

**Relatório Final para Solicitação de Renovação  
de Bolsa de Fixação de Pesquisador - FAPERJ**

*Pintura de paisagem, modernidade e o meio artístico  
carioca no final do século XIX*

*Reflexões sobre Antônio Parreiras (1860-1937),  
Baptista da Costa (1865-1926) e Eliseu Visconti (1866-1944)*

Orientador: Sonia Gomes Pereira  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais  
EBA / UFRJ

Bolsista: Ana Maria Tavares Cavalcanti

Rua Felipe de Oliveira, 40/1102  
Copacabana  
22011-030 Rio de Janeiro RJ  
tel: (21) 2275 6718  
e-mail: [ana.canti@ig.com.br](mailto:ana.canti@ig.com.br)

Bolsa de Fixação de Pesquisador FAPERJ – EBA / UFRJ  
nº do processo: E-26/150.820/2001  
Período: 1º / 4 / 2002 a 31 / 03 / 2003

**Janeiro 2003**



# Pintura de paisagem, modernidade e o meio artístico carioca no final do século XIX

## Relatório Final

Janeiro 2003.....	1
1. <i>Resumo do plano inicial</i> .....	2
2. <i>Resultados da pesquisa</i> .....	3
1. <u>O ensino de pintura de paisagem na Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro</u> .....	4
2. <u>As pinturas de paisagem apresentadas nas Exposições Gerais</u> .....	10
3. <u>As críticas e apreciações sobre as pinturas de paisagem nas Exposições Gerais</u> .....	14
4. <u>As pinturas de paisagem nas exposições particulares no Rio de Janeiro (de 1880 a 1900)</u> .....	18
5. <u>A pintura de paisagem nas obras de Antônio Parreiras (1860-1937), Baptista da Costa (1865-1926) e Eliseu Visconti (1866-1944)</u> .....	21
3. <i>Conclusões</i> .....	27
4. <i>O que se pretende realizar daqui em diante</i> .....	30
5. <i>Cronograma e Etapas da Pesquisa</i> .....	33
6. <i>Bibliografia</i> .....	35
MANUSCRITO DE LEBRETON.....	40
PROGRAMA DO CONCURSO PARA VIAGEM À EUROPA - 1852.....	41
AUGUSTO MÜLLER.....	43
ARAÚJO PORTO-ALEGRE.....	44
ATA DE 17 DE DEZEMBRO DE 1884.....	47
ATA DE 7 DE FEVEREIRO DE 1885.....	51
DEPOIMENTO DE PARREIRAS.....	52
O PAIZ - SEGUNDA-FEIRA - 19 DE JANEIRO DE 1885.....	56
O PAIZ – DOMINGO – 1º DE JANEIRO DE 1888.....	58
O PAIZ - TERÇA-FEIRA - 4 DE FEVEREIRO DE 1890.....	58
GAZETA DE NOTÍCIAS - SEGUNDA-FEIRA - 7 DE ABRIL DE 1890.....	59
JORNAL DO COMMERCIO – 2 DE MAIO DE 1890.....	60
GAZETA DE NOTÍCIAS - DOMINGO - 8 DE JUNHO DE 1890.....	62
O PAIZ – DOMINGO - 15 DE JUNHO DE 1890.....	63
GAZETA DE NOTÍCIAS - QUARTA-FEIRA - 25 DE JUNHO DE 1890.....	64
O PAIZ - QUARTA-FEIRA - 25 DE JUNHO DE 1890.....	66
GAZETA DE NOTÍCIAS - QUARTA-FEIRA - 9 DE JULHO DE 1890.....	67
O PAIZ – DOMINGO - 14 DE DEZEMBRO DE 1890.....	67

## 1. Resumo do plano inicial

*Informações sobre o que se pretendeu realizar desde o início*

Quando apresentei à FAPERJ o projeto intitulado - *Pintura de paisagem, modernidade e o meio artístico carioca no final do século XIX, reflexões sobre Antônio Parreiras (1860-1937), Baptista da Costa (1865-1926) e Eliseu Visconti (1866-1944)* – expliquei que essa pesquisa daria continuidade ao estudo sobre - *O conceito de modernidade e a Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro* - realizado com o apoio do CNPq no período de janeiro de 2000 a junho de 2001. O objetivo principal desse primeiro estudo era determinar como a Academia reagiu às inovações modernas da arte europeia do final do século XIX. Para procurar respostas possíveis, cinco questões foram definidas como tópicos de pesquisa:

1. A denominação de « Modernos » entre os jovens alunos da Academia em 1890.
2. A relação da produção brasileira com a arte europeia.
3. Os artigos na imprensa e a crítica aos métodos acadêmicos.
4. As obras dos ‘estudantes revolucionários’ de 1890.
5. O ensino da pintura de paisagem.

Essa primeira investigação não esgotou a reflexão sobre a modernidade e as artes no Rio de Janeiro do final do século XIX, e me propus (com o auxílio da FAPERJ) a continuar a pesquisa delimitando a questão através de dois novos recortes. O primeiro refere-se à pintura de paisagem. Esse aspecto que já aparecia como uma das questões analisadas no primeiro projeto, tornou-se foco central de análise. O segundo recorte foi feito quando escolhi três artistas para serem estudados com particular atenção. Essa escolha específica de três artistas (Parreiras, Baptista da Costa e Visconti) visou orientar o trabalho de modo a colocar as obras de arte no centro da análise.

Cinco novos tópicos de pesquisa foram definidos:

1. O ensino de Pintura de paisagem na Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro
2. As pinturas de paisagem apresentadas nas Exposições Gerais (de 1840 a 1890)
3. As críticas e apreciações sobre as pinturas de paisagem nas Exposições Gerais
4. As pinturas de paisagem nas exposições particulares no Rio de Janeiro (de 1880 a 1900)
5. A pintura de paisagem nas obras Antônio Parreiras (1860-1937), Baptista da Costa (1865-1926) e Eliseu Visconti (1866-1944)

Quanto aos métodos de pesquisa, determinei-me a continuar trabalhando por duas vias combinadas e complementares: por um lado, aprofundando a leitura de textos da época - docu-

mentos da Academia, textos jornalísticos, escritos dos próprios pintores –, e por outro, analisando obras pictóricas - especialmente as pinturas de paisagem de Baptista da Costa (1865-1926), Antônio Parreiras (1860-1937) e Eliseu Visconti (1866-1944).

Propus ainda, como questão central que deveria orientar tanto a leitura dos documentos e textos, quanto o estudo da produção artística do período, a seguinte pergunta:

1. Como se deu a relação entre pintura de paisagem e modernidade no meio artístico carioca no final do século XIX?

Essa pergunta foi desdobrada em outras três:

- Os paisagistas brasileiros do final do século XIX defendiam a pintura ao ar livre como elemento de modernização da produção artística brasileira?
- Os mestres da Academia Imperial de Belas Artes julgavam menor a pintura de paisagem em relação à pintura histórica?
- Quando ocorre a valorização da pintura de paisagem por parte da crítica e do público cariocas?

Para compor a base teórica da pesquisa, foi prevista a leitura de textos recentes sobre história da arte na França e no Brasil do século XIX, sobretudo referentes à pintura de paisagem e à questão da modernidade nas artes plásticas.

Foi ainda estipulado o seguinte cronograma de atividades:

1º mês: leitura e fichamento dos documentos relativos ao ensino de Pintura de paisagem na Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro.

2º mês: estudo sobre as pinturas de paisagem expostas nas Exposições Gerais entre 1840 e 1890. Verificação estatística do número de paisagens presentes a cada ano, em relação ao número de retratos, pinturas históricas, naturezas mortas e pinturas de gênero.

3º mês: estudo sobre as pinturas de paisagem nas exposições particulares no Rio de Janeiro, de 1880 a 1900.

4º mês: leitura e fichamento das apreciações feitas pelos professores da Academia sobre as pinturas de paisagem apresentadas nas Exposições Gerais.

5º mês: leitura e fichamento das críticas publicadas na imprensa sobre as pinturas de paisagem apresentadas nas Exposições Gerais, e nas exposições particulares realizadas no Rio de Janeiro.

6º e 7º meses: estudo sobre Baptista da Costa (1865-1926) e sua pintura de paisagens.

8º e 9º meses: estudo sobre as pinturas de paisagem de Antônio Parreiras (1860-1937).

10º mês: estudo sobre as paisagens do pintor Eliseu Visconti (1866-1944).

11º e 12º meses: redação final do texto a ser divulgado com os resultados da pesquisa.

## **2. Resultados da pesquisa**

*O que foi feito – resultados obtidos – novas questões*

Para melhor avaliar o que foi feito, vamos começar apresentando separadamente o resultado de cada um dos cinco tópicos da pesquisa.

## 1. O ensino de pintura de paisagem na Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro

*No decorrer do século XIX, (...) [se dá] a consagração da pintura de paisagem como um gênero autônomo.*

*Com efeito, a pintura clássica não podia imaginar um quadro de paisagem sem referência literária, histórica ou religiosa. Desde o fim do século XVIII, alguns artistas a procura de novos motivos dedicam-se a pintar a natureza por si mesma. Pierre-Henri de Valenciennes, Michallon e depois Corot são alguns dos primeiros artistas a experimentar a prática da pintura ao ar livre. Esta etapa da criação, normalmente chamada de estudo, não se destinava a uma apresentação no Salão ou mesmo à venda. Conservado pelo pintor, o estudo lhe permitia continuar no ateliê a composição de um quadro definitivo de assunto mais ambicioso. Será necessário esperar a escola de Barbizon nos anos 1830-1840, e depois os anos de 1860 com o movimento impressionista para que pintores como Rousseau, Dupré, Daubigny ou ainda Turner e Monet submetam ao público o resultado direto de sua observação da natureza.<sup>1</sup>*

- A questão da hierarquia dos gêneros pictóricos e a Academia

A pintura histórica era considerada pelos neoclássicos europeus como o mais importante dos gêneros pictóricos. Na hierarquia acadêmica, vinham em ordem decrescente de valor: a pintura histórica, a pintura de paisagens e as naturezas-mortas. Porém, no decorrer do século XIX, nota-se um desinteresse progressivo do público dos Salões parisienses pela pintura histórica e uma valorização da pintura de paisagem.

Essa valorização gradativa da pintura de paisagem é compreendida como um prenúncio da pintura moderna, já que indicaria a conquista de uma autonomia da arte. Ao pintar paisagens, o artista já não estaria preocupado em transmitir idéias ou contar histórias, mas em transmitir suas impressões estéticas, suas sensações visuais e seus sentimentos diante da natureza.

Procurando refrear essa tendência, que levaria ao fim da pintura histórica, as Academias de Belas Artes em todo o mundo reafirmaram a hierarquia neoclássica dos gêneros, baseando-se na convicção de que o essencial da arte da pintura era a representação das nobres ações humanas. Essa mesma concepção de arte estava presente na Academia Imperial de Belas Artes, no Brasil. No entanto, já em 1816, ano da chegada ao Rio de Janeiro dos artistas que compunham a *Missão*

---

<sup>1</sup> - FRANÇOIS-COLIN, Aline & VAZELLE, Isabelle (Org.). *Le Paysage*. Paris: Les Editions de l'Amateur, 2001, pp. 7-8.

*Au cours du XIXe siècle (...) [s'accomplit] la consécration de la peinture de paysage comme un genre à part entière.*

*En effet, la peinture classique ne pouvait laisser imaginer un tableau de paysage sans référence littéraire, historique ou religieuse. Dès la fin du XVIIIe siècle, quelques artistes à la recherche de nouveaux motifs s'attachent à peindre la nature pour elle-même. Pierre-Henri Valenciennes, Michallon puis Corot au XIXe siècle, sont parmi les premiers artistes à expérimenter la pratique de la peinture de plein air. Cette étape de la création, couramment appelée étude, n'était pas destinée à une présentation au Salon ou même à la vente. Conservée par le peintre, elle lui permettait de poursuivre en atelier la composition d'un tableau définitif au sujet plus ambitieux. Il faudra attendre l'école de Barbizon dans les années 1830-1840, puis les années 1860 avec le mouvement impressionniste pour que des peintres comme Rousseau, Dupré, Daubigny ou bien encore Turner et Monet soumettent au public le résultat direct de leur observation de la nature.*

*Artística Francesa*, seu chefe, Lebreton, reconhecia a importância que a pintura de paisagem teria em nosso país. Em carta ao Conde da Barca, após definir o gênero histórico como o “grande gênero”, diferenciando-o da simplesmente denominada “pintura de gênero” que abarcaria “a paisagem, as cenas familiares e até os mínimos pormenores da natureza”, Lebreton afirmava:

*É fora de dúvida que a pintura de gênero é útil e agradável: penso ainda que em país como este, ao qual a natureza prodigalizou todas as riquezas, os Pintores de gênero terão uma mina inesgotável de assuntos de quadros, e que o gosto dos particulares sentirá e encorajará de preferência a pintura de gênero, em vez da outra.<sup>2</sup>*

Embora quase deplorando o fato, já que defendia a superioridade da pintura histórica, Lebreton percebia a inevitável preferência que os particulares iriam dedicar à pintura de paisagem no Brasil.

Minha hipótese, pequena desconfiança no início da pesquisa e que espero ter comprovado com esse trabalho, é a de que, além desse interesse dos particulares, os próprios mestres acadêmicos, que na teoria consideravam menor a pintura de paisagem, na prática não tomaram atitudes condizentes com essa posição.

- A paisagem como representação da nação brasileira

Ora, no caso do Brasil, uma particularidade vai interferir na doutrina acadêmica, no que concerne seu habitual menosprezo pela pintura de paisagem. O nacionalismo típico do neoclassicismo, que em cada país estimulou o enaltecimento dos heróis nacionais em cenas históricas, no Brasil contribuiu para a valorização da pintura de paisagem. De fato, não foi apenas a pintura histórica a encarregada de retratar o país e exaltar a brasilidade, esse papel também foi atribuído à pintura de paisagem. Percebe-se que no Brasil havia uma relação estreita entre os dois gêneros, pois um dos orgulhos nacionais sempre foi a exuberância e beleza de nossas paisagens naturais. É inegável que grande parte de nossas pinturas históricas situa-se ao ar livre e a natureza é “personagem” que participa da composição.

Inúmeros são os textos que poderíamos citar como exemplo dessa identificação entre o Brasil e a natureza, inclusive o Hino Nacional. Mas aqui reproduzo trechos de um mimo que encontrei na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Os versos abaixo foram escritos em 1835 em Paris, e destinavam-se a “uma Senhora que acabava de casar em Paris, e partia para o Brasil”:

*Endexas*

*Doiradas cavernas  
D'indomitas feras  
Deixa, e retira-te,  
Gentil Creoila,  
Do Brazil longinquo*

---

<sup>2</sup> - Carta de Lebreton, datada de 12 de junho de 1816 e endereçada ao Conde da Barca. In: BARATA, Mário. “Um manuscrito inédito de Lebreton”. In: *Revista do SPHAN*, n.14, 1959, p. 287.

*A's soberbas selvas.*

*Em vez d'enfadonhos,  
Comprados prazeres;  
Em vez d'enganosos;  
Protervos amores;  
Serenos Céu,  
Solo ditoso,  
Ali acharás.*

*Mil desusadas  
Scenas brilhantes  
De luz e de sombras  
Por entre florestas  
Ao mundo coévas  
Desfrutarás.*

*Debaixo da abobeda  
D'um Céu sempre puro,  
Templo sagrado  
Da alma Natura  
Viçosa, engraçada;  
De limpidas agoas  
Ao doce murmúrio,  
A par do esposo,  
Na relva esmaltada  
De lindas flores,  
Descansarás.*

(...)

*A sêde do oiro  
Na phantasia  
Do misero avaro,  
Jamais despertou  
Tam gratas imagens,  
Quantas na mente  
Se me figuram  
Nesse Brazil  
Que vaes habitar.*

(...)

*Ah! Que contraste  
Entre esse céu,  
Puro, sereno,  
E este brumoso  
Perpetuo crepusc'lo  
Das margens do Sena!*

*Ah! Quanto receio,  
Que teu terno animo,*



*Gentil Creoila,  
Aos usos affeito  
Das europeas  
Corruptas cidades;  
Os puros prazeres  
Da natureza,  
Como eu os sinto,  
Sentir não possa!*<sup>3</sup>

Para os europeus, o Brasil representava uma terra paradisíaca há muito sonhada e enfim encontrada. Aqui o sol abençoava a natureza quase intocada, pura e selvagem. Apenas a mancha da escravidão era um grave senão a esse sonho.

Os próprios brasileiros cantaram incessantemente as belezas da terra, por vezes queixando-se que a “luxuriante natureza” era o único trunfo do país, quando confrontado com as nações européias.<sup>4</sup>

- A questão da pintura ao ar livre

A pintura de paisagens ao ar livre, muito antes de se popularizar como prática privilegiada dos pintores impressionistas na segunda metade do século XIX, já era praticada pelos pintores europeus como parte fundamental do aprendizado e etapa na preparação de composições finalizadas no ateliê. No Brasil não foi diferente. Entre os documentos da Academia Imperial de Belas Artes conservados no Museu Dom João VI<sup>5</sup>, encontra-se um “Programa do Concurso da Classe de Pintura de Paisagem para a Viagem à Europa” do ano de 1852<sup>6</sup>. Trata-se do regulamento indi-

<sup>3</sup> - FERREIRA, Silvestre Pinheiro. *Natureza e Arte. Endexas a uma Senhora que acabava de casar em Paris, e partia para o Brazil*. Lisboa: Na Tyt. Lusitana. 1841, pp. 9-13.  
[Biblioteca Nacional, Seção de Obras Raras – localização: 99C, 10, 4]

Ao final vem escrito:

“Compostos em Italiano por Nicolao Tummasco em julho de 1835, e imitadas em portuguez por Silvestre Pinheiro Ferreira em Março de 1841. Imitação feita ao correr da penna por quem não nasceu poeta, mas que quiz dar uma idéia deste delicado presente de um amigo que muito preza, a sua filha a quem eile era dirigida.

Já se vê que a declaração supra é do mesmo Sr. Pinheiro.

O Copista [assinado Victor]”

<sup>4</sup> - Como exemplo dessa queixa, conferir os textos de *O Brazil Artístico. Revista da Sociedade Propagadora das Belas Artes do Rio de Janeiro* n.1. Rio de Janeiro, 1857.

Vejamos alguns trechos do discurso de Jacy Monteiro, (p.21):

*Senhores. - Muito tempo vai decorrido desde que parti desta minha pátria que tanto prezo... Nunca, enquanto durou a minha ausência que tão longa me pareceu, nunca deste belo torrão me esqueci um só dia; no meio dos meus estudos e das minhas peregrinações em países estranhos, no meio das maravilhas da arte e da indústria que por toda a parte se me antolhavam, o desejo de rever este sol esplêndido, estas flores ricas de matizes e de perfumes, o viço eterno desta natureza, nunca um instante me abandonou.*

*Mas por que vinha um pensamento amargo entremear-se a essa saudade infinda? Por que vinha um suspiro involuntário de mágoa turbar o enlevo do meu espírito?*

*(...) É porque, finalmente, não me era lícito falar senão da nossa prodigiosa e luxuriante natureza; e não podia memorar, à vista de tantos objetos notáveis, um só monumento duradouro que assinalasse algum caso estremado da nossa história, que sugerisse o nome glorioso de algum de nossos antepassados (...)*

<sup>5</sup> - O Museu Dom João VI é ligado à Escola de Belas Artes da UFRJ.

<sup>6</sup> - Museu Dom João VI. Documento avulso, n. 5556. O texto integral desse documento encontra-se no anexo 1.

cando as duas etapas do concurso. A primeira etapa era “o esboço do natural” a ser realizado em quatro sessões. Para realizá-lo os candidatos deviam transferir-se para “o quintal do Convento de Santo Antonio, e ali, vigiados pelo Ajudante do Porteiro a fim de que ninguém os possa ajudar, formarão do natural, na direção que indicar o Sr. Professor da Classe, um esboço em pano nº 6”. Para a segunda etapa, que constava da composição de um quadro “em pano nº 30”, realizado na Academia durante vinte e cinco dias, os concorrentes usariam o esboço como base, “conservando os primeiros planos quais a natureza os ofereceu, ou modificando-os à sua vontade”.

Por aí se vê que a prática dos pintores paisagistas formados pela Academia incluía o esboço do natural, ou seja, a pintura de paisagem realizada frente ao motivo. Se a pintura ao ar livre ainda não era vista como uma obra pronta para ser exposta ao público, ela era o primeiro passo da preparação do quadro definitivo.<sup>7</sup>

Já nos Estatutos da Academia em 1826, o artigo – Sobre o ensino da paisagem – explicitava que esse estudo seria vantajoso aos artistas que viajassem pelo país tirando “uma coleção de vistas locais”:

*Artigo 1º, § 10º – Este gênero de pintura é uma das mais agradáveis artes, e o vastíssimo terreno do Brasil oferece vantagens aos artistas que viajarem pelas províncias tirarem uma coleção de vistas locais, tanto terrestres como marítimas. O professor desta classe ensinará a teoria explicando os preceitos da perspectiva aérea, e o efeito da luz nas diversas horas do dia; (...).<sup>8</sup>*

A mesma observação foi feita em 1840, por Francisco de Assis Coelho, Ministro do Império, conforme expôs Lygia Martins Costa:

*(...) é interessante verificar que aqui, ainda no período da Regência, no Relatório de 14 de maio de 1840, o Ministro do Império Francisco de Assis Coelho lembra a criação de Academias filiais nas províncias para o desenvolvimento da pintura da paisagem, salientando que, assim, em pouco tempo, teríamos “belas vistas de nossa terra reproduzidas em quadros.”<sup>9</sup>*

Dessa prática da reprodução de “belas vistas” nacionais, o acervo do Museu Dom João VI conserva alguns desenhos. Vide fig.1.

Nos Estatutos de 1855, o estudo do natural era uma exigência:

*Seção IX – Da aula de Paisagem, flores e animais*

<sup>7</sup> - No entanto, Alfredo Galvão afirmou que apesar dos estatutos e documentos da Academia citarem a prática da pintura de paisagem ao ar livre, “a base do ensino da Pintura foi durante muito tempo a cópia de estampas e dos quadros da Pinacoteca. Só a República aboliu definitivamente esse método de ensino com as idéias novas trazidas por Rodolfo Amoêdo e os Bernardelli.” [GALVÃO, Alfredo. *Subsídios para a história da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Universidade do Brasil, 1954, p.47.]

<sup>8</sup> - Estatutos da Academia Imperial das Belas Artes, 1826. Apud GALVÃO, Alfredo. *Subsídios para a história da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Universidade do Brasil, 1954, p.47.

<sup>9</sup> - COSTA, Lygia Martins. “A Paisagem na Pintura Brasileira”. In: *Anuário do MNBA, n.6 – 1944*, p.16. [Exposição organizada pelo Museu em fevereiro de 1944].

*Art. 36 – O Professor de Paisagem ensinará o desenho da sua Cadeira, e fica obrigado a ir com os seus alunos mais adiantados estudar a natureza, e fazê-los à vista dela as explicações que forem convenientes.*<sup>10</sup>

Essa exigência refletia uma preocupação de Manuel Araújo Porto Alegre (1806-1879), que assumira a direção da Academia em 1854 com o encargo de colocar em prática a reforma que preconizara. Em documento redigido em outubro de 1855 e dirigido ao professor Augusto Müller, responsável pela cadeira de *Pintura de paisagem, flores e animais*, Porto Alegre expressou sua compreensão do papel da pintura de paisagem na Academia. Da leitura desse texto, assim como do programa apresentado pelo professor Müller, (vide anexo 1), fica evidente que os alunos eram levados a praticar a pintura ao ar livre, mas somente após exercícios continuados de cópia de estampas e de quadros de paisagens. A crítica de Porto Alegre ao método adotado por Müller atacava essa demora da ida ao motivo natural. Conforme o que expôs em suas *Breves reflexões*, o perigo era o aluno viciar-se nas estampas que reproduziam paisagens européias - a Academia ainda não possuía estampas com vistas brasileiras - e não conseguir escapar de maneirismos, no momento em que fosse enfrentar o motivo ao ar livre. A proposta de Porto Alegre era apressar essa passagem ao ar livre, e após os exercícios de desenho, passar à técnica da aquarela, deixando o óleo para mais tarde. De maior praticidade, a aquarela seria uma aliada perfeita do paisagista que colocasse sua arte a serviço de expedições de naturalistas que chegavam ao Brasil.<sup>11</sup>

Assim, Manuel de Araújo Porto Alegre, quando diretor da Academia (1854-57) se esforçara para « *despertar nos estudantes a consciência de que uma 'pintura nacional' floresceria mediante a observação sistemática da natureza brasileira. (...), a substituição de modelos europeus pela contemplação da natureza viva seriam formas de fomentar a 'arte nacional'.* »<sup>12</sup>

Esse episódio da polêmica entre Araujo Porto Alegre e Augusto Müller deu margem a uma interpretação segundo a qual o método de ensino do dito professor consistia apenas na cópia das estampas de paisagens européias. Essa interpretação não é exata.

De mesmo modo, a versão segundo a qual foi Grimm (1846-1887) quem finalmente eliminou as cópias e levou os alunos de pintura de paisagem da Academia para praticarem ao ar livre em 1882 não corresponde aos fatos. Antes dele, Zeferino da Costa (1840-1915) ensinara de mesma forma. A este propósito, Alfredo Galvão fez algumas observações, e Arnaldo Machado

<sup>10</sup> - Estatutos da Academia das Belas Artes – decreto nº 1603 – de 14 de maio de 1855. [Museu Dom João VI - Encadernados 44].

<sup>11</sup> - GALVÃO, Alfredo. “Manuel de Araújo Porto-Alegre, sua influência na Academia Imperial das Belas Artes e no meio artístico do Rio de Janeiro”. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n.14. Rio de Janeiro, 1959. pp. 19-120.

<sup>12</sup> - SQUEFF, Letícia Coelho. *Entre o urbano e o selvagem : a paisagem brasileira no pensamento de Araújo Porto Alegre*. Comunicação no I Colóquio Internacional de História da Arte - CBHA / CIHA, São Paulo, 5 - 10 de setembro de 1999.

citou o documento definitivo que comprova a prática de Zeferino de pintura ao ar livre já em 1880.

O documento definitivo encontrado por Arnaldo Machado nos arquivos da Academia que se encontram no Museu Dom João VI, data de 28 de fevereiro de 1881. Nesse documento, “o Professor João Zeferino da Costa (...), apresenta conta e passa recibo de ‘despesa feita em passagens de bonds da cidade ao Andarahy Pequeno e vice-versa com 5 alunos matriculados na aula de Paisagem, por ordem do Exmo Snr. Cons.<sup>o</sup> Director da Academia das Belas-Artes”.

*O documento discrimina, a seguir, a despesa, dia a dia, de 23 de outubro a 29 de novembro de 1880, com passagens de ida e volta ao bairro Andaraí Pequeno.*

<sup>13</sup>

E Arnaldo Machado conclui:

*Não foi portanto, por influência dos ensinamentos do notável paisagista e professor alemão que o nosso Zeferino da Costa assim procedeu. Dele é, indiscutivelmente, a primazia da aplicação do método de ensino que alguns, depois de Grimm, disseram que era revolucionário.<sup>14</sup>*

Essa informação, que pode parecer a alguns mero detalhe, deve ser considerada importante para reavaliar esse período final da Academia Imperial das Belas Artes do Rio de Janeiro. A renovação chegava pelas mãos de um ex-aluno da Academia, um Prêmio de Viagem que estudara em Roma custeado pelo governo brasileiro.

Apresentamos, no anexo 3, alguns estudos de paisagem feitos por alunos e professores da Academia, (Figuras 2, 3 e 4).

## 2. As pinturas de paisagem apresentadas nas Exposições Gerais

A leitura dos catálogos das Exposições Gerais da Academia nos traz diversas informações importantes sobre a pintura de paisagem brasileira no século XIX.

A primeira constatação é a de que as pinturas de paisagem estiveram presentes em todas as Exposições. Para sermos mais exatos, é necessário dizer que mesmo antes da instituição das Exposições Gerais, já na primeira exposição de alunos e professores da Academia organizada por Debret em 1829, pinturas de paisagens foram expostas ao público.

Verificando ano a ano a relação estatística entre o número de paisagens e o número total de obras apresentadas nas Exposições, fica comprovado que a presença da pintura de paisagem sempre foi significativa. Maciel Levy, referindo-se ao total de obras das Exposições Gerais entre 1840 e 1884, já constatava:

---

<sup>13</sup> - MACHADO, Arnaldo. *João Zeferino da Costa e o ensino da pintura de paisagem ao ar livre*. Rio de Janeiro, 1991, p.49.

<sup>14</sup> - Idem, p.51.

*A predominância do retrato como gênero foi patente (cerca de 991 obras), conforme observado por Donato Mello Júnior e outros estudiosos, não obstante as paisagens e vistas tenham aparecido também com bastante intensidade (aproximadamente 466 obras, das quais pelo menos 20% referentes ao Rio de Janeiro).<sup>15</sup>*

Em nossa contagem, chegamos aos seguintes dados para os anos de 1840 a 1860:

Ano da Exp. Geral	n. de paisagens	n. de pint. históricas	n. de retratos
1840	5	3	7
1841	8	8	24
1842	3	7	19
1843	8	12	32
1844	13	9	43
1845	12	7	41
1846	8	5	22
1847	4	10	43
1848	18	9	81
1849	9	7	41
1850	4	15	33
1852	12	17	24
1859	49	64 - sendo 42 de tema religioso	47
1860	43	67 - sendo 39 de tema religioso	59

Sabemos que esses números podem não ser exatos. Inclusive, comparando-os aos números apresentados por Cybele Vidal Neto Fernandes, verifico que não chegamos a resultados idênticos. Abaixo apresento os dados da pesquisa de Cybele Fernandes<sup>16</sup>, sendo que em “pintura histórica” englobei as pinturas de temas religioso, clássico e alegórico, pintura histórica brasileira e pintura histórica estrangeira:

	1843	1849	1859	1862	1864	1872	1879	1884
Retrato	35	49	43	31	31	51	75	65
Paisagem brasileira	6	5	21	6	21	58	61	64
Paisagem estrangeira	1	1	52	3	5	11	29	24
Flores, frutas e animais	0	2	7	4	3	22	21	34
Cenas de costumes	3	1	16	5	1	12	35	9
Pintura histórica	7	9	27	17	10	32	54	47

<sup>15</sup> - LEVY, Carlos Roberto Maciel. *Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes: período monárquico: catálogos de artistas e obras entre 1840 e 1884*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1990, p.14.

<sup>16</sup> - FERNADES, Cybele Vidal Neto. “A construção simbólica da nação: a pintura e a escultura nas Exposições Gerais da Academia Imperial das Belas Artes”. In: PEREIRA, Sonia Gomes (Org.). *185 anos da Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001/2002, p.193.

Para facilitar a comparação entre o número de pinturas de paisagem com o número de retratos e pinturas históricas, vejamos a tabela abaixo, feita a partir dos dados organizados por Cybele Fernandes. Para o número de paisagens, englobei tanto as paisagens brasileiras quanto as estrangeiras:

Ano da Exp. Geral	n. de paisagens	n. de pint. Históricas	n. de retratos
1843	7	7	35
1849	6	9	49
1859	73	27	43
1862	9	17	31
1864	26	10	31
1872	69	32	51
1879	90	54	75
1884	88	47	65
Total	368	203	380

Verifica-se que, em alguns anos, os números a que cheguei não coincidem com os apresentados acima. Isso ocorre devido a dois motivos: primeiro porque, apenas pelo título da obra, nem sempre é possível classificá-la dentro de determinado gênero com segurança. Além disso, na ocasião das Exposições, o acervo permanente da Academia era aberto ao público e suas obras incluídas nos catálogos em meio às obras dos expositores. Em alguns anos, por exemplo em 1859, obras de coleções privadas foram apresentadas e referidas no catálogo em meio às outras. Nesse caso a confusão é ainda maior.<sup>17</sup>

De todo modo, apesar da falta de rigorosa exatidão, os dados evidenciam que na contagem final o número de paisagens expostas não era menor que o de pinturas históricas, e frequentemente o superava. Além disso ratifica-se a informação sobre a predominância do retrato sobre os outros gêneros. Esse predomínio do retrato só vai deixar de existir na última Exposição Geral organizada pelos mestres da antiga Academia, em 1890. São os próprios professores que observam esse fato, em parecer sobre as obras expostas. Ainda no mesmo parecer, relatam que o número de pinturas históricas foi diminuto em 1890. A comissão escreve:

*Nas obras expostas, ascendendo a perto de 300 trabalhos, avultam as de medíocre merecimento: na seção de pintura, elas contam principalmente de estudos, e de quadros de gênero ou de paisagens, e seus congêneres, em sua maior parte de pequenas dimensões. A pintura histórica quase não foi representada, e o gênero = retrato = sempre muito abundante nas passadas exposições gerais, na atual, além de escasso, não apresenta nenhuma obra de superior merecimento;*

<sup>17</sup> - Idem, p.181-182.

*este ramo da pintura, de que mais proveito tiravam outrora os nossos artistas vai desaparecendo, à proporção dos progressos que faz a fotografia.*<sup>18</sup>

Mas a leitura dos catálogos das Exposições Gerais não nos permite apenas uma comparação quantitativa. Esse estudo também deixa claro que diversos tipos de pintura de paisagem figuraram nessas mostras. Grande parte era composta de paisagens brasileiras, especialmente vistas do Rio de Janeiro, realizadas tanto por pintores brasileiros quanto pelos chamados pintores viajantes. Mas também eram apresentadas paisagens produzidas por alunos da Academia, ou seja, parte dos trabalhos de curso. É importante ressaltar que os catálogos especificam que diversos desses estudos eram feitos “do natural”, ou indicam o local de onde a vista foi “tomada”. Vejamos alguns casos:

- Exposição de 1865 – aluno: Geraldo Francisco Xavier de Lima – *Vista do Rio de Janeiro tomada de Paula Matos.*
- Exposição de 1866 – aluno: Antônio Araújo de Souza Lobo – *Paisagem: vista de uma parte da cidade no Rio de Janeiro, tomada da Praia Vermelha, ao pôr-do-sol.*
- Exposição de 1876 – aluno: Leôncio da Costa Vieira – *Floresta do Brasil: estudo do natural.*

Em outros casos, especifica-se que a paisagem foi feita a partir de cópia:

- Exposição de 1872 – aluno: Antônio de Oliveira Fernandes – *Cópia: paisagem.*
- Exposição de 1875 – José Maria dos Santos Carneiro Júnior – *Cópia de Agostinho José da Motta: estudo de paisagem*

Além dessas informações, ficamos conhecendo, a partir da leitura do catálogo da Exposição de 1860, parte do método de ensino de Agostinho José da Motta, professor de Pintura de Paisagem da Academia. Nessa exposição, o mestre apresentou dois desenhos, ambos indicados no catálogo com o título:

*Estudo de paisagem: vegetação do Brasil desenho a lápis. Parte da coleção de estudos de plantas e árvores do Brasil, que o autor prepara para uso dos alunos da aula de Paisagem a AIBA.*<sup>19</sup>

Encontramos um desses estudos no acervo do Museu Dom João VI da EBA (Fig.5), até então sem identificação de autor. A autoria só pode ser de Agostinho da Motta, pois uma litografia do acervo do Museu Nacional de Belas Artes (Fig.6), indiscutivelmente realizada a partir desse desenho, o identifica como seu autor. O desenho do Museu Dom João VI tem a data de 1860. Agostinho José da Motta foi professor da cadeira de *Pintura de Paisagem, Flores e Animais* de

<sup>18</sup> - Ata da Sessão da congregação da AIBA em 30 de Abril de 1890. *Livro de atas das sessões do Corpo Acadêmico da Academia das Belas Artes do Rio de Janeiro, ano de 1890*, p.75 e verso. Museu Dom João VI, EBA / UFRJ.

<sup>19</sup> - LEVY, Carlos Roberto Maciel. *Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes: período monárquico: catálogos de artistas e obras entre 1840 e 1884*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1990, p.125.

1860 a 1878. Conjugando esses dados, fica claro que o desenho e a litografia só podem ser um exemplo desses estudos que Agostinho da Motta preparava como material didático para o ensino dos alunos da AIBA, e expôs ao público em 1860.

### 3. As críticas e apreciações sobre as pinturas de paisagem nas Exposições Gerais

Além do estudo puramente estatístico sobre a presença de paisagens nas exposições organizadas pela Academia, é importante verificar como essas obras foram recebidas pela crítica contemporânea. Para tal, as críticas publicadas nos jornais da época são documentos muito úteis.

É verdade que, durante todo o período estudado, os jornais cariocas dão maior destaque aos eventos teatrais e musicais da cidade do que às exposições de belas artes. Mesmo assim, as artes plásticas não deixam de ser assunto dos cronistas e cartunistas, sobretudo por ocasião das Exposições Gerais, ou quando alguma polêmica agita o meio artístico. Embora a imprensa faça referências a quadros de assunto histórico, e a “questão de 1879”<sup>20</sup> é um exemplo clássico, nota-se que grande parte das obras comentadas no dia a dia são paisagens ou retratos. Uma charge de Ângelo Agostini comentando a exposição de trabalhos dos alunos da Academia em 1883 (Fig.7) demonstra a acolhida que o público em geral, e os jornalistas em particular, davam aos paisagistas. Nas legendas dos desenhos, após ironizar os quadros do concurso de pintura histórica dos alunos de Zeferino da Costa (representando S. Jerônimo), Agostini afirma:

*Os únicos trabalhos dignos de serem vistos e admirados, foram os dos alunos Vasquez e Caron, discípulos de Grimm, e que hoje acham-se expostos à rua Sete de Setembro, casa De Wilde.*

*Mestre Grimm entendeu e muito bem que a verdadeira escola de paisagem é a natureza, e não as paredes da Academia, como julgaram até hoje os professores que lá ensinavam.<sup>21</sup>*

Esse comentário é representativo da opinião consensual da crítica do período – a pintura de paisagem ao ar livre é elogiada e contraposta aos métodos acadêmicos que davam preferência aos assuntos históricos, religiosos ou mitológicos.

Nota-se, no entanto, que a oposição feita à Academia acabava por ignorar, ou omitir, qualquer informação sobre inovações realizadas pelos professores da própria Academia. A prática de levar os alunos para pintar ao ar livre é atribuída a Grimm, não se fazendo menção a Zeferino da Costa que o antecederia.

Essa contraposição entre paisagistas e pintores de história será assunto repetido em inúmeros artigos jornalísticos, e vai acentuar-se no final do século, após a Proclamação da Repúbli-

<sup>20</sup> - Refiro-me à polêmica sobre as *Batalhas* de Victor Meirelles e Pedro Américo na Exposição Geral de 1879.

<sup>21</sup> - AGOSTINI, Ângelo. Charge na *Revista Illustrada*. 27 de dezembro de 1883. Coleção Biblioteca Nacional.



ca. Vejamos, por exemplo, alguns trechos de um artigo sobre a Exposição Geral de 1890, a última organizada pelos antigos mestres e inaugurada em março daquele ano:

*Quem visita a nossa Academia de Belas Artes não sente a impressão agradável do viajante que volta à sua terra, do homem que entra em sua casa. O ar que ali se respira não é o nosso ar, aqueles não são os nossos costumes, não é aquela a nossa gente, não é assim a nossa paisagem, e portanto, aquela não é a nossa arte, não é a arte nacional, não é a fixação na tela e no mármore da vida, da alma brasileira.*

*Na galeria em que estão expostos os quadros novos, em cuja honra foram abertas as portas do velho edifício, que ali vive esquecido em um beco, há aqui e acolá umas abertas para esse céu; (...) é preciso procurar a nossa natureza numa pequena paisagem que Hypolito Caron pintou em Juiz de Fora, em uma outra de Pombal, de Rodolpho Amoedo, e em outras de França Junior, de Visconti, de Baptista da Costa, e de poucos mais.*

*(...), vê-se que os nossos artistas vão fugindo à inspiração que dominava a geração a que sucedem e que está representada nos quadros da galeria n.2, em tempo classificados na Academia como constituindo a arte nacional. O que é que inspirava então os nossos artistas, e lá está representado? Era a Morte de Sócrates, S. João Baptista no cárcere, a degolação do referido S. João, a flagelação de Cristo (que ainda já pouco mais de um ano serviu de tema para concurso), Eliezer e Rebeca, um lavrador dos campos... de Pharsalia, Sócrates afastando Alcebiades do vício (esta questão palpitante de interesse inspirou nada menos que dois artistas), Caim amaldiçoado, Moisés recebendo as tábuas da lei, Jugurtha, Telemaco, toda a mitologia, todo o catecismo, toda a história de Roma.*

*E o público não ia ver as galerias, dizia-se. Para que? Que se importa o público com Sócrates, e com Moisés, e com Telemaco?*<sup>22</sup>

O mesmo autor, continua o comentário na semana seguinte:

*O que consola, na atual exposição de pintura, à falta de cor local, é a independência que vão revelando os pintores. O confronto dela com a galeria da chamada escola nacional dá esperanças de futuro lisonjeiro, e demonstra a reação espontânea dos moços contra a rotina que sempre predominou na Academia.*

*Basta ver os paisagistas. O bom Grimm arrancou-os das salas sem luz, onde eles copiavam paisagens de litografias baratas e levou-os para o campo, pô-los na escola da natureza; aí eles aprenderam a pintar por si, como Vasquez, como Caron, como Ribeiro, como França Junior, como Parreiras, e a princípio todos eles tinham mais ou menos a maneira do mestre; mas, ao fim de algum tempo, até dessa influência se libertaram, e hoje cada um deles tem a sua individualidade.*

*Mais novos do que eles, Visconti e Baptista da Costa, guiados cremos por Zeferino e Amoedo, aprendendo também na natureza, vão revelando disposições notáveis para a arte, principalmente o primeiro, que fez nesta exposição uma estréia brilhantíssima.*<sup>23</sup>

<sup>22</sup> - *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 31 de março de 1890, p.1. Autor anônimo.

<sup>23</sup> - *Gazeta de Notícias*. 7 de Abril de 1890, p.1.

Novamente percebemos a crítica à Academia e a exaltação das pinturas de paisagem ao ar livre, associadas aos novos artistas. Mas devemos verificar se as apreciações feitas pelos professores da Academia revelam algum menosprezo pelas obras dos paisagistas, algum preconceito que permitisse corroborar a concepção do jornalista.

As medalhas e prêmios concedidos nas Exposições Gerais devem ser um parâmetro seguro para verificar as opiniões dos mestres. Para deliberar a respeito da distribuição dos prêmios em 1890, uma comissão foi constituída pelos professores Victor Meirelles, Domingos de Araujo e Silva, e João Maximiniano Mafra e decidiu da seguinte forma:

- 1.<sup>a</sup> Medalha de ouro: Henrique Bernardelli;
- 2.<sup>a</sup> Medalha de ouro: Parreiras, Caron, Alves do Valle, Pagani, Estevão da Silva e Mme Buchillon;
- Menção honrosa: Visconti, João Baptista da Costa, França Junior, Raphael Frederico, e Braz de Vasconcellos.

Diversos desses nomes (Caron, França Júnior, Visconti, Baptista da Costa, Parreiras) foram citados pelo jornalista anônimo como exemplos antiacadêmicos, e no entanto, a Academia os destacou dentre todos os expositores.

Além disso, a mesma comissão de professores foi incumbida para designar quais dos quadros expostos mereciam ser adquiridos para a pinacoteca da Academia, e escolheu, dentre outras obras, trabalhos de Parreiras – *Turbínio*, *Funeral em S. Donna* e *Pescadores do Adriático*; de Visconti - *Uma Pedreira* e *Novilho*; de Henrique Bernardelli – *Veneza* (paisagem), *Um Pátio*, *Calle de Veneza*, *Bandeirantes*, etc.; de Hypolito Caron - *Ladeira de Santa Thereza* e *Praia Formosa*; de João Baptista Castagnetto - *A Praia de Imbuhy*; e de João Baptista Pagani – *Paisagem* e *Uma Floresta*.<sup>24</sup> Ou seja, além de distinguir os paisagistas com as medalhas, os professores indicaram suas obras para compra do governo.

Essa distinção dos paisagistas nas Exposições Gerais não é fenômeno que surja apenas no final do século. Antes disso, muitos pintores de paisagem já haviam sido agraciados. Na exposição de 1859, por exemplo, dois paisagistas receberam medalha de ouro: Agostinho José da Mota, que expôs estudos de paisagem de Roma (feitos do natural), e Karl Linde, que expôs paisagens brasileiras. Na mesma Exposição, Emil Bauch mereceu medalha de prata por suas vistas do Rio de Janeiro.

Mas a Exposição que consagrou a pintura de paisagem, e sobretudo a produção dos alunos de Grimm, foi a de 1884. Nesse ano, do total de quatro medalhas de ouro, três couberam a Thomas Driendl, João Baptista Castagnetto e Grimm. Outros dois discípulos de Grimm, Caron e Vasquez, receberam a Segunda Medalha de Ouro.

<sup>24</sup> - Ata da Sessão da congregação da AIBA em 5 de junho de 1890. *Livro de atas das sessões do Corpo Acadêmico da Academia das Belas Artes do Rio de Janeiro, ano de 1890*, p.80. Museu Dom João VI, EBA / UFRJ.

É interessante ler o parecer da comissão - formada por João Maximiniano Mafra, Victor Meirelles e Pedro Américo - encarregada do julgamento dos trabalhos dessa Exposição de 1884. Aí se revela mais claramente que, na prática, essa geração de professores reconhecia a pintura de paisagem em pé de igualdade com a pintura histórica. Avaliando os trabalhos de Vasquez, comentam:

*O Snr. Domingos Garcia y Vasquez expôs cinco paisagens bem desenhadas e pintadas com talento e observação conscienciosa do natural (...) = Restinga em Niterói =, e a segunda = Pesca = tem merecimento superior às outras três: é seu autor um aluno da Academia, que deve continuar a cultivar a pintura de paisagem, para a qual tem reconhecida aptidão, aprendendo a escolher o melhor na observação do natural, e estudando a composição, que é a parte mais difícil da arte, e que lhe dá toda a superioridade, pois que do contrário, ela ficaria suplantada pela fotografia.<sup>25</sup>*

Em seguida, eis o comentário sobre França Junior, outro seguidor de Grimm:

*O Snr. Dr. França Junior é um ilustre amador que estreou na atual Exposição com seis pequenos estudos do natural, que revelam em seu autor felizes disposições para a pintura de paisagem; talento cuja cultura não deve desprezar.<sup>26</sup>*

Adiante, o mesmo parecer cita ainda outros alunos de Grimm, assim como o próprio mestre:

*O Sr. Hippolyto Boaventura Caron é um distinto aluno da Academia que expôs quatro paisagens, merecendo especial menção as de n. 176 e 177; e ao qual se aplica inteiramente o juízo emitido sobre o seu colega Domingos Garcia y Vasquez. Os Srs. João Baptista Castagnetto, e João Baptista Pagani são dois filhos da Academia que honram a escola em que estudaram. O primeiro expôs quatro marinhas, gênero para que mostra pronunciada vocação, e que não deve deixar de cultivar; (...). O Sr. Jorge Grimm expôs quatro vistas tomadas do natural, em que se nota como qualidade principal – grande correção de desenho, e facilidade de execução, a de n. 194, intitulada = Vista do Cavalão – que àquelas qualidades reúne a de um colorido mais harmonioso, tem superior merecimento.<sup>27</sup>*

Para completar a constatação do reconhecimento que a Academia conferia à pintura de Grimm e seus alunos, assim como à pintura de paisagem em geral, vejamos quais das obras expostas em 1884 foram indicadas pelos professores para serem adquiridas pelo Governo:

*Relação dos quadros que podem ser comprados pela quantia de 8:289\$288r<sup>28</sup>*

Artistas	Assunto	Avaliação
Abigail	Cesto de compras	300\$000
Bandeira	Paisagem	150\$000
Bernardelli	Vista de Roma	300\$000
Caron	Praia da Boa Viagem	250\$000
Castagnetto	Porto do Rio de Janeiro	470\$000

<sup>25</sup> - Ata da sessão de 17 de Dezembro de 1884. Livro de Atas das Sessões do Corpo Acadêmico – ano de 1884, p. 12. Museu Dom João VI, EBA /UFRJ

<sup>26</sup> - Idem, p.13.

<sup>27</sup> - Idem, p.13 – verso.

<sup>28</sup> - Ata da Sessão em 7 de Fevereiro de 1885. Livro de Atas das Sessões do Corpo Acadêmico – ano de 1885, p. 20. Museu Dom João VI, EBA /UFRJ.

<i>Driendl</i>	<i>Cena da Baviera</i>	700\$000
<i>Duarte</i>	<i>Atala</i>	1:000\$000
<i>Estevão R. da Silva</i>	<i>Quadro de frutas ou pequena paisagem</i>	160\$000
<i>Fachinetti</i>	<i>Lagoa Rodrigo de Freitas</i>	500\$000
<i>Frati</i> [Generoso Frate]	<i>“Do Céu à terra” – Pintura a fumaça</i>	189\$288
<i>Grimm</i>	<i>Vista do Cavalão</i>	500\$000
<i>Hilarião</i>	<i>Enxoval de boneca</i>	160\$000
<i>Medeiros</i>	<i>Iracema</i>	2:000\$000
<i>Monteiro</i>	<i>Pedreira</i>	300\$000
<i>Pagani</i>	<i>Parasita</i>	160\$000
<i>Peres</i>	<i>Fugida para o Egito</i>	900\$000
<i>Vasquez</i>	<i>Pesca</i>	250\$000

Total: 8:289\$288

Nessa lista, proposta por Victor Meirelles e aprovada pelo conjunto dos professores, observa-se que do total de 17 quadros a serem adquiridos, apenas 3 são de pintura histórica. Desses três, dois representam cenas que se passam em meio à natureza - *Atala* e *Iracema*. Sobre o último, vale a pena citar mais um trecho do parecer dos professores:

*Sem que seja movida pela natural simpatia entre colegas que se estimam, não pode a Comissão deixar de assinalar o quadro do Sr. professor José Maria de Medeiros, intitulado = Iracema = , como um dos melhores da atual exposição, não tanto pela protagonista do drama, como principalmente pelo teatro em que se passa aquela cena que com tanto talento descreveu José de Alencar. É uma paisagem pintada por mão de mestre: desenho correto, colorido brilhante e harmonioso, perfeita observação dos efeitos de perspectiva aérea dão a essa paisagem, verdadeiramente tropical, um céu luminoso e profundo, uma vegetação luxuriosa e cheia de vida, e águas da mais límpida transparência, especialmente naquela onda que arrebenta no primeiro plano do quadro.<sup>29</sup>*

Ou seja, até mesmo na pintura histórica, o que mais agradou os professores da Academia foi a paisagem!

#### 4. As pinturas de paisagem nas exposições particulares no Rio de Janeiro (de 1880 a 1900)

Nas duas últimas décadas do século XIX, multiplicam-se as exposições privadas no Rio de Janeiro, motivadas inclusive pela quase ausência de Exposições Gerais no período. Na verdade, a Exposição Geral de 1884 foi a única realizada na década de 1880. Antes dela, a última ocorrera em 1879, e a próxima seria a de 1890.

A não realização de Exposições Gerais não resultou de desinteresse da Academia, e sim à escassez das verbas governamentais. Para suprir a carência deixada pela falta de apoio do Estado, no ano de 1886, quatro exposições importantes foram realizadas: os alunos organizaram duas

<sup>29</sup> - Ata da sessão de 17 de Dezembro de 1884. Livro de Atas das Sessões do Corpo Acadêmico – ano de 1884, p.14-verso. Museu Dom João VI, EBA /UFRJ

exposições de seus trabalhos no edifício da Academia; a Galeria Vieitas expôs várias obras de João Baptista Castagneto; e Rodolpho Bernardelli organizou uma exposição reunindo pinturas de seu irmão Henrique Bernardelli e paisagens de Fachinetti em uma das salas da Imprensa Nacional. O movimento de exposições se acentuou ao longo de 1887. No início de 1888 o público pôde ver as obras de Firmino Monteiro e Rodolpho Amoêdo, artistas que voltavam ao Brasil após um período de estudos na Europa, e as de Antônio Parreiras que, por sua vez, preparava sua partida para o início do ano seguinte. Foram ainda expostas pinturas de Belmiro de Almeida, Castagneto e outros.

Freqüentemente, as obras eram instaladas no espaço de livrarias e lojas de artigos gerais, ou seja, em espaços que não eram concebidos para a exposição de obras de arte. Gonzaga Duque relata que em 1900 Roberto Mendes expôs sete quadros “*num pequeno espaço destinado a objetos de arte, ao fundo do grande armazém de roupas e objetos para homens, sob o título Ao Preço Fixo*”, à rua do Ouvidor.<sup>30</sup>

De todo modo, o mercado privado de difusão de arte se desenvolvia. Novas galerias surgiam e dentre essas, as mais conhecidas foram as seguintes: Insley Pacheco, Vieitas, Clément, De Wilde, Moncada, Atelier Moderno e Glace Élégante.<sup>31</sup>

Devemos ressaltar que as exposições privadas não resultavam de nenhum tipo de recusa em participar das Exposições Gerais. Os pintores que expunham suas obras em galerias particulares, ou já haviam participado, ou viriam a participar de Exposições Gerais.

Pequenas notas informativas eram veiculadas nos jornais anunciando exposições nas galerias privadas, ou mesmo a exposição ocasional de uma ou duas telas em espaço de comércio, ou no salão do próprio jornal. *O Paiz*, por exemplo, costumava expor em seu salão, à rua do Ouvidor, obras de artistas locais ou estrangeiros de passagem, ou ainda de estudantes da Academia. Em 1º de janeiro de 1888, o jornal comunicava em poucas linhas: “*Salão do Paiz - Temos exposto há dias uma tela do Sr. Eliseu d’Angelo Visconti, representando um ponto da ilha das Cobras, quadro que se recomenda pela verdade da reprodução da paisagem e do colorido.*” Essa tela de Visconti, muito provavelmente, havia sido realizada durante a última prova do curso de pintura sob a orientação de Zeferino da Costa, no final de 1887.<sup>32</sup>

As pinturas de paisagem, naturezas mortas e retratos eram os gêneros predominantes nas galerias particulares. O tamanho das telas tendia para o pequeno ou médio formatos, mais acessíveis e adequados à decoração das casas burguesas. Uma pequena tela de Santa-Ollala, pintor es-

---

<sup>30</sup> - LINS, Vera. *Gonzaga Duque, a estratégia do franco atirador*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1991, p.162.

<sup>31</sup> - As cinco primeiras são citadas em FREIRE, Laudelino. *Um século de pintura*. p.381.

<sup>32</sup> - Museu Dom João VI – *Relatório do Professor J. Zeferino da Costa apresentado à Academia Imperial das belas Artes em sessão de julgamento dos trabalhos escolares do ano de 1887*.

panhol que fixou residência no Rio em 1890, documenta a preferência dos particulares pela pintura de paisagens (Fig.8).

Lendo as críticas publicadas nos periódicos contemporâneos, verifica-se que o meio artístico carioca comportava diversas maneiras de pintar e conceber as paisagens. Gonzaga Duque, por exemplo, critica a maneira minuciosa e fria de Fachinetti, deplora a afetação de Langerock, enquanto elogia a originalidade e o sentimento da natureza em Castagneto, e o vigor de Parreiras.<sup>33</sup> Também percebemos uma diferença no tipo de crítica feita pelos professores da Academia e as críticas veiculadas nos jornais.

- As críticas dos professores e as críticas dos jornalistas – a correção no desenho e a questão da individualidade e originalidade do artista

Podemos destacar uma diferença entre as críticas enunciadas pelos professores da Academia e os textos de Gonzaga Duque e de outros críticos: a ênfase que os mestres davam ao desenho correto, e a ênfase dada pelos críticos à expressão dos sentimentos do pintor.

Como exemplo da exigência dos mestres acadêmicos, vejamos alguns trechos do parecer dos professores em resposta ao pedido de Castagneto para que uma de suas telas fosse adquirida para a galeria da Academia em 1888:

*“Ilmo Exmo Snr. Conselheiro Diretor da Academia Imperial das Belas Artes. – A comissão nomeada por V. Excia para dar parecer sobre o quadro de marinha intitulado = Uma salva em dia de grande gala na baía do Rio de Janeiro = executado perlo Snr. João Baptista Castagneto, e oferecido à venda para a Galeria da Academia das Belas Artes pelo quantia de 1:500\$000, tendo examinado, como lhe cumpria, o referido quadro, sente que o Snr. Castagneto, moço de talento e assíduo ao trabalho como o tem provado e por isso digno de uma certa distinção e de toda proteção, não possa com esse trabalho que acaba de produzir, no juízo da Comissão, ser merecedor de aplausos iguais aos que, justamente, tem recebido por obras anteriormente executadas. – E, para que não se torne enfadonha a enumeração das melhores produções do Snr. Castagneto, basta, para exemplo, citar uma que já a nossa Galeria possui, representando – A praia de Santa Luzia – e adquirida pela Academia quando esse quadro figurou na exposição de 1884 e pela quantia de – 470\$000. (...) Este [quadro], que ora a Comissão vem de julgar e com o qual seu autor pretende representar uma manhã de efeito quente, ao nascer do sol, de atmosfera encoberta pela fumaça desprendida das peças que salvam; é falso de tons no seu todo; não tem partido de luz admissível àquela hora; a perspectiva está errada; - por quanto parece que cada grupo de navios e outras pequenas embarcações que se espalham pela grande superfície do mar, tem horizontes especiais, os quais não podem, por consequência, estar de acordo com o horizonte tomado para o quadro em geral, e único que deve existir; há falta de proporções, quanto às grandezas dos navios e outras pequenas embarcações entre si e segundo suas distâncias. Ainda outra falsidade é aquela de ter o seu autor determinado o efeito nascer do sol, atrás do Pão de Açúcar, quando pela posição do ponto de vista, não é esse o efeito da verdade. Por último, o sistema de pintar que adotou não é simpático, principal-*

<sup>33</sup> - DUQUE, Luiz Gonzaga. *Impressões de um amador: textos esparsos de crítica (1882-1909)*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Casa de Rui Barbosa, 2001, pp. 136 / 128 / 344 e 345, respectivamente .

*mente no primeiro plano que é todo ocupado por grande superfície de mar e cujas ondas são de um maneirismo muito desagradável. A Comissão declara mais que, se foi tão rigorosa no julgamento que acaba de fazer desse quadro, é justamente porque reconhece no Sr. Castagneto, como em princípio expôs, merecimento superior a esse que lhe pode atestar o seu quadro em questão, (...).<sup>34</sup>*

A diferença que assinalo não significa que os críticos que escreviam nos jornais não fizessem o mesmo tipo de exigência. Simplesmente, a ênfase que a Academia dava a essa questão de correção no desenho era bem maior que a dos críticos. Esses, inclusive Gonzaga Duque, também elogiavam a capacidade de bem retratar o que se vê na natureza, e criticavam erros de perspectiva, mas queriam dos pintores o caráter original, a marca da individualidade, a emoção.

De modo similar, sublinhando essa diferença, não quero dizer que os professores a Academia compreendessem a arte como cópia fiel da natureza e nada mais. A questão da individualidade e do temperamento do artista, de sua independência das regras acadêmicas, era consensual; aparece inclusive em texto de Pedro Américo, publicado em *O Paiz* de 25 de junho de 1890 (vide anexo 2).

Anteriormente, já em 1855 Porto-Alegre apresentava a seguinte questão ao corpo acadêmico:

*– Qual será a razão porque muitas Academias se tem tornado infructíferas e mesmo prejudiciaes às bellas-artes em diferentes epocas e paizes?<sup>35</sup>*

A própria Academia questionava seus métodos. Dos pintores que se formaram nos últimos anos do século XIX, como Antônio Parreiras, Baptista da Costa e Eliseu Visconti, era exigido, cada vez mais, o encontrar sua maneira original.

##### 5. A pintura de paisagem nas obras de Antônio Parreiras (1860-1937), Baptista da Costa (1865-1926) e Eliseu Visconti (1866-1944)

Antônio Parreiras, Baptista da Costa e Eliseu Visconti, todos três passaram pela Academia Imperial como estudantes, completaram sua formação na Europa, destacaram-se por suas paisagens, e são nomes consagrados na história da arte brasileira.

Antônio Parreiras, o mais velho dos três, matriculou-se como aluno amador da Academia em janeiro de 1883. Lá foi discípulo de Georg Grimm, e com o mestre teve aulas de pintura ao ar livre. No ano seguinte (1884), Parreiras abandonou a Academia para seguir Grimm que fora impedido de continuar a lecionar na Academia, mas mantivera as excursões de pintura com um grupo de alunos. Em 1890, Parreiras foi contratado para reger a cadeira de Paisagem, mas ao final desse mesmo ano foi obrigado a afastar-se, pois a reforma de 1890, além de dispensar os antigos mestres, aboliu essa disciplina<sup>36</sup>.

<sup>34</sup> - Ata da Sessão do corpo acadêmico em 3 de Fevereiro de 1888, pp.45-47

<sup>35</sup> - Ata da Sessão de 27 de Setembro de 1855, p.3. Museu Dom João VI, n. 6163.

<sup>36</sup> - GALVÃO, Alfredo. *Subsídios para a história da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, Universidade do Brasil, 1954, pp. 50-51.

Baptista da Costa e Eliseu Visconti matricularam-se na Academia em 1885. Nessa ocasião, Grimm já estava afastado. Ambos foram alunos de Zeferino da Costa (1840-1915), então professor da cadeira de Paisagem. A formação de ambos também foi feita ao ar livre, pois essa era a prática de Zeferino da Costa, conforme já foi visto.

Baptista da Costa e Eliseu Visconti fizeram parte do grupo dos *Novos*, estudantes que em 1890 reivindicaram a reforma da Academia. Ambos inscreveram-se no curso de pintura oferecido no chamado *Atelier Livre*, organizado pelos revoltosos e inicialmente instalado no barracão do Largo de São Francisco<sup>37</sup>. Após a reforma de novembro de 1890 que modificou o nome da Academia para *Escola Nacional de Belas Artes*<sup>38</sup>, Visconti e Baptista da Costa foram laureados com o *Prêmio de Viagem à Europa* - Visconti em 1892, no concurso da Escola; e Baptista da Costa em 1894, na primeira Exposição Geral realizada após a reforma.

Baptista da Costa permaneceu ligado à Escola Nacional de Belas Artes como professor durante muito tempo, chegando a ocupar a direção da instituição. Eliseu Visconti também foi professor da Escola, mas acabou afastando-se do cargo para dedicar-se exclusivamente à pintura.

Embora se observem pontos em comum na formação de Parreiras, Baptista da Costa e Visconti, suas obras possuem características próprias muito diferenciadas. Analisando a pintura de paisagem de cada um desses artistas, procurei responder às seguintes perguntas: - No que suas obras se assemelham, no que se diferenciam? - O que cada um deles almejava em sua pintura? - Como suas obras foram recebidas pela crítica e pelo público? - Essas questões dirigidas a obras específicas podem ajudar na compreensão da arte brasileira desse período, e mostrar como problemáticas coletivas encontraram soluções individuais na obra de cada artista.

Escolhi três paisagens em pequeno formato, datadas entre 1910 e 1916, como ponto de partida para uma comparação:

- 1) Antônio Parreiras – *Paisagem* - Paris, 1910 – óleo s/madeira – 26,6 x 39,8 cm - Coleção Museu Dom João VI – EBA/UFRJ. (Fig.9)
- 2) Baptista da Costa – *Paisagem com rio* – 1915/16 – óleo s/madeira – 55 x 30,5cm – Coleção Aldo Franco. (Fig.10)
- 3) Eliseu Visconti – *Paisagem em St. Hubert* – c.1915 – óleo s/tela - 28 x 34,5cm – Coleção particular. (Fig.11)

Essas obras têm em comum o fato de terem sido realizadas em período de maturidade artística dos pintores, e a partir da observação do natural, ao ar livre. Mas apesar de serem resultado de estudo acurado do real, a primeira evidência é que cada uma delas possui atmosfera própria que a diferencia das outras.

As paisagens de Parreiras e Visconti foram pintadas na França, a de Baptista da Costa no Brasil. Mas as características dessas imagens devem-se mais ao temperamento artístico de cada

---

<sup>37</sup> - Essa informação consta nos jornais da época. Ver no anexo, *Gazeta de Notícias*, 9 de julho de 1890.

<sup>38</sup> - Decreto n.983 de 8 de novembro de 1890.



um desses pintores do que às peculiaridades das paisagens francesa e brasileira. Isso é facilmente provado quando as comparamos com paisagens francesas de Batista da Costa e paisagens brasileiras de Visconti e Parreiras, pois as diferenças básicas permanecem as mesmas.

A seleção do pedaço de natureza a ser pintado é o primeiro dado significativo.

Na pintura de Parreiras, percebe-se a escolha de um trecho particularmente “pitoresco”, no sentido em que corresponde a imagens de pinturas que trazemos na memória. A série de árvores verticais que se conclui com a árvore desfolhada que se debruça sobre o rio, os galhos contorcidos e nervosos dessa última árvore destacando-se do fundo claro do céu, o caminho que margeia o rio à direita, as casas entrevistas ao fundo, tudo isso parece “contar uma história”, convida nossa imaginação a entrar no quadro, e está de acordo com o temperamento romântico de Parreiras. Embora não haja presença de personagens humanos, os elementos da natureza expressam estados de alma e transmitem ao espectador uma nostalgia ao mesmo tempo tranqüila e dolorida. Nosso olhar é conduzido pelo ritmo rápido das linhas diagonais que dão dinamismo ao quadro. Essa pequena composição, estudo do natural, condensa as características que Parreiras já explorara com intenções mais evidentes em outras pinturas (por exemplo, em *Turbínio*, de 1888 – Coleção MNBA).

Vejam agora o trabalho de Baptista da Costa. Ele também mostra um trecho à beira de um rio, mas esse rio é “discreto”, reflete o verde da vegetação circundante com a qual se confunde. A mesma discricção torna quase imperceptíveis dois personagens sentados sob a sombra da grande árvore esguia que domina a composição. Só os notamos num segundo momento: aí estão o próprio pintor e um amigo que o observa trabalhar.

Nós “entramos” na paisagem de Baptista da Costa mais lentamente do que na de Parreiras. O primeiríssimo plano na pintura de Parreiras é já repleto de diagonais que nos impulsionam para o fundo. Na obra de Baptista, ao contrário, o primeiro plano mostra uma faixa de massa verde que retém nosso olhar como numa ante-sala. Essa área é apenas animada por tufo de mato e flores brancas esparsas que nos conduzem num sutil ziguezague até encontrarmos o tronco da árvore sob a qual se encontram as figuras do pintor e de seu companheiro. A fruição dessa pintura é uma subida vagarosa que se faz por etapas ou degraus. A linha vertical do tronco da árvore nos indica a continuação da escalada, mas a folhagem, que por vezes a esconde, impõe pausas no caminho. Nosso olhar passeia pelas diferentes tonalidades de cor, descansa nas pequenas manchas claras das pedras no meio do rio e dos finos troncos brancos que sobressaem na massa de vegetação escura, até alcançar o cume do primeiro morro emoldurado pela copa das árvores que cobrem o outro lado da colina. O “triângulo” de céu que se vê ao alto nos faz retornar ao centro do quadro.

A paisagem de Batista da Costa, com sua simplicidade e solidez, parece ser um flagrante fotográfico da natureza. No entanto é cuidadosamente construída. O pintor busca as massas compactas e fechadas, o equilíbrio estável, o ritmo sereno, e para isso evita voluntariamente o reflexo do céu no rio e o rendado de galhos destacados sobre fundo claro (ao contrário de Parreiras).

Resta analisar a tela de Visconti. Aqui, o trecho escolhido pelo pintor foi uma rua do pequeno vilarejo de Saint-Hubert<sup>39</sup>, onde morava com a esposa Louise Palombe e seus filhos.

O período em que Visconti pintou essa pequena paisagem foi classificado por Lygia Martins Costa como “período impressionista do Foyer do Municipal e das paisagens de St. Hubert [1913 a 1919]”<sup>40</sup>. De fato, foi durante o trabalho de preparação das decorações para o teatro carioca (de 1906 a 1916), que Visconti aproximou-se do impressionismo. Na série de paisagens que pintou em Saint-Hubert, paralelamente ao trabalho de elaboração das decorações do *foyer*, nota-se a evolução de sua pintura no sentido de uma simplificação das formas e de uma intensificação da atmosfera vaporosa.

Mas vejamos essa tela em particular. A primeira observação que se faz é que podemos traçar uma linha horizontal mediana dividindo a área em dois retângulos. O primeiro plano mostra a relva próxima ao pintor e ocupa toda a metade inferior da tela. Se ocultarmos da vista a parte superior do quadro, o que vemos é quase pintura abstrata, pois as formas se diluem em manchas e apenas permanece a delicada harmonia das diversas tonalidades. O último plano, onde vemos pequeninas figuras e vegetação ao longe, parece ocupar inteiramente a metade superior da composição. A sensação que se tem é a de que uma perspectiva exagerada eliminou os planos intermediários. Se repetirmos a operação de ocultar da vista a parte inferior da tela, a pintura de Visconti nos traz à lembrança as paisagens clássicas de Poussin ou Lorrain, com seus grandes agrupamentos de árvores freqüentemente localizados nas laterais, deixando o céu livre apenas no centro do quadro. Ao mesmo tempo, uma atmosfera rococó traz recordações das pinturas de Watteau em que pequenos personagens passeiam livremente, imersos na paisagem diáfana.

Nessa tela de Visconti, não há nenhum detalhe pitoresco, nenhuma “ação” dos elementos naturais. Parece que o pintor, mal saiu de casa instalou o cavalete no primeiro canto disponível. Nesse trecho isolado do vilarejo nada acontece, tudo parece tão longe que o mundo não nos convida a “entrar” nele, e junto com o artista somos entregues aos devaneios de nosso mundo interior. Sem “distrações”, podemos gozar da beleza delicada dos tons, da sutileza das pinceladas, fruir a pintura propriamente dita.

---

<sup>39</sup> - Comuna que pertence hoje a Yvelines, departamento da região da Ile-de-France, Saint-Hubert se localiza nos arredores de Paris. A casa onde morou Visconti ainda existe e conserva o mesmo jardim e aspecto do período em que o pintor retratou paisagens locais em diversos quadros.

<sup>40</sup> - COSTA, Lygia Martins. « Biografia de Elyseu d'Angelo Visconti ». In : *Exposição Retrospectiva de Elyseu d'Angelo Visconti*. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, 1949, p. 18.

Com seu caráter introspectivo e individualidade acentuada, Visconti se coloca numa posição afastada do mundo das realidades físicas, ou melhor, habita o mundo da cor e das sensações visuais. O temperamento expresso em suas obras mostra originalidade e concentração.

Podemos afirmar que o mesmo desejo de expressar individualidade se encontra em Parreiras. A diferença é que Antônio Parreiras alia sua originalidade à extroversão. A paisagem de Parreiras tem “introdução, desenvolvimento e clímax”, como a narrativa de uma história. Parreiras escolhe, ou modifica conscientemente, um trecho da natureza que lhe permita contar essa história, onde possa exprimir suas emoções. É conhecido o relato de sua autoria sobre sua “libertação”. De acordo com a narrativa, o fato ocorreu na Itália, nos últimos dias do outono de 1888. Trabalhando em um parque, conformando-se à orientação da escola realista que segundo ele então dominava o meio artístico europeu, subitamente Parreiras teve um choque estético diante da paisagem que se transformava rapidamente, as folhas das árvores caindo, a neblina encobrendo os contornos e dando transparências suaves às cores. Diante da impossibilidade de copiar fielmente tudo o que via e sentia, Parreiras começou a pintar freneticamente como um alucinado, fora de si, sem perceber a passagem do tempo. A partir dessa experiência, diz ele, libertou-se de Grimm que lhe ensinara a cópia fiel da natureza. (vide o texto no anexo 1).

Essa descrição de uma sessão de pintura de Parreiras na natureza parece incompatível com o temperamento de Baptista da Costa. No entanto, um depoimento de Gonzaga Duque, que presenciou o pintor em atividade, é surpreendentemente próximo do relato de Parreiras. Após elogiar a “maneira firme de pincelar” de Baptista da Costa, a “densidade de suas tintas” e “a exatidão dos valores”, Gonzaga Duque escreve:

*Baptista da Costa chegou a esse resultado à custa de tenacidade, conquistou a sua técnica lentamente. Acompanhei-o, há alguns anos, através da sua obra; vi-o aturdido com a multiplicidade dos detalhes do natural, estonteado com a confusão dos valores no ar livre. Lutava, então, por simplificar o que via, ora tentando pela cor o que lhe falhava no desenho; ora substituindo por massas o que a habilidade não conseguia no fofo e tufado das formas. É uma luta desesperada, que só bem a sabe quem já se encontrou com palheta e pincéis em frente à natureza!<sup>41</sup>*

*As suas paisagens, animadas ou vazias, mostram-nos mais alguma coisa do que a reprodução aproximada da Natureza em dados momentos e diversos pontos, exprimem uma emoção, traduzida de um modo que é particularmente do seu autor, comovem-nos também, obrigam-nos a participar dos seus encantos, do seu aspecto claro e todo dourado de sol, da sensação fresca de suas manhãs, da soalheira de seus areais, da agressividade de seus rochedos, da tristeza de seus pôres-de-sol. A sua arte arrasta-nos ao seu cenário, prende-nos no seu ambiente, leva-nos a participar da emoção de seus tipos,(...).<sup>42</sup>*

<sup>41</sup> - DUQUE, Luiz Gonzaga. *Contemporâneos*. Rio de Janeiro: Tipografia Benedito de Souza, 1929, p.29.

<sup>42</sup> - DUQUE, Luiz Gonzaga. *Contemporâneos*. Rio de Janeiro: Tipografia Benedito de Souza, 1929, pp.31-32.

Mas afinal, o que cada um desses três artistas almejava com a pintura de paisagem? O que os faz pertencer à mesma geração? O que se assemelha em suas obras? O que as diferencia?

Percebe-se que todos os três, artistas formados no século XIX, acreditavam na superioridade da arte, e em sua capacidade de embelezar a vida, educar o povo e civilizar os costumes. É igualmente claro que cada um buscou uma linguagem pessoal, e por isso suas obras apresentam particularidades, características próprias. A esse respeito, um texto transcrito por Visconti em pequeno caderno de notas, é bastante significativo:

*Constable – Só trabalho para o futuro. Não vos preocupeis com doutrinas e sistemas. Ide sempre em frente seguindo vossa natureza. Podem pensar o que quiserem da minha arte. O que sei é que ela é verdadeiramente a minha. Dois caminhos podem conduzir à glória. O primeiro é a imitação. O segundo é a arte que surge de si mesma, a arte original. As vantagens da arte de imitação são que, como ela repete as obras do mestre, que o olho está há muito tempo acostumado a admirar, ela é rapidamente notada e estimada. Enquanto o artista que não quer ser o copista de ninguém, que tem a ambição de fazer o que vê e o que quer só alcança lentamente a estima. A maior parte do tempo [o público] (...) de arte não sendo capaz de compreender o que sai da rotina. É assim que a ignorância pública favorece a preguiça dos artistas e os leva à imitação. “Nada mais triste, diz Bacon, do que ouvir serem chamadas sábias as pessoas ardilosas [falsas], ora os maneiristas são pintores ardilosos e o triste é que se confunde freqüentemente as obras amaneiradas com obras sinceras.”*

*Quando me sento, com o lápis, o pincel na mão, em frente de uma cena da natureza, meu primeiro cuidado é esquecer que nunca vi nenhuma pintura. Eu nunca vi nada feio na natureza.<sup>43</sup>*

Visconti não apenas anotou em seu caderno essas palavras de Constable, mas acreditou firmemente nelas, e seguiu seu caminho pessoal buscando desvencilhar-se das convenções. Nesse sentido esses três pintores compreendiam-se “modernos”. A mesma sinceridade e convicção aparecem em textos de Parreiras, e em declarações de Baptista da Costa.<sup>44</sup>

---

<sup>43</sup> - De um caderno de notas de Eliseu Visconti, conservado por seu filho Tobias Visconti. O trecho foi provavelmente redigido em 1906.

*« Constable - Je ne travaille que pour l'avenir. Ne vous préoccupez pas des doctrines et des systèmes. Allez droit devant vous et suivez votre nature. On pensera ce que l'on voudra de mon art. Ce que je sais c'est qu'il est vraiment le mien. Deux routes peuvent conduire à la renommée. La première est l'imitation. La seconde est l'art qui ne s'élève que de lui même, l'art original. Les avantages de l'art d'imitation sont que comme il répète les oeuvre du maître, que l'œil est depuis longtemps accoutumé à admirer, il est rapidement remarqué et estimé. Tandis que l'artiste qui veut n'être le copiste de personne, qui a l'ambition de faire ce qu'il voit et ce qu'il veut ne paraisse que lentement à l'estime. La plupart du temps il regarde le ... d'art n'étant pas capables d'apprendre ce qui sort de la routine. C'est ainsi que l'ignorance publique favorise la paresse des artistes et les pousse à l'imitation. "Rien de plus triste, dit Bacon, que d'entendre donner le nom de sage aux gens rusés, or les maniéristes sont des peintres rusés et le malheur c'est qu'on confond souvent les oeuvres maniérées et les oeuvres sincères.”*

*Lorsque je m'assoit, le crayon, le pinceau à la main, devant une scène de la nature, mon premier soin est d'oublier que je n'ai jamais vu aucune peinture. Jamais je n'ai rien vu de laid dans la nature. » (Caixa 3 do fichamento).*

<sup>44</sup> - Em 1922, entrevistado por Carlos Rubens, Baptista da Costa definiu a arte como “a reprodução de uma coisa bela vivida na natureza”. Afirmou que a verdadeira arte deve trazer um ideal superior de beleza, deve ser sentida com verdade, feita com desenho e justeza de valores e ser capaz de emocionar. [RUBENS, Carlos. *J. Baptista da Costa*. Rio de Janeiro: Jornal do Commercio, 1926, pp. 36-37.]

### 3. Conclusões

Após detalhar cada um dos aspectos estudados – o ensino da pintura de paisagem, as pinturas de paisagem nas Exposições Gerais, as críticas contemporâneas às obras, as pinturas de paisagem nas exposições particulares e as obras de Antônio Parreiras, Baptista da Costa e Eliseu Visconti – devemos responder à questão enunciada:

- Como se deu a relação entre pintura de paisagem e modernidade no meio artístico carioca no final do século XIX?

No decorrer da pesquisa, verificamos que, indubitavelmente, a crítica carioca do final do século XIX associou a pintura de paisagem à modernidade. Esse gênero, que a doutrina neoclássica havia considerado “menor” quando comparado à pintura histórica, passou a ser ideologicamente valorizado como um meio de opor-se à estética acadêmica. O discurso que se fixou foi o de que a Academia era contrária à prática da pintura ao ar livre e de que os mestres inibiam a individualidade dos alunos, apresentando-lhes modelos que deviam ser fielmente imitados.

Um artigo publicado em maio de 1890 no *Jornal do Commercio* expõe claramente essas idéias. Escrito por um crítico anônimo, trata-se da conclusão de seus comentários sobre a Exposição Geral que se encerrara:

*Fechou-se anteontem esta exposição e, na despreziosa crítica que fizemos das obras expostas, pouco resta que falar.*

(...)

*Sustentamos em todos os artigos que publicamos, como em todos os que temos publicado sobre artes, a necessidade de nos libertarmos da golilha e do tronco do estilo acadêmico.*

*Neste empenho, não fomos iniciadores de novas doutrinas, seguimos apenas o movimento, que se desenvolve, em todos os centros artísticos do mundo, onde o academicismo é considerado a mais desastrosa peia oposta ao desenvolvimento da espontaneidade e da individualidade artística.*

*As academias têm compêndios para a composição, legislam, para a técnica e para a concepção, possuem uma iconografia, espécie de escolástica, que fixa os elementos de qualquer alegoria, entendem que a paisagem é uma convenção de atelier e todos esses preceitos atrofiadores parecem-nos leis despóticas, que encerravam, na tradição inerte, a inspiração, a sinceridade e a espontaneidade.*

*(...) seguindo apenas a idéia que domina todos os centros artísticos modernos, condenamos as doutrinas acadêmicas.*

*As academias apontam para a arte grega e dizem-nos:*

*Imitem.*

*Mas para que havemos de estudar um mundo que desapareceu, uma arte que foi, um meio que não é nosso?*

*Para que havemos de reduzir a arte a uma imitação arqueológica, quando ela deve ser a expressão, a resultante espontânea da nossa estesia e do nosso pensar?*<sup>45</sup>

Expondo com clareza os pontos fundamentais da crítica antiacadêmica, esse trecho também mostra que a oposição feita à Academia, aqui no Rio, era em grande parte reflexo das notícias que nos chegavam da Europa. O artigo explicita que uma das fontes dos protestos era a influência dos “centros artísticos do mundo”.

Sabe-se que a valorização da pintura de paisagem ao ar livre e a compreensão de seu papel como caminho para a arte moderna não surgiram como idéias autônomas dos críticos brasileiros. Essas idéias nasceram na Europa e em seguida influenciaram nosso meio artístico. Isso não significa que não houvesse autenticidade nas críticas divulgadas nos jornais cariocas, pois de fato havia insatisfação entre os artistas, e havia o desejo dos novos de assumir a condução da instituição acadêmica. Além disso, a recém proclamada República era mais um fator a estimular as idéias de ação e de mudança.

Tudo isso explica as razões da interpretação que se tornou história: era necessário fomentar a imagem de uma Academia repressora, contra a qual se expressasse a revolta. Quando confrontamos a interpretação comumente aceita com os dados obtidos nos documentos de época - tais como o número de paisagens nas Exposições Gerais da Academia, as medalhas conferidas aos paisagistas e a indicação de obras de pintura de paisagem para serem adquiridas para a Pinacoteca – algo não se encaixa.

Por um lado, nota-se que os professores não reprimiam os pintores do ar livre, e até praticavam a pintura de paisagem (caso de Victor Meirelles que nesse período dedicava-se à pintura dos *Panoramas*<sup>46</sup>), e por outro, percebe-se que os *Novos*, os *Modernos* de 1890, não eram tão diferentes dos artistas ligados à Academia.

Outro aspecto importante que a leitura dos textos e a observação das obras trouxe à luz é o de que a “paisagem” recebeu diferentes significados durante o século XIX no Brasil. Podemos definir pelo menos quatro desses significados:

- 1) Paisagem = Brasil, identidade da Nação.
- 2) Paisagem = pureza, elevação espiritual. Opondo-se à cidade = artifício, engano, perdição.
- 3) Paisagem = retrato da alma do pintor, maneira de representar os dramas humanos.
- 4) Paisagem = luz, cor, autonomia da pintura.

Baseando-nos nesses quatro itens, percebemos que as obras dos três artistas que estudamos mais detidamente – Parreiras, Baptista da Costa e Visconti - foram sendo interpretadas ora segundo um, ora segundo outro desses significados.

<sup>45</sup> - *Jornal do Commercio*, 2 de maio de 1890, p.2.

<sup>46</sup> - Os “panoramas” eram grandes pinturas expostas em uma sala circular e davam ao público a impressão de estar diante de paisagem real.

Encontram-se diversos escritos que exaltam a pintura de paisagem de Baptista da Costa por ser uma “fiel representação da natureza brasileira”. Já as paisagens de Visconti foram elogiadas por sua qualidade de luz e cor, e associadas à pintura moderna e a uma autonomia em relação aos temas. Quanto a Parreiras, os textos do próprio pintor valorizam sua pintura de paisagem como expressão de sentimentos, em oposição a uma paisagem que seria “imitação” do real. Outras vezes percebemos a valorização das paisagens de Parreiras como símbolos da nação brasileira, ou de uma pureza da natureza, opondo-se ao artificialismo da cidade. Percebe-se ainda que todos três tiveram suas paisagens associadas à expressão de seu próprio temperamento. A comparação entre Baptista da Costa, “o tímido”, Parreiras, “o extrovertido”, e Visconti, “o inquieto”, e a respectiva manifestação dessas características em suas obras, foi freqüente.<sup>47</sup>

Basicamente, o que foi mais estimulado nesse período final do século XIX e início do XX, o que o público e os críticos esperavam dos paisagistas, foi que não se limitassem a retratar o que viam na natureza. Duas coisas eram constantemente ressaltadas como fundamentais:

- A capacidade de transmitir “o característico” da paisagem brasileira, sobretudo suas cores.
- A capacidade de transmitir sua própria emoção diante da natureza, e por conseguinte emocionar o público.

Vimos que a pintura de paisagem ao ar livre era praticada pelos alunos desde o início da Academia. O que mudou no método de ensino a partir da década de 1880, não foi o fato de o professor levar os alunos para pintar na natureza, mas sim o ter sido eliminada a fase anterior de cópia de estampas. Ora, isso reflete essa nova concepção do trabalho artístico, segundo a qual a originalidade de cada pintor era fundamental. A originalidade tornara-se a pedra de toque para verificar o valor de um verdadeiro artista.

A exigência de originalidade não era inteiramente uma novidade, mas foi acentuada para a geração de Visconti, Baptista da Costa e Parreiras. Durante sua formação, os futuros artistas já sabiam que esperava-se deles que encontrassem sua maneira individual. A geração anterior, a de Victor Meirelles e Pedro Américo, não percebia essa exigência de modo tão forte. O que lhes era exigido era o aperfeiçoar-se na representação “correta” das proporções, perspectiva, etc., e conceber quadros com temas históricos edificantes.

Mas se existiu essa diferença, ela não fez com que os professores reprimissem os pintores do ar livre. E os *Novos*, os *Modernos* de 1890, não estavam totalmente afastados da herança acadêmica, não eram completamente diferentes dos mestres da Academia.

A este propósito, uma obra de ficção do crítico Gonzaga Duque, seu romance *Mocidade Morta*, é bastante elucidativa. O livro, que foi finalizado em 1897 e publicado em 1899/1900, reproduz as peripécias de artistas e críticos no meio carioca do fim de século. Agrário, personagem

<sup>47</sup> - RUBENS, Carlos. *Pequena história das artes plásticas no Brasil*. São Paulo, 1941, p.191.

COSTA, Lygia Martins. “A Paisagem na Pintura Brasileira”. In: *Anuário do MNBA*, n.6 – 1944, p.28.

alter ego de Gonzaga Duque, e Camilo, o personagem do jovem pintor, insurgem-se contra a instituição acadêmica. Porém, essa revolta é difusa, não consegue objetivar-se. Abaixo reproduzimos uma passagem que narra um encontro entre os dois personagens:

*Foi Camilo Prado quem veio tirá-lo do abatimento. Uma manhã, entrou na mansarda, radiante. Vinha mostrar um artigo destinado à Folha. No mesmo instante sacou do bolso as tiras de papel, garranchadas da sua letrinha nervosa e pôs-se a ler. Era uma diatribe contra a Academia. (...).*

*E logo o pintor falou em fazer uma tela nova, um grande pontapé nos preceitos acadêmicos, (...).*

*E levaram a discutir o quadro. Que seria? Uma paisagem impressionista, simplificada, manchas apenas, efeito barulhento de ocaso delirante, ou um leproso a curar as chagas? Deveria ser tudo novo, até o assunto. O crítico lembrou a cena dos Palmares, negros seminus, brutos e açulados como tigres, de musculatura brônzea, em epileptismos vingativos no último arranco do extermínio... mas, para este faziam-se imprescindíveis uma tela enorme, modelos, paisagem local... Desistiram. Veio em tempo a lembrança de um estudo à Manet, largo, à espátula, sem preocupações de agrado; escolheriam por assunto qualquer coisa escandalosa, uma rapariga nua, sobre uma pele negra de urso, a rir-se embriagada e lúbrica; ao lado, uma taça partida de champanhe, jóias arrebatadas e um coração esmagado. Oh! O coração era pulha, cairiam n'alegoria romântica. Nada, realidade pura, a eterna verdade! O pintor lembrou-se de um busto de mulher, simples, sob um efeito de luz em cheio, repoisando numa almofada encarnada, carnes descobertas, intumescências sensuais de seios, uma langor sonolento de olhar, lábios mordidos em expressão de gozo: Seria Cleópatra, seria Salomé...<sup>48</sup>*

Nessas divagações sobre o quadro que abalaria os alicerces acadêmicos, distingue-se o ecletismo do meio artístico carioca. Os que se queriam modernos falam, é verdade, em “paisagem impressionista”, mas também imaginam uma pintura histórica representando Palmares, a cena de “uma rapariga nua”, e pensam até mesmo em Cleópatra ou Salomé. O que procuram, o que desejam, é a arte dos Salões, a arte para ser vista pelo público burguês e causar sensação.

E aqui chegamos ao ponto em que novas questões de pesquisa nos parecem pertinentes, assunto do qual nos ocupamos a seguir.

#### **4. O que se pretende realizar daqui em diante**

Dentre as leituras que fiz esse ano, como base teórica para a pesquisa que acabo de finalizar, dois livros do americano Michael Fried foram particularmente importantes para mim. Embora os originais sejam em inglês, eu os li nas versões francesas, sob os títulos: *La place du spectateur* e *Le Réalisme de Courbet, esthétique et origines de la peinture moderne*.

O que mais me interessou nesses livros foi a grande abertura de idéias do autor ao fazer história da arte. A partir da observação das obras pictóricas e da leitura de textos escritos por crí-

---

<sup>48</sup> - DUQUE, Gonzaga. *Mocidade morta*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1995, pp. 73-74.



ticos e artistas do período em estudo, Fried identifica uma problemática que envolvera os pintores a partir do século XVIII e perdurou durante o século XIX. Trata-se da preocupação dos artistas com o aspecto teatral de suas obras. Eles tinham consciência de estarem pintando para um público, e suas telas tinham a intenção de captar o olhar do espectador e prendê-lo durante algum tempo. Mas para alcançar esse intuito, os personagens pintados não podiam parecer ter consciência de serem vistos, não podiam “estar posando”, representando sobre um palco. Fried identificou diversas estratégias usadas pelos pintores para alcançar esse fim: uma delas era pintar os personagens absortos em alguma atividade, ou em seus próprios devaneios, de modo a parecerem não se dar conta da presença do olhar do público.

O contato com esse tipo de abordagem me fez enxergar as pinturas com outros olhos, percebendo uma série de novos aspectos a serem estudados. Me fez questionar, por exemplo, a antiga oposição entre pintura de paisagem e pintura histórica. Convencionou-se que a primeira é mais verdadeira, próxima da realidade, espontânea; enquanto a segunda seria fruto de um intelectualismo frio e didático. No entanto, como bem expôs Simon Schama:

*(...) conquanto estejamos habituados a situar a natureza e a percepção humana em dois campos distintos, na verdade elas são inseparáveis. Antes de poder ser um repouso para os sentidos, a paisagem é obra da mente. Compõe-se tanto de camadas de lembranças quanto de estratos de rochas.<sup>49</sup>*

Se a paisagem é uma construção de nossas mentes, se ela não existe na natureza independente de nossa interpretação, então, porque a pintura de paisagem seria menos intelectualizada que a pintura histórica?

Uma outra leitura que me caiu diante dos olhos durante as pesquisas na Biblioteca Nacional, atraiu minha atenção de modo igualmente frutífero. Trata-se de um anúncio, publicado na *Gazeta de Notícias*, em 17 de novembro de 1875, e que transcrevo abaixo:

*8, Largo de S. Francisco de Paula, 8*

*Grandioso Museu de Bellas-Artes de Mme Perony*

*Inauguração*

*Quinta-feira, 18 de novembro de 1875.*

*A directora tem a honra de prevenir ao respeitável público fluminense, que depois de percorrer as principais cidades da Europa e da América, onde sempre obteve benévolo acolhimento, resolveu demorar-se n'esta cidade, montando o seu nunca visto museu de bellas artes, no logar acima; e convida este público ilustrado e sempre ávido de novidades a visitá-lo, afim de admirar o que de mais bello se há visto em uma sorte de divertimento verdadeiramente novo nesta capital.*

*Em seu museu – organizado com o mesmo esmero, asseio e moralidade, que tantos elogios há sempre merecido – encontrará o público fluminense ocasião de*

---

<sup>49</sup> - SCHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p.17.

*admirar QUADROS VIVOS de assuntos históricos e religiosos, copiados de grandes mestres da escola clássica e exibidos sob a direção do célebre artista Sr. Keller, contratado expressamente para este fim com sua família; FIGURAS DE CERA de tamanho natural, e em sua maioria constando de assuntos bíblicos; PANTOMIMAS com transformações mágicas; CENAS MÍMICAS, patrióticas e dramáticas; EXPERIÊNCIAS ELÉTRICAS E MAGNÉTICAS; e a alta novidade e grande sucesso da CABEÇA QUE CANTA OU O REMORSO DE BARBE-BLEUE*

*Exposição de figuras de cera e experiências de luz mágica, das 10 horas da manhã às 5 da tarde; preço de entrada, 500 rs. por pessoa.*

*A mesma exposição com exibição de Quadros Vivos, Pantomimas, Cenas, etc., das 6 às 11 horas da noite, preço da entrada 15 por pessoa.*

*As famílias que trouxerem em sua companhia crianças, se fará diferença no preço da entrada.<sup>50</sup>*

Não é espantoso? “QUADROS VIVOS de assuntos históricos e religiosos, copiados de grandes mestres da escola clássica” e a “CABEÇA QUE CANTA OU O REMORSO DE Barba-Azul”, tudo no mesmo “Grandioso Museu de Bellas-Artes de Mme Perony”!

Quando li esse anúncio, “transportei-me” para o Rio de Janeiro de 1875. Imaginei-me no Largo de São Francisco, o povo juntando-se à entrada do circo/museu de Mme Perony para assistir a experiências elétricas e magnéticas, ver a cabeça que canta, e os quadros vivos de temas bíblicos copiados dos mestres clássicos. E imaginei o mundo do século XIX, com suas cidades cheias de gente curiosa, “público ilustrado e sempre ávido de novidades” conforme as palavras de Mme Perony. Perguntei-me se ainda havia algo de sagrado nessas cenas bíblicas compostas com figuras de cera... Os temas eram tirados da história sagrada, mas essa era apenas mais uma atração, uma novidade, um encantamento, uma diversão como as outras.

De certo modo, o “museu” de Mme Perony espelha o mundo artístico dos Salões e Exposições Gerais do século XIX. É uma caricatura que reflete e exagera algo real. Se os chamados “quadros vivos” tinham se tornado uma prática lúdica, um jogo de sociedade, é porque os quadros pictóricos, a pintura da época, permitia esse jogo. Então, onde estava a seriedade da pintura histórica, a pintura de “grande gênero”?

A verdade é que a lógica do mercado havia impregnado o mundo da arte. As obras passaram a ser produzidas sem serem encomendadas, para em seguida serem oferecidas ao freguês anônimo, exatamente como os produtos industrializados. Para dar publicidade a suas obras, atrair o público e a atenção dos críticos, os novos artistas as enviavam para as exposições anuais (os Salões em Paris, aqui Exposições Gerais). Trabalhavam para obter sucesso numa exposição onde centenas de outros artistas também exporiam suas obras. As descrições e fotografias dos Salões do século XIX deixam perceber como o acúmulo de obras expostas ocupando paredes inteiras,

---

<sup>50</sup> - *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 17 de novembro de 1875, p.4.

de cima abaixo, dificultava a fruição de cada uma delas. Surge então uma pintura feita para atrair o público, captar sua atenção. Telas imensas, de assuntos espetaculares, eram feitas especialmente para essas grandes exposições.

Ao lado dos quadros ilustrando temas bíblicos, mitológicos e da história de Roma, surgem outros que ilustram uma cena de romance, um episódio da história medieval ou contemporânea. Os temas deveriam apelar para a imaginação e despertar interesse. E talvez no mesmo intuito de diferenciar-se da massa, os artistas buscaram a originalidade, a invenção, um estilo próprio.

Essas reflexões me estimularam a continuar meu estudo sobre a arte brasileira do século XIX. Na investigação que pretendo começar, com a renovação de minha bolsa e o auxílio da FAPERJ, desejo tratar da relação do público com a arte das Exposições Gerais. Me parece que essa relação envolvia muito entretenimento, e não apenas a elevação moral e espiritual que os artistas do período preconizavam. Para dar os rumos da pesquisa, duas questões serão estudadas. São as seguintes:

- a pintura e escultura de temática indianista e sua ligação com a literatura romântica brasileira;
- a pintura de gênero e sua possível relação com a literatura realista do século XIX.

A seguir, faço um primeiro detalhamento das etapas da pesquisa para a qual solicito a renovação da bolsa por mais um ano.

## 5. Cronograma e Etapas da Pesquisa

A pesquisa será realizada em cinco etapas. Em cada etapa, as atividades descritas serão realizadas durante os meses determinados, não de forma sucessiva (quando acabar uma atividade começar outra), mas de modo complementar. Dessa forma, o estudo das obras de artes visuais definirá que aspectos da obra literária são interessantes para a pesquisa e devem ser fichados; e a leitura dos textos literários poderá esclarecer aspectos das obras visuais em foco. A leitura de textos teóricos sobre história e crítica da arte servirá de base para o estudo.

1ª Etapa: Estudo da pintura e escultura indianistas do século XIX e sua ligação com a literatura romântica brasileira

Período: de abril a junho de 2003 - três meses

Atividades:

1. Seleção e estudo aprofundado de algumas obras de artes plásticas de temática indianista. Possivelmente:
  - *Moema* - Victor Meirelles, 1866 – o s/tela, 129 x 190 cm – Coleção MASP
  - *Moema* – Rodolfo Bernardelli, 1895. Bronze – 25 x 218 x 100 cm – Coleção Museu Nacional de Belas Artes, RJ

- *O Último Tamoio* - Rodolfo Amoêdo, 1883 – o s/tela 180,3 x 260 cm – Coleção Museu Nacional de Belas Artes, RJ
- *Iracema* – José Maria de Medeiros, 1884 – o s/tela 168,3 x 255cm - Coleção Museu Nacional de Belas Artes, RJ
- *Iracema* – Antônio Parreiras, 1909 – o s/tela, 61 x 92cm - Coleção MASP

2. Leitura de textos sobre história, crítica e teoria da arte
3. Leitura e fichamento de textos sobre literatura brasileira
4. Leitura e fichamento das obras literárias indianistas relativas aos temas retratados nas obras de artes plásticas selecionadas

2ª Etapa: Estudo sobre as pinturas de gênero da segunda metade do século XIX – retratando o cotidiano da pequena burguesia - e suas possíveis relações com a obra literária contemporânea

Período: Julho a setembro de 2003 – três meses

Atividades:

1. Aprofundamento do estudo de algumas obras de artes plásticas (pintura de gênero). Possivelmente:
  - *Estendendo a roupa* – Abigail de Andrade, 1888 – Coleção Hecilda e Sérgio Fadel
  - *Arrufos* – Belmiro de Almeida, 1887 – óleo s/tela, 89,1 x 116,1 cm – Coleção Museu Nacional de Belas Artes, RJ
  - *Cena de família de Adolfo Augusto Pinto* – Almeida Júnior, 1891 – o s/tela, 106 x 137 cm - coleção Pinacoteca do Estado de São Paulo
  - *Moça na Janela* – Aurélio de Figueiredo, 1891 – óleo s/madeira, 66 x 45,7cm – Coleção Sérgio Fadel
  - *Interior de ateliê* – Carlos Chambelland, 1909 – óleo s/tela, 65,2 x 102 cm – Coleção Museu Nacional de Belas Artes, RJ
2. Seleção e leitura de romances e contos brasileiros da segunda metade do século XIX e início do século XX, enfocando a representação do cotidiano urbano da pequena burguesia. (Joaquim Manuel de Macedo, Machado de Assis, Coelho Neto, Artur Azevedo, Raul Pompéia)
3. Leitura de textos sobre literatura e história da arte brasileiras

3ª Etapa: Estudo sobre as relações entre o público e as exposições de arte no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX

Período: Outubro a dezembro de 2003 – três meses

Atividades:

1. Fichamento de textos contemporâneos às obras (artigos em jornais e revistas, livros sobre a arte brasileira, romances e contos, atas das sessões da Academia), na busca da resposta à pergunta:
 

“Qual a função atribuída à arte pela sociedade carioca nesse período?”

Hipóteses: A arte era um instrumento de educação do povo.  
A arte pertencia ao campo do entretenimento.
2. Leitura de textos teóricos sobre história da cultura e crítica da arte

4ª Etapa: Análise de todo o material recolhido e fichado / Início da redação final da pesquisa  
Período: Janeiro e fevereiro de 2004 – dois meses

5ª Etapa: Finalização da redação do relatório de pesquisa  
Período: Março de 2004 – um mês

## 6. Bibliografia

1. BARATA, Frederico. *Eliseu Visconti e seu Tempo*. Rio de Janeiro: Zelio Valverde, 1944.
2. BARATA, Mário. “Um manuscrito inédito de Lebreton”. In: *Revista do SPHAN*, n.14, 1959, pp. 283-307.
2. BAUDELAIRE, CASTAGNARY, DURANTY et alii. *La promenade du critique influent, anthologie de la critique d’art en France 1850-1900*. Paris, Hazan, 1990.
3. BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. “A construção da paisagem”. In: *O Brasil dos viajantes*. 2ed. São Paulo: Metalivros; Rio de Janeiro: Objetiva, 1999, v.3.
4. BELTING, Hans. « L’héritage de Vasari. L’histoire de l’art est-elle un processus ? ». In : *L’Histoire de l’art est-elle finie ?* Nîmes: Editions Jacqueline Chambon, 1989, pp.85-117.
5. BRAGA, Theodoro. *Artistas pintores no Brasil*. São Paulo: São Paulo Editora, 1942.
6. BROCOS, Modesto. *A questão do ensino de Belas Artes, seguido da crítica sobre a direção Bernardelli e justificação do autor*. Rio de Janeiro, 1915.
7. CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.
8. CHAUI, Marilena. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.
9. CLARK, Kenneth. *Paisagem na arte*. Lisboa: Ulisseia, 1961.
10. COLI, Jorge. “Como estudar a arte brasileira do século XIX?”. In *O Brasil Redescoberto*. Rio de Janeiro: Paço Imperial, MinC IPHAN, 1999, p. 124-131.
11. COSTA, Angyone. *A Inquietação das Abelhas (o que pensam e o que dizem os nossos pintores, escultores, arquitetos e gravadores, sobre as artes plásticas no Brasil)*. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & Cia, 1927.
12. COSTA, Lygia Martins. “A Paisagem na Pintura Brasileira”. In: *Anuário do MNBA*, n.6 – 1944, pp.11-34.
13. \_\_\_\_\_. “Panorama de um século de pintura brasileira (1850-1950)”. In: *Um século de pintura brasileira*. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes, 1950.
14. CUNHA, Lygia da Fonseca Fernandes. “Panoramas e Cosmoramas”. In: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Anais do Congresso de História do Segundo Reinado*. Brasília – Rio de Janeiro: IHGB, 1984, p.37-48.
15. DOCTORS, Marcio. “Desvio para o moderno”. In: CAVALCANTI, Lauro (Org.) *Quando o Brasil era Moderno, artes plásticas no Rio de Janeiro 1905-1960*. Rio de Janeiro: Paço Imperial / MinC IPHAN / Aeroplano, 2001, p.30-59.
16. DUQUE, Luiz Gonzaga. *Impressões de um amador: textos esparsos de crítica (1882-1909)*. (Org.) GUIMARÃES, Júlio Castañon; LINS, Vera. Belo Horizonte: Editora UFMG; Casa de Rui Barbosa, 2001.

17. \_\_\_\_\_. *A Arte Brasileira*. Introdução e notas de Tadeu Chiarelli. Campinas: Mercado das Letras, 1995. [1ª edição: 1888].
18. \_\_\_\_\_. *Graves e Frívolos*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa / Sette Letras, 1997.
19. \_\_\_\_\_. *Contemporâneos*. Rio de Janeiro: Tipografia Benedito de Souza, 1929.
20. \_\_\_\_\_. *Mocidade Morta*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1995. [1ª edição: 1899].
21. FERNADES, Cybele Vidal Neto. “O ensino de pintura e escultura na Academia Imperial das Belas Artes”. In: PEREIRA, Sonia Gomes (Org.). *185 anos da Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001/2002, pp.9-40.
22. \_\_\_\_\_. “A construção simbólica da nação: a pintura e a escultura nas Exposições Gerais da Academia Imperial das Belas Artes”. In: PEREIRA, Sonia Gomes (Org.). *185 anos da Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001/2002, pp.179-194.
23. FERREIRA, Silvestre Pinheiro. *Natureza e Arte. Endexas a uma Senhora que acabava de casar em Paris, e partia para o Brazil*. Lisboa: Na Tyt. Lusitana. 1841.
24. FRANÇOIS-COLIN, Aline & VAZELLE, Isabelle (Org.). *Le Paysage*. Paris: Les Editions de l’Amateur, 2001.
25. FREIRE, Laudelino. *Galeria histórica dos Pintores no Brasil*. Rio de Janeiro: Typographia Rohe, 1914.
26. FRIED, Michael. *La place du spectateur*. Paris: Gallimard, 1990.
27. \_\_\_\_\_. *Le Réalisme de Courbet, esthétique et origines de la peinture moderne, II*. Paris: Gallimard, 1993.
28. FUNARTE, Projeto Arte Brasileira. *Academismo*. Rio de Janeiro, 1986.
29. GALVÃO, Alfredo. *Subsídios para a história da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Universidade do Brasil, 1954.
30. \_\_\_\_\_. “Manuel de Araújo Porto-Alegre, sua influência na Academia Imperial das Belas Artes e no meio artístico do Rio de Janeiro”. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n.14. Rio de Janeiro, 1959. pp. 19-120.
31. GRUNCHEC, Philippe. *Les Concours des Prix de Rome, 1797-1863*. Paris: Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1986.
32. JUNIOR, Donato Mello. *Pedro Américo de Figueiredo e Melo (1843-1905)*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983.
33. \_\_\_\_\_. “As Exposições Gerais na Academia de Belas Artes no Segundo Reinado”. In: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Anais do congresso de história do Segundo Reinado*. Rio de Janeiro, 1984.
34. KRAUSS, Rosalind E. “The Originality of the Avant-Garde”. In: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Massachusetts: The MIT Press, 1997, p.151-170.
35. LAFORGUE, BURTY, CARDON, CASTAGNARY, CHESNEAU et alii. *L’impressionnisme, 1874, une exposition*. Editions de l’Amateur, 1996.
36. LEMAIRE, Gérard-Georges. *Le Salon de Diderot à Apollinaire*. Paris: Henri Veyrier, 1986.

37. LEVY, Carlos Roberto Maciel. *Antônio Parreiras (1860-1937), pintor de paisagem, gênero e história*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1981.
38. \_\_\_\_\_. *Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes: período monárquico: catálogos de artistas e obras entre 1840 e 1884*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1990.
39. LINS, Vera. *Gonzaga Duque, a estratégia do franco atirador*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1991.
40. MARQUES, Luiz. *30 mestres da pintura no Brasil*. São Paulo, MASP. Rio de Janeiro, MNBA. Maio, 2001.
41. MATTOS, Claudia Valladão de. “Independência ou Morte!: O Quadro, a Academia e o Projeto Nacionalista do Império”. In: *O Brado do Ipiranga*. São Paulo: Edusp, 1999, p.79-117.
42. MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. *Universo acadêmico ; desenho brasileiro do século XIX da coleção do Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, 1989.
43. NOCHLIN, Linda. “Symbolism and the dialectics of retreat”. In: *Nineteenth century art, a critical history*. London: Thames and Hudson, 1995.
44. PARINAUD, André. *Barbizon, the origins of impressionism*. Bergamo: Bonfini, 1994.
45. PARREIRAS, Antônio. *História de um pintor contada por ele mesmo, Brasil-França / 1881 – 1936*. 3 ed. Niterói, Niterói Livros, 1999.
46. PEDROSA, Mário. *Visconti diante das modernas gerações*. Rio de Janeiro, Correio da Manhã, 1º de janeiro de 1950.
47. PEREIRA, Sonia Gomes. “O ensino de arquitetura e a trajetória dos alunos brasileiros na Ecole des Beaux-Arts em Paris no século XIX”. In: *185 anos da Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001/2002, p.93-114.
48. POOL, Phoebe. “The roots of Impressionism”. In: *Impressionism*. London: Thames and Hudson, 1994.
49. POMARÈDE, Vincent. “Les paradoxes de Corot - propos recueillis par Jeanne Faton-Boyanccé”. In: *Dossier de l'art, Corot*. Dijon, Editions Faton, mars-avril 1996.
50. \_\_\_\_\_. “«... je ferai la nature comme je la vois et comme je la sentirai» (Brascassat). Essai sur la représentation de la nature autour de 1820”. In: *Paysages d'Italie, les peintres du plein air (1780-1830)*. [Catálogo da exposição]. Paris: Réunion des musées nationaux, 2001, p.XXXVII-XLVIII.
51. ROCHLITZ, Rainer. “Stratégies de l’histoire de l’art”. In *Critique, revue générale des publications françaises et étrangères*, n. 586. Paris, março de 1996, p. 131-137.
52. ROGER, Alain. “La Naissance du Paysage en Occident”. In: *Paisagem e Arte, a invenção da natureza, a evolução do olhar*. I Colóquio Internacional de História da Arte – CBHA/CIHA. São Paulo, 2000, p.33-39.
53. ROSENTHAL, Leon. *Du Romantisme au Réalisme. La peinture en France de 1830 à 1848*. Paris: Macula, 1987.
54. RUBENS, Carlos. *J. Baptista da Costa*. Rio de Janeiro: Jornal do Commercio, 1926.
55. \_\_\_\_\_. *Pequena história das artes plásticas no Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1941.
56. SCHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
57. SCHWARCZ, Lilian Moritz. *As Barbas do Imperador. D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

58. SEGRÉ, Monique. *L'art comme institution, l'Ecole des Beaux-Arts, 19<sup>ème</sup> - 20<sup>ème</sup> siècle*. Cachan: Les Editions de l'Ecole Normale Supérieure de Cachan, 1993.
59. SILVA, Geysa. "Aspectos interdisciplinares da literatura fim de século". In: *Arte e artifício – manobras de fim-de-século*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura – UFRJ, 2002.
60. SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Graphia, 2002.
61. SQUEFF, Letícia Coelho. "Fundando a paisagem nacional: o urbano e o selvagem no pensamento de Araújo Porto Alegre". In: *Paisagem e Arte, a invenção da natureza, a evolução do olhar*. I Colóquio Internacional de História da Arte – CBHA/CIHA. São Paulo, 2000, p.273-279.
62. THUILLIER, Jacques. *Peut-on parler d'une peinture 'pompière' ?* Essais et conférences du Collège de France. Paris: PUF, 1984.
63. TRODD, Colin; DENIS, Rafael Cardoso. "Introduction: academic narratives". In: *Art and the academy in the nineteenth century*. Manchester University Press, 2000, p.1-11.
64. VAISSE, Pierre. *La Troisième République et les Peintres*. Paris: Flammarion, 1995.
65. VARNEDOE, Kirk. "Cherchez l'intrus. Une brève historiographie des changements de situation de Caillebotte dans l'histoire de l'art". In: *Gustave Caillebotte, 1848-1894*. Catalogue de l'exposition. Paris: Réunion des musées nationaux, 1994.
66. WHITE, H. & C. *La carrière des peintres au XIXe siècle*. Paris: Flammarion, 1991.
67. ZILIO, Carlos. « Formação do artista plástico no Brasil, o caso da Escola de Belas Artes ». In : *Arte e Ensaios*, revista do Mestrado em História da Arte, EBA-UFRJ. 1(1) : 25-32, 1<sup>o</sup> semestre, 1994.

#### Periódicos: Revistas e jornais

1. *Brazil Artístico. Revista da Sociedade Propagadora das Belas Artes do Rio de Janeiro* n.1. Rio de Janeiro, 1857.
2. *Cidade do Rio*. Rio de Janeiro. 1890.
3. *Diario do Commercio*. Rio de Janeiro. 1890.
4. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro. 1890.
5. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro. 1890.
6. *Kosmos*. Rio de Janeiro. 1904-1905.
7. *O Paiz*. Rio de Janeiro. 1890.
8. *Revista Illustrada*. Rio de Janeiro. 1890.
9. *Vida Fluminense*. Rio de Janeiro. 1890.

#### Dissertações, teses e pesquisas acadêmicas:

1. ARAGÃO, Octavio. *A óptica sócio-política da arte sequencial de Angelo Agostini em algumas das páginas de O CABRIÃO (1866-1867) e d'A REVISTA ILLUSTRADA (1876-1898)*. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFRJ. Rio de Janeiro, 2002.
2. BARROS, José Antonio Nonato Duque Estrada. *Beleza e bom gosto como fatores civilizatórios: o livro "A dona de casa", de Gonzaga Duque*. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFRJ. Rio de Janeiro, 2002.



3. CALDAS, Sergio Reis. *Frans Post: herança realista da pintura holandesa na paisagem brasileira*. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFRJ. Rio de Janeiro, 2002.
4. CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. *Les artistes brésiliens et « les Prix de Voyage en Europe » à la fin du XIXe siècle : vision d'ensemble et étude approfondie sur le peintre Eliseu d'Angelo Visconti (1866-1944)*. Tese de doutorado - Université de Paris 1 - Panthéon-Sorbonne. Paris, 1999.
5. \_\_\_\_\_ . *O Conceito de Modernidade e a Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro*. Relatório final de pesquisa financiada pelo CNPq. Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes da UFRJ, 2001.
6. FRANÇA, Cristina Pierre de. *Estevão Silva (1845-1891) e Hélio Oiticica (1937-1980). Brasilidade, a sensação revisitada*. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFRJ. Rio de Janeiro, 2002.
7. MACHADO, Arnaldo. *João Zeferino da Costa e o ensino da pintura de paisagem ao ar livre*. Rio de Janeiro, 1991.
8. PESSÔA, Alexandre Neiva. *Estevão Silva e a Pintura de Naturezas Mortas no Brasil do Século XIX*. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFRJ. Rio de Janeiro, 2002.
9. PORTELLA, Isabel Maria Carneiro de Sanson. *A Pintura de Paisagem no Brasil: a floresta da obra de Antônio Parreiras*. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFRJ. Rio de Janeiro, 2001.
10. SQUEFF, Letícia Coelho. *O Brasil nas letras de um pintor: Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1879)*. Dissertação de Mestrado em História Social. Orientador Elias Thomé Saliba. São Paulo: Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de História, 2000.

ANEXO 1  
Transcrição de documentos da Academia, ou referentes à Academia

1. <i>Resumo do plano inicial</i> .....	2
2. <i>Resultados da pesquisa</i> .....	3
3. <i>Conclusões</i> .....	27
4. <i>O que se pretende realizar daqui em diante</i> .....	30
5. <i>Cronograma e Etapas da Pesquisa</i> .....	33
6. <i>Bibliografia</i> .....	35
MANUSCRITO DE LEBRETON.....	40
PROGRAMA DO CONCURSO PARA VIAGEM À EUROPA - 1852.....	41
AUGUSTO MÜLLER.....	43
ARAUJO PORTO-ALEGRE.....	44
ATA DE 17 DE DEZEMBRO DE 1884.....	47
ATA DE 7 DE FEVEREIRO DE 1885.....	51
DEPOIMENTO DE PARREIRAS.....	52
O PAIZ - SEGUNDA-FEIRA - 19 DE JANEIRO DE 1885.....	56
O PAIZ – DOMINGO – 1º DE JANEIRO DE 1888.....	58
O PAIZ - TERÇA-FEIRA - 4 DE FEVEREIRO DE 1890.....	58
GAZETA DE NOTÍCIAS - SEGUNDA-FEIRA - 7 DE ABRIL DE 1890 .....	59
JORNAL DO COMMERCIO – 2 DE MAIO DE 1890 .....	60
GAZETA DE NOTÍCIAS - DOMINGO - 8 DE JUNHO DE 1890.....	62
O PAIZ – DOMINGO - 15 DE JUNHO DE 1890.....	63
GAZETA DE NOTÍCIAS - QUARTA-FEIRA - 25 DE JUNHO DE 1890 .....	64
O PAIZ - QUARTA-FEIRA - 25 DE JUNHO DE 1890 .....	66
GAZETA DE NOTÍCIAS - QUARTA-FEIRA - 9 DE JULHO DE 1890.....	67
O PAIZ – DOMINGO - 14 DE DEZEMBRO DE 1890 .....	67

Documento 1

***Manuscrito de Lebreton***

[BARATA, Mário. “Um manuscrito inédito de Lebreton”. In: *Revista do SPHAN*, n.14, 1959, pp. 283-307.]

(p.285) “Publicamos, nesta *Revista*, a convite de seu diretor, a fiel tradução do primeiro manuscrito, datado (...) de 12 de junho de 1816. (...)” [Nesse documento, carta endereçada ao Conde da Barca, Lebreton expõe suas idéias para o estabelecimento de uma “Escola das Belas Artes Brasileiras”]

*Rio de Janeiro, 12 de junho de 1816.*

*A Sua Excelência o Senhor Conde da Barca, Ministro do Estado*

*Senhor*

(...) (p.287) (...)

*Pintura*

*Esta arte se divide em duas partes principais: o gênero histórico, ou grande gênero, e o que se denomina simplesmente pintura de gênero, a qual abrange a paisagem, as cenas familiares e até os mínimos pormenores da natureza, Ainda que esta divisão possa parecer ideal, em algumas circunstâncias, e choque o amor próprio dos pintores ditos de gênero, possui grande fundo de realidade, que não se deve perder de vista na organização do ensino. É fora de dúvida que a pintura de gênero é útil e agradável: penso ainda que em país como este, ao qual a natureza prodigalizou todas as riquezas, os Pintores de gênero terão uma mina inesgotável de assuntos de quadros, e que o gosto dos particulares sentirá e encorajará de preferência a pintura de gênero, em vez da outra.*

*Trata-se, porém, do ensino e dos princípios elementares da arte de pintar em geral. Desse ponto de vista, é necessário que todos os ramos saiam do tronco, que é o gênero histórico. Não houve nunca, nas grandes escolas da Itália e da França, lições públicas de pintura de gênero, e as Academia não lhe reservaram senão pequeno número de lugares honoríficos. O Instituto de França apenas lhe concedeu dois, ocupados pelo Sr. Vanspaendonck<sup>51</sup>, que suscitou grande progresso na arte (p.288) do pintor de flores, e pelo Sr. Taunay, que adquiriu bela reputação, pintando cenas familiares e paisagens, quadros em que algumas vezes se aproximou do gênero histórico, pela concepção e pelo sentimento. Não é bastante para o ensino; cumpre ensinar o aluno-pintor a desenhar e a pintar, inicialmente em grande, podendo descer em seguida aos pequenos assuntos, caso deseje. Então, poder-se-á ter a esperança de vir a ocupar um lugar ao lado de Poussin, de Berghem, de Wauvermans<sup>52</sup> e de Vernet, o único pintor francês do gênero que é grande desenhista: também havia ele estudado o gênero histórico e começara mesmo por praticá-lo.*

*Para todos os gêneros, portanto, os estudos acadêmicos serão os mesmos até o ponto de partida (...); os dois professores pintores, o escultor e o gravador farão desenhar, pintar ou modelar figuras acadêmicas, figuras segundo moldagens do antigo ou segundo modelo vivo.*

---

## Documento 2

### **Programa do Concurso para Viagem à Europa - 1852**

[EBA / UFRJ - Museu Dom João VI – n.5556 (avulso) Envelope com três documentos datados de 1852 – Obs: Em 1852, o prêmio de viagem foi de Victor Meirelles, e seguiu o Programa do Concurso das Classes de Pintura Histórica. Atualizei a grafia].

#### Programa do Concurso da Classe de Pintura de Paisagem para a Viagem à Europa – 1852

---

<sup>51</sup> - Em nota do tradutor:

*Trata-se de Gerard Vanspaendonck, nascido em Tilburgo, na Holanda, e falecido em Paris, em 1822, e comumente incluído entre os franceses. Antes de 1790 era membro da Academia Real de Pintura; em 1795 foi eleito para o Instituto, cujos membros eram em número muito menor que os da Academia. Foi professor de Iconografia no Jardin des Plantes (...) (Conferir em Ch. GABET, Dictionnaire des Artistes de l'École Française, au XIXe siècle. Paris: Chez Madame Vergne, 1831, p.676/7.)*

<sup>52</sup> - Trata-se, provavelmente, de Philips Wouwerman, holandês (1619-1668), pintor de paisagens, batalhas e de cenas da vida elegante de sua época.

Os concorrentes se transferirão para o quintal do Convento de Santo Antonio, e ali, vigiados pelo Ajudante do Porteiro a fim de que ninguém os possa ajudar, formarão do natural, na direção que indicar o Sr. Professor da Classe, um esboço em pano nº 6.

Recolhidos à Academia, e fechados, tirarão do mesmo esboço um quadro em pano nº 30; conservando os primeiros planos quais a natureza os ofereceu, ou modificando-os à sua vontade.

Fica também à sua disposição o efeito do claro-escuro, dada a hora de manhã [no original: “de manhã”].

Terão para o esboço do natural quatro sessões, e para executarem o quadro vinte e cinco dias; ao todo vinte e nove dias úteis a contar de amanhã.

Os concorrentes entrarão às 9 horas da manhã, e sairão às 2 da tarde.

N.B. – Seguir-se-á para a disciplina do Concurso as regras observadas nos concursos para os lugares de Professor-Substituto do Estabelecimento.

Secretaria da Academia das Belas Artes, em 21 de [setembro?] de 1852

---

[5556]

Programa do Concurso das Classes de Pintura histórica, e Escultura para a viagem à Europa – 1852

O assunto do Concurso é – S. João Baptista no Cárcere

Determinada a posição do modelo os concorrentes escolherão os lugares, segundo a ordem de sucessão que a sorte houver indicado.

Cada um dos concorrentes disporá do manequim alternadamente seguindo a mesma ordem prescrita para a escolha do lugar.

É permitido a qualquer dos concorrentes modificar o que quiser na posição do modelo, contanto que disto não resulte incômodo para os outros.

O ato do modelo será de duas horas, não compreendido o tempo do descanso.

Os concorrentes entrarão todos às 9 horas da manhã, e sairão às 2 da tarde: a porta da sala será lacrada pelo Secretário em presença dos concorrentes.

Os concorrentes terão 30 dias úteis a contar de hoje para executarem os seus trabalhos.

Os Pintores executarão seu quadro em panos nº 50.

Os Escultores sobre fundos de 4 ½ palmos de altura, e 3 de largura.

N.B. -- Seguir-se-á para a disciplina do Concurso as regras observadas nos concursos para os lugares de Professor-Substituto do Estabelecimento.

Secretaria da Academia das Belas Artes, em 21 de [setembro?] de 1852

---

[Neste mesmo envelope 5556 encontra-se ainda o Programa para o concurso de Arquitetura – “Uma Escola de Medicina”.]

---

## **Augusto Müller**

[MDJ VI – 5622 - Exposição do Professor de Paisagem Augusto Müller sobre o sistema de ensino que adota – 28 / 10 / 1855]

[a lápis está escrito: Esta letra é de Augusto Müller.]

[Carta em papel muito envelhecido, faltando pedaços.]

[Prog]rama do sistema do ensino da aula de Paisagem.

(...) da sobre dita aula (...) princípios de paisagem e animaes, dos (...) até que estiverem sufficientemente (...) para pintar à óleo.

(...) aluno estiver em estado de pintar, come(...) copiar quadros, dos mais frescos que houver, (...) encaminhar-se à mescla das tintas e (...)stres dos originaes, tanto em paisagem [quanto em an]ímais e flores.

(...) que eu julgar sufficientemente adiantados (...) do natural, irão acompanhados por (...) pontos mais pitorescos aonde farão seus (...) minha direção, devendo este estudo ser (...) de manhã, preferindo sempre à tarde, (...) luz mais quente e o effeito mais pito[resco] (...) estudos devem servir de norma aos quadros (...)tarem na respectiva aula, aonde lhes expli[carei] (...) estiver em meu alcance a perspectiva (...) depente [seria “depende”?] a principal belleza da paisa[gem].

(...)i alguma couza a respeito da com[posição] (...) é a parte mais difícil e mais sublime, (...) é por meio della que o artista se faz (...) [phil]osopho, tornando-se criador como os (...) Pousin e Claude-Lorrain e outros famosos (...) explicando-lhes outrossim a maneira (...)var os diversos planos e harmonia das linhas, (...) aos seus primeiros planos, por meio de (...) vigoroso e quente assim como pela form(...) árvores e plantas grandiosas e variadas, e (...) somente es(...)das ao character do paiz que [o arti]sta quizer representar.

(...)anto a perspectiva linear e à projecção das sombras pertencem ao (...) primeiro ano escolar.

Eis qual o meu sistema (...)

Tenho a honra de submet[er à apro]vação do corpo Acadêmico.

Rio de Janeiro 28 de Outubro de 1855.

O Profes(...)

(...)

Em conformidade da delibe[ração] (...)gação, ensinarei a pintura (...) intermediário entre o lápis (...).

---

## **Araujo Porto-Alegre**

[Trecho do diário de Araujo Porto-Alegre – Museu Dom João VI (EBA/UFRJ) – caderno avulso “Porto Alegre (1)” - transcrito por Alfredo Galvão]

Diário histórico e administrativo da minha Diretoria na Academia das Belas Artes – começando no dia 11 de Maio de 1854, dia da minha posse

Manoel de Araujo Porto Alegre.

[cópia do original que se encontra na Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico – MDJ VI n. 0005 cad.4]

(...) [Sobre o professor Augusto Müller:]

Apresentou este Sr. um programa para o ensino da sua aula, ao qual na melhor boa fé fiz as seguintes

### Breves reflexões

Que submeto à consideração do Sr. Müller, professor da – de Paisagem, flores e animais, acerca do seu programa de ensino apresentado ao Corpo Acadêmico em sessão de 29 de 8bro [outubro] de 1855.

É óbvio o fim do Governo Imperial na manutenção de uma aula de paisagem, flores e animais: Criar retratistas desta nossa fecunda, bela e variada natureza para a tornar conhecida em todo o orbe por meio de fiéis transuntos [cópias]. Ora, uma aula destinada para o estudo e representação desta parte da criação, é natural que deva começar o seu ensino de um modo elementar e gradativo até o ponto desejado.

A falta absoluta que temos de exemplares americanos (p.21) em suas formas, é o que conduz o Sr. Professor a lançar mão dos exemplares europeus, a fim de adestrar o aluno na prática manual do desenho; porém parece-me que o seu sistema se tornará incompleto e infrutífero para o fim da reforma da Academia, que é o de satisfazer as necessidades do país, e dos alunos, como passarei a demonstrar.

Depois destes exercícios, vão os alunos pintar logo a óleo, isto é, (copiar quadros frescos, até se habilitarem na prática das cores, para então passarem ao estudo do natural, e à composição. Estas idéias, inda que muito razoáveis na aparência, têm o inconveniente de demorar o estudo da nossa natureza, o de habituar os alunos a tocarem os objetos da nossa variadíssima botânica da mesma maneira com que acentuam os artistas europeus os da sua, o que nos pode conduzir aos resultados que se observam nos painéis do Conde de Clarac, e mesmo naqueles que aqui foram feitos por Nicolao Taunay, que era um paisagista de primeira ordem, mas que não pôde apanhar devidamente o character da nossa vegetação, da conformação (p.21-verso) dos terrenos, porque em todos os seus admiráveis painéis ressumbra sempre aquele aspecto peculiar à Itália.

O povo napolitano conhece os quadros que são feitos por artistas nacionais, ou por estrangeiros, quando nestes quadros se figura o Vesúvio, porque, diz ele, há uma falha que não lhe dá o

verdadeiro aspecto do vulcão. O mesmo podemos nós dizer dos estrangeiros que representam o Pão de Açúcar.

As florestas virgens que aqui vimos do Sr. Buvelot eram incompletas, e tinham aqueles mesmos defeitos que o Sr. Conde de Castelnause encontrou na do Conde Clarac. O toque da folhagem das árvores, das parasitas, das bromélias, das gramíneas ou taquaras, e das plantas aquáticas não era exato, nem a colocação destas plantas localizada convenientemente: há defeito na forma geral e característica, há desproporção entre sua grandeza e infidelidade no tipo geral que especifica as regiões intertropicais.

Meu mestre, Mr. Debret, também pecou (p.22) misturando plantas das planícies, pousos e clareiras, no mato virgem.

O painel que a meu ver contém o caráter das nossas plantas, e sua situação conveniente, é o do Sr. Félix Taunay, representando a redução das matas a carvão. Falta a esta obra somente o talento manual do paisagista, porque no mais, no que tende ao caráter da nossa natureza, e à expressão da idéia que ele quis consagrar, tem grande merecimento: a composição é grandiosa, as árvores se conhecem, e o pensamento filosófico.

O paisagista é um auxiliar poderoso do viajante, do geógrafo, e do naturalista. Tendo os nossos Estatutos consagrado esta Aula ao ensino da paisagem, das flores e animais, parece-me que os seus alunos antes de pintarem a óleo deveriam ter um exercício intermediário entre o lápis e a palheta, como seja o da aquarela, porque esta pintura participa de um e outro trabalho.

Esta transição penso ser muito necessária, mormente pela comodidade que oferece, pela economia nas despesas, e pela perfeição a que atingiu nos nossos dias.

(p.22-verso) O que faria um de nossos alunos viajando, ou adido a uma expedição científica no interior do país? Onde iria ele buscar os cômodos que pede a pintura a óleo, ou como poderia ele conservar a fidelidade do colorido com o lápis somente?

As flores perdem a cor nos herbários, assim como a sua forma geral e o modo de estar; os animais se defeituam [sic] depois de empalhados, e perdem a cor natural de muitos dos seus tecidos vivos; e a paisagem aquele aspecto do seu colorido, que muitas vezes basta para tornar admiravelmente fiel e instrutiva.

Os que sustentarem, que quem pinta a óleo pinta igualmente a aquarela, dirão uma necessidade, porque os processos são diversos: os recursos da pintura a óleo não se acham nos da aquarela, assim como os desta não se acham na outra.

Não seria talvez mais útil, mais sistemático empregar os alunos no exercício do pincel com uma só cor antes de lhes entregar a palheta; este estudo por meio da monocromia não lhes daria um conhecimento mais exato dos valores do claro escuro, e de suas degradações na perspectiva aérea?

(p.23) Parece-me indubitável. O lápis é vagaroso e incompleto na reprodução exata das formas: a ele é dado o contorno, ou o bosquejo para o homem que já estudou suficientemente.

Depois da aquarela monocroma virá a colorida, e depois desta a execução magistral da pintura a óleo.

O artista que se achar no mar alto, no cume dos Andes, no Centro das florestas virgens, no quartinho de uma estalagem, num pouso, ou em outro qualquer sítio incômodo, pode, por meio da aquarela fazer os seus estudos, e levá-los à força e brilho do colorido da pintura a óleo, não dependendo para isto de grandes aparelhos para o trabalho, de grandes despesas, do perigo de secarem as bexigas ou tubos, do tempo para enxugar a sua obra, porque nada há mais cômodo do que um estirador, uma caixinha com pastilhas ou tijolinhos de tinta, e uma pouca d'água.

Se o pintor histórico viaja pelo mundo que já foi, pelo da imaginação poética, ou pelo presente, para reproduzir a ação moral por meio do homem, o paisagista se apodera do mundo físico para com ele instruir e deleitar. No estudo da paisagem há também o conhecimento individual dos seres mudos; e esta especialidade é o que caracteriza a natureza do país representado: a palmeira de Siloé não é a de Madagascar, nem esta a do México, a da Sicília ou a de Moçambique; assim como elas diferem umas das outras, também muitas das nossas diferem como se vê na monografia de Spix e Martius.

Se o professor de paisagem não tiver noções gerais de botânica, geologia, e mesmo de meteorologia, nunca poderá perceber a diferença que existe entre as diversas formações de terrenos, nem o caráter peculiar das rochas, (...), nem as plantas que convém situar nestes lugares, e em seus climas próprios.

(...)

[Continuação do mesmo trecho do diário de Porto-Alegre, a partir da transcrição publicada na *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n.14, 1959 (artigo de Alfredo Galvão, pp.19-120).]

(p.54) Vi muitas cópias a óleo feitas pelos alunos de paisagem, muito belas para o tempo que aqui estiveram; vi outras de painéis de frutas e animais igualmente satisfatórias, mas vi, desses mesmos alunos desenhos e aquarelas muito ruins, mormente os feitos à vista do natural.

Nenhum conhecimento da perspectiva, do claro escuro, e da mescla das tintas, um toque incerto, pesado, confuso, como o de um grosseiro esboço, e no entanto eram obras destinadas a ilustrar artigos científicos, ou a figurarem em quadros e álbuns.

Todo o copista é um escravo que marcha às apalpadelas, ou que instintivamente vai aplicando a mescla forte ou clara segundo a parte que imita do original; não raciocina sobre a (p.55) intimidade da forma, não procura criar o relevo, não peleja para alcançar a luz (...). Todo o método de ensino racional planta raízes produtivas e faz artistas inteligentes, e criadores. Escolher



bem é criar, disse um filósofo porque escolher é compor, e compor é inventar. (...). Este princípio aplicado às artes plásticas é participante às imaginativas, porque nas artes plásticas a matéria e o espírito se adunam para um fim sublime, para uma criação útil.

Os nossos paisagistas devem ser americanos, porque da natureza da América e particularmente da do Brasil, é que tirarão a sua glória e o seu pão.

(...)

Estas brevíssimas considerações que faço sobre o programa do Sr. Müller e submeto à sua consideração, são mais uma prova do quanto aprecio a sua arte, e do desejo que tenho de que o seu ensino frutifique para a glória e esplendor desta Academia.

---

Documento 5

### ***Ata de 17 de dezembro de 1884***

Museu Dom João VI – Livro de Atas das Sessões do Corpo Acadêmico – ano de 1884

(p.11) (...) Ata da Sessão em 17 de Dezembro de 1884

(...) convida a Comissão nomeada a apresentar o “parecer” sobre os trabalhos da Exposição, e correspondente proposta de prêmios. O secretário lê então o seguinte: - “A Comissão incumbida de julgar do merecimento das obras exibidas na Exposição Geral das Belas Artes, que se inaugurou no dia 23 de Agosto do corrente ano, (p.11 – verso) e propor os prêmios que devem ser conferidos a seus autores, tem a honra de submeter ao juízo da Congregação dos professores o seguinte = Parecer = A presente exposição geral é, sem nenhuma dúvida, a mais abundante, mais variada, e talvez mesmo mais importante de quantas se tem feito na Academia das Belas Artes. Setenta e cinco artistas concorreram a ela, expondo 399 trabalhos, dos quais, 368 constam do catálogo impresso, e 31 foram admitidos depois da publicação dele. Além destes 399 trabalhos próprios só da exposição anual, havia na galeria ocidental, também em exposição 98 produções da nossa Escola. (...). Folga a Comissão em reconhecer que os expositores em geral são dignos de louvor; porque não é sem grande esforço, sem sacrifício de tempo e de dinheiro, sem abnegação mesmo, que se trabalha para uma Exposição de Belas Artes, a que infelizmente não corresponde o apreço do público. E com efeito, com mágoa aqui ficará consignado o fato incrível da mesquinha concorrência de visitantes à atual exposição; a qual durante cem dias, em uma cidade capital, ponto terminal de importante estrada de ferro, e porto de mar onde entram diariamente muitos navios procedentes de todo o mundo, com uma população de mais de trezentos mil habitantes, apenas foi visitada por 20154 pessoas que pagaram entrada, não se exigindo por esta sessão uma mais que módica retribuição, cujo produto, como era público e notório se destinava à aquisição das obras expostas, que fossem mais dignas desta distinção (...). Este incentivo de ani-

mação, pois, esta recompensa ao merecimento dos trabalhos superiores foi negada pelo público aos artistas; porque só ao pagamento da entrada se pode atribuir uma tal deserção, considerando que a última exposição geral, em 1879, que não foi mais interessante que a atual, mas cuja entrada era de todo gratuita, foi concorrida em 62 dias que esteve aberta por 292.296 visitantes. (...) [ a seguir são citados em ordem alfabética alguns expositores e faz-se a crítica dos quadros. Observo que a “paisagem” é reconhecida em pé de igualdade com a pintura de história. São citados: Garcia y Vasquez; (p.12-verso) “O Snr. Domingos Garcia y Vasquez expôs cinco paisagens bem desenhadas e pintadas com talento e observação conscienciosa do natural (...) = Restinga em Niterói =, e a segunda = Pesca = tem merecimento superior às outras três: é seu autor um aluno da Academia, que deve continuar a cultivar a pintura de paisagem, para a qual tem reconhecida aptidão, aprendendo a escolher o melhor na observação do natural, e estudando a composição, que é a parte mais difícil da arte, e que lhe dá toda a superioridade, pois que do contrário, ela ficaria suplantada pela fotografia. (...)”; França Junior: (p.13) “O Snr. Dr. França Junior é um ilustre amador que estreou na atual Exposição com seis pequenos estudos do natural, que revelam em seu autor felizes disposições para a pintura de paisagem; talento cuja cultura não deve desprezar.” [Também se elogia a pintura histórica:] (p.13) Aurélio Figueiredo – “a sua obra porém mais importante é a = Francisca de Rimini =, quadro histórico de figura de grandeza natural, marcado no catálogo com o nº. 122. Nesta composição revela-se o Sr. Aurélio de Figueiredo artista capaz de produzir obras valiosas na dificuldade da pintura histórica.” = “A composição deste quadro está bem ordenada, o colorido vigoroso e cheio de harmonia, e os acessórios sofrivelmente estudados: seu autor merece certamente encômios pela coragem de haver empreendido tão colossal trabalho, num país onde quase tudo falta ao artista = bons modelos, atelier, conselhos de mestres, e principalmente = o apreço e a animação do público. =” (...)

“Apresenta-se agora o Sr. Henrique Bernardelli, aluno da Academia, estudando atualmente em Roma, sem auxílio (p.13-verso) algum da parte de seu país, e que pelos trabalhos expostos se torna digno de especial menção, e credor da produção da Academia das Belas Artes, e do Governo Imperial. A sua aquarela nº 174 = Depois do sahimto = é um quadro cheio de sentimento, bem composto, e corretamente desenhado. As duas = Vistas de Roma = recebidas muito tempo depois da abertura da Exposição, são duas paisagens bem desenhadas, pintadas sem hesitação, com mão firme, toque franco, e gracioso, pincel fácil, e colorido verdadeiro e cheio de harmonia. A obra, porém, mais importante deste jovem artista é a grande cópia à encáustica moderna da = Missa de Bolsena = de Raphael d’Urbino; importante e valiosa não só pelas suas dimensões, e correspondente labor e despesas; mas também pela fidelidade com que traduz aquele afamado = a fresco = do príncipe dos pintores.” [Ainda sobre paisagem:] “O Sr. Hippolyto Boaventura Caron é um distinto aluno da Academia que expôs quatro paisagens, merecendo especial menção as

de n. 176 e 177; e ao qual se aplica inteiramente o juízo emitido sobre o seu colega Domingos Garcia y Vasquez. Os Srs. João Baptista Castagnetto, e João Baptista Pagani são dois filhos da Academia que honram a escola em que estudaram. O primeiro expôs quatro marinhas, gênero para que mostra pronunciada vocação, e que não deve deixar de cultivar; (...). O Sr. Jorge Grimm expôs quatro vistas tomadas do natural, em que se nota como qualidade principal – grande correção de desenho, e facilidade de execução, a de n. 194, intitulada = Vista do Cavalão – que àquelas qualidades reúne a de um colorido mais harmonioso, tem superior merecimento.”

“Do Sr. José Ferraz d’Almeida Junior, ex-aluno da Academia, se admiram quatro quadros históricos; em todos os quais se revela o talento com que nasceu aquele jovem artista, e a aplicação com que estudou, não só na nossa (p.14) Academia durante o tempo de pensionista da Província de S. Paulo, que lhe deu o berço; mas também durante aquele em que, a expensas do Imperial Bolsinho, esteve em Paris sob as lições do professor Alexandre Cabanel. Os quatro quadros expostos pertencem todos à Academia, tendo sido o n. 126 = Fugida da Sacra Família para o Egito = magnanimamente oferecido por Sua Majestade o Imperador, a quem o artista o dedicara, e os outros três comprados pelo governo Imperial (...). Destes 4 quadros, o primeiro já citado, que pertence à escola idealista, e o de n. 197, denominado = Descanso da modelo = , que se aproxima da moderna escola francesa, tem superior merecimento, e colocam seu autor no número dos nossos melhores pintores. – Sem que seja movida pela natural simpatia entre colegas que se estimam, não pode a Comissão deixar de assinalar o quadro do Sr. professor José Maria de Medeiros, intitulado = Iracema = , como um dos melhores da atual exposição, não tanto pela protagonista do drama, como principalmente pelo teatro em que se passa aquela cena que com tanto talento descreveu José de Alencar. É uma paisagem pintada por mão de mestre: desenho correto, colorido brilhante e harmonioso, perfeita observação dos efeitos de perspectiva aérea dão a essa paisagem, verdadeiramente tropical, um céu luminoso e profundo, uma vegetação luxuriosa e cheia de vida, e águas da mais límpida transparência, especialmente naquela onda que arrebenta no primeiro plano do quadro. (...) (p.14-verso) (...). Não tendo a comissão de consignar neste julgamento, as produções enviadas da Europa (p.15) pelos pensionistas da Academia, deixa de falar nos quinze trabalhos do Snr. Rodolpho Amoêdo. (...) O Sr. Pedro Weingartner, pensionista de Sua Majestade o Imperador, em Roma, que expôs alguns estudos, nos quais se nota talento e aplicação. (...) Passando à Escultura sente a comissão ter de consignar a escassez de trabalhos neste ramo das belas-artes, que entretanto nada teria que invejar à pintura, se neste julgamento pudessem ser compreendidos os trabalhos enviados de Roma pelo talentoso pensionista Rodolpho Bernardelli. (...) (p.16) Terminando esta resumida análise da Exposição geral das belas-artes de 1884, a Comissão propõe: = 1º – Que sejam levados à presença do Governo Imperial, como mercedores de recompensas superiores pelas suas produções da atual Exposição os nomes

dos Srs. José Maria de Medeiros, José Ferraz d'Almeida Junior, Pedro José Pinto Peres, Augusto Rodrigues Duarte, Antonio Firmino Monteiro, Francisco Aurélio de Figueiredo e Mello, Leopoldo Heck e Marco Ferrez; = 2º = Que sejam premiados com as medalhas seguintes: Primeira de ouro = os Snrs. Thomas Driendl, João Baptista Castagnetto, D. Abigail d'Andrade, e Jorge Grimm” = Segunda de ouro = Os Snrs. Henrique Bernardelli, Oscar Pereira da Silva, Hippolyto Boaventura Caron, Domingos Garcia e Vasquez, Estevão Roberto da Silva, Antonio Alves do Valle Souza Pinto, Francisco da Cruz Antunes, Modesto Ribeiro e Carneiro Tavares = Medalha de prata = os Srs. Belmiro Barbosa de Almeida Junior, (p.16-verso) João Pagani, ... = 3º – Que sejam concedidas menções honrosas aos Snrs. Dr. França Junior, [etc.]”. Academia das Belas Artes, 13 de Dezembro de 1884. (assinados) – João Maximiniano Mafra - Victor Meirelles de Lima - Pedro Américo de Figueiredo.” – “Vencido quanto aos prêmios – F. J. Bethencourt da Silva.” O Sr. Conselheiro Dr. Vice-Diretor manda então ler o seguinte ofício do Sr. professor Bethencourt da Silva: - “Rio de Janeiro 17 de Dezembro de 1884.” Il.mo Exmo Snr. = Assinei vencido a proposta para prêmios aos artistas que concorreram à última Exposição Geral de Belas Artes, e o fiz embora a meu pesar, convencido de injusta condescendência e bonomia com que foram julgados algumas obras e os seus autores. – Na arte, sempre me pareceu que é cousa de so-menos importância e valor, a cópia de uma estampa gravada ou litografada, e que ainda menos valor tinha a ampliação de uma fotografia muitas vezes realizada pela máquina solar. – A originalidade, a composição são quase tudo; e esse poderoso contingente da arte é a melhor revelação do gênio e da instrução do artista. – A Congregação ilustrada como é, me dispensará comentários talvez mal cabidos, direi, mesmo inúteis, e por isso desprezando o que ora faço por desengano de consciência, substituirá os erros de minha ignorância pelo acerto de suas resoluções. – Julgando com benevolência no intuito de animar, de dar valor à classe artística, parecia-me, peço desculpa aos mestres, que já era muito benigno e complacente a concessão de prêmios que indico e que teria a honra de apresentar à competência da Ilustrada Comissão se motivos superiores me não tivessem impedido de o fazer. Deus guarde a V. Excia. Il.mo Exmo. Snr. Diretor da Academia das Belas Artes (assinado) “O professor Francisco Joaquim Bethencourt da Silva. “Exposição Geral de Belas Artes – Distinção a José Maria de Medeiros, Ferraz d'Almeida Jr., Pedro José Pinto Peres, Augusto Duarte e Thomas Driendl: - 1ª medalha de ouro a Jorge Grimm, Henrique Bernardelli, Aurélio de Figueiredo, (p.17) Firmino Monteiro e J. B. Castagnetto - “2ª medalha de ouro a Dª Abigail d'Andrade, Garcia y Vasquez, Caron, Oscar Pereira da Silva, Estevão, Generoso Frate e Alexandre Siglieri” – “Medalha de prata a Valle, Belmiro, Antunes, Pagani, Petit, Hilarião e Dotte – Menção honrosa a Dr. França, Pereira de Carvalho, Novak e Sá [..., etc.] = F. J. Bethencourt da Silva.” Postos em discussão o “parecer” da Comissão, e o voto divergente do membro dela o Sr. Professor Bethencourt da Silva, falam discutindo os Srs. Consº Vice-Diretor,

Cons<sup>o</sup> Dr. Luiz Carlos, Cons<sup>o</sup> Dr. Domingos, Dr. Américo, Victor Meirelles, e o Secretário. Encerrada a discussão é o “parecer” unanimemente aprovado; votando-se sobre o voto divergente do Sr. Bethencourt, a proposta substitutiva de prêmios por ele enviada, é ela unanimemente rejeitada. O Secretário [...] apresenta à Congregação o resultado do pagamento das entradas na Exposição geral, e da venda dos catálogos, e bem assim as despesas feitas por ordem do Snr. Cons<sup>o</sup> Diretor, ficando um saldo de cinco contos duzentos e oitenta e nove mil duzentos e oitenta e oito reis (5:289\$288r) [...]. (p.17-verso) (...) Tratando-se da escolha dos trabalhos de que se deve fazer a aquisição pelo seu merecimento, ou como incentivo de animação, e reconhecendo-se a dificuldade de resolver com justiça à vista da exiguidade da soma arrecadada (5:289\$288r) delibera a Congregação que se escolham os trabalhos que devem ser comprados sem ter-se em conta a soma disponível, e que seja essa escolha levada ao conhecimento do Governo para que resolva como for justo. [...] É lido então o requerimento do Snr. Cândido Caetano d’Almeida Reis pedindo para ser nomeado, sem concurso, professor d’Estatuária, e resolve unanimemente a Congregação dos professores: primo = que se informe ao Governo que o peticionário não está no caso de ser nomeado [...] sem exhibir novas provas satisfatórias da sua aptidão; pois que os prêmios que obteve não provam mérito absoluto; mas sim relativo, e que o principal e mais importante desses prêmios, que o foi o de “pensionista” longe de o recomendar, tornou-se em seu descrédito, por ter-lhe sido cassado pelo Governo Imperial por aviso de 29 de Agosto de 1868, em consequência de sua falta de aplicação aos estudos, do pouco caso que fazia dos trabalhos que enviava à Academia, e do nenhum mérito deles; = secundo = que seja nomeado professor d’Estatuária o pensionista Rodolpho Bernardelli; fazendo o Snr. Conselheiro Diretor, em nome da Congregação, a respectiva proposta, a qual plenamente justificam os valiosos estudos que tem mandado de Roma, e as informações sempre muito lisonjeiras que por diversas vezes tem a Academia recebido sobre ele quer de seu mestre o talentoso professor Giulio Achilles Monteverde, que é um dos primeiros estatuários italianos, quer da Legação Imperial. [...].

---

Documento 6

### **Ata de 7 de fevereiro de 1885**

Museu Dom João VI – Livro de Atas das Sessões do Corpo Acadêmico – ano de 1885

(p.19-verso) Ata da Sessão em 7 de Fevereiro de 1885 [compra de quadros]

(...) O Snr. Diretor expõe que (...) para haver uma base para discussão, nomeou uma Comissão composta dos professores Victor, Dr. Américo, e Mafra, afim de que ela indicasse quais os quadros que deveriam comprar; mas que informado que a Comissão não podia chegar a acor-

do, ele Diretor convidava cada um [Diretor é Tolentino] dos membros dela a dar “parecer” separado, (...): é lido, primeiro, o “parecer” do professor Mafra, o qual conclui dizendo que, não se podendo comprar com a quantia de (p.20) oito contos duzentos e oitenta e nove mil duzentos e oitenta e oito reis (8:289\$288 r) os quadros mais dignos pelo seu merecimento, incluindo os dos Srs. professores Victor Meirelles e Américo, é de parecer que, ou se represente ao Governo neste sentido, ou resolva a Congregação que não sejam compreendidos na escolha os trabalhos daqueles Srs. professores; o Sr. Dr. Américo diz que não lavrou “parecer” porque entende que com a pequena quantia concedida pelo Governo, não se pode fazer uma escolha justa (...); é lido então o “parecer” do Sr. professor Victor, o qual, depois de indicar os motivos da divergência entre os membros da Comissão, conclui oferecendo a seguinte “Relação dos quadros que podem ser comprados pela quantia de 8:289\$288r =

Artistas	Assunto	Avaliação
Abigail	Cesto de compras	300\$000
Bandeira	Paisagem	150\$000
Bernardelli	Vista de Roma	300\$000
Caron	Praia da Boa Viagem	250\$000
Castagnetto	Porto do Rio de Janeiro	470\$000
Driendl	Cena da Baviera	700\$000
Duarte	Atala	1:000\$000
Estevão R. da Silva	Quadro de frutas ou pequena paisagem	160\$000
Fachinetti	Lagoa Rodrigo de Freitas	500\$000
Frati	“Do Céu à terra” – Pintura a fumaça	189\$288
Grimm	Vista do Cavalão	500\$000
Hilarião	Enxoval de boneca	160\$000
Medeiros	Iracema	2:000\$000
Monteiro	Pedreira	300\$000
Pagani	Parasita	160\$000
Peres	Fugida para o Egito	900\$000
Vasquez	Pesca	250\$000

Total: 8:289\$288

Depois de longa discussão (...) declararam os Snrs. Professores Victor, e Dr. Américo que, para superar a perplexidade em que se vê embaraçada a Congregação, não sejam considerados na ordenada aquisição os trabalhos que haviam eles exposto. Recebida esta declaração é aprovada sem mais discussão, a relação de (p.20-verso) quadros que, com seu parecer, apresentara o Sr. Victor. (...) Academia das Belas Artes, 7 de Fevereiro de 1885.

Documento 7

### **Depoimento de Parreiras**

PARREIRAS, Antônio. *História de um pintor contada por ele mesmo, Brasil-França / 1881 – 1936*. 3 ed. Niterói, Niterói Livros, 1999.

(p.95) Libertado

Em fevereiro de 1888 chegava à *Itália*.

(...) acabei finalmente instalando *atelier* em Veneza, onde freqüentei a Academia.

Na pintura, dominava a escola realista.

A paisagem devia retratar fielmente a natureza, a figura, o modelo.

Em França, Hanateau [acho que é Hanoteau, mas tenho que confirmar no Bénézit] triunfava com suas amaneiradas telas; Meissonier vitorioso, parecia marchar a passos de gigante para a imortalidade à frente de seus soldadinhos... e Bonnat com seus retratos acadêmicos ganhava rios de dinheiro. No entretanto Carpeaux, escorraçado de Paris, ralado de desgostos, sob teto amigo, morrera em Courbevoie e Millet, desprezado, em extrema miséria em Barbizon.

Não tive, pois, outra orientação a seguir.

Como os outros, “copiava a natureza”, tom por tom, linha por linha.

Mas isto não me satisfazia... Não podia ser uma expressão de arte. Por toda a parte, quer em figura, quer em paisagem dominava a “natureza morta”...

(...)

Trabalhando em um parque, já nos últimos dias do outono, fui surpreendido pelos primeiros frios.

(p.96) Tudo desmaiava tomando uns tons finíssimos, muito leves, que se fundiam sem deixar contornos, nas árvores, nas pedras e nos velhos muros do arruinado castelo que se desfazia entre festões de hera.

Rápida era a transformação. Copiar tudo aquilo, minuciosamente, detalhadamente como preceituava então a orientação artística dominante era impossível.

Mas como aquele conjunto era belo!

Como tudo aquilo se coloria de tons transparentes, suaves, aveludados!

Quanta poesia naqueles “longes” esbatidos, vagos, indecisos, que se afastavam envolvidos em flutuantes gases de neblina!

Que ruído sonoro produziam as folhas que se desprendiam dos altos galhos e volteando no ar, caíam afinal, estendendo no solo um tapete de tons admiráveis, variados, de uma harmonia impecável!

Quanta impressão de tristeza naquelas árvores quase sem folhas, pendidas, imóveis, como uma lenta agonia de cristão antevendo o paraíso!

Mas tudo isso eu “sentia” porque entre mim e aquela “natureza”, já prestes a se amortilhar no branco e gélido lençol do inverno, havia um outro eu que não era eu...

Na ânsia infrene de criar, torturado, alucinado, agarrei os maiores pincéis, largos, chatos, longos. Espremi fortemente de um jato, tubos inteiros de tinta na paleta. Cerrei os olhos, deixando apenas infiltrar entre as pálpebras a imagem quase apagada do que abrangia o ângulo visual. Ataquei a tela, freneticamente, sem vacilações, como se nos meus pincéis já estivessem formadas as linhas, compostos os tons.

Havia perdido a noção de tempo, do local, de tudo. Estava como isolado, insensível.

(...)

(p.97) Quanto tempo se passou não sei.

A tela estava literalmente “cheia”. Borrão informe, áspero, pastoso, rugoso de perto. De longe, porém, tudo se envolvia em tinta cinzenta, bastante transparente para através dela se sentir vibrando o tom local.

Tudo em redor de mim se apagava dentro de um ambiente vaporoso... TUDO SEM CONTORNOS, APENAS “MASSAS”.

Então vi na minha tela a “visão” daquela natureza.

Desde este dia deixei de copiar para interpretar; e, para sempre, me separei de Grimm...



## Anexo 2

### Artigos de Jornais

<i>1. Resumo do plano inicial.....</i>	<i>2</i>
<i>2. Resultados da pesquisa.....</i>	<i>3</i>
<i>3. Conclusões.....</i>	<i>27</i>
<i>4. O que se pretende realizar daqui em diante.....</i>	<i>30</i>
<i>5. Cronograma e Etapas da Pesquisa.....</i>	<i>33</i>
<i>6. Bibliografia.....</i>	<i>35</i>
MANUSCRITO DE LEBRETON.....	40
PROGRAMA DO CONCURSO PARA VIAGEM À EUROPA - 1852.....	41
AUGUSTO MÜLLER.....	43
ARAÚJO PORTO-ALEGRE.....	44
ATA DE 17 DE DEZEMBRO DE 1884.....	47
ATA DE 7 DE FEVEREIRO DE 1885.....	51
DEPOIMENTO DE PARREIRAS.....	52
O PAIZ - SEGUNDA-FEIRA - 19 DE JANEIRO DE 1885.....	56
O PAIZ – DOMINGO – 1º DE JANEIRO DE 1888.....	58
O PAIZ - TERÇA-FEIRA - 4 DE FEVEREIRO DE 1890.....	58
GAZETA DE NOTÍCIAS - SEGUNDA-FEIRA - 7 DE ABRIL DE 1890 .....	59
JORNAL DO COMMERCIO – 2 DE MAIO DE 1890 .....	60
GAZETA DE NOTÍCIAS - DOMINGO - 8 DE JUNHO DE 1890.....	62
O PAIZ – DOMINGO - 15 DE JUNHO DE 1890.....	63
GAZETA DE NOTÍCIAS - QUARTA-FEIRA - 25 DE JUNHO DE 1890 .....	64
O PAIZ - QUARTA-FEIRA - 25 DE JUNHO DE 1890 .....	66
GAZETA DE NOTÍCIAS - QUARTA-FEIRA - 9 DE JULHO DE 1890.....	67
O PAIZ – DOMINGO - 14 DE DEZEMBRO DE 1890 .....	67

## **O Paiz - Segunda-feira - 19 de janeiro de 1885**

(p.2)

Echos Fluminenses  
A propósito de artes

É fora de dúvida que este país não ama as artes com o mesmo fervor e entusiasmo com que acompanha uma por uma todas as peripécias de um pleito eleitoral.

Diante do Moisés de Miguel Angelo, das telas de Rafael e do Dominiquino, da cúpula grandiosa de Bramante ou dos esplendores arquitetônicos do Parthenon, ele não sentirá o calafrio subir-lhe pela espinha dorsal (...).

É natural.

O gosto e os sentimentos artísticos educam-se; e esta educação depende do meio, em que se vive.

Nos países civilizados da Europa o homem habitua-se desde criança a ver o belo nas suas múltiplas manifestações em tudo que o cerca.

Os edifícios públicos tem a linha severa e correta e uma ordem arquitetônica. Alguns, como por exemplo a *Bourse de Paris*, e a igreja da Madalena, fazem recordar a simplicidade inimitável do estilo grego. Outros impõem-se às multidões pelas grandes moles de mármore rendilhado e riquezas ornamentais sem número do estilo ogival. (...).

Os jardins estão povoados de mármore e bronzes; estátuas inúmeras ornamentam os museus e as galerias públicas. (...).

Produções de grandes pintores antigos e modernos adornam as paredes e os tetos dos templos. O pincel e a palheta travam lutas incruentas e gloriosas nos torneios das exposições anuais.

Nos concertos ao ar livre popularizam-se as melodias dos mais afamados compositores.

Do que acabo de dizer conclui-se que o homem, ali, ao chegar à idade da razão, já tem a vista e o ouvido por tal forma educados, que não poderá jamais conservar-se indiferente diante de um objeto de arte.

A linha, a cor e o som têm para ele encantos indizíveis.

Olhemos agora para nós.

Os nossos edifícios públicos não têm ogivas, nem as curvas risonhas do estilo bizantino, e ainda menos a simplicidade grandiosa dos monumentos gregos.

Nos nossos jardins não figuram estátuas de mármore. O povo está habituado a ver apenas aos domingos os *jacarés* do Passeio Público e o – *sou útil ainda brincando*.

Poucos, bem poucos são os que conhecem de vista a *Faceira*, de Bernardelli, a *Primeira Missa do Brasil*, de Victor Meirelles, as paisagens do Motta, etc., etc.

(...).

A prova eloqüente de que o meio em que vivemos tem contribuído para o atraso da arquitetura, da pintura e da estatuária entre nós está no desenvolvimento progressivo do nosso gosto pela boa música.

Por que o Rio de Janeiro em peso idolatra a música?

Porque habituou-se desde infante a ir ouvindo as partituras das melhores óperas.

(...).

A sua educação musical foi passando por diversas fases até chegar a de hoje, em que adora com místico fervor a música clássica!

(...) [Esperamos?], pois, que o nosso país seja na pintura, na estatuária e na arquitetura o que é na música.

Devemos aplaudir sinceramente todos os estímulos que concorrem para este fim.

Eis a razão porque venho hoje dizer algumas palavras acerca de um estabelecimento particular que muito poderá contribuir para o desenvolvimento da pintura e das artes plásticas entre nós.

Trata-se de uma sala, uma simples sala.

Os artistas aqui não tinham um lugar onde pudessem expor convenientemente os seus trabalhos.

As duas casas da rua do Ouvidor que se prestam a esse mister, não satisfazem as condições exigidas.

Faltam-lhes a luz e o espaço.

A luz é a vida dos quadros; um quadro sem luz é um pulmão sem ar.

Pois bem, essa lacuna acaba de ser preenchida pelo Sr. de Wilde.

Em sua loja de artigos de pintura e desenho à rua Sete de Setembro, n. 102, ele acaba de abrir um salão especial para exposições de obras de arte.

O salão é um quadrilongo, que ocupa parte do pavimento superior da casa.

A luz que o ilumina vem de cima e é modificada por um *abat jour*.

Ela distribui-se igualmente por todos os quadros ali expostos.

Um vizinho não terá o direito de queixar-se do outro, como aconteceu na última exposição da Academia das Belas Artes, em que algumas telas brilharam à custa do sacrifício de outras.

Vistasas armas indígenas e *faïences* ornam as paredes do recinto.

(...).

No salão do Sr. de Wilde, que está franqueado ao público, acham-se representados os Srs. Driendl na sua famosa tela *Uma cena da Baviera*, e George Grimm em seus severos estudos de pedras, e os Srs. Castagnetto, Teixeira, Vasquez, Caron, Ribeiro, Peres, Villaça, e outros que honram a nossa moderna geração de artistas.

O nome de Castagnetto brilha em várias marinhas.

Este pintor imprime em tudo quanto faz o cunho da sua individualidade. Nos seus quadros acabados, nos seus esboços, há um *quê* que revela aquele fogo do diabo, que é a partilha das grandes vocações.

(...).

Entre os quadros, ainda não conhecidos pelo público, figuram os últimos estudos de Tere-sópolis por Vasquez, Caron e Ribeiro.

Estes três artistas formados na única escola que deve ter o paisagista, que é o estudo severo e consciencioso do natural, progridem sempre. Vê-se nelas a natureza brasileira em toda a pujança de seu colorido vivo e brilhante e de suas linhas caprichosas.

(...).

O Rio de Janeiro deve freqüentar constantemente aquele recinto artístico.

Uma coisa lucrará, afianço-lhe.

Quer saber o que é?

Não comprar oleografias.

---

FRANÇA JUNIOR

---

### **O Paiz – Domingo – 1º de janeiro de 1888**

(p.1)

(...)

Salão do “Paiz”

Temos exposto há dias uma tela do Sr. Eliseu d’Angelo Visconti, representando um ponto da ilha das Cobras, quadro que se recomenda pela verdade da reprodução da paisagem e do colorido.

---

### **O Paiz - Terça-feira - 4 de fevereiro de 1890**

(p.2)

Artes e Artistas

Dentre os alunos que freqüentam atualmente a Academia das Belas Artes, um há que tem diante de si o mais lisonjeiro futuro, pela maneira conscienciosa por que estuda.

O público não o conhece ainda bastante, porque ele peleja na sombra, como um humilde soldado, trabalhando, trabalhando sempre.

Esse aluno, que será muito breve um grande artista, se não desanimar na estrada, como tantos outros, obcecados pela indiferença do público é o Sr. Visconti, que acaba de ser laureado na última exposição com a medalha de ouro. [Com a tela “Mamoeiros”, de 1889, hoje pertencente ao MNBA.]

Visconti há de ser incontestavelmente um dos nossos mais distintos paisagistas.

Colorista por natureza, como todos aqueles que nascem sob a luz suave do mais belo céu do mundo, ele sabe imprimir em seus quadros a nota individual de seu talento, de sua maneira de sentir.

No salão Vieitas confirmará o leitor o que havemos dito, admirando estudos da nossa natureza, firmados pelo pincel do novel paisagista.

Quanta verdade e quanta observação naquelas pequenas telas!

O ar circunda por entre a vegetação.

A luz é perfeitamente distribuída.

(...).

---

[Crítica à Exposição Geral de 1890]

***Gazeta de Notícias - Segunda-feira - 7 de abril de 1890***

(p.1)

Belas Artes

(...)

O que consola, na atual exposição de pintura, à falta de cor local, é a independência que vão revelando os pintores. O confronto dela com a galeria da chamada escola nacional dá esperanças de futuro lisonjeiro, e demonstra a reação espontânea dos moços contra a rotina que sempre predominou na Academia.

Basta ver os paisagistas. O bom Grimm arrancou-os das salas sem luz, onde eles copiavam paisagens de litografias baratas e levou-os para o campo, pô-los na escola da natureza; aí eles aprenderam a pintar por si, como Vasquez, como Caron, como Ribeiro, como França Junior, como Parreiras, e a princípio todos eles tinham mais ou menos a maneira do mestre; mas, ao fim de algum tempo, até dessa influência se libertaram, e hoje cada um deles tem a sua individualidade.

Mais novos do que eles, Visconti e Baptista da Costa, guiados cremos por Zeferino e Amoedo, aprendendo também na natureza, vão revelando disposições notáveis para a arte, principalmente o primeiro, que fez nesta exposição uma estréia brilhantíssima.

Há positivamente um como renascimento, que só espera, para dar todos os seus frutos, que o compreendam, que o sintam os homens que nos governam, para que a reforma seja feita no sentido do movimento já iniciado, no sentido da tendência de espírito dos artistas novos, inspirados uns na pujança da nossa natureza, robustecidos outros pela convivência com os mestres na Europa e o estudo das obras que têm resistido ao tempo, e hão de resistir, porque são a suprema verdade, e esta é o único ideal.

[anônimo]

-----  
***Jornal do Commercio – 2 de maio de 1890***

(p.2)

Bellas Artes  
Exposição Geral de 1890 (conclusão)

Fechou-se anteontem esta exposição e, na despreziosa crítica que fizemos das obras expostas, pouco resta que falar.

(...).

Sustentamos em todos os artigos que publicamos, como em todos os que temos publicado sobre artes, a necessidade de nos libertarmos da goliha e do tronco do estilo acadêmico.

Neste empenho, não fomos iniciadores de novas doutrinas, seguimos apenas o movimento, que se desenvolve, em todos os centros artísticos do mundo, onde o academicismo é considerado a mais desastrosa peia oposta ao desenvolvimento da espontaneidade e da individualidade artística.

As academias têm compêndios para a composição, legislam, para a técnica e para a concepção, possuem uma iconografia, espécie de escolástica, que fixa os elementos de qualquer alegoria, entendem que a paisagem é uma convenção de atelier e todos esses preceitos atrofiadores parecem-nos leis despóticas, que encerravam, na tradição inerte, a inspiração, a sinceridade e a espontaneidade.

W. Burger dizia que os Bolonheses sabem tudo, porque tudo aprenderam dos mestres, seus predecessores: o desenho, a anatomia, o modelado, a perspectiva, a gradação da luz e da sombra, podem pintar tudo (...): a figura e os grupos (...) a terra e o céu, (...), os animais e todas as fantasias da criação.

Sabem compor todos os assuntos: as alegorias místicas e a mitologia, a Trindade e as Três Graças, Vênus ou Maria (...).

Executam tudo, mas nada sentem!

A sua única preocupação é substituir o processo à inspiração, a maneira à sinceridade, o cálculo à espontaneidade. Tudo estava regulado, formulado, convencionado. O gênio artístico era abafado pela sistematização convencional.

Eis porque, seguindo apenas a idéia que domina todos os centros artísticos modernos, condenamos as doutrinas acadêmicas.

As academias apontam para a arte grega e dizem-nos:

- Imitem.

Mas para que havemos de estudar um mundo que desapareceu, uma arte que foi, um *meio* que não é nosso?

Para que havemos de reduzir a arte a uma imitação arqueológica, quando ela deve ser a expressão, a resultante espontânea da nossa estesia e do nosso pensar?

(...)

(p.3) Se a forma plástica mudou, para que havemos de copiar uma sociedade fóssil?

(...)

Mas, em tudo isto não há mais do que a condenação de uma escola artística, não ofende nem prejudica os seus adeptos. Envolver questões pessoais, trazer para a arena das pugnas artísticas, insultos, ofensas a melindres, linguagem violenta e agressiva pode ser um processo crítico como outro qualquer; mas não nos consta que, desde o velho Ruskin até aos nossos dias, tenha sido adotado em qualquer centro civilizado.

Nos grupos dos acadêmicos, dos românticos, dos naturalistas, há igualmente homens superiores e outros que o não são; nem a doutrina artística tem nada que ver com aptidão das pessoas que a professam.

Para nós achamos mesmo que é útil que haja adeptos de todas as escolas.

É pelo contraste dos seus produtos que se pode verificar a superioridade de cada uma delas.

Em todo caso, como para todo o homem prático e de bom senso, os desmandos de linguagem devem passar despercebidos, porque são, na maior parte das vezes, abundâncias de entusiasmo; é, com prazer, que devemos registrar um fato que entre nós é anormal: falou-se de uma exposição de belas artes no Rio de Janeiro. Para nós isso representa um progresso de tal ordem, que quase o pomos na plana do que realizaram os nossos artistas pintores e escultores.

Aproveitando esse tal ou qual entusiasmo seria de bom juízo lembrar a construção de uma sala modesta, onde, aqui em diante, se expusessem as obras de arte moderna.

(...)

Finalmente, fazendo a ligeira crítica da exposição geral de 1890, procedemos sinceramente e de acordo com as doutrinas artísticas que esta folha tem sustentado.

Se erramos, não foi de propósito.

[não está assinado]

-----

[Olavo Bilac sobre Parreiras]

**Gazeta de Notícias - Domingo - 8 de junho de 1890**

(p.1).

Parreiras

Parreiras, um dos artistas que com mais brilho concorreram ao último Salão, acaba de abrir no *Atelier Moderno* a sua exposição particular. Apenas três quadros já conhecidos. Todos os mais novos; e é nesses últimos, creio, que está o atestado melhor do grau de aperfeiçoamento a que chegou o pujante talento do grande discípulo de Grimm.

Quem passa meia hora no *Atelier Moderno* diante daqueles quadros, sai dali com uma confiança inabalável no futuro desta arte nacional tão pouco protegida, que os novos estão construindo, de esforço em esforço, fazendo de cada dificuldade e de cada injustiça que encontram, novos incentivos para o trabalho.

Que bela, que valente, essa geração que aí está, no *atelier*, no jornal, na tela ardente de cores e nas páginas vivas do romance, trabalhando, extenuando-se, lutando corajosamente com o meio, sacrificando-se generosamente, para preparar a felicidade das gerações que hão de vir. Todos esses novos morrerão sem recompensa; mas os que vierem depois, em tempos melhores, quando o trabalho artístico for considerado o maior e o mais respeitado de todos os trabalhos, hão de agradecer comovidos o sacrifício dos que lhes desbravaram o caminho, educando o povo que os há de aplaudir e venerar.

\*\*\*

Da sua viagem de estudo pela Itália, trouxe Parreiras, além dos quadros que figuraram no Salão, alguns que fazem parte da exposição de agora. Entre eles há um, *La mia demora sulle Alpi*, que é uma tela deliciosa: neve por tudo, melancólico, monótona; ao fundo a casa; uma mulher à janela. Faz frio perto do quadro, tal é o *frisson* que o pincel do artista conseguiu imprimir àquela paisagem; Outro: *Triste mattino*, Volta da pesca, na meia luz crepuscular erra uma tristeza infinita; clareia-se o céu vagamente coberto de névoas; alveja a praia, lambida pela água calma; e os pescadores seguem, andrajosos, tiritando na tristeza daquela fria manhã de trabalho. Outros ainda: *Agonia* – queda das folhas, árvores agonizantes, espectrais, sacudindo as galhadas nuas; *Riflesso* – uma obra prima: Veneza, à beira d'água, um tufo de vegetação, duas mulheres, céu de



um azul sereno, e céu, folhas, mulheres e flores refletindo-se em baixo na água arrufada e trêmula...

Mas os quadros que mais encantam são os brasileiros, onde esplende, exuberante e bela, a vegetação da terra querida da pátria. Nunca com tanta verdade e amor Parreiras transportou para a tela a assombrosa natureza americana, como agora, em que o seu pincel parece folgar, restituído enfim à glória eterna e ao encanto inexecedível das paisagens do Brasil.

Em primeiro lugar, a *Tristeza*. Divino! Sobre a encosta deserta uma árvore só se levanta, imóvel e desolada; um caminho estreito serpenteia entre a vegetação rasteira; céu nublado; crepúsculo; e ao fundo, entre nuvens escuras ardem laivos de sangue do sol. Confesso que a não ser a *Saudade* de Henrique Bernardelli, nunca, mas absolutamente nunca, vi quadro nenhum que me comovesse tanto, e cuja impressão se me comunicasse à alma, tão profundamente, com tanta espontaneidade. Quem vê a *Tristeza*, sente positivamente, com a mesma intensidade e com a mesma força, a impressão que dominava o artista no momento do trabalho.

Depois do *Dedo de Deus* e o *Fundo da Grotta*, dois pedaços de natureza, apanhados ao vivo, palpitando, com perfume, com luz, com movimento. Depois *Gaivotas* - encurva-se a praia, branca e infinita. Sobe a encosta bruta, de pedra, faiscando ao sol, coroada com uma facha de verdura. E, à procura do peixe atirado à areia pelas águas, as gaivotas descem e sobem, pousam e voam, cruzam-se, às duas, às três, loucas, reunindo-se, separando-se, equilibrando-se nas asas espalmadas e brancas. Depois, outros, muitos outros, um punhado de primores, suficientes para firmar incontestável, o renome de um artista.

\*\*\*

Ah! Vivam os novos! Vivam os novos! Aqui está um novo, saído do seu próprio e exclusivo esforço, glorioso em plena mocidade, fazendo pela arte brasileira, ele só, mais do que fizeram todos os fósseis, cujos quadros amarelecem na academia, nessa mesma academia onde o Sr. Maia julga ter prestado um serviço excepcional aos alunos, ordenando-lhes que copiem estampas nas galerias da exposição permanente.

Vivam os novos! A arte, a sempre nova, precisa de quem a ame e de quem a fecunde, com o ardor viril e poderoso da mocidade...

Olavo Bilac

---

### ***O Paiz – Domingo - 15 de junho de 1890***

(p.2)

#### Artes e Artistas

(...)

Encerra-se brevemente a exposição do quadro alegórico a “Redenção do Amazonas”.

Foi visitada por 55 pessoas anteontem a exposição do quadro alegórico “A Redenção do Amazonas”

As galerias da Academia das Belas Artes foram visitadas durante a semana finda por 686 pessoas.

Hoje serão franqueadas ao público das 10 horas da manhã às 2 da tarde.

#### Salão do Paiz

Recomenda-se muito à atenção e ao apreço dos visitantes do nosso *Salão*, a magnífica marinha de Castagnetto que temos exposta.

Representa ela o naufrágio do lugar *Marinho I* e é tomado para ponto de vista a praia de Copacabana.

O hábil especialista produziu com este excelente quadro mais um trabalho que recomenda o seu raro e há muito reconhecido merecimento artístico.

#### Diversões

(...) – [Diversas sobre teatro]

Atelier Moderno (rua do Ouvidor 45) - Exposição de quadros do paisagista Antônio Parreiras – das 11 horas da manhã às 4 da tarde.

Largo de S. Francisco de Paula – Exposição do quadro “A Redenção do Amazonas”, do artista Aurélio de Figueiredo – Das 10 horas da manhã às 4 da tarde e das 6 às 9 da noite.

Academia de Belas Artes – Exposição das galerias, das 10 horas da manhã às 2 da tarde.

(...)

---

### **Gazeta de Notícias - Quarta-feira - 25 de junho de 1890**

(p.1)

Pela Academia

II

Nesta questão do ensino das artes plásticas, ou mais especialmente da pintura, há três problemas diversos a resolver, que não devem ser baralhados, e de cuja confusão resulta em grande parte o vício dos sistemas pedagógicos existentes ou propostos.

O primeiro é o da difusão do ensino elementar do desenho. Pedem-no os ilustres formuladores do projeto positivista e os signatários da mensagem que vai ser entregue ao Sr. Benjamin Constant. A sua adoção importa um imenso desenvolvimento para o país inteiro, pois o conhecimento do desenho é uma escola de bom gosto e uma esplêndida ferramenta para todo o operário. Mas não tem nada que ver com o caso. Pertence exclusivamente ao plano do ensino geral e primário, que a Constituição acaba de tornar obrigatório.

O segundo é o do preparo intelectual daqueles que se destinam à profissão artística. Não pode ser dispensado, porque já se foi o tempo da ciência infusa e porque o centro de gravidade do trabalho moderno deslocou-se da atividade imaginativa para a experimentalista e reflexionadora. E só pode ser ministrado em uma ou algumas academias cujos resultados neste caso não se diferenciarão dos resultados fornecidos pelas outras academias.

O terceiro, enfim, é o da formação da individualidade artística, formação que se deve operar com muita independência, mas sob as vistas de um mestre. É o complemento da evolução completa do artista. Não lhe vem até fora de propósito a designação de terceiro estado. E tanto se pode fazer dentro como fora de uma academia.

\*\*\*

Uma vez estabelecida esta classificação tripartida, parece que fica mais simples de resolver o problema do ensino das artes plásticas, permitindo até esta justa conciliação equitativa, em que os atos de governo se devem inspirar com relação aos partidos antagônicos e radicais.

Seja como for, adotem o projeto que adotarem, existirá o Museu. Junto a ele existia a academia do ensino secundário, cujo regulamento pode ser feito à vontade, uma vez que tenha o seguinte arcabouço:

Preparatórios exigidos: Português, francês ou italiano, aritmética, geografia e história.

Curso:

1º ano – Aritmética e geometria

História das artes

Desenho de figura.

2º ano - Ciências naturais em geral, física e química, especialmente aplicadas às artes,

Perspectiva,

Anatomia

Desenho de modelo vivo.

3º ano - Fisiologia aplicada às artes,

Arqueologia,

Desenho de modelo vivo e de paisagem do natural.

\*\*\*

Assim preparado com este curso, rápido aliás e não sobrecarregado, pode o aluno tratar de fazer a sua individualidade como bem quiser, livre de regulamentações precisas, mas já apto ele mesmo a saber o que quer e a chegar à sua especialização artística.

Fica-lhe então permitido o tomar um professor particular, ou matricular-se em um dos *ateliers* que o Estado para tal efeito deve subvencionar.

- E aí torna-se perfeitamente indiferente que o *atelier* funcione no prédio onde funcionou a academia, ou em outro qualquer lugar. Ele deve, porém, estar subordinado à fiscalização do diretor da academia, porque as artes precisam independender do governo, fazer vida à parte, dirigirem-se a si mesmas.

Esses ateliers poderão ser:

1 de arquitetura

1 de escultura

2 de pintura, sendo um de paisagem

1 de gravura.

\*\*\*

Tal é ao mesmo tempo o projeto mais simples, mais lógico e que pode conciliar as diversas opiniões artísticas que se dividem sobre o assunto.

Contra ele não procede, porque não procede em si, o argumento da centralização da arte que Aurélio de Figueiredo apresentou como argumento desfavorável à existência da academia. Façam as federações que quiserem, haverá sempre as capitais intelectuais. É para elas que afluem os moços que tem audácia e tem talento, e que, como Daudet<sup>53</sup>, chegam a Paris com 15 soldos, ou, como Aluizio Azevedo, chegam ao Rio de Janeiro com 5\$000.

PARDAL MALLET

---

### ***O Paiz - Quarta-feira - 25 de junho de 1890***

(p.3)

#### Belas artes

Ao digno Ministro da instrução pública

Sr. Ministro – A atual agitação dos espíritos progressistas contra a Academia das Belas Artes, para alguns distintos escritores perfeitamente justificável e para outros nimiamente injusta, procede em parte de vícios reais daquela antiquada e infeliz instituição, porém principalmente, de uma ilusão intelectual, que consiste em atribuírem-se-lhe males, dos quais ela própria se queixa há mais de um quarto de século, e que dependem de causas externas, radicadas e gerais, absolutamente independentes da vontade de um pequeno grupo de homens desunidos pelo desânimo ou por suas preocupações especiais.

(...)

---

<sup>53</sup> - Alphonse Daudet – escritor francês, (Nîmes, 1840 – Paris, 1897). Obras: *Les lettres de mon moulin*, 1866; *Tartarin de Tarascon*, 1872; *Tartarin sur les Alpes*, 1885; *Port Tarascon*, 1890, entre outras.

As grandes manifestações da Arte não carecem das influências acadêmicas; pelo contrário: é durante o período de sua gestação mental, que os verdadeiros criadores sentem a necessidade de se libertar de todas as limitações da teoria, de toda opressão contrária à independência da própria individualidade, e ao mesmo tempo carecem de um apoio que poderia esmagar esta última. É por isso que eles parecem, às vezes, contraditórios, reclamando simultaneamente a assistência pecuniária do poder e a afirmação pública e legal de uma liberdade ilusória em toda a condição de protegido. Compete ao atual governo, verdadeiramente liberal e ilustrado, compreender o quanto há de patriótico e sublime nessa cândida ingenuidade do talento; e não negar a proteção de que dependerá, talvez, o maior esplendor da nossa nascente escola de pintura e escultura.

(...)

Respeitoso vos saúda vosso humilde compatriota.

PEDRO AMÉRICO

Capital Federal, 20 de junho de 1890.

---

### ***Gazeta de Notícias - Quarta-feira - 9 de julho de 1890***

(p.2)

#### Belas Artes

Inscreveram-se ontem para a frequência dos cursos públicos e gratuitos de Belas Artes, os seguintes alunos:

Pintura – Arthur Francisco Lucas, José Galdino de Castro Junior, Julio de Magalhães Macedo, Antônio da Cunha Figueiredo, Elyseo d'Angelo Visconti, José Pinto de Gouvêa, João Baptista da Costa e Stefano Cavalero.

Escultura – José Roberto da Silva Oliveira e Hermógenes de Paula Torres.

O livro das inscrições continua no barracão do largo de S. Francisco de Paula, à disposição dos interessados.

-----

### ***O Paiz – Domingo - 14 de Dezembro de 1890***

(p.1)

#### Sete Dias

(...)

Passei, há dias, pelo *Atelier Moderno*. Lá estiveram expostos os trabalhos dos discípulos revolucionários da escola livre.

Impressão tardia a que dou.

Como arte revolucionária deve-se dizer que ali nada existia que pudesse dar semelhante indução. Mas havia um grande número de telas agradáveis.

Havia, por exemplo, as telas de Visconti, que, na sua qualidade de esperança, abusa consideravelmente do verde. As suas paisagens dão ares de parque inglês, pelos seus tons de verde tenro, muito cuidado, de jardim. Por isso mesmo, um só quadrinho em que não se nota esse abuso é o melhor e é aquele que nos mostra um pardieiro amarelo sob a ramada de uma bela árvore bem colorida.

Notarei aqui um mimo do Bento Barbosa, pequeno quadro de gênero, delicioso e verdadeiro.

\*

Todas as vezes que penso sobre as artes figurativas, lembra-me, sempre que elas se fazem sob a cultura progressiva dos sentidos. Primeiramente a visão, pela arquitetura e pela pintura; depois, o ouvido – pela música. E eu imagino que em um futuro remotíssimo por um refinamento de artistas *blasés* haverá uma cultura do olfato e uma arte do cheiro.

Imaginemos o efeito que faria sobre os selvagens uma orquestra complexa de Verdi; do mesmo modo um dia, longe de nós que já conhecemos na mulher o seu delicado tato para a escolha dos perfumes, havemos também de ter uma arte complicada de todas as fragrâncias, uma orquestra odorífera subtilíssima, que será a mais elegante, a mais decadente e exquisita, a mais profundamente nervosa de todas as artes.

J.R.

[J.R. – João Ribeiro – (J. Batista R. de Andrade Fernandes, Laranjeiras, SE, 24 de ago. 1860 – Rio de Janeiro, 13 de abril 1934) - *Enciclopédia de literatura brasileira*. Rio: Ministério da Educação, 1990.]