

PESQUISAS SOBRE OS ACERVOS DO MUSEU D. JOÃO VI E DO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES

ANAIS ELETRÔNICOS DO IX SEMINÁRIO DO MUSEU D. JOÃO VI



Organizadores

Alberto Martín Chillón
Ana Maria Tavares Cavalcanti
Marize Malta
Sonia Gomes Pereira

Rio de Janeiro, 2019

entre **S**éculos

PPGAV

PROGRAMA DE
PÓS-GRADUAÇÃO
EM ARTES VISUAIS
EBA - UFPA



**INSTITUT
FRANÇAIS**
BRASIL

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES



ibram
instituto brasileiro de museus

MINISTÉRIO DA
CIDADANIA



PESQUISAS SOBRE OS ACERVOS DO MUSEU D. JOÃO VI E DO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES

ANAIS ELETRÔNICOS DO IX SEMINÁRIO DO MUSEU D. JOÃO VI

Organizadores

Alberto Martín Chillón
Ana Maria Tavares Cavalcanti
Marize Malta
Sonia Gomes Pereira

Rio de Janeiro 2019



Apoio

Programa de Pós Graduação em Artes Visuais –
PPGAV/EBA/URFJ

Organização

Alberto Martín Chillón
Ana Maria Tavares Cavalcanti
Marize Malta
Sonia Gomes Pereira

Roberto Leher

Reitor da Universidade Federal do Rio de Janeiro

Cristina Grafanazzi Tranjan

Decana do Centro de Letras e Artes

Revisão

Alberto Martín Chillón
Flora Pereira Flor

Madalena Ribeiro Grimaldi

Diretora da Escola de Belas Artes

Carlos de Azambuja Rodrigues

**Coordenador do Programa de
Pós Graduação em Artes Visuais**

Editoração e capa

Estúdio Arteônica

Imagem da capa:

Fotografia de uma das galerias da Escola Nacional
de Belas Artes, s/d. Fotógrafo: A. L. Ferreira.
Acervo do Museu D. João VI-EBA-URFJ.

Marize Malta

Coordenadora do Museu D. João VI

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO

S471

Seminário do Museu D. João VI (9. : 2018 : Rio de Janeiro, RJ).
Anais eletrônicos do IX Seminário do Museu D. João VI : pesquisa
sobre os acervos do Museu D. João VI e do Museu Nacional de Belas
Artes / Organizadores Alberto Martín Chillón ... [et al.]. – Rio de
Janeiro : NAU, 2019.

281 p.

ISBN 9788587145765

1. Arte - Brasil - Séc. XIX. 2. Arte - Brasil - Séc. XX. 3. Museu D.
João VI. 4. Museu Nacional de Belas Artes (Brasil). I. Chillón, Alberto
Martín. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Belas
Artes. III. Título.

CDD 709.81

SUMÁRIO

7 APRESENTAÇÃO

9 CONFERÊNCIA:

ARS GRATIA ARTIS: AUTORÉFÉRENTIALITÉ ET AUTOREFLEXIVITÉ DANS L'ORNEMENTATION DES MUSÉES

Alain Bonnet

PALESTRAS

19 PAISAGEM NA ACADEMIA: UMA EXPOSIÇÃO NO MNBA E A PESQUISA NO MUSEU D. JOÃO VI

Ana Maria Tavares Cavalcanti e Carlos Terra

36 OS CONCURSOS PARA O PRÊMIO DE VIAGEM EM PINTURA DA ENBA/RJ ENTRE 1892 E 1930 VISÃO GERAL

Arthur Valle

51 BANDEIRANTES E ÍNDIOS NA PINTURA DE HENRIQUE BERNADELLI: O PROCESSO CRIATIVO

Maraliz de Castro Vieira Christo

70 ORA, POIS! NOTÍCIAS DA COLEÇÃO FERREIRA DAS NEVES EM LISBOA

Marize Malta

85 MEMÓRIAS DE UMA VENTAROLA BRASILEIRA

Maria Cristina Volpi

95 OS MODELOS HISTORIOGRÁFICOS NA TEORIA E PRÁTICA DA ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES

Sonia Gomes Pereira

COMUNICAÇÕES

104 UM OLHAR SOBRE A ALTERAÇÃO ESTÉTICO-FORMAL DE ESCULTURAS EM GESSO: UMA CONTRIBUIÇÃO PARA A PRESERVAÇÃO DE MOLDAGENS DO MUSEU D. JOÃO VI

Ademildes Jardim Gabriel Ayres, Benvinda de Jesus Ferreira Ribeiro e César Casimiro Ferreira

114 REVISITANDO O ESTATUÁRIO FRANCISCO MANUEL CHAVES PINHEIRO (1822-1884)

Alberto Martín Chillón

129 O PRIMEIRO MATERIAL DIDÁTICO PARA UMA ACADEMIA DE ARTES BRASILEIRA: EVIDÊNCIAS DO USO DA COLEÇÃO LEBRETON NA PRÁTICA ACADÊMICA

Amanda Thomaz Cavalcanti

- 140 CAMADAS DO OLHAR: A PINTURA DE PAISAGEM DE HIPÓLITO CARON E O ESQUEMA COMPOSITIVO DE GEORG GRIMM
Ana Carla de Brito
- 152 EROTISMO NA ACADEMIA: O CORPO ALÉM DO MODELO
Ana Renata dos Anjos Meireles
- 160 DAS GALÉES ÀS GALERIAS E A VISIBILIDADE DO NEGRO NO ACERVO DO MNBA
Ana Teles da Silva, Claudia Rocha e Reginaldo Tobias de Oliveira
- 175 ESTUDOS DE NU DE BAPTISTA DA COSTA EM DIÁLOGO
Brenda Martins de Oliveira
- 191 O PROCESSO DE INSTITUCIONALIZAÇÃO DA COLEÇÃO RENATO MIGUEZ DE ARTE POPULAR
Carolina Rodrigues de Lima
- 200 MOLDAGENS EM GESSO DAS ESCULTURAS CLÁSSICAS: AS COLEÇÕES ACADÊMICAS E O CASO DA AIBA/ENBA NOS SÉCULOS XIX E XX
Cybele Vidal Neto Fernandes
- 211 "A PRIMEIRA MISSA NO BRASIL" (1860) E "LOS FUNERALES DE ATAHUALPA" (1867): CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE NACIONAL NA PINTURA ACADÊMICA DA AMÉRICA LATINA
Daiane Gomes Marcon
- 219 ENTRE JUDITE, SALOMÉ E DANÇARINAS ORIENTAIS: "JUDITE E HOLOFERNES" (1880) DE PEDRO AMÉRICO
Fabrizio Miguel Novelli Duro
- 231 CENTRO DE REFERÊNCIA TÊXTIL/VESTUÁRIO (CRVT), PRÁTICAS DE CATALOGAÇÃO E GUARDA PREVENTIVA
Gabriela Lúcio de Souza
- 237 JOSÉ ROBERTO TEIXEIRA LEITE E OS ANOS DE CHUMBO (1961-1964)
Gabrielle Nascimento Batista
- 246 PARA UMA MELHOR COMPREENSÃO DOS TRABALHOS DECORATIVOS DE RODOLPHO AMOÊDO: ACERVOS DO MUSEU D. JOÃO VI E DO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES EM DIÁLOGO
Leandro Brito de Mattos
- 254 NARRATIVAS DE SI: MEMÓRIAS GRAVADAS
Maria Luisa Tavora
- 262 PROJETO GRAVURAS DO MUSEU D. JOÃO VI
Patrícia Figueiredo Pedrosa
- 271 SER MÃE, SER ARTISTA: A REPRESENTAÇÃO DA MATERNIDADE NA OBRA DE GEORGINA DE ALBUQUERQUE
Thaís Canfield da Silva

APRESENTAÇÃO

Organizado pelo *Grupo de Pesquisa Entresséculos*, vinculado ao *Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro* (PPGAV / EBA / UFRJ), o Seminário do Museu D. João VI ocorre anualmente desde 2010 e aborda temáticas relacionadas à arte brasileira, latino-americana e europeia dos séculos XIX e XX, ampliando seu território de interesse e abrangência na comunidade científica a cada edição.

O *Grupo de Pesquisa Entresséculos* segue atento ao compromisso inicial de estudo e valorização do acervo do *Museu D. João VI* (MDJVI) e promove pela segunda vez uma edição interna do seminário, proporcionando um panorama de pesquisas recentes acerca do acervo desta instituição. Ao mesmo tempo, a nona edição do seminário celebra quatro anos de parceria com o *Museu Nacional de Belas Artes* (MNBA), incorporando ao seu campo de debate os estudos atuais sobre o acervo do MNBA.

O IX Seminário do Museu D. João VI, realizado de 18 a 21 de setembro de 2018, reuniu graduandos, mestrandos, doutorandos, professores e profissionais de distintas instituições de diferentes regiões do Brasil e contou com a conferência de Abertura do Professor Doutor Alain Bonnet da *Université de Bourgogne*, França, propiciando um debate atual e plural sobre o MDJVI, o MNBA e seus acervos. Os *Anais do IX Seminário do Museu D. João VI: Pesquisas em Andamento Sobre os Acervos do Museu D. João VI e do Museu Nacional de Belas Artes / IBRAM / MinC* reúnem o resultado das pesquisas apresentadas e dos debates fomentados durante o evento e configuram-se como uma ferramenta de divulgação das novas abordagens e pesquisas acerca de ambas instituições.

Assim, o IX Seminário do Museu D. João VI contou com uma grande diversidade de trabalhos, todos eles focados na pesquisa nos acervos do Museu D. João VI e do Museu Nacional de Belas Artes, sua conservação e restauração, em diferentes momentos e desde diferentes perspectivas. Pintura, gravura, escultura, objetos, têxteis foram objeto de comunicações, do mesmo modo que artistas como Rodolpho Amoedo, Georgina de Albuquerque, Henrique Bernardelli, Francisco Manuel Chaves Pinheiro, Hipolito Caron, João Baptista da Costa, Pedro Américo, Isabel Pons ou personalidades relevantes como José Roberto Teixeira Leite. A Academia Imperial de Belas Artes e a Escola Nacional de Belas Artes foram objeto privilegiado de estudo nas suas múltiplas facetas. Os trabalhos atenderam a aspectos relacionados com o ensino, como os modelos historiográficos ou as coleções didáticas, destacando a coleção Lebreton ou a coleção de moldagens em gesso, e também os prêmios de viagem. A preocupação de estabelecer diálogos dentro da arte latino-americana apareceu também na hora de comparar a pintura histórica e suas implicações na formação de uma identidade nacional no México e no Brasil.

Foram discutidos do mesmo modo temas tradicionais da História da Arte como o papel do nu na Academia, assim como os desdobramentos do corpo nu dos modelos vivos para o campo do erotismo. Outros temas menos tratados, mas que estão sendo recuperados e

valorizados pela historiografia, trazendo novas e necessárias perspectivas, foram também discutidos, como o papel da mulher e a maternidade ou a visibilidade e a importância do negro na arte.

As diferentes coleções do Museu D. João VI e projetos desenvolvidos na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Rio de Janeiro tiveram presença no Seminário, para além da sua fundamental coleção didática: a Coleção Ferreira das Neves contou com trabalhos sobre sua história e formação, assim como de alguns objetos pertencentes a ela; a "arte popular" também esteve presente no estudo da institucionalização da Coleção Renato Miguez e os têxteis na catalogação e preservação do Centro de Referência Têxtil/Vestuário (CVRT); já a gravura contou com a apresentação do projeto Gravuras do Museu D. João VI.

Para a realização do IX Seminário do Museu D. João VI, bem como desta publicação, contamos com o apoio de diversas pessoas e instituições. Agradecemos a todos os estudantes de graduação e pós-graduação que auxiliaram na organização do evento. Dentre os quais gostaríamos de destacar Rafael Bteshe e Sofia Inda, alunos do PPGAV em 2018, e Flora Flor, responsável pelo secretariado do evento e parceira incansável do grupo Entresséculos. Quanto às instituições, agradecemos o apoio e os recursos providos pelo Centro de Letras e Artes, pela Escola de Belas Artes e pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, todos vinculados à Universidade Federal do Rio de Janeiro, e pelo Consulado Geral da França no Rio de Janeiro e pelo Instituto de França, que têm permitido estreitar as relações do grupo Entresséculos com pesquisadores franceses. Destacamos também a duradora parceria com o Museu Nacional de Belas Artes, especialmente representada pela sua diretora Monica Xexéo. Para finalizar, agradecemos à NAU Editora pelo serviço de editoração destes anais.

Rio de Janeiro, 01 de Fevereiro de 2019.

Alberto Martín Chillón
Ana Maria Tavares Cavalcanti
Marize Malta
Sonia Gomes Pereira
Organizadores

ARS GRATIA ARTIS

AUTORÉFÉRENTIALITÉ ET AUTORÉFLEXIVITÉ DANS L'ORNEMENTATION DES MUSÉES

Alain Bonnet ¹

La firme cinématographique américaine Metro-Goldwin-Mayer prit pour devise, en 1928, la locution latine *Ars Gratia Artis*, inscrite dans un phylactère entourant le célèbre lion rugissant. Cet emblème, qui pourrait se traduire en anglais par *Art for Art's Sake*, renvoie à la théorie de l'Art pour l'Art telle qu'elle fut définie en 1834 par Théophile Gautier. Le poète français affirmait que l'art n'avait aucune utilité sociale immédiate, que le plaisir qu'il procurait trouvait en lui-même sa récompense². Pour Gautier, l'utilité était le contraire exact de l'art, et il prouvait cette assertion en soulignant que, dans une maison, l'endroit le plus nécessaire était le moins poétique : "Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien ; tout ce qui est utile est laid, car c'est l'expression de quelque besoin, et ceux de l'homme sont ignobles et dégoûtants, comme sa pauvre et infirme nature. — L'endroit le plus utile d'une maison, ce sont les latrines³". D'une certaine façon, cette devise latine, paradoxalement portée en bannière par une compagnie commerciale, pourrait servir à qualifier un mouvement culturel général qui va durablement modifier la compréhension de la nature de l'art, c'est-à-dire de la fonction des objets produits selon un processus qualifié d'artistique, et de la place dévolue dans la société aux producteurs de ces objets, transformés en saints et héros de la nouvelle religion de l'art. L'art va devenir de façon de plus en plus marquée le sujet même de l'art. En termes savants, on appellera ce mouvement *autoréférentiel* ou *autotélique*, dans la mesure où l'art se prend lui-même pour objet, *autoréflexif* ou *autopoiétique*, dans la mesure où l'art met en scène les conditions mêmes de sa possibilité. Cette dimension autoréférentielle et autoréflexive a souvent été référée aux avant-gardes historiques, lorsque l'art abandonna ses fonctions traditionnelles de représentation mimétique et d'illustration d'un récit pour se concentrer sur ses moyens propres d'expression⁴. En vérité, cette dimension autoréférentielle et autoréflexive de l'art, et singulièrement de la peinture, naît au XIXe siècle, même si l'on peut en trouver quelques exemples antérieurement, notamment dans les trompe-l'œil du XVIIe siècle qui s'amusaient à représenter de façon illusionniste les instruments du métier de peintre⁵. Elle s'est déclinée dans des tableaux mettant en scène un épisode biographique emprunté à la vie d'un artiste du passé⁶, dans les monuments sculptés à la gloire des artistes⁷, dans les allégories représentant les arts⁸, etc. Je voudrais m'arrêter ici sur un domaine particulier de cette célébration de l'art par l'art lui-même, qui présente l'avantage de réunir les différents axes constituant ce courant iconographique particulier. Les décors peints ou sculptés réalisés pour l'ornementation des musées, dans la seconde moitié du XIXe siècle, n'ont pas encore,

je crois, retenu l'attention des spécialistes, bien que l'on puisse les trouver déclinés en de très nombreux endroits et sous des formes très diverses. Ces décors des musées, en Europe et dans les Amériques, restent donc, pour l'essentiel, un sujet oublié des études savantes portant sur les musées, en développement constant ces dernières années. Les historiens de l'art qui se consacrent à l'étude de ce domaine particulier se penchent plus volontiers sur l'histoire des collections, sur les évolutions de la muséographie, sur l'architecture muséale, sur les publics fréquentant ces lieux, sur les personnels chargés de gérer les richesses artistiques, et détournent le regard de tout ce qui relève de l'ornementation des murailles ou de la décoration des abords. Il est par exemple remarquable qu'un ouvrage assimilant de façon explicite le musée à un *temple spectaculaire* n'évoque l'organisation architecturale de ces temples que pour l'assimiler à un dispositif de contrôle et d'édification⁹. On peut avancer quelques hypothèses pour comprendre cet aveuglement. La première, la plus certaine, est que ce courant particulier des recherches en histoire de l'art est relativement récent, et qu'il y a donc beaucoup à faire avant d'en venir au recensement et à l'étude des décors peints et sculptés des musées. La seconde tient au statut hybride, pour ne pas dire paradoxal, de ces artefacts : sommes-nous en présence de véritables œuvres d'art, dignes d'un intérêt égal à celui porté aux œuvres accrochées aux cimaises ? La troisième tient enfin aux caractères stylistiques de ces décors : ils ont été produits pour l'essentiel dans la seconde moitié du XIXe siècle et le discrédit qui a longtemps été attaché à ce qui était qualifié d'art académique n'a commencé à se dissiper qu'il y a quelques décennies. Il est vrai aussi que cet aveuglement n'est pas propre aux historiens de l'art contemporains : il est tout aussi surprenant de constater que les critiques visitant les musées nouvellement inaugurés n'avaient le plus souvent aucun commentaire à faire sur ce type de décor, préférant eux-aussi s'arrêter longuement sur les richesses des collections, les commodités ou les inconvénients de leur accrochage, les parti-pris architecturaux plus que sur les rangées de bustes ou les scènes historiées qui servaient de cadre aux collections¹⁰.

L'intérêt, heuristique serait-on tenté d'écrire, de ces décors peints et sculptés est pourtant avéré, et il doit être envisagé selon trois critères qu'il convient de distinguer. Les décors muséaux sont les témoins de la construction imagée de l'histoire de l'art qui va accompagner deux phénomènes culturels propres au XIXe siècle : la réalisation de bâtiments spécifiques ouverts au public pour abriter des collections d'art ; la constitution de l'histoire de l'art comme discipline scientifique autonome, c'est-à-dire non plus comme une discipline célébrant le génie individuel sous une forme biographique, selon le modèle imposé par Vasari, non plus également comme une discipline visant à définir les critères d'une beauté universelle et intemporelle, selon le projet de Winckelmann, mais bien une discipline cherchant à comprendre et à étudier, sans préjugés nationalistes ou esthétiques, la diversité des productions artistiques selon les époques et selon les pays. Ces décors posent également la question du statut des œuvres d'art : quelle différence de qualité peut-on établir entre un objet qui est conçu pour l'ornement d'un bâtiment et un objet qui doit être jugé pour lui-même, et qui est pour cela isolé de son environnement par un cadre ? Dans le cas particulier des décors imagés des musées, ces productions pourraient constituer l'équivalent, dans le domaine des arts visuels, de l'épigraphe dans le domaine

de la littérature, ces quelques lignes qui introduisent un texte et en éclaire la nature ou les objectifs. On pourrait tout aussi bien le comparer aux productions textuelles que la théorie littéraire a regroupé sous la désignation de paratextualité, c'est-à-dire l'ensemble des textes accompagnant ou encadrant l'œuvre littéraire mais constituant à proprement parler un hors-d'œuvre (titre, avant-propos, préface, notes de bas de page, table des matières, etc.)¹¹. Enfin, le phénomène des décors peints et sculptés des musées expose une spécificité de l'art visuel qui, plus peut-être que les autres arts, peut se prendre lui-même pour objet dans son propre langage, c'est-à-dire qu'il peut visuellement représenter ce qui est caractéristique de l'art visuel.

Traiter un tel sujet exigerait de mener une enquête de grande ampleur, tant les exemples sont nombreux, tant les sources sont dispersées, tant également les études savantes sont rares. Je ne pourrai donc tracer ici que quelques pistes de recherches, qui demanderont à être reprises et poursuivies afin d'aboutir à une synthèse utile pour la compréhension des mutations qui ont affecté, dans la seconde moitié du XIXe siècle, le statut idéologique des œuvres d'art et le statut sociologique des artistes.

Je vais d'abord revenir sur l'origine possible de ces décors célébrant le cours de l'histoire de l'art à travers la figuration d'une communauté d'artistes et en indiquer la postérité avant d'évoquer rapidement quelques exemples de la diversité de cette glorification de l'art et des artistes par l'art lui-même déployée à la façade, sur les cimaises et sur les plafonds des musées occidentaux.

De façon apparemment paradoxale mais en vérité fort logique, l'origine de cette célébration de l'art par l'art lui-même doit être cherché, non dans un musée, mais dans une école vouée à la formation des artistes. L'hémicycle que Paul Delaroche réalisa dans une salle de l'École des beaux-arts de Paris, inauguré en 1841, constitue sans doute, bien qu'on puisse lui trouver des antécédents¹², la première expression satisfaisante de l'autoréférentialité dans le domaine des arts visuels [Figure 1]. Le peintre réunit dans un même espace une large communauté d'artistes engagés dans des conversations que l'on peut imaginer savantes, regroupés selon leur nationalité, la discipline dans laquelle ils exercèrent leur talent et leurs affinités stylistiques. Ce décor connut un immense succès à travers l'Europe, grâce à son caractère nouveau, grâce également à sa diffusion par la gravure¹³. Il servit de modèle à quantité de productions artistiques qui lui empruntèrent à la fois son mode d'organisation et l'idée absolument neuve de constituer la société des



Figure 1 - Henriquel-Dupont, L'Hémicycle des beaux-arts (1853) d'après Paul Delaroche, Gravure.

artistes en communauté autonome, détachée de la soumission traditionnelle au patronage des puissants. En 1872, Nikaise de Keyser offrit une déclinaison du modèle de Delaroche pour le vestibule du musée d'Anvers [Figure 2]. En 1876, Henry Hugh Armstead et John Philip l'adaptèrent pour la frise du Parnasse au podium de l'Albert Memorial à Londres. Frank Furness fit la même année transposer en relief le décor de l'Hémicycle pour orner la façade principale de l'Académie des Beaux-Arts de Philadelphie. Maurice Denis en proposa une déclinaison patriotique en ornant en 1925 une coupole du musée du Petit Palais à Paris d'une *Histoire de l'art français...*

Le développement de la construction de bâtiments destinés spécialement à la conservation et à l'exposition des collections artistiques, dès la première moitié du XIXe siècle, permit à la formule inventée par Delaroche de connaître une extension considérable. Elle ne fut cependant pas la seule mise en œuvre dans les décors des musées, mais vint compléter des modes de célébration de la gloire des arts et des artistes déjà usités. Il serait sans doute trop ambitieux de vouloir retracer, dans un modeste article, la richesse et la diversité de ces décors, nous nous contenterons donc d'indiquer quelques exemples. Le procédé le plus simple, et certainement le plus ancien, pour faire deviner les richesses contenues dans un musée était l'inscription des noms d'artistes, gravés dans la pierre des façades. Plus élaborée, la série des statues ou des bustes disposés à l'entrée ou au long des galeries des musées, en adaptant la tradition ancienne des collections de portraits d'hommes illustres, permettait de rendre hommage aux artistes par les moyens de l'art. Frederick R. Thomas décora d'une série de quinze bustes, mêlant historiens, hommes d'Etat et portraitistes, les façades de la National Portrait Gallery à Londres. A Paris, le musée du Luxembourg fut, de la même façon, orné de douze bustes sur console d'artistes de l'Ecole française. Le musée des Offices reçut, en 1856, vingt-huit statues en ronde-bosse représentant les plus



Figure 2 - Nikaise de Keyser, *The Fame of the Antwerp School*, 1861-1872, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen.

grands artistes toscans, qui furent placées dans les niches du portique¹⁴. Ernst Hähnel et Ernst Rietschel sculptèrent pour la Gemälde Galerie de Dresde, sur un programme conçu par Gottfried Semper, les statues en ronde-bosse de Raphaël et Michel-Ange, dans des niches, et celles Goethe et Dante, entourant Giotto, Holbein, Dürer et Peter Cornelius, à l'attique. Le musée de Rouen s'orna de deux statues représentant Poussin, par Hiolle, et Anguier, par Tournois. Lille disposa sur les façades latérales de son musée, sous la corniche, une série de portraits de peintres en médaillon¹⁵. Le portail d'entrée de la Kunsthalle de Karlsruhe fut encadré par des reliefs figurant les grands représentants de l'art italien et ceux de l'art allemand, œuvres du sculpteur Xaver Reich [Figure 3]: Rafael et Michel Ange admirant un torse antique, Holbein et Peter Vischer entourant Dürer¹⁶. Les musées purent également, mais plus rarement, recevoir des décors peints extérieurs : Wilhelm von Kaulbach réalisa de 1850 à 1854, avec l'aide de Friedrich Christoph Nilson, un cycle monumental de fresques disposées en façade de la Neue Pinakothek de Munich¹⁷ [Figures 4a et 4b]. Ce cycle avait été commandé par Louis Ier de Bavière, célébré comme le mécène et le rénovateur de l'art allemand, et mêlait à la figuration allégorique des arts des vues des institutions artistiques de la ville et des scènes historiées représentant les artistes allemands contemporains rendant hommage au souverain¹⁸. Le musée Thorvaldsen, à Copenhague, rendit hommage au sculpteur en disposant sur ses façade une longue fresque illustrant les événements marquants de la vie de l'illustre artiste¹⁹...



Figure 3 - Heinrich Hübsch, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 1836-1846. Xaver Reich, sculpteur.

On n'en finirait pas d'énumérer la richesse inventive que déployèrent les architectes, les sculpteurs et les peintres pour offrir aux musées un écrin qui soit à la hauteur du prestige de leur collection. Cette vogue décorative ne se déploya pas seulement en Europe, mais gagna le continent américain. Le musée national des beaux-arts de Rio de Janeiro, construit au début du XXe siècle, en offre un exemple fascinant par sa richesse et sa complexité : il allie à une série de portraits en pied d'artistes et d'historiens de l'art courant



Figure 4a - Wilhelm von Kaulbach, Mehrere Künstler erhalten Aufträge durch König Ludwig I, 1848, 78,5 x 164,5 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen - Neue Pinakothek München



Figure 4b - Neue Pinakotek, München, 1860, München Stadarchiv.

sur les façades, traités en mosaïque, des bas-reliefs figurant allégoriquement les périodes artistiques et la géographie universelle des grandes civilisations. Il faudrait pouvoir disposer des programmes qui ont été rédigés pour ordonner ce décor historiciste, connaître les noms des responsables et leurs intentions pour comprendre la portée exacte de ces décors constituant une préface imagée au récit de l'art déployé le long des galeries et des salles du musée [Figures 5a et 5b]. L'heure est peut-être venue de s'intéresser enfin à cet aspect particulier de l'histoire des musées et, plus largement, à ce développement caractéristique de la religion de l'art qui se développa tout au long du XIXe siècle et trouva dans l'architecture muséale conçue comme une œuvre d'art totale (*Gesamtkunstwerk*²⁰) son lieu approprié. Porter donc un regard critique sur le contexte et plus seulement sur le texte, considérer l'apparat ornemental des musées comme le commentaire marginal de la mise en forme historique des métamorphoses de l'art ordonnées dans l'accrochage des œuvres.



Figure 5a - bas-reliefs, Musée de beaux-arts de Rio.



Figure 5b - mosaïque, Musée de beaux-arts de Rio.

NOTAS

1. Alain Bonnet – Professeur, Université de Bourgogne, Centre Georges Chevrier – UMR.
2. Pour une histoire générale de ce courant, voir par exemple Albert Cassagne, *La théorie de l'Art pour l'Art en France, chez les derniers romantiques et les premiers réalistes* [1906], Paris, Champ Vallon, 1997.
3. Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin* [1834], Paris, G. Charpentier, 1880, p. 23.
4. Nous renvoyons ici à l'ouvrage classique de Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974. Voir également *Les mythes des avant-gardes*, actes du colloque, Clermont-Ferrand, 20-22 mars 2002, études réunies par Véronique Léonard-Roques et Jean-Christophe Valtat, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, Maison de la recherche, 2003 ; Richard John Murphy, *Theorizing the avant-garde : modernism, expressionism, and the problem of postmodernity*, Cambridge, Cambridge University Press, "Literature, culture, theory", 1999.
5. Par exemple Cornelis Norbertus Gysbrechts, *Trompe-l'œil — Dos d'une œuvre*, 1670, 66,4 × 87 cm, Statens Museum for Kunst, Copenhague.
6. Voir sur ce point F. Haskell, "The Old Masters in Nineteenth Century French Painting", *The Art Quarterly*, 34, 1971, p. 55-85; M. Levey, *The Painter Depicted - Painter as a subject in painting*, Londres, Thames and Hudson, 1981; P. Georgel, A.-M. Leccoq, *La Peinture dans La Peinture*, Dijon, Musée des Beaux-Arts, 1982 [Paris, Adam Biro, 1987].
7. Je renvoie ici à mes propres travaux, et notamment "Le peintre statufié – Réflexions sur la représentation monumentale des peintres dans la sculpture du XIXe siècle", *Revue de l'Art*, décembre 2008, p. 21-31. Également J. Pedro Lorente, "Monuments devoted to artists in public spaces around museums: A nineteenth-century strategy to enhance the urban space of art districts", *RIHA Journal*, 4 December 2014.
8. Encore que, sur ce point, la production antérieure au XIXe siècle ait été particulièrement féconde, et notamment dans le domaine de la gravure. Voir par exemple George Kubler, "Vicente Carducho's Allegories of Painting", *The Art Bulletin*, Vol. 47, No. 4, Dec., 1965, pp. 439-445. L'originalité du XIXe siècle sera de transformer la célébration discrète en commémoration publique.
9. François Mairesse, *Le Musée, temple spectaculaire*, Lyon PUL, 2002, p. 44 et suivantes. Pour une étude rapide, sur un sujet proche, voir C. Chevillot, "Le décor sculpté des musées : ornement ou symbole", *La Jeunesse des musées. Les musées de France au XIXe siècle*, C. Georgel (dir.), Paris, Rmn, p. 167-180 ; Également P. Hetherington, "Pantheons in the Mouseion - An Aspect of the History of Taste", *Art History*, vol. 1, n° 2, juin 1978, p. 214-228.
10. Pour ne prendre ici qu'un exemple, voir la visite par Emile Michel du Rijksmuseum d'Amsterdam, pourtant l'un des temples de l'art construit à la fin du XIXe siècle les plus richement orné de scènes historiées mettant en scène l'art et les artistes, en sculpture, en peinture, en mosaïque ou en vitraux, compte rendu publié dans *L'Art, revue hebdomadaire*, 1893, tome XLI, p. 41-63.
11. Gérard Genette, *Palimpsestes : La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. "Points Essais", 1982. Du même auteur, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. "Points Essais", 1987. Georg Stanitzek, "Texts and Paratexts in Media", *Critical Inquiry*, Vol. 32, No. 1 (Autumn 2005), pp. 27-42. Marie Maclean, "Pretexts and Paratexts:

The Art of the Peripheral", *New Literary History*, Vol. 22, No. 2, Probing: Art, Criticism, Genre (Spring, 1991), pp. 273-279.

12. Il faudrait ici parler de la campagne décorative entreprise au Louvre sous la Restauration, avec des peintures murales d'Abel de Pujol, *La Renaissance des Arts* (disparu en 1856 lors du réaménagement du Louvre), de Charles Meynier, *L'Apothéose de Poussin, Lebrun et Lesueur*, Salon de 1831, et bien sûr *L'Apothéose d'Homère* d'Ingres, Salon de 1827.

13. Sur ce décor, voir notre étude "Une histoire de l'art illustré. L'hémicycle de l'École des beaux-arts de Paul Delaroche", *Histoire de l'art*, mai 1996, p. 17-30. Également S. Boyer, "La Peinture de Paul Delaroche à l'École des Beaux-Arts", *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'art français*, 1996, p. 155 -164.

14. Voir par exemple *L'Inaugurazione delle XVIII statue di illustri Toscani nel Portico degli Uffizi*, Firenze, 1856. Également *Statues for the Uffizi. The Tuscan Pantheon*, Alinea, Firenze, 2000.

15. Véra Dupuis, *Lille, palais des Beaux-Arts : l'esprit du lieu*, Nouvelles éditions Scala, 2014.

16. Pour une description de la richesse ornementale du musée de Karlsruhe, voir Dr K. Koelitz, "Beschreibung des Aeusseren und der Vorhalle der Grossh. Kunsthalle", *Katalog der Gemälde Galerie in amtlichen Auftrag*, Karlsruhe, s. d.

17. Voir Dr E. Hanfstaengl, *Meisterwerke der neuen Pinakothek Staats-Galerie und Schackgalerie in München*, Munich, 1922, p. 5-16.

18. Théophile Gautier apprécia ainsi la décoration de la Neue Pinakothek : "Les dix fresques exécutées à l'extérieur de la Pinacothèque moderne, par Nilsen, d'après les petits tableaux de Kaulbach, que nous retrouvons ici, démontrent surabondamment que la gaieté grimace lorsqu'elle prend des proportions monumentales. Les parois du temple de l'art ne doivent recevoir que des héros et des dieux, et c'est une profanation que d'employer une aussi belle place que la façade d'un musée et un aussi noble moyen que la fresque à reproduire des Hogarth apocryphes, des Biard gigantesques, des Daumier et des Cruishanck colossaux ; c'est ce que Kaulbach a osé faire et il en est résulté une triste drôlerie, un mélange hybride de formes, de couleurs et de costumes, une espèce de carnaval au soleil, très ridicule et très désagréable à voir. Nous nous garderons de décrire chaque sujet l'un après l'autre, et nous nous bornerons à dire que l'idée mère de cette exhibition artistico-burlesque consiste dans la glorification de l'école allemande en général, et celle du roi Louis Ier en particulier." *L'art moderne*, M. Lévy frères, Paris, 1856, p. 208-209.

19. Voir John Anderson, *The Triumph of Art at the Thorvaldsens Museum*, Copenhague, 2005.

20. Voir par exemple Harald Szeemann, éd., *Der Hang zum Gesamtkunstwerk – Europäische Utopien seit 1800*, Frankfurt am Main, 1983.

PAISAGEM NA ACADEMIA

UMA EXPOSIÇÃO NO MNBA E A PESQUISA NO MUSEU D. JOÃO VI

Ana Maria Tavares Cavalcanti
Carlos Gonçalves Terra

De 9 de maio a 16 de julho de 2017, o Museu Nacional de Belas Artes (MNBA) abrigou a exposição *Paisagem na Academia*.¹ Com ela se encerrou o ciclo de três mostras que integraram o Projeto *Tradição e Modernidade – 200 Anos da Missão Artística Francesa* organizado pelo museu para comemorar o aniversário da chegada do grupo de franceses que instituiu o ensino oficial das artes no Brasil.

Paisagem na Academia foi a última das três exposições que fizeram parte do projeto. A primeira, intitulada *Grandjean de Montigny e a cidade do Rio de Janeiro no Século XIX*, organizada pelas curadoras Laura Abreu e Claudia Ribeiro, foi inaugurada em janeiro de 2016 e apresentava os desenhos de arquitetura que Grandjean projetou para a cidade, então capital do Brasil. Assim, tratou da produção do arquiteto francês em relação com nosso ambiente urbano e político. A segunda exposição, *Três Culturas e uma pintura: A morte de Germânico*, com curadoria de Anaildo Baraçal, apresentava uma obra emblemática: a cópia pintada, atribuída a Jean-Baptiste Debret, de uma tela de Nicolas Poussin, *La mort de Germanicus*. Essa cópia fez parte da coleção de obras de arte trazidas ao Brasil por Joachim Lebreton, chefe da Missão Artística Francesa.

Após essas duas exposições, o que propor na sequência? Quando fomos convidados pela Direção do *Museu Nacional de Belas Artes* para assumir a curadoria da terceira mostra, nos foi dada liberdade para definir o tema. No entanto, devíamos seguir duas diretrizes: enfatizar a atuação da Missão Artística Francesa e expor obras que se encontravam na reserva do MNBA. A ideia era aproveitar a oportunidade para trazer a público obras que há muito tempo não eram vistas. Portanto, não se previa deslocar pinturas que já estivessem em exposição nas galerias do museu.

Por fim, além de seguir as regras propostas, nosso objetivo primordial era instruir, e ao mesmo tempo agradar, o público visitante. Como professores da *Escola de Belas Artes* da UFRJ, instituição herdeira da *Academia Imperial das Belas Artes* (AIBA), logo decidimos abordar algum aspecto do ensino artístico na Academia. Como nós dois nos interessamos pelos estudos sobre a paisagem, a ideia de trabalhar com a história do ensino da pintura de paisagem na *Academia de Belas Artes* tomou forma como questão central da exposição.

Nos dias de hoje, paisagens, ou pinturas de paisagem, costumam emocionar e tocar de imediato o espectador comum. No entanto, sabemos que o conceito de paisagem nem sempre existiu. Como bem escreveu Augustin Berque, o próprio vocábulo que designa

a paisagem é uma elaboração cultural, "não existe sempre e em todo lugar". De fato, "houve civilizações não paisagísticas – civilizações em que não se sabia o que é a paisagem". Segundo Berque, podemos identificar uma civilização paisagística quando nela encontramos os seguintes elementos: o uso de diversas palavras para definir a paisagem, uma literatura oral ou escrita que a descreva ou cante sua beleza, representações artísticas de paisagens, e jardins onde se buscam a contemplação e a fruição de seus encantos (BERQUE, 1994, p. 123).

As primeiras representações de paisagens no Ocidente foram executadas no século XV por artistas flamengos e italianos. A partir daí, essas representações ganharam cada vez mais espaço. No século XIX, com o fortalecimento do sentimento nacionalista em países da Europa e das Américas, a paisagem passou a ser vista como símbolo de cada nação. No Brasil não foi diferente. Sobretudo porque, desde o início, a natureza do país atraiu os olhares europeus que admiravam sua exuberância e se deslumbravam com a variedade de espécies que, para eles, eram novidade. Por isso, embora na hierarquia acadêmica dos gêneros pictóricos a pintura de paisagem venha abaixo da pintura de história, da pintura de gênero e da pintura de retratos, no Brasil, assumiu um papel fundamental. Na Academia, ela foi protagonista nos debates sobre a pintura nacional.

As aulas de paisagem estavam previstas na formação de nossos pintores desde a chegada dos artistas franceses contratados para fundar a Academia das Belas Artes no Rio de Janeiro. Nos estatutos da Academia, estabelecidos por decreto de 23 de novembro de 1820, o 10º parágrafo tratava do ensino da paisagem:

Este genero de pintura he um dos mais agradaveis da Arte e o vastissimo terreno do Brasil offerece vantagens aos Artistas que viajarem pelas Províncias, fizerem uma collecção de Vistas locaes tanto terrestres como maritimas: o Professor desta Classe ensinará a theoria e a pratica, explicando os preceitos da perspectiva Aeria, e o effeito da luz nas diversas horas do dia conforme a altura do Sol; por serem mui distintos os quatro tempos do dia; alem do estudo dos reinos Animal e Vegetal muito necessarios ao Pintor de Paizagem, exemplificará aos Discipulos a maneira de pintar as Nuvens, Arvores, Agoas, Edifficios, Embarçaçoens, e todos os mais objectos que entrão na composição de uma Vista terrestre, ou Marinha. (ESTATUTOS, 1820)

O parágrafo seguinte, tratava das Flores:

He muito agradável, e interessante o estudo das flores particularmente no Brasil onde a Natureza he tão prodiga na variedade de flores, fructos, e plantas muitas ainda desconhecidas; [...] (ESTATUTOS, 1820)

Esses dois parágrafos dos estatutos da Academia atestam que no século XIX a natureza brasileira era objeto de atenção tanto por parte dos que aqui estavam, como dos que vinham da Europa, curiosos com as novas espécies vegetais que esperavam encontrar. No "vastíssimo terreno do Brasil", onde "a Natureza é tão próspera", os jovens artistas em

formação encontrariam variados motivos e vistas para pintar. Nota-se que a cópia direta do natural era recomendada, pois seria necessário que os paisagistas viajassem pelo país, e estivessem atentos à variação dos efeitos da luz nas diversas horas do dia.

Sabemos que a prática da cópia de estampas, ou de quadros de paisagem, permanecia presente na Academia. Mas não se concebia que um pintor paisagista pudesse se formar sem realizar vistas "tiradas do natural". Desse modo, a prática da pintura ao ar livre foi um dos aspectos abordados na exposição, conforme veremos adiante.

Definido o tema da mostra, era necessário decidir por onde começar e terminar. Que percurso propor aos visitantes? Como nosso objetivo era tratar do ensino da pintura de paisagem, o mais simples foi partir da lista de professores que assumiram a disciplina. Essa lista já fora organizada por Alfredo Galvão no livro "Subsídios para a história da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes" (GALVÃO, 1954, p. 51). A seguir, transcrevemos os nomes dos professores, colocando entre parênteses os anos e períodos em que estiveram à frente da disciplina:

Nicolas-Antoine Taunay (1816-1821)

Félix-Émile Taunay (1824-1851)

Augusto Müller (1851-1860)

Agostinho da Motta (1860-1878)

Victor Meirelles (1878, 1879, 1884)

João Zeferino da Costa (1878-1881, 1881-1882, 1885, 1887-1889)

Leôncio da Costa Vieira (1881)

Georg Grimm (1882-1884)

Rodolpho Amoêdo (1889-1890)

Antônio Parreiras (1890)

Tendo em mãos os nomes dos professores, procuramos na reserva do MNBA obras de paisagem desses artistas. Nossa ideia era chegar ao entendimento das concepções de pintura de paisagem defendidas pelos mestres e observar, através das obras, as mudanças ocorridas no período.

Nicolas-Antoine Taunay (1755-1830), primeiro professor de pintura de paisagem na Academia, pintou diversas vistas do Rio de Janeiro e foi morar em meio à natureza, na Floresta da Tijuca. Mas em 1821 já estava de partida, retornando à França. É bem provável que não tenha exercido de fato o ensino de pintura entre nós, pois a Academia só veio a ter um prédio em 1826. Isso não seria um impedimento, pois sabemos que Jean-Baptiste Debret (1768-1848), professor de pintura de história, começou a lecionar em seu próprio ateliê. No entanto, esse não parece ter sido o caso de Nicolas que, apesar disso, contribuiu para a formação dos futuros pintores brasileiros com suas obras, exemplos visíveis para os alunos da Academia. *Vista da Enseada de Botafogo*, pintada por ele em 1816, foi a tela escolhida para abrir a exposição [Figura 1].

Com o Pão de Açúcar reinando sobre a paisagem urbana, e a luz do entardecer contribuindo para criar uma atmosfera romântica, a tela mostra a visão de um francês sobre

o Rio de Janeiro. Essa vista pintada por Taunay é um exemplo da atração que a paisagem brasileira, e em especial a baía de Guanabara rodeada pelas montanhas cariocas, exerceu sobre os artistas europeus.

O segundo professor de pintura de paisagem na Academia foi Félix-Émile Taunay (1795-1881), filho de Nicolas-Antoine. Diferentemente de seu pai, Félix-Émile, de fato, teve alunos na AIBA, onde também foi diretor de 1834 a 1854. Suas paisagens estão permanentemente expostas no MNBA. Assim, o público era convidado a ver suas telas na galeria do século XIX, pois não havia obras suas na sala da exposição.

Depois dos Taunay, o próximo professor foi Augusto Müller² (1815-1883), artista de origem alemã que teve um embate com Manuel de Araújo Porto-alegre (1806-1879), então diretor da Academia³, sobre o ensino da pintura de paisagem.⁴ No final de outubro de 1855, Müller apresentou seu programa aos professores na Congregação da AIBA. Pelo exposto, ele iniciava as aulas com cópias de estampas e quadros, esperava os alunos terem algum treino para só então levá-los a pintar do natural e privilegiava a técnica da pintura a óleo. Porto-alegre criticava esse método. A cópia de estampas europeias, conforme observou, amaneirava os estudantes que assim se habituavam às paisagens estrangeiras e não se familiarizavam com a luz, relevo e vegetação de nossas vistas. Para ele, quanto



Figura 1 - Nicolas-Antoine Taunay (Paris, França, 1755-1830), Vista da Enseada de Botafogo, 1816, óleo sobre tela – 32 x 46 cm, Acervo Museu Nacional de Belas Artes, n. 2167. Fotografia: Jaime Acioli.

antes os artistas em formação estivessem em contato com a natureza brasileira, melhor seria. Por fim, ao invés da pintura a óleo, recomendava o ensino da técnica da aquarela, monocromática e depois colorida, mais adaptada para a pintura ao ar livre, e que seria muito útil aos artistas que fossem empregados como auxiliares de naturalistas nas numerosas expedições científicas no Brasil do século XIX (PORTO-ALEGRE, 1955, Apud GALVÃO, 1959, p. 36-41).

Por sua importância como incentivador do estudo da pintura de paisagem na AIBA, Araújo Porto-alegre, embora não tenha sido professor da cadeira, mereceu lugar de destaque em nossa exposição com a aquarela em sépia *Floresta Brasileira*, de 1853 [Figura 2]. Nessa obra podemos ver sua proposta colocada em prática. Pintada em monocromia, a floresta do título é representada com suas altíssimas e variadas árvores cobertas de parasitas, cipós e trepadeiras tropicais. Em contraste com essa imensidão, vemos dois diminutos personagens entrando na mata, possivelmente um artista e um naturalista. É a imersão do artista na natureza do país que está representada aqui.

Durante o período em que foi diretor da AIBA, mais precisamente numa Sessão pública da Academia realizada em setembro de 1855, Manuel de Araújo Porto-alegre trouxe para o debate com artistas e professores diversas perguntas sobre o caminho a ser



Figura 2 - Manuel de Araújo Porto-alegre, *Floresta Brasileira*, 1853, sépia sobre papel, 54,5 x 82 cm, Acervo Museu Nacional de Belas Artes, n. 1654.
Fotografia: Cláudio de Carvalho Xavier.

tomado no sentido de se criar uma arte brasileira (ATA, 27 set. 1855). Uma das questões propostas era: "As diferentes escolas de pintura procedem mais da natureza do país onde florescem ou das doutrinas especiais de seus mestres?" (ATA, 27 set. 1855)

Félix-Émile Taunay, que fora diretor da AIBA no período anterior, afirmava em seus discursos que uma escola brasileira de pintura deveria surgir do estudo das fontes clássicas, da arte grega (SANTOS, 1998, p. 135). Já para Araújo Porto-alegre, outro caminho seria possível e viável. Em vez de buscar referências gregas, os alunos deveriam olhar para a natureza nacional. Dessa prática da pintura de paisagem, surgiria a arte brasileira.

Suas ideias floresceram nos anos a seguir, pois o professor Agostinho da Motta (1824-1878) que assumiu a cadeira de pintura de paisagem entre 1860 e 1878, produziu desenhos de espécies vegetais brasileiras com o intuito de publicar um álbum de litografias que serviria de material didático. Um desenho e uma litografia de Agostinho da Motta representando árvores brasileiras fizeram parte da exposição. O primeiro, pertencente ao Museu D. João VI, intitulado *Paisagem - árvores* [Figura 3], supomos ter sido um dos dois desenhos que o artista apresentou na Exposição Geral de 1860. No catálogo daquele ano, consta que esse *Estudo de paisagem: vegetação do Brasil, desenho a lápis*, fazia parte da "coleção de estudos de plantas e árvores do Brasil" que Agostinho preparava "para uso dos alunos da aula de Paisagem da AIBA". (LEVY, 1990, p. 125). A litografia *Brasil* do acervo do MNBA, feita a partir do desenho, demonstra que seu projeto era reproduzir esse e outros estudos da natureza em um álbum didático. Essas obras atestam que a tradição da cópia de estampas se mantinha, mas uma novidade surgia, pois o professor se encarregou de preparar gravuras brasileiras para usar em suas aulas.

Ao serem expostos lado a lado, o desenho e a litografia estimulavam o público a compará-los, como num jogo dos sete erros. Num primeiro momento, as imagens parecem iguais. Mas observando com atenção, se notam pequenas diferenças, detalhes nas raízes e nas folhas, adaptações do desenho para a litografia. Vê-se que nas obras de arte nunca estamos no nível da pura e objetiva observação da natureza. A observação é um ponto de partida que desde o início se mescla às escolhas compositivas do artista que trabalha a partir das referências visuais de obras de arte que conhece e admira, e se adapta às características da técnica e material empregados.

Por vezes, no entanto, há exercícios que buscam emular o olhar objetivo do cientista. Esse é o caso dos estudos de nuvens realizados por Victor Meirelles em desenho ou pintura que fizeram parte da exposição [Figura 4]. Lembremos que nos estatutos de 1820 já se falava da necessidade de estudar a maneira de se pintar nuvens. Tais estudos foram incentivados em tratados de pintura desde o final do século XVIII, como no manual do aquarelista inglês Alexander Cozens, *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape* (COZENS, 1785).

O trabalho cotidiano de observação atenta da natureza estava, portanto, presente nas práticas do professor Victor Meirelles, que em diversas ocasiões assumiu temporariamente as aulas de paisagem, acumulando essa tarefa com o exercício de professor de pintura histórica.⁵



Figura 3 - Agostinho da Motta, Paisagem - árvores, 1860, crayon e grafite sobre papel, 50,4 x 37,6 cm, Acervo Museu D. João VI / EBA / UFRJ, n. 542.



Figura 4 - Victor Meirelles, Estudo de Nuvens, s. d., óleo sobre tela, 23,3 x 44 cm, Acervo Museu Nacional de Belas Artes, n. 925.
Fotografia: Cesar Barreto.

Normalmente, pensamos em Meirelles como o grande pintor de história, mas sua atuação também foi notável como paisagista. Um de seus estudos para o *Panorama do Rio de Janeiro*, de 1885, fez parte da exposição. Os panoramas eram espetáculos visuais que criavam no espectador a sensação de imersão na paisagem real. A paisagem era pintada numa imensa tela que ficava exposta em edifício circular especialmente construído para este fim. Ao empreender a pintura de panoramas, Victor Meirelles se mostrou interessado por essa outra forma de pintar paisagens, inovadora e popular ao mesmo tempo. Poderíamos dizer que os panoramas foram os primórdios do cinema, pois à arte aliavam a indústria do entretenimento. O público os admirava pela ilusão que proporcionavam, e para aumentar o efeito ilusório da pintura, Meirelles acrescentou à sua instalação passarinhos que voavam pelo espaço interno do edifício. A grande tela já não existe mais, se deteriorou - o que foi comum de acontecer com as pinturas de panorama -, mas alguns dos estudos preparatórios pintados diante do motivo estão preservados no MNBA.

O professor que assumiu a cadeira de pintura de paisagem após o falecimento de Agostinho da Motta em 1878, foi Zeferino da Costa (1840-1915), que acumulou a função com o ensino de desenho figurado. No acervo do MNBA não há pinturas de paisagem de Zeferino, por isso, não havia pinturas suas na exposição. Sabemos no entanto que sua atuação foi muito importante, fazendo questão de levar os alunos para pintar ao ar livre recantos do Rio de Janeiro. Quando em 1881 foi aberto concurso para professor de pintura de Paisagem, Flores e Animais, Zeferino fez parte da comissão julgadora, juntamente com os professores José Maria de Medeiros (1849-1925) e João Maximiano Mafra (1823-1908).

No acervo do MNBA, há três paisagens do Rio de Janeiro realizadas como primeira prova desse concurso.⁶ Foram três os concorrentes: o mexicano Huascar de Vergara (c.1840-c.1900) e os cariocas Firmino Monteiro (1855-1888) e Leôncio da Costa Vieira (1852-1881), os dois últimos formados na AIBA. Essas três paisagens, que ganharam destaque na exposição, foram pintadas do alto do Morro de Santo Antônio, local determinado no regulamento do concurso, conforme podemos ler no documento conservado no Museu D. João VI:

Primeira prova

"Vista do natural, contendo animais, à sépia, ou à tinta da China"

Vista tomada do morro de Santo Antonio junto ao novo Observatório, olhando para o ocidente, às 5 horas da tarde.

No primeiro plano o próprio morro de Santo Antonio com animais ad libitum; mais longe parte da Cidade nova, Aterrado, Engenho Velho, e o mais que se ofereça à vista terminando nas montanhas do Andaraí e suas circunvizinhanças. Em largura o quadro se estenderá no plano central, desde parte do morro de Paula-Mattos, à esquerda, até a pedreira de S. Diogo, à direita; sendo livre aos candidatos dar-lhe maior extensão. (DOCUMENTO n. 5997, 24 mar. 1881).

Nos três trabalhos, se reconhece o mesmo perfil das montanhas ao fundo, indicando que os candidatos seguiram as orientações dadas. Os resultados, no entanto, foram muito diversos, cada um com expressão própria. O vencedor do concurso foi Leôncio Vieira, bem avaliado nas três provas, a saber: 1ª "Vista do natural a sépia", 2ª "Flores e frutas do natural" e 3ª "Paisagem histórica", cujo tema foi "A Ilha dos Amores; segundo Camões, nos *Lusíadas*." (DOCUMENTO n. 5997, 30 abril 1881)

O concurso fora anunciado em dezembro de 1879, e só teve início em março de 1881. Durante todo o ano de 1880, Leôncio se preparara pintando várias aquarelas de paisagens, frutos, flores e animais que também lhe serviriam de material a ser utilizado nas aulas, caso fosse aprovado, o que de fato aconteceu.

Leôncio Vieira tomou posse em 25 de julho de 1881, mas adoeceu e solicitou licença médica em agosto, vindo a falecer em 28 de setembro do mesmo ano, aos 29 anos de idade. Triste história que comoveu seus contemporâneos, como se pode constatar por uma pequena nota na *Revista Illustrada* de 26 de novembro de 1881:



Figura 5 - Leôncio Vieira, Paisagem do Rio de Janeiro, 1881, sépia sobre papel, 49,5 x 68 cm, Acervo Museu Nacional de Belas Artes, n. 1503.
Fotografia: Cesar Barreto.

Amanhã, no Conservatório de musica, concerto organizado pelos alumnos da Academia de bellas-artes, em beneficio da infeliz mãe do finado professor Leoncio da Costa Vieira. SS. majestades honram esta festa de caridade. (REVISTA ILLUSTRADA, 1881)

No Museu D. João VI há um documento relativo a um pedido da mãe de Leôncio que comprova que as aquarelas de seu filho foram usadas como material didático por Zeferino da



Figura 6 - Leôncio Vieira, Caminho na Floresta, 1881, aquarela sobre papel, 52,1 x 41 cm, Acervo Museu Nacional de Belas Artes, n. 1661. Fotografia: Cesar Barreto.

Costa, professor que assumiu novamente a disciplina de 1881 até 1882. Trata-se da minuta da carta do secretário da Academia, João Maximiano Mafra, para o mesmo Zeferino:

Academia – junho 23 de 1884

Amigo e collega – A mãe do nosso finado collega Leoncio reclama pagamento das aquarelas que seu filho havia pintado para modelos nas aulas de paisagem e como fui informado de que essas aquarelas estão em seu poder desde o tempo em que deixou a regência daquela aula, rogo-lhe o favor de mandar – mas acompanhadas de uma relação autêntica do número e assunto delas; mas se acaso elas lhe pertencem por qualquer título, peço-lhe de comunicar-me/informar-me/dizer afim de que eu responda àquela senhora com a sua informação. (DOCUMENTO n. 5325, 23 e 28 jun. 1884)

As aquarelas foram devolvidas e adquiridas pela Academia, e hoje se encontram no acervo do MNBA. Três delas fizeram parte da exposição - *Rosas, Natureza-morta (ameixas)* e *Caminho na floresta* [Figura 6]. Esta última dialoga com a aquarela de Araújo Porto-alegre, *Floresta Brasileira*, já mencionada.

Além das vistas do Rio de Janeiro, seis documentos relativos ao concurso de 1881 foram expostos em uma vitrine. Eram eles: as inscrições de cada um dos três candidatos, as determinações sobre o local da primeira prova, anotações sobre o andamento do concurso com registro dos dias trabalhados ao ar livre, e outros em que por algum motivo (chuva, por exemplo) os candidatos trabalharam na Academia, e o parecer final da comissão julgadora.⁷ Esses documentos que fazem parte do acervo arquivológico do Museu D. João VI trazem informações sobre a origem de obras do MNBA, e também comprovam que a pintura ao ar livre fez parte do concurso. Esse dado é importante para a historiografia da arte brasileira pois comumente se afirma que na Academia a pintura de paisagem era feita apenas nas salas de aula, e nunca diante do motivo.

Com o triste fim de Leôncio Vieira, os professores da AIBA decidiram não abrir novo concurso de imediato, nem aproveitar os demais candidatos, pois consideraram que estes não tinham qualidade suficiente para ocupar a cadeira. Resolveram que Zeferino da Costa, que já estava substituindo Leôncio, continuasse com a disciplina até que retornassem da Europa "alguns alunos dos mais aplicados desta Academia" que lá se encontravam (DOCUMENTO n. 5999, 29 set. 1881).

Esses alunos eram Rodolpho Amoêdo (1857-1941) e Almeida Junior (1850-1899), que completavam seus estudos em Paris naquele período.

A ideia inicial era, portanto, que Zeferino ficasse na cadeira de paisagem durante quatro anos. Mas esse projeto foi interrompido com o contrato de Georg Grimm (1846-1887), pintor alemão que obtivera grande sucesso em exposição realizada no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro em 1882. As paisagens que pintara na Itália e no Norte da África encantaram o público e os Imperadores pela vibração e frescor das cores. Por indicação de D. Pedro II, Georg Grimm tornou-se professor interino de pintura de paisagem. De 1882 a 1884, lecionou na Academia e, ao final de seu contrato, um grupo de alunos decidiu deixar as salas de aula da AIBA para segui-lo pintando ao ar livre em

Niterói e Teresópolis. Esse grupo, do qual fazia parte Antônio Parreiras (1860-1937), entrou para a história da arte no Brasil como o Grupo Grimm, renovadores da pintura de paisagem entre nós.

No caso de Grimm, como só podíamos usar obras que estivessem na reserva do museu, não foi possível ter pinturas suas na sala da exposição. Mais uma vez incentivamos o público a ver seu trabalho na galeria do século XIX do MNBA.

Com a saída de Georg Grimm da AIBA, Zeferino da Costa voltou a assumir o ensino de pintura de paisagem que assegurou até 1889, ano em que Rodolpho Amoêdo (1857-1941), que estava de volta ao Brasil desde 1887, passou a ser o novo professor da cadeira.

De Rodolpho Amoêdo, selecionamos para nossa exposição seis pequenas "manchas", ou *pochades* como os artistas costumavam dizer, utilizando a palavra francesa para designar pequenos estudos pintados rapidamente diante do motivo. No MNBA, há numerosos desses estudos de Amoêdo que nos encantam por sua espontaneidade aliada a uma observação acurada e viva da natureza. Na segunda metade do século XIX, as *pochades* se tornaram cada vez mais populares entre os pintores. Vale a pena citar o que dois de nossos artistas escreveram sobre essa prática.

Em 1895, quando Eliseu Visconti (1866-1944) estava em Madri, recebeu o seguinte conselho de Rodolpho Bernardelli (1852-1931):

Nunca se desfaça de sua caixinha de pochades e quando puder *zaz*, arrume ainda que sejam dois borrões, verá como lhe será agradável ao depois que as ver no atelier. (CARTA, 8 set. 1895)

Nessa ocasião, Bernardelli era o diretor da Escola Nacional de Belas Artes e Eliseu Visconti, vencedor do Prêmio de Viagem à Europa, estava em Madri para copiar um quadro de Velázquez no Museu do Prado, uma de suas obrigações como pensionista. Portanto, há um caráter "oficial" nessa correspondência, o que demonstra a importância que se dava às *pochades*.

Outro artista que deixou algo escrito a esse respeito foi Antônio Parreiras, que anotou em seu caderno pessoal:

Na maior parte das vezes o que melhor produzem os artistas fica no atelier nas pastas e nas gavetas – executados sem preocupação outra do que fazer um apontamento [...]. Há sempre nesses trabalhos preliminares [sic] uma grande espontaneidade – e nas tintas a esmo procuradas pelo lápis, fusains ou pincel, a repetição de linhas imprime tal movimento que jamais se repete nas obras definitivas. (PARREIRAS Apud SALGUEIRO, 2000, p. 61-62)

Essas palavras de Parreiras poderiam ser usadas para se falar das "manchas" de Rodolpho Amoêdo que hoje se encontram no MNBA [Figura 7]. Esses trabalhos ficaram a vida toda com o artista, e só foram para o museu pelas mãos de sua viúva. Ou seja, eram anotações pessoais que Amoêdo não considerava obras para serem vendidas, ou mesmo expostas.

Nos interessou mostrar esses pequenos estudos, claramente feitos ao ar livre, para

expôr um processo artístico habitualmente escondido ou não percebido pelo público. Podemos admirar, nas "manchas" de Rodolpho Amoêdo, sua vivacidade, resultado da despreocupação dos exercícios cotidianos de observação atenta da natureza. Esses seus trabalhos mostram os bastidores da pintura de paisagem.

Antônio Parreiras, de quem acabamos de citar o comentário elogioso sobre croquis e *pochades*, foi o próximo professor da cadeira de Paisagem. Nomeado em 31 de maio de 1890, substituiu Rodolpho Amoêdo que pedira dispensa do cargo de professor em 2 de maio do mesmo ano. (DOCUMENTO, n. 3711, 2 maio 1890, e n. 5681, 10 jun. 1890)

Esse foi um momento conturbado na *Academia de Belas Artes*. A República fora proclamada em 15 de novembro de 1889 e a agitação política insuflou os ânimos dos artistas. A reforma e até mesmo a extinção da instituição eram reivindicadas e debatidas em reuniões divulgadas pelos jornais e organizadas fora da Academia. Em julho, um curso livre no Largo de São Francisco, no centro do Rio, foi aberto por um grupo de estudantes que



Figura 7 - Rodolpho Amoêdo, Estudo de paisagem com morro do Corcovado, Rio de Janeiro, RJ, s.d., aquarela sobre papel – 21 x 27,5 cm, Acervo Museu Nacional de Belas Artes, n. 1214.

abandonara as salas de aula da Academia. Rodolpho Amoêdo - que assinara, junto com Rodolpho Bernardelli, um projeto de reforma da instituição - era um dos professores do curso. Na verdade, seu pedido de dispensa na Academia estava diretamente relacionado à sua participação ativa no grupo rebelado.

O fato de Antônio Parreiras ter assumido a cadeira de pintura de paisagem justamente nesse ano, mostra que manteve seu apoio à Academia e aos antigos professores. Para ele não havia incompatibilidade entre o ensino na Academia e os métodos de Georg Grimm, que ele retomou naqueles meses em que esteve à frente do ensino da paisagem. Parreiras chegou a organizar uma excursão com os alunos mais adiantados para irem pintar na Serra de Teresópolis, nos mesmos recantos onde anos antes estivera acompanhando Grimm. (DOCUMENTO n. 5682, 18 set. 1890).

Em 1891, quando Rodolpho Bernardelli assumiu a direção da instituição reformada que passou a ser *Escola Nacional de Belas Artes*, Parreiras foi afastado do cargo, pois a cadeira de Pintura de Paisagem deixou de existir, assim como a de Pintura Histórica. Isso não significou o fim do ensino da pintura de paisagem ou da pintura histórica. Ambas passaram a ser ensinadas, como os demais gêneros, nas duas cadeiras de "Pintura" que as substituíram.



Figura 8 - Antônio Parreiras, Vieux parc, Paris, 1914, óleo sobre tela, 88,5 x 116,5 cm, Acervo Museu Nacional de Belas Artes, n. 658.

A obra que encerrava a exposição era portanto de Antônio Parreiras: a paisagem *Vieux parc* [Figura 8], pintada por ele em Paris, em 1914. Completava-se assim a passagem de quase um século entre o primeiro e o último quadros da exposição. No primeiro, o público via uma paisagem carioca pintada por um francês, e no último, uma paisagem parisiense vista por um artista brasileiro. Assim se fechava um ciclo reforçando a consciência de que a relação entre França e Brasil perpassou todo esse período da nossa arte. Primeiro, com a chegada dos franceses cheios de curiosidade europeia pelas paisagens do Novo Mundo. Depois, nossos artistas indo estudar ou passar temporadas na França, como foi o caso de Parreiras, quando executou essa pintura.

Outro aspecto importante a ressaltar nessa última obra é sua pincelada fragmentada e o acorde de cores complementares laranja e azul. As notas impressionistas do velho parque pintado por Antônio Parreiras em Paris são mais um sinal dos intercâmbios artísticos entre França e Brasil, e das atualizações da arte brasileira entre os séculos XIX e XX.

Nessa pequena exposição foram exibidas 21 obras entre desenhos, gravura, pinturas a óleo e aquarelas, de um total de nove artistas ligados à Academia das Belas Artes em torno da pintura de paisagem. Nas visitas guiadas, o contato com o público foi igualmente prazeroso e instrutivo para nós, curadores da mostra, estimulados a projetar novas exposições sobre a arte no Brasil do século XIX, que ainda nos reserva muitas descobertas.

NOTAS

1. Ao longo dos dois meses em que esteve aberta, a exposição recebeu 1400 visitantes que assinaram o livro de presenças.
2. Não há paisagens pintadas por Augusto Müller no acervo do MNBA. Por isso, não houve obras suas na exposição.
3. Manuel de Araújo Porto-alegre foi diretor da AIBA de maio de 1854 a outubro de 1857.
4. O embate entre Porto-alegre e Augusto Müller está registrado em documentos conservados no Museu D. João VI da EBA-UFRJ, mais precisamente nas atas das Sessões da Congregação da AIBA, Encadernado n. 6151, p. 649-655.
5. Victor Meirelles assumiu o ensino de pintura de paisagem em três ocasiões: substituindo temporariamente os professores da disciplina Agostinho da Motta (durante licença médica em 1878) e Zeferino da Costa (durante uma licença em 1879), e após a saída de Georg Grimm (1884).
6. Além das paisagens da 1ª prova do concurso de 1881, o MNBA também conserva aquarelas da 2ª prova que constava da flores e frutas pintadas do natural.
7. Arquivo do Museu D. João VI. EBA/UFRJ. Documentos avulsos n. 5544, 5993, 5996, 5997, 5998, 6004.

REFERÊNCIAS

- ATA da 2ª Sessão Pública da Academia Imperial das Bellas Artes, em 27 de setembro de 1855.** Arquivo do Museu D. João VI – EBA/UFRJ – Encadernados, n.6163.
- ATA da Sessão da Congregação da AIBA.** Encadernado n. 6151, p. 649-655.
- AVILA, Bianca da Silva. Reflexões sobre pintura de paisagem e individualidade: o grupo Grimm. 2017. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Escola de Belas Artes. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.*
- BERQUE (dir). Cinq Propositions pour une théorie du paysage. Seyssel : Champ Vallon, 1994.*
- CARTA de Rodolpho Bernardelli a Eliseu Visconti.** Rio de Janeiro, 8 de setembro de 1895. Arquivo Histórico do MNBA. APO, Mapoteca 03, Eliseu Visconti.
- COZENS, Alexander. A new method of assisting the invention in drawing original compositions of landscape. London: J. Dixwell, 1785.*
- DOCUMENTO avulso n. 3711, 2 maio 1890.** Arquivo do Museu D. João VI. EBA/UFRJ .
- DOCUMENTO avulso n. 5325.** Arquivo do Museu D. João VI. EBA/UFRJ. Rio de Janeiro, 23 e 28 de junho de 1884.
- DOCUMENTO avulso n. 5681, 10 jun. 1890.** Arquivo do Museu D. João VI. EBA/UFRJ .
- DOCUMENTO avulso n. 5682.** Arquivo do Museu D. João VI. EBA/UFRJ. Rio de Janeiro, 4 e 18 de setembro de 1890.
- DOCUMENTO avulso n. 5997.** Arquivo do Museu D. João VI. EBA/UFRJ. Concurso para Professor da cadeira de Paisagem, Flores, e Animais da Academia Imperial das Belas Artes. Rio de Janeiro, 24 de março de 1881.
- DOCUMENTO avulso n. 5997.** Arquivo do Museu D. João VI. EBA/UFRJ. *Programa aprovado para o concurso de Paisagem, em sessão de hoje.* Rio de Janeiro, 30 de abril de 1881.
- DOCUMENTO avulso n. 5999.** Arquivo do Museu D. João VI. EBA/UFRJ. Rio de Janeiro, 29 de setembro de 1881.
- ESTATUTOS da Imperial Academia e Escola das Bellas Artes, estabelecida no Rio de Janeiro por Decreto de 23 de novembro de 1820.** Arquivo Nacional. Número de inventário BR_RJANRIO_22
- FERNANDES, Cybele Vidal Neto. **O Ensino de Pintura e Escultura na Academia Imperial das Belas Artes.** 19&20, Rio de Janeiro, v. II, n. 3, jul. 2007.
- GALVÃO, Alfredo. "Paisagem, Flores e Animais". In: Subsídios para a história da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro: Universidade do Brasil, 1954, p.47-51.*
- GALVÃO, Alfredo. Manuel de Araújo Porto-alegre: sua influência na Academia Imperial de Belas Artes e no meio artístico do Rio de Janeiro. Separata da Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, vol. 14, Rio de Janeiro, 1959.*
- LEVY, C. R. M. Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes. Período monárquico. Catálogo de artistas e obras 1840-1884. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1990.*

SALGUEIRO, Valéria. Antônio Parreiras: notas e críticas, discursos e contos: coletânea de textos de um pintor paisagista. Niterói: EdUFF, 2000.

SANTOS, Afonso Carlos Marques dos. A Academia Imperial de Belas Artes e o Projeto Civilizatório do Império. In: 180 Anos de Escola de Belas Artes. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998, p. 127-146.

SQUEFF, Leticia C. Fundando a paisagem nacional: o urbano e o selvagem no pensamento de Araújo Porto-alegre. In: Anais do I Colóquio Internacional do CBHA-CIHA, Paisagem e Arte: a invenção da natureza, a evolução do olhar. Comitê Brasileiro de História da Arte. São Paulo: CBHA, 1999, p. 273-279.

OS CONCURSOS PARA O PRÊMIO DE VIAGEM EM PINTURA DA ENBA/RJ ENTRE 1892 E 1930

VISÃO GERAL

Arthur Valle

Durante a chamada Primeira República brasileira (1889-1930), o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro da *Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro* (ENBA/RJ) era o mais importante ao qual podia ambicionar um aluno - ou, muito mais raramente, uma aluna¹ - regularmente inscrito na instituição. O prêmio consistia em uma temporada de cinco anos de estudos na Europa subvencionada pelo Estado brasileiro e era concedido em um concurso realizado especialmente para esse fim. Entre 1892 - ano do primeiro Prêmio de Viagem após a proclamação da República - e 1930, a ENBA/RJ realizou 25 concursos, sendo que 12 foram ganhos por alunos do curso de Pintura. Com base sobretudo em documentos do *Museu D. João VI/EBA/UFRJ*, o presente texto apresenta uma visão geral dos concursos de Prêmio de Viagem durante o período aqui em questão, dedicando atenção especial para as transformações em seus critérios de realização e premiação.

Tendo precedentes no período colonial,² a rotina institucionalizada de concessão de Prêmios de Viagem existia desde os tempos da antiga Academia das Belas Artes, nome oficial da academia do Rio desde 1831. O primeiro concurso para o Prêmio de Viagem da Academia foi realizado em 1845, quando era diretor da instituição o pintor Félix-Émile Taunay. Durante o chamado Segundo Reinado (1840-1889), ocorreram quinze concursos do gênero, sendo que quase metade foi vencida por pintores (CAVALCANTI, 2001/2002). Foram estes: Raphael Mendes de Carvalho, em 1845; Francisco Antonio Nery, em 1848; Jean Leon Grandjean Pallière Ferreira, em 1849; Agostinho José da Motta, em 1850; Victor Meirelles de Lima, em 1852; João Zeferino da Costa, em 1868; Rodolpho Amoêdo, em 1878; e Oscar Pereira da Silva, em 1887. Nos anos finais do Império, porém, a concessão dos Prêmios de Viagem foi severamente ameaçada. O concurso de 1887, por exemplo, se realizou após um longo interregno de nove anos e os dois então laureados - Oscar Pereira da Silva e o arquiteto Ludovico Maria Berna -, tiveram a sua vitória contestada (CAVALCANTI, 2006). Somente após a proclamação da República, Pereira da Silva e Berna puderam partir para estudar em Paris.

Foi também em 1890 que uma ampla reforma se efetivou na antiga Academia imperial (DAZZI, 2011). A instituição foi então renomeada como “Escola Nacional” e sua orientação pedagógica e seu quadro de professores e administradores foram renovados de maneira radical. O restabelecimento da frequência dos Prêmios de Viagem foi uma das primeiras preocupações da nova direção da instituição, que ficou a cargo do escultor Rodolpho Bernardelli e do pintor Rodolpho Amoêdo, dois ex-pensionistas da Academia.

Nesse particular aspecto, a chamada “Reforma de 1890” resultou em melhoramentos significativos. Por um lado, o tradicional prêmio destinado aos alunos inscritos na instituição foi restabelecido, mas a sua regularidade aumentou: entre 1892 e 1930, os concursos ocorreram com uma frequência superior a um certame a cada dois anos. Além disso, em 1894, foi criado um segundo Prêmio de Viagem, que era concedido ao artista que mais se destacava na Exposição Geral de Belas Artes, certame também promovido pela ENBA/RJ. Esses dois Prêmios de Viagem não devem ser confundidos ou tratados de maneira indiscriminada, pois cada um deles possuía seus próprios critérios e características: por exemplo, enquanto o Prêmio de Viagem para os alunos da ENBA/RJ durava cinco anos, o prêmio concedido na Exposição Geral durava apenas dois (REGIMENTO, 1895, Cap. III). No total, 56 artistas usufruíram do Prêmio de Viagem durante o período de 38 anos aqui delimitado. O número de pensionistas republicanos foi, portanto, mais do triplo do número de enviados à Europa pela Academia imperial - ou seja, apenas 17 pensionistas ao longo de 45 anos.

O local exato da estadia de cada pensionista era usualmente definido pela comissão julgadora do concurso. Durante a Primeira República, para os pensionistas de pintura, Paris foi sem dúvida a cidade escolhida com mais frequência (8 vezes), seguida de longe por Roma (2 vezes) e por Munique (2 vezes). A clara preferência por Paris reiterava uma tendência que já se esboçava no período Imperial; vale frisar, todavia, que essa preferência só se tornou realmente hegemônica na passagem para o século XX.³

Durante a Primeira República, a ENBA/RJ passou por mais três reformas, nos anos de 1901, 1911 e 1915. À medida que estas reformas se sucederam, também sofreram alterações a maneira como o concurso ao Prêmio de Viagem se efetuava, as provas às quais eram submetidos aqueles que a ele concorriam e as exigências feitas aos pensionistas durante sua estadia na Europa. A análise de três documentos permite que conheçamos essas alterações com relativa precisão: (1) o primeiro deles é o *Regulamento para o processo dos concursos na Escola Nacional de Belas Artes para os logares de pensionista do Estado na Europa*, datado de 26 de outubro de 1892 (REGULAMENTO, 1892) e do qual há uma transcrição no livro de Correspondências Recebidas pela ENBA/RJ entre 1890 e 1894; (2) o segundo é as *Instruções para os Premios de Viagem aos alumnos aprovadas por aviso de 23 de outubro de 1905* (INSTRUCCÕES, 1905), que especifica as diretrizes constantes no Capítulo X do regimento da ENBA/RJ de 1901; por fim, (3) na Ata do Conselho Docente de 9 de maio de 1914, é possível ler uma transcrição integral das “instruções especiais, relativas a prêmio de viagem e deveres dos pensionistas” (ACTA, 1914), que se refere aos regulamentos da ENBA/RJ promulgados em 14 de setembro de 1911.

O principal fator que se manteve inalterado no que se refere aos Prêmios de Viagem diz respeito à sua finalidade última. O aprimoramento artístico do pensionista era a principal função visada com a estadia no Velho Mundo. Esse objetivo não se encontra explicitado em nenhum dos documentos referidos no parágrafo anterior. Isso provavelmente se deve ao fato de que tal objetivo seria óbvio para qualquer pessoa conhecedora do ensino acadêmico no Brasil de então. Em outros tipos de documento, porém, por vezes encontramos descrita a razão de ser dos Prêmios de Viagem. Por exemplo, na revista *Renascença*, quando da realização do concurso ao Prêmio de Viagem de 1906, o então bibliotecário da ENBA/RJ Victor Vianna publicou um artigo que recapitulava os certames ocorridos no período republicano. Vianna assim definiu a principal função e os supostos benefícios possibilitados pelo prêmio:

Os prêmios de viagem são uma instituição necessária e salutar. A viagem de instrução é hoje um complemento natural de toda educação. E tanto ou mais do que outro qualquer profissional, o artista precisa ver paisagens novas, viajar para estudar nos museus, contemplar as obras primordiais da arte, instruir-se, familiarizando-se com os primeiros círculos artísticos do mundo. (VIANNA, 1906, p. 179)⁴

Como o Prêmio de Viagem concedido aos alunos da ENBA/RJ era pensado essencialmente como um complemento da formação artística iniciada no Brasil, a instituição tinha todo interesse em acompanhar a evolução dos pensionistas. O controle disso era feito principalmente através dos chamados *envios de pensionista*: anualmente, cada pensionista devia enviar à Escola uma série de trabalhos pré-determinados - *academias* desenhadas e/ou pintadas, cabeças de expressão, cópias de mestres europeus, etc. Na ENBA/RJ, uma comissão de professores especialmente designados para esse fim dava o seu parecer a respeito dos envios do pensionista, podendo inclusive, se este não satisfizesse às expectativas, julgar pela interrupção da sua pensão - sentença severa que, cumpre frisar, jamais se abateu sobre qualquer pensionista de pintura.

Em todos os documentos vigentes durante a Primeira República, a frequência prevista para a realização dos concursos de Prêmio de Viagem era anual. No Art. 3º do *Regulamento...* de 1892, visando atender de maneira igualitária aos quatro cursos da ENBA/RJ, a congregação instituiu um sistema de rodízio na concessão dos prêmios: “o concurso será feito na ordem seguinte: 1º ano, pintura; 2º ano, escultura; 3º ano, arquitetura; 4º ano, gravura de medalhas.” Esse sistema de rodízio, cuja ordem na concessão dos prêmios foi mantida sem alterações ao menos até 1914, era diverso daquele vigente nos concursos de Prêmio de Viagem da Academia, nos quais, por vezes, candidatos de diferentes especialidades concorriam à mesma pensão.

Observando a **Tabela 1**, é possível perceber que não foram raros os anos nos quais o Prêmio de Viagem destinado aos alunos da ENBA/RJ não foi concedido. Carecemos ainda de investigações sobre as razões dessas interrupções, mas, a título de hipótese, eu destacaria duas: (1) em primeiro lugar, como o número de alunos regularmente inscritos

na ENBA/RJ foi baixo em especial no começo da República, em certos anos não haveria candidatos qualificados para pleitear o prêmio; (2) em segundo lugar, limitações do orçamento da ENBA/RJ poderiam eventualmente dificultar a concessão de novas pensões.

Ano	Nome da/o artista	Curso
1892	Eliseu d'Angelo Visconti	Pintura
1893	Raphael Frederico	Pintura
1894	Bento Barbosa	Pintura
1895	José Fiúza Guimarães	Pintura
1896	Antonio de Souza Vianna	Pintura
1899	Theodoro José da Silva Braga	Pintura
1900	Julieta de França	Escultura
1906	Lucílio de Albuquerque	Pintura
1908	Honorio da Cunha e Mello	Arquitetura
1910	Raul L. Saldanha da Gama	Arquitetura
1911	Augusto Bracet	Pintura
1912	Armando Magalhães Corrêa	Escultura
1913	Dinorah Carolina de Azevedo	Gravura
1916	Augusto José Marques Júnior	Pintura
1917	Antonio E. Souza Pitanga	Escultura
1918	Henrique Campos Cavalleiro	Pintura
1920	Fernando Nereu de Sampaio	Arquitetura
1922	Samuel C. Martins Ribeiro	Escultura
1923	Mário de Santos Maia	Arquitetura
1924	Margarida Lopes de Almeida	Escultura
1926	Atílio Corrêa Lima	Arquitetura
1927	Alfredo Galvão	Pintura
1928	Lucas Meyerhofer	Arquitetura
1929	Quirino Campofiorito	Pintura
1930	Paulo de Camargo e Almeida	Arquitetura

Tabela 1 - Pensionistas da ENBA/RJ durante a Primeira República Fonte: LEVY, 2003, p. 1005; VALLE, 2007, Anexo IV.

Provavelmente foi a primeira razão - a falta de candidatos qualificados em escultura, arquitetura e gravura de medalhas - a responsável pelo fato de que, contrariando o regulamento de 1892, os seis primeiros pensionistas da República tenham sido exclusivamente pintores. Foram estes: Eliseu d'Angelo Visconti, em 1892 [Figura1]; Raphael Frederico,



Figura1 - Eliseu d'Angelo Visconti (1866-1944), Nu masculino de pé, 1892, Óleo sobre tela, 110,0 x 77,0 cm, Rio de Janeiro, Museu Dom João VI/EBA/UFRJ, Fonte: <https://eliseuvisconti.com.br/>.

em 1893; Bento Barbosa, em 1894; José Fiuza Guimarães, em 1895; Antonio de Souza Vianna, em 1896; e Theodoro José da Silva Braga, em 1899. Somente a partir de 1900, a distribuição dos prêmios para outros cursos se tornou mais regular, o que parece indicar o crescente prestígio de alguns deles, especialmente o de arquitetura.

O detalhamento a respeito das provas às quais deviam se submeter os candidatos à vaga de pensionista quando dos concursos ao Prêmio de Viagem de pintura pode também ser encontrado nos documentos que listamos acima. Na medida em que o Prêmio de Viagem era o mais importante da ENBA/RJ, conhecer o que tais provas exigiam é fundamental, pois elas constituem um indício das ambições projetadas pela instituição com relação ao nível final de formação de seus alunos. Por isso, dedicaremos à discussão das provas a parte final desse texto. Não por acaso, é justamente com relação a esse tópico que encontramos as mais significativas alterações relacionadas aos concursos para o Prêmio de Viagem durante a Primeira República.

No que se refere à maneira de avaliar a aptidão dos candidatos à pensionista, já no início da República é possível perceber uma relativa ruptura com relação à orientação que vigorava no final do período Imperial. Seguindo as determinações constantes no Cap. 4 do regulamento de 1892, durante toda a primeira década da ENBA/RJ o concurso de Prêmio de Viagem de pintura envolveu três provas:

1ª prova de modelo-vivo em duas sessões de três horas cada uma; o julgamento far-se-á com o modelo presente. Esta prova é eliminatória. 2ª prova de modelo-vivo pintado, metade do tamanho natural, trabalhando quatro horas por dia, durando a prova trinta dias; 3ª, Composição em esboço de um ponto mitológico, bíblico ou histórico, tirado à sorte dentre dez organizados no ato do concurso pelos professores dos cursos técnicos. A execução durará oito horas, durante as quais os alunos se acharão isolados e sem comunicação alguma externa. (REGULAMENTO, 1892, Cap. 4º)

Destas três provas, a segunda - “modelo-vivo pintado”. - teria o maior peso na avaliação, como sugere a sua duração muito mais longa. Cumpre notar que foram justamente as provas de “modelo-vivo pintado” dos seis primeiros concursos as únicas que mereceram ser conservadas pela ENBA/RJ e/ou reproduzidas na imprensa. A primeira prova de modelo-vivo (um desenho) tinha um caráter meramente eliminatório e a terceira (“composição em esboço de um ponto mitológico, bíblico ou histórico”) era “unicamente exigida para que o candidato prove se tem o dom da imaginação” (ACTA, 1900, p. 91 rº). Disso se pode deduzir que, até o início do século XX, se esperava de um candidato à pensionista que este demonstrasse sobretudo competência na realização de uma *academia* pintada, um exercício usual na ENBA/RJ.

Esse critério era diverso daquele vigente nos anos finais da Academia das Belas Artes. Os candidatos a pensionista de pintura eram então avaliados sobretudo com base na realização de um *quadro de composição*, uma obra que exigia um elevado grau de maturidade artística por parte de seu autor e presumivelmente testemunhava o seu talento inventivo e imaginativo. No referido concurso de 1887, por exemplo, a realização de uma *academia*

desenhada ou pintada sequer teria figurado na lista das provas dos candidatos de pintura. O concurso se constituiu exclusivamente na realização, de um quadro de dimensões relativamente grandes cujo tema, sorteado entre outros seis, foi *A flagelação de Cristo* (CAVALCANTI, 2006).

Esse critério de avaliação do candidato à pensionista com base na execução de um quadro de composição somente seria retomado no período entre as reformas de 1901 e 1911. A alteração se encontra registrada nas *Instruções para os prêmios de viagem aos alunos...* de 1905. As duas provas às quais os candidatos à pensionista de pintura deviam se submeter se encontravam ali detalhadas como segue:

1.^a Composição (rascunho) de um ponto mitológico, bíblico ou histórico, tirado à sorte, dentre dez, organizados, no ato do concurso, pelos professores da comissão julgadora.

A execução desta prova durará oito horas, durante as quais os alunos se acharão isolados e sem comunicação alguma externa.

A escola fornecerá aos concorrentes, para a execução desse rascunho, papel de 0^m,40 x 0^m,32, devidamente carimbado e rubricado. Igualmente será entregue a cada concorrente uma moldura, com vidro e fundo de madeira, para que, finalizado o trabalho, possa este ser colocado, e lacrado pelo secretário para evitar alterações. O rascunho devidamente lacrado, ficará em poder do concorrente, que a ele se reportará, não podendo alterar-lhe as linhas gerais. O rascunho deve guardar as proporções da tela, para a composição do esboço, que terá 1^m,25 x 1^m,00, sendo lícito ao concorrente fazer a sua composição sobre o alto ou sobre a largura da tela.

2.^a Em seguida a prova de rascunho, em dia marcado pela comissão julgadora, contando que não exceda de 48 horas da data de terminação da prova anterior, proceder-se-á à segunda e última prova.

Para a realização dessa prova os concorrentes entrarão às 10 horas da manhã, em local devidamente preparado, de modo que não se comuniquem entre si e externamente.

Essa prova realizar-se-á em sessenta seções, de cinco horas, terminando, portanto, cada sessão às 3 horas da tarde. (INSTRUÇÕES, 1905, Cap. IV, Art. 10)

Os pensionistas voltaram, portanto, a ser avaliados em termos semelhantes àqueles vigentes quando do concurso de 1887, ou seja, em função da realização de um único trabalho, uma composição pintada versando sobre um tema “mitológico, bíblico ou histórico,” que era precedida da elaboração de um rascunho. Podemos deduzir que, entre 1901 e 1911, o corpo de professores da ENBA/RJ esperava que um candidato à pensionista de pintura demonstrasse um grau relativamente alto de maturidade artística ao final de sua formação. Essa expectativa com relação a alunos mais “maduros” parece ser reiterada por uma determinação, presente no regulamento da ENBA/RJ referente à reforma de 1901, segundo a qual, para ser admitido ao concurso do Prêmio de Viagem, o candidato a pensionista deveria obrigatoriamente ter já obtido a medalha de ouro em concurso da Escola - exigência inexistente nos certames anteriores e que manter-se-ia daí por diante.

O primeiro concurso obedecendo às novas instruções foi realizado entre finais de 1905 e início de 1906 e nele o candidato único Lucílio de Albuquerque conquistou o Prêmio de Viagem. O ponto sorteado foi *Anchieta escrevendo o poema à Virgem* e as duas provas então executadas por Lucílio - o rascunho e a composição pintada - estão conservadas no *Museu Dom João VI* [Figuras 2a e 2b]. Os detalhes do processo de pintura que medeia entre as duas obras permanecem, todavia, envoltos em mistério. Em seu parecer sobre essas provas, a comissão julgadora - composta pelos professores Rodolpho Amoêdo, Henrique Bernardelli e Zeferino da Costa - teria ficado particularmente satisfeita com o desempenho de Lucílio e frisou o “avanço” alcançado sob as novas “instruções”.

Confrontando-se as presentes provas com as dos concursos que para o mesmo fim se fizeram anteriormente, a comissão unanimemente declara a superioridade das presentes provas, congratulando-se com a Escola por ter modificado o regime anteriormente adotado. (ACTA, 1906, p. 25 vº)

Os dois trabalhos de Lucílio abaixo referidos ganham relevância singular por constituírem alguns dos raros testemunhos remanescentes do método compositivo usual entre os pintores brasileiros da Primeira República. Conforme prescrito nas instruções de 1905, a composição pintada do concurso ao Prêmio de Viagem deveria respeitar “as linhas gerais” do rascunho, feito em apenas oito horas. Um método de composição análogo vigorava também nos concursos de escultura e de arquitetura e estava de acordo com uma prática acadêmica consagrada na Europa ao menos desde o século XVII. Esse método compositivo acadêmico tinha o objetivo de forçar o aluno a “concentrar-se no principal, na *ideia geral* - devendo ser capaz de chegar a essa solução rapidamente -, e deixando o detalhamento



Figura 2a - Lucílio de Albuquerque (1887-1939), *Anchieta escrevendo o poema à Virgem* (rascunho), 1906, Carvão sobre papel, 31,3 x 39,2 cm, Rio de Janeiro, Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Foto: Arthur Valle.



Figura 2b - Lucílio de Albuquerque (1887-1939), *Anchieta escrevendo o poema à Virgem*, 1906, Óleo sobre tela, 100,5 x 125,8 cm, Rio de Janeiro, Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Foto: Arthur Valle.

para depois. Representava uma maneira eficiente de desenvolver a imaginação espacial da composição” (PEREIRA, 2001, p. 79). Nele, rascunhos e esboços (*esquisses*, em francês) desempenhavam papel essencial, não sendo simplesmente trabalhos incompletos. Eram, antes, obras com seu valor intrínseco, pois supostamente continham o essencial do conceito visual do pintor a respeito do tema tratado; a composição pintada a ser executada tinha, sobretudo, a função de desenvolver tal conceito visual. Os cuidados para que o rascunho não fosse adulterado (ele era “lacrado pelo secretário para evitar alterações”) testemunham a crença na sua importância seminal.

Um novo concurso de pintura seguindo as regras prescritas nas instruções de 1905 teve lugar em meados de 1911, e nele se sagrou vencedor Augusto Bracet, que concorria com Anibal Pinto de Mattos. O ponto sorteado desta vez foi *A Traição de Judas*. Restariam ao menos dois testemunhos de tal certame: o rascunho a carvão realizado por Bracet, pertencente ao *Museu Dom João VI* [Figura3a], que teria servido de base para a composição final cujo paradeiro é desconhecido; e o que aparenta ser a composição pintada por Anibal Mattos, cujo paradeiro atual também é desconhecido, mas da qual existe uma reprodução em preto e branco [Figura3b] (AVILA, 1991, p. 9).⁵ A comissão julgadora desse concurso - composta pelos professores Rodolpho Bernardelli, Zeferino da Costa, Eliseu Visconti e João Baptista da Costa - justificou sua preferência por Bracet nos seguintes termos:



Figura3a - Augusto Bracet (1881-1960), *Traição de Judas* (*rascunho*), 1911, Carvão sobre papel, 40,0 x 31,5 cm, Rio de Janeiro, Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Foto: Arthur Valle.



Figura3b - Anibal P. Mattos (1886-1969), *Traição de Judas*, 1911, Fonte: AVILA, 1991, p. 9.

Analisando detidamente as qualidades dos dois trabalhos apresentados, a comissão entende que sob o ponto de vista da interpretação do assumpto, da técnica e do colorido, o trabalho do candidato Arauto [pseudônimo de Bracet] é evidentemente superior e por isso resolve unanimemente indicá-lo como merecedor do Prêmio de Viagem. (ACTA, 1911, p. 72 rº)

O concurso de 1911 foi o último no qual a realização de uma composição pintada constituiu como exigência formal para os candidatos a pensionista.⁶ Depois da reforma de 1911, como adiantamos, as instruções do Prêmio de Viagem foram mais uma vez alteradas. A congregação da ENBA/RJ então voltou atrás com relação às provas, extinguindo a exigência da composição. Como versa o Art. 9º, Cap. 2º (“Provas dos concursos de viagem”) do projeto de reforma das instruções relativas ao Prêmio de Viagem. Foi então proposto o estabelecimento de um sistema semelhante àquele descrito no regulamento de 1892 e composto de três provas:

1ª. prova. Desenhar uma academia de modelo vivo, com 80 centímetros de altura, em 10 sessões, de 4 horas cada uma. 2ª prova. Pintar uma figura do natural com um metro de altura, em 50 sessões de 4 horas cada uma. [...] 3ª prova. Composição em esboço (pintura) de um assumpto, que será tirado à sorte, d’entre 10 organizados na ocasião pelos professores da comissão julgadora. A execução dessa prova durará oito horas, durante as quais os concorrentes se acharão isolados, e sem comunicação alguma externa. (ACTA, 1914, p. 44 rº - 44 vº)

Nas novas instruções, o peso maior voltava a ser dado à prova da *academia* pintada, como o seu tempo de duração bem mais extenso deixava entrever. A mudança na sistemática das provas do Prêmio de Viagem parece indicar que, por razões ainda pouco claras, a expectativa da ENBA/RJ com relação ao nível de formação final dos pintores tinha retornado ao patamar que vigorava durante os anos 1890.

Quando o projeto de reforma das instruções do Prêmio de Viagem - do qual acima reproduzimos uma passagem - estava sendo elaborado, o único membro do Conselho Escolar que a ele se opôs foi o pintor Modesto Brocos y Gómez, então professor de uma das cadeiras de Desenho Figurado da Escola. Ele teria, inclusive, elaborado um projeto alternativo, no qual defendia a necessidade de que o candidato a pensionista de pintura continuasse a ser avaliado com base na realização de uma composição pintada. Em seu livro *A questão do ensino das Bellas-Artes*, publicado em 1915, Brocos voltaria a defender essa ideia nos seguintes termos:

Continuo a pensar que a pintura de um quadro se impõe, para obter o prêmio de viagem, como aliás se o exige em todas as escolas da Europa. Só assim poderá o candidato demonstrar os seus conhecimentos técnicos, e a sua capacidade para a composição, de sorte a se revelar uma promessa de artista, digno do auxílio que dá o tal prêmio.

A pintura de uma simples academia não é suficiente para serem reveladas as qualidades exigidas para um futuro artista, e não dá elementos bastantes, para que os juizes formem uma opinião segura. (BROCOS, 1915, p. 7-8).

Em 1914, no entanto, a argumentação de Brocos foi ignorada. No final da ata em que se encontra transcrito o projeto dos novos regulamentos, Zeferino da Costa, após propor algumas pequenas alterações, se colocou explicitamente contra a posição de Brocos.



Figura 4 - Alfredo Galvão (1900-1987), *Nu masculino*, 1927, Óleo sobre tela, 99,4 x 75,0 cm, Rio de Janeiro, Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Foto: Bira Soares

Zeferino justificava a relativa simplificação das provas, indicando o que ele julgava ser esperado de um candidato à pensionista e frisando o objetivo da estadia na Europa como uma complementação da formação iniciada na ENBA/RJ:

A mim me parece que para o prêmio de viagem aos alunos da nossa Escola, embora estejam eles bem preparados, a exigência da execução de um quadro, é demasiada, porquanto é precisamente para que o pensionista aprenda a executar quadros, que a Escola lhe concede cinco anos de prazo na Europa para essa aprendizagem. Assim, quando o candidato ao prêmio, apresentando um trabalho plástico, executado do natural, prove ter bastante conhecimento do desenho e do colorido, não só quanto ao carácter da linha, como em todos os demais acidentes e valorização do claro-escuro e harmonia [...] do colorido, me parece que para se julgar da sua capacidade de imaginação, bastará que ele apresente mais o esboço de um assumpto concebido, composto e executado, em poucas horas de tempo. (ACTA, 1914, p. 46 vº)

O projeto de reforma das instruções foi então aprovado pelo Conselho Escolar. Quatro novos concursos de pintura foram realizados até o final da Primeira República e, em todos eles, as instruções de 1914 parecem ter vigorado sem significativas alterações. Em 1916, se sagrou vencedor Augusto José Marques Júnior, sendo que as *academias* por ele então realizadas ainda se conservam no *Museu D. João VI*. Em 1918, o concurso foi vencido por Henrique Campos Cavalleiro. Em 1927, foi a vez de Alfredo Galvão conquistar o Prêmio de Viagem; a *academia* por ele pintada também se conserva no *Museu D. João VI* [Figura 4]. Finalmente, em 1929, o certame foi vencido por Quirino Campofiorito, que se tornou, desse modo, o último pensionista de pintura da Primeira República.

À guisa de considerações finais, vale frisar que, na presente abordagem dos Prêmios de Viagem da ENBA/RJ, muitos temas não puderam ser desenvolvidos. Chamo atenção, por exemplo, para a possibilidade de compreender melhor o jargão artístico das primeiras décadas da República, tal como aparece nos pareceres e em falas como a de Zeferino da Costa, acima reproduzida. Nesse sentido, o cotejamento entre a documentação escrita e as obras remanescentes de cada concurso seria muito revelador. Igualmente revelador seria entender a investigação aos concursos de arquitetura, escultura e gravura de medalhas, o que nos ajudaria a detectar eventuais semelhanças ou diferenças e, conseqüentemente, formar uma visão mais apurada dos critérios para concessão de prêmios no período em questão. Nesse sentido, creio que os documentos referidos ao longo do artigo se apresentem como uma base importante para ulteriores - e necessárias - pesquisas.

NOTAS

1. Entre 1892 e 1930, de um total de 25 Prêmio de Viagem (cfr. Tabela 1), apenas 3 (12%) foram concedidos a mulheres artistas: a escultora Julieta de França, em 1900; a gravadora de medalhas Dinorah Carolina de Azevedo, em 1913; e a escultora Margarida Lopes de Almeida, em 1924.
2. Quirino Campofiorito (1983, p. 27-33) lembra, por exemplo, dos pintores fluminenses Manuel da Cunha e Manuel Dias de Oliveira e dos baianos José Joaquim da Rocha e José Teófilo de Jesus que, ainda no século XVIII, estudaram em capitais europeias como Lisboa e Roma.
3. “Os seis pintores laureados na década de 1890 com o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro [...] foram igualmente ‘distribuídos’, seguindo um desígnio bastante sistemático, por três cidades diferentes: Roma, Paris e [...] Munique” (VALLE, 2010, p. 116).
4. A grafia dessa e de todas as outras citações de época foi atualizada.
5. Agradeço ao Prof. Rodrigo Vivas Andrade, da UFMG, por ter me indicado essa reprodução.
6. Ainda, uma sistemática semelhante de provas pode ser encontrada em alguns prêmios especiais concedidos pela ENBA, como o Prêmio Donativo Caminhoá, que foi instituído nos anos 1910 e desempenhava uma função semelhante ao tradicional Prêmio de Viagem, ou seja, custear a estadia de artistas brasileiros na Europa. Em 1926, por exemplo, esse certame foi Francisco Bayardo - que concorria com Alfredo Galvão - e as obras então premiadas se encontram conservadas no Museu Dom João VI, tanto o estudo preparatório quanto a composição final, cujo tema foi *Caramuru tendo disparado o seu arcabuz, os índios surpresos proster-nam-se e o aclamam chefe*.

REFERÊNCIAS

ÁVILA, Cristina et al. **Aníbal Mattos e seu tempo**. Belo Horizonte: Museu de Arte de Belo Horizonte, 1991.

BROCOS, Modesto. **A questão do ensino das Bellas Artes**: seguido da crítica sobre a direção Bernardelli e justificação do autor. Rio de Janeiro: [s.n.], 1915.

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

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. Os Prêmios de Viagem da Academia em pintura. In: **185 Anos da Escola de Belas Artes**. Rio de Janeiro: PPGAV/EBA/UFRJ, 2001/2002, p. 69-92.

_____. Belmiro de Almeida, Oscar Pereira da Silva e o polêmico concurso para Prêmio de Viagem de 1887. In: **Anais do XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**. São Paulo: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2006.

DAZZI, Camila. **“Por em prática e Reforma da antiga Academia”**: a concepção e a implementação da reforma que instituiu a Escola Nacional de Belas Artes em 1890. Rio de Janeiro, 2011. Tese (Doutorado em História da Arte) - PPGAV/UFRJ.

LEVY, Carlos Roberto Maciel. **Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes**. Período Republicano. Catálogo de artistas e obras entre 1890 e 1933. Rio de Janeiro: Publicação ArteData, 2003.

PEREIRA, Sônia Gomes. Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro: revisão historiográfica e estado da questão. **Arte & Ensaios**, n. VII, p. 72-83, 2001.

VALLE, Arthur. ‘A maneira especial que define a minha arte’: Pensionistas da Escola Nacional de Belas Artes e a cena artística de Munique em fins do Oitocentos. **Revista de História da Arte e Arqueologia**, v. 13, p. 109-144, 2010.

_____. **A Pintura da Escola Nacional de Belas Artes na 1ª República (1890-1930)**: Da Formação do Artista aos seus Modos Estilísticos. Rio de Janeiro, 2007. Tese (Doutorado em História da Arte) - PPGAV/UFRJ

VIANNA, Victor. Escola de Bellas Artes. Os premios de viagem. **Renascença**: revista mensal de letras, ciencias e artes, n. 26, p. 177-179, abr. 1906.

FONTES PRIMÁRIAS

ACTA da 1ª seção do Conselho Escolar do ano de 1900. Acervo arquivístico do Museu Dom João VI EBA/UFRJ. Notação 6154, p. 91 rº - 91 vº.

ACTA da sessão do Conselho Escolar realizada no dia 8 de agosto de 1911. Acervo Arquivístico do Museu Dom João VI EBA/UFRJ. Notação: 6155, p. 72 rº-72 vº.

ACTA da sessão do Conselho Escolar realizada no dia 8 de fevereiro de 1906. Acervo arquivístico do Museu Dom João VI EBA/UFRJ. Notação: 6155, p. 25 rº - 26 rº.

ACTA da sessão do Conselho Escolar realizada no dia 9 de maio de 1914. Acervo arquivístico do Museu Dom João VI EBA/UFRJ. Notação 6156, p. 43 vº - 47 rº.

INSTRUÇÕES para os Premios de Viagem aos alumnos por aviso de 23 de outubro de 1905. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1905.

REGIMENTO das Exposições Geraes de Bellas Artes. Rio de Janeiro: Companhia Industrial de Papelaria, 1895.

REGULAMENTO para o processo dos concursos na Escola Nacional de Belas Artes para os logares de pensionista do Estado na Europa, 26 out. 1892. Acervo arquivístico do Museu Dom João VI EBA/UFRJ. Notação 6156, p. 45 vº - 48 rº.

BANDEIRANTES E ÍNDIOS NA PINTURA DE HENRIQUE BERNARDELLI:

O PROCESSO CRIATIVO

Maraliz de Castro Vieira Christo¹

Dizem que os temas de pesquisa não nos abandonam. De tempos em tempos constato esta assertiva, ao encontrar alguma nova fonte sobre a iconografia bandeirante, realizada por Henrique Bernardelli. Ao longo da vida também o artista não abandonou o tema, produzindo sete quadros (*Os Bandeirantes*, 1889-MNBA; *Prólogo e Epílogo*, 1895; *Ciclo de caça ao índio*, 1923-MP; *O chefe bandeirante*, 1923/29- MMP; *Retirada do cabo de São Roque*, 1927-MP; *Últimos momentos de um bandeirante*, 1932-MP) e muitos estudos preparatórios, que nos revelam o processo de sua criação, assim como os embates entre vários caminhos possíveis.

Henrique Bernardelli apresentou, desde o início, algumas preocupações constantes, sobre as quais iremos nos ater, examinando quadro a quadro.

“*Os Bandeirantes*”, 1889 [Figura 19]²

Em meio à escura floresta tropical, vê-se uma descida de índios. No primeiro plano, à direita, dois bandeirantes, deitados no chão, saciam a sede sorvendo, diretamente, água de uma poça. À esquerda, dois vigorosos índios, um em pé, com as mãos amarradas, e outro sentado, os observam. No segundo plano, um bandeirante anda com dificuldade por entre as pedras, apoiando-se a uma arma de cano longo. Por último, índios carregam uma padiola, acompanhados por fileira horizontal de figuras apenas esboçadas, fundidas à natureza. Pintado na Itália, o quadro teria participado da Exposição Universal de Paris, de 1889, com o título *El-dorado*³, e, no ano seguinte, da Exposição Geral de Belas Artes, a primeira do período republicano, sendo adquirido pelo Estado.

Henrique Bernardelli concebe os bandeirantes a partir de um olhar educado pelas telas realistas ou naturalistas. Ao contrário da pose imponente, o artista nos permite surpreender o bandeirante em suas vicissitudes, projetando no passado a mesma busca pela sobrevivência, consubstanciada nos atos mais simples, observados nas representações naturalistas. Sem celebração, sem teatralidade, como foi apontado pela crítica da época.⁴

Nos deteremos aqui no processo de construção dessa imagem.

Há no *Palácio dos Bandeirantes*, em São Paulo, um estudo a óleo para o quadro [Figura 2]. Em 2002, quando pela primeira vez o vimos, ele apresentava apenas quatro personagens: um bandeirante caminhando com dificuldade, amparado por um bastão, e outros três atirados ao solo, bebendo água como animais. Em 2009, no processo de restauro, com a remoção do verniz, surgiram mais três personagens, todos bandeirantes. Ao fundo, a sugestão da imagem de dois índios tornou-se igualmente perceptível. A intensão inicial do artista pode ter sido representar uma cena praticamente só composta por bandeirantes: três ao chão, três caminhando com dificuldade em direção aos primeiros, e outro, mais isolado, em primeiro plano, de pé, pensativo.

Chama a atenção um dos bandeirantes ao chão vestir rufo. Essa espécie de gola franzida, utilizada principalmente no século XVI, era marca de aristocracia e sinal de distanciamento quanto ao trabalho manual (LAVIER, 1989, p. 91). Assim vestido, o bandeirante parece, em plena selva, com os personagens retratados por Frans Hals ou Rembrandt, o



Figura 1. Henrique Bernardelli, *Os Bandeirantes*, 1889, MNBA.

que seria muito inverossímil. Um terceiro bandeirante, também ao chão, foi caracterizado envelhecido e fraco, com a mão ao peito. Existe um estudo pequeno a óleo, provavelmente para esse personagem, onde o vemos com uma faixa ensanguentada na cabeça, reforçando a ideia de estar ferido.

Outro estudo para o quadro encontra-se na coleção Fadel [Figura 3], no Rio de Janeiro. Neste a composição é bem mais complexa, envolvendo, aproximadamente, quatorze personagens. Permanece o grupo dos bandeirantes sedentos, ampliado para quatro. Foram inseridos na composição o bandeirante cambaleante e a fila de estropiados, que possui um cavaleiro em cada extremidade. Na fila já se encontram dois índios carregando uma maca. No espaço onde, no estudo do Palácio dos Bandeirantes, após a restauração, surgiu o bandeirante de pé pensativo, agora vê-se um vigoroso índio de frontal, armado com um arco. Há dois estudos para as cabeças do primeiro bandeirante a cavalo e do índio, onde buscou-se acentuar lhes a virilidade⁵.

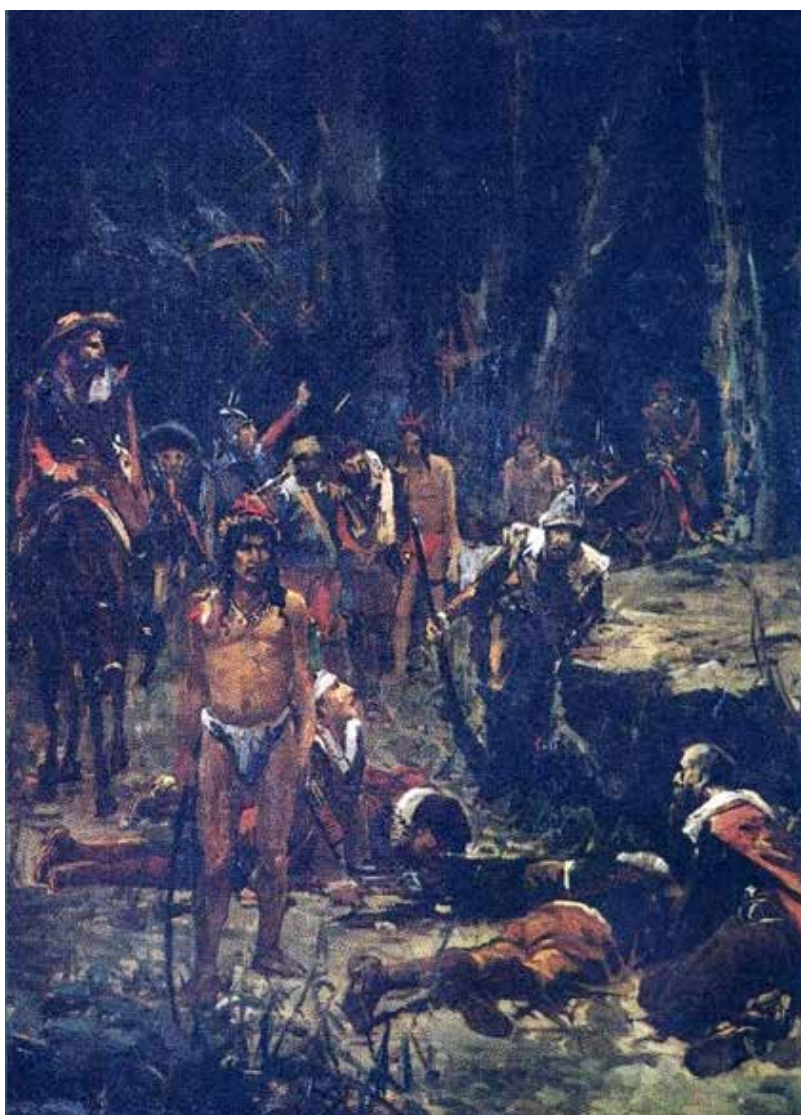


Figura 2. Henrique Bernardelli, *Os Bandeirantes*, s.d.,
Coleção Fadel.

No quadro final, qual a opção do artista? Bernardelli simplificou a composição. Reduziu os sedentos a dois, retirando-lhes o rufo. Manteve a fila de estropiados, colocando-a mais no interior a sair da mata, e retirou os dois homens a cavalo, subtraindo da marcha qualquer resquício de força e determinação. Amarrou as mãos do índio, em primeiro plano, e acrescentou outro, ao seu lado, sentado em uma pedra, melancolicamente a observar os bandeirantes como cães a beber água.

Henrique Bernardelli percebeu a força do confronto entre o índio, em posição ereta, e os bandeirantes, ao chão, como animais. Ele criou uma inversão iconográfica: o vencedor é representado aos pés do vencido.

É evidente, desde o primeiro estudo da composição, o interesse do artista para com o grupo dos sedentos. Iconograficamente, os bandeirantes deitados no chão, se assemelham em muito aos penitentes do quadro *Il voto*, do italiano Francesco Paolo Michetti, de 1883⁶,



Figura 3. Henrique Bernardelli, *Bandeirantes*, s.d., Palácio dos Bandeirantes.

assim como, a ilustração de Gustave Doré, para D. Quixote, cuja primeira edição data de 1863 (SAAVEDRA, 2002). Essa aproximação humaniza os bandeirantes e aumenta a percepção de sua fragilidade.

Também o fato de beberem água como animais, nos lembra a passagem bíblica, presente no “Livro dos Juízes”, cap. VII, onde Deus, na época de Samuel, teria suscitado alguns heróis, chamados juízes, a libertarem todo o seu povo, ou parte dele, da opressão inimiga, conduzindo-o à observância da lei. O Senhor manda Gedeão selecionar combatentes contra os Madianitas, estabelecendo como critério, além da coragem, o fato de não tomarem água como animais: “...o Senhor disse a Gedeão: Porás a um lado os que lamberam a água com a língua, como os cães costumam lamber; e os que beberam de joelhos, estarão noutra parte...” (BÍBLIA, 1982, p. 275)⁷. Os bandeirantes, animalizados por lamberem a água como cães, não podem ser combatentes de Gedeão. A tela condena-os, sutilmente, assim como o texto explicativo da tela:

A tela celebra a audácia dos expedicionários paulistas de 1600, que fizeram a descoberta das mais inacessíveis regiões do sul do Brasil, tornando-se depois infelizmente, por conselho da cobiça, verdadeiros, caçadores de índios para a escravidão. A invasão das suas bandeiras que não respeitavam mesmo os aldeamentos sujeitos aos missionários Jesuítas, que tinham já por esses lugares adiantados trabalhos de catequese, moveu os Padres da Companhia a reclamar providências da Santa Sé e da corte de Espanha. Mais de trezentos mil índios, queixavam-se os emissários dos Jesuítas, **dando ao mesmo tempo ideia de culpa e do heroísmo** de tais empresas, foram entre 1614 e 1639, reduzidos a escravidão por quatrocentos Paulistas, auxiliados por uns dois mil índios amigos (...) (CATÁLOGO, 1893, p. 17-18)

A retirada do Cabo de São Roque, 1927 [Figura 7]⁸

Visando as comemorações do centenário da Independência do Brasil, em 1922, Henrique Bernardelli, já sexagenário, será chamado pelo diretor do *Museu Paulista*, Affonso d’Escragnonle Taunay, juntamente com outros artistas, a participar de seu esforço para criar uma decoração que documentasse visualmente o quanto a nação brasileira era devedora aos aventureiros paulistas (GUILHOTI, 1990, p. 11.). A Henrique Bernardelli foram encomendados dois trabalhos: *O Ciclo da caça ao índio* e *Retirada do Cabo de São Roque*.

O quadro *Retirada do Cabo de São Roque* deveria representar um episódio da guerra contra os holandeses no nordeste, do qual paulistas partiram sob a liderança de Luiz Barbalho Bezerra e Antonio Raposo Tavares. Após sucessivos ataques dos holandeses, os combatentes retiraram-se em direção a Salvador, Bahia, sobrevivendo, segundo Taunay, graças à força dos paulistas. Era fundamental retratá-los como defensores de todo o território nacional, mesmo se, na época representada, a nação ainda não existisse.

Após ter fornecido as informações necessárias a Henrique Bernardelli sobre o episódio a ser perpetuado, Taunay aprova o primeiro esboço, mas discorda de sua caracterização não muito militar. Durante os últimos meses de 1923, percebe-se, através da correspondência

entre ambos, o esforço de Taunay para impor a sua visão sobre o fato histórico e o papel dos bandeirantes. O comitente queria: “Armar o cavalheiro no primeiro plano, pôr lhe talvez uma couraça e capacete”; uma “cena combativa e não um episódio de retirada parecendo que se trata de uma debandada”; “um acordo de modo a tornar mais belicosa a composição que realmente é um pouco tristonha”. (CHRISTO, 2002 p. 33-55.)

Analisando o quadro, percebe-se que Henrique Bernardelli desconsiderou os pedidos do Diretor do *Museu Paulista* e retomou às mesmas questões que o moviam há mais de trinta anos. Para o artista, ao contrário de Taunay, o bandeirante continuava tão somente um ser humano. Vê-se no quadro uma fila de estropiados, saindo do interior da mata, em ziguezague, percorrendo o quadro em direção ao primeiro plano, onde encontra-se um bandeirante montado a cavalo, deixando o animal beber água de um riacho à frente. Um pouco atrás do cavaleiro, encontra-se uma índia carregando uma criança.

Não sabemos ao certo qual esboço Affonso Taunay teria recebido. Encontra-se, no *Museu Mariano Procópio*, um instigante desenho de composição, que possui alguns elementos desse quadro [Figura 4]⁹. Nele aparece a fila, onde se distingue: índios carregando alguém numa rede, um bandeirante ferido na cabeça e com o braço numa tipoia, outro



Figura 4. Henrique Bernardelli, s/t.,s.d.,
Museu Mariano Procópio.

cambaleando apoiado na arma, lembrando os estropiados do quadro final. No primeiro plano, um índio, armado com um arco, aponta para a sua esquerda, ensinando o caminho a um bandeirante envelhecido, a pé, de capote, sustentando uma arma de cano longo no ombro, e outra, de cano curto, na cintura. Ao fundo, um bandeirante a cavalo aponta a espada para o interior da mata. Neste desenho o índio é o protagonista.

Importante observar as dimensões do desenho. Há duas metragens escritas em suas margens: na inferior, “94 x 60”, correspondendo às dimensões do desenho; e, na superior, 182 x 124 (?), talvez prevendo sua ampliação, embora o papel não esteja quadriculado.

Fundamental acompanhar o processo de desaparecimento do índio como protagonista. Em fevereiro de 1928, a revista *Ilustração* apresentou, em sua 90ª edição, a reprodução do quadro, sob o título *Retirada de Luiz Barbalho Bezerra* [Figura 5]. Nela encontra-se uma significativa mudança: o artista introduziu, no primeiro plano, o bandeirante, montado em um cavalo que bebe água, e moveu o índio a indicar o caminho para atrás do cavaleiro, alterando o protagonismo da cena, que passa a ser exercido pelo bandeirante. Curiosamente, retoma à questão do bandeirante sedento, mas, agora, coloca-o sentado, saciando-se com a água de um cantil, provavelmente ali enchido. O estranho é percebermos, que, no ano



Figura 5. Henrique Bernardelli, *Retirada de Luiz Barbalho Bezerra*, *Ilustração*, ed.90, 1928 , p.19.



Figura 6. Anônimo, fotografia. COSTA, Angyone. *A inquietação das abelhas*, 1927, p. 30-31 (detalhe).

anterior, 1927, a mesma revista, em agosto, reproduziu o quadro na sua versão final como hoje a conhecemos. Seria o quadro reproduzido em 1928, outra versão? Um estudo menor? Cremos que não. Nos parece apenas que alguém reproduziu, talvez por engano, uma foto do quadro ainda inacabado¹⁰. No livro, *A inquietação das abelhas* (COSTA, 1927), de 1927, Angyone Costa, ao entrevistar Henrique Bernardelli, apresenta uma foto de seu atelier [Figura 6]. Nela o artista encontra-se ao lado da tela, que apresenta elementos da reprodução de 1928 e da versão final: o índio continua um pouco atrás do cavaleiro a apontar o caminho, mas o bandeirante está mais envelhecido, o final da fila também já sofreu alterações. O que demonstra ter o artista feito constantes alterações numa mesma tela.



Figura 7. Henrique Bernardelli, *A retirada do Cabo de São Roque*, 1927. Museu Paulista.

Também é interessante observar, quanto ao desenho do *Museu Mariano Procópio*, a presença de uma sombra em volta do bandeirante a pé, a sugerir o bandeirante a cavalo, que vemos nas versões, que julgamos posteriores.

No quadro definitivo, o índio a apontar o caminho, que no desenho do *Museu Mariano Procópio* protagonizava a cena, desaparece. Em seu lugar, surge uma índia a carregar uma criança. Por que? Sem o índio a apontar, o bandeirante se torna mais autônomo? A índia com a criança ali está lembrando a origem mameluca da maioria dos bandeirantes?

*O ciclo de caça ao índio. 1923 [Figura 9]*¹¹

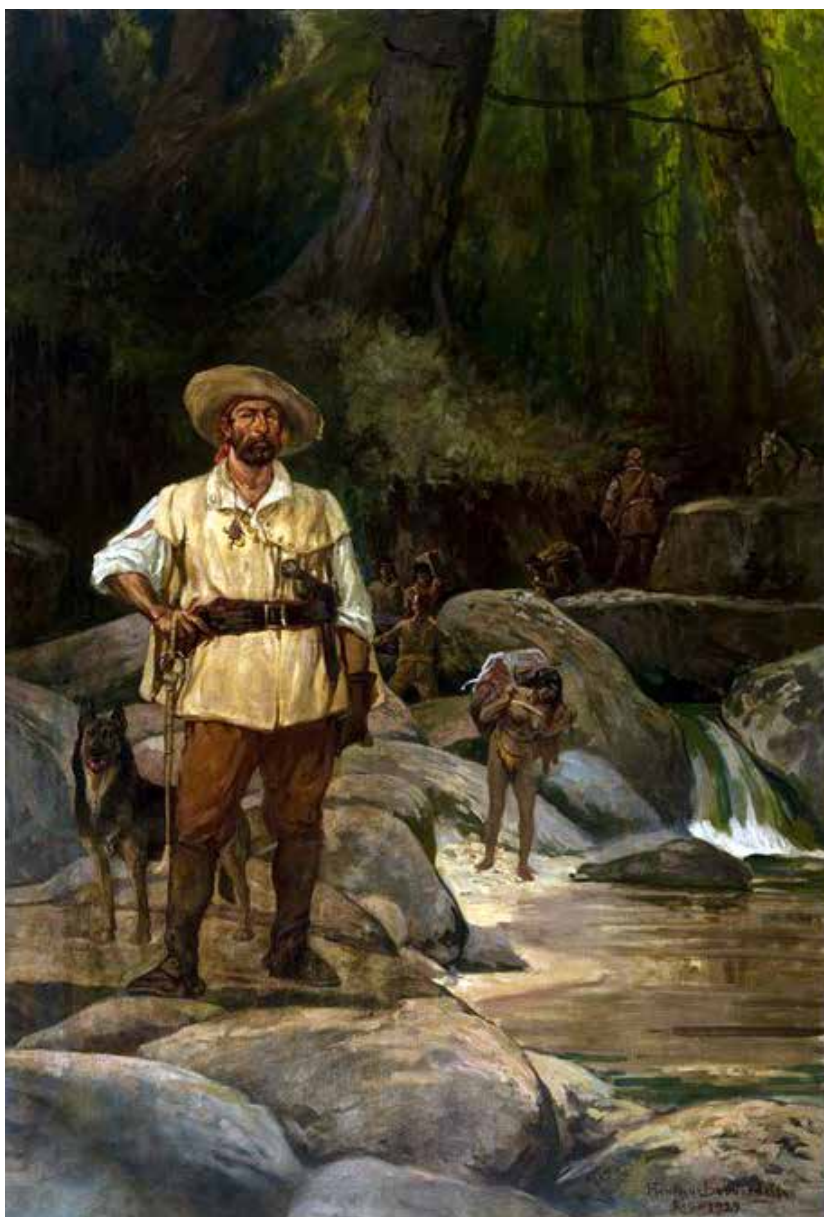


Figura 8. Henrique Bernardelli, *O chefe dos bandeirantes*, 1923-1929, Museu Mariano Procópio.

Importante constatar a existência de duas versões para o quadro *O ciclo de caça ao índio*, o primeiro a ser encomendado pelo diretor do *Museu Paulista*. Um encontra-se no referido museu [Figura 9], outro no *Museu Mariano Procópio* [Figura 8]¹². Eles revelam, mais uma vez, o enfrentamento entre Henrique Bernardelli e o Affonso Taunay. O diretor, após ter recebido os esboços¹³, discorda do bandeirante fazer-se acompanhar por um cão e portar um rebenque, como alude a correspondência de Arthur Guimarães ao pintor, encontrada no Museu Nacional de Belas Artes¹⁴.

Diante das modificações solicitadas e, ao que parece, já estar trabalhando diretamente no painel, que deveria ser *O ciclo da caça ao índio*, Henrique Bernardelli opta por iniciar



Figura 9. Henrique Bernardelli, *O ciclo de caça ao índio*, 1923, Museu Paulista.

uma nova tela¹⁵. Entretanto, em carta Taunay fará novas objeções. Irá opor-se, agora, à representação pouco heroica do bandeirante, relaxado e fumando¹⁶.

Em foto endereçada à cunhada, viúva de seu irmão Félix, datada de 15 de julho de 1922, vemos Henrique Bernardelli pintando a tela *O Ciclo da caça ao índio*, na qual a figura do bandeirante, já concluída, fuma cachimbo¹⁷. Comparando a foto ao painel exposto no *Museu Paulista*, percebe-se a mudança realizada pelo artista, que altera a posição da mão esquerda, antes, sustentando o cachimbo à boca, mantendo-a, agora, apoiada à garrucha, presa à cintura. Entretanto, o artista não lhe retira o cachimbo da boca.

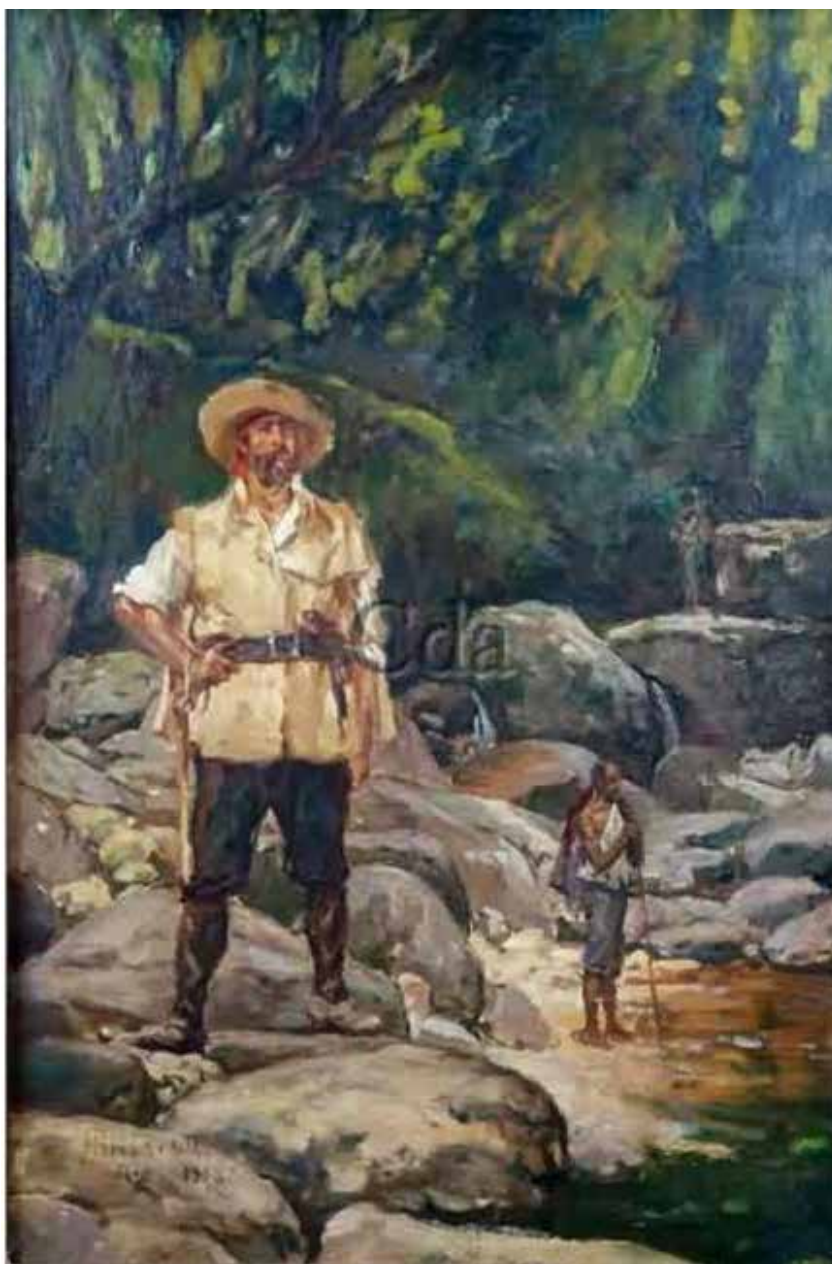


Figura 10 - Henrique Bernardelli, *Bandeirante*, 1928 (?),
Catálogo das Artes;

Assim, identificamos a existência de duas versões para a encomenda de Taunay. A primeira, que Henrique Bernardelli recusou-se a modificar, encontra-se, hoje, no *Museu Mariano Procópio* (MMP), sob a denominação *O Chefe dos Bandeirantes*¹⁸.

Há poucas diferenças de composição e elementos entre os dois quadros¹⁹, além das já observadas. O quadro entregue ao *Museu Paulista* possui figuras mais nítidas e é mais didático, por expor melhor os afazeres dos índios, conferindo maior vigor ao bandeirante, que aparece rejuvenescido, com a barba e o chapéu ocultando-lhe menos o rosto. A arma de cano longo, apoiada no solo, remete à imponente figura esculpida por Brizzolara para o *hall*, representando Fernão Dias, que a segura da mesma maneira (MARINS, 2007).

A versão do *Museu Mariano Procópio* apresenta –além do bandeirante mais envelhecido, do cachorro e dos índios mais atrás, recuperando a ideia da fila– uma mulher índia a carregar pesado fardo às costas. Embora um pouco distante em relação ao bandeirante, é a segunda figura a perceber-se no quadro, situada quase ao centro. O site do *Catálogo das artes* (portal especializado em cotações online de Artes, Antiguidades e Colecionismo em geral), apresenta a foto de uma tela assinada pelo artista [Figura 10], talvez um estudo para o quadro do *Museu Mariano Procópio*²⁰. Nele vê-se o mesmo bandeirante, entretanto, no lugar da índia encontra-se um homem a olhar a água. A índia, então, está presente, apenas, no quadro do Mariano Procópio, não pensada no estudo e suprimida na versão do *Museu Paulista*.

***Prólogo*, c.1895**

Entre o primeiro quadro pintado por Henrique Bernardelli, *Os Bandeirantes*, de 1889, e as encomendas do diretor do Museu Paulista, da década de 1920, o artista pintou dois quadros, *Prólogo* e *Epílogo*, formando um díptico, aparentemente sem maiores pretensões. Nele não vemos as intermináveis caminhadas dos bandeirantes estropiados, mas o destino parece ser o mesmo. O díptico participou da Exposição Geral de Belas Artes, realizada em 1895²¹, sem que a imprensa a ele muito se referisse. Esteve presente na terceira grande exposição individual do artista, em 1916, realizada no Curso Livre de Belas Artes²², reunindo a sua produção dos últimos vinte anos. Também ali o díptico atraiu pouca atenção, mas foi descrito pelo articulista Mattos Cardoso:

[...] também se recomendam como bons quadros Prólogo e Epílogo. Ambos têm a mesma técnica e os cortes são semelhantes. Cada um representa uma estreita picada ou atalho em plena mata, cuja exuberância de vegetação selvagem caracteriza bem a nossa flora meridional. Ambos compõem um drama passionnal em dois atos: no primeiro é o bandeirante surpreendido em colóquio amoroso com a índia, pelo companheiro desta, o qual planeja vingar-se; aparece no segundo o herói do drama estendido a fio no caminho, inanimado, a flecha cravada no peito pelo ciúme do índio ofendido em seus brios.

O Prólogo tem sentimento, tem naturalidade mas agrada-nos mais o Epílogo: é um quadro mais forte, pelo emocionante do fim trágico com que o bandeirante pagou a sua ousadia, e ali jaz agora, abandonado, morto, em plena selva. Epílogo é, além do mais, um trabalho apreciável como perspectiva linear [...] ²³

Em 2015, um quadro intitulado *Bandeirante e índia*, de Henrique Bernardelli ²⁴ [Figura 11], foi doado à *Pinacoteca do Estado de São Paulo* ²⁵, em tudo correspondendo à cena descrita por Mattos Cardoso, ao falar de *Prólogo*. Assim como, em 12 de novembro de 2018, foi colocada em leilão, por *Dagmar Saboya, escritório de arte*, outra tela de Bernardelli, intitulada *Bandeirante flechado* ²⁶, correspondendo, por sua vez, ao *Epílogo* (figura 12). O aparecimento



Figura 11 - Henrique Bernardelli, *Bandeirante e índia (Prólogo)*, c. 1895, Pinacoteca SP;

dos dois quadros permitiu-nos recompor a produção dos principais quadros de Henrique Bernardelli sobre o tema; embora novas surpresas sejam sempre possíveis e bem-vindas.

Interessante observar o peso da paisagem sobre a narrativa do díptico. Segundo o comentário do *Jornal do Commercio*, de 8 de setembro de 1895, as figuras apresentam-se “deslocadas e amesquinhasadas pelo vigor da paisagem”.²⁷ Fato que igualmente se encontra no estudo *Bandeirante na selva*, onde a tela é tomada pela vegetação, ocupando o bandeirante o canto, inferior direito da mesma.

Principalmente nesse período, pelos jornais, pode-se acompanhar deslocamentos constantes de Henrique Bernardelli pela região serrana do Rio de Janeiro, para a execução de



Figura 12 - Henrique Bernardelli, *Bandeirante Flechado* (Epílogo), c. 1895, Dagmar Saboya, escritório de arte.

paisagens. Também, pelos catálogos das exposições gerais, constata-se a presença significativa das paisagens em sua produção.

Considerações finais

O artista buscou humanizar o bandeirante, representando-o fragilizado, ferido, cambaleante, envelhecido, formando, por vezes, uma fila de estropiados, saindo de algum ponto obscuro da mata, indo para lugar nenhum. Em contraposição, seus índios são robustos, decididos, sustentando os bandeirantes e indicando-lhes o caminho. Em alguns momentos se tornam protagonistas da cena ou moralmente superiores. Percebe-se pelos esboços a tensão em como representar os dois personagens; o interesse tendendo ora a um, ora a outro. Um ponto chama a atenção do olhar atual, sensível ao debate sobre as questões de gênero: a relação dos bandeirantes com as índias.

A presença de uma índia carregando pesado fardo, de outra representada a levar consigo uma criança, ao lado do bandeirante montado a cavalo, e o romance entre ambos



Figura 13. Henrique Bernardelli, *Últimos momentos de um bandeirante*, 1932, Museu Paulista.

tragicamente interrompido, revela ser o tema uma preocupação do artista. É sem dúvida uma relação de domínio. Infelizmente, não encontramos nenhum comentário sobre esse aspecto nas críticas da época, para entendermos a sua recepção.

Também a natureza era importante para Henrique Bernardelli, que muito se dedicou à pintura de paisagem. Uma das críticas ao díptico *Prólogo e Epílogo* salienta como a exuberância da vegetação ofusca o interesse nos personagens. A água, vital para os bandeirantes, é elemento constante nos quadros analisados.

A morte está sempre à espreita dos bandeirantes, consumada no *Epílogo*, por uma flecha, e pelo abandono, em seu derradeiro quadro sobre o tema: Últimos momentos de um bandeirante, pintado em 1932 [Figura 13]²⁸. Já com 75 anos, o pintor cria uma tela contundente, que, apesar de diminuta, não deixa dúvidas quanto ao sentido humano atribuído ao bandeirante, muito distante do herói desejado por Taunay. No quadro, vê-se um homem velho, branco, magro e maltrapilho, solitário, deitado em uma rede, com o braço esquerdo caindo ao chão; evocando uma cena de descimento da cruz, ou mesmo o braço pendente de Marat na banheira, numa versão nada edificante do célebre quadro de Jacques-Louis David (1748-1825).

NOTAS

1. Prof.^a do Programa de Pós-graduação em História da UFJF, pesquisadora CNPq e FAPEMIG, membro do CBHA.
2. Henrique Bernardelli, *Os Bandeirantes*, 1889, óleo sobre tela, 400 x 290 cm, *Museu Nacional de Belas Artes*, RJ
3. Henrique Bernardelli participou da *Exposição Universal* de 1889 com um quadro intitulado *El-dorado*. Não sabemos se é o mesmo trabalho. **Exposition Universelle de Paris, 1889**. Empire du Brésil, Catalogue officiel, Paris: Imprimerie Centrale des Chemins de Fer, 1889, p. 17.
4. Exposição da Academia. **Revista Ilustrada**. Rio de Janeiro, 03/05/1890, p.3.
5. Henrique Bernardelli, *Cabeça de índio*, pastel sobre cartão, 48 X 64.5 cm., *Pinacoteca de São Paulo*. Henrique Bernardelli, *Estudo para Bandeirantes*, óleo s/ tela. Ass. e titulado cie. 57 x 45 cm. <http://www.antigoemoderno-artes.com.br/?:=acervo&tt=atd&c=296> .
6. Francesco Paolo Michetti, *Il voto*, 1883, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma
7. Agradecemos a Robert Daibert Jr. a lembrança desta passagem.
8. Henrique Bernardelli, *A retirada do Cabo de São Roque*. 1927, Óleo sobre tela, 2,930 x 1,815 m., *Museu Paulista*, SP

9. Henrique Bernardelli, s/t.,s/d., Pastel, grafite, fússain, 94,5 x 67 cm., *Museu Mariano Procópio*, MG. (Foto: *Museu Mariano Procópio*)
10. Tal hipótese se reforça ao encontrarmos, no periódico **Ilustração Brasileira**, de Janeiro de 1921, ilustrando o artigo *Um motim entre bandeirantes*, a reprodução do quadro de Henrique Bernardelli, *Bandeirantes*, de 1889, invertido, com a legenda *UMA BANDEIRA PAULISTA — QUADRO DE BENEDICTO CALIXTO*. (sic)
11. Henrique Bernardelli. *O ciclo de caça ao índio*. 1923. Óleo sobre tela, 2,310 x 1,580m. *Museu Paulista*, SP.
12. Existem vários estudos para o personagem principal. Destacamos o conhecido como *Bandeirante na selva* (óleo sobre tela, 56,5 x:38,5 cm) pertencente ao *Museu Paulista*. Ele esteve exposto na antiga sala dedicada às monções, inaugurada em 1929. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/55/Bernardelli%2C_Henrique_-_Bandeirantes_na_selva.jpg
13. Encontramos, na *Pinacoteca do Estado de São Paulo*, um estudo para essa representação. Lápis sobre papel, s.d., 40,6 x 21,5 cm, tombo: 0409.
14. MNBA - Biblioteca - Pasta 1 - APO 83.
15. Carta de Henrique Bernardelli a Taunay, datada de 17/06/1922 (Arquivo MP, Série: Correspondência, pasta 116, localização Al Pr23 P11).
16. Carta de Taunay para Henrique Bernardelli, datada de 20/07/1922. (Arquivo MP, Série: Correspondência, pasta 117).
17. Anônimo. *Henrique Bernardelli no ateliê pintando Ciclo da caça ao índio*, fotografia (cartão postal), 13,8 x 8,8 cm. Acervo do *Museu Paulista* da USP, São Paulo. Reprodução de Ana Carla Luiz.
18. Esse segundo painel encontra-se, hoje, exposto ao lado da obra *Variação de canoas*, de Rodolpho Amoêdo, denominada *Bandeirantes*. Os dois quadros, recusados por Taunay, foram adquiridos pelo *Museu Mariano Procópio*, no Salão de 1929, do qual participaram. **Catálogo da XXXVI Exposição Geral de Artes Plásticas**. Rio de Janeiro,1929. (MNBA – Biblioteca) e **Jornal do Commercio**, Juiz de Fora: 04/10/1929.
19. Encontramos na *Pinacoteca do Estado de São Paulo* 5 estudos sobre papel, a grafite ou carvão, para a figura do bandeirante. Tombo 0225, 0341, 0403, 0404, 0409 .
20. Henrique Bernardelli, *Bandeirante*, s/d, Óleo sobre Tela, 37 cm x 54 cm. Disponível em: (<https://www.catalogodasartes.com.br/obra/ADcczG/>) Acesso em: 17 set. 2018
21. **Catálogo III Exposição Geral de Belas Artes**, 1895.
22. **O imparcial**, 28/05/1916, p.8.
23. Mattos Cardoso, Exposição de Bernardelli, [jornal] **A Rua** 5/07/1916. (MNBA - Biblioteca - Pasta Henrique Bernardelli). Nesta mesma exposição, Henrique Bernardelli mostra também uma Cabeça de Bandeirante.
24. Henrique Bernardelli, *Bandeirante e índia (Prólogo)* c. 1895. Óleo sobre tela, 88,5 x 51,5 cm, *Pinacoteca do Estado de São Paulo*, SP.

25. Doação de Lais Helena Zogbi Porto e Telmo Giolito Porto. Os doadores adquiriram a obra no Leilão da *Lordello e Gobbi Escritório de Arte*, São Paulo, SP, realizado em 08 de abril de 2014. Consta do catálogo do leilão ser José Adolpho da Silva Gordo Filho o proprietário anterior da obra, pertencente a uma família de colecionadores ligados ao ramo açucareiro. Agradeço a Gabriela R. Pessoa de Oliveira o envio da ficha catalográfica da obra, pertencente à *Pinacoteca do Estado de São Paulo*.

26. Henrique Bernardelli, *Bandeirante Flechado (Epílogo)*, Óleo s/ tela, 115 x 68 cm. Disponível em: <https://www.dagsaboya.com.br/peca.asp?ID=11196&ctd=36&tot=172&tipo=|1> Acesso em: 09 nov. 2018

27. O **Jornal do Commercio**, (Rio de Janeiro, 8 de setembro de 1895, p. 02) comentou os quadros *Prólogo* e *Epílogo*, de Henrique Bernardelli: [...] “*Nos quadros ‘Prólogo’ e ‘Epílogo’, as paisagens revelam as qualidades acima apontadas e têm figuras, que se nos afiguram deslocadas e amesquinhas pelo vigor da paisagem. No primeiro é de muito mau efeito a figura da Índia, pouco característica, de postura contrafeita e com uma tanga inútil pela sua má colocação. No segundo, a figura do aventureiro português, morto por uma flecha, está colocada fora de foco do quadro, fazendo por isso a atenção desviar-se do interesse do episódio representado. [...]*”

28. Henrique Bernardelli, *Últimos momentos de um bandeirante*, 1932, óleo sobre papel cartão, 24 x 31 cm., *Museu Paulista*, SP.

REFERÊNCIAS

BÍBLIA Sagrada, 11ª ed., São Paulo: Ed. Paulinas, 1982, p. 275, traduzida da Vulgata e anotada pelo Pe. Matos Soares.

CATÁLOGO da XXXVI Exposição Geral de Artes Plásticas. Rio de Janeiro, 1929. (MNBA – Biblioteca)

CATALOGO explicativo das obras expostas nas galerias da Escola Nacional de Bellas Artes. Rio de Janeiro: Typ. de G. Leuzinger & Filhos, 1893.

CATÁLOGO Leilão da “Lordello e Gobbi Escritório de Arte”, São Paulo, SP, realizado em 08 de abril de 2014.

CHRISTO, Maraliz C. V. Bandeirantes ao chão. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 30, p. 33-55, 2002.

COSTA, Angyone. **A inquietação das abelhas**: (o que pensam e o que dizem os nossos pintores, escultores, architectos e gravadores, sobre as artes plásticas no Brasil). Pimenta de Mello, 1927.

Exposition Universelle de Paris, 1889, Empire du Brésil, Catalogue officiel, Paris: Imprimerie Centrale des Chemins de Fer, 1889.

GUILHOTTI, Ana Cristina et al.. **Às margens do Ipiranga: um monumento-museu**. In: *Às margens do Ipiranga: 1890-1990*. São Paulo: Museu Paulista - USP, 1990.

LAVIER, Jamers, **A roupa e a moda, uma história concisa**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

MARINS, Paulo César Garcez. Nas matas com pose de reis: a representação de bandeirantes e a tradição da retratística monárquica europeia. **Revista do IEB**, São Paulo, n. 44, fev. 2007.

SAAVEDRA, Miguel de Cervantes. **O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha**, 7ª ed., Editora 34, 2002.

REFERÊNCIAS DAS IMAGENS

Figura 1. Henrique Bernardelli, *Os Bandeirantes*, 1889, Óleo sobre tela, 400 x 290 cm, Museu Nacional de Belas Artes, RJ (Foto: Maraliz Christo).

Figura 2. Henrique Bernardelli, *Os Bandeirantes*, s.d., Óleo s/tela, 132,5 x 100,5 cm, Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo (Foto: Samuel Mendes Vieira).

Figura 3. Henrique Bernardelli, *Bandeirantes*, s/d. Óleo sobre tela, 70 x 49,3cm, Coleção Fadel.

Figura 4. Henrique Bernardelli, s/t., s.d., Pastel, grafite, fússain, 94,5 x 67 cm, Museu Mariano Procópio, MG (Foto: Museu Mariano Procópio).

Figura 5. Henrique Bernardelli, Retirada de Luiz Barbalho Bezerra. *Ilustração*, ed. 90, 1928, p.19.

Figura 6. Anônimo, fotografia. COSTA, Angyone. *A inquietação das abelhas: (o que pensam e o que dizem os nossos pintores, escultores, architectos e gravadores, sobre as artes plásticas no Brasil)*. Pimenta de Mello, 1927, p.30-31.

Figura 7. Henrique Bernardelli, *A retirada do Cabo de São Roque*, 1927, Óleo sobre tela, 2,930 x 1,815 m., Museu Paulista, SP (Foto: Maraliz Christo).

Figura 8. Henrique Bernardelli, *O chefe dos bandeirantes*, 1923-29, Óleo sobre tela, 2,3 x 1,5 m, Museu Mariano Procópio, MG (foto Maraliz Christo).

Figura 9. Henrique Bernardelli, *O ciclo de caça ao índio*, 1923, Óleo sobre tela, 2,310 x 1,580m., Museu Paulista, SP (Foto: Maraliz Christo).

Figura 10: Henrique Bernardelli, *Bandeirante*, 1928 (?), Óleo sobre tela, 37 cm x 54 cm, Disponível em: (<https://www.catalogodasartes.com.br/obra/ADcczG/>) Acesso em: 17 set. 2018.

Figura 11. Henrique Bernardelli, *Bandeirante e índia (Prólogo)*, c. 1895, Óleo sobre tela, 88,5 x 51,5 cm, Pinacoteca do Estado de São Paulo, SP (Foto: Maraliz Christo).

Figura 12: Henrique Bernardelli, *Bandeirante Flechado* (Epílogo), c. 1895, Óleo s/ tela, 115 x 68 cm. Disponível em: (<https://www.dagsaboya.com.br/peca.asp?ID=11196&ctd=36&tot=172&tipo=|1|>) Acesso em: 10 nov. 2018.

Figura 13. Henrique Bernardelli, *Últimos momentos de um bandeirante*, 1932, Óleo sobre papel cartão, 24 x 31 cm, Museu Paulista, SP. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Bernardelli,_Henrique_-_%C3%9Altimos_Momentos_de_um_Bandeirante.jpg> Acesso em: 17 set. 2018.

ORA POIS! NOTÍCIAS DA COLEÇÃO FERREIRA DAS NEVES EM LISBOA

Marize Malta

A coleção Ferreira das Neves, constante do acervo do *Museu D. João VI*-EBA-UFRJ e recebida pela *Escola Nacional de Belas Artes* em 1947¹, foi alvo de pesquisa por mim desenvolvida como estágio pós-doutoral no *Instituto de Artes da Universidade de Lisboa*, entre julho de 2017 e julho de 2018, com bolsa da Capes, instituição para a qual, publicamente, deixo meus agradecimentos pela oportunidade concedida. Apesar de termos nos aproximado da coleção desde 2010 e paulatinamente estudado suas peças, em especial as de artes decorativas, o colecionador permanecia um mistério, com parca documentação encontrada nos arquivos do Rio de Janeiro e Niterói, movimento iniciado por Sonia Gomes Pereira (2009) quando se dispôs a apresentar a coleção em evento no Porto, cuja publicação do artigo foi o primeiro passo significativo para recolher documentação e procurar a ligação do casal com Portugal.

Se em idos tempos, foi José Roberto Teixeira Leite (1960) quem iniciou uma aproximação com a coleção Ferreira das Neves, interessado nas pinturas antigas e buscando especialistas (Paul Coremans e Nicole Verhaegen) para auxiliar na definição de autorias, datações e procedências, foi somente após a mudança do *Museu D. João VI* para o sétimo andar do Prédio da Reitoria da UFRJ, com nova proposta museológica e museográfica, quando a coleção Ferreira das Neves, toda reunida em um único espaço, visível na sua complexidade e variedade, pôde contar com pesquisas sistemáticas. O referido museu, reafirmando seu perfil universitário, direcionado à pesquisa, conformando-se como uma reserva técnica aberta ao público, favorecia doravante seu uso como apoio didático às aulas dos mais diversos cursos da Escola de Belas Artes e como laboratório para investigações com contato direto com as obras que salvaguardava, sendo espaço privilegiado do grupo de pesquisa ENTRESSÉCULOS: mudanças e continuidades nas artes no Brasil nos séculos XIX e XX, fundado em 2009, vinculado à linha de pesquisa de História e Teoria da Arte do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) da UFRJ.

O compromisso do grupo ENTRESSÉCULOS, seus eventos científicos anuais – Seminários do *Museu D. João VI* – é divulgar as pesquisas empreendidas sobre o acervo, o ensino acadêmico, a arte, a história e a crítica produzidas nos séculos XIX e XX no Brasil, cujas publicações testemunham não só os avanços, as questões e reflexões sobre a produção artística no Brasil, mas destacam os estudos realizados sobre a coleção Ferreira das Neves. Maria Cristina Volpi (2011, 2013a, 2013b, 2014a, 2014b) debruçou-se sobre os objetos pessoais da coleção, cuja ventarola de penas, besouros e beija-flor acabou por revelar um rico universo de pesquisa, até hoje rendendo frutos. Maria Fernanda Lochschmidt

(2013, 2014, 2015), especialista em porcelana oriental, publicou análises e identificações das peças Companhia das Índias e ainda outros objetos orientais em marfim e esmalte. Assistida por bolsistas de Iniciação Científica e de Iniciação Artística e Cultural da UFRJ, procuramos levantar documentações, compreender tanto o conjunto da coleção, ou seja, sua lógica complexa, procedendo à conferência do acervo, quanto nos debruçar sobre alguns subconjuntos, como xícaras, retratos, objetos com engrenagens, livros, objetos religiosos e também certas peças específicas (MALTA, 2012a, 2012b, 2013, 2014a, 2014b, 2014c, 2015a, 2015b, 2017, 2018a, 2018b).

Além das pesquisas realizadas no Brasil, contou-se também com a parceria de colegas portugueses nos últimos anos (SERRÃO, 2016; SOARES, NETO, 2017; SERRÃO, 2018), ancorada no intercâmbio de pesquisa entre o Instituto de Artes da Universidade de Lisboa e o PPGAV-EBA-UFRJ, com a realização de colóquios anuais, que se alternam entre Lisboa e Rio de Janeiro, acerca de coleções de arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX.

Das investigações empreendidas até 2017, estava claro que o casal Ferreira das Neves residira em fins do século XIX em Lisboa, o que justificava a ausência de notícias suas nos periódicos cariocas e fluminenses, fato reforçado por Jerônimo Ferreira das Neves ter sido citado por alguns articulistas portugueses², no mesmo período, como bibliófilo (VASCONCELOS, 1896: 83; SOUSA VITERBO, 1903: 147), camoniano (AMORIM, 1889: 143; BRITO ARANHA, 1888: 389), colecionador de medalhas e moedas (SOUSA VITERBO, 1903: 147) e de relógios (SOUSA VITERBO, 1915: 11-12). No testamento de Eugênia Barbosa de Carvalho Neves, praticado em 1934, já era anunciada essa contingência, por meio de inúmeras doações para primos e amigos residentes em Portugal (Lisboa e Setúbal) e em Paris, bem como o vínculo de seu marido com livros raros. Diante do estado da questão, restava um esforço de pesquisa em Lisboa para melhor compreender o contexto que favoreceu a aquisição da coleção, dados sobre a vida do casal na sua estada em Lisboa e o estudo de algumas peças, no intuito de definir procedências e datações ainda não esclarecidas³.

Uma das primeiras confirmações da estada do casal em Lisboa se deu pelo levantamento de documentação na Sociedade de Geografia de Lisboa, órgão fundado em 1875. Jerônimo Ferreira das Neves tornou-se Sócio Ordinário em 9 de novembro de 1885, condição que demandava obrigatoriedade de residência em Portugal, diferente da situação de sócio correspondente. Apesar de não ter sido registrada sua presença nas reuniões, nem de ter realizado qualquer publicação, pronunciamento ou ser mencionado em alguma sessão, ele se manteve como sócio até 1891, quando se desligou da Sociedade. No livro de Registro de Sócios Ordinários da dita entidade [Figura 1] não constava endereço, apenas Lisboa como cidade de residência, nem os motivos de sua desistência como sócio. Também não foi localizada nos arquivos da Sociedade de Geografia nenhuma outra documentação que registrasse mais informações sobre Jerônimo, exceto a ata da reunião quando seu nome foi proposto para sócio, indicado por Luciano Cordeiro, R. A. Pequito e Marrecas Ferreira, quando é tratado por jurisconsulto, atividade que ainda não havia sido relacionada a Jerônimo.

Outra suspeita é que fosse membro da Academia de Ciências, como tantos outros colecionadores e bibliófilos de seu tempo, mas seu nome não consta no banco de dados nem nas fichas nominiais nos arquivos da referida instituição. Sousa Viterbo, em sessão da dita Academia o cita em seu pronunciamento, que, além de outras menções, aponta para a existência de algum relacionamento. Entretanto, não foi localizado até o momento nenhum arquivo ou fundo que pudesse constar de cartas e outros documentos que configurassem uma amizade entre os dois, mesmo que Sousa Viterbo afirmasse ser seu amigo em alguns de seus livros (SOUSA VITERBO, 1892: 7; SOUSA VITERBO, 1899: 320).

Ainda não encontramos documentação que afixasse algum negócio empreendido pela família Ferreira das Neves em Lisboa. Exceto Jerônimo, que permaneceu no Rio de Janeiro após a morte de seu pai, o comendador Francisco Ferreira das Neves, fato ocorrido em julho de 1871, em Niterói, sua mãe e seus irmãos foram para a Europa e fixaram residência em Lisboa (em data ainda incerta)⁴. Jerônimo neste ano se tornou guarda-marinha, em 1º de dezembro, atuando em missões durante quase um ano (Corveta Niterói e Corveta Vital de Oliveira⁵), quando solicitou desligamento da Marinha em 10 de outubro de 1872. Até seu casamento em 25 de maio de 1881, ainda nada se sabe a seu respeito⁶.

Registro de Sócios Ordinários

Nº	Nomes	Residência	Data da Eleição	Observações
151	P. Alvaro Guedes Coutinho Ferreira	Lisboa	19 Outubro 1835	Admitido em 1835
152	P. Jerônimo Ferreira das Neves Sobrinho	Lisboa	1 de Novembro 1835	Depois em 1837
153	Joaquim Pedro d'Almeida Mantovani	Lisboa	9 Novembro 1835	Faleceu em 1837 em consequência de um ataque de febre em 1837 depois de ter sido eleito em 1835
154	António de Sousa Sousa Lempereur	Porto	9 Novembro 1835	Faleceu em 1837 em consequência de um ataque de febre em 1837 depois de ter sido eleito em 1835
155	Luís Rebelo da Silva	FALECEU ONTEM o prof. dr. Luís Rebelo da Silva	9 Novembro 1835	Faleceu em 1837 em consequência de um ataque de febre em 1837 depois de ter sido eleito em 1835

Figura 1 – Livro de Registro de Sócios Ordinários da Sociedade de Geografia de Lisboa, onde consta, sob o número 1.152, Jerônimo Ferreira das Neves Sobrinho. Fotografia da autora, agosto de 2017.

A mãe de Eugênia veio a falecer em 1882, quando residia em Portugal, sendo o processo de partilha de bens ocorrido em 1885, na Vara Cível do Rio de Janeiro, no qual consta que o pai de Eugênia, ela e Jerônimo residiam na rua da Emenda, nº 79, freguesia da Encarnação, Lisboa. Tal fato pode indicar que o casal Ferreira das Neves já morasse em Lisboa anteriormente, tendo em vista que os parentes de ambos lá se encontravam, como o tio, seu homônimo.

Jerônimo tio, também comendador da Ordem Militar de N. Sra. Da Conceição de Vila Viçosa, como o irmão Francisco, era proprietário de vários imóveis em Lisboa, incluindo uma quinta e algumas lojas, informações provenientes de diversos processos encontrados na Torre do Tombo e no Arquivo Contemporâneo do Ministério das Finanças⁷. Quando faleceu, em 19 de agosto de 1890, havia poucos bens. Segundo seu testamento, realizado em 2 de fevereiro de 1880, afirmava ter distribuído e gasto quase todos os seus haveres. No mesmo, relatou que havia sido casado no Brasil, onde morou por alguns anos, com Senhorinha Ferreira das Neves, falecida em 7 de outubro de 1837, e que tiveram uma filha, Maria Ferreira das Neves, batizada no município de Magé, a qual casou com um irmão seu, Francisco, e deste matrimônio nasceram seis filhos. Das segundas núpcias com Maria Adelaide, natural de Lisboa, não tiveram filhos⁸.

A partir do testamento de Maria Ferreira das Neves, realizado em 23 de junho de 1910, em Lisboa, conseguimos saber o nome de todos os filhos do casal: Alfredo, Francisca, Jerônimo, José d'Alcântara⁹, Francisco Carlos¹⁰ e Maria, sendo esta última já morta quando o pai faleceu em 1871¹¹. A relação da mãe com Alfredo e Jerônimo não parecia nada amistosa, tendo em vista que da terça parte dos bens de que poderia dispor livremente, não os contemplou “pelas suas faltas de amizade e pouco respeito para comigo”. Tal situação parece ter justificado o pedido de arrolamento de bens de seu filho Jerônimo quando veio a óbito, o que gerou um processo¹² de inventário que nos permitiu conhecer todos os pertences que Jerônimo e Eugênia possuíam em Lisboa. No testamento de Jerônimo, registrado em 18 de fevereiro de 1897, quando residia na Rua das Flores, nº77 [Figura 2], Lisboa, delegava à sua mulher a atuação como cabeça de casal e testamenteira, cabendo a ela a terça parte de seus bens, pois, por não terem tido filhos, a ascendente seria a herdeira de 2/3 do total, como prescrevia a legislação à época. Caso a mãe viesse a falecer antes dele, Eugênia seria a herdeira universal.

Quando Jerônimo faleceu em 1918, Eugênia procedeu aos trâmites legais no 1º Ofício de Niterói (Cartório Peixoto) para realizar o inventário de seu marido e concluir a partilha de seus bens que, sem deixar herdeiros, conferiria para sua ascendente, a mãe Maria, dois terços de sua herança. Acontece que a mãe, sabedora de que seu filho deixara livros e objetos de arte encaixotados em Lisboa solicitou indevidamente o arrolamento desses objetos na 2ª Vara Cível da Comarca de Lisboa, além de ocultar o inventário pendente no Brasil, com a intenção de por tudo à venda em leilão, ação que seria de responsabilidade do outro filho, Francisco Carlos, nomeado depositário dos bens. Alegando a ameaça de deterioração dos itens arrolados, Francisco Carlos, com aprovação do juiz responsável pelo processo, transportou grande parte deles para sua residência, à Rua de Castilho, nº 11, rés-do-chão, e requereu permissão para sua venda, fato que acabou por não ocorrer,

tendo em vista que Eugênia entrou com requerimento de suspensão da ação, reclamando da impertinência do papel de testamenteira e inventariante pela sogra. Apesar de Eugênia ter ganho a causa, não sabemos ainda como se deu a divisão dos bens, em que condições ela resgatou a parte que lhe cabia na casa do cunhado e os trâmites envolvidos para reme-
tê-los para o Brasil.



Figura 2 - Fotografia atual do imóvel onde residiram Eugênia e Jerônimo Ferreira das Neves à época de seu testamento (1897), situado na Rua das Flores, nº77, Chiado, Lisboa. Fotografia da autora, junho de 2018.

Eugênia e Jerônimo deixaram em depósito em mão de M. Luiz da Silva¹³ 135 caixotes, à rua Marques da Silva, nº 79, Lisboa. Sem sabermos os motivos que os levaram a tal atitude¹⁴, é fato que partiram para o Brasil sem seus preciosos pertences, deixando-os por vinte anos guardados, assim como outros deixados em dois guarda-móveis em Paris (Maison Bedel & Cie. e Garde Meuble Nenilly Raout Grospiron). Após terem retornado ao Brasil em 1901¹⁵, com residência em Niterói, somente há notícias de que frequentavam missas de sétimo dia¹⁶. O que podemos supor é que pretendiam reaver seus pertences, seja enviando-os para o Brasil ou voltando a residir em Lisboa, efetuando pagamentos anuais pelos serviços de guarda.

Diante da leitura do processo verificamos que havia muito mais itens do que aquilo que veio a ser denominado coleção Jerônimo Ferreira das Neves, incluindo móveis, objetos, livros e vestimentas usados no dia a dia, ditos por Eugênia sendo de sua estimação, “especialmente em parte, porque eram os que guarneciam a sua casa de habitação” (PORTUGAL. Tribunal Judicial da Comarca de Lisboa, fl.71 verso). Tudo o que se encontrava nos caixotes foi arrolado e avaliado, compreendendo 1.943 descrições¹⁷, chamadas de verbas (sendo algumas referentes a mais de um objeto). Durante a operação, empreendida entre março e junho de 1919, cada item recebia dois selos: um com o número da verba e outro, com a rubrica P. Solla, do juiz de direito António de Castro Pereira e Solla, responsável pelo auto de arrolamento e imposição de selos¹⁸.

Em virtude da partilha dos bens arrolados, Eugênia não pôde reaver todos os seus pertences, mas somente parte deles, sendo alguns relacionados a lembranças de amigos e familiares, assim descrito em lista anexada ao processo e efetuada pela própria (PORTUGAL. Tribunal Judicial da Comarca de Lisboa, fls. 463 a 478). Decerto, foi ela quem realizou as escolhas do que viria a ser a coleção Jerônimo Ferreira das Neves, já bastante dilapidada do original conteúdo. É inequívoco que muitos dos bens guardados nos caixotes eram de Eugênia, provavelmente alguns herdados dos pais e parentes ou mesmo adquiridos por ela, e que acabaram por serem considerados patrimônio de Jerônimo¹⁹.

Na busca em catálogos de leilões em Portugal, até agora, nem Jerônimo ou Eugênia foram citados compradores, exceto alguns específicos sobre livros raros, quando constam compras de Jerônimo. Por meio de notícias de jornais, há menção de aquisições de obras de arte do sr. Ferreira das Neves, sem definição de qual membro da família seria, como na exposição do Grêmio Artístico de 1891, quando são comprados os quadros: *A Estrada de S. Sebastião em Collares*, de Salgado, por 18:000 réis; *Cancellia, Serreleis (Minho)*, de Silva Porto, por 36:000 réis; *Rapariga italiana*, de Salgado, por 36:000 réis (*A Vanguarda*, 17 de março de 1891, p.3)²⁰. Mesmo outra notícia sobre exposição no Grêmio Artístico (15 de março a 15 de abril de 1891), há referência do quadro *Cabeça de Preto (estudo)*, de Adolfo de Sousa Rodrigues, dito artista estreante, mencionado como pertencente a José de Alcântara Ferreira das Neves (GOLÇALVES, 2017). Entretanto, nenhum desses quadros figuram no arrolamento dos bens de Jerônimo e Eugênia.

No Museu Anastácio Gonçalves, detentor de arquivo com importantes anotações de aquisição de obras de seu patrono, há comentários sobre compra de quadros e porcelanas dos Ferreira das Neves. Essas informações levam a crer que a família nutria interesse

por obras de arte, nas suas diferentes modalidades, tanto em peças antigas, no caso de Jerônimo, quanto por artistas contemporâneos portugueses, predileção de seus irmãos.

De certo modo, o inventário veio confirmar o que a coleção doada já apresentava em termos de gosto do casal. Jerônimo e Eugênia tinham preferência por quadros de temática religiosa (Sagrada Família, Nossa Senhora, Cristo, fuga para o Egito, santos, anjos, Judite e Holofernes, juízo final), retratos (Lutero, Carlos Duque de Burgo, rei dom Fernando Aragon, Margarida d'Áustria), pintura de gênero, flores, paisagens e algumas batalhas. Certas pinturas foram mencionadas no arrolamento como espanholas e outras, de escola holandesa, sendo a maioria sem autoria assinalada. Havia também algumas esculturas de santos em madeira, marfim, louça e sebo. Para além dos muitos móveis descritos (em pau santo, tuia e mogno), alguns ditos de estilo Império, impressiona a quantidade de peças de porcelana, indiscutivelmente outra estima do casal, com destaque para as orientais (China e Japão), sendo muitas tipologias inexistentes na coleção doada, como açucareiro, bule, fruteira, talha, garrafa, molheira, saladeira, cinzeiro, esculturas de animais, etc. Das europeias, a maioria era de manufatura francesa, inglesa, alemã e italiana. Com exceção das moedas e medalhas que fazem parte da coleção Ferreira das Neves, praticamente todos os



Figura 3 – Ex-libris da Biblioteca Jerônimo Ferreira das Neves. Stern – Paris. Gentilmente doado ao Museu D. João VI-EBA-UFRJ pelo colecionador Sérgio Avelar, a quem agradeço muitíssimo pela generosidade.

demais objetos estão contemplados no arrolamento dos bens. O medalhão do ateliê Della Robbia não está registrado, mas consta um medalhão de cerâmica e sua moldura, vitrais e quadros (sem especificação) na lista do guarda-móveis de Nenilly, em Paris.

Os muitíssimos livros inventariados eram praticamente todos encadernados em couro e gravados, sendo os mais antigos dos séculos XVI, XVII e XVIII, confirmando a fama de bibliófilo americanista que Jerônimo detinha em Lisboa. As verbas eram descritas com título, autor e ano, e cor da encadernação, compondo uma significativa lista bibliográfica bastante variada, para além dos livros raros. Será necessário um novo esforço de pesquisa, de modo a compreender a chamada Biblioteca Jerônimo Ferreira das Neves, detentora de ex-libris, desenhada por J. Stern, retratando a chegada de Colombo à América [Figura 3], a qual foi vendida em leilão em Paris em 1976²¹.

A quantidade de caixas de vinho sugere uma provável ligação de Jerônimo com o comércio de bebidas, a não ser que fosse um assíduo anfitrião, o que certamente refletiria em notas sociais nos periódicos lisboetas da época, sem procedência. No inventário foram arroladas 1.090 garrafas de vinho do Porto; 66 de vinho da Madeira; 39 de conhaque e 16 de Jerez. Mesmo que haja um descompasso entre a quantidade computada por Eugênia (1.137 garrafas) e a do inventário, mais de mil garrafas de vinho do Porto, algumas numeradas e outras com datação de 1815, implica um investimento significativo, seja como dividendo ou para comercializar. Contudo, ainda não foi possível constatar a relação de Jerônimo com alguma empresa comercial em Lisboa.

Em documentação encontrada na Torre do Tombo a respeito da comenda concedida a Francisco Ferreira das Neves, pai de Jerônimo, consta que era proprietário de uma fábrica de refinaria de açúcar e licores no Rio de Janeiro²², e de ser fidalgo cavaleiro da Ordem de Nossa Senhora da Conceição²³. Mencionado no jornal Diário do Rio de Janeiro, em anúncio do Tribunal do Commercio, de 3 de abril de 1856, fazia-se público que no mês de março havia se matriculado como comerciante “Francisco Ferreira das Neves, súbdito portuguez, com commercio de generos nacionais e estrangeiros por atacado e retalho nesta côrte” (Diário do Rio de Janeiro, 1856: 3)²⁴. Possuía também fazenda de café na freguesia do Espírito Santo, em Barra Mansa.

O pai de Jerônimo deveria gozar de confortável situação financeira e boa reputação no Rio de Janeiro, face a sua situação como proprietário, comerciante, capitalista e fazendeiro e aos seus vínculos com irmandades e sociedades beneficentes. Foi provedor da Irmandade de Nossa Senhora das Neves, um dos definidores da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo (também tesoureiro), integrante da Sociedade Portuguesa de Beneficência, membro da Irmandade do SS. Sacramento da Antiga Sé (mesário) e da Irmandade do Divino Espírito Santo da Matriz de Santa Rita (definidor por devoção)²⁵.

Se Jerônimo prosseguiu com comércio de bebidas ou obteve independência financeira por herança de seu pai ainda são fatos a serem esclarecidos, como muitos outros que nos permitam conhecer os meios de aquisições de seus bens, bens estes que necessariamente não seriam considerados uma coleção de arte, mas assim foram por desígnio de Eugênia a qual, mesmo vendo seus pertences serem desencaixotados, remexidos, descritos e avaliados, e parte deles transferidos à sogra, soube garantir dignamente a perpetuação da memória

do marido e sua própria, transformando o infortúnio em redenção. Que possamos fazer jus à sua luta e à sua benevolência, ressuscitando suas histórias e as histórias que os objetos da coleção podem contar. Eles são os sobreviventes que envolvem muitas temporalidades, personagens e trânsitos, foram reunidos em Lisboa em fins do século XIX e chegaram até nós, em pleno século XXI no Rio de Janeiro, cujas potências estéticas estão, pouco a pouco, sendo anunciadas e exploradas, valorizando essa pequena notável coleção, ora pois!

NOTAS

1. A doação da coleção Jerônimo Ferreira das Neves foi decorrência do desejo de Eugênia Barbosa de Carvalho Neves, registrado em testamento realizado em 27 de julho de 1934. Após seu falecimento, em 30 de novembro de 1946, foi seu primo, Dr. Manoel Bezerra Cavalcanti, quem procedeu ao inventário. Também constava doação à Academia Brasileira de Letras, a qual dela desistiu por não ter condições de arcar com os impostos, sendo tudo posto à venda, com a devida autorização judicial, pelas mãos do leiloeiro público Jayme Cesar Leite, em 20 de dezembro de 1950, à rua São José, nº 63, Rio de Janeiro. Ainda em vida, Eugênia doou uma placa de cobre gravada por Gaspar Froius Maxadus ao Museu Histórico Nacional, oferta realizada por carta de 22 de fevereiro de 1929. Trata-se do príncipe regente D. João e Carlota Joaquina apresentando seu filho, futuro imperador D. Pedro I do Brasil, à nação e à história. Apesar da placa ter sido aceita e recebida, ela não se encontra no MHN. Deixo meus agradecimentos à equipe e ao diretor do MHN que me auxiliaram na busca da documentação e da peça.
2. As primeiras investigações relacionadas a citações sobre Jerônimo Ferreira das Neves por seus contemporâneos em Lisboa foram realizadas por Maria João Neto e Clara Moura Soares, a quem agradeço o compartilhamento das informações.
3. No presente artigo, detemo-nos nas informações sobre a vida do casal e seus familiares, até o momento levantadas, deixando para outras oportunidades as demais questões desenvolvidas no estágio pós-doutoral.
4. Há anúncio no Diário do Rio de Janeiro da partida de M. F. das Neves e quatro filhos e Jerônimo Ferreira das Neves, dia 2 de novembro de 1871, no pacote inglês a vapor “Araucania”, comm. Weaver, para Liverpool e escalas (MOVIMENTO NO PORTO, 1871: 3). Neste caso, trata-se do tio que veio ao Brasil para realizar o inventário do irmão, auxiliando a filha viúva.
5. Informações recolhidas a partir da ficha de Jerônimo Ferreira das Neves no Arquivo da Marinha no Rio de Janeiro, a qual foi digitalizada e obtida por intermédio do comandante Paulo Biasoli, a quem muito agradeço. A primeira pesquisa sobre Jerônimo no Arquivo da Marinha foi realizada por Elaine Morais França, bolsista PIBIC.
6. No Almanak Laemmert para o ano de 1882, Jerônimo Ferreira das Neves aparece na listagem de “Capitalistas, proprietários de prédios, de fazendas, etc.”, com endereço na rua Voluntários da Pátria, 163 (p.154).
7. Agradeço à Maria João Vilhena de Carvalho, conservadora do Museu Nacional de Arte Antiga, responsável pela Coleção de Escultura, pela indicação de tal arquivo, cuja catalogação está em grande parte indexada on line e permitiu encontrar uma série de processos que possibilitaram chegar aos documentos originários na Torre do Tombo. Também agradeço a João Sabino e à Maria do Céu Beja, do Arquivo Contemporâneo do Ministério das Finanças, pelo atencioso e prestimoso atendimento.

8. No mesmo testamento, Jerônimo tio defende sua esposa, Maria Adelaide, afirmando que ela nunca o prejudicou nem o lesou, sendo calúnias qualquer invenção que prejudicasse seu crédito, fazendo esta declaração porque “esta minha filha será capas (sic) de todas quantas malvadezas poder inventar, assim como o tem feito para com o seu pai por ser esse o seu caráter, sendo ella quem abreviou os meus dias de tantas malvadesas (sic) não lhe perdou-o a minha consciência só me acuzo (sic) de fazer bem e que fiz o que um pai pode fazer para com um filho”. (PORTUGAL. Ministério das Finanças. Repartição de Fazenda do 3º Bairro. fl.5). No mesmo documento diz-se natural de Lisboa e batizado na Freguesia de S. Thiago da Vila de Almada e residente na rua da Rosa, nº168, casa senhorial ainda hoje existente no Bairro Alto, como estabelecimento de ensino fundamental. À época do testamento (30 ago.1890), Maria Ferreira das Neves residia na rua São Pedro de Alcântara, nº95, Lisboa.

9. José de Alcântara foi muito amigo do pintor Adolfo de Sousa Rodrigues, bem como adquiriu obras de alguns pintores naturalistas portugueses (GONÇALVES, 2017: 8). Casou-se com Hilda Ellen Maria Hathsnau, enteada do Dr. Rebello da Silva, conceituado clínico de Lisboa (O Paiz, 7 set 1894, p.2).

10. Francisco Carlos era natural de Niterói e fixou residência em Lisboa. Em buscas nos periódicos cariocas, foi anunciado seu matrimônio no Consulado Geral do Brasil com Anna Rebello da Silva, natural de Lisboa e filha do clínico Dr. António Monteiro Rebello da Silva (O Paiz, 5 set 1894, p.2).

11. A partir de processo de pagamento de imposto de transmissão de jazigo que pertencera a Jerônimo, após falecimento de sua mãe, foram seus filhos, como herdeiros, que procederam ao pedido, em 1927. Constavam os seguintes nomes com seus respectivos estados civis, ocupações e endereços: Francisca Ferreira das Neves Ribeiro Caldas, viúva, doméstica, moradora na Avenida Fontes Pereira de Melo, nº18-2º; José d’Alcântara Ferreira das Neves e mulher Ellen Rathsmann Ferreira das Neves, proprietários, moradores na Rua de Souza Martins, nº2; Francisco Carlos Ferreira das Neves e mulher Anna Rebelo da Silva Ferreira das Neves, proprietários e moradores na Rua Castilho, nº11-rés do chão, todos de Lisboa (PORTUGAL, Ministério das Finanças,1927: 11).

12. O processo se encontra na Torre do Tombo no fundo do Tribunal Judicial da Comarca de Lisboa e, após investigações de vários documentos em que constava o nome de Jerônimo Ferreira das Neves, o tio, o referido processo nos chegou às mãos no dia do aniversário de Jerônimo Ferreira das Neves Sobrinho. Coincidência ou não, acessamos o primeiro volume (maço 133) sem saber ainda que havia continuidade, o que não estava discriminado na sua catalogação, demandando novas procuras até que se achassem os demais volumes, fato que acabou por retificar sua catalogação nas bases do arquivo. O processo consta de quatro volumes, sendo três relacionados ao inventário e um referente ao processo de agravo impetrado por Eugênia, todos sob o número 2004: vol. 1 – fls. 1 a 266; vol. 2 – fls. 267 a 462; vol. 3 – fls. 463 a 504 + juntada fl. 305 a 359; 2º apenso (agravo de petição) – fls. 1 a 43.

13. À época do inventário, M. Luiz da Silva já havia falecido e era representado por seu filho, o Dr. Marçal da Silva.

14. No Arquivo Nacional no Rio de Janeiro há um processo do Tribunal Civil do Rio de Janeiro em que Jerônimo solicita falência do negociante Antônio Luiz Ferreira de Carvalho, de quem era credor, do valor de 55 contos, 604 mil e cinquenta réis, trâmite ocorrido em 1901, o que coincide com a chegada do casal no Brasil.

15. Jerônimo e a esposa deram entrada no Rio de Janeiro em 7 de outubro de 1901, pelo pacote francês “Cordillère”, proveniente de Bordéos e escalas – 16ds. (81/2 ds. de Dakar)(Diário de Notícias, 8 outubro 1901, p.5).

16. Eugênia e Jerônimo participaram em 15 de abril de 1915 da missa de sétimo dia do jornalista Julio Ramos (O Paiz, 16 abril 1915, p.5), em 15 de maio de 1915, na do almirante Raymundo de Mello Furtado

Mendonça (O Paiz, 16 maio 1915, p.,5) e Eugênia, em 9 de agosto de 1915, na de Francisca Torres Bocayuva (O Paiz, 11 agosto 1915, p.5).

17. Esse número não corresponde ao total dos bens arrolados porque há muitos itens repetidos, constando de dois números diferentes de verbas para o mesmo objeto, sem que os envolvidos se dessem conta. Somente com uma conferência mais minuciosa da listagem será possível chegar à quantidade exata. Afora os livros, praticamente mais da metade dos quadros, esculturas e móveis foram arrolados por uma segunda vez no processo, com as mesmas descrições, medidas e valores.

18. Ainda hoje algumas peças da coleção Ferreira das Neves possuem esses selos, permitindo confrontar com a listagem do inventário e corroborar sua procedência.

19. Quando localizarmos o processo de inventário de Jerônimo realizado por Eugênia no 1º Ofício, cartório Peixoto, em Niterói, teremos mais clareza do que foi considerado como patrimônio móvel e imóvel de Jerônimo. Entretanto, já no processo de inventário de Lisboa, Eugênia declara que os bens do finado marido eram: em Niterói, 5 prédios térreos sitos à rua José Bonifácio, n.ºs. 31 a 47; terreno situado à rua Presidente Pedreira, ocupado por 2 casas antigas n.ºs. 125 e 127; em Lisboa, 135 caixotes contendo livros, vinhos e coleções de antiguidades; dívida – os prédios n.ºs. 31 e 35 da rua José Bonifácio hipotecados ao Banco Credit Foucien du Brésil e de l’Amerique du Sud, pela quantia de 30 mil francos (PORTUGAL. Tribunal Judicial da Comarca de Lisboa, fl. 77verso e 78).

20. Agradeço a Vera Mariz pelo compartilhamento dessa informação, a partir de pesquisas por ela realizadas sobre a Empresa Liquidadora nos periódicos portugueses, dentro de seu pós-doutoramento no Artis da Universidade de Lisboa.

21. Vale lembrar que os livros doados por Eugênia à ENBA não possuem ex-libris, portanto não faziam parte da Biblioteca Jerônimo Ferreira das Neves.

22. Em processo sobre a concessão do título de cavaleiros da Ordem da Torre e Espada, que decorreu no Decreto de 30 de dezembro de 1850, há carta de 1849 de João Baptista Nogueira para o conde de Thomar, em que se sugere a concessão da comenda aos portugueses residentes no Rio de Janeiro pela contribuição voluntária para os reparos da Nau Vasco da Gama, que havia naufragado. Em seguida, em outra carta, há relação nominal, profissão, posição social e estudos dos súditos portugueses envolvidos. Nela consta: “Francisco Ferr^a das Neves. Dono de uma grande fabrica de refinação d’Assucar, e destilação de licores. Cazou com a filha única de um Irmão, do qual herdou não pouco dinheiro, é Proprietario e tem bom nome”. (PORTUGAL. Ministério do Reino).

23. Francisco Ferreira das Neves era natural de Almada, Comendador da Ordem de N. Sra. da Conceição, filho de Joaquim Ferreira das Neves. Fidalgo cavaleiro (tomado de novo), com 1\$600 réis de moradia por mês e 1 alqueire de cevada por dia. Em 24.10.1859 (fls. 214 Vº 215), correspondente ao livro 17 (1854-1861) (Borrego, 2017: 337).

24. No Almanak Laemmert para o ano de 1853, na seção de Confeitarias, dos 27 estabelecimentos, constam duas confeitarias da família Ferreira das Neves: Da Estrella, Francisco Ferreira das Neves & C., localizada na rua do Catete, 129 (p.508), e Jeronymo Ferreira das Neves & Irmão, situada no largo do Capim, 156 (p.508).

25. Em buscas no Almanak Laemmert, na BN Digital, diversas informações foram levantadas sobre Francisco Ferreira das Neves. No Almanak para o ano de 1860, na seção da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo, consta como Definidores da Ordem, em 10ª posição, Francisco Ferreira das Neves, como residente no Largo do Capim, n.º 156 (p.399). Também fazia parte da Sociedade Portuguesa de Beneficência, dentre os 24 Conselheiros Mordomos do hospital da referida sociedade (p.420). Também

aparece na listagem de Negociantes Estrangeiros de Importação e Exportação, com endereço na rua do Rosário, 146 (p.559). No município de Barra Mansa, na freguesia do Espírito Santo, aparecia na listagem de Fazendeiros de Café, quando foi citado também Manoel Ferreira das Neves (p.232)(Manoel Ferreira das Neves, constava na listagem do Imperial instituto dos Meninos Cegos, como “Mestre da officina typographica”, desde 1861)(A partir de 1864, Manoel aparece como diretor e/ou dono de colégio de instrução elementar, seguindo assim por vários anos). No Almanak para o ano de 1862, Francisco aparece como capitalista, com endereço na rua de São Pedro, 158 (p.444), e na listagem de negociantes nacionais, com estabelecimento na rua do Capim (p.488). Neste ano, na listagem de fazendeiros de café de Barra Mansa, surge o nome de Joaquim Ferreira das Neves (p.192). No Almanak para o ano de 1863, na Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo, Francisco Ferreira das Neves consta como Thesoureiro, residente na rua de S. Pedro, 156 (p.365) e como uma das zeladoras da Ordem, D. Maria Ferreira das Neves, dita “esposa do actual tesoureiro comendador Francisco Ferreira das Neves” (p.366). Neste ano Francisco também aparece na Irmandade do SS. Sacramento da Antiga Sé, na listagem dos Mesários (p.333) e na Irmandade do Divino Espírito Santo da Matriz de Santa Rita, na listagem de Definidores por Devoção (p.380), permanecendo como provedor da Irmandade de Nossa Senhora das Neves (p.382), sendo a esposa vice-provedora (p.383). Consta na listagem de Capitalistas – Proprietários de Prédios, etc., com endereço na rua de S. Pedro, 158 (p.448) e na de negociantes nacionais (p.491) e estrangeiros (p.503) e reaparece como fazendeiro de café (p.354), ainda em Barra Mansa. Na província do Espírito Santo, no município de Itapemirim, aparece como professor de Primeiras Letras, João Ferreira das Neves. No Almanak para o ano de 1871, Maria Ferreira das Neves consta no ano compromissal de 1870 a 1871 da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo, como Vigária do Hospital (p.365). E o comendador Francisco Ferreira das Neves fazia parte da Comissão Fiscal da Companhia Barcas Fluminense, que fazia a navegação entre a corte e Niterói (p.402). Nas décadas de 1860 e 1870, Francisco e Maria (ainda não sabemos o ano de seu matrimônio) residiram no largo do Capim e na rua São Pedro. Apesar de termos certeza de que Francisco tinha como irmão Jerônimo, cujos pais eram Joaquim e Anna Rita, ao que parece, Manoel e Joaquim podem ter sido outros de seus irmãos.

REFERÊNCIAS

ALMANAK LAEMMERT: Administrativo, Mercantil e Industrial. Rio de Janeiro: Typ Universal de Laemmert, 1853-1871.

AMORIM, Francisco Gomes de. **Os Lusíadas de Luiz de Camões**. Edição crítica e anotada em todos os logares duvidosos, restituindo quanto possível, o texto primitivo pela correcção de erros que nunca se tinham expungido. Tomo I. Lisboa: Imprensa Nacional, 1889.

BORREGO, Nuno Gonçalo Pereira. **Mordomia-mor da Casa Real. Foros e Officios. 1755-1910**. Lisboa: Tribuna da História, 2007.

BRASIL. Tribunal Civil do Rio de Janeiro. 1901. Arquivo Nacional. Fundo C4, maço 326. nº 7383.

BRITO ARANHA. Pedro Wenceslau de. **A obra monumental de Luiz de Camões**. Vol. 2. Lisboa: Imprensa Nacional, 1888.

GONÇALVES, Ramiro. Adolfo de Sousa Rodrigues (1866-1908): um pintor insatisfeito. **Isleña**, n.61, p.5-28, jul.-dez. 2017.

GRÊMIO ARTÍSTICO. **A Vanguarda**, Lisboa, p.3, 17 de Março de 1891.

LOCHSCHMIDT, Maria Fernanda. As porcelanas chinesas da coleção Jerônimo Ferreira das Neves. In: Malta, M.; PEREIRA, S.; Cavalcanti, A. (Orgs.) **Ver para crer: visão, técnica e**

interpretação na Academia. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, 2013, p.207-218.

_____. As porcelanas chinesas do colecionador Jerônimo Ferreira das Neves. In: NETO, Maria João; MALTA, Marize (Eds.). **Coleções de arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX: perfis e trânsitos.** Casal de Cambra, Portugal: Caleidoscópio, 2014, p. 109-120.

_____. Caixas de metal esmaltado. In: CAVALCANTI, Ana; MALTA, Marize; PEREIRA, Sonia Gomes (Orgs.). **Coleções de arte: formação, exibição e ensino.** Rio de Janeiro: Rio Books/Faperj, 2015, p.93-100.

_____. Marfins trabalhados na China na Coleção Ferreira das Neves. In: TERRA, Carlos G.; MALTA, Marize (Orgs.). **Arquivos da Escola de Belas Artes**, n.23. Especial. Por Dentro: fontes, no Museu D. João VI. Rio de Janeiro: Rio Books, 2014, p.153-159.

MALTA, Marize. Arte em casa: colecionismo de objetos em fins do século XIX no Rio de Janeiro e a coleção Jerônimo Ferreira das Neves. In: NETO, Maria João; MALTA, Marize (Eds.). **Coleções de arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX: perfis e trânsitos.** Casal de Cambra, Portugal: Caleidoscópio, 2014a, p.123-138.

_____. As artes decorativas e a personalização na coleção Ferreira das Neves do museu d. João VI. In: MALTA, Marize; PEREIRA, Sonia Gomes; CAVALCANTI, Ana (Orgs.). **Novas perspectivas para o estudo da arte no Brasil de entresséculos.** Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, 2012a, p.225-233.

_____. Mania por xícaras: a arte de colecionar no século XIX. In: FLORES, Maria Bernardete; PETERLE, Patricia (Orgs.). **História e arte: herança, memória, patrimônio.** São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2014b, p.184-208.

_____. Manipulações na história da arte: visões múltiplas da coleção Ferreira das Neves a partir do contato tátil com as peças no Museu D. João VI-EBA-UFRJ. In: CAVALCANTI, Ana et. Al. (Orgs.). **Arte e seus lugares: coleções em espaços reais.** Rio de Janeiro, Nau, 2018a, p.113-123.

_____. Outras perspectivas e alguns avanços sobre a coleção Ferreira das Neves. In: CAVALCANTI, Ana; MALTA, Marize; PEREIRA, Sonia Gomes (Orgs.). **Coleções de arte: formação, exibição e ensino.** Rio de Janeiro: Rio Books/Faperj, 2015a, p.233-250.

_____. Peças proscritas em uma coleção e um colecionador autoexilado em Portugal: o caso Ferreira das Neves. In: NETO, Maria João; MALTA, Marize (Eds.). **Coleções de arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX: coleções em exílio.** Casal de Cambra, Portugal: Caleidoscópio, 2018b, p.171-188.

_____. Pensando com os objetos: arte, cultura material e visual na coleção Eugênia e Jerônimo Ferreira das Neves. In: MALTA, Marize; PEREIRA, Sonia Gomes; CAVALCANTI, Ana (Orgs.). **Ver para crer: visão, técnica e interpretação na Academia.** Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, 2013, p.183-193.

_____. Sobre sentidos dos objetos conforme lugares que ocupam: um olhar sobre a coleção Jerônimo Ferreira das Neves. In: OLIVEIRA, Emerson Dionísio G. de; COUTO, Maria de Fátima Morethy (Orgs.). **Instituições da arte.** Porto Alegre: Zouk, 2012b, p.191-207.

_____. Objetos religiosos, uma coleção, algumas biografias: fé e arte na coleção Ferreira da Neves. In: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE. ARTE EM AÇÃO, 36., 2016. Campinas. **Anais...** Campinas: CBHA, 2017, p.361-371.

_____. Três coleções e três destinos para ensaiar uma história da arte multifocal. In: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE. TERRITÓRIOS DA HISTÓRIA DA ARTE, 34., 2014, Uberlândia. **Anais...** Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia/CBHA, 2015b, p.1267-1275.

MALTA, Marize; FRANÇA, Elaine Morais. Xícaras na coleção de Jerônimo Ferreira das Neves: tomar chá, café e chocolate e colecionar formas. In: TERRA, Carlos Gonçalves; MALTA, Marize (Orgs.). **Por dentro: fontes, problemáticas e rumos no MDJVI. Arquivos 23.** Rio de Janeiro: Rio Books, 2014c, p.125-140.

MOVIMENTO NO PORTO. **Diário do Rio de Janeiro**, p.3, 2 e 3 de novembro de 1871.

PEREIRA, Sonia Gomes. Coleção Jerônimo Ferreira das Neves: uma coleção portuguesa no museu D. João VI no Rio de Janeiro. In: **Actas do III Seminário Internacional Luso-Brasileiro.** Porto: CEPESE/Universidade do Porto, 2009. p. 245-259.

_____. Fluxo de objetos no tempo e no espaço: a trajetória da coleção Ferreira das Neves. In: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE. ARTE>OBRAS>FLUXOS, 30., 2010, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: CBHA, 2011, p.884-894.

_____. **O novo museu D. João VI.** Rio de Janeiro: EBA Publicações, 2008.

PEREIRA, Sonia; MALTA, Marize. A coleção Jerônimo Ferreira das Neves do Museu D. João VI no Rio de Janeiro. **ARTIS**, Revista de História da Arte e Ciências do Patrimônio, Lisboa, n.2, p.60-71, maio 2014.

PORTUGAL. Ministério das Finanças. Repartição de Finanças do 4º Bairro, Freguesia de Encarnação, Lisboa. Autos de liquidação de contribuição de registro por título gratuito. Falecido Jerônimo Ferreira das Neves do lugar R. das Flores 77 em 4 de junho de 1918. Herdeiros ou interessados: D. Maria Ferreira das Neves, ascendente, D. Eugenia Barbosa de Carvalho Neves, cônjuge. Lisboa, 1º jun. 1927. Processo nº 8405. Arquivo Contemporâneo do Ministério das Finanças.

PORTUGAL. Ministério das Finanças. Repartição de Fazenda do 3º Bairro. Freguesia de Encarnação. Autos de liquidação para pagamento de contribuição de registro por título gratuito da herança de Jerônimo Ferreira das Neves. Lisboa, 1890-1891. Arquivo Contemporâneo do Ministério das Finanças.

PORTUGAL. Ministério do Reino. Decretos. A. Jal. Agraciados como cavaleiros da Ordem da Torre e Espada. 30 dez. 1850. Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

PORTUGAL. Tribunal Judicial da Comarca de Lisboa. 2ª Vara. 2º Ofício. Autos cíveis de inventário entre maiores. Inventariado: Dr. Jerônimo Ferreira das Neves. Inventariante: D. Maria Ferreira das Neves. Processo nº 2004, 1919. 3 V. + apenso. Arquivo Nacional da Torre do Tombo, nº de registro 230203.

SERRÃO, Vítor. Pinturas dos 'Primitivos' nas antigas coleções reais do Rio de Janeiro e no actual Museu D. João VI. In: MALTA, Marize et al.(Org.). **Histórias da arte em coleções: modos de ver e exhibir no Brasil e em Portugal.** Rio de Janeiro: RioBooks/Faperj, 2016.

_____. Quatro ignorados painéis dos Mestres de Ferreirim no Museu D. João VI da Universidade

Federal do Rio de Janeiro. In: ACTAS DO SEMINARIO INTERNACIONAL ESTUDO DA PINTURA PORTUGUESA: Oficina Gregório Lopes. Lisboa: Instituto José de Figueiredo, 1999.

SOARES, Clara Moura; NETO, Maria João. O gosto pelo colecionismo de vitral antigo em Portugal e no Brasil no século XIX – a coleção Ferreira das Neves. **ARTISON**, Lisboa, n.5, 2017, p.236-249.

SOUSA VITERBO, Francisco Marques de. **Artes e artistas em Portugal. Contribuições para a história das artes e indústrias portuguesas**. Lisboa: Livraria Ferreira, 1892.

_____. **Artes e artistas em Portugal: contribuições para a História das Artes e Industrias Portuguezas. 2ª edição correcta e augmentada**. Lisboa: Livraria Ferin-Editora, 1920.

_____. **Artes e Industrias metálicas em Portugal. Relojoaria, sinos e sineiros**. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1915.

_____. **Diccionario histórico e documental dos architectos, engenheiros e constructores portugueses e à serviço de Portugal**. Vol. 1 A-G. Lisboa: Imprensa Nacional, 1899.

_____. **Noticia de Alguns Pintores Portuguezes e de outros que, sendo estrangeiros, exerceram a sua arte em Portugal**. Lisboa: Typographia da Academia Real das Sciencias, 1903.

TEIXEIRA LEITE, José Roberto. Pinturas flamengas ou de estilo flamengo dos séculos XV e XVI no Brasil. **Revista Módulo**, Rio de Janeiro, n. 20, 1960.

VASCONCELOS, Joaquim de (Ed.). **Quatro diálogos da pintura antiga: Francisco de Hollanda, Miguel Angelo, Vittoria Colonna, Lattanzio Tolomei**. Porto: s.n., 1896.

VOLPI NACIF, M. C. A aparência vestida na Coleção Ferreira das Neves. In: MALTA, Marize (Org.) **O ensino artístico, a história da arte e o Museu D. João VI**. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2011. p. 38-43.

_____. Imagens desdobradas: os leques da Coleção Ferreira das Neves. In: MALTA, M.; PEREIRA, S.; CAVALCANTI, A. (Orgs.). **Ver para crer: visão, técnica e interpretação na Academia**. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2013a. p.195-205.

_____. Os guardados de Eugênia: objetos pessoais da Coleção Ferreira das Neves. In: MALTA, M.; TERRA, C. (Orgs.) **Por dentro: fontes, problemáticas e rumos do MDJVI. Arquivos da Escola de Belas Artes 23**. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ. 2014a. n. 23. p. 141-151.

_____. Os leques da Coleção Ferreira das Neves. In: **Revista VOX MUSEI Arte e Património**. Lisboa: Faculdade de belas Artes da Universidade de Lisboa, Centro de Investigação e de Estudos em Belas Artes. Volume 1, numero 1, janeiro - junho, 2013b. p. 298 -310.

_____. Penas para que te quero! O circuito da arte plumária não indígena brasileira no oitocentos. In: NETO, M. J. MALTA, M. (Eds.) **Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX; perfis e trânsitos**. Casal de Cambra, Portugal: Edição Caleidoscópio, 2014b. p. 183-194.

MEMÓRIAS DE UMA VENTAROLA BRASILEIRA¹

Maria Cristina Volpi

Introdução

Objetos feitos com penas, aves e insetos produzidos no Brasil presentes em acervos europeus e norte-americanos têm sido matéria de estudos recentes (GERE; RUDOE, 2010, p. 228-229; ROBERTS; SUTCLIFFE; MAYOR, 2005, p. 130-206, TOLINI, 2002; SCHINDLER, 2001). No Brasil, pouco se sabe sobre esta manufatura (VOLPI, 2013, 2014a).

O ponto de partida desse estudo é uma ventarola de penas com pássaro e insetos empalhados que faz parte da Coleção Jeronimo Ferreira das Neves, que foi doada à *Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro* em 1947 por Eugênia Barbosa de Carvalho Neves, que atendia a um desejo de seu marido, já falecido. Em 1979 a coleção foi incorporada ao acervo do *Museu D. João VI* quando este foi criado para abrigar o material didático da história da Escola (<http://www.museu.eba.ufrj.br/>). Fazendo parte de uma das mais importantes universidades do país, as coleções do *Museu D. João VI* chamaram a atenção de pesquisadores engajados em conhecer melhor a história da arte, dos artefatos e do ensino da arte no Brasil, ao mesmo tempo em que contribuiu para despertar o interesse de estudantes para a pesquisa científica. Um exame mais detalhado da coleção evidencia as contradições inerentes ao conjunto doado em testamento sob a condição de ser mantido reunido. Eclética e heterogênea, reúne mais de trezentos itens. Dentre estes, pinturas, esculturas, livros raros, medalhas e moedas em sua maioria de origem europeia, dos séculos XVI ao XIX, além de porcelanas chinesas de grande valor simbólico e financeiro, reunidos como forma de investimento ou afirmação de poder e status sociais. Outros itens menos valiosos como tecidos, algumas louças e pinturas, revelam um padrão de consumo mais associado às camadas sociais médias. Finalmente, meia centena de artigos pessoais são testemunhos fragmentados de uma existência privada e cotidiana (PEREIRA, 2009, p. 246-253; MALTA, 2012). Nesse conjunto, algumas joias, adornos de cabelo, trabalhos de costura e bordados inacabados, seis leques e a ventarola fazem parte da esfera feminina e devem, portanto, ter pertencido a Eugênia. Como não se sabe quase nada sobre o casal Ferreira das Neves, as coisas tangíveis são as melhores testemunhas do seu estilo de vida. A cultura material remanescente do século XIX é formada por traços materiais da existência privada, objetos de sentimento que nos informam não apenas sobre as formas de representação e hierarquias, mas, sobretudo sobre os gostos de seus usuários (CHARPY, 2007, p. 108). O desafio desta investigação é, portanto, relacionar o objeto à sua colecionadora.

Quem teria sido Eugenia? Qual seria sua motivação para incluir a ventarola na coleção de seu marido? Documentos públicos e peças da coleção são as pistas para estas questões.

A colecionadora

Eugenia nasceu a 16 de maio de 1860, em São Domingos, Niterói no Estado do Rio de Janeiro, um bairro de classe alta, filha do comerciante de calçados Antônio Gonçalves de Carvalho e Maria América Barbosa de Carvalho². Casou-se 25 de maio de 1881 com o carioca Jeronimo Ferreira das Neves (1854-1918)³, cujas posições econômica e social podem ser indiretamente atestadas pela qualidade das obras de arte de sua coleção (PEREIRA, 2009, p. 258). O casal viveu entre as cidades de Niterói e Rio de Janeiro no Brasil e Lisboa em Portugal (PEREIRA, 2009, p. 256-257). Niterói era capital do Estado do Rio de Janeiro, principal centro exportador de café durante o século XIX e o Rio de Janeiro e Lisboa eram ambas capitais de seus respectivos países, portanto, centros políticos e econômicos importantes. Tendo sobrevivido a seu marido por vinte e oito anos, Eugenia morreu aos 84 anos no Rio de Janeiro. Viúva sem herdeiros ficou com o encargo de guardar a coleção reunida por Jeronimo Ferreira das Neves e cumprir sua vontade.

Um exame mais detalhado dos artigos que fazem parte da esfera feminina confirma e amplia as referências textuais. Eugenia era irmã leiga da Venerável e Arquiepiscopal Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo no Rio de Janeiro⁴, uma associação de pessoas que propagava a fé católica e o culto mariano. Em seu testamento, deixou um legado financeiro à Ordem. Durante sua vida, dedicou-se a obras de caridade e auxílio à igreja, pois dentre os trabalhos inacabados figuram toalhas de altar bordadas em estilo português.

Fazem parte desse acervo artigos de moda como: uma gargantilha e uma pulseira, joias sentimentais muito comuns entre 1840 e 1930, feitas de cabelos trançados com acabamento em ouro, testemunhos eloquentes dos sentimentos de amor, amizade ou pesar que os ligassem à Eugenia.

Leques de propaganda franceses datados de 1889 e outros, manufaturados na Áustria e Suíça permitem supor percursos de viagem empreendidos pelo casal por países europeus (VOLPI, 2014b). Neste conjunto, “o abano de ‘arminho’ (sic) e penas brancas com cabo de madrepérola”⁵ é uma peça extraordinária. Além de estar perfeitamente preservada em sua caixa, é um tipo de ventarola relativamente rara em acervos brasileiros, encontrada até agora em apenas duas coleções: a do *Museu D. João VI* no Rio de Janeiro e a do *Instituto Feminino da Bahia*, em Salvador.

Onde e como era produzida? Quem eram seus prováveis consumidores no país e qual o sentido atribuído ao seu uso? Quais significados poderíamos atribuir à sua preservação por Eugenia? Para responder a estas questões será necessário uma análise do objeto e seu contexto de produção e consumo no Brasil.

O objeto

A ventarola de penas brancas [Figura 1] tem, de um lado, no centro, um beija-flor macho (*Chrysolampis mosquitus*) cercado por oito besouros vermelhos furta-cores (*Eurhinus s.p.*), que arrematam cada um uma pena branca modelada em arabesco. Do outro lado, uma rosa branca, com folhas de penas verdes. O cabo, de madrepérola lavrado pode ter sido produzido no Brasil ou importado da China, pois até meados do século XIX, o Brasil recebia regularmente esse tipo de mercadoria de Cantão, Nanquim ou Macau (TEIXEIRA LEITE, 1994, p.134).

A caixa de cartão verde tem uma etiqueta impressa [Figura 2] com nome da manufatura 'Ao Beija-Flor'. À direita da etiqueta está escrito em português "Flores finas das melhores casas de Paris" e à esquerda "Feathers, flowers, birds, insectes and Bresilian's (sic) curiosites" em inglês, prevendo uma clientela internacional. No centro num pedaço de papel colado, está assinado a caneta: "D. J. Ferr^a Braga".



Figura 1 – *Ventarola*, c. 1881, trabalho brasileiro, Museu D. João VI, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil. MDJVI 1450. Foto Marco Cadena.

Nos almanaques oitocentistas encontramos a manufatura “Ao Beija-Flor”, situada entre 1862 e 1889 na Rua do Ouvidor, a principal rua do comércio de luxo no Rio de Janeiro no século XIX. Várias propagandas indicam que foi fundada em 1850 por Mme. Clemence, mas em 1881 Domingos Ferreira Braga figura como o novo dono. Ao adquirir o negócio, Braga pode ter reaproveitado as caixas existentes, colando sobre o nome da antiga proprietária uma tira de papel com sua assinatura. Esse detalhe sugere que a ventarola poderia ser datada em torno de 1881, quando houve a mudança de donos.

Flores de penas já eram conhecidas na Europa no final dos anos 1820, embora sua manufatura fosse atribuída aos índios (BAYLE-MOUIILLARD, 1829, p. 2). Entretanto, as precursoras dessa arte foram as ursulinas do convento Nossa Senhora da Soledade, na Bahia, que adaptaram técnicas de confecção das flores de pano para fazê-las de penas (DENIS, 1875, p. 55). As freiras produziam unicamente buquês, guirlandas e coroas de flores, originalmente empregados para ornamentar os altares, sendo seu trabalho requisitado por várias províncias do país, interessando também europeus cosmopolitas que os empregavam como decoração de interiores.

A expansão e a secularização da manufatura de flores de penas se deram em meados do século XIX (SCHOEPF, 1985; MONNIER, 1985, p. 46). Nos anos 1830 no Rio de



Figura 2- Detalhe da etiqueta da caixa, C. 1881, trabalho brasileiro, Museu D. João VI, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil. MDJVI 1450. Foto Marco Cadena.

Janeiro a técnica já era ensinada por professoras particulares ou em colégios femininos. Escravas oferecidas para aluguel ou venda eram valorizadas por sua habilidade em fazer flores de penas. Era comum o uso de buques de flores de penas entre a boa sociedade carioca, oferecidos em homenagem a personalidades ou leiloados em eventos de caridade.

Pelo menos desde 1830, estes artefatos entraram no circuito de consumo da aristocracia europeia, produzidos por floristas que empregaram técnicas adaptadas da fabricação de flores artificiais. Do Rio de Janeiro seguiam caixas contendo aves secas, insetos e flores de penas para o interior do país e para cidades como Valparaíso no Chile, Baltimore nos



Figura 3 - A Estação, 15/02/1888, Pl. 712. Acervo Biblioteca Nacional.

Estados Unidos, Liverpool no Reino Unido, Havre na França, Hamburgo na Alemanha e Copenhague na Dinamarca (VOLPI, 2015).

Em 1861 o governo brasileiro realizou a primeira exposição nacional, com o propósito de fomentar a indústria e escolher os produtos que deveriam representar o Brasil na Exposição Universal de 1862, em Londres. Nessa época, essa produção já estava em franca expansão nas províncias da Bahia, Santa Catarina, Rio de Janeiro e São Paulo.



Figura 4 – *Mulata paraense*. Ilustração João Affonso. *A Vida Paraense*, 20/11/ 1883. Belém: Typographia do Livro do Commercio. Domínio Público.

O apogeu da manufatura de ventarolas de penas, aves e insetos se deu entre os anos 1870 e 1890, quando o centro do Rio de Janeiro abrigava meia centena de manufaturas. Já existiam ventarolas de penas fabricadas no Brasil desde meados do século XVIII, tornando-se conhecidas internacionalmente pela ação de viajantes e naturalistas interessados em produtos de História Natural. Mais tarde, na Europa, a combinação de flores de penas com aves coloridas e insetos iridescentes ficou conhecida como estilo brasileiro, percebido como a fusão da natureza tropical com o gosto francês (GERE; RUDOE, 2010, p. 231).

No Rio de Janeiro, esta manufatura vinculava-se à moda vinda de Paris uma vez que eram comercializadas por modistas de sobrenome francês que também vendiam artigos importados daquele país. A voga do uso de aves e plumas em ornamentos femininos era divulgada no Brasil, por revistas ilustradas. *A Estação*, uma publicação alemã editada em português, cujas gravuras eram produzidas na França, destinada às mulheres de classe média que confeccionavam suas próprias roupas, publicou durante os anos 1880 e 1890 diversas imagens desses artefatos [Figura 3].

Na Europa e Américas a voga oitocentista dos ornamentos feitos de animais emalhados e de penas, introduzia um sentido exótico à uniformidade reinante. Já no Brasil o sentido desses ornamentos era outro, pois aves e insetos eram uma realidade palpável, não apenas imóvel e fixa como nos ornamentos, mas viva e em movimento na natureza circundante. Por outro lado, sabemos que no Brasil, mulheres das camadas sociais médias urbanas consumidoras de itens de moda tendiam a acompanhar o que se usava na Europa com algum atraso, tendo em vista a distância real e simbólica desses grandes centros difusores. No entanto, para estas brasileiras, ventarolas de penas, aves e insetos eram comuns, parte de seu cotidiano, facilmente encontradas nas inúmeras e requintadas lojas no centro da cidade, acessíveis a mulheres cosmopolitas como D. Eugênia.

A exibição desses trabalhos nas exposições universais a partir de 1873, quando seu estilo já havia se consolidado, e a demanda crescente de mulheres da burguesia europeia e americana dispostas a consumir produtos de moda antes restritos às camadas dominantes levaram à expansão das manufaturas no Rio de Janeiro. Com a venda para o interior e a difusão da técnica de produção de flores de pena, a banalização da produção desses artefatos, no final dos oitocentos, tornou-os acessíveis a consumidoras de todas as camadas sociais, de norte ao sul do Brasil.

Conclusão

O objeto evoca lembranças e em seu testamento (PEREIRA, 2009, p. 246) Eugenia atribui um mesmo valor simbólico ao legado de seu marido e à sua própria seleção de artigos memoráveis. A coleção, iniciada com Jerônimo, foi mantida e ampliada por Eugenia, acrescida de objetos de sua escolha pessoal.

A ventarola é única num conjunto de bens de pequeno valor intrínseco, como os leques que evidenciam tanto práticas de consumo análogas a da pequena burguesia europeia consumidora de artigos manufaturados em larga escala quanto o lugar que ocupavam, no

Brasil, as frações mais altas das camadas médias urbanas. Por isso mesmo não indica o colecionismo erudito, muito comum nos oitocentos.

Ao preservar a ventarola na coleção de seu marido, Eugenia parece reter uma lembrança, uma memória afetiva cujo valor é subjetivo e, portanto, não totalmente decifrável. Nesse terreno de conjecturas, uma hipótese parece fazer sentido. O detalhe intencional da assinatura de Ferreira Braga no pedaço de papel colado sobre a caixa que nos levou a datar a ventarola em 1881, ano do casamento de Eugenia e Jeronimo. O acessório de moda, portanto, poderia estar ligado a um evento memorável: um presente ou ornamento usado naquela ocasião.

A despeito de sua natureza inanimada, a ventarola de penas, aves e insetos parece evocar histórias de pessoas as quais esteve ligada: as estratégias de um empresário iniciando um novo negócio, os sentimentos, lembranças e escolhas estéticas de uma mulher que viveu entre dois séculos. Acessível num museu universitário, o objeto - um importante produto nacional feito para exportação - trouxe novas perspectivas para o estudo da moda no Brasil nos oitocentos. Neste contexto, outras histórias poderão ser contadas, outras interpretações que atribuam novos sentidos à ventarola e sua dona.

NOTAS

1. Publicado em inglês In: Proceedings of the ICOM Costume Committee Annual Meeting in London 2017, http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/costume/pdf/ICOM_Costume_London_2017_Proceedings_-_Volpi.pdf.
2. Certidão de Batismo no Arquivo da Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro: *“Eugenia, natural desta corte, nascida 16 maio 1860 e batizada na ig. Matriz de Niterói em 3 jun. 1860, filha de [...], neta paterna de José Gonçalves de Carvalho e D. Francisca Rosa de Macedo Carvalho e materna do Comendador Antonio Barbosa da Silva e D. Placidina Carolina Nogueira Barbosa, foram padrinhos Francisco José dos Santos Ferraz e D. Anna do Carmo Vianna Ferraz representados pela procuradora D. Francisca Serafina de Carvalho Costa. Em 27 set. 1860”*.
3. Certidão de Casamento no Arquivo da Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro: Matriz de N. Sra. da Glória – Casamentos – 1878 a 1885 – 6.º Livro, folha 44 – 25 maio 1881.
4. Testamento de Eugênia Barbosa de Carvalho Neves, datado de 27 de julho de 1934, consta nos autos de inventário dos bens deixados pela finada, datados de 11 junho de 1947, Arquivos do Museu D. João VI/EBA/UFRJ.
5. Ibid.

REFERÊNCIAS

A Estação, 1888. Acervo Biblioteca Nacional

A Vida Paraense, 20/11/1883. Belém: Typographia do Livro do Commercio.

ARQUIVO da Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro.

ARQUIVO do Museu D. João VI/Escola de Belas Artes /Universidade Federal do Rio de Janeiro.

BAYLE-MOUIILLARD, Élisabeth-Félicie (1796-1865). **Manuel du fleuriste artificiel**. Paris: La Librarie Encyclopédique de Roret, 1829. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr> Acesso em 22 fev. 2015.

CHARPY, Manuel. L'ordre des choses. Sur quelques traits de la culture matérielle bourgeoise parisienne, 1830-1914. **Revue d'histoires du XIXe siècle**. N° 34, 2007, p.105-128. Acesso em: 10 mar. 2013. DOI: 10.4000/rh19.1342.

DENIS, Ferdinand. **Arte Plumaria** – Les plumes leur valeur et leur emploi dans les arts au Mexique, au Pérou, au Brésil, dans les Indes et dans l' Océanie. Paris: Ernest Leroux, 1875.

DOMINGUEZ, Virginia R. The marketig of heritage. **American Ethnologist**, Washington, 13 (3), 1986, p. 543-555.

GERE, Charlotte, RUDOE, Judy. **Jewellery in the age of Queen Victoria**; a mirror to the world. London: The British Museum Press, 2010.

<http://www.museu.eba.ufrj.br/>

MALTA, Marize. As artes decorativas e a personalização na coleção Ferreira das Neves do Museu D. João VI. In: **Novas perspectivas para o estudo da arte no Brasil de entresséculos (XIX/XX)** - 195 anos de Escola de Belas Artes. MALTA, M.; PEREIRA, S. G.; CAVALCANTI, A. (Org.). Rio de Janeiro: EBA/UFRJ. 2012, p. 225-233.

PEREIRA, Sonia Gomes. Coleção Jerônimo Ferreira das Neves: uma coleção portuguesa no Museu D. João VI do Rio de Janeiro. In: **Actas do III Seminário Internacional Luso-Brasileiro**. Porto: CEPESE/Universidade do Porto, 2009, p. 245-259.

POMIAN, Krzysztof. Collection: une typologie historique. In: **Romantisme**, n° 112, 2001, p. 9-22. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_2001_num_31_112_6168 Acesso em: 03 mar. 2013. DOI: 10.3406/roman.6168

ROBERTS, Jane; SUTCLIFFE, Prudence; MAYOR, Susan. **Images déployées**; pour fans d'éventails, la collection royale anglaise. Sain-Rémy-en-l'Eau, France: Monelle Hayot, 2005.

SCHINDLER, Helmut. Plumas como enfeites da moda. **História, Ciências, Saúde – Manguinhos**, 8 (suplemento), Casa de Oswaldo Cruz. 2001, p. 1089-1108. Acesso em: 08 out. 2012. DOI: 10.1590/S0104-59702001000500016.

SCHOEPF, Daniel; MONNIER, Alain. **L'art de la plume – indiens Du Brésil**. Musée d'Ethnographie, Geneve. Catalogue d'exposition, 1985.

TEIXEIRA LEITE, José Roberto. **A China no Brasil**; influências, marcas, ecos e sobrevivências chinesas na arte e na sociedade do Brasil. Tese de doutorado. Instituto de Artes da Universidade de Campinas/UNICAMP, São Paulo: Campinas, 1994.

TOLINI, Michelle. "Beetle Abominations" and Birds on Bonnets: Zoological Fantasy in late-nineteenth-Century Dress. **19th Art Worldwide**; a journal of Nineteenth-Century Visual Culture. Volume 1, Issue 1, Spring. 2002. ISSN 1543-1002. Acesso em: 21 nov. 2015.

VOLPI, Maria Cristina. Imagens desdobradas: os leques da Coleção Ferreira das Neves. In: MALTA, M.; PEREIRA, S. G.; CAVALCANTI, A. **Ver para crer: visão, técnica e interpretação na Academia**. Rio de Janeiro, EBA/UFRJ, 2013, p.195-206.

VOLPI, Maria Cristina. Penas para que te quero! O circuito da arte plumária não indígena brasileira no oitocentos. NETO, M. J., MALTA, M. (Org.) In: **Coleções de arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX**; perfis e trânsitos. Casal de Cambra, Portugal: Caleidoscópio. 2014a, p. 183-194.

VOLPI, Maria Cristina. Os guardados de Eugênia; objetos pessoais da Coleção Ferreira das Neves. In: TERRA, C.G.; MALTA, M. (Ed.) **Por dentro das fontes, problemáticas e rumos do Museu Dom João VI**. Arquivos da Escola de Belas Artes n°23 (especial IV Seminário do Museu Dom João VI). Rio de Janeiro, EBA/UFRJ, 2014b, p. 141-151.

OS MODELOS HISTORIOGRÁFICOS NA TEORIA E PRÁTICA DA ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES

Sonia Gomes Pereira

De uma maneira geral, tem-se trabalhado com a arte brasileira do século XIX e início do XX, analisando-a na comparação com a sequência de estilos e movimentos europeus - tais como Neoclassicismo, Romantismo, Realismo, Impressionismo e Simbolismo -, medindo o grau de absorção desses modelos em nossa produção artística.

Olhadas nessa perspectiva, nossas pinturas e esculturas parecem pouco ortodoxas, sobretudo as da passagem dos séculos XIX e XX, em que os artistas parecem circular entre os diversos movimentos, sem maiores envolvimento com as suas premissas teóricas, empregando soluções plásticas diversificadas, que parecem escolhidas muito mais em função de seus temas e funções. Assim, vários artistas dessa época - como Visconti, por exemplo -, passam do Realismo para o Impressionismo ou para o Simbolismo, sem que isso pareça trazer nenhum constrangimento nem ao artista, nem aos críticos, nem ao público.

O objetivo deste artigo é olhar para a arte brasileira desse período de outro ponto de vista: refletir sobre as mudanças nos modelos historiográficos na teoria e na prática da arte brasileira do século XIX e início do XX e verificar o seu papel fundador de uma mentalidade artística, que antecede à própria difusão dos estilos e movimentos contemporâneos. Quer dizer, trabalhar com a hipótese de que os modelos historiográficos possam funcionar como uma camada subterrânea de concepções artísticas, uma espécie de infraestrutura, que antecede à criação do artista e à percepção da crítica e mesmo do público.

Em trabalhos anteriores (PEREIRA, 2016; PEREIRA, 2017), tratei dos modelos historiográficos dos fundadores da nossa Academia, evidenciando como eles se mostram afinados com as discussões estéticas europeias do momento e a partir delas procuram refletir sobre as perspectivas possíveis para uma arte brasileira.

Nos escritos de Joachim Lebreton (1760-1819) e de Félix-Émile Taunay (1795-1881), há referências a Winckelmann (1717-1768) e Luigi Lanzi (1732-1810) - dois historiadores do século XVIII, que marcaram a escrita da História da Arte e a organização dos seus acervos. Se a História da Arte até então era guiada pelo método biográfico, utilizado por Giorgio Vasari (1511-1574) em seu texto fundador - *As Vidas dos mais ilustres pintores, escultores e arquitetos*, Winckelmann interessa-se predominantemente pelas obras, suas soluções formais e a relação com a cultura do povo que as criou - como na sua obra principal *História da Arte Antiga*, de 1764. Encarregado da reorganização da *Galeria dei Uffizi* em Florença, Luigi Lanzi emprega o critério das escolas artísticas regionais - depois publicado

como *História Pictórica da Itália* (1792-1796), que se tornará modelo para a organização de acervos daí em diante.

É exatamente sobre esse território teórico que se inserem as concepções de Lebreton – expressas no seu projeto para a criação da *Escola Real de Artes e Ofícios* – e nos inúmeros discursos de Félix-Émile Taunay – diretor da Academia de 1834 a 1851.

Em 1844, numa sessão da Congregação, Taunay, como diretor da Academia, traça a genealogia da arte clássica, interligando a arte grega antiga, a italiana do Renascimento até chegar na francesa então atual: “Temos pois estes três povos, o grego, o italiano e o francês entre os quais nasce, se desenvolve e se conserva o bom gosto artístico” (TAUNAY, 19/12/1844).

O mesmo Taunay, em 1842, discorre detalhadamente sobre as características das diversas escolas artísticas e a relação entre elas:

...seja-nos suficiente mencionar Leonardo da Vinci, Perugino, Giorgione, precursores das escolas de pintura Florentina, Romana e Veneziana, como dela forão fundadores verdadeiros os Michel Angelo Buonarroti, Raphael Sanzi e Tiziano Vecelli. Todas três influirão umas sobre as outras ... entretanto, as três conservam um caráter bem distinto... Da escola romana nasce a alemã contemporânea; da florentina, a qual se liga principalmente a estatutária moderna, nas a escola francesa com mestre Rosso e João Cousin; a veneziana modifica felizmente a flamenga e se infunde na Hespanhola. Todas três ellas renascem como novo esplendor na escola bolonha... (TAUNAY, 17/12/1842).

Seguindo o pensamento de Winckelmann, que atribuía a genialidade da arte grega ao clima ameno da Grécia, Taunay, em 1845, fazia um prognóstico muito positivo para o futuro da arte brasileira: “Também climas rígidos nutrem grandes artistas, mas em geral o verdadeiro viveiro deles são as regiões quentes... Estas verdades não sofrem controvérsias. O clima e o povo são tais incontestavelmente premissas pode se dizer triviais!” (TAUNAY, 19/12/1845). Argumento retomado em 1849: “A natureza do nosso clima, a índole poética dos seus habitantes, a riqueza do Império prometem a esta arte um desenvolvimento notável” (TAUNAY, 2/4/1849).

Manoel de Araújo Porto Alegre (1806-1879) foi diretor da Academia entre 1854 e 1857. Reformou os seus currículos, criou a Pinacoteca e desenvolveu intensa atividade em prol da arte brasileira.

Em suas inúmeras publicações, Porto Alegre desenvolve vasta pesquisa sobre os artistas atuantes no Rio de Janeiro desde a Colônia, sendo apontado como o nosso primeiro historiador da arte. Desempenha um papel similar ao de Vasari no século XVI italiano, registrando nomes e dados biográficos, com o objetivo de construir as origens de uma genealogia para a arte brasileira. Nessa tarefa, Porto Alegre é guiado, também, pela noção de escola artística, conforme moldada por Lanzi. Preocupa-se, assim, em construir uma história para a chamada Escola Fluminense:

A Colônia, o Reino e o Império foram três divisões salientes de nossas fases progressivas, é do seio da primeira, senhores, que venho arrancar do esquecimento alguns nomes

ilustres nas artes, nomes de artistas que honram a terra em que nasceram, e que fundaram a primitiva escola fluminense... (PORTO ALEGRE, 1841).

Em outra publicação, Porto Alegre detalha melhor o que considera uma escola nacional e sua relação com a tradição europeia:

Depois que a Academia abriu as portas aos artistas todos, e tem exposto suas obras, a arte tem progredido: a escola nacional tem tomado um grande incremento, e esperamos que ela um dia entoará o seu hino de independência, como nas outras nações da Europa, depois de haver adquirido um caráter próprio, e de possuir todos os predicados que constituem uma escola. Para chegarmos a este desenvolvimento é necessário que todos os elementos de civilização subam a um nível mais alto; que a indústria progrida; que apareçam idealistas, que sejam enfim uma nação com caráter próprio (PORTO ALEGRE, 15/12/1843).

A preocupação com a construção de uma arte de caráter nacional insere Porto Alegre no Romantismo. Realmente, em seu período em Paris, de 1831 a 1837, ele uniu-se a Gonçalves de Magalhães e Torres Homem, criando a revista *Nicttheroi*, e constituindo o primeiro grupo romântico brasileiro em literatura, muito ligado aos temas indianistas.

No entanto, é interessante observar que a adesão ao Romantismo em Porto Alegre é em termos de ideias - quer dizer a valorização das culturas nacionais. Em contrapartida, em termos artísticos, parece ser crítico ao afastamento das regras clássicas e à exacerbação da geração romântica - como Delacroix e Géricault -, preferindo o Neoclassicismo ou a fórmula romântica mais amena de seu mestre Gros. Eis o seu comentário à Exposição Geral da Academia de 1843:

Em geral a exposição pública foi brilhante para o país; o concurso do público numeroso, e o seu juízo acertado; porque entre nós não vagam ainda na massa geral dos cidadãos certas máximas, como na Europa, que servem muitas vezes de prisma, através do qual se veem as obras da arte: estas máximas, como diz Lanzi, quando são malcompreendidas, engendram prejuízos que se tornam muitas vezes em doutrinas errôneas, e precipitam as escolas nesses delírios de que foram vítima os dois séculos passados [refere-se aos séculos XVII e XVIII, quer dizer ao Barroco e ao Rococó], e de que a França foi ameaçada e sofreu cruelmente como a mania romântica (PORTO ALEGRE, 01/01/1844).

Mais adiante, na mesma publicação, Porto Alegre volta a criticar o Romantismo, citando seu próprio relatório sobre o Salão de Paris de 1837, citado por Alexandre Lenoir, fundador do *Museu dos Monumentos Franceses*, “lamentando a decadência da escola francesa e estigmatizando o romantismo”: *Une nouvelle école surgit inscrivant sur son drapeau um seul mot: romantisme; mais ce mot est-il bien français? Indique-t-il une idée bien française? Le romantisme enfin a-t-il obtenu en France des lettres de bourgeoisie?* (PORTO ALEGRE, 01/01/1844).

Nas décadas finais do século XIX, é notório que artistas e críticos – tais como Félix Ferreira (1841-1898) e Gonzaga Duque (1863-1911) – movimentam-se num ambiente teórico muito diferente de Lebreton, Taunay e Porto Alegre.

Em geral, aponta-se para esse período, envolvido nas campanhas abolicionista e republicana, a referência genérica ao Positivismo, fazendo do progresso o mote principal para os novos projetos para o Brasil. Realmente, as citações de autores positivistas – como Hippolyte Taine (1825-1889), Jean-Marie Guyau (1854-1888) ou Eugène Véron (1825-1889) – são recorrentes.

No entanto, a ideia geral do Positivismo de que a arte é fruto do meio não dá conta das pesquisas artísticas, especialmente pictóricas, que os artistas dessa geração estão fazendo.

Assim, é interessante verificar o que esses autores falam especificamente sobre arte. Taine, na sua obra mais conhecida, *Filosofia da Arte*, de 1865, desenvolve algumas ideias fundamentais sobre a arte. Define a sua estética como moderna (histórica e não dogmática) em oposição à estética antiga (dogmática e impositiva). Considera que a arte é condicionada por fatores internos (do artista) e externos (sendo os mais importantes: solo, clima, raça, momento e meio). Adota para as Ciências Humanas o método extraído das Ciências Naturais: trata-se de descobrir por comparações e eliminações sucessivas as características comuns às obras de arte. Considera que a pintura e a escultura são artes da imitação, mas não considera como finalidade da arte a absoluta fidelidade na imitação:

Sua aspiração é reproduzir a aparência sensível. Isso se realiza, mostrando a relação das partes. Ao copiar um objeto, não é preciso copiar todo ele, mas entender qual é a parte que deve ser fielmente reproduzida, isto é, a relação e mútua dependência das diversas partes. Não se trata de expressar o exterior sensível dos seres e dos acontecimentos, mas o conjunto de suas relações e dependência ou a expressão de sua lógica. O importante é que o artista descubra e reproduza a lógica interna e externa do objeto, isto é, a sua estrutura, sua composição e seu mecanismo. No entanto, não basta reproduzir a relação que une as partes entre si; o artista deve revelar a relação que tenha um caráter essencial, de tal maneira que fique manifesto o caráter essencial do objeto – aquilo que os filósofos chamam a essência das coisas (TAINÉ, 2000, 16-36).

Aponta que a missão da arte é revelar a essência das coisas, tornando-se uma forma privilegiada de conhecimento do mundo:

A missão da arte é revelar a essência das coisas, porque a natureza não consegue fazê-lo. O artista e sua maneira peculiar de sentir, imaginar e criar possui um dom indispensável. Ante as coisas tem uma sensação original, uma emoção intensa e absolutamente pessoal. Mediante essa faculdade, penetra no interior dos objetos e é mais perspicaz que os demais homens. Assim, revela com maior claridade de um modo mais completo a própria realidade. Dessa forma, a arte é superior e ao mesmo tempo popular, pois há dois caminhos para se ter uma compreensão mais profunda da realidade, a ciência e a arte. Das duas, a ciência expressa-se em fórmulas exatas e termos abstratos, de acesso apenas aos iniciados; já a arte

dirige-se não apenas à razão, mas também aos sentidos e ao coração dos homens comuns: expressa o mais elevado para todos os homens. (TAINÉ, 2000, 39-40)

Gonzaga Duque, em *Arte brasileira* (1888), aplica o método de Taine. Critica a cultura brasileira do ponto de vista do meio físico e social: em contraponto ao elogio da natureza e das riquezas do país, é muito crítico com a formação do povo brasileiro, especialmente com o modelo da colonização portuguesa.

Mas, aqui, interessa mais ver como Gonzaga Duque analisa a produção dos artistas segundo a concepção tainiana de arte.

Sobre a obra de Henrique Bernardelli: *“Cheia de ousadia!, sim, porque ela é nova, porque ela ultrapassa os arruinados sistemas de confecção acadêmica, porque faz sentir o caráter essencial do objeto, segundo a expressão de H. Taine; porque comove e é pessoal e é verdadeira”* (GONZAGA DUQUE, 1995, 202)

Sobre a obra de Castagneto:

Castagneto é original. Ele aprendeu consigo próprio... Não quis saber de leis nem de regras. Precisava unicamente da natureza ... Quando lhe falta tempo para mudar pincéis maneja um só, mergulhando-o em diversas tintas, ou pinta com os dedos, com as unhas, com a



Figura 1 - Agostinho José da Mota, *Palácio Imperial de Petrópolis*, 1855, óleo sobre tela, 78,6 x 109,2 cm, Pinacoteca SP.

espátula, com o primeiro objeto que tiver à mão; um seixo resistente, um pedaço de pau, um pedaço de corda, um palito, o cano do cachimbo, a ponta do cigarro. A sua caixa de tinta é um caos, a sua palheta na mão de outro artista seria inútil, porque a aglomeração de cores, o empastelamento de tintas secas, fazem mal à vista. Também não lhe peçam um quadro acabado, envernizado, escovado, esbatido. Seus estudos são feitos *d'après nature*, à guisa de *pochades*, largamente, independentemente. Mas quanta expressão nesses empastelamentos, quanta individualidade nesses borrões despretensiosos e sinceros!" (GONZAGA DUQUE, 1995, 198-199).

Em outras ocasiões (PEREIRA, 2016; PEREIRA, 2017), tentei evidenciar a mudança no pensamento artístico nas próprias obras. Por exemplo, contrastando a pintura histórica e indianista de meados do século XIX com a preferência pela pintura de gênero na passagem dos séculos XIX e XX. Essa mudança também é notória na forma de abordagem: ao contrário das vistas amplas e em profundidade da geração de Vitor Meireles e Pedro Américo, faz-se a opção na geração seguinte pela tomada mais aproximada, com detalhamento de objetos e suas texturas.



Figura 2 - Manuel de Araújo Porto Alegre, *Selva Brasileira*, s/d, aquarela sobre papel, Museu Júlio de Castilhos.

Aqui, no entanto, gostaria de refletir sobre essas transformações na pintura de paisagem, examinando algumas obras.

Em *Palácio Imperial de Petrópolis* [Figura 1], de 1855, Agostinho José da Mota adota a solução peculiar à grande tradição da paisagem clássica francesa, descendente de Poussin e Claude Lorrain, que já existia no Brasil, através da obra de Nicolau Taunay, mas que ele, enquanto pensionista, estudou com seu mestre em Roma, Jean-Achille Benouville – um paisagista francês radicado na Itália. Trata-se de uma tomada em profundidade, em que o tema principal da pintura está colocado ao fundo, mais claro, sendo o primeiro plano mais escuro, em geral com pequenas figuras humanas, indicando o ponto de observação da cena e frequentemente enquadrado por árvores altas nas laterais.

Selva Brasileira [Figura 2] é um bom exemplo das ideias de Porto Alegre sobre o que deveria ser a escola brasileira de pintura. O interesse pela representação da natureza tropical não permitia vistas aprofundadas, impossíveis em matas tão densas e emaranhadas. Mas a apresentação da floresta apenas em um fragmento realça a sua monumentalidade e o seu caráter sublime.

As propostas de Porto Alegre para a representação da natureza brasileira não parecem ter tido desdobramentos. Referiam-se a florestas e matas praticamente virgens, em estado



Figura 3 - Agostinho José da Mota, *Fábrica do Barão de Capanema, Raiz da Serra*, c. 1862, óleo sobre cartão, 35,2 x 52 cm, MNBA.

selvagem. É possível que o desejo de integração na civilização tenha levado os paisagistas a procurar recantos mais amenos, em que a vegetação local convive com casario e a prova da atividade humana, como é o caso de *Fábrica do Barão de Capanema* [Figura 3], de Agostinho José da Mota, em que a vista mais aproximada dá destaque em primeiro plano à fábrica, rodeada por pedras e tendo ao fundo árvores e montanhas. Não há nada de selvagem, nem de sublime aqui, apenas o registro da realidade.

Paisagem [Figura 4], de 1910, de Antônio Parreiras, restringe-se à própria natureza, com construções apenas delineadas ao fundo como volumes. Há também uma tomada aproximada, mas aqui ela se tornou propiciadora de uma análise cuidadosa das diferentes matérias: água, terra, árvore, céu. Parece querer penetrar no interior desses elementos, a fim de captar a sua estrutura interna, como recomendava Taine. O interesse pela matéria induz à pesquisa pictórica.

Acredito que aqui, no caso dessas paisagens, fique claro que o entendimento dos modelos historiográficos pode nos ajudar a entender as mudanças nas concepções estéticas hegemônicas, mais do que a simples sequência dos estilos. Aplicando às paisagens acima apenas os conceitos de Neoclassicismo, Romantismo, Realismo e Impressionismo, acredito que não poderíamos perceber as nuances entre as diversas abordagens na representação e na percepção da natureza.



Fig 4 - Antônio Parreiras, *Paisagem*, 1910, 26,6 x 39,8 cm, óleo sobre madeira, MDJVI

REFERÊNCIAS

ATA da Sessão da Academia Imperial de Belas Artes de 17/12/1842 – MDJVI, Livro 6151.

ATA da Sessão da Academia Imperial de Belas Artes de 19/12/1844 – MDJVI, Livro 6151.

ATA da Sessão da Academia Imperial de Belas Artes de 19/12/1845 – MDJVI, Livro 6151.

ATA da Sessão da Academia Imperial de Belas Artes de 2/4/1849 – MDJVI, Livro 6151.

GONZAGA DUQUE, Luis. **Arte Brasileira**. São Paulo: Mercado de Letras, 1995. Introdução e notas de Tadeu Chiarelli.

PEREIRA, Sonia Gomes. Algumas discussões sobre a historiografia da arte no Brasil: os modelos teóricos na passagem dos séculos XIX e XX. In: **Memórias e Invenções**, 2017, Campinas. Anais do 26º Encontro Nacional da ANPAP. Campinas: ANPAP/PUC-Campinas, 2017, p. 286-300.

PEREIRA, Sonia Gomes. **Arte, ensino e academia**: estudos e ensaios sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Mauad, 2016.

PORTO ALEGRE, Manuel de Araújo. Exposição de 1843, **Minerva Brasiliense**, Rio de Janeiro, v. 1, n.5, 010/01/1844, p. 148-154.

PORTO ALEGRE, Manuel de Araújo. Exposição pública – 1º artigo. **Minerva Brasiliense**, Rio de Janeiro, v. I, n. 4, 15/12/1843, p. 116-121.

PORTO ALEGRE, Manuel de Araújo. Memória sobre a antiga escola de pintura fluminense, **Revista do IHGB**, Rio de Janeiro, tomo III, nº33, suplemento, 1841, p. 547-557.

UM OLHAR SOBRE A ALTERAÇÃO ESTÉTICO-FORMAL DE ESCULTURAS EM GESSO:

UMA CONTRIBUIÇÃO PARA A PRESERVAÇÃO DE MOLDAGENS DO MUSEU D. JOÃO VI

**Ademildes Jardim Gabriel Ayres
Benvinda de Jesus Ferreira Ribeiro
César Casimiro Ferreira**

O *Museu D. João VI* é uma instituição, vinculada à *Escola de Belas Artes* (EBA), que foi fundado no ano de 1979 e está voltada para a instrução de artes no Brasil. Atualmente esse museu ocupa uma importante função ao preservar parte da produção discente proveniente dos vários ateliês da EBA, além de ser uma valiosa fonte de pesquisas sobre o ensino de artes no nosso país. A história dessa Escola remonta ao século XIX com a vinda da corte portuguesa para a cidade do Rio de Janeiro. Desde a sua fundação, como aponta a professora Sonia Gomes Pereira, a antiga *Academia Imperial de Belas Artes* manteve uma relação estreita com o uso de suas obras voltada à tradição do ensino das artes no Brasil:

Ao longo de sua trajetória, a antiga Academia Imperial de Belas Artes, depois Escola Nacional de Belas Artes, reuniu extenso acervo de obras de arte. Uma parte provinha da coleção real trazida pela corte portuguesa em 1808. Outra parte veio para o Brasil em 1816 com Joaquim Lebreton, chefe da Missão Francesa. O maior conjunto, no entanto, foi oriundo da própria Academia, fruto de suas diversas atividades: exercícios de alunos, “envios” dos pensionistas, cópias de obras dos mestres mais importantes da tradição europeia, material didático usado nos ateliês, obras vencedoras de concursos, como o Prêmio de Viagem ao Exterior ou para contratação de professores, ou das exposições gerais ou salões.¹ (PEREIRA: 2005, p.55)

Na *Academia Imperial de Belas Artes*, e em seguida na *Escola Nacional de Belas Artes* (ENBA), o estudo do desenho era feito com apreciação de moldes em gesso. Neste tempo entendia-se que a simples contemplação não era suficiente para compreensão da beleza da escultura clássica, sendo necessário o desenho para o alcance do aspecto “nobre e grandioso” das obras. As moldagens em gesso foram feitas com a técnica de moldagem direta nas esculturas originais distribuídas nos principais museus europeus. Atualmente este procedimento não é apropriado e permitido, devido às alterações físico-químicas que podem causar nas esculturas, conferindo à coleção do Museu Nacional de Belas Artes

(MNBA), assim como a da EBA, uma grande importância para representação histórica do ensino artístico no Brasil².

Então, a união das obras compradas e das moldagens adquiridas aos exercícios de alunos fez-se ao longo de quase duzentos anos, o que gerou um grande acervo oriundo das atividades dos alunos e professores. Hoje a *Escola de Belas Artes* mantém diversos trabalhos que, além de serem partes decorativas das dependências de suas instalações, continuam sendo utilizados pelos discentes nos processos de aprendizado como os de pintura, desenho e escultura. Estas obras fazem parte fundamental na história do ensino de artes em nosso país e devem ter nossa atenção para que possam ser preservadas ao longo de muitos séculos ainda, pois é um arquivo único e de valor excepcional que não pode ser substituído. Desta forma, consideramos que seu estudo e consequentes medidas de conservação que vem sendo realizadas no *Museu D. João VI*, devem ser postos em primeiro plano para que possamos continuar mantendo a EBA/ UFRJ como uma referência no ensino artístico no Brasil.

O presente trabalho tem como escopo a divulgação dos estudos empreendidos no período de um ano de pesquisas durante o ciclo do estágio, no qual foram executados análises e diagnósticos do estado de conservação em que se encontravam um grupo de moldagens em gesso selecionadas para esta pesquisa [Figura 1]. Desta forma, apontaremos os resultados obtidos ao longo do período das atividades supracitadas.



Figura 1 - Moldagens *Apolo Sauróctono*, *Eros e Psiquê* e *Selênio com Dionísio*, analisadas durante a pesquisa. Fotografias autoria de: Ademildes Jardim Gabriel Ayres e César Casimiro Ferreira. 20 de out. 2014.

A experiência nessa instituição da UFRJ surgiu diante da necessidade de um levantamento do estado de conservação dessas moldagens que poderia contribuir para nossa formação como discentes do curso de Conservação e Restauração e concomitantemente refletir sobre a possibilidade de um aporte às atividades do *Museu D. João VI*. Nossas ações foram, substancialmente, uma pesquisa histórica, para tanto utilizamos as informações do próprio arquivo do museu e uma bibliografia pertinente; e um diagnóstico onde realizamos registro fotográfico simples e com emissão de luz ultravioleta, fizemos também exame organoléptico e constatamos uma provável infestação por fungos em determinadas esculturas, foi empreendida então uma cultura para análise que comprovasse o suposto fungo encontrado.

Neste sentido, após a comprovação da presença de fungos e em face da necessidade de preservação do acervo, refletiremos sobre a ação deste agente biológico em determinadas



Figura 2 - Exame com emissão de luz ultravioleta. Fotografia autoria de: Ademildes Jardim Gabriel Ayres e César Casimiro Ferreira. 7 de nov. 2014.



Figura 3 - Coleta de material para análise. Fotografia autoria de: Ademildes Jardim Gabriel Ayres e César Casimiro Ferreira. 31 de out. 2014.

moldagens em gesso do acervo do *Museu D. João VI*, considerando as alterações, sobretudo na forma, devido à infestação e suas consequências plásticas. Estes fungos por vezes são capazes de desconstruir a superfície de obras de escultura em gesso, em casos mais complexos, chegam a causar danos à leitura estética da obra. Segundo os teóricos Paul Philippot, Paolo Mora e Laura Mora a perda de algumas partes interrompe a continuidade da forma e, respeitar a autenticidade da criação do artista e o documento histórico que a obra representa é o “problema crítico da restauração”.

Primeiramente foi feito, no segundo semestre de 2014, o reconhecimento da materialidade das obras supracitadas e uma pesquisa histórica e estética referentes ao período de construção. Essas moldagens foram encomendadas, como já dito, de instituições europeias no século XIX durante as primeiras décadas de existência do ensino institucionalizado de arte no Brasil. Com um propósito didático foram utilizadas em aulas práticas de desenho e escultura. Sendo de grande valia até os dias atuais.

Além da pesquisa histórica, nosso trabalho teve como objetivo também a elaboração de um diagnóstico de estado de conservação das moldagens selecionadas nesse período de estágio. Para tanto, utilizamos os exames organolépticos num primeiro momento e, na sequência, fizemos exames com a luz ultravioleta [Figura 2] e por fim constatamos a presença de contaminação por fungos através de um exame de coleta e cultura de fungos [Figura 3]. Além desses exames científicos realizados, destacamos que poderiam ser feitos outros com o intuito de aprofundar ou ratificar os diagnósticos atuais, como por exemplo: o exame de radiografia, exame de refletografia infravermelho que exibe em tons de cinza de uma faixa da radiação luminosa infravermelho podendo também identificar com mais precisão as alterações presentes na superfície da obra.

Na sequência realizamos uma proposta de tratamento para uma eventual futura intervenção de restauração nas moldagens anteriormente citadas. Durante a segunda fase do estágio, no primeiro semestre de 2015, ressaltamos que devido ao longo período de greve na UFRJ sofremos com as dificuldades de avançarmos mais profundamente na pesquisa. Contudo, nos esforçamos para coletar mais informações sobre as moldagens, destacamos nossa pesquisa na *Biblioteca do Museu Nacional de Belas-Artes* na qual não conseguimos informações tão relevantes, além das que já possuíamos sobre a cronologia de compras e chegada das moldagens vindas da França.

Desta forma, após mais de um ano de dedicação à pesquisa deste acervo, percebemos que ainda existe uma necessidade ou talvez uma possibilidade de novos estudos, pois as informações sobre as moldagens ainda são escassas.

O molde em gesso é uma técnica tradicional que remonta à antiguidade sendo, ainda, utilizado nos dias atuais. Sua importância está justamente no fato de poder reproduzir-se uma mesma peça inúmeras vezes a partir de um molde em tasselos, logo, é um relevante instrumento didático com o qual as escolas e academias de artes puderam contar ao longo dos séculos. De acordo com a Enciclopédia Treccani o molde em gesso é “a Impressão de uma escultura ou inscrição ou moeda, obtida em cera, barro, gesso para fazer cópias do objeto original”.

L'uso di fare calco di statue è attribuito nell'antichità allo scultore Lisistrato e confermato dalla notizia (Luciano) di una statua bronzea di Ermete nel Pecile di Atene, coperta di pece per essere calcata. Nel Medioevo la pratica dei c. non si perdettero del tutto, divenendo poi più ampia e complessa (Cennino Cennini descrive come trarre calco dal vivo dell'intero corpo umano; frequente l'uso delle maschere funebri). Dal 15° sec. i calchi ebbero larga diffusione per la riproduzione di opere d'arte, sia antiche sia contemporanee. L'impiego dei calchi fu largamente praticato nelle accademie e negli studi storico-artistici, specie nel 19° secolo. Fra le grandi collezioni di calco (gipsoteche) meritano particolare menzione quelle di Parigi (Musée des monuments français), Monaco di Baviera e dell'Università di Roma³.

Como constatamos anteriormente, a tradição dos moldes em gesso é secular e foi responsável por grande parte dos acervos em gesso de diversas instituições pelo mundo, inclusive no Brasil no caso das moldagens do *Museu D. João VI*. Contudo, esse tipo de patrimônio requer cuidados para que não sofra danos permanentes, pois o gesso é muito sensível à umidade e contaminação de microrganismos como os fungos.

Os fungos e outros microrganismos são agentes que podem deteriorar diversos tipos de materiais que constituem obras de arte ou de valor histórico como os documentos. Estes se caracterizam, em ambientes ideais, por uma propagação rápida. Assim, a sua identificação inicial é fundamental para a manutenção dos acervos. Além disso, como lemos na sequência, os fungos podem causar danos à saúde dos profissionais que trabalham em ambientes contaminados:

Os fungos são microrganismos que podem acometer todo tipo de acervo, independentemente de sua constituição. Seus propágulos estão dispersos no meio ambiente e sobre a superfície de objetos na maioria das bibliotecas. A presença ou suspeita de fungos contaminando uma coleção requer atenção imediata, uma vez que, seguramente, eles expõem o acervo e as pessoas que têm contato com este material a condições de risco. Manchas, destruição de texto e gravuras em obras são danos que podem ser irreversíveis; de outro lado, possíveis processos alérgicos com agravantes quadros clínicos podem acometer a população exposta à ação dos fungos (COSTA, C. R., ROSA, H. L. *et al*, 2008)

Após a identificação da presença de possíveis agentes microbiológicos num primeiro estágio, que não conseguiram ser identificados, foram realizadas no museu novas coletas em período posterior, sendo analisadas na *Fundação Oswaldo Cruz* (Fiocruz), confirmando a presença de fungos em determinadas obras como: Escultura 1 (MDJVI3140) - fungos isolados → *Cladosporium* sp. (4), *Penicillium* sp. (2); Escultura 2 – fungos isolados → *Cladosporium* sp. (1), *Penicillium* sp.(1), *Curvularia* sp. (1).

Gênero: *Cladosporium*

Fonte de isolamento: Materiais orgânicos, fitas magnéticas, ambiente acético e fumário;
Metabólitos que produz: Protease, ácidos láctico;

Atividade deterioradora: Descoloração e acidificação do suporte. Manchas micelianas azul-violeta e/ou rosa.

Gênero: *Penicillium*

Fonte de isolamento: Materiais orgânicos e ambiente;

Metabólitos que produz: Enzimas e ácidos orgânicos;

Atividade deterioradora: Manchas micelares verdes, degradação e acidificação⁴.

Gênero: *Curvularia*⁵

Face ao resultado encontrado foi possível a identificação dos agentes que comprometem física e quimicamente a escultura de gesso. Assim, foram realizados pela conservadora do museu os procedimentos necessários para o tratamento e retirada dos agentes microbiológicos e estabilização das esculturas contaminadas.



Figura 4 - Detalhes da moldagem *Selênio com Dionísio Criança*. Presença de agentes microbiológicos. Fotografia autoria de: Ademildes Jardim Gabriel Ayres e César Casimiro Ferreira, mar. 2015.



Figura 5 - Detalhes da moldagem *Selênio com Dionísio Criança*. Tratamento e retirada de microrganismos. Fotografia autoria de: Benvinda de Jesus Ferreira Ribeiro, mar. 2017.

A parceria com profissionais de outras áreas como biologia, física, química, história da arte entre outras, nos mostram a importância da interdisciplinaridade para auxiliar nas tomadas de decisões na preservação do objeto de arte.

A umidade causa alteração físico-química em objetos de arte como páginas de livros, esculturas, pinturas em geral etc. E a variação da umidade pode também causar reações que danificam a tinta de escritos. Além disso, a umidade favorece a proliferação de microrganismos que podem ajudar na deterioração dos acervos. A variação da temperatura é outro fator que influencia muito e diretamente, alterando a forma e tamanho dos objetos. Isto é, a variação de temperatura e a umidade absoluta, nesse caso, são definidas como agentes físicos. Já a climatização com o ar-condicionado ajuda regular a qualidade do ar interior, controlando a temperatura, a umidade, e conseqüentemente a limpeza do local. Mas antes da instalação é preciso realizar um estudo detalhado da infraestrutura dos ambientes. Para que os acervos não sofram variações na temperatura e na umidade os sistemas de climatização dos ambientes devem permanecer ligados 24 horas por dia, inclusive quando o local estiver fechado para visitação. A temperatura aconselhada é entre 20°C e 23°C, com a umidade relativa controlada entre 50% e 60%.⁶

Estas medidas preventivas fazem parte de um plano de gerenciamento de riscos que se faz necessário nas instituições e que visam salvaguardar o patrimônio, independentemente de sua materialidade. Segundo Barboza (2011) o gerenciamento de riscos:

[...] baseia-se na identificação dos perigos existentes e de suas causas, cálculo dos riscos que estes perigos representam elaboração e aplicação de medidas de redução destes riscos, quando necessárias, com a posterior verificação da eficiência das medidas adotadas (p. 25).

O olhar mais atento e treinado do conservador/restaurador foi determinante para a identificação de problemas causados por agentes biológicos, resultando numa pesquisa minuciosa permitindo que fossem tomadas medidas de controle e tratamento dos danos.

Desta forma, consideramos que o *Museu D. João VI* é uma instituição que cumpre a sua função de preservar o patrimônio de parte da história artística de nosso país, e concomitantemente, compartilha suas instalações permitindo que diversos pesquisadores, vinculados – ou não – à *Universidade Federal do Rio de Janeiro*, realizem diferentes pesquisas, que ano após ano, enriquecem o conhecimento científico no Brasil.

Considerações finais

O trabalho desenvolvido junto ao *Museu D. João VI* teve como principal intuito contribuir para a preservação do acervo desta instituição. Acreditamos que somente com ações de caráter preventivo poderemos manter salvaguardado por um longo tempo o nosso patrimônio artístico. Concomitantemente, os acordos de estágios curriculares entre as instituições da UFRJ e os mais diversos cursos pode enriquecer a formação do corpo discente.

Assim, consideramos que dispositivos de monitoramento do ambiente e um bom planejamento de potenciais riscos, além de sensatez são essenciais para mitigar os possíveis danos originados pelo meio ambiente. Essas ações podem ser de baixo custo financeiro para as instituições na medida em que forem bem estudadas. Apesar disso, no caso de providências mais dispendiosas devemos considerar os limites dos aportes financeiros de cada instituição ao longo dos anos com a manutenção dos apetrechos mais sofisticados, além da apreciação de um profissional Conservador Restaurador.

As obras que apresentaram agentes microbiológicos foram tratadas e conservadas, devido a ações desenvolvidas no museu, como o estágio curricular, que contribuiu para a identificação de agentes microbiológicos que descaracterizam e alteram a imagem de patrimônios de cultura, objetos de exceção e suportes de memória do ensino, pesquisa e extensão da *Escola de Belas Artes* e dessa Instituição.

NOTAS

1. PEREIRA, Sonia Gomes. **O Projeto de Revitalização do Museu D. João VI da EBA/UFRJ: A reinterpretação do acervo do museu e sua nova curadoria.** Disponível em: http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae17_-Sonia_Pereira.pdf Acesso em: 15 set. 2017.
2. Trecho adaptado de: <http://mnba.gov.br/portal/exibicoes/galeria-moldagens.html> (Acesso em: 15/09/2017).
3. Disponível em: <http://www.treccani.it/enciclopedia/calco/> (Acesso em: 08/10/2018). O hábito de fazer moldes é atribuído na antiguidade ao escultor Lisistrato e confirmado pela notícia (Luciano) de uma escultura em bronze de Hermes na Pecile de Atenas, coberta com piche a ser pisada. Na Idade Média, a prática de moldes não foi completamente perdida, tornando-se mais ampla e complexa (Cennino Cennini descreve como extrair moldes do corpo humano vivo, uso frequente de máscaras fúnebres). A partir do século XV os moldes foram largamente utilizados para a reprodução de obras de arte, tanto antigas como contemporâneas. O uso de moldes foi amplamente praticado em academias e em estudos histórico-artísticos, especialmente no século XIX. Entre as grandes coleções de gesso (gipsotecas) merecem nota as de Paris (Museu dos monumentos franceses), Munique e da Universidade de Roma. (tradução nossa)
4. Trecho adaptado de: CALLOL, Vaillant Callol, Milagros. **Biodeterioração do patrimônio histórico documental: alternativas para sua erradicação e controle.** Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins; Fundação Casa de Rui Barbosa, 2013. (pág. 53).
5. Não foram localizadas referências bibliográficas de danos em acervos causados por este gênero de fungo, que conta com mais de 80 espécies, as quais na maior parte são encontradas no solo e nas plantas.
6. Informações disponíveis em: <http://www.webarcondicionado.com.br/conservacao-a-importancia-da-climatizacao-em-museus-e-bibliotecas>. Acesso em: 15 out. 2017.

REFERÊNCIAS

ARQUIVOS, E.N.B.A. **Notas sobre as Moldagens em gesso da ENBA, MNBA, Porto Alegre, 1958.**

BARBOZA, Kleumanery de Melo. **Gestão de Riscos para Acervos Museológicos**. Escola de Belas Artes da UFMG. Belo Horizonte, 2011. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/JSS8H8NC9/dissertacao_kleumanery.pdf?sequence=1>. Acesso em: 22 jul. 2017

CALLOL, Vaillant Callol, Milagros. **Biodeterioração do patrimônio histórico documental: alternativas para sua erradicação e controle**. Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins; Fundação Casa de Rui Barbosa, 2013.

COSTA, Carolina Rodrigues; ROSA, Heitor; LEMOS, Janine de Aquino; SILVA, Maria do Rosário Rodrigues; FERNANDES, Orionalda de Fátima Lisboa. **Ocorrência de fungos filamentosos em acervo da Faculdade de Medicina da Universidade Federal de Goiás**. Revista de Patologia Tropical v. 37, n. 1. Universidade Federal de Goiás, 2008. DOI: <https://doi.org/10.5216/rpt.v37i1.4033>

D'ALESSANDRO, F. P. **Scultura e calchi in gesso storia, tecnica e conservazione**. Roma. L'Erma di Bretschneider, 1987.

FRONER, Yacy-Ara; ROSADO, Alessandra. **Princípios históricos e filosóficos da conservação preventiva. Tópicos em conservação preventiva 2**. Belo Horizonte. Escola de Belas Artes- UFMG 2008.

_____. **Manuseio, embalagem e transporte de acervos. Tópicos em conservação preventiva 10**. Belo Horizonte. Escola de Belas Artes- UFMG 2008.

FRONER, Yacy-Ara; SOUZA, Antonio Luiz Cruz. **Preservação de Bens culturais. Conceitos e critérios. Tópicos em conservação preventiva 3**. Belo Horizonte. Escola de belas Artes- UFMG, 2008.

JUSTICIA, Martínez José Maria. **História y teoría de la conservación y restauración artística**. Madrid: Editorial Tecnos, 2008.

MACARRÓN, Miguel Ana Maria. MOZO, Ana González. **La conservación y la restauración en el Siglo XX**. Madrid: Neo Metrópolis, 2007.

N.HANNESTAD, **Tradition in Late Antique Sculpture. Conservation, Modernization, Production**, 1994.

PHILLIPPOT, P. **La Restauración de las Esculturas Policromadas**. Tradução para espanhol. J.Paul Getty Trust y no Projeto Regional de Desenvolvimento do Patrimônio Cultural – UNESCO. V. 15, nº 4, p. 248-252, 1970. VALGAÑÓN, V. **Biología aplicada a La conservación y restauración**. Madrid. Síntese, 2008.

P.H.CLERIN, **La sculpture, Toutes les techniques**, Paris, 1988;

VIÑAS, Salvador Muñoz. **Teoría contemporánea de la Restauración**. Madrid: Editorial Síntesis, 2003.

SÍTIOS ELETRÔNICOS CONSULTADOS:

http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae17_-Sonia_Pereira.pdf Acesso em: 15 set. 2017.

<http://mnba.gov.br/portal/exibicoes/galeria-moldagens.html> 15 set. 2017.

<http://www.treccani.it/enciclopedia/calco/> Acesso em 08 out 2018.

<http://www.webarcondicionado.com.br/conservacao-a-importancia-da-climatizacao-em-museus-e-bibliotecas>. Acesso em: 15 out. 2017.

REVISITANDO O ESCULTOR FRANCISCO MANUEL CHAVES PINHEIRO (1822-1884)

Alberto Martín Chillón

O IX Seminário do Museu Dom João VI se propôs a reunir trabalhos e pesquisas em andamento sobre os acervos do Museu Dom João VI e do Museu Nacional de Belas Artes. Nesse sentido, apresentamos neste texto alguns dos resultados da pesquisa focada no escultor carioca Francisco Manuel Chaves Pinheiro (1822-1884), apresentando novas obras e dados que nos permitem repensar tanto a figura do escultor quanto o próprio entendimento da arte e da escultura oitocentista brasileira.

O Museu Dom João VI (EBA/UFRJ) resulta fundamental na hora de estudar a arte brasileira dos séculos XIX e XX. O seu acervo compõe-se originalmente da divisão do acervo da Escola Nacional de Belas Artes em 1937, quando a parte mais “artística” constituiu o acervo originário do Museu Nacional de Belas Artes e a parte mais “didática” e o grande acervo documental se manteve na Escola Nacional de Belas Artes. No entanto, este acervo só foi organizado como museu em 1979, graças ao trabalho do professor Almir Paredes Cunha, que foi ampliado posteriormente com diversas doações.

Assim, o Museu Dom João VI oferece inúmeras possibilidades e gera muitas pesquisas total ou parcialmente centradas no seu acervo. Neste sentido, destaca-se o trabalho do Grupo Entresséculos (EBA/UFRJ), que tem o acervo do Museu como uma de suas principais fontes, no seu objetivo de entender o desenvolvimento histórico das artes e ofícios na sociedade brasileira, com prioridade para a produção artística desenvolvida no Rio de Janeiro, do início do século XIX a meados do século XX.

Dentro deste grupo, e com o Museu Dom João VI como fonte destacada, insere-se a pesquisa sobre o escultor Francisco Manuel Chaves Pinheiro. Esta pesquisa teve seu início na tese de doutorado *A escultura e seu ofício no Brasil do Segundo Reinado (1840-1889)*, que pretendia ser uma contribuição para o conhecimento da escultura pensando num estudo mais geral e abrangente, e não um estudo de caso propriamente dito, devido ao conhecimento fragmentário da escultura entre a Missão Francesa e Rodolpho Bernardelli. Assim, decidimos pensar a escultura de um modo mais amplo, uma base mais ou menos sólida sobre a qual se pudesse caminhar e refletir. As nossas perguntas apresentaram o intuito de tentar entender a escultura como uma unidade, destacando seu caráter próprio, levantando problemas que, em nossa opinião, resultam importantes na hora de compreendê-la. Sem considerá-la como um campo isolado, pois participa do mesmo ambiente cultural e

das mesmas circunstâncias que o restante das artes, tratamos de perfilar algumas questões ou problemas próprios. Assim, nos questionamos como a escultura está se comportando dentro de alguns temas ou lugares importantes que percorrem a história da arte, como o projeto civilizatório do império; a formação de uma arte nacional; os monumentos públicos; a arte de temática indianista; a Academia Imperial de Belas Artes; o Liceu de Artes e Ofícios; os artistas à margem da Academia; e, por fim, os espaços de trabalho, como ateliers, marmorarias e fundições artísticas.

Neste primeiro momento a figura de Chaves Pinheiro apareceu repetidamente em quase todos os temas tratados, e se mostrou como uma figura importante demais que precisava ser tratada individualmente e com mais aprofundamento. Por isso surgiu o projeto de pós-doutorado *Francisco Manuel Chaves Pinheiro e a escultura a partir da Academia Imperial de Belas Artes (1852-1884)*. Este projeto pretendia contribuir para o conhecimento deste escultor tão relevante, através da elaboração de uma biografia exaustiva e um catálogo de sua obra, incidindo no estudo estilístico e formal, assim como nas suas relações e na sua posição como acadêmico, levantando questões muito importantes para a historiografia artística, como o estudo da Academia Imperial de Belas Artes, fora de uma perspectiva modernista, mas também fora de uma visão polarizada entre acadêmico e moderno. O estudo de caso de Chaves Pinheiro permite um entendimento da Seção de Escultura da Academia Imperial de Belas Artes, um tema escassamente tratado, contribuindo aos debates sobre o academismo, tanto em questões de estilo quanto terminológicas, além de oferecer uma visão mais clara e ajustada da escultura e da arte do seu tempo.

Já dentro do grupo de pesquisa Entresséculos (EBA/UFRJ), dada a relevância do escultor e do estudo da “arte acadêmica”, a pesquisa sobre o escultor continua, mostrando aqui algumas novidades para repensar a figura do escultor, mas também da arte brasileira, apresentando mais novas perspectivas, novos caminhos e rotas a seguir, enunciando mais perguntas do que propondo respostas definitivas.

Francisco Manuel Chaves Pinheiro foi nomeado professor substituto de Estatuária por Decreto de 11 de outubro de 1850, ocupando o cargo entre 1850 e 1852, e efetivo, por Decreto de 16 de fevereiro de 1852, entre 1852 e 1884, sendo precedido por Marc Ferrez, professor entre 1837 e 1850 e Francisco Elídio Pamphiro, professor entre 1850 e 1852, e sucedido por Rodolpho Bernardelli, entre 1885 e 1889. Assim, dos quase 50 anos de ensino na Academia Imperial durante o Segundo Reinado, Chaves Pinheiro foi professor efetivo durante 32 anos, sendo sem dúvida o professor de estatuária e um dos escultores e artistas mais destacados do período. Apesar de não ter viajado a Europa para completar sua formação, visitou Paris com a comissão brasileira por ocasião da Exposição Internacional de 1867, e foi reconhecido com o grau de Cavaleiro e Oficial da Ordem da Rosa e cavaleiro da Ordem de Cristo.

A produção do escultor é ampla e muito variada, trabalhando quase todos os gêneros e materiais, desde as representações do imperador até retratos das elites, relevos, obras religiosas, obras monumentais, além de muitos projetos não realizados. No entanto, algumas de suas obras não foram catalogadas e obras tradicionalmente atribuídas a ele foram

criações de outros escultores, pelo que se faz necessária uma grande pesquisa para elaborar uma biografia detalhada e um catálogo que permita um conhecimento mais ajustado do escultor.

Além disso, seu papel como professor de estatuária lhe garantia uma posição proeminente no ambiente artístico, fato que também precisa de uma avaliação crítica, que permitirá conhecer melhor não só o escultor e suas relações políticas e institucionais, que poderiam facilitar muitas encomendas, como a Academia Imperial de Belas Artes e as relações artísticas do período. O escultor era responsável pela formação dos escultores da Corte, escolhendo programas e modelos de ensino, ditando as instruções para os pensionistas e julgando seus envios à Academia, assim como julgando as obras realizadas na Corte, tendo poder para sugerir modificações e inclusive rejeitar projetos.

O escultor aparece como um valioso agente que atua em muitas esferas e que, por sua vez, traz questões importantes para a história da arte relacionadas com a Academia Imperial, o mercado de arte, o estudo da arte nacional e sua definição, assim como questões políticas e sociais, ao ser um artista pardo do qual existe bastante documentação e que reflete sua condição em algumas de suas obras.

Para o entendimento do escultor, em primeiro lugar é importante destacar a fortuna crítica de Chaves Pinheiro (CHILLÓN, 2018), pois até o ano de 2009 o escultor não contava com uma publicação monográfica e um catálogo de sua obra. Foi necessário que passassem mais de 100 anos da sua morte para que Fatima Alfredo (2009), na sua dissertação de mestrado na EBA/UFRJ, redigisse o primeiro grande trabalho sobre o escultor. A atual pesquisa, no entanto, revelou uma publicação anterior, que tem passado despercebido para a crítica, o discurso de Alfredo Galvão, com ocasião de sua entrada no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro em 1979, intitulado *Francisco Manuel Chaves Pinheiro, um grande escultor do século XIX brasileiro* (GALVÃO, 1979). Este discurso supõe uma mudança no tradicional entendimento do escultor, pois Alfredo Galvão realiza a biografia mais completa do escultor até esse momento, interessando-se além disso por aspectos estéticos em uma nova linha de interpretação, muito mais positiva, valorizando o escultor como fruto do seu tempo.

Assim, Alfredo Galvão, professor e diretor da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, abre o caminho da recuperação da figura do escultor, realizada por críticos e historiadores ligados à Academia, e iniciando o caminho que percorreriam depois a professora Cybele Vidal Fernandes Neto (EBA/UFRJ), professora da Escola de Belas Artes, e Maria Fátima do Nascimento Alfredo, orientanda de mestrado da anterior. Tanto Cybele Vidal na sua tese doutoral, *Os caminhos da arte: ensino artístico na Academia Imperial de Belas Artes* (FERNANDES, 2001), defendida em 2001, como Fatima Alfredo, na sua dissertação *Diálogo neoclassicismo/romantismo na obra de Chaves Pinheiro*, (ALFREDO, 2009) defendida em 2009, saem do tradicional entendimento da arte acadêmica como neoclássica e identificam e valorizam elementos românticos ou modernos na produção do escultor.

Já Galvão, por sua parte, não entende a obra de Chaves Pinheiro em termos de modernidade e academismo, ou romantismo e neoclassicismo, e valoriza sua produção num sentido positivo, como fruto da época, herdeira da produção de Marc Ferrez, não inferior

à produção de outros artista e épocas. Esse entendimento se contrapõe aos julgamentos realizados por Gonzaga Duque na sua obra *Arte Brasileira* (DUQUE ESTRADA, 1995) que o caracterizaria mais como um artesão do que como um artista, carente de formação intelectual, que supria com uma grande força física e capacidade de trabalho, criando obras mal resolvidas, fracas na composição e na técnica, obras mudas, que têm a ação paralisada e não dão uma ideia imediata do que o artista imaginou ou sentiu. Assim Gonzaga Duque insiste na carência do escultor da parte mais relevante no seu entendimento da arte, a criação e a novidade.

Gonzaga Duque, através da figura de Chaves Pinheiro, mostra sua forte crítica à Academia, que provocará, diante da repetição do seus julgamentos em manuais e textos acadêmicos, uma destacável falta de atenção ao escultor, pois a fortuna de outros escultores considerados menos acadêmicos, como Cândido Caetano Almeida Reis (1838-1889) ou Rodolpho Bernardelli (1851-1931) seria muito mais positiva e contaria com um seguimento muito maior da imprensa especializada e publicações já na sua própria época. No próprio relatório do ministro por conta da reforma da antiga Academia Imperial de Belas Artes podemos ler:

A Academia era a contemplação ritual do passado; era a veneração do cânon inviolável das convenções plásticas dos antigos, distraindo o espírito dos artistas do espetáculo ensinador da natureza, era a lição tirânica de como viam, contrapondo-se ao ensino intuitivo e natural de como vedes; era o academismo, em suma, com todas as suas modestas ambições de corrigir a cena das coisas (VALLE, 2013).

Desde a década de 1990 são vários os trabalhos que empreendem uma recuperação da arte denominada acadêmica, almejando superar a historiografia de cunho modernista, que outorgava à produção artística oitocentista e especialmente acadêmica um lugar secundário e, no melhor dos casos, como uma preparação das vanguardas e movimentos modernos. Assim, a rica e complexa produção do século XIX começa a sair do lugar comum da arte acadêmica para mostrar suas individualidades, sua diversidade e sua relevância. Como aponta Camila Dazzi, a arte acadêmica responde muito mais à “arte que é produzida por agentes vinculados ao sistema acadêmico de ensino” (DAZZI, 2012, p. 126) do que a um estilo.

Assim, seguindo esse desejo de sair da polarização acadêmico-moderno, entendemos a arte acadêmica como valiosa em si mesma, sem que o moderno seja o fim e o parâmetro de julgamento, procurando-o nas obras para justificá-las e legitimá-las. Por isso é necessário entender o acadêmico caso a caso, como uma produção não homogênea, fugindo das limitações generalizadoras. Como já tivemos ocasião de publicar em outro texto, pensamos que seria mais produtivo:

entender a produção escultórica através de escolhas, mais do que de limitações, dos escultores, dependendo das características e circunstâncias de cada obra, outorgando assim um maior grau de responsabilidade e coerência, de trabalho intelectual e autonomia artística, do que

atribuir a cada artista simplesmente a imposição de um estilo o sistema artístico que o definiria e limitaria. Sem esquecer as diferenças notáveis entre um e outro artista e seus modos de entender a arte, uma análise fora desse binómio acadêmico/moderno, pode criar um olhar mais abrangente, capaz de observar os matizes e trânsitos, a impossibilidade de encerrar a cada artista em um compartimento estanco que o define e que passaria a explicar sua obra, muito mais numa realidade artística tão complexa como a brasileira (CHILLÓN, 2018).

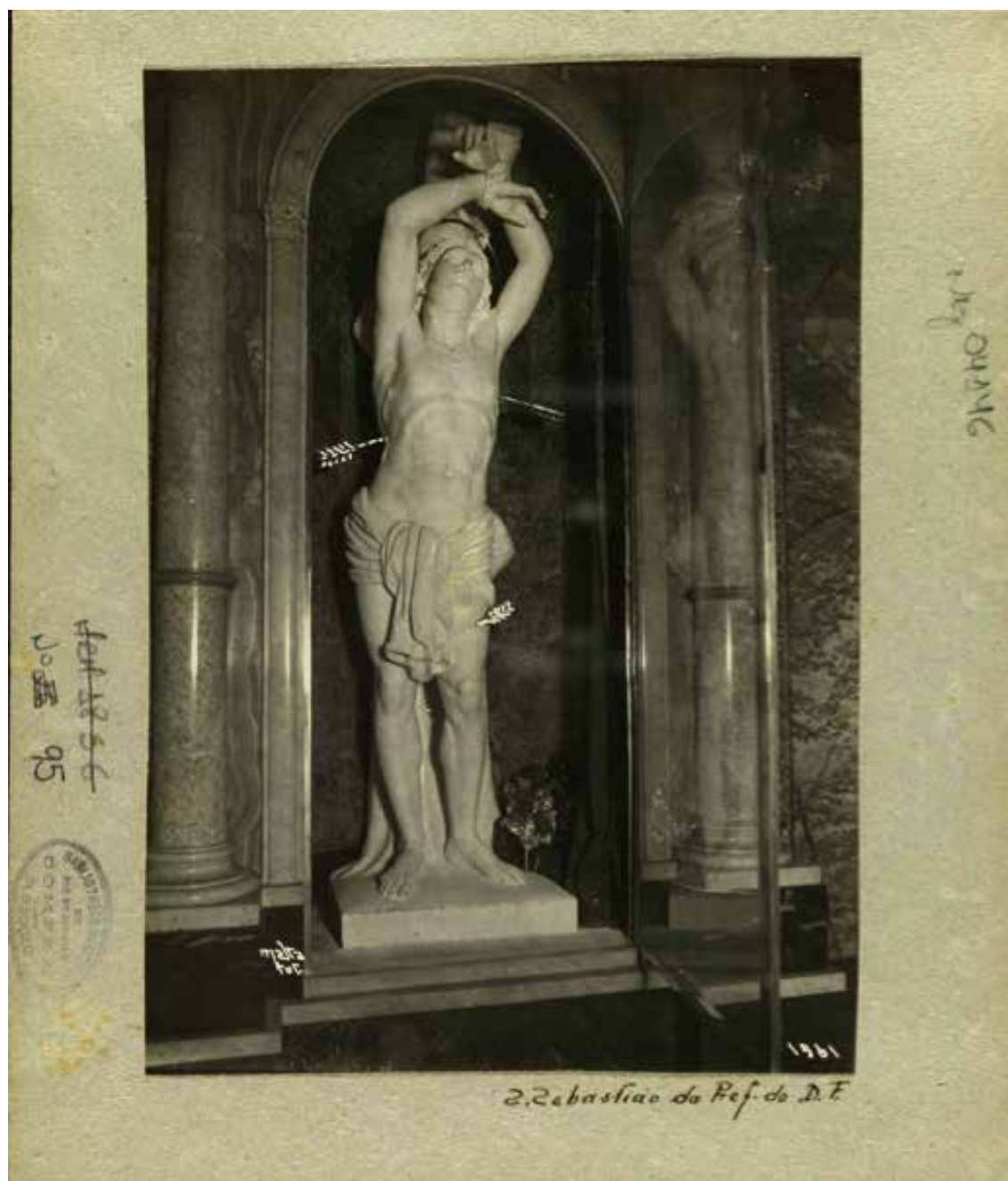


Figura 1 - Fotografia da obra *São Sebastião*. Francisco Manuel Chaves Pinheiro, 1882. Museu Dom João VI. Avulsos, n. 95.

Seguindo esse objetivo, na mudança do entendimento da arte acadêmica e seus artistas, alguns dados e novos materiais achados durante a pesquisa sobre Chaves Pinheiro mudam o entendimento do próprio artista e abrem interessantes caminhos para a escultura e a arte oitocentista. No acervo do Museu Dom João VI apareceram diversos materiais inéditos que serviram como começo para essa revisão. Devido às características da arte



Figura 2 - Caricatura da obra *Joaquim Augusto Ribeiro de Souza* no drama *O africano*, de Chaves Pinheiro. **O Mosquito**, 1875, ano VII, n. 289.

oitocentista, e especialmente da escultura, o número de obras conservadas não é muito elevado, em grande parte devido à fragilidade dos materiais, gesso e barro, mas também ao desinteresse tradicional por obras consideradas pouco originais ou modernas, sem personalidade própria. Por isso, as imagens das obras oitocentistas são um material raro e valioso para o pesquisador, única fonte para conhecer o grande número de obras perdidas e necessárias para entender a obra dos artistas em conjunto, criando um contraponto para as críticas conservadas.

O acervo do Museu Dom João VI, além de conservar obras do escultor, revelou imagens de várias obras pouco conhecidas, inéditas e perdidas, das quais não se conheciam imagens, ou só eram conhecidas através de fontes indiretas como gravuras ou caricaturas. Uma das obras mais criticadas pelos antiacadêmicos, como Ângelo Agostini, foi a de São Sebastião [Figura 1], realizada para a Prefeitura da cidade e hoje conservada no Museu da Cidade, que serviu de modelo para o monumento inaugurado em 1965 na praça de Glória, no Rio de Janeiro, de autoria de Dante Croce [Figura 2]:

O Sr. Chaves Pinheiro expoz uma estátua – S. Sebastião . O Sr. Chaves Pinheiro deve estar satisfeito com esse seu trabalho que tão conscienciosamente executou. É um trabalho completo: nada lhe falta.



Figura 3 - Fotografia da obra *Joaquim Augusto Ribeiro de Souza no drama O africano*. Museu Dom João VI. Avulsos, n. 618.

No entanto, vejam como são as cousas!... Para mim falta tudo. Falta o mais importante, falta aquillo: aquillo que separa o simples artista habil, do grande artista genial; aquillo que se chama a scintilla, a inspiração, o fogo sagrado (REVISTA ILUSTRADA, 1882, p. 6).

O único testemunho da obra de Chaves Pinheiro dedicada ao ator Joaquim Augusto Ribeiro de Souza no drama *O africano* era a caricatura publicada no jornal *O Mosquito* em 1875, que representava satiricamente a obra como uma obra sem significado e profundidade, apenas como alguém que mostrava que cinco mais cinco eram dez. Para um melhor entendimento da obra apareceu uma imagem desta obra perdida [Figura 4] que se encontrava em muito mal estado já na década de 1970 e que se constitui como um elemento fundamental para compreender o estilo do escultor e discutir o termo acadêmico.



Figura 4 - Fotografia do busto de José Clemente Pereira, obra de Chaves Pinheiro. Museu Dom João VI. Avulsos, n. 618.

Como propôs Alfredo Galvão no seu discurso, obras consideradas menores e pouco conhecidas e estudadas, como os retratos, por outra parte a maior produção dos escultores do período, podem jogar um papel fundamental no entendimento da escultura oitocentista, deixando de ser consideradas como obras mais comerciais, numa valorização da originalidade e liberdade própria do gênio oitocentista. Um destes retratos, hoje perdidos, é o de José Clemente Pereira [Figura 5], claro devedor da obra de Marc Ferrez, um dos inúmeros bustos que o escultor produziu, e que precisam ser catalogados e estudados em seu conjunto, lado a lado com as outras obras do escultor.

Outras fontes, fora do acervo do Museu, também trouxeram imagens de obras perdidas, neste caso do grupo comemorativo da Lei do Ventre Livre [Figura 6], que permite uma análise mais apurada da obra, até o momento só conhecida através de uma caricatura



Figura 5 - Fotografia da obra *Emancipação do Elemento Servil* ou *Grupo comemorativo da Lei do Ventre Livre*, de 28 de setembro de 1871, Chaves Pinheiro, 1875. **Para Todos**, v. V, n. 238.

Figura 6 - Caricatura da obra *Emancipação do Elemento Servil* ou *Grupo comemorativo da Lei do Ventre Livre*, de 28 de setembro de 1871. **O Mosquito**, 1875, ano VII, n. 289.

publicada na imprensa, podendo realizar avaliações sobre a técnica, o estilo e as escolhas do escultor. Assim, aparece claro como no grupo do *Ventre Livre* apresenta uma iconografia muito especial e diferenciada dentro da sua produção. A figura central da *Religião* remete claramente às obras de Antônio Canova, a figura da *Liberdade* aparece vestindo atributos republicanos, e a figura da *Escravidão* apresenta um alto grau de idealização, o que nos permite pensar no modo de representar a um africano escravizado por um escultor considerado como pardo. Gonzaga Duque julgará em termos pouco elogiosos esta obra, destacando a falta de expressão e de novidade:



Figura 7 - Fotografia da casa dos estucadores Meira, cujo frontão foi obra de Chaves Pinheiro. *As Parcas*. **Revista da Semana**, 27 out. 1923.

Na parte concepcional ainda a mesma fraqueza se nos apresenta. Nenhuma ideia nova, nenhuma expressão exata da vida psicológica se manifesta nesses trabalhos. O grupo alegórico da lei de 28 de setembro de 1871 é uma ingênua reunião de três ou quatro figuras, sem anatomia, roliças, talhadas da mesma maneira, imóveis, posadas, inanimadas. O pensamento da liberdade, fremente na alma humana, não é traduzido pelo menor jogo dos músculos faciais, nestas figuras (DUQUE ESTRADA, 1995, p. 240).



Figura 8 - Família de indígenas. Litografia representando Família de selvagens atacados por uma serpente, obra de Leon Despres de Cluny. *O Guarany*, ano I, n. 15, abril de 1871.

Do mesmo modo foi encontrada uma imagem de uma obra importante que não contava com testemunhos gráficos. Na revista *Renascença*, de dezembro de 1905, foi localizada a fotografia do frontão da casa da família de estucadores Meira [Figura 7], com a representação do tema clássico das Parcas. Supõe uma fonte relevante porque resulta um dos poucos registros de residências de artistas do período e, mais ainda, porque não seria a residência de um artista, senão de um artesão. Assim essa obra aparece como um manifesto de intenções num momento no qual se estava discutindo o estatuto da arte e do artista, reclamando para os estucadores o lugar de artistas cultos.



Figura 9 - *Monumento a Manuel Buarque de Macedo*. Escultura obra de Chaves Pinheiro, 1883, Rio de Janeiro.

Por último, alguns descobrimentos realizados durante a pesquisa permitem excluir do catálogo do escultor algumas obras tradicionalmente entendidas como de sua autoria, destacando entre elas, *Família de selvagens atacados por uma serpente*, no hall de entrada do Museu da República, obra realmente do escultor francês Leon Despres de Cluny. Este grande grupo, representando a luta entre uma serpente e um índio, que protege sua família, foi uma encomenda do barão de Nova Friburgo para decorar seu palácio, e foi entendido como a obra Ubirajara de Chaves Pinheiro, talvez pelo seu caráter monumental e a importância da encomenda.

A obra de Chaves Pinheiro também permitiu uma nova visão sobre a escultura monumental através de duas obras: o monumento a Manuel Buarque de Macedo e o frontão do Asilo Dona Maria Pia em Lisboa. O monumento a Joaquim Buarque de Macedo situa-se na avenida Marechal Câmara, no Rio de Janeiro, num lugar isolado e de difícil acesso. O monumento foi inaugurado na atual localização em 1975, mas não foi seu local inicial, pois a crítica nota sua inauguração na Estação de São Diogo da Estrada de Ferro em 1887. No entanto a pesquisa mostrou como este monumento, encomendado pelo Ministério de Agricultura, foi projetado com anterioridade pois em 1881 Chaves Pinheiro estava modelando a estátua do ministro de Agricultura, Comércio e Obras Públicas [Figura 10], que seria fundida em ferro em 1883 nas instalações da própria Estrada de Ferro.

Dois aspectos fundamentais derivam da existência deste monumento: por uma parte a existência de uma fundição artística nacional, quase não tratada; e por outra a existência de um grande monumento ignorado durante o Império, onde os exemplos de monumentos públicos são escassos. E não só isso, pois foi possível identificar que o projeto inicial contemplava um pedestal-chafariz, o que criou um intenso debate, fundamental para o estudo monumental que levou à não inauguração do monumento já pronto, dividindo suas duas partes. A estátua foi reinaugurada em 1887 e o chafariz se manteve na sua localização original, no Largo do Catete. Este projeto inicial, portanto, estaria formado pela estátua em ferro de Chaves Pinheiro e pelo atual chafariz, coroado hoje por uma escultura de Venus de Val D'Osne, dos jardins do Museu da República. A própria iconografia do chafariz, com as inscrições de agricultura, comércio e obras públicas reafirmam esta teoria.

Do mesmo modo que a estátua de Buarque de Macedo, outra obra abre o campo da fundição artística, o portão de ferro fundido do Asilo de dona Maria Pia em Lisboa. Esta obra, fundida por Miguel Couto dos Santos, foi produzida no Brasil, e, como caso excepcional, exportada a Lisboa, saindo para a cidade portuguesa na galera Aurora em 1869 (SEMANA ILUSTRADA, 19 set. 1869) [Figura 11]. O relevo que ocupa o frontão da fachada foi idealizado por Francisco Manuel Chaves Pinheiro, representando Maria Pia de Savoia exercendo a Caridade, com as personificações de Itália e Portugal nas laterais.

Através destas páginas pretendemos mostrar os caminhos que novas fontes e materiais podem trazer para o estudo do escultor Francisco Manuel Chaves Pinheiro e por extensão para a arte oitocentista brasileira. Assim, a elaboração de uma fortuna crítica mostra como a obra do escultor permaneceu quase ignorada pelo seu caráter acadêmico, valorizando outros artistas considerados mais modernos ou originais, e a necessidade de questionar o acadêmico como um termo simplificador, em algumas ocasiões identificado

com o neoclássico, mas em outras com o conservador, o rotineiro, o pouco original e o repetitivo, que ocultam a complexidade e o valor de obras como as de Chaves Pinheiro.

Para este redimensionamento de sua obra e estilo a aparição de imagens de obras perdidas resulta fundamental, pois são o único testemunho daquelas produções, mas também as novas fontes modificam muito a figura do escultor, permitindo atualizar seu catálogo, adicionando e excluindo obras. Ao mesmo tempo, estas novas obras contribuem à discussão de grandes problemas artísticos, como a escultura monumental e suas discussões teóricas, ou à consideração de fenômenos considerados como inexistentes, como a fundição artística. Em definitiva, a obra de Chaves Pinheiro, à luz dos novos dados, se mostra complexa, longe da falta de originalidade tradicionalmente assumida, e importante para o conhecimento da arte oitocentista.



Figura 10 - *Grade do Asilo Dona Maria Pia. Lisboa.*

REFERÊNCIAS

- ALFREDO, Maria de Fatima. *Diálogo neoclassicismo/romantismo na obra de Chaves Pinheiro*. Dissertação de mestrado. Programa de pós-graduação em Artes Visuais, EBA, UFRJ. Rio de Janeiro, 2009.
- CHILLÓN, Alberto Martín. O gênio e o copiador de cavalos: originalidade e cópia na escultura brasileira oitocentista. **FIGURA. STUDI SULL'IMMAGINE NELLA TRADIZIONE CLASSICA**, v. 6, p. 33-67, 2018.
- DAZZI, Camila. Os estudos sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro: contexto historiográfico, omissões históricas e novas perspectivas. **Visualidades**, v. 11, n. 1, jan/jun 2013
- DUQUE-ESTRADA, Luis Gonzaga. **A arte brasileira: pintura e escultura**. Campinas: Mercado das Letras, 1995.
- GALVÃO, Alfredo. Francisco Manuel Chaves Pinheiro, um grande escultor do século XIX brasileiro. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileira**, v. 324, 1979, pp. 320-330.
- FERNANDES, Cybele Vidal Neto. **Os Caminhos da Arte: O ensino artístico na Academia Imperial das Belas Artes (1850-1890)**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001. Tese de doutorado. Programa de Pós- graduação em História Social, Faculdade de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2001.
- REVISTA ILUSTRADA**, 1882, ano VII, n.294.
- SEMANA ILUSTRADA**, 19 set. 1869.
- VALLE, Arthur. O acervo de pintura portuguesa da Escola Nacional de Belas Artes no contexto pedagógico pós-Reforma de 1890. **Revista de História da Arte e Arqueologia**, v. 19, 2013.

O PRIMEIRO MATERIAL DIDÁTICO PARA UMA ACADEMIA DE ARTES BRASILEIRA:

EVIDÊNCIAS DO USO DA COLEÇÃO LEBRETON NA PRÁTICA ACADÊMICA

Amanda Thomaz Cavalcanti

A Coleção Lebreton forma, junto com a Coleção Real, o núcleo inicial do acervo de pinturas da *Academia Imperial de Belas Artes*. Esta é constituída por sessenta obras adquiridas pelo chefe da Missão Artística Francesa, Joachim Lebreton, em duas diferentes remessas, tendo em mente a importância de contar com obras variadas de mestres da pintura para uma formação artística eficaz. O contato com as referidas obras serviria para o desenvolvimento de um repertório visual, que ensinava não apenas a respeito das diferentes soluções pictóricas encontradas pelos grandes mestres, como também inseria os estudantes dentro de uma tradição pictórica já estabelecida na Europa.

A primeira remessa de quadros é datada de 1815¹, isto é, antes mesmo da vinda do grupo de franceses ao Brasil, que se deu no ano seguinte. Por este motivo, consideramos a Coleção Lebreton o primeiro material reunido com finalidade didática voltado à academia de artes que seria formada no Brasil.

Joachim Lebreton (1760-1819) teve uma longa carreira na administração pública francesa, tendo atuado como chefe da Seção de Museus, Conservatórios e Bibliotecas do Ministério do Interior francês. Em 1795 tornou-se responsável pela cadeira de Ciências Morais e Políticas no *Institut de France*, tendo sido um dos fundadores da revista *Décade Philosophique*. Em 1798, foi nomeado administrador das obras de arte do *Museu do Louvre* e atuou, nesta época, na seleção de obras destinadas à inauguração do *Museu do Luxemburgo*. Em 1803 foi nomeado secretário perpétuo da Classe das Belas Artes, cargo que exerceu até sua exoneração em 1815, após uma série de embates após a saída de Napoleão do poder, político com o qual mantinha afinidades. Foi após essa reviravolta que Lebreton foi convidado a organizar e chefiar a instalação de uma Academia de Belas Artes a ser fundada em nossas terras. O *Manuscrito inédito sobre o estabelecimento de dupla Escola de Belas Artes no Rio de Janeiro*, traduzido por Mário Barata, é o documento que perpetua o seu projeto de uma instituição artística formal que implementaria no país.

Infelizmente, Joachim Lebreton faleceu em 1819, antes de ver o seu projeto de Academia ganhar vida, sendo a Academia Imperial de Belas Artes oficialmente inaugurada apenas em 1826². Porém, as obras por ele trazidas foram adquiridas pelo Governo³ e incorporadas ao acervo da AIBA, tendo permanecido no *Museu Real*, localizado no Campo de Santana – hoje *Museu Nacional* –, entre 1822 e 1832⁴.

Foram achadas nos arquivos do *Museu Nacional de Belas Artes* (MNBA), durante pesquisa para uma exposição de obras dos artistas da Missão Artística Francesa a ser realizada no ano de 1940, as listas de compras que elencam os quadros adquiridos por Lebreton. Elas foram obtidas por Rodolpho Bernardelli (1852-1931), quando este era diretor da *Escola Nacional de Belas Artes* (ENBA), no *Consulado Francês no Rio de Janeiro*, a pedido do Dr. Afonso d'Escragnolle Taunay, descendente dos Taunay que participaram da Missão Artística Francesa e historiador da mesma (REAL, 1945, p.86). Essas listagens são o principal documento utilizado, até hoje, para a identificação das obras da Coleção Lebreton dentro do acervo do MNBA.

Investigaremos as evidências encontradas a respeito do uso dessas obras como material de suporte ao ensino artístico acadêmico. Para a referida análise, foram levadas em conta publicações da própria Academia, cuja finalidade era a comunicação de seu acervo, as *Notícias do Palácio da Academia Imperial das Bellas Artes do Rio de Janeiro*, que revela o modo em que sua coleção era organizada ao longo do tempo; bem como as Atas da instituição, disponíveis para consulta no Arquivo do *Museu D. João VI*, que revelam as preocupações expostas e discutidas pelo corpo docente da AIBA a respeito deste acervo e de seu uso.

A partir da análise de tais documentos busca-se entender, a partir da Coleção Lebreton, como se dava a aproximação dos alunos da AIBA com o acervo de pinturas da instituição. Desta forma, pode-se compreender de forma mais aprofundada como as obras da Coleção Lebreton, algumas delas hoje identificadas no acervo do *Museu Nacional de Belas Artes*, serviram de material didático no século XIX.

Assim, esse estudo envolveu tanto o acervo do MNBA (acervo museológico, arquivístico e bibliográfico)⁵, quanto o acervo arquivístico do *Museu D. João VI*, tendo-se em mente a separação dos itens, tanto documentais quanto artísticos, da antiga Academia entre o MNBA e a *Escola Nacional de Belas Artes*, no ano de 1937⁶.

As primeiras publicações a serem estudadas são as *Notícias do Palácio da Academia Imperial das Bellas Artes do Rio de Janeiro*, encontradas na biblioteca do MNBA⁷ nos anos de 1836, 1837, 1840, 1846, 1847, 1848, 1849, 1850, 1852, 1859, 1860 e 1862.

Ao analisá-las, três diferentes momentos de organização do acervo da Academia são percebidos: o primeiro seria de 1836 a 1840, em que as obras da coleção da Academia estão dispostas de acordo com as salas de aula em que se encontravam; no segundo momento, de 1846 a 1852, os quadros “antigos” da Academia são organizados de acordo com as escolas regionais às quais pertencem; no terceiro, de 1859 a 1862, vê-se como os quadros da antiga coleção da Academia foram agrupados após a abertura da Pinacoteca, criada na gestão de Araújo Porto-Alegre em 1854 e inaugurada em 1859.

No primeiro momento, buscamos uma aproximação entre as obras escolhidas para figurar em cada sala de aula, descritas nas *Notícias do Palácio da Imperial Academia das Bellas Artes* de 1836, 1837 e 1840, e as disciplinas nelas ministradas, tendo em vista que o Estatuto de 1820 demonstra uma preocupação com a adequação entre os espaços da Academia e o material neles dispostos: “Para todas as classes haverá salas separadas, e com a decoração própria para o ensino público das mesmas artes” (BRASIL, 1881, p.111).

Os ambientes descritos na publicação analisada são: vestíbulo, secretaria do estabelecimento (sala semicircular no fundo do vestíbulo), sala nº1: aula de escultura, sala nº2: aula de gravura de medalhas, sala nº3: aula de desenho de gesso, sala nº4: aula de desenho elementar, sala nº5: aula de pintura histórica, sala nº6: aula de pintura de paisagem, sala nº7: gabinete do diretor, sala nº8: gabinete do professor de arquitetura, sala nº9: aula de arquitetura, sala nº10: aula de modelo vivo.

Entre as salas de aula, são descritos os títulos das obras de arte sob guarda da Academia que ali estavam dispostas, podendo também ser indicado o nome do autor a quem era atribuída. No tocante às pinturas, podem ser traçados comentários a respeito do tema representado e sobre a biografia do artista.

Pudemos identificar algumas das obras da Coleção Lebreton entre as descritas nas Notícias a partir de seu título⁸. Porém, o nome excessivamente genérico de algumas pinturas e a mudança de atribuições ocorridas não permite uma identificação completa.

A análise de todo o documento permite concluir que existia, sim, uma correspondência entre a localização das obras da Coleção Lebreton nas salas da Academia e as aulas nelas ministradas, ainda que a arquitetura e o espaço disponível provavelmente também fossem outras determinantes para a organização deste acervo.

Com isso, afirmamos que pelo menos nesses anos iniciais da instituição, a Coleção Lebreton era vista diariamente pelos alunos das diferentes aulas de pintura, ainda mais importante pelo período ser caracterizado por uma circulação de obras de arte ainda deficitária no país, tornando o contato destes estudantes com pinturas quase que exclusivo àquelas que encontravam na própria Academia.

Corroborar este argumento uma passagem encontrada nas Atas da instituição de 7 de maio de 1834, em que o então professor da classe de paisagem, Félix Émile Taunay, na época secretário interino e futuramente diretor, mostra sua preocupação com essa adequação de materiais: “O secretario propuz [sic] que os quadros de paysage e animaes fossem todos removidos para a aula de paysage, ao que a Congregação annuo [...]” (doc. 6150, p. 58).

Observa-se que esta medida é tomada anteriormente ao Catálogo de 1836, demonstrando que este refletiria a nova organização, que levava também em conta a reincorporação em 1836 de parte do Palácio da Academia que havia sido ocupado pela Typographia Nacional.

Assim se está formando o catalogo da collecção nacional de paineis q'nos hé confiada; tarefa aliás difficil e que se tornou morosa por haver erros e supposições arbitrarías nas origens indicadas dos paineis, porém, indispensavel para excitar e satisfazer a curiozidade dos amadores. Com a conclusão deste trabalho, esperamos que coincidirá a reinstalação da Academia nas salas que forão occupadas pela Typographia Nacional: o espaço disponivel, então maior, admitirá a proveitosa e inteira execução de diversas disposiçõ que já passõ de simples projectos. (doc.6150, P.129-130)

Desta forma, a organização inicial da coleção de quadros da Academia não pode ser conhecida, visto que carece de documentos que indiquem sua configuração.

Em dezembro de 1837, o já diretor Félix Émile Taunay dá pistas de que pensa em outra sistematização para as pinturas: “A collecção de paineis occupará, á sua vez, as nossas atenções. Talvez algum augmento permita substituir a actual divisão em pintura histórica, de paysage e ornatos por outra mais methodica, a das escolas das diversas nações” (doc.6150, p.314).

Assim, as *Notícias* de 1846, 1847, 1848, 1849, 1850 e 1852 revelam uma organização das pinturas por escolas regionais, isto é, por local de produção do artista. Dispostas em três diferentes salas (salas nº 1, 2 e 3), estão as pinturas da coleção de obras de arte da Academia, entre elas, as obras reconhecidas como sendo da Coleção Lebreton.

A primeira sala era dividida entre a Escola Florentina Primitiva, a Escola Florentina Moderna, a Escola Romana, a Escola Romana (segunda), a Escola Veneziana, a Escola de Parma e a Escola Bolonhesa. Já a sala número dois dividia-se entre os núcleos da Escola Milanese, Escola do Caravaggio, Escola Napolitana e Escola Genovesa. A sala número três abrigava as obras de Escola Espanhola, Escola Flamenga, Escola de Vandick, Escola Holandesa, Escola Inglesa e Escola Francesa.

Em sessão pública de dezembro de 1842, provavelmente ano de estreia dessa nova organização da coleção da Academia, Taunay discursa:

Portanto, senhores, julgo mais conveniente hoje percorrer convosco diversas phases da cultura das bellas-artes entre os modernos, e, em particular, da pintura nas suas escolas em relação ao catalogo que se imprimiu este anno, fazendo sobresahir o agente principal que as tornou florescentes; em segunda passarei a apontar o que se tem feito até hoje neste paiz, e indicarei o que parece necessario para fundar-se uma verdadeira escola brasileira, rival das suas precursoras (doc.6151, p.75)

Observa-se a necessidade de se conhecer a tradição das escolas já consagradas, para que então a Escola Brasileira possa ser incluída na história da arte geral.

A escola Romana pediu emprestada muita força de dezenho à Florentina e algum sciência de colorido a Veneziana: nem esta deixou de se aperfeiçoar à vista das Produções rivaes: entretanto as tres conservão um carater bem distinto, analogo ao das individualidades que presidirão aos seus distinos. [...] Temos a indicação dos tres merecimentos especiais, força de dezenho e de claro escuro na escola Florentina, pureza de formas e de tons na escola Romana, brilho, suavidade e bella fusão de côres na escola Veneziana.

[...] Da escola Romana nasce a Allemã contemporania; da Florentina, a qual se liga principalmente a estatuaría moderna, nasce a escola Francesa com mestre Rosso e João Cousin; a Veneziana modifica felizmente a Flamenga e se infunde na Hespanhola. Todas tres ellas renascem com novo esplendor na escola Boloneza[sic].

[...]

A Collecção Nacional possui exemplares de todas ellas; e o publico pode seguir athe a ordem chronologica da sua successão no catalogo deste anno: semelhante coordenação torna sensivel, é verdade, a escacez de producções importantes que experimentamos em algumas series:

aliás foi demorada até hoje pela necessidade de consagrar, por numerosos testemunhos, a probabilidade de origem de diversas peças duvidosas. (doc.6151, p.75-76)

A divisão de obras em escolas regionais permitia a análise de características particulares de cada uma delas, o que pode ser considerado um método didático de sistematização deste acervo, visto que o contato dos alunos com essas pinturas não se daria de maneira arbitrária, mas sim a partir de um sistema que favorecia a absorção de conhecimento acerca da história da pintura europeia. Assim, os artistas em formação tinham seu repertório visual enriquecido e os seus gostos individuais poderiam ser desenvolvidos, uma vez que poderiam identificar características que mais lhe agradassem a partir das diferentes escolas. Como exemplo, um poderia admirar escolas mais coloristas, como a Veneziana, outro poderia preferir o tenebrismo da escola Caravaggista.

Em minha dissertação de mestrado no PPGAB/ EBA/ UFRJ, nomeada *Coleção Lebreton na Academia Imperial de Belas Artes: questões históricas, artísticas e pedagógicas*, analiso de forma mais aprofundada as obras da Coleção Lebreton identificadas em cada sala, no primeiro momento, e em cada escola, no segundo.

O último momento, identificado nas Notícias de 1859, 1860 e 1862, apresenta a organização da coleção da Academia após a abertura de sua Pinacoteca, concluída em 1859. Contudo, surpreende o fato de que esta abrigou nos dois primeiros anos a Exposição Geral de Pintura, permanecendo a coleção de quadros da Academia em outras salas. O fato chegou a ser criticado na imprensa⁹. Contudo, na publicação de 1862 essas obras já figuram na Pinacoteca (sala nº 11).

Neste terceiro momento não há nenhum critério explícito para ordenamento das obras da Coleção da Academia dentro de seus espaços, nem quando estas vão para a Pinacoteca, em 1862.

Contudo, é interessante observar que a partir do momento em que são inseridas na Pinacoteca as obras da coleção da Academia, e em consequência as obras da Coleção Lebreton, recebem um tratamento próximo a de um museu, sendo eleito um conservador para seu cuidado. Sem deixar de cumprir seu papel didático, passa a se relacionar com os alunos em um novo tipo de ambiente, pensado especificamente para comunicação e conservação das obras, sendo este aberto ao público geral.

Outro material consultado foram as *Atas da Academia* de 1831 a 1890¹⁰. Este período compreende desde o documento deste tipo mais antigo disponível para consulta no Arquivo do Museu D. João VI até o ano em que a Academia se torna Escola Nacional de Belas Artes.

A pesquisa neste conjunto documental revelou registros de que obras da coleção da Academia eram utilizadas frequentemente em exercícios de cópias, estando entre as obras selecionadas pinturas da Coleção Lebreton.

Tais práticas são documentadas nas discussões sobre as avaliações trimestrais da Academia¹¹, feitas pelos alunos de todas as classes. Aqueles matriculados nas turmas de Pintura Histórica ou Paisagem tinham como tarefa a cópia de um quadro da Coleção Nacional. Podia-se, também, fazer uma composição a partir do natural¹², de acordo com o que fosse escolhido pelo corpo docente. Nas demais classes (Desenho, Escultura e

Gravura de Medalhas), as cópias eram feitas a partir de esculturas, gravuras ou desenhos, à exceção dos alunos de Arquitetura, que realizavam desenhos técnicos a partir de um tema pré-estabelecido. A partir de tais avaliações, podiam ser conferidos prêmios aos alunos¹³.

A análise documental revelou que:

Em 18 de outubro de 1839, decide-se que os alunos da classe de paisagem deveriam copiar uma obra de “Gaspar Poussin” (doc. 6151, p.403-404). A única obra na coleção da Academia relatada como sendo do artista foi trazida por Lebreton, hoje sob o título de “São Jerônimo” e na época “Gruta com vista do deserto, vê-se nela São Jerônimo”.

Em 5 de outubro de 1846, ao deliberarem sobre o prêmio ordinário da classe de paisagem, debateu-se entre dois quadros, um deles é o quadro de ruínas de Salvador Rosa, hoje sob o título de “Cena campestre” (doc. 6151, p.242).

Em outubro do ano seguinte, 1847, o prêmio de paisagem foi dado a partir da realização da cópia de uma das vistas de Veneza de Canaletto da Coleção Lebreton (doc. 6151, p.280).

Novamente na classe de paisagem, em 9 de outubro de 1848, decide-se que seriam feitas cópias de “Caçada de veados” (doc. 6151, p.326). É interessante a leitura da ata de 18 de dezembro de 1848, em que são elaborados comentários sobre a avaliação dos alunos de todas as classes, entre elas, das quatro diferentes cópias realizadas pelos alunos de paisagem da obra de Snyders (doc. 6151, p.330).

Em novembro de 1851 foi escolhido para a classe de Paisagem o quadro de Albani (doc. 6151, p.467), como a única obra do artista na Academia era “Vênus e amores”, identificou-se que se trata da pintura da Coleção Lebreton.

Pode-se identificar, também, em 15 de outubro de 1853, uma sacra família da Coleção Lebreton como obra a ser copiada e possivelmente um dos São Jerônimo da mesma, visto que eram os únicos quadros representando o santo no acervo da AIBA:

O snr. Professor de Pintura historica, divide em tres turmas os alumnos de sua aula, attendendo as forças dos mesmos escolheu para a 1ª turma, copia de um quadro do Giulio Romano representando uma Sacra Familia; para a 2ª, cópia de um S. Jeronimo, e para a 3ª dará para copiar algum quadro que esteja em harmonia com as forças dos alumnos q. compoem esta turma” (doc. 6151, p.541).

Infelizmente, não são descritas em todas as *Atas* quais foram as obras selecionadas pelos professores para serem copiadas nas avaliações trimestrais, muita das vezes se faz menção apenas aos nomes dos alunos premiados. Assim, não se pode afirmar que estas foram as únicas obras da Coleção Lebreton copiadas no período consultado, mas sim, que são as obras que seu uso em exercícios práticos foi documentado¹⁴.

Entendemos que a importância da Coleção Lebreton como material didático é maior nos primeiros anos da Academia, perdendo destaque a partir do momento em que mais obras são incorporadas à coleção da instituição, sendo o momento da criação dos prêmios de viagem à Europa, em 1845, o período em que este processo é intensificado, graças aos envios de pensionistas.

Desta forma, o volume de obras dentro da Academia aumentou e seu acervo se atualizou. Sobre estes envios, são identificados alguns comentários nas *Atas* do período: “Cópias taes são uteis ao Estabelecimento; porque ellas podem servir para estudo dos principiantes da classe de Pintura Historica, vista a pobreza da nossa Collecção composta quasi totalmente de cópias muito velhas e ennegrecidas pelo tempo”. (doc. 6151, p. 621); “Pede-se-lhe todo o esmero possivel na execução d’estes trabalhos; porque são destinados o servirem de nórma aos alumnos de pintura e darem ideias do estylo e colorido dos mestres” (doc. 6152, p. 666). Fica claro que o estado da coleção antiga a torna pouco eficiente para o seu uso como material didático, servindo essas novas incorporações para modelos e exercícios que se darão na AIBA.

Deve-se ter em mente que, com o passar das gerações, os próprios alunos da Academia passam a se consolidar como artistas, fornecendo obras que integrarão as pinturas da instituição. Assim, já em 1859, os alunos se deparavam na biblioteca com o teto pintado por Jean Leon Pallière com a alegoria às Belas-Artes e os 14 medalhões com retratos de célebres artistas, bem como demais obras de artistas brasileiros: “As paredes da sala estão guarneçadas com paineis, quasi todos producções de alguns artistas nacionaes que forão [sic] discípulos da Academia” (AIBA, 1859, p.10). Nas *Notícias* do mesmo ano, localizadas em diversas salas, são discriminadas tanto obras originais quanto cópias dos alunos, destacando-se pela quantidade a produção de Victor Meirelles.

Através desta pesquisa, acredita-se que foi possível compreender de que maneira as obras trazidas por Lebreton foram utilizadas após a sua incorporação pela instituição, indicando-se os diferentes métodos adotados para a sua aproximação com os alunos através do período de funcionamento da Academia¹⁵.

Desta forma, pode-se comprovar o real uso destas obras na prática acadêmica, quadros estes que foram reunidos já com o intuito de serem utilizados como material didático em nossa Academia, antes mesmo dela estar instituída. Assim, a Coleção Lebreton pode ser entendida como documento da realidade que integrou: a Missão Artística Francesa, o nosso primeiro projeto de uma Academia de Belas Artes e as práticas didáticas adotadas por esta instituição no século XIX.

NOTAS

1. Nesta, foram adquiridas quarenta e sete obras. A segunda remessa de quadros é datada de 1816, sendo enviada quando o francês já se encontrava no Brasil e somando mais treze novos quadros.
2. Dois dos artistas vindos, Jean-Baptiste Debret e Grandjean de Montigny, chegaram a lecionar no período em que a Academia não abriu, em uma casa alugada no centro do Rio.
3. MINISTÉRIO DA FAZENDA (BRASIL). Exposição do Estado da Fazenda Pública, 1823: Orçamento da divida passiva do Thezouro Publico do Rio de Janeiro no fim do ano de 1821 (p.28-29).

4. Livro dos Ofícios – correspondência oficial de 1819-1842, arquivo do Museu Nacional/ SEMEAR/ UFRJ, Referência: RA1 D1.
5. O acervo museológico consultado trata-se das próprias pinturas da Coleção Lebreton, o acervo arquivístico diz respeito à listagem de obras compradas por Lebreton, conseguida no Consulado Francês, e o acervo bibliográfico pesquisado trata-se das Notícias do Palácio da Academia Imperial das Bellas Artes do Rio de Janeiro, além de outros materiais que deram suporte a esta pesquisa.
6. Ano de criação do MNBA. Tenha-se em mente que ambos – MNBA e ENBA - compartilharam o mesmo prédio até 1975, quando a então Escola de Belas Artes é transferida para a Ilha do Fundão.
7. Também foi consultado o acervo da Biblioteca Nacional, mas nele não se encontra nenhum exemplar da Notícia que o Museu Nacional de Belas Artes não possuía.
8. São identificadas a partir do confronto dos itens da lista de obras trazidas por Lebreton obtida por Rodolfo Bernardelli e as obras listadas na publicação.
9. “Mas porque não se achão na pinacotheca os quadros restaurados? A pinacotheca deve ser o museu dos quadros antigos que se conservão. Tal é o fim da criação desse edifício, e não a exposição de quadros novos, que só em falta absoluta do local apropriado poderião ser postos alli. Entretanto, os quadros restaurados estão esparsos, e alguns em logar, que melhor fôra te-los deixado entregues ao pó e aos vermes, como já estiverão, e como estão outros, em vez de ter-se consumido com elles tempo, trabalho e despeza. O logar a que nos referimos é a sala n.2, que, além de mal allumiada recebe toda a chuva que cahe do telhado, o qual está arruinado, estanto demais todo ou quasi todo o madeiramento roido pelo cupi [sic]. O resultado é que se chão estragados pela agua, e reclamando nova resturação, entre outros, os quadros marcados no catalogo como os ns. 77, 78, 79, 80 e 82, quadros importantes, principalmente o ultimo – Morte de Germanico – excellente copia de Nicoláo Poussin [...]” (CORREIO MERCANTIL, 1861, p.2)
10. Documentos 6150 a 6153 do Arquivo do Museu D. João VI/EBA/UFRJ.
11. Geralmente realizadas nos meses de junho, setembro e dezembro ou julho, outubro e dezembro, podendo variar de acordo com o ano. Isto se observa até as Atas do documento 6153 (1882-1890), quando são citados prêmios aos alunos apenas em dezembro de cada ano.
12. Nas aulas de Pintura Histórica, a partir do modelo vivo, e nas de paisagem, a partir da vista de algum ponto da cidade selecionado; o que fica evidente em inúmeras atas, como a de 6 de novembro de 1838: “Na classe de pintura de paysagem, a grande medalha pertencerá a huã vista tirada do natural debaixo das vistas do substituto da classe [...]” (doc. 6150, p.350).
13. Medalhas de ouro (pequena ou grande), de prata e menção honrosa.
14. Data de 1853 a última menção identificável de uma obra da Coleção Lebreton em exercício de cópias. Os métodos e materiais escolhidos pelos professores para os concursos trimestrais deixam de ser mencionados na segunda metade da década de 1850.
15. Ao estudar o uso da Coleção Lebreton no dia a dia da Academia, entendemos, de forma mais geral, como era a relação dos alunos também com as demais obras da coleção da instituição, visto que constituíam um só núcleo didático.

REFERÊNCIAS

ACADEMIA IMPERIAL DAS BELLAS ARTES (BRASIL). **Notícia do Palácio da Academia Imperial das Bellas Artes do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Typ. Imp. e Const. de J. Villeneuve e C^a,1836.

ACADEMIA IMPERIAL DAS BELLAS ARTES (BRASIL). **Notícia do Palácio da Academia Imperial das Bellas Artes do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Typ. Imp. e Const. de J. Villeneuve e C^a,1837.

ACADEMIA IMPERIAL DAS BELLAS ARTES (BRASIL). **Notícia do Palácio da Academia Imperial das Bellas Artes do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1840.

ACADEMIA IMPERIAL DAS BELLAS ARTES (BRASIL). **Notícia do Palácio da Academia Imperial das Bellas Artes do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1846.

ACADEMIA IMPERIAL DAS BELLAS ARTES (BRASIL). **Notícia do Palácio da Academia Imperial das Bellas Artes do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1847.

ACADEMIA IMPERIAL DAS BELLAS ARTES (BRASIL). **Notícia do Palácio da Academia Imperial das Bellas Artes do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1848.

ACADEMIA IMPERIAL DAS BELLAS ARTES (BRASIL). **Notícia do Palácio da Academia Imperial das Bellas Artes do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1849

ACADEMIA IMPERIAL DAS BELLAS ARTES (BRASIL). **Notícia do Palácio da Academia Imperial das Bellas Artes do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1850.

ACADEMIA IMPERIAL DAS BELLAS ARTES (BRASIL). **Notícia do Palácio da Academia Imperial das Bellas Artes do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1852.

ACADEMIA IMPERIAL DAS BELLAS ARTES (BRASIL). **Notícia do Palácio da Academia Imperial das Bellas Artes do Rio de Janeiro e da Exposição de 1859**. Rio de Janeiro: Typ. Imparcial J.M.N. Garcia,1859.

ACADEMIA IMPERIAL DAS BELLAS ARTES (BRASIL). **Notícia do Palácio da Academia Imperial das Bellas Artes do Rio de Janeiro e da Exposição de 1860**. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1860.

ACADEMIA IMPERIAL DAS BELLAS ARTES (BRASIL). **Notícia do Palácio da Academia Imperial das Bellas Artes do Rio de Janeiro e da Exposição de 1862**. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1863.

BRASIL, Ministério do Império. **Estatutos da Academia de Bellas Artes**. In: Relatório da repartição dos Negócios do Império (RJ). Rio de Janeiro, 1855.

BRASIL. **Coleção das Decisões do Governo do Império do Brasil de 1826**. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1881. Parte 3.

DEBRET, Jean-Baptiste. **Voyage Pittoresque et Historique au Brésil**. Paris: F. Didot Frères, 1834-1839.

LANZI, Luigi Antonio. **Storia pittorica della Italia**. Bassano: A Spese Remondini di Venezia, 1795-1796, 3v.

LEBRETON, Joachim. **Manuscrito inédito de Lebreton sobre o estabelecimento de uma dupla escola de artes no Rio de Janeiro em 1816**. Tradução de Mário Barata. Revista do SPHAN, n. 14, p. 283-307, 1959. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/txt_artistas/lebreton.pdf>. Acesso em: 10 fev. 2017.

LUZ, Angela Ancora. A mudança da escola de Belas Artes para a Ilha do Fundão: rejeição, adaptação, transformação e ressurreição. In: CAVALCANTI, Ana; MALTA, Marize; PEREIRA, Sonia Gomes (Org.). **Histórias da Escola de Belas Artes: revisão crítica de sua trajetória**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora NAU/ Escola de Belas Artes – UFRJ, 2016, v.1, p. 116-120.

MAFRA, João Maximiniano. Academia Imperial das Bellas Artes. **Correio Mercantil**, Rio de Janeiro, ed. 8, 8 de janeiro de 1859, p.2.

MALTA, Marize (Org.). **O ensino artístico, a história da arte e o museu D. João VI**. Rio de Janeiro, EBA/UFRJ, 2010.

MINISTÉRIO DA FAZENDA (BRASL). **Exposição do Estado da Fazenda Pública**. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1823. Disponível em: <<http://brazil.crl.edu/bsd/bsd/u1504/>>. Acesso em: 20 maio 2017.

MORALES DE LOS RIOS FILHO, Adolfo. **Grandjean de Montigny e a evolução da arte brasileira**. Empresa A Noite, Rio de Janeiro. 1941.

MUSEU D. JOÃO VI, EBA/UFRJ. Arquivo, documento 6150. **Atas Reforma dos Estatutos da Academia Presidência do Diretor, 1831/1841**.

MUSEU D. JOÃO VI, EBA/UFRJ. Arquivo, documento 6151. **Atas Sessões Presidência-Diretor, 1841/1856**.

MUSEU D. JOÃO VI, EBA/UFRJ. Arquivo, documento 6152. **Atas Sessões da Presidência do Diretor 1856/1874**.

MUSEU D. JOÃO VI, EBA/UFRJ. Arquivo, documento 6153. **Atas Sessões da Presidência do Diretor 1882/1890**.

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES (Brasil). Arquivo Histórico, Pasta AI, Envelope 2, Missão Artística Francesa. **Quadros trazidos ao Brasil por Joachim Lebreton (1815), Assinado por Affonso Taunay, 1841**.

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES (Brasil). **Coleção Lebreton e a Missão Artística Francesa**. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro, 2000.

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES (Brasil). **Exposição da Missão Artística Francesa de 1816**. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes, 1940.

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES (Brasil). **Lebreton e a Missão Artística Francesa de 1816**. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes, 1960.

MUSEU NACIONAL/UFRJ. Sessão de Memória e Arquivo (SEMEAR), Documento 13, pasta 01. **Documento de 31 de maio de 1822**.

MUSEU NACIONAL/UFRJ. Sessão de Memória e Arquivo (SEMEAR), Documento 160, pasta 01A. **Lista dos Paineis pertencente [sic] ao Muzeo Nacional desta Corte com recibo de 17 de março de 1832**.

MUSEU NACIONAL/UFRJ. Sessão de Memória e Arquivo (SEMEAR), RA1 D1. **Livro dos Ofícios – correspondência oficial de 1819-1842.**

NOTÍCIAS diversas. **Correio Mercantil**, Rio de Janeiro, ed. 320, 22 de novembro de 1854, p.1.

PALMEIRA, Luiz Carlos. **História da primeira coleção oficial de pintura no Brasil.** Rio de Janeiro: FUNART/INAP, 1977. (Trabalho não publicado).

PEIXOTO, Elza Ramos. Lebreton, técnico de museus. In: **Arquivos da Escola de Belas Artes**, nº XIII. Ministério da Educação – MEC, 1967, p 53-59.

PEREIRA, Sonia Gomes. A historiografia da arte e o colecionismo da Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro. In: SANTOS, Nara Cristina; CARVALHO, Ana Albani; RAMOS, Paula; OLIVEIRA, Andréia Machado. (Org.). **Compartilhamentos na arte: redes e conexões.** 1ed.Santa Maria: UFSM / UFRGS, 2015, v. 1, p. 27-37.

PEREIRA, Sonia Gomes. **Arte, ensino e academia: estudos e ensaios sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro.** 1 ed. Rio de Janeiro, Mauad: Faperj, 2016.

PEREIRA, Sonia Gomes. As Coleções Lebreton e D. João VI e o início do colecionismo da Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro. In: MALTA, Marize; NETO, Maria João; CAVALCANTI, Ana; OLIVEIRA, Emersoin Dionisio de; COUTO, Maria de Fátima Morethy. (Org.). **História da Arte em coleções: modos de ver e exhibir em Brasil e Portugal.** 1ed.Rio de Janeiro: Rio Books, 2016, v. 1, p. 27-40.

PEREIRA, Sonia Gomes. O colecionismo da Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro: o acervo de obras europeias e a exposição geral de 1859. In: **VIII Seminário do Museu D. João VI / IV Colóquio Internacional Coleções de Artes em Portugal e Brasil nos Séculos XIX e XX.,** 2017, Rio de Janeiro. Arte e seus lugares: coleções em espaços reais. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes / UFRJ, 2017. v. 1. p. 71-82.

PEREIRA, Sonia Gomes, (Org.). **O novo Museu D. João VI.** 1. ed. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes / UFRJ, 2008. v. 1.

REAL, Regina Monteiro. A origem da pinacoteca do Museu Nacional de Belas Artes. In: **Anuário nº 7 do Museu Nacional de Belas Artes.** Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes, 1945, p. 85-128.

SÁ, Ivan Coelho de. **Academias de modelo vivo e bastidores da pintura acadêmica brasileira: a metodologia de ensino do desenho e da figura humana na matriz francesa e sua adaptação no Brasil do século XIX ao início do século XX.** Tese de doutorado em História da Arte (Estudos da História e Crítica da Arte). Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2004.

SOUZA, Viviane Viana de. **O uso das cópias na formação do artista na Academia Imperial de Belas Artes/Escola Nacional de Belas Artes.** 19&20, Rio de Janeiro, v. VII, n. 1, jan./mar 2012. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/vvs_copias_aiba.htm>. Acesso em: 20 fev. 2016.

TAUNAY, Afonso de Escragnole. **A missão artística de 1816.** Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1983.

CAMADAS DO OLHAR:

A PINTURA DE PAISAGEM DE HIPÓLITO CARON E O ESQUEMA COMPOSITIVO DE GEORG GRIMM

Ana Carla de Brito¹

Hipólito Boaventura Caron (1862-1892), o paisagista cuja carreira de pouco mais de dez anos de pintura deixou, segundo se estima, algumas dezenas de obras, faleceu aos trinta anos de idade, por ter contraído febre amarela em uma de suas incursões no interior do estado de Minas Gerais. Durante sua vida foi pintor de paisagens, mas também executou retratos e decorações; foi professor do *Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro*; fundador de uma instituição semelhante em Juiz de Fora, Minas Gerais; e correspondente de um jornal desta cidade, *O Pharol*. Embora tenha desempenhado tantas atividades, Caron é conhecido, sobretudo, por ter integrado a escola de paisagistas² capitaneada por Johann Georg Grimm (1846-1887), sendo sempre citado em estudos que se ocupam do mestre bávaro ou de algum de seus outros discípulos³.

O Grupo de Grimm se configurou a partir do desligamento do pintor alemão de sua função como professor de *Pintura de Paisagem, flores e animais* na *Academia Imperial de Belas Artes* (AIBA), em 1884. Nessa ocasião, o mestre se fixou na cidade de Niterói, passando a contar, como constante companhia, com alguns dos artistas que eram seus estudantes na AIBA, dentre eles, Hipólito Caron. Entretanto, desde o período de sua atuação na Academia a pintura de Grimm e seus estudantes é elogiada por críticos e comentadores de alguns periódicos. Eles viam na pintura de paisagem o caminho da renovação da pintura brasileira, e no ensino da pintura ao ar livre por Grimm, uma representação mais fidedigna da natureza brasileira do que a que era feita por outros pintores da academia, posto que, ao contrário desses, Grimm e seus discípulos não realizariam cópias de paisagens de estampas, mas copiariam diretamente do natural.

Angelo Agostini, o jornalista e caricaturista da *Revista Ilustrada*, é um desses comentadores. Em crônica do dia 23 de dezembro de 1882⁴, ele narra uma visita que realizou à AIBA, registrando críticas duras para todo o sistema de ensino, enquanto, por outro lado, tece elogios apenas ao mestre alemão que, havia poucos meses, participava do quadro de professores da instituição de forma interina:

No Domingo 17 do corrente, fui a Academia das Belas Artes, ver a exposição dos trabalhos executados este ano pelos futuros Rafaéis e Miguel Angelos brasileiros e mais do que nunca fiquei convencido de que para aprender a desenhar ou pintar, é preciso nunca entrar nesse

estabelecimento, onde nada se ensina, nada se aprende, e que pela sua inutilidade não serve senão para desanimar qualquer que tenha vocação para as belas-artes.

(...)

O concurso da aula de paisagem é a maior prova do que avanço; a tela do aluno Domingos Garcia y Vasques, e a do seu competidor que o segue de perto, Hipólito Boaventura Caron, são duas paisagens que agradam aos mais exigentes e revelam dois futuros artistas que muito honrarão a nossa Academia, assim como honram atualmente o seu distinto mestre o Sr. Grimm, autor de umas Belas Paisagens que muito admiramos na última exposição do Liceu de Artes e Ofícios.

Mas é que o Sr. Grimm não faz parte da panelinha, e só se entende com os seus alunos que ele leva para o campo e lá lhes diz:

- Esta é a verdadeira Academia de Belas Artes. Olhem para esta esplêndida natureza e procurem senti-la; impressionem-se com ela e transmitam sobre a tela essa mesma impressão. E com quatro borradas artisticamente atiradas, o mestre ensina praticamente o modo de interpretar a natureza.

É assim que o Srs. Vasques e Caron conseguiram fazer nos seis meses, em que aprendem com o Sr. Grimm, o que nem em seis anos teriam feito com os outros professores da Academia.

Ainda que os críticos dissessem que os artistas do Grupo Grimm tinham a natureza por academia ou escola, ou a natureza como modelo, ao examinarmos as obras percebemos algumas características formais que podem nos conduzir a outras reflexões.

Recorrências compositivas

Integrando o acervo do *Museu Nacional de Belas Artes*, e atualmente em exposição na Galeria de Arte Brasileira do Século XIX desse museu, temos em uma mesma parede marinhas de Hipólito Caron, Castagneto, Garcia y Vasques e Antônio Parreiras [Figuras 1 a 4]. É interessante notar que essas individualidades, e as peculiaridades do olhar e do pintar próprias a cada artista do grupo, encontram-se emolduradas pelo mesmo – quase idêntico – esquema compositivo: Há invariavelmente uma faixa de areia cuja extremidade direita ou esquerda descreve uma curva, justaposta ou não a algum declive pedregoso. A curva da praia estendendo-se em faixa de areia é organizada de modo que se configura em uma linha diagonal, separando o quadro em duas porções triangulares. Na porção inferior estão os elementos terrenos – rochas, areia, vegetação – e na outra, a porção etérea, como o mar e o céu.

Em sua pesquisa de mestrado sobre algumas pinturas de Castagneto, Helder Oliveira (2007) caracteriza essas marinhas como *cantos de praia*, representações de paisagens litorâneas, nas quais, quando presentes, são retratadas atividades cotidianas e prosaicas como a pesca ou momentos de lazer. Segundo Oliveira (2007, p. 62), esse tipo de pintura estava em voga na Europa nesse momento de atuação do Grupo Grimm.



Figura 1 - Hipólito Caron, *Praia da Boa Viagem*, 1884, Óleo sobre tela, 50,2 x 75 cm, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ. Foto: Ana C. Brito.



Figura 2.- Garcia y Vasques, *Vista da praia da Boa Viagem [A pesca]*, 1883, Óleo sobre tela, 53 x 57,5 cm, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Foto: Ana C. Brito.

Excetuando a pintura de Parreiras, todos os outros cantos de praia que mencionamos integraram a Exposição Geral de Belas Artes promovida pela AIBA em 1884, celebrada



Figura 3. – Castagneto, *Porto do Rio de Janeiro, RJ*, 1884, Óleo sobre tela, 54,7 x 94 cm, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Foto: Ana C. Brito.



Figura 4. – Parreiras, *Vista de praia no litoral em São Domingos [Canto de Praia]*, 1886, OST, 55,4 x 99,4 cm, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Foto: Ana C. Brito.

por críticos como Félix Ferreira e Gonzaga Duque pela profusão de pinturas de paisagens ali apresentadas. Nessa ocasião Caron recebeu a segunda (ou pequena) medalha de ouro pela tela *Praia da Boa Viagem* [Figura 1], e Domingos Garcia y Vasquez recebeu o mesmo prêmio pela tela *A pesca* [Figura 2]. Grimm também foi premiado nessa exposição, recebendo a primeira medalha de ouro pela tela *Vista do Cavalão*⁵. Outras três obras do mestre foram expostas⁶, dentre elas, a *Vista da ponta de Icarai* [Figura 5], que é sinalizada (OLIVEIRA, 2007, p. 63) como o *modelo* das pinturas dos cantos de praia de seus discípulos.

Em *Vista da Ponta de Icarai* observamos o tratamento cuidadoso para com as rochas. O grande rochedo à esquerda apresenta a irregularidade de sua superfície minuciosamente detalhada. Algumas pedras se sobrepõem verticalmente, enquanto na porção mais recuada, uma superfície aparentemente mais suave é caracterizada por linhas justapostas em diagonal. Um dos cumes visíveis – o mais central do conjunto rochoso – é composto por linhas sinuosas. Ao pé do rochedo, há outras rochas de diferentes tamanhos. Elas compõem um aglomerado no centro do quadro que é partilhado com um grupo de figuras: três sentadas e uma em pé, que se curva um pouco, ocultando o rosto com o chapéu. As roupas claras de três delas se alinham com as velas baixas do bote parado na margem, o qual, por sua vez, nos conduz às velas hasteadas de um outro, mais distante, próximo à linha do horizonte, onde morros e nuvens se alternam.

As figuras humanas nos dão a dimensão das rochas, apresentando-se, no entanto, muito mais simplificadas do que elas. De modo semelhante, na tela *Rochedo da Boa Viagem* [Figura 6] pertencente ao acervo do *Museu Antônio Parreiras*, uma grande elevação se ergue junto



Figura 5. - Georg Grimm, *Vista da Ponta de Icarai*, 1884, Óleo sobre tela, 81.4 x 152 cm, Coleção Fadel. Fonte: Catálogo **O Brasil do século XIX na Coleção Fadel**, 2004, p. 41.

ao mar, e sua magnitude nos é dada a ver por meio das figuras de dois pescadores que se esforçam em puxar redes para a praia em meio ao céu escuro e mar agitado. Caron realizou uma pintura muito semelhante, conhecida pelo mesmo título e datada do mesmo ano. O *Rochedo da Boa Viagem* [Figura 7] de Caron não inclui figuras humanas: seu olhar parece se deter de modo primaz nessa grande rocha. Ele se ocupa do rochedo de modo mais próximo, não representando faixa de areia e prescindindo de parte do acidente rochoso, focando-se menos em sua completude horizontal do que em mostrá-lo verticalmente.

Coincidem nas duas obras o tratamento minucioso do rochedo. Vemos suas quinas afiadas, percebemos algumas reentrâncias (abruptas ou mais arredondadas, conforme a obra), distinguimos fissuras, e até mesmo vislumbramos a espessura da parede formada em torno da fenda que a rocha porta, e que em Caron adquire um posicionamento quase central. Ainda assim, a minúcia parece se exercer mais tenazmente no professor, dado o emprego maior de cromatismos nas rochas e o prodígio de linhas que multiplicam as faces do rochedo.



Figura 6 .- Georg Grimm, *Rochedo da Boa Viagem*, 1884, OST, 80 x 61 cm, Museu Antônio Parreiras, Niterói.



Figura 7.- Hipólito. Caron, *Rochedo da Boa Viagem*, 1884, Óleo sobre tela, 54,5 x 38,5 cm, Coleção Particular, RJ. Foto: Ana C. Brito.

Se na marinha *Praia da Boa Viagem* [Figura 1], Caron se utiliza do esquema compositivo de Grimm – algo que reverberará em muitas outras de suas marinhas⁷ – no Rochedo [Figura 7] prevalece a acuidade do tratamento das rochas, bem como impõe-se uma organização do espaço em recortes aproximados do espectador, algo também característico das paisagens de Georg Grimm. As semelhanças e recorrências, para além de demonstrar o fato óbvio de que se trata de um mestre e seus discípulos pintando juntos nos mesmos lugares, podem também sugerir uma questão mais sutil. Poderíamos supor que o esquema de composição se apresente como um modelo.

A imagem intermediária

Como um grupo de artistas que pintavam ao ar livre, celebrado por não se conformar a modelos, não fazer cópias de outras imagens, poderia apresentar pinturas tão semelhantes entre si, no que tange ao modo de dispor e compor o que era visto? Ausentes os modelos dos grandes mestres, permanece o modelo do professor: uma maneira de conformar ou arranjar o que se colocava diante dos olhos.

Esse arranjo não se restringiria ao ordenamento na tela. É anterior e interferiria no próprio modo de olhar. Sua anterioridade pode ser explicada pelo modo mesmo de se perceber a paisagem. O olhar estético para o território é um olhar que delimita, ordena e reconhece; ou seja, procura uma correspondência com algo que não está ali e ainda assim orienta a mente e os olhos. Para Anne Cauquelin (2007, p. 96), é a própria representação que permite reconhecer esteticamente o território. A paisagem *in visu* (a representação pictórica) é a moldura que ajuda a reconhecer a paisagem *in situ* (o território contemplado com olhar estético), ou seja, é o que permite ordená-la para então se deter nela como imagem.

Os termos *in situ* e *in visu* são utilizados por Régis Debray (1994, p. 191), para explicitar a precedência da representação imagética à designação de um lugar atravessado e vivido. O meio natural ganhou força estética quando o enquadramento da pintura engendrou um modo de olhar a natureza que transforma “em quadro um estado caótico do universo”. A noção de paisagem teria sido fabricada primeiramente na arte, e, somente depois, por influência desta, passaria a ser percebida no território, como uma indumentária da natureza que se confundisse com ela. As afirmações de Debray e Cauquelin remetendo, talvez, a uma origem, podem nos auxiliar na compreensão de um olhar impuro lançado sobre o território, não desprovido de referencial, como se constatássemos o sempre presente governo da imagem no modo como o vivido e visto retornam à representação.

Essas noções descrevem a ação perceptiva como reconhecimento mediante imagens já vistas. De semelhante modo, poderíamos pensar que entre os olhos dos artistas do Grupo Grimm, e o território que perscrutassem no momento da pintura, poderia haver camadas de imagens vistas.

A função mediadora do olhar que a imagem exerceria poderia ser elucidada pelo conceito de *Metaxu*, como recuperado pelo filósofo italiano Emanuele Coccia em *A vida sensível* (2010). *Metaxu* foi utilizado primeiramente por Platão e designa o que está *entre*

dois. Coccia utiliza o termo para descrever a percepção dos seres sencientes. Concebendo *imagem* como *forma fora de seu lugar próprio*, Coccia diz que é em lugar diferente do objeto que lhe deu origem e da consciência que o percebe, que essa forma se torna imagem. Ali, a forma se descola de seu referente, ocupando um lugar intermediário onde pode se tornar imagem, como no espelho (exemplo que Coccia traz). Seja qual for o objeto a ser percebido, é necessário que se torne imagem para que seja apreendido. Nas palavras do filósofo (2010, p. 20):

(...) é sempre fora de si que algo se torna passível de experiência: algo se torna sensível apenas no corpo intermediário que está entre o objeto e o sujeito. E é esse *metaxu* (e não as coisas mesmas diretamente) que oferece todas as nossas experiências e que alimenta todos os nossos sonhos. A experiência, a percepção, não se torna possível a partir da imediatez do real, mas sim a partir da relação de contiguidade com esse lugar ou espaço intermediário onde o real se torna sensível, perceptível. Esse espaço não é um vazio. Sem nome específico e diferente em relação aos diferentes sensíveis, mas com uma capacidade comum: aquela de poder gerar imagens. No cerne desse meio, os objetos corpóreos se tornam imagens e assim podem agir imediatamente sobre nossos órgãos perceptivos. Há percepção apenas porque há um *metaxu*. O sensível tem lugar apenas porque, para além das coisas e das mentes, há algo que possui uma natureza intermediária.

Retornando aos aspectos da pintura de Grimm como modelo para seus discípulos, levantamos a hipótese, pois, de que a própria representação poderia ser um *metaxu* para aquele grupo, pois através das imagens do mestre o território contemplado se tornaria sensível a seus olhos. Através da convivência com as imagens de Grimm que Caron e seus colegas aprenderiam a olhar para o natural e a ordená-lo ao realizar suas próprias pinturas.

As referências de Georg Grimm

Quais seriam as camadas do olhar de Grimm? Como ele olhava? Além de empregar diagonais incisivas na composição de cantos de praia, as paisagens de Grimm frequentemente apresentam porções exíguas de natureza, organizando o espaço em recortes aproximados do espectador. Outro aspecto distintivo de Grimm, que também pode ser encontrado em Caron, é a acuidade da representação das rochas, ou seja, a minúcia e precisão com que elas são representadas.

A pesquisadora Valéria Salgueiro (2000, p. 31), que estudou Antônio Parreiras, localiza esse modo de composição aproximada presente em Grimm, em um momento posterior à paisagem romântica, identificando-o com o realismo de Courbet (1819-1877), bem como com a pintura dos paisagistas de Barbizon:

[O] foco em recortes mais limitados da paisagem, que permitissem uma experiência de contato e visualização mais próxima e intensa do objeto, ia assumindo mais e mais a preferência dos

paisagistas de vanguarda, como trechos do interior de florestas, fechados e sem evidenciar a recessão do espaço e do horizonte, concentrando-se a atenção em formas e cores, e como se apresentavam à vista sob certa luz.

Esse modo de representar a paisagem incidiu também na formação de Georg Grimm, que estudou na *Academia de Belas Artes de Munique* na década de 1860. Segundo Valéria Salgueiro, nessa época, “um naturalismo observante, tendendo à ciência era já uma direção da arte de paisagem alemã, ao lado da direção místico-religiosa de Caspar David Friedrich”. Além disso, o período de estudos de Grimm coincidiu com o sucesso de Courbet na Alemanha, sendo que o pintor francês vinha realizando exposições bem sucedidas de suas pinturas em Frankfurt desde 1852, onde permaneceu por meio ano pintando e sendo muito admirado por seus colegas germânicos. Assim, é possível que Grimm tenha tido contato com as pinturas de Courbet, ou que, ao menos, estivesse familiarizado com o seu modo de pintar.

Na década de 1860, Courbet realizou muitas pinturas de paisagem no litoral da Normandia. Algumas delas possuem semelhanças com as que Grimm realizaria anos depois no Rio de Janeiro. Por exemplo, *O turbilhão, Etretat* [Figura 8] é estruturada a partir de diagonais de forma semelhante à pintura do *Rochedo da Boa Viagem* de Grimm e



Figura 8 – Courbet, *La Trombe, Etretat*, 1869-70, Óleo sobre tela, 54 x 80 cm, Musée des Beaux-Arts, Dijon. Fonte: <http://www.culture.gouv.fr/>.

Caron. Ainda que não possamos garantir um contato efetivo de Grimm com as paisagens dos pintores de Barbizon, ou com Courbet, as semelhanças nos autorizam a considerar a partilha de certa visualidade.

Camadas do olhar ou o aprendizado pela mão

As noções da partilha de uma visualidade e a presença de modelos pictóricos constituintes de um repertório visual que ordenaria o olhar, também poderiam ser pensadas através da prática acadêmica da cópia de reproduções.

Constituindo-se em um procedimento importante da formação acadêmica, a cópia de estampas era vista como antiquada pelos críticos oitocentistas, que acusavam os paisagistas acadêmicos de faltarem à imaginação e à sinceridade, ou de serem meros copistas ou reprodutores de modelos antigos. Para Gonzaga-Duque, por exemplo, “a cópia significava um desmerecimento, um processo execrável, a prova cabal da ausência de originalidade, uma praga com a qual um grande artista não pode contaminar-se jamais” (apud LEITE, 2007, 518).

Sônia Gomes Pereira (2011) propõe a reavaliação do uso das cópias. Segundo a pesquisadora, essa prática tanto contribuía para a divulgação da tradição ocidental⁸ – temas, técnicas, tipologias e iconografia –, como também se constituía em uma maneira de penetrar as ideias que originaram a construção da obra dos grandes mestres.

Ana Cavalcanti (2016/2017), corrobora com os argumentos de Pereira ao abordar as cópias realizadas por Eliseu Visconti no final do século XIX e início do XX. Segundo a pesquisadora, durante o período em que Visconti esteve na Europa estudando como pensionista da AIBA, ele não se limitou a realizar a cópia que deveria enviar ao Brasil como atividade que lhe era obrigatória. Tendo se deslocado de Paris para Madri a fim de concretizar essa tarefa, realiza diversos desenhos durante o tempo em que permanece nessa cidade. Um deles se refere a *O rapto de Helena (1578-79)*, de Tintoretto, que Cavalcanti considera uma anotação, ou seja, um recurso mnemônico para acessar aspectos que o impressionaram, como a estrutura da pintura e suas cores.

Juntando a essa ocasião outros exemplos de desenhos ou pinturas que Visconti esboçou a partir de outras que ele observou na Europa e no Brasil, a pesquisadora defende a hipótese de que

no exercício de copiar, os artistas adquiriam um vocabulário visual do qual se apropriavam. As soluções compositivas, os contrastes de claro e escuro, as atitudes das figuras pintadas, todos esses elementos que eles observavam nas obras originais que copiavam vinham enriquecer seu próprio repertório ao qual podiam recorrer com liberdade em diversas ocasiões. Aliada ao estudo do modelo vivo, à realização de esboços preparatórios para grandes composições, e às chamadas “manchas” ou pochades de paisagens realizadas ao ar livre, a prática de copiar pinturas de mestres era uma forma de adquirir cultura visual, de tomar posse de um patrimônio comum que passava de geração a geração.

Dessa forma, seja através de cópia de estampas, de fotografias ou por meio da observação atenta do modo de pintar do mestre e dos colegas – o muito olhar para outras representações – o que persiste são as imagens que compõem o repertório do artista. Aquilo que lhe ensina como olhar e dar a ver a outros olhos.

Concebemos as camadas do olhar de Caron, tendo o esquema compositivo de Grimm como uma dessas camadas, justamente ao modo de vocabulário visual. Com Georg Grimm a prática preliminar de copiar estampas é eliminada das aulas de pintura de paisagem, contudo, a maneira como o mestre compõe suas pinturas é transmitida a seus estudantes. Poderíamos, talvez, supor que entre o seu olhar e a natureza perscrutada houvesse camadas de repertório visual, ou seja, pinturas vistas e apreciadas que poderiam tê-lo auxiliado a elaborar uma maneira de organizar visualmente a representação das porções de mundo sobre as quais ele e seus companheiros se debruçavam.

Pensar dessa forma implicaria tomar o olho do artista como sempre impuro, sempre portando um anteparo cultural. Portanto, ainda que os estudantes do Grupo Grimm abandonassem a cópia de estampas, permaneceriam as camadas depositadas sobre o olho, entre o artista e o território que pretendia representar. Ressoa a aguda observação de Anne Cauquelin: “Só vemos o que já foi visto e o vemos como deve ser visto”. Dito de outro modo: o que já foi visto nos mostra como ver.

NOTAS

1. Doutoranda de Artes Visuais (Área de Concentração: História, Teoria e Crítica) do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS, sob orientação do Prof. Dr. Paulo Gomes.
2. Gonzaga Duque atribui a Grimm o mérito de ter fundado a primeira escola brasileira de paisagistas, alçando esse gênero de pintura à representação das cores da nossa natureza (Gonzaga-Duque, 1995, p.193).
3. Além de Caron, são comumente citados como membros do grupo os pintores Francisco Joaquim Gomes Ribeiro (c.1855-c.1900), Domingo García y Vasquez (1859-1912), Joaquim José da França Júnior (1838-1890), e os mais célebres, Giovanni Battista Felice Castagneto (1874-1900) e Antônio Diogo da Silva Parreiras (1860-1938).
4. Agostini, assinando como X em *Chronicas fluminenses*, Revista Ilustrada, 23 de dezembro de 1882, ano VII, n. 326, p. 2. Disponível em: http://dezenovevinte.net/artigos_imprensa/criticas_agostini.htm
5. Essa premiação demonstraria, segundo Rafael Cardoso (2008, p. 82), a clara aprovação da pintura paisagística de Grimm e seus discípulos pelo corpo docente da AIBA, ex-colegas do mestre alemão; contrariando a noção bastante evocada de que a saída de Grimm da instituição teria sido motivada pela hostilidade de seu diretor e professores em relação aos métodos de ensino de Grimm, não condizentes com a tradição vigente.
6. Conforme aventado por Levy (1990, p. 347), Grimm participou com as seguintes obras: Vista da cidade do Rio de Janeiro tomada da rua do Cassiano, Vista da ponta de Icaraí em Niterói, Vista do Cavalão em Niterói e Vista da Boa Viagem em Niterói.

7. Como nas telas *Trecho de litoral em São Domingos* (1883), de coleção particular, e *Vista da entrada da Baía do Rio de Janeiro, tomada da Praia de Flechas* (1884), da coleção Edgar da Silva Ramos.
8. Deve-se lembrar que uma parte das imagens a serem copiadas pelos estudantes da AIBA eram provenientes dos estudos daqueles que desfrutavam da bolsa de estudos na Europa.

REFERÊNCIAS

- CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins fontes, 2007.
- CAVALCANTI, Ana M. T. **Da prática das cópias às imagens de referência na pintura de Eliseu Visconti**. In: CAVALCANTI, Ana; MALTA, Marize; PEREIRA, Sonia Gomes. (Org.). *Modelos na arte: ensino, prática e crítica. 200 anos da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro*. 1ed. Rio de Janeiro: NAU, 2016/2017, v. 1, p. 83-98.
- COCCIA, Emanuele. **A vida sensível**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.
- DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.
- LEITE, Reginaldo da Rocha. **A prática da cópia no ensino artístico acadêmico: revisão crítica e análises da metodologia pedagógica**. XXVI CBHA. Anais. 2007. Disponível em: http://www.cbha.art.br/coloquios/2006/pdf/57_XXVICBHA_Reginaldo%20da%20Rocha%20Leite.pdf
- OLIVEIRA, Helder Manuel da Silva. **Olhar o Mar: Um estudo sobre as obras ‘Marinha com Barco’ (1895) e Paisagem com rio e barco ao seco em São Paulo “Ponte Grande” (1895) de Giovanni Castagneto**. Dissertação de mestrado. Campinas, SP: 2007.
- PEREIRA, Sonia Gomes. **Tradição e Cópias: o caso do Museu D. João VI da Escola de Belas Artes / UFRJ**. 2011. Anais do CBHA.
- SALGUEIRO, Valéria. **A paisagem como gênero artístico** in Antônio Parreiras: notas e críticas, discursos e contos – coletânea de textos de um pintor paisagista. Niterói: EdUFF, 2000.

EROTISMO NA ACADEMIA:

O CORPO ALÉM DO MODELO

Ana Renata Meireles

A *Academia Imperial de Belas Artes*, como sabemos, formou grande parte dos nomes que tomamos por referência de importantes artistas brasileiros do século XIX. Suas obras foram extremamente relevantes na formação de nosso panorama cultural de então e, justo por isso, se projetaram como marcas na história de nossa arte – para não mencionar seu papel fundamental na formação de nossa identidade nacional.

O que também se sabe é que essas produções acadêmicas são amplamente marcadas por sua expressiva submissão às normas que norteavam a busca por uma forma perfeita. É importante que saibamos que por obras acadêmicas entendemos aquelas que, ainda que não tendo sido produzidas no seio da Academia, obedecem às imposições do academismo. Academismo é, por definição, a obediência aos preceitos acadêmicos nas artes plásticas, que se baseia sobre a tendência artística a apreciar e imitar obras de arte da antiguidade clássica – e, por conseguinte, seus parâmetros de elaboração, os mesmos transmitidos nas academias de arte europeias responsáveis por instaurar uma formação artística padronizada. Neste ponto, lançamos mão, portanto, do primeiro conceito fundamental para compreender aquilo que pretendemos abordar neste texto.

Antes que avancemos, é oportuno, e talvez necessário, que tratemos de mais um conceito-chave nessa busca pelo corpo além do modelo. Trata-se do erotismo. Se a etimologia nos entrega algo aparentemente simples como “desejo amoroso”, a teorização em torno desse conceito nos proporciona uma complexa e profícua discussão sobre anseios e transgressões, o momento em que o indivíduo justamente escapa ao domínio da norma. Norma essa que está sempre, ressaltamos, em nosso escopo de estudo, atrelada às diretrizes judaico-cristãs, a um código de conduta que atende ao entendimento de convenções ocidentais. Na “interface explosiva entre natureza e cultura” (DÖPP), afloram os conflitos entre o homem para o qual, “do berço à sepultura, sexo é a base de um estado de agitação incompreendido na inofensiva aproximação do padrão tradicional de pensamento saturado de idealismo” (FREUD) e aquele mesmo para quem “o afastamento de um estado animal foi um processo longo e complexo para a nossa espécie, um processo no qual o mundo da cultura e da invenção desempenhou um papel decisivo” (LLOSA, 2016). Nesse sentido, Bataille acerta não apenas ao colocar que “o sentido último do erotismo é a fusão, a supressão do limite” (BATAILLE, 2014) – frase à qual quero retornar mais adiante –, mas também quando afirma crer que “o erotismo só pode ser considerado se, considerando-o, é o homem que é considerado” (BATAILLE, 2014), trazendo a tona a relevância de envolver nessa discussão não apenas as características intrínsecas ao que entendemos

por humanidade, mas também as construções que permeiam nossa existência – individual e, sobretudo, coletiva – como o trabalho e a religião (possivelmente os dois principais reguladores da conduta).

Além de considerarmos o “invólucro social” em que se insere esse sujeito, precisamos lembrar constantemente que estamos tratando aqui do século onde a histeria e o *homossexualismo*¹ eram apenas dois dos diagnósticos associados à transgressão da normatividade na espera da sexualidade que eram tratados clinicamente, com aplicação de métodos de contenção e confronto do sujeito em nome da “cura”. O século XIX é aquele que Motta Pessanha chamou de “o mais pudibundo” (PESSANHA, 1991). Como o próprio autor complementa, justamente o século em que se “inventa a teoria do nu artístico” (PESSANHA, 1991).

Retornemos agora à frase anteriormente citada: “o sentido último do erotismo é a fusão, a supressão do limite” (BATAILLE, 2014). Esse limite a ser suprimido pode ser multiplamente entendido em nosso estudo. Pode se referir ao que Dabhoiwala chama de “cultura da disciplina” (DABHOIWALA, 2013) que ainda começava a deixar a cena para o pensamento moderno – que, no entanto, não representou uma suspensão de regras no que se refere ao controle da vida sexual, mas um abrandamento no código de punição ao desrespeito a elas, que já não tinham mais força de lei. Basta lembrarmos que o Código Penal Imperial de 1830 punia com prisão, de acordo com seu artigo 280, qualquer comportamento público considerado indecente. Ou podemos nos ater simplesmente a uma mentalidade que supunha rigor, uma exatidão fria e absoluta, uma espécie de isenção ao *páthos*², que refletia o pensamento Positivista.

Outra possibilidade, e esta parece mais envolvente, é que esse limite se refira ao território em que emerge o erotismo: o limite entre criador, criação e fruidor. Tão complexo quanto discutir a natureza do erotismo – ou ainda mais – é tentar delimitar onde ele surge, o que o traz à tona quando se trata de uma obra de arte erótica. Essa pulsão foi ali plantada pelo artista? Está contida na forma? Ou é algo que surge no observador sem qualquer vínculo explícito na matéria da obra que justifique essa reação de desejo? Qual dos três sujeitos o ativa? De uma ou outra maneira, “a obra de arte retém vestígios dos processos energéticos e representacionais inconscientes, funcionando como ‘mediação entre desejos’ no contato com o observador” (MEICHES, 1991).

No caso das obras acadêmicas brasileiras, o nu artístico aparece em uma série de exemplares que tomamos por referência neste estudo. Antes disso, ele está presente na base da formação do artista na Academia. Esse tipo de nu se baseia no nu renascentista, que alicerça o estudo do corpo humano no ensino acadêmico da arte até praticamente o século XX. Ele carrega a premissa de estar fundamentado na anatomia e concebido sob um critério idealizador que excluísse qualquer conotação puramente sensualista.

Outra forma de entender, por fim, esse limite a ser suprimido que menciona Bataille é o limite entre modelo e pulsão. Por modelo tomamos os parâmetros supracitados de idealização formal do academismo e por pulsão entendemos essa “pulsão erótica contida/incontida na obra e que, do artista ao observador, se desdobra num encadeamento de cumplidades amorosas” (PESSANHA, 1991). Como nos traz de forma clara Ivo Mesquita:

uma linha, uma forma, um clima [...] que solapava a rigidez do ideal acadêmico, estabelecendo uma relação de cumplicidade extremamente gratificante e prazerosa para quem os olhasse [...] algo que vazava e denunciava um outro pulsar na definição da imagem final. (MESQUITA, 1991).

Um exemplo do contraste entre esse ideal que guia o artista por entre suas tantas normas que buscam sublimar desejos e o erotismo que insiste em emergir, às vezes sem mesmo se anunciar, é o processo de elaboração da obra *Marabá*, de Rodolfo Amoedo. Ao observarmos as imagens do estudo e da obra final, lado a lado, percebemos uma nítida diferença entre as atmosferas formadas pelo modo de representação da modelo. No estudo, vemos o rosto da mulher representado frontalmente, com sua boca oculta por trás de seu braço e um belo – e sutil – jogo de sombras que conferem mistério ao seu olhar. Suas mãos se refugiam sob os cabelos. A obra final é castrada dessa insinuação sensual. O olhar de *Marabá* está perdido, seu rosto quase de perfil. E o tratamento dado à expressão facial não é diferente do que aquele conferido pelo artista ao corpo da personagem: um modelo. Apenas.

Esse exemplo também evidencia que existe um universo de sutilezas que podem levar uma obra a ser considerada – mais ou menos – erótica. Uma linha, um realce, um músculo representado de forma retesada, pernas que se entrelaçam e se tocam, a forma como a mão pousa sobre o sexo tentando cobrir a vergonha, um quadril que se desloca e torna o corpo uma sinuosidade, uma sombra sugerida, ou mesmo um gesto ou postura que ativa inconscientemente nosso código de linguagem corporal... De muitas formas pode vir à tona essa pulsão, mais ou menos explicitamente, mais ou menos contextual.

Mesmo o conceito do nu artístico não foi capaz de conter esse pulsar. Nem mesmo em um primeiro momento, quando nossos artistas ainda se atinham à reprodução dos padrões de figuração europeus. E ainda menos quando se iniciou uma lenta caminhada em



Figura 1 - Rodolfo Amoedo (1857-1941), *Marabá*, 1882.



Figura 2 - Rodolfo Amoedo (1857-1941), estudo para *Marabá*, 1882.

direção a uma produção que idealizava nossos próprios padrões autóctones – ou o que por eles se entendia. É importante frisar que essa alteração no padrão foi uma expansão no rol das possibilidades de base a se idealizar, jamais um abandono da busca pela forma ideal.

A nudez real, a princípio não tinha espaço. Mesmo os exercícios de academia não traziam uma nudez real, mas uma nudez que poderíamos chamar de “científica”, que se justificava pelo estudo da forma em si. E o que parecia dar o aval para a circulação pública de obras com corpos nus era uma espécie de “afastamento”. Esses nus estavam sempre associados a narrativas da mitologia, alegorias e orientalismos. Eram sempre corpos de outros tempos, outros lugares, outras culturas. Isso simula um esvaziamento da carnalidade, evitando o despertar desse pulsar incontido de forma confessa e, por conseguinte, o constrangimento que poderia gerar a repressão ou repúdio da obra. Essa condição de alheio às vicissitudes da carne não se limitava a esse afastamento de contexto do corpo retratado, sempre o corpo “do outro”. Mas também nos mostra um ideal de sublimação ou até supressão do desejo por parte de quem cria ou quem aprecia a obra. Acima de tudo isso, essas obras traziam também uma natureza moral ou edificante, fosse pelas tais narrativas que continham, fosse pelo componente de beleza.



Figura 3 - Rodolfo Bernardelli (1852-1931), Faceira, 1880.



Figura 4 - Rodolfo Bernardelli (1852-1931), Faceira, 1880 (vista de costas).



Figura 5 - Eliseu Visconti (1866-1944) São Sebastião, 1898.



Figura 6 - Oscar Pereira da Silva (1867-1939), Escrava romana, 1894.



Figura 7 - Victor Meirelles (1832-1903), Moema, 1866.



Figura 8 - José Maria de Medeiros (1849-1925), Lindóia, 1882.

Essa produção circula, em grande parte, no circuito institucional e normativo da época, incluindo os famosos salões de arte. Aos gabinetes de colecionador se detinham aquelas cujo teor expusesse prazer de forma explícita e/ou à margem da normatividade ditada pela moral – como no caso das obras homoeróticas. É o caso dos desenhos de Alvim Corrêa, por exemplo. Ao longo do tempo, notamos a crescente exaltação do corpo e seus atrativos, seus atributos de ativação do desejo.

Reconhecer o valor da presença do erotismo atravessando essas formas acadêmicas significa nos darmos a oportunidade de entendermos muito além do que o comportamento público, aquilo que em geral deixa registros para a história, tinha a nos dizer ou o



Figura 9 - Victor Meirelles (1832-1903), A bacante, 1858.



Figura 10 - Pedro Américo (1843-1905), Davi e Abisague, 1879.



Figura 11 - Oscar Pereira da Silva (1867-1939), Sansão e Dalila, 1893.



Figura 12 - Rodolfo Amoedo (1857-1941), Estudo de mulher, 1884.

que o pensamento da arte de então desejava mostrar. “Através das obras eróticas pode-se descrever uma evolução do olhar e da produção da visualidade” (MESQUITA, 1991).

Por mais que a intenção central na criação dessas obras não fosse qualquer outra além da estruturação racional da bela forma sobre os pilares dos preceitos acadêmicos, não

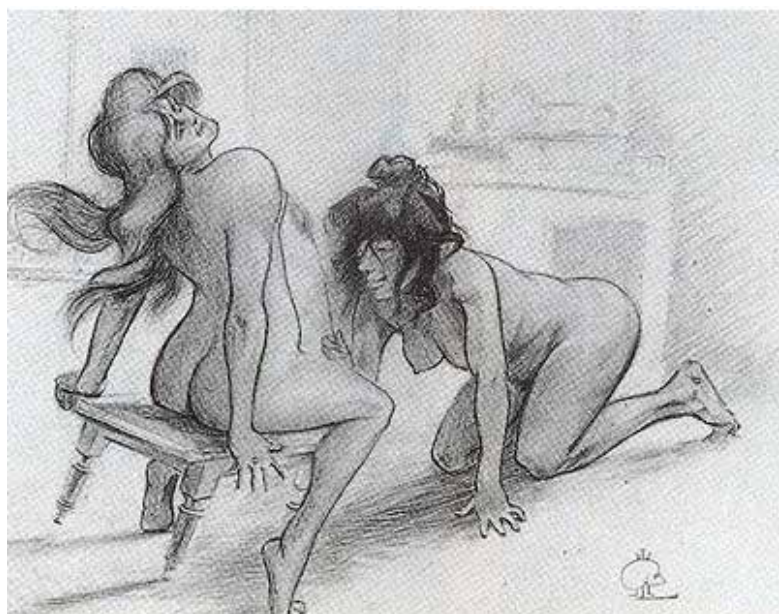


Figura 13 - Desenho de Alvim Corrêa (1876-1910).



Figura 14 - Desenho de Alvim Corrêa (1876-1910).



Figura 15 - Desenho de Alvim Corrêa (1876-1910).



Figura 16 - Desenho de Alvim Corrêa (1876-1910).

podemos nos livrar da sentença da humanidade. Tanto artista quanto observador são sujeitos na formação desse campo que envolve a obra. E ambos são ainda sujeitos sensíveis, sensitivos e reativos, tenham ou não a intenção. Ao criar ou apreciar uma obra, toda a bagagem que nos constitui se impõe a esse processo de elaboração que estabelece a relação entre o sujeito e o objeto. É por essa razão que vemos, mesmo nas obras dos nossos maiores mestres acadêmicos, surgir esse erotismo que ativa o elo de cumplicidade entre desejos. Porque nossa sexualidade nos constitui e nos é, assim, inescapável. Tal condição é inerente à humanidade, seja no século XIX ou em qualquer outro.

NOTAS

1 - Neste momento, ao largo do século XIX e até o fim do século XX, ainda devemos utilizar o termo homossexualismo. Era esse o termo aplicado quando da compreensão da orientação sexual desviante da heteronormatividade (conceito de que lançamos mão de forma anacrônica neste contexto) como uma condição patológica.

2 - Estado de disposição afetiva fundamental.

REFERÊNCIAS

- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- COLI, Jorge. **Um erotismo clássico**. In: O corpo da liberdade. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- DABHOIWALA, Faramerz. **As origens do sexo**. São Paulo: Globo, 2013.
- ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Disponível em: <http://www.encyclopedia.itaucultural.org.br>
- HILL, Charlotte; WALLACE, William. **Erótica**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- LLOSA, Mario Vargas. **Notes on the death of culture**. Londres: Picador, 2016.
- MARTINS, Francisco. O que é *pathos*? **Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental**, II, 4, 62-80.
- MEICHES, Mauro. **Acerca da arte e do desejo**. In: PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. O Desejo na Academia. São Paulo: PW, 1991.
- MESQUITA, Ivo. **Introdução**. In: PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. O Desejo na Academia. São Paulo: PW, 1991.
- OLIVEIRA, Maria Alice Milliet. **A pintura e o desejo**. In: PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. O Desejo na Academia. São Paulo: PW, 1991.
- PESSANHA, José A. Motta. **Despir os nus**. In: PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. O Desejo na Academia. São Paulo: PW, 1991.

DAS GALÈS ÀS GALERIAS E A VISIBILIDADE DO NEGRO NO ACERVO DO MNBA

Ana Teles da Silva,
Claudia Rocha,
Reginaldo Tobias de Oliveira

“Ô meu corpo, faça sempre de mim um homem que questiona!”

(Fanon, 2008:191)

Introdução

Desde maio de 2018 o Museu Nacional de Belas Artes [doravante MNBA] apresenta a exposição *“Das Galês às Galerias: representações e protagonismos do Negro no acervo do Museu Nacional Belas Artes”*. A inauguração desta exposição esteve vinculada a duas efemérides significativas, os 200 anos de criação da primeira instituição museológica brasileira – o atual *Museu Nacional* vinculado à *Universidade Federal do Rio de Janeiro* – e os 130 anos da abolição da escravatura.

Os Museus de arte não conseguiram alcançar um público proveniente de camadas mais pobres como as classes trabalhadoras, mulheres, imigrantes, dentre outras, e no caso do Brasil a população negra e indígena. Esta exclusão está ligada tanto à maior dificuldade de apreensão por parte do público do conteúdo dos museus quanto pelo fato deste não se ver representado nos Museus. Bourdieu (2003) argumenta que desfrutar da experiência museológica depende de uma série de requisitos prévios como capitais culturais ligados à escolaridade e ao ambiente social, no qual o indivíduo está inserido, que tornam possível a familiaridade com a instituição museológica.

No caso específico dos negros tem-se ainda a questão deste ser pouco representado nas principais instituições museológicas no Brasil. Sepúlveda (2007) realizou uma pesquisa com o intuito discutir as relações raciais brasileiras a partir das narrativas apresentadas em dois museus. Desta forma temos no artigo de Sepúlveda uma análise do espaço que o negro tem em dois grandes museus do Brasil: MNBA e *Museu da República*.

A pesquisadora analisa a narrativa existente no MNBA sobre a participação do negro nas artes brasileiras. O MNBA apresentaria uma visão da arte como universal no qual há pouca informação do negro enquanto artista e produtor de cultura nacional (2007:42). As obras de arte expostas no museu e os textos que o acompanham acabam contribuindo para

reforçar a imagem do negro enquanto subordinado sem que haja de forma suficiente um discurso crítico para se contrapor a estas representações. “Nem a formatação que os negros sofreram no palco destinado à grande arte, nem a sua representação de forma subordinada nas telas e esculturas de época desapareceram.” (2007:48). Conclui então Sepúlveda que o negro foi silenciado no MNBA.

Esse silenciamento é experienciado, de forma subjetiva, por um dos curadores da exposição Das Galés às Galerias enquanto negro servidor da instituição. Este servidor, curador e coautor deste artigo relata o incomodo provocado pelo fato de não conseguir ver a si e grande parte da população brasileira¹, como parte da história dos 200 anos de museus no Brasil. Ainda que, de acordo com a recomendação referente à proteção e promoção dos museus e coleções, e seu papel na sociedade, aprovada pela Conferência Geral da UNESCO, em 2015, os museus devem cumprir sua função social de promover a diversidade - incluindo em suas mostras diversos povos e culturas - e que a Assembleia Geral da ONU tenha proclamado o período entre 2015 a 2024 como Década Internacional de Afrodescendentes a inclusão de afrodescendentes em museus ainda é incipiente.

Neste sentido, apesar da maioria da população brasileira ser composta de negros e pardos, estes ainda são pouco representados em espaços que projetam a cultura e memória nacional. Assim, este servidor ressalta que trabalhando num museu em cujo acervo está guardada parte da história das artes plásticas no Brasil chamou-lhe a atenção à ausência de outras construções visuais que não as eurocentradas. Este Museu que tem como mote fundador a conservação e a exibição da história da arte nacional pouco avançou no reconhecimento de grupos étnicos não europeus ao longo de seus 80 anos de existência.

Museu Nacional de Belas Artes: uma história branca?

A criação do museu se deu através do decreto lei nº 378 de 13 de janeiro de 1937 que passou a ocupar o prédio construído entre os anos de 1906 e 1908, pelo arquiteto espanhol Adolfo Morales de Los Rios, para ser a sede da Escola Nacional de Belas Artes [doravante ENBA].

Pelo decreto, o MNBA está destinado a *recolher, conservar e expor as obras de arte pertencentes ao patrimônio federal*. Apesar deste marco temporal de criação podemos inferir que já existia um museu no século XIX devido à existência da Pinacoteca da Academia Imperial de Belas Artes [doravante AIBA] que era abastecida com os chamados envios de pensionistas produzidos pelos alunos premiados nas Exposições Gerais de Belas Artes, além da produção de professores e doações regulares de colecionadores particulares.

As ações que caracterizam um museu como guarda, aquisição, conservação e exposição encontramos principalmente na direção do professor Manoel Araújo Porto Alegre (1854-1857) na AIBA. Neste período, o diretor conseguiu o local de guarda das obras através da reforma do prédio, a criação do cargo de restaurador, dando seguimento às ações iniciadas pelo diretor lhe antecedeu Felix-Émile Taunay, e o estabelecimento de horário para visitação pública às coleções da AIBA.

A AIBA e a ENBA são originárias da presença da *Colônia Artística Francesa* (SQUEFF, 2012) que introduziu o gosto estético europeu nas nascentes artes brasileiras. Desta forma as paisagens, população e demais temas foram retratados sob um viés europeu. São então de artistas e viajantes europeus as primeiras iconografias dos escravizados no Brasil. A criação do museu tem na sua origem o olhar europeu na sua construção imagética que foi pouco problematizado ao longo de sua existência.

O acervo do MNBA apresenta poucos exemplares da produção artística do período colonial em sua maioria presente no circuito expositivo da Galeria de Arte Brasileira do Século XIX como as esculturas Imaculada Conceição e Santana Mestre de autoria desconhecida.

Atualmente o acervo do MNBA é composto por quase vinte uma mil obras de arte, sendo que as coleções de Gravura Brasileira e Desenho Brasileiro somam mais da metade deste total. O acervo inicial que deu origem ao MNBA transferido da ENBA, atualmente, corresponde a 18,45% do acervo. Assim, a coleção inicial que se relaciona com a história da institucionalização do ensino no Brasil e que identifica ainda fortemente a coleção do MNBA, em termos quantitativos, não mais representa esta identidade. O acervo encontra-se caracterizado em sua maior parte, atualmente, como sendo de artes gráficas.

Destacamos a presença de Arte Africana, Arte Popular e Indígena inseridas nas coleções de Escultura e Especiais. Estas foram incorporadas por diferentes formas de aquisição durante a gestão do crítico de arte e jornalista José Roberto Teixeira Leite (1961-1964) que buscou ampliar as fronteiras imagéticas do acervo do MNBA de uma forma inclusiva. Apesar da presença destas obras de arte, em menor número, sempre se constituiu um desafio estabelecer diálogos relacionais com essas obras de forma que fosse garantida a devida incorporação a discursos expositivos. Como também o desafio de se tentar criar discursos expográficos em que se permita ver as obras de arte enquanto objetos históricos, contextualizados de forma que assim se possa ajustar cromaticamente a história da arte apresentada em suas galerias.

A construção da exposição: dilemas e desafios ou como não reforçar o racismo

O processo de criação desta exposição envolveu parte da instituição e sua concepção foi levada a cabo por um grupo de trabalho composto por cinco curadores; sendo três da instituição e dois convidados. A formação acadêmica deste grupo é multidisciplinar integram o mesmo três museólogos, uma antropóloga e um sociólogo.

Algumas questões que se apresentaram diante de nós foram como tratar do tema da negritude num museu cuja origem se dá com a presença e o olhar de artistas europeus? De que forma pode-se problematizar a presença do negro num espaço predominantemente branco sem, no entanto, reforçar a sua invisibilidade e exclusão?

Refletindo a baixa inserção do negro no campo artístico, a maioria das obras, que retratam o negro, neste acervo, é feita por artistas brancos, de tal forma que o negro acaba por aparecer mais como objeto do que como sujeito do fazer artístico. Como então expor este acervo sem reforçar estereótipos raciais?

Devido ao fato de recebermos um público variado, no qual se incluem muitos estudantes em formação escolar e ainda procurando observar a lei 10639/2003 – lei que preconiza a inclusão da história dos afrodescendentes nos meios escolares –, faz-se mister exhibir este acervo de forma museologicamente responsável. Isto significa não só dar protagonismo a artistas negros, mas mostrar de maneira crítica as obras que representam o negro, provocando reflexões sobre as relações raciais na sociedade brasileira como um todo.

Desta feita procuramos mostrar na exposição a forma como o negro foi representado suscitando elementos críticos a estas representações, buscando assim não reforçar e reproduzir estereótipos, mas sim refletir sobre uma parte de nossa história social.

A exposição está dividida em três núcleos: o primeiro núcleo trata dos cenários da escravização no Brasil a partir do século XVI ao século XIX, com obras de artistas europeus viajantes. Frans Post [Figura 1], pintor acadêmico desenhista e gravador esteve no Brasil entre 1637 a 1644 acompanhando as investidas militares e científicas do Governo holandês no Nordeste. Post foi o primeiro artista europeu a retratar a paisagem do Brasil colonial.



Figura 1 - Frans Post, Vista de um engenho de cana de Açúcar, circa 1637/1680, Coleção Museu Nacional de Belas Artes/Ibram/MinC.

O francês Debret ficou conhecido por retratar cenários urbanos e de escravização no Rio de Janeiro, então capital do Império. Este artista fez parte da colônia artística Francesa e foi responsável pela formação da primeira geração de artistas brasileiros que ingressaram na Academia Imperial de Belas Artes. Palliere, contemporâneo de Debret, outro integrante deste primeiro núcleo é um artista francês viajante que apresenta este cenário de escravização na Bahia. Após temporada no Brasil este artista segue para Argentina e vem falecer no México. O alemão Rugendas, século XIX, também artista e viajante retrata o cenário da escravização, seus trabalhos irão circular na Europa reforçando imagens de um novo mundo exótico.

O pintor espanhol Modesto Brocos [Figura 2] chega ao Brasil e integra o corpo docente da AIBA, e neste módulo apresentamos sua tela *Engenho de Mandioca* de 1895, portanto no pós-abolição onde este cenário da escravização ainda permanece. Em contraponto a estes artistas europeus do século XVI ao XIX temos dois artistas brasileiros do século XX, João Ferri e Newton Cavalcanti. João Batista Ferri neste núcleo apresenta a escultura



Figura 2 - Modesto Brocos, *Engenho de Mandioca*, 1892, Coleção Museu Nacional de Belas Artes/Ibram/MinC. Fotografia César Barreto.

O Escravo (sd), onde reforça a imagem de dor e castigo do período da escravização. O artista Newton Cavalcante retrata *O Navio Negreiro* (1998) onde aparece uma cruz, símbolo máximo do cristianismo num navio negreiro entre duas faixas vermelhas que podem significar sangue derramado nesta violenta travessia do tráfico negreiro.

Olhar branco, protagonismo negro? O 2º Núcleo

O segundo núcleo, situado na primeira metade do século XX, trata da ideologia do branqueamento e do mito da democracia racial, bem como da inserção precária do negro nos mais variados campos da vida social brasileira. No campo da cultura popular o negro foi representado por Léa Dray de Freitas, com a tela *As baianas na ciranda* (1998), Alfredo Pereira *A Feira de Peixe* (circa 1997), Percy Lau *Negras Baianas* (sd), Alfredo Volpi *As comadres* e o *Fruteiro* que são obras da série *Motivos do Folclore Brasileiro* e Manuel Eudócio com o conjunto escultórico em miniatura *O Maracatu*, Franz Krajcberg com a *Cena em Paisagem do Paraná*, Djanira com as telas *Futebol: Fla-Flu* (1975) [Figura 3] e *Estudo para o cartaz da peça teatral “Orfeu da Conceição” de Vinicius de Moraes* (1956) e Hector Julio Carybé com a *Composição “Sete Lendas Africanas da Bahia”* (circa, 1984).

Ao mesmo tempo em que buscamos mostrar a representação do Negro na cultura popular consideramos importante enfatizar a sua integração ainda insuficiente no plano da cidadania. As obras escolhidas para suscitar esta reflexão são *Saudades da Favela* (1937)



Figura 3 - Djanira Motta, *Fla-Flu*, 1975, Coleção Museu Nacional de Belas Artes/Ibram/MinC.

de Salvador Pujals Sabaté [Figura 6], *Mãe Maria* (1945) de Orósio Belem e *A Paz dos Humildes* (1961) de Fernando Lamarca [Figura 5].

O fio condutor do segundo núcleo foi a obra *A Redenção de Cã* (1895) de Modesto Brocos [Figura 4] por considerarmos esta obra um interessante ponto de inflexão para refletir sobre a posição social do negro após a abolição da escravatura e como esta posição é refletida nas artes visuais. Esta obra é muito utilizada enquanto símbolo da mestiçagem no Brasil e também da ideologia do branqueamento. Assim este quadro retrata uma avó negra que agradece aos céus por seu neto fruto da união de um português branco e sua filha negra de pele clara ter nascido branco. Este quadro ilustrou o ensaio apresentado pelo médico e diretor do Museu Nacional, João Batista Lacerda, no Congresso Universal



Figura 4 - Modesto Brocos, *Redenção de Cã*, 1895, Coleção Museu Nacional de Belas Artes/Ibram/MinC. Fotografia César Barreto.

de Raças em Londres em 1911. Nesta ocasião Lacerda defendeu o pensamento racista corrente entre as elites governantes, cientistas e intelectuais de que o Brasil só poderia ser uma nação civilizada se branqueasse sua população através da mestiçagem. Segundo Lacerda este revelava a possibilidade de branqueamento em três gerações, em suas projeções a gradual diluição de mestiços e negros faria com que em 2012 a população brasileira fosse quase toda branca.



Figura 5 - Fernando Lamarca, *A Paz dos Humildes*, 1961, Coleção Museu Nacional de Belas Artes/Ibram/MinC. Fotografia César Barreto.

Vemos assim que a Lei Áurea, que aboliu a escravidão em 1888 no Brasil, embora festejada à época, não findou o racismo pelo contrário. Além disso, a abolição da escravatura não promoveu condições para que os ex-escravizados pudessem ter acesso à educação ou à terra. Assim, finda a escravidão os negros foram abandonados à própria sorte.

É apenas nos anos de 1930 com o advento de uma nova visão inspirada nos intelectuais modernistas e no antropólogo culturalista Gilberto Freyre, por meio de seu livro *Casa Grande & Senzala* (1936), que o negro e a miscigenação passam a ser olhados sob o signo da positividade. Nessa nova concepção a mistura dos elementos africanos, portugueses e, em menor medida, indígenas passa a ser o trunfo da nação brasileira. No entanto, o racismo não desaparece, pois, ao mesmo tempo, em que no plano cultural o Estado celebrava o negro, operando a conversão de símbolos étnicos em símbolos da nacionalidade, no plano da cidadania esta integração era insuficiente.



Figura 6 - Salvador Pujals Sabaté, Saudades da Favela, 1937, Coleção Museu Nacional de Belas Artes/Ibram/MinC. Fotografia César Barreto.

Terceiro núcleo

Diferentemente dos dois primeiros núcleos, em que o negro aparece como representação da criação artística de pintores brancos, em sua grande maioria, procuramos neste terceiro e último núcleo da mostra apresentar o negro como protagonista, dando visibilidade às suas produções pictóricas. Aqui aproximadamente 16 artistas afrodescendentes são responsáveis por suas criações, escolhas e temas e procuramos, então, construir um novo olhar sobre estes artistas e suas obras.

Elencamos para a exposição artistas que atuaram no campo das artes visuais desde o império até os dias atuais, procuramos respeitar certa cronologia para melhor compreensão do módulo, ainda que a cronologia não tenha sido um fator decisivo para a presente montagem desta mostra.

Ainda no período da escravização alguns poucos negros conseguiram ingressar na AIBA. Na AIBA teremos a presença dos primeiros artistas negros como, por exemplo, o escultor Manuel Chaves Pinheiro (1822-1884), Estevão Roberto da Silva (1845-1891), Firmino Monteiro [Figura 7], Leôncio Vieira e outros. Alguns destes artistas chegaram, inclusive, a se tornarem professores nesta mesma academia, como é o caso de Chaves Pinheiro e Leôncio Vieira. Já Estevão Silva lecionou no Liceu de Artes e Ofício do Rio de Janeiro e Firmino Monteiro (1855-1888) e Rafael Pinto Bandeira lecionaram no Liceu



Figura 7 - Firmino Monteiro, *Paisagem de Niterói*, RJ, Coleção Museu Nacional de Belas Artes/Ibram/MinC. Fotógrafo Jaime Acioly.

de Artes e Ofícios da Bahia. Esses são alguns dos artistas do século XIX presentes neste núcleo.

A seguir apresentamos obras de Emanuel Araújo (Santo Amaro da Purificação, BA 1940) Emanuel Araújo é escultor, pintor, curador e criador do Museu Afro-Brasileiro e é seu atual diretor desde 2004. Este artista tem sido nos últimos anos, um dos maiores entusiastas da visibilidade do negro no campo das artes visuais.

Rubem Valentim (BA, 1922 - SP, 1991) é outro contemporâneo artista presente na mostra. Este artista deixou como legado o Marco Sincrético da Cultura Afro-Brasileira, o escudo do São Paulo Futebol Clube e vasta produção artística. Tendo sido Obá da Casa de Mãe Senhora Rubem Valentim nos traz ao longo de sua produção elementos dos cultos afro-brasileiros numa linguagem contemporânea.



Figura 8 - Artur Timóteo da Costa. Auto-Retrato, 1919, Coleção Museu Nacional de Belas Artes, IBRAM/MINC.

Agnaldo dos Santos, que integra a mostra (BA, 1926 – BA, 1962) também lança um olhar contemporâneo sobre a arte africana. Este artista trabalhou como lenhador e fabricante de cal, porém, foi como aprendiz no ateliê de Mario Cravo Junior que teve seu primeiro contato com a arte. Apresentamos neste núcleo a escultura “O pedinte” obra com a qual Agnaldo dos Santos conquista o prêmio² que o projetou internacionalmente. Estes são exemplos de artistas negros que romperam com a subalternidade em relação à arte de influência europeia ao elegerem a temática africana para suas composições.

Outra forma de inserção dos artistas negros no campo das artes visuais foi através do autodidatismo, produzindo obras classificadas como arte *primitiva* ou *naif*.

Temos assim na mostra o artista Fernando Diniz (Aratu, Bahia 1918 – RJ 1999), descoberto pela psiquiatra Nise da Silveira³, em 1949, no Hospital Psiquiátrico Pedro II, onde passou a maior parte de sua vida. Toda a produção deste artista foi realizada no interior de um sanatório, tendo sua produção sido denominada, pelo crítico de Arte Mario Pedrosa, de Arte do Inconsciente.

Maria Auxiliadora (Campo Belo MG 1938 - São Paulo SP 1974) também teve formação autodidata em artes plásticas, iniciando sua produção artística por volta de 1954. Em 1968, liga-se ao grupo de Solano Trindade em Embu das Artes, São Paulo, e realiza sua primeira mostra individual. Postumamente, a obra da artista é enfocada no livro *Mitopoética de 9 Artistas Brasileiros*, de Lélia Coelho Frota.

Maria Auxiliadora produziu obra singular, avessa ao bom gosto convencional e, de forma similar aos artistas negros contemporâneos, sua obra é atravessada pelo protagonismo dos corpos negros e das tradições culturais e religiosas afro-brasileiras.

Nice Nascimento Avanza (ES, 1938 – SP, 1999), exhibe pinturas figurativas de colorido vibrante que representam santos, trabalhadores e frutos, com destaque para o cacau que se tornou marca registrada de sua produção artística. Exibimos na mostra a tela “*Rei do Ticumbi*”, uma forma de baile de congos praticada no norte do Espírito Santo, e valorizada pelos folcloristas daquele estado.

Inocência Alves dos Santos, mais conhecido como Cincinho (Muritiba, BA, 1907), utilizou unicamente do lápis de cor para criar seu paraíso particular. Seus desenhos, leves e suaves, são considerados preciosidades entre os chamados “naifs”.

Os artistas acima mencionados compõem o terceiro núcleo da mostra, para nós fica evidente o protagonismo exercido por estes artistas ao longo de suas trajetórias e de suas criações.

Evidentemente este núcleo não contempla todos os artistas negros presente na coleção da MNBA, mas demonstra um recorte sobre a produção de artistas negros ao longo da formação do acervo do museu. Nesta exposição e mais especificamente neste núcleo procuramos realçar o negro para além de suas representações em espaços museológicos, focamos no protagonismo do negro neste acervo possibilitando novos olhares, interpretações, sentidos e memória.

Pesquisando o público

A percepção da interação bastante positiva do público com a exposição, à medida que eram realizadas visitas mediadas, despertou no Grupo de Trabalho Curatorial a ideia de se mensurar a recepção dos visitantes.

Criamos um questionário que tentou identificar o visitante nos quesitos raça/cor, escolaridade, gênero, faixa etária, lugar de origem, como também nas relações com as obras de arte e impressões sobre a exposição através de perguntas que identificassem o artista e/ou obra de arte que mais gostaram; o que gostaram ou não gostaram da exposição e o que aquela visita tinha contribuído para o seu conhecimento.

A pesquisa foi aplicada durante trinta dias no espaço expositivo. Como metodologia, os formulários foram deixados em pranchetas e os visitantes eram informados sobre o formulário pela equipe de segurança da exposição. Foram preenchidos 496 questionários válidos.

Os dados apresentam uma visitação maior do público feminino, de uma maior presença da faixa etária de 16-20 anos e em sua maioria de cor branca. Os visitantes auto declarados negro e/ou pardo ficaram em um pouco mais de 150 presentes. O público em sua maioria é altamente escolarizado com nível superior completo e pós-graduação. Estudantes, funcionários públicos e funcionários de empresas privadas constituem-se nos segmentos mais presentes. Moradores da zona norte do Rio de Janeiro, seguidos das zona oeste e sul são as principais origens dos visitantes também.

Com relação às obras de arte, as que mais gostaram: Redenção de Cã de Modesto Brocos, Colheita de Flores da Maria Auxiliadora e Mãe Maria de Orósio Belém. O tema da exposição e a diversidade de obras de arte foram também apontados como o que mais gostou da exposição.

Essa pesquisa de público apresenta importante material ainda a ser divulgado em artigos pois ela aponta que para além da História da Arte Brasileira, os visitantes registraram a importância do respeito às diferenças, de se abrir novas perspectivas em relação ao acervo, de se realizar a inclusão e principalmente de se ter a representatividade, do negro se ver num espaço ainda não usual para apresentação da sua história ou imagem.

Conclusão

Consideramos que até muito recentemente o negro era considerado objeto da arte e não produtor da arte plástica, sendo relegado quase que exclusivamente ao campo das artes populares. A exposição reflete sobre a hipótese de que os negros estiveram sim presentes nas artes plásticas desde o seu início no Brasil, no entanto em posições subalternas e invisibilizadas.

Segundo Fanon (2008) e Hall (2006) nosso olhar está comumente obliterado por um viés colonizado. O período colonial no Brasil, bem como no resto das Américas, com o processo de escravização produziu uma desumanização da figura do negro, no qual este passou a ser objetificado pelo olhar do outro. As representações nas artes plásticas

rotineiramente seguiram este padrão eurocêntrico. Neste trabalho refletimos sobre até que ponto foi possível por meio da exposição apresentar representações do negro sem reforçar o olhar objetificante, buscando discutir a relação entre representação do negro no campo da arte visual brasileira e sua inserção na sociedade nacional.

Em sua pesquisa sobre a construção racial da figura do chinês no âmbito da identidade nacional brasileira Lee (2018) aponta como os discursos raciais tomaram diferentes formatos acompanhando as mudanças produzidas pela expansão capitalista e imperialista em cenários econômicos desiguais. Desta forma esta exposição procurou dar conta de como diferentes teorias raciais atuaram ao longo de diversos e sucessivos momentos históricos no Brasil, da colônia, passando pelo Império, República até a contemporaneidade.

As representações pictóricas presentes na exposição refletem e são ao mesmo tempo discursos que constituem diferentes visões sobre raça, racismo e identidade nacional.

O Museu Nacional de Belas Artes, enquanto uma instituição cultural, de âmbito nacional, que tem como uma de suas premissas básicas a guarda e preservação do acervo, que contém a história das artes plásticas no Brasil, acaba por contar uma história parcial do ponto de vista do reconhecimento dos diferentes grupos étnicos que compõe a nação brasileira. O museu ao expor e, portanto, valorizar o acervo do olhar europeu sobre o Brasil, e de artistas brancos, acaba por contribuir para um discurso imagético de um país branqueado ou de certa celebração da mestiçagem, produzindo um apagamento visual dos outros grupos étnicos. Para Gonçalves os museus ao classificarem e exibirem determinado acervo não apenas expressam como são parte ativa na “fabricação de ideias e valores por meio dos quais as relações entre sociedades, grupos e categorias sociais são pensadas” (2007:256). Ao mesmo tempo, na visão deste autor, o estudo de museus e patrimônios dá repercussão a aspirações e reivindicações de movimentos sociais nacionalistas, étnicos ou religiosos em defesa de suas respectivas concepções de identidade e memória (2007:257). Desta forma os museus, enquanto um componente da memória coletiva, são também lócus de disputas de narrativas. Estamos apontando com esta exposição para a importância da quebra de um sistema vigente que invisibiliza determinadas narrativas num espaço que conta com barreiras institucionais que impedem o acesso de vozes dissonantes (Ribeiro, 2017:86-7). Consideramos, então, que a exposição de obras e artistas até então restritos a reserva técnica, aliadas a textos podem produzir novas reflexões descolonizando o olhar sobre o fazer artístico, especialmente, no caso do artista negro, ampliando a visão do público sobre a diversidade possível dos sujeitos da arte.

NOTAS

1. Segundo a PNAD/IBGE de 2016 a população que autodeclarava parda correspondia a 46,7% da população, o quantitativo que se autodeclarava negro correspondia a 8,2%. Temos assim, em 2016 uma maioria de 54,9% da população brasileira de contra 44,2% que se declara branco.

2. 1º Prêmio Internacional em Escultura Negra, no I Congresso Mundial da Negritude em Dakar, Senegal, África, 1966.
3. Nise da Silveira (1926-1931) inovadora psiquiatra brasileira, discípula de Carl Jung, criadora, em 1952, do Museu de Imagens do Inconsciente, incentivava seus pacientes psiquiátricos a criarem artisticamente como uma forma de cura.

REFERÊNCIAS:

Anais do Museu Histórico Nacional\Volume 33 - 2001

BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. **O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Zouk, 2003.

FANON, Frantz. **Pele Negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008

FERNANDO Diniz. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa23088/fernando-diniz>>. Acesso em: 10 de Set. 2018. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Os museus e a representação do Brasil. **Revistado Patrimônio**, n. 31, 2005.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006

LEE, Ana. **Mandarin Brazil: race, representation, and memory**. California: Stanford University Press, 2018

POULOT, Dominique. **Museu e Museologia**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. (Coleção Ensaio Geral). p. 33.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala**. Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. Canibalismo da memória: o negro em museus brasileiros. **Revistado Patrimônio**, n. 31, 2005.

SQUEFF, Leticia. **Uma Galeria para o Império – A Coleção Escola Brasileira e as Origens do Museu Nacional de Belas Artes**. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2012

<http://ddsnext.crl.edu/titles?f%5B0%5D=collection%3ABrazilian%20Government%20Documents&f%5B1%5D=grouping%3AMinisterial%20Reports>

<https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/18282-pnad-c-moradores.html> Acesso em: 14 ago. 2018.

<http://decada-afro-onu.org/plan-action.shtml> Acesso em 15 ago. 2018.

<http://www.museus.gov.br/tag/recomendacao-unesco-2015/> Acesso em: 15 ago. 2018.

<http://artepopularbrasil.blogspot.com/2011/02/agnaldo-dos-santos.html> Acesso em: 10 set. 2018.

<http://www.museuafrobrasil.org.br/o-museu/emanoel-araujo> Acesso em: 10 set. 2018.

<http://maesmuseu.wixsite.com/maes/nice-avanza>

ESTUDO DE NU DE BAPTISTA DA COSTA EM DIÁLOGO

Brenda Martins de Oliveira

Introdução

Um profícuo objeto da história da arte é o estudo do nu, que no Brasil, durante o período colonial, esse aprendizado acontecia de forma empírica, já que, até então não havia uma instituição destinada especificamente ao exercício dessa prática (SÁ. 2004. P. 316). O que se modifica, no início do século XIX, com a chegada da Missão artística francesa, cujo, projeto foi o de criar uma Escola de Artes aos moldes do academicismo oficial francês, norteado pelas doutrinas neoclássicas (BATISTA. 2011. P. 122).

A *Academia Imperial de Belas Artes*, de certa forma, significou também uma institucionalização da arte no Brasil, e sua metodologia destinava ao desenho fundamental importância, uma vez que se associava a ele um status racional (SÁ. 2004. P.330). Dessa maneira, o estudo da figura humana foi colocado como um alicerce para o modelo acadêmico, no qual, saber representar um corpo era uma maneira de o pintor demonstrar sua maestria¹ (CLARK. 1956. P. 25). Assim, o corpo na Academia se apresenta com duas finalidades:

De um lado, existem os estudos de desenho e pintura, as famosas *academias*, momento de aprendizagem dos alunos e não direcionado ao público, apenas circulando no espaço interno da Academia. São esses corpos modelos que forjam posteriormente o repertório figurativo para a pintura histórica. De outro lado, há as obras finais, as pinturas do gênero nu que concorrem às exposições gerais da Corte, aos salões de arte em Florença e Paris ou também às exposições universais, como em Filadélfia (1876) e Paris. (BATISTA. 2011. P 119)

Seja colaborando para o estudo da figura ou para constituir um gênero de pintura a metodologia de ensino do estudo da figura deveria acontecer por fases na qual se começava a estudar, primeiro, o corpo por partes, depois o corpo inteiro, cópia de moldagens e esculturas clássicas, e só depois o estudo do modelo vivo (SÁ. 2004. P. 418). A última etapa era uma importante fase deste aprendizado, no entanto, existiu certa dificuldade para encontrar pessoas que pudessem desempenhar essa função, que atendessem a um ideal de beleza, sobretudo, mulheres, devido também ao pudor com o corpo (SÁ. 2004. Passim).

Para construir um panorama de como o estudo de modelo vivo se desenvolveu no Brasil, Ivan Coelho de Sá evidencia alguns problemas causados pela falta de estruturas

da Academia, indicando que os artistas encontraram nos Prêmios de Viagens uma solução, era uma maneira de estabelecerem maior contato com a metodologia do ortodoxo academismo francês, o que incluiria o estudo de modelo vivo. Por isso, era exigido dos pensionistas (SIMIONI. 1884. Passim) que retornassem ao Brasil com alguns trabalhos para compor o acervo da instituição² (MOACYR. 1989. P 12).

Provavelmente o objeto de estudo desse artigo foi realizado em Paris durante o Prêmio de Viagem que o artista João Baptista da Costa conquistara, na primeira Exposição Geral de Belas Artes da República. Baptista da Costa (1865-1926), como era conhecido, se destacou ao longo de sua carreira especialmente como um pintor de paisagens. Segundo os



Figura 1 - João Baptista da Costa, s/nome, óleo sobre tela, 79x 57,5 cm, Museu Mariano Procópio.

críticos ele conseguia transmitir a naturalidade, umidade e luminosidade das paisagens brasileiras de uma forma até então singular, o que proporcionou a ele a alcunha de “o poeta dos verdes” (FRANCISCO. 1984. P. 56-58). O artista se formou na *Academia Imperial de Belas Artes*, e posteriormente também chegou a ser professor e diretor da instituição.

O que mais se conhece de seu trabalho é sem dúvida suas paisagens, todavia, o objetivo desse artigo é lançar luz a obra deste artista por meio do gênero nu de pintura, sobretudo, as obras em que o artista nos apresenta a figura feminina. Para isso, o nu feminino que se localiza no Museu Mariano Procópio será o ponto de partida do nosso trabalho, com o intuito de buscar entender o “lugar” dessa obra diante dos outros nus produzidos pelo artista.

Olhar para a obra

O ponto de partida desse trabalho se trata de um nu feminino [Figura 1] localizado no *Museu Mariano Procópio*, que não possui título nem data nos arquivos do museu. Nessa obra notamos um corpo feminino cuja pincelada delicada desaparece no colorido das formas. Contudo, tais marcas que estão presentes no plano de fundo são rápidas e livres, o que as tornam mais evidentes na composição da obra, descrevendo um plano disforme com alguns tons de marrom, ocre e verde de maneira que aparenta um ambiente similar a uma caverna.

Seus cabelos estão presos, restando apenas alguns fios deixados fora do lugar ao redor da linha de seu rosto, o que oferece certa informalidade à figura. Esses cabelos presos de maneira natural acompanham um rosto de traços delicados que pende para o lado demonstrando um olhar descontraído que é amparado pela mão que toca a lateral de seu rosto.

Os seios são arredondados e delicados, na concavidade o pintor realçou uma sombra para dar destaque a um pequeno volume, os harmonizando às proporções do desenho de seu corpo. Os mamilos foram pintados em um tom de marrom claro numa rápida pincelada. Abaixo dos seios notamos uma pequena inclinação do corpo para o lado direito da figura. O seio esquerdo possui uma iluminação ao redor de seu mamilo, tornando-o mais evidente.

Uma torção para o lado direito se desenvolve pelo corpo da figura, o que também é proporcionado pelo posicionamento de suas pernas. Sua perna direita está esticada e o pé, todo apoiado no chão, sustenta o peso de seu corpo. A perna esquerda se inclina para frente, formando um ângulo atrás do joelho, em uma posição similar de quem está prestes a se mover, é a quebra do repouso. Essa posição proporciona uma inclinação ao quadril, combinada com o movimento obtido pela torção de seu corpo. É um artifício que atribui graça e movimento à figura, o que ressalta sua sensualidade, exibida a partir de um elemento iconográfico encontrado nas representações de Vênus. A pose também se transforma na forma masculina (CLARK. 1956. p.82), mas é inegável a força da tradição na representação do corpo feminino, desde Praxíteles. A curva geométrica que a anca desenvolve, combinada com o posicionamento de suas pernas proporciona para a figura

feminina a sensualidade que nas palavras de Clark é como o “símbolo vivo do desejo” (CLARK. 1956. P.82).

Esse posicionamento também assegura um equilíbrio visual. A inclinação de uma das pernas que a sobrepõe à outra, produz sensualidade, e o que vemos é um gesto de carícia do corpo que toca em si mesma, que cobre o sexo, que não está completamente descrito, e o esconde, atraindo certo mistério à figura, tornando-a ainda mais sensual.

Outro elemento iconográfico que notamos na descrição da figura é o braço que se ampara em uma superfície, o que proporciona o toque da mão em seu rosto, em uma posição similar a iconografia que temos para melancolia na história da arte. Entretanto, embora algumas possíveis aproximações não parecem se tratar especificamente de uma pose melancólica. Esse gesto nos sugere mais uma introspecção, uma individualidade, um distanciamento da figura, até mesmo certa vulnerabilidade relacionada a essa representação, mas não melancolia de fato.



Figura 2 - Eliseu Visconti, Busto feminino, 39 x 46 cm, 1898, Coleção Particular.

A princípio, essa iconografia parece ser pouco utilizada para estudos de nu, no entanto, em uma pesquisa mais acentuada encontramos algumas comparações. Como na obra a seguir em que notamos o busto de uma figura feminina de traços finos e delicados, cabelo castanho com alguns pontos de luminosidade em tons mais claros, o que realça a forma como foi preso. É a posição de seu braço que toca levemente o rosto, como na obra de Baptista da Costa.



Figura 3 - Eliseu Visconti, Nu feminino, 80 x 44 cm, 1895, Coleção Particular.

Essa obra [Figura 2] foi realizada por Eliseu Visconti em 1898 em Paris, nesse mesmo ano Baptista da Costa estava residindo na mesma cidade, devido o Prêmio de Viagem. Considerando a semelhança das modelos, dos traços, o cabelo preso da mesma forma, até mesmo o gesto, existe a possibilidade de se tratar da mesma modelo, o que poderia nos indicar o momento e o local onde a obra de Baptista da Costa foi realizada, uma vez que o *Museu Mariano Procópio* não nos fornece essas informações.



Figura 4 - Belmiro de Almeida, Adolescente.

Eliseu Visconti também realiza outra obra cujo posicionamento semelhante foi retomado. Em *Nu feminino* [Figura 3] o artista exhibe uma figura em pé, um de seus braços é colocado atrás de seu corpo e o outro toca o rosto que delicadamente se inclina revelando um olhar absorto, não como nas outras obras, agora, notamos certa apatia, moleza. A expressão de seu rosto sustenta a ideia de um corpo apático, que é o que notamos: é um corpo relaxado, no qual não notamos pontos de tensões como na obra de Baptista da Costa. O corpo é descrito com naturalidade, as pinceladas são mais soltas e descrevem a anatomia da figura com muita verdade. Os seios não chegam a ser grandes e estão entregues a gravidade. Aparentemente Visconti representa os pelos do sexo dessa figura, o que aguça sua aparência natural sua naturalidade, é um corpo carnal, bem acabado.

O plano de fundo parece se tratar de um cenário de ateliê, e é descrito em pinceladas livres e rápidas. A paleta de cores é pouco variada, utilizando, sobretudo, os tons marrons e creme, tanto no corpo quanto no plano de fundo. Entretanto, essa figura não parece se dissolver no segundo plano, ela recebe mais luz, o que acentua a tridimensionalidade do desenho e a destaca.

Belmiro de Almeida também utiliza esse posicionamento, em *Adolescente* [Figura 4], o artista apresenta um corpo em idade crepuscular. É uma figura feminina com características de um corpo em formação. Os seios são pequenos como se ainda não tivessem desenvolvido completamente. A anca demonstra estreitas curvas, e os traços do rosto são finos e revelam sua aparência juvenil. A pele é alva e contrasta com o fundo em um tom de verde mais fechado, quase musgo, o que contribui para destacar a brancura da pele. O cabelo é castanho claro, com detalhes avermelhados, e está informalmente preso.

A figura está posicionada em pé e um de seus braços toca suavemente o rosto, que se inclina para o lado. De forma tímida, ou até mesmo inocente, o pintor combina os traços jovens dessa figura com a nudez, se trata de um gesto que inspira delicadeza, o que sugere também certa timidez, condizente com a pureza da pouca idade. Nessa obra notamos que o posicionamento empregado por Baptista da Costa que ajudou realçar a introspecção, certo distanciamento e solidão da figura, aqui demonstra timidez e leveza. Nessas comparações a mão que toca o rosto é uma posição que também aparece em outros estudos de figuras femininas, compondo essas obras. De maneira que, a sobrevida da forma de representar a figura feminina, confere um “algo a mais” a descrição anatômica, o que notamos especialmente no nu feminino de Baptista da Costa.

Academias de Baptista da Costa

Em virtude de elucidar o “lugar” do nu feminino de Baptista da Costa localizado no *Museu Mariano Procópio* compararmo-la aos outros nus desse artista em busca de compreender a qual grupo de imagens suas características mais se aproximam, portanto, se trata de uma *academia*, ou um estudo para outra obra, ou uma obra autônoma.

Ao reunir os nus realizados por Baptista da Costa encontramos no *Museu Dom João VI* algumas *academias*. *Nu masculino de pé* [Figura 5] se trata do corpo masculino negro, o qual está inserido em um cenário de ateliê, em que o plano de fundo foi descrito com pinceladas rápidas e livres. O modelo está colocado em pé, em primeiro plano, de frente



Figura 5 - Baptista da Costa, *Nu masculino de pé* (academia), 1890, óleo sobre tela, 81 x 49,8 cm, nº 3261, Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro.

para o observador inclinando-se um pouco para o lado. Seu olhar encara o observador de cima para baixo, e seus braços estão posicionados ao redor de seu corpo, o que revela certa tensão, no entanto, diferente do nu feminino localizado no *Museu Mariano Procópio*, a tensão dessa figura nos transmite segurança e dignidade. Segundo Stephanie Dahn essa obra se trata do primeiro nu de um corpo negro realizado na Academia, “é nessa pintura que acontece uma aparente quebra de tabu trazendo o corpo negro deliberadamente excluído até então no âmbito do estudo sobre a figura masculina nas *academias* da AIBA no XIX” (BATISTA. 2011. P 160).

Numa análise formal, notamos que o corpo é descrito com naturalidade, e aparece abdome detalhado. Alguns pontos de luminosidade realçam as torções dos músculos, e o sexo do modelo também se apresenta de maneira natural, sobretudo nas proporções, e exibe os pelos ao redor. A naturalidade com que o artista realiza essa obra também é notada nas demais *academias* a seguir [Figuras 6, 7, 8 e 9] cujos planos de fundo são compostos por planejamentos, blocos de madeira, banco, que são acessórios utilizados para amparar as poses dos modelos vivos, no qual era necessário permanecer imobilizado por considerável tempo³ (SÁ. 2004. P 427-428).



Figura 6 - Baptista da Costa, Nu de menino, 1889, Óleo sobre tela, 65 x 44 cm, Rio de Janeiro, Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Foto: Bira Soares.

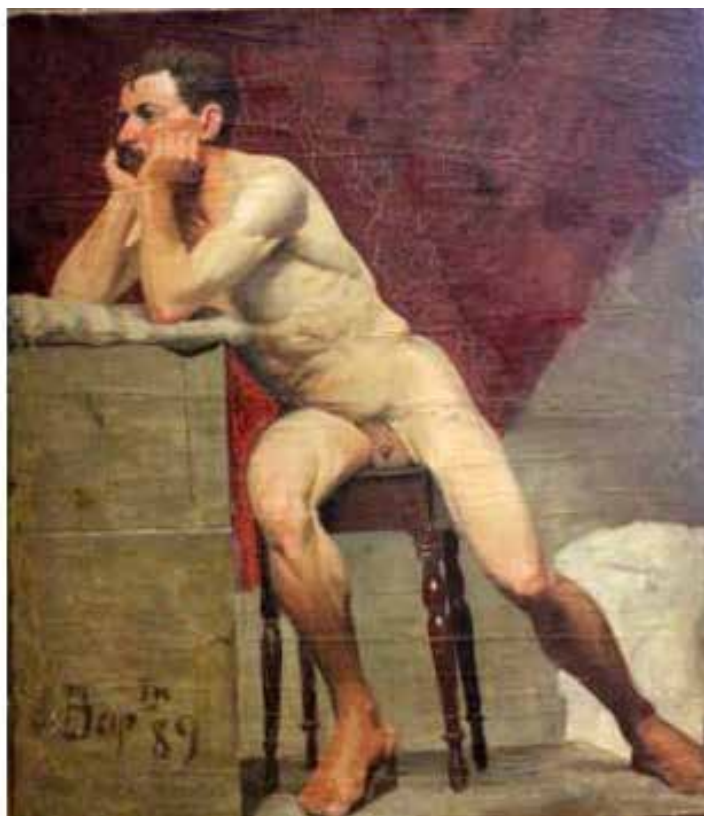


Figura 7 - Baptista da Costa, s/nome, 1889, Museu Dom João VI.

A maneira como os modelos estão posicionados são comumente notadas em *academias* de outros artistas, já que são posicionados dessa forma para realçar as torções dos músculos, a luminosidade através do efeito de luz e sombra, para que os artistas pudessem estudá-los, o que é uma das etapas do método de ensino acadêmico (BATISTA. 2011. P.130-131).

Das *academias* encontramos somente um feminino [Figura 10], no qual Baptista da Costa também emprega o olhar que dignifica a figura em que a modelo olha de cima para baixo, o que combinado com a mão apoiada na cintura, nos transmite segurança.

Notamos que a obra sofreu com a ação do tempo, ela apresenta algumas falhas, sobretudo, nas extremidades. Pinceladas rápidas são aplicadas ao plano de fundo que nos sugere um cenário de ateliê, o que contrasta com as pinceladas mais polidas aplicadas a figura, que também é descrita com naturalidade. Seu corpo não é longilíneo como o nu feminino do *Museu Mariano Procópio*, o que é perceptível em suas pernas levemente achatadas. Comparando os nus femininos percebemos uma diferença importante, sobretudo, no que tange a sensualidade da figura, que se apresenta mais evidente em o nu do *Museu Mariano*



Figura 8 - Baptista da Costa, Museu Dom João VI.



Figura 9 - Baptista da Costa, Nu masculino de costas, 1889, Óleo sobre tela, Rio de Janeiro, Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Foto: Bira Soares.

Procópio. Nessas *academias* a sensualidade não se apresenta da mesma forma como na obra que é o ponto de partida desse trabalho cujo corpo é muito bem acabado, o que nos leva a pensá-la como uma obra autônoma, acabada, no entanto, esse corpo também aparece em outras duas composições do artista, o que também nos permite pensá-la como um estudo.



Figura 10 - Baptista da Costa, s/nome, Museu Dom João VI.

A persistência da forma

A princípio, o plano de fundo do nu feminino localizado no *Museu Mariano Procópio* percebemos algo que se assemelha a uma caverna, contudo, quando o aproximamos a outras obras do artista cujo corpo representado se apresenta de forma similar está inserido em uma paisagem. Nesta obra a figura feminina apoia-se a um espesso tronco de árvore.

Sendo representada na mesma posição a mulher em primeiro plano na obra *Banhistas: paisagens com árvores, lagos e nus femininos*, permanece com o olhar distraído ao qual evidenciamos anteriormente, que nos sugere solidão, introspecção, certo distanciamento. Essa ideia realça-se quando nessa composição a mulher que não está mais sozinha, já que uma segunda figura feminina foi inserida ao plano de fundo, e ainda assim ela permanece distante, afastada do ambiente no qual se insere. A paisagem apresenta uma variada paleta de cores, sobretudo no segundo plano, no canto esquerdo do quadro, onde um horizonte se abre entre as árvores e um lago, montanhas e a lua⁴ aparecem ao fundo.

Baptista da Costa ficou conhecido pelas obras em que representava a paisagem brasileira de forma natural (FRANCISCO. 1984. P. 56-58). Nessa composição o pintor emprega cores artificiais, como o azul turquesa, lilás, o dourado que cobre o chão, são cores que fazem parte dos mundos imaginados, artificiais, que não se encontram na natureza, e que está próxima de uma paleta de cores difundida por certos pintores simbolistas.

Diferente da composição de *Banhistas: paisagem com árvores, lago e nus femininos* [Figura 11], em *Marabá* [Figura 12], Baptista da Costa utiliza tons mais naturais, em que variados verdes são empregados no cenário, sobretudo o verde musgo que ajuda a criar o aspecto de umidade. Há um caminho sem vegetação que começa no plano de fundo e acompanha a personagem até o primeiro plano. Essa figura feminina está posicionada como se estivesse em movimento. Uma perna sustenta o peso de seu corpo e a outra está inclinada, porém, diferente do nu localizado no *Museu Mariano Procópio*, essa posição não tem a finalidade de produzir uma torção na cintura, e sim de indicar o movimento.

A figura parece contemplativa, ela olha para o lado, como se estivesse perdida em seus pensamentos, e toca acima de seu seio em um gesto delicado. Existe certa semelhança dessa obra, com as composições anteriores. Além das formas do corpo que são muito semelhantes e a cor do cabelo, notamos a persistência da introspecção, da solidão feminina. Característica que se confirma quando conhecemos o poema *Marabá* de Gonçalves Dias, no qual o poeta demonstra que a moça percebe a sua diferença em relação aos outros índios e deseja ser aceita pela sua tribo, já que a palavra Marabá significa mestiça de índio com branco, combinação genética que era depreciada pela cultura indígena. A crítica do *Salão de 1922* comenta a obra e destaca a perfeita carnação de uma figura bem lançada, e a harmonia da atitude da modelo em relação ao cenário⁵.

Essa atitude a qual a crítica se refere trata dessa tristeza e solidão a qual chamamos atenção nessa obra, que pode ser comparada as demais obras do artista, em virtude desse elemento de afinidade as agrupamos e percebemos que o nu feminino localizado no *Museu Mariano Procópio* possui características mais próximas dessas imagens do que as *academias* apresentadas anteriormente.

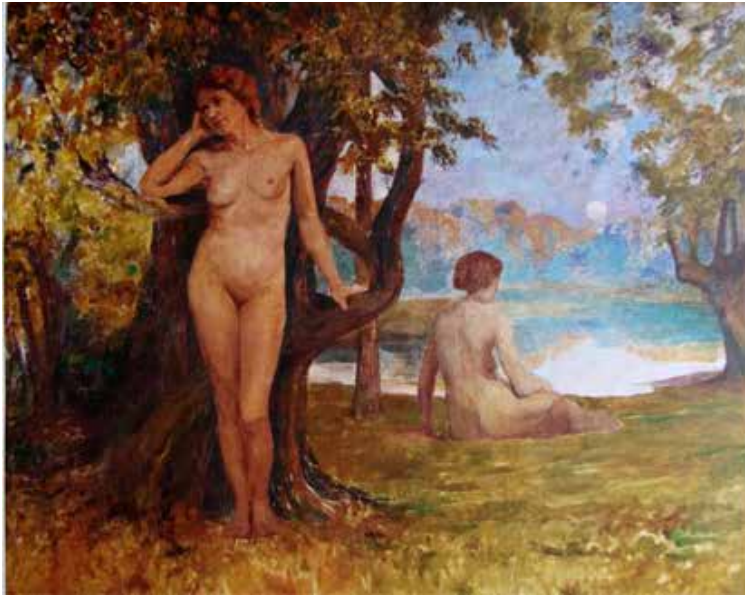


Figura 11 - *Banhistas: paisagem com árvores, lago e nus femininos*, c. 1925, Óleo s/ tela, 126x155cm, Coleção particular RJ. Reproduzido em LINS, Roberto Hugo da Costa. **Álbum João Batista da Costa, cento e vinte pinturas selecionadas**. Rio de Janeiro: Edição do autor, 2012, p. 139.



Figura 12 - *Marabá*, óleo sobre tela, 1922. 200x150cm, Coleção Particular.



Figura 13 - *Nu*, 1915, óleo sobre madeira, 45 x 56 cm, Acervo da Fundação Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco, Recife.

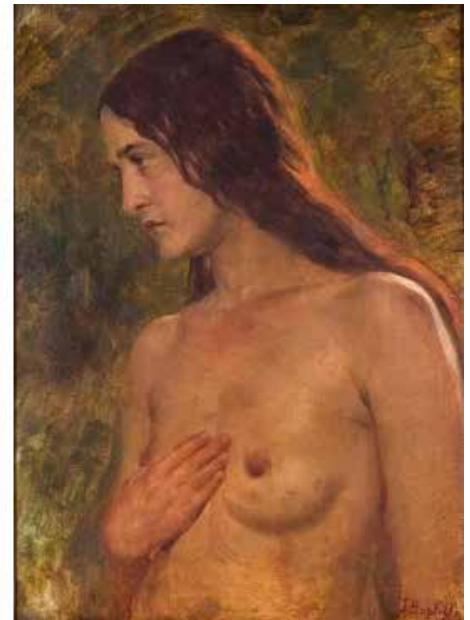


Figura 14 - *Nú*, s/data, óleo sobre tela, 58,2 x 43,2cm, Pinacoteca Aldo Locatelli. Fotografo: Flávio Krawczyk

Inclusive, a figura na obra do canto inferior direito [Figura 14], que é um busto feminino se assemelha a *Marabá*, parece inclusive ser um estudo para essa obra, e demonstra características que foram elucidadas anteriormente. A persistência da forma de representar o corpo feminino, e como o crítico do *Salão de 1922* se refere, a atitude dessa figura, que revela certa tristeza formam esse conjunto cuja representação carnal, da mulher na natureza, sendo ela natural ou simbólica, da mão que toca entre os seios, ou que ampara a cabeça, esses cinco quadros dialogam entre si. E o que notamos não é somente uma persistência da forma, de uma estética, é, sobretudo a persistência de um sentimento associado a representação feminina. De uma temática que nos faz perceber a solidão, introspecção e afastamento dessas figuras de seu mundo, seja ela uma índia, uma banhista, ou um corpo feminino sem tema aparente.

O que nos permite, de certa forma, compreender o que nos propusemos como objetivo deste trabalho, que é entender o “lugar” do nu feminino que se localiza no *Museu Mariano Procópio*, comparado aos nus realizados pelo artista. O que notamos é a possível distinção de dois grupos de imagens no qual estariam as *academias* relacionadas a uma forma mais técnica de representação na qual o estudo do modelo vivo como uma etapa do aprendizado acadêmico se evidencia, e de outro lado as imagens que apresentam essa atitude similar.



Figura 15 – João Baptista da Costa, s/nome, óleo sobre tela, 79x 57,5 cm, Museu Mariano Procópio. [repetição da figura 1]

NOTAS

1. Segundo Clark “no período áureo da pintura o nu inspirou as obras mais famosas e, até mesmo quando deixou de ser um tema obrigatório, manteve a sua posição como exercício acadêmico e demonstração de mestria.”
2. No primeiro ano: os pintores: doze academias ou estudos de modelos vivos, ou de estátuas antigas, e uma cópia de painel que lhes for designada pela Academia do Rio de Janeiro; os escultores: duas academias nuas, em gesso, e uma cópia de baixo-relevo indicada pela Academia.
3. Em alguns casos o modelo poderia ficar contra uma parede forrada de tecido branco, estirado, de preferência próximo de uma janela. Além dos bancos, tamboretas e biombos, estes para aproximar o fundo, se necessário, o modelo utilizava, como nas academias europeias, um verdadeiro arsenal de equipamentos: suportes para os pés, almofadas, bastões de apoio, e também, em alguns casos, tiras suspensórias penduradas do teto para sustentar os braços e aliviar o cansaço e as dores provenientes da imobilidade da pose. As aulas eram organizadas em sessões exatamente para permitir o descanso do modelo. De pé, sentado ou recostado em cubos ou tamboretas, o modelo assumia a posição escolhida pelo professor.
4. Baptista da Costa realizou uma paisagem denominada *Plenilúnio*, que significa lua cheia, em que a paisagem, na qual as figuras dessa obra estão inseridas, é muito semelhante.
5. BELAS ARTES. O SALÃO DE 1922. O Jornal, Rio de Janeiro, 21 nov. 1922, p. 3.

REFERÊNCIAS

- BATISTA, Stephanie Dahn. **O corpo falante: as inscrições discursivas do corpo na pintura acadêmica brasileira do século XIX**. Tese de Doutorado em História – Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2011.
- BELAS ARTES. O SALÃO DE 1922. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 21 nov. 1922.
- CAMPOFIORITO, Quirino. **História da Pintura Brasileira no Século XIX**. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983. 5 v.
- CLARK, Kenneth. **O nu: um estudo sobre o ideal em arte**. Lisboa: Editora Ulisseia. Tradução Ernesto de Sousa. 1956.
- COLI, Jorge. **O corpo da liberdade: reflexões sobre pintura do século XIX**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- COSTA JUNIOR, Martinho Alves da. **A figura feminina na obra de Théodore Chassériau Reflexões sobre nus, vítimas e o fim do século**. Tese de Doutorado Programa de Pós Graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. 2013.
- DAZZI, Camila. **“Pôr em prática a reforma da antiga Academia”: a concepção e a implementação da reforma que instituiu a Escola Nacional de Belas Artes em 1890**. Tese de Doutorado em

História e Crítica da Arte- Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Belas Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, PPGAV, 2011.

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

FRANCISCO, Nagib. **João Baptista da Costa, 1865-1926**. Rio de Janeiro, Pinakotheke, 1984.

MOACYR. **A Instrução e o Império: Subsídios para a História da Educação no Brasil: 1850-1885**. São Paulo: Cia. Ed. Nacional. 1936-1938, p. 177-178. Apud. DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classes dirigentes no Brasil: 1885-1985*. São Paulo: s. ed. 1989.

SÃ. Ivan Coelho de. **Academias de modelo vivo e bastidores da pintura Acadêmica Brasileira: a metodologia de ensino do desenho e da figura humana na matriz francesa e sua adaptação no Brasil do século XIX ao início do século XX**. Rio de Janeiro. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes – Escola Nacional de Belas Artes. 2004.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. (2004), **Profissão artista: pintoras e escultoras brasileiras entre 1884 e 1922**. São Paulo. Tese de Doutorado. Departamento de Sociologia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas de Universidade de São Paulo.

VALLE, Arthur Gomes. **A pintura da Escola Nacional de Belas Artes na 1ª Republica (1890-1930) da formação d artista aos seus modos estilísticos**. Rio de Janeiro. Tese de Doutorado. Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2007.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da História da Arte**. Martins Fontes. 2015.

O PROCESSO DE INSTITUCIONALIZAÇÃO DA COLEÇÃO RENATO MIGUEZ DE ARTE POPULAR

Carolina Rodrigues de Lima

O presente artigo apresenta um recorte de uma pesquisa desenvolvida entre 2014 e 2016, durante a vigência da bolsa PIBIC/CNPq dentro do projeto *Construindo Histórias e Acervos: os arquivos do Museu D. João VI* e, posteriormente, durante o processo de tombamento da Coleção Renato Miguez de Arte Popular, do qual participei enquanto estagiária, ambos orientados pela Prof.^a Dr.^a Carla da Costa Dias, então coordenadora do *Museu D. João VI*.

No dia 15 de fevereiro de 2012 foi doada ao *Museu D. João VI* a Coleção Renato Miguez de Arte Popular, contendo 1366 peças de diversas origens, materiais e técnicas. A coleção foi reunida pelo professor da *Escola de Belas Artes*, Renato Braga de Miguez Garrido, e foi doada por suas irmãs Merisa e Irene B. de Miguez após seu falecimento. Composta em sua maior parte por esculturas de cerâmica popular nordestina, contém também artefatos indígenas, arte popular europeia, peças de origem africana, da América latina, entre outros. Infelizmente, grande parte das peças da coleção não possui qualquer informação sobre a procedência, artistas ou ano de produção, ou possui informações limitadas, sendo necessário um estudo aprofundado a fim de identificar essas informações.

Reunindo mais de 200 anos da história do ensino da arte no Brasil, o *Museu D. João VI* abriga coleções que tanto servem de referência para a formação de artistas e restauradores, quanto promovem reflexões e fornecem elementos para análises e pesquisas, auxiliando na formação de historiadores da arte e pesquisadores, tanto de dentro quanto de fora da *Escola de Belas Artes*.

Traçando um panorama histórico, *Museu D. João VI* indica suas origens em um acervo presente antes mesmo de sua criação, desde a *Academia Imperial de Belas Artes*, em que existia um museu que servia de apoio ao ensino da arte que foi acrescido da coleção particular de Joachim Lebreton e continuado com peças produzidas pela escola e provenientes de doações. Em 1937, com a criação do *Museu Nacional de Belas Artes*, o acervo foi dividido. O acervo que ficou relegado à escola, que viria a ser o *Museu D. João VI*, foi recebeu ainda outras doações, como a Coleção Ferreira das Neves, além continuar incorporando obras acadêmicas.

Sua criação foi motivada principalmente pela mudança da *Escola de Belas Artes* do prédio pertencente hoje ao *Museu Nacional de Belas Artes* para o prédio da Reitoria da UFRJ, onde já estava instalada a *Faculdade de Arquitetura e Urbanismo*, na Cidade Universitária na Ilha do Fundão, em 1975. Diante da necessidade de melhor acondicionamento e preservação

das obras que foram relegadas à *Escola de Belas Artes*, além de servir como referência para os alunos, no dia 23 de agosto de 1979, o Museu foi inaugurado. Organizado hoje como uma “reserva técnica exibida”¹, o *Museu D. João VI* indica na própria estrutura um compromisso com o sistema pedagógico acadêmico, tendo seu conceito museológico direcionado para a pesquisa, abrigando peças que possuíram, e ainda possuem funções didáticas.

Objetiva-se entender o processo de aquisição das peças e a trajetória da institucionalização da Coleção Renato Miguez de Arte Popular, que culmina em sua incorporação ao acervo do *Museu D. João VI*. De acordo com Berta Ribeiro, “o colecionador, a época e a forma de colecionamento têm importância crucial para a avaliação de uma coleção e suas possibilidades de estudo” (1985 apud DIAS, 2008, p. 8). Entende-se, então, a necessidade de investigar a trajetória do colecionador Renato Miguez, em paralelo com o processo de institucionalização da arte e da cultura popular brasileira que ocorre nesse momento, seu percurso como aluno do curso de escultura e posteriormente professor da *Escola de Belas Artes*, sua carreira como escultor, e sua incursão nas pesquisas sobre arte popular, incluindo o contexto de suas práticas de colecionamento. James Clifford sugere que todas as coleções incluam hierarquias de valor, exclusões e territórios governados por regras do “eu” (1994, p.71), o que justifica o direcionamento da pesquisa para uma abordagem biográfica no princípio, no sentido de compreender as motivações que contribuíram para a formação dessa coleção.

O processo metodológico inclui a pesquisa documental, consultando os documentos pertencentes ao acervo do *Museu D. João VI*, à hemeroteca da Biblioteca Amadeu Amaral, pertencente ao *Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular*, ao *Museu Nacional de Belas Artes* e à família do colecionador; a realização e transcrição de entrevistas com Merisa e Irene de Miguez, irmãs do colecionador responsáveis pela doação da coleção; consulta ao material gráfico e audiovisual recolhido anteriormente pela então coordenadora do *Museu D. João VI*, Carla Dias, e a observação do acervo e práticas de catalogação das peças, durante o processo de tombamento e patrimonialização da coleção.

Renato Braga de Miguez Garrido, filho do militar Carlos Miguez Garrido e da professora Irene Braga de Miguez Garrido, nasceu no município de Maceió, em Alagoas, em 19 de outubro de 1929. Teve sua educação básica em sua cidade natal, desde cedo evidenciando forte inclinação para as artes, principalmente para escultura, confeccionando pequenas esculturas com materiais de seu cotidiano. Ao terminar seus estudos, transferiu sua residência para o Rio de Janeiro, ingressando no curso de escultura da então Escola Nacional de Belas Artes em 1948, com 19 anos.

Cursando escultura, foi aluno de João Zacco Paraná, Georgina de Albuquerque e Celita Vacanni. Ainda como aluno, participou de vários salões de arte, recebendo várias premiações importantes², também recebeu encomendas como o busto de Muniz Falcão exposto em praça pública em Maceió, além de ter sido premiado em 2º lugar para a escultura comemorativa da Copa do Mundo em 1958³ [Figura 1].

Ainda como aluno, já pesquisava esculturas em cerâmica popular nordestina, tendo desenvolvido, entre 1959 e 1961, uma pesquisa sobre os ceramistas de Pernambuco, que culminaria na publicação de um artigo na *Revista Brasileira de Folclore*⁴ dez anos mais

tarde, cuja capa e ilustrações foram desenhadas pelo mesmo. No artigo, o pesquisador faz uma contextualização das condições de trabalho dos ceramistas pernambucanos. É possível identificar na coleção, várias peças de artistas citados no artigo. Segundo as irmãs de Renato (informação verbal), a pesquisa acompanhou a coleta de parte das peças que viriam a compor a coleção.

Eduardo Jardim de Moraes (BERRIEL, 1990), nos traz uma articulação entre o elemento nacional e o elemento popular na obra de Mario de Andrade, que se utilizou dos estudos etnográficos e folclóricos na busca pelos traços constitutivos da vida nacional. Para o autor, os traços populares servem como atestado do grau de brasilidade. Autodeclarado



BUSTO DE MUNIZ FALCÃO
Governador de Alagoas

Figura 1 - Renato Miguez esculpindo o busto de Muniz Falcão.
Imagem cedida pela família.

nacionalista, Renato Miguez parece concordar com essa tese. Em seu artigo sobre Severino de Trucunhaém, publicado na Revista Brasil Açucareiro em 1971, diz que “[...] uma ‘arte nacional’ bem estruturada se baseia numa ‘arte popular’ plenamente desenvolvida, tanto quanto uma ‘arte popular’ amadurecida e robusta se ampara na estrutura da ‘arte nacional’ a que pertence.”. Em grande parte de suas obras como escultor, como por exemplo a obra “Vendedor de Amendoim” [Figura 2], premiada com medalha de bronze no Salão Nacional de Belas Artes em 1952, é possível perceber a presença do elemento popular.



Figura 2 - Renato Miguez posa ao lado da obra “O Vendedor de Amendoim”. Imagem cedida pela família.

Em 1960, recebeu uma bolsa de estudos pela *Association Internationale de Arts Plastiques*, para a qual concorreu com a escultura “O Cangaceiro”, para estudar técnicas em vidro em Praga, na Tchecoslováquia, embarcando em 23 de novembro 1961. Combinou seus estudos práticos com pesquisas em arte popular europeia, enquanto adquiria novas peças para sua coleção. Após um ano em Praga, foi para Portugal onde renovou seu passaporte especial de estudante para continuar na Europa. Visitou países da então Cortina de Ferro, como Alemanha Oriental, União Soviética e Polônia, sempre interessado nas manifestações culturais da escultura popular. Também visitou Suíça, Bélgica, Itália, Espanha e França, onde frequentou o Curso de Arte Popular no Museu do Homem em Paris durante mais um ano e proferiu uma palestra sobre arte popular brasileira, com foco em cerâmica. Retornou ao Brasil em março de 1963. Na ocasião de seu retorno, um jornal da época⁵, publica o seguinte artigo:

Retornou há pouco, da Europa, o jovem escultor Renato Miguez, que visitou a Tchecoslováquia e outros países da Cortina de Ferro, com bolsa de estudos. Depois, sem auxílio de ninguém, Miguez percorreu diversos países, em todos realizando conferências e seguindo cursos de especialização de sua grande paixão – o folclore. O que é mais: trouxe, para instituições culturais brasileiras, catálogos e livros dos museus que visitou, bem como propostas de convênio entre museus europeus e brasileiros. Quando se pensa em tantos bolsistas que daqui saem a péso de dólar e do exterior não enviam nem lembranças, temos vontade de pedir para Renato Miguez a Ordem do Cruzeiro do Sul. Trata-se, positivamente, de alguém que merece respeito.

Traçando um paralelo histórico, em 1947, ocorre a fundação da Comissão Nacional de Folclore, integrante do Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (IBECC), órgão nacional da UNESCO, através da iniciativa de Renato Almeida, nomeado Secretário-Geral da CNFL. Almeida desenvolve prodigiosa atividade ao atrair para esse trabalho de defesa e estudo do populário nacional dezenas de intelectuais articulados por todo território nacional, fazendo florescer um dos movimentos de maior amplitude já verificados no país (CARNEIRO: 1957). Consequente à realização de inúmeros encontros e congressos realizados em todo o país, é criada a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, em 1958, ainda sob a orientação de Renato Almeida. A partir de então, é possível ressaltar o êxito na implantação de uma política pública que, em certa medida, rompia com a ideia de uma cultura centrada apenas nos valores e modelos de comportamento europeus. O trabalho de pesquisa consolida-se na gestão posterior, de Edison Carneiro, com iniciativas como a criação da Biblioteca Amadeu Amaral⁶.

A constituição do Folclore como campo de estudos, de um ponto de vista institucional, envolve, paralelamente, a coleta e a criação de acervos (WALDECK, 2008, p. 13). O processo de formação da Coleção Renato Miguez de Arte Popular inclui intenso trabalho de pesquisa e interlocução com intelectuais envolvidos diretamente com a institucionalização desse campo do saber. Era evidente a dedicação de Renato Miguez em articular os conhecimentos sobre cultura popular com o ambiente acadêmico. Em 3 de setembro de

1970 é inaugurada na Galeria Macunaíma, anexa à *Escola de Belas Artes* da UFRJ, uma exposição sobre Cerâmica Popular Brasileira⁷, promovida pela Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (ainda sob direção de Renato Almeida), e organizada por Renato Miguez. Reunindo várias coleções oficiais e particulares, entre elas a do *Museu Nacional de Belas Artes*, do Museu do Folclore, de Eneida, de Kalma Murtinho e do professor Renato Miguez, a exposição apresentaria aproximadamente 300 trabalhos em cerâmica e madeira vindos do nordeste, Bahia e Centro-Sul. São destacados como principais artistas Vitalino, Severino e Porfírio Faustino, o mais antigo de todos. Ao encerramento da exposição, o professor realizaria uma conferência abordando o tema “Cerâmica Popular Brasileira”. Renato Miguez ainda realizaria outras exposições na Galeria Macunaíma em que estaria presente a sua coleção de arte popular.

Em 1957, Edison Carneiro já aponta a demanda de oficializar o ensino do folclore em nível universitário, considerando que o vasto contato de culturas presentes no nosso país exigiria, mais cedo ou mais tarde, a criação dessa cadeira nas universidades nacionais, a fim de tornar possível a compreensão de certas modalidades especiais de comportamento social (2008). Um pequeno artigo publicado na Revista Brasileira de Folclore, no ano de 1971, informa que foi criado, na *Escola de Belas Artes* da UFRJ, dentro da disciplina de estudos brasileiros, um setor dedicado à arte popular. A matéria, que estaria sendo ministrada pelo professor Renato Miguez, consta em seu programa, no primeiro ciclo, da análise da distinção da arte popular integrada no folclore, origens da arte popular brasileira, com suas fontes indígenas, europeias e africanas, arquitetura, cerâmica popular em geral e ex-votos, especialmente escultura em madeira e pintura. No segundo ciclo, seriam dadas aulas práticas no Museu do Folclore (acervo da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro), *Museu Nacional de Belas Artes* e Museu Nacional da Quinta da Boa Vista. O trabalho final seria uma pesquisa de assunto de livre escolha do aluno. O artigo frisa que o estudo da arte popular brasileira seria uma necessidade que se impõe aos programas universitários, atendendo aos apelos dos folcloristas tanto em livros quanto nos congressos de folclore.

Através da constatação dessas atividades, podemos perceber que a presença da Coleção Renato Miguez de Arte Popular na *Escola de Belas Artes* não se restringe ao período posterior ao dia 15 de fevereiro de 2012, na ocasião de sua incorporação ao acervo do *Museu D. João VI*, mas esteve presente em sua trajetória desde o início da década de 70, seja em exposições vinculadas à instituição, seja como material didático que serviu de referência para as aulas ministradas pelo Prof. Renato Miguez para a disciplina de Folclore.

Após a o falecimento do colecionador, as irmãs de Renato Miguez, Irene e Merisa B. de Miguez foram responsáveis por todo o processo de preservação da coleção até sua doação, que foi mediada pela então coordenadora Carla Dias. Foram também responsáveis pela listagem primária e embalagem das peças, que chegaram ao Museu em 55 caixas e 15 volumes embalados separadamente, por ter dimensões maiores. Na ocasião de sua chegada, coleção recebeu limpeza, foi fotografada e acomodada nos arquivos do museu.

Em 2016, teve início o processo de tombamento e patrimonialização da Coleção Renato Miguez de Arte Popular, coordenado pela Prof.^a Dr.^a Carla Dias e executado pelos estagiários: Aline Barbosa Santhiago, André Luis Perrett, Carolina Rodrigues de Lima,

Gabrielle Nascimento Batista e Leandro Martins. Após algumas reuniões em que foram discutidas questões relativas ao processo de tombamento e as instruções para a execução da tarefa, cada peça recebeu uma identificação chamada de número de tombo, a partir do qual seria possível adicionar as outras informações na ficha catalográfica. A ficha continha as seguintes informações: nome do objeto e número de tombo; autor e assinatura; datação, local (sala, arquivo, corredor, bloco, prateleira, caixa), técnica, dimensão, aquisição, conservação, descrição e observação. Sendo assim, as peças passavam por um processo de medição e observação detalhada, as fichas eram preenchidas de forma manuscrita e assinadas por cada estagiário responsável, facilitando a autoria das informações fornecidas, por se tratar de um processo que envolve a subjetividade dos olhares do indivíduo que entra em contato com as peças. Além do preenchimento e posterior digitação das fichas catalográficas, as peças foram fotografadas, uma a uma, em diferentes posições, para facilitar a identificação e possibilitar confecção de um catálogo futuramente.

Através de alguns levantamentos sobre suas atividades, é evidente que Renato Miguez considerava de suma importância a incorporação de conhecimentos relacionados à cultura popular na *Escola de Belas Artes* e dedicou grande parte de sua trajetória à esse propósito. Em seu artigo sobre Severino de Trucunhaém (1971, p. 142), ao lamentar a grande exploração que o mercado exercia sobre os artistas populares, além da falta de valorização destes artistas e suas manifestações culturais, Miguez evidencia a importância de um museu comprometido com a produção de conhecimento e a aproximação com as referências populares:

[...] precisamos respeitar e dar o devido valor ao que é nosso, não criar museus com a finalidade apenas de mostruários, pois já está superado; é necessário que se criem centros de pesquisa para se estudar de perto esses assuntos e de assistir ao futuro artista erudito em suas finalidades de sentimento, para que possa ter inspiração em elementos ligados a seu país e em consequência a si próprio.

O *Museu D. João VI* possui um papel fundamental dentro da *Escola de Belas Artes*, se assemelhando às bibliotecas como suporte para as referências que apoiam a formação dos artistas (DIAS: 2013, p. 4), assumindo um compromisso fundamental com a pesquisa e a produção de conhecimento. Atendendo aos anseios do colecionador, a Coleção Renato Miguez de Arte Popular tem importância não só em dinamizar o acervo do museu, como também contribui para a diminuição das relações de poder que se fazem entre uma tradição eurocêntrica e a estética popular brasileira, democratizando o ambiente artístico acadêmico.

NOTAS

1. A partir de 2005, o museu passa por um processo de revitalização, realizado com o patrocínio da Petrobrás, que altera seu conceito museológico básico, investindo na organização de uma reserva técnica disponibilizada ao público para pesquisa (GOMES, 2001)
2. Ainda de acordo com os documentos presentes no Museu D. João VI, sobre as atividades acadêmicas de Renato Miguez, coletei as seguintes informações: participação no V Salão em 1956 com a escultura “Contra o Vento”, a obra recebeu reconhecimento e elogios de Milton Mattos; participação no Salão Nacional de Belas Artes de 1952, recebeu medalha de bronze com o “Vendedor de Amendoim”, elogio à obra e ao artista publicado pelo Correio da Manhã; participação no IV Salão Nacional de Arte Moderna com a obra “Maldição”, expondo ao lado de Franz Weissmann, foi destacada no jornal O Globo; participação no Salão do Distrito Federal em 1956, recebeu medalha de bronze; participação no Salão Nacional de Belas Artes em 1953, com a obra “Último Escravo”. Citado pelo Jornal Alvorada; participação no Salão Nacional de Arte Moderna em 1965, citado no Jornal do Brasil como um dos artistas em destaque.
3. Informação cedida por Merisa Miguez em um texto entregue pessoalmente em uma visita.
4. MIGUEZ, Renato. Ceramistas populares de Pernambuco. Revista Brasileira de Folclore, Rio de Janeiro, v. 10, n. 28, p. 228-258, set./dez. 1970.
5. Pequena cópia de recorte de jornal, sem data ou referência, cedida pelas irmãs do colecionador ao Museu D. João VI
6. Por Claudia Marcia Ferreira, diretora do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, na introdução do catálogo da exposição Brasis Revelados, em comemoração aos 50 anos do CNFCP. Brasis Revelados: 50 anos do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/pesquisa e texto de Guacira Waldeck. Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2008.
7. Foram encontradas menções a essa exposição nas seguintes publicações: JORNAL DO BRASIL – 03 set. 1970; DIÁRIO DE NOTÍCIAS – 04 set. 1970; JORNAL DO BRASIL – 04 set.1970; O JORNAL – 22 set. 1970; REVISTA BRASILEIRA DE FOLCLORE – 1970

REFERÊNCIAS

- CLIFFORD, James. Colecionando arte e cultura In: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n.23,1994. Pp.69-79
- DIAS, Carla da Costa. **De Sertaneja à Folclórica a trajetória das Coleções Regionais do Museu Nacional -1920/1950**. Rio de Janeiro, UFRJ, EBA, PPGA V, 2005.
- DIAS, Carla da Costa. **Identificando e construindo coleções: colecionadores em campo**. Trabalho apresentado na 26ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 01 e 04 de junho de 2018. Porto Seguro, Bahia, Brasil.
- DIAS, Carla da Costa. **O MUSEU D. JOÃO VI: A CONSTRUÇÃO DE HISTÓRIAS E ACERVOS**. XXVII Simpósio Nacional de História. ANPUH: Natal, 2013.
- GONÇALVES, José R. S. “Autenticidade, memória e ideologias nacionais: o problema dos patrimônios culturais” In: **Estudos Históricos** n.2. 1988
- MIGUEZ, Renato. Ceramistas populares de Pernambuco. **Revista Brasileira de Folclore**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 28, p. 228-258, set./dez. 1970
- MIGUEZ, Renato. Severino de Tracunhaem – um ceramista da zona canavieira. In: **Brasil Açucareiro**, 1971
- MORAES, Eduardo Jardim de. *Mário de Andrade: retrato do Brasil*. In: BERRIEL, Carlos E. O. (Org). **Mário de Andrade hoje**. São Paulo: Ensaio, 1990.
- PEARCE, Susan. **Museums, objects and collections: a cultural study**. Washington, DC: Smithsonian Institution Press. 1993.
- PEREIRA, Sonia Gomes (org.). **O Novo Museu Dom João VI**. Rio de Janeiro: UFRJ, Escola de Belas Artes, 2011
- POMIAN, Krzysztof. “Coleções” In: **Enciclopédia Einaudi**, vol.1 - Memória/História. Porto, Imprensa Nacional Casa da Moeda, pp 51-86. 1985.
- VILHENA, Luís Rodolfo. **Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)**. Rio de Janeiro: Funarte/FGV, 1997
- WALDECK, Guacira. “Exibindo o Povo: Invenção ou documento?” In: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n.28: 83-99,1999.

MOLDAGENS EM GESSO DAS ESCULTURAS CLÁSSICAS:

AS COLEÇÕES ACADÊMICAS E O CASO DA AIBA/ENBA NOS SÉCULOS XIX E INÍCIO DO XX

Cybele Vidal N. Fernandes¹

O gesso na História da Arte

Para falar sobre moldagens em gesso acreditamos ser aconselhável trazer informações sobre esse material. O gesso², pedra de gesso ou gipsita (que, entre outros elementos, é rica em sulfato de cálcio) é um mineral facilmente encontrado na natureza. É produzido a partir do aquecimento, aproximadamente a cento e sessenta graus, e é utilizado após sua redução a pó. Quando misturado a cerca de um terço do seu peso em água, a gipsita resulta em uma massa plástica que sofre expansão e endurece em aproximadamente dez minutos. Historicamente, tem amplo uso nas estruturas de construção e na decoração arquitetônica e escultórica.

Na Antiguidade, o gesso foi bastante utilizado, principalmente em regiões muito secas, como na Ásia Menor, Fenícia, Mesopotâmia, Irã, Egito, onde foi encontrado nos muros das construções (exemplo: Pirâmide de Giseh) em máscaras funerárias, entre outras aplicações. Na Grécia, as propriedades do gesso foram muito conhecidas e utilizadas como excelente produto de moldagem. Lisipo, escultor grego, informa que foi o seu irmão Lisístrate o primeiro a utilizar o gesso em moldes de reprodução de peças estatuárias. Os romanos também deram amplo uso ao gesso e foram os responsáveis por sua disseminação na Europa, como o provam, por exemplo, muitos vestígios desse material encontrados nas antigas vilas e cidades. Na Península Ibérica os romanos e os muçulmanos deixaram vestígios do uso do gesso, seja em arquitetura ou nas inúmeras expressões decorativas dos seus edifícios.

Na Idade Média, o gesso foi muito empregado desde o início do período românico, na preparação de paredes a serem decoradas com pinturas a fresco. No Renascimento, esse uso foi aperfeiçoado e o gesso teve, igualmente, ampla utilização na preparação das paredes, técnica utilizada, para preceder as pinturas em suporte de madeira ou tecido. Sabemos que o Renascimento se caracterizou como um período de renovação, de despertar, no qual o conceito de artista se revelou, trazendo novas soluções na arte³. Foi Andréa del Verrochio quem redescobriu a técnica de moldagem em gesso, atribuiu grande importância

à mesma e entendeu as múltiplas utilidades ao material, fazendo várias experiências e chegando a moldar partes do próprio corpo. Considerando as soluções técnicas, no seu tratado *Da Statua*⁴, León Battista Alberti estabeleceu duas formas gerais de escultura: 1- Aquela em que se trabalha a matéria dura e de onde se retira material/bloco de pedra, que denominou **escultura ou entalhadura**; 2- Aquela em que se trabalha com matéria mais macia e se acrescenta material, a qual denominou **modelagem**.

A dispersão das moldagens nos séculos XVII, XVIII e XIX e as academias de arte

O Renascimento italiano descobriu os valores clássicos e levou a sociedade da Baixa Idade Média a profundas mudanças sociais, econômicas, políticas, filosóficas, intelectuais. A classe aristocrática, composta de mecenas e intelectuais, voltou-se para os valores antigos e passou a sustentar uma arte liberta da servidão teológica, a partir de então encarada como um meio de conhecimento do mundo e da natureza. O saber, com base na teoria científica, passou a conduzir os propósitos firmados e a arte passou a revelar, de modo peculiar, essa ambição do homem renascentista, o que estimulou o nascimento do colecionismo.

A Antiguidade foi considerada o berço da beleza clássica na arte, revelada em especial, nas esculturas do passado. Esse fato, e o reconhecimento da cultura clássica como propulsora da nova formação de caráter humanístico da sociedade estimulou, entre outras coisas, o desenvolvimento do colecionismo na Arte⁵. Miguelângelo, escultor, arquiteto e pintor, manifestou desde cedo seu entusiasmo pelas obras clássicas da Antiguidade, mas reconheceu, como nenhum outro, a beleza, a força, o valor de uma peça escultórica: “sou o escultor Miguelângelo Buonarrotti”, dizia com muito orgulho. Enquanto aprendiz, o artista fora convidado a morar na residência da família Médicis, onde conviveu com vários intelectuais, num ambiente à moda da Grécia antiga.

Em Florença, a Coleção Médicis⁶ era muito conhecida; em torno dela surgiu uma “escola de escultura” para iniciar jovens talentosos, interessados em arte, que para ali eram encaminhados por pessoas que neles viam um futuro promissor. Sob o mecenato de Lourenço, o Magnífico, esse centro de estudos nos jardins do Convento de São Marcos iniciou artistas notáveis, entre eles o jovem Miguelângelo. O artista, que já passara um tempo na oficina de Ghirlandaio estudando pintura, conheceu os segredos da escultura com Bertoldo di Giovanni, um antigo ajudante de Donato di Nocoló Betto Bardi, o Donatello (Florença, 1386/1466) artista que redescobriu e aperfeiçoou o processo de moldagem em bronze e criou o *relevo stiacciato*⁷, isto é, um baixo relevo com múltiplos planos para frente e para o fundo da representação, aplicado nas Portas do Paraíso, Batistério de Florença.

As poderosas famílias italianas passaram a cercar-se de artistas e intelectuais e a investir grandes somas na aquisição de peças de reconhecido valor. O interesse pela Antiguidade clássica estimulou o surgimento de um rentável comércio de peças antigas (geralmente provenientes das escavações em territórios gregos e romanos) em meio a um comércio paralelo de peças falsas. Era aconselhável ao ensino a cópia do modelo clássico e, se não

existisse a peça em mármore, eram utilizadas cópias dos originais para esse fim, fato que motivou a multiplicação dessas peças por toda a Europa

O gesso na Itália e na arte no século XVI na Europa

No início do século XVI, Rafael e seus discípulos, estudando as ruínas da *Casa Dourada de Nero*, confirmaram o uso do gesso na Antiguidade, nas mais variadas formas; aperfeiçoaram o método antigo do uso do gesso e o empregaram nas obras do Palácio do Vaticano, onde aplicaram a decoração em grotescos, técnica rapidamente difundida por toda a Europa⁸ O gesso foi reconhecido como um material muito versátil e amplamente utilizado nas soluções decorativas. A difusão dessa arte logo se fez notar: em Fontainebleau, França, foi construído o palácio real e, em torno dele, surgiu a cidade do mesmo nome, junto à floresta de Fontainebleau, antigo local de caça do rei. Em 1531, como consequência da iniciativa real, ali surgiu a chamada Escola de Fontainebleau, famosa por sua decoração em relevo, a partir das obras de artistas italianos convidados pelo rei Francisco I para a modernização do seu palácio: Rosso Fiorentino, Francesco Primaticcio e Niccolló Dell'Abbate, Benvenuto Cellini. Surgia ali uma arte já voltada para o Maneirismo Internacional, com características muito fortes, que iria se consagrar a partir da França.

No entanto, seria na Itália que a experiência frente à obra e junto aos intelectuais, iria se manifestar de forma mais organizada a partir do século XVI, quando surgiram as primeiras academias de arte: Academia e Companhia das Artes de Desenho, de Florença, 1562, fundada por Giorgio Vasari; Academia de São Lucas de Roma, 1577, reinaugurada em 1593 por Frederico Zuccari, entre outras. A Academia francesa, criada em 20/01/1648, iria ditar o modelo das academias de Arte estatais a toda a Europa; reuniu peças de grande valor histórico que foram copiadas para diversos países. Na Península Ibérica, há notícia de que a Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (12/04/1752) em Madrid era detentora de excelente coleção de moldagens de gesso procedentes da Itália, em especial da cidade de Roma. Acreditava-se que, sob a observação do modelo clássico, o ensino levaria o aprendiz à perfeição.

Os modelos das estátuas antigas seriam precisos e necessários para desenhar através deles, aprender a boa forma, o caráter dos gregos e a elegante proporção. A coleção madrilenha era muito pequena, mas, em 1768, Preciado de La Veja⁹, diretor da academia espanhola em Roma, sabendo que estavam sendo moldadas peças, a pedido do governo da Rússia, solicitou a Anton Rafael Mengs¹⁰, então em Roma, que comprasse também modelos para a academia de Madrid, incluindo cópias de algumas peças e baixos-relevos das famosas Coleções Ludovisi e Borghese. Dez anos depois, a academia madrilenha propôs a compra da Coleção Anton Rafael Mengs, que tinha a fama de ser de alta qualidade, mas o artista decidiu-se pela doação da mesma à academia, que recebeu um total de setenta e seis caixas com estátuas e moldes. Em 1794, foi editada a relação das peças pertencentes à coleção da academia reunidas na Sala de Gesso: *Colecion de vaciados*

de estátuas antigas que posee la Academia de las Très Nobles Artes, edição acompanhada de oitenta e quatro gravuras de José Marques Enguidanos.

Em Portugal, havia coleções de escultura de valor, sejam particulares ou institucionais Mafra. No entanto, das coleções existentes, uma despertava maior atenção, pois havia sido comprada para prover a Academia Portuguesa de Roma, instituição que teve um breve fim devido a problemas políticos. A compra desse acervo havia sido intermediada por Anton Rafael Mengs. Os diferentes materiais de apoio ao ensino, provenientes da extinta academia, foram recolhidos para a Aula de Desenho do Castelo (de São Jorge, Lisboa). No século XIX, esse acervo foi transferido para a Academia das Belas Artes de Lisboa, inaugurada em 25/10/1836. O esforço para inaugurar o ensino artístico sistematizado em Portugal tem uma longa história: a Academia das Belas Artes de Lisboa foi inaugurada somente em 1836, assim como a Academia Portuense de Belas Artes, em 22/11/1836.

Essas instituições resultaram de um longo percurso que remonta às antigas Aulas Régias, instituídas pelo Marquês de Pombal no século XVIII. No Brasil, curiosamente, a criação da primeira academia deu-se vinte anos antes, em 1816, tendo sido inaugurada em 1826. Em Portugal, no caso específico da Aula de Escultura, no entanto, sabe-se que a mesma fora inaugurada no século XVIII, ainda em Mafra ¹¹, sob a direção do escultor italiano Alessandro Giusti (1753-1770) que trabalhou ao lado do maior escultor português, Joaquim Machado de Castro (1731-1822). Machado de Castro precisou transferir-se para Lisboa, para trabalhar na execução da estátua de D. José ¹², destinada à nova Praça do Comércio. Assim sendo, a Aula de Escultura de Mafra foi transferida também para Lisboa, ficando sob a direção de Machado de Castro até sua morte, em 1822.

As coleções de gesso tiveram grande importância no ensino acadêmico; prova disso é o interesse que vem despertando nos estudiosos do assunto. No caso de Portugal esse levantamento foi abordado em várias frentes: José Fernandes Pereira realizou estudos sobre o uso da escultura clássica entre os séculos XVIII e XIX, tendo estudado inclusive a Coleção Joaquim Machado de Castro, na sua obra *A Cultura Artística Portuguesa: Sistema Clássico* (Lisboa, 1999) ¹³. Segundo o pesquisador, os pontos de maior interesse no estudo da série talvez sejam as descrições minuciosas ou memórias sobre a confecção das partes estátua de D. José I, projetada e iniciada por Eugênio dos Santos ¹⁴.

Em 1960, o escultor Salvador Barata Feio (1899/1990) deu notícia da pesquisa que realizou sobre as moldagens de gesso pertencentes à academia de Lisboa, e esclareceu que a maior parte da coleção era proveniente da doação, feita em 1891, pelo governo espanhol ao governo português, na qual se incluíam peças da antiga Coleção Anton Rafael Mengs. Atualmente, a compreensão sobre o valor dessas peças tem se tornado muito relevante. Comprovando essa posição, temos os levantamentos realizados na década de 1990 na França e na Itália: 1- RIONNET, Florence. *L'Atelier de Moulages du Musée du Louvre*, França, 1996; 2- DONATTI, Fulvia, que participou da Comissão Central para o Ensino Artístico Industrial na Itália, com a finalidade de confeccionar um catálogo de obras, consideradas entre 1884 e 1908 (Itália, 1999) entre muitos outros.

Século XIX: o ensino acadêmico e a importância do estudo da figura humana e o papel das coleções de moldagens de gesso

Em que base podemos nos apoiar para entender o sistema de ensino das academias de arte no século XIX? Tentando responder a essa pergunta, consideremos os pressupostos classicistas que fundamentam o rigor acadêmico, que podem ser resumidos em três pontos principais: 1- O Desenho é a única base verdadeiramente sólida em que deve se assentar todo o ensino artístico. 2- A Natureza é a verdadeira mestra, mas deve ser compreendida ou modificada como ponto de partida para a Beleza ideal, com base na teoria e nas regras da Arte. 3- A Aprendizagem precisa ser gradual e muito disciplinada, para levar o aprendiz ao completo domínio da representação da figura humana.

Desse modo, no ensino acadêmico, o aprendiz deveria exercitar-se na representação da figura humana, elemento básico da sua formação, tanto no Desenho, na Pintura ou na Escultura, e observar as paixões humanas através de gestos e ações, para alcançar a verdadeira finalidade da Arte. Essa base filosófica gerou, entre os séculos XVI e XVII, o mais homogêneo sistema de ensino nas academias, a partir do modelo da academia estatal francesa. Estava consagrado o sistema segundo o qual dar-se-ia a formação do artista, em sólida base teórica. A primeira etapa do ensino determinava a cópia de desenhos; depois o desenho de modelos em gesso; por último o desenho do natural.¹⁵

Eram também realizadas conferências sobre temas escolhidos, para alunos e professores. Uma academia era, na verdade, uma escola de Desenho. É possível entender melhor esse processo através do livro, escrito por Preciado de le Vega, sob o cognome de Parraso Tebano: *Arcadia Pictórica em sueño, alegoria ou poema prosaico sobre la teoria e práctica de la pintura. Dividido en dos partes: la primera que trata de lo que pertenece al dibuxo y la segunda del colorido* (Madrid, 1789). Segundo essa filosofia de ensino, os alunos deveriam ter aulas de: Desenho de desenhos; Anatomia; Desenho do Antigo; Desenho do Nu; Estudo do Panejamento; Estudo da Geometria, da Perspectiva e da Arquitetura; Invenção e Composição; Leitura de livros específicos (a História Sagrada e Profana, Mitologia, Iconologia, Perspectiva, Arquitetura etc.).

As moldagens de gesso da Academia Imperial das Belas Artes

Quando estava em curso o projeto da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, Lebreton se preocupou em prover a instituição com pinturas, gravuras, moldes de gesso. Esse material foi adquirido pelo Governo em Paris, por sugestão do artista, compreendendo uma pequena coleção de quadros e gravuras de obras recomendadas, livros especializados, cópias de obras clássicas em gesso. Essas peças deram início à coleção da AIBA; são modelos em pleno vulto e em relevo aplicado, cópias em tiragem direta dos originais gregos, romano, francês, a pedido do Brasil e de outros países. Essa primeira coleção de gessos foi aumentada posteriormente com compras e doações à academia.

Embora fossem peças muito frágeis, os lotes não gozavam de adequada proteção nas viagens. Por esse motivo, Félix Taunay e Porto-Alegre lutaram por um decreto que concedesse a rápida liberação das peças no porto do Rio de Janeiro, uma vez que até então, as mesmas ficavam durante muito tempo presas na Alfândega do Rio de Janeiro, o que trazia muitos prejuízos. Segundo levantamento, realizado por Oswaldo Teixeira em 1936, até o ano de 1850 foram arroladas 38 peças de gesso na Coleção da Academia. Em 1858, o Guia das Galerias da AIBA registrava uma coleção bem mais numerosa, constando de: 23 estatuetas; 4 grupos; 7 baixos-relevos; 10 pés; 28 bustos; 1 braço; 3 mãos identificadas e 50 do natural; 5 pernas; várias estatuetas; 200 ornatos.

A partir das atas da Congregação e de outras fontes do *Museu D. João VI*, é possível fazer o seguinte levantamento referente à origem, definição e número das peças da Coleção da AIBA: 1- 1826, Monsenhor Machado Miranda fez doação à AIBA de um Baco e uma Vênus; 2- 1837, a Academia comprou a Coleção Marc Ferrez, de procedência europeia e de alta qualidade (não há identificação das peças) 3- 1854, a família do diretor Henrique José da Silva doou uma série de bustos; 4- 1857, Manuel de Araújo Porto-Alegre comprou vinte estátuas e uma coleção de relevos aplicados para a nova biblioteca; 1860, a Academia comprou peças na Europa, vindas no navio Vila Rica do porto do Le Havre, incluindo seis caixas de peças não identificadas; 5- 1861, a Academia comprou peças na Europa, vindas no navio Normandie, incluindo seis caixas de peças não identificadas; 6- 1863, a AIBA comprou o grupo do Laocoonte e seus Filhos, que foi restaurado pelo professor Quirino Antônio Vieira).

Dada à necessidade em relação ao uso das peças, elas continuaram a serem compradas, sempre que possível: 7- 1863, a Academia comprou peças na Europa, entre elas o Antínoo do Capitólio, a Amazona e o Adônis, todas restauradas pelo professor Quirino A. Vieira; 8- 1875, o Imperador, fez uma doação de um grande lote de peças de gesso de alta qualidade, entre elas Antínoo, Discóbulo, Vênus de Milus, Diana Caçadora, Apolo Sauróctono, Centauro e o Amor, busto de Palas e de Diana, Fauno tocando flauta, todas restauradas por Antônio Chaves Pinheiro; 9- 1876, 525 foram compradas para a Academia do escultor Léon Cluny; essas peças não foram identificadas e chegaram ao Brasil em vários lotes; 10- 1876, chegaram duas encomendas, vindas do Le Havre, com peças não identificadas; 11- 1877, chegaram nove caixas, com peças não identificadas, trazidas pelo navio *Niger*; 12- 1877, chegaram mais onze peças não identificadas, trazidas do *Havre* pelo navio Henrique IV; 13- 1878, chegaram vinte caixas de peças não identificadas, trazidas do Havre pelo navio Belgrano; 14- 1878, chegaram 5 caixas de peças não identificadas, trazidas pelo navio *Ville Rio de Janeiro*; 15- 1883, chegou ao Brasil por encomenda a *Vênus Calipígea*, faltando ainda uma *Vênus de Médicis*; 16- 1889, a Escola Politécnica doou à Academia um busto do Imperador.

No acervo do MNBA há um inventário, localizado em “Notícias da Academia”, 1936. Trata-se de um relatório de Oswaldo Teixeira, que oferece 36 itens referentes às peças situadas “na sala 2”, em 1850. Um segundo levantamento pode ser conferido quando, em 1858, também foi feito um inventário de cópias de gesso. Esse inventário consta de 79 itens e se acha no acervo do *Museu D. João VI* da *Escola de Belas Artes/UFRJ*, em “Atas da

Congregação”. Esse trabalho feito por Alfredo Galvão em “Guia das Galerias da AIBA/ENBA”, sem data.

No entanto, **vê-se que** o número total de peças da Coleção de gessos da Academia ficou indefinido porque, mesmo nos documentos consultados, muitas delas não foram identificadas, havendo apenas o registro do total das encomendas. Assim, em comparação com outras academias da Europa, podemos afirmar que a coleção das peças de gesso da AIBA era bastante numerosa, com peças muito significativas, de bom tamanho e qualidade. Essas peças eram extremamente necessárias em um país onde não havia esse referencial e onde a instituição de ensino artístico precisava aproximar o aluno da realidade da arte, em sua mais elevada essência.

Situação atual da Coleção de gessos da AIBA/ ENBA

Atualmente esse acervo está muito reduzido e a razão disso pode ser atribuída a vários fatores, dentre outros: 1- As peças da coleção nos chegaram após longas viagens e foram submetidas à demorada liberação nos portos, onde ficavam sujeitas a variações de temperatura; 2- Não se pode afirmar que viajavam bem acondicionadas, pois geralmente precisavam passar por restauração após a chegada; 3- As peças tiveram intenso uso nas salas de aula, fato que deve ter causado muitas perdas. Em 1937, o acervo geral da AIBA/ENBA foi dividido, ficando a parte mais numerosa com o MNBA e a parte ligada ao ensino de Arte com a *Escola de Belas Artes*.

Em 1975, a instituição foi transferida para a Ilha do Fundão, mais precisamente para o edifício que sedia a *Faculdade de Arquitetura e Urbanismo* e a Reitoria da UFRJ. Desse modo, algumas peças que não podiam ser ambientadas nos espaços oferecidos à Escola, tiveram que ficar no MNBA por comodato¹⁶. Portanto, as duas Galerias de Escultura que ocupam as duas alas esquerda e direita do segundo andar do MNBA pertencem, desde a sua origem e por direito, à *Escola de Belas Artes/UFRJ*. Isso se explica porque, em 1975, foi erradamente determinada a transferência da *Escola de Belas Artes* para a ilha do Fundão, onde não havia uma nova sede para recebê-la, ficando a Escola, por tempo indeterminado, em espaço adaptado, cedido pela *Faculdade de Arquitetura e Urbanismo*, espaço que hoje, devido a um incêndio no edifício da Reitoria em outubro de 2016, a *Escola de Belas Artes* não utiliza mais, continuando sem sede, tendo que ocupar espaços em Unidades da UFRJ.¹⁷

A Coleção de Moldagens e seu papel na história da AIBA/ENBA

Entendemos que as funções da coleção de moldagens iam além das que até agora abordamos. Quero dizer que, para a Academia das Belas Artes, uma instituição muito jovem, radicada num país em construção, ao longo do século XIX e começo do XX, o gosto pela Arte ainda precisava se desenvolver no meio da sociedade. Nesse contexto, um fato curioso concorreu, a favor da Academia, para estimular esse gosto: o antigo edifício da

AIBA era pequeno, não possuía salas especiais para o ensino, nem espaços para execução de concursos, biblioteca, pinacoteca, galerias para exposições¹⁸. As moldagens em gesso, não tendo um *locus* específico, tiveram que ser acomodadas da melhor maneira possível, em vários locais do edifício, e passaram a ambientar a escola de Arte, colaborando para compor, um centro do saber e de bom gosto.

O uso dessas moldagens tornou-se muito importante considerando-se que a Academia era frequentada por alunos e pelo público, que ali buscavam, além do ambiente de uma escola, um centro de Arte e do saber. Moreira de Azevedo, escritor e crítico que viveu no século XIX, nos lembra que, no edifício da AIBA, desde o primeiro piso, sobre pedestais, vários bustos de obras clássicas, colocados sobre pedestais, recebiam dignamente o visitante: Gladiador, Vênus de Arles, Menelau, Apolo do Belvedere, Diana a Caçadora, Epicuro, Mercúrio, Discóbulo em Descanso. Por outro lado, os arquivos do *Museu D. João VI* guardam documentos que nos falam sobre a preparação das Exposições Gerais, ocasiões em que as moldagens em gesso eram limpas e colocadas por todo o percurso da exposição, contribuindo para situar as obras num ambiente artístico. No entanto, vale lembrar que, sobre tais iniciativas, há várias críticas nos jornais da época, que comentam que as peças confundiam e atrapalhavam as Exposições e que se tornavam muito repetitivas, sempre recorrentes.

Concluindo, seja participando de forma direta do ensino artístico ou ambientando a academia, as moldagens de gesso desempenharam um papel muito importante no desenvolvimento do ensino e do gosto. Suas peças, reunidas numa Coleção de superior qualidade, embora com totalidade indefinida, tem seu uso consagrado como importante e reconhecido no processo de ensino acadêmico que desejamos estudar e entender.

NOTAS

1. Cybele Vidal Neto Fernandes - Titulação: Mestre (Escola de Belas-Artes/UFRJ), Doutorado (IFCS/UFRJ), Pós-Doutorado (Universidade do Porto/CEPESE). Lotação: Escola de Belas Artes: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/PPGAV. Pesquisa: Ensino Artístico acadêmico no Brasil/século XIX; Arte Luso-Brasileira / séculos XVI a XVIII. Pesquisadora FAPERJ junto ao Museu D. João VI: “*O exercício do olhar. A coleção de pintura de paisagem do Museu D. João VI da Escola de Belas-Artes/UFRJ*”.

2. A palavra gesso vem do termo grego *gypsos*. É um produto mineral, composto principalmente de sulfato de cálcio hidratado e pelo hemidrato resultante de sua calcinação. É encontrado no mundo todo, em especial em alguns lugares. No Brasil, é abundante no Maranhão, Ceará, Rio Grande do Norte, Piauí e Pernambuco.

3. Na Idade média não se conhecia o termo escultor com o significado de artista, especificamente do artista que trabalha em três dimensões [...] Durante muito tempo não houve distinção entre arquiteto, pedreiro, canteiro, etc. Os termos *artifex* (que podemos traduzir como artista ou escultor) e *operarius* (que significa trabalhador) eram usados indistintamente. Conferir: WITTICOWER, Rudolf. *Escultura*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda., 1989, p. 34/35.

4. ALBERTI, León Battista. *Da Statue*. Itália: 1462. Foi publicado em 1464, traduzido do latim para o italiano em 1568, por Cosimo Bartoli. O Tratado compõe uma série de três publicações (*da Pictura, de Reedificatoria, da Statue*) e consta de 19 capítulos; define o que é escultura e o que é modelagem. Tem-se ideia de que pode ter sido, entre as três publicações citadas, a primeira delas.
5. Um dos estudos mais alentados sobre o colecionismo na Itália a partir do Renascimento: HASKELL, Francis. *Mecenas e pintores. Arte e sociedade na Itália Barroca*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1997. O livro analisa a obra de vários artistas italianos, principalmente dos séculos XVII e XVIII, “sempre buscando compreender, a partir de documentos históricos, a maneira como esses artistas colocavam seu talento a serviço dos grandes mecenas”.
6. Entre as diversas e famosas coleções italianas citamos a Coleção Farnese / Esculturas, de propriedade do Cardeal Alessandro Farnese, eleito Papa Paulo III em 1543, que hoje se encontra no Museu Arqueológico de Nápolis e é muito rica em peças de origem grega e romana, de várias procedências. A Coleção remete à importância do colecionismo a partir do Renascimento italiano, com originais de extremo valor, como o Grupo do Laocoonte, o Touro Farnésio (cópia) o Sátiro com Dionísio, o Doríforo de Policeto (cópia) o Atlas Farnesio, entre muitas outras peças. Citamos ainda a Coleção Borghese, que fica na Vila do mesmo nome, e reúne pintura, escultura, gravura, etc. A coleção de Escultura fica no primeiro andar da Vila e Paulina Borghese é uma das peças da Coleção que podem representar o conjunto, pela sua beleza e valor extraordinários.
7. A primeira das três portas do Batistério de São João em Florença foi realizada em 1329 por Andrea Pisano. Restavam duas portas, que foram executadas por Lorenzo Ghiberti: em 1401 houve um concurso para a execução da primeira e em 1425 o artista recebeu a incumbência de realizar a terceira e última porta. Ghiberti trabalhou com outros artistas durante muitos anos na confecção da segunda porta do Batistério: Donatello, Jacoppo della Quercia e Phillippo Brunelleschi. A obra, para muitos, pode ser considerada uma obra coletiva, mas tem o espírito de Ghiberti, isto é, o seu estilo se torna mais evidente no conjunto. Ele é o autor da obra, mas uma das inovações da mesma, além da redução a apenas dez quadros ou cenas, é o tipo de relevo que inaugurou, no qual se pretendia um efeito entre a pintura e a escultura. Para tanto, atribui-se a Donatello a criação do chamado *relievo sciacatto* ou relevo esmagado. A porta foi posteriormente denominada por Miguelângelo Buonarroti Porta do Paraíso, que a considerou extraordinária em sua beleza.
8. Ver: FERNANDES, Cybele V. N. A decoração em *groteschi* na obra de Rafael como referência para o ensino artístico na Academia Imperial das Belas Artes do Rio de Janeiro. In: *População e Sociedade. A Matriz Italiana na Arte Luso-Brasileira*. Porto: Edições Afrontamento/CEPESE. Número 19, 2011, p. 28 – 43. (ISSN 0873-1861-19).
9. Francisco Preciado de La Veja (Sevilha 1712 / Roma 1789) era um intelectual; foi responsável pelos pensionistas da Academia de San Fernando de Madrid e ocupou o posto de Secretário da Academia de San Lucas de Roma. Manteve relações de interesse entre a Espanha e a Inglaterra, através da Royal Academy de Londres.
10. Anton Rafael Mengs (Bohemia 1728 / Roma 1779) era um pintor e um teórico voltado para o Neoclassicismo (retratos, alegorias, temas históricos). Foi muito reconhecido em seu tempo, participou da organização da Academia de San Fernando, tendo estado na Itália, onde percorreu várias cidades e trabalhou em prol da Arte e das academias. Escreveu sobre temas voltados para o ecletismo na Arte, uma vez que defendeu as características pessoais a serem seguidas nas obras de Corregio, Rafael, Miguelângelo, outros.
11. A Basílica de Nossa Senhora da Conceição e Santo Antônio de Mafra representou um verdadeiro canteiro de obras e pode ser chamada de a Escola de Mafra, por sua arquitetura monumental e a excelência do conjunto escultórico. Ali podem ser vistas cinquenta e oito estátuas, dois relevos e um crucifixo monumental executados na Itália entre 1729/1734. É obra de vinte e cinco escultores italianos e um belga, residentes em

Roma. Essas peças revelam uma estética final do Barroco e um início do gosto neoclássico em Portugal e na Itália. Conferir: VALLE, Tereza L. M. *Escultura e escultores italianos de Mafra*. Lisboa: Editora Livros Horizonte, 2002.

12. A estátua equestre de D. José I foi a primeira dessa categoria, realizada em Portugal, e também a primeira em homenagem a uma pessoa viva. A estátua foi riscada por Eugênio dos Santos, autor da Praça do Comércio (inaugurada a 06/06/1775) e por ele iniciada, mas pertence a Machado de Castro na maior parte do trabalho.

13. Ver também, do mesmo autor: PEREIRA, José Fernandes. *Arquitectura e Escultura de Mafra. Retórica da Perfeição*. Lisboa, s/Ed, 2003.

14. Ver: CASTRO, J. M. de. *Descrição analytica da execução da Real Estátua Equestre do Senhor Rey Fidelíssimo D. José I*. Lisboa: 1840.

15. Conferir: Vários autores. *Formación Del buen gusto. La enseñanza artística en La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (siglo XVIII). Catálogo de Exposição: Del 13 a 31 de Mayo de 1996. Facultad de Bellas Artes, Sala de Exposiciones, Universidad Complutense de Madrid*.

16. Os Termos de Comodato são previstos em lei, e devem ser revistos de tempos em tempos. Nesse termo ficam especificados o mandatário e o comandante. No caso das peças de vulto da AIBA o mandatário foi o Departamento de Assuntos Culturais do MINC, com interveniência do MNBA. O comandante era a *Escola de Belas Artes*. Verificar nota 34 de MALTA, Marize. “Entre perdas e danos...”, nota 34, páginas 142 a 160. In CAVALCANTI, Ana; MALTA, Marize; PEREIRA, Sônia: *Histórias da Escola de Belas Artes. Revisão crítica de sua trajetória*.

17. Devido ao incêndio ocorrido em Outubro de 2016, a *Escola de Belas Artes* ocupa hoje alguns espaços cedidos por Unidades da UFRJ, enquanto aguarda por sua sede ou por obras nos antigos espaços que ocupava até então. Tal fato tem trazido enormes prejuízos às atividades acadêmicas da EBA/UFRJ.

18. Conferir: FERNANDES, Cybele V. N. O Palácio da Academia das Belas Artes. O ensino artístico versus o espaço da Academia. In: (Ana C, Marize M Sônia G.P org.) *Anais do VI Seminário do Museu D. João VI. Histórias da Escola de Belas Artes. Revisão Crítica de Sua Trajetória*. Rio de Janeiro: Editora NAU, 2017, p. 121 – 128.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, L. B. **Da Statua**. Viena, 1877 (1ª. Edição) Veneza, 1568 (1ª. Edição italiana).

ARGAN, G. C. **Renacimiento y Barroco**. Madrid: Ediciones Akal S. A., 1897, 2 V.

AZEVEDO, Moreira de. **O Rio de Janeiro. Sua história, monumentos, homens notáveis, usos e curiosidades**. Rio de Janeiro: Livraria Brasileira Editora, Coleção Vieira Fazenda, 1969.

CHASTEL, André. **Arte y Humanismo en Florencia en la época de Lorenzo el Magnifico**. Salamanca: Gráficas Ortega S. A., 1991.

COSTA, Luiz Xavier da. **O ensino das Belas Artes nas obras do Real Palácio da Ajuda (1802-1823)**. Lisboa: Imprensa Moderna, 1936.

- DONATI, Fulvia. **La gipsoteca di arte antica**. Pisa: Edizione ETS, 1999, 2 V.
- FERNANDES, C. V. N. A decoração em *grotheschi* na obra de Rafael como referência para o ensino artístico na Academia Imperial das Belas Artes do Rio de Janeiro. In: Vários autores. **População e Sociedade número 19, A matriz italiana na Arte Luso-Brasileira**. Porto: Edições Afrontamento/CEPESE: p. 28 a 43.
- FERNANDES, Luiz Alonso e outros. **Formación del buen gusto. La enseñanza en La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (siglo XVIII)** Madrid: Facultad de Bellas Artes/Universidad Complutense de Madrid, 1996.
- GONZALEZ, J. J. M. **Escultura Barroca en España 1600-1770**. Madrid: Ediciones Cátedra S. A. 1991.
- HASKELL, Francis. **Mecenas e Pintores. Arte e sociedade na Itália Barroca**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.
- PEREIRA, José Fernandes. **A cultura artística portuguesa: sistema clássico**. Lisboa: s/Ed, 1999.
- PEVSNER, Nikolaus. **Las academias de Arte**. Madrid: Edições Cátedra S. A. 1982.
- POLIÃO, Marco **Vitruvio. Da Arquitetura**. São Paulo: Editora Huicitec Ltda., 1999.
- RIONNET, Florence. **L'Atelier de moulage Du Musée Du Louvre (1794-1920)**. Paris: Notes et documents des musées de France, 1996.
- WITTIKOWER, Rudolf. **Escultura**. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora LTDA, 1898.

“A PRIMEIRA MISSA NO BRASIL” (1860) E “LOS FUNERALES DE ATAHUALPA” (1867)

CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE NACIONAL NA PINTURA ACADÊMICA DA AMÉRICA LATINA

Daiane Gomes Marcon

O século XIX, a nível mundial, é marcado pelo esforço de criação da História como disciplina: um campo de conhecimento científico autônomo, com seus próprios parâmetros e que busca a objetividade. É também o século no qual se dá a independência do Brasil de Portugal e a do Peru da Espanha - no Brasil sendo fundado um império e no Peru uma república. A união destes dois acontecimentos - preocupação com a História e a independência das antigas colônias - cria o ambiente ideal para a busca e construção das identidades nacionais que permearão os anos de mil e oitocentos e boa parte do século seguinte. Tanto “A Primeira Missa no Brasil” (1860), do brasileiro Vitor Meireles, quanto “Los Funerales de Atahualpa” (1867), do peruano Luis Montero, participam desse processo de afirmação da identidade de seus países de origem.

Não é apenas na América Latina que o estudo da história pátria e as discussões acerca da questão nacional são tendência no período: o projeto historiográfico oitocentista, em todo o mundo, é erguido sobre a base da história política como biografia das nações. Tratou-se de uma busca de legitimar através do passado os interesses e conveniências do presente (GUIMARÃES, 2002).

Tais empreendimentos seriam inúteis e, mais que isso, desaconselháveis, no contexto de locais que ainda fossem colônia ou reino unido, posto que poderiam levar ao separatismo. Porém, com a independência, é preciso descolar os países de sua imagem de apenas um destino exótico e pitoresco moldado a partir das imagens de expedições estrangeiras e dos artistas viajantes. Torna-se necessário delinear uma identidade para o país de forma que seja possível, externamente, afirmar-se como uma nação forte e civilizada digna de ombrear com o conjunto de nações do mundo; e sobre a qual, internamente, se possa construir um sentimento de patriotismo, unidade e pertencimento.

A partir de dois fronts, são elaborados e fixados tais discursos (GUIMARÃES, 2002): a História, fundamentando uma verdade que era entendida como cientificamente comprovada; e as artes, que transformam a história em memória, tornam afetivo o relato escrito, criando imagens para os fatos históricos. Não se trata, porém, de um projeto único e coordenado em cada país e seria um equívoco entender essa arte como submissa ao esforço da

historiografia: são processos concomitantes que se influenciam mutuamente, interessados em uma pauta que estava em alta naquele período -- a identidade nacional.

Mesmo dentro das artes, não havia um entendimento único de qual a verdadeira identidade e como ela devia ser afirmada visualmente. Portanto, trago aqui dois casos específicos, um do Peru e um do Brasil, que tiveram enorme influência, porém não representam todos os discursos de identidade que estavam sendo apresentados e afirmados em seus países de origem no período. O que pretendo é discutir as estratégias e narrativas utilizadas para construir o imaginário nacional nessas duas obras, buscando semelhanças e diferenças. E, através desse paralelo, propor a discussão dessas obras dentro da perspectiva da América Latina, em vez dos comuns paralelos com a matriz formal europeia, de maneira a perceber algumas possíveis especificidades e recorrências.

Luis Montero (1826-1869) é hoje um dos mais lembrados pintores da arte acadêmica peruana do século XIX e é em “Los Funerales de Atahualpa” [Figura 1] - realizada já no fim de sua carreira - que ele tem sua maior consagração: se torna conhecido não apenas no Peru, expõe também seu quadro na Itália (em Florença, onde ele foi pintado), no Brasil (Rio de Janeiro), no Uruguai (Montevideu) e na Argentina (Buenos Aires), tendo em todos esses lugares recebido muitos elogios da imprensa (CABRERA, 2014). Vitor Meireles (1832-1903) é possivelmente o mais famoso pintor brasileiro do século XIX,



Figura 1 - Luis Montero (1826-1869), *Los Funerales de Atahualpa*, 1867. OST, 350x537cm, Museo de Arte de Lima, Lima, Peru. Fotografia: Google Art Project – Cultural Institute.

sendo “A Primeira Missa no Brasil” [Figura 2] sua obra mais conhecida, a qual criou um imaginário do descobrimento do Brasil que se mantém influente até hoje (COLI, 2005).

As duas obras tem muitos pontos de proximidade - tanto em características formais, temáticas, discursivas e de processo de criação, quanto em relação ao processo histórico de seus países de origem -, mas se diferenciam em importantes nuances dentro desses critérios, que apontam as recorrências e especificidades dessas obras, dos discursos representados e processos de independência de cada país.

Começemos pelas semelhanças. Como já foi dito anteriormente, ambas são obras envolvidas na criação de uma identidade nacional e são as telas mais influentes até hoje no imaginário do passado de seus países. As duas utilizam relatos e o discurso histórico como lastro para defender certa verdade das cenas, uma vez que no período a História e as fontes são entendidas como imparciais e verdadeiras - Vitor Meireles utiliza a Carta de Pero Vaz de Caminha e Luis Montero utiliza o livro lançado em 1847 pelo historiador estadunidense William Prescott, chamado “History of the Conquest of Peru”. Tanto



Figura 2 - Vitor Meireles (1832-1903), *A Primeira Missa no Brasil*, 1860, OST, 268x356cm, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, Brasil. Fotografia: Google Art Project – Cultural Institute.

Luis Montero quanto Victor Meirelles tiveram seu estudo entre Itália e França, ambos tiveram formação acadêmica. Ambas as obras são pintadas na década de 1860 na Europa, em viagens de estudo dos artistas como pensionistas do governo de seus países, utilizando telas de grandes dimensões, o estilo dominante europeu e retratando uma cena da história de seus países, cenas que interessam ao ideário que está sendo construído no período. As duas tiveram anos de pesquisa histórica e preparação para sua realização, sendo, portanto, exaustivamente planejadas em cada detalhe. E, principalmente, as duas obras abordam o início da colonização, a relação dos nativos com o europeu e a postura da Igreja, além disso, possuem um caráter claramente retórico.

Em “A Primeira Missa no Brasil”, Meireles pinta uma origem da nação e, ali, o que temos é uma harmônica e natural união do índio com o europeu e a igreja. A conquista é apresentada como algo pacífico, o índio é conciliado e amigável (até mesmo interessado no cristianismo!) e a colonização (consequentemente, o colonizador) é vista como algo positivo e essencial por trazer a civilização para o “bom selvagem” (COLI, 2005). O mito fundador ali criado dá ênfase, portanto, a generosidade do europeu e da igreja católica e ao interesse dos nativos em serem catequizados.

Já em “Los Funerales de Atahualpa”, o que Montero pinta é o fim de uma nação. A cena escolhida pelo artista mostra um ponto de vista totalmente oposto ao de Meireles sobre a conquista e colonização: é o funeral de um governante, mais especificamente Atahualpa, o último governante Inca, que foi assassinado pelos colonizadores. Na cena, os europeus e a igreja não permitem a realização de um funeral adaptado à cultura local - mais que isso, agridem brutalmente as esposas e filhos - ou seja, mulheres e crianças! - de Atahualpa que tentam resgatar o corpo do governante (CHRISTO, 2010b). O colonizador é apresentado como cruel, a igreja aqui não é a instituição piedosa que une o europeu e o nativo através de seu ritual, mas sim um cúmplice ativo nas atrocidades. Os soldados europeus, que em Vitor Meireles estão devotos frente à cruz, na obra de Luis Montero estão armados praticando violências contra mulheres e crianças indefesas. A situação não é pacífica. Não há piedade nem no momento da morte. A conquista é mostrada como violenta, desigual e, principalmente, covarde. Não há conciliação, há conflito. Outro ponto importante é que o cenário onde a cena se desenrola não é uma floresta tropical. É um cenário que enfatiza como os nativos já eram civilizados antes da conquista espanhola, afinal construíram uma grandiosa arquitetura. O europeu, portanto, é visto como quem traz a barbárie, não a civilização; o fim e não o início de uma nação. A ênfase está no caráter violento, covarde e destrutivo da conquista.

Nas duas obras, o papel da igreja é de conquista da alma, cultura e crença dos nativos: em um dos casos, o de Vitor Meireles, escolhe-se representar uma conquista religiosa consentida; em Montero, ela é coercitiva. O que fica implícito em cada uma é o desejo (ou não) de resistência à colonização. É claro que, na época da conquista, tanto no Brasil quanto no Peru houve resistência: não se trata de fatos históricos aqui, e sim das estratégias discursivas e posições adotadas em cada obra. Cabe trazer ao paralelo aqui proposto um breve exemplo oriundo do México. Entre diversas opções com teor parecido, escolho trazer à baila a obra “Fray Bartolomé de las Casas” (1875) [Figura 3], do mexicano Félix

Parra (1845-1919). Como “Los Funerales de Atahualpa”, a obra evidencia a crueldade e covardia dos colonizadores (CHRISTO, 2010a) e o nativo como possuidor de uma grandiosa civilização, como se pode ver, novamente, pela arquitetura ao fundo. O nativo é uma vítima da conquista, de uma guerra desigual, e sua avançada civilização está sendo dizimada, como é presumível pelo templo destruído que serve de cenário para a cena. O europeu, novamente, é quem traz a barbárie para uma civilização desenvolvida.



Figura 3 - Félix Parra (1845-1919), *Fray Bartolomé de las Casas*, 1875, OST, 365 x 263 cm, Museo Nacional de Arte, México. Fotografia: Google Art Project – Cultural Institute.

O paralelo com “Fray Bartolomé de las Casas”, porém, evidencia novamente duas especificidades de “Los Funerales de Atahualpa”: na obra do mexicano Félix Parra, podemos subentender a resistência dos nativos à conquista, porém ele não figura explicitamente a violência do europeu como faz Montero; além disso, em Parra não há a crítica à Igreja, ele mostra o frei e o cristianismo como últimos salvadores possíveis daquele povo desamparado (o frei Las Casas que o artista escolhe incluir em posição nobre na composição, era um defensor dos índios).

A obra brasileira “O Último Tamoio” (1883) [Figura 4], de Rodolfo Amoêdo (1857-1947), traz o mesmo tipo de representação que pressupõe uma resistência indígena -- que, porém, acontece em um tempo anterior ao retratado na obra -- e apresenta o membro da Igreja como piedoso e acolhedor. Novamente, como em Parra, não há violência explícita, o tom é melancólico e não de revolta. Figura-se o sofrimento, não a resistência.

O caráter de certa forma anticlerical, que surge da escolha de Montero de representar os membros da Igreja como cúmplices e cruéis, é raro para a arte da América Latina do século XIX e mereceria pesquisas específicas.

Retornamos, então, a “A Primeira Missa no Brasil”, após esse pequeno *tour* por diferentes pinturas que também abordam a relação entre os nativos, os europeus e a Igreja



Figura 4 - Rodolfo Amoêdo (1857-1941), *O Último Tamoio*, 1883. OST, 180 x 260 cm, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, Fotografia: Google Art Project – Cultural Institute.

durante a conquista, e os discursos de identidade criados por cada uma nessas obras. Nessa perspectiva com obras latino americanas, em vez da comum aproximação à matriz formal europeia, se torna gritante o tom radicalmente conciliador que Meireles dá para sua obra: não há qualquer concessão a críticas, seja a quem for.

Tanto “A Primeira Missa no Brasil” quanto “Los Funerales de Atahualpa” buscam distanciar a imagem do nativo indígena da barbárie, que havia sido bastante explorada pelos europeus. Meireles figura esse discurso mostrando o indígena como gentil e curioso com a cultura europeia; Montero, empreendendo uma crítica direta à crueldade do europeu.

Uma pista para compreender essas escolhas discursivas pode estar nas diferenças do processo de independência desses países e o tipo de governo que detinha o poder naquele momento.

O Brasil, apesar de se tornar independente, passa a viver um império centralizador com profundas ligações da família real com a Europa. Não há interesse em transformar o europeu em inimigo, e sim se apresentar como mais uma monarquia aos moldes europeus. O ponto de vista, portanto, é pró-europeu e pró-colonização.

Já no Peru, assim como no México, há o estabelecimento de uma república através de um processo de tomada de poder. A luta por independência e a posterior fundação de uma república são fundamentadas por ideais iluministas e inspirada diretamente no exemplo da revolução francesa (VIÑUALES, 2000). Portanto, há um forte interesse em se descolar do poder espanhol no campo simbólico e da imagem de colônia subserviente.

O uso da história local, com ênfase no nativo e não no europeu, permite uma afirmação externa, para o resto do mundo, como um país civilizado há longo tempo, e também fortalece internamente os ideais republicanos. Através do resgate da história Inca, o país se afirma como continuador daquela valorosa civilização, uma trajetória histórica independente do europeu que foi, por um curto período, atravessada por sua ocupação.

Para finalizar, é importante destacar que tratam-se apenas de discursos. Essa valorização dos povos pré-hispânicos se dá só no discurso de legitimação e de identidade nacional (VIÑUALES, 2003), os remanescentes desses nativos continuaram, tanto no século XIX, quanto até hoje, sendo marginalizados e dizimados, mesmo sendo o símbolo da identidade nacional.

REFERÊNCIAS

- CABRERA, Marco. **Los funerales de Atahualpa y el academicismo del siglo XIX**. 2014. Conferência realizada na Biblioteca Nacional do Peru, em Lima, e gravada pelo canal do Ministério da Cultura do Peru. Disponível em <[HTTPS://youtu.be/F5u9HHRhvfk](https://youtu.be/F5u9HHRhvfk)> Acesso em: 01 jun. 2018.
- CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. A violência como elemento distintivo entre a representação do índio no Brasil e México no século XIX. In: Valle, Arthur & Dazzi, Camila (Orgs.). **Oitocentos - Arte Brasileira do Império à República - Tomo 2**. EDUR-UFRRJ, 2010a, pp. 327-341
- CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. Heróis imóveis na pintura indigenista da América Latina. **Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**. Rio de Janeiro p. 354-363, 2010b.
- COLI, Jorge. **Como estudar a arte brasileira do século XIX?** São Paulo: Editora SENAC, 2005.
- GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. Expondo a História: imagens construindo o passado. **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, v. 34, p. 71-86, 2002.
- VIÑUALES, Rodrigo Gutiérrez. La Pintura y la Escultura en Iberoamérica (1800-1925). In: GUTIÉRREZ, Ramón; VIÑUALES, Rodrigo Gutiérrez. **Historia del Arte Iberoamericano**. Madrid (Espanha): Lunweg Editores, 2000. p. 185-237.
- VIÑUALES, Rodrigo Gutiérrez. El papel de las artes en la construcción de las identidades nacionales en Iberoamérica. **Historia Mexicana**, Ciudad de México, v. 53, n. 2, out-dez 2003.

ENTRE JUDITE, SALOMÉ E DANÇARINAS ORIENTAIS:

JUDITE E HOLOFERNES (1880) DE PEDRO AMÉRICO¹

Fabrizio Miguel Novelli Duro²

Em 1884 aconteceu, no Rio de Janeiro, a 26ª Exposição Geral organizada pela Academia Imperial de Belas Artes. Pedro Américo de Figueiredo e Mello (1843-1905) participou desse evento com quinze obras de sua autoria inéditas ao público brasileiro³. Nessa comunicação me ocuparei de uma dessas obras e de parte de sua recepção crítica durante a exposição. Trata-se da pintura apresentada como *Judith rende graças a Jehovah, por ter conseguido livrar sua pátria dos furores de Holofernes* [Figura 1], realizada na cidade de Florença em 1880.

Nesta composição, que remonta ao livro de Judite (9:1-13:16) do Antigo Testamento, podemos ver o momento em que a viúva, da cidade de Betúlia, louva ao Deus de Israel após ter decapitado o general Holofernes. Observamos essa mulher de cabelos negros com muitos adornos, representada de corpo inteiro, olhando para os céus com os braços levantados e a palma de suas mãos voltadas para cima. No chão, ao seu lado direito, a espada de Holofernes, general de Nabucodonosor, utilizada por Judite para decapitá-lo; à esquerda dos pés da viúva, jaz a cabeça do general. Enquanto a cabeça permanece sobre um tapete, cujos detalhes são cuidadosamente reproduzidos por Américo, a cimitarra ensanguentada divide-se entre o tapete e um tecido branco e dourado.

A crítica brasileira teceu alguns comentários sobre o momento escolhido por Pedro Américo, considerando-o pouco verossímil em função da serena expressão de Judite. Félix Ferreira afirmou que “falta-lhe a expressão do *nevrosismo* [sic] que devia dominal-a” (F. F., 1884, p. 1). Segundo ele, o instante escolhido, representado à maneira de Américo, só poderia ser considerado verossímil se interpretado pela teologia, pela ação do sagrado⁴. Juntando-se ao coro dos demais críticos, acredita que o quadro não se sustenta sob as regras da verdade ao representar esse episódio. O crítico da *Revista Illustrada* concorda com aquele do periódico *Brazil*, como se pode perceber a seguir:

A pintura historica não póde ser considerada senão como realista.

A poesia, o idealismo e a phantasia devem ceder o passo á verdade do factio que o artista reproduz, empregando essas tres cousas, apenas como um meio de embellesar a composição, mas nunca de modo a sahir fôra da verdade do assumpto, sacrificando a realidade á fantasia,

sob pena de cair em grave erro.

Na *Judith* do Sr. Pedro Americo tudo é sacrificado, até o critério!

Não é preciso ser artista para compreender que aquella mulher, depois de passar a noite na tenda de Holofernes a espera que este adormecesse, **não perderia seu tempo a enfeitarse**, [...]



Figura 1 - Pedro Américo de Figueiredo e Mello, *Judite e Holofernes*, 1880, Óleo sobre tela, 229,0 x 141,7 cm, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Fonte da imagem: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fd/Pedro_Am%C3%A9rico_-_Judith_rende_gra%C3%A7as_a_Jeov%C3%A1_2.JPG

Imaginamos então ver Judith sahir da tenda com as feições alteradas, pallida, os cabellos em desordem assim como as vestes, e toda ensanguentada.

[...] Judith não parece que acabou de cortar a cabeça de Holophernes, mas sim, que se prepara a cortal-a; por isso, levantando os braços ao céu, parece pedir a Jehovah que a auxilie em tão arriscada empreza.

Este é que deve ser o verdadeiro assumpto do quadro pela maneira como elle foi tratado. E para isso o Sr. Pedro Americo não tem outra cousa a fazer senão tirar a cabeça, o facão e... mais nada.

Aceite este conselho Sr. Dr. Pedro Americo e o seu quadro muito lucrará em relação á *esthetica*, á *verdade* e até o *bom-senso*.(X, 1884, p. 6, grifo nosso).

Ambos os críticos procuravam a verossimilhança, ou realismo, no episódio representado através da expressão da heroína, de suas emoções e do seu estado psicológico, mas Pedro Américo optou por representá-la com uma expressão claramente idealizada e com as roupas em perfeito estado. Dentre as críticas recebidas, aquela da *Revista Illustrada* é a única que propõe uma “solução” para a escolha de Américo. Em sua interpretação, a expressão de Judite só se explicaria se o instante escolhido fosse *antes* de degolar o general assírio. Nesse momento em que se prepara para agir seria plausível a sua expressão “calma e plácida, sem a menor pinta de sangue e com as vestes muito direitinhas, assim como o penteado e todos os enfeites que a adornam” (X, 1884, p. 6).

Oscar Guanabarro foi o crítico que denunciou os motivos pelo qual Pedro Américo incorreu nessas escolhas. Assim ele se manifestou:

É esta uma tēla de grande effeito, [...]

A physionomia [de Judite], porém, não tem nenhum traço caracteristico indicador de que aquella mulher fosse capaz de cortar a cabeça de nenhum homem [...]

A heroína da Bethulia era uma viuva, ao passo que a Judith do Sr. Pedro Americo parece ser uma mulher ainda muito nova; por isso, quando vimos o quadro pela primeira vez, **ju- gámos que estavamos diante de Salomé, dansando ainda**, depois de ter recebido a cabeça de S. João Baptista.

Este equívoco da nossa parte tem plena justificação na propria figura d Judia, que está resplendente de luz diurna. Tendo occorrido á noite o facto attribuido á heroína da Bethulia [...] Esta contradicção é causada pela preocupação constante, que tem o Sr. Pedro Americo, de **querer impôr-se sómente pelas côres, sacrificando a arte ao material da propria arte. Se a sua scena fosse pintada, como deveria sê-lo, com os effeitos da noite, Judith não teria as pompas do seu brilhante vestuario, e o bonito effeito da tēla ficaria prejudicado, no entender de nosso pintor [...]**. (A EXPOSIÇÃO..., 1884, p. 1, grifo nosso)

No entanto, o que Guanabarro critica, a ênfase ao colorido, é justamente o que revela o modelo artístico eleito pelo pintor brasileiro, em consonância com certa “modernidade”, como apontada por parte da crítica europeia. Américo não pretendia, nesse caso, ser realista através da representação do horror e do choque despertado pelo momento

escolhido, mas através da representação do cenário, dos tecidos e acessórios, aspecto que pouco ocupou as colunas de Ferreira e Agostini. No mesmo artigo, ao comentar sobre a estampa ao fundo da pintura *Rabequista árabe* [Figura 2], Guanabaro diz: “Este panejamento faz logo lembrar as roupas de Judith; é o mesmo tecido, sem tirar nem pôr” (A EXPOSIÇÃO..., 1884, p. 1). Guanabaro foi o único a comentar a utilização do tecido



Figura 2 - Pedro Américo de Figueiredo e Mello, *Rabequista árabe*, 1884, Óleo sobre tela, 87,6 x 60,5 cm, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Fonte da imagem: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5c/Pedro_Am%C3%A9rico_-_A_rabequista_%C3%A1rabe_-_1884.jpg

nas duas composições: na representação de um tema da tradição, fato ocorrido num passado remoto, e na pintura de gênero, contemporânea a princípio, já que não há nenhuma indicação que nos remeta a outro tempo histórico.

A preocupação pela verossimilhança e o interesse descritivo na representação detalhada dos mais diversos acessórios, materiais e texturas, perceptível nessas duas obras, é justamente um dos aspectos que permite a aproximação da pintura de Américo a muitas outras do mesmo período. O tema escolhido pelo pintor brasileiro, aquele de Judith, oferece uma personagem oriental ricamente adornada, com suas melhores roupas e joias, característica que permitiria a inserção irrestrita dos acessórios dessa cultura material em sua pintura.

Essa inserção de objetos orientais pode ser observada na produção do artista francês Henri Regnault (1843-1871), que também realizou uma representação de *Judith et Holopherne*⁵ [Figura 3]. No periódico *Le Monde Illustré*, pode-se ler o que Paul de Saint-Victor escrevera ao rememorar tal pintura no ano de morte do artista:



Figura 3. Henri Regnault, *Judith et Holopherne*, 1869, Óleo sobre tela, 230 x 302 cm, Musée des Beaux-Arts, Marseille, Fonte da imagem: <https://www.photo.rmnm.fr/archive/15-626265-2C6NU0AMV2S53.html>

Da Espanha à África há apenas um estreito [de Gibraltar]; Henri Regnault rapidamente o ultrapassa. O Oriente o atraía pelas suas maneiras distintas, pelos seus tipos estranhos, pelos espetáculos excêntricos da vida bárbara. [...] Na *Judith* que ele expõe na Escola de Belas Artes, em 1867, Henri Regnault foi atraído pelo episódio terrível que teve que representar. **Ele nada viu além de um pretexto para fazer cintilar as joias, brilhar os tecidos e contrastar as carnações de cores diversas.** Da tenda trágica de Holofernes ele fez algo divertido, bizarro e colorido como o interior de um bazar turco.⁶ (SAINT-VICTOR, 1871, p. 70, grifo nosso, tradução nossa)

Em sua pintura, podemos ver Judite representada em pé, de corpo inteiro, Holofernes deitado sobre sua cama e, entre os dois personagens, notamos a presença da serva de Judite. Observando o espaço entre a viúva e o general, de baixo para cima, percebemos uma tapeçaria oriental, uma pele de animal sobre a cama, os detalhes vermelhos e dourados no objeto no qual Holofernes está apoiado, os brilhantes tecidos que envolvem o corpo de Judite, dourado em sua cintura e branco nos seus seios, o reluzir de suas joias de ouro – anéis, pulseira, bracelete, brinco e tiara –, e, finalmente, o lenço amarelo na cabeça da serva, que se contrasta com sua pele. Ao descrever essa pintura, Théophile Gautier (1872, p. 14, tradução nossa) afirmou que “o artista, em poucas pinceladas, materializou o seu sonho e os introduz em um novo mundo, em uma antiguidade assíria e bíblica que não deve nada à arqueologia e tem a verdade intensa de uma alucinação”⁷. Ele nos revela também que “na sombra, ao fundo, sob as dobras da tenda, reluzem as armas que não defenderão o seu mestre”⁸ (GAUTIER, 1872, p. 14, tradução nossa). Em uma fotografia mais saturada da Judite de Américo, é possível perceber alguns objetos no interior da tenda. Possivelmente são as armas e a armadura do general, pois um dos objetos tem uma forma circular e parece ser, talvez, um escudo.

Se os instrumentos de defesa de Holofernes estão escondidos pela sombra – caso sejam, de fato, o que vislumbramos parcialmente –, observamos, por outro lado, o destaque dado à cimitarra utilizada pela Judith para assassiná-lo e o cuidado com que realiza a representação desse objeto que está no primeiro plano. Além da lâmina ainda suja de sangue, pode-se ver a empunhadura repleta de arabescos. Pela cor utilizada, talvez buscasse representar o marfim. Na pintura de Regnault não conseguimos ver a empunhadura da arma. Há, contudo, outra composição bíblica e orientalista de Regnault que representa uma espada oriental – descrita como “cimiterre”, “yatagan” ou “kandjar”⁹ – com a empunhadura em marfim. Realizada após a sua *Judith et Holoferne* e exposta no Salão de 1870, trata-se da sua famosa *Salomé* [Figura 4] – “o evento do Salão”¹⁰, segundo Gautier (1872, p. 17, tradução nossa).

Não restam dúvidas ao classificá-la como uma composição orientalista. Notamos, nela, diversos objetos que a enquadram nessa tendência: aos seus pés, sobreposta ao tapete oriental, a pele de uma onça; ela senta-se sobre uma espécie de “banco” oriental ricamente decorado; ao observarmos onde descansa sua mão direita, notamos tanto a tapeçaria sobre a qual está sentada, quanto o tecido que envolve sua cintura. Suas vestimentas e acessórios, assim como tecido ao fundo, são representados em tons de dourado. A onipresença do

amarelo, tão associado ao deserto das paisagens orientais¹¹, destaca-se nessa tela – como aparece, também, no vestido da Judite de Américo.

Ao comentar a obra do pintor francês, Gautier (1872, p. 18, tradução nossa) afirma que “o primeiro posto entre os modernos parece pertencer a ele”¹². E o crítico continua:

Não há, felizmente, na obra de Regnault, o que os filósofos e críticos chamam de “um pensamento”: ele tem apenas ideias de pintor, e não as ideias de literato, coisa muito diferente. O assunto do ponto de vista dramático, histórico, anedótico, pouco o preocupa, e ele não tenta atrair o interesse por cenas comoventes. **Seus efeitos são os efeitos da pintura, os contrastes e combinações de cores, jogos de luz e sombras, surpresas e arrebatamentos para os**



Figura 4 - Henri Regnault, *Salome*, 1870, Óleo sobre tela, 160 x 102.9 cm, Metropolitan Museum of Art, New York. Fonte da imagem: <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/16.95/>

olhos [...] gostamos da pintura que não tem outro objetivo além da pintura¹³ (GAUTIER, 1872, p. 19-20, grifo nosso, tradução nossa).

Gautier (1872, p. 24, tradução nossa) também afirma que “Regnault é um colorista de primeira ordem”¹⁴ e que sua pintura é “essencialmente moderna, ainda que não se prenda à reprodução exata de coisas atuais”¹⁵. Para ele, “Salomé, é todo o Oriente”¹⁶ (GAUTIER, 1872, p. 25, tradução nossa).

Apesar disso, a gênese da *Salomé* de Regnault, como documentada, nada tem a ver com o Oriente, tampouco com a Bíblia. Tratava-se da representação de outro pitoresco do século XIX, os camponeses italianos. Como relatam em um dos catálogos do *Metropolitan Museum* (STERLING, 1966, p. 201), essa obra foi iniciada como um estudo de cabeça, realizado a partir de uma camponesa que o pintor conhecera em Roma. Na composição inicial, o fundo era vermelho com ornamentos azuis. Posteriormente, a composição foi aumentada para o tamanho de um busto [bust-length] e intitulada “estudo de uma mulher africana”. Ao realizá-la em ponto maior (160x100 cm), “ele fez a figura completa, acrescentando os acessórios e dando à pintura o seu atual fundo amarelo brilhante”¹⁷ (STERLING, 1966, p. 201, tradução nossa). O catálogo também nos informa que “os tecidos que conferem à pintura muito da sua atratividade exótica foram comprados na Exposição Universal de Paris em 1867 e na Espanha”¹⁸. Relata-se ainda que “Regnault considerou vários títulos – Hérodiade, Escrava Favorita e Poetassa de Cordoba – antes de adotar o final, Salomé, que mantém até hoje”¹⁹. Podemos notar, pelos nomes considerados, a indistinção entre personagens que pertenceriam à pintura histórica bíblica, como Hérodiade, e aqueles da pintura de gênero, como Escrava Favorita.²⁰

Ao rememorar a versão concluída por Regnault, Paul de Saint-Victor lançava luz, de certo modo, a essa questão, isto é, a indistinção entre a elaboração de uma pintura histórica e da pintura de gênero: “**a Salomé [...] não possui nada de bíblico além de seu nome.** Essa bela mulher [...] é uma dançarina moura [*almée mauresque*] retirada de algum harém africano [...]”²¹ (SAINT-VICTOR, 1871, p. 70, grifo nosso, tradução nossa). Uma *almée*, ou *almeh*, segundo a gravura de Alexandre Bida no livro *Souvenirs d’Égypte* [Figura 5], é uma dançarina oriental. O comentário do crítico demonstra que apesar do artista identificá-la como uma personagem histórica bíblica, ela poderia ser percebida, eventualmente, como uma figura pertencente ao domínio da pintura de gênero.

Se buscamos aproximar os dois artistas, em um primeiro momento, pelos comentários da crítica que destacavam a importância atribuída às cores, ou ao colorido, em detrimento do momento representado, agora cumpre observar que, assim como aconteceu com a percepção da Salomé de Henri Regnault, a Judite de Pedro Américo também foi associada a uma dançarina oriental, demonstrando como se diluíam os limites entre os gêneros pictóricos.

Félix Ferreira escreveu que o brasileiro representou em sua tela uma “figura formosa, cheia de graça e flexibilidade, **esmeradamente colorida**, vestida e ornada, mas que menos se parece com a libertadora da Bethulia do que com uma dessas *bailadeiras*, que tão bem descreve Jacoliot, o luminoso expoente do pantheísmo da Índia [...]” (F. F., 1884, p. 1, grifo nosso). Talvez, ao mencionar Louis Jacoliot, o crítico se referisse à sua publicação

que em 1882 já estava na sexta edição²². Uma bailadeira, ou *bayadère*, “é para a Índia o que a almée é para o Egito”²³ (ÉNAULT, 1882, tradução nossa). Em suma, os dois críticos interpretaram as figuras bíblicas representadas como dançarinas orientais²⁴, tanto Paul de Saint-Victor ao comentar a Salomé, quanto Felix Ferreira ao comentar a Judite.

O que se buscou demonstrar é que a motivação dos artistas em representar as texturas, brilhos e as cores por meio da inserção de objetos de uma cultura material considerada exótica, cujo interesse aumentou durante o século XIX, incorreu em duas modificações nas pinturas históricas de temática bíblica. Os artistas passavam a se importar menos com a verossimilhança do momento da história representado e mais com os efeitos pictóricos



Figura 5 - Alexandre Bida, *Danseuse (Almée) / Dancing Girl (Almeh)*, Souvenirs d' Égypt, 1851, From The New York Public Library Collection. Fonte da imagem: <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47d9-682e-a3d9-e040-e00a18064a99>

que a representação os proporcionaria, como foi apontado por uma parcela dos críticos. Em Américo, isso fica claro por meio do comentário de que ele quer “impor-se somente pelas cores, sacrificando a arte ao material da própria arte”; para Regnault, de que ele “tem apenas ideias de pintor, e não as ideias de literato [...] pintura que não tem outro objetivo além da pintura”. Essa característica notada pelos críticos permitira que Gautier definisse a pintura de Regnault como “essencialmente moderna”. Simultaneamente, buscamos demonstrar como a ênfase na caracterização ou orientalização das personagens, também realizada por meio da inserção de acessórios orientais, promovia uma mudança no modo de produção e fruição dessas obras, diluindo os limites entre a pintura histórica e a pintura de gênero, entre Judite, Salomé e as dançarinas orientais.

NOTAS

1. Essa comunicação é resultado da pesquisa de mestrado desenvolvida no Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de São Paulo (PPGHA-UNIFESP) sob a orientação da Profa. Dra. Elaine Dias, intitulada *Pedro Américo e a Exposição Geral de 1884: Pintura Histórica Religiosa e Orientalismo*. Essa pesquisa contou com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processo FAPESP 16/01908-4; e com uma bolsa de estágio de pesquisa no exterior (BEPE-FAPESP) na Université Paris 8 – Saint Denis, processo FAPESP 17/08424-5.
2. Mestre em História da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade Federal de São Paulo (PPGHA-UNIFESP) e Bacharel em História da Arte pela mesma instituição.
3. Pedro Américo enviou, inicialmente, um conjunto de onze obras para serem expostas naquela ocasião. Após o início do evento, Américo chegou ao Rio de Janeiro com ao menos outras quatro pinturas, que logo foram incluídas na exposição. As primeiras onze obras constam nos catálogos da Exposição Geral de 1884, enquanto as outras quatro foram identificadas por meio dos periódicos publicados durante o evento.
4. “[...] Falta-lhe a expressão do nervosismo que devia dominar-a [...]. A serenidade e as irradiações daquela alegria mystica poderão ser admittidas pelos theologos, que tudo explicam pelos milagres, mas nunca pela razão, que só admitte o verosimil [...]”. (F. F., 1884, p. 1).
5. Realizada durante o seu pensionato artístico em Roma, que vencera no concurso de 1866. Há registros de uma representação apenas da *Judith*, em corpo inteiro, reproduzida em preto e branco no catálogo da exposição *Orientalism*, organizada por Donald A. Rosenthal: *Judith*, 1868, óleo sobre tela, 45 x 58 cm. À época, a pintura pertencia a Shepherd Gallery Associates of New York. (Cf. ROSENTHAL, 1982).
6. “De l’Espagne à l’Afrique il n’y a qu’un détroit ; Henri Regnault le franchit bien vite. L’Orient l’attirait par ses mœurs tranchées, par ses types étranges, par les spectacles excentriques de la vie barbare. [...] Dans la *Judith* qu’il exposa à l’Ecole des Beaux-Arts, en 1867, Henri Regnault s’est évidemment amusé du sujet terrible qu’il avait à rendre. Il n’y a vu qu’un prétexte à faire scintiller des bijoux, reluire des étoffes, et contraster des carnations de couleurs diverses. De la tente tragique d’Holopherne, il a fait quelque chose de gai, de bizarre et de bigarré comme l’intérieur d’un bazar turc.” (SAINT-VICTOR, 1871, p. 70).

7. “[...] L’artiste, en quelques coups de brosse, a réalisé son rêve et vous introduit dans un monde nouveau, dans une antiquité assyrienne et biblique qui ne doit rien à l’archéologie et qui a la vérité intense d’une hallucination.” (GAUTIER, 1872, p. 14).
8. “Dans l’ombre, au fond, sous les plis de la tente, étincellent vaguement des armes qui ne défendront pas leur maître [...]”. (GAUTIER, 1872, p. 14).
9. Paul de Saint-Victor refere-se a ela como “yatagan” ou “cimiterre” e Théophile Gautier como um “kandjar”.
10. “L’événement du salon est la *Salomé*, de M. Regnault”. (GAUTIER, 1872, p. 17).
11. “Le désert s’est imposé comme l’un des lieux les plus emblématiques du paysage orientaliste”. (GEORGET, 2010, p. 187).
12. “[...] le premier rang parmi les modernes semble devoir lui appartenir, s’il ne s’en est emparé déjà”. (GAUTIER, 1872, p. 18).
13. “Il n’y a pas, heureusement, chez M. Regnault ce que les philosophes et les critiques appellent ‘une pensée’ : il n’a que des idées de peintre, et non des idées de littérateur, chose bien différent. Le sujet au point de vue dramatique, historique, anecdotique, le préoccupe extrêmement peu, et il ne cherche pas à attirer l’intérêt par des mises en scène attendrissantes. Ses effets sont des effets de peinture, des contrastes et des combinaisons de couleurs, des jeux d’ombre et de lumière, des surprises et des ravissements des yeux [...] nous aimons assez la peinture qui n’a d’autre but que la peinture”. (GAUTIER, 1872, p. 19-20).
14. “M. Regnault est un coloriste de premier ordre”. (GAUTIER, 1872, p. 24).
15. “[...] essentiellement moderne, quoiqu’elle ne s’attache pas à la reproduction exacte des choses actuelles”. (GAUTIER, 1872, p. 24).
16. “[...] Salomé, c’est tout l’Orient”. (GAUTIER, 1872, p. 25).
17. “[...] he made a complete figure, increasing the accessories and giving the Picture its present brilliant yellow background”. (STERLING, 1966, p. 201).
18. “The fabrics that lend the painting so much of its exotic attraction were bought at the World’s Fair in Paris in 1867 and in Spain”. (STERLING, 1966, p. 201).
19. “Regnault considered several titles – Hérodiade, Esclave Favorite, and Poetassa de Cordoba – before adopting the final one, Salomé, which it bears today”. (STERLING, 1966, p. 201).
20. De acordo com a publicação, nas cartas que Regnault escreveu ao seu pai, pode-se acompanhar o desenvolvimento da obra, com os últimos retoques realizados durante sua estada em Tânger [cidade no Marrocos]. (Cf. STERLING, 1966, p. 201).
21. “De Même, la *Salomé* qui remporta un si grand succès (sic) au dernier Salon, n’a de biblique que le nom. Cette belle fille au rire lascif, aux yeux fous, qui, assise sur un coffret de nacre, tient, entre ses genoux, dans un bassin de cuivre, le manche d’un yatagan ciselé, n’est qu’une almée mauresque rapportée de quelque harem africain. [...] On se souvient du succès : ce fut un vrai *charme*. Cette Salomé fantastique ensorce a tout Paris”. (SAINT-VICTOR, 1871, p. 70).
22. Cf. JACOLLIOT, 1882.
23. “[...] est pour l’Inde ce que l’Almée est pour l’Égypte”. Comentário referente à obra *La Bayadère* de Courtois exposta no salão de 1882. Cf. ÉNAULT, 1882, não paginado.

24. Esse paralelismo entre as Bayadères e Almées pode ser visto também no texto “L’Andalousie à vol d’oiseau” de Alexis de Valon, publicado na Revue de Deux Mondes, quando o autor descreve Carmen: “Carmen, presque immobile, commença un de ces voluptueux monologues qui rappellent la danse des bayadères et des almées. Dans tout l’Orient, depuis Madras jusqu’au Caire et jusqu’à Séville, la danse parle le même langage et exprime par des signes presque semblables les mêmes sentiments. Il est de toute évidence que l’Andalousie est orientale par ses danses encore plus que par son costume. Carmen, pour peu qu’elle eût couvert de sequins d’or son front pâle et entouré d’une simple gaze sa taille flexible, eût été par ses poses, ses yeux, ses ondulations, une almée en Égypte et une bayadère dans l’Inde”. (VALON, 1849, p. 777).

REFERÊNCIAS

A EXPOSIÇÃO das Bellas Artes II. Jornal do Commercio. 1 de set. de 1884, p. 1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/364568_07/11151>.

BIDA, Alex. ; E. Barbot. **Souvenirs d’Égypte**. Paris : Lemerrier, 1851. [The Miriam and Ira D. Wallach Division of Art, Prints and Photographs: Art & Architecture Collection, The New York Public Library. *The New York Public Library Digital Collections*]. Disponível em: <<http://digitalcollections.nypl.org/items/510d47d9-6824-a3d9-e040-e00a18064a99>>.

ÉNAULT, Louis. **Paris-Salon 1882**. 2eme volume. Paris : E. Bernard et Cie, 1882. Disponível em: <<https://archive.org/details/parissalon1882pt2enau>>.

F.F. [Félix Ferreira]. Bellas-Artes: A Exposição Geral de 1884 X. **Brazil**. 5 de out. de 1884. p.1. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/236055/429>>.

GAUTIER, Théophile. **Oeuvres de Henri Regnault** : exposées a l’École des Beaux-arts. Paris : J. Claye, 1872. Disponível em:<<https://archive.org/details/uvresdehenriregn00gaut>>.

GEORGET, Luc. Le pays de la soif. Peindre le désert. DEPELCHIN, Davy ; DIEDEREN, Roger. **L’Orientalisme en Europe : de Delacroix à Matisse. Bruxelles** : Musées royaux de Beaux-Arts de Belgique ; Paris : Édition Hazan, 2010. P. 184-201.

JACOLLIOT, Louis. **Voyage au Pays des Bayadères**. Paris : E. Dentu, 1882. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k370399>>.

ROSENTHAL, Donald A. **Orientalism: The Near East in French Painting 1800-1880**. New York : Memorial Art Gallery of the University of Rochester, 1982.

SAINT-VICTOR, Paul de. Henri Regnault et son œuvre. **Le monde illustré**, 4 de fev. de 1871, p. 70. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62235798>>.

STERLING, Charles; SALINGER, Margareta. French Paintings: **A catalogue of the Collection of The Metropolitan Museum of Art**. Vol. 2, Nineteenth Century. New York : Metropolitan Museum of Art, 1966.

VALON, Alexis de. L’Andalousie a Vol d’Oiseau. **Revue des Deux-Mondes**, 1849, t. 4. Paris: Imprimerie de Gèrdes, 1849, p. 761-805. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k86913w>>.

X. Salão de 1884 II. Revista Illustrada, ed. 391. 1884. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/332747/2784>>.

CENTRO DE REFERÊNCIA TÊXTIL / VESTUÁRIO (CRVT), PRÁTICAS DE CATALOGAÇÃO E GUARDA PREVENTIVA

Gabriela Lúcio de Sousa¹

Introdução

Essa etapa do projeto inicia-se alguns meses após o sinistro que acometeu o Edifício Jorge Machado Moreira, popularmente conhecido como prédio da Reitoria da *Universidade Federal do Rio de Janeiro* (UFRJ), localizado na Avenida Pedro Calmon, 500 – Cidade Universitária, ocorrido no dia três de outubro de 2016. O incêndio iniciou-se no oitavo andar, área ocupada especificamente pelas pró-reitorias da universidade. No sétimo andar, a área abaixo do lugar atingido está localizada parte das dependências da *Escola de Belas Artes* (EBA), o *Museu D. João VI* (MDJVI), a *Biblioteca de Obras Raras* (EBAOR) e o *Centro de Referência Têxtil/Vestuário* (CRTV), objeto principal a ser estudado.

O incêndio iniciado foi na sala 827 por volta das 21h30, destinada a Pró-Reitoria de Gestão e Governança (PR-6), se alastrou rapidamente tomando grande parte do oitavo andar. O Corpo de Bombeiros e a Defesa Civil foram acionados, o combate a esse sinistro prolongou até às 3h e acabou se estendendo por todo o dia quatro de outubro para dar início à perícia desse grande desastre. O laudo liberado pelos bombeiros no dia nove de novembro, quase um mês depois do incêndio, sugere que o sinistro teve início entre as salas 827 e 829 e como a destruição provocada foi intensa não se pôde afirmar a causa do acidente. Entretanto o laudo aponta que há possibilidade de o incêndio ter sido causado por um fenômeno termoeletrônico, similar a um curto-circuito.

Com as problemáticas ocorridas pós-incêndio, os acessos, bem como os serviços do prédio foram paralisados até o final do mês de novembro, impedindo assim, o acesso do público as áreas de acervo e dificultando a entrada dos funcionários aos mesmos. Após quase dois meses, foi possível realizar uma primeira visita ao Centro de Referência Têxtil/Vestuário, juntamente com a atual responsável pela guarda do acervo, Maria Cristina Volpi, e ações de conservação preventivas preliminares pós-sinistro foram pensadas para o local, bem como outras atividades museológicas, objetivando a continuidade do acesso e permanência do acervo.

O CENTRO DE REFERENCIA TÊXTIL/VESTUÁRIO

O CRTV é um projeto coordenado pela professora Dra. Maria Cristina Volpi, iniciado em 2005 internamente no *Núcleo Interdisciplinar de Estudo da Imagem e do Objeto* (NIO) e ligado ao *Programa de Pós-graduação em Artes Visuais* (PPGAV/EBA-UFRJ), que visa “à organização de materiotecas e banco de imagens com foco no estudo da indumentária no Brasil” (VOLPI, 2013, p. 3). Ainda de acordo com Maria Cristina Volpi (2013), o acervo é constituído de “trajes civis dos séculos XIX e XX” (VOLPI, 2013, p. 3) e segue as noções de classificação do International Council of Museums (ICOM), segmentado os vestuários nas categorias militar, eclesiástica e civil.

Localizado na sala 709, possui seus conjuntos subdivididos em dois fundos distintos: ‘Indumentária Histórica’ e ‘Trajes de Cena’. O fundo de ‘Indumentária Histórica’ compreende acessórios e vestuários datados do final do século XIX e do século XX e é mais numeroso, com 120 peças. Já o fundo de ‘Trajes de Cena’ contém peças de figurino, cujo aquisição principal é advinda de pesquisas e trabalhos acadêmicos e de extensão dos estudantes de áreas próximas ou correlatas, dentre eles discentes da Escola de Música (EM), Escola de Comunicação (ECO) e Artes cênicas com habilitação em indumentária (EBA) e possui 90 peças. O acervo total do CRTV foi recentemente incorporado ao Museu D. João VI.

A sala que abriga o acervo, anteriormente ao incêndio, também era utilizada como espaço para ministrar as disciplinas do curso de Artes cênicas – habilitação em indumentária. O acervo está acondicionado parte em armários de aço obtidos através de recursos disponibilizados por edital específico, parte em armários originais de madeira², com gavetas forradas com polietileno alveolar branco (Polionda®) contribuindo assim para que as peças não entrem em contato direto com a madeira.

Contato com o acervo após o incêndio

A primeira visita pós-sinistro evidenciou questões já anteriormente pensadas: a sala apresentava uma grossa camada de poeira em toda a mobília e chão, além de excrementos outros tipos de sujidades. Nas peças de couro acondicionadas nas gavetas de aço, especificamente sapatos, foram encontrados sinais de ataque biológico, tratando-se de insetos não identificados ainda vivos, e uma carcaça fortemente aderida em um dos pares. Com todas essas questões, qualquer ação a ser realizada dependeria de uma higienização profunda do local, e de acompanhamento e observação do avanço de problemas com insetos. É importante atentar as questões próximas à conservação de têxteis e acessórios, que precisa ser realizada com extrema cautela e atenção, pois a “conduta de conservação e a não observação dessas especificidades adultera o artefato apagando ou encobrindo, muitas vezes definitivamente, vestígios de sua circulação social”. (ANDRADE, 2016, p. 25).

A metodologia prática proposta para esse primeiro momento foca nas necessidades de extrema urgente, especificamente algumas ações de conservação preventiva e de manutenção, como a limpeza cuidadosa e detalhada do local e visitas regulares, além de uma ventilação mecânica forçada, realizada através da abertura regular das janelas, em períodos específicos quando membros do projeto estivessem no local, e fechamento das mesmas. O termo “conservação preventiva refere-se à identificação das causas ou agentes de deterioração que comprometem, de certa forma, a preservação dos objetos e que estes perdurem, para isso são pensadas e geradas uma política de gerenciamento de risco além de planos de salvaguarda do acervo, que envolvem a manutenção preventiva para evitar um dano mais grave”. (CARVALHO, 2014/2015, p. 143)³

Ações práticas após o sinistro: conservação

Após tornar-se local de guarda de acervo, a sala não passou a usufruir, em nenhum momento, de climatização controlada com desumidificador e ar-condicionado, com isso, os processos de ventilação mecânica forçada pós-sinistro foram apenas uma continuidade regular das ações já realizadas. Naquele momento, não era possível realizar, nenhum outro tipo de ação de preservação, já que as condições eram de extrema precariedade: o prédio estava com fornecimento de energia elétrica apenas até o terceiro andar, sendo necessário acessar o sétimo andar através das escadas, e, por questões de segurança, o acesso ao CRTV era quinzenal, já que uma autorização com datas especificadas era necessária para tal ação.

A equipe responsável por essa conservação inicial foi constituída de discentes dos cursos da Escola de Belas Artes, especialmente os estudantes de conservação e restauração, que puderam acompanhar principalmente a questão relacionada aos ataques biológicos. Em um primeiro momento, esses insetos foram retirados, todas as gavetas removidas e higienizadas com álcool 70%, aguardando um período de secagem antes de o acervo ser colocado novamente em seu local de acondicionamento. Após esses procedimentos e a partir do acompanhamento, o aparecimento de insetos diminuiu consideravelmente, até o momento em que eles não eram mais encontrados no ambiente.

Não é possível afirmar que a ventilação mecânica forçada e regular alterou positivamente o ambiente, já que o mesmo não possui nenhum tipo de aparelho de acompanhamento e registro de umidade relativa e temperatura – termo higrômetro e datalogger – e com isso, não existe um parâmetro comparativo da sala, cabendo apenas lembrar as recomendações vigentes nos padrões internacionais de temperatura 18° e 22° C e umidade entre 45% e 60% (TEIXEIRA, GHIZONI, 2012, p. 55). O acondicionamento em si dos trajes estava e ainda está adequado, proporcionando a guarda vertical para os trajes mais resistentes e horizontal para os acessórios e outros vestuários relativamente mais deteriorados, evitando dobras e vincos (TEIXEIRA,; GHIZONI, 2012, p. 55).

Ações práticas após o sinistro: catalogação

Com as práticas de conservação já encaminhadas e vigentes, outras atividades continuadas foram pensadas com o intuito de manter o acervo em constante pesquisa, sendo a principal dela o processo de catalogação do acervo. Iniciou-se um projeto de catalogação das peças doadas por Mariana Milecco Ribeiro, pertencentes à Astrid Monteiro de Carvalho, a partir da ficha padrão do Museu D. João VI. Outras peças adquiridas anteriormente, já haviam sido registradas e catalogadas, já as peças em processo de catalogação só estavam sigladas.

Através da catalogação das peças obtemos informações de características materiais como: classe, subclasse, tipo, cor, material, técnica, entre outros dados necessários para um registro e acondicionamento adequado. O processo de catalogação da peça têxtil inicia-se através de uma espécie de inventário. É necessário verificar a procedência da peça, como quem a doou e a quem pertenceu. Avalia-se o ano ao qual a peça foi feita, logo após, analisa-se o estado da peça, se possui algum dano. Qual o tipo de peça quanto ao modelo, se é uma saia, calça, entre outros. Verifica-se a origem da peça, lugar onde foi fabricada, e por quem foi. Qual a técnica usada para a confecção. Em qual tipo de material foi confeccionado. Se há presença de metais, para que possa isolá-los de forma que não prejudique a conservação da peça. Registros fotográficos foram feitos para anexar a ficha catalográfica.

No total, 25 peças foram catalogadas e fotografadas, sendo inseridas em uma ficha de excel. Cabe ressaltar que, por tratar-se de uma ficha padrão do Museu D. João VI, os locais para preenchimento de informações contemplam uma diversidade de tipologias museológicas, não sendo plenamente adaptado ao acervo têxtil, os voluntários do projeto, com o apoio de bibliografia específica e das recomendações da professora Dra. Maria Cristina Volpi, advindas do entendimento a partir da experiência prática, conciliaram os dados e realizaram o preenchimento adequado da ficha catalográfica.

Considerações finais

A questão de salvaguarda do acervo que se encontra em condições tão adversas exigiu dos envolvidos liderados pela professora Dra. Maria Cristina Volpi vigilância constante. O andar ainda se encontra com acesso restrito e com recurso de infraestrutura limitado. As ações de conservação preventivas e de catalogação revitalizaram e mantiveram o acervo operante apesar do sinistro.

Esse artigo demonstra a importância de ações, muitas vezes minimizadas ou até desconsideradas, evidenciando que o trabalho de preservação pode ser realizado em situações complexas e, mesmo com a extrema precariedade, todos os esforços dispensados buscam a estabilidade do acervo e continuidade de um trabalho de suma importância a UFRJ, aos discentes e pesquisadores.

Em um momento tão crítico para o campo cultural, onde recentemente uma instituição pública museológica passou uma grave situação de incêndio, lembrar ações de preservação diante de adversidades e evidenciar o esforço de cada pessoa para conservação da memória são atos de resistência.

NOTAS

1. Graduada em Conservação e Restauração pela EBA-UFRJ, conservadora-assistente da *Casa Zuzu Angel de Memória da Moda Brasileira*.
2. Os armários de madeira foram construídos junto com as salas de aula do prédio, e estão inseridos em todos os andares.
3. Algumas ações como política de gerenciamento de risco e planos de salvaguarda do acervo não podem ser executadas, pois o acervo pertence ao *Museu D. João VI* e essas políticas são tratadas em conjunto pelos responsáveis e funcionários do Museu.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Rita Morais de. Indumentária nos museus brasileiros: a invisibilidade das coleções. **Musas** – Revista Brasileira de Museus e Museologia. Brasília. V.: il., n. 7, p. 10-31, 2016.
- CARVALHO, Claudia. Conservação preventiva de edifícios e sítios históricos: pesquisa e prática. **Revista CPC**, São Paulo, n. 18, p. 141-153, dez. 2014 a abril 2015. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/cpc/article/view/88655/92657>>. Acesso em: 26 ago. 2018.
- IBRAM. Cartilha: **Gestão de riscos ao patrimônio musealizado brasileiro**, 2013. Disponível em: <http://www.museus.gov.br/wpcontent/uploads/2013/10/cartilha_PGRP>. Acesso em 07 de set. 2018.
- LOUVISI, Victor Pinheiro. **Organização da Informação de coleções musealizadas**. 2014. 95 f. Dissertação (Mestrado Ciência da Informação) – Escola de Ciência da Informação, Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais. 2014.
- PAULA, Teresa Cristina Toledo de. Esclarecimento. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por em 30 jun. 2017.
- PORTELA, Andrea Lomeu. Roupas de museu: proposições iniciais para uma arqueologia. **Revista Icônica**, Curitiba, v. 1, n. 1, p. 131-146, 2015.
- TEIXEIRA, L. Canola; GHIZONI, V. Rohling. **Conservação Preventiva de Acervos**. Florianópolis: FCC Edições, 2012. Disponível em: <http://www.fcc.sc.gov.br/patrimoniocultural/arquivosSGC/DOWN_151904Conservacao_Preventiva_1.pdf>. Acesso em: 26 ago. 2018

VOLPI [NACIF], Maria Cristina. **As roupas pelo avesso**: cultura material e história social do vestuário. In: 9º Colóquio de Moda, 2013, Fortaleza – CE. Anais do Colóquio de Moda, 2013. v. 1, p. 1-12.

VOLPI, Maria Cristina. **Projeto Aparência vestida e memória**: preservação e divulgação do acervo de indumentária da Escola de Belas Artes da UFRJ. Plano de Atividades 2017, relatório. Rio de Janeiro: 2017. 2 p.

JOSÉ ROBERTO TEIXEIRA LEITE E OS ANOS DE CHUMBO (1961-1964)

Gabrielle Nascimento Batista

Conflito nas Artes: Acadêmicos querem Museu por tradição
(Tribuna da Imprensa, 05 set. 1962)

À procura de fontes que me ajudassem a entender a gestão do diretor José Roberto Teixeira Leite no *Museu Nacional de Belas Artes* (MNBA), entre 1961 e 1964, identifiquei inúmeros artigos na imprensa, demarcando este contexto por conflitos e tensões entre os artistas e os críticos de artes brasileiros. A epígrafe que abre este artigo ilustra bem o cenário de embate no MNBA, neste período: por um lado, os “acadêmicos” pleiteavam o Museu a partir dos cânones definidos no ato da elaboração da instituição, em 1937; e, por outro, os “modernos” tentavam incorporar os novos debates propostos pela UNESCO, no âmbito da *Associação Internacional de Críticos de Artes* (AICA) e do *Conselho Internacional de Museus* (ICOM). Nesse sentido, ao invés de iniciarmos os debates nos anos de 1961, quando o diretor José Roberto Teixeira Leite entrou em cena, daremos um passo atrás e tomaremos como ponto de partida os anos de 1937, a fim de esclarecer a história da fundação do MNBA.

Sobre a sua história, o Museu foi inaugurado em 1937, durante o governo de Getúlio Vargas (1930-1945), e estruturado a partir dos propósitos do *Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* (SPHAN) — na mesma Lei nº 378 que criou o SPHAN, inclui-se o artigo 48º que determina a fundação do MNBA —, no mesmo prédio construído para ser a sede da *Escola Nacional de Belas Artes* (ENBA). No Decreto-Lei, também fica estipulada a função que cada museu deveria exercer na salvaguarda das relíquias e das obras de artes pertencentes ao patrimônio do Brasil, estando o MNBA destinado “a recolher, conservar e expor as obras de arte pertencentes ao patrimônio federal”, cooperando assim com as atividades do SPHAN (VARGAS, CAPANEMA, COSTA, 1937).

Sobre o SPHAN, é dito que sua finalidade é promover “o tombamento, a conservação, o enriquecimento e o conhecimento do patrimônio histórico e artístico nacional”, constando no Artigo 4º, no Decreto-lei nº 25, que:

O serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional possuirá quatro Livros de Tombo, nos quais serão inscritas as obras a que se refere o art. 1º desta lei, a saber:

- 1) no Livro do Tombo Arqueológico, Etnológico e Paisagístico, as coisas pertencentes às categorias de arte arqueológica, etnográfica, ameríndia e popular, e bem assim as mencionadas no § 2º do citado art. 1º;
- 2) no Livro de Tombo Histórico e as coisas de interesse histórico e as obras de arte histórica;
- 3) no Livro do Tombo das Belas-Artes, as coisas de arte erudita nacional ou estrangeira;
- 4) no Livro do Tombo das Artes Aplicadas, as obras que se incluírem na categoria das artes aplicadas nacionais ou estrangeiras (VARGAS, CAPANEMA, 1937).

O MNBA, portanto, deve ser pensado a partir da ótica indicada no item três: a instituição teve como objetivo inicial salvaguardar as obras ditas “eruditas” do patrimônio nacional. A respeito do acervo do MNBA, a instituição reuniu principalmente as coleções relativas ao século XIX, constituída a partir da coleção artística trazida por Dom João VI, também do acervo de Lebreton e das produções dos membros da *Academia Imperial de Belas Artes* e, posteriormente, dos alunos da ENBA. Cabe salientar, ainda, que o acervo herdado pelo MNBA também foi, ao longo do tempo, enriquecido por diferentes instâncias, como: pelas doações de colecionadores particulares; por incorporações dos prêmios de viagens; por obras premiadas anualmente nos Salões de Arte; e por compras realizadas para o MNBA, a partir de 1937.

Sobre a organização política do Museu, Oswaldo Teixeira do Amaral (1905-1974) foi o primeiro diretor e dirigiu a instituição por 24 anos, entre maio de 1937 e junho de 1961. No que diz respeito a sua formação, estudou no *Liceu de Artes e Ofícios* e na ENBA, conquistou o prêmio de viagem ao exterior, na 31ª Exposição Geral de Belas Artes de 1924, foi professor e crítico e, segundo consta nos jornais da época, tinha opiniões polêmicas sobre arte moderna — inclusive sendo chamado de antimodernista. Também foi o artista mais renomado do Estado Novo e pintou em tamanho real, o retrato do presidente Getúlio Vargas existente no Ministério da Fazenda.

Para entender as mudanças que ocorreram na estrutura do MNBA, no início da década de 1960, inclusive a troca de direção, é relevante levar em consideração o contexto mundial no âmbito da cultura. De acordo com Letícia Julião (2016), no pós-Segunda guerra Mundial, face ao processo de descolonização da África e dos debates promovidos pela UNESCO, os museus iniciam um processo de reformulação, preocupando-se em tornar um lugar mais democrático e dinâmico, compatibilizando as suas atividades com as novas demandas da sociedade.

Como analisado no documento oficial da UNESCO, escrito em 1946, a arte foi tomada como a melhor medida de contribuição para o bem-estar da humanidade e coube ao ICOM, tratar especificamente de questões museológicas e de patrimônio; e a AICA, incentivar e promover estudo das artes, bem como estimular a livre circulação das obras e dos artistas de diferentes nacionalidades em mostras internacionais, sobretudo dos bens materiais das sociedades ditas “tradicionais”, a fim de facilitar a compreensão mútua entre os povos. Tais medidas reverberaram, no Brasil, em 1947, na fundação do *Museu de Arte de São Paulo*; em 1948, na inauguração dos *Museu de Arte Moderna* do Rio de Janeiro e de

São Paulo; em 1951, no início da Bienal Internacional de Arte; e na realização de diversas exposições de artes não-ocidentais, nas diferentes instituições culturais do país.

É nesse sentido que o Presidente Jânio Quadros (1961) promove mudanças na organização administrativa do MNBA. Dentre elas, Oswaldo Teixeira do Amaral é desligado da direção e José Roberto Teixeira Leite (1930), aos 31 anos de idade, é indicado para substituí-lo, com a incumbência de renovar, atualizar e dinamizar o espírito do Museu, tornando-o mais moderno, possivelmente para alinhá-lo às demandas da UNESCO. Nesse sentido, podemos entender as transformações do MNBA a partir das mudanças ocorridas no universo artístico, no contexto geopolítico e nos debates ideológicos que vigoravam durante o início da segunda metade do século XX.

Sobre sua biografia, Teixeira Leite iniciou sua atuação como crítico no início da década de 1950, escrevendo nos principais jornais da época. Também atuou como jurado em salões de artes e representou a delegação brasileira de críticos de artes em diversos eventos internacionais. Esteve vinculado à AICA e ICOM e, em 1959, foi secretário adjunto da delegação brasileira no Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Artes, em Brasília (DIÁRIO CARIOCA, 16 set. 1959). Em 1961, trabalhava no *Serviço de Documentação do Ministério da Educação* e, como contou no texto *Anos de Chumbo*¹, foi através de um telefonema que foi notificado pelo crítico Ferreira Gullar, na época assessor especial para assuntos de cultura da Presidência da República, que tinha sido indicado pelo presidente Jânio Quadros ao cargo de diretor do MNBA.

Houve, por parte da crítica, algumas hesitações em relação a essa indicação, considerando “um atentado à arte ‘clássica’ brasileira” (LEITE, 2009, p. 252). O poeta e crítico Manuel Bandeira escreve sobre esses conflitos, e segundo narrou, alguns artistas e críticos redigiram um memorial à Jânio Quadros exigindo a permanência de Oswaldo Teixeira na instituição. De acordo com suas análises, enquanto o primeiro diretor era “cem por cento acadêmico”, José Roberto era “um moderno de sangue na guelra”, que poderia contribuir em atualizar o MNBA e fazê-lo voltar a ser um “órgão vivo” no circuito artístico brasileiro (BANDEIRA, 1961).

Ademais, pontua que o maior desafio de dirigir o MNBA, seja José Roberto Teixeira Leite ou qualquer outro diretor — justamente pela instituição ser uma casa destinada a abrigar o patrimônio do passado —, seria aceitar “as novas formas de arte” como as de Lygia Clark, sem menosprezar a “arte do passado”, como as obras de Victor Meirelles e Baptista da Costa (BANDEIRA, 1961). Sobre as realizações a serem cumpridas, tanto no que diz respeito às pautas da atualização do Museu quanto aos critérios passadista, Bandeira diz:

Há que ganhar espaço para salvar da escuridão e umidade dos porões o acervo depositado. Aquela grande casa deve pertencer toda ao museu. Há que melhorar as galerias, nas suas condições materiais e na sua arrumação. Há que atrair o público a visita delas. A mocidade de Teixeira Leite, o seu gosto pelas formas mais vivas da arte inquietam um pouco, mas se ele se compenetrar do que representa na evolução das artes o patrimônio do passado poderá corresponder plenamente ao crédito de confiança que lhe estamos fazendo, que lhe fez, nomeando-o o presidente Jânio Quadros (BANDEIRA, 1961).

Em síntese, no curto período de sua gestão, de junho de 1961 a outubro de 1964, o diretor Teixeira Leite realizou inúmeras transformações administrativas no MNBA, dentre elas, a primeira medida foi abrir os portões laterais do Museu, no intuito de atrair um público maior e mais diversificado. De acordo com o próprio diretor, o MNBA era um museu que atraía somente a elite e, consecutivamente, excluía a camada mais popular do país, em consequência dos projetos da gestão anterior. Para atingir a meta, propôs um concurso de cartazes, com o título *Visite o Museu Nacional de Belas Artes* e o distribuiu pela cidade do Rio de Janeiro e pelas principais capitais do Brasil². Além disso, propôs uma parceria com a *Secretaria de Educação e Cultura do Estado da Guanabara*, estimulando a visita dos estudantes das escolas públicas na instituição.

Ainda, Teixeira Leite investiu na contratação de estagiários na área da conservação; fechou provisoriamente a Sala da Mulher Brasileira, devido ao baixo nível das exposições que vinham acontecendo; contratou novos funcionários, dentre eles, o vice-diretor Alfredo Melo; criou o Departamento Fotográfico; incentivou a catalogação das aquarelas e desenhos que estavam esquecidos na reserva técnica, além de convocar pesquisadores estrangeiros para palestrar para a equipe de profissionais do Museu, sob patrocínio do Itamaraty, capacitando-os em relação ao acervo da instituição (LEITE, 2009).

Em 1961, nos primeiros meses de atuação como diretor, Teixeira Leite foi convidado pelo crítico Mário Pedrosa, diretor do MAM-SP e secretário geral da Bienal de Artes, para expor as obras do artista francês Louis Eugène Boudin (1824-1898), do acervo do MNBA, na VI Bienal de Artes de São Paulo. Sobre a Bienal, além da Sala destinada à Boudin, o crítico Pedrosa idealizou uma Sala especial com exposições de obras totalmente fora dos cânones europeus, incluindo obras de artes de países africanos, como a Nigéria e a Costa do Marfim.

No texto introdutório do catálogo da Bienal, Pedrosa discorre sobre as salas individuais e cita a “direção renovadora de José Roberto Teixeira Leite”. Também escreve sobre as ideias debatidas pela UNESCO e, nesse pequeno texto, fica evidente como Pedrosa tomava como central a necessidade da diversificação das exposições artísticas, a partir das diferentes culturas do mundo:

A VI Bienal consta com representações de 50 países, de todos os continentes, inclusive, pela primeira vez, os nossos jovens e ascendentes vizinhos africanos [...]. Com efeito, nela estão presentes formas artísticas representativas dos mais diversos graus de civilização, de culturas primitivas ou complexas, vivas ou já mortas [...]. As nossas Bienais vão refletindo, de mais a mais, essa força aglutinante da arte de nossos dias (PEDROSA, 1964, p. 29).

É importante refletir sobre a relação de José Roberto Teixeira Leite com Mário Pedrosa (1900-1981), visto que uma das suposições é justamente a influência do crítico Pedrosa no pensamento e nos planos de ação de Teixeira Leite, enquanto diretor do MNBA. Durante as pesquisas na hemeroteca, verificou-se diversos eventos artísticos, como salões, seminários, exposições e bienais, nas quais os dois personagens estiveram juntos. Embora Pedrosa fosse trinta anos mais velho que Teixeira Leite, na década de 1950 e 1960 os dois

faziam parte da mesma rede e atuavam em parceria. Nas memórias escritas no texto *Os anos de Chumbo*, por exemplo, Teixeira Leite conta que Mário Pedrosa compareceu a sua cerimônia de posse [Figura 1] e o prestigiou de maneira entusiástica, sugerindo que sua posse era o feito mais importante depois da Semana de Arte Moderna de 1922 (LEITE, 2009, p. 252).

Embora Teixeira Leite no início de sua carreira não estivesse envolvido com o problema das artes não ocidentais, parece que após a VI Bienal tal temática tornou-se frequente em suas produções, especialmente os debates sobre as artes africanas. A título de exemplo, situa-se o curso de Arte Africana oferecido no MNBA, em março de 1962, e a publicação do texto *África, dois estudos: Política e Arte*, em parceria com Cândido Mendes, na *Revista Senhor*, em maio do mesmo ano. Além disso, o diretor comprou obras de artes populares, africanas e indígenas para o acervo do Museu, adotando uma perspectiva diferente do que fora determinado no projeto do SPHAN, em 1937. Também inaugurou no terceiro andar, a Sala Especial de Arte Negra, destinada à exposição das artes representantes das diferentes manifestações culturais brasileiras, incluindo também as antiguidades egípcias, as cerâmicas gregas e romanas, e a imaginária religiosa (LEITE, 2009, 256).



Figura 1.- José Roberto Teixeira Leite durante a Cerimônia de Posse, 1961. Fonte: Anuário do Museu Nacional, 2009 (Reprodução)

Teixeira Leite justifica que a aquisição destas coleções não nasceu de um impulso, mas inseriu-se dentro de um projeto idealizado por ele, que objetivava tornar o Museu não só o das Belas-Artes, mas de todas as artes, com representação dos diversos segmentos étnicos que contribuíram para a formação do Brasil, “para desespero dos pobres conservadores, nada habituados com aqueles horrores” (LEITE, 2009, p. 257). Também esclarece que o propósito não era transformar o MNBA em um outro museu de arte moderna, mas torná-lo um museu moderno de arte, ao contrário do que fizera Oswaldo Teixeira do Amaral em sua gestão:

Oswaldo Teixeira se achava [na direção] desde a sua criação, em 1937. Pintor de orientação conservadora, em 24 anos de gestão fizera, é inegável, muitas coisas boas, como as grandes retrospectivas de Giovanni Battista e Eliseu Visconti, mas cometeu o erro de transformar o museu em baluarte da resistência acadêmica, opondo-se com tenacidade a qualquer tentativa de renovação artística (2009, p. 252).

Sobre a compra da coleção de arte africana, com a renúncia do presidente Jânio Quadros, em agosto de 1961, Teixeira Leite diz que a constante troca de Ministros da Cultura desfavoreceu o MNBA. Isso porque, tornou-se impossível dialogar com os ministros e esperar qualquer providência ou ato benéfico à administração do Museu. Com exceção do Ministro Júlio Sambaqui, que além de destinar verbas para as reformas do MNBA, concordou em liberar dinheiro para a compra da Coleção de Arte da África Negra, como ele denominou, com obras dotadas por uma “elevada carga estética” (LEITE, 1976).

No dia 7 de outubro de 1964, no contexto de repressão e censura do Regime militar, Teixeira Leite foi afastado da direção do MNBA, sendo acusado pelo ministro Flávio Suplicy, de ter aplicado 20 milhões de maneira inadequada, “sem Plano de Aplicação devidamente aprovado” (DIÁRIO CARIOCA, 06 out. 1964). Talvez, por isso, tenha intitulado as próprias memórias como “anos de chumbo”, referindo-se ao sentido geralmente atribuído à palavra “chumbo” — “aquilo que pesa muito” —, por conta dos confrontos árduos enfrentados enquanto diretor; ou, sob outra perspectiva, remetendo-se ao termo utilizado para designar o período repressivo da ditadura militar no Brasil².

Enfim, foram muitos os conflitos enfrentados por José Roberto Teixeira Leite enquanto diretor do MNBA, a começar pelos impasses a respeito do que deveria ser preservado e exposto nos espaços do Museu. Durante três anos, por exemplo, o diretor respondeu judicialmente por tentar interromper os Salões de Arte nas galerias do MNBA³. Apesar do MNBA ter tido como referência os dois Salões anuais, o Salão Nacional de Belas Artes e o Salão Nacional de Arte Moderna, Teixeira Leite opôs-se à efetivação desses eventos, pois, a montagem, realização e desmonte das exposições ameaçavam a qualidade das obras, que poderiam ser danificadas ao serem transferidas para o porão, além de paralisar todas as atividades da instituição. De acordo com o diretor, “não desarruma um valiosíssimo acervo de arte antiga para realizar exposições de arte contemporânea, acadêmica ou não” (TRIBUNA DA IMPRENSA, 8 out. 1962).

A *Sociedade Brasileira de Belas Artes*, organizadora do Salão Acadêmico, reagiu acusando o diretor de ter “tendências ultra-modernistas”, além de considerar a atitude de Teixeira Leite “violenta e ilegal”, acusando-o de querer desprestigiar o Salão Nacional de Belas Artes e transformar o MNBA “em Museu de Arte Moderna, com suas mostras exóticas” (A NOITE, 04 out. 1962). Também alegou que os salões, desde a sua criação, foram realizados no Museu, e que a atual decisão do novo diretor se explicava por ele ser inimigo da arte acadêmica e por estar “ao lado dos artistas modernos e contra os pintores acadêmicos” (A NOITE, 01 out. 1962). Sobre esta acusação, de estar ao lado dos artistas modernos e contra os pintores acadêmicos, Teixeira Leite explica que:

O diretor do MNBA não pode ser modernista pois não existem críticos de arte modernistas — sendo a arte, como é, fenômeno atemporal: não pode ser contra a arte clássica, porque sobre ela (e considerando o termo em sentido, bem amplo) já escreveu 2 livros: “Hieronymus Bosch” e “Boudin no Brasil”, e breve editará na Bélgica um volume sobre “Pintores flamengos do século XV” (Tribuna da Imprensa, 22 set. 1961).

A proposta de Teixeira Leite, como apresentado, era ampliar as discussões sobre as memórias e sobre os bens patrimoniais que representassem a diversidade da cultura brasileira. Acredito que não cabia naquele momento, frente às demandas das transformações do mundo, continuar atribuindo um único papel ao museu, que era destiná-lo a ser um espaço vocacionado para pedagogia nacionalista, tal como fora no ato de sua fundação, em 1937.

O MNBA teria que esperar por mais 30 anos para ampliar as suas narrativas: em 1995, no plano da diretora Heloisa Aleixo Lustosa (1991-2002), sob coordenação da museóloga Dinah Guimarães, inaugura-se no MNBA a Galeria Mário Pedrosa, com uma mostra definitiva, Brasil Arte Origem, com obras representativas das origens da arte brasileira. A proposta foi baseada no projeto do *Museu das Origens* idealizado pelo crítico Mário Pedrosa para o MAM-Rio, após o incêndio de 1978. Segundo Lustosa (JORNAL DO BRASIL, 08 mai. 1994), o propósito da sala era oferecer ao público uma visão ampla e diversificada da história da arte no Brasil, com obras representativas das origens da arte brasileira, através de cinco segmentos artísticos: Indígena, Africana, Europeia, Popular e Inconsciente. Não seria, com antecedência, o que se esforçou em fazer o diretor José Roberto Teixeira Leite em sua gestão com a implementação da Sala de Arte Negra? Com exceção da “arte inconsciente” que só estava incluída nas pautas do crítico Mário Pedrosa⁴.

Ao que tudo indica, a sala idealizada pelo diretor Teixeira Leite foi desativada durante o período da ditadura e não houve mais uma agenda de discussão sobre as artes não europeia na instituição. Sobre a arte africana, especificamente, a coleção foi guardada na reserva técnica do Museu, aparecendo esporadicamente em exposições temporárias. E somente no início da década de 1980, no período de redemocratização do Brasil, na gestão de Alcídio Mafra de Souza (1981-1990), que a coleção africana voltou a ser incluída nos debates do Museu.

NOTAS

1. A expressão “anos de chumbo” foi aplicada inicialmente a um fenômeno da Europa Ocidental, relacionado-a com as tensões da Guerra Fria. Posteriormente a expressão passou a designar o período de radicalização política também fora da Europa, particularmente nos países do Cone Sul. No Brasil, o termo foi utilizado para categorizar o período mais repressivo da ditadura militar, do final de 1968, com a promulgação do Ato Institucional Nº 5, até o final do governo Médici, em março de 1974.
2. O Cartaz do artista Salvador Ferraz foi o vencedor no concurso do MNBA. Ver: MAURÍCIO, Jayme. Cartaz e atividades do MNBA. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 12 ago. 1961.
3. Como lembra Ângela Ancora da Luz (2006), desde o século XIX, o Salão foi o evento mais importante para as artes visuais no Brasil, isso porque impulsionava a produção artística no país, democratizava o acesso do artista, fortalecia a crítica de arte e ampliava os acervos institucionais. No século XIX, por exemplo, as obras premiadas ficavam para a coleção da AIBA, depois para a ENBA e, a partir de 1937, com a origem do MNBA, o acervo foi incorporado ao Museu. Como premiação, o artista que se destacasse ganhava uma viagem para as escolas de artes de Roma e de Paris. Em 1951, o *Salão de Belas Artes* é desdobrado em *Salão Nacional de Belas Artes* e *Salão Nacional de Arte Moderna*, em um processo de institucionalização da modernidade como linguagem plástica no Brasil. Ver: LEI Nº 1.512, DE 19 DE DEZEMBRO DE 1951. Cria a Comissão Nacional de Belas Artes, o Salão Nacional de Arte Moderna, e dá outras providências. Ver: <<https://bit.ly/2x3RFSk>>. Acesso em: 12 mar. 2018.
4. Para essa pesquisa, foi encontrado apenas um texto de autoria de José Roberto Teixeira Leite sobre “arte inconsciente”. Para maiores informações, consultar: LEITE, José Roberto Teixeira. Arte e Esquizofrenia. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 11 ago. 1963.

REFERÊNCIAS

- ACADÊMICOS querem museu por tradição. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 05 set. 1962.
- ACADÊMICOS ganham a guerra. Obras de artes vão para o porão do MNBA dia 15. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 8 out. 1962, p. 6.
- AMANHÃ em Brasília o Congresso dos Críticos. **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, 16 set. 1959.
- BANDEIRA, Manuel. O Museu. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 21 mai. 1961.
- DIRETOR do MNBA explica crise com os acadêmicos. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 22 set. 1961.
- EXPOSITORES do SNBA contra a permanência do diretor do museu. **A Noite**, Rio de Janeiro, 4 out. 1962, p. 6.
- EXPURGO no MEC tem Mangabeira entre os servidores punidos. **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, 06 out. 1964.
- LEITE, José Roberto Teixeira. Arte da África Negra. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 08 jun. 1976. Caderno B, p. 2.

- LEITE, José Roberto Teixeira. **Museu Nacional de Belas Artes: os anos de chumbo**. In. Anuário do Museu Nacional. Nova Fase. Rio de Janeiro, volume 1, 2009.
- LETÍCIA, Julião. **Apontamentos sobre a história do Museu**. In. Cadernos de Diretrizes Museológicas: caderno 02. Brasília: Minc: IPHAN: Demu, Belo Horizonte: Secretaria do Estado de Cultura / Superintendência de Museus. 2006, p. 19-32.
- LUZ, Angela Ancora da. **Salões Oficiais de Arte no Brasil – um tema em questão**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2006. p. 59-64.
- MUSEU, Laranja e arte. **A Noite**, Rio de Janeiro, 1 out. 1962.
- PARCERIA numa viagem ao passado. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 08 mai. 1994. p. 12.
- PEDROSA, Mário. **Catálogo VI Bienal de São Paulo**. Secretaria de Educação e Cultura: São Paulo, 1961.
- VARGAS, Getúlio; CAPANEMA, Gustavo; COSTA, Arthur de Souza. DECRETO-LEI Nº 378, de 13 de janeiro de 1937. Disponível em: <<https://bit.ly/2sl3IbS>>. Acesso em: 04 out. 2018.
- VARGAS, Getúlio; CAPANEMA, Gustavo. DECRETO-LEI Nº 25, de 30 de novembro de 1937. Disponível em: <<https://bit.ly/2OOXpro>>. Acesso em: 04 out. 2018.

PARA UMA MELHOR COMPREENSÃO DOS TRABALHOS DECORATIVOS DE RODOLPHO AMOÊDO

ACERVOS DO MUSEU D. JOÃO VI E DO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES EM DIÁLOGO

Leandro Brito de Mattos

Com a criação do *Museu Nacional de belas Artes* (MNBA) em 1937 o acervo da *Escola Nacional de Belas Artes* (ENBA) foi dividido: a maior parte para o museu e uma parte menor permaneceu na ENBA. Ambas as instituições ainda compartilhando o mesmo prédio. Em 1979 foi criado o *Museu D. João VI* (MDJVI) com o acervo da então renomeada *Escola de Belas Artes* (EBA), já localizada na Ilha do Fundão. Por terem essa origem comum os acervos desses dois museus funcionam em certas pesquisas como peças diferentes de um mesmo quebra-cabeça. Principalmente pesquisas sobre o academicismo artístico brasileiro. Como um exemplo desse diálogo possível entre os acervos do MNBA e do MDJVI temos o caso das obras de Rodolpho Amoêdo e dos documentos sobre esse artista que encontramos em ambos os museus. Nesse artigo trato especificamente do trabalho com pintura decorativa de Rodolpho Amoêdo.

Rodolpho Amoêdo é uma figura de destaque na história do academicismo da arte brasileira na passagem do século XIX para o XX. Após ter sido um premiado aluno da *Academia Imperial de Belas Artes* (AIBA) Amoêdo foi professor da Escola Nacional de Belas Artes de 1891 a 1934¹ quando se aposentou. Após seu falecimento em 1941 seu acervo particular foi adquirido pelo governo federal para o MNBA, que já possuía pinturas que o artista realizara no seu período de pensionista da AIBA em Paris. Embora o artista seja mais lembrado dentro da historiografia da arte por ter realizado pinturas de temática indianista e do realismo burguês, ao examinarmos alguns documentos, nos quais logo iremos mergulhar, percebemos que nas primeiras décadas do século XX Amoêdo era muito exaltado por ter realizado pinturas decorativas em diversos prédios públicos.

Entre as pinturas decorativas realizadas por Rodolpho Amoêdo em prédios públicos temos no Rio de Janeiro: em 1906 uma galeria no Palácio do Itamaraty que curiosamente combina datas da história brasileira com o grotteschi; em 1909 dois painéis para o então salão principal de leitura da *Biblioteca Nacional* (BN); em 1914 a figura da justiça para o teto do salão de sessões do *Superior Tribunal Federal* (hoje *Centro Cultural da Justiça Federal*); em 1916 oito painéis para o *Theatro Municipal* (TM) [Figuras 1 e 2] com o tema *A Dança Através das Idades*; de 1923 a 1925 dois painéis para o salão de sessões do *Concelho*

Municipal (Palácio Pedro Ernesto) [Figuras 4, 5 e 6] representando um uma batalha entre franceses e portugueses pela cidade do Rio de Janeiro e outro a cerimônia de fundação da cidade. Em outros estados: em 1909 um painel foi realizado para o *Theatro José de Alencar* (TJA) representando um busto do escritor romântico sendo coroado pela história enquanto personagens de seus romances rodeiam a cena; em 1924 um painel com a temática do bandeirantismo que deveria ter sido concluído em 1922 foi entregue ao *Museu Paulista* (MP) e em 1929 um painel, com a mesma temática e que foi dispensado pelo MP devido ao atraso demasiado foi adquirido para *Museu Mariano Procópio*. Obedecendo os preceitos da tradição artística francesa do século XIX para a pintura decorativa todas essas pinturas tinham temas relacionados às funções oficiais dos edifícios onde até hoje estão.

De Rodolpho Amoêdo o MDJVI possui algumas pinturas e diversos documentos como diplomas, correspondência entre Amoêdo e seus professores em seus tempos de estudante,



Figura 1 – Interior da rotunda do TM junto à rua 13 de Maio. Rio de Janeiro, Fotografia: Leandro Brito.

entre Amoêdo e seus alunos em seu tempo como professor, ofícios da ENBA, planos de aula, convites, listas de obras, anotações pessoais, recortes de jornais com matérias sobre o artista. Entre os documentos que mais nos interessam no MDJVI ao estudarmos a pintura decorativa de Rodolpho Amoêdo está uma biografia do artista escrita à mão em que se dá grande destaque para as pinturas decorativas realizadas por ele. Embora seja preciso um exame pericial para uma afirmação assertiva a caligrafia do documento me parece ser a mesma de Rodolpho Amoêdo. Também é interessante no acervo do museu uma carta² de Amoêdo para Batista da Costa, então diretor da ENBA, em 1916 solicitando que fosse nomeado para a cadeira de modelo vivo e utilizando como argumento principal para o seu pedido o fato de ter realizado um painel para o salão de sessões do STF e os painéis decorativos para o TM.



Figura 2 - Rodolpho Amoêdo, *Dança Romana*, ost. Marouflage, c. 3m x 1m, TM, RJ.



Figura 3 - Rodolpho Amoêdo. Estudo para personagem em *Dança Romana*, MNBA, RJ. Foto: Jaima Acioli.

No MNBA temos a maior coleção de obras de Rodolpho Amoêdo. Isso porque todo o material que o artista guardou até o fim de sua vida foi adquirido para o museu. Quando se aposentou em 1934, o valor da aposentadoria era muito baixo e o artista e sua esposa passaram a ter uma vida bem restrita financeiramente. Quando essa situação se tornou conhecida, pela publicação de alguns artigos de jornais, o ministério da educação organizou uma comissão presidida por Oswald Teixeira para avaliar as obras que o artista possuía em casa. No dia 30 de maio de 1941 o artista com 83 anos que estava internado com problemas respiratórios foi informado que o governo federal compraria suas obras. Infelizmente Amoêdo faleceu no dia seguinte. Sua viúva, Adelaide Amoêdo, procurou Oswald Teixeira e pediu que ao invés de comprar as obras de seu marido o governo federal concedesse a ela uma pensão em troca da da numerosa quantidade de pinturas e desenhos que o artista deixara. Como podemos ler no relatório de Oswald Teixeira sobre a aquisição das obras de Amoêdo, encontrado na reserva técnica do MNBA, o pedido de Adelaide foi encaminhado ao ministro da educação. Sabemos hoje que a pensão que a viúva solicitou

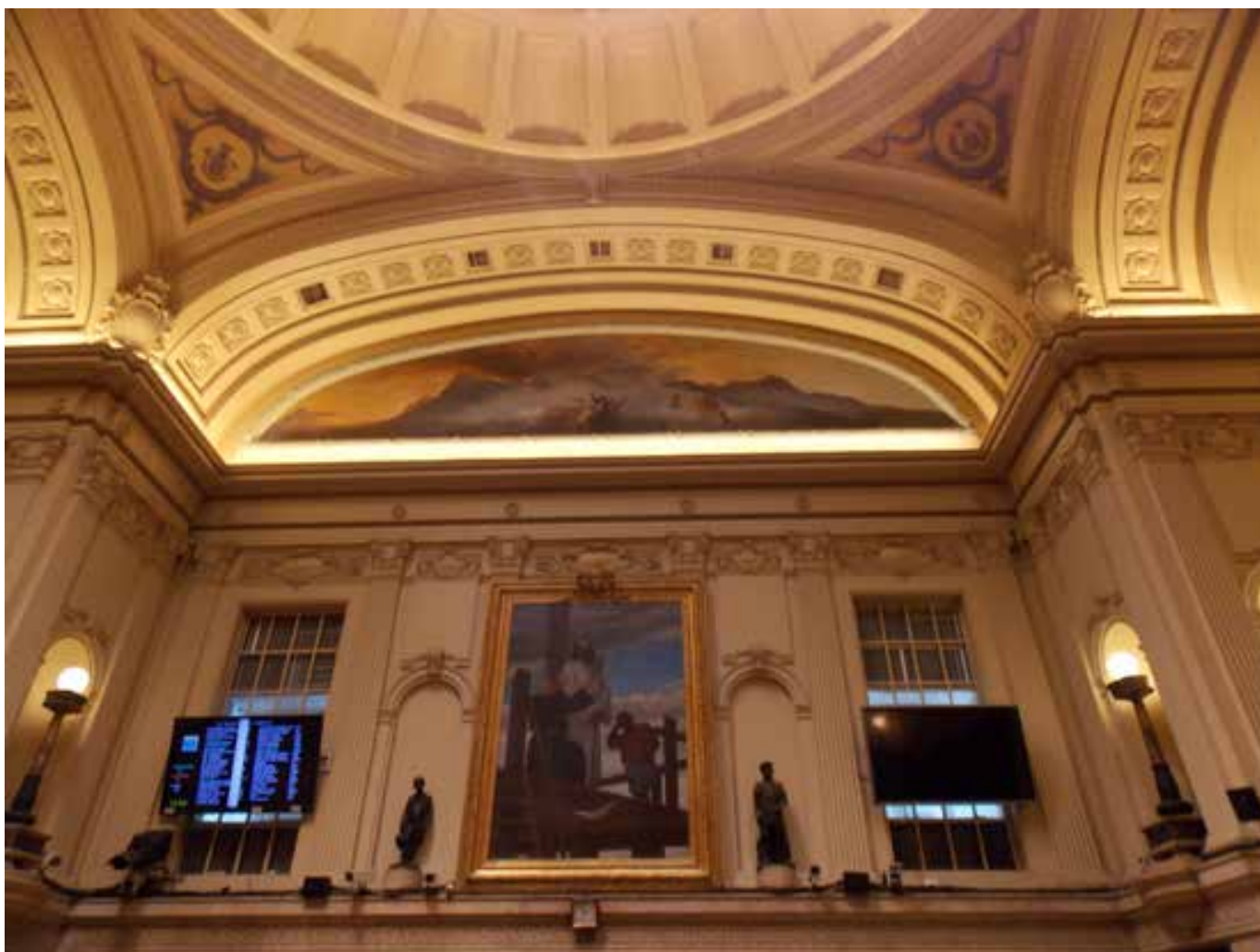


Figura 4 – Interior de plenário do Palácio Pedro Ernesto. No alto pintura de Rodolpho Amoêdo: *Batalha de Urucumirim*. Ost. marouflage, c 10m x 2m, RJ. Foto: Leandro Brito.

foi concedida e que o presidente Getúlio Vargas a recebeu pessoalmente para formalizar a concessão³. O MNBA adquiriu assim centenas de trabalhos de Amoêdo incluindo diversos estudos seus para suas pinturas de cavalete e para seus painéis de pintura decorativa.

Vejam alguns casos específicos de trabalhos de Amoêdo com pintura decorativa sobre os quais podemos encontrar diversos documentos tanto no MDJVI quando no MNBA. Sobre as pinturas do artista no TM temos no acervo do MDJVI uma carta⁴ do diretor do teatro respondendo positivamente à proposta de Amoêdo. O documento deixa claro as especificidades dos temas que o artista deve abordar, os prazos e os valores estabelecidos pela instituição. Alguns responsáveis por outros prédios públicos tiveram posturas diferentes. Na BN por exemplo os artistas tiveram uma liberdade criativa maior e no MP foram firmemente controlados quanto a estética da representação do tema quando da contratação de pintores para a representação de bandeirantes. Para o TM o artista realizou oito painéis de três metros por um metro. O tema especificado pelo TM foi *A dança Através das Idades*. Quatro desses painéis deveriam representar a dança em nações da antiguidade e quatro da modernidade. Acima de cada um desses o artista deveria realizar um medalhão” representando flores da localidade representada no painel abaixo.



Figura .5 - Interior de plenário do Palácio Pedro Ernesto. No alto pintura de Rodolpho Amoêdo: *Fundação da Cidade do Rio de Janeiro*. Ost. Marouflage, c 10m x 9 m, RJ. Foto: Halley Pacheco de Oliveira.

Assim como para outros trabalhos de Amoêdo, no MNBA existem dezenas de estudos para os painéis do TM [Figura 3]. Alguns em grafite, outros em aquarela, alguns de um objeto ou uma figura isolada de determinada cena, outros de toda a composição. Ao compararmos esses estudos aos que estão também no MNBA para o *Conselho Municipal* vemos que para o TM houve pouca variação da ideia do artista expressa em seus esboços e em seu trabalho final, o que nos remete às orientações específicas da direção do TM, o que não parece ter sido o caso para os painéis do salão do Conselho. Nestes vemos estudos no acervo do MNBA que mostram composições completamente diferentes das que encontramos hoje no *Palácio Pedro Ernesto*. Muitas mostrando diferentes cenas das que o artista por final escolheu.



Figura 6 - Rodolfo Amoedo. Estudo para painel no Conselho Municipal, óleo sobre papel 37,8 x 29,1cm, MNBA, RJ.
Foto: Leandro Brito.

No *MDJVI* existem documentos⁵ que tratam do mencionado trabalho de Rodolpho Amoêdo para o Conselho Municipal. Um documento de 1918 acusa o recebimento da proposta do artista pela parte do Conselho. Outro é uma carta de Amoêdo convidando a direção da ENBA para a cerimônia de inauguração das pinturas.

Os painéis de Amoêdo para o conselho municipal recebeu muitas críticas e até hoje sofre com problemas de interpretação. Um dos painéis, que representa uma batalha entre franceses e portugueses pelas terras cariocas encontra-se próxima ao teto do alto salão e a visualização da cena é muito difícil. O painel maior que fica atrás da mesa de presidência apresenta a cena da fundação da cidade do Rio de Janeiro. Segundo o sítio eletrônico da prefeitura da cidade do Rio de Janeiro⁶ essa pintura representa informações equivocadas por representar no Morro do Castelo uma cerimônia que teria ocorrido na Urca. O fato é que o artista escolheu retratar uma ocasião diferente da comumente representada. Ao invés da cerimônia realizada por Estácio de Sá antes da batalha contra os franceses, Amoêdo representou uma cerimônia posterior à batalha, já após a morte do português.

Além dos acervos dos Museus D. João VI e Nacional de Belas artes poderíamos considerar uma terceira peça nesse quebra cabeça: os artigos de jornais e revistas da época. E de fato muito apreendemos de diversos artigos da época sobre Rodolpho Amoêdo e outros artistas, mas embora possamos extrair informações interessantíssimas desse material esses artigos muitas vezes contêm dados incorretos, interpretações equivocadas e posições tendenciosas dos seus redatores, o que exige muito cuidado em sua análise. Por isso não os consideramos com o mesmo peso que os documentos citados neste artigo, que encontramos nos acervos do MDJVI e do MNBA.

Muitos diálogos como esses podem ser realizados entre os acervos desses dois museus, tanto para estudar os trabalhos de Rodolpho Amoêdo quanto o de outros artistas brasileiros, principalmente aqueles que foram alunos ou professores da AIBA ou da ENBA. Esses diálogos podem colaborar ricamente para uma melhor compreensão de momentos significativos da arte brasileira nos séculos XIX e XX. Agora no final dessa segunda década do século XXI as dificuldades para a pesquisa com a diminuição do incentivo público têm aumentado. Que a dificuldade que o presente nos apresenta não seja suficiente para nos afastar de nossa arte e nossa história.

NOTAS

1. Rodolpho Amoêdo esteve fora do cargo de Professor Efetivo da instituição de 1906 a 1918 por desavenças com o diretor Rodolfo Bernardelli.
2. MDJVI, documento n. 4830
3. Segundo o artigo *ACAUTELANDO UM GRANDE PATRIMONIO ARTÍSTICO* do jornal **A Noite** de 30 de maio de 1941, artistas e intelectuais entregaram um documento ao governo federal solicitando que este

comprasse de Rodolpho Amoêdo as obras de arte que o artista possuía em sua casa para que este pudesse ter assim auxílio financeiro para cuidar de sua saúde e suas despesas devido ao baixo valor de sua aposentadoria como professor. O governo emitiu então parecer favorável e nomeou uma comissão para avaliar o valor das obras. O artista, que se encontrava internado no hospital Gafrée-Guinle, recebeu a notícia e faleceu no dia seguinte pela manhã. Adelaide Amoêdo, viúva do artista, como noticiado pelo O Globo em 11 de novembro de 1941, doou todas as obras que possuía para o governo federal, solicitando por estas a concessão de uma pensão a qual o governo conferiu no valor de dois contos de réis mensais.

4. MDJVI, documento n. 4829.
5. MDJVI, documento n. 4834 e MDJVI, documento n. 4900.
6. <http://www.camara.rj.gov.br/acervo3.php?m1=acamrio&m2=historia>

REFERÊNCIAS

BOTELHO, Marília B. **Le peintre brésilien Rodolpho Amoêdo (1857-1941) et l'expérience de la peinture française: académisme ou innovation?** Paris, 2015. (Tese de doutorado em História da Arte) UNIVERSITE DE PARIS I – PANTHEON – SORBONNE UFR D'ART ET D'ARCHEOLOGIE.

CAVALCANTI, Ana M. T. O último tamoio e o último romântico, **Revista de História da Biblioteca Nacional**. Nov.2007. Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/v2/home/?go=detalhe&id=1241>>. Acesso em: 19 jun. 2017.

_____. Os embates no meio artístico carioca em 1890 - antecedentes da Reforma da Academia das Belas Artes. **19&20**, Rio de Janeiro, v. II, n. 2, abr. 2007. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/criticas/embate_1890.htm>. Acesso em: 19 jun. 2017.

CHRISTO, Maraliz de C. V. **Bandeirantes na contramão da História: um estudo iconográfico**. Projeto. História, São Paulo, 24, p. 307-335, jun. 2002. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/10624>>. Acesso em: 05 jun. 2017.

CONDURU, Guilherme F. **Cronologia e História Oficial: a galeria Amoedo do Itamaraty**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 23, n.º 46, 2010, pp. 281-300.

PEREIRA, Sonia G (org.). **185 anos de Escola de Belas Artes**. Rio de Janeiro, Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes/Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2001/2002.

_____. **Arte brasileira no século XIX**. Belo Horizonte: C/Arte, 2008.

VALLE, Arthur. **Prolegômenos ao estudo da pintura decorativa no Brasil das primeiras décadas do século XX**. Abr. 2017. Trabalho inédito.

NARRATIVAS DE SI: MEMÓRIAS GRAVADAS *1

Maria Luisa Luz Tavora

Os artistas Isabel Pons, Farnese de Andrade, Marília Rodrigues, Iberê Camargo, Fayga Ostrower e Anna Letycia participaram da ativação da gravura nos anos 1950/60. Nestes anos, suas gravuras constituem exemplos de relevância para a discussão sobre a memória e narrativas visuais, reveladas em imagens que ativaram a gravura, promovendo uma atualização de seus meio e fins. Com obras no acervo do *Museu Nacional de Belas Artes*, esta produção constitui um momento de frutífera experimentação no campo da gravura artística, no Rio de Janeiro.

Com esses artistas, a obra vem ao mundo como presença no interior de uma experiência de um encontro vivido. Arrancam do seu viver as marcas, as formas, as imagens com as quais reoperam a experiência vivenciada transmutando-a numa modalidade do presente. O presente singulariza-se contaminado pelas imagens afetivas, “[...] a imagem do passado não (sendo) a própria ocorrência reaparecendo no presente, mas o real acontecendo com suas faltas e condensações.” (COSTA, 2014, p. 52)

Farnese da Andrade imprime imagens com refugos deixados nas areias da praia carioca de Botafogo e por ele recolhidos para gravar, superfícies de metal, madeira ou plástico carcomidas, com as marcas do tempo e da ação das águas salgadas do mar. Marília Rodrigues, mineira, imprime uma grafia toda particular nas imagens das montanhas de sua terra, deslocando-as como cenário de sua vida interior. Iberê Camargo, por sua vez, apropria-se da forma dos carretéis de linha de sua mãe que, vazios tornaram-se brinquedos de sua infância. Fayga Ostrower cria imagens cujas transparências remetem ao impacto de perceber, ainda criança, o quanto o nosso céu tropical era transparente, de uma profundidade incrível por ela nunca vista na Europa, conforme registrou. Anna Letycia, por seu turno, recupera as formas dos caracóis e dos tatus de sua vivência infantil, no quintal de sua casa em Teresópolis.

Desta geração de gravadores, protagonista de experiências plásticas nos anos 1950/60, nas quais a gravura é tomada como instrumento da criação, nos termos da arte moderna, trago considerações sobre a obra de Isabel Pons. Em minha abordagem, estou interessada no processo imaginativo de suas gravuras, no qual afloram experiências fundamentais para a elaboração de sua poética: realiza colagens de tempos, exercício de memórias e transfiguração do espaço em tempo.

No diálogo com suas gravuras, busco adensar um entendimento de sua arte a partir do conceito de corpo como unidade expressiva, noção cara a Merleau-Ponty. (PONTY, 1945, p. 249). Como desdobramento desta noção, Merleau-Ponty define a ideia de experiência corporal como experiência originária a alimentar a consciência perceptiva, sendo por ela alimentada.

Isabel Pons Iranzo (1912-2002) nasceu em Barcelona, em 1912, e veio para o Brasil em 1948, naturalizando-se brasileira, dez anos depois. Sua formação deu-se em sua terra, onde em 1925, estudou desenho e pintura na *Escola Industrial de Sabadell*. Posteriormente, de 1927 a 1930, estudou também pintura na *Escola Nacional de Belas Artes de San Jorge*, na mesma cidade. A partir dos anos 1930 e por 17 anos, frequentou o ateliê do pintor Carlos Vázquez. Na Espanha, realizou inúmeras exposições desde 1941. O interesse pelo Rio de Janeiro, onde se fixou, surgiu quando por aqui passou, em 1945, para expor em Buenos Aires. Com relação à pintura, dedicou-se especialmente a retratos de figuras da alta sociedade carioca, envolvendo-se também com motivos da realidade brasileira, num tratamento afinado às soluções no âmbito do realismo expressionista.

Sua aproximação com a gravura deu-se numa dimensão vital, conforme seu relato: “Tive câncer, fui operada e tive que fazer um tratamento muito sério. Fiquei sentada numa poltrona, meses e meses, até descobrir a gravura. No museu estava tendo um curso com Friedlaender. Eu me apeguei e me entusiasmei tanto com a gravura, desde o primeiro dia, que isso me curou”. (PONS, 1986, p.22)

A motivação para fazer gravura foi o curso inaugural do ateliê do MAM-Rio, que trouxe de Paris, em junho de 1959, o gravador europeu Johnny Friedlaender,² cujo assistente brasileiro, Rossini Perez, orientou Isabel nas questões técnicas básicas para a exploração da gravura em metal. A artista debita ainda à leitura atenta do livro *New ways of gravure*, de William Hayter, o amadurecimento de seu aprendizado no campo da gravura em talho-doce.³

Por toda a década de 1960, a artista produziu gravuras, premiadas nos certames nacionais e que, atravessando oceanos, obtiveram reconhecimento internacional. Um exemplo é a premiação, por duas vezes, na Bienal de Cracóvia, evento muito relevante para o meio artístico. (Bienal de Cracóvia, Bienal de Veneza, Bienal de São Paulo, Medalha de prata no Salão de Arte Moderna, entre outras) “Quando ela se entregou à gravura, descobriu-se artista moderna. Sem querer ou sem pensar”. (PEDROSA, 1963, p. 114)

A inquietação plástica ou estética levou-a a ousadias e a uma especulação técnica fecunda. Manteve-se fiel a uma herança expressionista que marcara sua pintura. Tributária desse caminho de cunho existencial, investigou os próprios meios na busca da estruturação da matéria. Manchas e texturas fascinavam-na. Inicialmente, afastou-se da figuração numa entrega livre ao experimentalismo. Em *Noturno* e *Horizonte*, obras de 1959, [Figuras 1 e 2] a artista afina-se à chamada abstração informal ao situar seu trabalho na potência imanente da matéria. Noções de silêncio, de medida e de harmonia. Isabel refaz o mundo e ordena o espaço em que vive. As superfícies vibram, os cortes das chapas, os brancos incontaminados, a justaposição de chapas, o craquelê, quase sua marca registrada.⁴ Um certo arcaísmo manifesta-se com essa técnica: “[...] a matéria como realidade existencial que

capta as sensações mais frágeis, as impressões mais fugazes e as palpitações mais secretas do ser.” (ARGAN, 1983, p. 709)

Da pura estruturação da matéria, Isabel passa à integração de figuras, exercício de imaginação na matéria. Introduce insetos, anjos, borboletas e pássaros. Uma figuração autocentrada. Conjuga a experiência de superação da doença, as lembranças infantis e a tradição familiar de antiquários – seu pai e seu avô eram antiquários na Calle de la Paja, em Barcelona. O arcaísmo de suas superfícies, provocado pelo craquelê, estava no seu sangue.

Da memória infantil, ressurgem os pássaros com os quais teve e continuou a ter contato, pois os criava também no Brasil. O pássaro funciona em suas gravuras como “um embrião do discurso”. (ARGAN, idem) Discurso impresso sobre as marcas craqueladas do passado. O pássaro serve, então, como estímulo para que a matéria possa revelar seus próprios conteúdos e significações secretas. Isabel deforma-o em prol de uma transfiguração, um amálgama de tempos de sua experiência no mundo.



Figura 1- *Noturno*, 1961, PA, água-forte, água-tinta e craquelê, 69x49cm, acervo da artista. Foto Oséas Jarmouch.



Figura 2- *Horizonte*, 1959, PA, água-tinta e craquelê, 69x49cm, acervo da artista. Foto Oséas Jarmouch.

Partindo das presenças tão brasileiras do Azulão de 1961 ([Figura 3], prêmio Fiat Veneza, e do Papagaio de 1963 [Figura 4], a artista elabora um espaço gravado como formulação entre o real e o imaginário. Sua fantasia harmoniza passado e porvir, atualiza



Figura 3 - *Azulão*, 1961, água-forte, água-tinta e craquelê em cores, 44x69cm, acervo da artista (Prêmio FIAT na XXXIII Bienal de Veneza). Foto Oséas Jarmouch.



Figura 4 - *Papagaio*, 1963, água-forte, água-tinta e craquelê em cores, 59x67cm, acervo da artista. Foto Oseas Jarmouch.

um encontro na ambivalência. As aves, impulso de mudança, estão articuladas em um plano onde o craquelê torna-se a imagem do antigo, da permanência e do gasto. Torna-se signo do tempo como recuperação do vivido. Tempo virtual com o qual a artista imanta o espaço, faz dele um campo de projeções, comunica o movimento de sua própria existência. A composição guarda uma interioridade.

Isabel não sabe explicar a repetição do azul. Perguntada sobre a introdução da cor em sua gravura, respondeu: “Eu tinha as cores nos olhos e tinha que fazer em cores porque eu pintava, eu era pintora antes. Eu pensava com as cores”.⁵ A cor se revela a partir de uma fatura minuciosa. O azul se faz espaço infinito em *O Papagaio* e ave no *Azulão*, desfolhando-se em camadas, revelando a ação do ácido. A matéria se expande ou se contrai no azul, de efeitos sempre renovados. Isabel amplia o diálogo com os olhos numa abertura perceptiva ao corpo e ao mundo, oferece ao tato relevos e texturas, um devir do corpo como unidade expressiva.

A forma dos pássaros não se enquadra nos limites da exigência de aparências do ser. Em *Pássaro V* de 1965 [Figura 5], a presença das aves se condensa em fantasia de total liberdade para que outras presenças, dificilmente intituladas, isentas de figuração, possam se irmanar. Como metáforas da liberdade, como princípio de mobilidade aérea, trazem

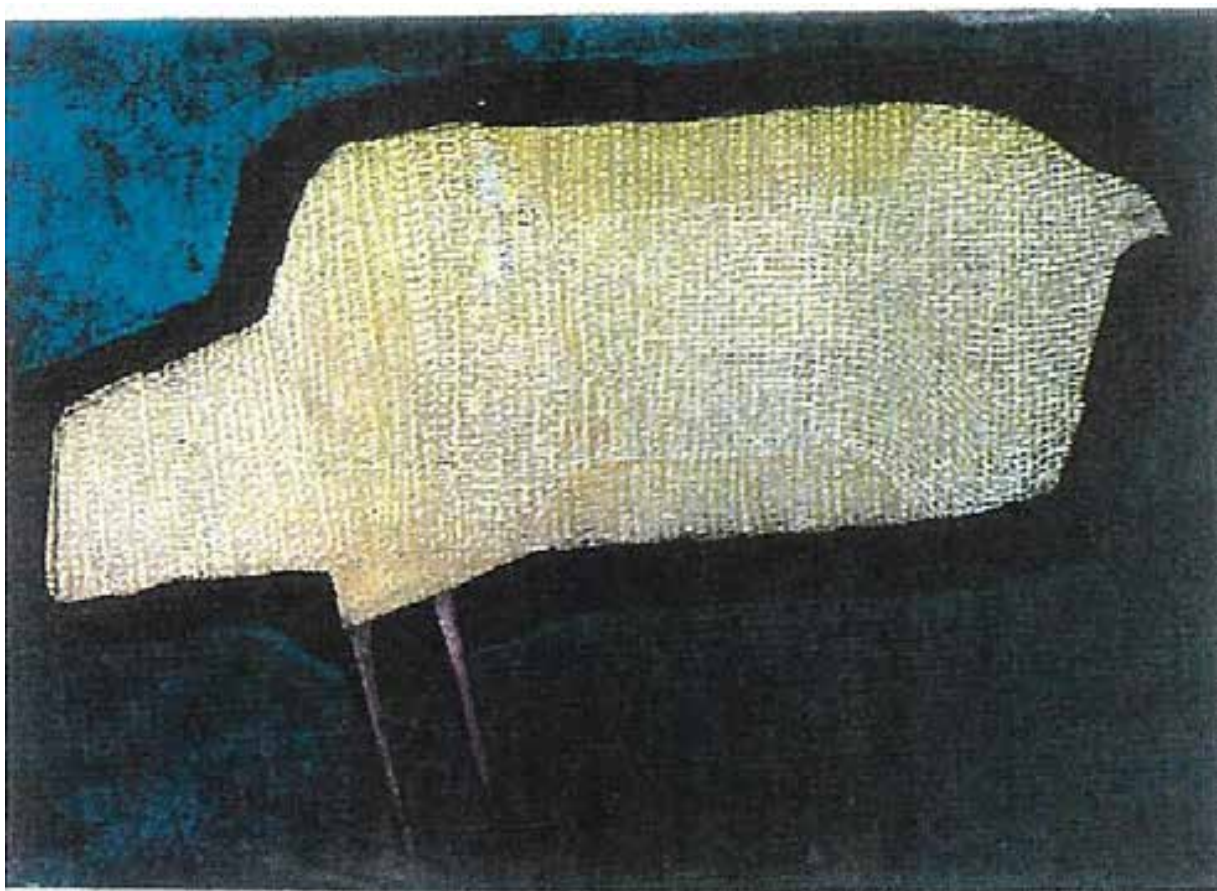


Figura 5 - *Pássaro V*, 1965 (série branca), água-forte, água-tinta e craquelê em cores, 34,8x49,7cm, acervo da artista. Foto Oséas Jarmouch.

no interior de seus perfis as crostas do tempo antigo; é o craquelê que lhes dá substância, que os configura.

Os pássaros constituem os símbolos mais claros do “sonho do voo” de Isabel. Libertar-se da matéria corrompida pela doença, deslocar para os seres voadores o desejo desse ser voante. As imagens poéticas que tais formas acionam são por nós vividas. Dessa mobilidade espiritual nos fala Gaston Bachelard: “[...] Se uma imagem presente não faz pensar numa imagem ausente, se uma imagem ocasional não determina uma prodigalidade de imagens aberrantes, uma explosão de imagens, não há imaginação”. (BACHELARD, 1990, p.01) Na imagem ascensional do pássaro estão depositadas as convicções da artista de oferecer as condições objetivas para as imagens poéticas. Tudo se faz na evidência da fatura artesanal que valoriza a superfície gravada.⁶ A artista entrega-se à gravura para encontrar-se consigo mesma, com a energia que precisa para viver, conforme sua afirmação: “Quando estou criando não penso em nada, fico em estado de graça, ausente, divino”.⁷

Suas gravuras compõem um enredo que ela mesma encena, vestígios de uma narrativa que se comportam como o desvelar de um drama de sobrevivência. Drama que revelou uma sensibilidade poética e vigorosa. A alegria procurada para continuar vivendo elabora-se num crescente lirismo. Com muita propriedade definiu o crítico a ressonância das gravuras de Isabel Pons: “O universo *ponsdiano* é tão rico que não permite que fiquemos inertes diante dele. Seja pela cor, textura, linha ou formas, ele faz com que nossa fantasia flua livremente – como o azulão – nós também optamos pela liberdade”. (MAFRA, 1987, sp)

Em Isabel Pons, os “objetos de recordação”, o craquelê das peças do antiquário familiar e os pássaros promovem uma aproximação apaziguadora e lírica com o seu presente. Suas gravuras condensam sentido de revelação de uma experiência de vida. A gravura fora uma cura para sua doença. As formas, as cores, as matérias de suas obras travaram o bom combate com as experiências vividas na urgência de significar “seus agoras”. Enfim, o sentido do seu processo imaginativo, a compreensão dessa operação artística podem estar dados pelas palavras do poeta Carlos Drummond de Andrade, ao dizer: “Se procurar bem, você acaba encontrando / não a explicação (duvidosa) da vida / mas a poesia (inexplicável) da vida.”⁸

NOTAS

1. Este texto, com algumas modificações, constitui parte do texto originalmente apresentado e publicado nos Anais do VII Colóquio História da Arte – Objetos do Olhar, realizado pelo PPGH da UFF e pelo PPGAV da UFRJ, em novembro de 2014.

2. Sobre o assunto, ver. TAVORA, Maria Luisa. O ateliê de gravura do MAM-Rio-1959/1969, projeto pedagógico de atualização da linguagem, **Revista Artes & Ensaios**, n. 15, 2007, p. 58-67.

3. Isabel Pons em depoimento a Walmir Ayala, publicado em Gravura: futuro e depuração, **Jornal do Brasil**, 27/01/1970. Com um ano de gravura, Isabel recebeu a Medalha de Ouro da II Bienal do México, em

1960. Seguiram-se outras conquistas: o Prêmio de Melhor Gravador na VI Bienal de São Paulo, em 1961; o Prêmio Fiat na XXXI Bienal de Veneza, em 1962; e a Sala Especial na VII Bienal de São Paulo.

4. O craquelê é o nome que se dá ao entrelaçamento irregular de pequenas fendas que se formam no esmalte da porcelana ou na superfície da pintura a óleo, resultantes do estado quebradiço em que se tornam as camadas de tinta ou verniz, por causa da dilatação ou contração do suporte, face ao tempo de uso ou modificação das condições de temperatura ambiente. Sobre a técnica gráfica ver: BUTI, Marco; LETYCIA, Anna [Orgs], **Gravura em Metal**, 2002, p. 161.
5. Isaben Pons em depoimento gravado à autora, Rio de Janeiro, 15/5/1997.
6. Isabel Pons, Convite, Exposição Isabel Pons, Galeria de Arte Ipanema, Rio de Janeiro, 14/8/1974. Isabel vivia intensamente cada etapa do trabalho. Produzia uma média de oito gravuras por ano. Assinalava em cada gravura, embaixo à esquerda, “*Tiré par l’artiste*”, atestando sua participação direta na estampagem, o que para ela é fundamental, tendo em vista o sentido que atribui ao seu trabalho: “É básico que eu tire as minhas cópias. A cópia tirada pelo artesão é fria, falta o calor do artista. Cópia para mim é como a mãe que tem o filho no colo. Coisas inseparáveis enquanto vida”.
7. Isabel Pons em depoimento a Walmir Ayala, *op. cit.*, 1970.
8. Carlos Drummond de Andrade, *apud* Cacá Diegues, O seu santo nome, **O Globo**, 2/11/2014, p. 12.

REFERÊNCIAS

- ARGAN, Giulio Carlo. **El arte moderno 1770-1970**. 5ª ed. Valencia, Fernando Torres, 1988.
- AYALA, Walmir. Gravura: futuro e depuração. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 27/01/1970.
- BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos**. São Paulo, Martins Fontes, 1990.
- COSTA, Luiz Cláudio. **A gravidade da imagem: arte e memória na contemporaneidade**. Rio de Janeiro, Quartet, FAPERJ, 2014.
- DUFRENNE, Mikel. **Phénoménologie de l’expérience esthétique**. Paris, Presses Universitaires de France, 1967.
- GÓMES, Diego León Arango. **Experiência e Expressão Artísticas como fundamentos para uma Crítica da arte em Merleau-Ponty**. Dissertação de Mestrado. IFCS/UFRJ, 1991.
- HAYTER, William. **New ways of gravure**. London, Oxford University Press, 1966.
- MAFRA, Alcídio. **Catálogo Exposição – 76 anos de Isabel Pons**. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes, 1987.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Phénoménologie de la perception**. Paris, Editions Gallimard, 1945.
- _____. **O olho e o espírito**. São Paulo, Cosac Naify, 2004.
- OSTROWER, Fayga. Construção do olhar. **O olhar**. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.
- PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.

PEDROSA, Mário. **VII Bienal de São Paulo**. Catálogo. São Paulo, Sala Especial, 1963.

PONS, Isabel. **Gravura no Brasil, anos 60**. Catálogo. Rio de Janeiro, Espaço Cultural Sérgio Porto, Fundação Rio / BANERJ / FUNARTE / MNBA, 1986.

TAVORA, Maria Luisa Luz. **Gravura artística brasileira contemporânea posta em questão: anos 1950 e 60**. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro, IFCS/UFRJ, 1999.

PROJETO GRAVURAS DO MUSEU D. JOÃO VI

Patrícia Figueiredo Pedrosa

O projeto Gravuras do Museu D. João VI [Figura 1] foi meu primeiro projeto, realizado durante a graduação em Gravura na *Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro*. Iniciado em 1993 e desenvolvido em parceria com o colega João Viannei Sousa de Araújo, teve orientação do Prof. Adir Botelho, coordenador do curso de Gravura e da Prof. Cybele Vidal Neto Fernandes, diretora do Museu neste período.

IDENTIFICAÇÃO

. TÍTULO DO PROJETO
Gravuras do Museu D. João VI

. PROPONENTES
João Viannei Sousa de Araújo - 877302214
Patrícia Figueiredo Pedrosa - 881301651

. ORIENTADOR DO PROJETO
Prof. Adir Botelho

. COORDENADOR DO PROJETO
Prof. Cybele Vidal Neto Fernandes

. UNIDADE
Escola de Belas Artes

. CENTRO
Centro de Letras e Artes

. DEPARTAMENTO
Gravura - VAB

. LOCAL
Museu D. João VI / Atelier de Gravura

. SITUAÇÃO
Prédio da Reitoria - 1ª / 2ª / 6ª / 7ª andares
Ilha do Fundão - Cidade Universitária
Telefone : DAB - 290 2112 r. 2775
BAC - 290 2112 r. 2782
Museu - 290 2112 r. 2786

. RESIDÊNCIA
Rua Joaquim Palhares 795/807 Estácio CEP:20260080
Rua Miguel Couto 301 Inaraí CEP:24250240

Figura 1 – Folha Identificação do projeto.

Reler com um olhar crítico e avaliativo um documento¹ há muito guardado somente por razões afetivas foi um encontro de causas, argumentos e razões. As folhas datilografadas levemente amareladas com manchas de ferrugem dos grampos da antiga pasta iluminaram e conferiram sentido às escolhas e tomadas de rumos. Foi como identificar as primeiras peças do piso que pavimenta minha vida profissional, e ao mesmo tempo, enxergar o que dá corpo a esta estrada, ver através do piso a sua estrutura, o contrapiso, sua fundação. Uma experiência de síntese.

A pesquisa era voltada para o estudo, identificação e laudo para tratamento das peças que compunham a coleção que, na época, reunia cerca de 700 peças. Na justificativa do projeto foi mencionada a abrangência do acervo que possui obras de autores estrangeiros dos séculos XVI ao XIX de grande importância para a história da gravura e da arte, como Robert Nanteuil [Figura 2], Claude Mellan, Gerard Edelink, Abraham Blootlink entre outros. Dos autores brasileiros que foram destacados no texto (Oswaldo Goeldi, Raimundo Cela, Livio Abramo, Cândido Portinari, Marcelo Grassmann, Rubem Grilo, Adir Botelho,



Figura 2 - Foto de obra de Robert Nanteuil utilizada no projeto.

Kazuo Iha, Marcos Varela) e que constituíram o panorama cultural brasileiro nos últimos cem anos, constatamos que a maioria deles (Goeldi, Cela, Portinari [Figura 3], Grilo, Iha, Botelho e Varela) fazem parte também da história da *Escola de Belas Artes*, como alunos, professores ou ambos. Concluimos que um acervo que oferece um panorama abrangente da história da gravura ocidental e da história da moderna gravura brasileira deveria ser preservado e conservado de forma a se encontrar disponível a pesquisadores e ao público.

Naquele momento não tínhamos consciência de que um aprendizado de imenso valor já havia começado antes mesmo da implementação do projeto: o próprio ato de elaborar um projeto acadêmico, atividade totalmente nova para nós. Nessa empreitada fomos apresentados à sua formatação básica, à estruturação de um [Figura 4] trabalho e à necessidade de pesquisa que antecede a produção do texto. Nosso cronograma foi proposto para ser realizado em dois anos, dividido em dois objetivos principais. O primeiro era relativa às atividades de conservação, laudo para encaminhamento para restauração e identificação.



Figura 3 - Foto de obra de Cândido Portinari utilizada no projeto.²

Previa ainda uma exposição para o lançamento de um catálogo que, em nossa inexperiência, não percebemos que era um plano ambicioso demais para a época. O segundo objetivo era a realização do registro fotográfico do acervo, que nem era tão ambicioso assim...

A primeira etapa de nosso projeto constava em fazer a limpeza mecânica das gravuras e substituição dos papéis de proteção. Era uma tarefa de grandes proporções que demandou bastante tempo – o acervo estava sem assistência exclusiva por um período que sequer conseguimos determinar. E então fomos apresentados à rotina museológica, ao método de lidar com peças museológicas, ao trabalho do pesquisador propriamente dito e o aprendizado começou a se adensar. Esse trabalho foi realizado em paralelo à conferência, eventual correção dos dados em desacordo e atualização do registro existente.

A experiência de síntese relatada inicialmente resultou em duas conclusões principais. A primeira que importa aqui evidenciar é a relevância da realização de uma atividade de iniciação artística e cultural para estudantes de graduação. O acervo do Museu como um todo é um manancial para estudantes de pós-graduação, e este fato fica patente pela quantidade e qualidade dos trabalhos apresentados em simpósios, congresso, livros e demais produções. Entretanto, todos esses frutos são semeados na graduação.

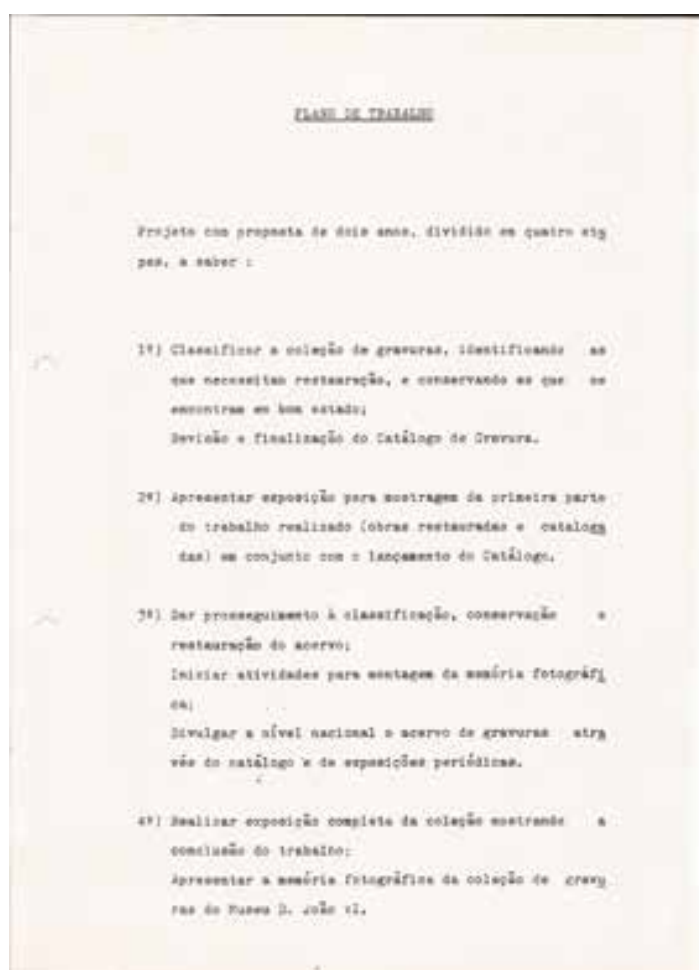


Figura 4 – Folha Plano de Trabalho.

O contato com uma coleção dessa natureza desperta a percepção para questões relativas à esfera da arte, patrimônio e história que extrapolam a finalidade da pesquisa proposta. Essa primeira etapa dos trabalhos nos despertaram para os fatores que incidem sobre a conservação de obras em papel como umidade, temperatura, acidez, luminosidade. Desmistificamos o mito da fragilidade e pouca durabilidade do papel ao nos depararmos com gravuras perfeitas datadas de séculos atrás. Constatamos que o fator mais danoso à uma coleção é o descaso, e não o tempo, o material ou o clima: a novidade era a incrível durabilidade de um artefato que julgávamos tão frágil e perecível. A curiosidade pelas causas dos danos nos fez buscar conhecer as origens da coleção em seus caminhos tortuosos até a formação do Museu, e nos surpreendemos fazendo parte da história. Afinal a história da arte no Brasil e a história da *Escola de Belas Artes* se entrecruzam em vários pontos e em boa parte do caminho seguem juntas. Nos encantamos com a beleza artística de gravuras ao mesmo tempo que descobríamos que aquela era uma coleção *didática*, instrumento de ensino da academia, portanto aquela era mais que uma reunião ordenada de objetos de interesse estético, mas um conjunto que um tinha um sentido e uma função. E então procuramos a história da gravura especificamente, que naqueles anos não era abordada nas disciplinas de história da arte.

O contato com essas peças provocava necessidade de conhecimentos em relação aos procedimentos técnicos-artísticos, à conservação, restauração, demanda que nos motivou a cursar a disciplina eletiva Restauração I com a professora Laura Castro, na qual adquirimos conhecimentos que nos capacitaram a lidar com as peças e que, por consequência influenciaram também nossa prática como gravadores. E nesse mundo, inaugurávamos questionamentos técnicos-éticos-estéticos que são a base do pensar-fazer artísticos, como por exemplo, o dilema conhecido na disciplina da restauração relativo à recomposição do suporte e retoque da imagem, para citar apenas um.



Figura 5 – Orientação do Professor Adir Botelho aos pesquisadores.

A Memória Fotográfica seria composta por uma cópia de 9 x 12 e outra de 20 x 25 de cada peça. A cópia de 9 x 12 complementar a ficha catalográfica⁵ da obra [Figuras 9 e 10] pertencente ao fichário geral e visava otimizar a identificação da obra e facilitar o acesso à pesquisa, além de auxiliar na preservação das peças reduzindo a manipulação. As cópias de 20 x 25 objetivavam a divulgação do acervo que, por reunir grande número de obras raras, tem acesso restrito. Transcrevo o item 2 da parte IV – Objetivos do projeto [Figura 8]: “Devido à grande importância do acervo não é possível promover a sua divulgação usando peças originais. Apenas algumas o peças se encontram em exposição no museu, ainda assim por tempo limitado”.

Importa lembrar que 25 anos atrás ainda não existiam os recursos tecnológicos que proporcionaram a digitalização dos acervos dos museus pelo mundo. A reprodução fotográfica serviria à divulgação da coleção e ainda facilitaria o acesso, a localização, e o mapeamento de obras para pesquisadores externos. Nosso empenho em produzir uma memória fotográfica era trazer as coleções de gravura do *Museu D. João VI* à luz e compartilhar com o maior número de pessoas interessadas o que para nós era um tesouro. O trecho transcrito que complementa o item 2 da parte IV atesta nossa intenção: “A série de fotografias do acervo completo dará ao público em geral a oportunidade de conhecer obras de grande

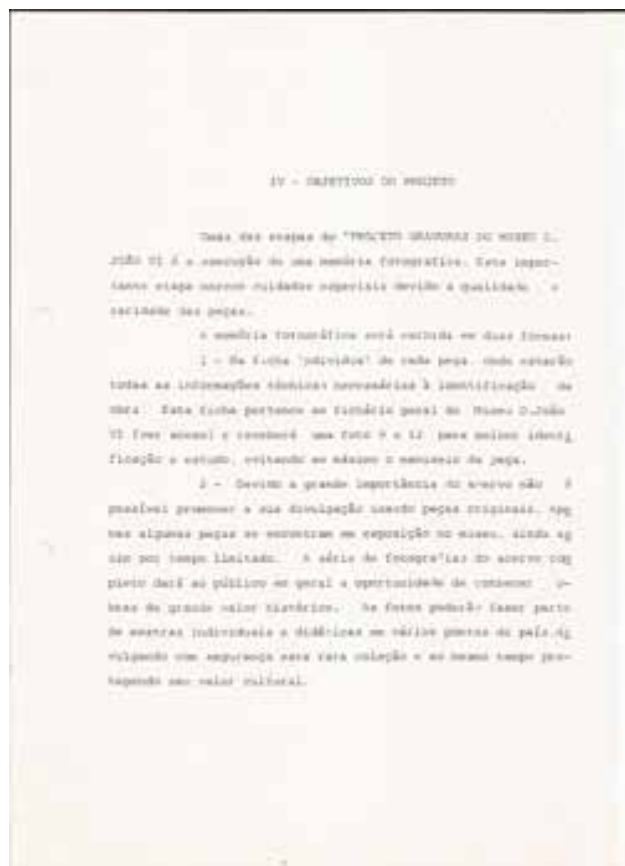


Figura 8 – Folha IV – Objetivos do Projeto.

NOTAS

1. As figuras 1, 4 e 8 são digitalizações das folhas do projeto original datilografado.
2. As figuras 2 e 3 ilustravam o projeto sem identificação. Fotos Patrícia Pedrosa e João Viannei.
3. Registro de reunião de orientação com Professor Adir Botelho, João Viannei e Patrícia Pedrosa. Autoria desconhecida.
4. As figuras 6 e 7 são digitalizações das cartas de recomendação incluídas no projeto.
5. As figuras 9 e 10 são digitalizações da ficha catalográfica já existente no Museu à qual aderimos em nosso projeto e pretendíamos complementar com as fotografias 9x12 cm.

SER MÃE, SER ARTISTA

A REPRESENTAÇÃO DA MATERNIDADE NA OBRA DE GEORGINA DE ALBUQUERQUE

Thais Canfild da Silva

A representação da maternidade perpassa toda a iconografia ocidental, sendo uma forma de identidade adotada – ou mesmo relegada, em certos momentos – a figura da mulher. Mais do que isso, é uma construção histórica de idealização do feminino, associada a uma série de características, tais como docilidade, abnegação e dedicação, vistas como inerentes à “feminilidade” da mulher. A fertilidade, por sua vez, também foi tema recorrente da iconografia. As Vênus pré-históricas, algumas das mais antigas representações da figura humana conhecidas (algumas são datadas de 25.000 a.C.), são interpretadas por muitos como verdadeiros símbolos da fertilidade e, embora não se possa afirmar qual era o seu uso naquele contexto, acredita-se que poderiam ter significado ritualístico ou místico. Na mitologia, vemos algumas divindades associadas à questão maternal, como uma série de representações da deusa egípcia Ísis com seu filho Hórus, sendo este aspecto maternal muito invocado em rituais e outras práticas, visto que tinha o duplo sentido de ser protetora e transmissora da vida. Alguns estudiosos acreditam, inclusive, que a imagem da Ísis Lactante possa ter sido uma influência para a iconografia de Maria, vistas as semelhanças entre algumas representações de Ísis perpetuadas na Roma antiga e que datam da época paleocristã.

A imagem da Virgem Maria, por sua vez, foi amplamente acionada pela iconografia cristã, sendo perpetuada com diversas características – a imagem da mãe afetuosa, humana e maternal surgirá no contexto do desenvolvimento do culto mariano, a partir das imagens das Virgens do Leite (GONZÁLEZ, 2010). Dessa forma, a maternidade será extensamente representada na iconografia de Maria e do menino Jesus ao longo dos séculos. As reproduções com temáticas do materno aparecem desvinculadas da religiosidade somente a partir do final do século XVIII, alinhadas com o ideal burguês que relegava a mulheres o papel exclusivo de esposas e mães (SENNA, 2010). De acordo com a historiadora Carol Duncan (apud SENNA, 2010), “a invenção desta personagem ‘a mãe feliz’ reflete um novo conceito de família — protetora e amorosa. [...] Trata-se de uma iconografia artificialmente construída, muito distante da realidade social do período” (SENNA, 2010, p. 1). A pesquisadora identifica uma contradição perigosa no discurso revolucionário do contexto francês do século XVIII, que ao mesmo tempo em que idealiza a instituição familiar continua a propagar elementos conservadores de um modelo tradicional.

A questão da educação, por sua vez, cumprirá papel decisivo nesse modelo familiar, uma vez que o direito ao ensino para a mulher era permitido de forma limitada, suficiente para que cumprisse esse papel na educação dos filhos. A paulatina democratização da educação abrirá espaço para que as mulheres avancem em certas áreas do saber, especialmente nas artes plásticas e decorativas, literatura e música. À medida que as mulheres passam de modelos a criadoras de imagens, seu olhar sobre o feminino vai sendo introduzido na iconografia a partir de um olhar de dentro para fora. Nesse sentido, a imagem da maternidade é vista pela mulher através de um ponto de vista particularizado a partir da própria experiência, o que pode caracterizar diferenças na representação da maternidade em relação à produção masculina (HIGONNET apud SENNA, 2010).

A mulher é personagem comum em grande parte do repertório visual da produção de Georgina de Albuquerque (1885-1962), pintora paulista que desenvolveu sua trajetória artística na cidade do Rio de Janeiro a partir da primeira década do século XX. Mais do que uma simples personagem, a mulher é sempre protagonista nas obras da artista que retratam a figura humana, no seu local de trabalho nos cafezais paulistas ou nas feiras urbanas, nos retratos e nas cenas de gênero de amigas compartilhando momentos de lazer em chás da tarde ou em passeios por parques cariocas. Georgina representava cenas familiares a ela em suas produções:

Eu pinto a natureza, pelas sugestões que ella me causa, pelos arroubamentos que me provoca e, como tal, não posso ficar, hieratica e solemne, ante os imperativos que ella em mim produz. Depois, amo a figura humana. Vou pela praia, encantada com a paisagem; deparo-me com uma creança, enterneço e me desinteresse pelo ambiente em redor. A minha sensibilidade é presa da graça, do movimento, da vibração infantil (COSTA, 1927, p. 88).

A temática da maternidade foi amplamente representada nas pinturas, desenhos e aquarelas da artista, sendo um tema particularmente sensível a ela. Georgina se casa com Lucílio de Albuquerque em 1906 e os dois seguem para Paris graças ao Prêmio de Viagem à Europa, obtido por ele no Salão daquele ano com a obra *Anchieta Escrevendo o Poema à Virgem*. A permanência na capital francesa permite a ambos complementarem sua formação como artistas já iniciada na ENBA e fortalece os laços familiares entre eles com o nascimento de seus três filhos, todos nascidos naquela cidade.

A maternidade foi precisamente o que inspirou à artista a produzir a obra intitulada *Supremo Amor*, que lhe concedeu sua primeira premiação no Salão Nacional de Belas Artes em 1907, conquistando a menção honrosa de primeiro grau e a crítica elogiosa da imprensa. Gonzaga Duque (1863-1911), ao criticar a exposição daquele ano, engendrou alguns comentários sobre a artista e sobre esta obra em específico: “O Supremo Amor tem qualidades de pincel, que a recommendam entre os expositores. Assim, vejo na frescura do corpinho da creança, do rosto da joven mãe e no modelado busto” (DUQUE, 1929, p. 158). A obra foi novamente exibida alguns anos mais tarde, na exposição realizada pelo casal Albuquerque logo após seu retorno ao Brasil no ano de 1911, mostra que contou com 68 trabalhos de Georgina produzidos no período de estágio na Europa e expostos

nas salas da ENBA. *Supremo Amor* recebeu destaque entre as telas e desenhos exibidos na escola pela artista e recebeu elogios em diversas críticas daquele ano. A revista Fon-Fon, ao publicar matéria intitulada *O casal Lucílio-Georgina*, comentou:

Supremo Amor, trabalho que se a paleta e a mão nervosa da artista o pintaram, foi o coração, o imenso, delicado e formoso coração materno que o inspirou. E basta que o trabalho surta da sinceridade e grandesa de uma inspiração dessa especie, para que seja bom, tanto mais quando são de arte – e de arte sentida – as mãos que o executam (O CASAL LUCÍLIO-GEORGINA. Fon-Fon, 9 de setembro de 1911).

Georgina continuou representando a maternidade ao longo de sua trajetória. A exemplo disso, a tela *A família* concedeu a pequena medalha de ouro para a artista no Salão de 1919. *Supremo Amor*, embora citada como destaque na produção de Georgina nos jornais



Figura 1 - Georgina de Albuquerque (1885-1962), *Maternidade*, s.d, Óleo sobre tela, Coleção Jeanine e Marcelo Collaço Paulo. Fotografia: Cristina Maria Dalla Nora.

e revistas de época, permanece com localização desconhecida. *A família*, por sua vez, teve o título trocado posteriormente para *Maternidade* [Figura 1].

A tela *Maternidade*, atualmente pertencente a uma coleção particular, tem sua data de produção desconhecida, embora apareça em reportagem da revista *Ilustração Brasileira* de maio de 1927 [Figura 2], o que nos permite ter uma data máxima para sua produção. A obra traz representada uma jovem mãe que apoia sua filha no colo, rodeada de brinquedos no chão de um ambiente interno. A cena é carregada de intimismo, um momento de carinho e cuidado da jovem mãe e da criança, que é reforçado pelo enquadramento da cena, fechado e centrado nas duas figuras representadas. As cores da tela são vivas e vibrantes e trazem um colorido característico na obra da artista. A pintura pode ser vista na fotografia da reportagem, que traz duas fotografias do ateliê de Lucílio e Georgina – nas fotografias identificamos outras pinturas que retratam a temática da família, não sendo possível saber



Figura 2.- Paulo Tapajós Gomes (1913-1990). Entre artistas – Georgina e Lucílio de Albuquerque. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, maio de 1927. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

se são obras de Georgina ou de Lucílio. Outra tela similar traz a mesma modelo com sua filha no colo, embora o fundo seja mais abstrato, parecendo inacabado, podendo se tratar de um estudo ou mesmo de outra versão feita posteriormente. Esta obra tem como único registro conhecido uma imagem em preto e branco publicada no catálogo de um leilão da Galeria Pontual no ano de 1979 [Figura 3], sendo desconhecida sua localização atual.

A produção mais conhecida da artista com esta temática é a obra que leva o mesmo título e que faz parte do acervo do Museu D. João VI [Figura 4]. *Maternidade* tem grandes proporções e, embora não possa ser precisamente datada, estima-se que seja da década de 1930. De acordo com os registros localizados nos arquivos do museu, foi adquirida através de uma doação feita pela própria artista no ano de 1956, período em que já se encontrava aposentada das funções de professora catedrática de desenho e também diretora da ENBA. A partir do entrecruzamento de informações existentes sobre a tela, tais como data de entrada no acervo, imprecisão de datação, temática e até mesmo sua fatura,



Figura 3.- Georgina de Albuquerque (1885-1962), *Maternidade*, s.d., Óleo sobre tela, 100 x 81 cm. Fotografia P&B. Fonte: *Catálogo da Galeria Pontual*, 1979.

abre-se a possibilidade de que essa produção possa ser na verdade a obra inicialmente intitulada *A Família* e vencedora da medalha de ouro no Salão de 1919.

De acordo com a reportagem da revista *Carioca* de 1949, a tela que atualmente faz parte do acervo do *Museu D. João VI* também teria ganhado uma medalha de ouro, embora não seja especificado em que salão ou evento foi conquistada essa premiação. A reportagem, por sua vez, narra o caráter de “museu” que a residência da artista tinha, repleta de produções dos dois artistas. A residência foi o local escolhido por ela para iniciar um museu em memória de Lucílio, mantido por Georgina entre os anos de 1943 e 1956. O museu era franqueado ao público e oferecia aulas gratuitas de pintura e desenho para crianças, mas fechou as portas no ano de 1956 justamente pela falta de condições financeiras para seu funcionamento, com o alto custo do aluguel do casarão localizado no bairro de Laranjeiras. Curiosamente, foi no mesmo ano de fechamento do *Museu Lucílio de Albuquerque* que a artista fez a doação da tela ao *Museu D. João VI*, com o fechamento da instituição e o desmantelamento da coleção. As datas corroboram, assim, para a hipótese de que a obra possa ser de fato a premiada tela de 1919. O *Correio da Manhã* de 1948 traz outro detalhe importante para essa hipótese:

Numa das salas do Museu vimos a grande medalha de honra, a maior láurea que o Salão Nacional de Belas Artes confere a um artista. Nela também figuram trabalhos de Georgina de Albuquerque, e dentre ela logo se destaca o quadro *A Maternidade*, com que a artista obteve, em 1919, a grande medalha de ouro do Salão de Belas Artes (*Correio da Manhã*, 22 de abril de 1948, p. 2).

Além desses fatos, chama à atenção a fatura empregada na tela de grandes proporções. As pinceladas são vibrantes e aparentes, diluindo os contornos do desenho, que não deixa de ser, contudo, bem feito e proporcional. Mãe e filha são representadas em cores quentes que remetem a um dia de verão, reveladas na pintura *en plein air*, tão estimada pela artista ao longo de sua trajetória. A intensidade luminosa faz contraste com as figuras representadas e ilumina a carnação da jovem mãe. Embora seja uma cena em ambiente externo, possivelmente um parque ou o quintal de uma residência, a cena ganha requintes intimistas justamente pelo tratamento dado pela artista ao relacionamento de mãe e filha – o olhar da mãe é terno, zeloso e protetor, ao passo que a criança é envolta nos braços da mãe e a observa com atenção. A construção dessa imagem é fortalecida pela disposição de brinquedos em cima da mesa onde a criança permanece sentada. Mãe e filha são as únicas personagens do quadro, enquanto a “presença” do espectador da tela passa completamente despercebida para ambas.

A fatura da obra, por sua vez, a aproxima de outras produções feitas pela artista logo após seu regresso ao Brasil em 1911 e nos anos 20, que a consagraram para crítica e posteriormente para a historiografia da arte brasileira como “artista impressionista”. Embora ela mesma tenha usado o termo para definir sua arte em entrevista concedida a Angyone Costa em 1927, percebemos que a partir de 1930 buscou experimentar novas técnicas mais alinhadas com correntes modernas, fato que foi pouco estudado na produção da artista.

Essa mudança pode ser vista, por exemplo, em mais uma obra intitulada *Maternidade*. A localização da obra não é atualmente conhecida e seu único registro pode ser visto na imagem em preto e branco publicada pela revista *Vida Doméstica* em 1937 [Figura 5], em ocasião da exposição no Palace-Hotel, realizada juntamente com Lucílio de Albuquerque. A reportagem comenta:



Figura 4.- Georgina de Albuquerque (1885-1962), *Maternidade*, c.1930, Óleo sobre tela, 159,5 x 139,5 cm, Museu D. João VI, Rio de Janeiro.

As suas telas, impregnadas todas daquela luminosidade tão brasileira que a artista sabe como ninguém interpretar, são como um lenitivo aos olhos e á alma de quem as contempla. Moderna, sem os exaggeros a que muitos modernistas não sabem se eximir, não escondendo a sua sympathia pela escola impressionista (que ella estudou intimamente por ocasião de sua estadia em Paris), “ar-livrista” por excellencia, quer no retrato, que na composição e na pintura de costumes, quer nos seus nús tão harmoniosos de linha e de côr, Georgina de Albuquerque revela-se uma artista completa (Vida Domestica, janeiro de 1937).

É interessante que, embora a obra escolhida para ilustrar a reportagem fuja completamente do que se convencionou chamar de estilo impressionista, essa alcunha permanece sendo utilizada para designar os trabalhos da pintora. De qualquer maneira, a imagem não deixa dúvidas que Georgina estava experimentando novas tendências no período compreendido



Figura 5.- Arte Pictórica. **Vida Doméstica**, janeiro de 1937.
Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional

e embora isso não signifique que ela não continuou a utilizar uma fatura mais alinhada com a obra pertencente ao acervo do *Museu D. João VI*, essa questão corrobora com a possibilidade da tela ser aquela de 1919.

A imagem da artista enquanto mãe ultrapassou sua produção pictórica e pode ser observada em algumas fotografias em que ela posa com sua família [Figura 6]. Nas fotografias das primeiras décadas do século XX a artista aparece posando ao lado de Lucílio, segurando os filhos em seu colo. As fotografias do casal Albuquerque são construídas para mostrar essa imagem de uma família de artistas, construção que pode ser entendida como positiva para a imagem de uma família ideal. Como observa a pesquisadora Manuela Nogueira, a posição ocupada pela artista repercute diretamente nas telas do ateliê do casal Albuquerque que ocupam o plano de fundo das fotografias e que representam justamente o núcleo familiar:



Lucilio e Georgina de Albuquerque,
pintores.

Figura 6.- *A família Albuquerque em seu ateliê em Paris. c.1906-1910. Álbum de fotografias de artistas brasileiros e estrangeiros de Nogueira Silva. Fonte: Biblioteca Nacional/Iconografia*

O ateliê do casal Albuquerque indica ainda que há uma sobreposição de práticas sociais naquele espaço, pois, ao mesmo tempo em que se trata de um espaço de trabalho e criação artística, também se mostra como espaço de domesticidade em que práticas do cotidiano familiar são produzidas e reproduzidas (NOGUEIRA, 2017, p. 156).

A importância da família para Georgina era recorrente em seus discursos e entrevistas, sendo este assunto amplamente comentado por ela sempre que dada a oportunidade. O discurso da artista enquanto mãe é, dessa forma, transportado para o trabalho da pintora, especialmente por se tratar de uma família de artistas. Dessa forma, a ternura com que a mãe cuida da filha em *Maternidade* é visível a todos e pode ser entendida com naturalidade por um espectador da obra, já que a construção da imagem de mãe como cuidadora e protetora é socialmente percebida dessa forma. Entretanto, a experiência da artista enquanto mãe não pode ser desconsiderada, visto que esta condição não pode ser dissociada:

A maternidade vista pela artista mulher, e na maioria das vezes, mãe também, apresenta diferenças peculiares em relação à produção masculina. Destaca-se a compreensão e o significado do tema a partir de uma experiência que é única. As transformações físicas, o parto, a amamentação e os cuidados com o bebê são vividos de forma intensa e particular. Esta consciência e envolvimento profundo entre o par “mãe e filho” se fazem presentes nas obras das artistas. A mãe é representada como o sujeito da ação, e não, como um simples objeto do olhar. Da mesma forma, ao abordar as implicações sociais da maternidade, as mulheres artistas enfocam a problemática segundo suas próprias perspectivas, ou seja, de dentro para fora, para além da posição de meras expectadoras (SENNÁ, 2010, p. 9).

Buscamos, a partir de uma digressão a respeito da representação da maternidade na iconografia ocidental, mostrar os percursos realizados para representar essa relação entre mãe e filho, com o objetivo de compreender de que maneira essas transformações resultaram na prática dessa representação por artistas enquanto mães, exemplificadas pela trajetória de Georgina de Albuquerque. A temática tão recorrente no trabalho da pintora pode ser entendida como uma projeção própria enquanto mãe na sua produção pictórica, assim como na escolha consciente de ser representada das obras de Lucílio, como e o caso da obra *Minha família*, datada de c.1910 e vista ao fundo da fotografia da família Albuquerque em seu ateliê em Paris (figura 6). Dessa forma, buscamos contribuir para o estudo de uma temática tão importante na arte e que continua a ser relevante, assim como nos estudos da produção e trajetória da pintora Georgina de Albuquerque.

REFERÊNCIAS

- ARTE pictórica. **Vida Doméstica**, janeiro de 1937, s.p.
- COSTA, Angyone. **A Inquietação das abelhas**. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & Cia., 1927. p. 85-92.
- DUQUE-ESTRADA, Luiz Gonzaga. **Contemporâneos**. Rio de Janeiro: s/n, 1929.
- GOMES, Paulo Tapajós. Entre artistas – Georgina e Lucilio de Albuquerque. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, maio de 1927.
- GONZÁLEZ, M. Alvarez. **The art of motherhood**. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2010.
- HIGGINS, Sabrina. Divine Mothers: The Influence of Isis on the Virgin Mary in Egyptian Lactans-Iconography. **Journal of the Canadian Society for Coptic Studies**, 2012. p. 71-90. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/312192708/download>
- MENEZES, Maria Wanderley. A mulher e a pintura. **Carioca**, 1949. p. 28-29.
- NOGUEIRA, Manuela Henrique. Georgina de Albuquerque: imagens de uma artista enquanto mãe. In: DAZZI, Camilla & VALLE, Arthur (org.). **Oitocentos**. Arte Brasileira do Império à República. Tomo II. 1 ed. Rio de Janeiro: EDUR-UFRJ/DezenoveVinte, 2010, v.1, p.153-160.
- O CASAL Lucilio-Georgina: um menage de artistas. **Fon Fon**, 9 de setembro de 1911.
- PINTORES – os grandes amigos da cidade. **Correio da Manhã**, 22 de abril de 1948, p. 2.
- SENNA, Nádia da Cruz. **A imagem da mãe pelas artistas plásticas do século XX**. Diásporas, Diversidades, Deslocamentos. 23 a 26 ago. 2010
- SIMIONI, Ana Paula. **Profissão Artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP, 2008, 360p.