UNIVERSIDADE DO BRASIL

# ARQUIVOS

## DA ESCOLA NACIONAL DE BELAS-ARTES

REITOR DA UNIVERSIDADE DO BRASIL
PROFESSOR PEDRO CALMON
DIRETOR DA ESCOLA NACIONAL DE BELAS-ARTES
PROFESSOR CALMON BARRETO
12 DE AGÔSTO DE 1962
NÚMERO VIII

UNIVERSIDADE DO BRASIL

# ARQUIVOS

## DA ESCOLA NACIONAL DE BELAS-ARTES

REITOR DA UNIVERSIDADE DO BRASIL
**PROFESSOR PEDRO CALMON**
DIRETOR DA ESCOLA NACIONAL DE BELAS-ARTES
**PROFESSOR CALMON BARRETO**
**12 DE AGÔSTO DE 1962**
**NÚMERO VIII**

# ESCOLA NACIONAL DE BELAS-ARTES

## ADMINISTRAÇÃO

DIRETOR

Calmon Barreto

VICE-DIRETOR

Quirino Campofiorito

REPRESENTANTE DA CONGREGAÇÃO NO CONSELHO UNIVERSITÁRIO

Jordão E. de Oliveira Nunes

CONSELHO DEPARTAMENTAL

| | |
|---|---|
| Alfredo Galvão | Departamento de Pintura |
| Leopoldo Alves Campos | Departamento de Escultura |
| Gerson Pompeu Pinheiro | Departamento de Ciências Aplicadas |
| Abelardo Zaluar | Departamento de Desenho |
| Lucas Mayerhofer | Departamento de História da Arte |
| Celita Vaccani | Departamento de Arte Decorativa |
| Sérgio Guimarães de Lima | Presidente do Diretório Acadêmico |

## CHEFES DE SERVIÇOS

| | | |
|---|---|---|
| Secretário | — | Heitor Ferreira Filho |
| Administrador da Séde | — | Manuel da Costa Macêdo |
| Chefe da Seção Pessoal | — | Yara Gonçalves da Silva |
| Chefe de Disciplina | — | Alda Dutra Corrêa Bastos |
| Chefe de Portaria | — | Sátiro Costa |
| Chefe da Seção de Com. | — | Elza Amaral |
| Chefe da Seção de Doc. | — | Abel de Vilhena Ferreira |
| Chefe do Exp. Escolar | — | Rosalvo Cesar de Almeida Nogueira |
| Chefe da Biblioteca | — | Ana Maria Ayres Camurça Lima |
| Chefe de Almox. Seccional | — | Hugo Grey Tavares |
| Auxiliar de Gabinete | — | Margarida dos Santos Gressler |

# CORPO DOCENTE

## PROFESSORES EMÉRITOS

Alvaro José Rodrigues
Augusto Bracet (*Falecido*)
Augusto Girardet (*Falecido*)
José Flexa Pinto Ribeiro
José Otávio Corrêa Lima
Rodolpho Chambelland

## PROFESSÔRES CATEDRÁTICOS

Carlos Del Negro — Desenho Artístico (1ª cad.)
Abelardo Zaluar — Desenho Artístico (2ª cad.)
Celita Vaccani — Modelagem
Lucas Mayerhofer — Arquitetura Analítica
Gerson Pompeu Pinheiro — Perspectiva e Sombras
Calmon Barreto — Anatomia e Fisiologia Artísticas
Quirino Campofiorito — Arte Decorativa
Mário Antonio Barata — História da Arte
Jordão E. de Oliveira Nunes — Desenho de Modêlo Vivo
Henrique Campos Cavalleiro — Pintura (1ª cad.)
Alfredo Galvão — Pintura (2ª cad.)
Armando Sócrates Schnoor — Escultura
Leopoldo Alves Campos — Gravura de Medalhas e Pedras Preciosas
Mário de Faria Bello Júnior — Geometria Descritiva

## PROFESSÔRES APOSENTADOS

Augusto José Marques Junior (falecido)
Georgina de Albuquerque
João Zaco Paraná (falecido)

PROFESSÔRES ADJUNTOS

Ahmés de Paula Machado
Aloísio Santos Pinto
Calmon Barreto
Cordélia Eloy de Andrade Navarro
Dulce Aguirre Horta Barbosa
Francisco Pacheco da Rocha
Maria Dulce Machado da Silva

ASSISTENTE DE ENSINO SUPERIOR

Diana Barberi Nisticó

PROFESSOR DE ENSINO SUPERIOR

| | |
|---|---|
| Almir de Gouvêa Gadelha ..... | Decoração de Interior |
| Claudio Moura ..... | Cenografia |
| Edson Motta ..... | Teoria, Conservação e Restauração da Pintura |
| Freda Cavalcanti Jardim ..... | Mosaico |
| José Zacharias Amaral de Mattos .... | Desenho Técnico |
| Moacir Fernandes Figueiredo ..... | Desenho de Modêlo Vivo |
| Waldomiro Gonçalves Christino ..... | Arte da Publicidade e do Livro |
| Virgilio José Athayde Fernandes Pinheiro ..... | Desenho Geométrico e Complementos de Matemática |
| Adir Botelho (indicado) ..... | Gravura de Talho-doce, Água forte e Xilografia |

ASSISTENTE DE ENSINO SUPERIOR

Tales Memória — Arquitetura Analítica
Hilda Goltz — Cerâmica
Sophia Jobim M. de Carvalho — Indumentária Histórica

INSTRUTOR DE ENSINO SUPERIOR

Angelo Proença Rosa
Adelaide Alves Borges
Carlos de Aguiar Magano
Ecila Castanheira Brandão
Fernando Augusto da Silveira Pamplona
Fernando Cabral Pinto
Héris Vitória Guimarães
Hugo Leite
Laise Telles de Souza
Léa Santos de Bustamante
Lídio Introcaso Bandeira de Mello
Luiz Augusto Proença Rosa
Luiz Augusto de Pedral Sampaio
Marilka Mendes
Mário Henrique Glycerio Tôrres
Maurício Salgueiro Felisberto de Souza
Mendel Coifman
Maria Isabel do Rêgo Barros de Oliveira
Paulo Henrique Hiss
Plinio Lopes Cipriano
Norbertino Bahiense Filho
Onofre Arruda Penteado Netto
Ruth Oriano Menescal Fabrício
Sady Casemiro dos Santos
Renato Braga de Miguez Garrido
Wanda de Ranieri
Yvone Lopes d'Avila

## FORMANDOS DE 1961 (1)

É com real satisfação que esta vetusta Escola Nacional de Belas-Artes, cumprindo seus altos objetivos didáticos, diploma mais uma turma seleta de jovens que, através da Arte, procuram realizar seus ideais.

Nesta Escola, jovens diplomandos, aprendestes a manejar os instrumentos que vos habilitarão a iniciar vossa carreira artística.

Se comparardes o que agora sabeis com o que sabíeis quando aqui ingressastes, chegareis à conclusão de que, na realidade, foi proveitoso vosso aprendizado. Mas não vos esqueçais de que o verdadeiro artista continuará aprendendo enquanto viver.

O caminho é longo, áspero e cheio de escolhos e convidativos os desvios falsos cujo destino é a decepção.

Schiller, com muito senso de acuidade, dizia que o artista é verdadeiramente um filho do seu tempo, mas ai dêle se, concomitantemente, fôr seu aluno e, pior ainda, se fôr seu favorito.

Encontrareis, jovens formandos, pelo vasto campo que se abre à vossa vista, os mais variados caminhos, alguns brilhantemente iluminados e postos em evidência pelos modismos vigentes.

Lembrai-vos, entretanto, que as teorias estéticas ajudam apenas à crítica, mas não à obra criadora. O impulso criador está dentro de vós e a vós cabe descobrir, através do estudo paciente, da pesquisa persistente e tenaz, a objetividade do que sentis.

Em nome da Escola Nacional de Belas-Artes, auguro-vos um futuro fértil e radioso.

---

*) Discurso pronunciado pelo Prof. Calmon Barreto, na solenidade de colação de grau dos formandos de 1961.

Estou certo de que melhores dias, certamente advirão, propiciando às artes plásticas um ambiente social onde os verdadeiros valores sejam reconhecidos e estimulados. Ambiente em que em que a liberdade, condição essencial para a obra criadora, realmente exista e não esteja tolhida por ismos transitórios que apenas interessam aos parasitas da Arte, isto é, aos mercadores e aos teóricos que, propositada ou inconscientemente, estão a seu serviço.

O imenso acêrvo cultural do passado, querendo ou não, constitui os alicerces da nossa cultura. Não podemos prescindir dela e do seu tôpo é que podemos alçar vôos em diferentes direções, à procura de algo melhor e mais perfeito.

O retrocesso, assim como não interessa às Ciências, não pode e não deve constituir algo que se tolera e até se elogia nas Artes.

À vossa disposição, jovens diplomandos, existem agora farto e ótimo material que as gerações precedentes desconheceram. Ademais, a contribuição artística, quer nas obras arquitetônicas, quer nos produtos industriais, torna-se cada vez mais ampla.

Essas possibilidades quase infinitas é que vos esperam.

Sêde, antes de tudo, artistas sinceros, autênticos, coerentes convosco mesmos.

Dificilmente conseguireis trair vossos anseios e se o fizerdes, estareis estabelecendo as bases para o conflito interno que vos condenará à frustração e ao desajustamento.

A carreira artística tem seus altos e baixos, seus momentos de facilidades e de grandes dificuldades, cabendo a vós mesmos conquistar cada palmo de êxito, juntando à vossa obra a experiência e os conhecimentos adquiridos.

E aos diplomandos do Curso de Formação de Professôres, artistas também, dirijo-me em nome da Escola que os abrigou durante três anos, para lhes augurar uma proveitosa complementação de seus estudos didáticos, já noutra unidade universitária.

Felicidades e o mais radiante futuro é o que vos desejam, jovens diplomandos, a Congregação desta Escola e o diretor que vos fala.

## DISCURSO DE PARANINFO (*)

A cerimônia de entrega de diploma universitário tem a maior significação na vida da coletividade. O grau que vos acaba de ser conferido é a consagração de conhecimento obtido com esfôrço tenaz e inteligente; para merecê-lo, fostes submetidos às mais duras provas. Quero dizer-vos que a sofreguidão com que perseguistes o saber, através de lutas e vicissitudes, não foi ânsia vã: só a sua luz límpida, guiando a consciência em meio de sombras e temores, dá sentido verdadeiro, dá encanto, ao inquieto sonho da juventude.

Foi a Natureza a vossa grande mestra. Ao trabalho, vossos olhos viram muitas vêzes levantar-se e esconder-se o sol e encher-se o céu de estrêlas.

A arte é uma declaração de amor à Natureza. Esta vos oferece as mesmas belezas que oferecia a Miguel Angelo e a Leonardo; importa ver e reproduzir o que tendes visto. É preciso abordar a Natureza com decisão, como se fôsseis o dono dela e consciente dessa propriedade. Para terdes tal direito, ocupai-vos ùnicamente de vossa amada; ela é ciumenta, não há de querer que andeis por aí a seguir êsse grupo ou aquêle artista. Um aluno queixava-se de que era perseguido pelo estilo: saía por uma manhã de vento, logo pensava em Constable, numa manhã orvalhada era tentado a pintar a maneira de Corot. Aconselhei-o a não se embaraçar com o estilo, a pintar o que visse, mas fazê-lo com bravura, porque um coração tímido dificilmente triunfa.

Educando a observação, abristes os olhos a belezas que dantes vos passavam despercebidas. Tendes a oportunidade de en-

---

*) Discurso de Paraninfo pronunciado pelo Prof. Lucas Mayerhofer na colação de grau dos formandos de 1961.

contrar sedução a cada passo e isso não se pode comprar a pêso de ouro. Andando pela rua, ides apreciando o dourado do céu sôbre o asfalto húmido, vendo reflexos côr de esmeralda na lama que outras pessoas pisam resmungando contra o mau tempo. Lembro-me de certo cair da tarde que apreciei dum vagão de estrada de ferro. A cena era surpreendente, dum colorido fantástico, ninguém tirou os olhos do jornal. Disse então a um companheiro de viagem que se tal espetáculo fôsse anunciado no Teatro Municipal, êle iria correndo adquirir um ingresso a preço fabuloso; mas como o bom Deus lho oferecia de graça, êle não se dava sequer ao trabalho de virar a cabeça.

Já para vós outros, tudo é belo na Natureza, porque vossos olhos vêem atrás das aparências a verdade interior. Basta que olheis um rosto, já lhe tendes decifrado a alma: o menor franzir de sobrancelhas, uma olhadela furtiva vos revelam os segredos do coração. E não apenas nos traços fisionômicos, mas em tôdas as suas formas e atitudes o corpo humano revela as emoções da alma que êle envolve. É a razão porque a academia ou o estudo do nú tem tão rica significação: no ritmo dos contornos, o artista reconhece a harmonia criada na Natureza pela Divina Sabedoria; um torso bem equilibrado, radiante de graça e energia, pode bem sugerir a razão poderosa que governa o mundo. Advinhando a intenção do Universo é que o artista chega a conceber a obra prima.

O artista investiga ainda o espírito dos animais: esbôço de sentimentos e de idéias, inteligência incipiente, tôda a humilde vida interior é revelada na meiguice do olhar e nos movimentos do bicho.

De algum modo também recebeis as confidências da natureza vegetal. As velhas e nodosas árvores têem um fraco pela humanidade para quem estendem seus ramos protetores. As plantas vos falam como amigos, as flôres ficam eloqüentes mediante a delicada curvatura de seus talos, os ricos matises de suas pétalas; cada corola no meio da folhagem é uma palavra afetuosa que vos dirige a Natureza.

Do estudo da arte dos mestres do Passado tivestes a mesma revelação que vos deu a indagação da Natureza.

A arte helênica ensinou-vos a auto suficiência e o poder do equilíbrio. A Grécia antiga foi sábia no que diz respeito à representação da figura humana. É a naturalidade que faz a escultura grega tão atraente. Vêde as cópias em gêsso de nossa galeria. A figura oferece geralmente quatro planos, opondo-se alternadamente; as direções dos hombros, dos quadris, dos joelhos e dos pés determinam ao longo do corpo uma ondulação suave. A impressão de tranquilidade é conseguida igualmente pêlo aprumo da figura. Só um dos pés suporta o pêso do corpo; a outra perna está livre e poderia erguer-se sem comprometer o equilíbrio. É uma atitude calma e graciosa.

Até hoje, o padrão pelo qual se aprecia a beleza do rosto feminino é a forma oval, ideal tradicional que dominou a escultura greco-romana e a maior parte da pintura do Renascimento italiano. Não é precisamente a curva geométrica, mas suas características de simetria e regularidade. Um belo exemplo oferece a Venus de Cnido, de Praxiteles, que conhecemos através de cópias romanas conservadas no Vaticano e em Munich, e, melhor ainda, uma cabeça grega, da coleção Leconfield, no British Museum, que pode bem ser um original de Praxiteles. As madonas de Leonardo, de Rafael, de Luini, são conformes com êsses modelos, salvo nalgum pormenor, como por exemplo na modificação do nariz alongado dos gregos. No rosto clássico, o contôrno quase não tem depressão na altura dos olhos, os traços mantêem proporções subordinadas à sua forma oval, lábios e sobrancelhas curvam-se regularmente; a estrutura é construída quase tôda de superfícies convexas, o efeito geral é de um rosto moderadamente cheio.

O tipo de rosto clássico foi desenhado para dar impressão de repouso; é quase sempre representado com expressão contemplativa senão sonhadora; não obstante estar assim definido em suas linhas gerais e depender de simetria, pode permitir grande variedade de encantos.

Digo-vos que é importante, na época que atravessamos, descobrir um novo fator de calma. A composição que obedece a um eixo tranquilisa, corresponde ao gôsto inato do homem pela simetria que lhe vem de sua própria natureza, e que no decorrer dos séculos guiou a mão de tantos artistas; pode satisfazer a

sêde de método que exacerba a agitação reinante em nossos dias. Quando se trata de obra de arte, a expressão eixo não significa dividir a figura em partes rigorosamente iguais. Dispor uma composição em obediência a um eixo, quer dizer vertebrá-la; em verdade, trata-se de criar equivalências, relações de volume, ponderação, equilíbrio e um acôrdo das partes com o todo.

Nada tão calmante para os olhos e para o espírito como um quadro de vida equilibrado harmoniosamente, e, dessa harmonia, é o equilíbrio clássico a principal chave. Êle fêz o homem grego mais forte que o seu destino.

Da familiaridade com as fôrças naturais levais o senso infatigável do Infinito, que junto à sabedoria clássica, vos dará a intuição panteística da vida e vos fará exprimir em formas êsse profundo vínculo entre Natureza e Espírito de que a ciência moderna proclama a íntima comunhão incessante.

Identificados dessa forma o Espírito e a Natureza, crescerá em vós um desenfreado amor pela criatura humana, e o vosso talento saberá mostrar que só o amor pode servir de guia no caminho da verdade e da vida.

Meus amigos, a missão do artista é nobre. Nesse tempo de reivindicações, de sabotagens, êle procura atingir a perfeição no que faz. O mundo seria feliz se os homens todos tivessem alma de artista — sentissem prazer com o seu trabalho.

Ser artista é sentir a verdade e a beleza que há na relação entre percepção e expressão. Artistas são os criadores de Poesia, Música, Dansa, Pintura, Escultura e Arquitetura; são ainda os professôres de arte, que comunicam num certo grau de verdade e de beleza essa percepção particular do mundo invisível.

Prometestes que ao exercício das artes consagrarieis os tesouros de vossa virtude. Mantende o vosso juramento! Com ardor de iniciados, almejai a alta esperança de um arcano colóquio com o poder mágico da arte. Não atenderão desde logo ao vosso chamado as musas invocadas; mas no trato cotidiano com os problemas de vossa profissão, o zêlo estudioso irá aos poucos vencendo as dificuldades, desvendando os mistérios da técnica; até que um dia, quando em frente ao cavalete estiverdes elaborando alguma tarefa de vosso ofício, se apresentará ao

vosso espírito, de imprevisto, o valor maior da inspiração. Com um frêmito, com arrebatamento, lhe correreis ao encontro, e de aí estareis correndo ao encontro da Glória. Vereis então brilhar nos corações a essência da alegria, manter tôda a terra um sorriso inestinguível, paisagens divinas resplenderem, belas imagens se entrelaçarem, confundirem-se num rápido giro a alma das coisas e a alma do homem.

Seja a Arte vossa companheira de todos os dias, a visão de vossos sonhos, a obcessão de vosso espírito; uma festa de côr para vossas alegrias, na adversidade uma música consoladora. Fitai-a com a ternura de vossos olhos mortais e ela vos fará entrever a porta do céu.

## DISCURSO DA ORADORA DA TURMA (*)

Certamente parecerá que a festa que ora se comemora, solene e tradicional, de outorga de diplomas, marca o fim da formação do artista, tal o significado diante das emoções de fim de curso, de cunho moldado pelo maravilho poder da tradição, pela infinita fôrça do entusiasmo de jovens. Dir-se-á que nada mais resta a acrescentar à sua cultura, à sua técnica e à sua sensibilidade estética, trindade básica que o define. Que nada mais resta a acrescentar àquela soma de conhecimentos que hoje, mais do que nunca, se impõe de maneira imperiosa ao artista, exigida pela comunidade social a que pertence e a qual terá que corresponder, por não desconhecer que por ela será julgado em suas obras, negado e ignorado ou aceito e glorificado. Que nada mais resta a apôr às suas qualidades técnicas, que todos os obstáculos nêsse sentido foram vencidos, quando, bem o sabe, o poder de transmissão da sua arte dependerá do perfeito domínio das diversas técnicas para, depois sim, ignorá-las, deixando-as à cargo do sub-consciente que, insensìvelmente, conduzirá suas mãos, traduzindo em linhas e côres, volumes e fórmas, seus pensamentos, seus anseios, seus devaneios, suas emoções. Que nada mais resta, enfim, a corrigir ou educar no admirável espetáculo do mecanismo intrínseco da sub-consciência, donde brotam, fluem, sob as influências externas múltiplas, as múltiplas emoções agitadas ou calmas, alegres ou taciturnas, românticas ou austéras — a mágica palheta com que o artista atinge, sòmente êle, os momentos da mais pura elevação espiritual.

Como tudo isso ainda está tão distante!

Como tudo apenas se esboça.

---

*) Discurso pronunciado pela oradora da turma de 1961, Liana Silveira.

Na realidade, estamos comemorando o cumprimento da 1ª etapa daquela formação. Daqui por diante os métodos serão diferentes. Não mais teremos os mestres ilustres a nos guiar; atingir as metas, conseguir vencer na profissão do artista pintor, do artista cenarista, do artista ilustrador, do artista ceramista, dependerá do esfôrço de cada um e da complascência do Mestre dos Mestres.

Tudo se parece com uma maravilhosa ópera — permita o Prof. Mayerhofer usarmos a comparação que dêle tivemos oportunidade de ouvir na 1ª aula que assistimos nesta Escola —, apenas com uma diferença: para nós o curso em cinco anos, acreditamos, foi a "ouverture", que hoje, em solene "coda" se encerra, o resumo e o guia da imensa tarefa a realizar de aqui para frente. Nela contracenaram professôres e alunos, com entusiasmo de ensinar uns e aprender outros. Dela levamos as mais gratas recordações.

Não podemos, pois, nos furtar de prestar à todos os ilustres professôres desta veneranda Escola, sem distinção de função, as nossas mais sinceras e profundas homenagens pelo cuidado, atenção e paciência com que nos ensinaram, aliadas à mais alta competência e amor pelo ensino. Dentre êles, dois ocupam ainda nossas lembranças. Em 1957, na antiga sala de Arquitetura Analítica, a que dá para a rua México, "um velho professor chinês" — velho no sentido de carinho que a palavra encerra, chinês por nossa conta — explicava a nós, alunos recém-entrados na Escola, a gênese da cúpula sôbre pendentes, munindo-se para tanto de uma laranja, uma faca e um garfo. Quem diria que com a pitoresca aula pudessemos reconstituir — pasmen — em desenhos arquitetônicos aquarelados, a igreja de S. Marcos de Veneza. De espanto em espanto, acabamos por apreciar e analizar, com a clareza e a leveza de uma estampa chineza, com a meticulosidade de uma iluminura persa, todos os episódios do romance da Arquitetura. Ensinou-nos o mestre a meditar, de modo peculiar, sôbre as belas coisas da natureza. A abandonar o borborinho da cidade no fim de dia de sol para apreciar, tomando uma chávena de chá, o pôr do sol — seus vermelhos, seus azuis, seus amarelos, seus verdes e rosas, seus melancólicos efeitos. A observar a beleza simples das plantas, chegando

mesmo a nos propôr, como antídoto à agitada, cega e desorientada gente de hoje, e, parece, êle o utiliza às ocultas, quedar-se ao lado de uma semente em germinação, para acompanhar a infinita ternura do nascimento da planta.

Diante de tantas coisas semelhantes, do mais elevado espírito artístico e filosófico, V.Excia., Prof. Lucas Mayerhofer, não poderia deixar de ser o nosso paraninfo, aquele sôbre o qual deviam recair as preferências de nossa turma de artistas, que com suas aulas superiores tanto nos ensinou e tanto nos honrou. Permita o Prof. Mayerhofer que nos intervalos do trabalho futuro o procuremos para que, abusando um pouco mais da sua proverbial paciência oriental, do seu entusiasmo e da sua jovialidade, nos proporcione, com sua arte e sua cultura, outras horas de prazer espiritual.

Mas, além de um "velho" e querido professor "chinês", topamos poucos anos após, no último ano do curso, por incrível que pareça, com um alquimista. Sim, um alquimista no século XX. Não o cientista antigo na acepção do têrmo, mas o iniciador, o fundador, o desbravador no Brasil da nova ciência dos quadros: restauração e conservação da pintura. Encontrâmo-lo em velha sala da cúpola, seu laboratório aqui na Escola, com tão poucos recursos que certamente seriam inferiores aos daqueles sábios medievais. Lá, o nosso colega — como o mestre sempre desejou que o chamássemos — com voz e gestos da maior calma e simplicidade, nos ministrou aulas que logo nos cativaram. Ao fim do curso havíamos obtido inestimáveis conhecimentos. Com entusiasmo e modéstia, como se fôra assunto comum e sem originalidade, nos transmitia tudo aquilo que lhe custara anos e anos de trabalho profissional em nosso país e nos mais famosos museus da Europa. Com êle aprendemos a respeitar, restaurar e conservar as obras dos artistas da pintura, do afrêsco, da gravura e do desenho. Com êle aprendemos a química das tintas, a composição dos suportes e a cura do papel para evitar a ação do tempo sôbre os trabalhos executados. E, mais ainda, nos deu importante profissão: a de conservador e restaurador de museu. É a Escola Nacional de Belas Artes da Universidade do Brasil a única a possuir tal cadeira em tôda a América do Sul. Eis porque recaiu sôbre o Prof. Edson Motta, artista, cientista

único, inventor até de métodos e máquinas para a nova ciência, professor de modéstia incrível, a nossa grande homenagem. Ao Prof. Edson Motta, a gratidão dos artistas de 1961, que tiveram a ventura de contá-lo como seu professor.

Foram os dois últimos anos sobremaneira dolorosos para a nossa Escola, para o Ensino Superior e para as artes brasileiras, pela perda de cinco mestres insígnes e artistas: Prof. Marques Junior, Prof. Augusto Bracet, Prof. Gregory, Prof. Zaco Paraná e Prof. Oswaldo Goeldi.

Do Prof. Augusto José Marques Junior, de quem tanto se fala ainda, tantos são os seus trabalhos expostos pela Escola, tantas foram as suas virtudes de grande artista, um dos maiores que o Brasil já contou, tanto foi o seu amor por esta Escola, que o velho mestre está mais vivo do que nunca. Sua obra pictórica, de natureza acentuadamente impressionista, seus admiráveis desenhos, marcam etapa na Arte Brasileira. A turma de artistas de 1961 sente-se orgulhosa de apresentar a figura invulgar do Prof. Augusto José Marques Junior como seu patrono. Que seu exemplo nos sirva de lição e sua obra, de inspiração.

Aos quatro demais professôres prestamos a mais profunda homenagem póstuma: ao Prof. Augusto Bracet, ex-diretor dessa Escola, grande artista e ex-professor catedrático de Pintura, que dedicou sua vida ao ensino artístico; ao Prof. Muniz Gregory, mestre da Geometria Descritiva, que tivemos a honra de contar como professor catedrático nesta Casa; ao Prof. Zaco Paraná, brilhante escultor, a quem muito deve o ensino da Modelagem; e ao Prof. Oswaldo Goeldi, o genial gravador, desaparecido de modo tão trágico, a quem a Arte Brasileira muito deve e a tal ponto que, cremos, podemos dividir a gravura brasileira em duas etapas históricas — antes e depois de Goeldi.

Por fim, desejamos prestar nossas homenagens ao corpo administrativo da Escola, aos funcionários de modo geral, que durante cinco anos nos acompanhou, auxiliando de uma ou de outra maneira, facilitando e resolvendo nossos problemas com competência e honestidade.

O convívio dêsses anos, que desenvolveu entre nós e os ilustres mestres sincera amizade e mútua compreensão e cooperação, restou como agradável recordação. Há alguns anos entrá-

vamos desconhecidos na Escola e, após os anos regulamentares de estudo diário e laborioso, abandonâmo-la como bons e saudosos amigos, levando conosco preciosos ensinamentos. Ensinaram-nos a maneira de encarar com confiança a carreira abraçada, tão vasta e cheia de significados; ensinaram-nos a perceber o poder milenar da Arte, seu passado que explica o presente e desvenda o futuro; indicaram-nos seu sentido social, sua importância na vida de cada um, como fator de aproximação entre os povos e compreensão entre as pessoas.

No entanto, um desejo ainda restou: que nossos colegas dos primeiros anos tenham o privilégio de conhecer tôdas essas belas coisas mais prematuramente, para não incorrer nos desânimos e desinterêsses que por vêzes se verificam, lembrando sempre que esta Escola Superior de Ensino das Belas Artes, já no seu centésimo quadragésimo quinto ano de existência, a 2ª mais antiga Casa de Ensino da Universidade do Brasil, bêrço de longa tradição cultural, deu à Nação o que ela possui de mais representativo em contribuição artística e profissional.

E nós não quebraremos essa tradição.

## AULA INAUGURAL (*)

*Jordão de Oliveira*

A ilustre congregação desta casa encaregou-nos da abertura de suas portas, no ano corrente, aos que irão seguir outros escalões do currículo escolar e aos que as transpõem pela primeira vez.

Aqueles já se acomodaram na rotina e transitam imperturbáveis; êstes, esperançosos, ávidos de novidades, são, precisamente os que mais justificam a nossa tarefa, neste instante.

Dizemô-lo porque, em aqui chegando, em condições idênticas, experimentamos indescritível júbilo, verdadeira aleluia, com poder identificar, neste milagroso mundo da arte, formas consagradas pela legenda.

Naquele tempo, não havia formalidades como esta, nem recipiendários que as motivassem. A Escola não pertencia à Universidade. Havia, apenas, um programa aprovado pelos professôres congregados, de acôrdo com a tradição originária de uma determinada filosofia.

É a êsses recém-chegados, por conseguinte, que nos dirigimos de preferência. Eles devem saber, inicialmente, que a Escola é, no gênero, o estabelecimento de ensino mais antigo do país, e, digamos, antecipadamente histórico de tôda a América.

Contingências políticas forçaram, como sabem, o comêço da nacionalidade brasileira, com a precipitada vinda, para êste lado do Atlântico, do príncipe D. João VI, regente do reinado português da Casa de Bragança. Essa casa real subiu ao trôno em 1640, graças à proteção dos franceses, no reinado de Luis XIII.

---

1) Aula inaugural proferida pelo Prof. Jordão de Oliveira, em 14 de março de 1962.

Dos três Luizes subseqüentes, anteriores à Revolução, o primeiro, Luiz XIV, cognominado o Rei Sol, deu o tom, para o mundo civilizado, do cerimonial barrôco e solene que se convencionou, depois, ser predicado específico de uma grande côrte. De modo que, apesar das modificações posteriores em relação à política internacional, como a aliança de Portugal à Inglaterra, em conseqüência do tratado de Methuen, de 1703, aliança que se vem mantendo até agora, em território francês, porém, continuavam depositadas as reservas indispensáveis aos suprimentos culturais de tôda civilização ocidental.

Foi, assim, mais para atender a um imperativo condicionado aos hábitos da Côrte, do que pròpriamente para imediata beneficiação da sede eventual do reinado, que D. João VI, por inspiração de um homem refinado, seu ministro, D. Antônio de Araujo, depois Conde da Barca, mandou vir a missão dos artistas francêses que, em 1816, deveriam lançar os fundamentos do ensino artísticos entre nós.

Constituída sob o domínio do néo-classicismo — a nova tendência que, na Europa, veio substituir o sensualismo rococó, depois da Revolução, e continuou no novo regime bonapartista — constituída sob o sígno do néo-classicismo, como dizíamos, através a influência daquele conde francófilo e, também, do liberalismo inglês em expansão, duas correntes representadas no mesmo ministério, uma de ordem cultural, outra, político-econômica, a missão, embora só de artistas francêses, foi de finalidade, por assim dizer, estético-pragmática. Se estava integrada por pintores, como Jean Baptista Debret, de gênero história, o mais autêntico representante da corrente, anedótica, documentária por excelência; Nicolas Antoine Taunay, verdadeiro artista ainda filiado ao regime anterior, como Fragonard; paisagista dos bons, figurativo da melhor estirpe (seus retratos honram e valorisam o nosso Museu Nacional de Belas Artes); tronco de uma genealogia de nomes privilegiados como seu neto Alfredo de Escragnole Taunay, o autor de *Inocência* e da *Retirada da Laguna;* por escultor, como o seu irmão, logo desaparecido, Augusto Maria Taunay; arquiteto, como Augusto Henrique Victor Grandjean de Montigny, figura de alta distinção e notável saber, que tantos

discípulos ilustres e tantas obras primas adicionou ao nosso patrimônio; mestre que, talvez compelido pela estafa de citadino civilizado, influenciado pelo naturalismo romântico de J.J. Rousseau, preferiu o nosso país a ser arquiteto da Côrte de Alexandre I, da Rússia e professor da Imperial Academia de Belas Artes de Petrogrado; gravador, Simão Pradier; musicista e organista, Segismond Neukommen; também trazia especialistas — em estereotomia, como Charles Henri Lavasseur e Louis Simphorien Meunié, discípulos de Grandjean; mecânico, François Ovide; serralheiro, Nicolas Magliori Enout; ferreiro e perito em construção naval, Jean Baptiste Level; Carpinteiros e fabricantes de carros, Louis Joseph Roy (pai e filho), e surradores de peles e curtidores, Fabre e Pelité.

Inicialmente, denominou-se "Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios", decreto de 12 de agosto de 1816, data em que se inicia a comemoração de seu aniversário. Quatro anos mais tarde, a 12 de outubro, passa a ser "Academia de Desenho, Pintura, Escultura, Arquitetura Civil", já de acôrdo com o modêlo inglês, éco da aliança e do tratado de 1810, que facultou mais vantagens ao comércio exportador daquela procedência para a Colônia que à própria metrópole portuguêsa. Por via dêsse tratado, diz-nos Caio Prado Junior, citando escritor do tempo, até caixão de defunto vinha da Inglaterra. E ajunta: "A qualidade, os preços, a própria moda (fator que não se deve esquecer) não farão desprezar os seus produtos". Havia por aqui, evidentemente, uma pequena indústria, desde o século XVIII, das corporações de carpinteiros, ferreiros, etc., proíbida, depois, por alvará de 1785.

No interior do país, ainda havia uma de cerâmica largamente disseminada pelos jesuitas — em Porto Seguro, Bahia e Santa Catarina; de cortumes, no Rio Grande, na Bahia, em Pernambuco, aqui, e no Maranhão; e de ferro, depois de 1795.

Um mês depois daquela data, a título provisório, passa a instituição e denominar-se apenas, "Academia das Artes". Em 17 de maio de 1824, já no primeiro reinado, intitula-se, então, "Academia Imperial de Belas Artes", só inaugurada, defintivamente, dez anos depois da primeira data, no dia 18 de setembro de 1826.

Na República, passou a chamar-se Escola Nacional de Belas-Artes e, agora, Escola Nacional de Belas-Artes da Universidade do Brasil, contando, a está altura, cento e quarenta e seis anos, a quatro por conseguinte, do seu sesquicentenário.

Não mais se falou em "Ofícios" na sua designação. Depois da liberação de certas indústrias manufatureiras e do privilégio inglês, não mais se justificava o título.

Em 1854, com a chamada Reforma Pedreira, observa Morales de Los Rios, (4) pretende-se voltar à idéia inicial de D. João VI. Depois, nem mesmo a cadeira de Paisagem perdurou no Currículo. Já em nosso tempo, João Batista da Costa, mestre inconcusso no gênero, raríssimamente nos conduzia ao campo. Nós, particularmente, íamos exercitá-la, ou melhor, "manchar", em companhia de amigos como o nosso saudoso Guttmann Bicho, que nos levava para sua casa em Pavuna e mais tarde na Ilha do Governador, de quem imitamos o pontilhismo por êle trazido de Paris, na volta do Prêmio de Viagem; ouvíamos os conselhos de Artur Timóteo, o Mancini brasileiro, injustamente olvidado, e víamos Marques Junior e Henrique Cavaleiro, portadores do impressionismo e também do seu antídoto e fauvismo.

Em 1850, surgia a Sociedade Propagadora de Belas-Artes, notável empreendimento do eminente arquiteto Bithencourt da Silva, discípulo de Grandjean de Montigny, a que muitas gerações de grandes artistas e intelectuais deram e continuam dando, gratuitamente ou por salários irrisórios, o melhor do seu esfôrço e do seu entusiasmo, em benefício de uma parte significativa da população laboriosa desta cidade.

Veio, depois, a lei de 1892, sôbre Ensino Técnico Industrial, com suas modificações posteriores.

Dantes, no segundo reinado, Pedro II, protetor de artistas e cientistas, intelectual, era mais um esteticista. A Escola cingia-se ao ensino exclusivo das artes plásticas. No Govêrno Provisório, depois da Reforma Benjamin Constant, quando ainda não havia nenhuma lei geral votada pelo Congresso, como a atual e primeira de Diretrizes e Bases, e só medidas adotadas pelo Executivo, baseado em autorizações da cauda orçamentária, as modificações de maior significação foram tomadas pela própria Congregação,

através de seu Regimento, sobretudo nestes últimos anos, a partir da administração Flexa Ribeiro.

Assim é que hoje, como que retomando o espírito prático de 1816, a Escola tende para um artezanato condizente com a época, aparelhada que está, legal e materialmente, para ministrar o ensino especializado de várias cadeiras e disciplinas, como Arte Decorativa, Teoria, Conservação e Restauração da Pintura, Cerâmica, Arte da Publicidade e do Livro, Gravura de Talho Doce, Água-Forte e Xilografia, Indumentária Histórica, Cenografia, Pintura a Fresco, Mosaico, Escultura em Madeira, Pedras e Metais, Composição de Interiores, etc.

Tudo isto dentro de um clima de liberdade ,liberdade necessária, sem dúvida, embora algumas vêzes mal compreendida. (O professor passa ao comentário das obras expostas, relativas a cada seção do currículo, ressaltando, precisamente, a liberdade de interpretação).

Quão longe estamos da Reforma Pedreira, em que, além da repreensão ou suspensão, havia prisão correcional de um a oito dias, imposta pelo Diretor !(5).

De sua antiga sede, projetada por Grandjean, na hoje Avenida Passos, veio para êste magnífico e suntuoso edifício, em 1909, graças aos esforços e ao prestígio do eminente escultor Rodolfo Bernardeli, acolitado por êsse notável sevilhano que se chamou Adolfo Morales de Los Rios, arquiteto, homem de espírito cultivado, de altas benemerências no estrangeiro e neste país, onde se fixou defintivamente.

Em 1937 tornou-se condômino do Museu Nacional de Belas-Artes, lacuna preenchida, na capital civilizada do Brasil. Sua antiga Pinacoteca é, agora, a presença do Museu.

A Escola conta, no seu ativo, com a formação de nomes como Pedro Américo e Vitor Meireles. O primeiro, autor do *Grito do Ipiranga*, da *Batalha do Avahy*, de uma quantidade de grandes telas e desenhos que o credenciam como um compositor de fôlego, dotado de uma operosidade invulgar. Teria sido um dos maiores artistas do Ocidente, não fôsse o receio de afrontar a opinião dos seus mecenas, e a sua natural dispersão, bem tropical, na hora em que dispunha dos melhores elementos para sê-lo. É, sem

dúvida, uma figura extraordinária de nossa pátria. Quando a ela nos referimos o fazemos de baixo para cima. Sua pintura, entretanto, ilustrativa, dá-nos a impressão de que êle a conquistou só para pintar o primeiro quadro. Não conseguiu desvencilhar-se da côr local da Academia, no largo espaço (vinte e seis anos) de estada intermitente no Velho Mundo, do século XIX, o século francês, quando se ouvia o rumor de Delacroix, Courbet, já se agitavam Monet, Rodin, Renoir, Puvis de Chavanes, Seurat, Van Gogh, Gauguin, Cezane, Verlaine, Rimbaud, Wagner, Maupassant, Verrharen, Wilde, Renan — contra quem êle esreveu um ensaio, tentando refutar a "Vida de Jesus", que, em todo caso, lhe valeu uma comenda papalina — todos, nomes que, afinal, deram o diapasão da época em que viveram, e, ainda agora, nos ajudam a policiar-nos melhor.

Victor Meireles, prêmio de viagem aos vinte anos, autor, aos vinte e oito, da *Primeira Missa no Brasil*, e, mais tarde, da *Batalha de Guararapes*, das *Batalhas de Riachuelo* e da de *Humaitá*, de composição erudita, desenhos, estudos admiráveis, é o maior clássico do Brasil, ombreando com Carlos Gomes e Machado de Assis, no seu respectivo setor. Expôs a "Primeira Missa" em Paris, em 1860 e, dois anos mais tarde, no Rio de Janeiro. Trabalho de sua juventude, é, entretanto, um dos melhores do mestre. Apesar de alguma convenção, difícil de superar na época, sobretudo sendo tímido como era; convenção, por exemplo, dos índios castanhos, em *Repoussoir* — um dos grandes recursos da composição pictórica, depois do Renascimento, índios que, ali, poderiam ser verdes, azuis, alaranjados e até castanhos, mesmo segundo o ambiente; convenção da côr da coisa em si, com incidência apenas dos valores; apesar disto, o grupo onde o sacerdote celebra é de uma luminosidade, de luz casta e ridente que, pode-se dizer, credencia-o como um dos precursores do ar-livre, entre nós. Os ar-livres que se pintaram depois não têm tal consistência; são transparentes, diluem-se, perdem o modelado, a densidade.

Em outras composições, Victor Meireles firma-se o compositor e o construtor de formas como nenhum outro neste país. Nas figuras isoladas, nos retratos, nos estudos, nos simples aponta-

mentos, qualquer pedaço de pintura é o mesmo cozimento, a mesma fôrça, a mesma consciência, do erudito e do artista máximo nascido neste país. Nele, o desenho gordo transita diretamente para a pintura, com espírito plástico e pictórico, como aconteceria mais tarde com Marques Junior.

Victor Meireles, até agora, é o mais completo pintor que saiu desta casa.

Pintor digno de maior aprêço, também desta casa saído, é incontestàvelmente, Almeida Junior (José Ferraz de), nascido em Itu, São Paulo. Sua pintura não é boa pelo assunto, como insinuou o eminente crítico Gonzaga Duque. O assunto não faz nenhum artista, quando a pintura não deu o ponto. Das telas notáveis que dêle possue o nosso Museu, o "Derrubador", principalmente, é de boa matéria, golpeada com ambição, fôrça juvenil e adulta convicção. Isto, porém, não acontece com a maioria das obras que se encontram em S. Paulo, com a "Partida da Monção", a de maiores proporções, no Museu do Ipiranga. Nesta como nos retratos de circunstância, sua pintura é um tanto descontínua. É uma glória autêntica do Brasil, mas não tem a unidade, a continuidade serena e confiante da obra de Victor Meireles. Na "Batalha de Guararapes", dêste artista (êle não era pintor de batalhas) sua pintura é de impressão nova, recentíssima. Faltam-lhe, sem dúvida, a pátina, os imprevistos naturais de uma ação áspera, inopinada, onde a lógica imediata não conta, onde não há tempo à natureza para refazer-se a seu modo. Mas, aí mesmo, há figuras notáveis, de linguagem erudita, resoluta, sem vacilações, clássica. É o nosso maior pintor, em todos os tempos. Não é sòmente do seu tempo, como se costuma dizer. Nenhum artista é do seu tempo. Franz Halls e El Greco, do século XVII, foram exumados no comêço dêste século. Do seu tempo são as vedetas, os artistas ou que outro nome tenham compromissados com amigos e empresários.

Nós nos detivemos um pouco mais no nome do "Sr. Victor", como comovidamente chamava-o o puro Eduardo Sá, não só porque julgamos esta uma oportunidade própria para homenageá-lo (gesto que deveria ser adotado em relação a outros, em oportunidades semelhantes) como porque desejamos salientar que

o aparecimento de figura dêsse quilate, recompensou, fartamente, os quarenta e quatro anos de contratempos que a Escola enfrentou, até à "Primeira Missa do Brasil".

(Por nímia gentileza do Diretor do Museu Nacional de Belas-Artes, Dr. José Teixeira Leite, e solicitude do arquiteto Donato de Melo, estudioso beneditino, nas montras do vestíbulo daquele Museu, uma coleção de desenhos do mestre, o que não foi possível aqui fazê-lo, devido à exiguidade do espaço).

Da Escola saíram mais Chaves Pinheiro, os irmãos Bernardeli, Zeferino da Costa, o autor da pintura do teto da Igreja da Candelaria, Rodolfo Amoêdo, autor do "Último Tamoio", o civilisado Visconti, Correia Lima, o mestre do monumento a Barroso, na Praia do Rússel, Batista da Costa, o pintor da paisagem carioca, os irmãos Timóteos, os irmãos Chambeland, Lucilio Albuquerque, Presciliano Silva, Augusto Bracet, Leopoldo Campos, Marques Junior, Henrique Cavaleiro, Candido Portinari, Oswaldo Teixeira, Raimundo Cela, pintor e gravador dos maiores que possuimos, Campofiorito, Galvão, Calmon, Memória, Oscar Niemaier, Meyerhofer, Del Negro e muitos outros de mérito que não citamos por não nos alongarmos demais.

As Academias de Belas-Artes, como as de letras, são sempre alvos escolhidos para adestramento de artistas e intelectuais apressados. As Academias de artes plásticas o que podem ministrar, especìficamente, é um ensino acadêmico, isto é, analítico, baseado em conhecimentos anteriores. O que se deve censurar não é a Escola, msmo que os seus professôres tivessem horror ao novo, fôssem todos misoneistas; mas os próprios alunos que, em daqui saindo, continuam a fazer academias, aquilo que é apenas um meio, o meio objetivo, único transmissível, imediatamente. Muitos deles, ao revés, não copiam os modêlos acadêmicos, mas copiam estampas da Escola de Paris, divulgadas, hoje, com a maior rapidez, reproduzidas com maior perfeição.

A partir da chamada semana de Arte Moderna de 1922, certo nacionalismo abstrato e comodista achou que as artes plásticas já se teriam definido brasileiramente, não fôsse a intromissão da Missão Artística de 1816. A influência européia já se vem fazendo sentir, desde os primeiros balbucios da nossa

arte colonial. Abram a revista número oito do DPHAN, e leiam o artigo fartamente documentado da escritora alemã Ana Levy, onde ela comenta as gravuras extraídas de biblias antigas que serviram de modêlo aos nossos artistas coloniais. Aqueles artistas, a nosso ver, não perdem muito por se haverem servido de estampas. No Renascimento muitos mestres legaram modêlos desenhados aos seus discípulos. No rol das despesas feitas pelo diretor desta Escola, Felix Emilio Taunay, constava importância gasta na aquisição de estampas adquiridas em Paris.

Os nossos artistas coloniais tinham menos vantagens do que os artistas de agora. Eles copiavam formas gravadas, a branco e preto, enquanto que a côr, na pintura, o modelado e a *ronde-bosse*, na escultura, eram problemas seus. É o caso de Ataíde, de quem restauramos, em companhia de Edson Mota, em S. Francisco de Ouro Preto, admiráveis painéis como a "Ceia" rico de pasta enxuta, fatura volitiva e emprêgo intuitivo de côres complementares; é o caso de Aleijadinho, o autor de obra quantitativa que em qualitativa se transforma através a vontade contagiante de um gênio selvagem.

Continuam as cópias, continuam as imitações contra imitações, como diria Gabriel Tarde, porque a França, o modêlo, não pára, porque a França, a grande França é também a mais ativa e a mais experiente industrial do turismo.

A França, como todos sabem, é um país pobre em ferro e carvão "fundamentos conjugados da indústria moderna". Durante todo o século XIX, artístico e intelectualmente o seu século, foi, ao revés, deficitário em carvão e ferro. O carvão de que dispõe é de qualidade inferior. Quando, em 1860, o coque lhe substituiu o carvão vegetal, sobreveio, logo depois, a catástrofe da guerra de 70. As jazidas de ferro com importantes forjas foram entregues ao inimigo vitorioso. Na Lorena francêsa descobriram-se, em tempo, ricas jazidas de ferro e, mais tarde, em 1918, se lhe devolveram a Alsácia e a Lorena. Diz o professor Artur Birnie, da Universidade de Edimburgo, de cuja "História Econômica da Europa" extraímos estas informações, que o tipo de unidade industrial francêsa não é a usina mas a focina; que em 1901, de 600.000 (!) estabelecimentos industriais, 80% ocupavam mais ou menos quatro trabalhadores (7).

De modo que o francês especializou-se em vários ramos da habilidade manual, e as mercadorias de luxo, *les articles de Paris*, pelo seu acabamento, pela sua delicadeza hereditária, não têm competidores. Mas é preciso dar tratos à imaginação, desdobrar-se. E se sucedem, em Paris, os certamens — de flôres, modas, perfumes, na mais original embalagem, livros, albuns, magazines, na mais rica encadernação, de paginações imprevistas; prendas, as mais refinadas; artes plásticas das mais audaciosas concepções — tudo precedido de uma cobertura inteligente e sem similar, no mundo inteiro, elaborado num rítmo de acôrdo com a curiosidade açodada e insaciável de milhares de consumidores nômades e enfastiados. Ingres já observava: "A arte francesa é mais nervosa que forte".

E isto já vem de longe. Em 1648, dois anos antes de sua morte, depois de sua terceira e última visita à mãe-pátria, refugiado que estava na Holanda, Descartes disse: "O ar de Paris me dispõe a conceber quimeras em lugar de pensamentos de filósofos. Ali vejo tantas pessoas que se enganam em suas opiniões e em seus cálculos, que me parece uma doença universal (7).

E Montesquieu mais tarde, nas *Cartas Persas*, por intermédio de um certo Rica e Rhedi, de Veneza, escreve sôbre a moda: "Antes de receberes esta carta, as coisas por aqui estarão mudadas. A mulher que deixa Paris por seis meses, no campo, regressa tão antiga como se estivesse esquecida trinta anos. O filho desconhece o retrato de sua mãe, tanto o seu vestido estranho lhe parece. Imagina que é algum americano aí representado ou que o pintor quis expressar alguma das suas fantasias (8).

Felizmente, meus senhores, Descartes e Montesquieu são também francêses...

## BIBLIOGRAFIA

1) "História Econômica do Brasil", Caio Prado Junior, pag. 143. Ed. Brasiliense Ltda., 1945.
2) "Formação do Brasil Contemporâneo", Caio Prado Junior, pag. 223. Martins Editora, 1942.
3) Idem, pag. 224.
4) O "Ensino Artístico", Morales de Los Rios Filho, Rev. do Instituto Histórico (Terceiro Congresso de História Nacional), pag. 240, 1942.

5) Idem, pag. 244.
6) "Histoire Economique de l'Europe", pag. 23, Arthur Birnie, Prof. da Universidade de Edimburgo, tradução francêsa, Ed. Payot, Paris, 1932.
7) Histoire de la Philosophie, pag. 52, tomo 2, parte primeira, Emile Brehier, ed. Felix Alcan, 1934.
8) "Oeuvres completes", Montesquieu, pag. 64, Ed. Didot Freres, 1860.

Foram compulsados, ainda: "Arte brasileira", de L. Gonzaga Duque Estrada, Ed. Lombaerts & Cia. 1888; "Missão Artística de 1816", de Afonso de E. Taunay, publicação de D.P.H.A.N., 1956; "Pequena História das Artes Plásticas no Brasil" de Carlos Rubens, Ed. Brasiliana, vol. 198; "Pensamentos" de Ingres, Editorial Pocidon, Buenos Aires, 1945.

# A ESTÁTUA EQÜESTRE DE D. PEDRO I

Prof. *Alfredo Galvão*

Completou um século no dia 30 de março do corrente ano o monumento eqüestre a D. Pedro I, situado na Praça Tiradentes, antiga da Constituição. É um dos mais belos do Rio de Janeiro. A impressão que desperta no observador é de perfeita harmonia e grandiosidade apesar dos enormes edifícios surgidos ùltimamente, feios e em desproporção entre si, com a Praça e o monumento, apesar dos horrendos abrigos construídos à sua volta, da destruição do antigo jardim e da remoção das quatro estátuas simbólicas situadas nos ângulos.

Na época, em 1862, houve um projeto na Câmara Municipal para as fachadas dos prédios, no máximo, de dois andares. Visava-se evidentemente conservar a imponência do monumento.

Na Praça da Etoile, em Paris, as edificações são proporcionais do Arco de Triunfo. Não é permitido elevar ali a altura dos edifícios, esmagando a obra de Arte. Entre nós, respeitaram, felizmente, a Candelaria limitando o número de pavimentos das construções que a circundam.

A idéia da ereção de um monumento ao nosso primeiro imperador veio de muito longe segundo o artigo seguinte da "Marmota Fluminense" de 19-9-1854: "O pensamento de 1852 reapareceu em 7 de setembro de 1854. A pedido do Sr. Lobo reuniu-se a Câmara em sessão especial para aprovar a renovação de um pensamento nacional, que as circunstâncias têm feito adiar até o presente. Aprovada unânimemente esta manifestação do reconhecimento nacional".

Foram eleitos, nessa ocasião, para o concurso, por unânimidade: Presidente, senador Euzébio de Queiroz Coutinho Matoso Câmara; Secretário, Dr. Roberto Jorge Haddock Lobo; Tesoureiro,

Marquês de Bomfim, José Francisco de Mesquita; Membros: Manoel de Araujo Porto-alegre, Diretor da Academia Imperial das Belas Artes; Coronel Polidoro da Fonseca Quintanilha Jordão; Senador João Antonio de Miranda; João Afonso Lima Nogueira, por parte da Câmara; Joaquim Norberto de Souza e Silva, membro do Instituto.

Quando se verificou a inauguração alguns nomes haviam sido substituidos. Porto-alegre, por exemplo, obteve, em 1859, o cargo de cônsul do Brasil em Berlim.

Em 1855, aberto um concurso, apresentaram-se 35 modêlos e desenhos. Foram escolhidos 3 pela Comissão Julgadora composta dos Professôres da Academia Job Justino de Alcântara, de Arquitetura, Francisco Manoel Chaves Pinheiro, de Escultura e José da Silva Santos, de Gravura. O classificado em primeiro lugar, o de nº 28, era de autoria do pintor João Maximiano Mafra, Secretário e professor na Academia, de Desenho de Ornatos; o segundo classificado, o de nº 3, de Jorge Bappo, artista alemão, e o terceiro preferido, o de nº 12, do escultor francês Louis Rochet. Coube a cada um o prêmio de 1:000$000 (um conto de réis) quantia apreciável na época.

Nesse mesmo ano, em outubro, os membros da Câmara Municipal e os da Comissão do concurso, reunidos, procederam à colocação da estaca que seria o marco do início das obras, no centro do Largo do Rocio ou Praça da Constituição, hoje Praça Tiradentes. O malho, oferecido para a cerimônia, pelo Sr. Coronel Polidoro, foi, depois, confiado a Pôrto-alegre a fim de ser conservado no Instituto Histórico.

Tendo obtido o 1º lugar o projeto do pintor João Maximiano Mafra, foi combinado que o estatuário francês Louis Rochet, classificado em 3º lugar, executasse o monumento em Paris, de acôrdo com o desenho do brasileiro e com as condições abaixo transcritas:

"A estátua equestre, em bronze, do Sr. D. Pedro I, fundador do Império, será em grande uniforme, proclamando a Independência do Brasil. Terá três metros e trinta centímetros até à juntura das espáduas do cavalo, o que dará ao grupo, do plinto até a altura do chapéu do cavaleiro, seis metros. O seu pêso será de 10 a 12 mil quilos.

Quatro grupos de estátuas alegóricas representarão, igualmente em bronze, os rios principais do Império.

O pedestal que deve representar a estátua eqüestre, será construído em mármore (1) realçado de atributos, de ornamentos, de escudos e inscrições em bronze com dourados.

No número dos ornatos acessórios dos rios figurarão os animais e plantas próprias e características.

Os escudos, cobertos por corôas torreadas e estrêlas, representarão as vinte províncias do Império e ornarão a parte superior do pedestal; sôbre o lado dêste se colocarão as armas imperiais do Brasil e inscrições comemorativas dos feitos memoráveis do herói do monumento.

O estatuário obriga-se a fazer e completar todos êstes trabalhos debaixo das condições da maior perfeição da arte estatuária moderna e das mais dignas de uma concepção tão grandiosa e severa, na qual, segundo as próprias expressões do Sr. Rochet: "O bronze e o mármore sòmente se unem para marcar a fundação de um grande império, e para dar a esta obra nacional o único valor perdurável capaz de a fazer atravessar os séculos e sobreviver a tôdas as épocas".

O Sr. Rochet fará à sua custa e risco, o transporte da estátua eqüestre e de todos os bronzes decorativos do monumento, e os fará colocar sôbre o pedestal, dirigindo em pessoa tôdas as operações. A totalidade dos trabalhos deverá ser embarcada, o mais tardar, no mês de julho de 1859, de maneira que o trabalho completo seja transportado, colocado e acabado nesta Côrte para o dia 1º de outubro de 1859, a fim de que a solenidade da inauguração tenha lugar no dia 12 do mesmo mês "(2).

Tudo parecia correr bem durante o concurso, mas a maledicência agindo, causou grande sofrimento à Porto-alegre que anotou no seu diário referente ao ano de 1856 (3):

"O ano passou-se em diferentes trabalhos escolásticos. No meiado fui atrozmente caluniado por alguns professôres da Casa, que à bôca pequena contavam que o prêmio que recebera o

1) O pedestal não foi construido de mármore, mas de granito.
2) A inauguração só verificou-se a 30 de março de 1862.
3) Arquivo do D.P.H.A.N.

Sr. Mafra no concurso de pensamento para a Estátua eqüestre, tinha sido dividido entre êle e mim; 500$000 réis a cada um, porque o Sr. Mafra havia sido um testa de ferro no negócio e eu o autor do risco.

As cartas originais que possuo, escritas por mim com as respostas dos Srs. Job, Pinheiro e Santos, provam o caráter dêstes senhores, entre os quais devo louvar a franqueza do Sr. Job.

Eu disse-lhes, por esta ocasião, que se êles se ocupassem mais de arte se ocupariam menos de ignóbeis mexericos, e que se deviam lembrar de que foram êles próprios os juízes do concurso.

O desenho não era meu, mas, sim, a idéia geral (4) e eu estava no meu direito de dar uma idéia minha a um dos meus discípulos (5), assim como tenho dado aos outros, e daria diversas a quem me pedisse. Os professôres da Academia não concorreram (6) por não ter uma idéia, e não pelos motivos que alegaram. Conheço-os a todos, e sei quanto são orgulhosos e ignorantes e preguiçosos.

Deixei o caso em suspenso porque todos humildemente me pediram que o fizesse. Conheci, nesta ocasião mais dois ingratos. Eu lhes perdôo por amor de Deus".

A inauguração do monumento verificou-se no dia 30 de março de 1862. Êsse fato está confirmado no diário do D. Pedro II publicado no "Anuário do Museu Imperial, volume XVII, 1956". Estava prevista a inauguração para o dia 25 do referido mês e Euzébio de Queiroz desejava que essa festa única englobasse também a do juramento da Constituição.

Pedro II discordava, pois, "o festejo duma instituição como o pacto político duma nação não podia deixar de preceder a homenagem que aliás se rendesse a quem tanto tinha concorrido para que gozássemos dessa instituição". Todavia Euzébio de Queiroz concordou, certamente porque o desejo principal de

4) Vê-se, então, que o monumento deve sua belíssima concepção ao gênio de Porto-alegre. Mafra, bom artista, não teria, talvez, grande imaginação.

5) Hoje, o discípulo não aceitaria idéia alguma do mestre, se houvesse mestre com a veleidade de fornecê-las ao discípulo.

6) Salvo o próprio João Maximiano Mafra que era Professor e Secretário. Todavia recebeu sugestões do seu professor.

D. Pedro II fôsse o de que a inauguração da estátua eqüestre de seu pai não desse "lugar a menor censura ou reparo", muito maior sendo seu prazer se êle fôsse unânime.

Mas, no dia 25 choveu torrencialmente e apesar do desejo do Imperador de efetuar nesse dia a inauguração, ponderou os pró e contra, sendo dêstes os principais "o estrago da saúde e bôlsa dos que apanhassem chuva e a acusação que poderiam fazer ao govêrno de ter aproveitado o dia chuvoso por se recear de grande ajuntamento de povos". Mais adiante, diz Pedro II no seu diário: "A tarde estêve boa e poderia estar feita a inauguração no dia 25 de março como eu tanto desejava; mas era preciso desavisar a tropa a tempo e pouco depois das 6 tornou a chover".

No dia 30 escreveu Pedro II nas suas notas:

"A manhã por causa do tempo quase me fêz desesperar da festa da inauguração da estátua eqüestre de meu pai. A tarde estêve sofrível mas para a noitinha começou a chover. A festa fêz-se com a possível ordem. Havia bastante gente apesar do tempo ter estado mau. O povo estava bastante arredado da estátua quando correu o pano e por isso não houve logo vivas que se amiudaram quando eu me achei mais em contato com o povo e sobretudo depois que montei a cavalo. A estátua é um belíssimo monumento e vista de certa distância não podia ser mais proporcionado em tôdas as suas partes o monumento. A luz elétrica que iluminava a estátua do segundo andar do teatro parecia sobretudo com a reflexão na chuva uma faixa luminosa descida do céu".

O "Mercantil" estampou artigos desfavoráveis ao Monumento e Pedro II crendo que Ottoni dominasse as três fôlhas "Mercantil, Diário e Atualidade", "ouviu ao Euzébio que Ottoni dissera a Silveira da Mota que lhe observara seria o seu procedimento totalmente oposto, se eu o escolhera Senado (sic) que havia de mostrar o seu despeito".

No dia seguinte, 31 de março, D. Pedro II indo para Petrópolis, passou pelo Largo do Rocio para ver a estátua de seu pai e fêz no seu diário as seguintes observações: "Faz belíssima vista, e dos grupos agradam-me mais o do Amazonas e São Francisco, ainda que êste tenha pouco ares d'um índio do Brasil;

mas dos Estados Unidos. O Folhetim do jornal parece-me injusto, e todos os que conheceram o meu pai dizem que é perfeita a semelhança.

O autor do artigo parece que queria a verdade histórica até o ponto de por meu pai de fardeta e montado numa besta"!

Alguns críticos de Arte, de um modo geral, não entendem bem de sua profissão, mas gostam de deitar regras e sabenças aos artistas. Ora, a verdade histórica num monumento simbólico, como o de Pedro I, não tem razão alguma de ser. D. Pedro II fêz, com muita justiça, aquela observação.

Encontram-se no Arquivo da E.N.B.A. 2 manuscritos de projetos, talvez, do programa da inauguração da estátua, redigidos "segundo o vencido nas conferências da Comissão". Um dêles é o seguinte:

1º — "Logo ao romper d'alva do dia designado para a inauguração da estátua eqüestre votada à memória do fundador do Império, das eminências da cidade subirão ao ar girândola e haverão (sic) repiques de sino em tôdas as igrejas, embandeiramento das fortalezas e vasos de guerra, e as salvas que se reproduzirão nas horas do costume.

2º — A estátua amanhecerá coberta com um véu, e a praça adornada com bandeiras e flôres.

3º — A varanda histórica do teatro de S. Pedro de Alcântara será convenientemente transformada em tenda imperial. Além de S.S.M.M.I.I., as A.A. Princesas e pessoas de sua comitiva, só serão admitidas na varanda as pessoas expressamente convidadas para isso. As janelas à direita da varanda serão reservadas ao corpo diplomático e consular.

4º — Em frente à estátua se levantará o coreto, e em tôrno do monumento se deixará espaço livre, guardado por cordão militar, e reservado para as pessoas do préstito inaugural.

5º — A cerimônia da inauguração terá lugar a hora marcada por S.M. o Imperador. Uma hora antes estarão reunidos os corpos da guarda nacional e do exército para se irem formar em parada contornando a praça da Constituição, apoiada à direita da linha na esquina da travessa do teatro com a retaguarda para a rua do Cano e as outras postadas em alas pelo Campo da Aclamação com a direita na porta principal do Paço

da Câmara Municipal, estendendo-se até à esquerda, dos Ciganos e, por esta, até à Praça da Constituição.

Uma bateria de artilharia se colocará no morro de Santo Antônio, na parte que fica a cavaleiro da mesma praça.

6º — A Comissão encarregada de erigir a estátua e tôdas as pessoas convidadas para tomarem parte na inauguração se reunirão no paço da Câmara Municipal onde esperarão por S.S.M.M.I.I. e A.A.P.P.

7º — S.S.M.M.I.I. com as Augustas Princesas e pessoas de sua comitiva se dignarão de se dirigir em coche ao paço municipal. Uma girândola atacada na quinta da Boa Vista e respondida por outra na ponte do Canal do Mangue anunciarão a partida de S.S.M.M.I.I.

8º — S.S.M.M.I.I. serão conduzidas debaixo do pálio pelos membros da Câmara Municipal. Depois do cumprimento de estilo, pôr-se-á o préstito em marcha pela rua que ladea o Campo de Sant'Ana e seguindo pela rua dos Ciganos entrará na praça da Constituição.

9º — A ordem do préstito será a seguinte, sem prejuízo de precedência:

Os Juízes de paz em exercício com as suas insígnias.

Os Delegados e Subdelegados de polícia.

Os Comandantes e Oficiais dos Corpos policiais.

Os Juízes territoriais.

Os Chefes Secretários e Oficiais das Secretarias de polícia.

Os Secretários, os Chefes e Oficiais da Secretaria e Repartição da Ilustríssima Câmara Municipal.

Os Oficiais das Diretorias da administração da Província do Rio de Janeiro e da Secretaria da Assembléia legislativa da mesma província.

Os Empregados da Secretria dos Tribunais do Comércio, das Repartições da Recebedoria do Município, da Alfândega, do Tesouro, da Caixa de Amortização e mais Repartições da Côrte que receberem convites.

As Deputações enviadas pelas Sociedades literárias, científicas estabelecidas com autorização do Govêrno.

As Comissões paroquiais.

Os Presidentes e Membros das Câmaras municipais que acharem-se na Côrte.

Os Membros do Corpo da praça do Comércio.

Os Diretores das fôlhas diárias.

Os Diretores e Inspetores dos teatros e Membros do Conservatório dramático.

Os Membros da diretoria do Instituto agrícola e da Sociedade auxiliadora da indústria.

Os Membros do Conselho diretor e Delegados da Instrução pública.

As Congregações da Academia das Belas Artes e Faculdade médica, com seus Diretores à frente e os Diretores do Museu, Arquivo e Biblioteca, Institutos, Escolas e Estabelecimentos públicos de educação literária e científica.

Os Membros da Academia Imperial de Medicina, do Instituto dos Advogados, e do Instituto Histórico e geográfico brasileiro.

Os Vigários das freguezias.

Os Membros das Ordens religiosas.

Os Pregadores, Cônegos e Monsenhores da Imperial Capela.

Os Membros da administração da Santa Casa, Ordens terceiras e religiosas e mais Estabelecimentos pios e de caridade.

As Pessoas que por seus emprêgos ou condecorações gozam de honras militares.

Os Oficiais da Guarda Nacional, do Exército e da Marinha Imperial.

Os Membros dos Tribunais do Comércio, da Relação do Supremo Conselho Militar e do Supremo Tribunal de Justiça.

Os Diretores e Oficiais das Secretarias de Estado.

Os Presidentes das Províncias e suas Secretarias que estiverem na Côrte.

Os Membros da Assembléia provincial e das Câmaras legislativas.

As Pessoas condecoradas com a medalha da guerra da Independência.

Os Oficiais da Casa Imperial.

Os Médicos da Imperial Câmara, Guarda roupa, e Titulares sem grandeza, compreendidos os do Conselho.

Os Moços fidalgos e Fidalgos cavaleiros.

O Porteiro da Imperial Câmara e o Tenente da guarda dos Archeiros.

Os Veadores, Gentishomens e Oficiais mores da Côrte.

Os Prelados das religiões e os Bispos.

Os Grandes do Império.

Os Ministros de Estado.

Os Conselheiros de Estado, e os Advogados do Conselho de Estado.

Os Membros da Ilustríssima Câmara Municipal com as varas do pálio.

S.S.M.M.I.I. e A.A.P.P. sob o pálio.

Os Membros da comissão encarregada de erigir a estátua.

A Guarda de honra.

10º — A tropa formada em alas ir-se-á metendo em coluna aberta à proporção que fôr passando o préstito, e o acompanhará, tomando depois, na praça da Constituição ou em suas imediações, a formatura que melhor convier.

11º — Entre as alas formadas pelos Bispos e Grandes, irão as insígnias seguintes: sendo que os Porta insígnias serão designados por S.M. o Imperador.

1º — O manto do fundador do Império (Barão de Montserrat).

2º — O autógrafo da Constituição (Marquês de Abrantes).

3º — O estandarte da Independência (Visconde de Cabo Frio).

4º — A espada da Independência (Barão de Surui).

Ao aparecer S.M. a Imperatriz e as A.A.P.P. na varanda do teatro a tropa formada em parada fará a continência segundo o estilo.

12º — O préstito ocupará o recinto da praça circulando a estátua.

13º — A Comissão, tendo à sua frente o seu presidente, percorrerá em tôrno a estátua e examinando se tudo se acha pronto para a cerimônia, se dirigirá a S.M. Imperador e lhe pedirá a graça de se dignar de pegar em uma das pontas do véu e de designar a pessoa que deve pegar a outra. (A Revista da Semana de 9-4-1921 dá o nome das pessoas que pegaram na ponta do véu).

14º — Executado, tanto instrumental como vocalmente o hino da Independência pelos artistas convidados para isso, cairá o vêu e aparecerá a estátua ao grito dado pelo presidente da Comissão de "Viva a Independência nacional"! que será respondido pelas pessoas do préstito.

15º — A tropa, em parada, apresentará as armas, abatendo-se as bandeiras e tocando tôdas as bandas de música o hino da Independência. Nessa ocasião se desenvolverá também o estandarte da Independência e o autógrafo da Constituição e o presidente da Comissão dirigirá à S.M. o Imperador um discurso análogo ao ato (7).

16º — A artilharia colocada no morro de Santo Antônio saudará a estátua com três salvas de 21 tiros cada uma, alternadas com descarga da infantaria formada em parada. Tôdas as tropas desfilarão depois em marcha de continência pela frente da estátua e da varanda do teatro, tocando as bandas marciais o hino nacional.

17º — Os batalhões da Guarda Nacional que forem designados, se postarão de novo em alas pelas ruas do Teatro, Ouvidor e Direita até o Paço Imperial. O préstito guardando a mesma ordem, se dirigirá por essas ruas, sendo S.S.M.M.I.I. as A.A. P.P. conduzidas debaixo do pálio pelos membros da Comissão seguindo os membros da Câmara Municipal no lugar que ocupavam os da Comissão.

18º — No Paço Imperial da cidade terá lugar o cortêjo a S.S.M.M.I.I. e a recepção das Associações nacionais e estrangeiras.

19º — Os moradores nas ruas e praças por que tem de passar o préstito serão convidados a guarnecer as frentes de seus edifícios com cortinas, estandartes e festões de flôres e a mandarem juncar as calçadas de fôlhas aromáticas.

20º — Ficará proíbida a passagem de carros pela Praça da Constituição e ruas do trânsito do préstito uma hora antes da

---

7) Uma nota de Pedro II no seu diário declara: "Euzébio pediu-me dispensa de ler o seu discurso, que muito bem feito, menos quanto a comparação entre meu Pai e Alexandre Magno, por causa de não ter vista para ler de noite; o Haddock Lobo estava pronto para ler o discurso do Euzébio; mas eu dispensei a leitura.

marcada para a inauguração até meia hora depois de recolhido o mesmo préstito" (8). .

Concluindo êste pequeno estudo sôbre o belo monumento da Praça Tiradentes, posso afirmar ter sido êle um dos grandes serviços prestados pela Academia das Belas Artes ao Brasil.

De lá saíram seus principais autores: João Maximiano Mafra e Araujo Pôrto-alegre (9), de lá saíram os membros da Comissão Julgadora; Justino de Alcântara, Chaves Pinheiro e Silva Santos. Até o gradil de ferro fundido que circunda o pedestal e, certamente, colocado após a inauguração, pois não se nota sua existência nas fotografias da solenidade, trabalho de autoria do Sr. Miguel do Couto, foi exposto na Academia, julgado pelos seus professôres e obteve, por proposta de Agostinho José da Mota a medalha de ouro, de acôrdo com o artigo 63, §§ 2 e 3 dos Estatutos.

As rusgas, os mexericos, as invejas, as graves desavenças mesmo entre os mestres não lhes diminuiu a austeridade, a competência, o ideal e o patriotismo.

No relatório de 1855 lê-se: "A Academia, na pessoa do seu Secretário, João Maximiano Mafra, teve um grande prazer e uma vitória por lhe ter sido conferido o primeiro prêmio no concurso da Estátua eqüestre".

E, hoje, a Escola Nacional de Belas-Artes, cultuando, enaltecendo os feitos da Academia, seu glorioso passado, continua a servir à Nação, procurando seguir as sãs tradições de trabalho honesto e constante, embora, também, por vêzes, no meio de tormentosos desentendimentos e confusões malèvolamente cultivadas. Mas, como disse o poeta:

"Depois de procelosa tempestade,
Noturna sombra e sibilante vento,
Traz a manhã serena claridade,
Esperança de pôrto e salvamento.

8) Nêsse projeto de programa da inauguração não está previsto que o Imperador montasse a cavalo, mas êle declarou que o fez em seu diário, conforme vimos.

9) É sabido que L. Rochet introduziu algumas modificações no desenho de Mafra ao executá-lo. P.S.: A E.N.B.A. possue alguns dos trabalhos apresentados para o concurso do monumento. Infelizmente não são assinados.

## ARTE PAISAGÍSTICA

Entre as emendas que a Congregação da Escola Nacional de Belas-Artes achou por bem introduzir no seu Regimento, em reunião de 1961, uma delas, por proposta do Professor Catedrático Carlos Del Negro, se referiu à criação de um curso especializado em jardins: sua evolução histórica, sua composição, suas plantas, sua execução, enfim, tudo sôbre a arte dos jardins. Recebeu o curso o título de "Arte Paisagística", cujo currículo será constituído por três disciplinas, lecionadas em dois anos. Serão elas: "História e evolução da composição paisagística", "Composição e construção de jardins" e "Botânica aplicada aos jardins".

O início dos trabalhos do curso sòmente poderá ocorrer após a aprovação das emendas do Regimento pelo Conselho Universitário, achando-se a proposta da Congregação, no momento, em pauta naquele órgão superior universitário.

Foram indicados pelo Prof. Carlos Del Negro e aceitos pela Congregação os professôres seguintes, para regerem aquelas disciplinas: Thales Memória para a cadeira de "História e evolução da composição paisagística", Almir Gadelha para a cadira de "Composição e construção de jardins", e *outro professor* para a cadeira de "Botânica aplicada aos jardins". Apresentaram êsses professôres, naquela ocasião, os programas abaixo transcritos.

### CADEIRA: HISTÓRIA E EVOLUÇÃO DA COMPOSIÇÃO PAISAGÍSTICA

*Programa*

1ª parte — Introdução ao estudo dos jardins.

2ª parte — O jardim na História. Evolução dos programas e modos paisagísticos. Os tratamentos.

3ª parte — Preparação à composição paisagística:

I) Análise da Arquitetura contemporânea;

II) Teoria da composição paisagística.

## 1ª parte: INTRODUÇÃO AO ESTUDO DOS JARDINS

1 — Objeto e definição;

2 — A paisagem e o jardim. Sua integração na vida quotidiana como fator social indispensável ao isolamento do homem de seu local de trabalho.

3 — Atribuições do jardim na vida urbana e na habitação privada. Efeitos de ordem moral, psicológica, estética e funcional.

4 — Adaptação do estilo à destinação. Os jardins urbanos — de praças, vias, alamedas, parques —, e os jardins privados externos e internos — de habitações citadinas e rurais, palácios, clubes, haitações coletivas, edifícios públicos.

5 — O jardim como reflexo do meio ambiente. Os jardins setentrionais, os jardins meridionais — mediterrâneos e tropicais, — e os jardins orientais. Características gerais e particulares.

6 — O fator ecológico. Atmosfera envolvente: bruma, luminosidade, colorido, radiações, claro-escuro, recortado.

## 2ª parte: O JARDIM NA HISTÓRIA. *Evolução dos programas e dos modos paisagísticos. Os tratamentos.*

I — Os modos paisagísticos na Antiguidade.

I.1 — O que se pode concluir das pinturas funerárias das tumbas egípcias: a simetria como diretriz do modo geométrico de jardins simples de verdura ou compostos, com uma ou várias bacias dágua retangulares ou em "T". O uso das verduras copadas de diferentes espécies, como os sicômoros e as tamareiras. Os complementos: pérgolas formando caramanchéis, suportadas por colunas papiriformes ou lotiformes em madeira pintada à côres vivas; os quiosques de abrigo; os papiros e lotus guarnecendo as margens inclinadas das piscinas de peixes;

os pássaros nas verduras. Jardins dos palácios e das habitações citadinas. Jardins funerários. Jardins de templos e de capelas privadas.

I.2 — Considerações, segundo Strabão, em tôrno da disposição em terraços nos jardins da Mesopotâmia.

Os jardins persas semi-geométricos de acôrdo com as descrições de Xenofonte.

I.3 — Reconstituição dos jardins gregos.

Jardins pré-helênicos. A descrição homérica de um jardim do miceniano recente: o jardim dos Pheácios, na Esquéria (Corcyra), e o jardim de Laertes na Ithaca de Odesseo. Jardins do período helênico. O programa religioso na Epidaurus, na Delfos e na Olímpia. A influência oriental no hieron — bosque sagrado, — determinando o modo irregular e assimétrico, quase livre. Na Paphos (Chipre), na Cirene (Cirenaica-Af.) e na Samos, bosquetes de mirtas e de rosas à Afrodite. Na Atenas, à borda do Ilissus, o parque do templo com loureiros em bosque. Na Antioquia da alta Síria, às margens do Orontes, o bosque do divino Apolo. O programa dos jardins privados: palácios e habitações. Tratamento do xistus pelas videiras, pelo salgueiro, pelo olmo, pelo cipreste, pelas flôres em profusão compondo guirlandas onde dominam as roseiras.

I.4 — A importância do jardim romano. O seu conhecimento através das descrições literárias e das reconstituições baseadas nos elementos subsistentes. Os jardins urbanos segundo Plínio, o jovem. Os jardins privados. Tratamento de oecus, do atrium, do tablinum e do peristilo — jardins internos; tratamento do xistus — jardim externo. Os exemplos pompeianos: o átrium antecedendo amplo peristilo e dêle separado pelo tablinum, criando o conjunto um espaço interior aberto. O uso de fontes dágua à bacias pouco profundas, e de piscinas, como elementos de dominância central do átrium, do peristilo e do xistus. A arte dos topiários: seus jardins compostos por jardineiras em desenhos geométricos, precursores das "parterres de broderie" criadas pelo Renascimento francês. As flôres nos jardins: as rosas de Praenesta (Palestrina), os lírios, os narcisos, os cravos almisca-

rados, as prímulas, os amarantos, e as flôres do crepúsculo, que só exalavam sêcos perfumes depois do pôr do sol.

Os modos dos jardins das casas de Pansa, do Fauno, dos Vettii e das grandes residências — a vila de Horácio junto a Tibur, a vila de Adriano na Tibur, a vila de Plínio na Toscania e a sua vila laurentina.

II — A composição paisagística medieval.

II.1 — Os jardins ocidentais. O modo religioso dos claustros monásticos. Os modos dos pátios e das hortas nas habitações e nos castelos. Os diversos tipos.

II.2 — A permanência dos modos romanos no traçado dos jardins medievais latinos.

II.3 — Influência árabe nos traçados meridionais. Os jardins da Andaluzia e da Sicília. Os pátios do palácio de Alhambra e os do Generalife na Granada. O Alcazar de Sevilha.

II.4 — Os jardins orientais: persa, indú e chinês. As fontes de reconstituição. Os modos que posteriormente influenciaram a Europa através da Inglaterra.

III — Do paisagismo renascentista ao setecentismo.

III.1 — Características dos jardins italianos.

III.1.1 — O quinhentismo. Estudo dos modos adotados. A vila d'Este na Tivoli (arredores de Roma): sua composição pré-romântica em diversos níveis, com acessos em rampas e escadarias; a aléia das cem fontes ou dos cem jatos como diretriz do modo; os "fabbriches"; a água utilizada com a mesma importância que as plantas. A vila Médicis no Píncio; a simplicidade de seus jardins dispostos no modo regular em um único nível, precursor do jardim clássico italiano.

As vilas de Frascati nos arredores de Roma: Lancelloti, Falconieri e Aldobrandini. A liberdade no modo dos jardins Falconieri; os ciprestes como elementos de dominância vertical e de massa de fundo. O desenho em "broderie" das jardineiras de Lancellotti; composição plana, em um nível, rasa e sem recortado. A grande composição de Aldobrandini, à eixo monu-

mental dominante, e galgando diversos níveis; a semelhança com a vila d'Este.

A vila Lante de Bagnaia: composição à eixo dominante; o uso de jardineiras dágua e a abundância de "fabbriches". Os jardins do cassino — palazzina de Vignola de Caprarola; composição regular, em diversos planos com acessos em rampas e escadarias; o modo longilíneo semelhante ao eixo da vila Lante. O jardim florentino de Bóboli integrando a composição do palácio brunelleschiano de Pitti; o eixo longilíneo dominado pelo palácio; o modo regular assimétrico; a acomodação do palácio ao eixo por meio de um anfiteatro (ainda hoje usado, para representações, no mês de maio); a aplicação da ilha floral como dominante da extremidade direita da composição.

III.1.2 — Os jardins do seiscentismo. A ilha Bella no arquipélago das borrominas do lago Maior (ao norte de Milão); seus jardins, em terraços, no modo regular geométrico. A vila Borguese na Roma: seu traçado no modo livre, precursor dos grandes parques. As vilas seiscentistas de Frascati: vila Torlonia, vila Borguese, vila Mondragone. A vila Doria-Pamfili, na Roma, com suas "parterres" floridas e seus "fabbriches" ao gôsto francês. A vila da marqueza Garzoni em Collodi: traçado simétrico num dos sentidos; desenvolvimento em vários planos; o uso de grandes piscinas circulares; o desenho barrôco das jardineiras. A vila Gamberaia em Settignano, nos arredores de Florença: traçado no modo regular assimétrico; a aplicação de jardins retangulares dágua. Os teatros de verdura das vilas de Garzoni, de Gori (próximo de Siena), e de Marlia (próximo de Lucca).

III.1.3 — O setecentismo paisagístico. Os jardins da vila Albani na Roma: traçado no modo regular assimétrico; jardineiras em "broderie". A vila Costanzi em Spello (próximo a Assise): traçado simples a uma avenida com acesso em rampa. A vila Dona Dalle Rose em Valzanzibio: seu plano longilíneo.

III.2 — Os jardins da Espanha.

O Escorial de Juan Bautista de Toledo e de Juan de Herrera para Felipe II (1559-1584. Última pedra da cornija da fachada colocada pelo monge Antonio de Villacastin, em presença do rei,

à 13 de setembro). Dêle, os jardins do pátio dos Evangelistas, dos primórdios do XVIII° século, época de Felipe V: sua composição formal, mas, com certa oposição à severidade do conjunto arquitetônico. Ainda do Escorial, os "parterres" formais do terraço lateral e os jardins anexos ao mosteiro de S. Lourenço: a liberdade de tratamento com a grande piscina dominante (esgôto).

O jardim da Ilha entre dois braços do Tajo (47 km à sudeste de Madrid). O palácio de Felipe II por Juan Bautista e Juan de Herrera (1561), e a reconstrução para Felipe V por Pedro Caro (1ª met. do XVIII). O modo geométrico franco-italiano adotado no traçado do jardim; a fantasia dos "parterres" e os tapetes de verdura protegidos pela abundância de sombras; o decór floral.

Os jardins da Granja (comunidade à 10 km ao norte de Segóvia), situados ao norte da serra Guadarrama. A origem: a ermida que Henrique IV edificou a 1.191 m de altitude; a nova residência construída por Felipe V à partir de 1720 nos modêlos de Versalhes. O tratamento francês do parque e dos jardins. Paralelo com Versalhes: o eixo monumental; o uso abundante da água; os "fabbriches"; as diferenças quanto à claridade; a beleza superior do conjunto. Escultor Cartier e jardineiro Boutelet. O reservatório em plano superior, no meio do bosque, dito "el mar".

III.3 — A contribuição francesa.

— A transição sob Francisco I: os castelos de Chantilly e de Fontainebleau — o "jardin de buis" e o "jardin de pins". Os jardins do castelo de Bury e do castelo de Anet marcando uma melhoria no senso da composição de conjunto.

— Jardins de transição e jardins renascentistas da 1ª fase segundo as gravuras de Jacques Androuet Du Cerceau dos seus "Les plus excellents bâtiments de France": Amboise, Blois, Gaillon, Bury, Beauregard, Tulherias, Verneuil, Charleval.

— O tratado de Olivier de Serres "Le théatre d'agriculture" (1600): preconização à volta da arte topiária.

— Espírito dos jardins renascentistas. Os Mollet e os Richard.

— Claude Bollet a serviço de Henrique IV, criador dos "parterres de broderie". Seu trabalho em Anet, ao lado de Du

Perac, arquiteto. André Mollet, seu filho, a serviço de Luix XIII e, depois, de Jaime I da Inglaterra. Seu sucessor, Jacques Boyceau: seus trabalhos nas Tulherias e na Versalhes, de parceria com Jacques de Menours.

— André Le Nôtre, jardineiro, criador do modo clássico francês para jardins.

— Os trabalhos de Le Nôtre em Versalhes, sob Luiz XIV.

— Versalhes: plano geral e de detalhe. Sua significação na História dos jardins. A composição arquitetônica e a entrosagem com a composição paisagística: a unidade do conjunto. Le Nôtre e Mansart.

— Outros trabalhos de Le Nôtre em Fontainebleau, Chantilly, Meudon, Saint-Cloud. Seus desenhos para os jardins de Mme. de Montespan em Cagny.

— Le Nôtre em Roma: vila Ludovisi. Influência de Le Nôtre na Espanha: jardins da Granja. Os jardins de Sans-Souci, de Wilhelmshöde, de Carlsruhe, de Nymphenburg, de Schönbrunn, de Shwetzingen, de Peterhof (por Jean-Baptiste Le Blond), todos no estilo Le Nôtre, datados da 2ª metade do XVIIº e do início do XVIIIº séculos.

— Conjunto do viscondado de Vaux, perto de Melun. A unidade do conjunto e o trabalho em equipe: Le Vau, arquiteto; Le Brun, decorador; Le Nôtre, jardineiro.

— A enorme importância da contribuição Le Nôtre. Expansão do gênero francês — modo clássico francês — para jardins.

— Jean-Baptiste Le Blond, arquiteto-paisagista-urbanista, continuador de Le Nôtre. Seus trabalhos a serviço de Pedro, o grande, na Rússia. Seu tratado "De la théorie et de la pratique du jardinage".

— O parque de Pomponne, perto de Lagny — exemplo ainda do seiscentismo. Jardins do castelo de Courances em estilos Luix XIII e Le Nôtre. Jardins do castelo de Champs de Chamblin. Jardins do castelo de Wideville (ao noroeste de Grignon, entre Crespières e Davron).

— O setecentismo. Os jardins dos castelos de Sassy, de Menars, de Villandry (começados em 1532). Jardins "de la Fontaine" em Nimes.

— Fadiga produzida pelo classicismo. A reação contra o modo formal preconizada nos jardins do castelo de Marly, residência da velhice de Luiz XIV (de acôrdo com o abade Delagrive) — menos dogmáticos que os de Versalhes.

— Influência dos jardins à inglesa. Abandono dos modos tradicionais franceses pelo gôsto anglo-chinês.

III.4 — Jardins da Inglaterra.

— A transição Tudor. A época de Henrique VIII. Os palácios de Hampton Court e de Nonnesuch: seus jardins no modo geométrico francês.

— O Elizabethano. Jardins de Kenilworth, de Holland House (Kensington), e de Hatfield. Persistência do modo francês e, de outro lado, a influência italiana.

— O Jacobeano. Jardim de Oxford no advento de Carlos I. Jardins de St. James Park. A grande contribuição de Inigo Jones. Salomon de Caus, introdutor da hidráulica nos jardins ingleses. Restauração de Carlos II após o Commonwealth. Os jardins de Hampton-Court: as introduções de Carlos II — o canal, o traçado das grandes avenidas e o "parterre" em semi-círculo —, e a conclusão no período Stuart, sob Guilherme III e Mary.

— O Stuart. Os jardins do duque de Devonshire em Chatsworth. A época de Sir Christopher Wren, posterior ao incêndio de Londres.

A influência do modo Le Nôtre nos jardins jacobeanos e da 1ª fase Stuart.

— O Georgiano. O movimento espiritual do início do século XVIII, caracterizado pela reação contra os jardins regulares. As idéias precursoras de Francis Bacon nos seus Sermões, e as descrições de John Milton no seu Paraíso Perdido. Os poemas de Addison, de 1712, apoiados nas idéias de Bacon e descrições de Milton. O "Ensaio sôbre o homem" de Alexandre Pope (1733), proprietário de Twickenham (ao norte de Hampton-Court), com o jardim à sua maneira. Posteriormente, a obra de W. Mason: "The English Garden Poem" (1772), a de Whately: "Observations on Modern Gardening" (1770), e a de Horace Walpole: "Essay on Modern Gardening" (1785), aconselhando a pesquisa da natureza como guia básico de tratamento de jardins.

Os jardins resultantes das novas idéias de aproximação à natureza. A época de William e Mary, ainda no Stuart: Kensington, Hackwood, Cranbourne, Edger e Wrest. A obra paladiana de John Vanbrugh: castelo Howard em Yorkshire e a Blenheim (1705).

A obra de William Kent e a aproximação da natureza, baseada em Pope. Seu continuador, o discípulo Lancelot Brown. As obras dos irmãos Adam. Os trabalhos de William Chambers marcando o início das influências chinesas; a sua "Dissertation on Oriental Gardening" (1772).

O jardim paisagista inglês, típico dos fins do XVIII° século, e a sua influência no resto da Europa, principalmente na França. A sua participação nas artes pictóricas. Gainsborough e outros

IV — Os fins do XVIII° século.

IV.1 — As tendências francesas.

Influência dos jardins anglo-chineses e triunfo do modo paisagístico inglês — jardim do sentimento — sôbre o modo clássico Le Nôtre do jardim francês — jardim da inteligência.

As causas da aceitação do novo modo. O intercâmbio artístico-cultural. Difusão das idéias naturistas inglesas.

Jean Jacques Rousseau, filósofo, escritor e músico, autor da "Nouvelle Héloise" (1759), e o culto à natureza precursor na França. Os ensaios de Watelet e de Duchesne (1774), Girardin (1775) e Morel (1778). Criação do jardim paisagista francês: a simultaneidade com o modo paisagista inglês. Influência dos trabalhos pictóricos de Lorrain, Poussin e, mais tarde, Wateau.

Os exemplos: jardins de René-Louis-Girardin em Ermenonville; Alexandre Laborde, criador do parque de Méreville; o parque inglês de Morfontaine; os jardins do marquês de Montesquieu em Maupertius; Carmontelle e a criação do jardim de Monceau (1779); o jardim paisagista de Chantilly, o 1° a possuir o verdadeiro burgo; o jardim paisagista do Trianon e seu burgo (1782) com o moinho, o "Boudoir", o pavilhão da raínha, a "Réchauffoir", a "Volière", a casa da guarda e a "Laiterie".

V — Os séculos XIX e XX.

V.1 — Na Inglaterra.

A culminância da literatura naturista. O tratado de Repton (1810) "Theory and practice of landscape gardening". A obra do paisagista Gilpin: "On picturesque beauty" (1792). Walter Scott e seu romance "Waverly", com a descrição romântica de um jardim (1814). A eclosão do romantismo. A influência romântica na itália: as vilas de Doria-Pamfili e Borguese transformadas em parques ingleses. Os "parterres" regulares, com seus "fabbriches", e o "bosco"; o jardim e o parque, gêneros opostos que se completam; a anterioridade já no Renascimento.

A reação italiana. A aclimatação das coníferas na Inglaterra. A redescoberta dos jardins italianos do XVII° e XVIII° séculos: o renascimento, nos meados do XIX°, do jardim clássico italiano na Inglaterra. Movimento secundado por Sir Charles Barry: jardins do duque de Sutherland. Os jardins de Schrublandpark. T. James e Reginald Bloomfield com a sua publicação em 1892: "The formal garden in England", continuadores do movimento. As modificações de Paxton no Chatsworth, em 1826. Penhurst e sua criação no Cheshire. As realizações modernas do castelo Elvaston.

V.2 — Na França.

Nos primórdios do XIX° século — a reação em favor dos velhos jardins franceses, equilibrados e ordenados.

O pequeno renascimento paisagístico durante a Restauração. Em 1816, os desenhos de um jardim inglês, por Dufour, para a Ilha Real (Jardim do Rei) em Versalhes. A obra de Lalos "De la composition des parcs et des jardins pittoresques" (1817). Em 1819, a obra de Gabriel Thouin: "Plans raisonnés des jardins" — obras favoráveis ao jardim paisagista. A influência de Thouin sôbre as composições de André, dos irmãos Bühler, de Duvillers, de Barrillet-Deschamps (meados e fins do XIX°).

Parques do 2° império. "Bois de Boulogne".

Trabalhos de Forestier na Espanha e na Inglaterra. Sua importância e influência nos jardins modernos europeus.

VI — A época contemporânea.

Os modos na Europa e na América do Norte. A presença

do espírito oriental no tratamento dos jardins americanos. Os exemplos para cada modo em cada país.

VII — O jardim no Brasil.

VII.1 — O período colonial.

A escassez de elementos. As influências externas. Os modos e tratamentos adotados.

VII.2 — O período imperial.

Ainda a dificuldade de elementos. As testemunhas do início do XIXº século: John Luccok, Maria Graham, Schilichtorst, João Maurício Rugendas. Os jardins públicos e os jardins particulares. Auguste-François-Maurice Glasiou.

Os modos adotados: o tipo andaluz e o tipo francês.

Os exemplos.

VII.3 — O período eclético.

Os modos nas três etapas. Os exemplos.

VII.4 — O período neo-colonial.

VII.5 — O período contemporâneo.

A reação contra os modos regulares. A liberdade de tratamentos e as influências externas. A busca de elementos nos jardins tradicionais internos. As diversas tendências.

Os paisagistas e suas realizações. Burle Marx, Carlos Perry, etc.

3ª parte: Preparação à Composição Paisagística

I — Análise da Arquitetura contemporânea.

— Integração dos alunos no espírito da composição arquitetônica civil e religiosa e das composições urbanas.

— Estudo analítico-prático de uma habitação privada. Desenho da planta, das elevações, das seções e dos detalhes. Visita.

— Estudo analítico-prático de edifício de apartamentos. Desenho das plantas, da fachada, das seções e dos detalhes; estudo particular de um apartamento. Visita.

— Estudo analítico-práitco de um clube social-esportivo. Desenho das plantas, das elevações, das secções e dos detalhes. Visita.

— Estudo analítico-prático de um edifício público. Desenho das plantas, das elevações, das seções e dos detalhes. Visita.

II — Teoria da composição paisagística.

II.1 — Elementos de composição.

II.1.1 — O meio.

— A região. O sítio.

— Valor do terreno: seus declives, sua natureza, seus movimentos, sua orientação.

— O quadro: paisagem envolvente.

— Valores climáticos. A luz e a côr.

II.1.2 — A matéria.

— O elemento básico orientador dos jardins: as plantas. Forma, volume, textura, colorido.

— A água. Fontes, piscinas, cascatas, córregos, lagos.

— A pedra. Caminhos, bancos, esculturas.

— A madeira. Pérgolas, treliças, quiosques, caramanchéis.

— O ferro. Grades, bancos, iluminadores, esculturas.

— As instalações eletro-hidráulicas.

II.2 — Leis de composição.

— A idéia de ordem na unidade do jardim.

— A simetria e a assimetria como meios para alcançar a ordem. O equilíbrio da assimetria pela ponderação dos elementos empregados. Harmonia e rítmo pela repetição e pelo contraste.

— A proporção entre os elementos de composição e a relação com a Arquitetura. Escala.

II.3 — Composição paisagística.

— Os programas urbanos e privados.

— Os modos para cada programa.

— O tratamento do meio.

— Valores estéticos. Equilíbrio dos volumes.

— Distribuição das vistas. Unidade.

*Thales Memória*

## CADEIRA: BOTÂNICA APLICADA AOS JARDINS

*Programa*

1ª parte: Noções gerais de Botânica.

UNIDADE I — BOTÂNICA: Conceito, estudo, divisão e aplicação.

UNIDADE II — NOÇÕES GERAIS DE MORFOLOGIA:

1 — *Raiz*: definição, tipos, sistema radicular e sua importância.

2 — *Caule*: definição e tipos.

3 — *Fôlha*: definição e importância.

4 — *Flor*: definição, diversos elementos que compõe a flor, tipos de inflorescência, polinização.

5 — *Fruto*: definição e tipos.

6 — *Sementes*: definição e importância.

UNIDADE III — NOÇÕES GERAIS DE SISTEMÁTICA:

1 — Definição e importância. Emprêgo de nome científico e vulgar, vantagens de seu uso.

2 — Os grandes grupos vegetais: noções gerais sôbre:

a — Algas, cogumelos e lichens;

b — Hepaticas e musgos;

c — Pteridofitas;

d — Gimnospermas;

e — Angiospermas — Monocotiledoneas e dicotiledoneas.

3 — Caracteres gerais para reconhecimento de algumas famílias botânicas.

UNIDADE IV — NOÇÕES GERAIS DE FISIOLOGIA:

1 — Respiração e transpiração.

2 — Função clorofiliana.

3 — Nutrição.

4 — Ação de diferentes agentes que influenciam o crescimento das plantas: luz, solo, água, temperatura e ar.

5 — Reprodução:

a — por sementes;

b — por processos artificiais: estaca, mergulho, cavalo, etc.

UNIDADE V — NOÇÕES GERAIS DE FITOGEOGRAFIA E ECOLOGIA

1 — Definição e sua importância, zonas fitogeográficas.

2 — Clima: definição e importância.

3 — Dispersão das plantas; conceito de planta nativa e exótica, plantas cultivadas, adaptação das plantas.

4 — Plantas invasoras: causas e efeitos da mesma.

UNIDADE VI — SOLO:

1 — Definição, composição e os diversos tipos de solo.

2 — Plantas que dão uma certa indicação para os diferentes tipos de solo.

3 — Microorganismos: definição e sua importância.

4 — Adubos: definição e emprêgo.

5 — Água: influência que a mesma exerce.

UNIDADE VII — CULTIVO:

1 — Tipos de terra: diferentes tipos e terras especiais.

2 — Sementeiras: usos e vantagens.

3 — Mudas.

4 — Regas e adubos: sua importância e emprêgo.

5 — Poda: importância e época da poda.

UNIDADE VIII — DESENVOLVIMENTO DA PLANTA:

1 — Tempo de desenvolvimento e vida das plantas:

a — Plantas anuais e bianuais.

b — Plantas perenes.

2 — Hábito das plantas:

a — Plantas aquáticas.

b — Plantas de sombra.

c — Plantas de lugares ensolarados.

d — Plantas epífitas.

e — Plantas parasitas — resultando bem as características e prejuízo que as mesmas causam.

i — Importância da época de queda e brotamento das fôlhas, floração e frutificação. Importância dêsses elementos no planejamento de jardins.

UNIDADE IX — ANIMAIS:

1 — Animais que auxiliam quer no solo, quer na polinização.

2 — Animais predadores (pulgões, formigas, brocas, larvas de inseto, etc.).

3 — Animais como auxiliares de ornamentação.

2ª parte: Jardins.

UNIDADE X — PARQUES E JARDINS:

1 — Definição.

2 — Características de parques.

3 — Jardins: diferentes tipos de jardins.

4 — Sebes.

5 — Estufas.

UNIDADE XI — PAISAGISTA:

1 — Planejamento de:

a — arborização de ruas e alamedas;

b — praças e parques;

c — jardins;

d — jardineiras;

e — jardins em interiores de casa;

f — terraços.

UNIDADE XII — ORNAMENTAÇÃO:

1 — Emprêgo de árvores e arbustos quanto ao porte, sobra, folhagem, floração e frutificação.

2 — Emprêgo de plantas de porte médio e pequeno pela beleza de folhagem, floração e frutificação.

3 — Emprêgo de plantas aquáticas.

4 — Emprêgo de plantas epífitas.

5 — Emprêgo de plantas usadas como sortilégio, medicinais e odoríficas.

UNIDADE XIII — COMPOSIÇÃO:

1 — Folhagem — saber jogar com plantas cuja beleza é constituída pela côr da folhagem.

2 — Flor — emprêgo da mesma, sabendo jogar com as côres sem que se tenha o emprêgo de uma só côr, de côres distoantes, harmonização das côres, jôgo de côres que embora sejam desarmônicas percam êsse defeito pela época de floração.

3 — Emprêgo de folhagem, flôres e frutos.

4 — Emprêgo de plantas que constituem ornamento em sebes, que encubram muros, etc.

UNIDADE XIV — PLANTAS ORNAMENTAIS: relação de plantas ornamentais indicando:

a — cultivo;

b — porte;

c — floração e frutificação;

d — emprêgo e valor ornamental.

UNIDADE XV — TRABALHOS PRÁTICOS:

1 — Projetos de parques e jardins.

2 — Visitas a parques e jardins — fazendo uma análise dos elementos usados, da composição e dos atrativos.

UNIDADE XVI — BIBLIOGRAFIA

Elemento em que o aluno poderá contar para seus estudos atuais e posteriores.

## RESSONÂNCIA DA ARTE DECORATIVA NO MUNDO ATUAL

*As primeiras etapas do abstracionismo geométrico. A margem do concretismo — Arquitetura e produção industrial — Um duelo famoso — A tela tôda branca de Stazewski.*

*Quirino Campofiorito*

Uma rápida informação sôbre a evolução da corrente estética que se conhece pelo nome de Concretismo, não comportaria detalhes que, apesar de interessantes, alongariam por demais o trabalho. As obras dos artistas pertencentes a esta corrente são identificáveis pelo aspecto geométrico que oferecem as formas usadas.

Mas não se pense que todo quadro ou escultura com formas de ordem não figurativa, porém mais ou menos geometrizadas, seja necessàriamente uma criação concretista. O Concretismo liga-se estreitamente à forma geométrica mas nada tem a ver com o uso livre desta. Uma condição muito particular lhe assiste no rigor com que dela tira fundamento para idéias de ordem artística que vão condicionar a criação plástica a uma rigorosa consubstanciação dessa forma e do espaço em que deverá desenvolver-se.

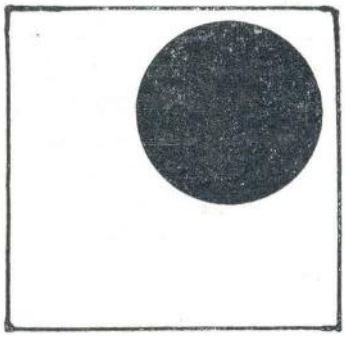
Até 1930 não se fazia distinção entre esta corrente e as demais que transcorriam sob a denominação comum de arte abstrata (sem inspiração nas formas da natureza). O pintor Théo Van Doesburg divulga nesse ano uma proclamação de suas idéias artísticas, e dá a êste trabalho o título de "Arte Concreta". É então pela primeira vez que a denominação aparece e pouco a pouco foi servindo para classificar a corrente

que há muito vinha uma estrutura própria dentro da arte abstracionista.

Os grupos que se vêm formando em tôrno de idênticos princípios estéticos há mais de 40 anos e os artistas que se destacaram pessoalmente, fizeram uso das denominações mais diversas. Depois mesmo que a denominação de arte Concreta passou a servir à corrente que evoluía, novas denominações foram postas em uso por pequenos grupos com interêsse de estabelecer distinções que longe estão de apontar substância nova para o assunto, mas apenas correspondem às vaidades grupistas, — o mêdo de se perderem no todo.

*Proveito para a Arte Decorativa* — A nossa curiosidade pela arte decorativa cresceu sempre neste último dez anos. Assim firma-se cada vez mais o nosso interêsse pelos problemas vivos da arte em geral dentro do panorama contemporâneo.

Sempre tivemos particularmente em mira a corrente concretista, porque jamais poderíamos pensar em arte decorativa, dentro dos preceitos modernos, sem levar na melhor consideração o que vai no setor da plástica abstracionista, desde Malevitch até Mondrian, assim como o que vêm fazendo os seus continuadores ou sejam os adeptos da Arte Concreta.



Casimir Malevitch — (Suprematismo) composição realizada em 1913.

Quando se fala em decoração ou em ornamentação, não são poucos aquêles que ainda sentem um calafrio. A prevenção

contra a arte decorativa foi radical por parte dos acadêmicos do século passado que visavam uma espécie de arte através das técnicas da pintura e da escultura, cuja expressão nada teria de decorativa, e antes era a negação disto. Faziam uma arte "maior" diziam. E o que fizeram foi apenas um trabalho de pintura e de escultura inteiramente desprovido de imaginação, alheio aos deveres do espírito de criação, apenas um serviço tècnicamente apurado, que servia a vaidades literárias e desservia à autêntica sensibilidade plástica.

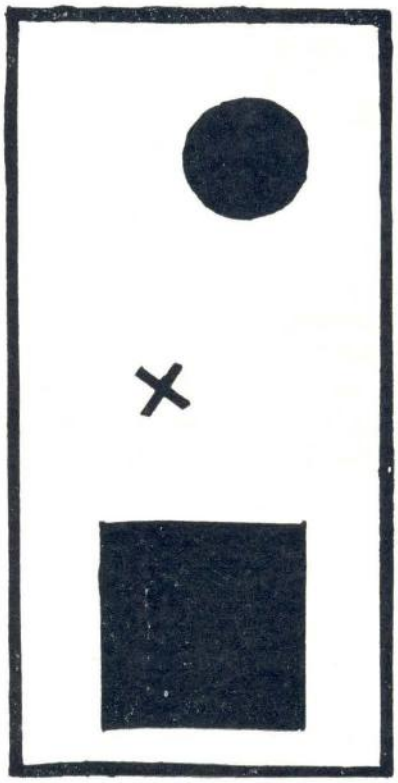
Não foi a toa que o Impressionismo trouxe novo alento à pintura. As correntes que se sucederam tiveram sempre a virtude de destruir aquêle funesto preconceito contra o decorativo, contra a razão primordial da arte plástica, razão que sempre assistiu aos objetivos artísticos nos melhores períodos. Foi pelo decorativo que a linguagem plástica teve as suas mais amplas ressonâncias nas civilizações passadas. Isto devia ensinar no presente a não se prosseguir no êrro de fazer distinções acadêmicas de artes "maiores" e artes "menores".

Esta tola prevenção é que leva a acreditar seja mais certo pensar que existem dois terrenos para a arte plástica. Que num caiba a criação rigorosamente chamada expressiva e noutro a realização simplesmente decorativa. A verdade é que poderão existir obras de arte que tenham destino decorativo e outras que neguem tal objetivo. Tôdas serão autênticas criações, sendo que a decorativa com mais viva ressonância dentro dos critérios artísticos e estéticos, desde que não perde os mais legítimos recursos de significação da forma expressiva plàsticamente, enquanto a que nega o decorativo arrisca a recorrer aos mais variados caminhos, à margem dos recursos essenciais da expressão plástica.

Não podemos pois admiitr que um artista concretista possa querer andar paralelo com um pintor acadêmico, naquela obsessão contra o decorativo, porque êste é a essência mesmo dos critérios que ajustam a criação de arte moderna aos objetivos que lhe assistem com relação à arquitetura e à fabricação industrial.

*Síntese das Artes* — Não se poderá pensar em uma síntese das artes antes que seja totalmente destruído o preconceito contra

o decorativo, — contra a arte decorativa, — preconceito lastimável que leva ainda hoje pessoas das mais destacadas no mundo da arte a confirmarem incompatibilidade da decoração com a criação artística. Razão por que se arrepiam muitos artistas con-



Malevitch — (Suprematismo, 1913).

cretistas, quando exaltamos a função decorativa de suas obras, como se isto os ofendesse, quando na verdade tôdas as energias que animam essas obras têm fundamento no sentimento decorativo.

O que entendemos por síntese das artes, é uma justa harmonia do trabalho artístico em geral, perfazendo um conjunto em perfeita colaboração. Isto não será possível, sem que tudo

o que possa dizer respeito à pintura ou escultura tome o seu devido lugar na arte decorativa. É indiscutìvelmente através da expressão da arte decorativa que as criações de ordem pictórica ou escultórica podem juntar-se harmoniosa e criteriosamente à obra de arquitetura e também todos os princípios da criação da forma podem dirigir-se ao objeto fabricado (produção industrial). Isto fica dito assim por alto, mas é assunto para ser especificado noutra oportunidade.

Falando ràpidamente sôbre um assunto que pode suscitar controvérsias, queremos apenas firmar o interêsse que lealmente viemos há muito tempo dispensando ao abstracionismo concretista, já que dentro das variadas correntes do pensamento artístico contemporâneo, êle sustenta, desde as suas origens, uma estreita ligação com a arquitetura e com a produção industrial, — donde a sua decisiva contrbuição à arte decorativa.

*Raionismo e construtivismo* — O pintor russo Larionov tem sua obra raionista nas origens do concretismo. Longe ainda de expressar-se pela forma geométrica, na liberdade que demonstra nos traços nervosos de suas composições absolutamente formais, deixa antever a disciplina que daí iria desenvolver-se. Seus primeiros quadros raionistas são expostos já no ano de 1910, em Moscou (Studio A. Kraft). A Larinov junta-se à pintora Natália Gontcharova, também russa e ambos passam a realizar uma série de quadros com certa severidade de ordem geométrica. Riscos retos, muitas vêzes em repetição paralela ou se entrecortando em ângulos sucessivos.

É o nascimento da pintura abstrata, mas com certa dominante na estrutura geral que já estabelece o princípio de uma construção pura. E tanto isto indicava êste caminho, que Larinov e Gontcharova passam a dedicar-se sempre com maior entusiasmo à cenografia, trabalhando para o "ballet" de Diaghilev. Terminam porém, por abandonar a pintura, depois de abandonar a linha raionista e seguir uma pintura abstrata, porém, de critério totalmente informal.

São conhecidas as demonstrações de Larionov, realizadas por ocasião da sua exposição de Moscou (1910) com diversas superfícies, tais como branco sôbre branco (uso de uma forma branca, áspera e fôsca sôbre um espaço branco, porém liso e

brilhante); — prêto sôbre prêto (aplicação de uma forma lisa e lustrosa sôbre um espaço rugoso e mate); — combinações semelhantes às anteriores, usando outras côres e diversos efeitos de superfície. Uma exposição de pintura raionista efetuou-se em Roma (1917). Conquanto não se encontre definido o concretismo nesta obra de Larinov, ela constitui a primeira realização de abstracionismo integral.

Larionov — (Raionismo, 1909).

Michel Larionov nasce em Tiraspol, próximo de Odessa (1881). Publica o manifesto do Raionismo em 1913. É o professor de Tatlin, que lança o Construtivismo, outra corrente importante do abstracionismo geométrico.

Malevitch é outro artista que se destaca no grupo de Larinov, e guiará um grupo diferente, — o dos Suprematistas. Alguns dados biográficos dêste artista servirão para que possa ser apreciada a sua situação no movimento que viria culminar sob a denominação de Concretismo.

Nasce Malevitch em 1878 (Kiev-Rússia) e falece em 1935 (Leningrado). O quadrado, a circunferência, o triângulo e uma pequena cruz foram os elementos que usa para as suas composições durante muito tempo. Com o tempo passa a usar a linha quebrada e, por fim, retorna às figuras primitivas, quando

passa a demonstrações dos quadrados brancos sôbre espaço branco. É autor do livro "O Mundo sem objetos", editado na Alemanha ("Die Genstandslose Welt"). O Govêrno do seu país não pôde apreciar o valor das pesquisas de Malevitch, e assim, termina êste por dedicar-se às aplicações artísticas, entre as quais a cerâmica, mas sempre deixa perceber o sentido formal de suas antigas composições.

*Construtivismo e não Objetivismo* — Cabe ainda a outros artistas russos levar avante as pesquisas estéticas de ordem abstrata, subordinadas, porém, às formas geométricas ou sejam conjuntos em que o rigor dos instrumentos como a régua e o compasso estabelece uma marcante disciplina.

Alexandre Rotchenko sai para o Não-Objetivismo, levando adiante o objetivo de seu compatriota Malevitch (Suprematismo). Fugindo sempre a qualquer representação da natureza, a obra de Rotchenko, se liga estreitamente a tôdas as demais pesquisas conforme a síntese formal geométrica. Continua Rotchenko a viver em Moscou, e assim como Malevitch, emprega finalmente suas pesquisas plásticas inteiramente na arte decorativa. É pena que a vida artlstica soviética, não tenha podido dar a êste, como a outros artistas dedicados à arte-abstracionista, uma oportunidade mais ampla, e os tivesse mesmo ligado à produção industrial, o que teria dado nascimento a uma modernização, ou seja atualização necessária neste setor (imprescindível pelo menos neste setor já que nos parece que uma atualização da forma artística em geral, é coisa que se impõe sempre).

Condições imperiosas seguramente têm impedido isto, mas tudo faz crer que a experiência acumulada por aquêle grupo de artistas, possa muito breve ser posta a serviço da produção industrial na União Soviética, assim como abrir mais ainda o sentido de criação que deve estimular qualquer trabalho artístico, de qualquer natureza e com os mais diversos objetivos.

Alexandre Rotchenko nasce em S. Petesburgo (1891). O compasso marca o rigor de suas primeiras obras construtivas. Em 1915, em plena guerra dá início ao movimento Não-objetivista, que virtualmente não se diferencia do trabalho encetado por Malevitch (Suprematismo).

O Construtivismo começa com a obra de Tatlin, também nascido na Rússia. Malevitch, Rotchenko e Tatlin expuseram juntos algumas vêzes, de mòdo que é comum denominar de Construtivista também o Suprematismo e o Não-Objetivismo.

O *Grupo Polonês* — Vivendo na Rússia, e tendo-se radicado neste país, Malevitch era natural da Polônia. Por isto foi fácil que se reunisse em tôrno dêle, um grupo brilhante de conterrâneos seus, que iria prolongar em Varsóvia os novos interêsses estéticos. Em 1922, Malevitch e seu discípulo e assistente na Escola de Belas-Artes de Vistebsk (Rússia), Stzeminski, chegam a Varsóvia, ao tempo já o grande centro cultural da Polônia e porque não dizer da Europa, e encetam intensa atividade artística sobretudo no sentido de romper com as velhas concepções acadêmicas e indicar novos rumos às artes plásticas em face do mundo industrialista que surgia dominante.

A criação artística tinha êste dever, — o de responder aos novos apelos. Quando Malevitch retorna à União Soviética, já estava formado o grupo polonês. Sterzeminski era o guia teoricista. Formara-se o grupo "Block" que iria desenvolver o "método suprematista" na extensão conhecida agora pela denominação de "Unismo". No grupo "Block" formaram com Strzeminski a partir de 1922, a escultora Katarziana Kobro (sua espôsa), Stazewski, Berlexi, Zarnower, Szczuka e outros.

O *Unismo e a Mecanofatura* — Wladislaw Strzeminski (1893-1952) era formado em ciências exatas e em engenharia. Não devemos deixar passar a oportunidade para recordar que não poucos nomes que aparecem na corrente abstracionista de aspecto geométrico são homens de formação científica (engenheiros sobretudo) e que daí passam ao mundo da arte. Atualmente aos arquitetos cabe a primazia. Raros são os pintores e escultores concretistas destacados que não sejam arquitetos. Isto pode levar a uma apreciação mais exata dos interêsses de ordem plástica que animam a corrente abstrato-geométrica.

O "Unismo" cabe ao grupo polonês que segue guiado teòricamente por Strzeminski. A autonomia absoluta do objeto criado. Do mesmo grupo sai o iniciador de um novo movimento, paralelo ao Construtivismo que, é o Mecano-fatura. O pintor Berlewi, tenta ligar a criação da forma à fabricação industrial,

sempre esquecendo inteiramente a inspiração do natural e visando simplesmente o objeto que deverá sair da máquina, para o que não é possível deixar de atender às condições de técnica e de materiais.

O artigo de Berlewi, publicado em "Sturm" (1924), desperta acirrados debates, do que resulta um duelo de revólver entre o pintor Szczuka (unista) e o poeta Slonimiski (da corrente clássico-acadêmica).

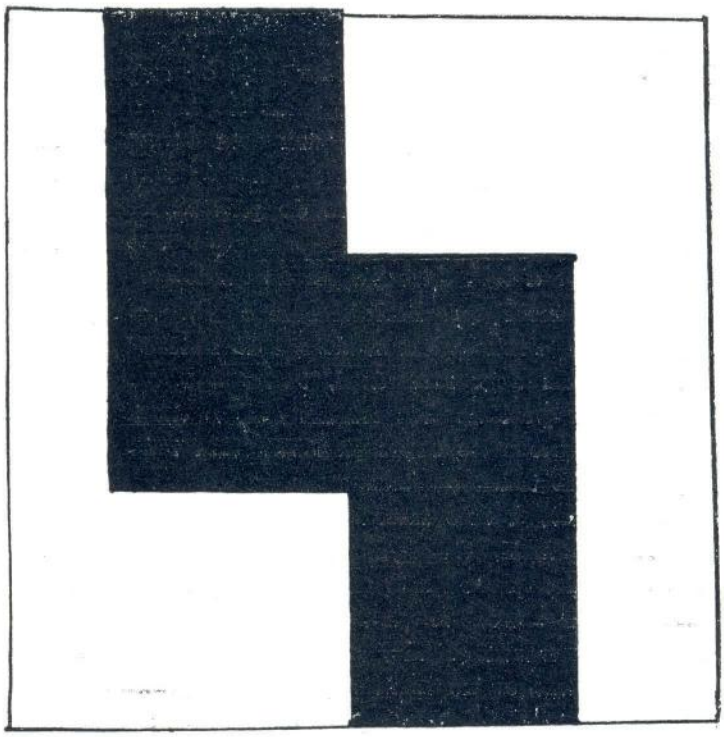
Berlewi, após apreciar as audaciosas e sempre incoerentes composições engendradas pelos artistas do chamado movimento "Dadá", resolve tomar posição contra esta situação caótica em que incidem as artes plásticas. Os pintores "Dadás" chegavam a criar autênticos relevos em vez de pintura, com o emprêgo anárquico dos mais variados materiais que eram colados ou articulados sôbre a tela ou o painel de madeira.

Contra isto insurge-se Berlewi com o "Mecano-fatura" e escreve então: — "Para que a mudança do sistema tridimensional em bidimensional seja realizável, tenho o recurso do método mecânico e o repertório das formas saídas da indústria mecânica. É pela antítese ao expressionismo (em tôdas as suas manifestações e sob tôdas as formas em que aparecem mesmo sob formas abstratas), a êste mundo estranho, irracional, vago, impreciso, sobrenatural, desorganizado, insólito, desmedido, caótico, e incoerente, que eu crio um sistema plástico racional, preciso, coerente e claro. À visão místico-extática e ao subconsciente, oponho a serenidade, a organização, o consciente. A fatura de materiais, eu a substituo pela fatura plana mecanizada".

Estas palavras de Berlewi, publicadas em 1924, são até hoje lição para os pintores Concretistas.

Voltamos ao Unismo, para transcrever estas palavras do crítico polonês Julian Prybos, que muito se liga aos abstracionistas do seu país: — "Que é o Unismo? O desprovimento, do quadro, de todo o ilusionismo. O retângulo colorido de uma tela não sugere coisa alguma do que possa existi rna natureza, nenhuma forma aparece mais importante que outra, nenhuma se destaca nem do plano, nem de outra forma, nem mesmo das bordas do quadro. Comparemos telas abstratas com quadros unistas. A diferença de princípio do quadro salta aos olhos.

"As composições abstratas tornam as formas mais ou menos distintas, apresentam o drama do contraste das formas e a expressão dos seus acordos. Nada disto num quadro unista. A ordenação das formas, por referências entre elas mesmas e ao retângulo da tela, realiza a união perfeita".



Casimir Malevitch — (Novo elemento em dois planos resultante do quadro suprematista, 1913).

"O quadro unista consetitui um progresso. Êle não faz nenhuma alusão a algum objeto natural, não apela para associações "literárias", apresenta um exemplo exato e definitivo de plástica pura".

Mais uma vez vemos uma definição do que vem a constituir a arte concretista.

Henrik Berlewi, nasce em Varsovia (1894). Participa da primeira exposição abstracionista da Polônia (Varsóvia — 1916).

Wladislaw Strzeminiski (Polônia — N. 1893; F. 1952). Estuda ciências exatas e forma-se em engenharia. Faz progredir as pesquisas de seu colega e amigo Malevitch até a "composição orgânica", tanto da superfície como do espaço. Procura dar definição matemática ao princípio da "associação das formas".

Katarzina Kobro — falecida em 1954, é a única escultora que liga então, o suprematismo à sua arte. Alcança também o unismo do espaço. Escultura suprematista: — "*Composição do espaço, cálculo do ritmo de tempo-espaço*" (Kobro — 1931).

Henrik Stazeswski (Polônia — N. 1894), elemento destacado do grupo "Block. É de se apontar a sua tela inteiramente branca, na qual, conforme reconhece Julyan Przybos, — "tira conclusões da filosofia de Malevitch, que dirigiu êste artista para o branco "universal", tanto quanto, também a divisão matemática da superfície do neo plasticismo".

Do Suprematismo, do Unismo, do Construtivismo e, da Mecano-fatura, passa-se à escola Bauhaus e ao grupo "Die Stijl".

# AS CÔRES

*Carlos Del Negro*

Compõe-se êste estudo de três partes: a primeira renova a tentativa de fixar algumas denominações necessárias à revisão da nomenclatura das côres; a segunda, analisa os mais importantes pigmentos usados em pintura; a terceira, traz à aridez da descrição o interêsse da aplicação prática, evidenciada ora na exuberância ora na prudência das palhetas de alguns pintores nacionais e estrangeiros dos séculos XIX e XX.

Trata-se, em verdade, da reunião e reelaboração de artigos publicados sob os títulos:

*Da Nomenclatura das Côres — Rodriguesia* — Revista do Jardim Botânico nº 22 — dezembro de 1948, nº 23 — março de 1949 — Rio de Janeiro.

*As Côres — Revista de Química Industrial* — ano XIV — setembro de 1945 — Nº 161 — Rio de Janeiro.

*Palhetas de Alguns Pintores dos Séculos XIX e XX* — Boletim de Belas-Artes — Número especial — outubro e novembro de 1945 da Sociedade Brasileira de Belas-Artes.

## DA NOMENCLATURA DAS CÔRES (*)

Estas poucas linhas têm por objetivo realçar algumas denominações de côres, que não representam ainda a última palavra sôbre o assunto, porém pretendem reabrir a questão e provocar a pesquisa dos interessados.

---

*) Entregue para publicação em agosto de 1946 à Rodriguesia.

A revisão da nomenclatura das côres é indispensável, principalmente nos meios artístico e científico, para evitar que se gerem confusões, dúvidas e erros grosseiros na sua designação, quer no trato diário, quer na trasladação de obras nacionais e estrangeiras.

Ruy Barbosa, na tradução da obra de N.A. Calkins — *Primeiras lições de coisas* — há sessenta anos passados, tratou da matéria, propondo magistralmente denominações para certas côres bem estabelecidas em línguas estrangeiras. Sua obra, entretanto, não teve a repercussão desejada, já que, ainda hoje êsses conceitos não se generalizaram, pelo menos nos meios científicos, onde é mistér empregar os têrmos com muita precisão; por êsse motivo retomo o assunto, de há muito esquecido, para reavivá-lo.

Os idiomas francês, italiano, inglês e alemão denominam respectivamente *brun, bruno, brown* e *braun* uma classe de côres resultante da mistura, em várias proporções, de amarelo, vermelho e prêto. Essa classe de côres, que a natureza pode tornar mais complexa ainda, incluindo gradações claras ou escuras e reflexo esverdeado, azulado ou violáceo (*brun violacé, bruno violaceo*, etc.), é traduzida em português ora por *pardo*, ora por *castanho*. Nos meios artísticos é comum ouvir-se falar em *brum* ou, com muito mais freqüência, na própria língua francesa, como por exemplo, em *brun rouge, brun jaune, brun Van Dyck*, etc., por causa da preferência que havia em nossos mercados das tintas dessa procedência.

Se recorrermos aos dicíonários de português sôbre o léxico *pardo* encontramos: "que tem côr intermediária entre o prêto e o branco (Lello); idem (Laudelino Freire); idem, quase escuro (C. Figueiredo); que é de côr escura entre o branco e o pardal (Moraes); que tem côr intermediária ao branco e ao prêto (Caldas Aulete); de côr entre o branco e o prêto como o prêto à similhança do pardal (D. Vieira)". Todos dão ao têrmo *pardo* a significação de mulato, que é o filho de branco com prêta e vice-versa. Mas essa extensão do têrmo não pode servir de fundamento para precisar côr, pois todos sabemos que não seria possível determinar o branco tomando-se por base a raça branca. F. Solano Constancio afasta-se dos outros autores, pois

para êle, "*pardo é de côr como a do leopardo, escura como a dos mulatos*".

Por outro lado se compulsarmos dicionários estrangeiros depara-se-nos em Michaelis que a palavra *pardo* serve para traduzir *gray* e *brown*, assim como na língua alemã as palavras *grau* e *braun*. Nos dicionários de Valdez, Domingos de Azevedo, Castro Freire, ela significa ao mesmo tempo *gris* e *brun*. Os poucos dicionários das línguas italiana e portuguêsa, que pude compulsar, os de Parlagreco, Bordo, Raqueni-La Fayette, traduzem *grigio* por *pardo, cinzento;* e *bruno* por *moreno, trigueiro, bruno, escuro*.

Mas essas côres (*gris, grigio, gray, grau* e *brun, bruno, brown, braun*) são distintas e bem definidas nessas línguas. A primeira é a mistura do prêto e branco, mas a segunda, como se disse, exige, pelo menos, três côres: o amarelo, o vermelho e o prêto.

Ruy Barbosa na obra acima referida, pág. 188, assim se expressa: "Por *cinzento* vertem os dicionários o *gris* francês. Na tecnologia das côres e da pintura, porém, a côr de cinza, o acinzentado, o cinéreo, não é a resultante única do composto de branco e prêto. Para expressão comum dos matizes dessa classe adotei as palavras *gris* e *griseos*, perfeitamente vernáculas e rigorosamente significativas da idéia que lhes atribuo. Assim Domingos Vieira diz: "Gris (do fr. gris) côr cinzenta, tendendo para azul". "*Griseo* ou *griseu*: *Gris*, cinzento da côr que resulta da mistura do prêto e branco em várias proporções". O latim tem *griseus, grisius;* o alemão, *greis, grau;* o italiano *grigio;* o francês, o inglês e o espanhol *gris*. O português encerra também nos seus léxicons o mesmo *gris* e *griseo*. Convém restaurá-lo no uso comum, para dar à linguagem a devida propriedade".

A significação de *brun, bruno, brown, braun* também não é bem precisa no espanhol; é comumente expressa por *pardo*, porém êsse léxico emprega-se também na acepção de *gris*.

Consultemos alguns dicionários:

Slaby und Grossmann — "*Pardo: braun; grau*".

Vicente Salvá — "*Pardo: gris, couleur brune foncée*".

A. Castanheira — "*Pardo: pardo; côr que resulta da mistura de branco e prêto. Pardo escuro: pardo escuro, quase prêto*".

Alemany y Bolufer — "*Pardo: del color de la tierra, o de la piel del oso comum*".

Real Academia Española — "*Pardo: del color de la tierra o de la piel del oso comun, intermediario entre blanco y negro con tinta rojo amarillento y mas obscuro que el gris*".

O reflexo dessa deficiência observa-se logo nas obras artísticas e científicas em que às vêzes traduzem essa classe de côres com o léxico *pardo*, como por exemplo nas obras:

*Enciclopédia de química industrial* — Ullmann vertida por J. Estadella.

*La practica de la pintura* — Laurie, versão de M. Lopes y Atocha.

No *Tratado del paisaje* de A. Lhote, versão de Payró deparamos com as expressões *marron de Marte* (brun de Mars), *ocre marron de arroyo, marron transparente*.

Porém, o mais interessante de todos, para pôr em realce a imprecisão reinante é o emprêgo da palavra *café* que se encontra na obra de Gallardo — *Los suelos del Mexico*. Êsse autor desejando alcançar maior precisão traduz um dos grandes tipos de solo — os *brow forest soils* por *suelos cafés floresatales* e *Braunerde* por *tierras cafés*. Como nas terras, as côres, com grande freqüência, são muito complexas, êle apresenta-nos as seguintes combinações: *café chocolate, café mate, café grisáceo, café rojizo, café amarillento, café verdusco, café claro, café obscuro, gris cafésoso, gris café, rojo cafésoso, café chocolate rojizo, café brillante*, etc.

O *Nuevo dicionario frances-español* de V. Salvá dá-nos outra variante traduzindo *brun* por *moreno*.

Na língua espanhola as côres *pardo, moreno, marron, café*, são as componentes de uma classe de côres que seria muito útil enfeixá-las na palavra *bruno*, assim como foi proposto para o português pelo Conselheiro Ruy Barbosa. Êsse têrmo, quase desusado nos idiomas português e espanhol, que oferece grande semelhança não só com as outras línguas néo-latinas bem como com o inglês e o alemão, seria fàcilmente aceito nos meios científicos e artísticos. Encontra-se na versão já referida, uma interessante lição sôbre os *brunos*, que merece reproduzida aqui textualmente:

"Novo tropêço com que me embaraçou a pobreza da phraseologia téchnica do desenho no idioma portuguez.

A numerosa espécie de côres classificadas sob o distico a que é appensa esta nota, apresenta em todos os seus indivíduos feições communs, que constituem familia. Todas ficam entre o amarelo, o vermelho e o preto. Sob que nome generico, portanto, se poderiam reunir? O original inglez congrega-as debaixo do qualificativo commum de *brown*, que o alemão trasladaria *braun*, o francês *brun*, o italiano e o espanhol *bruno*. Na lingua patria não encontrei, pelo que respeita a este ponto, uso ou convenção qualquer. Como verteria, pois, essa expressão? Dizendo: *pardos? tostados? acastanhados? trigueiros? morenos? loiros?* Certamente não; por isso que cada uma dessas denominações toca apenas a um membro da classe. Assim que era o caso de innovar, ou promover uma innovação, que me parece inevitavel; — affoiteza, se o é, a que, desde Horacio, têem direito os mais humildes, uma vez observadas as leis vernaculas. O portuguez offerecia-me a palavra *bruno* com accepção igual às suas cognatas *brown, braun, brun, bruno*, nos idiomas do norte e sul da Europa. A minha audacia consistiu simplesmente em sacar a lume, aproveitando-o para uma função practicamente util na vida de nossa linguagem um vocábulo prestadio, esquecido no limbo dos dicionarios.

A quem souber de alvitre technica ou lexicologicamente preferivel, agradecerei a correção".

Achamos de grande utilidade apresentar um catálogo de côres das mais utilizadas nas ciências e nas artes, que ainda poderá ser aperfeiçoado e dilatado no futuro. Essas côres expostas nas mais conhecidas línguas encontram-se em grande parte nas obras de Maerz and Paul — *Dictionary of Colour*, e Séguy — *Code universel des couleurs*.

A introdução das palavras *griseo, gris* e *bruno* em português, bem como *bruno* em espanhol deve ser tida por um renovado esfôrço no sentido de sanar deficiências, que dia a dia se tornam mais prementes com o progresso das ciências e das artes. A apresentação das côres dentro de cada classe é feita de acôrdo com a ordem alfabética e algumas delas poderiam figurar indiferentemente numa ou noutra classe.

| PORTUGUÊS | ESPANHOL | FRANCÊS | ITALIANO |
|---|---|---|---|
| Branco | Blanco | Blanc | Bianco |
| Griseo, gris | Gris | Gris | Grigio |
| Prêto, negro | Negro | Noir | Nero |
| Bruno | Bruno | Brun | Bruno |
| Vermelho | Rojo | Rouge | Rosso |
| Laranja | Naranja | Orange | Arancio |
| Amarelo | Amarillo | Jaune | Giallo |
| Verde | Verde | Vert | Verde |
| Azul | Azul | Bleu | Azurro |
| Violete, roxo | Violeta | Violet | Violetto |

BRAN

| | | | |
|---|---|---|---|
| Lacteo | Lacteo | Laiteux | Lattato |
| Marfim | Marfil | Ivoire | Avorio |
| Niveo | Niveo | Nivéen | Niveo |
| Prata | Plata | Argent | Argento |

GRI

| | | | |
|---|---|---|---|
| Ardosia | Pizarra | Ardoise | Lavagna |
| Cinzento, cinereo | Ceniciento | Cendré | Cenerino |
| Esbranquiçado, Alvadio | Blanquizco, Blanquecino | Blanchâtre | Bianchiccio |
| Gris de aço | Gris de acero | Gris d'acier | Grigio d'acciaio |
| Gris de fumo | Gris humo | Gris fumée | Grigio fumo |
| Gris de prata | Gris de plata | Gris d'argent | Grigio d'argento |
| Gris de rato | Gris de ratón | Gris souris | Grigio topo |
| Gris de perola | Gris perla | Gris-perle | Grigio perla |
| Gris plumbeo | Gris de plomo | Gris de plomb | Grigio piombo |

CÔRES

| LATIM | INGLÊS | ALEMÃO |
|---|---|---|
| Albus (sem brilho) / Candidus (brilh.) | White | Weiss |
| Griseus | Gray | Grau |
| Ater (sem brilho) / Niger (brilhante) | Black | Schwarz |
| Bruneus | Brown | Braun |
| Ruber | Red | Rot |
| Aurantius (flammeus) | Orange | Orange |
| Flavus (claro) / Luteus | Yellow | Gelb |
| Viridis | Green | Grün |
| Cœruleus | Blue | Blau |
| Violaceus | Violet | Violett |

COS

| | | |
|---|---|---|
| Lacteus | Milk-white | Milchfarbig |
| Eburneus | Ivory | Elfenbeinfarbe |
| Niveus | Snow-white | Schneeweiss |
| Argentum | Silver | Silber |

SEOS

| | | |
|---|---|---|
| Ardosiacus | Slate | Schieferfarbe |
| Cinereus | Ashy | Aschfarben |
| Canescens | Whitish / Canescent | Bleich / Weisslich |
| Chalybeus | Steel grey | Stahlgrau |
| Fumeus | Smoke grey | Rauchfarbe |
| Argenteus | Silver grey | Silbergrau |
| Murinus | Mouse grey | Mausfarbe |
| Margariteus | Pearl grey | Perlgrau |
| Plumbeus | Lead | Bleigrau |

| PORTUGUÊS | ESPANHOL | FRANCÊS | |
|---|---|---|---|
| | | | BRU |
| Bronze | Bronce | Bronze | Bronzo |
| Bruno de arenito | Bruno de asperón | Brungrès | Bruno d'arenaria |
| B. cervato | B. cervato | Brun faon | B. cerviatto |
| B. de avelã | B. de avellana | B. noisette | B. di nocella |
| B. de noz | B. ed nuez | B. de noix | B. di noce |
| Bruno havana | Bruno habana | Brun havane | Bruno avana |
| Café | Café | Café | Caffé |
| Canela | Canela | Cannelle | Cannella |
| Castanho | Castaño | Châtain | Castagno |
| Chocolate | Chocolate | Chocolat | Cioccolata |
| Ferrugem | Herrumbre | Rouille | Ruggine |
| Fulvo, aleonado | Leonado | Fauve | Fulvo |
| Sepia | Sepia | Sépia | Sepia |
| Sombra, terra de sombra | Sombra | Ombre | Ombra |
| Tanado | Cuero rojizo | Tanné | Cuoio rosso |
| Terra cozida | Tierra cotta | Terre cuite | Terra cotta |
| | | | VERME |
| Carmesim | Carmesi | Cramoisi | Chermisi, Chermisino |
| Carmim | Carmin | Carmin | Carminio |
| Coral | Coral | Corail | Corallo |
| Encarnado | Encarnado | Incarnat | Incarnato |
| Escarlate | Escarlata | Écarlate | Scarlatto |
| Jacinto | Jacinto | Hyacinthe | Giacinto |
| Magenta | Magenta | Magenta | Magenta |
| Minio | Minio | Minium | Minio |
| Ocre vermelho | Ocre rojo | Ocre rouge | Ocra rossa |
| Rosa carne, carneo | Rosa carne | Rose chair | Rosa carne, Carnicino |

CÔRES

| LATIM | INGLÊS | ALEMÃO |
|---|---|---|
| NOS | | |
| Æneus | Bronze | Bronzefarbe |
| Arenaceus | Sandstone | Sandsteinfarbe |
| Hinnuleus | Fawn | Hirschkalbfarbe |
| Avellaneus | Hazel | Haselnussbraun |
| Nucatus | Nut brown | Nussbraun |
| | Havana brown | Havanabraun |
| Coffeus | Coffee | Kaffeebraun |
| Cinnamomeus | Cinnamon | Zimtfarbe |
| Castaneus | Chestnut | Kastanienbraun |
| Cacainus | Chocolate | Schokoladenbraun |
| Ferrugineus | Rust brown<br>Rust red | Rostfarbe |
| Fulvus | Fawn | Fahlbraun<br>Fahlrot |
| Sepiaceus | Sépia | Sépia |
| Umbrinus | Umber | Umbra |
| Adustus | Tan | Lederbraun |
| Testaceus | Terra cotta | Terrakotta |
| LHOS | | |
| Chermesinus | Crimson | Karmesin |
| Carminium | Carmine | Karmin |
| Corallinus | Coral | Korallenfarbe |
| Incarnatus | Flesh | Incarnatrot, fleischfarbe |
| Coccineus | Scarlet | Scharlach |
| Hyacinthinus | Hyacinth | Hyazinthe |
| Magenteus | Magenta | Magenta |
| Minium | Red lead | Mennig |
| Rubro-ochraceus | Burnt ocher | Roter ocker |
| Carneus | Flesh | Fleischrosa |

| PORTUGUÊS | ESPANHOL | FRANCÊS | ITALIANO |
|---|---|---|---|
| | | | VERME |
| Rosete, côr de cravo | Color de clavel | Rosé, couleur d'œillet | Rosseto, color di garofano |
| Ruivo | Bermejo | Roux | Rossiccio |
| Vermelhão | Bermellon | Vermillon | Cinabro |
| Vermelho cereja | Rojo cereza | Rouge cerise | Rosso ciliegia |
| V. de cobre | R. cobre | R. cuivré | R. rame |
| V. igneo | R. igneo | R. feu | R. fiamma |
| V. puniceo | R. de granada | R. de grenade | R. puniceo |
| V. sanguineo | R. de sangre | R. (de) sang. | R. sangue |
| V. tijolo | R. de ladrillo | R. de brique | R. mattone |
| V. vineo | R. de vino | R. vineux | R. vino |
| | | | ALARAN |
| Creme | Crem | Crême | Crema |
| Pêssego | Melocotón | Pêche | Pesca |
| Salmão | Salmon | Saumon | Salmone |
| | | | AMA |
| Abricó | Albaricoque | Abricot | Albicocca |
| Amarelo canário | Amarillo de canário | Jaune Serin | Giallo canarino |
| A. de mel | A. de miel | J. de miel | G. miele |
| A. dourado | A. de oro | J. d'or | G. d'oro |
| A. enxofre | A. de azufre | J. (de) soufre | G. di solfo |
| A. limão | A. limón | J. citron | G. di limone |
| Ambarino<br>A. de ambar | A. de ambar | J. de succin | G. d'ambra |
| Açafrão | A. azafranado | J. safran | G. zafferano |
| Ocre (amarelo) | Ocre (amarillo) | Ocre jaune | Ocra gialla |
| Ouro | Oro | Or | Oro |
| Palhete | A. paja | J. de paille | G. paglia |

CÔRES

| LATIM | INGLÊS | ALEMÃO |
|---|---|---|
| LHOS | | |
| Subrutilus | Pink | Nelkenfarbe |
| Russus | Russet | Braunrot |
| Cinnabaris | Vermilion | Zinnober |
| Cerasinus | Cherry | Kirschrot |
| Cupreus | Copper red | Kupferrot |
| Igneus | Fire red | Feuerrot |
| Puniceus | Puniceous red | Granatapfel-farbe |
| Sanguineus | Blood red | Blutrot |
| Latericeus | Brick red | Ziegelrot |
| Vinaceos | Wine red | Weinrot |
| JADOS | | |
| Cremeus | Cream | Rahmfarbe |
| Persicinus | Peach | Pfirsichfarbe |
| Salmoneus | Salmon | Lachsfarbe |
| RELOS | | |
| Armeniacus | Apricot | Aprikose |
| Canarinus | Canary yellow | Kanariengelb |
| Melleus | Honey | Honiggelb |
| Aureus | Golden yellow | Goldgelb |
| Sulphureus | Sulphur yellow | Schwefelgelb |
| Citrinus | Lemon yellow | Zitronengleb |
| Succineus | Amber | Bernsteingelb / Bernsteinfarbe |
| Croceus | Saffron yellow | Safrangelb |
| Ochraceus / Ochroleucus | Yellow ocher | Gelber Ocker |
| Aurum | Gold | Gold |
| Stramineus | Straw | Strohgelb |

| PORTUGUÊS | ESPANHOL | FRANCÊS | ITALIANO |
|---|---|---|---|
| | | | VER |
| Glauco | Glauco | Glauque | Glauco |
| Verde bronze | Verde bronce | Vert bronzé | Verde bronzo |
| Verde erva | Verde hierba | Vert d'herbe | Verde d'erba |
| Verde-ervilha | V. guisante | V. pois | V. pisello |
| V. esmeralda | V. esmeralda | V. émeraude | V. smeraldo |
| V. maçã | V. manzana | V. (de) pomme | V. pomo |
| Verde-mar | Verdemar | Vert de mer | Verde mare |
| Verde-mirto | V. mirto | V. myrte | V. mirto |
| Verde-musgo | V. musgo | V. mousse | V. muschio |
| Verde-oliva | V. aceituna | V. d'olive | V. uliva |
| Verdete | Verdete | V. de gris | V. rame |
| | | | AZU |
| Azul celeste | Azul celeste | Bleu d'azur | Celeste |
| Azul de centaurea | Az. de centaurea | B. de centaurée (Bluet) | Az. di centaurea (fioraliso) / Azzurro cianico |
| Azul de céu | Azul de cielo | Bleu de ciel | Az. di cielo |
| Azul pavão | Azul de pavon | Bleu (de) paon | Az. di pavone |
| Azul turqui | Azul turqui | Bleu turquin | Turchino |
| Indigo (anil) | Indigo | Indigo | Indaco |
| Ultramar | A. de ultramar | Outremer | Oltremare |
| | | | RO |
| Ameixa | Ciruela | Prune | Prugna |
| Ametista | Ametista | Améthyste | Ametista |
| Lilás | Lila | Lilas | Lilla |
| Púrpura | Purpura | Pourpre | Porpora |
| Rosa | Rosa | Rose | Rosa |

CÔRES

| LATIM | INGLÊS | ALEMÃO |
|---|---|---|
| DES | | |
| Glaucus | B'uish, sea green | Seegrün / Meergrün |
| Æno-viridis | Bronze green | Bronze grün |
| Gramineus | Grass green | Grasgrün |
| Pisaceus | Pea green | Erbsengrün |
| Smaragdinus | Emerald green | Smaragdgrün |
| Pomaceus | Apple green | Apfelgrün |
| Mareus | Sea green | Seegrün / Meergrün |
| Myrtillinus | Myrtle green | Myrten grün |
| Musceus | Moss green | Moosgrün |
| Olivaceus / Oleagineus | Olive green | Olivengrün |
| Ærugineus | Verdigris | Kupferrost / Grünspan |
| UIS | | |
| Azureus | Azure | Azurblau |
| Cyaneus | Cornflower blue | Kornblumenblau |
| Cœruleus | Sky blue | Himmelblau |
| Pavoninus | Peacock blue | Pfauenblau |
| | Turquoise blue | Türkisblau |
| Indigoticus | Indigo | Indigo |
| Lapis lazuli | Ultramarine | Ultramarin (blau) |
| XOS | | |
| Pruninus | Pflaumenfarbe | Plum |
| Amethystinus | Amethyst | Amethyst |
| Lilacinus | Lila | Lilac |
| Purpureus | Purpur | Purple |
| Roseus | Rosa | Rose |

## BIBLIOGRAFIA


1 — ALEMANY Y BOLUFER — Diccionario enciclopédico ilustrado de la lengua española. Barcelona ,1936.

2 — AUGÉ, C. — Nouveau Larousse illustré.

3 — AZEVEDO, D. DE — Grande diccionario contemporaneo francez-portuguez. Lisbôa, 1918.

4 — BESCHERELLE, M. — Dictionnaire universel de la langue française.

5 — BORDO, A. — Dizionario portoghese-italiano e italiano-portoghese.

6 — CALDAS AULETE, F.I. — Diccionario contemporaneo da lingua portugueza.

7 — CALKINS, N.A. — *Primeiras lições de coisas*. Vertido da quadragésima edição pelo Conselheiro Ruy Barbosa. Rio de Janeiro, 1886.

8 — CASTANHEIRA, J.A. — Diccionario espanhol-portuguez e portuguez-espanhol. Empreza editora de obras classicas. Porto, 1879.

9 — CASTRO FREIRE, F. DE — Novo diccionario francez-portuguez.

10 — CLOQUET, L. — Traité de perspective pittoresque.

11 — COFFINGNIER, Ch. — Couleurs et peintures.

12 — FARIA, E. DE — Novo diccionario da lingua portugueza.

13 — FERRARI ET CACCIA — Grand dictionaire français-italien et italien-français.

14 — FREIRE L., CAMPOS J.L. DE — Grande e novissimo dicionario da lingua portugueza.

15 — GALLARDO, A.G. — Introduccion al estudio de los suelos. Mexico, 1941.

16 — LAURIE, A.P. La practica de la pintura. Tradução de Miguel Lopes y Atocha. Buenos Aires.

17 — LELLO UNIVERSAL — Livraria Chardron. Porto.

18 — LHOTE, A. — Tratado del paisaje. Tradução de Julio E. Payró. Buenos Aires.

19 — MAERZ AND PAUL — Dictionary of colour.

20 — MICHAELIS, H. — Novo diccionario da lingua portugueza e allemã.

21 — MICHAELIS, H. — Novo diccionario da lingua portugueza e ingleza.

22 — MONTEIRO FILHO, H. DE C. — Coloração dos vegetais.

23 — MORAES SILVA, A. DE — Diccionario da lingua portugueza.

24 — OVIO, G. — Scienza dei colori — Visione dei colori.

25 — PARLAGRECO, C. — Dizionario portoghese-italiano e italiano-portoghese.

26 — PETROCCHI, P. — Novo dizionario universale de la lingua italiana.

27 — RAQUENI, R.E. e LA FAYETTE, L.C. DE — Novo diccionario italiano-portuguez.

28 — REAL ACADEMIA ESPAÑOLA — Diccionario manual e ilustrado de la lengua española.

29 — ROWE, F.M. — Colour index. The society of dyers and colourists.

30 — SACHS VILLATE — Encyclopädisches Wörtebuch der französischen und deutschen Sprache, 1901.

31 — SALVÁ, V. — Dictionnaire espagnol-français. Nouvelle edition por Miguel de Toro y Gomez.
32 — SALVÁ, D.V. — Nuevo diccionario francés-español. Nueva edicion por Miguel de Toro y Gomez.
33 — SANTOS SARAIVA, F.R. DOS — Novissimo diccionario latino-portuguez.
34 — SÉGUY, E. — Code universel des couleurs.
35 — SILVA BASTOS, J.T. DA — Diccionario etymologico, prosodico e orthografico da lingua portugueza.
36 — SOLANO CONSTANCIO, F. — Novo diccionario critico e etymologico da lingua portugueza.
37 — SLABY, R.J. UND GROSSMANN, R. — Wörterbuch der spanischen und deutschen Sprache.
38 — SPIER, A. — Nouveau dictionnaire general anglais-français.
39 — TOMMASÈO, N. — Dizionario del sinonimi della lingua italiana.
40 — ULLIMAN, FR. — Enciclopedia de quimica industrial. Tradução do Dr. José Estadella. Barcelona, 1931.
41 — VALDEZ, J.F. — Nouveau dictionnaire français-portugais.
42 — VIEIRA, D. — Thesouro da lingua portugueza.
43 — WEBSTER'S — New International dictionary. Second edition.

## OS PIGMENTOS

São da autoria de André Lhote, "Tratado da Paisagem", as seguintes afirmativas: "Se interrogarem a um restaurador de quadros, êle lhes dirá que as telas modernas a exigir cuidados urgentes são muitíssimo mais numerosas que as antigas. Dir-lhes-á, ainda, que a maior parte dos danos sofridos pela pintura moderna é irremediável. Êsse fato, que já vem de longe, é atribuível à decadência da técnica em pintura. Poucos artistas se preocupam com o destino de sua obra: êste desprêzo pela profissão completa-se com o que se manifesta em relação à reflexão prévia; pois só importa tirar partido o mais depressa possível, abolindo-se todos os cuidados preliminares tanto espirituais quanto materiais. Na realidade, a profissão de pintor requer grande paciência e implica a virtude de trabalhar lentamente ,virtude própria dos grandes técnicos".

G. Severini, no seu livro "Raciocínios sôbre as artes figurativas", diz que as investigações modernas, voltadas ùnicamente para a arte, acarretaram o relaxamento das exigências técnicas, que se vem acentuando a partir dos dois últimos séculos.

Entre nós, é digno de relembrar-se o quanto insistia sôbre a técnica pictórica o saudoso professor R. Amadêo.

Êste artigo realça apenas os diversos pigmentos de que se servem os artistas para realizar suas obras; é, por assim dizer, um breviário, pois só contém as noções que êles não podem deixar de conhecer.

Como a perfeição não é dêste mundo, é preciso sempre ter em mente que as tintas baratas são muito impuras; consistem de pós mal lavados e, por isso mesmo, impurificados, isto é, levam cargas de barita (sulfato de bário), calcita (carbonato de cálcio), gêsso (sulfato de cálcio), talco (silicato de magnésio), caolim (silicato hidratado de alumínio), etc., ou são preparadas com pós tingidos por anilina. Certos azuis e verdes instáveis (verde inglês, por exemplo) são feitos de azul da Prússia. A maioria dos fabricantes junta cêra e, mesmo, sebo ao óleo com que preparam as côres. Também o processo de trituração tem grande importância no valor da tinta; pois só o processo manual, bastante lento, não aquece o óleo e, portanto, não lhe faz perder as principais qualidades. Sôbre o conceito de pureza, é preciso considerar que as tintas denominadas puras contêm, dentro do limite admissível, impurezas naturais, se forem naturais; impurezas ou produtos secundários, devidos aos processos de fabricação, se forem artificiais.

A.P. Laurie, professor de química da Real Academia de Artes, em Londres, diz que são dignos de confiança, na pintura a óleo, os seguintes pigmentos (os números de 1 a 10 indicam a ordem de fixidez relativa das côres em pó ou levemente gomadas (aquarela), segundo Ozenfant):

Branco de chumbo (alvaiade) (8)
Branco de zinco (9)
Branco permanente
Negro de carvão vegetal (videira 9), (pêssego 8)
Negro de fumo
Negro de marfim (8)

*Côres de terra*

Ocre amarelo (8)

Ocre vermelho (9)
Vermelho indiano
Vermelho de Veneza (9)
Amarelo de Marte (8 a 9)
Vermelho de Marte (8 a 9)
Terra de Siena natural (6)
Terra de Siena queimada (8)
Terra de sombra (8 natural), (7 queimada)
Terra verde

Vermelhão (4)
Escarlate de cádmio (8 a 9)
Amarelo de cádmio médio (7)
Amarelo de cádmio claro (7)
Amarelo de cobalto (Aureolina)
Cromato de bário (amarelo limão)
Verde de óxido de cromo (9)
Verde esmeralda (9)
Verde de cobalto
Azul cerúleo (8)
Azul ultramar (7)
Azul da Prússia (8 puro); em mistura frágil
Violete de cobalto (9)
Violete de manganês (7)
Lacas de garança e de alizarina (7 a 8).

Na aquarela e na pintura a têmpera devem excluir-se o *branco de chumbo* e o *azul da Prússia;* além disso, o *ultramar*, se o diluente da pintura a ôvo, fôr o *ácido acético*. Na pintura a fresco empregam-se ùnicamente as *côres de terra*, o *verde esmeralda*, o *verde de óxido de cromo*, o *verde de cobalto*, o *azul de cobalto*, o *azul cerúleo* e os *violetes de cobalto* e *manganês*.

A seguir, daremos a descrição dessas côres, em forma sucinta, apontando só os dados indispensáveis ao artista.

## BRANCOS

*Branco de chumbo* — conhecido também por *alvaiade*, *cerusa*, *branco de Kremnitz*, etc., é o hidrocarbonato básico de chumbo. No comércio, chamam-no também de *branco de prata*,

que é o carbonato neutro de chumbo, menos venenoso, porém inferior ao primeiro. Êsse pigmento, usado desde a época clássica, tem muito corpo, cobre muito bem, saponifica-se parcialmente em contacto com o óleo (forma sabões de chumbo insolúveis) e, assim, dá à pintura grande duração, conforme tem demonstrado a prática.

Tem dois defeitos: é muito venenoso, razão por que convém lavar bem as mãos, especialmente quando se manuseia o pó; é muito sensível às emanações sulfurosas (gás sulfídrico), que o enegrecem, originando o sulfeto de chumbo. Para remediar êsse defeito (transformação do sulfeto em sulfato) pode expor-se o trabalho ao sol ou aplicar-se sôbre o local a água oxigenada para as pinturas a óleo. Na obscuridade o branco de chumbo amarelece, porém recobra novamente a sua côr por exposição prolongada ao sol.

Êsse pigmento, na atualidade, está inteiramente excluído da palheta da aquarela; no entanto, é ainda hoje considerado o melhor da pintura a óleo; é essencial, para o artista, que seja isento de *acetato de chumbo*, porque do contrário o branco amarelecerá muito com o tempo e ainda será responsável pelo enegrecimento de suas misturas com o *azul ultramar*, o *amarelo de cádmio* e o *vermelhão*.

*Branco de zinco*, denominado também *alvaiade de zinco*, *branco de flôres*, *branco de neve* e, pelos aquarelistas, *branco da China*, segue em importância o anterior. É o óxido de zinco: por não ser afetado pelas emanações sulfurosas, preferem-no alguns artistas; entretanto, a camada que forma com o óleo não é tão flexível, tende a estalar e com o tempo a cair em escamas. Tem o defeito de requerer maior quantidade de óleo que o branco de chumbo, motivo pelo qual, sem mudar de côr, é influenciado pelo amarelecimento do diluente. Requer, em cifras redondas, o dôbro da quantidade de óleo necessário ao branco de chumbo.

Certas côres, com o correr do tempo, alteram-se lentamente sob a ação da luz. O professor A. Eibner descobriu que o branco de zinco misturado a elas, como por exemplo, ao *azul da Prússia*, ao *amarelo de cromo*, ao *amarelo de cádmio*, ao *vermelhão*, ao *amarelo de cobalto* e à maior parte dos *corantes orgânicos*, age

como acelerador e, portanto, diminui-lhes a estabilidade em relação à luz. Êsse fato tem grande importância na prática da aquarela, porque a ação destruidora do branco de zinco alcança a sua máxima intensidade com a condensação do vapor de água entre a superfície do quadro e a lâmina de vidro. Procura-se na aquarela substituí-lo por outro pigmento ou introduzir modificações que remedeiem o mal.

*Branco permanente* — É a mistura dos dois anteriores e participa das vantagens e defeitos de cada um.

*Branco de titânio* (7) — Recentemente introduziu-se o bióxido de titânio, inerte em relação aos óleos e vernizes; seu pigmento, comparado ao do branco de chumbo da melhor qualidade, é muito pouco menos branco, porém tem maior opacidade e maior poder de cobertura. Não é venenoso, não sofre influência das emanações sulfurosas e parece não ter tendência a estalar. É o único que se pode opor ao branco de chumbo sob todos os pontos de vista. Resiste muito às temperaturas altas; não se dissolve em água, em ácidos orgânicos ou inorgânicos, em soluções alcalinas diluídas, porém é solúvel em ácido sulfúrico concentrado quente e em ácido fluorídrico. Não se descolore em contato com o gaz sulfídrico ou outros gazes normalmente encontrados na atmosfera. Emprega-se especialmente na pintura a óleo, guache, tempera, devido à sua opacidade, em pasta ou semi-pasta.

## PRÊTO

*Negro de carvão vegetal, negro de fumo, negro de ossos, negro de marfim* — Todos os pretos, usados pelos pintores, devem suas propriedades ao resíduo de carvão que fica no aquecimento de substâncias orgânicas levadas ao vermelho (combustão incompleta). Assim obtém-se o procedente de carvão vegetal, do qual o melhor é o de sarmentos de videira, o de fumo resultante da combustão incompleta de óleos e graxas, e os de ossos ou de marfim provenientes da carbonização dessas matérias. Os dois primeiros são quase carvão puro e os dois últimos contêm ainda o fosfato de cálcio que faz parte da composição da matéria prima. São permanentes, porém para que sequem devidamente e se não fendilhem devem ser isentos de gorduras e breu.

## CÔRES TÉRREAS

*Ocre amarelo, ocre vermelho, vermelho indiano, vermelho de Veneza* — São em geral argilas coloridas por compostos de ferro. O *ocre amarelo* (*ocre bronze, ocre de ouro, ocre setim, amarelo de ouro, óxido amarelo, terra amarela, amarelo chinês, camurça, ocre de arroio*, etc.) deve a sua côr ao óxido de ferro hidratado. Os ocres amarelos são absolutamente permanentes e podem misturar-se às outras côres sem temor.

Os ocres *vermelho* e *vermelho claro, vermelho de Pozzuoli, vermelho inglês, vermelho de Veneza, vermelho indiano, etc.* ou se encontram na natureza ou se obtém calcinando os amarelos; também se fabricam, aquecendo em retorta certos compostos de ferro, como por exemplo, o sulfato ferroso, sendo, nesse caso, compostos quase puros de óxido de ferro. Obtidos artificialmente, não devem conter sulfato de ferro, que se decompõe parcialmente. Todos êsses vermelhos são absolutamente permanentes.

Os *amarelo, alaranjado, vermelho* e *violete*, denominados de *Marte* (8 a 9) são outras tantas combinações artificiais, permanentes, preparadas com óxido de ferro, cálcio e alumínio. Tôdas essas côres cobrem bem.

*Terra de Siena* (6), *terra de sombra, terra da Itália* (8 a 9), etc. — A verdadeira terra de Siena natural provém da Itália; deve a sua côr à presença de compostos de ferro e manganês. É dos hidróxidos de ferro naturais o mais puro. Mais transparente que os ocres, é permanente, porém escurece com o tempo, o que tem causado certo receio aos artistas. Por calcinação obtêm-se as variedades denominadas *queimadas*, que também são permanentes.

*Terras de sombra* — Como as precedentes, nada mais são do que ocres especiais em cuja composição entram, principalmente, os compostos de ferro e manganês. Das duas variedades, as naturais (*terra de sombra, bruno de Chipre, bruno siciliano, bruno turco, bruno holandês, sombra natural*, etc.) extraem-se diretamente das jazidas e as *queimadas* (*terra de sombra queimada, bruno castanho, bruno Cappagh, bruno de Caledônia, bruno espanhol*, etc.) são fabricadas por calcinação das primeiras. Ambas são absolutamente permanentes.

Existem outras côres brunas, dignas de menção, como por exemplo, o bruno de Van Dyck, cujo nome infelizmente se aplica a pigmentos mui diversos e alguns mesmo instáveis, dependendo da marca da tinta, e que para decidir de sua aplicação só a prática pode aconselhar.

Por ser o manganês um poderoso secante das côres moídas no óleo de linhaça, as terras de sombra secam muito depressa.

*Terra verde, verde de Verona, verde da Boêmia, verde de Chipre, verde francês, verde tirolês,* etc. — É um silicato de alumínio, magnésio e outros elementos, de composição muito variável. Bastante permanente, é porém deficiente quanto ao poder de cobertura e à intensidade da côr.

## VERMELHOS

*Vermelhão, cinábrio, vermelhão da China* — É talvez a mais antiga côr da palheta do pintor. A princípio usou-se o cinábrio, sulfeto de mercúrio nativo, depois passou-se a prepará-lo artificialmente por sublimação de enxofre e mercúrio juntos (processo usado ainda hoje na China) ou por via úmida na Europa. Em condições ordinárias de luz de habitação ou salas de museus, é permanente; exposto diretamente ao sol, passa da variedade vermelha para a negra, tornando-se bruno. Isso é atribuível à mudança de caráter molecular que o verniz não pode evitar; portanto, não se deve usá-lo em pinturas expostas ao ar livre. Vermelhões impuros que contenham resíduos de sulfetos alcalinos não podem ser misturados ao branco de chumbo.

*Escarlate de cádmio, vermelho de cádmio, vermelho de fogo* — Côr relativamente moderna da palheta, é um composto de cádmio, enxofre e selênio (sulfeto e selenieto de cádmio). Ensaios de exposição demonstraram sua grande permanência, sendo portanto uma valiosa aquisição para o artista. Segundo a proporção de sulfeto e selenieto, as nuanças variam desde o vermelho alaranjado, passando pelo vermelho, ao vermelho azulado.

## AMARELOS

*Amarelos e alaranjados de cádmio* — São sulfetos de cádmio e oferecem uma série de matizes diferentes, desde o muito pálido

até o alaranjado, segundo o processo de obtenção. O único suficientemente fixo na pintura a óleo é o denominado *amarelo de cádmio médio*. As variedades denominadas pálidas, em geral, descoloram-se ou se obscurem quando expostas à luz. O alaranjado exposto à luz descolora-se para o cádmio médio. Os amarelos de cádmios não devem conter enxofre livre, porque lhes diminui a estabilidade em relação à luz e lhes enegrece a mistura com o branco de chumbo.

*Amarelo de cobalto, aureolina, amarelo índico, amarelo indiano, sal de Fischer* — É um sal de potássio e cobalto (nitrito cobáltico-potássico). Sôbre a estabilidade à luz desta côr e sua compatibilidade com outras côres existem opiniões muito diversas. Segundo os ensaios feitos pelo capitão Abney e pelo professor Russell, é absolutamente digno de confiança para a aquarela. Sendo muito transparente, é influenciado na pintura a óleo pelo diluente, que em grande quantidade o torna pardo. É utilizado como substituto do verdadeiro amarelo indiano com o qual não tem nada de comum.

*Amarelo limão, amarelo ultramar, amarelo de barita, amarelo de Steinbühler, amarelo permanente*, etc. — É um cromato de bário de côr amarela clara (côr de enxofre). De tôdas as côres amarelas de cromo é a mais estável em relação à luz. Em pintura, sua permanência é considerada absoluta; mostra-se deficiente quanto ao poder de cobertura.

## VERDES

*Verdes de cromo* — As côres genuínas de verdes de cromo constam ùnicamente de óxido de cromo ou hidróxido de cromo. São côres indeléveis, inalteráveis à luz, resistentes ao ar, aos ácidos, aos álcalis e ao calor até 700°C. Apesar dessas excelentes qualidades, fabricam-se em grande escala, com o mesmo nome, verdes resultantes da mistura de amarelo de cromo e azul da Prússia, por ser mais barato, por permitir maior riqueza de nuanças e por ter maior poder de cobertura. Daí resulta que, das côres de verde de cromo à venda no comércio, umas são permanentes e outras instáveis, dependendo da sua verdadeira composição química.

Absolutamente permanente é o *verde esmeralda*, conhecido também por *verde Guignet*, *verde de óxido de cromo vivo*, *verde médio*, *verde Pannetier*, *verde Peletier*, *verde virginal*, *verde viridian*, etc., cuja composição química é o óxido de cromo hidratado. Devido à sua transparência, é influenciado pelo óleo escurecendo com o tempo.

*Verde de cobalto*, *verde de Rinmann*, *cinábrio verde*, *verde de Saxônia*, *verde Gellert*, também denominado *verde de zinco* — Solução sólida de óxido cobaltoso e óxido de zinco, os verdes de cobalto são absolutamente permanentes. Classificam-se comercialmente em três qualidades, claro, médio e escuro, dependendo do teor do zinco. Dotado de maior opacidade que o verde esmeralda, não sofre grande influência devido às mudanças que se produzem no óleo de linhaça. Não deve ser misturado ao cromato de bário (amarelo limão).

## AZUIS

*Azul de cobalto*, *ultramar de cobalto*, *azul real*, *azul vienense*, *azul Thénard*, *azul Leitner*, *azul Dumont* (8) — É um aluminato cobaltoso, absolutamente permanente, que se pode usar com confiança na aquarela e na pintura a fresco. Por ser muito transparente, sofre muita influência do amarelecimento do diluente na pintura a óleo.

*Azul cerúleo*, *azul celeste*, *azul céu*, etc. — É um estanato cobaltoso. Muito permanente e bastante opaco, conserva, na pintura a óleo, o seu ponto de côr muito melhor do que qualquer outro azul.

*Azul ultramar*, *azul francês*, *azul sólido*, *azul novo*, *azul oriental*, etc. — Sôbre a fórmula, a constituição e a causa da coloração do ultramar, ainda não foi possível até hoje dar uma solução satisfatória. É aproximadamente um silicato duplo de alumínio e sódio contendo enxofre. O verdadeiro azul ultramar, usado pelos antigos pintores, extraía-se do lápis-lazuli. Êsse belíssimo azul, que possui uma notável permanência, em determinadas circunstâncias, torna-se cinzento por uma enfermidade que tem o seu nome, aliás pouco freqüente e de causa desconhecida. Hoje êle é preparado artificialmente, embora não

seja tão permanente quanto o natural. Devido à sua transparência, escurece muito quando empregado com muito óleo.

*Azul da Prússia, azul de Berlim, azul de aço, azul de Paris*, etc. — É o ferrocianeto férrico, excluído da aquarela como da pintura a fresco. Côr muito duvidosa, diz A.P. Laurie não haver inconveniente em introduzí-la na palheta da pintura a óleo. Afirma êsse professor textualmente: "Por ser uma côr muito transparente do extremo azul do espectro, sofre muito com o amarelecimento do óleo de linhaça e só deve ser usado em tênues veladuras e esfregado ou misturado com grande quantidade de branco". Essa côr é classificada, quanto à sua estabilidade, entre as côres bastante permanentes e as instáveis.

## VIOLETES

*Violete de cobalto* — Há vários violetes de cobalto à venda no comércio. O mais importante, o violete de cobalto escuro, ortofosfato cobaltoso, descoberto por Salvétat, de nuança muito bonita que depende da temperatura de calcinação do produto, tem excepcional estabilidade à luz e bom poder de cobertura. Sua mistura com as côres, em geral, é boa, especialmente com o branco de zinco. Outro violete do comércio, o *violete claro de cobalto, cal metálica*, de côr mais clara, é o oxiarseniato de cobalto. Sua estabilidade à luz é inferior à do primeiro e atualmente está caindo em desuso. Os melhores pigmentos de cobalto postos à venda no comércio são os de fosfatos ou de arseniatos.

*Violete de manganês, violete de Nurenberg, violete mineral, violete permanente* — Com essas denominações fabricam-se produtos de preparação e composição química distintas, muito estáveis à luz e com bom poder de cobertura. O mais comum, o pirofosfato amônico-mangânico, que faz parte da palheta do óleo, da aquarela, não deve entretanto ser usado na pintura a fresco, porque, sendo um composto de amônio, não é resistente à cal.

A.P. Laurie cita o violete de manganês, sem lhe fixar precisamente a composição química e manda incluí-lo também entre os pigmentos usados na pintura a fresco.

## LACAS DE GARANÇA E ALIZARINA

*Rubia, garança* — De tôdas as lacas, as de garança, que se extraem de raízes das plantas do gênero *Rubia*, são as mais importantes devido à sua estabilidade em relação à luz. Remonta pelo menos ao século XV a sua antiguidade, podendo afirmar-se que as lacas brilhantes dos quadros antigos, que resistiram ao tempo, são da raiz de garança. Sua fixidez à luz não é absoluta, elas se vão alterando lentamente com o tempo, mas sua estabilidade é suficiente para responder às necessidades artísticas tanto na pintura a óleo como na aquarela. Sendo muito transparentes, são afetadas um pouco pelo marelecimento do óleo de linhaça.

Já foram isolados da *Rubia*, entre outros, os seguintes corantes: a alizarina, a purpurina, a purpuroxantina, a rubiadina, etc. A alizarina é o mais importnte, os outros componentes colaboram apenas no tom da côr.

Atualmente denominam-se lacas de garança tanto as lacas extraídas da raiz da *Rubia* como as sintéticas ou a mistura de ambas, sem que isso traga inconveniente para o artista. As verdadeiras lacas de garança, de um vermelho bonito, empregadas ùnicamente em pintura artística, são obtidas por precipitação da matéria corante, extraída da planta, sôbre a alumina, em condições especiais que se mantêm em segrêdo.

*Alizarina* — A denominação de *alizarina* aplica-se hoje não só às lacas vermelhas mas também às azuis e verdes derivadas dêsse corante sintético, que, embora sejam permanentes, requerem um exame cuidadoso antes de sua aplicação.

* * *

Além da estabilidade do pigmento em relação à luz, é importante encarar outro aspecto, o do seu comportamento em relação ao óleo. De tôdas essas côres, as mais brilhantes e menos afetadas pelas alterações do óleo, ainda segundo Laurie, são: o vermelho de Veneza, o vermelho indiano, o vermelhão, o ocre amarelo muito opaco, o cádmio médio e o cádmio pálido (feitos no fôrno), o verde de cobalto, o verde de cromo e o

azul cerúleo; devem ser usadas nas primeiras camadas como pintura sólida e onde se requer manchas puras de côr. Por outro lado, as garanças, a terra de Siena queimada, a aureolina, o verde esmeralda, o azul de cobalto, o ultramar e o azul da Prússia devem ser aplicados para as veladuras e para matizar ligeiramente os brancos. O amarelo limão ocupa uma posição intermediária entre as duas classes.

André Lhote indica aproximadamente as mesmas côres de A.P. Laurie e chama a atenção para as seguintes, que classifica de muito perigosas, porém duradouras, se aplicadas puras ou de mistura com o branco de zinco:

*Amarelo de Nápoles, Giallolino* (5) — É um antimoniato de chumbo com grande excesso de óxido de chumbo. Pigmento favorito dos antigos pintores (pintura a óleo), é nativo das proximidades do Vesúvio. Tem grande poder de cobertura, porém é sensível às emanações sulfurosas que o enegrecem; por isso, sua aplicação é muito limitada.

*Azul da Prússia* (vide os parágrafos sob os títulos: azul da Prússia e branco de zinco).

*Vermelhão* (vide os parágrafos sob os títulos: vermelhão e branco de zinco).

*Verde Veronese, verde de Schweinfurt, verde Paris, verde imperial, verde de Viena, esmerald green, verde veneno*, etc. (8) — É um composto de acetato de cobre neutro com arsenito de cobre. Êsse verde muito venenoso, que possui um matiz todo especial, é permanente, porém enegrece, entre outras côres, o vrmelhão e o amarelo de cádmio.

O professor A. Eibner demonstrou que se o branco de chumbo fôr puríssimo, isento de acetato de chumbo, pode ser misturado sem receio ao vermelhão, ao ultramar e ao amarelo de cádmio (côres que contêm enxofre). Poder confiar na pureza das tintas é a grande dúvida do artista; por isso, é melhor não misturar branco de chumbo a essas côres.

Damos, a título de curiosidade, a palheta de A. Lhote (17 côres): branco permanente, branco de zinco, negro de marfim, azul ultramar escuro, azul cerúleo, verde esmeralda, verde composto claro (Blockx), verde composto escuro (Blockx), ocre ama-

relo, cádmio limão, cádmio escuro, cádmio laranja, vermelho de cádmio, vermelho de Veneza, terra de Siena queimada, laca de garança escura, terra de Cassel (própria dêle).

Condena as misturas muito complicadas, que por certo são delicadas, encantadoras, porém difíceis de controlar sob o ponto de vista químico. Aconselha misturar, dentro do limite possível, apenas as côres de composição química idêntica (a escala dos óxidos de ferro pode bastar na maioria dos casos: vermelho inglês, vermelho de Veneza, vermelho de Pozzuoli, terra de Siena queimada, côres de Marte, ocre amarelo, terras da Itália: natural e queimada, ocre bruno, etc.). Diz ainda ser imprudente misturar os cádmios com o ultramar, o violeta de cobalto com os óxidos de ferro e, de modo geral, tôdas as côres que contêm enxofre com o branco de chumbo. É doloroso comprovar que quase todos os pintores impressionistas empregaram muito mal as côres, descúido que se iniciou com Delacroix e cujos efeitos lamentáveis se verificam atualmente.

A. Ozenfant aconselha a seguinte palheta, muito fixa, para qualquer diluente, à exceção da pintura a fresco:

1) Base

| | | | |
|---|---|---|---|
| Negro de videira | Terra da Itália natural | Azul de cobalto | Terra de Siena queimada |
| Vermelho de Veneza ou Pozzuoli | Verde de cromo | Branco de prata (Só em óleo) | Branco de zinco |

2) Sendo necessário, juntar *Complementos mais coloridos*

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| Negro de marfim | Ocre amarelo | Azul ultramar Azul cerúleo | Vermelho indiano | Verde esmeralda |

3) Sendo necessário, juntar *Suplementos mais vivos*

| | | | |
|---|---|---|---|
| Amarelos de cádmio | Vermelho e vermelhão de cádmio Lacas de garança | Verde de Blockx nuança Veronese | Violeta de cobalto |

Para casos especiais, pode escolher-se ainda mais algumas côres de fixidez pelo menos igùal a 5, entre as que já foram dadas na lista de Laurie.

Ozenfant manda excluir totalmente da pintura artística o azul da Prússia (opinião do professor R. Amoêdo). Considera suspeitas as seguintes côres de grande nomeada:

*Terra de Cassel*, também denominada *terra da Colônia*, *bruno Rubens*, *Bruno Van Dyck* (constituída essencialmente por produtos de decomposição de madeiras devido à sua prolongada estadia debaixo da terra): porque é descolorida pelos brancos;

*Terra verde*: porque se fendilha profundamente, escurece muito, não sendo recomendável;

*Terra de sombra*: porque estala e faz estalar e espalha-se como betume;

*Amarelo de Nápoles*: por ser substância mal definida, de fabricação muito desigual, por não suportar nenhuma côr de ferro (R. Amoêdo aconselhava a sua exclusão da palheta artística);

*Terra de Siena natural*: porque escurece.

Dá as seguintes regras práticas: o ultramar enegrece os cádmios, usar de preferência o azul de cobalto e com o branco de zinco; não misturar o violeta de cobalto com as côres de ferro; o verde Veronese, fixo se isolado, não suporta mistura (o professor R. Amoêdo excluía-o totalmente da pintura artística); os cádmios suportam melhor o branco de zinco do que o branco de chumbo; as lacas são atacadas pelo branco de chumbo; as lacas de garança, na pintura a óleo, devem ser empregadas em veladuras ou semi-pastas; evitar fazer pastas que sequem mal, que se aluam, estalem e façam estalar; não fazer pastas com côres transparentes; começar o trabalho com o branco de chumbo e terminar com o branco de zinco; todos os ocres puros ou com pouco branco têm tendência a estalar; todos os ocres e especialmente o ocre amarelo têm tendência a se elevar de tom; as misturas de verde esmeralda mais os cádmios são fixas, se forem adicionadas de branco; nunca pintar claro sôbre escuro (raspar as camadas), porque o escuro invade as camadas claras superpostas.

Os leitores devem ter reparado na enfadonha sinonímia das côres cujas denominações estão eivadas de qualificativos que designam nomes vulgares, nomes de localidades onde se encontram as jazidas, nomes dos inventores do pigmento, dos inventores dos vários processos industriais, nomes das nuanças, nomes de fantasia, nomes das substâncias que entram na composição, etc. Isso tudo traz muita confusão, desordem e facilita principalmente as falsificações das tintas, motivo pelo qual as fábricas de grande renome mundial inscrevem nas etiquetas, além dos nomes vulgares, a composição química da côr quando ela é bem definida. O artista deve habituar-se a comprar a côr, não pelos seus nomes vulgares, que são múltiplos e aplicados a vários pigmentos diferentes, mas pela composição química da tinta, que permite caracterizar a fraude. É preciso lembrar também que as côres mais vendáveis nem sempre são as melhores.

Esta breve exposição para os que se iniciam na arte das côres chama-lhes a atenção para o terreno em que estão pisando e adverte-lhes que todo cuidado é pouco a fim de não introduzir em suas palhetas pigmentos instáveis e prejudiciais que lhes venham danificar as obras.

## BIBLIOGRAFIA

Coffignier, Ch., "Couleurs et peinture".
Laurie, A. P., "La pratica de la pintura".
Lhote, A., "Tratado del Paisaje".
Ozenfant, A., "Les couleurs et leurs supports. Encyclopédie Française. Arts et Littératures. Matériaux et techniques".
Payne, H. Fleming, "Organic coating tecnology. Voll. II: Pigments and pigmented coatings.
Rowe, F. M., "Colour index. The society of dyers and colourists".
Severini, G., Ragionamenti sulle art figurative".
Ulmmann, "Enzyklopädie der technischen Chemie".

## PALHETAS DE ALGUNS PINTORES NACIONAIS E ESTRANGEIROS DOS SÉCULOS XIX E XX

A título de documentação daremos algumas palhetas de pintores indicando com grifo as côres que são desaconselhadas atualmente por serem instáveis ou por não suportarem mistura com as outras.

O vermelhão e as lacas de garança e de alizarina não são perfeitamente estáveis, mas são indispensáveis na pintura; entretanto o primeiro pode ser substituído pelos vermelhos de cádmio. Além dessas côres deve-se ainda ter por suspeitas as seguintes: Terra verde, terra de Cassel, terra de sombra, terra de Siena natural, bruno Van Dyck (êste nome é aplicado a muitos pigmentos diferentes dependendo do fabricante).

*Palheta indicada pelo professor Rodolfo Amoêdo aos seus discípulos entre* 1918 e 1923, *segundo o pintor Alfredo Galvão* (15 côres): Negro de marfim. Terra de Siena queimada. Amarelo de Marte. Ocre amarelo. Amarelo de estrôncio. Brancos de prata e de zinco. Amarelo de cádmio claro. Amarelo de cádmio escuro. Vermelhão francês ou de cádmio. Alaranjado de Marte. Laca de garança carmesim. Azul de cobalto. Azul ultramar. Verde de cobalto. Verde esmeralda.

Êstes pigmentos são apropriados não só para o óleo, a aquarela mas também para a pintura a têmpera. Admitia excepcionalmente o uso do branco na aquarela.

*Diluentes*: na pintura a óleo aconselhava o verniz de retocar Vibert diluído em óleo essencial de petróleo ou o verniz de pintar do mesmo autor; na pintura a têmpera fazia com iguais volumes de água, gema de ovo e ácido pirolenhoso a cola para as tintas de aquarelas vendidas em tubos.

*Disposição das tintas na palheta*: O prêto é o primeiro à esquerda e, seguindo a ordem em que se apresentaram as côres, o branco fica ao centro e o verde esmeralda é o último à direita.

*Preparo da tela*: Branco de zinco e cola de caseína por ser imputrescível e não higrométrica evitando-se assim a distensão e afrouxamento do tecido que concorrem para a destruição da pintura a óleo.

Segundo Ozenfant a emulsão para a pintura a ôvo pode ser feita com uma parte de gema de ôvo, uma parte de óleo de linhaça e pelo menos duas partes de água ou vinagre. Junta-se aos poucos o óleo de linhaça ao ôvo mexendo bastante até que se não veja mais uma gotícula de óleo; não havendo mais óleo a ajuntar põe-se a água ou o vinagre. Essa mistura se fôr bem homogeneizada, posta sôbre o mataborrão não deixa mancha

de gordura, não se altera mesmo depois de bastante tempo e pode ser diluída à vontade com água. Tôdas as côres em pó impalpável podem ser preparadas com a emulsão e guardadas em potes bem cobertos.

*Pintura — Cordelia Eloy de Andrade Navarro*

*Tese apresentada à Douta Congregação da E.N.B.A. para obtenção do título de Docente-livre da Cadeira de Pintura:*

*Palheta de Henrique Bernardelli* (12 côres):

Branco de prata. Ocre amarelo. Amarelo de cádmio claro. Amarelo de cádmio escuro. Vermelhão francês. Terra de Siena natural. Terra de Siena queimada. Laca de garança carmezim. Azul de cobalto. Azul ultramar. Verde esmeralda. Negro de marfim.

*Palheta de Augusto Bracet* (12 côres):

Azul ultramar. Azul de cobalto. Laca de garança escura. Vermelho de Veneza. Vermelhão francês. Amarelo de cádmio claro. Branco de zinco. Amarelo de cádmio limão. Ocre amarelo. Terra de Siena queimada. Verde esmeralda. Negro de marfim.

*Palheta de Carlos Chambelland* (13 côres):

Azul ultramar. Azul de cobalto. Laca de garança carmezim. Vermelho de Veneza. Vermelhão francês. Amarelo de cádmio laranja. Amarelo de cádmio escuro. Amarelo de cádmio claro. Branco de prata. Ocre amarelo. Terra de Siena queimada. Verde esmeralda. Negro de marfim.

*Palheta de Rodolfo Chambelland* (16 côres):

Terra de Siena queimada. Terra de Siena natural. Ocre amarelo. Amarelo de estrôncio. Branco de prata. Amarelo de cádmio claro. Amarelo de cádmio escuro. Amarelo de cádmio

laranja. Vermelhão francês. Vermelho de Veneza. Vermelho indiano. Laca de garança carmezim. Azul de cobalto. Azul ultramar. Verde esmeralda. Negro de marfim.

*Palheta de Augusto José Marques Junior* (13 côres):

Branco de prata. Negro de marfim. Vermelho de Veneza. Terra de Siena queimada. Vermelhão francês. Laca de garança carmezim. Amarelo de cádmio laranja. Amarelo de cádmio escuro. Amarelo de cádmio claro. Amarelo de cádmio limão. Azul de cobalto. Azul ultramar. Verde esmeralda.

*Relação das tintas indispensáveis para a aula de pintura, História, segundo Victor Meirelles de Lima. Rio de Janeiro, 6 de abril de* 1885 (26 côres); confere exatamente com a relação, que me foi fornecidade pelo professor catedrático de pintura Alfredo Galvão: Branco de prata. *Amarelo de Nápoles. Amarelo Brilhante.* Ocre amarelo. Ocre de arroio. Terra de Siena natural. Terra de Siena queimada. Bruno de Hande. *Betume.* Negro de marfim. *Verde Veronese. Verde inglês n.* 2. *Verde inglês n.* 3. Azul ultramar. *Azul da Prússia.* Vermelhão da China. Vermelhão inglês. *Amarelo de cromo claro. Amarelo de cromo escuro.* Laca de garança escura. *Laca carminada.* Terra da Itália queimada. Terra de Veneza. Bruno Van Dyck. Terra de sombra natural. Terra de sombra queimada. Óleo de linhaça. Essência de terebentina. Secativo de Harlem.

*Palheta de Eliseu D'Angelo Visconti* (17 côres):

Amarelo limão. Amarelo de cádmio claro. Amarelo de cádmio escuro. Amarelo de cádmio laranja. Ocre amarelo. Vermelhão escuro. Laca de garança clara. Laca de garança escura. Vermelho de Veneza. Bruno vermelho. Terra de Siena queimada. Verde esmeralda. Azul de cobalto. Azul ultramar. Negro de marfim. Branco de zinco. Branco (de chumbo?).

*Les couleurs et leurs supports — A. Ozenfant. Arts et Littératures. Materiaux et techniques — Encyclopédie Française — XVI volume:*

*Palheta de David* (19 côres):

Branco de chumbo. *Amarelo de Nápoles. Amarelo de cromo* (no fim de sua vida). Ocre amarelo. *Laca de gaude* (lírio dos tintureiros). Terra da Itália natural. Ocre de arroio. Alaranjado de Marte. Vermelhão da China. Cinábrio. Bruno vermelho. Laca de garança. Terra de Siena queimada. Terra de Cassel. Negro de Marfim. Negro de pêssego. Ultramar. *Azul da Prússia. Azul mineral* (segundo Moreau-Vauthier).

*Palheta de Ingres* (16 côres):

Branco de chumbo. *Amarelo de Nápoles.* Ocre amarelo. Terra de Siena natural. Terra da Itália natural. Ocre de arroio. Vermelhão da China. Cinábrio. Bruno vermelho. Laca de garança. Terra de Siena queimada. Bruno Van Dyck. Negro de marfim. Cobalto. *Azul da Prússia. Azul mineral* (segundo Moreau-Vauthier).

*Palhetas de Delacroix*:

1845-1847. Para as pinturas da Biblioteca do Luxemburgo (segundo o seu prático Andrieu), 10 côres: Branco. *Amarelo de Nápoles.* Ocre amarelo. Vermelhão. Ultramar. Verde esmeralda. Terra de Siena natural. Negro de Liège. Laca vermelha. Bruno Van Dyck.

1849-1850. Para as pinturas da galeria de Apolo, 28 côres: Branco. *Amarelo de Nápoles.* Ocre amarelo. Vermelhão. Vermelho de Veneza. Azul de cobalto. Verde esmeralda. Terra verde. Terra verde queimada. Terra de Siena natural. Terra de Siena queimada. Terra de Cassel. Negro de marfim. *Azul da Prússia. Mumia* (bruno obtido de restos de múmias egípcias). Cádmio. Amarelo indiano. *Amarelo de cromo claro. Laca amarela de gaude* (lírio dos tintureiros). *Bruno de Florença. Laca queimada. Laca amarela.* Terra de sombra natural. Cinza de ultramar. Terra de sombra queimada. *Amarelo de antimônio.* Amarelo de Marte.

1851-1853. Para as pinturas do Hotel de Ville de Paris. 21 côres: Branco. *Amarelo de Nápoles. Amarelo de zinco* ou de estrôncio. Ocre amarelo. Ocre de arroio. Vermelhão. Vermelho

de Veneza. Cobalto. Verde esmeralda. *Laca queimada*. Terra de Siena natural. Terra de Siena quiemada. Terra de Cassel. Negro de pêssego. Terra de sombra natural. *Azul da Prússia*. *Múmia*. *Bruno de Florença*. *Laca vermelha de Roma*. *Laca amarela de gaude*. Amarelo indiano.

1855-1861. Para a pintura da capela dos Santos Anjos em São Sulplicio. 23 côres: Branco. *Amarelo de Nápoles*. Ocre amarelo. Ocre de arroio. Vermelhão. Bruno vermelho. Cobalto. *Bruno de Florença*. Verde esmeralda. Terra de Siena natural. Terra de Siena queimada. Terra de Cassel. Negro de marfim. Terra de sombra natural. *Azul da Prússia*. Terra de sombra queimada. *Múmia*. Laca bruna escura. Laca de garança púrpura. *Laca amarela de gaude*. Cádmio. Terra verde. *Amarelo de zinco* ou de estrôncio.

*Palheta de Cézanne* (por volta de 1904, segundo E. Bernard), 18 côres: *Amarelo brilhante*. *Amarelo de Nápoles*. *Amarelo de cromo*. Ocre amarelo .Terra de Siena natural. Vermelhão. Ocre vermelho. Terra de Siena queimada. Laca de garança. *Laca carminada fina*. *Laca queimada*. *Verde Veronese*. Verde esmeralda. Terra verde. Azul de cobalto. Azul ultramar. *Azul da Prússia*. Negro de pêssego.

*Palheta de Bonnat*, 10 côres:

*Azul da Prússia*. Branco de Prata. *Amarelo de Nápoles*. Ocre amarelo. Bruno vermelho. Vermelhão. Laca de garança. Terra de Siena queimada. Negro de marfim. *Betume* (segundo Moreau-Vauthier).

*Palheta de Signac* (desde 1883), 13 côres:

Amarelos de cádmio. Vermelhão. Lacas de garança. Violete de cobalto. Azul ultramar. Azul de cobalto. Azul cerúleo. Verde esmeralda. Verde composto nº 1. Verde composto nº 2. (Blockx). Cádmio pálido. Branco de prata. Branco de zinco (próprio dêle).

*Palheta de Renoir*, 11 côres:

Branco de prata. Laca de garança. Ocre vermelho. Cobalto.

Verde esmeralda. Verde de cobalto. Terra verde. *Amarelo de Nápoles*. Ocre amarelo. Terra de Siena natural. Negro de marfim (segundo Albert André).

*Palheta de Bonnard*, 10 côres:

Amarelo de estrôncio. Amarelo de cádmio. Laranja de cádmio. Laca (?) e *carmim*. Azul de cobalto. Azul ultramar. Verde esmeralda. Verde de cobalto. Violete de cobalto claro (segundo Formes).

*Palheta de Henri Matisse*, 16 côres:

Amarelo de estrôncio. Amarelo de cádmio. Amarelo claro (Blockx). Vermelho de cádmio claro (Blockx). Vermelho de cádmio púrpura (Lefranc). Terra de Siena queimada. Terra de Siena clara. Ocre amarelo. Vermelho de Veneza. Branco de prata. Negro de marfim. Violete de cobalto escuro. Azul ultramar. Azul de cobalto. Verde esmeralda (Blockx). Verde composto (Blockx).

Algumas vêzes azul da Prússia empregado puro e opaco como negro frio, oposto a tôda a palheta que êle esquenta.

Líquidos: 2/3 de óleo de dormideira, 1/3 de óleo de terenbetina (segundo êle próprio).

*Palheta D'Utrilo*, 15 côres:

Azul de cobalto e azul ultramar escuro. Verde esmeralda. *Amarelo de cromo nº 1. Amarelo de cromo nº 2*. Ocre amarelo. Vermelhão francês. Laca de garança escura. Vermelho de Veneza. Negro de videira. Terra de Siena natural. Branco de zinco. Terra verde. *Cromo alaranjado. Verde inglês* (segundo Formes).

*Palheta de Raoul Dufy*, 17 côres:

Amarelo de Marte. Alaranjado de Marte. Laca de garança violete azulada. *Vermelho de eritina. Carmim claro*. Vermelho de cádmio púrpura. Violete de Marte. Negro de marfim. Azul

ultramar escuro. Azul de cobalto. Azul cerúleo. *Amarelo persa claro. Amarelo brilhante claro.* Branco de zinco. Amarelo de cádmio escuro. *Verde Veronese. Verde de gris.* Suportes: Essência de terebentina. Emulsão Maroger (segundo êle próprio).

*Palheta de Fernand Leger,* 11 côres:

Ultramar escuro. Garança escura. *Verde Veronese.* Verde esmeralda. Cádmio limão. Cádmio alaranjado. Terra de Siena queimada. Negro de marfim. Branco de prata. Vermelhão inglês. Vermelhão francês (segundo Formes).

*Palheta de Chirico,* 23 côres:

Branco de zinco. Azul ultramar. Azul de cobalto. Azul cerúleo. Negro de marfim. Negro de videira. Ocre amarelo. Ocre vermelho. Terra de Siena queimada. Terra de Siena natural. Vermelho vermelhão. *Laca carminada. Verde Veronese.* Verde esmeralda. Verde de barita (mistura de verde esmeralda, branco de barita e amarelo de zinco). Terra verde. Bruno de ferro. Terra de sombra queimada. Terra de sombra natural. Bruno Van Dyck. *Amarelo brilhante. Amarelo de Nápoles.* Amarelo limão (segundo Formes).

## AQUARELISTAS

*Color in sketching and rendering. — Arthur L. Guptill:*

*Palheta de Vernon Howe Bailey,* 11 côres:

Alizarina carmesim. Ocre vermelho ou de Siena queimada. Ocre amarelo. Amarelo de cádmio escuro. Verde esmeralda. *Verdes de Hooker* (feitos com azul da Prússia). Azul ultramar. Azul de cobalto. Azul cerúleo. Bruno Van Dyck.

*Palheta de Ernest Born,* 13 côres:

Alizarina carmesim. Ocre vermelho ou alaranjado de Marte. Terra de Siena queimada. Ocre amarelo. Amarelo de cádmio pálido (qualquer boa marca, com exceção de Winson & Newton).

Terra de Siena natural ou amarelo de Marte. Verde esmeralda. Terra verde. Ultramar francês (Azul ultramar). Azul de cobalto. Azul cerúleo. Terra de sombra natural. Prêto.

*Palheta de Paul Phileppe Cret*, 22 côres:

Vermelho indiano. Vermelho de Veneza. Vermelhão. *Carmim*. Terra de Siena queimada. Amarelo limão. Aureolina. Amarelo indiano. *Amarelo de cromo pálido*. Amarelo de cádmio. *Amarelo de Nápoles*. Ocre amarelo. Terra de Siena natural. *Verde Veronese*. Azul francês (azul ultramar). Azul de cobalto. Azul cerúleo. *Azul da Prússia*. *Azul de Antuerpia* (feito com azul da Prússia). Laca de garança bruna. Negro de pêssego. Branco da China.

*Palheta de Hughson Hawley*, 20 côres:

Ocre vermelho. Vermelho indiano. Vermelhão. Laca carmesim. Terra de Siena queimada. Ocre amarelo. Amarelo de Cádmio. *Amarelo de cromo claro*. *Verde Veronese*. *Verde esmeralda*. Azul francês. *Azul da Prússia*. *Indigo*. Bruno Van Dyck. Sépia. Laca garança bruna. Bruno róseo (?). Negro de lâmpada. Tinta neutra.

*Palheta de John Floyd Yeweld*, 11 côres:

Laca de garança rósea. Vermelhão. Alaranjado de cádmio. Terra de Siena queimada. Aureolina. Terra de Siena natural. Ocre amarelo. Azul francês (azul ultramar). Azul de cobalto. Azul de Antuerpia (feito com azul da Prússia). *Verde Veronese*.

*Palheta de Arthur L. Guptill*, 20 côres:

Alizarina carmesim. Laca de garança rosa. Vermelhão. Alaranjado de cromo ou de cádmio. Terra de Siena queimada. Aureolina. Ocre amarelo. *Amarelo de Nápoles*. Amarelo de cádmio ou *de gamboge*. Terra de Siena natural. *Verde Veronese*. Azul francês (azul ultramar). Azul cerúleo. *Azul de Antuerpia* (feito com azul da Prússia). Azul de cobalto. Sépia. Bruno Van Dyck. Negro de marfim. Negro de lâmpada. Branco da China.

## ALUNOS MATRICULADOS DA ACADEMIA

Prof. *Alfredo Galvão*

Recebendo constantemente pedidos de informações sôbre pessoas matriculadas nos cursos da Academia das Belas-Artes achei interessante publicar os nomes que se encontram nos livros existentes no Arquivo da E.N.B.A. O mais antigo dêsses livros vai de 1827 a 1831. Antes de 1827, creio eu, cada professor mantinha uma relação de seus alunos em fôlhas volantes que se perderam.

A relação não tem nenhuma matrícula relativa ao ano de 1828, passando de 21 de março de 1827 a 13 de janeiro de 1829 sem qualquer explicação.

Até 22 de novembro de 1830 são os assentamentos assinados pelo Secretário Luis Soyé ou Luis Rafael Soyé.

A partir de 12 de março de 1831 são assinados pelo próprio Diretor Henrique José da Silva.

O primeiro da lista é Antônio Galdino de Matos Santa Rita (1) filho de Antônio de Matos Santa Rita, de 12 anos, natural do Rio de Janeiro.

Desenho. 26-3-1857.

Seguem-se:

Antônio José Alves Ramos, filho de Antônio José Alves Ramos, de 15 anos, natural do Rio de Janeiro. Desenho.

Antônio José da Silva Pinto, filho de João José da Silva Pinto, de 15 anos, natural do Rio de Janeiro. Desenho.

Arcelino José de Moura, filho de Antônio de Moura, de 15 anos e meio, natural do Rio de Janeiro. Desenho.

Augusto Cezar de Paula Goulart, filho do Doutor Brasil Ferreira Goulart, de 16 anos, natural do Rio de Janeiro. Desenho.

Antônio Manoel Fernandes, filho de Antônio Manoel Fernandes, de 14 anos, natural do Rio de Janeiro. Desenho.

---

1) Êste aluno Antônio Galdino de Matos Santa Rita teve, nesse mesmo ano, duas matrículas. A primeira a 20-3-1827, em Desenho, a segunda a 21-3, em Desenho e Arquitetura Civil.

Antônio Pinto Ribeiro Nunes, filho de D. Rosa Cândida, de 13 anos, natural de Pernambuco. Desenho.

Aureliano José Joaquim Ferreira, filho de José Joaquim Ferreira, de 15 anos, natural do Rio de Janeiro. Desenho.

Carlos Gomes de Oliveira, filho de Bento Gomes de Oliveira. Natural do Rio de Janeiro. Desenho. Extraordinário. 23-6-1827.

Clementino de Aragão Hespanha, filho de Teodoro João de Macedo, 15 anos, natural do Rio de Janeiro. Desenho.

Francisco de Borges Pestana, filho de Manoel de Torres Pestana. Natural da Bahia. Desenho. Extraordinário.

Francelino José Pedroso, filho de Antônio Pedroso. Natural do Rio de Janeiro. Desenho.

Francisco Edwiges Brício, filho de Marcos Antônio Bricio, de 14 anos, natural do Ceará. Desenho.

Manoel Inácio Brício, filho de Marcos Antônio Brício, de 13 anos. Desenho. Natural do Ceará.

Fernando Mendes da Costa, filho de André Mendes da Costa. Natural do Rio de Janeiro. Desenho.

Genuino Lucas Pinto Coelho de Aguiar, filho de Francisco Nunes Coelho de Aguiar, de 15 anos, natural do Rio de Janeiro. Desenho.

José Francisco Ferrão, filho de Francisco Mariano de Froença Ferrão, de 14 anos, natural do Rio de Janeiro. Desenho.

Jacinto José, filho de José Joaquim Barreto. Natural do Rio de Janeiro. Desenho.

Job Justino de Alcântara (2), filho de Joaquim Antônio Raimundo de Alcântara, de 20 anos, natural de Lisboa. Desenho.

---

2) Job Justino de Alcântara estudou Arquitetura e Pintura. Após concurso exerceu o cargo de Professor Substituto de Arquitetura, tendo sido nomeado em 1833, na vaga de Francisco Pedro do Amaral. Ocupou os lugares de Secretário, Bibliotecário e Arquivista da Academia, por eleição realizada em 1834. Substituiu seu Mestre Grandjean de Montigny, falecido a 1 de março de 1850.

Após 25 anos de magistério foi jubilado a pedido, em 1858. Vice-diretor da Academia, exerceu interinamente a direção de 1851 a 1854.

Foi 2º tenente do Corpo de Engenheiros e Arquiteto da Câmara. Projetou edifícios para os Paços imperiais e para o Senado. Construiu a galeria da Pinacoteca nos terrenos contíguos ao antigo edifício da Academia 1855 e influiu decisivamente na elevação da zimbório da Igreja da Candelária.

Joaquim José Pimentel, filho de Marcos José Pimentel, de 14 anos, natural do Rio de Janeiro. Desenho.

João José Dutra, filho de José Manoel Dutra, de 20 anos, natural de Itaipú. Desenho.

João José de Sá, filho de José Soares de Sá, natural do Rio de Janeiro. Desenho.

João Carlos Correia Lemos Junior. Desenho.

João Miguel Gomes de Oliveira, filho de Bento Gomes de Oliveira, de 16 anos. Desenho.

José Alexandre Alvares Ribeiro Pereira, filho de José Alvares Ribeiro Pereira. Desenho.

José Correia de Lima (3), filho de Damazo Correia de Lima, natural do Rio de Janeiro, de 13 anos. Desenho.

José Francisco de Soiza, filho de José Francisco de Soiza, natural do Rio de Janeiro, de 12 anos. Desenho.

José Maria Mafra, filho de Zacarias Duarte Mafra, natural do Rio de Janeiro, de 12 anos. Desenho.

Luis José de Barros Leite, de 19 anos. Desenho.

Luiz Caetano da Silva, filho de Luiz Caetano da Silva, natural do Rio de Janeiro, de 14 anos. Desenho.

Luis da Silva Basto, filho de Jacinto José Basto, 14 anos. Desenho.

Marcos José Pereira, filho de Antônio José Pereira, natural do Rio de Janeiro, de 15 anos. Desenho.

Manoel José Dutra, filho de Francisco José Dutra, de 15 anos. Desenho.

Marcelino Coelho da Silva. Desenho.

Mariano José Nunes, filho de Maria Joaquina do Nascimento, natural do Rio de Janeiro, de 14 anos. Desenho.

Melchiades José da Fonseca, filho de Manoel José da Fonseca, natural do Rio de Janeiro, de 14 anos. Desenho.

---

3) José Correia de Lima. Nasceu em 1814. Foi discípulo, na Academia, de J. Batista Debret. Após concurso, em 1837 foi nomeado Substituto de Pintura Histórica. Em 1894, na vaga de Manoel de Araujo Porto-alegre, foi nomeado Professor proprietário, exercendo o Magistério até 1857, quando faleceu. A E.N.B.A. possue, de sua autoria, o quadro "Magnanimidade de Vieira".

Sabino Francisco de Malheiros, filho de Francisco Sabino de Malheiros, natural do Rio de Janeiro, de 13 anos. Desenho.

Thomaz Roberto Pereirà, filho de Antônio Roberto Pereira, natural de Porto. Desenho.

Quintiliano José Barbosa, filho de Joana Tereza, natural do Rio de Janeiro, de 13 anos. Desenho.

Antônio José da Silva Pinto, filho de João José da Silva Pinto, natural do Rio de Janeiro, de 15 anos. Desenho.

José Gomes de Oliveira, filho de Bento Gomes de Oliveira, natural do Rio de Janeiro, de 21 anos. Extraordinário de Arquitetura civil.

Cândido Joaquim Guillobel (4), 1º tenente do Corpo de Engenheiros, filho de Agostinho Guillobel, natural de Lisboa, de 40 anos. Extraordinário de Arquitetura civil.

João Carlos de Paiva, 2º tenente de Artilharia de Posição, da 1ª linha do Exército, filho do Coronel Engenheiro Vasco José de Paiva, natural do Rio de Janeiro. Extraordinário de Arquitetura Civil.

Luis Gonzaga de Moira, filho de José Lino de Moira, natural do Rio de Janeiro. Extraordinário de Arquitetura Civil.

Francisco José de Carvalho e Silva, filho de Luiz José de Carvalho, natural do Rio de Janeiro, de 24 anos. Arquitetura.

Antonio José Ferreira Lopes, natural do Rio de Janeiro. Extraordinário de Arquitetura civil.

Francisco Lucas Pinto de Aguiar, filho de Francisco Nunes de Aguiar, natural do Rio de Janeiro, de 18 anos. Desenho de figura e Arquitetura Civil.

Antonio Galdino de Matos Sta. Rita, filho de Antonio Galdino de Matos Santa Rita, natural do Rio de Janeiro. Desenho de figura e Arquitetura Civil. 21-3-1827.

Antônio José Alves Ramos, filho de Antônio José Alves Ramos, natural do Rio de Janeiro, de 16 anos. Desenho de figura e Arquitetura Civil.

4) Cândido Joaquim Guillobel, nasceu em Lisboa em 1787. Foi aluno de Montigny aos 40 anos e tornou-se um dos mais conspícuos arquitetos de sua época. Chegou a Brigadeiro do exército. Trabalhou como importante colaborador na construção no Paço Imperial de Petrópolis, no atual palácio da Reitoria da Universidade do Brasil, na reforma da Igreja da Cruz dos Militares, etc. Ensinou desenho na Academia Militar.

Antônio José de Moura, filho de Antônio de Moura e de Adriana Maria Rosa, natural do Rio de Janeiro, de 15 anos. Desenho (5).

José Pereira Vitor, filho de José Inácio, natural do Rio de Janeiro. Desenho, Escultura e Arquitetura.

Pedro Correia Pereira de Sena, filho de Pedro Pereira Correia de Sena, natural do Arraial de Sto. Antônio em Minas, de 14 anos. Desenho e Arquitetura Civil.

Inácio Antunes, filho de Francisco Antunes, natural do Rio de Janeiro, de 12 anos. Desenho e Arquitetura.

Antônio Damazo Pereira, filho de José Domingos Pereira, natural do Rio de Janeiro ,de 15 anos. Desenho e Arquitetura Civil.

José Soares da Fonseca, filho de João Soares da Fonseca, natural do Rio de Janeiro, de 16 anos. Desenho.

Manoel Eliziário da Costa Neto, filho de Estevão Gomes da Costa Neto e de Luiza da Piedade, 15 anos. Desenho e Arquitetura Civil.

Sebastião José Pinto, filho de Manoel José Pinto, natural do Rio de Janeiro, de 12 anos. Desenho e Arquitetura Civil.

Francisco Antônio de Goes Lemos, filho de D. Maria Gerônima Correia Lemos, natural do Rio de Janeiro, 18 anos. Desenho extraordinário.

Joaquim Antonio, filho de Manoel de Jesus, de 14 anos. Desenho e Arquitetura Civil.

Paulo Duarte Máximo da Silva, filho de Joaquim Máximo da Silva, natural do Rio de Janeiro, de 16 anos. Desenho.

Miguel Francisco de Souza, filho de Manoel Francisco de Souza, natural do Rio de Janeiro, de 17 anos. Arquitetura Civil. Extraordinário.

---

5) Tôdas essas matrículas até aqui, em número de 50, estão datadas de 21 e 26 de março de 1827. Passa em seguida no mesmo livro, para o número 51, mas já no ano de 1829. Além dêsse hiato de um período letivo inteiro, as inscrições são mal redigidas e falhas de informações. Ora, falta a idade do aluno, ora, sua naturalidade. Num documento datado de 1835 a Academia, concordando com a alegação de certo aluno de encontrar-se matriculado já em março de 1829, depois de feita rigorosa pesquiza declara ser o Secretário da época, o padre Luis Rafael Soyé, o causador do engano, por "desleixo". É realmente, a impressão produzida pelo exame do seu livro de matrículas.

Antônio Lins de Souza Júnior, filho de Antônio Luis de Souza, natural do Pôrto, de 18 anos. Desenho e Arquitetura Civil.

Estanislau Joaquim dos Santos, filho de Joaquim Pereira dos Santos, natural do Rio de Janeiro, de 14 anos. Desenho. Extraordinário.

José Lourenço de Castro Silva, natural da Província do Ceará. Extraordinário.

Tito Alvares de Brito, filho de José Alvares de Brito, natural do Rio de Janeiro de 23 anos. Desenho. Extraordinário.

Joaquim Zeferino Dias, filho de José Maria Dias, natural do Rio de Janeiro, de 18 anos. Desenho e Arquitetura Civil.

Manoel Joaquim de Melo (6), filho de Mauricio José de Melo Coitinho Côrte Real. Desenho.

Guilherme Müller, filho de Guilherme Müller, natural de Baden, de 18 anos. Desenho. Extraordinário.

Augusto Müller (7), filho de Guilherme Müller, natural de Baden, de 14 anos. Desenho.

Antônio José de Castro, filho de Antônio José de Castro, natural do Rio de Janeiro, de 19 anos. Desenho. Extraordinário.

Joaquim Antônio Leão, filho de Florência Maria de Souza, natural desta cidade, de 15 anos. Desenho e Arquitetura Civil.

Francisco José da Silva, filho de José Nicodemus, natural desta cidade. Desenho e Arquitetura Civil.

José Ricardo de Sá Rego, filho de pais incógnitos, natural do Rio de Janeiro, de 12 anos. Desenho e Arquitetura civil.

Aqui terminam as inscrições relativas ao ano de 1829.

---

6) Manoel Joaquim de Mello, foi Substituto de Desenho por concurso realizado em 1837. Em 1839, por falecimento de Simplicio Rodrigues de Sá, ocupou a cadeira por decreto de 14 de maio. Na Exposição Geral de 1842 obteve a medalha de ouro.

7) Guilherme Müller e Augusto Müller foram distintos alunos da Academia. O primeiro foi, por concurso, substituto de Desenho e Pintura Histórica em 1835. Por insubordinação e espírito de revolta contra as ordens da Congregação foi demitido por Decreto de 20-9-1836.

O segundo foi um dos mais notáveis artistas e professôres formados pela Academia. Substituto de Paisagem, após concurso memorável, por Decreto de 22-4-1835, foi promovido à Proprietário a 1-9-1851 na vaga de Felix Emilio Taunay, então Jubilado. Serviu até 1860, quando, por sua vêz, foi aposentado. A E.N.B.A. possue uma de suas melhores produções, verdadeira obra prima, o retrato de Grandejean de Montigny.

Nota escrita a lápis após a inscrição acima: "Até êste, matrículas que foram formadas irregularmente como consta por um documento com notas marginais pela mão do finado Diretor".

José Bras Correia, filho de Antônio Correia de Abreu, natural da Bahia, de 19 anos: Desenho e Arquitetura Civil. Extraordinário.

Manoel de Jesus Barberis, filho de Paulo Barberis, natural desta Côrte, de 15 anos. Desenho e Arquitetura Civil. Extraordinário.

Antônio Ruiz, filho de Antônio Ruiz, natural desta Côrte, de 12 anos. Desenho e Arquitetura Civil. Extraordinário.

José Jorge Duarte, filho de José Gomes Duarte, nascido em Portugal, de 17 anos. Desenho e Arquitetura Civil. Extraordinário.

Antônio Batista da Rocha (8), filho de Manoel Coelho da Rocha, natural desta Côrte, de 12 anos. Desenho e Arquitetura Civil.

Luis da Rocha Mazarim, filho de João da Rocha Mazarim, natural do Rio de Janeiro, de 14 anos. Desenho e Arquitetura Civil.

João da Rocha Mazarim, filho de João da Rocha Mazarim, natural desta Côrte, de 15 anos. Desenho e Arquitetura Civil.

Carlos Luiz do Nascimento (9), filho de Rosa Maria do Espírito Santo, natural desta Côrte, de 17 anos. Desenho e Arquitetura Civil.

---

8) Antônio Batista da Rocha. Foi distinto discípulo de Grandejean de Montigny. Obteve todos os prêmios conferidos pela Academia, inclusive o Prêmio de Viagem, de que foi o primeiro Titular, após Concurso renhido realizado em 1845. Foi Substituto de Arquitetura após concurso realizado em 1850, em que teve como concorrente João José Alves. Eleito Secretário da Academia na vaga de Job Justino de Alcântara que passara a Proprietário por morte de Montigny, exerceu o cargo até 1854, quando faleceu. Porto-alegre julgava-o laborioso, inteligente e modesto e considerou sua morte um grande mal para as Belas Artes "porque são raros os caracteres da espécie do nosso falecido colega".

"A classe de Arquitetura, disse ainda Porto-alegre, lhe é devedora de grandes melhoramentos, porque êle era, não só pelo amor que nutria pela glória das artes e pela prosperidade da Academia como pelos seus bons exemplos, um dos mais belos ornamentos desta casa, da Sociedade e dos Artistas".

9) Carlos Luiz de Nascimento, foi aluno várias vezes premiado pela Academia, tendo obtido a grande medalha de ouro. Por proposta de Porto-alegre (1854) foi nomeado Restaurador da Pinacoteca, tendo sido o 1º ocupante dêsse pôsto. Na proposta que fez, disse o Diretor: "O artista que apresento a V.Excia., é um homem de estudos regulares, de probidade, e de uma longa prática nêste gênero de trabalho".

Francisco de Paula e Silva, filho de Francisco de Paula e Silva, natural do Rio de Janeiro, de 15 anos. Desenho.

Xisto Antônio Peres, filho de D. Maria Joaquina, natural do Rio de Janeiro, de 14 anos. Desenho e Arquitetura Civil.

Joaquim Inácio da Costa Miranda Junior (10), filho de Joaquim Inácio da Costa Miranda, natural de Pernambuco, de 12 anos. Desenho e Arquitetura Civil.

Jacinto José da Silva, filho de José Antônio, natural desta Côrte, de 14 anos. Desenho.

José Maria de Lima, filho de José Joaquim de Lima, natural de Lisboa, de 28 anos. Desenho. Extraordinário.

Joaquim Maria de Lima, filho de José Joaquim de Lima de 24 anos, natural do Rio de Janeiro. Desenho e Arquitetura Civil.

Luis Porfirio Ramos de Azevedo, filho de José Ramos de Azevedo, natural desta Côrte, de 15 anos. Desenho.

José Joaquim de Carvalho, filho de Antônio de Souza Vilasboas, natural da cidade de Coimbra, de 17 anos. Desenho. Extraordinário.

Joaquim Pedro dos Santos, filho de Joaquim Pedro dos Santos, natural desta Côrte, de 16 anos. Desenho.

Joaquim José Marques, filho de Joaquim José Marques, natural desta cidade, de 12 anos. Desenho.

Candido Mateus de Faria, filho de Mateus Henriques de Faria, natural do Rio de Janeiro, de 13 anos. Desenho e Arquitetura Civil.

Inácio Viegas Toirinho Rangel de Macedo, filho de Inácio Viegas Toirinho Rangel, natural desta cidade, de 14 anos. Desenho e Arquitetura Civil.

Manoel Ferreira Lagos, filho de João Ferreira Lagos, natural de Portugal, de 13 anos. Desenho. Extraordinário.

João Batista Barros, filho de João Batista Barros, natural do Rio de Janeiro, de 14 anos. Desenho e Arquitetura Civil.

Termina aqui a série de inscrições assinadas pelo Secre-

---

10) Joaquim Inácio da Costa Miranda Júnior. Foi aluno de Desenho e Arquitetura Civil e passou, depois, para Pintura Histórica e Paisagem. Por concurso foi Substituto de Desenho. (Decreto de 25-4-1840). Na vaga de Manoel Joaquim de Melo Côrte Feal foi nomeado Lente proprietário. Decreto de 20-9-1848. Jubilado a 8-7-1859.

tário Luis Rafael Soyé. Passa, agora, o próprio Diretor, Henrique José da Silva, a ter essa responsabilidade, iniciando também o ano de 1831.

Caetano Manoel Vicente, filho de Manoel José Vicente, natural da cidade do Pôrto, de 25 anos. Desenho e Arquitetura Civil. Extraordinário.

Augusto Maria Cesar de Mesquita, filho de Herminigildo Raimundo de Mesquita, natural do Rio de Janeiro, de 16 anos. Desenho e Arquitetura Civil.

José Francisco Xavier Pereira, filho de Manoel Francisco Pereira, natural do Rio de Janeiro, de 20 anos. Desenho. Extraordinário.

Manoel Antônio Gonçalves Vilela (11), filho de Manoel Antônio Gonçalves Vilela, natural do Rio de Janeiro, de 17 anos.

Desenho. Extraordinário.

João Batista de Azevedo Coutinho Ramos de Montauri, filho de D. Catarina Ramos da Silva d'Eça de Montauri, natural do Rio de Janeiro, de 18 anos. Desenho. Extraordinário.

Luis Antônio Barbosa da Silva Nogueira, filho de Luis Antônio Barbosa da Silva, natural de Sabará, Minas Gerais, de 17 anos. Desenho. Extraordinário.

Manoel Batista Fluminense, filho de José Batista Brasileiro, de 23 anos. Desenho. Extraordinário.

Luis Fernando Ferreira, filho de Miguel Inácio Ferreira, natural do Maranhão, de 19 anos. Desenho. Extraordinário.

João José de Souza Silva, filho de Manoel José de Souza, natural do Rio de Janeiro, de 17 anos. Desenho. Extraordinário.

Firmino José Dias Leal, filho de Eleutério Dias Leal, natural do Maranhão, de 12 anos. Desenho. Extraordinário.

Miguel José de Melo, filho de Fernando José de Melo, natural do Rio de Janeiro, de 13 anos. Extraordinário.

Joaquim Leonel de Alencar, filho de Leonel Pereira de Alencar, natural do Brasil, de 18 anos. Desenho. Extraordinário.

11) Manoel Antonio Gonçalves Vilela foi aluno distinto da Academia, salientando-se em Paisagem. Obteve, nêsse gênero, duas grandes medalhas de ouro.

José Albano Cordeiro, filho de João dos Santos Cordeiro, natural do Rio de Janeiro, de 12 anos. Desenho e Arquitetura Civil.

Fidelis Ferreira Paradelas, filho de Ana Rosa do Espírito Santo, natural do Rio de Janeiro, de 12 anos. Desenho. Extraordinário.

Antonio José Duarte d'Araujo Gondim, filho de Antônio José Duarte d'Araujo Gondim, natural de Minas Gerais, de 17 anos. Desenho. Extraordinário.

José Augusto Thompson, filho de Daniel Thompson, natural do Rio de Janeiro, de 15 anos. Desenho. Extraordinário.

Antônio José da Cunha, filho de Manoel José da Cunha, natural do Rio de Janeiro, de 17 anos. Desenho. Extraordinário.

Antônio José Maurício, filho de José Maurício Nunes Garcia, natural do Rio de Janeiro, de 19 anos. Desenho e Arquitetura Civil. Extraordinário.

Frutuoso da Silva Santos, filho de José da Silva Santos, natural do Rio de Janeiro, de 22 anos. Extraordinário.

Antônio João Martins de Araujo, filho de Domingos José Martins de Araujo, natural do Rio de Janeiro, de 13 anos. Extraordinário.

Luis José Martins de Araujo, filho de Domingos José Martins de Araujo, natural do Rio de Janeiro, de 14 anos. Extraordinário.

João Luis da Costa, filho de José Aureliano da Costa, natural do Rio de Janeiro, de 18 anos. Extraordinário (12), (13).

12) Como é fácil verificar-se, domina entre os alunos o número de nascidos no Rio de Janeiro, seguindo-se 8 portuguêses, 2 alemães, 3 cearenses, 3 mineiros, 2 baianos, 2 pernambucanos e 2 maranhenses.

13) Fim do primeiro livro de matrículas da Academia Imperial das Belas Artes, com a data de 30 de outubro de 1831.

# TEXTOS ANTIGOS SÔBRE H. SEELINGER E H. CAVALLEIRO

*(Contribuição ao estudo sôbre as origens da arte moderna, no Rio de Janeiro)*

*Mario Barata*

No evolver da pintura novecentista, no Rio de Janeiro, a obra de Helios A. Seelinger, de Henrique C. Cavalleiro e de J.A. Marques Júnior situa-se, como significação histórica, entre a de Visconti, de um lado, e a de Ismael Neri e Di Cavalcanti, ou a gravura de Goeldi, do outro. Depoimentos como o do professor Alfredo Galvão, no boletim nº 2 da Segunda Cadeira de Pintura desta Escola (1), atestam que Marques Júnior "Na Europa modificou a sua visão e sua palheta, tornando-se — com seu grande amigo e colega Henrique Campos Cavalleiro e seu mestre Eliseu Visconti — os introdutores do impressionismo no Rio de Janeiro".

Luiz A. de Almeida Cunha (2), J.R. Teixeira Leite (3), citaram Marques Junior e Cavalleiro, como participando das origens do modernismo, no Brasil. Em trabalho elaborado no ano passado, para a Associação Brasileira de Críticos de Arte, pude documentar suficientemente essa atuação dêsses artistas e de Seelinger, Dubugras e outros.

Hoje, divulgo aqui documentos publicados em nossa imprensa, em 1903, relativamente a Seelinger, e em 1924 e 1925, no tocante a Cavalleiro. Em ambos os casos, recortes originais pertencem aos arquivos dos dois artistas, que gentilmente m'os emprestaram.

---

1) Folheto mimeografado. Rio, Ano II, nº 2, abril, 1962, pags. 21-22.
2) "Brazil" — I.P.A.U. Washington, D.C. 1960.
3) *in* Anais do II Congresso Nacional de Críticos de Arte. 1961, Gráfica Tupi, Rio, pag. 51.

## COMECEMOS PELO PRIMEIRO, PUBLICADO NO "JORNAL DO COMÉRCIO" — *NOTAS DE ARTE* — (SALÃO DE 1903)

*Carlos Americo dos Santos*

Inaugura-se hoje com a presença do Sr. Presidente da República a Exposição Geral de Bellas Artes.

Hontem, ao vernissage, comparecerão muitas pessoas, notando-se senhoras, literatos, amadores, artistas e jornalistas.

A exposição deste anno não é tão grande nem tão boa como a do anno passado, mas é melhor do que muitas dos annos anteriores a 1902 e contém, no pouco numero de trabalhos verdadeiramente bons, alguns de primeira ordem e que farão figura notável em qualquer certamen desses.

O quadro que pelas suas proporções, assumpto e execução é o que domina a Exposição, é o intitulado Bohemia, de Helios Seelinger, um moço brazileiro que da Alemanha nos voltou há cerca de dous annos, impondo-se logo como um artista de talento, de sólida technica e originalidade de inventiva.

Naturalmente, teremos que voltar mais tarde a esse seu quadro, nem a presente noticia pode ser outra cousa senão uma rápida enumeração dos trabalhos que nos impressionárão em uma primeira e não demorada visita.

Henrique Bernardelli tem uma exposição muito numerosa e muito variada, mas bastaria o seu pequeno retrato de uma senhora sentada, uma symphonia em escuro, uma obra prima de execução, para manter o lugar eminente que occupa entre os nossos artistas.

Do Sr. Amoedo ha um bom retrato do Sr. Souza Lobo e um pequeno retrato de uma formosa e joven senhora, feito com o cuidado e a arte que lhe são peculiares.

O Sr. Brocos tem umas boas paisagens e águas-fortes excellentes, sobresahindo o retrato do Imperador D. Pedro II.

O Sr. Visconti expõe uma vigorosa cabeça do Christo, um excelente estudo do nú, um bello retrato e uma paisagem que impressiona muito bem; mas onde o Sr. Visconti faz uma excepcional figura, confirmando a nota do fino artista que é, e a sua versatilidade, é com a exposição de seus trabalhos de ce-

râmica, de uma impressão tão fina, de uma tão delicada e tão original concepção e factura. Será pena que essa tentativa que logo no seu primeiro início deu resultados tão primorosos, não passe dessa phase e não seja o núcleo de uma indústria para a qual possuimos os melhores elementos e que os objetos expostos mostrão poder ter o cunho de originalidade nacional.

João Baptista, o nosso paizagista tão nacional, tem duas paizagens bellissimas, com aquelle sentimento tão verdadeiro da nossa natureza. Na paizagem tem tambem Gustavo Dell'Ara um quadro pintado com a sinceridade a que nos acostumou.

Podemos ainda notar: o quadro Daphnis e Cloé, do Sr. Ed. Bevilacqua, um joven alumno da Escola, que se apresenta revelando muito talento e fazendo honra aos mestres; as duas paizagens enviadas de Pariz, por Eugenio Latour, tão boas de impressão, accusando já progresso e já nos desvendando o que ganhará esse estudioso artista na sua estadia na Europa; os dous trabalhos do Sr. Macedo, outro pensionista que acaba de chegar de Pariz e que nos promete para breve uma exposição exclusiva de trabalhos seus; os trabalhos do Sr. Evencio e do Sr. Lucilio; os interessantes quadrinhos de genero do Sr. Raphael Frederico; alguns trabalhos do Sr. Fiuza e um pequeno retrato e uns "Chrysanthemus" de Mlle. Del Vecchio, uma talentosa do Sr. Petit, o qual, como sempre, enviou numerosos trabalhos com o caracter conhecido da sua pintura".

## "NOTAS DE ARTE"

*Carlos Américo dos Santos*

"A exposição que o jovem artista Sr. Helios Seelinger realiza atualmente na sala de redação do *Malho* à rua do Ouvidor, merece ser visitada por todos quantos presão as belas artes.

Trata-se de trabalhos de um artista muito moço ainda e que, longos anos longe da pátria, aproveitou-os para dedicar-se ao estudo da pintura em um centro artístico europeu de primeira ordem como é Munich, e vem agora apresentar aos seus conterrâneos o resultado dos seus esforços.

A recente exposição do ilustre artista Eliséo Visconti já foi

para nós uma surprêsa tanto mais agradável e importante quanto, a par de uma nota nova e variada para o nosso meio, revelava-nos um artista feito de excepcionais qualidades de imaginação e de técnica.

Do Sr. Helios Seelinger, embora ainda se não possa dizer tanto, a sua atual exposição atrai a atenção igualmente por uma tendência artística singularmente moderna, por uma acentuada predileção de motivos e de interpretação que acusa um espírito nada banal e por qualidade de técnicas já bastante recomendáveis.

Nos seus desenhos do nú, nos estudos a crayon, há coisas pela maneira larga, segura e correta como estão feitas, quase mereciam ser qualificadas de magistrais.

As suas caricaturas, em que o sentimento do *humor* não é ainda bem franco e bem comunicativo, destacam-se ali pelo contraste com os desenhos de um simbolismo torturado, em que um talento criador forceja por achar a expressão mais apropriada e mais comunicativa ao seu ideal.

Sente-se nos seus trabalhos a influência dos neo-idealistas alemães, Bocklin, Hans Thomas, Klinger e mais talvez de Stuck — como a dêles, a arte de Seelinger não pode ainda ser popular e talvez nunca o seja — é demasiado pessoal e subjetiva. Não é imitação dêles o que êle apresenta; — reconhece-se que há ali um espírito que, embora acompanhando uma corrente, pensa por si, revela certa individualidade de sentir.

Possui inquestionàvelmente a faculdade imaginativa; e nos seus trabalhos, como o *Remorso Sague*, (sic. ?) o Veneno, o Fogo, em que a idéia é mais desenvolvida pelo desenho do que pelas côres, a alegoria não é fàcilmente apreendida de uma nota sombria, talvez mesmo algo satânica, penetra tôda a concepção como uma característica do gênio do artista, característica que aliás se trai nas próprias feições fisionômicas do pintor, como o revela o auto-retrato exposto, com grande semelhança aos que conhecemos de Franz Stuck.

Nos quadros, como os *Faunos* alegres, a paisagem nada tem de irriquieta, e se observa a mesma sobriedade de côres; a nota é mais alegre; os entes mitológicos estão ali como produtos naturais daquele meio; há movimento e certa graça na

composição que é de grande efeito decorativo e digna de ser transportada para maior em uma frisa mural.

O Sr. Helios Seelinger, embora muito moço possui já a habilidade técnica suficiente para dar forma externa, para exteriorisar, segundo o têrmo moderno as suas idéias mas estas nunca são sacrificadas em benefício do efeito pictoral. Reconhece-se que o que o preocupa é o sentimento da sua concepção. Parece temer que o acabamento técnico possa render demasiadamente a atenção do espectador e não deixá-lo ir ao âmago da concepção. E leva isso a um ponto de exagêro tal, que os seus trabalhos impressionam mais como esboços para ser pintados em grande, o que também enfraquece a atenção do circunstante na apreciação do trabalho.

Pelo que fica dito, vê-se que se trata de um artista de merecimento, em bom caminho de ocupar no nosso pequeno mundo artístico um distinto lugar; para isso não lhe faltam os elementos principais e é de esperar que também não lhe sejam negadas as necessárias oportunidades de animação e trabalho por um lado, nem lhe esmoreça pelo outro o entusiasmo e amor pela sua arte que os trabalhos expostos acusam".

## NOTAS DE ARTE

*Carlos Américo dos Santos*

Guardamos o Sr. Helios Seelinger para o fim porque é êle o artista cujas obras mais frisantemente se destacam pela sua concepção e onde vibra uma nota mais original. É um artista muito jovem mas que já tem qualidades muito sólidas de técnica e cujo espírito procura e tem realmente alguma coisa nova que exprimir. Não é fácil de apreender, à primeira vista, o que êle quer dizer; mas, uma vez penetradas as suas intenções e compreendido o seu desejo de pintar por figuras alegóricas e certas elocubrações de seu espírito, resta ver se êle consegue fazer isso de modo original, expressivo e impressionador. Nos trabalhos agora expostos quase todos já conhecidos, ninguém poderá negar que se nem sempre são claramente expressivos, possuem uma nota bastante original. O novo trabalho do Sr. Seelinger —

O Beijo do Fauno — em têmpera como os outros, e que não está bem colocado na exposição, é talvez o melhor, tanto pelo seu caráter como pela sua realização é profundamente expressivo do caráter sexual e violento do ente mitológico ali representado, e pelo seu vigor de tratamento e de translação constitui um verdadeiro símbolo. Tanto mais que a perfeição do desenho e todo o tratamento técnico mostram que o senhor Seelinger conhece bem o métier. Mas apesar disso, é um espírito que se preocupa mais com questões éticas do que exclusivamente estéticas e que sofre a influência da sua procedência alemã tanto pelo sangue como pela educação artística.

(Trecho de crítica sôbre *Salas dos Aquarelistas* realizado em 1963).

Passemos agora a textos sôbre o pintor H. Cavalleiro. Inicialmente divulgamos a entrevista seguinte publicada com o título:

VOLTA DO PRÊMIO DE VIAGEM — HENRIQUE CAVALLEIRO FALA-NOS DA ARTE MODERNA EM FRANÇA — "É PRECISO NÃO CONFUNDIR ARTE VERDADEIRA COM BIZARRIAS", DIZ-NOS O PINTOR PATRÍCIO

"Henrique Campos Cavalleiro, pensionista da Escola Nacional de Belas-Artes, gozados os 5 anos do seu prêmio de viagem à Europa, conquistado em 1918, está novamente entre nós.

Conhecidas como são do nosso público as tendências que, através dos seus envios anuais, revela o jovem pintor patrício a nossa curiosidade em tôrno da sua personalidade e do muito que de interessante nos poderia contar de Paris, do grande meio artístico da capital francesa, dos pintores que se acham em foco, das "escolas" que predominam e das tendências que se efetivam em realidades ou desmoronam em fracassos.

Fomos encontrar o pintor na Sociedade Brasileira de Belas-Artes, em palestra com José Mariano, Bracet, Chambelland e vários outros artistas.

Abordamo-los, ràpidamente, puzemo-lo ao corrente do nosso desejo.

— Que quer o amigo que eu lhe diga? Que lhe fale de

Paris? Paris, é ainda, incontestàvelmente, o grande centro artístico do mundo.

E continuando:

— Neste momento, Paris é o ponto vital onde residem as mais variadas fórmulas de arte.

Lá se trabalha, lá se cria: cada artista procura a sua personalidade própria, e é inconfundível. Isto de "escolas" é conversa fiada. O que há — isso sim — são tendências pessoais variadas e individualíssimas. É preciso não confundir arte moderna com arte defeituosa. Em Paris, metrópole formidável, como é natural, há também cabotinos que procuram a glória pelo escândalo, na bizarria e na originalidade, extrema. Mas há, também, mestres extraordinários que se agrupam sob andeiras cubistas ou futuristas. Não é qualquer que pode compreender essa arte suprema, tôda feita de sensibilidade, de um "raffinement" indiscritível.

— E quais são, interrompemos, os mestres modernos favoritos em Paris?

— Picasso é, sem dúvida, alguma, o mais forte e o mais querido.

Picasso. Seu nome corre triunfalmente pela Europa. Tive ocasião de vê-lo algumas vêzes. É um tipo pequenino, uma mancha de cabelo caído sôre o ôlho esquerdo e com um cachimbo eternamente à bôca.

— Francês?

— Oh, não, "Nul n'est prophète en son pays..."

Pablo Picasso é natural da Espanha, embora seja um artista francês, parisiense por excelência.

Ninguém que conheça êsse pintor de alma, poderá dizer mal do cubismo, acusando-o, como o fazem muitos leigos insensíveis, de ser um produto do intelectualismo de após guerra. É uma arte, uma arte supremamente requintada, a tradução franca e sincera do pensamento e do sentir do artista. A arte moderna tem uma vantagem excepcional; desconhece o convencional; é sincera. Assim é que a arte de Picasso, assim é a arte de André Dérain, outro grande mestre.

— E a França aceita êsses artistas com entusiasmo?

— Como não? Com grande entusiasmo até. O movimento

de exposições individuais é grande e em quase tôdas elas imperam tendências modernas. Da mesma forma nos "Salons" nos "Independentes" no "Das Tulherias", no "D'Autonne".

— Que escolas cursou em Paris? — indagamos.

— Escolas? Nenhuma. As minhas escolas eram os museus e o "atelier".

Assim, penso, é que se aprende. Durante dois anos estive como que tateando em Paris. Durante dois anos conservei e fui lentamente me libertando dela, essa venda negra, horrível, que o meio obriga os nossos artistas a conservarem nos olhos...

— Acha, então, atrazado o nosso meio artístico?

A pergunta foi, evidentemente indiscreta. Henrique Cavalleiro sorriu e, fugindo de respondê-la, disse:

— Devemos ser patriotas e, conseguintemente, nutrir sempre grandes esperanças. O nosso ensino de Belas-Artes não é, por certo, perfeito. É talvez, muito acanhado... Mas... para a frente! Êsse deve ser o nosso lema!

E o artista se já ia despedindo quando, retendo-o pela mão, que nos estendia, interrogamos ainda:

Deve tê-los muitos, não é verdade?

— Sim: tenho umas quarenta telas para expor aqui, brevemente.

— Grandes?

— Nem tanto, nem tão pouco. Telas quadradas, como são de meu gôsto, e em sua maioria de um metro, que estou tratando de retirar da Alfândega.

Estava satisfeita a nossa curiosidade e, com ela, pensamos ter satisfeito também suficientemente a dos nossos leitores.

(*Jornal do Povo* — Rio de Janeiro, X-1924).

## REGISTRO DE ARTE

### *Exposição de Henrique Cavalleiro*

Henrique Cavalleiro é um grande pintor brasileiro. Prova-o sua notável exposição atualmente aberta na Galeria Jorge.

São 58 trabalhos. Há ali quadros notáveis documentando maneiras diferentes do galhardo-artista e sua evolução fixada em várias fases. O crítico encontrará ali obras acadêmicas, telas divisionistas, trabalhos de um fino e romântico impressionismo e ótima pintura moderna, sem o desequilíbrio e o excesso dos pintores da vanguarda.

Cavalleiro possui uma vasta cultura pictórica e sua técnica denuncia apurado estudo. Conhece o desenho com segura mestria, possuindo raros dons de colorista.

É um engano pensar-se que um pintor possa evolver, processar sua arte dentro das fórmulas pictóricas modernas, sem dispor de larga cultura e profunda preparação. O desenho, o senso da perspectiva e da composição, o colorido são elementos capitais par ir de encontro às deturpações volutas da forma e da cor, que podem caracterizar uma personalidade. A arte, se não é a cópia servil do modêlo, não é também o asurdo lunático que o torne incompreensível. E para sentir-se expressionalmente uma coisa na projeção bizarra de um ponto de vista original e novo, é mister entretanto, saber-se retê-la na tela, na forma normal e constante com que a retina a surpreende.

Não acreditamos no exótico que muitas vêzes escondem sua ignorância técnica sob os malabarismos das suas bizarrias. Ninguém é mais anatômico que Rodin ou Mestrovich, nem mais conhecedor do corpo humano que Picasso.

Henrique Cavalleiro conhece bem tudo isso. Em Paris, onde teve êxitos no Salão, informou e ilustrou seu espírito aprendendo e evoluindo sem se deixar arrastar demasiadamente pela ladeira fascinante dos exotismos, e cabotinismos. Soube ser moderno sendo equilibrado.

Passando do academismo através do divisionismo, que lhe enriqueceu o colorido da palheta, para o impressionismo, abandonou, depois, esta maneira que quebrava a consistência dos volumes e tornava a pintura. Em boa hora procurou de novo a construção sólida, a plasmação de volumes realizados por linhas mais precisas e massas de côr mais sintéticas. Com isso, tornou-se um dos nossos pintores mais fortes. Nesse caminho é de se lhe prever um progresso notabilíssimo que o colocará

certamente em lugar da vanguarda entre nossos pintores mais notáveis.

Sua exposição agrada a todos os paladares, pelo sábio senso de equilíbrio em que se inspira. Sente-se que seus quadros são feitos com carinho e estudo, arte pela arte. Em naturezas mortas de uma grande beleza decorativa que nada tem de decorativo na sua factura: são sólidas, bem desenhadas, harmonicsamente coloridas.

Algumas das suas figuras, notadamente as da sua última maneira, são obras de incontestável valor, que devem ficar nas nossas galerias. A paisagem também a realiza com segurança e ecletismo de pintor consumado, que sem favor, pode merecer o título de mestre.

Apesar de ser esta uma temporada imprópria para o êxito comercial de uma exposição em S. Paulo a possuir um ótimo mercado para as obras de valor real.

É por isso que o sucesso alcançado pelo Sr. Henrique Cavalleiro continuará num crescendo, quando todos os que amam as boas coisas de arte tiveram visto sua exposição".

(Publicado no "Correio Paulistano", no comêço de 1925, com as iniciais de Menotti del Picchia).

# RODOLPHO CHAMBELLAND

*(Esbôço biográfico)*

*Victor de Miranda Ribeiro* (*)

## O AMBIENTE

O século XIX foi, para o Brasil, o século em que nós contribuímos com a produção de obras de grande valor, atestando o que o sistema educacional de então era capaz.

A elite imperial, se era pequena em número, no entanto, pela qualidade, ombreava com as elites do velho mundo. Nesse período havia o desejo de perfeição em todos os sentidos, desejo êsse estimulado pela ação digna do Imperador, varão impoluto, que continuou a obra iniciada por seu avô D. João VI, imprimindo em todos os setores sua ação estimulante, pugnando para que nossa terra acompanhasse e colaborasse no progresso científico e artístico da Humanidade.

Não cabe aqui citar nomes que nos elevaram em outros ramos de atividade que não o das Belas-Artes, colocando-nos em primeiro plano no cenário mundial. Interessa-nos apenas acompanhar o que resultou do movimento artístico iniciado pela missão Lebreton, já tão bem estudada por outros.

D. João VI tendo plantado em nossa terra os fundamentos da nossa civilização erudita, abriu as portas do ensino artístico a todos os que tivessem essa vocação e tal "como a palmeira que domina ufana os altos tôpos da floresta", também por êle plantada no Jardim Botânico, a produção artística nacional subiu verticalmente dando em qualidade o que lhe faltava em quantidade.

---

(*) Docente de Anatomia Artística na ENBA.

Pedro Américo, Victor Meirelles, Aurélio Figueiredo, Décio Villares, Almeida Junior, Eduardo de Sá, etc., elevaram a Pintura às suas mais altas expressões, numa explêndida afirmação, tudo dentro de uma cidade mesquinha, onde só o ambiente da Natureza era capaz de inspirar aos artistas, pois não havia passado algum na pintura, capaz de inspirar alguém. Não fôra a ação benéfica do imperante e de D. João, e não teríamos o acervo que hoje enriquece as galerias da E.N.B.A.

Era o Rio de Janeiro uma cidade onde a indolência reinava, onde o trabalho era considerado indigno das pessoas de classe e onde, à tardinha, nas varandas, se ouvia o tanger triste dos violões, de envolta com a orquestra dos mosquitos... tardes quentes, perfumadas pelos rezedás e dracenas; noites, onde além da lua e das estrêlas, só se viam vielas estreitas e desertas, na melancólica e esverdeada meia luz dos lampiões a gaz.

Foi êsse o ambiente que o casal Chambelland encontrou ao chegar ao Brasil. Originários da França, Paulo Chambelland e sua Espôsa, aqui se radicaram para sempre, legando ao país que adotaram, a figura ímpar de seu neto Rodolpho, além de outro neto, também pintor ilustre, e de seu filho Paulo, Professor do Conservatório de Música.

## A FORMAÇÃO

Rodolpho Chambelland nasceu a 29 de julho de 1879, à rua dos Ourives (atual Rodrigo Silva), nº 37. Foi batisado na Igreja do Sacramento e residia com seus pais no sobrado que ficava por cima da loja de seu Pai. Era êste o Senhor Henrique Carlos Chambelland, negociante de vinhos e, depois, corretor de fundos públicos. Sua Mãe era a Sra. Elisa Maria Chambelland. Aos nove anos de idade foi internado em um colégio que sua tia Da. Carolina Chambelland Boucherville tinha em Barra Mansa.

Tendo voltado para o Rio, cursou juntamente com seu irmão mais velho Raul, o colégio S. Pedro de Alcântara, afamado educandário da rua S. Clemente. Após a morte de seu Pai, voltaram os dois irmãos para o colégio de sua Tia. Mais tarde regressaram ao Rio, vindo morar com seu tio Paulo, que era

Autoretrato — (Col. V. M. Ribeiro).

professor de piano no Conservatório. Nessa época teria Rodolpho mais ou menos 11 anos de idade. Já então mostrava êle seus pendores para o desenho, pois vivia fazendo sempre bonecos e figuras.

Verificando sua inclinação e facilidade para o desenho, seu tio colocou-o na Casa da Moeda, para aprender gravura. Era diretor dêsse estabelecimento o Dr. Ennes de Souza, que permitia aos aprendizes sairem para freqüentar a Escola de Belas-Artes, permissão essa logo aproveitada pelo jovem Rodolpho, que lá foi encontrar a mão amiga de outro Rodolpho, o grande Bernardelli.

Para avaliar suas aptidões, deu-lhe êste uma cabeça de carneiro para desenhar e disso desincumbiu-se Rodolpho com tal perícia, que Bernardelli chamou os outros Professôres para verem seu trabalho, o que muito surpreendeu o menino.

Durante o curso na Escola de Belas-Artes, concomitantemente freqüentava uma escola do 2º grau na Prefeitura e, à noite, freqüentava o Liceu de Artes e Ofícios, onde continuou o estudo de Humanidades. Deixando essa escola, por ter necessidade de empregar-se, foi aceito na Casa Bevilaqua, à rua dos Ourives, e como aí houvesse uma seção de capas artísticas para músicas, aproveitaram o seu talento natural. Sempre freqüentando o Liceu, deixou a Casa Bevilaqua por um atelier de fotografias, onde, como retocador, prestou inestimáveis serviços. Era êsse atelier da Casa Bastos Dias, e o seu horário permitia que cursasse a Escola de Belas-Artes no curso de pintura e, à noite, no de modêlo vivo, onde foi aluno de Bernardelli, Rodolpho Amoedo e Zeferino da Costa.

Tinha então 23 anos e começou a tentar o Salon. Seu primeiro trabalho foi recusado. O segundo teve menção; o terceiro obteve medalha de prata, obtendo então o prêmio de viagem ao estrangeiro.

Indo para a França, estudou em Paris na Academia Julien e depois com Paul Laurens, que o impressionara. Ali fêz composição, figuras, paisagens, tendo feito mais o trabalho manchado do que muito acabado. Permaneceu dois anos em Paris, tendo perdido cêrca de três meses, por ter adoecido.

Prova prática do concurso para a cátedra de desenho da ENBA.

## O ARTISTA

A sucessão do dia à noite deu, aos sêres vivos, entre outras coisas, a percepção da diversidade. As diferenças de tonalidades pondo em relêvo o modelado dos objetos e nos dando a noção da distância, dá-nos, ao mesmo tempo, a sensação de agrado ou desagrado. Na música, as pausas que dão relêvo aos sons, comportam-se como as sombras no terreno plástico, quebrando a monotonia, que nos é indiferente ou desagradável. Para evitar o choque do claro-escuro existe uma gradação de tonalidades. Quando ao dia sucede a noite, os meios tons luminosos são harmonisadores. A beleza cromática nasce daí.

Em tôdas as atividades humanas, o contraste é a origem da percepção das sensações. A água é insípida ao paladar. O ar que respiramos é inodoro. Basta, porém, uma leve alteração na sua pureza, à qual estamos habituados, para que nossos órgãos sintam imediatamente a diferença. Se repetirmos indefinidamente uma nota musical, ela vai se tornando aborrecida, desagradável e intolerável e, se não nos pudermos livrar dela, a nossa defesa consistirá em não mais darmos atenção, fazendo com que ela se nos torne indiferente. É o que acontece nas indústrias, onde o ruído das máquinas, intolerável para quem o ouve pela primeira vez, não é mais ouvido pelos operários que aí trabalham.

Nossos órgãos dos sentidos são, pois, adaptados a uma faixa de vibrações que não nos são nocivas. Há ainda uma infinidade de vibrações de que não temos conhecimento direto e sim através de aparelhos intermediários, como, p.ex., o rádio e a televisão.

Para nossos olhos, o indiferente é a ausência de vibrações luminosas, ou seja, o escuro com o repouso, sendo a luz a fonte de tôdas as atividades. Há um verdadeiro ritmo binário na Natureza.

Nada mais lógico, portanto, que entre os atributos que tornam possível uma obra plástica, entrem em jôgo o claro-escuro e suas gradações, de cuja harmonização decorre a perfeição da obra, dando-nos essa sensação de agrado, isto é, coisa que não nos é nem indiferente nem nociva.

O Professor Chambelland em Turim, decorando o pavilhão do Brasil.

O artista pode não objetivar isso, mas subjetivamente êle está submetido ao conjunto dessas sensações e interpreta a Natureza jogando com as meias tintas por ela usadas. Assim obtém êle uma obra perfeita.

Chambelland, como nos disse várias vêzes, levou mais ou menos vinte anos para se assenhorear do segrêdo das gradações luminosas, e desde então suas obras exibem um modelado perfeito, com o domínio absoluto das meias-tintas, que conferem aos seus personagens aquela impressão perfeita de vida e calor, em meio à riqueza de colorido que é a característica de sua palheta. Está completo o Artista, mas quanta luta para chegar a êsse ponto, sempre insatisfeito, achando que não atingiu ao ideal colimado.

Cabe aqui a transcrição das palavras de Philippe de Champaigne, ao estudar a tela O *Sepultamento*, de Ticiano, citado por Henry Lemonnier: "Êle "havia louvado a feliz distribuição das luzes e sombras, a harmonia das côres, a beleza da carnação", a Academia foi mais longe: "Enfim cada um concordou em que no que diz respeito a esta parte da pintura, Ticiano é aquêle que se deve imitar, e que nos seus quadros, deve-se considerar particularmente o modo pelo qual êle dosa a fôrça das côres, de modo a fazer com que as sombras e as meias-tintas de umas façam sobressair os grandes claros das outras, mas sobretudo com que indústria êle sabe tão bem destacar o brilho das luzes, fazendo delas a maior beleza de seu quadro, sem que contudo uma parte ofusque as outras, nem que uma cor bem viva diminua aquelas que o são menos.

"Mas sobretudo (é sempre o julgamento da Academia) devia-se notar como êste pintor passa de uma cor a outra com uma doçura e uma ternura admiráveis".

Estas paalvras aplicam-se como uma luva à obra de Chambelland com uma vantagem a seu favor, pois o seu desenho é impecável em todos seus trabalhos, não se notando o menor defeito, o que não acontece com os últimos trabalhos de Ticiano, onde, no dizer de Vasari, os aprendizes do seu atelier faziam as partes menos importantes, o que Vasari lamenta profundamente.

O trabalho — (Escola Superior de Agricultura).

De fato, os desenhos de Chambelland, demonstram uma mestria absoluta, como se poderá ver na reprodução de sua prova de concurso, onde com a mesma matéria, o carvão, êle nos dá a nítida impressão dos vários elementos de que se compõe o trabalho, como sejam: carne, cabelo, gêsso, madeira e pano. A sua exigência não tem limites, o que o torna severo consigo mesmo, nunca ficando satisfeito com os seus trabalhos. Sendo dotado de enorme modéstia e profundamente sensível, sofria muito com a incompreensão da maioria. A êsse respeito tive a ocasião de presenciar o seguinte episódio: Tendo um amigo meu, pessoa de fartíssimos recursos pedido minha interferência junto a Chambelland para que pintasse o retrato de sua senhora, não olhando o preço, êle recusou-se terminantemente, de nada valendo meus argumentos. Dias depois, a sua modêlo pediu-lhe para que fizesse um retrato seu e êle prontamente aquiesceu, produzindo um maravilhoso retrato, que ofertou com dedicatória.

O que é deveras lamentável é que a parte monumental de sua obra tenha sido destruída quase tôda, com as demolições do Pavilhão de Turim e do Palácio das Festas de 1922. Resta-nos porém ainda a cúpula do Palácio Tiradentes com seus gigantescos painéis, provando de corpo presente, a genialidade de Rodolpho Chambelland. Seu primeiro atelier, modestíssimo, foi à rua Paranhos, em Ramos, de onde sairam obras que chamavam a atenção dos entendidos sôbre seu autor.

Começam a chegar as encomendas, e entre elas, a da decoração do Pavilhão Brasileiro na Exposição de Turim, em 1910. Está firmada a sua fama. Vem aí o período dos grandes retratos. Em 1922 decora o Pavilhão das Festas na Exposição do Centenário da Independência e, mais tarde, com a ajuda de seu irmão, o Prof. Carlos, decora a cúpula do Palácio Tiradentes, onde pintou oito painéis de 15 metros de altura, sendo 4 de dez metros de largura.

Sua obra, sólida e honesta, desde a pequena paisagem à cúpula da Câmara dos Deputados, passando pelas obras primas dos retratos, tais como o do Cardeal Arcoverde, Mme. Chambelland, Professor Agenor Porto, José Marianno Filho, etc. etc. além da penetração psicológica do retratado, é tôda ela uma

Retrato do Dr. José Mariano Filho.

profissão de fé à Beleza e à perfeição. Sua palheta de côres quentes, confere às figuras vida e dá-nos a impressão de sangue vivo, tal como nas figuras de Velasquez e Franz Hals.

Uma visão de conjunto de sua obra é difícil, por achar-se ela dispersa, mas as que se acham à vista do público, como a do Cardeal Arcoverde no Palácio S. Joaquim, o Baile à fantasia do Museu de Belas Artes, os retratos que estão nas Igrejas da Candelária e S. Francisco de Paula, fazem-nos orgulhosos da verdadeira Arte entre nós, conquanto esteja ela um pouco esquecida, por parte de alguns daqueles que deveriam focalizá-la, como exemplo, aos que se iniciam na vida.

Homem de caráter ilibado, apaixonado ardente de urbanismo, em suas palestras íntimas delicia aos amigos com suas opiniões sôbre os problemas do Rio, relembrando sua estadia em Paris, "em cujo arqueado das pontes existe doçura feminina..."

## O MESTRE

A luta pela subsistência, que sustentava a duras penas, levou-o a fazer dois concursos; um para a antiga Escola Normal da Prefeitura do Distrito Federal e outro para a E.N.B.A., em todos dois concorrendo à Cátedra de Desenho, que conquistou brilhantemente e que exerceu até que a lei das desacumulações o obrigou a abandonar a Cadeira na Escola Normal, ficando exclusivamente na E.N.B.A., onde foi mestre de alguns dos nossos expoentes da Pintura, como por exemplo Alfredo Galvão, Calmon Barreto, Jordão de Oliveira, Quirino Campofiorito, Oswaldo Teixeira, Portinari, Marques Junior, Leopoldo Campos, Celita Vaccani, Roselle Torres Del Negro, Carlos Del Negro, Nicolau del Negro, etc., etc.

Aposentado e feito Professor Emérito pela douta Congregação da E.N.B.A., dedicou-se ao ensino particular, substituindo seu falecido irmão, o Professor Carlos Chambelland, no Curso Belas-Artes, da rua da Assembléia, e ainda hoje, dá conselhos aos que o procuram para submeter à crítica do velho Mestre os seus trabalhos.

Tendo-se casado com Da. Adelina de Azevedo Chambelland, de quem não teve prole e, tendo enviuvado, vive hoje no seio da Família de seu irmão Carlos, cercado de amor e de carinho,

Bacantes em festa (Prêmio de viagem) — (Do Museu de Belas Artes).

por seus sobrinhos, cunhada e primos, entre os quais o mecenático industrial Heitor Caiubi em cuja companhia visitou os Estados Unidos e reviu a sua tão querida Paris.

Em sua curta passagem pela Terra, o homem luta incessantemente para sair do nada e transformar-se em valor positivo na sociedade. Para isso êle enfrenta tôda a sorte de inimigos, uns externos e outros internos, sendo êstes últimos mais difíceis de vencer, pois já estão de início dentro de nós mesmos e levam a vantagem de contar com a fraqueza que todos têm para consigo mesmo.

Assim, na escalada da vida, o homem mira à perfeição como meta final e, para atingí-la, vai paulatinamente, dia a dia, na prática de atos elevados, fazendo um cabedal moral que robustece seu ânimo, e o torna apto a resistir aos embates e tentações. Êsse o homem justo. Êsse o homem sereno ante a desagregação fisiológica do seu corpo e que contempla o mundo com olhos benevolentes, cheio de compreensão para com aquêles que não conseguiram encontrar a paz interior.

São êsses homens dignos da nossa admiração e respeito. O que dizer então daqueles que, além da prática de tais virtudes, ainda se devotam a construir para os outros um mundo cheio de sonhos de beleza e que legam aos seus irmãos um tesouro, rico entre os mais ricos, um tesouro feito todo de pedaços de sua alma, fixados em momentos de inspiração em uma tela?

Quando, em meio a constantes vicissitudes, êsse homem luta e consegue vencer, construindo um patrimônio que lega ao povo, êsse homem, além do respeito, nos merece também veneração.

Eis porque aqui agradecemos ao Professor Emérito Rodolpho Chambelland a obra que nos lega e que, mostra os homens do nosso passado, enchendo nossas almas e nossos olhos de luz e devaneio.

Agradeçamos a êsse artista excelso, ao completar 83 anos de existência, seu labor útil, autor que foi de uma obra que é digna dos maiores museus do mundo, e que, como Mestre soube fazer tantos e tão ilustres discípulos, mantendo tão alto o nível da Arte no Brasil.

Sôbre sua veneranda cabeça, caiam as flôres da nossa gratidão.

Retrato do Cardeal Arcoverde — (Palácio S. Joaquim).

## LISTA DE ALGUMAS DE SUAS OBRAS

Decoração do Pavilhão do Brasil em Turim (1910).

Decoração do Pavilhão das Festas na Exposição do Centenário (1922).

Decoração do Palácio Tiradentes (em colaboração com seu irmão o Professor Carlos Chambelland).

Decoração da residência do Professor Agenor Porto.

Decoração da residência do Barão de Smith Vasconcellos.

Retrato do Cardeal Arcoverde.

Retrato do Professor Agenor Porto.

Retrato de José Marianno Filho.

Retrato do Comendador Misieh.

Retrato do Professor Correa Lima.

Retrato do Barão de Smith Vasconcellos.

Retrato do Dr. Aguiar Moreira.

Retrato do Comendador Moraya.

Retrato de Mme. Chambelland.

Retrato do Dr. J. Fonseca Hermes.

Retrato do Dr. Feliciano Sodré.

Autoretrato.

Vaidosa

Travessuras

No Campo

O Trabalho

Baile a fantasia

Bacantes em festa

Rio Verde (paisagem)

Nonchalence (nú)

Retrato do Dr. Mario Nazareth

Retrato de Antonio Parreiras.

## PROBLEMAS ATUAIS DO ESTUDANTE UNIVERSITÁRIO

## FATÔRES QUE AFETAM O RENDIMENTO DO ESTUDANTE: NÃO SELEÇÃO VOCACIONAL — CARÊNCIA DE TEMPO — DIFICULDADE ECONÔMICA

*Quirino Campofiorito*

São muitos os fatôres que sacrificam o rendimento do Ensino Superior no Brasil. Mas, os fundamentais, com os quais se defronta diretamente o estudante universitário, são a deficiência seletiva da vocação, a carência de tempo disponível, e a exigência econômica. A deficiência seletiva da vocação seria fácil de sanar e apenas depende de ser usado ao ingresso nos Cursos Universitário. O tempo disponível para a freqüência e a condição econômica que sempre mais sacrificam as possibilidades do estudante, são de mais difícil solução, do geito como seguem as coisas no país. Cresce de ano para ano, o número de jovens que ao ingressarem nas Escolas Superiores, já respondem por compromissos com emprêgos públicos ou particulares, que lhes roubam grande parte das horas de estudo, quando não os impossibilitam totalmente da freqüência escolar. A vida difícil que leva atualmente a família brasileira, raramente permite aos pais manterem seus filhos dedicados aos estudos, sem que êstes pensem pelo menos no auxílio da própria subsistência, e não poucas vêzes, de ajudar a própria família. É uma situação angustiante com que se defrontam pais e filhos; aqueles ambicionando a educação dêstes e êstes desejosos de prosseguir até a diplomação profissional universitária.

As verbas destinadas pelo Govêrno para as nossas Universidades estão muito longe de crescer na medida em que as

obrigações das Escolas aumentam cada ano. Dêste modo, ante a impossibilidade de corresponder aos gastos imprescindíveis, a aparelhagem da escola definha sempre (é o que assistimos em nossa Escola) e deixa ela em medida crescente, de fornecer o material que constitui auxílio indispensável ao trabalho do aluno nas aulas. Está claro que o rendimento do estudo diminui tornando-se, já hoje, nulo ou disto muito se aproximando, em certos casos.

Ingressar numa Escola sem uma justa seleção de vocação, marca, mal as possibilidade de sucesso no Curso escolhido pelo próprio jovem; em seguida defrontar-se com a impossibilidade à freqüência e à aquisição do material que a Escola deixa de fornecer, eis a grave situação que sempre mais defintiva se está impondo ao estudante universitário no Brasil.

Acreditamos que as nossas autoridades oficiais tenham tôda a atenção voltada para isto, mas parece-nos que as medidas adotadas não se apresentam por ora, declaradamente eficientes.

Em verdade qualquer apêlo para que as unidades universitárias venham a aumentar suas populações de alunos só poderá agravar o problema, se não houver recursos econômicos maiores. O estudante continua obrigado a obter um emprêgo para poder estudar, e não pode estudar porque o emprêgo não lhe dá folga horária para freqüentar as aulas. A escola não o pode auxiliar na obtenção do material de estudo e êle por sua própria economia não consegue corresponder à exigência do trabalho nas aulas práticas. Cresce a população escolar. Isto somado as mais das vêzes a uma escolha errada de carreira, totalisa uma lastimável deficiência do nosso estudante, sem que tal transcorra por culpa de sua vontade e muito menos de sua capacidade.

Pensando naqueles fatôres e levando em conta a experiência na Cátedra que nos cabe reger na Escola Nacional de Belas Artes da Universidade do Brasil, é que passamos a alinhavar as considerações que se seguem com respeito à vocação, ao tempo necessário para o rendimento do estudo e às exigências econômicas que atropelam o estudante. O nosso exemplo é sempre dado com relação à Escola Nacional de Belas Artes, porém, estamos seguros que fatos semelhantes se estendem por todo o nosso ensino superior.

## A VOCAÇÃO

*Quirino Campofiorito*

Nenhum estudo devia ser iniciado sem que antes o candidato indagasse de si mesmo se possui aptidões e interêsse especiais para o estudo que pretende fazer. Em seguida caberia à Escola submeter o candidato a prova de suficiência vocacional para seguir o curso em que se inscreve.

Não é coisa fácil chegar a bom resultado numa prova vocacional em exames vestibulares, bem o reconhecemos. Nem a um jovem é possível discernir com rigor sôbre disposições naturais que lhe assistam. Conforme são feitos os exames vestibulares, nas escolas de arte em geral, o candidato é submetido a provas de suficiência em algumas matérias julgadas preparatórias para o início do curso. Tais provas funcionam também como pretexto seletivo, em vista da relação do número de vagas. Em vez disso, devia o candidato submeter-se, a critério da Comissão Julgadora, a umas demonstrações de sua propensão para o curso que escolheu, demonstrações estas que poderiam constar de trabalhos simples dentro das matérias essenciais do curso, sem exigência de qualidade ou habilidade, mas tão sòmente para concluir sôbre a natureza do desejo que anima o candidato e logo alertá-lo para a autêntica condição do estudo que vai seguir.

Um questionário objetivo sôbre o assunto primordial do curso poderia permitir uma verificação sôbre o alcance do candidato em vista do que é o curso que deseja fazer, e permitir um arrependimento em tempo. A seleção em vista do limite de vagas, leva o candidato, em muitos casos, a inscrever-se no Curso em que encontra menor competição numérica. A competição qualitativa fica então esquecida, pois a sobra de vagas predispõe a uma mais fácil aprovação numérica de candidatos.

Dêste modo, o candidato pode ingressar, embora satisfazendo muito bem às exigências das provas vestibulares que lhe são exigidas, num curso cujos estudos particularisados o surpreenderão no avanço das séries, e terminam por desinteressá-lo totalmente, dado que então começa a verificar que lhe faltam disposições naturais, mesmo o simples interêsse pessoal, para prosseguir na conquista de uma profissão que antes não soubera calcular exatamente o que fôsse. Começam então os desencontros com os programas das aulas capitais. Crescem os atritos contra o que deve ser aprendido. Surgem as desatenções ao que o professor propõe para estudo.

No caso da Escola Nacional de Belas-Artes da Universidade do Brasil é preciso ter bem em conta, que não será indiferente ingressar no Curso de Arte Decorativa, no de Professorado de Desenho, nos de Pintura, Escultura e Medalha, ou no de Desenho e Artes Gráficas. Cada qual tem seus objetivos específicos, exige do candidato disposições naturais de espírito ou pelo menos uma decisão conscientemente definida, para que o arrependimento de um caminho mal tomado não venha constituir, as mais das vêzes, um prejuízo irreparável para o candidato.

Um exato conhecimento da natureza do curso escolhido, deve assistir ao desejo do candidato no ato da inscrição. Raramente o candidato procura instruir-se sôbre os objetivos do Curso, em vista das exigências profissionais decorrentes de um aprendizado especializado — e indiferentemente escolhe êste ou aquêle Curso, sem atender ao que, rigorosamente, constitui em tôda a extensão o seu programa de ensino.

Com particularidade ao Curso de Arte Decorativa, deve ser seguro o conhecimento do terreno em que o aprendizado vai estender-se, e portanto estar o candidato certo de que êsse aprendizado é o que lhe convem — que o cabedal de conhecimentos nêle adquirido vai servir propositadamente e apenas, às múltiplas atividades do artista decorador. O inteiro domínio de certas especializações deverá ser conquistado no estudo pós-graduação, quando a disciplina que lhe corresponde existe na Escola.

Tudo, pois que de particularisado é ensinado no Curso de Arte Decorativa (com vista à Cátedra especial de Arte Deco-

rativa e às disciplinas dependentes do mesmo curso), não pode levar a uma formação profissional idêntica ao que constituem os deveres precípuos dos demais Cursos. Apenas as cadeiras subsidiárias podem servir com igual programa a todos os cursos (excepções feitas para Geometria Descritiva e Perspectiva, que destinam programas especiais para o Curso de Professorado de Desenho).

Recomendação justa é esta que fazemos ao estudante em geral e particularmente ao do Curso de Arte Decorativa, para que prontamente se assegure do que constitui o aprendizado que escolheu, tomando conhecimento do programa da cadeira especial de Arte Decorativa (3ª, 4ª, 5ª e 6ª séries) e concluindo se o mesmo corresponde aos desejos que o animam as práticas artísticas. O professor da cátedra em aprêço deverá desincumbir-se de uma explanação sôbre o que constitui o ensino especializado de Arte Decorativa para o conjunto de alunos que anualmente ingressa no Curso correspondente e assim esclarecer sôbre possíveis dúvidas.

## TEMPO DISPONÍVEL

Um assunto que parece de somenos importância e, entretanto, é de total interêsse para o rendimento do ensino: o tempo que deverá dispender o candidato para corresponder não só às exigências regulamentares, como a própria obrigação que assume consigo mesmo de tirar o máximo proveito do aprendizado a que se submete. O respeito estrito da exigência regulamentar pode permitir muitas vêzes um aproveitamento reduzido, porém capaz de garantir a participação nas provas e uma aprovação, seja mesmo com o limite mínimo de nota.

Um apreciável aproveitamento sòmente será possível, se o candidato contar com tempo necessário para freqüentar com tôda a assiduidade, o horário integral de aula, e ao qual deverá somar tempo disponível extra escolar para exercícios de iniciativa pessoal. Não podendo dedicar-se, com tempo preciso ao estudo, êste resultará ineficiente, incompleto, o que poderá levar à obtenção de um diploma que absolutamente não é garantia de aptidão.

Esta impossibilidade de freqüência assídua à aula, pode levar, findo o Curso, a julgamentos injustos sôbre a eficiência dos programas e até mesmo sôbre a capacidade do professor. Para que tal não suceda e para que os diplomas não deixem de corresponder rigorosamente a documento de saber, será necessário que o estudante, antes de ingressar num Curso, verifique com antecedência se dispõe de tempo para aplicar-se aos estudos, ou pelo menos se pode contar com um tempo mínimo razoável.

São muitos os exemplos de estudantes que, impedidos pelos horários de empregos que ocupam, não dispõem de tempo algum, ou contam com um restrito tempo que de nada servirá. Sem possibilidade de freqüência à aula, o ensino terá resultado nulo. Reconhecemos que Cursos noturnos viriam sanar essa lacuna de nosso ensino universitário. Mas não cabe ao professor aceitar a não freqüência do aluno, por êste ou aquêle motivo.

No caso do Curso de Arte Decorativa da E.N.B.A. sôbre o qual exemplificamos, nenhum resultado apreciável poderá ser alcançado pelo estudante se não dispõe de tempo integral para dedicar-se às aulas. A displicência amadorista também não pode ser aceita pelo professor. No final todos querem sair com o seu diploma e êste será igual para todos. O professor não deverá negligenciar na formação do seu aluno, até a medida em que êle possa fazer-se digno do honroso documento que recebe de seu saber.

O estudante, pois, para corresponder à exigência dêsse ensino especializado, deverá pelo menos dispor do tempo que o regulamento escolar determina nos horários correspondentes. O ensino superior de arte não pode ser restringido ao modesto desejo amadorista, que não faz questão de alcançar o verdadeiro padrão profissional, padrão que fica expresso num diploma universitário.

O candidato a um Curso na Escola Nacional de Belas-Artes, deve, de início, verificar se dispõe de tempo e se conta igualmente com disposições de vontade para a freqüência total, antes de submeter-se às provas vestibulares. Assim poderiam ser evitados os atropelos conseqüentes dos resultados medíocres

que fàcilmente sucedem-se e terminam por botar em dúvida a vocação do aluno, ou como já dissemos, a idoneidade do mestre. É necessário portanto, falar claro e sinceramente, assim como o fazemos, para que o jovem não venha a desacreditar do ensino que recebe e muito menos julgar mal também de suas aptidões artísticas.

No caso que particularmente nos interessa — o rendimento da aula especial de arte decorativa do Curso de Arte Decorativa — a freqüência assídua e com interêsse, é fator primordial para o rendimento do programa nela ministrado. De outro modo resultará em perda de tempo. Isto aliás é o que se passará em qualquer das cadeiras práticas da mesma Escola.

*Eu tenho tempo para freqüentar as aulas?* — é a pergunta que deverá fazer-se a si próprio todo o candidato a um curso de arte, e a nós nos cabe salientar o de Arte Decorativa — dado o seu programa complexo e extenso. E não se passará o mesmo em outras escolas onde se ministre conhecimentos práticos?

## FATOR ECONÔMICO

Passa-se embora o mesmo com qualquer ensino, particularmente o aprendizado artístico está se tornando cada vez mais dispendioso. A Escola restringe cada ano c material destinado aos trabalhos de aula. O aluno vê sempre aumentada a sua despesa com aquisição dêsse material, — porque a Escola o restringe, em vista da escassez de verbas próprias, e também porque sobem os preços dos materiais. Assim o estudante, ano por ano, assume o encargo maior da aquisição de material para a sua atividade nas aulas.

Se não houver uma séria atenção da parte das autoridades do ensino, para êsse fato, que atinge economicamente o estudante de modo grave, o aprendizado artístico se tornará tão caro, que só será possível ao estudante de posses excepcionais. Esta crítica às condições em que caminha a redução de verbas para favorecer ao estudante material para seus trabalhos de aula, extravasa a medida em que deve ficar esta recomendação. Visamos o fato, — o custo alto a que vai chegando o aprendizado artístico — e procuramos chamar a atenção do estudante

para êsse compromisso que lhe cabe enfrentar, em face das circunstâncias vigentes.

Sempre tomando como exemplo a cadeira especial de arte decorativa do Curso de Arte Decorativa, o aluno deverá assumir compromissos de despêsa com a aquisição de material mínimo, que não raramente pode elevar-se de muito às suas condições financeiras e impossibilitar assim a correspondência do esfôrço econômico máximo de que é capaz o estudante. Desde então o rendimento do aprendizado é afetado e a formação do jovem, na especialidade a que se destinou, ficará entravada de um sucesso mesmo razoável.

Não lhe sendo fornecido o material de estudo pela Escola, e não lhe sendo possível adquirí-lo pessoalmente, a atividade na aula não poderá atingir o rítmo necessário. Nem o aluno poderá corresponder à exigência do professor, nem êste poderá alcançar a medida do ensino a que se propõe.

Essa dificuldade termina por obrigar aluno e professor a uma acomodação às exigências do trabalho, o que anula o proveito, mesmo mínimo, que a aula pudesse oferecer. Geralmente êsse fator econômico surpreende o aluno. Desanima-o, e, mais ainda, predispõe-no a entrar em atrito com as exigências da aula, julgando-as desnecessárias. Não podendo satisfazê-las, procura substitutivos inconvenientes, inibe o professor para a exigência que lhe cabe fazer, e acaba por reduzir ao mínimo a freqüência e os deveres regulametares.

O insucesso nas provas vai parecer fruto da deficiência do método de ensino usado na aula. Mais uma vez o jovem, por não poder contar com o material necessário, diante do insucesso acarretado por êste fato, pode igualmente cair no êrro de julgar mal de sua capacidade. A sinceridade exige que se alerte em tempo o estudante para o decisivo fator econômico com que poderá defrontar-se, pondo em perigo o sucesso melhor do aprendizado a que se propõe. Uma tabela de gasto semanal de material numa aula pode ser informação altamente proveitosa.

# O COMBATE NAVAL DE RIACHUELO DE VÍTOR MEIRELES — SEU DESAPARECIMENTO E SUA RÉPLICA

*Donato Mello Junior*

Quem hoje admira na Sala Barão do Amazonas, do Museu Histórico Nacional, a preciosa tela de Vítor Meireles de Lima "Combate Naval de Riachuelo", não suspeita estar frente a frente com uma espécie de segundo original. Realmente, poucos se referem na atualidade ao quadro como uma réplica que o artista fêz em circunstâncias especiais. Os fatos não são mui conhecidos e por isso procuraremos historiar o pouco que sabemos sôbre o assunto, baseado nos documentos que encontramos e nos livros consultados.

Em plena Guerra do Paraguai, a exaltação patriótica e o amadurecimento artístico iriam permitir a criação de algumas telas históricas que nos fazem lembrar, guardadas as devidas proporções, as da época napoleônica, contribuindo em parte para isso o mecenado de D. Pedro II.

O Govêrno imperial, sentindo o quanto representaria de exaltação cívica e militar deixa por uns momentos os afazeres imediatos da guerra para pensar, como no início do século XIX, na glorifcação pictórica de fatos memoráveis.

Para a tarefa o Brasil já dispunha de dois artistas à altura da tarefa: Vítor Meireles de Lima e Pedro Américo de Figueiredo e Melo.

## A CRIAÇÃO DA OBRA

Vítor de volta do seu laborioso pensionato na Europa, trouxe uma obra prima "Primeira Missa no Brasil" que, aliás,

representava a segunda por aqui rezada. Os estudos pacientes e esta obra deram-lhe a cadeira de Pintura Histórica da Academia Imperial das Belas Artes em 1862, onde começou como professor honorário. Alguns quadros históricos que se seguiram, infelizmente, não chegaram a bom têrmo por azares da sorte. "Os desterrados", não sei porque, não foi concluído e onde andará? "O Imperador falando ao povo por ocasião da questão inglesa", ficou em esboceto, pois o Presidente do Conselho, Marquês de Olinda, por motivos políticos que poderiam melindrar a Inglaterra, não deixou que o autor o desenvolvesse; e o "Casamento da Princesa Isabel" não passou da pequena tela do Museu Nacional de Belas Artes.

Reconhecendo-lhe o mérito o então jovem Ministro da Marinha, Conselheiro Afonso Celso de Assis Figueiredo, Visconde de Ouro Preto, encomenda ao artista catarinense duas obras: "Combate Naval de Riachuelo" e "Passagem de Humaitá" por 16:000$000 após terem sido orçadas em vinte contos. No arquivo da E.N.B.A. encontramos a minuta do ofício dirigido pelo Diretor da Academia, ao Conselheiro Afonso Celso, em 14 de agôsto de 1865 e vasado nestes têrmos: "Tenho a honra de me dirigir a V. Excia. em nome da Congregação dos Professôres da Academia das Belas Artes, para significar-lhe os votos de respeito e gratidão de que se acha ela possuída para com a pessoa de V. Excia. pelo empenho e animação dado por V. Excia. às Belas Artes com a resolução de mandar pintar dois quadros históricos comemorativos de feitos gloriosos de nossa Esquadra, "Batalha de Riachuelo" e "Passagem de Humaitá" por se ter V. Excia. dignado de confiar esta honrosa tarefa ao distinto professor de Pintura Histórica desta Academia".

Ao temperamento artístico de Vítor, reconhecem os críticos, não se ajustavam perfeitamente os temas bélicos. Faltava-lhe o que se poderia chamar de vocação militar para a pintura de que no Brasil quase não encontramos exemplos, apenas um pouco em Rosalvo Ribeiro e Pedro Américo. Tapajóz Gomes, numa crônica sôbre Vítor Meireles, classifica-o de "pintor sentimental" e escreve: "Vítor Meireles, entretanto, teve de esquecer tudo isso, e, afrontando o próprio temperamento, pôr em prática a audaciosa incumbência de executar um quadro de batalha,

a Passagem de Humaitá"... (1). Na mesma pauta encontramos a opinião de Gonzaga Duque (2): "Sem cuidado, porém, andou aceitando incumbência de pintar quadros de batalha..." "o assunto era refratário à natureza do artista".

Escrupuloso, Vítor não enfrenta imediatamente a encomenda imperial. Sua honestidade profissional, sua modéstia e seu senso de responsabilidade refrearam-lhe composições puramente inventadas em "atelier". Preferiu, ao contrário do que se praticava com freqüência, ir, com a ajuda do Govêrno, ao cenário da guerra, em plena efervecescência, para lá "estudar as condições topográficas e metereológicas do lugar de ação, a flora circundante e outros requisitos necessários à boa e fiel reprodução plástica de uma página histórica" (3). — Carlos Rubens, na sua biografia sôbre o mestre barriga-verde (4) assim nos informa: "Em 1868 Vítor Meireles deixava o Rio com destino ao teatro da guerra. Lá chegando, o almirante José Joaquim Inácio, chefe da esquadra brasileira, que ocupava então o pôrto Elisiário, deu-lhe logo consentimento para instalar-se a bordo do navio-chefe da divisão, o Brasil. O artista estudou o ambiente, assentou o "atelier" a bordo, tão serenamente como se o fizesse em terra. Durante dois meses trabalhou afincadamente, tirando croquis, copiando o céu que servia de cúpula à tragédia, as águas, os navios de um e outro lado, observando a natureza nos pontos mais diversos, de trégua ou de luta entre os homens, o movimento das naves, as manobras, os apetrechos de guerra, os objetos e aparelhos náuticos. Assistiu várias vêzes aos bombardeios contra Humaitá. "Em ocasiões tais", conta José Leão Ferreira Souto, "ninguém se persuada que Vítor Meireles se escondesse; contra a vontade do comandante estava êle em cima, no convés, mirando o espetáculo do bombardeamento e tomando as suas notas, estudando os efeitos da luz e da sombra naquele vasto cenário. Foi assim que êle estêve dois meses embarcado, cruzou diversas vêzes a grande fortaleza e assistiu em pessoa à sua tomada em 5 de julho de 1868".

Em vapor pôsto à sua disposição foi ao local onde se travara o combate de Riachuelo em 11 de junho de 1865. Célia Newlands Machado (5) em vista da presença lá e da coragem

do artista chamou-o "Também herói de Riachuelo", embora o artista não tenha assistido o espetáculo do combate.

Felizmente o Museu Nacional de Belas Artes guarda não poucos dos desenhos executados "in loco", tais como estudos de nuvens e de navios, expostos em 1941 na retrospectiva "Exposição Pedro Américo e Vítor Meireles". Em outubro de 1961, identificamos no Museu, outros desenhos, até então não inventariados, que devem ter sido lá executados, outros estudos de nuvens e navios e creio a igreja de Humaitá. Alguns estudos da composição, também identificados, devem ser daqui do Rio.

Para a execução das telas, Vítor não dispunha de "atelier", apropriado. Entretanto o convento de Santo Antônio, na ocasião, resolveu o problema com a interferência do Imperador e lá trabalhou até o ano de 1872. O local escolhido foi o salão por cima da sacristia. Frei Basílio Rower, O.F.M. (6) refere-se por duas vêzes ao local. Assim se exprime o historiador: "Neste salão instalou-se em 1871 o insigne pintor catarinense, Vítor Meireles de Lima para, por comissão do Govêrno Imperial, executar os conhecidos quadros históricos. Existe no arquivo do Convento o documento selado e assinado em 7 de janeiro do dito ano, com que Meireles se obriga a repor o teto em que foi preciso abrir uma clarabóia, no estado em que fôra entregue". Mais adiante lemos "Esta sala serviu algum tempo de atelier ao afamado pintor catarinense Vítor Meireles. Nela pintou, por comissão do Govêrno os seus célebres quadros históricos entre os quais os da Primeira Missa no Brasil". Nesta passagem o historiador comete um engano, pois "A Primeira Missa" veio pintada da Europa. Carlos Rubens (opus cit., pág. 54), transcreve o pedido por aluguél, da sala, feito pelo Barão de Cotegipe em 28 de outubro de 1868 em nome do Govêrno Imperial, e o têrmo de responsabilidade referido anteriormente.

Naquele local, alugado por 150$000 anuais, pintou o artista simultâneamente os dois quadros: "Passagem do Humaitá", cena noturna, glorificando o feito do capitão de mar e guerra Delfim de Carvalho, ao passar pela grande barreira e que nos daria o domínio da navegação do Rio Paraguai, e "Combate Naval de Riachuelo", o famoso feito da manhã de 11 de junho, de 1865 em que Francisco Manuel Barroso, à frente da fragata "Ama-

zonas" cobriu de glórias o pavilhão brasileiro. O momento escolhido pelo pintor é o fim da refrega, ao cair da tarde, quando a vitória pendeu para o nosso lado apesar dos esforços paraguaios e no momento em que, entusiasmado, Barroso, no passadiço, tendo mandado içar o sinal nº 10 — Sustentar fogo que a vitória é certa —, exclama "Viva o Imperador e a Nação Brasileira". O esboceto do "Combate" recentemente foi enviado emprestado pelo Museu de Belas Artes (7) para a Casa de Vitor Meireles em Florianópolis. As duas preciosas telas foram exibidas na 22ª Exposição Geral de 1872, inaugurada em 15 de junho na Academia Imperial das Belas Artes, quando também se exibiu como "pendant" a "Batalha de Campo Grande" de Pedro Américo. O "Catálogo das obras expostas no Palácio da Academia das Belas Artes", apresenta os quadros seguidos de descrição histórica, à qual nos reportamos e onde tiveram respectivamente os ns. 166 para o "Combate" e 167 para "Humaitá".

A crítica, como se poderia esperar, recebeu os quadros ora com entusiasmo, ora com reservas (8). Data, creio, da época duas correntes que iriam animar com polêmicas a pacata vida artística da Côrte. Uns a favor de Pedro Américo, outros de Vítor. Muito se escreveu, com exaltação, ora por um ora por outro. Aliás, nestas apreciações apaixonadas os dois artistas ficaram um tanto à margem da crítica, mas uma certa rivalidade acrescida pelo ambiente partidário afastou-os da antiga amizade nascida em Paris. Os ânimos culminaram com o que poderíamos chamar de "Questão artística de 1879" que procuraremos historiar noutra nota, mas se extenderam pelo menos até a famosa Exposição Geral de 1884.

José Leão Ferreira Souto (9) para nos mostrar a fidelidade do artista ao ambiente onde estivera escreve: "Quem uma vez cruzasse as águas do Paraguai naquela altura, veria que Vítor Meireles não imitou apenas a perspectiva, copiou-a, ipsis verbis, como se costuma dizer, falando a outros respeitos". Na mesma época Giorgio Vasari (10) publica: "A coloração da água em tôrno da proa da Amazonas, o vapor que se eleva das rodas dêsse grande navio, a perspectiva do vapor paraguaio do primeiro plano cuja proa foge de uma maneira admirável, são

qualidades incontestáveis que elevam o Sr. Vítor Meireles à altura dos mestres no gênero que adotou.

Satisfazem-nos menos as figuras humanas, se bem que algumas nos agradam, como por exemplo, a figura altiva de Barroso; achamo-las em geral acanhadas, lânguidas e insignificantes, comparadas ao espetáculo aparatoso que as rodeia. Muitas das que melhor admiramos pela beleza da situação, exprimem um gesto de terror, impróprio talvez de homens selvagens e aguerridos; alguns parecem recolher-se em uma atitude concentrada, e até os há que se conservam sentados e imóveis perante a terrível catástrofe! Como para completar essa frieza, a atmosfera parece envôlta no fumo de uma salva régia; a luz branca e suave que a ilumina, espalha seus belos raios até o horizonte, e o céu anilado e formoso de um dia de primavera parece transformar aquêle tristíssimo drama, no qual laboravam mais de oitenta peças de grande calibre e numerosa fuzilaria, em uma cena alegre e festiva."

O Conselheiro Homem de Melo (11) faz longa apreciação crítica favorável a ambos os artistas. — Moreira de Azevedo (12) também cantou louvores às duas famosas telas "Êstes dois painéis de Vítor Meireles são admiráveis produções de um gênio artístico, brilhantes concepções de uma alma patriótica de um artista inspirado pela poesia das artes, pelas auras da pátria e pela luz do gênio". — Rangel de S. Paio grande amigo de Vítor (13) lembra ainda outros críticos que cantaram louvores às grandes telas entre êles: Flumen Junior, Pedro Meireles, Lopes de Mendonça, e Alvaro de Azevedo. Entre os jornais da época podemos lembrar alguns que escreveram sôbre as obras expostas tais como o Jornal do Comércio, a Reforma, o Mosquito, etc. Êste último publicou uma crítica em 6 de julho de 1872 bastante desairosa atacando a composição do quadro, achando-o mesmo pleno de defeitos.

## EXPOSIÇÃO DE FILADÉLFIA

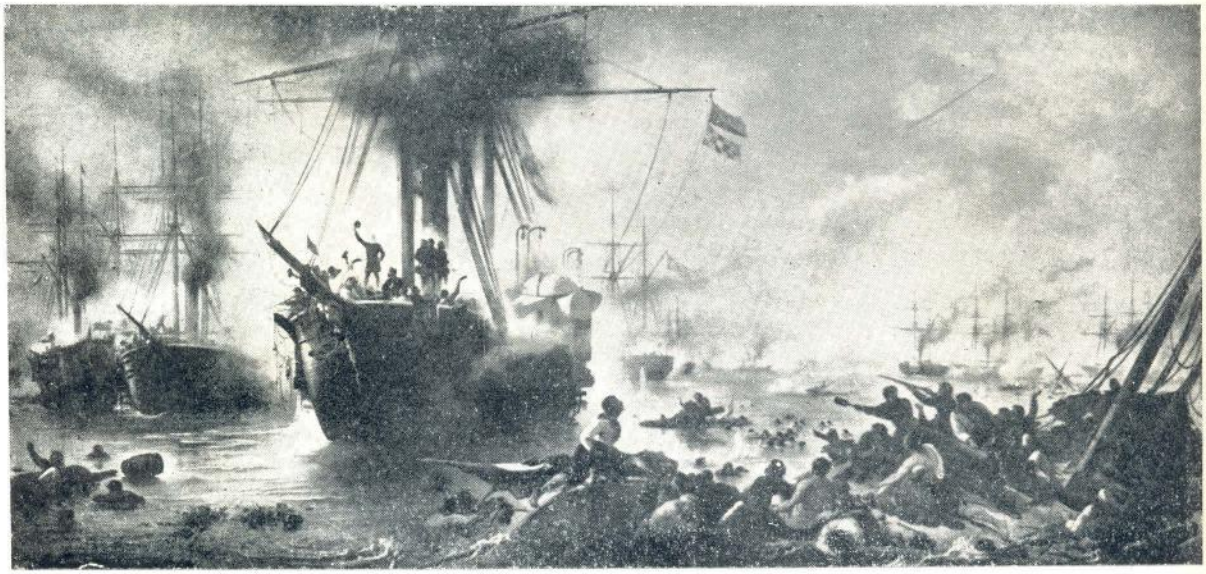
Em 1876 resolvendo o Govêrno Imperial tomar parte na Exposição de Filadélfia, comemorativa do Centenário da emancipação norte-americana, escolheram-se entre outras, três telas

de Vítor para a seção de Belas Artes (13). Resolveu-se enviar "A Primeira Missa", a "Passagem de Humaitá" e o "Combate Naval de Riachuelo". Não podendo acompanhá-las, Vítor solicitou se enviasse uma pessoa a fim de zelar pela conservação das telas. Infelizmente para isso não se deu solução, por causa talvez do acrescido número de pessoas da comitiva. Conseguiu o artista conforme nos conta Rangel de S. Paio que o Sr. Saldanha da Gama se encarregasse da tarefa o que aconteceu até certa época, quando o mesmo tendo de retirar-se dos Estados Unidos, escreveu a Vítor desligando-se do compromisso (15). Ao que parece não se cuidou de outro zelador. D. Pedro II que por esta época visitava a América do Norte, foi vê-las e teve a satisfação honrosa para o Brasil, de saber que Vítor fôra premiado.

## DESASTRE

As telas haviam sido remetidas enroladas em cilindros de madeira, os quais durante o período da Exposição ao que parece, ficaram ao relento. Terminada a Exposição são as telas devolvidas enroladas nos mesmos cilindros e transportados pelo vapor "Donati" chegado ao Rio em 19 de janeiro de 1877, havendo a Alfândega liberado os volumes em 14 de fevereiro seguinte. É possível que durante a volta, os volumes tenham estado expostos às intempéries. Desembarcados são os rolos entregues à Academia (16) que não providenciou logo a retirada das telas dos mesmos, fazendo-o só em dezembro do ano seguinte. Êste lamentável descuido teve conseqüências desastrosas. É de se admirar não ter o próprio Vítor, professor da Academia conseguido ou pedido insistentemente a volta de suas obras às respectivas molduras. Podemos alvitrar uma razão: as molduras chegaram inteiramente danificadas (17) e provàvelmente não foi fácil providenciar a sua restauração; é o que nos informam alguns documentos do Museu Nacional de Belas-Artes que localizamos. No arquivo da Escola Nacional de Belas-Artes encontramos a minuta do expediente do então diretor, Dr. E.G. Moreira Maia dirigido ao Ministro e Secretário do Império, datado de 10 de dezembro de 1878, onde se leva ao seu conhe-

cimento que, ao se começar a aprontar a Exposição de 1879, se constatara estarem danificadas as três telas "Passagem do Humaitá", "A Primeira Missa" e "Combate Naval de Riachuelo" a segunda mais que a primeira e a terceira irremediàvelmente perdida, pelo que foi lavrado um têrmo (18) em que o próprio Vítor assinou com outras testemunhas. Mais de um ano e meio haviam permanecido as telas enroladas, sem que suspeitassem de sua deterioração, pois externamente as caixas nada aparentaram de estrago.



Combate Naval do Riachuelo — Museu Histórico Nacional

A notícia logo se espalhou e não poucas vozes de protestos se fizeram ouvir. Dentre elas a "Gazeta Musical" de 11 de janeiro de 1879, publicou violento artigo que se encontra transcrito *in* "A Batalha dos Guararapes" (19), na Ilustração Brasileira de novembro de 1923, num trabalho de Adalberto Matos sôbre "A Pintura no Brasil" e no livro de Carlos Rubens que biografa Vítor (20).

Neste artigo se lança a responsabilidade sôbre a Academia, dela não se isentando o próprio Vítor Meireles. O articulista assim termina: "mas não deixaremos por isso de lamentar a destruição de um quadro notável, e fazer os mais veementes votos para que, de hoje em diante e com tão rigorosa lição, se não permita que um quadro, que faz parte da galeria de uma Academia, e como tal considerado um próprio nacional, se aventure a sair do país, seja qual fôr o pretexto que empreguem para êsse fim". A Academia iria pensar assim em os casos futuros (21).

Na mesma crônica ainda se informa que o Ministro do Império declarara não poder ficar o Brasil sem aquêle trabalho e que trataria de encomendar novo quadro sôbre o mesmo assunto. Veremos que a história se escreveu diferentemente. Em carta de 4-6-1921 que localizamos no M.N.B.A., Guilherme Gonçalves Santos informou: "Assisti então o desenrolar da tela do Combate Naval de Riachuelo, que chegou completamente inutilizado, destacando-se a tela aos pedaços como papel duro apodrecido".

## A RÉPLICA

O artista sofreu demasiadamente ante a dura realidade de dezembro de 1878, numa ocasião em que deveria estar ultimado a Batalha dos Guararapes.

Meses mais tarde, surge para aumentar ainda mais os desgostos morais do artista a polêmica artística de 1879, que culminaria com a acusação gratuita de plágio lançada à Moema e à Primeira Missa. Desta época dolorosa de sua existência ficou-nos uma carta datada de 9-7-1880 que localizamos no Arquivo Nacional e que faz parte de um "Album de Autógrafos" (22), dirigida ao seu discípulo Pedro Peres, e dela reproduziremos algumas passagens atestando seu profundo abatimento moral. "A minha viagem fixei-a para março do ano próximo, se Deus não me transtornar os meus planos". "Estou ansioso que chegue essa época, e por isso ando por aqui ainda um tanto ou mais aborrecido ainda do que antes e como sabe, há tempos em que todos os males se juntam!..."

"Deus queira não me faltem as fôrças, pois confesso-lhe que vou sentindo-me velho e desanimado, e mesmo estranho um pouco o que agora vou sentindo em mim... sinto abater-me!" "É possível que com a viagem eu recupere o que julgo ir perdendo, uma vida diferente da que eu tenho levado aqui; tendo mais socêgo de espírito, há de necessàriamente fazer-me bem e fortalecer o espírito que é o que mais sinto adoentado". "Se porém, não melhorar, ficarei parecendo-me com as nossas bananeiras que não dão senão um cacho".

Felizmente veio a viagem e o artista foi aos poucos adquirindo novas fôrças. Em julho de 1881 escreve ao Conselheiro Nicolau Tolentino contando algo sôbre a estadia em Portugal e Espanha. Em novo ambiente o pintor retemperou seu ânimo e teve fôrças para realizar um segundo quadro do "Combate Naval de Riachuelo", agora em Paris, onde o pintou num "atelier" do "Boulevard Vaugirard" em 1882-1883.

Henrique e Rodolfo Bernardelli (23) informam-nos de seu bom ânimo em Paris. Não houvera encomenda dêste segundo trabalho e a Academia chegou a tratar da aquisição de uma fotografia sôbre esmalte, a fim de ficar um documento (24).

Terminada a réplica, Vítor enviou-a ao Salão da capital francesa, onde foi recebida por uma crítica favorável. Em 19 de março de 1883 um grupo de amigos homenageou-o, tendo à frente o historiador francês Ferdinand Denis, Diretor da Biblioteca de Santa Genoveva, de quem Carlos Rubens (opus cit., pág. 62) reproduz uma carta mui elogiosa para o artista.

A tela foi apresentada juntamente com um opúsculo em francês, hoje raridade, "Combate Naval de Riachuelo". Notas por A. Santana Neri, tendo sido a mesma exposta entre o "Piloto" de Renoir e a "Andrômaca" de Rochegrosse.

No meio de milhares de obras, a grande tela chamou a atenção. Carlos Rubens lembra as críticas favoráveis de Gerôme, Guillaume, A. de Sancy e outros (opus cit., págs. 61, 62).

O êxito da tela em Paris repercutiu no Rio de Janeiro, preparando o terreno para a segunda exibição na Exposição Geral de 1884. Como era de esperar houve prós e contras.

Rangel de S. Paio, admirador de Vítor, escreveu um livreto (25) que serviria para informar os visitantes da Exposição

Geral de 1884, aberta a 23 de agôsto. Êste Salão foi um dos mais importantes até hoje realizados. Para seu brilho lá se exibia a réplica elaborada pela fôrça de vontade e patriotismo do grande barriga-verde. No Catálogo ela tem o número 291; e nêle se apresenta primeiramente um "Resumo Histórico" e a seguir uma "Explicação do quadro" (págs. 23 a 28). A declaração inicial "Êste quadro é propriedade do artista" patenteia seu idealismo: não houvera encomenda. A aquisição do mesmo se fará mais tarde apesar de haver logo a Academia o indicado para tal, conforme apuramos em documentos do Museu Nacional de Belas-Artes. Felix Pereira em "Belas Artes — Estudos e apreciações" 1885, faz côro entre os que elogiaram o grande feito do mestre.

"A Revista Ilustrada" no seu número 363 de 1883, pág. 3, ataca violentamente o quadro e ofende o artista. Entre outras grosserias pudemos ler: "Se êle tivesse a centésima parte do mérito que os seus amigos lhe querem atribuir, com certeza não teria repintado as monstruosidades que se notam na sua tela, sobretudo depois de lhas terem sido apontadas".

"Já o fato de reproduzir exatamente a mesma composição, prova pobreza de imaginação". Mais adiante leremos:

"Não procuraremos por ora criticar o seu monstruoso cromo ou oleografia; limitamo-nos ùnicamente a protestar em nome dos conhecimentos artísticos do país que, apesar de serem pequenos, sempre vão progredindo contra a ousadia de querer impor-se como uma alta capacidade artística, tão alta que fêz com que se construísse um barracão-palácio no largo de maior movimento do Rio de Janeiro, incomodando o trânsito público e tudo isso para que? Para expor a cópia de um quadro já visto por nós, que fêz fiasco no Salon de Paris, que passou completamente desapercebido, apesar de seu taamanho e que não serve senão para mostrar a arqui-provada incapacidade artística de seu autor em composições dessa ordem e a sua enorme dose de orgulho. No entanto êle passa na opinião de seus admiradores por um artista excessivamente modesto!".

O zoilo maldoso escondeu-se anônimamente num "X". Neste mesmo número da "Revista Ilustrada" se reproduz a crítica e a caricatura publicadas pelo "Mosquito" em 6 de julho de 1872.

A "Revista Ilustrada" de Angelo Agostini desencadeou verdadeira campanha contra o pobre artista. No número 353 (1883) encontramos numa crônica de Júlio Dast "Apenas o Evenement diz dela algumas palavras de acerba crítica" ao se referir à exposição da obra em Paris. O nº 364 traz novas críticas, acompanhadas de uma caricatura do quadro em que se veem os navios transfigurados em sapatos e botinas flutuantes. Ainda no nº 365 (1883) lê-se: "Continua o Sr. Meireles em êxtase diante do seu quadro, verdadeira maravilha de tons amarelos, encarnados e outros cuja côr não ousamos qualificar, mas os que virem o quadro conhecerão logo". A crítica continua no nº 366.

No entanto, Carlos Rubens se reporta a referências elogiosas de autores já citados e de jornais como "Le Moniteur de l'Armée" Le Courier International e "The Continental Gazette".

Infelizmente, para um estudo mais sério ainda não se procedeu a um levantamento das referências de jornais e revistas nacionais e estrangeiras no que toca às produções de Vítor. Há naturalmente ainda muitas referências inéditas. Teria o artista feito um arquivo? Não sabemos.

Gonzaga Duque armou sua crítica em plano mais elevado (26) "Tudo quanto lhe foi possível fazer, tudo quanto dependia de conhecimentos de arte: as perspectivas, as proporções de desenho, os efeitos do claro-escuro, aí estão observados. Mas sinceramente escrevendo, é difícil nos impressionar, êsse quadro. A tranquilidade que caracteriza os combatentes no convés do vapor paraguaio, longe está de nos transmitir o angustiado transe por que passam êsses vencidos. Tanta calma, tanta serenidade em tal momento! Êsses infelizes vão morrer miseràvemente sem um esfôrço supremo?

O consciencioso crítico reconhece o conflito entre os sentimentos do artista e suas encomendas no que concorda também Argeu Guimarães (27) "Vítor Meireles se lança ao gênero de batalhas não "sponte sua" mas estimulado pelo poder público. Desviam-no do caminho natural do seu espírito e impõem um constrangimento às suas tendências". Desejariam os críticos, prossegue o historiador "que Meireles puzesse mais ardor nas figuras, pintasse nas fisionomias uma alucinação mais veraz. Pediriam tons mais crus, paletadas mais vibrantes para o quadro

que fixava a maior batalha do continente. Ninguém negará, todavia, na larga composição, a grandeza trágica a fôrça rude, a luta imponente, a magnitude dos partidos, a majestosa beleza, em suma, que o feito sói evocar".

Felizmente a obra sorepujou à crítica fácil, improdutiva ou maldosa.

## AQUISIÇÃO E PEREGRINAÇÃO

Vindos da E.N.B.A. existe no M.N.B.A. um bom número de documentos ainda não organizados em arquivo, onde encontramos numerosos referentes a Vítor Meireles e alguns ao "Combate Naval de Riachuelo", parte dos quais nos referimos agora.

Ao se tratar da aquisição dos quadros exibidos na Exposição de 1884 o "Combate Naval de Riachuelo" juntamente com outro do artista "Cemitério" foram incluídos numa lista de Antonio Nicolau Tolentino (28). Entretanto o Ministro do Império limita o montante financeiro à minúscula verba de 8:289$288 (sic) (29), uma fração do que pensou comprar. Vítor Meireles e Pedro Américo que faziam parte da Comissão da Exposição Geral, retiram da lista tôdas as suas obras e que eram as de maior merecimento. Após várias combinações nem sempre unânimes Vítor apresentou (30) uma carta e um quadro demonstrativo do que se poderia comprar dentro de tão estreitos limites do que resultou o parecer final de 7-2-1885 de aquisição feita pela Congregação de Professôres, já que a comissão especial ad hoc não chegara a acôrdo. Tolentino neste sentido oficia ao Ministro e termina dizendo: "É de sentir a exclusão dos dois citados professôres, tão hábeis artistas" .. (31).

A Academia não desanimou e começou junto ao Ministério a interessá-lo na compra do "Combate Naval de Riachuelo".

A 17 de março de 1886, num rascunho da Academia, que encontramos no M.N.B.A., informa-se sôbre o requerimento do professor Vítor propondo a aquisição pelo Govêrno do "Combate" declarando-se "é não só de inteira justiça, mas também de reconhecida utilidade" e quanto ao acôrdo pecuniário não seria difícil "pois que o patriotismo e desinterêsse são virtudes

que possui o Professor Vítor Meireles de Lima. Finalmente pelo aviso ministerial de 31 de março de 1886 (32) ficou o diretor da Academia autorizado a entender-se com o artista "sôbre o preço pelo qual poderá adquirir para essa Academia o quadro de sua composição que representa o "Combate Naval de Riachuelo". Logo a seguir o Diretor informa ao Ministro, Barão de Mamoré (33) a proposta do artista que cedia o quadro por 15:000$000 em duas prestações a seu critério ou por 18:000$000 se as condições ficassem dependendo do Govêrno. Prevaleceu a segunda (34) depois de correr muito tempo, pois só em 13 de novembro de 1886 se informa ao artista que o Govêrno comprara por 18:000$000 pagos em prestações de 6:000$000 em três exercícios. Também não foi fácil resolver a compra dos quadros de Pedro Américo. Mas isto é tôda uma história a ser relatada para quem os visite no Museu Nacional de Belas Artes.

Em 1884 inaugurou-se o Museu Naval em salões do Arsenal e sua direção obtém a ida da tela da "Passagem de Humaitá" e mais tarde, do "Combate Naval" para lá. Em seu catálogo (35) consta como nº 3 que é seguido de uma ligeira descrição onde se declara: "A tela representa o momento em que Barroso acaba de utilizar a proa do "Amazonas" como ariete em auxílio da Parnaíba abordada por três vapores paraguios, o Salto, Paraguai e o Taquari, e mete uns a pique e a outros obriga a fugir" (pág. 8). Mais tarde a tela honrou por alguns anos a sala do Conselho do Almirantado (36).

Em 13 de fevereiro de 1924, o Ministério da Marinha (37) remete a tela para a Escola Nacional de Belas-Artes avaliando-a então em 100:000$000. Mais tarde a direção do Museu Histórico Nacional consegue a transferência para sua sede onde hoje a podemos admirar em sala especial de relíquias, onde se evoca a gloriosa manhã de 11 de junho (38).

Apesar das restrições apontadas o quadro constitui hoje legítimo orgulho da arte nacional, glória para o seu autor e à Marinha (39), sendo uma das peças preciosas do Museu Histórico após ter honrado com sua presença o antigo Museu Naval o antigo Almirantado e a Pinacoteca da Escola Nacional de Belas Artes.

## NOTAS E BIBLIOGRAFIA

1 — "Ilustração Brasileira", junho de 1944, pags. 10 e 11. Ai lemos ainda: "E continuou em conflito consigo mesmo, aceitando segunda encomenda do mesmo gênero. E deu-nos a "Batalha do Riachuelo", que é mais uma brilhante vitória do mestre da perspectiva e da proporção"

2 — In "Arte Brasileira", Rio de Janeiro, 1888, pag. 146.

3 — "Combate Naval de Riachuelo" por Rangel de S. Paio, Rio de Janeiro, 1883, Tipografia Nacional.

4 — "Vitor Meireles" — Sua vida e sua Obra", Rio de Janeiro, 1945, pags. 43 e 44, Imprensa Nacional.

5 — "Também Herói de Riachuelo" in Jornal do Brasil de 20 de junho de 1948 (2ª seção).

6 — "O Convento de Santo Antônio do Rio de Janeiro", 3ª edição, Editora Vozes de Petrópolis, 1945. Há duas referências de passagem às pags. 222 e 328.

7 — A D.P.H.A.N., solicitou pelo ofício 1650 de 17-11-1961, cessão, por empréstimo, de várias obras de Vitor, entre as quais o esbôço do Combate Naval de Riachuelo, tendo sido logo atendida. Antes do envio para Florianópolis a tela (0,77 x 1,55) sofreu uma operação de limpesa por Edson Mota.

8 — Rangel de S. Paio in "O quadro da Batalha dos Guararapes" — Seu autor e seus críticos — Rio de Janeiro, 1880, escreveu extenso capítulo, ao qual nos reportamos, "XXVIII", onde analisa e transcreve inúmeras críticas pró ou contra o "Combate Naval de Riachuelo" pags. 273 a 320.

9 — "Vitor Meireles" — Monografia artística — Rio de Janeiro, 1879.

10 — "Análise crítica da Batalha de Campo Grande e do Combate de Riachuelo, dos distintos mestres, Dr. Pedro Américo e Comendador Vítor Meireles, 1879.

11 — "A Exposição Pública de Belas Artes em 1872", Rio, 1875, trabalho anteriormente publicado na "Reforma". Nêle lemos: "E logo caído os panos que encobriam a Batalha Naval de Riachuelo, o público parou absorto diante do majestoso cenário que ante êle se abriu; e a peregrinação continua todos os dias para ir admirar a êste primor de arte".

12 — "O Rio de Janeiro" — Sua História, Monumentos, Homens Notáveis e Curiosidades".

13 — "Combate Naval de Riachuelo" — História e Arte — Rio, 1883 (Notas para os visitantes da Exposição).

14 — Encontramos no Museu Nacional de Belas Artes vários documentos sôbre a saída do "Combate": Aviso nº 17, 1ª Seção do Ministério dos Negócios da Marinha, de 11 de fevereiro de 1876, mandando entregá-lo à Comissão Superior da Exposição Nacional conforme requisição do dia anterior pelo Ministério da Agricultura, o que aconteceu pois no dia seguinte, 12 de fevereiro se oficiava ao Comendador Joaquim Antônio de Almeida, secretário da Comissão. Zeloso pelo quadro, o Diretor também oficia

no mesmo dia, a Vítor para que assistisse "às operações indispensáveis" à sua remoção desta Academia. O M.N.B.A. tem as minutas e cópias dos ofícios citados, bem como os ofícios de 22 de fevereiro. A.N. Tolentino informa haver recebido a carta dirigida pelo Ministro da Agricultura ao Ministro e Secretário do Estados dos Negócios do Império, e declara não haver o menor inconveniente no empréstimo dos 4 quadros solicitados pela Comissão, um dos quais "A Passagem de Humaitá" já estando entregue e os outros três ("A Primeira Missa no Brasil", "A Caridade e Vista de S. Pedro de Roma"). A autorização para "Humaitá" fora dada pelo aviso 23 da 1ª seção do Ministério da Marinha em 18 de fevereiro e a dos outros três veio a 17 de março conforme aviso 528, 2ª Diretoria do Ministério dos Negócios do Império.

15 — Veja-se in "O quadro da Batalha dos Guararapes" de Rangel de S. Paio, a transcrição da carta de Luís Saldanha da Gama dirigida a Vítor em 25 de setembro de 1876 dando-lhe conta de como agira e informando-lhe em post scriptum que êle havia sido premiado pelos seus quadros e que a Academia ganhara um diploma de honra pags. 271 e 272).

16 — Francisco Antônio Gonçalves, Comissário da Exposição comunica em carta de 14 de fevereiro de 1877, ao Diretor da Academia a chegada à Côrte dos volumes contendo os quadros, os quais se achavam no Paço da Cidade (documento no M.N.B.A.).

17 — Com data de 26 de outubro a Academia oficia ao Ministério e Secretaria de Estado dos Negócios do Império, informando que as ricas molduras da Primeira Missa, da Passagem de Humaitá e do Combate Naval de Riachuelo "voltaram muito deteriorados e em estado de não poderem decentemente servir sem que sejam concertadas", e solicita sua restauração orçada em 1:700$000, afim de poderem ser expostas na próxima Exposição Geral.

18 — Encontramos o rascunho e o têrmo, em 2 vias, em que se constatou o estado dos quadros. "No dia 4 de dezembro de 1878, às 10 horas da manhã, nesta Imperial Academia das Belas Artes, indo desenrolar-se na Pinacoteca o quadro a óleo representando o "Combate Naval de Riachuelo" pintado pelo Sr. Professor Vítor Meireles de Lima, depois de tirar-se o cartão que lhe servia de capa, e que estava em perfeito estado, notou-se logo à primeira volta que a tinta estava fendida e tendia a destacar-se da tela; prevenido dêste acidente, o Secretário da Academia ordenou que se suspendesse a operação e deu logo parte ao Sr. Dr. Vice-Diretor, servindo interinamente de Diretor, o qual mandou chamar o Sr. Professor Vítor Meireles. Tendo êste chegado, em sua presença, na do Sr. Dr. Vice-Diretor, do Secretário, do Conservador da Pinacoteca e do Porteiro da Academia, abaixo assinados, de alguns douradores que ali estavam trabalhando, e dos homens encarregados da colocação dos quadros, verificou-se, conti-

nuando a desenrolar-se a tela, que ela tinha apodrecido, e que êste estado piorava para o interior; suspendeu-se então novamente o trabalho por estarem as voltas do pano pegadas umas às outras, e êste tão arruinado que, comprimindo-se entre os dedos, reduzia-se a pó: menos de metade da tela que se havia desenvolvido foi suficiente para dar a triste certeza de que tão valioso quadro estava completa e irremediàvelmente perdido". O têrmo continua relatando o estado dos outros dois, menos danificados.

19 — Rangel de S. Paio, "O quadro da Batalha dos Guararapes" pag. 268 a 270.

20 — Vítor Meireles — Sua vida e sua obra, pags. 56 a 59.

21 — Ofício de 16 de janeiro de 1885 da Academia ao Conselheiro Felipe Franco Sá, Ministro do Império, sôbre o convite para o Brasil participar da Exposição Universal de Belas Artes em Antuérpia onde se declara "será indispensável incumbir a uma comissão especial de artistas não só todos os serviços de encaixotamento e transporte de ida e volta..... e ser efetivamente responsável pela boa conservação delas, afim de evitar a repetição do que se deu com as obras que desta Academia foram remetidas por ordem do Govêrno, à Exposição Universal de Filadelfia, as quais voltaram muito prejudicadas e algumas inteiramente perdidas, como o belíssimo quadro do Professor Vítor Meireles de Lima, representando o Combate Naval de Riachuelo". (documento do M.N.B.A.).

22 — "Album de autógrafos colecionados e oferecidos àquela Casa, por Agostinho D.N. de Almeida, em 1937.

23 — Num conjunto de cartas adquiridas pelo M.N.B.A. ao Sr. Navarro da Costa, encontramos várias notícias sôbre Vítor naquela época. Rodolfo, de Roma em 2-8-1881, numa carta a João Maximiano Mafra diz: "O Vilaça me escreveu que tinha estado com o Professor Vítor em Paris, e que êle parecia ter remoçado, vou lhe escrever, estou a tanto tempo para fazê-lo que, quem sabe o que êle pensará de mim". Henrique ao mesmo, em 24-10-1881, escreve referindo-se a Almeida Junior" .... por êle tive notícias do Professor Américo, o qual parece que está muito mal da vista, tive também notícias do Prof. Vítor, o qual achava-se em Paris e me dizia o Almeida, sempre forte e vivo.

24 — Um ofício de 6-6-1882 e duas minutas de 7-6 e 10-6 versam sôbre a proposta de José Ferreira Guimarães que propusera vender por 2:000$000 uma fotografia sôbre placa esmaltada representando o "Combate" (documentos do M.N.B.A.). Descobrimos recentemente a fotografia esmaltada referida no depósito do M.N.B.A., documento precioso e histórico da primeira versão.

25 — Ver ítem 13.

26 — "A Arte Brasileira", Rio, 1888, pags. 148-9.

27 — "Dicionário Histórico, Geográfico e Etnográfico do Brasil, Rio, 1922.

28 — "Quadros expostos em 1884 que se devem comprar pelo seu merecimento", Academia das Belas Artes, 17 de dezembro de 1884.

29 — O Aviso de 10 de janeiro da Secretaria do Estado dos Negócios do Império, autorizava fazer aquisição dos que "forem julgados mais dignas pelo seu merecimento".

30 — Parecer em separado de Vítor, de 6-2-1885 com um "Quadro demonstrativo dos painéis que podem ser comprados pela quantia de 8:289$280. Com data de 7-2-1885 a Congregação dos Professôres aceita a proposta de Vítor Meireles no total fixado pelo Govêrno.

31 — Conforme minuta de ofício ao Ministro em 10-2-1885 que acompanhou a proposta aprovada.

32 — Aviso nº 1262 da 2ª Diretoria do Ministério dos Negócios do Império. Êste aviso só foi lido em sessão da Academia de 19 de dezembro de 1886.

33 — Conforme minuta de ofício de 6 de abril da Academia do Ministério dos Negócios do Império.

34 — Segundo minuta do ofício a Vitor Meireles.

35 — "Catalogo Histórico e Descritivo do Museu Naval", Rio, 1901.

36 — Ver in "Ilustração Brasileira de 25-12-1922 a foto do "Combate" decorando a Sala do Conselho do Almirantado.

37 — Remessa nº 1 conforme aviso 835 de 10 de janeiro de 1924 do Ministério do Estado dos Negócios da Marinha. O Almirante Henrique Boiteux in "Santa Catarina nas Belas Artes — O pintor Sebastião Vieira Fernandes", Rio de Janeiro, nos informa que ao ser resolvida a transferência do Combate para a Escola de Belas Artes: "Sebastião Fernandes foi louvado pelo modo como se houve na desmontagem, transporte e montagem do dito quadro, e nos retoques, pelo Vice-Diretor da Escola de Belas Artes" (pag. 38).

38 — Valorizando a Casa de Vítor Meireles entre outras obras para lá enviadas em 1951, pelo M.N.B.A. por solicitação da D.P.H.A.N., além do esbôço do Combate já referido há numerosos estudos de navios.

39 — Para comemorar o 150º aniversário de nascimento do Almirante Barroso o Departamento de Correios e Telégrafos emitiu, a 6 de outubro de 1954, dois selos, um com a efígie do Barão do Amazonas e outro, reproduzindo o Combate Naval de Riachuelo em côr sêpia, e desenhado por Valdemiro Puntar. Veja-se para maiores minúcias filatélicas o artigo de Duprat Fiuza, pag. 27 do "Brasil Filatélico" nº 105, dezembro de 1954 e "Diário de Notícias" de 16 de janeiro de 1955 (Nos Domínios da Filatelia).

# NOTAS DE ARTE

## I

## O QUE É A ARTE?

*Victor de Miranda Ribeiro* (*)

Um dos assuntos que mais apaixona a quem se interessa pela Filosofia da Arte é, sem dúvida, o do enquadramento do elan artístico.

Coube a Sigmund Freud a primazia de colocar a Arte como sublimação da libido recalcada, incluindo assim tôdas as atividades artísticas no rol dos instintos.

Muito já se havia escrito sôbre o que seria a Arte, mas essas definições, se de um lado mostravam a argúcia e o brilho intelectual de seus autores, por outro lado falhavam por não terem consistência científica os seus embasamentos.

Marca assim o conceito freudiano como que o início de uma cronologia: antes e depois de Freud.

De fato, todos os pensadores do assunto aceitaram essa conceituação, que levou alguns artistas como Dada e outros, na Suíça (1) a darem início a um tipo de "arte", baseada nos estudos que estabeleciam as várias camadas da psique humana em Inconsciente, Pré-consciente e Consciente (2).

Essa interpretação, no entanto, pecava pela base, pois os seus frutos eram representantes plásticos isentos de beleza (3)

---

*) Docente de Anatomia Artística na ENBA.

1) R. Volmat, L'Art Psychopathologique, 1956, pag. 224.
2) Freud, S. Obras completas, 1948, El yo y el Ell. pag. 1216.
3) R. Volmat, op. cit. pag. 224.

e se de um lado alcançavam ao objetivo colimado pelos seus idealizadores, qual o de chamarem a atenção do público sôbre si, de outro lado falhavam à finalidade da Arte, que mira ao Belo como suprema aspiração, como procuraremos demonstrar.

Já Carlos Darwin (4), em sua Origem das Espécies havia estabelecido que se um determinado animal apresentava uma característica que o fazia sobressair dos demais, dando-lhes preeminência, êsse animal adquiria uma posição privilegiada na concorrência com os demais da mesma espécie. No terreno da reprodução essas características ou são de fôrça física ou de atributos de beleza, que aparecem na época dos amores, como sejam, galhadas, plumas de rico colorido ou aspecto, manifestações canoras e coreográficas, onde a fêmea é forçada a aceitar entre os machos litigantes aquêle que venceu na luta física ou então, no caso de animais canoros e dançarinos, onde *ela escolhe* o macho melhor cantor, melhor dançarino ou de atributos mais belos.

Eis aí justamente o primeiro passo, na escala zoológica, para o aperfeiçoamento da forma mirando ao Belo, e no decorrer do tempo essa perfeição se fêz sentir de modo fàcilmente verificável, se compararmos, por exemplo, um orágotango (êsse primo pobre), com o Apolo do Belvedére, ou com a divina Lolobrigida.

Isso mostra claramente que a Natureza mira uma forma para a qual evoluímos constantemente, e à qual chamamos *Belo*. A essa perfeição física que instintivamente desejamos, junta-se a perfeição intelectual e moral e aos poucos o Homem caminha para um tipo de perfeição ideal.

Na tese que defendemos no concurso de Docência à E.N.B.A., afirmamos ser a Arte indissolùvelmente ligada ao conceito do Belo, que é a meta da evolução da forma através do tempo.

Já que a Arte, no nosso ponto de vista biológico, é uma das faces do processo de aperfeiçoamento da forma, não podemos aceitar qualquer conceito de Arte fora da beleza.

O êxito alcançado por Dada e seus seguidores, não foi produtivo senão para os seus autores, que obtiveram sucesso pessoal através do choque que tais idéias provocaram na época. Êles,

---

4) Darwin, Charles, L'Origine des Espèces, 1896, pag. 94.

porém, esqueceram-se da grandeza da finalidade da Arte dentro dos processos biológicos, como elemento de aperfeiçoamento humano, esquecendo também que um trabalho artístico exibe o nível cultural, mental e moral do artista.

Se o elan artístico existe entre os animais, como vimos, entre os homens é que êle pode ser produto da libido recalcada e sublimada, onde o aumento da tensão erótica não satisfeita sublima essa fôrça em direção a qualquer dos ramos da esfera afetiva.

Se houver hipertrofia do ramo genital, com a conseqüente atrofia dos demais ramos da esfera afetiva, teremos a figura do fauno. Se êsses ramos tiverem fôrças equilibradas, teremos a figura do homem comum, onde sem exageros êle aprecia a arte, ama normalmente e tem apêgo aos filhos.

Se é o ramo do amor ao próximo o hipertrofiado, teremos a figura do Cristo e se êsse ramo hipertrofiado fôr o da Arte, teremos Miguel Angelo, Leonardo, Bach, Chopin, Dante ou Camões.

Daí a nossa afirmação de ser a Arte um fenômeno normal em todos os indivíduos, podendo um recalque aumentar a fôrça da sua manifestação.

Também o Professor Jung (5), pouco antes de morrer, publicou um trabalho onde com outros elementos chegou a essa mesma conclusão que nós já havíamos expendido na citada Tese (6).

---

5) C.G. Jung — "ARTS", 23-29 de novembro de 1960.
6) V.M. Ribeiro — A Beleza e Gordura na Arte, 1959, pags. 15 e segs.

## LIVROS NOVOS

"História Crítica da Arte" é o título de uma obra em quatro volumes com o que o Professor Flexa Ribeiro encerra a sua magnífica vida magisterial.

Apareceu, recentemente, o primeiro volume que tenho em mãos e saboreei com grande prazer todos os capítulos e do qual haurí inúmeros conhecimentos novos e alguns esquecidos.

Tive a honra de ser aluno do Professor Flexa Ribeiro, na Escola Nacional de Belas-Artes em 1920. Ambos havíamos ali penetrado há pouco tempo, êle na qualidade de professor catedrático, após dois brilhantes concursos, eu, com a esperança de ser, um dia, artista pintor...

O Professor Flexa Ribeiro foi, sem dúvida, um dos mais ilustres membros do Corpo docente daquela casa. Apaixonado pela matéria que lecionou durante mais de 35 anos, estudou-a contìnuamente, adquirindo preciosa bilioteca e profundo e sério cabedal de saber.

Modificou inúmeras vêzes o programa, sempre aperfeiçoando-o no sentido de corresponder aos progressos realizados pelas descobertas arqueológicas e artísticas.

Professor exemplar e Crítico de arte de grande sensibilidade e invulgar intuição estética, nunca faltou às aulas e jamais deixou de atender às consultas de seus alunos sôbre o valor, a autoria, a escola das obras de Arte.

Nunca o vi irritado ou desanimado. Seu temperamento calmo, paciente e bom, o apuro do vernáculo, a sóbria e distinta indumentária faziam-no uma pessoa atraente, irradiante de simpatia. Sua alta capacidade didática, comprovada pela forma simples, clara e convincente de suas lições, mostrava o professor por vocação inata e dava aos alunos o gôsto pela matéria e o desejo de contínuos esforços e mais aprofundados estudos.

Tive, acompanhando com o máximo cuidado as aulas do Professor Flexa Ribeiro, uma idéia geral bem nítida da evolução das artes plásticas. No meu tempo escolar tôda a matéria, por

motivos que desconheço, era proferida num só ano. Mesmo assim, porém, obtive uma vista panorâmica do assunto, e, por influência do professor, estudei com mais carinho certos períodos, como, por exemplo, o Impressionismo na pintura francesa e a escultura greco romana, da qual os exemplares existentes na Escola foram todos comentados e analisados.

Voltando à obra agora iniciada pelo Professor Flexa Ribeiro, desejo louvar-lhe, não só a cuidadosa apresentação tipográfica, feita pela Editôra Fundo de Cultura, mas sobretudo observar que tôdas as qualidades do mestre ali estão patenteadas pelo alto espírito didático, e pela originalidade do seu desenvolvimento.

Foge o autor da narração cronológica e fatigante de biografias de artistas e de obras, com suas intermináveis referências bibliográficas. Nesse primeiro volume, por exemplo, descortinamos a parte essencial das diversas escolas artísticas nêle estudadas. Inicia-o numa introdução geral, com a conceituação de arte, estética, estilo e técnica. Seguem-se a Pré-história, a Antiguidade Oriental, a Arte Clássica, a Páleo cristã, a Bizantina, a Românica, a Muçulmana.

Na segunda parte apresentam-se as Artes da China e do Japão, e, em seguida, uma sinópse da Arte da América antiga e da África.

O primeiro volume de "História Crítica da Arte" é um livro que se lê com satisfação e onde há muito que aprender. Serve ao professor que vai preparar sua aula, já pelas idéias originais, como pelos julgamentos justos e pela exposição rica e erudita. A forma didática imprimida ao seu conteúdo torna-o útil ao estudante facilitando-lhe o aprendizado na fase em que fazer pesquisas é causa extremamente difícil, senão impossível para a grande maioria jejuna de rudimentares conhecimentos de História da Arte.

É um fato explêndido e admirável que o Professor Flexa Ribeiro, podendo gozar merecidamente do "otium cum dignitatis" esteja encerrado em seu gabinete de trabalho produzindo, com o fito único de prolongar sua invejável vida de professor, fechando-a com chave de ouro, uma obra vasta, em quatro volumes e construída com carinho, apuro, dedicação total e originalidade. — Prof. *Alfredo Galvão*, 2ª Cadeira de Pintura.

# ÍNDICE

Formandos de 1961 — Discurso de Paraninfo do Professor catedrático *Calmon Barreto*, proferido na solenidade de Formatura de 1961, do Curso de Professôres .. 7

Colação de Grau dos Artistas de 1961 — Discurso de Paraninfo de Professor catedrático *Lucas Mayerhofer*, proferido na solenidade de Colação de Grau dos Artistas de 1961, realizada a 22-12-1961 ..... 9

Formandos de 1961 — Discurso da oradora da Turma de 1961, proferido na solenidade de Formatura de Turma de 1961 do Curso de Professôres ..... 15

Aula Inaugural, proferida pelo Professor catedrático *Jordão de Oliveira*, na abertura dos Cursos de 1962 21

"A estátua equestre de D. Pedro I", pelo Professor catedrático *Alfredo Galvão* ..... 33

"Arte Paisagística", pelo Professor *Thales Memória* .... 45

"Ressonância da Arte Decorativa no Mundo Atual", pelo Professor catedrático *Quirino Campofiorito* ..... 61

"As Côres", pelo Professor *Carlos Del Negro* ..... 73

"Alunos Matriculados na Academia", pelo Professor catedrático *Alfredo Galvão* ..... 111

"Textos antigos sôbre *H. Seelinger* e *H. Cavalleiro*", pelo Professor catedrático *Mario Barata* ..... 121

"Rodolpho Chambelland", esbôço biográfico pelo Professor *Victor de Miranda Ribeiro*, docente de anatomia artística ..... 131

"Problemas atuais do estudante universitário" — "Não Seleção Vocacional — Carência de Tempo — Dificuldade Econômica", pelo Professor catedrático *Quirino Campofiorito* ..... 147

"O Combate Naval de Riachuelo" — "de Vitor Meireles" "Seu desaparecimento e sua réplica", pelo Professor *Donato Mello Junior* ..... 155

"Notas de Arte", pelo Professor *Victor de Miranda Ribeiro* 173

"Livros Novos", pelo Professor catedrático *Alfredo Galvão* 177

Composto e impresso
na Oficina Gráfica da
Universidade do Brasil

Composto e impresso
na Oficina Gráfica da
Universidade do Brasil