

Mostra do  redescobrimento

ARTE DO SÉCULO XIX

19th-CENTURY ART



Mostra do **R**edescobrimento
B R A S I L 5 0 0 É M A I S

Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais



Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais

Conselho de Administração / Board of Trustees

Edemar Cid Ferreira

Presidente da Diretoria / Chairman of the Board

Pedro Paulo de Sena Madureira

Vice-Presidente da Diretoria / Vice Chairman of the Board

Carlos Bratke

Presidente da Diretoria / Chairman of the Board - Fundação Bienal de São Paulo

Beatriz Pimenta Camargo

Pedro Aranha Corrêa do Lago

Júlio Landmann

René Parrini

Luiz A. Seraphico de Assis Carvalho

Presidente do Conselho de Administração / Chairman of the Administrative Council
Fundação Bienal de São Paulo

Francisco Weffort

Ministro da Cultura / Minister for Culture

Marcos Mendonça

Secretário de Estado da Cultura / Secretary for Culture, State of São Paulo

Rodolfo Konder

Secretário Municipal de Cultura / Municipal Secretary for Culture, São Paulo

Conselho Fiscal Audit Committee

Álvaro Augusto Vidigal

David Feffer

Mendel Aronis

A Mostra do Redescobrimento constitui o panorama mais arrojado que já se projetou sobre a arte brasileira, abrangendo desde as grandes culturas pré-coloniais até a contemporaneidade. Não foram medidos esforços para reunir em seu bojo os objetos artísticos dos mais prestigiosos museus e coleções particulares nacionais e internacionais.

Para dar conta do empreendimento foi instaurada, no âmbito da Fundação Bienal de São Paulo, a Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais.

Não se trata de mera celebração, mas de um exercício crítico que há muito desafia a capacidade de realização de todos os que prezam a arte. Pesquisas de historiografia artística, novos achados de sítios arqueológicos, acervos desconhecidos estão convocados nessa hora pela primeira vez. Os 12 módulos que compõem a exposição ostentam a mesma dignidade. Entre eles se incluem as artes populares, afro-brasileiras, indígenas e as imagens do inconsciente. Consuma-se o sonho do visionário crítico Mário Pedrosa, que defendeu a criação de um ponto de convergência que levasse em conta realizações contundentes e, no entanto, até agora estanques da arte nacional.

Curadores da mais reconhecida competência foram solicitados para levar a cabo essa visão integral e não excludente da cultura brasileira. Os catálogos dedicados ao evento flagram os momentos altos desse encontro, acompanhados por ensaios dos respectivos especialistas.

A exposição em sua totalidade apresenta-se no Parque Ibirapuera, desenhado para comemorar um outro aniversário, o quarto centenário da cidade de São Paulo, em 1954. Naquela ocasião, o arquiteto Oscar Niemeyer, dando sequência a trabalhos que integram construção à paisagem, concebeu um conjunto de edificações em meio ao verde. O todo visa ao lazer de uma comunidade, orientado pela articulação da arte e da técnica. No ano 2000, ocorre a extensão desse anseio mediante a ocupação artística de três pavilhões e da restituição da marquise ao prazer do transeunte, que exerce o direito de ir e vir num passeio sombreado, ao abrigo das intempéries.

Três edifícios estão disponíveis para o desdobramento da mostra: o Lucas Nogueira Garcez, famoso por sua forma semiesférica, o Ciccilo Matarazzo, conhecido pelas Bienais, e o Padre Manoel da Nóbrega. Entre os módulos da exposição está a carta de Pero Vaz de Caminha, certidão de nascimento da nação brasileira, vinda da Torre do Tombo, expedida à cidade pela Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimentos Portugueses antes de se endereçar a Brasília, Rio de Janeiro, Salvador e Recife.

O fato de a Mostra ocupar vários pontos do parque aponta para o entrelaçamento das entidades governamentais do Município e do Estado de São Paulo (detentoras dos prédios do Ibirapuera), a que vem se somar a iniciativa privada, principal fomentadora do evento.

O que ultrapassa a capacidade de ser exposto está contemplado em uma instalação virtual, meio apropriado para dar conta de manifestações artísticas de cunho territorial, como os sambaquis do litoral do país, a arte rupestre registrada em reservas naturais e as cerimônias indígenas, seus rituais e inscrições corporais. A comunicação daquilo que extravasa os limites físicos necessita de um veículo inédito capaz de propiciar um acréscimo substantivo à percepção. A projeção gerada com tecnologia de alta definição digital desempenha esse papel.

A mostra em São Paulo e sua inerência no solo pátrio tornam sensível a noção de cidadania pela incorporação do legado artístico, criando um novo momento na autoestima do brasileiro.

No circuito internacional, a viagem de nosso patrimônio, em estreita colaboração com a curadoria dos mais prestigiosos museus do mundo, revelará e afirmará uma nova dimensão do país, até então desconhecida, na cena globalizadora contemporânea.

Para tanto, o governo brasileiro credenciou nossa Associação para responder a tudo o que toca às artes visuais no aniversário do Brasil, consagrando uma vocação voltada para a atualização da sensibilidade e da Inteligência crítica nacionais.

Edemar Cid Ferreira

Presidente da Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais

MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO ARTE DO SÉCULO XIX

NELSON AGUILAR

Curador-Geral

Brasil 500 Anos Artes Visuais

A curadoria de Luciano Migliaccio para este módulo aponta para a diferença entre a Europa e o Brasil. Longe de ser importação de mão única, de revisar passivamente padrões hegemônicos, a arte do século XIX abre perspectivas que somente seriam palmilhadas pelo segundo modernismo brasileiro.

De saída, o curador mostra o posto secundário que ocupa a pintura de cavalete no universo artístico português, merecendo melhor destino o azulejo e a escultura em madeira. A própria sociedade metropolitana se molda para gerenciar o grande império colonial. Destarte o engenheiro militar toma o lugar do arquiteto, e o clero assume as outras demandas estéticas.

A vinda da missão artística francesa, em 1816, que rompe os hábitos da arte colonial, ocorre em virtude de uma constelação política excepcional que reúne personalidades de grande envergadura cultural, como o conde da Barca, na capital brasileira, e o embaixador extraordinário de Portugal junto à Corte de Luís XVIII, o marquês de Marialva.

O conde pede ao marquês que considere o projeto de congregar artistas franceses capazes de fecundar as artes do Vice-Reinado. Ao consultar o naturalista alemão Alexander von Humboldt, Marialva obtém a indicação do nome de Joaquin Lebreton para comandar uma plêiade. Lebreton, que principia a carreira de promotor artístico durante a Revolução Francesa, atinge o apogeu durante Napoleão I e se desgraça na Restauração, amealha talentos como o patriarca dos Taunay, o pintor Nicolas- Antoine e família, Jean-Baptiste Debret e o arquiteto Grandjean de Montigny.

Um dos textos mais interessantes e desconhecidos de Mário Pedrosa diz respeito ao embate entre portugueses e franceses pelo controle do ensino artístico brasileiro. Em seguida à morte de Lebreton, em 1819, Nicolas- Antoine é preterido em benefício do português Henrique José da Silva, que assume a direção da Real Academia de Desenho, Pintura e Arquitetura Civil.

Silva notabiliza-se depois da Independência ao fazer o retrato de D. Pedro I. Em 1825, o desenho da tela é enviado a Paris a fim de que se encomendasse uma série de gravuras para propagar a imagem em corpo inteiro do imperador do Brasil. Pedrosa descobriu nos arquivos do Itamaraty cartas relatando as dificuldades que encontrou o diplomata Borges de Barros para se desincumbir do encargo. Dois profissionais são escolhidos. O primeiro desqualifica a matriz por vícios de traçado, composição, indumentária, efeito, e nega-se a prestar o serviço. O segundo, mais indulgente, explicita o que causa estranheza à etiqueta parisiense: a mistura de manto real e botas. Em vez de o monarca usar calção de pano branco com fivela, meias de seda branca e sapatos de entrada baixa, desfila de manto real e botas de montaria, como um aventureiro, alguém que tivesse arrebatado o cetro e a coroa à força, como um caudilho sul-americano. Com D. Pedro I, a iconografia testemunha o abandono de alguns valores europeus e a aquisição de novos significados oriundos de uma situação política peculiar.

A contribuição francesa de extração bonapartista cai bem com os desígnios da única monarquia estável americana, talvez porque se prestasse à ambivalência dos arcaísmos e inovações, escravidão e iluminismo. A Academia Imperial de Belas Artes torna-se um centro artístico decisivo graças à direção de Félix- Émile Taunay, promovendo exposições que se abriam não somente aos participantes da casa mas a todos os brasileiros e estrangeiros residentes. A tradição ultrapassa a República, alcançando quase os meados do século XX, chegando a incluir, entre outros, Maria Helena Vieira da Silva e Emeric Marcier.

Na segunda metade do século XIX, com as exposições universais, no exterior, e a Guerra do Paraguai, no continente, as artes plásticas alcançam um prestígio inigualável até então.

Isso se deve, em grande parte, a Vítor Meirelles, autor de Primeira Missa no Brasil, quadro mais célebre da arte brasileira, dotado de um denso programa histórico. Promove não apenas o papel unificador da monarquia brasileira por

meio do casamento dos poderes religioso e temporal, mas celebra a cerimônia a céu aberto, centralizando a composição em torno do altar emoldurado pela natureza que acomoda espectadores nativos. Meirelles incorpora pictoricamente a ideia da comunhão também na proeza histórico-artística ulterior, a Batalha de Guararapes, ponto de fusão das três etnias que combateram o holandês invasor e cujo êxito trouxe a consolidação da nação brasileira.

O rival de Meirelles, Pedro Américo, opta pela atualidade mostrando a Batalha de Avahi. O teor francamente documental, o fragor da luta e a multiplicação de combates despertam o sentido cívico. A reunião das duas batalhas causa um sucesso de público, atraindo 70 mil visitantes à exposição.

No entanto, a academia produz também um padrão enfadonho, pouco inspirado e bastante codificado. As grandes machines, telas de dimensões amplas, aptas a cobrir eventos históricos significativos, padecem de claustrofobia, causada pelo artificialismo da cena elaborada dentro das quatro paredes do ateliê. Contra esse estado de coisas, insurge-se o crítico Gonzaga Duque. A cura implica a experiência ao ar livre, em busca da paisagem que respira isenta das receitas do ateneu. A obra de Georg Grimm e de seus discípulos Giovanni Battista Castagneto e Antonio Parreira significa a apropriação do entorno sem o tom heroico de Nicolas-Antoine Taunay ou o elã romântico do filho Félix-Émile; lá o deleite de cada pincelada serve apenas ao contato do homem com a natureza. Esse filão eclode nas províncias do Império, de modo especial em Pernambuco, onde a pintura de Jerônimo José Telles Júnior testemunha a prevalência da sensibilidade sobre o naturalismo redundante dos que nada captam.

José Ferraz de Almeida Jr. liberta um mundo absolutamente fechado em torno de si, com os trejeitos e reincidências arraigados da vida provinciana paulista na época em que a geografia desafiava a história. Passa por Paris reconhecendo apenas o que lhe confirma a primeira impressão, a saber, o realismo de Millet e de Breton. O dom da observação coloca-o entre os melhores do século. Migliaccio, para cumprir a exposição, vale-se de projetos, atas e discursos das figuras proeminentes da Academia Imperial, que oferecem os termos do debate sobre o ensino da arte e seu papel na formação da jovem nação brasileira, nas intenções de seus próceres. A reação da imprensa, com a formação, ao longo do século, de uma crítica especializada, dá a medida do peso da produção visual sobre a cultura do momento. As exposições e escolhas dos colecionadores fornecem a outra parte do todo que forma uma imagem esboçada e parcial da riqueza e relevância dos temas colocados em jogo pelos agentes que dedicaram a maior parte do tempo nadando contra a correnteza ao apostar na atividade artística no Brasil.

O texto do curador oferece uma interpretação abrangente de A Arte Brasileira, de Gonzaga Duque, que, longe de ser um manual da história da arte nacional do século XIX, erige-se como um libelo de crítica militante. Duque percebe que a academia é um subconjunto da arte brasileira. Para tanto, valoriza os que lutam contra a institucionalização; chega a defender o dandy, o diletante, como um antídoto aos burocratas acadêmicos.

O jovem crítico de 22 anos toma para si as armas que Augusto Comte confeccionara para combater as forças conservadoras e enfrenta os desafios oriundos da crise monárquica que comprometem a política cultural. O conhecimento da história da arte europeia torna Migliaccio um leitor paradigmático do crítico carioca, ao reconstituir a rede que liga não só os artistas visitantes, mas também os grandes mestres que orientaram os brasileiros, como o professor de Rodolfo Bernardelli, Achille D'Orsi, um dos escultores italianos mais destacados da época.

Quando os contemporâneos deparam com a tela Arrufos, de Belmiro de Almeida, em que os protagonistas são um casal que se desentende, percebem que o foco narrativo não virá mais do imperador com a espada em punho a proclamar a Independência do país, mas de assuntos cotidianos. A polêmica de Silvio Romero contra Machado de Assis, o pernambucano acusando o carioca de não tratar de temas explicitamente brasileiros, receberia uma réplica incisiva com Belmiro: a pátria está dentro dos homens, e não no traje desta ou daquela personagem.

O SÉCULO XIX

LUCIANO MIGLIACCIO CURADOR

DA COLÔNIA À INDEPENDÊNCIA

Não é possível compreender as características da arte brasileira do século XIX sem ter em mente que o Brasil era parte do universo colonial lusitano. A produção artística de maior importância estava, em grande medida, vinculada à Igreja: as ordens religiosas encomendavam sobretudo esculturas em madeira policromada, destinadas a altares, e pinturas decorativas para os interiores de igrejas, sacristias e conventos.

Uma característica da cultura portuguesa era o escasso interesse pela pintura de cavalete, destinada às residências particulares, o que notaram muitos viajantes, espantados com a ausência de imagens nas paredes das casas luso-brasileiras mais ricas.

À pintura, preferia-se o azulejo, a faiança decorada, material precioso e duradouro, ou a escultura em madeira, ricamente policromada. As irmandades, todavia, sustentavam a produção de retratos comemorativos, característicos da pintura luso-brasileira do final do século XVIII e de todo o século XIX, época em que o retrato burguês se afirma¹.

A particularidade dessa retratística é seu caráter público e monumental. São retratos de corpo inteiro, em tamanho natural, nos quais a personagem é, em geral, inserida numa paisagem urbana representando um conjunto de casas, uma igreja ou um edifício público, contribuição do retratado ao patrimônio ou às obras da congregação. Diferentemente da retratística colonial norte-americana, vinculada à exaltação das virtudes sociais no âmbito da família, o retrato brasileiro dessa época é, portanto, eminentemente público, destinado a exaltar o papel cívico do cristão na construção da cidade, que é sinônimo de civilização.

A partir da década de 1780, também as encomendas públicas se ampliaram consideravelmente, sobretudo por obra do vice-rei Luiz de Vasconcelos e Sousa. Devem-se a ele os primeiros projetos de urbanização do Rio de Janeiro que, superando os limites de uma visão estritamente utilitária, tentam dotar a cidade de estruturas adequadas a uma capital.

O vice-rei remodelou o palácio do governo na Praça XV, na qual mandou colocar uma fonte cuja construção é atribuída a mestre Valentim da Fonseca e Silva. A esse projeto se vinculam o aterro de uma faixa de praia para a construção de um Passeio Público (1789-1793) e o surgimento da pintura de vista urbana.

De acordo com as recordações de Manuel Araújo Porto-Alegre e as descrições dos viajantes, ali se encontravam dois pavilhões com paredes incrustadas de conchas nativas, com ornamentação plumária e pinturas que representavam as principais atividades econômicas e os produtos agrícolas do país: o cultivo do cacau e da cana-de-açúcar, a pesca da baleia — então florescente no litoral brasileiro —, e elementos da flora e fauna tropicais².

Ambas as edificações desapareceram no curso das sucessivas reformas do Passeio Público. Alguns quadros conservados no Museu Histórico Nacional e no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro apresentam certa coincidência temática com aquela decoração.

Refiro-me a seis pinturas de formato oval, intituladas Resenha Militar na Praça do Paço, Vista dos Arcos da Lapa, Vista da Baía de Guanabara com Barcos de Guerra Ingleses, Festa na Baía de Guanabara, Pesca da Baleia na Baía de Guanabara, Vista do Outeiro da Glória. Em sua origem, algumas delas provavelmente não exibiam o formato que têm hoje, o que permite supor que poderiam ser fragmentos de uma espécie de panorama, readaptados para integrar uma decoração.

As pinturas têm certa afinidade cultural com as duas vistas do incêndio e a da reconstrução do Recolhimento do Parto, que Luiz de Vasconcelos, juntamente com um retrato seu, encomendou ao pintor fluminense Leandro Joaquim para a igreja do orfanato, obras hoje abrigadas no Museu da Catedral do Rio⁴.

Os quadros do Passeio Público eram parte de um programa erudito com finalidade didática evidente, oferecido em um local destinado ao divertimento público. O projeto pressupõe um conceito da cidade que supera aquele do mero empório comercial e da praça militar, substituindo-o pelo da capital como palco do poder.

Pode-se mesmo propor uma analogia entre esse programa e os temas da poesia didascálica produzida pelas academias literárias brasileiras no Rio e em Minas Gerais, isto é, a exaltação dos produtos e da paisagem nacionais, bem como a da natureza tropical nos cânones da literatura pastoral. O Portugal de D. José I e D. Maria substituiu o modelo colonial, fundado na evangelização, por um outro, que dava primazia ao conhecimento e à utilização dos recursos naturais da colônia por parte da economia da metrópole.

O programa do Passeio Público do Rio pressupõe uma reavaliação do conhecimento visual como descrição e catalogação e a afirmação da função educativa, entregue ao Estado no processo civilizatório. A praça, as fontes e o jardim público, ligados ao palácio governamental, integram um único programa: as fontes, com seu aspecto de aparato festivo, arquitetura efêmera petrificada, celebram o encontro de erudição, decoração e engenharia no conceito de utilidade pública, parte essencial do bem governar.

A esse mesmo clima racionalista da Arcádia Luso- Brasileira, remetem as duas esculturas em metal de autoria de mestre Valentim para a antiga Fonte das Marrecas, representando Diana e Endimião (ou, segundo outras fontes, Eco e Narciso), hoje no Jardim Botânico do Rio de Janeiro — as primeiras figuras mitológicas a adornar uma cidade brasileira.

Os deuses e heróis gregos, trazidos às margens da Baía de Guanabara pela onda da retórica classicista, adquirem de imediato o sabor de uma reevocação da natureza primitiva no semblante dos nativos. O idílio mitológico da refinada civilização da Arcádia projeta-se na inculta natureza americana com um tom que lembra as lânguidas pastorais da Europa rococó, assim como, anteriormente, haviam desembarcado ali Hércules antropofágicos e a humanidade ignara da Idade de Ouro.

A fundição das esculturas, porém, levada a cabo nos arsenais militares, demonstrava o grau de progresso industrial que a capital da colônia lograra obter, situando-a lado a lado com as cidades mais importantes da metrópole.

Certamente, nem Leandro Joaquim nem mestre Valentim possuíam a formação dos artistas da Corte. Ambos nasceram na esfera da produção religiosa típica da tradição portuguesa, ainda que transplantada havia tempo para o ambiente local. No Brasil colonial, o pintor era frequentemente um pintor de estátuas que se adaptava a outras funções. Sua especialidade era o encarnado das figuras em madeira dos santos, a pintura das vestes, no interior de uma tradição de ateliê que deixava pouco espaço às inovações formais.

Nos retratos coloniais, reencontramos os traços dessa mesma postura, preocupada com uma adesão quase caricatural às feições dos personagens e aos símbolos de seu status social, transmitidos pela iconografia e pelos trajés.

O nascimento da paisagem, ao contrário, é o sintoma de uma outra postura, derivada da prática de desenho dos cartógrafos, desenhistas e engenheiros militares a serviço do exército português. A necessidade de bons desenhistas de animais, plantas, mapas, em condições de documentar os resultados das explorações, trazia ao Brasil alguns artistas como Cudina, Landi (arquiteto italiano, no Pará), mas também desenhistas militares que começaram a registrar o aspecto visual das cidades, da natureza e dos habitantes do país.

Os desenhos de Carlos Julião são um exemplo dessa postura que descreve as características da sociedade colonial, ao mesmo tempo que as propõe como tema de divagação erudita. As figuras vivazes dos escravos negros dançando em trajés de festa, hoje preservadas na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e em algumas coleções particulares, parecem prontas a ser recortadas e integradas a um daqueles pequenos cenários de mesa que divertiam o público erudito europeu.

Julião não deve constituir um caso isolado. Na coleção Pimenta Camargo, de São Paulo, encontra-se, por exemplo, uma série de 37 aquarelas de Joaquim José Miranda, que documentam a expedição do coronel Affonso Botelho à planície de Guarapuava, no Paraná, em 1771, e apresentam algumas características semelhantes às dos desenhos de Julião. Os índios são apresentados em sua nudez, piamente coberta com a clássica folha de figo, e portando suas armas típicas. Ao lado, as figuras dos mesmos indivíduos vestidos com trajés doados pelos portugueses, testemunhando o sucesso do contato e das tentativas de civilização descritas com minúcia na crônica pictórica (fig.1). É nesses indivíduos, e não na natureza e na paisagem, que se concentra o interesse desse relatório pictórico-militar, testemunhando uma situação

cultural cujo fulcro é ainda — e contrariamente ao que se verifica na capital — a ocupação de novos territórios no sul do país.

Ao final do século XVIII, no rastro dos portugueses que se dirigem a Roma e a Bolonha, rumo à Accademia di San Luca ou à Accademia Clementina, também começam a aparecer na Itália alguns "brasilienses". O resultado disso é a renovação do sistema de formação dos artistas no Rio de Janeiro e em outros centros da colônia.

Em 1800, o pintor Manuel Dias de Oliveira, significativamente chamado "o romano", cria uma primeira "Aula Pública de Desenho e Figura". Termina assim a época em que os artistas se educavam no interior dos ateliês de escultores e ourives. Reconhecia-se, afinal, o papel fundamental do desenho na prática artística e adotava-se a postura da tradição clássica europeia. Ainda assim, estamos bem distantes da criação de uma estrutura comparável às academias, as quais, de resto, inexistiam até mesmo em Portugal.

Enquanto as academias italianas e francesas concentravam-se acima de tudo na formação do arquiteto e do pintor de cenas históricas, a "Aula", como diz o próprio nome, era essencialmente uma escola de desenho destinada a artífices e pintores, tendo por inspiração instituições portuguesas análogas. Contrariamente ao que já se afirmou, é pouco provável que ali se desenhasse a partir da realidade ou de modelos vivos.

A novidade era que se copiavam detalhes de reproduções de quadros e também detalhes anatômicos, a fim de que se aprendesse a reproduzir corretamente a figura humana. Manuel foi, sobretudo, um pintor-decorador, o que, aliás, explica o fato de a maior parte de sua obra se ter perdido. Após 1816, tentou renovasse a partir do contato com os artistas da Missão Francesa e, em particular, colaborou com Debret em algumas decorações festivas para a Corte. Alegoria do Nascimento de D. Maria da Glória, datada de 1819 e hoje no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, no Rio de Janeiro, pode servir de indicação das características e dos limites de sua arte.

O contato com o ambiente romano do final do século XVIII, sempre filtrado por Portugal, evidencia-se também nas pinturas históricas e alegóricas de José Teófilo de Jesus (1758(?)-1847), em Salvador, Bahia. Essa cidade, desde sempre em contato direto com a metrópole, revela a influência das mudanças estilísticas evidentes na pintura portuguesa, elaboradas de um modo essencialmente autônomo em relação ao Rio de Janeiro. Em Salvador existia uma tradição de grande decoração religiosa, capaz de, à parte a retratista, sustentar os pintores profissionais. José Teófilo de Jesus pintava quadros alegóricos, como *As Quatro Partes do Mundo*, mas também quadros históricos, como as cenas hoje no Museu de Arte da Bahia, e o fez numa época em que a pintura histórica ainda estava em seus primórdios no Rio.

Nos retratos, caracterizados por um senso particular da cor, Antônio Joaquim Franco Velasco (1780-1833) revelava a influência de um neoclássico que deve mais a modelos ibéricos e ingleses do que àqueles dos mestres da Academia do Rio. Em *Retrato de Senhora*, por exemplo, pertencente à Fundação Castro Maya, do Rio de Janeiro, a disposição e a pose devem algo a Lawrence, ao passo que os tons de vermelho vivo, em contraste com o branco, evocam a pintura espanhola da época de Goya, a qual encontramos, ainda, no vivaz, um dos mais delicados retratos brasileiros, também no mesmo museu carioca. Isso explica por que D. Pedro I, na Bahia, em 1826, fez questão de posar para um retrato-hoje no Museu Imperial de Petrópolis-que vence o confronto com aqueles dos acadêmicos do Rio.

No sudeste do Brasil, a carreira de Jesuíno do Monte Carmelo mostra a formação e a posição social do artista no final da época colonial, o que revela peculiaridades específicas da história paulista.

Graças às pesquisas exemplares de Mário de Andrade, que descobriu em arquivos uma carta autobiográfica do artista, dispomos de uma série de dados preciosos acerca de sua carreira. Mário de Andrade utilizou-os para, numa monografia, reconstituir a personalidade artística e psicológica de Jesuíno¹⁰. Podemos retomá-los para descrever, à luz de um documento, a situação e o espaço ocupado pelo artista na sociedade paulista do final do período colonial. Filho ilegítimo, mulato, criado num convento em Santos, Jesuíno tem ali a oportunidade de, passando-se por escultor e restaurando algumas imagens do altar, dar início a sua carreira de artista. Mais uma vez, o entalhador precede o pintor-decorador.

Seguiu-se seu encontro com um mestre português, responsável pela decoração da igreja matriz de Itu, a qual proveu, a um só tempo, de pinturas de cenas bíblicas nas paredes e da colorização dos entalhes do altar, que têm o reflexo metálico da prata.

Depois trabalhou nas decorações da Igreja da Ordem Terceira do Carmo, em São Paulo, também elas tributárias de seu imaginário religioso, assim como o grupo central do teto da Igreja do Carmo em Itu.

Por fim, o êxito místico: a fundação, pelo próprio Jesuíno, da Igreja do Patrocínio, naquela mesma cidade. Numa sociedade como a paulista daquela época, a esfera religiosa abrigava ainda as instâncias político-sociais e os desenvolvimentos da arte. Assim, na sacristia da igreja, Jesuíno pinta os retratos dos santos carmelitas em formas monumentais. A tradição relatada por Mário de Andrade afirma tratar-se de retratos dos filhos do artista. Como as famílias nobres mandavam colocar os grandes retratos dos benfeitores nas sedes das congregações, talvez Jesuíno tenha desejado celebrar sua humilde família nessas mesmas formas monumentais, emprestando as feições dos filhos às figuras dos santos da ordem que se recusara a admiti-lo, por ser ele descendente de negros.

No discurso fúnebre a Jesuíno, pronunciado por Padre Feijó, futuro regente e homem ligado ao círculo religioso do Patrocínio, encontramos um retrato vivo do artista: acima de tudo, organizador e decorador de festas, músico, animador da vida religiosa da sociedade ituana — a atividade de pintor é mencionada apenas de passagem.

Nessa mesma Itu, o sacristão e desenhista amador Miguel Dutra, talvez influenciado pelo exemplo dos viajantes estrangeiros que atravessaram a região, descreveu em suas aquarelas a sociedade devota do interior paulista com uma fidelidade ao real que chega às raias da deformação expressiva, não se furtando a deixar sua marca na vocação realista da pintura da região.

"Em 1808 o povo do Rio de Janeiro, boquiaberto e postado no cais do Palácio, via desembarcar a Corte de Dom João VI: quinze mil servos tauxiados de fitas e cruces, e uma multidão de frades, freiras, desembargadores, repentistas, trapos e farrapos."

Com essas palavras, cujo tom está entre o épico e o irônico, Gonzaga descreveu o desembarque da Corte portuguesa no Brasil, citando o historiador português Oliveira Martins. Uma Corte absolutista, que, para salvar o Ancien Régime, refugiava-se no seio de seus territórios americanos, trazendo consigo o estorvo dos parasitas da própria corte e do clero. Sua chegada, todavia, mudava radicalmente a situação e o destino histórico do país.

O Brasil tornava-se o novo centro do império português. Em 1815, o Congresso de Viena ratificaria a existência do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarve, dando início a um processo que, sete anos mais tarde, culminaria com a independência nacional.

Desde o início, a política da Corte foi marcada por profundas ambiguidades, as quais se deviam tanto à situação internacional quanto à interna de Portugal. O desejo de reconstituir o quanto antes a situação política anterior às guerras napoleônicas confrontava-se com a constatação de que já não era possível voltar atrás.

Assim, dois partidos defrontavam-se no interior da Corte: os partidários do retorno a Portugal e os que confiavam numa reconstituição do império com nova capital, Rio de Janeiro, e a partir do Brasil. Muitos dos atos da Coroa foram motivados por essa última escolha, ainda que, não raro, tenham sido ditados pela pressão externa. A abertura dos portos ao comércio internacional, a implantação de estruturas burocráticas e de instituições educacionais destinavam-se a compor o arcabouço de um novo Estado.

É dentro desse quadro que devemos contemplar também a opção de convidar ao Brasil um grupo de artistas franceses liderados por Joaquin Lebreton, ex-secretário perpétuo do Departamento de Belas Artes do Institut de France. O grupo era composto pelo arquiteto Grandjean de Montigny, pelo pintor histórico Jean-Baptiste Debret, pelo paisagista Nicolas-

Antoine Taunay e seu irmão, o escultor Auguste-Marie Taunay, pelo gravador Pradier e por alguns especialistas em mecânica.

Esse convite coincidiu com a elevação do Brasil à condição de reino e, portanto, com o novo status do Rio de Janeiro. A construção de uma nova capital não poderia se dar sem a formação de uma classe de artistas e artesãos aptos a responder a tal exigência. Essa classe, inexistente no Brasil, devia ser formada no próprio país, e por um grupo proveniente daquela que era reconhecidamente a capital da arte europeia, representante de uma arte figurativa muito distante da que vigorava em Portugal — uma escolha, também ela, marcada por profundas ambiguidades e incertezas que ainda hoje não permitem que se lhe vislumbre o real alcance.

A esse grupo, que a historiografia posteriormente batizou de "Missão Artística Francesa", deve-se o surgimento no Brasil das modernas instituições artísticas, do ensino acadêmico, das exposições, da crítica. Contudo, até mesmo o nome, "missão", que parece derivar antes do vocabulário religioso do que do diplomático, dá a entender que se tratou de uma espécie de evangelização, quase uma expedição para a conversão dos infiéis. Essa imagem, até hoje propagada, é consequência da longa contenda que opôs os artistas franceses às arraigadas características do ambiente luso-brasileiro. As instituições herdeiras das ideias dos artistas franceses contribuíram também para sua perpetuação.

Certamente, não era a primeira vez que as escolhas culturais de um partido da Corte enfrentavam a oposição proveniente da resistência ou da inércia do conservadorismo local, este apoiado por outros membros do círculo real. Não se tratava apenas de uma questão de opções diferentes, mais ou menos conservadoras.

Ao longo do tempo, a sociedade portuguesa fora estruturando-se de modo a se adaptar às exigências da administração militar e comercial de um grande império marítimo. Por isso a Coroa criara uma classe de engenheiros militares que, em muitos casos, centralizavam funções que noutros países eram dos arquitetos.

A marca fortemente religiosa que a própria história imprimira à sociedade portuguesa também condicionava suas escolhas estéticas e formais. Durante séculos, as artes haviam sido um poderoso instrumento de evangelização nas mãos de ordens religiosas que, de fato, haviam formado as cidades. Até mesmo as práticas de construção eram tradições entregues a corporações ciosas de seus conhecimentos e privilégios.

Quando o conde da Barca decidiu apoiar a vinda de Lebreton e seus colegas, sabia que estava fazendo uma escolha audaz e radicalmente inovadora. Com seu prestígio pessoal, esperava realizar no Brasil o que não fora possível na própria pátria: dotar a Corte de uma instituição de ensino atualizada, calcada no modelo das instituições francesas. Tampouco aí, porém, faltaram ambiguidades.

A acolhida reservada aos artistas franceses enquadrava-se na política de governo de D. João VI, que tendia a favorecer a imigração de artistas e profissionais especializados para o Brasil, capazes de fomentar o aparecimento de atividades industriais na ex-colônia. Fazia-se crer, porém, que logo instituições oficiais seriam criadas e entregues aos recém-chegados. Contudo, embora não raro apresentadas como um encadeamento lógico, a vinda da Missão Francesa e a criação da Academia não ocorreram desse modo: o nascimento da escola só se deu muito mais tarde, e com características resultantes de um complexo processo político.

O projeto de Lebreton, redescoberto por Mário Barata¹¹, tendia à criação de uma escola que articulasse a formação dos artistas e dos artesãos sob a batuta de um diretor e de um colégio de professores dotado de larga independência, cuja inspiração seria a Academia de los Nobles Artes do México, louvada por Alexander von Humboldt, que sugerira o nome do ex-secretário do Instituto francês ao embaixador português Marquês de Marialva.

Uma atenção especial seria dedicada à formação dos artesãos, distinta da dos artistas e entregue a uma escola gratuita de desenho, inspirada na escola fundada em Paris pelo pintor Bachelier, no final do século XVIII.

A parte mais inovadora do projeto era, no entanto, a que previa a criação de oficinas livres para a formação de quadros visando ao artesanato artístico, com recrutamento na França de determinado número de mestres especializados. As

pressões de Barca lograram obter, ainda em agosto de 1816, um decreto real determinando a criação de uma escola que, significativamente, se chamava Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios. Mas o decreto nunca passou do papel. Barca e, posteriormente, Lebreton morreram sem ter realizado nada do que haviam esperado. Um projeto desse tipo não poderia encontrar acolhida favorável na Corte, a não ser num círculo bastante restrito.

Aos artistas franceses, particularmente a Debret e ao arquiteto Grandjean de Montigny, cabe o mérito de terem insistido com obstinação e tirado partido de todas as oportunidades para, na medida do possível, realizar seu projeto.

A história do nascimento das instituições artísticas no Brasil, todavia, foi marcada por lutas e contradições profundas. A ideia de uma estrutura voltada para a promoção da indústria artística foi abandonada. A tradição portuguesa conhecia escolas de desenho livres ou ligadas à Corte. Esse foi o modelo de referência daqueles setores da Corte que, após o desaparecimento do conde da Barca, logo se tornaram majoritários.

A aprendizagem do desenho era a base comum para pintores, gravadores e cartógrafos. Essas profissões, ligadas à prática administrativa e militar, tinham prioridade para o novo regime, que acabava por considerar secundária a formação de artistas, cujo prestígio era pouco na sociedade da época.

Assim, enquanto já, em 1808, criavam-se a Impressão Real — que publicava o primeiro grande mapa do Rio de Janeiro feito no Brasil — e cátedras de desenho na Escola Militar, reinava substancial incerteza quanto ao tipo de instituição artística que seria implantada.

Até 1840 a Academia sempre precisou disputar com a Impressão Real até mesmo o espaço físico. Em 1820, por intervenção do visconde de São Lourenço, foi promulgado um decreto para a criação da Real Academia de Desenho, Escultura e Arquitetura Civil, que, no ano seguinte, passou a se chamar Academia de Belas Artes. Se a intenção de criar uma estrutura pública para a formação dos artistas estava clara, é sintomático que, de escola, ela passasse a se chamar academia, perdendo a conotação técnica.

Além disso, perdia-se a designação "arquitetura civil", diluída nas mais genéricas e antiquadas "belas artes". Evidentemente, via-se com suspeita uma escola que monopolizasse a formação dos arquitetos, contígua à formação militar havia muito tempo.

Nas principais nações da época, essa formação era tarefa fundamental das academias. Normalmente, seu diretor acabava por ser o arquiteto da Corte, subordinando as demais atividades às necessidades dos canteiros reais. À academia cabia também uma espécie de supervisão dos monumentos e obras públicas realizadas nas cidades.

No Brasil, a escola de Montigny nunca conseguiu ser a alma da instituição. As repetidas tentativas de criar um controle da Academia sobre a construção dos edifícios públicos e o desenvolvimento urbanístico do Rio sempre se chocaram com a oposição mais ou menos aberta de setores do governo, que protegiam interesses constituídos e provocaram a queda de mais de um diretor.

A nova capital também atraía artistas que imigravam de Portugal. Henrique José da Silva, chamado pelo conde de Linhares por sua fama de gravador de retratos, propunha-se como um candidato alternativo à direção da escola, do agrado do partido filoportuguês.

O arquiteto José da Costa e Silva, educado na Itália e notável colecionador de gravuras e desenhos, além de perito na construção de teatros, erguia a capela fúnebre do Príncipe Antônio de Bourbon na Igreja de Santo Antônio do Rio, um verdadeiro enxerto de classicismo vanvitelliano no corpo do antigo convento, mas certamente não alinhado com as escolhas do grupo francês.

A sorte dos artistas franceses e de seus projetos encontrava-se totalmente sujeita às oscilações do desejo da Corte. Assim, o que determinou o êxito de Taunay,

Debret e Grandjean no Brasil não foi tanto seu projeto didático, mas sim a capacidade de acesso direto aos favores de D. João VI e, em seguida, a adaptação às mudanças das perspectivas políticas de D. Pedro I.

Os festejos para a aclamação do rei, para a recepção da princesa Leopoldina, a construção da Bolsa de Valores no Rio, hoje Casa França Brasil, foram os sinais de uma mudança no gosto da Corte. Uma vez desembarcado no Brasil, a casa de Bragança colocava-se como motor do processo civilizatório de um novo império multinacional, que se sabia formado por diferentes raças — um império renovado, que pela primeira vez exibia um eixo americano, mas tinha suas raízes fincadas na tradição católica portuguesa, buscando sua colocação internacional no âmbito das grandes potências católicas.

O modelo parisiense era a base normativa que podia servir de modelo para a reforma do aspecto da antiga capital colonial, bem como para a criação da imagem da nova temporada da dinastia na inédita sede tropical. O ponto de partida desse processo pode ser considerado a chegada da arquiduquesa da Áustria, Maria Leopoldina, esposa prometida ao herdeiro do trono, D. Pedro, em 1817.

O matrimônio de D. Pedro com a filha do imperador austríaco era um ato político de extrema importância, que significava o reconhecimento do novo império luso-brasileiro por parte das grandes dinastias católicas reinantes. Eis por que, sobre a realidade urbana do Rio de Janeiro — em grande parte ainda marcada pelo passado colonial —, foi projetada outra cidade efêmera, mas destinada a servir de modelo à reforma monumental e urbanística da nova capital.

Os cenógrafos desse empreendimento teatral foram Grandjean de Montigny e Debret. Construíram-se obeliscos e arcos do triunfo que, sobre o pano de fundo do aqueduto da Lapa, transformaram o Rio de Janeiro na Roma dos trópicos, ainda que por poucos dias.

Deu-se à madeira e ao papel machê a aparência do mármore, do granito, do bronze. A cidade transformou-se num percurso alegórico em que as divindades greco-romanas mesclavam-se às personificações morais e às alusões ao passado indígena e à história portuguesa. A construção da Praça do Comércio, entre 1819 e 1820, parecia dar início a uma série regular e continuada de monumentos que iriam representar os espaços para as funções públicas e econômicas da capital. Ao contrário disso, porém, haveria de permanecer um caso isolado, quase a testemunhar as dificuldades de Grandjean em sua relação com o ambiente brasileiro.

Qualificado para a função de cenógrafo da Corte por ser discípulo de David, grande organizador de cerimônias públicas, e por ter colaborado com Percier e Fontaine,

Debret foi solicitado a documentar os primeiros acontecimentos da história do novo Estado. No Brasil, o pintor francês identificou-se totalmente com seu papel de ilustrador e documentarista dos acontecimentos contemporâneos. Desde sua chegada, ao que parece, começou a descrever com o lápis a realidade natural, social e etnográfica do país.

Como pintor histórico, retratou eventos contemporâneos, mas só depois da independência fez uma tentativa de pintura monumental, ao passo que a maioria de suas telas, e mesmo os retratos que permaneceram, parece destinada à gravura. Tanto Debret quanto a Corte tinham consciência da importância da circulação das gravuras para a divulgação da imagem do novo Estado.

Por isso, a pintura do francês à época do pragmático D. João VI foi, em grande parte, descrição atenta e minuciosa do cerimonial e dos acontecimentos da Corte, em formato modesto e apropriado a uma fácil compreensão.

Basta pensar em Aclamação de D. João VI, Chegada da Grã-Duquesa Leopoldina ou Partida das Tropas para o Uruguay, que são também crônicas da vida da Corte. Após a Independência, Debret saberá igualmente se transformar no pintor comemorativo oficial do novo Estado, elaborando-lhe a iconografia e determinando o caráter da pintura histórica brasileira.

A função de Nicolas-Antoine Taunay como paisagista foi diferente, mas nem por isso menos importante para a construção da imagem do Brasil. Passagem do Cortejo Real na Ponte Maracanã representa um outro lado da Corte, pouco além da cidade, mergulhada no quadro monumental da natureza tropical. O rei e a rainha Carlota Joaquina viviam separados: o primeiro na Quinta da Boa Vista, a segunda no palácio da cidade. Visitavam-se, porém, quase todos os dias, e o cortejo dos respectivos séquitos devia compor um contraste característico com o ambiente da capital: o tempo que o casal real passava junto era o tempo da liberdade no cenário da floresta.

Além de apostar nos aspectos característicos do ambiente brasileiro — a presença dos escravos negros, dos frades, a arquitetura peculiar da casa grande portuguesa —, Taunay utilizava também num novo e sagaz significado para a tradição da paisagem pastoral inspirada em Claude Lorraine. Os momentos de lazer na vida da Corte portuguesa nos trópicos eram assimilados ao idílio, à divagação campestre, o que é feito com apenas um leve toque da cor local, aquela característica das edificações e da vegetação.

A estada de Taunay no Brasil limitou-se somente a seis anos, mas sua presença foi fecunda em consequências para a arte brasileira. Com seus cinco filhos — Charles, Félix-Émile, Hyppolite, Théodore e Aimé-Adrien —, quatro dos quais permaneceram no Brasil após a partida do pai, ele transferiu para a floresta da Tijuca a lembrança de sua casa de Montmorency, Mont Louis, onde vivera Jean-Jacques Rousseau, a quem o pintor conhecera pessoalmente.

A paisagem que o retrata perto da Cascatinha da Tijuca, hoje no Museu Histórico da Cidade do Rio, é um testemunho quase comovente de seu diálogo com a majestade da natureza. Minúsculo, mergulhado na paisagem majestosa, o artista quase adquire o aspecto de um herói, concentrado como está em retratar uma palmeira com os humildes instrumentos de seu ofício. A seu lado, dois escravos contemplam a obra admirados; outros, mais abaixo, conduzem um burrico. Dificilmente se poderia expressar melhor o valor da educação pela observação, bem como a emoção diante da voz da natureza. Essa será a inspiração do filho Félix-Émile, ao elaborar sua versão da paisagem brasileira.

Mas não se pode esquecer que Taunay é autor também de paisagens urbanas que podem ser consideradas quase partes de um panorama. As duas paisagens vistas desde o Morro de Santo Antônio, no Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), exibem dois enquadramentos da cidade dotados da objetividade da câmera lúcida. Os frades, as figuras em primeiro plano, aumentam o sentido de realidade da imagem, acrescentando-lhe cor local, aquela mistura de urbano e rural, de religiosidade barroca e de modernidade que ainda devia ser visível no Rio de Janeiro colonial.

A retratística de Taunay tampouco é uma contribuição que se possa deixar de lado. O retrato da marquesa de Belas, na Fundação Oscar Americano — obra de 1816, ano em que o pintor chegou ao Brasil —, e os pequenos retratos dos filhos, no MNBA do Rio, revelam capacidade de observação apresentada com toque tão certo que constituíram lição inesquecível para os melhores artistas brasileiros.

A partida de D. João VI, em 1821, há de ter infligido um duro golpe nas esperanças dos artistas franceses. No mesmo ano, Henrique José da Silva fora nomeado diretor da futura Academia de Belas Artes, que dessa vez surgia sob a hegemonia dos artistas portugueses. Nicolas-Antoine Taunay, intuindo um período de incertezas que sua idade já avançada somente toleraria a muito custo, preferiu regressar à pátria.

Debret, fortalecido por uma relação pessoal com D. Pedro I, admirador de Napoleão, e com uma facção liberal, nacionalista e antiportuguesa da aristocracia, não só deixou de seguir Taunay como, com a Independência do Brasil em 1822, tornou-se pintor da Corte imperial, encarregado de moldar-lhe a imagem.

A pintura e as ilustrações do francês expressam muito bem o senso de novidade e de estranheza provocado pela criação de um império que reunia ao cerimonial medieval das grandes cortes européias (exumado, porém, segundo o antecedente napoleônico) o fausto barroco, elementos indígenas e o apeaf dos caudilhos das recém-nascidas repúblicas da América do Sul, bem como, de passagem, traços das festas criadas pelo sincretismo religioso dos escravos africanos.

O Império nascia sob o signo da aventura de Napoleão, mas se apresentava herdeiro da tradição medieval e católica de Portugal, marcado ainda pela presença da escravidão. Nas obras pintadas por Debret nesse período, vemos a tentativa de sintetizar em imagens esse difícil conjunto de conceitos políticos.

A grande Sagração de D. Pedro I, hoje em Brasília, é o mais significativo exemplo dessa pintura monumental, inspirada pelos eventos contemporâneos e pela pintura de David, uma obra que marcará a vocação celebrativa e oficial, intimamente ligada ao Estado, da pintura brasileira. Sem ter em mente a Coroação de Napoleão, de David, não se pode entender o significado da reformulação efetuada por Debret: o modelo davidiano é uma referência indispensável, assim como são evidentes as desejadas diferenças iconográficas. A composição exhibe orientação idêntica, com D. Pedro à

direita, em posição elevada, contrapondo-se ao restante das figuras; análoga é a importância dada aos retratos dos cortesãos e à tônica da composição, fortemente deslocada para a direita. Temos de nos perguntar, no entanto, qual seria o sentido de retomar um modelo da pintura napoleônica em 1822, época em que a Europa toda era dominada pela Santa Aliança e pelos princípios da Restauração, do legitimismo e da aliança entre Igreja e monarquia. A novidade histórica da coroação do imperador dos franceses havia sido o gesto de tomar a coroa e pô-la na cabeça com as próprias mãos, debaixo dos olhos do papa, testemunha muda do fim dos símbolos do direito divino. D. Pedro I, pelo contrário, repete no Novo Mundo a cerimônia religiosa da unção sagrada do rei. Desde 1578, quando do desaparecimento de D. Sebastião durante combate contra os muçulmanos na África do Norte, os reis de Portugal não eram coroados, mas aclamados. Por isso, nunca eram retratados com a coroa na cabeça: ela sempre aparecia apoiada ao seu lado direito. Acreditava-se que a coroa de Portugal, desaparecida com D. Sebastião, rei de Portugal, estivesse fadada a reaparecer milagrosamente com o soberano, destinado a reerguer o Império português. Esse mito messiânico se havia disseminado durante a época do domínio espanhol sobre Portugal e fazia parte do imaginário nacionalista lusitano. No Brasil, D. Pedro, herdeiro do trono de Portugal, torna a colocar a coroa na cabeça — sinal da continuidade com a tradição sebastianista, uma tentativa de se apresentar como o soberano "encoberto", o fundador de um novo Império português. A pose de D. Pedro é a de um imperador carolíngio sentado em seu trono, ou melhor, de um santo de procissão. Cada detalhe do traje é importante. O colar de penas de galo silvestre, o manto, o cetro alto com o dragão de Bragança, o uniforme militar com as botas de montaria, tudo isso lhe dá, ao mesmo tempo, o aspecto de chefe indígena, caudilho e rei africano. Naquele momento, encarna-se no imperador o espírito do país: eis o significado da cerimônia, mais do que a retomada dos símbolos do direito divino da tradição monárquica europeia. Diferentemente do que ocorre no quadro de David, em que o olhar depara com a parede dos cortesãos- testemunha, Debret insiste no caráter cenográfico do espaço da capela da Corte, intuindo muito bem o sentido teatral do luxo da arquitetura religiosa colonial. A relação figuras-ambiente é bastante diferente da que existe na obra davidiana. Debret confere o caráter paradoxal que se revela na cerimônia. O evento político não pode ser apartado do fato religioso, na medida em que a cerimônia, mais do que a valores civis e racionais, apela à opulência do culto, como à época das pregações jesuíticas, e ao sentimento de devoção para com o imperador. O próprio Debret, na introdução a *Voyage Pictoresque et Historique au Brésil*, explica a importância do elemento ritual e da pompa cerimonial na religiosidade e na vida social brasileira. Com sua mentalidade racionalista, ele a considerava um elemento de superstição a ser superado, embora fortemente arraigado na cultura local e, por isso, instrumento fundamental de comunicação dos valores políticos. Mediante uma série de alegorias pintadas para o pano de boca do Teatro São João, por ocasião da consagração de D. Pedro I, Debret exprime de forma mais explícita o caráter civilizatório do novo Estado e sua função em relação às raças que o compõem. A marinha é a força militar que assegura a unidade do Império; os caboclos das províncias encontram nele o quadro para seu desenvolvimento econômico-social, ao passo que os negros o veem como garantia de emancipação futura.

Comparado aos exemplos franceses, é fácil acusar de pobre o resultado artístico das telas de Debret. A novidade do tema, porém, e a capacidade de conferir novo significado àquelas da pintura napoleônica, tendo por base as exigências da cultura e política locais, fazem das pinturas do mestre uma criação singular. Napoleão morrera havia um ano em Santa Helena, e na França a Corte punha na ordem do dia uma nova pintura religiosa inspirada nos exemplos de Ingres e do medievalismo "troubadour". A herança de David permanecia nas mãos de Antoine Gros, em Paris, e estava sendo colhida pelo "brasileiro" Debret. Central, em ambos, é a consciência da função cívica da pintura e da necessidade de criar um imaginário político que, de algum modo, substitua o aparato religioso do Ancien Regime, utilizando a tradição iconográfica deste. O exemplo de Debret foi fundamental para a educação de Manuel Araújo Porto-Alegre — o mais importante, ainda que não o mais produtivo, entre os artistas brasileiros da geração seguinte, e certamente o que teve mais clareza quanto à função da arte figurativa na criação de uma cultura e de uma identidade nacional.

A execução do grande quadro da Sagração, além daquela dos aparatos festivos para a Corte, permitiu a Debret a imposição do modelo da pintura histórica francesa, atraindo para sua escola uma geração de jovens artistas portugueses e brasileiros, vindos da escola de Manuel de Oliveira ou da formação militar, mas ansiosos por aprender as novas propostas. As disparidades e as quedas de qualidade que se notam na obra de Debret, incapaz de atingir o mesmo nível de execução de que normalmente era capaz na França, talvez possam ser explicadas — para além da inevitável decadência do artista, que se devia à idade — pela falta crônica de meios e modelos no ambiente brasileiro, ou talvez

pela intervenção de alunos, sobretudo retratistas como Simplício de Sá e Francisco Pedro do Amaral, na execução de trechos e personagens da composição. Com Debret, renova-se também o repertório ornamental de interiores; e, com os adornos originais para a Casa da marquesa de Santos, hoje totalmente perdidos, Francisco Pedro do Amaral insere na tradição da grottesca clássica motivos extraídos da flora e da fauna locais, além de utilizar amplamente alegorias e paisagens ideais de cunho marcadamente francês. Simplício Rodrigues de Sá, pintor açoriano, é o mais sensível à renovação efetuada por Debret no campo do retrato e da pintura de usos e costumes. Classificado pelo mestre francês como "excelente retratista" em 1831, ao sucedê-lo na cátedra de pintura histórica, Simplício reelaborou com novas formas os modelos da retratística colonial. Sua evolução pode ser acompanhada a partir dos grandes retratos da Santa Casa de Misericórdia, como o do major Antônio Rodrigues dos Santos, de 1829, passando pelos retratos de D. Pedro I e de seu amigo e conselheiro, o Chalaça — que, em capacidade de observação e penetração psicológica, superam a retratística engessada de Debret —, até chegar numa pintura de gênero como a famosa Irmão pedinte, do MNBA, que parece uma tradução a óleo de uma das ilustrações do mestre francês. Aqui há, no entanto, uma nota a mais de humana ironia, com o grande chapéu de palha sobre o rosto tão verdadeiro e queimado como a roupa puída e o guarda-chuva desengonçado, empunhado à força. Ainda assim, a disposição compositiva segue sendo a da retratística religiosa colonial: no rosto fechado, na máscara de romance picaresco; juntamente com uma tenaz sovinice, lê-se o orgulho do confrade. De resto, já anteriormente à chegada de Debret ao Brasil, a tradição da ilustração de usos e costumes, inaugurada por Carlos Julião, tivera prosseguimento nos desenhos de Joaquim Cândido Guillobel (1787-1859), também ele desenhista militar, arquiteto e professor de desenho na escola de cadetes. As pequenas figuras de Guillobel — hoje repartidas entre várias coleções no Rio de Janeiro e em São Paulo — foram frequentemente utilizadas pelo próprio Debret, por Chamberlain, Ender e por outros viajantes em seus álbuns. À diferença desses, porém, os desenhos de Guillobel mantêm o caráter típico da descrição de usos e costumes e não penetram na ilustração das relações sociais e da vida nas ruas da capital, como farão os estrangeiros. Permanece-se no âmbito das atividades e dos ofícios, dos modos de trajar e se comportar das diferentes classes sociais, que antecipam certas fotografias de escravos e dos "ofícios do Rio de Janeiro". A abertura dos portos e o primeiro casamento de D. Pedro, com uma princesa austríaca, haviam despertado o interesse do mundo científico europeu pelo Brasil. As expedições de Spix, Martius, Langsdorf e de outros cientistas que prosseguiram pelo caminho aberto por Humboldt colocavam com premência a questão da pintura documental e de paisagem como base para a divulgação da imagem do novo Estado junto ao público culto europeu. Isso fez com que Debret e a elite brasileira, em que figuravam personalidades de grande destaque cultural como José Bonifácio, compreendessem a necessidade de se inserirem ativamente nesse diálogo com o ambiente francês, um vínculo posteriormente fortalecido pelo segundo casamento de D. Pedro, com Amalia de Leuchtenberg, filha de Eugênio Beauharnais. Prosseguir na política filo-francesa significava encaminhar a cultura do novo Estado brasileiro em sentido contrário ao da tradição colonial lusa e em direção a uma imagem de nação liberal e moderna, apesar da persistência, nada secundária, de estruturas herdadas da sociedade colonial e, acima de tudo, da escravidão. Desse momento em diante, um eixo da política cultural dos dirigentes brasileiros consistiu em usar Paris e, em seguida, eventos como as exposições universais, como vitrine do projeto de civilização. Nesse sentido, nada mais eficaz do que a divulgação da imagem impressa e do panorama. Se os protagonistas desse esforço foram, em grande parte, artistas estrangeiros, isso não significa que os dirigentes brasileiros não tenham desempenhado um papel relevante ao moldar a imagem do país destinada ao público europeu. Ao contrário. Embora com muitas ambiguidades, essa é uma imagem "negociada", na medida em que os artistas estrangeiros liam o imenso patrimônio natural e etnográfico brasileiro sob a batuta das instituições locais e precisavam de apoio da capital, mesmo ao se aventurarem em expedições a territórios distantes. Em 1824, expõe-se em Paris o primeiro panorama espetacular do Rio de Janeiro, executado por Frédéric Guillaume Romny a partir das aquarelas de Félix-Émile Taunay. O sucesso dessa obra, documentado pelo imediato aparecimento de novos panoramas como o do inglês Burchell — desenhado no Rio em 1825, realizado e exposto em Londres em 1828, na rotunda de Leicester Square —, certamente é um marco na história da arte brasileira da primeira metade do século. O Rio de Janeiro introduzia-se, portanto, primeira entre as capitais americanas, nesse espetáculo das metrópoles, nessa viagem que, por uns poucos trocados, era oferecida ao grande público da capital francesa. No folheto informativo que acompanhava o panorama, Ferdinand Denis frisava o caráter inovador da realização e a preocupação científica que norteava a documentação visual — as aquarelas de Taunay — e as ampliações produzidas por Romny. Num quadro da grande vista circular da cidade e de sua baía, era representado um cortejo em que estavam presentes o imperador D.

Pedro I, vestindo a farda da Guarda Nacional, a imperatriz Leopoldina e José Bonifácio. Sabemos que as aquarelas realizadas por Taunay provavelmente haviam sido enviadas a Paris juntamente com o arquiteto Sinphorien Meunié, aluno de Grandjean de Montigny, no final de setembro de 1822, poucas semanas depois da Declaração da Independência. Se assim foi, o panorama era portador de uma forte mensagem política: documentava também um acontecimento histórico destinado a ter profundas repercussões no contexto internacional. A fundação de um novo regime constitucional, de uma nova nação e de um novo pacto social acompanhava a celebração da natureza e das imensas riquezas do país. Também nisso se vislumbrava o caráter científico da obra, que compunha numa descrição visual, num quadro "falante", a cidade, as relações sociais e o ambiente natural do novo continente. Os progressos das tecnologias de reprodução, particularmente a litografia, que toma impulso a partir da primeira década do século, punham a vista e o panorama ao alcance do uso doméstico das famílias, dando maior dimensão social ao impacto dos grandes panoramas pintados, e tornando-se um instrumento irrecusável de formação da cultura internacional.

A abdicação de D. Pedro I, em 1831, mudou radicalmente as perspectivas do Império brasileiro. Finda a possibilidade de fundar um Estado herdeiro da projeção transnacional de Portugal, passou-se à criação de uma entidade estatal complexa com traços e colocação especificamente americanos. Essa mudança e o período de turbulências que sucedeu a instauração da regência tornaram ainda mais premente, para Debret, a necessidade de reformular sua ação. Ele assistia ao fechamento de espaços para a pintura histórica, privada do indispensável comissionamento por parte da Corte e dos ministérios, prevalecendo, no ambiente local, as escolhas da cultura artística de inspiração lusitana. Assim, Debret consegue uma licença de três anos para poder organizar e cuidar da edição impressa de seu *Voyage*, destinado a ser a mais completa documentação visual da realidade da nova potência tropical. Ao partir rumo a Paris com seu aluno predileto, Manuel Araújo Porto-Alegre, Debret não regressará mais ao Brasil. Em compensação, os três volumes de seu *Voyage Pictoresque e Historique*, publicados entre 1837 e 1839, constituirão uma contribuição bastante relevante à criação de uma ponte entre a elite liberal da capital e a cultura liberal francesa, marcando uma virada decisiva na cultura brasileira. O papel de Debret foi reconhecido de forma ambígua pelo governo brasileiro, que lhe concedeu uma modesta aposentadoria no ano em que a publicação se completou. Na introdução ao *Voyage*, Debret reivindica como motor do processo de modernização a ação da colônia francesa e sua própria ligação com o Institut de France, apresentando-se como continuador e protagonista da expansão da influência cultural francesa no país. Uma das diferenças entre o pintor francês e os outros viajantes — von Martius, Rugendas, Maximilian zu-Wied Neuwied, aos quais, no entanto, deve inspiração e conselhos — reside justamente no fato de que o livro de Debret não possui apenas valor documental para o público europeu, ao qual pela primeira vez apresenta uma imagem da sociedade brasileira em seu conjunto, mas se coloca como um exemplo para os próprios artistas brasileiros, apontando-lhes rumos para o trabalho futuro. Trata-se do trabalho de um pintor histórico formado na França e que interpreta com extrema presteza as necessidades da nova situação em que se vê atuando. A viagem não é apenas pictórica ou pitoresca, com o que isso implica de folclórico, mas é histórica também. Nesse caso, o discurso histórico não consiste na instrução por meio do exemplo do passado, mas na formação de um quadro dos elementos que compõem a sociedade local e seu papel no processo civilizatório, o substrato cultural e étnico da nova nação. Pode-se dizer que Debret encerra a época dos primeiros artistas viajantes no Brasil codificando uma imagem do país que corresponde essencialmente às intenções modernizadoras de uma parte da classe dirigente brasileira. Seu livro ilustra os contrastes presentes na sociedade da capital, os componentes étnicos do novo Estado que, a partir daquelas premissas, visa a constituir um novo povo. Nem por isso deixa de frisar também as graves contradições que marcam seu nascimento. Ferdinand Denis, autor de uma obra sobre literatura brasileira que já tinha escrito as notas ilustrativas do panorama de Romny e Taunay, publicou sua descrição do Brasil em 1838, quase concorrendo com a de Debret. Podemos nos perguntar se essa não teria sido uma consequência das críticas de certo ambiente brasileiro para o qual a obra do francês pareceu demasiado dura, demasiado ligada aos aspectos típicos e contraditórios da sociedade brasileira, especialmente a escravidão, mas também a vida na fazenda, representadas com um viés por vezes grotesco.

Debret retoma um vínculo que havia se criado à época da chegada da missão, dessa vez levando consigo o aluno brasileiro Manuel Araújo Porto-Alegre e introduzindo-o na escola de Gros. A Coleção Brasileira tem em seu acervo uma paisagem da Mãe d'Água assinada por Manuel Araújo Porto-Alegre e datada de 1833, talvez dedicada ao francês A. M. Moreaux¹⁸. Trata-se claramente de uma paisagem pintada de memória, distante do Brasil, como esclarece uma

inscrição no verso da tela, definindo-a "souvenir de la Mère de l'eau". Mas é interessante notar que o quadro se parece com uma aquarela de Debret, hoje na Fundação Castro Maia, no Rio de Janeiro. Essa obra de Debret, por sua vez, extrai sua ideia da famosa paisagem da cascata da Tijuca, de Nicolas-Antoine Taunay. Aqui também os jovens artistas, minúsculas figuras de cartola e sobrecasaca, estão sentados, retratando a paisagem com seus instrumentos. Da cascata, surge até o arco-íris, enquanto improváveis aves tropicais assistem admiradas. Temos quase a sensação de ouvir as conversas do jovem brasileiro com os companheiros franceses, descrevendo a imensidão da natureza, e é possível que Araújo tenha participado de algum modo do empreendimento gráfico do mestre.

Em Paris, deu-se o encontro decisivo de Manuel Araújo Porto-Alegre com Gonçalves Magalhães e Torres Homem, que constituíram a primeira leva dos românticos brasileiros, dando início à busca de valores culturais nacionais. Os três jovens entraram para o Institut Historique de Paris, onde, em 1834, Araújo pronunciou seu relevante discurso sobre o estado das belas-artes no Brasil. Esse texto marca o surgimento da crítica de arte brasileira e, ao lado da literatura, coloca definitivamente as artes figurativas no centro do processo de construção de uma identidade nacional, dando-lhes o papel preconizado pelo mestre francês, mas um papel que ainda levaria um bom tempo para ser reconhecido pelo ambiente brasileiro. Igualmente importante foi o contato, na capital francesa, com o poeta português Garrett, que aproximou Porto-Alegre e seus companheiros das ideias políticas e instâncias dos liberais portugueses.

Os três amigos fundaram, em 1836, a revista Niterói, primeira tentativa de expressar as ideias da jovem geração liberal romântica, com as quais se identificava uma restrita elite intelectual urbana, favorável à criação de uma cultura nacional inspirada no liberalismo econômico e no romantismo francês — numa reação ao elemento português, ainda amplamente presente, e ao sistema agrário dominante, baseado no poder do latifúndio e na escravidão. Essa reduzida casta de intelectuais urbanos, rica de novas ideias, mas desprovida de apoio da elite dominante, será lentamente cooptada pelo poder político durante o reinado de D. Pedro II, em grande parte graças à ação pessoal do imperador, como demonstram as carreiras pessoais de Magalhães, Torres Homem e, embora não desprovida de decepções, também a de Porto-Alegre.

Suspeita-se que, além da contraposição de Niterói ao Rio de Janeiro, no título da revista houvesse uma homenagem a Zé Clemente Pereira, uma das figuras mais importantes do liberalismo luso-brasileiro daquela época. Pereira, patriota e maçom, nomeado Juiz de fora de Niterói, transformara o que era uma aldeia de pescadores no embrião de uma urbanização planejada segundo critérios racionais. Como ministro, em 1829, o próprio Pereira possibilitara a Debret superar os obstáculos erguidos pelo diretor da Academia, Henrique José da Silva, e realizar a primeira exposição pública das obras dos alunos de sua escola. A preocupação com a arquitetura, a cidade e a função cívica da arte, portanto, são traços que Araújo extrai diretamente da lição de seus mestres franceses. Paralelamente a isso, não obstante, ele não podia deixar de refletir sobre a importância da paisagem para o aparecimento de uma pintura nacional. O primeiro artigo que o pintor escreveu para Niterói foi um misto de poema e prosa intitulado A voz da natureza, que acompanhou o relato da viagem de Porto-Alegre a Nápoles e aos Campi Flegrei. Quase um lugar-comum da iconografia clássica e da cultura pitoresca da época é apresentado ao público brasileiro envolto numa moldura carregada de referências alegóricas, políticas e filosóficas, fruto de uma erudição certamente ultrapassada, que tornava pesados os escritos do pintor. Mas a esse tipo de cultura se sobrepunha o interesse pelo que era característico e por uma relação renovada entre arte e ciência, levada a cabo nas paisagens napolitanas de Hackert, protagonista, no final do século XVIII, dessa virada do gosto figurativo.

Em 1837, terminada a efêmera experiência da revista Niterói, Araújo Porto-Alegre volta ao Brasil, onde, com a morte de Simplício de Sá, torna-se quase de imediato professor de pintura histórica da Academia. O trabalho como cenógrafo no Teatro São Pedro de Alcântara, as cenografias desenhadas para a coroação de D. Pedro II, em 1841, e, dois anos mais tarde, para o casamento do soberano com Teresa Cristina de Bourbon, permitem-lhe formar um grupo destacado de alunos e entrar para o círculo da Corte. Contudo, também lhe valem a inimizade dos colegas da Academia, que o consideravam um favorito do soberano e dos políticos e achavam dura demais sua determinação, bem como excessivo seu senso de superioridade em relação a eles.

Com efeito, muitas coisas mudam com a maioria de D. Pedro II, proclamada em 1840. O programa das decorações para as festas da coroação, organizado por Araújo Porto-Alegre, destacou sobretudo o caráter nacional do Império e a unidade do grande Estado, garantida pela monarquia. O Brasil, definitivamente separado de Portugal, assumia o caráter de nação especificamente americana. O Rio tornava a ser a sede de uma nova Corte, destinada a ser o motor da política cultural do Estado. A Academia finalmente podia assumir um papel determinante nos eventos da cultura figurativa brasileira. Além disso, a coroação do imperador encerrou gradualmente um período de turbulências internas e de dificuldades administrativas que haviam constituído em grande parte, como vimos, um impedimento à promoção pública das artes. Por isso, pouco tempo depois, a Academia acabaria se tornando o centro da elaboração de um projeto nacional e de um choque de poder e ideias bastante duro entre Porto-Alegre e Félix-Émile Taunay.

Em 1834, morto Henrique José da Silva, ofereceu-se a direção da Academia a Grandjean de Montigny, que, já idoso, recusara-a, indicando Félix-Émile Taunay. Se o reconhecimento ao mestre idoso e a direção de Taunay marcavam o triunfo definitivo dos ideais da colônia francesa na Academia, 18 anos depois da chegada da missão, a falta de um candidato forte entre os arquitetos e a convocação de um pintor de paisagens para chefiar a escola são duas singularidades sobre as quais uma reflexão se faz oportuna. A fraqueza crônica da arquitetura e da pintura histórica dentro da instituição prosseguia. As tentativas de Taunay, uma vez nomeado diretor, de instituir um controle por parte da Academia sobre as obras públicas chocavam-se constantemente com a hostilidade do ambiente, e suas derrotas, talvez muito mais do que os ataques de Porto-Alegre, contribuíram para que pedisse demissão.

Taunay chegou à direção por força do prestígio obtido como pintor de paisagem com o panorama do Rio de 1824, e por sua estreita ligação com a casa real, pois havia sido um dos professores de D. Pedro II, quando o herdeiro do trono ainda era menor de idade. Inspirado pelas experiências precedentes e dificuldades que Debret enfrentara, considerou que o papel da Academia fosse o de desenvolver um público e um mercado de arte na capital, criando um projeto de arte nacional a partir de um diálogo com os viajantes estrangeiros. Assim estimulava os alunos, na distribuição dos prêmios acadêmicos em 1834:

"A par do desenvolvimento político, a administração nas províncias acorda. Ferve o espírito de associação. As comunicações estão a se abrir... Barcos de vapor, canais, estradas, caminhos de ferro, imensas artérias do grande império, vos mostram por toda a parte a atividade productriz e o gênio improvisador. E vós para não ficardes atrás deste nobre progresso, pelo qual magnifica o porvir das artes... um dia, aos artistas que da Europa trouxer a correnteza da imigração, haveis de prestar, com os auxílios de uma hospitalidade generosa, a liberal participação das observações que, em proveito das artes e para a honra da escola brasileira, vos tiver sugerido uma brilhante e feliz experiência."

O Brasil, segundo o diretor, estava destinado a receber uma onda de imigração europeia que faria do país uma nação industrial. A Academia tinha um papel importante nesse processo de modernização, sendo uma das instituições educacionais que permitiriam uma participação ativa do país em tal processo.

Taunay voltava a insistir na centralidade da arquitetura:

"Na cultura da pintura histórica, adquiríeis a prática do retrato e, na pintura de paisagem, a capacidade de tirar do natural pontos de vista, sempre procurados pelos estrangeiros em um país tão pitoresco e favorecido pela natureza. Mas principalmente à arquitetura convindo os estudantes: pois quem a ela se dedicar, por este simples fato, torna-se benemérito do Brasil, cujas cidades carecem tão evidentemente de construtores hábeis, capazes de aplicarem os princípios eternos do bom gosto consagrados na arte grega às circunstâncias peculiares do clima brasileiro..."

Em todas essas propostas mínimas, vitais para a obtenção dos objetivos do ensino artístico, Taunay insistiu, sem sucesso, durante toda a carreira. Até a coroação de D. Pedro II, teve poucas oportunidades de desenvolver uma política própria, tanto assim que um primeiro plano para a reforma da Academia, elaborado pela direção em 1837, permaneceu inaplicado em vista da pouca disponibilidade do ministério. A partir de 1839-40, porém, com a maioria do soberano, e até o final do mandato, em 1851, a ação do diretor se revelou decisiva no lançamento das bases da instituição e do ensino artístico no Brasil. A Academia passou a ter uma premiação anual nas diversas modalidades de ensino, mas a contribuição mais significativa de Félix-Émile Taunay para a criação de um sistema moderno das artes foi a criação de

exposições que não se restringiam apenas aos professores e alunos da Academia, abrindo-se a todos os artistas, nacionais e estrangeiros, presentes no Brasil e a técnicas da indústria artística tais como a litografia e a fotografia. Nessas primeiras exposições, a lista dos premiados mostrava como a contribuição dos viajantes e dos artistas estrangeiros era amplamente reconhecida, mas as mostras serviam sobretudo ao esforço de criação de uma escola nacional. Seguindo o exemplo de todas as outras academias inspiradas no modelo francês, Taunay instituiu como prêmio uma viagem ao exterior para os alunos que mais se distinguiam nos diversos cursos da escola.

A leitura dos artigos sobre as exposições publicados no *Minerva Brasiliense* e em outros jornais da época — fontes indispensáveis e ainda pouquíssimo utilizadas para a história da arte do século XIX no Brasil — permite acompanhar o desenvolvimento do debate artístico ainda incipiente no Rio da década de 40. A impressão que se tem é a de que, apesar do tom otimista dos escritos, as exposições, salvo poucas exceções, ainda eram resenhas da produção dos alunos da escola e de artistas estrangeiros que poucas vezes ultrapassavam um nível amador. Por isso, é importante acompanhar com atenção os destaques das obras mais significativas e seus reflexos na cultura local.

Entre 1845 e 1850, Félix-Émile Taunay empenhou-se pessoalmente na produção de uma pintura de caráter nacional, criando um gênero de paisagem histórica capaz de superar os limites da ilustração científica e do panorama. A relação entre a natureza primordial e a ação do homem era o verdadeiro tema da história nacional, portanto, tinha de se tornar o tema de uma pintura originalmente brasileira. Os dois grandes quadros do MNBA do Rio, *Mata Reduzida a Carvão e Vista da Mãe d'Água*, a despeito de algumas limitações, colocam-se tal objetivo. Eles abordam temas que emergem no decurso de toda a história brasileira e permanecem, ainda hoje, atuais, como a destruição das florestas, o preço que se paga pelo progresso, a imensidão do esforço do homem e das dimensões majestosas da natureza. Nos Estados Unidos do século XIX, a celebração da paisagem americana liga-se às poéticas do sublime. Taunay, ao contrário, faz a paisagem entrar na história. Na escolha dos temas, na descrição da atmosfera, sua pintura experimenta sair das convenções da paisagem clássica visando a reformular seus valores à luz das problemáticas presentes no novo ambiente americano. Taunay também tentou transmitir, num gênero mais ambicioso, os valores construtivos da técnica da aquarela. É, de resto, evidente que os temas da paisagem brasileira de Taunay não podem deixar de lado as propostas técnicas e temáticas formuladas pelas ilustrações dos viajantes. Veja-se, por exemplo, o tema do incêndio dos canaviais, tratado por Hercules Florence numa aquarela provavelmente pintada durante a expedição de Langsdorf. Ele certamente não desconhecia as belíssimas aquarelas do irmão Adrien- Aimé, nem as pinturas de Hildebrandt ou de Rugendas, que, ao lado de Debret, deviam constituir para ele fonte de constante inspiração.

Em carta de 1855 dirigida a August Müller, então professor de paisagem na Academia, Manuel Araújo Porto-Alegre faz uma breve resenha crítica da pintura de paisagem no Brasil e reconhece a contribuição de seu antecessor e adversário, Taunay, mostrando saber discernir-lhe as características. Araújo acusa as paisagens a óleo de Taunay, pai, e do próprio Müller de serem incapazes de descrever os elementos característicos da flora, fauna e clima brasileiros, limitando-se a uma compilação de elementos exóticos no interior de modelos copiados da tradição da paisagem áulica europeia:

"Estas ideias, inda que muito razoáveis na aparência, têm o inconveniente de demorar o estudo de nossa natureza, o de habituar os alunos a tocarem os objetos da nossa variadíssima botânica da mesma maneira com que acentuam os artistas europeus os da sua, o que pode nos conduzir aos resultados que se observam nos painéis do conde de Clarac, e mesmo naqueles que aqui foram feitos por Nicolau Taunay, que era um paisagista de primeira ordem, mas que não pôde apanhar devidamente o caráter de nossa vegetação, da conformação dos terrenos, porque em todos os seus admiráveis painéis ressumbra sempre aquele aspecto peculiar à Itália.

A insistência na técnica a óleo e na cópia de exemplares europeus no curso da formação acadêmica não podiam, segundo Araújo, produzir uma pintura de paisagem autenticamente nacional. O ataque do pintor dirigia-se a alguns modelos consagrados: a paisagem da mata virgem brasileira pintada pelo conde de Clarac, exposta no Salon de Paris de 1833 e louvada por Humboldt; as paisagens brasileiras de Taunay, pai. Até Buvelot e o mestre Debret eram culpados de não respeitar a verossimilhança, confundindo elementos de climas e regiões diferentes:

"As florestas virgens que aqui vimos do sr. Buvelot eram incompletas e tinham aqueles mesmos defeitos que o sr. Conde de Castelnau encontrou na do conde de Clarac... Meu mestre, Mr. Debret, também pecou misturando plantas das planícies pousios ou clareiras, no mato virgem."

O modelo que Araújo propõe é o da paisagem de Félix-Émile:

"O painel que a meu ver contém o caráter das nossas plantas, e sua situação conveniente, é o do sr. Félix-Émile Taunay, representando a redução da mata a carvão: falta a esta obra somente o talento manual do paisagista, porque no mais, no que tende ao caráter da nossa natureza, e à expressão da idéia que ele quis consagrar, tem um grande merecimento; a composição é grandiosa, as árvores se conhecem e o pensamento, filosófico²⁶."

É sob essa luz que devem ser lidos os inúmeros desenhos de floresta executados pelo pintor rio-grandense. O próprio Araújo, em 1845, escreve um poemeto e o dedica ao imperador D. Pedro II — A destruição das florestas, reeditado posteriormente na coletânea Poética Brasileira, em 1863.

O caminho para a construção da paisagem nacional tinha forçosamente de passar pelo diálogo com a ilustração científica:

"O paisagista" — escreve Porto-Alegre — "é um auxiliar poderoso do viajante, do geógrafo e do naturalista... parece-me que os meus alunos antes de pintarem a óleo deveriam ter um exercício intermediário entre o lápis e a palheta, como seja o da aquarela, porque esta pintura participa de um e de outro trabalho."

A técnica de grisaille e a aquarela, por sua praticidade na reprodução das observações feitas durante as difíceis e incômodas viagens de exploração, são a base indispensável para se poder reproduzir a paisagem d'après nature com a objetividade necessária, a fim de que, depois, no ateliê, se possa passar ao grande quadro.

"O artista que se achar no mar alto, no cume dos Andes, no centro das florestas virgens, no quatinho de uma estalagem... pode por meio da aquarela fazer seus estudos, e levá-los à força e brilho do colorido da pintura a óleo, não dependendo por isso de grandes aparelhos para o trabalho, de grandes despesas, do perigo de secarem as bexigas ou tubos, do tempo para enxugar sua obra, porque não há nada mais cômodo do que um estirador, uma caixinha com pastilhas ou tijolinhos da tinta e um pouco de água."

Em 1844, um artigo do *Courrier Européen*, certamente inspirado por Araújo, e talvez polemizando com Müller e Taunay, definira o suíço Abraham Louis Buvelot como o único pintor de paisagem existente no Brasil, apesar de ele ser um autodidata. Em Vista da Gamboa, Buvelot produzira o primeiro exemplo de uma vista do Rio distante dos esquemas do exotismo. Dez anos mais tarde, porém, no clima da busca pelo específico nacional, ele retrocedeu em relação a Félix-Émile Taunay, autor da primeira paisagem "filosófica" inspirada pela natureza brasileira. Para compreender o sentido da palavra nesse contexto, é preciso lembrar que, para Araújo Porto-Alegre, assim como para Taunay, a paisagem tem uma finalidade científica e moral, conforme a tradição retórica classicista:

"Se o pintor histórico viaja pelo mundo que já foi, pelo da imaginação poética, ou pelo presente, para reproduzir a ação moral por meio do homem, o paisagista se apodera do mundo físico para com ele instruir ou deleitar."

Ora, a paisagem de Taunay rompia com o clichê do pitoresco pelo pitoresco e respondia à exigência de apresentar o ambiente como elemento de um processo histórico, tornando-o objeto de reflexão moral, do mesmo modo que o eram as ruínas ou a paisagem européia marcada pela história. Talvez haja uma linha que une Mata Reduzida a Carvão a Sertanejas, de Antonio Parreiras, passando pelos panoramas de Vítor Meirelles dos anos 90.

Um artista que de algum modo escolhe, corajosamente, seguir o caminho dos viajantes é José dos Reis Carvalho. As pinturas de flores desse aluno de Debret, também professor da Escola Militar, estão entre as obras mais aplaudidas das exposições entre 1840 e 1850. Os quadros de 1841 que se encontram no Rio de Janeiro, em coleção particular, provavelmente estão entre os que foram expostos naqueles anos. Em um deles, vê-se uma estatueta representando D. Pedro II nos trajes da coroação, tendo ao fundo a paisagem da Baía de Guanabara.

Em 1844, um artigo do *Minerva Brasiliense* chama a atenção justamente para o fato de as tintas carregadas do pintor derivarem de sua maior familiaridade com o desenho científico do que com a composição e o convida a se dedicar à representação da flora brasileira.

Reis Carvalho parece ter aceito o desafio. Seus desenhos aquarelados, que mostram cenas animadas da vida urbana popular do Rio de Janeiro, com a presença de escravos e burgueses, parecem constituir o melhor legado das ilustrações de Debret aos artistas locais. Na década de 50, Reis Carvalho dedicou-se à ilustração botânica e geográfica, participando da expedição ao nordeste brasileiro organizada pela Comissão Científica de Exploração e promovida pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, cujo trabalho ainda está para ser estudado em seu perfil iconográfico.

Nessas explorações, desempenhou o papel de desenhista, valendo-se sobretudo da aquarela. Entre os desenhos realizados de 1857 a 1859, hoje em diferentes acervos, os do Museu de D. João VI da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), da Biblioteca Nacional e do MHN, destacam-se particularmente aqueles que documentam realidades humanas e atividades típicas daquelas províncias distantes. Tal é o caso de Pesca da Piranha e Estação de Posta no Sertão, bem como de outros trabalhos, cujos temas ilustram a devoção e o misticismo populares, como o Penitente em Venda Grande, a festa do Sacramento em Sobral. O interesse do pintor não se volta somente para as curiosidades etnográficas e geográficas das regiões que cruzou. Com a mesma acuidade, o olhar do documentarista educado por Debret contempla a realidade sociocultural das profundezas do país.

O elemento surpreendente em desenhos como Igreja do Menino Deus em Sobral, pertencente ao acervo do Museu D. João VI, é a descrição impassível da desolação das aldeias calcinadas e da miséria de uma humanidade freqüentemente intocada pela vida moderna. Por um instante, mergulhamos numa realidade imemorial, feita de sobrevivência das civilizações que se disperderam no sertão, e que o olho do pintor só pode documentar, sem compreender. Cenografias ideais para a futura tragédia de Antônio Conselheiro.

Aplicando o método de Debret a ambientes e culturas do sertão, Reis Carvalho trilha um caminho original, que o levará a se transformar no cronista de um Brasil que não é o do panorama. Em certo sentido, e guardadas as devidas proporções, o olhar do pintor antecede o de Euclides da Cunha, abrindo-se para realidades humanas e costumes por vezes desconcertantes. Talvez não seja casual o fato de ele ter dedicado uma série de desenhos à arquitetura e às ruínas das igrejas colônias no Ceará.

Araújo Porto-Alegre já havia escrito a história dos pintores do Rio colonial, cunhando a designação "escola fluminense de pintura". Após a primeira biografia de Aleijadinho — escrita por um brasileiro, Antônio Bretas —, o pintor do Rio Grande escreverá um elogio emocionado do escultor Mestre Valentim, mostrando que é tempo de se tornar a admirar o patrimônio do barroco colonial. Existe uma busca das raízes da cultura brasileira comum, ainda que na capital prevaleça o indianismo romântico e a retórica do Estado imperial, ao passo que os desenhos de Reis Carvalho, embora premiados com uma medalha de ouro na exposição de 1861, sequer venham a ser publicados. O pintor permanecerá distante dos encargos e das condecorações oficiais.

O intérprete mais original da paisagem brasileira na geração seguinte foi, sem dúvida, Agostinho José da Motta (1824-1878). Aluno de Araújo Porto-Alegre, já em 1843 ele havia participado da decoração dos aparatos para o casamento do imperador. Aperfeiçoara sua educação acadêmica em Roma, na escola do francês Benouville. Em Vista de Roma, do Museu Nacional de Belas Artes do Rio, demonstra como tinha observado e estudado atentamente as obras dos paisagistas franceses com sede habitual na capital papal: ali se vislumbra a lição daquela "precisão de toque" que era o lema de Corot e que Agostinho, como nenhum outro artista brasileiro, saberá utilizar na paisagem e na natureza-morta. Entretanto, seu maior mérito é o de ter aplicado esse delicado conceito da pintura aos temas e paisagens nacionais. Em 1857, comentando Vista da Serra de Petrópolis, presente à exposição daquele mesmo ano, Bittencourt da Silva escreveu:

"O Sr. Da Motta... está sem dúvida destinado a ser o criador da verdadeira escola nacional. E com razão porque o pincel que reproduz tão fielmente o dilatado panorama que se estende à vista do viandante que do alto de Petrópolis olha até a entrada da nossa formosa bahia, não pode deixar de formar o typo característico da paisagem brasileira. S. M. a

Imperatriz que, como protetora das artes o tem acolhido, dando-lhe consideração e apreço, tem ensinado o seu povo a amar o verdadeiro mérito."

Em Fábrica Capanema em Petrópolis, no mesmo museu do Rio, estamos, pela primeira vez, diante de uma paisagem brasileira totalmente imune ao exotismo. Um canto isolado e pedregoso da natureza, perto da encosta íngreme de uma montanha; à beira da estrada, uma casinha rústica, despreziosa e solitária, circundada pelas pedras que os cavadores desprezaram³". É a lição maior legada às gerações dos Da Costas, dos Pinto Bandejas e dos Parreiras, que irão renovar a pintura de paisagem no final do século. O próprio Vitor Meirelles não há de ter ficado imune: deve ter compreendido profundamente seu sentido. Com suas frutas brasileiras, as naturezas-mortas de Agostinho José da Motta, por vezes um tanto convencionais e repetitivas, conduzem-nos, em seus melhores exemplos — como os presentes no Museu de Petrópolis ou na Coleção Brasileira, de São Paulo —, a repetir ainda uma vez o julgamento de Gonzaga Duque:

"O temperamento de Motta não lhe permitiu ser criador e arrojado, mas brando, manso e delicado, e por isso a feição mais tenra e suavemente poética que existia na natureza brasileira ele apanhou e traduziu como ninguém ainda, até em nossos dias, a tem interpretado com maior saber e igual talento."

Considerando que tais palavras foram escritas em 1888, dez anos após a morte do pintor, quando Grimm e a república de Niterói estão em plena atividade, podemos imaginar como soavam aos ouvidos de jovens como Parreiras e Castagneto, ainda em suas primeiras tentativas.

Ao lado de Motta, há de se mencionar também Nicola Facchinetti (1824-1900), alvo de igual preferência por parte do público e da família imperial. Embora a produção do artista italiano se estenda até o final do século, serão as paisagens dos anos 70 e do início da década de 80 a trazer uma palavra nova para a pintura brasileira, antes de se transformarem em fórmula de sucesso. Nas vistas que enriqueciam inúmeras coleções particulares, assim como na Cascata da Coleção Brasileira — proveniente da coleção dos duques de Sachs Coburg —, podemos reconhecer aquelas qualidades de exatidão típicas da ilustração botânica por meio das quais Facchinetti soube interpretar os motivos da paisagem costeira e serrana, que escolhia com o olhar de analista de laboratório. Quase autodidata, alheio a toda prática acadêmica, viajava incansavelmente. Nesse aspecto, antecedeu os paisagistas, certamente mais bem dotados, da segunda metade do século. O formato alongado do panorama, o preferido do artista, permitia-lhe uma descrição tão ampla e descansada quanto minuciosa dos planos e dos acidentes geológicos. O paciente trabalho de apreensão do tema e de interpretação da perspectiva aérea nas dissolvências rosadas dos horizontes ou na luz violeta que ilumina e delinea certas extravagâncias rochosas da natureza brasileira, dando-lhe um ar de Alpes Suíços, é o elemento de uma fórmula que ampliou os limites do gênero inaugurado por Félix-Émile Taunay.

Um dos gêneros mais favorecidos pelo renovado impulso que a Corte tomou a partir da década de 40 foi certamente o retrato. Nesse campo, é evidente a afirmação de modelos áulicos europeus, renovando a tradição local, de origem portuguesa, graças ao papel de alguns retratistas estrangeiros chamados para a Corte.

O austríaco Ferdinand Krumholz — pintor da Corte da rainha Maria II de Portugal, irmã de D. Pedro, vindo ao Rio em 1848 para pintar o retrato da imperatriz e de sua família — torna-se, após o sucesso do quadro na mostra de 1849, e até sua volta à Europa em 1853, o pintor da moda em meio à aristocracia. Ele introduziu nos retratos uma caracterização psicológica e moral mais íntima, criando imagens que não raro se situam entre os mundos oficial e familiar.

O retrato do marinheiro Simão Carvoeiro, executado por José Correia Lima numa data não muito posterior a 1853, demonstra como o pintor fora influenciado pelos novos modelos. O quadro foi pintado para comemorar o gesto heroico do marinheiro negro que havia salvado da morte toda a tripulação de um barco durante um naufrágio. Apesar das incongruências anatômicas e da dureza na representação da epiderme e do tecido, sobretudo no colarinho da camisa aberta, nota-se nesse primeiro retrato heroico de um afro-brasileiro uma entoação romântica no céu tempestuoso e no olhar carregado de uma profunda e triste humanidade, algo que ultrapassa tudo o que de convencional o pintor tinha produzido até então para a Corte.

Contudo, o melhor entre os retratistas brasileiros daquela época foi, sem dúvida, August Müller. Suas paisagens, muitas vezes convencionais, mostram uma imitação pouco original da paisagem ideal da tradição clássica, como se pode ver em

seus painéis de grandes dimensões. Mas os retratos de Grandjean de Montigny e da baronesa de Vassouras, no Museu Imperial de Petrópolis, estão entre os melhores exemplares da época, pela sinceridade de observação e capacidade comunicativa. O retrato do marinheiro Manoel Correia de Santos, mestre de sumaca - também pintado na década de 50 em celebração a um ato de heroísmo, e quase formando um pendant com o de Correia Lima —, destaca-se pela ausência de idealização e pela busca da verdade humana que fazem dele um precedente de certas representações de caboclos da segunda metade do século, até pelo uso de uma pincelada mais solta e cores propositadamente vivas e contrastantes.

Outro retrato histórico é o da atriz Lagrange no papel de Norma, do francês Louis-Auguste Moreaux, que introduz o tema da importância da relação entre pintura e teatro naqueles anos, no bojo da onda de entusiasmo nacionalista provocada pela ópera de Bellini, lembrada numa comédia de costumes, *O Dileitante*.

No campo da escultura, os dois irmãos Ferrez, Marc e Zepheryn (este último a ser julgado tendo-se como base, acima de tudo, as medalhas criadas para os eventos públicos, como a coroação e o casamento de D. Pedro II), formaram a primeira geração de artistas brasileiros, juntamente com Honorato Manuel de Lima, Francisco Chaves Pinheiro — que terá importância sobretudo nos anos 60 e 70 — e José da Silva Santos.

A escultura, porém, exige materiais caros e difíceis de se conseguir no país naquela época, além de apresentar problemas técnicos que só podem ser resolvidos por uma mestrança especializada, então inexistente. Isso explica por que, se olharmos a produção acadêmica, a escultura brasileira nos parecerá mais modesta e carente de obras monumentais.

A exiguidade da produção acadêmica, no entanto, pode ser enganosa, induzindo-nos a descuidar de um notável conjunto de esculturas públicas que ocupam um lugar nada secundário na história da arte brasileira do século XIX. Refiro-me especialmente às obras de Ferdinand Pettrich e de Luigi Giudice, executadas no decênio 1845-1855 para a Santa Casa de Misericórdia e o Hospício da Praia Vermelha, na capital.

Ferdinand Pettrich, escultor alemão da esfera de Thorwaldsen, trabalhara em Roma e no friso do Walhalla de Regensburg, em 1835. Graças à intermediação do mestre dinamarquês, foi chamado aos Estados Unidos e ali, ao se tornar escultor da República, executou uma série de relevos com episódios da luta contra as tribos indígenas e retratos dos chefes derrotados, como o famoso Tekumseh Ferido, para a sede do Congresso.

José Clemente Pereira deve tê-lo chamado ao Rio por volta de 1843/37, para trabalhar no novo hospital da Santa Casa de Misericórdia e no novo Hospício da Praia Vermelha, edifícios encomendados pelo poderoso ministro e exemplos de monumentos públicos na capital.

No Hospício, Pettrich executou a monumental Caridade que se encontra diante da fachada, além da estátua de D. Pedro II nos trajes da coroação, na sala de reuniões. Com a morte de José Clemente Pereira, o imperador encomendou-lhe uma estátua do fundador, que veio a ser posta na mesma sala e foi inaugurada em 1857, ano em que Pettrich deixou definitivamente o Brasil.

Na Santa Casa, além do busto do próprio José Clemente Pereira, encontram-se, no átrio, dois gessos monumentais representando Padre Anchieta e Frei Manuel de Jesus. O modelo da Caridade, que o artista doou à Maçonaria Brasileira, hoje conservado na Sala de Reuniões da sede do Grande Oriente do Brasil, no Rio de Janeiro, testemunha as qualidades formais de Pettrich em ainda maior medida do que a estátua realizada em pedra local e, por esse motivo, um tanto dura na execução.

O estilo de Pettrich mostra-se calcado no do escultor italiano Luigi Bartolini, em obras como a *Carità Educatrice*, exposta no Palazzo Pitti em 1836, e a *Carità Demidoff*, de 1835, expressando os ideais cívicos e filantrópicos de uma religiosidade leiga por intermédio das formas devotas do primeiro Rafael, de Perugia e da escultura florentina do século XV.

As duas estátuas, as de D. Pedro II e de José Clemente Pereira, são um tanto mais retóricas, quer nos detalhes dos trajes, quer nas poses. De qualquer modo, o paralelo é significativo. D. Pedro, com o rosto imberbe da adolescência, vestido com o manto da coroação e o característico colar de penas de tucano, segue o modelo da figura do soberano nos

retratos oficiais, particularmente o do quadro histórico inacabado de Manuel Araújo Porto-Alegre, hoje no IHGB do Rio de Janeiro. Diante dele se encontra José Clemente Pereira, vestindo os trajes da congregação, que lembra os dos peregrinos e dos mendigos, o grande manto enfeitado por uma concha cobrindo os trajes modernos. As duas estátuas dialogam, sublinhando a identidade de intenções filantrópicas da obra civilizadora.

Nesse último trabalho de Pettrich, podemos ver uma abordagem mais realística, concentrada em captar os valores do caráter e da cor local por meio da retomada dos modos do retrato colonial. A obra deve ser comparada aos bustos executados para o Congresso dos Estados Unidos, em Washington, em 1837-38, bem como ao do Presidente Andrew Jackson.

A grande estátua do Padre Anchieta na Santa Casa de Misericórdia, ao contrário, permaneceu em gesso. O apóstolo do Brasil é representado nos hábitos de jesuíta, de crucifixo em punho. Seu heroísmo, no entanto, não se expressa em retórica narrativa. A estátua apresenta a contenção austera do São Bruno de Houdon, na Igreja de Santa Maria degli Angeli, em Roma, e remete a alguns dos fundadores de ordens religiosas da Basílica de São Pedro. A homenagem a Anchieta justifica-se em função do valor político e cívico da evangelização jesuíta, vista como o antecedente da criação de uma identidade nacional fundamentada em valores religiosos do catolicismo. Uma ideologia não diferente da que a Corte imperial procura transmitir pelo IHGB, fundado naqueles anos, e que formará a base da historiografia oficial, encontrando expressão, mais tarde, em A Primeira Missa no Brasil, pintura histórica de Vitor Meirelles.

A SEGUNDA METADE DO SÉCULO

Duas forças alteram essencialmente os traços da cultura figurativa brasileira na metade da década de 1870: os efeitos das primeiras exposições universais e a eclosão da Guerra do Paraguai.

De fato, a primeira exposição universal de 1851 em Londres, da qual o Brasil não participou, modificou de modo profundo o quadro de referência internacional da arte. A civilização da Inglaterra industrial colocava-se como modelo de referência do progresso econômico e do poder internacional. Daquele momento em diante, era necessário confrontar-se com tal modelo.

As relações entre arte figurativa e indústria são centrais na reflexão crítica da época. Na perspectiva histórica das elites brasileiras, o problema da formação do Estado e da integração dos povos que o compunham começava a entrelaçar-se de modo inextricável com o da criação de uma economia moderna no país, da imposição dos valores da cultura burguesa: o trabalho, o espírito empreendedor, o progresso tecnológico e científico. Essas mudanças também estão associadas à difusão da influência positivista, sob a forma da religião da humanidade pregada pelo filósofo Auguste Comte.

Tem-se aí o momento em que, na iconografia imperial, a imagem do soldado, e em seguida a do cientista, começa a se sobrepor à do soberano pai e filósofo.

Em 1854, Porto-Alegre havia sido nomeado diretor da Academia, com a tarefa de reformá-la³⁸. Ele tentou, de algum modo, lançar uma ponte entre Academia e sociedade, criando uma ligação íntima da primeira com o imperador e transformando-a numa escola destinada à produção de quadros para as artes aplicadas. Seu discurso de posse exibiu tons quase futuristas:

"Os três factos que se acabam de realizar devem ser correspondidos por esta Academia. O fio eléctrico, o mensageiro mais veloz da velocidade do pensamento, o que leva a palavra pelos ares, pelas profundidades do mar e da terra, foi seguido pela nova luz do gás, e pela velocidade da locomotiva: as trevas desaparecerão, e o tempo e o espaço se encontrarão: a nossa vida duplicou-se, porque vamos d'ora avante contar os dias do passado por horas e as horas por minutos. Em um ano tão fecundo como o de 1854, não devemos ficar estacionários."

Estabelecidas essas premissas, Araújo passou a expor seu programa:

"Não venho com desejos infundados", escrevia o novo diretor, criticando a administração de Félix-Émile Taunay, "nem com a vaidade de ostentar exposições públicas em um país novo, no qual a riqueza e a aristocracia ainda não chamaram as belas artes para adornarem seus brasões e suas liberalidades. Todos nós sabemos que as exposições artísticas só brilham naqueles países em que se compram estátuas e painéis originais, e onde continuamente o arquiteto planeja edifícios que se executam na praça pública. Todos sabem que unicamente Suas Majestades são as que compram objetos de arte nas exposições... A nossa missão será de uma ordem mais modesta porém mais útil e mais necessária à atualidade: ...antes do artista deve-se preparar o bom artífice, assim como antes deste já deve existir o necessário artesão"

Lado a lado com a visão do progresso, Porto-Alegre punha a de um país em que não existia o mercado da arte, as encomendas públicas eram insuficientes, faltavam as bases para o surgimento da indústria artística. Apesar das intenções, sua reforma carecia da clareza necessária para distinguir a formação dos arquitetos e dos pintores históricos daquela dos artífices, para os quais esquecia a necessidade da criação de laboratórios, de modo que a academia pudesse sair de sua condição de escola da Corte, adquirindo um caráter mais moderno.

Porto-Alegre lamentava o fato de o Estado brasileiro não se interessar muito por esculturas públicas ou pela decoração monumental das cidades, de modo geral. Nomeado diretor, lançou-se imediatamente ao projeto de fornecer um exemplo de escultura pública de caráter nacional.

Em 1855, a Academia do Rio abriu um concurso para a realização de um monumento equestre de D. Pedro I, fundador do império. Ganhou-o o projeto apresentado pelo secretário da instituição, João Maximiliano Mafra, pintor que se formara com Araújo. O monumento de bronze, porém, ficou a cargo do escultor francês Louis Rochet (1813-1878), que se classificara apenas em terceiro lugar, mas comprometeu-se a realizar o projeto do brasileiro, modificando-o parcialmente.

Não está claro o papel desempenhado por Araújo Porto- Alegre, então diretor da Academia, nesse caso. De uma carta sua, conclui-se que o verdadeiro autor do plano de Mafra havia sido ele próprio. Se não podia participar diretamente do concurso, podia fazer com que fosse ganho por um aluno brasileiro e realizado por um escultor estrangeiro, sem prejuízo para sua reputação.

A escolha do artista francês — o único e verdadeiro autor das esculturas — para a realização do projeto deve ter sido iniciativa de Araújo, considerando-se que, no Brasil, era impossível fundir um bronze daquele tamanho.

O monumento a D. Pedro I, hoje na Praça Tiradentes, no Rio de Janeiro, foi sem dúvida uma das obras em bronze de maior dimensão e ambição realizadas naquela época no continente americano. Rochet, por outro lado, não era um principiante na produção de bronzes colossais, como demonstravam a Madona de Myans, na região de Chambéry, de 1855, e o Carlos Magno, iniciado em 1853 e destinado a Paris. O escultor francês, ademais, tinha um passado de antropólogo e estudioso de civilizações não- europeias, o que o tornava particularmente apropriado para a concepção de um produto distante dos cânones da tradição clássica e aberto às sugestões do pitoresco e da cor local.

O grande embasamento retangular está carregado de motivos decorativos que talvez representem uma herança da exuberância decorativa típica da estética da escultura luso-brasileira. Sobre a base, ergue-se D. Pedro I, braço levantado e tendo à mão a carta constitucional, enquanto a outra mão domina o ímpeto do cavalo inquieto. D. Pedro I é representado como o soberano constitucional e herói êmulo de Napoleão. Nenhuma referência ao passado português. O cavalo é dotado de um movimento extraordinário, fruto de um conhecimento anatômico incomum. Parece fincar as patas no solo, enquanto guina para o lado, virando rapidamente a cabeça. O gesto de D. Pedro, empinado nos estribos e de braço erguido, parece emular a fúria do ginete no instante mesmo em que a refreia.

Mas certamente o mais espantoso do conjunto são os grupos de indígenas com animais e plantas típicas da natureza brasileira, ladeando o embasamento. Aparentemente indiferentes à presença do imperador, esses gigantes ameríndios cheios de vigor cravam seus olhos no espectador, com o olhar orgulhoso e interrogativo do homem da selva. Parecem estar perfeitamente à vontade entre os tucanos, crocodilos, tartarugas e tamanduás de tamanho desproporcional que despontam por entre as folhas das bananeiras e a animada floresta de bronze. Agrupam-se em famílias ou, com seus arcos, caçam uma presa invisível; descansam apoiando-se nos troféus de armas, plantas e animais, como num trono de soberanos bárbaros.

No monumento, tudo é maravilhosamente realizado e maravilhosamente desconcertante. Decerto não faltavam exemplos de monumentos a soberanos europeus acompanhados de grupos de figuras exóticas. Desde o século XVI, Giambologna e seus companheiros haviam enviado às capitais da Europa reis triunfantes com seus indefectíveis prisioneiros, fossem mouros ou brancos.

O próprio Rochet, no monumento a Guilherme o Conquistador, em Falais, executado entre 1846 e 1851, tinha posto no pedestal seis estátuas de condes normandos em todo o seu bárbaro esplendor. Os grupos de índios representam os rios principais do Brasil e remetem, portanto, ao motivo triunfal da fonte de Bernini, em Piazza Navona. Ao mesmo tempo, são a personificação da unidade territorial garantida pela monarquia, como nos aparatos para a coroação de D. Pedro II realizados por Araújo, 13 anos antes.

No Rio de Janeiro, porém, tem-se uma dimensão histórica a mais. Esses heróis indígenas aludem à sociedade familiar e tribal descrita nos livros dos viajantes; não estão apenas representando o triunfo do Império, como inimigos derrotados, ou sua unidade: representam a vida social dos indígenas e se justificam numa perspectiva de progresso, do qual o Império, com a constituição, é a realização levada a bom termo. Vestindo o manto com o colar de penas, como se vê no quadro de Debret de 30 anos antes, D. Pedro I também assumira para si a herança dos caciques: o Império brasileiro se

justificava como o estado que sintetizava, numa sociedade civil regida pelo direito, a cultura indígena e a cultura dos conquistadores europeus. Da tribo à constituição, o corpo e o poder do monarca são a síntese providencial dos povos que compõem o Império.

O realismo adotado por Rochet nesses grupos de indígenas deriva certamente das ilustrações da *Voyage Pittoresque* de Debret. Muito pouco sabemos sobre as fontes que o escultor francês utilizou, mas certamente a ilustração etnográfica foi uma delas, ao lado da documentação zoológica presente nos museus de ciências naturais da capital francesa — quase uma tradução em medidas monumentais dos bibelôs animados e exóticos de Barye. Por outro lado, Rochet não desconhecia as pesquisas antropométricas e realizara obras anatômicas em ceroplastia.

Quando chegou ao Brasil para iniciar a obra ao monumento, não deixou de representar as feições dos índios e dos escravos africanos em 12 cabeças, atualmente no acervo do Musée de l'Homme de Paris.

Desse conhecimento pode ter surgido a ideia de realizar aquelas gigantescas réplicas brônzeas das ilustrações de Debret, representando não os bárbaros derrotados, mas o mundo heroico da selva encaminhando-se para a civilização.

Diz-se que, à época da inauguração do monumento, D. Pedro II também teria ficado desconcertado diante daquelas figuras que definiu como "demasiado americanas". Estava acostumado a ver os índios representados como heróis clássicos, vestidos de penas variegadas para dar um tom exótico: estava diante de titãs fugidos do gabinete de um antropólogo — heróis privados de etiqueta em razão do excesso de realidade.

São evidentes as afinidades entre o programa idealizado por Araújo Porto-Alegre e as poéticas indigenistas que estavam se afirmando naqueles anos, com o apoio da corte. Em 1845, o IHGB havia anunciado um concurso cujo tema era "Como se deve escrever a história" do Brasil. O ganhador fora o estudioso alemão von Martius, com um escrito no qual frisava o fato de que a história do Brasil havia de refletir a história dos três grupos humanos que compunham o Império: africanos, índios e europeus, ou seja, portugueses. Ele próprio dera o exemplo com uma dissertação sobre a organização social dos indígenas brasileiros. Von Martius convidava os estudiosos brasileiros a mergulhar em profundidade no estudo das culturas africanas e indígenas, mesmo as considerando destinadas a desaparecer numa nova síntese.

Entre 1847 e 1851, as datas de *Primeiros Cantos* e *Últimos Cantos* de Gonçalves Dias, definem-se os temas indianistas do imaginário nacionalista: a revalorização da figura do primitivo, o contraste entre cultura europeia e cultura indígena. Alguns dos indigenistas gostavam de projetar na figura idealizada do índio o caráter original da nova nação, contrapondo-a à civilização da velha Europa, invariavelmente em declínio. A *Confederação dos Tamoyos*, de Gonçalves de Magalhães, publicada em 1857, é o indício mais evidente disso.

Significativamente, em 1861, enquanto Rochet ainda trabalhava em sua obra-prima, um pintor brasileiro, também inspirado por Porto-Alegre, expunha pela primeira vez no Salon de Paris um quadro baseado num episódio da história nacional. *A Primeira Missa no Brasil* (fig.2), pintada pelo catarinense Vitor Meirelles, aluno da Academia do Rio e bolsista em Roma e Paris desde 1853, realizava o sonho de Porto-Alegre de ver uma obra de tema brasileiro, realizada por um artista brasileiro, na exposição pública europeia de maior prestígio.

Os estudos de Jorge Coli esclareceram amplamente a formação europeia de Meirelles, seus mestres, Minardi e Consonni na Itália, Coignet em Paris, e suas ligações com a arte internacional. Destacaram ainda suas ligações com a literatura histórica daquela época, empenhada em reencontrar e publicar os documentos mais antigos sobre o Brasil existentes nos arquivos europeus.

"Leia e releia Pero Vaz de Caminha", sugeria Porto-Alegre em suas cartas ao jovem pintor em Paris. O diretor tinha consciência do papel da arte figurativa e particularmente da pintura histórica na formação da identidade nacional, e a carta de Caminha, descoberta quase concomitantemente à Independência, transmitia a imagem idílica da conquista que o Império queria apresentar ao público do país e do exterior.

Já se disse muitas vezes que a composição de Meirelles extraiu seu grupo central de *A Primeira Missa* em Kabilia, de Horace Vernet, e de maneira quase literal. Do mesmo modo, o quadro extrai sua ideia e parte da composição de *A Primeira Missa na América*, de Blanchard. Sempre que podem, os críticos não deixam de lembrá-lo ao pintor. Na pintura

de história dessa época, porém, a citação é um dever. O que se busca no quadro não é a originalidade, mas, não raro, uma transposição de significado de modelos ilustres. A composição é como uma figura de linguagem, um topos cujo sentido, na realidade, é dado pelo contexto.

A pintura de Vernet pretendia frisar a conquista militar de um território árabe e muçulmano por parte do exército francês, encarregado de levar até ali a civilização ocidental: os franceses eram os cruzados modernos, e seu expansionismo na África do Norte também representava uma missão religiosa. O mesmo topos, lido à luz da carta de Caminha, expressa o papel unificador e civilizador que a religião católica desempenhará em relação aos povos da nova nação. No contexto brasileiro daquela época, dada a relação existente entre trono e altar, um outro significado era a reiteração dos fundamentos religiosos do Império brasileiro, ao lado das demais potências católicas. A Sagração de Dom Pedro I, pintada por Debret quase 40 anos antes, sugeria o caráter religioso da unidade política do Estado. A representação do passado produzida por Meirelles escolhe um momento exemplar da história do Brasil, em que esse caráter se manifesta de modo tão evidente a ponto de parecer óbvio.

Os elementos mais originais da obra — a cor local, o elemento característico do ambiente tropical, a presença de indígenas, a exuberância da natureza — são meticulosamente extraídos da carta de Caminha. Os indígenas, segundo Caminha, são naturalmente religiosos e sentem de tal modo a devoção dos recém-chegados que os imitam na adoração da Cruz. A moldura natural, esplendidamente descrita por Meirelles, com um olhar a um só tempo meticuloso e lírico, envolve a cena numa atmosfera luminosa como a do meio-dia bem diferente daquele da pintura de Vernet, mostrando a imagem de um passado paradisíaco e aludindo, ao mesmo tempo, às riquezas da terra descoberta havia pouco.

O sucesso do quadro de Meirelles como representação canônica do passado nacional nunca diminuiu, nem sequer nas épocas mais adversas às concepções estéticas que o produziram. As cartas de Porto-Alegre apontam a Meirelles os modelos a ser seguidos: Vernet e, sobretudo, Delaroche, uma pintura histórica que visa a tornar crível o fato representado, sem divagações excessivas e com uma correta combinação de realismo e cor local na reconstrução do passado. A imagem de *A Primeira Missa no Brasil* foi reproduzida em toda parte, nos livros didáticos, nas imagens populares, e até mesmo citada pelo cinema nacional, demonstrando o papel que a pintura histórica desempenhou na criação de uma imagem coletiva da nação.

Uma outra questão é saber qual teria sido o peso desse tipo de pintura no conjunto da sociedade brasileira da época. É verdade que Meirelles, ao expor o quadro em Paris e depois no Rio, trilhou todo o percurso das condecorações estatais e foi nomeado professor da Academia do Rio de Janeiro, tornando-se, em pouco tempo, uma das pilastras do ensino artístico no país. Também é verdade, porém, que a exposição de *A Primeira Missa no Rio de Janeiro* não provocou maiores entusiasmos.

A função da pintura histórica e dos monumentos públicos despertou um interesse tão-somente esporádico nos órgãos estatais. No início da década de 60, a vida do pintor de história era dura. Em 1856, Porto-Alegre escrevia desolado a Meirelles: "Como homem prático, e como particular recomendo-lhe muito o estudo do retrato, porque é dele que há de tirar o maior fruto de sua vida: a nossa pátria ainda não está para a grande pintura. O artista aqui deve ser uma dualidade: pintar para si, para sua glória, e retratista para o homem que precisa de meios"

Com *Moema*, exposta em 1866, o pintor de Florianópolis reformulou em termos nacionais um outro gênero: a paisagem histórica, que, unindo o indianismo ao romance sentimental e ao erotismo por meio da imagem feminina, tornou-se característico da pintura brasileira durante toda a segunda metade do século.

Como outros já disseram, existe um certo clima comum entre a obra de Meirelles e o poema *La Chevelure* de Baudelaire⁴³. O nu de *Moema* saíria dos cânones do nu clássico para se aparentar a *La Femme au Perroquet* de Courbet, ao erotismo de *Fleurs du mal*.

Mas talvez haja maior afinidade entre *Moema* e *La Naissance de Venus*, tela pintada por Alexandre Cabanel e exposta no Salon de Paris de 1863.

Ambas são uma reinterpretação do tema do nu feminino na paisagem, caro à tradição pastoral. A Vênus de Cabanel, com melenas que parecem ondas, é uma interpretação tão realista da iconografia clássica que representa quase uma paródia.

O quadro de Meirelles, ao contrário, é uma das obras-primas do indianismo brasileiro, pela maneira com que, fundamentando-se na leitura da poesia nativista, dá novo significado à tradição figurativa europeia, inserindo-a no contexto americano e de modo diverso.

Em sua fórmula clássica, esse tema busca uma harmonia entre forma humana e paisagem, entre erotismo e contemplação da natureza. Moema é, portanto, um idílio, mas um idílio trágico, como o são os idílios de Torquato Tasso, nos quais, como ocorre também na poesia de Gonçalves Dias, se verifica um contraste dramático. Como Dido ou Butterfly, heroínas que encarnam o encontro de civilizações incompatíveis, o cadáver da jovem índia que se afogou por amor a um europeu representa a versão moderna e americana da Vênus que só pode ser trágica. A relação idílica com a natureza primordial transforma-se em destruição, em contraste dramático entre sentimento e história. Por isso, o corpo de Moema forma como uma dissonância na harmonia da paisagem ensolarada e de cores arenosas da baía.

As dimensões do corpo nu, do cadáver posto em primeiro plano, mal coberto pelo típico ornamento de penas, dominam a paisagem ao fundo, sugerindo horror e piedade ao mesmo tempo. Para Moema, assim como para a Clorinda do Tasso, vale o oxímoro: "La morte pareo bella sul bel viso", um rosto que, no entanto, mostra seu caráter exótico, de uma beleza intensa e selvagem, ao passo que os cabelos se misturam à ressaca das ondas na beira do mar. O corpo, poderíamos dizer, é a paisagem. Entre todas as obras de Meirelles, essa é, sem dúvida, a mais rica em alusões: consegue concentrar no corpo feminino a reflexão histórica acerca do destino de um povo e de uma cultura.

Pedro Américo foi o primeiro a retomar o tema num pequeno esboço, hoje na coleção Fadei, no Rio, em que o nu quase sugere uma referência ao Sardanapalo de Delacroix, constituindo uma citação literal da obra de Cabanel. As Iracemas e Marabás de Rodrigues Duarte, de Amoedo e de Parreiras ecoam a mesma triste poesia, que Meirelles soube, primeiro, intuir. Demonstram que Meirelles tocou um nervo sensível da imaginação do povo brasileiro.

Certamente, as correspondências e dissonâncias entre sentimentos humanos e paisagem estimulam referências ao clima literário decadente. Rodolfo Bernardelli bem o percebeu quando, por volta do final do século, na escultura inspirada no quadro de Meirelles, produzirá uma de suas experiências mais interessantes, apostando na dissolução das formas plásticas do corpo nas ondas. Decerto, faltam a Meirelles as assonâncias e transparências que as Ofélias pré-rafaelitas exibirão em suas floreadas representações. Talvez, porém, seu valor resida justamente nisto: quanto dessa luz crua e áspera, que quase nos fere os olhos, não irá passar às telas repletas de sol e de heróis camponeses de Almeida Júnior? O mito heroico do índio, fundador da nacionalidade brasileira, encarnado pelas famílias de titãs hercúleos do monumento de Rochet, dissolve-se na elegia, na fraca lamúria fúnebre cantada pelas ondas na baía solitária.

A reforma de Porto-Alegre provocou oposições muito fortes e, acima de tudo, entrou em choque com os métodos administrativos das instituições, no mínimo tão autoritários e arbitrários quanto os que o zelo do diretor havia posto em prática. Em 1857, em decorrência da desavença com o marquês de Olinda, ministro da Casa Imperial, que impusera a nomeação do cenógrafo Lopes de Barros Cabral para a cátedra de pintura de história, Porto-Alegre demitiu-se e foi substituído por um médico, um professor de higiene!

"A consequência que naturalmente se pode tirar dessa nomeação" — escreve a revista O Brasil Artístico — "é que em verdade muito enferma deve achar-se a academia das Belas Artes, pois foi preciso chamar para a sua cabeceira um médico tão hábil, de tanta reputação.

No mesmo ano, fundou-se a Sociedade Propagadora das Belas Artes, uma instituição voltada para a formação de artistas e artesãos especializados, aptos a responder às exigências decorativas de uma capital moderna e da nascente indústria da arte. O arquiteto Bittencourt da Silva, aluno de Grandjean de Montigny, e o entalhador Jacy Monteiro foram seus animadores. Bittencourt escrevia no primeiro número de O Brasil Artístico, a revista da Sociedade:

"A academia das Bellas Artes que, como se sabe, possuía em seu grêmio artistas eminentes e insignes, como o sr. Grandjean de Montigny, via todos seus esforços e desejos inutilizados ante as crenças de uma população que não queria receber o menor fruto do trabalho artístico, nem considerar digna de respeito a profissão das artes... o desânimo lavrou, e a academia foi levada a um plano inclinado, donde só a educação do povo a poderá fazer sahir... Sejamos amigos das Belas Artes, tentemos ao menos ensiná-las ao povo que as não conhece... e as vantagens desse nosso empenho aparecerão imediatamente nas nossas edificações, nos nossos móveis, nas nossas vestes, em todos os objetos necessários à nossa vida..."

Parece-nos estar ouvindo novamente as palavras do projeto de Lebreton, escritas quase 40 anos antes. Agora, no entanto, a perspectiva mudou, graças à grande exposição universal de Londres. A arte, ao lado da indústria, tem de penetrar todos os aspectos da vida urbana e vida econômica e cultural da nação.

Apesar das críticas contidas no discurso de abertura, o Liceu fundado por Bittencourt da Silva não era um projeto antagônico à Academia. Muitos dos acadêmicos lecionavam gratuitamente nas salas do Liceu. Os equipamentos que lá se encontravam não raro serviam de apoio aos alunos da Academia, que deles não dispunham. Certamente, o Liceu lançou a tempo as premissas para o aparecimento de uma indústria artística; todavia, isso não foi suficiente para o desenvolvimento significativo dessas atividades. Faltavam o tecido dos ateliês e a tradição artesanal, que poderiam ter substituído a falta de iniciativas industriais. O escasso empenho e os atrasos do Estado na educação básica e na abolição da escravidão, que poderia ter aberto o caminho à integração dos ex-escravos no tecido econômico do país, tornaram vãs as tentativas filantrópicas, que no entanto contavam com o apoio do imperador e de figuras influentes da Corte. Ao final do século, a imigração europeia, sobretudo a italiana e a alemã, contribuiu para a criação da indústria artística no Brasil, particularmente em São Paulo e no sul do país; contudo, não foram muitos os casos em que houve compreensão de sua importância econômica, as vantagens que traria em relação ao predomínio da agricultura fundamentada no latifúndio e na monocultura.

Em 1882, Rui Barbosa, em seu belo discurso "O desenho e a arte industrial", pronunciado por ocasião da exposição organizada pela escola, escreveu:

"Mas somos uma nação agrícola. E por que não também uma nação industrial? ...O que é pois o que nos míngua? Unicamente a educação especial que nos habilite a não pagarmos ao estrangeiro o tributo enorme da mão de obra artística. Ora, como nós não produzimos senão matéria bruta, o preço de nossa exportação ficará sempre imensamente aquém da importação de arte a que nos obrigam as necessidades da vida civilizada... Enunciado assim o problema não tem solução possível, a não ser a que lhe dá o Liceu de Artes e Ofícios. Criar a indústria é organizar a sua educação".

O futuro estadista da República, portanto, tinha consciência dos laços que ligam o desenvolvimento da educação ao da economia industrial. Nem o Império nem a República souberam traduzir essa consciência em políticas estatais coerentes: o déficit de educação pública continua sendo um dos fatores que atrasam de modo determinante o desenvolvimento e a modernização do país.

A utilização dos novos meios de reprodução da imagem para a difusão de panoramas e vistas da cidade abriu, então, caminho aos inúmeros álbuns e coleções fotolitográficas, que prosseguiram na divulgação da paisagem e dos costumes brasileiros, em chave "nacional". Basta pensar no álbum Brasil Pitoresco, realizado em 1858 a partir das fotografias de Victor Frond, com textos de Ch. Tiberyrolles. Suas belíssimas litografias de paisagens e cenas da vida na fazenda estão na origem de uma nova visão da paisagem brasileira.

Em Recife, o modelo do Liceu de Artes e Ofícios afirmou-se precocemente. Em decorrência da visita do imperador em 1859, a cidade mostra uma nova face. No álbum de litografias executado por Bauch na década anterior, Recife apresenta-se como lugar pitoresco, dominado pela arquitetura das igrejas portuguesas e pelas edificações das casas senhoriais. A cultura do panorama e da divagação pitoresca, ligada aos viajantes estrangeiros, reflete-se nessa coleção elegante, que coloca a imagem urbana de Recife entre as grandes cidades brasileiras, ao lado daquela da capital.

As fotos de vistas de Recife executadas por August Stahl entre 1857 e 1859 mostram uma cidade profundamente transformada pelo comércio e pelo progresso, sulcada pelos trilhos do bonde puxado por cavalos e dotada de edifícios-

símbolo do desenvolvimento da sociedade civil: mercado e cárcere modelo. O tempo parece acelerado por um dinamismo que substitui o lento fluir da vida ainda marcada pelo passado colonial. O elemento característico, representado pelos costumes e pela presença dos escravos africanos, cede espaço à documentação do progresso.

No início dos anos 60, o alemão Carls funda a primeira importante oficina litográfica da cidade, na qual é impresso o álbum litográfico do suíço Luis Schlappriz.

Na década seguinte, o próprio Carls, tendo como ponto de partida as fotografias de João Ferreira Vilela e Alfredo Ducasble, publica um novo álbum de litografias produzidas por Ludwig Kaus⁵⁰.

O modelo de promoção das artes por parte do Estado, mediante encomendas públicas, consolidou-se após a eclosão da Guerra do Paraguai. Esta impôs à Corte e aos ministérios novas exigências de propaganda, ensejando a criação de uma epopeia nacional para a qual a contribuição da pintura revelou-se determinante.

Pela primeira vez desde os tempos de Debret, o Estado tornou a encomendar aos artistas telas de grandes dimensões, visando a criar um conjunto de imagens dos eventos da guerra a ser legadas às gerações seguintes. O papel da pintura histórica na educação e na criação de uma consciência nacional finalmente havia se tornado patrimônio das instituições.

Vítor Meirelles e Pedro Américo foram os protagonistas dessa mudança. Em 1866, Meirelles recebia do ministro da Marinha, Affonso Celso, a tarefa de pintar um grande quadro comemorativo da batalha naval de Riachuelo, travada em junho de 1865 contra as forças paraguaias — uma batalha considerada decisiva pela Marinha, que conseguira evitar o ataque de surpresa dos adversários e estabelecera um domínio sobre a rede fluvial que seria determinante para a vitória.

O exército respondeu encomendando a Pedro Américo a grande tela da batalha de Campo Grande, que devia exaltar o papel das tropas terrestres. A exposição acadêmica de 1872, com a presença dos dois quadros, foi a primeira a ter um grande número de visitantes, atraídos pela oportunidade de ver as cenas da guerra já vencida. Foi também a consagração nacional dos dois pintores.

"Folgamos em dizer-lo, temos dois pintores. Não atingimos a extrema perfeição, porque nem o sr. Pedro Américo assigna Zeuxis I, nem o sr. Victor Meirelles é o herdeiro universal de Miguel Ângelo ou de Rubens... Certo que muito lhe resta a fazer. Mas o que fizeram já não é pouco: levar sessenta mil visitantes à Exposição de Bellas Artes..."

Prova da preocupação documental de Meirelles são as aquarelas e os estudos realizados no cenário das operações. Na pintura de batalha, Meirelles exhibe não somente um escrupulo descritivo, mas também um olhar lírico de paisagista. Na atenção aos aspectos da natureza, talvez se deva ver uma influência dos debates acerca do específico nacional da pintura histórica brasileira em Taunay e Porto-Alegre. Nesse sentido, poderíamos comparar o olhar de Meirelles a certas páginas descritivas de *A Retirada da Laguna*, do Visconde de Taunay, filho de Félix-Émile e oficial do exército brasileiro durante a guerra. Seja lá como for, o cotejo das cenas noturnas dos acampamentos, pintadas pelo napolitano Eduardo De Martino, com a grande Batalha de Humaitá, pintada por Vítor e hoje no Museu Histórico Nacional, mostra algumas afinidades na notação paisagística, que se fixa no terreno desolado, a vegetação iluminada aos lampejos pelo fulgor inflamado das bombas, em contraste com o céu sereno da noite.

De fato, a guerra de Vítor Meirelles não se constitui do grito dos moribundos e dos feridos, da massa dos cadáveres tombados, do heroísmo dos combatentes, mas do estrondo do cruzador que passa resfolegando pela correnteza silenciosa do grande rio, entre os silvos dos projéteis caindo na água com um baque e erguendo colunas iridescentes. O quadro, que deveria ser épico, apresenta-se tomado por uma espécie de melancolia noturna, por certos humores secretos, "neobarrocos" — nas palavras de Alexandre Eulálio — , que floresceriam posteriormente, nos anos 90, na pintura histórica do final do século.

As reações e as polêmicas da imprensa relativas à exposição de 1879 são testemunha da importância desse evento no panorama da história da arte brasileira do século XIX. O sucesso de público — mais de 70 mil visitantes, graças sobretudo à exposição simultânea da Batalha de Avahi, de Pedro Américo, e da Batalha de Guararapes, de Vitor Meirelles — marca não somente a afirmação da pintura de história promovida pela Academia, mas também o início de

sua crise definitiva. A polêmica em torno dos dois quadros, ambos encomendados por ministérios, e das premiações torna evidente o cansaço do público em relação à épica do Estado.

A comparação entre o quadro de Américo e o de Meirelles acendeu um debate crítico que envolveu imprensa e instituições, ultrapassando o mérito das obras para entrar no campo da política e das orientações culturais do Estado.

A Batalha de Avahí passa a representar os ideais de renovação daquele momento, contrapondo-se à Batalha de Guararapes, identificada com os princípios de ensino da Academia do Rio, já vistos como estagnados, 25 anos após a reforma de Porto-Alegre, nunca aliás realizada em sua plenitude.

A grande tela reflete o conhecimento da pintura militar que suscitara entusiasmo nas capitais europeias, de Gustave Doré a Meissonnier, de Fattori a Cammarano. A crítica lê aí a subversão dos princípios da composição acadêmica e a introdução de uma visão mais moderna, que se baseia nos princípios científicos da ótica para alcançar efeitos realísticos de movimento.

No debate crítico, aplicam-se termos como "mancha" e "arabesco", denunciando a leitura da estética elaborada pela cultura positivista francesa e italiana, ao passo que o realismo da épica de Américo é relacionado a uma pintura de maior aderência às instâncias da sociedade contemporânea. Valendo-se das palavras do crítico francês Gustave Planche, contra a pintura acadêmica de batalhas, Gonzaga Duque escrevia:

"Lebrun e Horace Vernet acharam para formar e arranjar a carnificina métodos simétricos dos quais o público já vai se enfasiando. Uma batalha em que se batalhe, em que os episódios, ao invés de descerem até a elegia ou até a anedota, se libertem, naturalmente, do sujeito e formem, em se reunindo uma vasta e ardente epopeia, eis o que nos falta; e quando a teremos?"

A simetria, o tom de anedota, o tom elegíaco e a falta de movimento eram exatamente o que se repreendia na batalha de Meirelles. O pintor catarinense defendeu com clareza e honestidade essas características de sua pintura ao escrever um panfleto publicado ainda em 1879:

"Na representação da Batalha dos Guararapes não tive em vista o fato da batalha no aspecto cruento e feroz propriamente dito. Para mim a batalha não foi isso, foi um encontro feliz, onde os heróis daquela época se viram todos reunidos. A tela de Guararapes é uma dívida de honra que tínhamos a pagar com reconhecimento, em memória do valor e patriotismo daqueles ilustres varões. Meu fim foi todo nobre e o mais elevado; era preciso tratar aquele assunto como um verdadeiro quadro histórico, na altura que a história merecidamente consagra àquele punhado de patriotas. "

Mas, dado o momento, essas palavras soaram como uma admissão de culpa. Vítor tomava por verdadeiros os argumentos de seus adversários, mas, como Dom Quixote, atirava no vazio. Fora da Academia, uma ânsia de renovação compelia rumo a uma pintura mais próxima do real. Talvez essa pressão adviesse também de um público novo, para o qual o conceito de povo já não se identificava somente com a construção da identidade nacional, mas com a realidade humana da grande cidade.

"Se a pintura moderna é pintura de multidão" — escrevia Gonzaga Duque — "isto é, a pintura para o povo; se ela é feita para impressionar, para fazer sentir a realidade; como exigir do artista a calculada composição das linhas acadêmicas? Não é justa tal exigência".

A Revista Musical e de Belas Artes toma a frente no apoio à reforma do ensino acadêmico e, em maio de 1879, publica em episódios um artigo significativamente intitulado "Esthetica positiva", no qual ataca com vigor, ainda que não tão lucidamente, o idealismo identificado com a Academia:

"[...]é em nome do ideal que Delacroix e os coloristas, Courbet e Manet os naturalistas na pintura, Carpeaux e Barye na escultura, Viollet-le-Duc na arquitetura, Weber e Wagner na música, Victor Hugo e os romancistas Flaubert e Goncourt na literatura foram atacados pelos acadêmicos.

Juntando tudo isso num mesmo caldeirão, o crítico da revista dá um panorama bastante interessante do que era o significado do moderno e da estética positiva: a presença simultânea de uma estética realista, baseada nos princípios

das ciências sociais, e de um forte componente decadente, reunidos em nome da renovação. Flaubert é Madame Bovary e Salammbô, Carpeaux é Ugolino e as decorações da Ópera:

"Entre nós, onde o estudo das bellas-artes é unicamente acadêmico, a marcha será quase impossível, se a mocidade que se dedica à arte não reagir com todo entusiasmo contra as mediocridades que, acastelladas na ignorância e nas theorias metaphysicas, querem opor um dique insuperável às doutrinas modernas..."

— escrevia o crítico anônimo da Revista Musical.

Contra a própria vontade, Pedro Américo viu-se envolvido no ataque à Academia e a Meirelles — ele, que, na realidade, aspirava a substituir Meirelles como grande pintor épico nacional. A polêmica barrou definitivamente seu caminho em direção à cátedra de pintura histórica na escola. Eis por que Pedro Américo preferiu continuar na Europa, estabelecendo-se em Florença, de onde continuava mandando para as exposições brasileiras quadros que provocavam discussões.

Podemos ter ressalvas quanto ao valor dos quadros de Américo, sempre condicionados por pretensões monumentais e por certa grandiloquência retórica, especialmente se comparados à honestidade e compostura da pintura de Meirelles. Mas, sem dúvida, ele tinha consciência do valor político de sua pintura nas estratégias culturais das instituições.

Como bem enxergou Gonzaga Duque em seu romance Mocidade Morta, Pedro Américo era o protótipo do pintor oficial que sabe promover a própria arte, servindo-se de modo desinibido das instituições públicas e dos meios de comunicação.

Com Independência ou Morte, apresentado em Florença em 1887, na presença do imperador e da mais alta aristocracia europeia, Américo candidatava-se a vate do império; nem por isso a Academia abriu-lhe as portas.

O nascimento da República ofereceu-lhe a moldura ideal para uma nova tentativa, com Paz e Concórdia, por exemplo, hoje no Palácio do Itamaraty, no Rio de Janeiro. Com o pano de fundo desse mesmo quadro, Pedro Américo pintou um grande edifício monumental, um templo-museu em cujo interior pode-se ver representado seu Independência ou Morte, a grande pintura histórica que representa o momento fundador da independência brasileira.

Para Pedro Américo, ser o pintor-sacerdote da nação era uma vocação. Tratava-se de um pintor digno de monumento nacional, de um Altar da Pátria todo mármore e lobas capitolinas.

A nova geração que se criava na boêmia carioca, cultivando o mito do artista dandy e da arte para o povo, só podia achá-lo insuperavelmente vulgar. Gonzaga Duque Estrada, o porta-voz dessa geração, assim julgava as obras do pintor na exposição de 1884:

"Thoré, um crítico de grande talento, dizia que a pintura moderna era a do homem, isto é, pouco mais ou menos, o que disse Fromentin chamando-lhe a pintura da multidão. A pintura que Américo atualmente nos apresenta é a pintura do luxo, da magnificência, uma arte sensual, voluptuosa e bonita.... Dir-se-á que o meio em que o artista tem vivido, Florença, acha-se sob a influência de Epicuro e Ovídio, Horácio e Boccaccio, Ariosto e Aretino".

A desmedida dimensão de suas ambições e a falta de um reconhecimento público incontestes faziam dele o protótipo do gênio incompreendido representado em seu infeliz romance Holocausto, em grande parte autobiográfico. Com indubitável habilidade, que tem paralelos no desinibido historicismo de Gervé, Pedro Américo registrará seu pessimismo e sua frustração no extraordinário Tiradentes Esquartejado, do Museu Mariano Procópio de Juiz de Fora, no qual os cânones da representação heroica são sarcasticamente distorcidos, adquirindo um clima alucinante de grand-guignol.

Em 1880, a Academia também começa a montar uma coleção de arte contemporânea brasileira que deveria representar o desenvolvimento de uma pintura nacional, identificando-a com a produção da instituição acadêmica desde as origens até os quadros de batalha.

Da coleção da Academia, portanto, aparta-se a pintura antiga europeia, que passa a constituir uma subdivisão em separado, compondo-se uma seção denominada "Escola Brasileira", que será apresentada ao público na exposição geral de 1884.

A coleção, organizada pelo secretário João Maximiliano Mafra, vai animar o debate crítico incipiente. A imprensa contrária à Academia contesta-lhe a parcialidade, sobretudo a falta de obras da época colonial, a parca qualidade dos quadros apresentados, a ausência da escultura e da arquitetura fora dos modelos acadêmicos.

Dessa polêmica surge também o texto de Gonzaga Duque Estrada, *A Arte Brasileira. Pintura e Escultura*, publicado em 1888 — primeiro balanço do desenvolvimento artístico nacional, denotando o fim de uma época e a abertura de novos caminhos. A tentativa de se construir uma arte nacional, identificando-a na tradição importada com a Missão Francesa, parecia uma ilusão prematura, por um lado, e anacrônica, por outro. A crítica de Gonzaga Duque tornava-se porta-voz dos fermentos de renovação que buscavam espaço fora das instituições oficiais.

A partir do sucesso de público da exposição de 1879, a discussão sobre a arte figurativa sai, portanto, do círculo da Academia. Nesses mesmos anos, abriam-se também os espaços da *Glace Elegante* e da *Galeria De Wilde*, onde exporiam Arsênio Silva, Facchinetti, Grimm, Parreiras e muitos outros artistas fora dos circuitos oficiais.

Para o sucesso dessas exposições concorria também a difusão de revistas como *Revista Ilustrada*, do italiano Ângelo Agostini, e *A Semana Ilustrada*, do alemão Fleiuss. Essas revistas ampliavam o público da arte e ofereciam novas oportunidades aos artistas, publicando caricaturas e dando espaço ao debate, sempre nos tons da sátira:

"Encerrou-se finalmente a exposição de Bellas-Artes... O boi do Avahy foi para o matadouro e o Camarão dos Guararapes serve de miolo à grande empada que está exposta nos Castellões.... Para falar em belas artes. A nossa academia tem duas plataformas: a *Glace Elegante* e o *Espelho Fiel*, em que de vez em quando aparecem alguns trabalhos que não tem entrada na própria academia como Voltaire não foi do Instituto de França" — escrevia Ângelo Agostini com o humor habitual, e a perspicácia que faz de sua *Revista Ilustrada* uma fonte preciosa para a crítica de arte do século.

Naquele mesmo ano de 1879, a *Tipografia Nacional* abria uma exposição de pintura e arte gráfica japonesas, organizada pelo gravador italiano Eduardo Chiossone, então em atividade em Tóquio. Poucos meses mais tarde, uma mostra dedicada a Portugal expunha, ao lado dos produtos da indústria e agricultura, um bom número de produções dos artistas da época. Essa exposição antecipa em um ano o início da construção do edifício em estilo neomanuelino do Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro e deve ser vista como um evento importante, por marcar uma nova fase nas relações com a cultura portuguesa.

Os pequenos quadros com temas campesinos de Thomaz Annuniação, as cenas de gênero de Bordalo Pinheiro e as esculturas de José Maria Rato Jr. e de Simões de Almeida foram interpretadas como uma sugestão para que se abandonassem as convenções do ensino oficial e se rumasse para uma arte mais próxima do real.

Tudo isso constitui sinais do crescimento de um mercado da arte que começa a ter seus primeiros colecionadores importantes.

O joalheiro da Corte Luiz de Resende, por exemplo, colecionava arte simbolista europeia, frequentando os *Salons des Rosecroix* em Paris; o barão de São Joaquim trouxe ao Brasil sua importante coleção de paisagens do francês Boudin, amigo dos impressionistas franceses.

Outros colecionadores emergentes compravam sobretudo autores premiados no *Salon des Artistes Français*: o especialista em naturezas-mortas Vollon, a idolatrada *Rose Bonheur*, o pintor militar *Petitjean*. São artistas hoje distantes de nosso modo de sentir, mas nem por isso menos importantes para se compreender as escolhas do gosto de uma elite que visitava os maiores centros artísticos europeus, ansiosa por mostrar-se atualizada em relação às tendências internacionais.

Em 1882, a Sociedade Propagadora das Bellas-Artes abre uma exposição de objetos de artes figurativas e industriais que vem suprir a falta das mostras oficiais, só retomadas em 1884. A primeira e única mostra pública organizada pela Sociedade Propagadora das Bellas-Artes teve o efeito de apresentar ao público o paisagista alemão Georg Grimm - que ali expôs toda a sua produção -, destinado a se tornar o mestre de uma geração de novos paisagistas brasileiros.

"Ali expôs ele tudo quanto possuía em trabalhos. Paisagens de Capri e vistas de Roma, marinhas de Gênova e jardins de Florença, cantos de natureza da Alemanha e estudos da natureza da África, estrada de Túnis e vilas do Brasil, uma mesquita de Constantinopla e um portão da Alhambra, pirâmides do Egito e panoramas de Portugal... A natureza dos países em que Jorge Grimm esteve nos parecia irradiante de luz e cor, diante de nossos olhos vadios, acostumados às tintas pálidas, anêmicas, miseravelmente doentias da maior parte de nossos paisagistas

Costuma-se repetir que Grimm, uma vez nomeado professor de paisagem na Academia, em decorrência do sucesso da mostra de 1882, seria o primeiro a ensinar a pintura em plein air, provocando uma verdadeira revolução, e uma pequena secessão, entre os alunos.

"Quando tomou conta da cadeira que o governo lhe concedeu por contrato, mediu os alunos, perfilou-se como um artilheiro e, puxando para os olhos a aba do largo chapéu de feltro, disse com sua voz germânica:

— Quem quer aprende pintar arruma cavalete, vai para mato.

E retirou-se. Seguiram-lhe os passos os alunos, que, entusiasmados por essa franqueza de falar, sentiram chegar a ocasião de um estudo consciencioso e aproveitável. "

De fato, embora Grimm não tenha sido o primeiro paisagista a seguir esse método, foi certamente aquele que, impondo-o à Academia, pôs fim à prática da cópia de modelos ilustres do passado, fazendo com que a paisagem abandonasse a sujeição à história, que a relegava à antiquada classificação dos gêneros.

Antes dele, o francês Henri Vinet, aluno de Corot, e o alemão Emil Bauch haviam aberto o caminho. As paisagens das praias do Rio ou das florestas, como Prata do Icarai e Queimada, em uma coleção de São Paulo, ou Praia, da coleção Fadei, do Rio, pintadas por Vinet entre os anos 60 e 70, demonstram uma abordagem direta da realidade visual do ambiente tropical e uma intensidade de luz que prefiguram de modo claro a pintura de Grimm. A luz deslumbrante em que se destaca Ladeira de Bauch, da mesma coleção carioca, pouco tem a ver com a anêmica execrada por Gonzaga Duque. Grimm, porém, ultrapassa as dimensões habituais do quadro de paisagem em direção ao grande formato, como em Vista do Rio de Janeiro, da coleção Fadei, sem ceder a qualquer intenção narrativa ou didática.

A paisagem liberta-se, assim, da tutela da ilustração e da pintura de história. A pintura de Grimm não aprecia o folclórico ou o característico: é um modo de ser dentro da cidade. Sair da Academia significa dar as costas ao sistema oficial da arte e percorrer os caminhos da boêmia, buscar os cantos menos vistos da cidade, até chegar à amada Niterói e caminhar em direção às novas experiências pictóricas, fruto de uma experimentação e de um olhar individuais.

As paisagens de Grimm parecem impassíveis: ele segue com a curiosidade de um geólogo e a obstinação de um cão de caça o movimento de uma falha de rocha, a reverberação do sol sobre cada pedra, a base nua de uma colina de granito e a cintilação verde de uma mancha de vegetação à beira de uma correnteza cristalina. Por vezes, pequenas figuras humanas observam perdidas o espetáculo da natureza.

O ofício do pintor está todo ali, nessa capacidade de atingir o efeito aparentemente sem emoção — concentrar-se no ver, resolver-se no detalhe. Certamente falta a Grimm um conhecimento seguro da forma. Parece sempre pronto a se perder, fascinado, atrás de fragmentos infinitos, mas, quando os quadros alcançam as dimensões que lhe permitem fazer ecoar livremente sua voz, a paisagem se forma em monumental evidência, despida de toda retórica.

Não é pouco, sobretudo num campo em que a pintura de paisagem fora antes de mais nada ilustração.

Faz-nos imaginar um diálogo com a fotografia de Leuzinger ou de Stahl; pensamos naquelas mesmas pedras de Niterói maravilhosamente fotografadas por Marc Ferrez. Partindo da vista urbana, os olhos do pintor e do fotógrafo penetram no detalhe, até alcançarem a majestosa presença das forças da natureza na configuração bizarra das rochas, na

imensidão de uma superfície de água, na correnteza de uma cachoeira. O pitoresco surge do contraste entre o ambiente urbano, dominado pela ideologia do progresso tecnológico, e a contemplação dos espetáculos imponentes de uma natureza maravilhosa. O olhar dos fotógrafos e o de Grimm são os primeiros a chegar a essa desencantada e espantosa verdade.

Poucos são os discípulos capazes de sustentar o tom do mestre. Alguns, como Garcia Vazquez e Hipólito Bonaventura Caron, atingem uma feliz, mas fácil contemplação do ambiente rural. Outros, como o comediógrafo França Júnior, dedicam-se à vista urbana, estendendo seu interesse pela anedota. Outros ainda, como Parreiras, não podem abrir mão do conteúdo narrativo e, da paisagem rural, passarão à paisagem histórica, fascinados pela lição dos panoramas de Meirelles.

Os alunos de Grimm foram, no entanto, o primeiro grupo a se destacar da Academia para formar uma escola independente, se "escola" podemos chamar um conjunto de personalidades tão diferentes. No entanto, o próprio apelido do grupo, "República de Niterói", poucos anos antes do ocaso efetivo do regime imperial, mostra-nos aquela dose de subversão que havia na postura dos jovens ansiosos por novidades e de seu anárquico mestre.

Entre os que melhor compreenderam a lição de Grimm, ainda que o tivessem seguido por pouco tempo, destaca-se Giovanni Battista Castagneto. Ainda jovem aluno da Academia, ele chegou, na qualidade de ajudante de João Zeferino da Costa, a participar do maior empreendimento decorativo do final do século: as pinturas para a Igreja da Candelária. Mas essa não era sua vocação, embora, ao longo de uma vida breve, Castagneto nunca tenha conseguido se libertar totalmente de uma certa ambição acadêmica. Começou participando a distância do grupo de Grimm e sentiu como sua aquela vida livre em busca do motivo no contato com a natureza.

A fusão entre arte e vida, todavia, ele a encontrou na pintura de marinhas. Esse gênero desfrutava de certa fortuna no Brasil: D. Pedro II amava as marinhas e os navios de guerra. Antes de Castagneto, contudo, a história da pintura de marinhas no Brasil já contava com o minucioso modelismo naval de Eduardo De Martino, presente nas coleções imperiais, e com as marinhas "elétricas" de Émile Rouède, assim denominadas porque pintadas de pronto e não raro de memória. Estas certamente influenciaram a técnica do jovem Castagneto. Daí ele extraiu o amor pela técnica rápida e sintética e pelo suporte improvisado — cartão, fundo de caixas de charutos, pratos, palhetas e até mesmo, num caso, uma pele de bacalhau seco. Também a lembrança de De Martino está presente na única tentativa ambiciosa de uma grande marinha histórica produzida pelo pintor, *Salva na Baía de Guanabara em Homenagem a Dom Pedro II*, hoje no Museu de Arte de São Paulo (Masp), pintada para obter uma viagem-prêmio da Academia, em 1887.

Foi a maior decepção do artista, nada talhado para esse tipo de celebração. A pintura de Castagneto necessitava de outros temas:

"Toda a atenção do artista convergiu para a vida humilde dos pescadores, para os míseros recantos de beira-mar, onde a paisagem, se não houvesse colmo de gente da pesca, que traduzisse a poesia de sua existência obscura, pudesse lembrá-la pela proximidade da terra. "

Para Castagneto, o pintor do mar, o mar era um estado da alma e a pintura, uma forma de vida. Vivia na praia de Santa Luzia, numa casa que parecia um barco. Qualquer objeto lhe servia para fixar a lembrança de um trecho de praia ou para copiar um tema. Apoderava-se, então, do tema com o traço febril da mão e com grande economia de meios, até transfigurá-lo numa imagem simplificada e rápida, a fim de não perder a força da sensação.

Em certos pontos, percebem-se a violência do gesto, o uso de instrumentos improvisados e até mesmo do polegar, à maneira dos escultores. Os botes a seco de Castagneto ultrapassam os limites de gênero, atingindo, não raro, o domínio da expressão lírica, como nos cascos-hieróglifos de De Fiori, Volpi, ou nas areias deslumbrantes de Pancetti.

Por fim, conseguiu viajar para o sul da França, onde foi estudar com um marinheiro então famoso, François Nardi. Retornou ébrio de luz. Capturou-a em quadros como *O Forte de Gragoatá*, no MNBA, mas, confuso e doente, a morte precoce veio içá-lo para fora da ressaca.

Em 1882, de volta de Paris, onde havia estudado com Cabanel, expôs nas salas da Academia do Rio de Janeiro o pintor paulista Almeida Jr. Assim o saudou o crítico Félix Ferreira:

"O aparecimento do Sr. Almeida Jr. nos campos da arte, armado cavaleiro e pronto para as lutas mais tenazes e os cometimentos mais audaciosos, é o prenúncio desse movimento que julgo necessário à reforma do ensino artístico, base, senão única, pelo menos principal do desenvolvimento das artes no Brasil.

Bem-vindo pois seja o inspirado ituano; de braços abertos o recebam seus irmãos em crenças e mocidade, seja um dos que metam ombros à grandiosa empresa que hão de levá-la gloriosamente por diante! O que é preciso é fiar o menos possível dos poderes que legislam, governam e administram, cujo desamor à arte se manifesta a cada passo, desde os edifícios públicos, que são grotescos, até à instrução artística que é defeituosa... E o que cumpre é apoiar fortemente os Liceus de Arte e Ofícios, multiplicar os centros de atividade, criar publicações ilustradas, organizar exposições artísticas e industriais, reproduzir pelos processos mais fáceis as nossas poucas obras de arte e derramá-las em profusão pelo povo, que é o único mecenas que as ideias e organização social deste século comportam e aceitam".

Em 1882, Almeida Jr. é o pintor do interior paulista e de um novo realismo social. Sua ligação com a terra permite-lhe ultrapassar as convenções da Academia e é também, aparentemente, seu limite. Em Paris, não consegue esquecer São Paulo e seu sotaque caipira. Até mesmo a acadêmica Sagrada Família de Fuga para o Egito é lida como uma família de pobres sem-terra afastados à força de sua casa humilde.

"O tipo de Maria nada tem de seráfico, é bem de uma mulher do povo, que adora seu filho... essa adorável criatura que traz ao colo o pequeninho rechonchudo e louro, ensina sem retórica, ensina sem sentimentalidade, a grande, a poderosa, a inigualável abnegação da mãe, que se expõe às fadigas da jornada, à inclemência do sol, à tempestade das areias, para salvar a vida ao fruto do seu amor."

Mas a pintura religiosa não é o campo em que Almeida Jr. revela toda a sua originalidade. O tema sacro não pode eludir facilmente a idealização. Ele quer pintar o homem ligado à terra, o caboclo em oposição ao homem da cidade grande, e quer fazê-lo sem os vínculos da estilização escolar. É o que tenta em *Derrubador Brasileiro*, mas não consegue apagar totalmente os traços da escola. A pose do modelo, forçada, é digna de um acadêmico.

Félix-Émile Taunay, em *Caçador e Onça*, apontara para a possibilidade de utilizar na pintura histórica temas inspirados na realidade das explorações e da conquista do território brasileiro.

Mas o mameluco de Almeida Jr. não é um lutador, um matador de feras. Cansado de abater troncos, de domar a floresta, ele se apresenta sentado numa pedra, dando baforadas de seu cigarro, com o ar esperto e tranquilo de quem está gozando de um prazer animal.

É o primeiro de uma série de caboclos pouco heroicos, flagrados em seus gestos diários, "come il ramarro sotto la gran fersa dei dí canicular", naquele pouco de sombra em que, sob um céu imóvel, buscaram refúgio da luz incandescente do sol tropical.

Amolação Interrompida, *Cortando Fumo*, *Caipiras Negaceando*, os quadros de Almeida Jr. surpreendem nos gestos e olhares a desconfiança, a surpresa, a ironia, a indolência típica da esperteza do caráter camponês.

Observados em conjunto, os quadros da Pinacoteca do Estado de São Paulo compõem uma galeria monumental das virtudes e dos vícios de seus heróis simples. Por vezes, percebe-se um recurso fácil à anedota campestre, como em *Carta*, que parece transportar para a roça um tema de Vermeer.

O formato, todavia, sempre evita o da pintura de gênero para se tornar história, como, guardadas as devidas proporções, certos britadores esbaforidos e certas hercúleas peneiradoras de mestre Courbet.

A comparação, porém, tem de parar aqui, pois o realismo de Almeida Jr. parece, antes, ter afinidades com os quadros de tema camponês pintados pelo português Malhoa e se aproximar da pintura do italiano Francesco Paolo Michetti.

Não são os gestos do mundo pré-clássico de La Figlia di Iorio a aparecer nos caipiras de Almeida, mas aqueles, igualmente ligados à terra, dos filhos dos primeiros colonizadores, em parte índios, em parte europeus, com um quê de ingenuidade ferina. Fitam-nos com seus olhares penetrantes, audazes, pueris, e sabemos que, dali a pouco, começarão a listar todos os nomes possíveis do demônio — portugueses, tupis e provenientes sabe-se lá de quantos outros resquícios de culturas mágicas sepultadas no passado, como o jagunço narrador de Grande Sertão: Veredas.

A escolha do pintor de viver entre Itu e Indaiatuba, nas pequenas cidades do interior paulista, parecia um exílio. Trabalhar fora da capital, no entanto — naturalmente, sem esquecer de sempre figurar nas exposições nacionais —, era uma escolha nada casual e bastante significativa.

Em sua vasta obra de retratista, nos retratos de indivíduos ou naqueles, extraordinários para o Brasil, em que pinta famílias inteiras, aparentemente surpreendidas na intimidade do interior de suas casas, Almeida Jr. canta as virtudes domésticas e a laboriosidade da burguesia dos fazendeiros e dos engenheiros paulistas, no momento em que o Estado de São Paulo se torna um motor da economia e um centro cultural não secundário para o país.

Em Família do Engenheiro Pinto, o técnico de ferrovias, meio de transporte essencial para o desenvolvimento econômico do Estado, é retratado dentro da sala de sua casa, enquanto, afundado na poltrona preferida, lê as notícias de política e economia no jornal.

Difícil encontrar uma exaltação tão clara e ao mesmo tempo humilde da ética positiva da época fundada no progresso técnico, no ensino e na família. O burguês, que, com sua formação tecnológica e científica, assegura o crescimento e o progresso do Estado, encontra no seio da família, circundado pelas virtudes domésticas das mulheres, e na educação dos filhos a serenidade de um descanso justo e útil.

Na casa burguesa, manifestam-se as virtudes pessoais e políticas, assim como na representação da roça paulista, nas paisagens campestres, nos caboclos entretidos na pesca, reaparece a arcádia contraposta à cidade em ascensão, invisível, mas inegavelmente presente.

Os quadros de Almeida Jr. são pintados para uma burguesia agrária e citadina cujo horizonte é a grande metrópole. É uma burguesia que, da fazenda, vai a Paris. São exibidos nas mostras internacionais da capital francesa e de Chicago, ao lado das imagens do progresso brasileiro promovido pela mesma classe de fazendeiros e técnicos que o pintor, com tanta habilidade, soube retratar.

Nas páginas de Eduardo Prado, e mais tarde nas do historiador Taunay, ambos inspirados nas obras de Eça de Queiroz e na historiografia de Capistrano de Abreu, a ideologia dessa classe em ascensão irá se expressar na criação da saga dos bandeirantes.

Os bandeirantes paulistas, herdeiros dos heroicos portugueses do Renascimento, mestiços nascidos da aliança com as tribos indígenas locais, não sofreram o processo de decadência das aristocracias europeias e coloniais, mas, ao terem de sobreviver numa terra pobre e hostil, abriram novos caminhos, conquistaram novas terras, fundando, em sua história de violências e conquistas, um povo novo.

Essa interpretação da história, influenciada pela ideologia da fronteira norte-americana, anima a grande tentativa de pintura histórica de Almeida Jr., A Partida da Monção.

No esboço da Pinacoteca do Estado, mais ainda do que na obra acabada do Museu Paulista, nota-se a descendência desse quadro dos modelos de Vítor Meirelles, que polemizava com o Pedro Américo de Brado do Ipiranga, desde 1887 nesse mesmo museu. A composição de Américo fundamenta-se num arabesco circular e na subversão da perspectiva, visando a dar a impressão de um movimento quase cinematográfico da imagem. Almeida, por sua vez, dispõe a composição como um friso, e os grupos de figuras adquirem um isolamento que permite um relato solene e pacato.

As dimensões das figuras, monumentais e imponentes em Américo, reduzem-se para permitir à paisagem um contraponto que ecoa feito uma nota contínua.

A luz, a mesma que cega os caboclos na mata ou diante de seus casebres, achata-se ou cava as figuras, iluminando trechos de uma história simples, de homens rudes e pobremente vestidos.

O grupo do pai dando a bênção, homenagem à Primeira Missa de Vítor Meirelles, é o único a lembrar o papel da fé católica na formação de um novo Estado, mas a alusão à religião de estado é posta em segundo plano pela celebração dos afetos familiares: as mulheres, as mães dizendo adeus, os velhos se despedindo preocupados, tudo isso escandido numa narração pausada e habilidosa, de uma retórica submissa. Os barcos carregados esperam à margem do grande rio que se perde no desconhecido da floresta tropical.

As obras de Almeida Jr. constituíram a novidade mais significativa da exposição acadêmica de 1884. Ao lado delas, porém, o Encontro de Paio e Francesca, de Aurélio Figueiredo, embora não plenamente bem-sucedida como obra de arte, manifestava um novo interesse pelas tendências simbolistas emergentes na cultura internacional, em pintores como Alma Tadema e Jean Paul Laurens.

Figueiredo foi um pintor sensível e cheio de talento nas paisagens e cenas de gênero, nas quais privilegiou os temas infantis. Em O Copo de Água, no MNBA do Rio, em Quintal, da coleção Fadei, trata o gênero com uma sensibilidade simbolista, que antecede certas obras do primeiro Visconti.

Félix Ferreira nos apresenta a respeito um extraordinário retrato, partindo da descrição do ateliê do pintor:

"Uma porta sempre cerrada aos olhos profanos e duas janelas rasgadas para um pátio. Paredes internamente pintadas de uma cor apropriada ao sobressaimento das molduras, teto de um tom de pérola, soalho polido e limpo, alguns móveis singelos esparsos, livros aqui, cavaletes ali, pincéis grupados em um vaso, ao lado a palheta, uma serenidade cenobítica derramando-se pelo ambiente eis o pequeno mundo do nosso artista. Mal transpõe-se o limiar, dão logo os olhos com um retrato de corpo inteiro, de uma mulher, em tela estreita como um carton-promenade, emoldurada em veludo, como uma joia, com uns florejos ornamentais de várias nuances azuis e verdes guarnecendo os cantos da moldura e dando-lhe gracioso realce".

Monástico e refinado, Aurélio representa o novo protótipo do artista dandy que despreza a facilidade e o conformismo acadêmico. Com frequência, prefere expor em seu ateliê ou em pequenas galerias particulares.

O grande Nu de Rodolfo Amoedo provocou o escândalo dos moralistas na exposição de 1884:

"O modelado do corpo da mulher atinge a perfeição. Sente-se através dessa carne, carne que é carne, carne que tem sangue, a disposição dos músculos. E para qualificar o poder de realidade que tem este quadro, a estranha vida que anima esta obra-prima, apenas encontro como forma clara e única a frase dita por uma senhora diante dessa figura:

— Que mulher sem-vergonha!

Este quadro que na exposição de 84 foi o melhor pintado, o que resumia mais conhecimento de modelado e maior savoir faire, isto é, segurança e elegância de toque, mereceu da congregação acadêmica uma censura por... ser imoral"

Amoedo também havia compreendido a lição de Cabanel, que impressionara Meirelles e Pedro Américo nas décadas anteriores. Sua interpretação, porém, parece quase uma paródia intencional dos dois mestres. O tema indianista cede inteiramente lugar ao mundo bem mais urbano e real das cocottes, com um atrevimento visto como um desafio pelos fariseus guardiães da moral da Academia Imperial.

A mesma veia sarcástica está em Último Tamoyo: um tema consagrado pelo poema de Gonçalves de Magalhães transformava-se numa espécie de lição de anatomia do doutor Tulp, praticada por um triste eremita sobre o cadáver inchado de um pobre caboclo afogado às margens de um triste oceano tropical.

Assim, em Marabá de Amoedo, a heroína infeliz pintada por Meirelles, Moema, transformava-se num nu feminino francamente realista e sensual. As formas cheias e bem- torneadas do corpo, contendo muito pouco das mulheres indígenas, e o olhar lânguido aparentam Marabá à Faceira de Rodolfo Bernardelli, abrindo caminho a um indianismo já maneirista. Estamos próximos à sátira aos pais da pátria.

A pintura de Amoedo, todavia, distingue-se pela atenção às novidades técnicas que fazem dela um ponto de referência na renovação da Academia: por um lado, os estudos de ótica de Bruck e Helmholtz; por outro, a redescoberta de procedimentos antigos como a encáustica ou a pintura a ovo.

Nos primeiros anos do século XX, Amoedo se dedicará com meticulosidade crescente a esse amor pelo ofício que o aproxima, em alguns aspectos, das ideias de Ruskin e do Arts and Crafts. Graças ao estudo dos mestres do Segundo Império francês, e sobretudo de Bonnat, o pintor acabará por se interessar pela pintura de Puvis de Chavannes.

Mas o Nu exposto em 1884 mostra, acima de tudo, seu interesse pelo japonismo e pela pintura dos orientistas franceses. Um interesse que retorna em Jesus em Cafarnaum, da Pinacoteca do Estado de São Paulo, em que está presente a influência de Mariano Fortuny e da leitura da vida de Cristo por Renan, que renovava a iconografia religiosa de Domenico Morelli na Itália.

Esse Cristo extático e possesso, circundado por um halo de luz que relembra as ilustrações bíblicas de Gustave Doré e os ectoplasmas da fotografia espiritista, caminha vestido de branco pelas ruas ensolaradas da aldeia da Galileia, reunindo um séquito de miseráveis atônitos, mais parecendo um Antônio Conselheiro nas áridas praças do sertão da Bahia.

Tem-se aí o extremo oposto da pintura religiosa de João Zeferino da Costa⁶⁹. O mínimo que se pode dizer deste último é que, a seu modo, era um extravagante. Quando todos os artistas brasileiros corriam a Paris para se atualizar quanto às novas tendências, Zeferino passou seus anos de bolsista na Roma de Pio IX, fechada e retrógrada.

A pintura de cavalete não o interessava; sua Pompeana é uma obra sem inspiração. Parecia sentir-se destinado a um empreendimento diferente, tão anacrônico quanto ambicioso, de modo que estudava a pintura mural no Vaticano, desde Rafael até a Capella deH'Immacolata, onde Podesti dava forma à imagem da Chiesa dei Sillabo.

De volta ao Rio de Janeiro, seguindo o exemplo de Meirelles, dedicou-se ao ensino do desenho, chegando a colaborar com Amoedo e Villares na fundação de uma escola livre. Depois, a partir de 1891, foi professor da cátedra de desenho com modelo vivo da Academia. O restante de sua vida foi dedicado à decoração mural da Igreja da Candelária. Os seis grandes painéis do teto dessa igreja representavam uma oportunidade única na carreira de um pintor brasileiro, quer por suas dimensões, quer pela ocasião inusitada.

As grandes pinturas contavam a história da evolução da cidade, simbolizada pela construção do templo, sugerindo um paralelo com as grandes catedrais europeias. A Candelária era uma igreja do povo, fundada em pagamento a uma promessa feita por um grupo de portugueses salvos de um naufrágio. Assim, a pintura tratava das vicissitudes da cidade e da religiosidade de sua gente, de seus hábitos, desde o século XVII até a época contemporânea. O catolicismo fundador da Primeira Missa no Brasil tornava-se relato da contribuição da religião para o desenvolvimento civil da sociedade.

Vemos como Zeferino havia estudado a composição das grandes obras do barroco romano, Domenichino e Lanfranco, e a pintura mural da Roma do século XIX: os ciclos de San Paolo fuori le Mura e as pinturas do Vaticano. Nas cenas, de uma religiosidade coral, o esmero na documentação dos trajes une-se a um conhecimento invulgar dos recursos da perspectiva.

Mas a empreitada de Zeferino já nascia ultrapassada pelos acontecimentos. A república leiga, nascida em nome do progresso, esconderia suas pinturas para sempre na escuridão da nave silenciosa da catedral.

Em 1885, Belmiro de Almeida expunha a tela Arrufos, saudada pelo crítico Gonzaga Duque, nela retratado, como o início de uma nova era:

"Ainda no Rio de Janeiro não se fez um quadro tão importante como é este. Os assuntos históricos têm sido o maior interesse dos nossos pintores... Belmiro é o primeiro, pois, a romper com os precedentes, é o inovador, é o que compreendendo por uma maneira clara a arte do seu tempo interpreta um assunto novo... O pintor, desprezando os assuntos históricos para se ocupar de um assunto doméstico, prova exuberantemente que compreende o desideratum das sociedades modernas, e conhece que a preocupação dos filósofos de hoje é a humanidade representada por essa

única força inacessível aos golpes iconoclastas do ridículo, a mais firme, a mais elevada, a mais admirável das instituições — a família."

Belmiro, portanto, punha fim à época em que a arte brasileira ainda era prisioneira da retórica dos gêneros e se fundamentava na transposição em chave nacional da tradição europeia. Dava início a uma arte nova, inspirada na realidade social urbana contemporânea, falando da transformação dos costumes no interior da família e da condição da mulher na sociedade moderna.

Era uma pintura que objetivava a educação moral do público, imitando o exemplo da pintura vitoriana inglesa, mas adotando a estética do naturalismo francês. O artista deixava de ser uma espécie de sumo sacerdote do culto da nação, passando a recusar a ideia de uma pintura celebrativa, promovida pelo Estado e distante da representação da atualidade. Assim como Amoedo e Aurélio Figueiredo, Belmiro tentava encarnar o modelo do artista dandy, o intelectual urbano que fazia de sua arte um estilo e um modo de vida:

"O vestuário é para Belmiro o que foi para Honoré de Balzac e para Alphonse Karr, o que é para Daudet e para Carolus Durand, o que é para Leon Bonnat e para Rochemore, uma feição artística, um sintoma do bom gosto e do asseio, ou como lhe chama o mestre, o sr. Ramalho Ortigão, a expressão, pessoal, de uma filosofia... O vestuário de Belmiro é o de um homem de talento e de gosto. E existe uma certa relação entre a sua maneira de vestir com a sua maneira de pintar e sentir os assuntos."

Almeida Jr., que certamente exerceu influência na formação de Belmiro, pintou-lhe o retrato, hoje no Masp — um retrato que poderia ilustrar da maneira mais adequada essa passagem de Gonzaga Duque, oferecendo-nos uma série de coordenadas francesas (Daudet e Bonnat) e portuguesas (Ramalho Ortigão) para compreendermos a cultura do pintor. Belmiro aparece sentado numa pedra, como um minúsculo sátiro de uma fonte. O olhar vivo e o cavanhaque mefistofélico traem o admirador das caricaturas de Daumier, o autor de Príncipe Obá, de Castro Urso e de outras caricaturas de sátira social.

Belmiro desenvolverá sua veia caricaturista também nas esculturas de pequeno formato, que lembram a plástica de Daumier e, mais ainda, a de Dantan. O leque japonês é digno de um Oscar Wilde da boêmia carioca.

Na realidade, esse tipo de artista tinha vida difícil num país em que o mercado e o prestígio social da arte ainda estavam em grande parte ligados às encomendas oficiais — a não ser que se escolhesse a marginalidade ou a emigração.

Em seu romance *Mocidade Morta*, publicado em 1900, Gonzaga Duque descreve com desencanto a situação desse grupo de jovens, suspensos entre a rebelião impotente contra as instituições oficiais, a frustração e a tentação de aceitarem um bom emprego. Algumas de suas atitudes antecipam as da vanguarda modernista na recusa à cultura acadêmica, levando o sarcasmo até a paródia goliardesca e o nonsense.

A maioria das experimentações de Belmiro é de ordem técnica, amiúde em sintonia com os desdobramentos da pintura europeia. Tagarela exhibe os empastes densos de cor da pintura realista de Mancini; *Efeitos de Sol* remete ao mundo camponês italiano de Michetti, mas a técnica solidamente construtiva e o desenho clássico têm um quê do divisionismo de matriz simbolista de Segantini, Nomellini e Pellizza. Por fim, chega ao dinamismo de paródia das últimas obras, como *Retrato de Senhora*, que se inspira em *Baila* e *Delaunay*, escarnecendo o último *Visconti*.

Para concluir, vale a pena encerrarmos essa lista com o nome de Firmino Monteiro. Mais do que pelas belas paisagens do Rio e de Niterói, pelos quadros de gênero, como *Vidigal na Frente da Casa da Vidinha*. Nesses, Firmino tentava criar uma pintura de usos e costumes históricos nacionais, utilizando as descrições da vida popular de *Memórias de um Sargento de Milícias*, os tipos sociais de Francisco de Almeida e Macedo e Bernardo Guimarães e Souza, obtendo êxitos que parecem inspirados em *Fortuny* ou *Favretto*.

Com a queda do regime monárquico e a Proclamação da República em 1889, surgem expectativas de renovação cultural. A Academia atravessa uma crise grave, tornando-se alvo de críticas duríssimas e sendo considerada, com razão, um obstáculo à liberdade da arte e um instrumento de controle e censura do governo imperial. Chega-se a pedir sua extinção.

A Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro, no entanto, sairá revigorada desse período difícil, sobretudo graças à obra do novo diretor, o escultor Rodolfo Bernardelli, que conseguiu impor um controle mais eficaz sobre a produção oficial.

A influência conjunta da cultura positivista e da presença renovada da Academia provocou uma nova orientação da cultura figurativa brasileira. As tendências realistas que emergiram no decorrer dos anos 80 foram suplantadas por tentativas de renovação da imagem da nação sob a ótica do progresso cívico e técnico.

Quem deu o exemplo disso, como de costume, foi Pedro Américo, com seu Paz e Concórdia, candidatando-se à sucessão de si mesmo no papel de vate do Brasil no futuro concerto das nações democráticas.

À representação da história sucedia a alegoria, a representação personificada dos conceitos filosóficos que deviam formar as bases da educação e da moral do homem moderno. Tentava-se, assim, sair da trilha de um naturalismo social considerado vulgar e inadequado à missão celebrativa da arte nos novos tempos.

Uma nova estética, calcada na França da Terceira República e na Exposição Universal de 1889, reutilizava os estilos históricos, extraíndo do barroco uma visão cenográfica da cidade e da arte decorativa, e da ideologia positivista a visão otimista do moderno.

Vítor Meirelles foi o único artista a ser marginalizado pelo regime, que o identificava como o pintor oficial da monarquia. Circundava-o, todavia, a admiração que soubera angariar dos alunos e que fazia dele um ponto de referência para os artistas mais sensíveis da geração mais jovem.

Imitando o exemplo de Gervex em Paris, Meirelles criara em 1885 uma Empresa de Panoramas da Cidade do Rio de Janeiro, recrutando sócios contribuintes e improvisando-se como gerente. A pintura de panorama, mostrando não somente a beleza mas o grau de desenvolvimento urbanístico e industrial da capital, tinha de servir como propaganda do Brasil junto aos futuros imigrados europeus, aos quais cabia satisfazer a demanda de mão-de-obra livre provocada pela já iminente abolição da escravatura.

O primeiro panorama do Rio de Janeiro, do qual só restam seis estudos no MNBA, foi executado pelo artista em Bruxelas e exposto na capital belga e em Paris, por ocasião da Exposição Universal de 1889.

Meirelles também, portanto, buscava uma alternativa à pintura histórica e às encomendas oficiais, que logo a República negaria.

Ao voltar ao Rio de Janeiro, encontraria a situação totalmente mudada. A imprensa o acusaria de passar uma imagem falsa da cidade, ocultando seus verdadeiros problemas urbanos e sanitários. E esses não se solucionam mediante a pintura de panoramas, mas somente com as obras de saneamento do novo governo republicano.

Meirelles projetaria mais duas grandes telas históricas, A Entrada da Esquadra Legal na Baía de Guanabara, de 1893, e Panorama com a Primeira Missa no Brasil. O primeiro era uma tentativa de mostrar ao novo regime a utilidade política da própria pintura e celebrava a vitória do governo legítimo contra o perigo da insurreição militar. O segundo preparava-se para celebrar o quarto centenário da descoberta do Brasil, em 1900, mas nunca foi executado.

Influenciado, talvez, até pelo sucesso de Grimm, Meirelles retornou, pois, ao tema da relação entre civilização e natureza que Félix-Émile Taunay colocara no centro da cultura figurativa brasileira com o panorama de 1824 e, mais tarde, com as paisagens históricas das décadas de 40 e 50. Sem o apoio do Estado, Meirelles tentou fazer do panorama um instrumento de educação de um público mais amplo no país, tornando a propor a função educativa e cívica da pintura de paisagem.

Sua voz, no entanto, erguia-se fraca e isolada. Os sucessivos governos remodelariam profundamente o rosto da "cidade maravilhosa", tornando-a uma vitrine do progresso e transformando os artistas em seus apologistas.

A influência da arte de Meirelles manifesta-se na pintura da maturidade de Antonio Parreiras. A grande paisagem Sertanejas, exposta em 1899, parece amplificar em escala monumental os desenhos de floresta executados por Araújo Porto-Alegre nos anos 50.

A pintura assume o caráter de um fragmento no qual, em lugar da sensação de conhecimento racional proporcionada pelo olhar analítico sobre a realidade humana da vista urbana, amplia-se o desnorteamento diante do mistério da natureza.

Com o passar dos anos, e para satisfazer as exigências celebrativas das novas capitais federais que o abarrotavam de encomendas, Parreiras irá se especializar na paisagem histórica, afirmando-se como o melhor herdeiro do mestre de Florianópolis. Apesar disso, não deixará de pagar seu tributo aos esquemas compositivos dos quadros monumentais de Pedro Américo, o que faz em Conquista do Amazonas, para o Palácio Grão-Pará, de Belém — no qual o tema indianista é retomado numa variação feminina e idílica —, em Iracema, hoje no Masp, e num ciclo de grandes paisagens históricas dedicadas à conquista do Brasil, hoje na casa-museu que o arquiteto paulista Ramos de Azevedo construiu para o artista em Niterói.

Essas obras, bem como a casa e o ateliê do pintor, em contato com o jardim — pequenos monumentos em si próprios —, mostram como Parreiras não havia ficado imune às influências do pensamento de Ruskin, Morris e do art nouveau do grupo Les Vingts de Bruxelas.

Derrubada, do gaúcho Pedro Weingärtner, talvez seja a obra de maior êxito entre todas as que se inserem no filão da retomada da paisagem nacional baseada no exemplo de Taunay. Contudo, nos troncos retorcidos e nas raízes revoltas, expostas a uma luz crua, o artista soube captar as consonâncias simbólicas do tema, ao passo que resolve os planos e os contrastes luminosos mediante densos empastes de cor na superfície.

Em sua pintura de gênero, Weingärtner fundou um novo e vigoroso regionalismo na pintura brasileira, representando o mundo dos emigrantes no sul do país com uma viva sensibilidade para a anedota de costume e, por vezes, com rara concentração formal, como em Desolada, atualmente no Masp.

O novo discurso sobre a paisagem regional também encontra eco na pintura de Jerônimo José Telles Júnior, que traduz com melancolia característica e austero resguardo a luz dos campos e das praias de Pernambuco.

Distantes de toda retórica, as vistas do distrito de Madalena, em Recife, onde o pintor viveu por muito tempo, são o documento de uma visão certamente original da paisagem do Nordeste. O céu de verão, frequentemente tempestuoso, as inundações repentinas, o vento deformando os troncos e as folhagens das árvores são temas caros a Telles Júnior. Por vezes, minúsculas figuras de camponeses atravessam a paisagem de luz amorenada e árida, quando não ofuscante. O fundo carrega-se de fulgores violáceos, como de uma tormenta iminente.

Encerra-se com Telles a época do panorama documental, e o sertão pernambucano torna-se um lugar do sentimento: sai das aquarelas dos viajantes para adquirir as dimensões da lírica e do vivido.

Em Salvador, Bahia, a cultura figurativa promovida pelo espanhol Miguel Canizares com a fundação do Liceu de Artes e Ofícios e, posteriormente, da Academia estimulava uma abertura para o exterior.

Manuel Lopez Rodriguez, educado em Paris nos anos 90, levaria à cidade a experiência da arte dos Salons. A personalidade e a história desse brilhante artista baiano valem como exemplo da situação do artista brasileiro fora do circuito de promoção pública da Corte.

Contrariamente ao de Almeida Jr., que tinha atrás de si um mercado em formação no Estado de São Paulo, seu destino é análogo ao de Rosalvo Ribeiro em Alagoas e de Horácio Hora em Sergipe, artistas que tentaram fundar declinações regionais dos modelos propostos pelo centro. A todos se aplicam as palavras que Gonzaga Duque escreveu sobre Lopez Rodriguez, em artigo de 1909:

"Um dos belos talentos de uma geração que vai se apagando na morte e que, não obstante seu mérito, se fez esquecer pouco a pouco, longe da concorrência estimuladora de um centro mais rico e um nada menos utilitário.

O pintor baiano procurava seus pontos de referência no contato direto com os centros europeus, como vemos em Natureza Morta com Crisântemos e Leque, do Museu de Arte da Bahia, com seus empastes de cores vivas, executada por um Boldini florista, com a citação japonesa e art nouveau nas decorações opulentas das porcelanas e dos tecidos.

Como seu conterrâneo Amoedo, com quem compartilhava a admiração por Bonnat, Lopes Rodrigues também passou uma temporada na Bretanha, Terra Prometida do simbolismo francês. Uma anedota bretã encontra-se no acervo do Museu da Bahia: Procissão na Bretanha, quadro em que, embora por meio da nota de folclore local e de um cromatismo que relembra o português Costa Pinto, vislumbra-se uma certa sensibilidade "nabi".

Assim como em Belmiro, sua pintura de gênero desenvolve-se após o retorno à Bahia, em quadros como O Adeus e Dois Véus. Neste último, as ascendências simbolistas são evidentes na leitura das figuras femininas e em detalhes como as flores de cardo, tênues e curvilíneas como lírios de Burne-Jones ou como a vegetação perversa de Sertorio.

O pai de Manuel Lopez Rodriguez, João Francisco, seu primeiro mestre, é autor de uma série de naturezas-mortas de peixes e caça, executadas com um vigor e uma energia de qualidades plásticas incomuns na arte brasileira desse século. Veja-se, por exemplo, o Pássaro Morto, cartão de 1861, ou Peixes, tela de 1890. Não havendo preocupação com o elemento nacional específico, nota-se nas naturezas-mortas de Lopez Rodriguez, pai, adesão às coisas próprias da tradição ibérica e fidelidade aos dados essenciais do ofício. Num impulso, o pintor supera a necessidade de reformular em chave "brasileira" a tradição do gênero, atingindo vigorosos resultados pictóricos.

A cultura positivista foi a musa do escultor Cândido Almeida Reis e de Décio Villares, que, ao lado de Rodolfo Bernardelli, renovaram a escultura na segunda metade do século. O primeiro, aluno de Rochet em Paris, adotou o estilo do mestre na estátua do rio Parayba, representado como um jovem e vigoroso índio. Já durante o reinado de Pedro II, Almeida Reis havia produzido grandes alegorias de temática sociopolítica, como Progresso, para a Estação D. Pedro II, hoje Central do Brasil, infelizmente perdido.

Para seu bronze Dante Deixando Florença para o Exílio, Almeida Reis tinha pensado numa base de pedra, provavelmente inspirada no monumento a Pedro o Grande, de Falconet, que integrava de modo original estátua e ambiente. Outras esculturas alegóricas, como Alma Penada, O Delito (para o presídio do Rio) e o grupo perdido Gênio e Miséria mostravam uma aproximação em relação a modelos franceses, como Carpeaux, em sua tendência a representar situações fortemente patéticas e à deformação expressiva das figuras.

O vigoroso retrato do general Osório, com a inscrição em guarani, mostra-nos um retratista de talento. Num retrato de Pedro Américo, o escultor aparece com a cabeleira solta e a barba do filósofo místico, elementos que o aparentam a um Cristo metropolitano, indicando uma adesão quase religiosa à fé positivista.

Villares, que foi um pintor de sólido talento, aprendeu em Paris as inovações técnicas do pós-impressionismo, como o demonstram Retrato de Moça, no MNBA, e os dois retratos históricos ideais, Paolo e Francesca, na UFRJ. Esteve entre os primeiros a introduzir na pintura brasileira os temas do simbolismo europeu.

Propôs com maior firmeza uma abordagem pictórica da escultura, provavelmente a partir dos bronzes de Rodin. Do escultor francês, herdou também a tendência a deixar zonas da obra inacabadas ou a apresentá-las como fragmento. É o caso dos bustos de Tiradentes e do apóstolo Paulo, no MHN do Rio.

Nos monumentos públicos, assim como nos fúnebres — na figura feminina do Monumento Funerário de Júlio de Castilho, em Porto Alegre, por exemplo —, adaptou um estilo realista em alegorias de matriz positivista, baseando-se em iconografias religiosas derivadas do barroco, e integrou ambiente e obra de modo original, dissolvendo os limites convencionais da plástica.

Para o Rio de Janeiro, os anos da virada do século significaram o início da reforma urbanística e uma retomada, em nova chave, da promoção pública das artes plásticas. O escultor Rodolfo Bernardelli, nomeado diretor da Academia após a crise que se seguiu ao surgimento do regime republicano, conseguiu transformar a renovada Escola Nacional de Belas Artes numa poderosa máquina concentradora das encomendas oficiais que brotavam dos ambiciosos projetos do governo.

Aluno de Monteverde e de D'Orsi, na Itália, conhecedor das tendências da escultura contemporânea francesa, Bernardelli se havia imposto nas exposições acadêmicas de 1879 e de 1884 com obras inovadoras. O relevo São Sebastião e Fabíola, de 1875, e sobretudo o grande grupo em mármore, Cristo e a Mulher Adúltera, de 1884,

ultrapassaram a gramática acadêmica em formas e dimensões, introduzindo um novo tratamento pictórico na escultura monumental.

Uma vez eleito para a direção da Academia, o escultor monopolizou as encomendas públicas no Rio e nas províncias.

Embora dotado de um talento fácil de modelador e retratista, Bernardelli não foi um artista convencional. Soube estimular o diálogo com a arquitetura e a decoração e modernizar o ensino, alinhando-se às tendências emergentes nos grandes centros europeus e norte-americanos, sobretudo às grandes exposições internacionais. Suas ambições de escultor nacional levaram-no a reelaborar amiúde os temas indianistas.

Em Faceira, obra exposta em 1880, antecipou uma interpretação realista do tema indigenista que adentrava a paródia, como observou Gonzaga Duque, cuja leitura da obra a aproximava das caricaturas de Grevin:

"Há no seu corpo molezas de uma carne já cansada pelas noites febris do deboche; existe em seu sorriso a untura do carmim e a palidez da perversidade; seus olhos miúdos têm o brilho tentador da lascívia, a posição em que está, apoiada com ambas as mãos a um cepo de árvore que lhe fica às costas, empinando todo o tronco, faz lembrar mulheres experientes em seduções e que estudam ao espelho atitudes provocadoras. Falta-lhe portanto a naturalidade. A cabocla, mesmo a mestiça, a marabá, tem característicos étnicos."

A notação de cor que faz da obra do escultor uma parente próxima da pintura, aproximando-a daquelas figuras policromadas, combinando diversos materiais, tão em moda na escultura ornamental de pequenas dimensões. Essa era uma característica evidente até mesmo nos inúmeros esboços para monumentos fúnebres, parte importante da produção do artista, após a afirmação, junto ao regime republicano, do papel dos cemitérios públicos na vida social urbana.

O espírito dessacralizante com relação aos temas do indianismo imperial acompanha a vontade de desenvolver um estilo nacional, adequando-se às sugestões da escultura naturalista e às temáticas sociais modernas de Achille D'Orsi. É no escultor italiano que se baseia o grupo escultórico Cristo e a Mulher Adúltera, realizado em mármore e hoje no MNBA do Rio de Janeiro.

A interpretação do episódio evangélico é moderna, tanto no tema que contém uma crítica ao farisaísmo burguês quanto na representação histórica do Cristo. A paixão pelos lânguidos mártires pré-rafaelitas é retomada em decorrência do romance histórico-católico Fabíola, que inspirou duas obras de Bernardelli: o relevo Santo Estevão e Fabíola, de 1875, e o posterior Santo Estevão, calcado numa austera escultura de Faulguière.

Na indecisão entre a interpretação realista e social e a espiritualista do tema religioso, a crítica leu uma prova da substancial indiferença do autor para com os conteúdos de sua arte, por vezes reduzida a mero virtuosismo técnico. Bernardelli, porém, parecia experimentar diversas opções estilísticas, em busca de um diálogo com as instituições. Na década de 70, aproximou-se ao classicismo de Zeferino da Costa, com quem compartilhou também as tentativas de renovação do ensino acadêmico.

Estabelecida a República, suas ambições voltaram-no para a decoração pública, o que resultou nas esculturas para o Teatro Municipal e nos esboços da fonte da Carioca, nunca realizada. Essas esculturas de Bernardelli frequentemente apresentam o caráter de bibelôs monumentais, em sintonia, sob certos aspectos, com os êxitos neobarrocos da Fonte dei Mare, de Mario Rutelli, numa das praças monumentais da Terceira Roma, Piazza delCEsedra.

Em 1899, preparava-se a passagem do século e celebravam-se os 400 anos da descoberta do Brasil. A tentativa de criar uma renovação da pintura histórica mediante a introdução da alegoria e do rompimento com as barreiras dos gêneros tradicionais levou a resultados como o monumental Último Baile da Monarquia ou Baile da Ilha Fiscal, de Aurélio Figueiredo, hoje no MHN. Pintado a partir de estímulos literários, entre os quais destaca-se o moralismo histórico de Machado de Assis, o quadro tem uma orquestração mahleriana, como observava Alexandre Eulálio, revertendo e instrumentalizando o sarcasmo machadiano em sentido pedagógico.

A menção de Mahler justifica-se por um senso descontínuo e desorientado do espaço em que convivem fragmentos de planos e tempos diferentes: a realidade histórica combina-se com a alegoria e com a aparição, o presente e o futuro. Nota-se no quadro a influência de esquemas de composição da pintura barroca, o que pode sugerir uma influência das linhas sinuosas do art nouveau, mas isso se deve, provavelmente, mais ao neo-setecentismo em voga na pintura decorativa francesa do Segundo Império. Tampouco se pode excluir a possibilidade de a disposição compositiva inédita da pintura ter resultado da experiência de Aurélio Figueiredo como caricaturista nas páginas da tão popular *Semana Ilustrada*, de Fleiuss, e de outras publicações do tipo. As vinhetas dos almanaques da *Semana* eram verdadeiras antologias de retratos satíricos que nada ficavam devendo aos exemplos do *Charivari* parisiense ou do *Punch*. Os temas e códigos da cultura figurativa oficial eram ali constantemente parodiados e deturpados de modo surreal. Ainda citando Eulálio:

"Tal representação literalmente nefelibata, adotava o partido de certa iconografia codificada que então oscila entre ousadia e mistificação, experimentalismo e kitsch, e vinha sendo praticada por algumas estrelas dos salões esotéricos de fim de século, protagonistas de uma arte de teor simbólico afim à espiritualidade Rosacruz em plena difusão nos decênios de '80 e '90, como Aman-Jean, Jean Delville, Levy-Dhurmer, Carlos Schwabe, que possuía ardorosos admiradores no Rio de Janeiro".

De outra parte, e naquele mesmo ano, surge *Os Descobridores*, de Belmiro de Almeida, no Palácio do Itamaraty. Na composição de sabor neomedieval, tal e qual a decoração de uma tapeçaria, bem como na técnica deliberadamente pobre e enxuta, percebe-se o artista atualizado em relação às propostas da cultura pré-rafaelita inglesa. Contudo, o registro de Belmiro é o da ironia, da paródia. Abandonados por Cabral na terra recém-descoberta, dois portugueses, condenados anônimos, são os anti-heróis perdidos desse paraíso de refinada e desesperada crueldade, no qual todos os lugares-comuns aplicados aos trópicos parecem invertidos. A desilusão dos dois infelizes parece exprimir uma amarga reflexão do autor sobre a condição do artista e do país. O *Tiradentes Esquartejado*, de Pedro Américo, com sua reformulação antropofágica da figura do herói nacional, certamente deixara sua marca.

Tanto na obra de Aurélio quanto na de Belmiro, porém, nota-se uma constante: o tema da paisagem desaparece, ou é reproposto em termos distorcidos e de paródia. Em *Último Baile da Monarquia*, a paisagem como natureza é substituída por uma paisagem urbana real e ao mesmo tempo sonhada, o castelo gótico de conto de fada da ilha, ainda que existente, não é menos irreal do que a multidão de personificações evocadas pela filosofia visionária do artista, em seu registro superior.

A relação entre história e natureza, uma das constantes da grande pintura brasileira do século, é substituída por uma relação puramente imaginária com a história sonhada. O projeto do país futuro torna-se sonho ou profecia. A celebração está adiada para uma data a ser estabelecida.

Em *Os Descobridores*, a paródia da paisagem histórica como gênero nacional beira o escárnio. A paisagem idílica da natureza brasileira, o tema que fundara e estruturara todo o caminho da arte nacional — de Félix Émile Taunay a Meirelles, passando por Porto-Alegre —, torna-se uma condenação e uma obsessão para esses órfãos, que, perplexos e desconsolados, lhe voltam as costas.

A longa fidelidade à paisagem, ao contrário, dá um lugar único a João Batista da Costa no panorama do final do século. O vigor de sua pintura emana da intensidade da adesão ao dado visual, da sinceridade na abordagem do real — como em *Enchente*, no Museu da Pampulha de Belo Horizonte —, do domínio do ofício que lhe permite construir, com as gamas diversificadas de seus verdes, o espaço e a luz de atmosferas a um só tempo verdadeiras e repletas de um senso idílico da vida e dos campos.

Em Quaresma, esse pequeno Corot da pintura brasileira é o poeta da vida na fazenda e das matas, das cenas simples que falam da intimidade dos afetos familiares tendo o campo por moldura. São lugares frequentados pelo artista, casas de uma burguesia agrária em ascensão e de profissionais laboriosos, nas quais se esquece a afobação da cidade e se reencontram as raízes do Brasil rural.

Viajante por onde nada há a ser descoberto, Batista da Costa fez de sua arte o contraponto às convenções da anedota rural, à cenografia oficial, ao indianismo de boudoir e à pintura digna de ilustrar monografias psiquiátricas, triunfantes à época.

O desaparecimento da paisagem real e a retomada de uma pintura de conceitos na projeção de um sonhado ideal político e social finalmente encontra seu cumprimento na grande pintura do Triunfo das Artes, das Ciências e do Progresso, executada por Eliseu d'Angelo Visconti a partir de 1905 para o pano de boca do recém-construído Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

O prefeito Pereira Passos queria um monumento à reforma urbanística do Rio, "cidade maravilhosa". Estamos diante da retomada de uma antiga tradição. O primeiro projeto político do Império havia aparecido no pano de boca pintado por Debret para o Teatro São João, logo depois da coroação de D. Pedro I.

Agora, o tema torna-se o progresso das artes e da civilização, representado por um grande cortejo triunfal formado pelos homens ilustres de todas as nações. Destaca-se o retrato de Carlos Gomes, carregado numa espécie de cadeira gestatória, algo como um papa da música do porvir, ao passo que Beethoven, meio cômico, carregado para longe nos ombros das multidões, volta-se curioso para admirar o colega tropical. A composição está estruturada segundo um ritmo vertiginoso e concêntrico que lembra o arabesco de Batalha do Avahi, de Pedro Américo, atraindo o olhar rumo aos ídolos bem ao centro. O novo século abria-se com um balé, destinado a celebrar o progresso da humanidade: o Balé Excelsior. Os conjuntos de figuras desenvolvem-se num movimento flutuante de dança. A perspectiva, retomada, é a do Último Baile da Monarquia, fragmentária e exaltada, mas corrigida numa triunfal curva ascendente, em substituição à oposição de diagonais descentralizadas do quadro de Aurélio — expediente, também este, de cenógrafo barroco. Uma singular coincidência de temas e modelos que poderia não ser casual. Afinal, Visconti recebera os primeiros ensinamentos na Academia e no Liceu de Artes e Ofícios do Rio, e os recebera de Rodolfo Amoedo e de Henrique Bernardelli, que devem ter contribuído na orientação do pintor para a cultura do simbolismo europeu e do art nouveau.

As figuras femininas de Bernardelli, como o Retrato da Senhora Teixeira de Barros, do MNBA, mostram o quanto ele assimilara os temas do simbolismo dannunziano em sua experiência italiana, aproximando-se dos modelos pré-rafaelitas presentes no movimento In Arte Libertas e de Nino Costa — ao passo que, nas paisagens (veja-se, por exemplo, Paisagem de Ouro Preto, no Masp), assistimos à libertação da cor, tanto em sentido decorativo quanto construtivo, uma característica que também acompanha os inúmeros projetos decorativos do pintor no Museu Mariano Procópio, de Juiz de Fora, e na Pinacoteca do Estado de São Paulo, destacando seu interesse pelas técnicas industriais da decoração, como o vitral ou a cerâmica.

Fortalecido por essa experiência, Eliseu Visconti entrou para o ateliê de Grasset, em Paris, onde essas temáticas estavam bastante presentes, e expôs, em 1900, Gioventu e Oréades carregadas de referências ao neomedievalismo e à pintura inglesa, com ecos de Botticelli, por intermédio dos exemplos de Rops e de Puvis de Chavannes.

Certamente, nota-se nessas escolhas a consonância com as eleições estéticas do crítico Gonzaga Duque Estrada, de quem, mais tarde, Visconti executaria um belíssimo retrato. Ambos buscavam uma arte adequada às exigências da sociedade moderna, distante das amarras impostas pelas instituições oficiais; uma arte que estabelecesse uma ligação estreita com a indústria, com as necessidades habitacionais contemporâneas e com a paisagem da metrópole dos trópicos, que rumava no sentido de tornasse um novo exemplo de capital.

De volta ao Rio, ainda em 1900, Visconti realizou duas exposições significativas, uma na Escola Nacional de Belas Artes, outra em São Paulo. Ao lado de suas pinturas, apareceram projetos para a indústria artística e 18 objetos realizados industrialmente. Em seguida, ganhou o concurso para o desenho dos novos selos emitidos pelo Estado, apresentando 16 desenhos comemorativos do centenário da descoberta do Brasil.

A cultura do pintor também se enriquece com as contribuições da Sezession vienense, particularmente com as grandes obras de Gustav Klimt, cuja influência evidencia-se sobremaneira nas decorações da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, mais ainda do que no mencionado pano de boca ou nas decorações do Teatro Municipal, de 1906 e 1907.

Visconti dominava toda a riqueza de suas experiências internacionais graças a uma grande habilidade técnica, herdada de seus mestres, e a uma personalidade brilhante e refinada. Essas qualidades determinavam também suas limitações, decorrentes ainda da fraqueza crônica do mercado brasileiro de arte e do papel preponderante das encomendas públicas, que o levaram a se transformar no pintor oficial do Rio de Janeiro de Pereira Passos.

Isso é o que se vê em suas composições triunfalistas, realizadas a poucos anos de distância da tragédia de Canudos, refletida de modo bastante diferente na fotografia e na arte gráfica das revistas.

Encerrava-se, assim, com o monumental pano de boca de Visconti, o século aberto pela grande pintura histórica de Debret.

Copyright © 2000 by ASSOCIAÇÃO BRASIL 500 ANOS ARTES VISUAIS

Edição / Published by

ASSOCIAÇÃO BRASIL 500 ANOS ARTES VISUAIS Pavilhão Padre Manoel da Nóbrega Parque Ibirapuera Portão 10 Tel/fax
Phone/fax (55 11) 573 6073

Fundação Bienal de São Paulo Parque Ibirapuera Portão 3 04098 900 São Paulo SP Brasil Telefone Phone (55 11) 535
2222

Imprensa Press (55 11) 3068 8450

E-mail bras500@aol.com

Mostra do Redescobrimento

23 de abril a 7 de setembro de 2000

CATALOGAÇÃO NA FONTE DO DEPARTAMENTO NACIONAL DO LIVRO

M916

Mostra do redescobrimento : Século XIX. Nelson Aguilar, organizador. / Fundação Bienal de São Paulo. -São Paulo :
Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000. 224p. : il. col. ; cm.

ISBN 85-87742-02-7

Texto em português e inglês.

Livro da Exposição realizada de 23 de abril a 7 de setembro de 2000, no Parque Ibirapuera, São Paulo.

1. Arte moderna - Brasil - Exposições. I. Fundação Bienal de São Paulo. II. Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais.

CDD-709.034