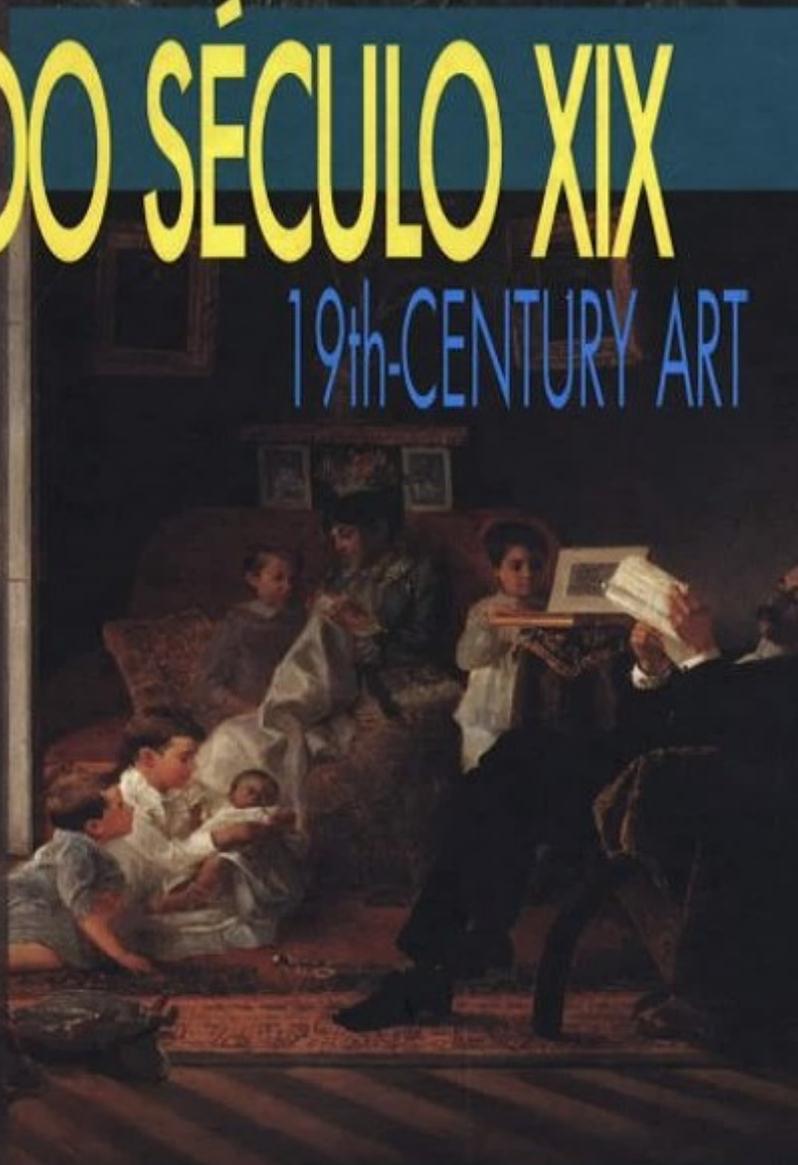
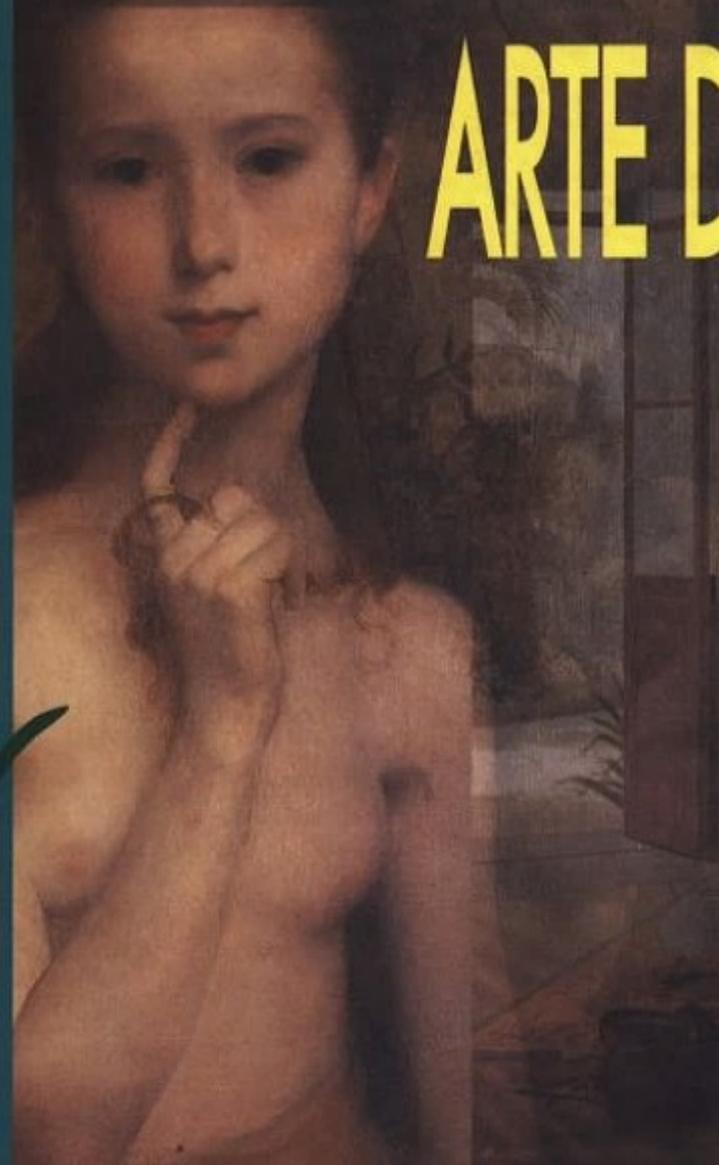


Mostra do redescobrimento

# ARTE DO SÉCULO XIX

19th-CENTURY ART







# Mostra do



Mostra do Redescobrimento  
BRASIL 500 É MAIS



# Redescobrimiento



Fundação Bienal de São Paulo

500 ANOS ARTES VISUAIS

BRASIL

## **Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais**



**Presidente** President

**Edemar Cid Ferreira**

**Vice-Presidente** Vice President

**Pedro Paulo de Sena Madureira**

**Diretores** Directors

**Beatriz Pimenta Camargo**

**Pedro Aranha Corrêa do Lago**

**René Parrini**

**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**

**Julio 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**

**Conselho de Imprensa** Media Relations Panel

**Andrea Carta**  
Carta Editorial

**Domingo Alzugaray**  
Editora Três

**João Roberto Marinho**  
Organizações Globo

**Luiz Fernando Levy**  
Gazeta Mercantil

**M. F. do Nascimento Brito**  
Jornal do Brasil

**Octavio Frias de Oliveira**  
Folha de S. Paulo

**Roberto Civita**  
Editora Abril

**Ruy Mesquita**  
O Estado de S. Paulo

**Conselho Consultivo** Advisory Council

**Cláudio Lembo**

**João Sayad**

**José Ermírio de Moraes Filho**

**Mauro Salles**

**Roberto de Oliveira Campos**

**Roberto Teixeira da Costa**



Fundação Bienal de São Paulo

Conselho de Administração Board of Trustees

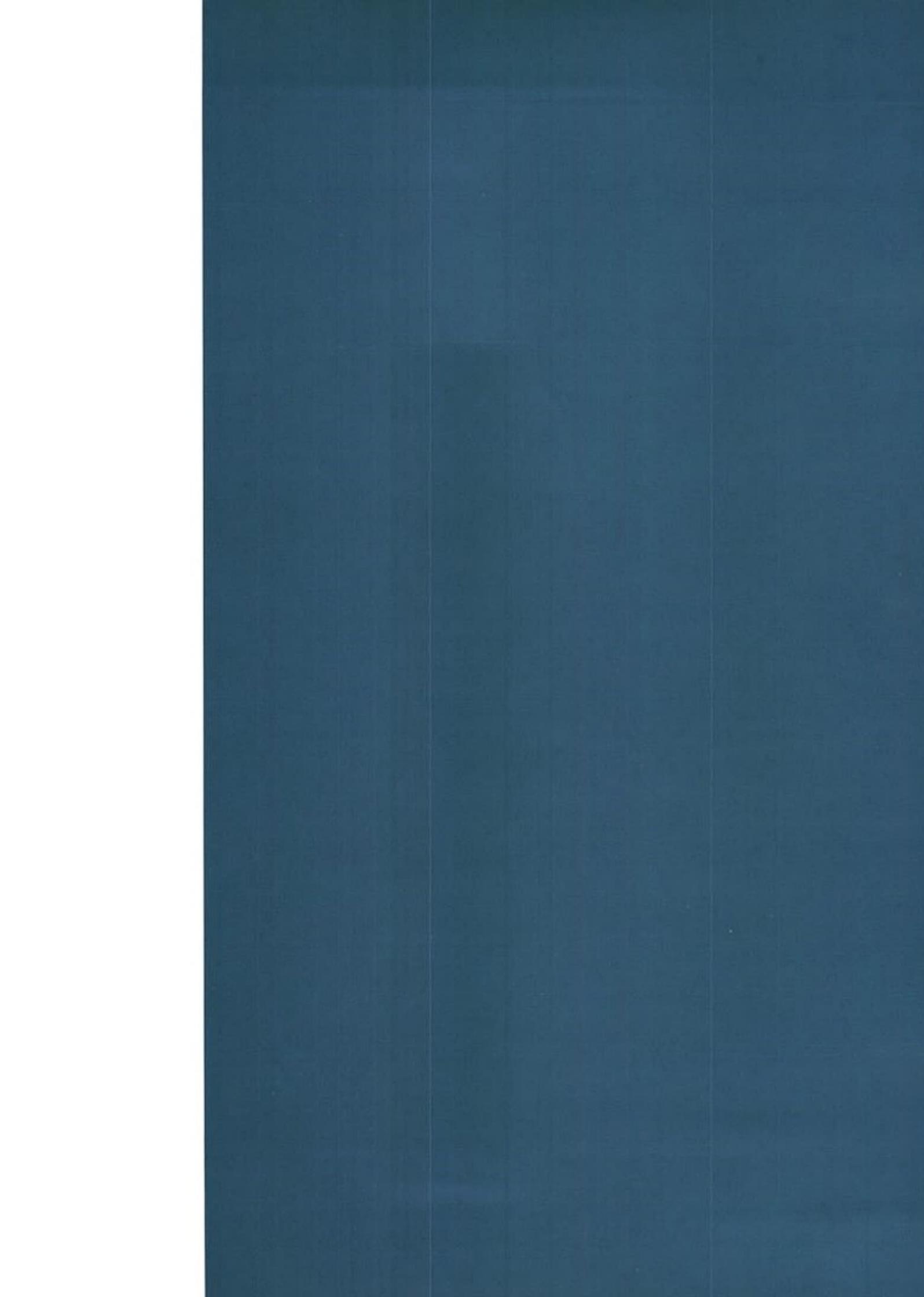
Conselheiros Council Members

**Francisco Matarazzo Sobrinho**  
1896-1977  
Presidente Perpétuo President in Perpetuity

Conselho de Honra Honorary Council

**Oscar P. Landmann** Presidente Chairman  
**Alex Periscinoto**  
**Celso Neves**  
**Edemar Cid Ferreira**  
**Jorge Eduardo Stockler**  
**Jorge Wilhelm**  
**Luiz Diederichsen Villares**  
**Maria Rodrigues Alves**  
**Roberto Muylaert**  
**Julio Landmann**

**Adolpho Leirner**  
**Alex Periscinoto**  
**Álvaro Augusto Vidigal**  
**Angelo Andrea Matarazzo**  
**Antonio Henrique B. Cunha Bueno**  
**Áureo Bonilha**  
**Beatriz Pimenta Camargo**  
**Benedito José S. de Mello Pati**  
**Beno Suchodolski**  
**Caio de Alcântara Machado**  
**Carlos Bratke**  
**Celso Neves**  
**Cesar Giobbi**  
**David Feffer**  
**David Zylbersztajn**  
**Diná Lopes Coelho**  
**Edemar Cid Ferreira**  
**Edgardo Pires Ferreira**  
**Ernst Guenther Lipkau**  
**Fernando Roberto Moreira Salles**  
**Fernão Carlos Botelho Bracher**  
**Giannandrea Matarazzo**  
**Gilberto Chateaubriand**  
**Hélène Matarazzo**  
**Horácio Lafer Piva**  
**Jens Olesen**  
**João de Scatimburgo**  
**Jorge da Cunha Lima**  
**Jorge Wilhelm**  
**José Ermírio de Moraes Filho**  
**Julio Landmann**  
**Lúcio Gomes Machado**  
**Luiz A. Seraphico de Assis Carvalho** Presidente President  
**Manoel Ferraz Whitaker Salles**  
**Marcos Moraes**  
**Maria Rodrigues Alves**  
**Mendel Aronis** Vice-Presidente Vice President  
**Miguel Alves Pereira**  
**Milú Villela**  
**Oscar P. Landmann**  
**Oswaldo Corrêa Gonçalves**  
**Otto Heller**  
**Pedro Aranha Corrêa do Lago**  
**Pedro Franco Piva**  
**Pedro Paulo de Sena Madureira**  
**René Parrini**  
**Roberto Civita**  
**Roberto Duailibi**  
**Roberto Maluf**  
**Roberto Pinto de Souza**  
**Rubens J. Mattos Cunha Lima**  
**Rubens Ricupero**  
**Sábato Antonio Magaldi**  
**Salo Seibel**  
**Sebastião de A. Prado Sampaio**  
**Stella Teixeira de Barros**  
**Thomaz Farkas**  
**Wladimir Murtinho**  
**Wolfgang Sauer**



**Curador-Geral**

Chief Curator

**Nelson Aguilar**

**Arquiteto**

Architect

**Paulo A. Mendes da Rocha**

**Coordenadora do Projeto**

Project Coordinator

**Suzanna Sassoun**

**Coordenadora da Itinerância Nacional**

Coordinator for the Exhibition Itinerary in Brasil

**Helena Severo**

**Coordenador da Itinerância Internacional**

Coordinator for International Itinerary

**Fausto Godoy**

**Coordenador de Eventos Paralelos Internacionais**

Coordinator for International Ancillary Events

**Emilio Kalil**

**Representante nos EUA**

USA Representative

**Marifé Hernández**

**Representante na França**

France Representative

**Claudine Collin**

**23 de abril a 7 de setembro de 2000**

**Parque Ibirapuera  
São Paulo**

**Pavilhão Lucas Nogueira Garcez  
Pavilhão Cicillo Matarazzo  
Pavilhão Padre Manoel da Nóbrega**



# ARTE DO





19th-CENTURY ART

SÉCULO XIX

























# SUMÁRIO

## TABLE OF CONTENTS

- 28 APRESENTAÇÃO  
FOREWORD  
**Edemar Cid Ferreira**
- 32 ARTE DO SÉCULO XIX  
MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO  
19th - CENTURY ART  
REDISCOVERY EXHIBITION  
**Nelson Aguilar**
- 36 O SÉCULO XIX  
THE 19th - CENTURY  
**Luciano Migliaccio**
- 43 MANUEL DIAS DE OLIVEIRA
- 44 ANTONIO JOAQUIM FRANCO VELASCO
- 46 PADRE JESUINO DO MONTE CARMELO
- 47 MIGUEL ARCANJO BENÍCIO D'ASSUNÇÃO DUTRA
- 54 JEAN BAPTISTE DEBRET
- 58 NICOLAS-ANTOINE TAUNAY
- 62 HONORATO MANOEL DE LIMA
- 63 FRANCISCO PEDRO DO AMARAL
- 70 MANUEL DE ARAÚJO PORTO-ALEGRE
- 73 LOUIS-AUGUSTE MOREAUX
- 77 FÉLIX-ÉMILE TAUNAY
- 82 AUGUST MÜLLER
- 83 ABRAHAM-LOUIS BUVELOT
- 91 FERDINAND FRIEDERICH AUGUST PETTRICH

- 92 FERDINAND KRUMHOLZ
- 93 JOSÉ CORREIA LIMA
- 94 ZÉPHYRIN FERREZ
- 95 AGOSTINHO JOSÉ DA MOTTA
- 98 JOSÉ DOS REIS CARVALHO
- 114 LOUIS ROCHET
- 116 VÍTOR MEIRELLES DE LIMA
- 122 PEDRO AMÉRICO DE FIGUEIREDO E MELLO
- 131 NICOLAU ANTONIO FACCHINETTI
- 132 JOHANN GEORG GRIMM
- 136 HENRI NICOLAS VINET
- 137 EMIL BAUCH
- 138 GIOVANNI BATTISTA FELICE CASTAGNETO
- 152 JOSÉ FERRAZ DE ALMEIDA JÚNIOR
- 160 PEDRO ALEXANDRINO BORGES
- 162 OSCAR PEREIRA DA SILVA
- 164 BENEDITO CALIXTO DE JESUS
- 166 FRANCISCO AURÉLIO DE FIGUEIREDO E MELLO
- 168 RODOLFO AMOEDO
- 174 BELMIRO BARBOSA DE ALMEIDA JÚNIOR
- 188 PEDRO WEINGÄRTNER
- 192 JERÔNIMO JOSÉ TELES JÚNIOR
- 197 MANOEL LOPES RODRIGUES
- 198 JOÃO BATISTA DA COSTA
- 200 JOÃO FRANCISCO LOPES RODRIGUES
- 202 CÂNDIDO ALMEIDA REIS
- 204 MODESTO BROCOS Y GOMES
- 205 HENRIQUE BERNARDELLI
- 208 ELISEU D'ANGELO VISCONTI



### **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 seqüência 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 semi-esférica,  
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 Descobrimientos 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 itinerância no solo pátrio tornam sensível a noção  
de cidadania pela incorporação do legado artístico, criando um novo momento  
na auto-estima 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**

---



## Rediscovery Exhibition

is the boldest panorama of Brazilian art ever produced, encompassing everything from the great precolonial cultures to contemporary production. No effort has been spared in uniting this selection of artworks from the most prestigious museums and private collections in Brazil and abroad. This event is being managed by an organization especially created by the Fundação Bienal de São Paulo for this purpose, the Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais.

This is not just a celebration, it is an exercise in analysis and inquiry, presenting a unique challenge to all those who appreciate the visual arts. Art-historiographical research, new findings from archaeological sites and objects from previously unknown collections are presented together for the first time. The themes of the exhibition's 12 modules reflect the same groundbreaking attitude: they range from popular and Afro-Brazilian arts to native art and images of the unconscious. This is the realization of the dream of the visionary critic Mário Pedrosa, who called for the creation of a focal point where traditional bastions of Brazilian art would become agents for incisive reflection.

A team of distinguished curators has been assembled to produce this comprehensive and nonexclusionary view of Brazilian culture.

The catalogs for the event highlight the most significant results of this encounter, complemented with essays by the respective specialists.

The full version of the exhibition will take place in Ibirapuera Park, designed for an earlier commemoration, the 4th centennial of the city of São Paulo in 1954. On that occasion architect Oscar Niemeyer designed a set of buildings consistent with his practice of integrating architecture within the landscape. The technical and aesthetic excellence of the ensemble was in keeping with the wooded park's leisure character. Now, in the year 2000, the original project is revitalized through the integrated use of three of the buildings and the renewed functioning of the marquis, protecting visitors from inclemencies and providing shade during walks from one site to another.

The three buildings used for the exhibition are: the Lucas Nogueira Garcez building, famous for its semispherical shape, the Ciccilo Matarazzo building, well known as the venue of the São Paulo art biennials, and the Padre Manoel da Nóbrega building. One of the exhibition's modules features the letter of Pero Vaz de Caminha, the birth certificate of the Brazilian nation, sent to the city by the National Commission for the Commemoration of the Portuguese Discoveries before traveling to Brasília, Rio de Janeiro, Salvador and Recife.

That the exhibition will occupy various sites within the park reflects the spirit of cooperation among the governmental entities of the City and State of São Paulo (owners of the Ibirapuera buildings), to which are added private enterprise, the driving force of the event.

Whatever cannot be exhibited by traditional means will be shown in a virtual installation, allowing for the presence of artistic manifestations from throughout the Brazilian territory: the *sambaqui* mounds of the coast, cave and rock art, even the indigenous ceremonial art, their rituals and body paintings. These virtual presentations will rely on innovative media to maximize their presence and sensorial impact. The resources employed include HDTV, the best visual-display technology available in the world today.

The exhibition in São Paulo and its travels around Brazil will heighten civic awareness through appreciation of our artistic heritage, fostering unprecedented levels of Brazilian self-esteem.

Internationally, as our heritage travels abroad in co-curatorship with the world's most prestigious museums it will define a new dimension for the Brazilian nation, asserting Brazil's presence within the context of globalization.

For this, the Brazilian government has authorized our Association to respond to everything concerning visual arts during Brazil's anniversary, officially recognizing our longstanding commitment to promoting awareness and appreciation of our nation's art.

Edemar Cid Ferreira  
President of the 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.**

# REDISCOVERY EXHIBITION 19th-CENTURY ART

NELSON AGUILAR

Chief Curator  
Brasil 500 Anos Artes Visuais

Luciano Migliaccio's curating this module allows for insight concerning the differences between Europe and Brazil. In no way does he offer a traditional view, a passive rehashing of the hegemonic standards, rather, the 19th-century module opens perspectives that will only be explored by the second Brazilian modernism.

For starters, the curator shows the second-place role of easel painting in the Portuguese artistic universe, outshone by the ceramic-tile work and sculptures in wood. The society of this world power fit itself to the challenge of managing the great colonial empire. The military engineer took the place of the architect and the clergy took charge of the other aesthetic demands.

The arrival of the French artistic mission in 1816, exploding the habits of colonial art, was due to an exceptional political constellation comprising personalities of the highest cultural importance, such as Count da Barca in the Brazilian capital, and the Portuguese ambassador extraordinary to the court of Luis XVIII, the Marquis de Marialva.

Count da Barca asked the marquis to assemble a team of French artists able to catalyze the arts in the Vice-Kingdom. On the advice of the German naturalist Alexander von Humboldt, Marialva appointed Joaquin Lebreton to lead this galaxy. Lebreton, who began his career as an artistic promoter during the French Revolution, had reached his apogee during Napoleon I to fall into disgrace during the Restoration, gathered talents such as the patriarch of the Taunay's, the painter Nicolas-Antoine who came with his family, as well as Jean-Baptiste Debret and the architect 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.**

A very interesting though lesser-known text by Mário Pedrosa concerns the struggle between the Portuguese and the French for control of Brazil's art education and training. Following Lebreton's death in 1819, Nicolas-Antoine was passed over in favor of the Portuguese artist Henrique José da Silva who was appointed as director of the Royal Academy of Drawing, Painting and Civil Architecture.

Silva gained fame after Brazil's independence with his portrait of Dom Pedro I. In 1825 the canvas was sent to Paris to be reproduced by a series of engravings in order to promulgate the image, from head to foot, of the Brazilian emperor. Pedrosa discovered letters in the Itamaraty archives which tell of the difficulties encountered by diplomat Borges de Barros in getting this work done. Two professionals were chosen for this task. The first disqualified the master image for faults in its lines, its composition, the manner of dress and its overall aspect, refusing to do the work. The second, more indulgent professional explained what seemed so strange to Parisian etiquette: the mixing of the royal cloak with boots. Instead of the monarch using white pants with a buckle, white silk stockings and low-cut shoes, he is wearing a royal cloak with horse-riding boots; like an adventurer, someone who had seized the scepter and crown by force, like a South American caudillo. With Dom Pedro I, the iconography shows the abandonment of certain European values and the acquisition of new meanings arising from the unique political situation.

The French contribution of Bonapartist background went well with the ways of the only stable American monarchy, perhaps because it was compatible with the ambivalences of archaism and innovation, slavery and illuminism. The Imperial Academy of Fine Arts became a center for the nation's art world thanks to the direction of Félix-Émile Taunay, who produced exhibitions that were enjoyed not only by the institution's members, but by all Brazilians as well as the foreign residents. The tradition would extend beyond the Republic, reaching almost to the mid 20th century, including, among many others, Maria Helena Vieira da Silva e Emeric Marcier.

In the second half of the 19th century, with the World's Fairs on the international scene and the War with Paraguay on the South American continent, the visual arts enjoyed a status as never before.

**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 enoldurado pela natureza que acomoda espectadores nativos. Meirelles incorpora pictoricamente a idéia 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 Avahí*. 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 máquinas*, 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 heróico 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**

This was in large part due to Vítor Meirelles, the painter of the most famous of all Brazilian paintings, *Primeira Missa no Brasil* [First Mass in Brazil], which would play an important and varied historical role. It not only promoted a unification of the Brazilian monarchy by its association of the religious and temporal powers, it showed the mass celebrated in the open air, centering the composition on an altar surrounded by a natural landscape peopled by native spectators. A later historical painting by Meirelles, *Batalha dos Guararapes* [Battle of the Guararapes], also portrayed a type of communion, uniting three ethnic groups who combated the Dutch invaders with a success that resulted in the consolidation of the Brazilian nation.

Meirelles's rival, Pedro Américo, opted for contemporaneity with his *Batalha de Avahí* [Battle of Avahí]. The frankly documental tone, the din of battle and the multiplication of combats was a great success with the public, drawing 70,000 visitors to the exhibition.

On the other hand, the academy also produced an undesirable pattern, one lacking in inspiration and overly codified. The *grandes máquinas*, the oversized canvases well suited for the recording of significant historical events, tended toward claustrophobia as the scenes were artificially elaborated within the four walls of the studio. At this point, like a breath of fresh air, in stepped the critic Gonzaga Duque. The cure was to be the out-of-doors art experience, searching for landscapes that breathe freely, completely liberated from the recipes of the athenaeum. The works of Georg Grimm and his disciples Giovanni Battista Castagneto and Antonio Parreira show the appropriation of the environment without the heroic tone of Nicolas-Antoine Taunay or the romantic style of his son Félix-Émile; here the delight of each brushstroke serves only in the contact of man with nature. This approach found many adherents within the provinces of the empire, most remarkably in Pernambuco where the painting of Jerônimo José Telles Júnior evidences the prevalence for sensitivity to naturalism among those who enjoy a more unconstrained way of life.

José Ferraz de Almeida Jr. liberated a world that is totally enclosed on itself, with the deeply rooted manners and habits of the provincial life of São Paulo in the era that geography was challenging history. He took from Paris only what most immediately confirmed his first impression, that is, the realism of Millet and Breton. His talent for observation ranks him within the century's best.

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 européia 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.

In designing this exhibition Migliaccio has made use of the projects, the reports and the speeches of the prominent figures of the Imperial Academy, which shed light on the debate concerning the role of art education in the shaping of the young Brazilian nation, through the goals of its prime movers. The reaction of the press, which throughout the century developed its powers of art criticism, gives an idea of the importance of the visual arts to the culture at that time. The exhibitions and the choices of the collectors provide another piece to the puzzle, there being an incompletely sketched-out whole to be perceived in the richness and relevance of the themes preferred by those who dedicated themselves to swimming against the current and staking their bets on Brazilian art activity.

The curator's text offers a comprehensive interpretation of *A Arte Brasileira*, by Gonzaga Duque, which, far from being a manual of art history of the 19th century, is a defamatory, militant criticism. Duque perceived that the academy is a subset of Brazilian art. He thus valorizes those who fight against institutionalization; he defends the artist-dandy, the dilettante, as an antidote to the academic bureaucrats.

The young, 22-year-old critic had armed himself with the weapons fashioned by Augusto Comte to combat the conservative forces and to meet the challenges of the monarchic crisis that compromised the cultural politics of his time. Migliaccio's knowledge of European art history makes him a paradigmatic reader of this Rio de Janeiroan critic, reweaving the network that includes the visiting foreign artists as well as the great masters who guided the Brazilians, such as professor Rodolfo Bernardelli and Achille D'Orsi, one of the era's most outstanding Italian sculptors.

When modern people come upon the painting *Arrufos* [Ruffles] by Belmiro de Almeida, in which the protagonists are a couple having a disagreement, they understand that by this time the narrative focus had shifted away from that of the emperor with sword in hand, proclaiming the independence of the nation, to deal instead with everyday subjects. The debate between Silvio Romero and Machado de Assis, the Pernambucan accusing the Rio de Janeiroan of not dealing with intrinsically Brazilian themes, finds an incisive contribution in Belmiro: the nation lies within the citizens as a whole, and not in the accouterments of this or that public figure.

# O SÉCULO XIX

LUCIANO MIGLIACCIO  
CURADOR

# THE-19th CENTURY

LUCIANO MIGLIACCIO  
CURATOR

## 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 afirma'.**

## FROM COLONIAL STATUS TO INDEPENDENCE

In order to have a better understanding of 19th-century Brazilian art it is essential to bear in mind that Brazil was once a jewel in the crown of the Portuguese colonial empire. Artistic production was for the most part confined to the church: religious orders especially commissioned polychrome engravings destined for the altar as well as decorative paintings for church interiors, sacristies and convents.

What most characterized Portuguese culture was the scant interest shown towards the type of canvas painting usually found in private homes. This had been remarked upon by a number of travelers who were taken aback by the absence of paintings which they expected to find adorning the walls of the wealthy Brazilian families of Portuguese descent.

Preference instead was shown for richly decorated tiles baked from a precious and durable material. Polychrome engravings also proved to be popular at the time. Portrait painting was nevertheless kept alive by confraternities who produced commemorative portraits typical of the sort of Portuguese-Brazilian painting seen at the end of the 18th and throughout the 19th century when bourgeois tastes in portrait painting came to the fore.<sup>1</sup>

**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 ampliaram-se 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 tropicais<sup>1</sup>.**

**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<sup>2</sup>.**

**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 Rio<sup>3</sup>.**

**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.**

Peculiar to this particular genre was its accent on public life and its monumental nature. It is usually characterized by a life-sized, full-body figure inserted into an urban landscape consisting of a cluster of houses, a church or a public building donated by the subject to the community or congregation. Whereas North American portrait painting was closely linked to the concept of social values embodied in the family, its Brazilian counterpart at the time was quintessentially related to public life. This was intended to highlight the civic role of the pious member of the community in the building of a city, itself synonymous with civic virtues.

From the year 1780 the area of public works expanded considerably thanks in large part to the efforts of Viceroy Luiz de Vasconcelos e Sousa to whom initial projects of town planning of Rio de Janeiro were attributed. These projects reached beyond the purely functional in an attempt to create structures worthy of a capital.

The viceroy remodeled the city hall at Praça XV, where he had a fountain built to honor master Valentim da Fonseca e Silva. This project was also linked to the reclamation of land in order to construct a Public Promenade (1789–1793), also witnessing the rise of landscape painting.

According to the memoirs of Manuel Araújo Porto-Alegre and the testimony of travelers, there used to be two pavilions with walls encrusted with local shells and plumed motifs, in addition to paintings depicting scenes of the economic and agricultural activity of the country at that time. These included the cultivation of cocoa, sugarcane and whaling which flourished all along the Brazilian coastline, as well as elements relating to tropical flora and fauna.<sup>1</sup>

Both works disappeared in the course of alterations to the Public Promenade. Certain paintings, which were kept in the Museu Histórico Nacional and the Museu Nacional de Belas Artes of Rio Janeiro, are thematically tied to this decoration.

These are oval-shaped paintings entitled *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* and *Vista do Outeiro da Glória*. Some of these probably did not appear then as they do today. This leads one to think that they might have been fragments of a larger panoramic work, which had been refashioned to form part of the decoration.<sup>2</sup>

The paintings share characteristics similar to those of the two views of the fire and the reconstruction of the *Recolhimento do Parto* (not italic here in Port. or italic but looks like a title (italic in notes to portuguese, but not in notes to italian) which was commissioned by Luiz de Vasconcelos, together with his own portrait, to Leandro Joaquim, also from Rio, for the church of the local orphanage. The paintings are today housed in the museum of the Rio Cathedral.<sup>3</sup>

The paintings of the Public Promenade formed part of a cultural program of education presented in a locale meant for leisure and relaxation. The program was based on a concept of the city which went beyond that of a mere marketplace and military establishment, stressing its importance as a capital city.

**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 freqüentemente 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.**

It is possible to suggest an analogy between this program and the themes of the didactic poetry produced by the Brazilian literary academies of Rio and Minas Gerais which valorized Brazilian products and its countryside, as well as the theme of tropical nature in the canons of pastoral literature. The Portugal of Dom José I and Dona Maria replaced the colonial model, which had been founded on evangelization inasmuch as it emphasized the harnessing of the colony's natural resources by the motherland.

Underlying the Rio Public Promenade project was the need to reconsider the importance of visual sources of knowledge such as descriptions and cataloging and the affirmation of the state's role in the whole civilizing process. The public square, fountains and gardens adjoining the city hall were all part of one single program: the fountains with their festive appearance, ephemeral stone structures all celebrating the harmony of erudition, decoration and engineering, united in the interests of the public good, an essential element of good governance.

Added to this rationalist climate of Luso-Brazilian Arcadia were two metal sculptures by master Valentim for the Marrecas Fountain, representing Diana and Endimion, or as some say, Eco and Narcissus, today located in the Rio de Janeiro Botanical Garden, the first mythological figures to decorate a Brazilian city.\*

The Greek gods and heroes brought to the shores of Guanabara Bay on the wave of rhetorical classicism immediately acquired an air of the primitive nature of the indigenous people. The mythological idyll of the refined civilization of Arcadia is projected onto the wild landscape of the Americas recalling the pastoral scenes of European rococo, just as there had previously been anthropophagic Herculeses and a culture ignorant of the Golden Age.

The casting of the sculptures, which took place in military workshops, demonstrated the degree of progress that had been achieved by industry in the colony's capital at the time, comparable to that of the most important cities of the motherland.\*

Neither Leandro Joaquim nor master Valentim had received the same type of formal instruction as court painters. Both had been born into the world of religious painting typical of the Portuguese tradition, a tradition that had nevertheless long since been transplanted to its new center. The painter in colonial Brazil was often a painter of statues who turned his hand to other types of work. As his training had often involved the painting of wooden saints within a traditional workshop, he was not capable of much in the way of formal innovation.

In colonial portrait painting we find evidence of this same attitude, concerned with an almost caricatural reproduction of the features of the subjects and the symbols of their social status, conveyed through iconography and by how they are dressed.

**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 trajes.**

**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 trajes 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<sup>7</sup>.**

**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 trajes 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<sup>8</sup>.**

On the other hand, the birth of portrait painting represented a new direction for local art derived from cartography, draughtsmanship and military engineering, all of which had been brought into the service of the Portuguese army. The need for those skilled in the drawing of animals, plants and maps capable of documenting the results of expeditions brought the likes of the artist Cudina and the talented Landi (an Italian architect in Pará) as well as military drawers who began to document the visual dimensions of the cities, the nature and the inhabitants of Brazil.

The drawings of Carlos Julião are an example of this trend and describe the characteristics of colonial society, serving at the same time as a pretext for erudite amusement. The lively figures of black slaves dancing in their festive finery which can be seen in the National Library of Rio de Janeiro and in some private collections seem ready to be cut out and fitted into any of various illustrations which so entertained sophisticated Europeans of that time.<sup>7</sup>

Julião is not an exception. A strong resemblance can be observed in the thirty-seven watercolor paintings of Joaquim José in the Pimenta Camargo Collection of São Paulo, which document the 1771 expedition of Colonel Affonso Botelho to the plains of Guarapuaba in Paraná. The Indians are portrayed nude, piusly covering themselves with the classic fig leaf while girded with their traditional weapons. Juxtaposed are the same figures dressed in clothing donated by the Portuguese; a testimony to the successful contacts made between settlers and the indigenous population and attempts at civilization depicted in fine detail in the form of a painted chronicle (fig. 1). The focus of interest in this painting is not on nature or the surrounding landscape, but rather on the role played by the military, which demonstrates a shift in emphasis from metropolitan culture to the occupation of new territories in the south of the country.<sup>8</sup>



**fig. 1 Expedição do Capitão Affonso Botelho na Planície do Guarapuaba, Paraná**  
Expedition of Captain Affonso Botelho in the Guarapuaba Plains, Paraná  
1777 Aquarela sobre papel Watercolor on paper 42,5 x 55 cm  
Coleção Beatriz e Mário Pimenta Camargo

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 renovar-se 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 retratística, 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,

At the end of the 18th century certain Portuguese artists made for Rome and Bologna. Italy therefore witnessed the first signs of a Brazilian presence at the Accademia di San Luca and Clementina. This brought about important changes in the schooling of artists in Rio de Janeiro and other important centers of the colony.

In 1800 the painter Manuel Dias de Oliveira, appropriately nicknamed “o Romano” (the Roman) offered the first “Public Classes in Drawing and Figure.” This marked the end of an age in which artists were trained in the workshops of sculptors and jewelers. At long last there was recognition of the importance of drawing in artistic expression, using a neoclassical European approach. Even so, this was a far cry from the creation of anything like an academy, which at the time was unknown even in Portugal.

Whereas Italian and French academies were primarily responsible for the teaching of architecture and historical painting, the Aula, as its name Oliveira’s “classes,” as the term suggests, were in essence a school of drawing for artisans and painters, based on similar institutions in Portugal. It’s unlikely that any live drawing of live models actually took place as was claimed.

The novelty lay in the fact that for the first time particulars relating to reproductions of famous paintings were copied. Details associated with anatomy were also studied in order to perfect the reproduction of the human body. Manuel was above all a decorative painter, which also explains the loss of most of his works. After 1816 he sought fresh inspiration through contacts with the French Mission and worked together with Debret in decorating the court for festive occasions. *Alegoria do Nascimento de Dona Maria da Glória* [Allegory of the Birth of Dona Maria da Glória], housed in the Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro in Rio de Janeiro, was painted in 1819 and serves as a good example of both the features and the limitations of his art.

The contact with the artistic milieu of Rome at the end of the 18th century, always filtered through Portugal, can be seen in the historical and allegorical paintings of José Teófilo de Jesus (1758?-1847) in Salvador, Bahia. This city, which maintained constant and direct contact with the motherland, mirrored the changes in style of Portuguese painting, which evolved in a way altogether different from that to be seen in Rio. Salvador is distinguished by its strong tradition of religious decoration, which provided a lucrative sideline for professional painters who would have otherwise depended on portrait painting for a living. José Teófilo de Jesus was not only known for his allegorical paintings such as *As Quatro Partes do Mundo* [The Four Parts of the World], but also for his historical works, such as scenes today in the Museu de Arte da Bahia, painted at a time when historical painting in Rio was in its infancy.

In his paintings characterized by a particular sense of color, Antônio Joaquim Franco Velasco (1780-1833) reveals a neoclassical influence which derives more from Iberian and English models than from the master painters of the Rio Academy. In *Retrato de Senhora* [Portrait of a Lady], today in the Castro Maya Collection in Rio de Janeiro, the arrangement and pose show influences from Lawrence, whereas the flaming reds against a white background recall Spanish painting at the time of Goya, which we can still find in the vivid *Retrato de Menino com Cachorrinho* [Portrait of a Boy with Puppy], which is among the most delicate of

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 Jesuíno<sup>10</sup>. 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.**

Brazilian portraits and is also in the collection of the same museum in Rio de Janeiro. This perhaps explains why Dom Pedro I attached such importance to posing for his portrait in Bahia in 1826. This painting is to be found today in the Museu Imperial de Petrópolis and stands head and shoulders above similar academic works on display in Rio.

In Brazil's Southeast, the career of Jesuíno do Monte Carmelo was marked by his education and social position at the end of the colonial era, revealing details specific to the history of São Paulo.

Thanks to the exemplary research carried out by Mário de Andrade, who discovered an archived letter full of autobiographical detail written by this artist, we possess a series of valuable chronicled information about his career. Mário de Andrade used this information to write a monograph in which he reconstructed in the form of a monograph both the artistic and the psychological aspects of Jesuíno's personality.<sup>10</sup> We are able to refer to this information for a documented description of the artist's position in the society of São Paulo towards the end of the colonial era. Jesuíno, an illegitimate child and mulatto raised in a Santos convent discovered there the opportunity to begin his career as an artist, acting as sculptor whenever it was necessary to restore images on a church altar. Here again, we see the precedence of the wood-carver over that of the decorative painter.

He was later to come into contact with a Portuguese master who decorated the main church of Itu, which received, at one and the same time, biblical scenes on its walls and coloring of the engravings on its altar, which have a metallic silver luster.

After that he worked on decorations of the Ordem Terceira do Carmo Church of São Paulo, which thus also went into his repertoire of religious imagery, as did the central group on the ceiling of the Carmo Church in Itu.

Finally there came the supreme spiritual achievement – the foundation, by Jesuíno himself, of the Igreja do Patrocínio located in the same city. In a society like São Paulo at the time, the religious, social and political spheres were closely connected. Thus the sacristy of the church is decorated with portraits of Carmelite saints painted by Jesuíno in monumental style. According to Mário de Andrade, tradition has it that the portraits are in fact those of his children. As noble families ordered that the portraits of benefactors be placed in the main churches, maybe Jesuíno had wanted to celebrate his humble family in the same monumental form, giving the features of his children to the saints of the order that had refused to admit him on the grounds that he was a descendant of Negroes.

In the elegy delivered at Jesuíno's funeral by Padre Feijó, the future regent associated with the religious society of Patrocínio, we find a vivid depiction of the artist; he is described as above all an organizer and decorator of celebrations, a musician and active figure in the religious life of the town of Itu – his work as a painter is only mentioned in passing.

Also in Itu, Miguel Dutra, a sacristan and amateur artist, might well have been influenced by the example of foreign painters who were traveling through the region. He portrayed in watercolor the devout society of São Paulo's hinterland with a commitment to the realistic, which bordered on an expressionistic form of deformation. His style was to have a lasting influence on the Realist painting of the region.

**"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 ambigüidades, 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.

*"In 1808 the people of Rio de Janeiro stood open mouthed on the quayside of the palace watching the court of Dom Pedro VI disembark. Fifteen thousand royal servants weighed down by ribbons and crosses and a host of monks, nuns, judges, adventurers and a miserable looking ragtag of followers."*

With these words ranging in tone from the epic to the ironic, Gonzaga Duque described the disembarkation of the Portuguese court in Brazil, by quoting the Portuguese historian Oliveira Martins. This was an absolutist monarchy, which, in order to save the *ancien régime*, took refuge in the heart of its American territories with a motley retinue of parasites from both royal court and clergy in tow. In any event the arrival of the court radically changed the nation's historical course.

Brazil became the new center of the Portuguese empire. In 1815 the Congress of Vienna ratified the United Kingdoms of Portugal, Brazil and the Algarve, initiating a process which was to come to an end seven years later, with national independence for the territory.

Right from the beginning, politics of the royal court were marked by profound ambiguities, due in part to international affairs, in part to Portugal's internal situation. The desire to return as soon as possible to the political status quo they had known before the Napoleonic wars clashed with the realization this was no longer possible.

Soon within the court itself two rival parties came into existence: those advocating the court's return to Portugal and those who nurtured the hope of reestablishing the empire, which would be administered from Brazil with its capital in Rio de Janeiro. Many measures taken by the crown, while frequently due to outside pressure, were motivated by the latter choice. The opening-up of ports to international trade, the building of an infrastructure and educational institutions were all instrumental in creating a framework for the new state.



# MANUEL DIAS DE OLIVEIRA

1764 - 1837

**Alegoria do Nascimento de Dona Maria da Glória**  
*Alegory of the Birth of Dona Maria da Glória*

c.1819

Óleo, folha de flandres. OI pants, triplato

95 x 171 cm

Museu do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro

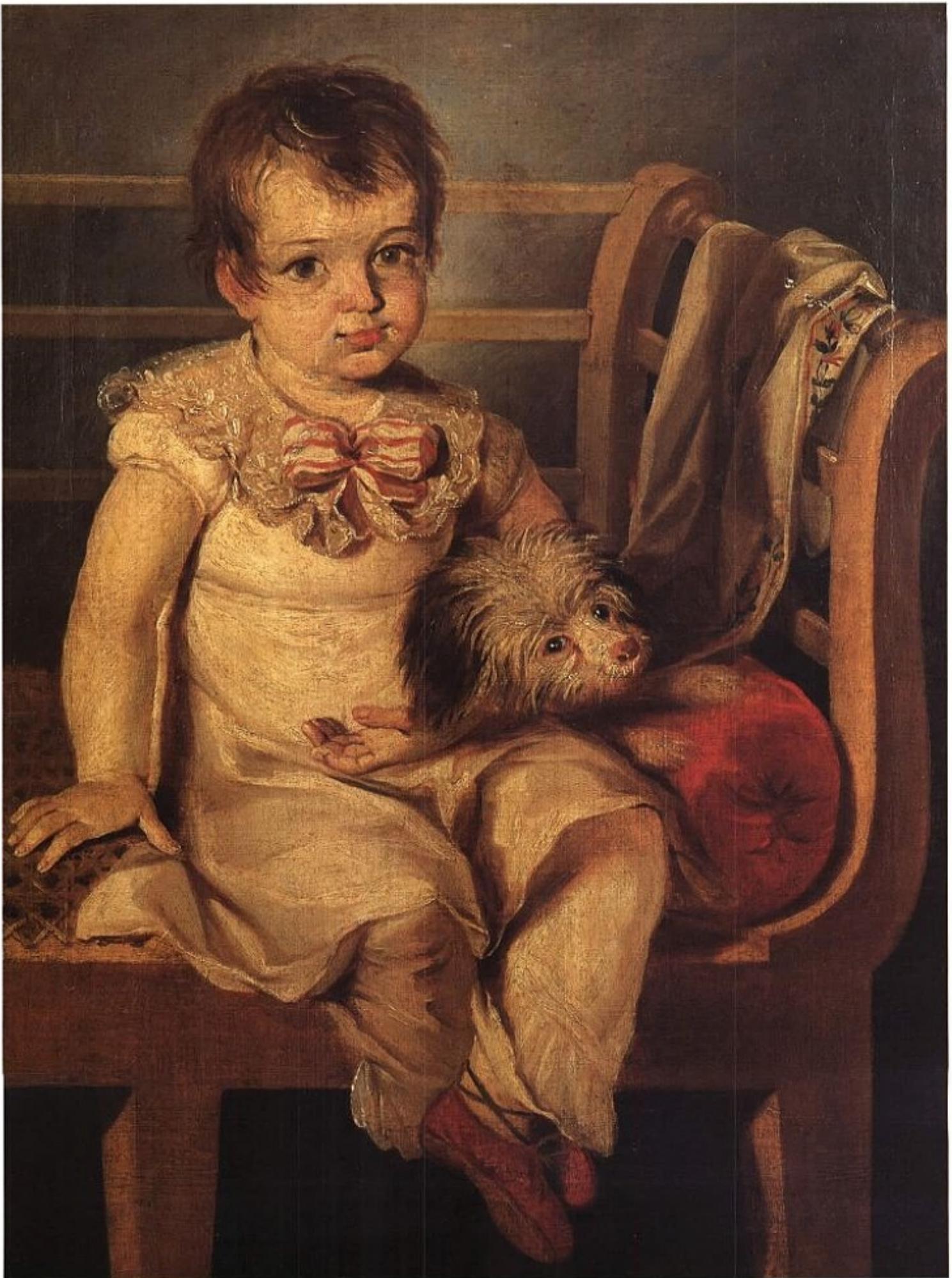


# ANTONIO JOAQUIM FRANCO VELASCO

1780 - 1833



*Retrato de Senhora* *Portrait of a Lady* 1817 Óleo sobre tela Oil on canvas 76,4 x 59 cm Museu Castro Maya – IPHAN/Minc



# PADRE JESUINO DO MONTE CARMELO

1764 · 1819



**Santos Carmelitas-São João da Cruz**

*Carmelite Saints-Saint John of the Cross*

**Sem data** Undated

**Óleo sobre tela** Oil on canvas

**216 x 133 cm com moldura** framed

**Igreja Nossa Senhora do Patrocínio, Itu**

S. João da Cruz.

# MIGUEL ARCANJO BENÍCIO D'ASSUNÇÃO DUTRA

1810 - 1875



**Salto de Itu no Tietê - 2/9**

*Itu Waterfall on the River Tietê - 2/9*

**1845**

**Aquarela** Watercolor

**16,7 x 20,8 cm**

**Museu Republicano Convenção de Itu/  
Museu Paulista da Universidade de São Paulo**



**Festa do Divino Espírito Santo**

*Celebration of the Divine Holy Ghost*

**Sem data** Undated

**Aquarela** Watercolor

**24 x 35 cm**

**Museu Republicano Convenção de Itu/  
Museu Paulista da Universidade de São Paulo**

**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 européia, representante de uma arte figurativa muito distante da que vigorava em Portugal — uma escolha, também ela, marcada por profundas ambigüidades 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 infieis. Essa imagem, até hoje propagada, é conseqüência da longa contenda que opôs os artistas franceses às arraigadas características do ambiente luso-brasileiro. As instituições herdeiras das idéias 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.**

It was within this context that the decision was made to invite a group of French artists to Brazil, which was to be led by the former secretary for fine arts of the Institut de France, Joaquin Lebreton. The group consisted of the architect Grandjean de Montigny, the historical painter Jean-Baptiste Debret, the landscape painter Nicolas-Antoine Taunay, the sculptor Auguste-Marie Taunay and his brother, the engraver Pradier, as well as several specialists in mechanical engineering.

This invitation coincided with the elevation of Brazil's status to that of a kingdom and the accompanying elevation of status for Rio de Janeiro as its capital. The building of a new capital could not take place without the training of a class of artisans and artists with abilities worthy of the challenge. This class of specialists, which had not existed previously, would be trained on location by a team of experts who were to be brought over from the capital of European art, representatives of a figurative art that was far removed from that found in Portugal. The choice itself was marked by ambiguities and uncertainties, the scope of which even today has not fully been grasped.

It is to this group which subsequent historians dubbed the "French Mission of Artists" that Brazil owes the existence of modern artistic institutions such as those of academic learning, the hosting of exhibitions and art criticism. The name "mission" besides its diplomatic connotations also had religious overtones, suggesting a sort of "evangelization," or expedition undertaken with the express purpose of converting the infidels. This impression, today as widespread as ever, is the consequence of the long dispute that pitted French artists against traditions that were deeply embedded in Luso-Brazilian culture. The institutions, which inherited the ideas of the French artists, were instrumental in perpetuating such an impression.

This was certainly not the first time that cultural choices emanating from a certain faction within the royal court had met with the resistance or inertia of local conservative elements supported by other members within the royal circle. It was, however, not merely a question of different choices, which in any case were all more or less conservative in nature.

Portuguese society had been structuring itself all along according to both the commercial and military needs of a great seafaring imperial power. For this reason the crown had created a class of military engineers who in many cases performed functions which in other countries would have been carried out by architects.

The strong imprint left by history on Portuguese society was instrumental in shaping its aesthetic choices. Art had for a long time been a powerful evangelizing tool in the hands of the same religious orders that had in fact been responsible for building the city. Similar practices in the area of construction had traditionally been entrusted to corporations who had become envious of the knowledge and privilege of these orders.

**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 ambigüidades.**

**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 Barata<sup>11</sup>, 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.**

When Count da Barca decided to support the decision to bring over Lebreton and his companions he realized that he was embarking on a bold and radically innovative initiative. Using his own personal prestige he hoped to achieve in Brazil that which had not previously been possible even in the homeland: endow the court with an institution which provided the latest in instruction methods based on the French model. Even this endeavor was not, however, entirely free of ambiguity.

The reception that had been reserved for the French artists was an integral part of the policy of Dom João VI's government which tended to favor bringing skilled tradesmen and professionals to Brazil with the aim of stimulating industrial activity in the former colony. Such people were led to believe, however, that soon official institutions would be created which they themselves would be put in charge of. The arrival of the French Mission of Artists and the creation of the Academy were often presented as logical consequences of each other. However, this was not the case at all. The establishing of the school was only achieved much later as the result of a complex political process.

Lebreton's project, later to be taken up by Mario Barata,<sup>11</sup> leaned towards the creation of a school, which combined the training of artists with that of artisans under the guidance of a director and a fully independent professional college based on the Mexican model of L'Academia de los Nobles. This academy had been praised by the same Alexander von Humboldt who had been responsible for putting forward the name of the former secretary of the Institut Français to the Portuguese ambassador, the Marquis de Marialva.

Particular care was taken in the training of artisans, which had been separated from that of the artists and entrusted to a free school of drawing inspired by the model founded by the painter Bachelier in Paris at the end of the 18th century.

The most innovative part of the project, however, was that which provided for the founding of free workshops with the objective of creating specialized teams of craftsmen who would be in charge of high-quality crafts. Towards this end a number of specialized masters were sent over from France. Thanks to pressure from Barca, a royal decree was granted for the founding of a school, which was significantly to be called the Royal School of Sciences, Arts and Trades. The decree remained a dead letter. First Barca, and then Lebreton, were to die without any of their hopes being realized. The only support for a project of this type came from a restricted circle within the court.

The French artists, in particular Debret and the architect Grandjean de Montigny, deserve special mention for their unstinting perseverance and the way in which they were able to make the most of every occasion to try and fulfill their vision.

**A história do nascimento das instituições artísticas no Brasil, todavia, foi marcada por lutas e contradições profundas. A idéia 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<sup>14</sup>.**

**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,**

Fierce struggles and contradictions attended the birth of artistic institutions in Brazil. The idea of a body concerned with the promotion of an artistic industry was gradually abandoned. Independent of court schools were a part of Portuguese tradition and it was these schools which were to gain the support of certain groups within the court, which soon became the majority at Barca's death.

Learning how to draw was the common sine qua non for painters, engravers and cartographers alike. These professions associated with both the administrative and military fields were a priority for the new regime, which regarded the education of artists as being of secondary importance. Artists did not in any event enjoy a high social status at the time.

Institutions came into being, such as the Royal Printing Press established as early as 1808, which published the first map to be printed in Brazil at the same time as lectures on drawing were being given at military academies. Uncertainty nevertheless persisted regarding the type of artistic institution to be founded.

Up to 1840 the Academy had to compete for space with the Royal Printing Press. In 1820, thanks to the intervention of Viscount de São Lourenço, a decree was issued for the creation of a Royal Academy of Drawing, Sculpture and Civil Architecture, which the following year became known as Academia de Belas Artes. While the intention of creating a public institution for the training of artists was clearly expressed, it was symptomatic that the word “school” was changed to that of “academy,” thereby losing its technical connotation.

Moreover, the title of Civil Architecture was watered down to the more generic and antiquated “Fine Arts.” Clearly, any school that monopolized the education of architects, which had for so long been associated with military education, was bound to be looked upon with suspicion.

In the main urban centers at the time the chief task of the academies was the education of the architect. Usually the court architect ended up giving priority to his royal duties at the expense of his other activities. At the academy he was in charge of supervising the monuments and public works carried out in the city.

In Brazil the school founded by Montigny never succeeded in breathing life into the institution. Repeated attempts at putting the Academy in charge of the construction of public buildings and city planning of Rio de Janeiro constantly met with open opposition by certain sectors of the government. The latter were mainly concerned with guarding vested interests and were known to have brought down more than one director.

The new capital also attracted artists who immigrated from Portugal. Henrique José da Silva, who was invited over by Count de Linhares because of his renown in etching portraits, came forward as an alternative candidate for the running of the school, which pleased the pro-Portuguese lobby.

The architect José da Costa e Silva, educated in Italy and a well-known collector of prints and drawings, in addition to being an expert in the construction of theaters, built the Prince Antônio de Bourbon funeral chapel in the Church of Saint Anthony in Rio, introducing a strong dose of classicism à la vanvitelliano into the heart of the ancient convent, an act that certainly did not endear him to the French lobby.<sup>15</sup>

**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 exibiu 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 austriaco 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<sup>12</sup>.**

**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,**

The fate of French artists and their projects was totally subjected to the whims of the court. For this reason, that which sealed the fortunes of Tauray, Debret and Grandjean in Brazil was not so much their didactic program as their ability to win favor with Dom João VI and his successor, Dom Pedro I, by adapting themselves to the prospective political changes.

Changes in courtly preferences were to be discerned in the holding of functions in the king's honor, as well as the reception of Princess Leopoldina and the building of the Rio Stock Exchange, today the Casa França Brasil. The House of Bragança arriving in Brazil represented a fresh force for change by means of a civilizing process within the framework of a new multinational, multiracial empire — a revitalized empire which for the first time could boast of a truly American center of gravity, while being securely rooted in Portugal's Catholic tradition — an empire eager to find its place within the international context of great Catholic powers.

The Parisian model served as the chief point of reference when it came to restoring the face of the old colonial capital, while a new image was being fostered and a new dynastic era initiated by placing the seat of imperial power, for the first time ever, in the tropics. The arrival in 1817 of the Archduchess of Austria, Maria Leopoldina, as the betrothed of the heir to the throne, Dom Pedro, might well be considered the heralding of new era.

The marriage of Dom Pedro to the daughter of the Austrian emperor was an act of extreme political importance and implied the recognition of the new Luso-Brazilian empire by the great Catholic dynasties of the time. This was to add impetus to the planning of yet one more model city on the urban landscape of Rio de Janeiro, which had, until then, born the traces of its colonial past. This time, however, it was destined to become the example of aesthetic and urban reconstruction.

Those in charge of this undertaking of such theatrical proportions were Grandjean de Montigny and Debret. Obelisks and triumphal arches were built, which against the background of the Lapa aqueduct transformed Rio, if only for a few days, into the Rome of the tropics.

Wood and papier-mâché were treated to give the appearance of marble, granite, and bronze. The city was transformed into an allegorical journey where Greco-Roman motifs mingled with moral personifications and allusions to Brazil's indigenous past and its Portuguese history. The building of the Praça do Comércio (business plaza), between 1819 and 1820 seemed to usher in an era of monument building destined to create areas for the capital's public and economic activities. It remained, however, an isolated case, testifying to the difficulties faced by Grandjean in dealing with his Brazilian surroundings.<sup>13</sup>

Eminently qualified for his new role as court *metteur en scène*, for having studied under David (himself a court painter and organizer of ceremonies) and for his collaboration with Percier and Fontaine, it was Debret who was requested to document the pivotal events in the historical development of

**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 Uruguai*, 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 conseqüências 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 conheceu pessoalmente.**

the new state. In Brazil the French painter fully identified himself with his role as illustrator and chronicler of contemporary events. From the moment he arrived, he began to commit to paper the reality of his ethnic and social surroundings.

In his capacity as historical painter he portrayed contemporary events, only attempting monumental paintings after independence, whereas the great majority of his canvases and even his extant portraits seemed destined to assume a documentary quality. Both Debret and the court were aware of the importance of disseminating the new image of the state.

For this reason, during the reign of the pragmatic Dom João VI the paintings of the Frenchman were for the most part minutely detailed descriptions of ceremonial and court events, modestly portrayed for easy understanding.

Works such as the *Acclamation of Dom João VI*, or the *Arrival of the Grandduchess Leopoldina*, or, for that matter, the *Departure of the Troops for Uruguay*, were all chronicles of court life. After Brazil's independence, Debret would show his ability to reinvent himself as official court painter of the new state, developing its iconography while at the same time defining the character of Brazilian historical painting.

The function of Nicolas-Antoine Taunay as a landscape painter was different, but not less important to the creation of Brazil's image. *Stroll of the Royal Retinue on the Bridge of Maracanã* represented another side to court life, outside the city, deep in a monumentally tropical setting. The king and the queen, Carlota Joaquina, lived separately, the former in Quinta da Boa Vista, the latter in the city palace. They visited each other almost everyday followed by the retinue which must have created an interesting contrast with the busy atmosphere of the capital: the time spent together by the royal couple was a time of freedom enjoyed against the idyllic backdrop of the woodlands.

In addition to the attention he pays to the characteristics of his Brazilian surroundings, the presence of black slaves, friars and the idiosyncratic architecture of the large Portuguese homesteads, Taunay revives the notion of an oneridic pastoral landscape inspired by Claude Lorraine. With just a hint of local color he brings to life idyllic moments of leisure and abandon in the life of the Portuguese court and their tropical surroundings, blending in characteristics of both vegetation and buildings.

Taunay limited his stay to a mere six years. His presence was, however, to have a great impact on Brazilian art. Taunay had five children, Charles, Félix-Émile, Hyppolite, Théodore and Aimé-Adrien, four of whom were to remain in Brazil after their father's departure. He transferred to the forest of Tijuca the memories of his home in Montmorency, Mont Louis, where he had been a friend of Jean Jaques Rousseau.

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 câmara 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 *appeal* dos caudilhos das recém-nascidas repúblicas da América do Sul, bem como, de passagem, traços das festas criadas pelo sincretismo religioso dos escravos africanos<sup>14</sup>.

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.

The landscape that depicts him near Cascatinha da Tijuca, which hangs today in the Museu Histórico da Cidade do Rio, bears witness to a touching communion between this painter and nature in all her majesty. The minute presence of the artist submerged in a luxuriant landscape acquires an almost heroic aspect, intent on painting a palm tree with the humble tools of his trade. By his side two black slaves look on in admiration, while others down below are goading a small donkey. The value of learning through observation and emotion and by listening to the voice of nature could not easily find more eloquent expression than here. This was to provide the initial impetus for his son Félix-Émile to start work on his version of the Brazilian landscape.

It should not, however, be forgotten that Taunay also painted urban landscapes, which could almost be considered as belonging to the panorama genre. Both landscapes seen from Santo Antonio Hill, at the Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), are twin perspectives of the city, which possess a photographic-type quality. The figures of the monks represented in the foreground enhance the sense of reality of the image, adding local color, the familiar mixture of town and countryside, of baroque religiosity and worldliness, which is still so much in evidence in the colonial part of Rio.

Nor should Taunay's work as a portrait painter be ignored. That of the Marquesa de Belas to be seen at the Fundação Oscar Americano, carried out in 1816, the year of the painter's arrival in Brazil, and the small portraits of his children in the Museu de Belas Artes reveal an ability for observation with an accuracy of execution which was to leave an indelible impression on the best of Brazilian painters.

The departure of Dom João VI in 1821 must have severely dashed the hopes of French artists resident in Brazil. In the same year Henrique José da Silva was appointed as director of the future academy of fine arts, which was henceforth to be under the control of Portuguese artists. Nicolas-Antoine Taunay, sensing a forthcoming period of uncertainty which his advancing years could ill cope with, chose to return home.

Debret, himself an admirer of Napoleon who enjoyed not only the support of an anti-Portuguese faction of the liberal aristocracy, but also the personal friendship of Pedro I, not only chose not to go back to Europe once Brazil had gained its independence, but in 1822 became a painter of the imperial court with the mission of creating a national image.

The painting and illustrations of this French artist eloquently express the sense of novelty and strangeness brought about by the creation of an empire which took the medieval ceremony of the great European courts (exhumed, however, in Napoleonic fashion) and mixed this with baroque luxury, indigenous elements and the appeal of the caudillos of the newly born South American republics, as well as features of celebrations created by the religious syncretism of African slaves.<sup>14</sup>

The empire was born under the cyrosure of the Napoleonic era but was also heir to the medieval and Catholic traditions of Portugal and further marked by the presence of slavery. In the works painted by Debret during the same period we see an attempt to capture the essence of this difficult combination of political concepts through imagery.

# JEAN BAPTISTE DEBRET

1768 - 1848



**Coroação do Imperador D. Pedro I pelo Bispo do Rio de Janeiro, Monsenhor José Caetano da Silva Coutinho, no Dia 1º de dez. de 1822, na Capela do Paço Imperial**  
*Coronation of Emperor Dom Pedro I by Rio de Janeiro Bishop, Monsignor José Caetano da Silva Coutinho, on 1 Dec. 1822, in the Chapel of Imperial Square*

1828

Óleo sobre tela Oil on canvas  
340 x 640 cm

Ministério das Relações Exteriores, Palácio do Itamaraty







**Desembarque da Imperatriz D. Leopoldina no Brasil** *Disembarkation of Empress D. Leopoldina in Brazil* 1818 Óleo sobre tela Oil on canvas 44,5 x 69,5 cm  
Museu Nacional de Belas Artes

# NICOLAS-ANTOINE TAUNAY

1755 - 1830

**Tropeiros Negociando um Cavalo**  
*Pack Drivers Striking a Horse Bargain*  
princípio do século XIX  
Óleo sobre madeira Oil on wood  
20 x 27,5 cm  
Museu Imperial





**Marquesa de Belas** *Marquise of Belas*  
1816  
Óleo sobre tela Oil on canvas  
63,8 x 51,2 cm  
Coleção Brasileira - FRP/FE

**Passagem do Cortejo Real na Ponte do Maracanã**

*The Royal Procession's Crossing of Maracanã Bridge*

**1817-1820**

**Óleo sobre tela** Oil on canvas

**92,5 x 146 cm**

**Museu Nacional da UFRJ**





# HONORATO MANOEL DE LIMA

1863



**Busto Tipo Herma de  
Domingos José Gonçalves de Magalhães,  
Visconde de Araguaia**

*Herma of Domingos José Gonçalves de Magalhães,  
Viscount of Araguaia*

**1839**

**Gesso / Plaster**

**55 x 27 x 23 cm**

**Museu Nacional de Belas Artes**

# FRANCISCO PEDRO DO AMARAL

c.1790-1830



**Retrato de D. Domitila de Castro Canto e Melo, Marquesa de Santos** *Portrait of D. Domitila de Castro Canto e Melo, Marquise of Santos*  
c.1826 Óleo sobre tela Oil on canvas 114 x 87 cm Museu Histórico Nacional

**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 exibe 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 européia. 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**

His great work entitled *Sagração de Dom Pedro I* [Consecration of Dom Pedro I], today in Brasília, is the most significant of these monumental paintings, inspired by contemporary events and by the style of David. It was to leave its mark on both celebrative and official genres of Brazilian painting which were at the time closely linked to the state. Without taking into consideration Napoleon's Coronation it is impossible to grasp the significance of its reformulation by Debret: the original by David is indispensable as a reference for the understanding of intentional iconographic variations. The composition is worked in the same manner with Dom Pedro on the right in an elevated position, standing out against the remaining figures. The same treatment was applied to the portrait of courtiers. It is nevertheless necessary to question the sense of reworking a Napoleonic painting as late as 1822, when the dominant power in Europe was that of the Holy Alliance supported by princes of the Restoration, an alliance between the Church and monarchy. The unprecedented action of the French Emperor in taking the crown and placing it on his own head under the gaze of the Pope bore silent witness to the end of a system of divine right. In the New World, Dom Pedro I, on the contrary, was repeating the ceremony of the Sacred Unction. Since the disappearance of Dom Sebastião in 1578 while fighting against the Mohammedans in North Africa, the kings of Portugal were proclaimed rather than crowned. This was why they were never depicted wearing crowns, which instead were always seen placed at their right side. It was believed that the crown of Portugal, which had disappeared together with King Sebastian, was destined to miraculously reappear together with the sovereign who would then reestablish the Portuguese empire. This messianic myth was disseminated throughout the era of Spain's domination of Portugal, fueling the nationalist aspirations of the Portuguese. Dom Pedro, heir to the Portuguese throne in Brazil, placed the crown on his own head, a sign of the continuity of the tradition initiated by Sebastião, and an attempt at presenting himself as the "hidden sovereign" of a new Portuguese empire. The pose of Dom Pedro is that of a Carolingian emperor seated on his throne, or rather, that of saint in a procession. Every detail of his costume is important. The necklace of feathers of wild fowl, the mantle and the scepter emblazoned with the dragon of Bragança, the military uniform with horse-riding boots simultaneously give him the appearance of a tribal leader, a caudillo and an African king. At that moment the body of the emperor represented the incarnation of the spirit of the country; hence the significance of the ceremony rather than its symbols pertaining to the divine right of the European monarchical tradition. As opposed to the content of David's painting where the eye is confined to an entourage of courtiers, Debret insists on the dramatic potential of space in the case of the court chapel, cannily bringing out the theatrical sense of opulence embodied in religious colonial architecture. The relation between subject and background is quite different from that which exists in the works of David. Debret lends a sense of paradox which manifests itself in ceremonies. The political event cannot be separated from the religious experience in the sense that the ceremony appeals more to the farce of worship than to civic and rational values, such as during the era of the Jesuit preaching and devotion to the emperor. Debret himself, in the introduction to the *Voyage Pictoresque et Historique*, explains the importance of the ritual element and ceremonial pomp in the celebration of religion in Brazilian social life. As a rationalist he considered such ceremony to be a superstition, which should be overcome, yet firmly embedded in the local culture. It was therefore an essential tool for the

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 vêem 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 àqueles 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 Régime*, 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 Simplicio 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<sup>15</sup>, Francisco Pedro do Amaral insere na tradição da *grotesca* clássica motivos extraídos da flora e da fauna locais, além de utilizar amplamente alegorias e paisagens ideais de cunho marcadamente francês. Simplicio 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, Simplicio

communication of political values. Through a series of allegorical illustrations destined for the curtain of the São João Theater on the occasion of the Consecration of Pedro I, Debret vividly expressed the civilizing nature of the new state and its duty towards all those who formed part of it. The navy and military power were portrayed as the guarantors of the nation's unity, whereas the country folk and backwoods inhabitants of the provinces now had the necessary framework for their social and economic development, while the black slaves were shown their future emancipation.

It is easy to consider Debret's paintings inferior when comparing them to the original sources of inspiration in France. Nevertheless, the novelty of the subject matter and the ability to revive the themes of Napoleonic painting based on the requirements of the local culture and politics make the artist's work unique. Napoleon had died the previous year on St. Helena and the French court was busy instating a new form of religious painting inspired by Ingres and medieval Troubadour art. David's legacy was left to Antoine Gros in Paris and taken up by the “Brazilian” Debret. In the case of both painters what is of central importance is painting's civic function and its importance in creating a political imagery to replace the religious pomp of the *ancien régime* through co-opting its iconographic tradition. Debret served as an essential role model for Manuel Araújo Porto-Alegre who was the most important, if not the most productive, among the Brazilian artists of the generation which was to follow. It was he who most unambiguously demonstrated the role that figurative art was to play in the creation of a national culture and identity.

The execution of his great canvas *Sagração*, in addition to that which dealt with the festive pomp of the court, permitted Debret to impose the model of French historical painting. This was instrumental in attracting to the school a generation of young Portuguese and Brazilian artists, some from the school run by Manuel de Oliveira, and others from a military educational background, all of whom were keen to come to grips with the new trend. The decline as well as difference in quality discernible in his later works might perhaps be attributed not only to old age, but also to the lack of both means and models within the Brazilian environment itself. The participation of students, especially portraitists, like Simplicio de Sá and Francisco Pedro do Amaral in the execution of passages and subjects relating to the composition of his works might also have been a significant factor. The decorative repertoire of the apprentice artists was enriched thanks to the contributions made by Debret and Francisco Pedro do Amaral. The ornate originals, once housed in the residence of the Marquis de Santos, have now unfortunately been lost.<sup>15</sup> They nevertheless introduced motifs inspired by the local flora and fauna into the rather coarse strain of neoclassicism, in addition to a liberal use of allegory and landscape of an overtly French variety. Simplicio Rodrigues de Sá, an Azorean painter and the most sensitive to Debret's innovations in the field of genre painting was considered by the master as an “excellent portraitist.” In 1831, when he succeeded Debret as lecturer in historical

**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 sovínice, 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 freqüentemente 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 Amália de Leuchtenberg, filha de Eugénio Beauharnais. Prosseguir na política filofrancesa 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**

painting, Simplicio started to develop new forms of colonial portrait painting. It is possible to trace his development starting with his large portraits, such as that of Major Antônio Rodrigues, painted in 1829 and housed at Santa Casa de Misericórdia, moving along through those of Dom Pedro I and those of the king's friend and advisor Chalaça. These paintings through their observation and psychological insight by far excel Debret's rather stiff portraits. The celebrated *Irmão Pedinte* [Needy Brother] of the MNBA marks the highpoint in the artist's career, and resembles an equivalent in oil of the French master's illustrations. The large straw hat, the open face that is burnt to the color of his threadbare jacket, and the tightly held excuse for an umbrella demonstrate a touch of irony, since the composition of the work is still that of the religious colonial style. This is offset against the closed, almost picaresque features revealing unyielding pride and avarice in the face of his brother. Even before Debret arrived in Brazil the tradition of Genre illustration inaugurated by Carlos Julião had been pursued in the drawings of Cândido Guillobel (1787–1859) who was also a military draughtsman and professor of drawing in cadet school. The small figures by Guillobel are today divided among the Cândido de Paula Machado, Paulo Gayer (Rio) and the José Mindlin (São Paulo) collections. They were frequently referred to by Debret himself, as well as by Chamberlain, Ender and other artist travelers. As opposed to these artists, however, the drawings of Guillobel restrict themselves to the description of typical customs without penetrating the web of social relations and the street life of the capital, which would later be treated by foreign artists. They deal with day-to-day activities and professions, the ways in which the various social classes behave and dress, anticipating somewhat similar photographs of slaves and of “everyday business in Rio.” The opening up of the ports and the first marriage of Dom Pedro to an Austrian princess had aroused the interest of European scientists in Brazil. The expeditions carried out by Spix, Martius, Langsdorf and other scientists who followed in the footsteps of Humboldt lent a new sense of urgency to the question of documentary and landscape painting as a basis for disseminating the image of the new state among Europe's cultured classes. This made both Debret and the Brazilian élite, represented by figures such as José Bonifácio, realize the necessity of engaging actively with the French milieu. This link had been reinforced by Dom Pedro's second marriage to Amália de Leuchtenberg, the daughter of Eugénio de Beauharnais. Pursuing a Francophile policy meant steering the culture of the new Brazilian state against the tide of Portuguese colonial traditions and toward the image of a liberal, national and modern society, despite the by no means insignificant persistence of a colonial model and, most importantly, the presence of slavery. From now on Paris would be pivotal both culturally and politically in promoting the ideal of Brazilian civilization abroad. This was to be aided by events of worldwide importance. Nothing could therefore be more effective as a propaganda tool than the dissemination of a printed image and a panorama. If the protagonists behind this effort were to a large degree foreign artists, this does not mean that their Brazilian patrons did not play an important part in modeling the Brazil's image intended for European consumption. On the contrary, albeit with much

**público europeu. Ao contrário. Embora com muitas ambigüidades, 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 Siphorien 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.**

ambiguity, this was a “negotiated” image in the sense that the artists were guided through this immense ethnocultural landscape with the help of local institutions. The same artists could also count on support from the capital even in the case of expeditions to distant territories. In 1824 the first great panorama of Rio by Frédéric Guillaume Romny, inspired by the watercolors of Félix-Émile Taunay, was exhibited in Paris. The success of this enterprise gave rise to new panoramas like that painted by the Englishman Burchell, sketched in Rio in 1825, executed and exhibited in London in 1828 on the Leicester Square rotunda.<sup>16</sup> This without doubt represented a watershed in the history of Brazilian art in the first half of the century. Rio de Janeiro had thus taken its place among the capitals of the subcontinent in being part of a grand metropolitan spectacle which was offered to the French public at large for a mere pittance. In the written prospectus, which accompanied the panorama, Ferdinand Denis underlined the innovative character of the execution and the scientific detail contained in the visual documentation in his reference to Taunay’s watercolors and the enlargements performed by Romny.<sup>17</sup> A canvas of the great circular view of the city and its bay featured a procession with Emperor Pedro I taking part, dressed in his National Guard’s uniform, together with Empress Leopoldina and José Bonifácio. We know that the watercolors painted by Taunay were probably dispatched to Paris with the architect Louis Siphorien Meunié, the pupil of Grandjean de Montigny, at the end of September 1822 after the declaration of independence. If this was indeed the case, then the panorama bore a strong political message, serving also to document an historic event destined to have far-reaching repercussions. The foundation of the new constitutional regime, a new nation and a new social pact were seen together with a celebration of nature and the immense natural wealth of the country; a scientific component was also to be perceived in this work. It lay in the work’s descriptive quality, its eloquence in describing the city, social relationships and the natural environment of the new continent. Progress in the technology of reproduction, and in particular, lithography, which took off in the first decade of the new century, made paintings of landscapes and panoramas affordable to ordinary households and gave such works greater exposure to all levels of society. This was to prove indispensable for the universalization of culture.

**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 à 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.**

The abdication of Dom Pedro I in 1831 radically changed the prospects for the Brazilian empire. With the waning prospect of founding a state which would carry the flame of Portugal's overseas ambitions, Brazil started to transform itself into a sort of tightly knit independent entity, taking on the features of the rest of the subcontinent. This development, and the period of turbulence that followed the appointment of a regent, made it all the more important for Debret to think about his own future. He sensed that the era of historical painting was drawing to a close, deprived as it was of the indispensable support of both the court and ministers. In its place he could see a preference emerging for an artistic culture of Portuguese origin. Debret thus obtained a three-year leave of absence in order to focus his attention on having his *Voyage* printed, a work which was to become the most complete form of visual documentation of the new tropical power. Debret left for Paris with his favorite pupil, Manuel Araújo Porto-Alegre, never again to set foot in Brazil. In return, however, he produced the three-volume *Voyage Pictoresque et Historique* published between 1837 and 1839. This would prove to be crucial in terms of establishing a bridge between the capital's liberal elite and liberal French culture, which, for the first time, would now decisively turn its attention toward Brazilian culture. Debret's role in this process was received with ambivalence by the Brazilian government, which granted him a modest pension the year in which the publication was completed. In the introduction to *Voyage* Debret lends his support to the French artistic community and its link to the Institut de France, as an engine for the process of modernization. He considered himself the agent of continuity and the leading player in expanding French cultural influence in Brazil. One of the differences between Debret and the other traveling painters – von Martius, Rugendas, Maximilian zu-Wied Neuwied (from which he nevertheless received inspiration and advice) – lies in the fact that Debret's book is not only a documentary, offering the European public its first overall view of Brazilian society. More than this, it acted as an example for the Brazilian artists themselves, orienting their future work. It was the work of a historic painter educated in France, which so clearly demonstrated the requirements of the new environment in which painters now had to operate. The journey is not simply pictorial, but picturesque with just a hint of local color to go with it. The journey, however, is also about history. The historical discourse in this case is not about education, using the past as an example, but involves the creation of a new nation from its cultural and ethnic roots, drawing it into the whole civilizing process. It might be said that Debret symbolized the closing of an era which was characterized by the first of the artist travelers in Brazil, codifying an image of the country, which to a large degree suited the modernizing agenda of those in government. His book illustrates the contrasts present in the society of the capital, the ethnic components of the new state which was being planned and, ultimately, the birth of a new people. It is important also to underline the serious contradictions which came in the wake of its creation. Ferdinand Denis, who had already written the illustrative text to accompany the panorama of Romny and Taunay, was also the author of a book about Brazilian literature. In 1838 he published his own description of Brazil almost in competition with Debret. We may well ask ourselves if this was as a consequence of criticism of the painter originating from certain

**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. Moreaux<sup>18</sup>. 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 idéia 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-arts 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 idéias políticas e instâncias dos liberais portugueses.**

**Os três amigos fundaram, em 1836, a revista *Niterói*, primeira tentativa de expressar as idéias 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 idéias, 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.**

quarters within the country. The Frenchman's work, though dealing with typically Brazilian themes, had seemed too harsh, too focused on the contradictory features within Brazilian society, particularly slavery and life on the plantation, represented at times in all its gross absurdity.

Debret closed the circle which had been created at the time of the arrival of the Mission of Artists, this time taking with him a Brazilian student, Manuel Araújo Porto-Alegre, whom he enrolled in the school run by Gros. The Oscar Americano Foundation has a landscape *Mãe d'Água* signed by Manuel Araújo Porto-Alegre and dated 1833, perhaps a dedication to the Frenchman A. M. Moreaux.<sup>18</sup> It is clearly a painted from memory, while the painter was away from Brazil as clarified in an inscription on the back, defining it as a "souvenir de la Mère de l'eau." Yet it is interesting to note that the setting is similar to that of a watercolor by Debret which is today located in the Castro Maia Foundation in Rio de Janeiro. Debret, in turn, had taken the idea from a famous landscape painting of a waterfall at Tijuca by Nicholas-Antoine Taunay. Here too, the young artists, minuscule figures wearing top hats and riding jackets, are seen sketching the surrounding countryside. There is even a rainbow emerging from the waterfall, while improbable tropical birds admire the spectacle. One can almost hear the conversations of the young Brazilian and his French companions describing the immensity of nature. It is possible that Araújo in some way took part in the master's printing firm.

In Paris the decisive encounter was to take place involving Manuel Araújo Porto-Alegre with Gonçalves Magalhães and Torres Homem, who constituted the first batch of the Brazilian Romantics, pioneering the search for national cultural values. The three young Brazilians were to enter the Institut Historique de Paris, where, in 1834, Araújo would deliver his famous speech on the state of the fine arts in Brazil. This text marks the beginning of Brazilian art criticism and places the visual arts firmly alongside literature in the process of constructing a national identity. They assumed this role which had been advocated by their French master, but whose acceptance by the Brazilian public would be late in coming. Equally as important was the contact they had in the French capital with Garrett, the Portuguese poet whose political ideas and aspirations were similar to those of other Portuguese liberals.

In 1836 the three friends founded the magazine *Niterói* which represented a first attempt at expressing the ideas of a young generation of liberal Romantics, which were shared by an exclusive urban intellectual elite who supported the creation of a national culture inspired by economic liberalism and French Romanticism. This rose out of a reaction against the Portuguese element, still a significant force, and the prevailing system of land ownership, based on the power of the landowners and slavery. This small coterie of urban intellectuals, rich in new ideas, but lacking the support of the dominant elite, would gradually be co-opted by the status quo during the reign of Pedro II. This was in a large part thanks to personal intervention of the sovereign, which the careers of Magalhães, Torres Homem and the not altogether disingenuous Porto-Alegre were to bear out.

# MANUEL DE ARAÚJO PORTO-ALEGRE

1806 - 1879



**Interior de Floresta**

*Inside the Forest*

c.1850

**Aquarela** Watercolor

29 x 21 cm

Museu Júlio de Castilhos, Rio Grande do Sul





**Paisagem Ideal** *Ideal Landscape*  
**Sem data** *Undated*  
**Aquarela** *Watercolor*  
**41 x 27 cm**  
**Museu Júlio de Castilhos, Rio Grande do Sul**



**Floresta Brasileira** *Brazilian Forest*  
**1853**  
**Sépia sobre papel** *Sepia on paper*  
**54,5 x 82 cm**  
**Museu Nacional de Belas Artes**

# LOUIS - AUGUSTE MOREAUX

1818 - 1877



**Retrato da Atriz Lagrange na "Norma"** *Portrait of the Actress Lagrange in "Norma"* Sem data Undated Óleo sobre tela Oil on canvas  
260 x 174 cm Museu Nacional de Belas Artes

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<sup>19</sup>. 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 Simplicio 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<sup>20</sup>.

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<sup>21</sup>. 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 idéias bastante duro entre Porto-Alegre e Félix-Émile Taunay.

It was suspected that besides the opposition of Niterói to Rio de Janeiro, the magazine's title paid homage to Zé Clemente Pereira, one of the most important figures of Luso-Brazilian liberalism at that time. Pereira, both patriot and Freemason, a circuit judge of Niterói, had turned that fishing village into an embryonic model of rationalized city planning. This same Pereira, occupying a ministerial post in 1829, had helped Debret to overcome the obstacles which the director of the Academy, Henrique José da Silva, had attempted to place before him, enabling him to hold the first public exhibition of his students' works.<sup>19</sup> Concern with architecture, the city and the civil function of art, are characteristics all of which Araújo learnt from his French masters. Despite such concerns he could not fail to consider the importance of the landscape when contemplating the birth of a national style of painting. The first article written by the painter for *Niterói* was a mixture of poetry and prose entitled "A voz da natureza" [The Voice of Nature], which accompanied the account of Porto-Alegre's journey to Naples and Campi Flegrei. An almost hackneyed rendition of classical iconography and the picturesque culture of the era was presented to the Brazilian public within a framework rich in allegorical, political and philosophical references, all products of a outmoded education, making the painter's writing heavy. However, superimposed on this culture is his interest in detail and for a renewed relationship between art and science represented in the Napoleonic landscape painting of Hackert, its chief practitioner, at the end of the 18th century.

In 1837 the short-lived *Niterói* came to an end and Araújo Porto-Alegre returned to Brazil. Upon his return he was almost immediately appointed professor of historical painting to the Academy on the death of Simplicio de Sá. His work as stage director at the São Pedro de Alcântara Theater and the stage sets that he designed for the coronation of Pedro II did not go unnoticed. Other work such as the festive decorations in honor of the sovereign's marriage to Teresa Cristina de Bourbon two years later, in 1841, enabled him to form a distinguished group of pupils and enter into the court's inner circles. This, however, also earned him the enmity of his colleagues at the Academy who considered him as a favorite of both the sovereign and politicians. They also resented his ambition and his superior attitude towards them.<sup>20</sup>

In effect many things were to change as Dom Pedro II came of age in 1840. The decoration program for the festivities to accompany the coronation was organized by Araújo Porto-Alegre. This served to emphasize the empire's national character and the monarchy's role in guaranteeing its unity. Brazil, once and for all severed from Portugal, was now taking on a specifically American identity.<sup>21</sup> Rio, now the court's headquarters, was set to be the new hub of political culture. The Academy was now finally able to take control of all events relating to the figurative arts in Brazil. In addition, the crowning of the emperor gradually put an end to the period of internal turbulence and administrative difficulties, which had, to a large extent, stood in the way of the arts. This is possibly why the Academy became, from then on, the center from which the creation of a national plan would emerge. It also became a flashpoint in the often-harsh conflict of ideas between Porto-Alegre and 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<sup>22</sup>.

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 magnífica 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<sup>23</sup>."*

O Brasil, segundo o diretor, estava destinado a receber uma onda de imigração européia 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 convido 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...<sup>24</sup>"*

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

In 1834, on the death of Henrique José da Silva, the running of the Academy was offered to Grandjean de Montigny, who, already of advanced years, declined it, recommending instead Félix-Émile Taunay. Although the recognition of the old master plus Taunay's direction marked a triumph for the ideals of the Academy's French colony, 18 years after the arrival of Calpe, the lack of a strong candidate from among the architects and the appointment of a landscape painter as director of the school are two facts meriting reflection. The institution would continue to be undermined by the chronic weaknesses that flawed the teaching of architecture and historical painting. Taunay's attempts, once he had been appointed director, to bring the public works under the Academy's control, constantly met with hostility and it was his subsequent failures to rectify this situation, more than attacks leveled at him by Port-Alegre, which led to his resignation.<sup>22</sup>

Taunay reached his position as director as a result of the prestige he had earned as the landscape artist who had painted the panorama of Rio in 1824, and through the close connections he had with developed the royal family as a tutor to Pedro II before he came of age. Influenced by previous experiences and mindful of the difficulties encountered by Debret, he maintained that it was the role of the Academy to develop an appreciation and a market for art in the capital. His aim was to create a project of national art based on dialogue with visiting foreign artists. He thus exhorted his pupils on the occasion of an awards ceremony in 1834:

*"Together with political development, provincial government is now also awakening. A communal spirit is on the boil, communications are opening up... Steamboats, canals, railway lines and highways, all connecting parts of a huge empire, demonstrate productivity and genius of improvisation. Consequently, in order for you not to be left out of this noble endeavor for which the arts play an important role... you will have to pay attention to foreign artists who will be arriving on these shores as part of a wave of immigration, receiving them with hospitality and observing them in a participation for the benefit of the arts and for the honor of the Brazilian school of artists, thus gaining valuable experience."<sup>23</sup>*

The Academy's director asserted that Brazil was about to receive a wave of European immigration, which would transform it into an industrialized nation. The Academy had an important role to play in this modernization process, in that it was an institution that was totally open to the general public.

Taunay once again insisted on the central role of architecture:

*"From your education in historical painting you have acquired the ability of making portraits, and, in landscape painting you learned to approach nature from the best points of view, so much sought after by foreigners in a country so picturesque and so much favored by nature. However, more importantly, let me welcome you, the students, to the world of architecture, for, whoever dedicates himself to this pursuit becomes an asset to his country where cities so obviously lack builders who are aware of the time-honored principles of Grecian art and are capable of applying them to the Brazilian climate..."<sup>24</sup>*

Throughout his entire career Taunay was to see his attempts to create an agenda for the Academy constantly hampered by a lack of cooperation from the ministry concerned. In this situation he was unable to push through even the most minor of his proposals. The first stages of work that had been planned by the Academy's administration in 1837 had therefore

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 distinguiram 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 Ruggendas, que, ao lado de Debret, deviam constituir para ele fonte de constante inspiração.**

to be shelved. Yet from 1839 to 1840, with the sovereign's coming of age, until the end of his mandate in 1851, the actions of the director were seen as decisive in laying the foundations of the institution with its implications for education in the fine arts in Brazil. The Academy awarded prizes every year for the various categories of learning. The most deserving of all, however, was Félix-Émile Taunay himself for the organization of exhibitions. These were not restricted to teachers and students of the Academy, but were open to both local and foreign artists who happened to be in the country, as well as to technical branches of the art industry, such as lithography and photography. The prize lists of these seminal exhibitions show how greatly the works of foreign artists were appreciated. Nevertheless, the main purpose of the exhibitions was the creation of a national school. Taunay, according to the example set by French-inspired academies, offered the prize of a trip abroad to those students who distinguished themselves in any of the various disciplines taught at the school.

If one reads articles concerning the exhibitions published in the *Minerva Brasiliense* and in other newspapers of the time it is possible to follow the development of the artistic debate which had already begun in Rio in the 1840s. Despite the upbeat tone of the article, the impression that the reader is left with is that the exhibitions were, apart from a few exceptions, little more than a mediocre display of foreign and local artistic talent which seldom rose above the level of the dilettante. For this reason it is important to study attentively the distinguishing features of each of the more significant works and their impact on local culture.

Félix-Émile Taunay, during the period between 1845 and 1850, was personally committed to producing art bearing the stamp of a national identity. He sought to do this by creating a type of historical landscape painting that would go beyond the limits of the scientific and the panorama. The relationship between nature at its most unspoiled and the advent of man was the underlying theme of the nation's history and was to become the theme of an essentially Brazilian style of painting. The two great canvases of the MNBA in Rio, *Mata Reduzida a Carvão* [Forest Reduced to Charcoal] and *Vista da Mãe de Água* [View from Mãe de Água], despite certain limitations, fulfil this objective. These deal with subjects that occur throughout Brazilian history, never losing their relevance to the present, such as the destruction of the forests, the price of progress, the immensity of human endeavor and the majesty of nature. In the United States of the 19th century, the celebration of the American countryside was linked to sublime poetry. Taunay, on the other hand, makes it part of history. In the choice of subjects and the rendering of atmosphere, Taunay's painting tries to escape from the conventions of the classical countryside in order to reformulate values in the light of problems relating to the environment of the Americas. He also attempts to break new ground in creating a more ambitious genre by introducing more constructive values using watercolors. It is evident that the subjects of Taunay's landscape painting cannot dispense with the technical and thematic formulas of the traveling painters. An example of this can be seen in the rendering of the fire in the sugarcane fields, a theme treated by Hercules Florence in watercolor, which was painted probably during the Langsdorf expedition. It is likely that he was aware of the beautiful watercolor paintings of his brother Adrien-Aimé as well as the paintings of Hildebrandt and Ruggendas, which in addition to Debret must have been a constant source of inspiration.

# FÉLIX-ÉMILE TAUNAY

1795 - 1881

*Vista da Mãe D'água* *View of a Mother of the Water*  
c.1850

Óleo sobre tela *Oil on canvas*  
115 x 88 cm  
Museu Nacional de Belas Artes





**Paisagem Histórica de um Desembarque no Largo do Paço** *Historical View of a Disembarkation at Paço Square* c.1829  
Óleo sobre tela Oil on canvas 118 x 76 cm Museu Imperial





**Floresta Reduzida a Carvão**  
*Forest reduced to Charcoal*  
c.1830

Óleo sobre tela Oil on canvas  
134 x 195 cm  
Museu Nacional de Belas Artes



# AUGUST MÜLLER

1815-1883

**Baronesa de Vassouras** *Baroness of Vassouras*  
**Sem data** *Undated*  
**Óleo sobre tela** *Oil on canvas*  
**150 x 94 cm**  
**Museu Imperial**



# ABRAHAM-LOUIS BUVELOT

1814 - 1888

**Vista da Gamboa no Rio de Janeiro**

*View from Gamboa in Rio de Janeiro*

1852

Óleo sobre tela Oil on canvas

39 x 47 cm

Museu Nacional de Belas Artes



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 européia:

**"Estas idéias, 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<sup>25</sup>."**

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 mata 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, filosófico<sup>26</sup>."**

É sob essa luz que devem ser lidos os inúmeros desenhos de floresta executados pelo pintor rio-grandense<sup>27</sup>. O próprio Araújo, em 1845, escreve um poema 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:

In a letter written in 1855 to August Müller, at that time a professor of landscape painting at the Academy, Manuel Araújo Porto-Alegre makes a brief critique of landscape painting in Brazil while recognizing the contribution of his adversary Taunay. He goes on to criticize the individual elements of his style by accusing Taunay (senior) and Müller himself of failing to bring out the essential character of the local flora and fauna. According to him these elements were treated as a compilation of exotic clichés gleaned from European lessons in landscape painting:

*"These ideas, while appearing to be reasonable on the surface, have the disadvantage of delaying the study of this country's nature, the habit of teaching our students to involve themselves with objects from our extremely varied botanical heritage as is the case in European culture, which would lead us to the kind of results that we see on the canvases executed by Count de Clarac, and even in those carried out here by Nicolau Taunay, a landscape artist of the first degree, who is, however, unable to capture the essential character of our vegetation and the contours of our countryside. In all his admirable canvases some Italian feature or another always seems to appear."*

Insistence on the technique of oil painting and on the copying of European models in the course of an academic education could not, according to Araújo, produce an authentically Brazilian type of landscape painting. The painter directed his attack against certain sacrosanct works of this genre, which included the painting of Brazilian virgin woodland painted by Count de Clarac, exhibited in a Parisian salon in 1833 and praised by Humboldt himself, as well as the Brazilian landscapes of Taunay senior. Even Buvelot and Debret came under attack for not respecting verisimilitude by confusing the climatic features of the different regions:

*"The virgin forests we see here painted by Mr. Buvelot are incomplete and contain the same faults that Count de Castelnau encountered in the works of Count de Clarac... My master, Mr. Debret has also sinned in mixing in plants taken from the abandoned plains or clearings with those of the Brazilian woodland."*

The model suggested by Araújo is that of the countryside as portrayed by Félix-Émile:

*"The canvas which in my opinion best represents the essential character of our plant life in their appropriate natural context is that of Mr. Félix-Émile Taunay in his scorched-earth representation of the woodland. The only element that is missing here is the application of the landscape artist's manual talent since, as for the rest, the pictorial expression of our nature that he wished to portray there is of great value; the composition is spectacular, trees are authentically reproduced and the overall thought behind the work is philosophical."*<sup>28</sup>

It is in this light that the numerous sketches produced by this painter from Rio Grande do Sul are to be understood.<sup>29</sup> Araújo himself, in 1845, wrote and dedicated a short poem to Emperor Pedro II entitled "A destruição das florestas" [The destruction of the forests], which was then reedited for *Poética Brasileira*, a collection of poems published in 1863.

The way towards building a national form of landscape art would of necessity have to include scientific illustration:

**“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, com 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 quartinho 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<sup>24</sup>. Em *Vista da Gamboa*, Buvelot produziu 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<sup>25</sup>.**

*“The landscape artist,” wrote Porto-Alegre, “is a potent source of help to the traveler, the geographer and the naturalist... It seems to me that students before starting to paint in oil should find an intermediate medium somewhere between the pencil and the pallet, like watercolor, since this type of painting shares the characteristics of both.”*

The monochrome study and watercolor used for practical purposes served to reproduce observations during difficult and uncomfortable expeditions and was therefore indispensable for working on landscapes with the required objectivity before transferring the work onto canvas.

*“The artist, whether he finds himself on the high seas or at the tip of the Andes, in the heart of the virgin forest or even in a cramped room of a boarding house... is able through watercolor to carry out his studies, bringing out the brightness and color as with oil paints but without the inconvenience of cumbersome or expensive equipment or the fear that his paints will dry up, or concern about the time taken for his work to dry. There is nothing more convenient than something to support your canvas and a box of pastels together with a little water.”*

In 1844, an article from the *Courier Européen*, certainly inspired by Araújo, and perhaps being polemical with Müller and Taunay, singled out the Swiss artist Abraham Louis Buvelot as the only worthwhile landscape painter in Brazil, and this in spite of the fact that he had taught himself.<sup>24</sup> Through his work entitled *Vista da Gamboa* [View from Gamboa], Buvelot had painted the first landscape of Rio in a nonexotic fashion. Ten years later, however, driven by the search for a specific brand of Brazilian national painting, he returned the compliment to Félix-Émile Taunay, creator of the first “philosophic” landscape inspired by the Brazilian natural environment. In order to understand the meaning of the word in this context, it is necessary to remember that for Araújo Porto-Alegre, as for Taunay, the landscape conceals a scientific and moral purpose in accordance with the rhetorical classical tradition:

*“While the historical painter travels around the world of the past, by way of poetic imagination, or around the present one, to reproduce the moral action within the human sphere, the landscapist takes up the physical world as a means of teaching or giving pleasure.”*

Taunay, however, had broken with the cliché of the picturesque for its own sake and addressed the need to represent the environment as an element of the historical process, making it an object of moral reflection in the same way in which ruins or historicized European landscape were represented. Perhaps there is a common thread uniting *Mata Reduzida a Carvão* and *Sertanejas* [Country Women] by Antonio Parreiras, passing through the panoramas of Vítor Meirelles of the 1890s.

A painter who courageously chose to follow the example of the artist travelers is José dos Reis Carvalho. The paintings of flowers by this pupil of Debret, himself a teacher at the Military School, were some of the most acclaimed works to be exhibited between 1840 and 1850. The paintings, part of a private collection dating back to 1841, are probably among those, which were exhibited during the years in question. One of the works features a statuette of Dom Pedro in his coronation gown with Guanabara Bay in the background.<sup>25</sup>

**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<sup>30</sup>.**

**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<sup>31</sup>.**

**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 coloniais no Ceará.**

**Araújo Porto-Alegre já havia escrito a história dos pintores do Rio colonial, cunhando a designação “escola fluminense de pintura<sup>32</sup>”. 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<sup>33</sup>. Existe uma busca das raízes da cultura brasileira comum, ainda que na capital prevaleça o indianismo romântico e a retórica do**

In 1844, an article appearing in *Minerva Brasiliense* accurately pointed to how the heavy colors used by the painter could be attributed to techniques involving scientific drawing rather than for reasons of composition. In the same article he is urged to turn his talents to depicting Brazilian flora.<sup>30</sup>

Reis Carvalho seems to have taken up the challenge. His watercolor sketches showing animated scenes of popular city life in Rio, with slaves and gentlefolk, would seem to reflect all that was best in the legacy left by Debret's illustrations to local artists. In the 1850s Reis Carvalho devoted his energies to both botanical and geographical illustrations, taking part in expeditions to the northwest of the country. These had been organized by the Comissão Científica de Exploração and promoted by the Instituto Histórico and Geográfico Brasileiro. His work is still studied in an iconographic context.<sup>31</sup>

During these expeditions it was his skill in drawing and the use of watercolor which came to the fore. The works, which were carried out between 1857 and 1859 are hung separately in the Museu Dom João VI of the Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), the National Library and the Museu Histórico Nacional (MHN). Most prominent among them are those which document everyday provincial reality in Brazil's distant provinces: works such as *Pesca da Piranha* [Fishing for Piranha] and *Estação de Posta no Sertão* [Fishing Season in the Backlands] and other works illustrating acts of mysticism and popular devotion such as *Penitente em Venda Grande* [Penitent in Venda Grande], the feast of the Sacrament at Sobral. Carvalho's interest is not only restricted to ethnographical and geographical features of the regions he visited. With the same insight he addresses the country's sociocultural environment, his vision reflecting his years of study under Debret.

What is surprising in drawings such as *Igreja do Menino Deus em Sobral* [Menino Jesus Church in Sobral] (Museu Dom João VI) is the depiction of squalor and burnt-out villages and the human misery of people who rarely came into contact with modern civilization. For one moment we are caught up in a timeless reality hidden within the remains of civilizations scattered throughout Brazil's remote interior regions, captured, but not fully understood by the painter himself. These would form ideal settings for the adventure-based tragedies of Antônio Conselheiro.

Using what he had learnt from Debret to depict the surroundings and cultures of Brazil's remote interior, Reis Carvalho chooses a path which will transform him into a chronicler of a Brazil different from that which is portrayed in panoramas. All things considered, one might say that the eye of this painter foreshadows the vision of Euclides da Cunha, attentive to human reality and sometimes to disturbing social customs. It is not unusual, therefore, that he should dedicate a series of drawings to church buildings in Ceará.

Araújo Porto-Alegre had written a history of Rio painters of the colonial era, coining the term “Rio School of Painting.”<sup>32</sup> After the first biography of master sculptor Aleijadinho written by the Brazilian Antônio Bretas, Porto-Alegre was to write a moving eulogy of the sculptor master Valentim, showing that the time had come to return to an appreciation of the country's colonial baroque heritage.<sup>33</sup> Research into the country's indigenous roots was also common at the time despite a predilection in the capital for a form of classical rhetoric based on a romantic vision of

Indians in an imperial setting. The drawings by Reis Carvalho for which he was awarded a gold medal in an exhibition in 1861 were never published, leaving the painter somewhat excluded from the official honors-and-favors list.

**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 creador da verdadeira escola nacional. E com razão porque o pincel se 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 protectora 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, despretenhosa e solitária, circundada pelas pedras que os cavadores desprezaram”. É a lição maior legada às gerações dos Da Costas, dos Pinto Bandeiras 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.”**

The most original painter of the Brazilian landscape of the following generation was Agostinho José da Motta (1824–1878). As a student of Araújo Porto-Alegre, he had already taken part in preparing the decorations for the emperor's wedding. He had further pursued his academic studies in Rome, at a school run by a Frenchman called Benouville. His *Vista de Roma* [View of Rome] (Museu Nacional de Belas Artes de Rio) shows influences gleaned from French portrait painters resident in the Italian capital. Also discernible is the Corot-inspired “giustezza di tocco” [accurate touch] by which this painter does distinguish himself among his Brazilian peers in the art of still-life drawing. Greater credit, however, goes to Agostinho José da Motta for having applied this delicate concept of painting to national landscapes. In 1857, while commenting on *Vista da Serra de Petrópolis* [View of the Mountains from Petrópolis] during the exhibition of the same year, Bittencourt da Silva writes:

*“Mr. Motta... is without doubt destined to be the creator of a truly national school. And this is rightly so, since the same brush that so faithfully portrays the extensive panoramas which stretch as far as the eye can see, from the heights of Petrópolis to the entrance of our beautiful bay, should define what is characteristic in Brazilian landscape painting. Her Majesty, the Empress who, as patroness of the arts received him with demonstrations of appreciation and consideration, has taught the people what it means to love true merit.”*<sup>34</sup>

In *Fábrica Capanema em Petrópolis* [Capanema Factory in Petrópolis], we find ourselves for the first time face to face with a Brazilian landscape free from exoticism. It represents a wild isolated corner of nature, observed from the steep side of a hill. Next to a street there is a modest country cottage surrounded by stones abandoned by masons.<sup>35</sup> This work would serve as the most valuable paradigm for the generation of painters which included Da Costa, Pinto Banderas, and Parreiras, who would breathe new life into landscape painting at the end of the century. Vitor Meirelles himself could not still have paintings untouched by the full significance of the painting. The still-life paintings of Brazilian fruit by Agostinho José da Motta, at times rather conventional and repetitive, when at their best (for example those in the Museu de Petrópolis and the Coleção de Brasileira de São Paulo) recall the judgement of Gonzaga Duque:

*“Mr. Motta's temperament does not permit him to be bold and creative, but rather bland and delicate, which is why he has been able to grasp and interpret the most tender and most poetic features of Brazilian nature like no one before him in both a masterful and unparalleled fashion.”*

**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 dissolvenças 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<sup>24</sup>.**

**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 de sua 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 heróico 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**

Considering that these words were written in 1888, ten years after the painter's death when Grimm and the Niterói group were at the peak of their activity, we can imagine how these words must have sounded to the young painters Iké Parreiras and Castagneto who were engaged in their first creative attempts.

It would be appropriate at this stage to mention Nicola Facchinetti (1824–1900) whose reputation was equal to that of Motta in terms of both public and royal preference. Although his productivity as an artist was to last until the end of the century, it was his landscape painting at the beginning of the 1880s which was to introduce a new spirit into Brazilian painting, before becoming a formula for success. In the landscape paintings, which were to swell the numerous private collections, such as the *Cascata* [Waterfall] of the Coleção Brasileira, originally from the collection of the Dukes of Sachs Coburg, we are able to appreciate the precision in his illustration of the coastal vegetation as well as that of the mountains. A tireless traveler, totally self-taught, he foreshadowed the undoubtedly more-talented landscape painters of the second half of the century. The elongated panorama, one of this artist's favorite techniques, gave his surfaces and depictions of geographical features a broad and tranquil, yet minute quality. One of his distinguishing qualities was the patience he devoted to capturing the slightest motif. This painter discovered a formula, which would extend the boundaries set by Félix-Émile Taunay. He would achieve this in his treatment of horizons with different shades of red and with violets illuminating the rocky Brazilian countryside, giving it an almost alpine air.<sup>24</sup>

One of the genres most favored by the court after the 1840s was portrait painting. Its local traditions emanating from its Portuguese origins were to be strongly influenced by European models, thanks to the role played by certain portrait painters brought over by the court.

The Austrian Ferdinand Krumholz, court painter to Queen Maria II of Portugal, the sister of Dom Pedro, arrived in Rio in 1848 to paint the imperial family's portrait. He was later to become the toast of the aristocracy after the success of his painting in an exhibition held in 1849, right up until his return to Europe in 1853. He brought to his portraits a more intimate psychological and moral quality, creating images which could often be placed somewhere between the official and the familiar.

The portrait of the sailor Simão Carvoeiro painted by José Correia Lima, dated not long after 1853, shows how this painter was influenced by new models. The painting was done in order to commemorate the heroic action of a black sailor who had rescued an entire ship's crew during a shipwreck. Notwithstanding the incongruities in anatomical detail and a certain hardness in the rendering of the skin and cloth, this represented the first heroic painting of an Afro-Brazilian. A certain romantic note is evinced in the stormy sky and in the look full of a sad yet profound humanity. In this way the painting exceeds anything that the painter had hitherto produced for the court.

representação da epiderme e do tecido, sobretudo no colarinho da camisa aberta, nota-se nesse primeiro retrato heróico 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 Zephyryn (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 exigüidade 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, trabalhou 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.

However, the best of the Brazilian portrait painters to emerge from this era is without doubt August Müller. His landscapes are often conventional and show a rather unoriginal rendering of the kind of idyllic landscape reminiscent of the classical tradition as seen in his broader canvases. Nevertheless, his best portrait, that of Grandjean de Montigny and Baroness de Vassouras (Museu Imperial de Petrópolis), is among the best examples of portrait painting of this time in terms of fidelity of observation and communicative ability. The portrait of the sailor Manoel Correia de Santos, a fishing-boat captain, was also painted in the 1850s to celebrate an act of heroism, this work being practically a companion piece to that of Correia Lima. It is characterized by a lack of ideals and by the search for human truths, in this way serving as a precedent in the second half of the century in the portrayal of backwoods folk as well as by the use of loose brushstrokes and loud contrasting colors.

Another historical portrait is that of the actress Lagrange in her role as "Norma" by the French artist Louis-Auguste Moreaux, which stressed the importance of the relationship between painting and theater at the time. This was to come at a time when nationalist sentiment was at its peak due to the effect of one of Bellini's operas echoed in a comedy entitled *O Dileitante*.

Prominent in the field of sculpture at the time were the brothers Ferrez, Marc and Zephyryn. The latter was especially well known for the medals he designed for public events such as the coronation and the wedding of Dom Pedro II. They were to form the first generation of Brazilian artists together with Honorato Manuel de Lima, Francisco Chaves Pinheiro and José Silva Santos who would rise to prominence, especially in the 1860s and '70s.

Sculpture, however, required expensive materials, which were not easy to find in the country at the time, besides creating technical problems, which could only be addressed by masters who, in turn, were in short supply. This explains why, in terms of academic output, Brazilian sculpture seems more modest and lacking in monumental examples.

The scarcity of prolific academic works, however, should not be allowed to obscure the presence of a remarkable collection of public sculptures, which occupy a by-no-means secondary place in the history of 19th-century Brazilian art. I refer in particular to the works of Ferdinand Pettrich and Luigi Giudice carried out over a ten-year period (1845–1855) for the Santa Casa de Misericórdia Hospital and for the Praia Vermelha Asylum in the capital.

The German sculptor Ferdinand Pettrich, a pupil of Thorwaldsen who had worked in Rome and with the Walhalla frieze in Regensburg, in 1835, was, thanks to the intervention of his Danish tutor, called to the United States where he executed a series of reliefs for the U.S. government depicting the struggle against Indian tribes and portraits of defeated Indian chiefs, like the famous *Tekumseh Wounded*, for the congressional headquarters. José Clemente Pereira called him to Rio in around 1843<sup>11</sup> to work on the new Santa Casa da Misericórdia Hospital and the new Praia Vermelha Asylum, buildings which had been commissioned by the powerful Pereira which were destined to become well-known public monuments of the capital.

**José Clemente Pereira deve tê-lo chamado ao Rio por volta de 1843<sup>27</sup>, 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 Perugino 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.**

At the asylum, Pettrich executed the monumental statue *Caridade* [Charity], which is located in front of the façade. He was also responsible for the statue of Dom Pedro II with his coronation gown in the assembly room. On the death of José Clemente Pereira, the emperor commissioned him to make a statue of the founder, which was placed in the same hall and inaugurated in 1857, the year in which Pettrich was to leave Brazil.

In the entrance hall of the Santa Casa Hospital, beside the bust of José Clemente Pereira, we find two monumental sculptures in plaster, *Padre Anchieta and Frei Manuel de Jesus*. The model for *Caridade*, donated by the artist to the Brazilian Freemasons, has been kept in the assembly hall of the headquarters of the Great Orient of Brazil, a testimony to the formal qualities possessed by this sculptor. This statue was far superior to that which had been executed in locally quarried stone, owing to the difficulty of working with the latter.

This sculptor's style, inspired by that of the Italian sculptor Luigi Bartolini in works such as *Carità Educatrice* (1836), on display in the Palazzo Pitti, and *Carità Demidoff* (1835), express the civic and philanthropic ideals of a secular form of religion. This is discernible through the pious images of the early Raphael and Perugino as well as the Florentine sculpture of the 1400s.

The two statues of Pedro II and José Clemente Pereira are somewhat more rhetorical whether in the detail of their costume or the pose. In either case what is important is the parallel: Dom Pedro with the smooth beardless features of youth, wearing his coronation mantle and the characteristic necklace of toucan feathers, in the fashion of the sovereign figure seen in official portraits such as the incomplete portrait painted by Manuel Araújo Porto-Alegre, today in the Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) of Rio de Janeiro. Opposite him, José Clemente Pereira wearing the robe of the confraternity, resembling both pilgrim and mendicant, dressed in his voluminous mantle decorated with shells that cover the whole garment. Both statues are alike in that they highlight the philanthropic attempts at building a civilization.

It is possible to see in this last of Pettrich's works a more realistic approach aimed at depicting character values and local color through once again adopting the style of colonial portrait painting. The work may be compared to the busts sculpted for the United States Congress in Washington in 1837–38, like that of President Andrew Jackson.

The great statue of Padre Anchieta in the Santa Casa de Misericórdia Hospital, however, was made of plaster. Brazil's apostle is represented dressed as a Jesuit holding a crucifix. His heroism is not, however, expressed in rhetoric narrative. The statue possesses the stern countenance of Houdon's St. Bruno in Santa Maria degli Angeli Church in Rome and recalls some of the founders of the religious order of the Basilica di San Pietro. Homage paid to Anchieta is justified in terms of the political and civic value of Jesuit evangelism, seen as a precursor to the creation of a national identity based on the religious values of Catholicism. This ideology was not unlike that which the imperial court sought to transmit through the recently founded IHGB, and which would form the official historiographic basis, later to find expression in Vitor Meirelles's historic painting *Primeira Missa no Brasil* [First Mass in Brazil].

# FERDINAND FRIEDERICH AUGUST PETTRICH

1789-1872



**Busto de José Clemente Pereira**

*Bust of José Clemente Pereira*

**Sem data** Undated

**Mármore** Marble

**67,5 x 50 x 28 cm**

**Santa Casa da Misericórdia do Rio de Janeiro**

# FERDINAND KRUMHOLZ

1810 - 1878



**Retrato de Manuel de Araújo Porto-Alegre**

*Portrait of Manuel de Araújo Porto-Alegre*

**1848**

**Óleo sobre tela** Oil on canvas

**128,5 x 98 cm**

**Museu Nacional de Belas Artes**

# JOSÉ CORREIA LIMA

1814 - 1857

**Retrato do Marinheiro Simão, O Carvoeiro**

*Portrait of the Sailor Simão*

**1853 - 1857**

**Óleo sobre tela** Oil on canvas

**93,1 x 72,6 cm**

**Museu Nacional de Belas Artes**



# ZÉPHYRIN FERREZ

1797 - 1851



**Medalha de Casamento de Dom Pedro II**  
*Medal of the Wedding of Dom Pedro II*  
1843  
Bronze/cunhagem  
Bronze/coinage  
6 cm  
Museu Histórico Nacional

# AGOSTINHO JOSÉ DA MOTTA

1824 - 1878



**Flores** Flowers  
c. 1873  
Óleo sobre tela Oil on canvas  
53,8 x 67 cm  
Coleção Brasileira - FRP/FE

**Vista do Rio de Janeiro**  
View of Rio de Janeiro  
Sem data Undated  
Óleo sobre tela Oil on canvas  
72 x 94 cm  
Coleção Particular







**Fábrica do Barão de Capanema**  
*Factory of the Baron of Capanema*  
**c. 1862**  
**Óleo sobre cartão** Oil on cardboard  
**34 x 51 cm**  
**Museu Nacional de Belas Artes**

# JOSÉ DOS REIS CARVALHO

c.1800 - ?



**Natureza Morta com Cristais**  
*Still Life with Crystals*  
**1841**

**Óleo sobre tela** Oil on canvas  
**90 x 85 cm**  
**Coleção Particular**

**Natureza Morta com Estatueta de Dom Pedro I**

*Still Life with Small Statue of Dom Pedro I*

1841

Óleo sobre tela Oil on canvas

100 x 85 cm

Coleção Particular



**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 sobrepôr à do soberano pai e filósofo.**

**Em 1854, Porto-Alegre havia sido nomeado diretor da Academia, com a tarefa de reformá-la<sup>26</sup>. 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 acabão 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 gaz, 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.”**

## THE SECOND HALF OF THE CENTURY

Two forces would alter the nature of Brazilian figurative art in the mid 1870s: the consequences of the first World’s Fair and the outbreak of the war against Paraguay.

The first World’s Fair held in London in 1851, in which Brazil did not participate, was to permanently change art’s international framework of reference. England’s industrial civilization became a paragon of economic progress and international power. From now on it would be necessary to come to terms with this model.

The relationship between the figurative arts and industry were at the center of the critical thinking of the time. In the historical perspective of the Brazilian élites, the problem of forming a state and of integrating the population comprised by it was becoming inextricably linked to that of the creation of a modern national economy. This was to go together with the instilling of middle-class values such as work, business, technological and scientific progress. These changes are also associated with the dissemination of positivism in the secularly religious version advocated by the philosopher August Comte.

It was the moment in imperial iconography when the images of soldier and scientist would start to superimpose themselves on those of father and philosopher.

In 1854, Porto-Alegre was appointed director of the Academy and put in charge of reforming it.<sup>26</sup> He tried to find a way for bridging the gap between the Academy and society, creating a strong bond with the emperor and turning it into a school which would produce paintings for the applied arts. Porto-Alegre’s speech on taking office had an almost futuristic ring to it:

*“Three events which have just come to light must be acknowledged by this Academy. The electric wire, the latest transmitter of thought, that which carries the word by air and along the depths of the oceans, has been followed by gas lighting and the speed of the locomotive engine: darkness will disappear and time and space will become one: our life has duplicated itself, since from now on we will be counting the days of the past as if they were hours, and the hours as if they were minutes. In such a bountiful year as that of 1854 we must not stand still.”*

**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 seu 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”<sup>39</sup>.**

**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<sup>40</sup>.**

**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-européias, 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.**

After this preamble, Araújo went on to present his program:

*“I do not come to you with unfounded desires,” wrote the new director, criticizing the directorship of Félix-Émile Taunay, “neither with the vain hosting of exhibitions in a young country, in which wealth and aristocracy have not yet summoned the fine arts to adorn their insignia and their liberal vanities. We all know that artistic exhibitions only stand out in those countries where people actually buy original statues and paintings, and where the architect is constantly planning buildings which are then executed in public squares. Everybody knows that it is just His and Her Majesty who buy works of art from exhibitions... Our mission will be more modest, yet useful and necessary... Before the artist we have to prepare the craftsman, and before him, the artisan.”<sup>39</sup>*

This vision of progress was placed side by side with that of the country where no art market existed. State funding was insufficient, creating a lack of infrastructure for an art industry per se. Whatever his intentions, Araújo's reforms lacked the necessary clarity needed in separating the education of architects and that of historical painters from artisans. In the case of the latter he overlooked the need to install laboratories which would have given it a distinctly more modern character, thereby changing its status from that of court school.

Porto-Alegre complained of the lack of state interest in sculpture programs and, generally speaking, in the decoration of the city through the building of monuments. Once he had been appointed director he immediately set about creating a project that would serve as a model for a national sculpture program.

In 1855 the Rio Academy announced a competition for the building of an equestrian statue of Dom Pedro I, the founder of the empire. The commission went to the institution's secretary, Maximiliano Mafra, a contemporary of Araújo whose plan for the sculpture won the contest. The execution of the bronze monument was, however, performed by the French sculptor Louis Rochet (1813–1878), who had won third place in the contest. He set about carrying out the work of the Brazilian, only changing it in parts.<sup>41</sup>

The role played in the affair by Araújo Porto-Alegre, the Academy's director at the time was not clear. From a letter by the painter we are able to deduce that the real author of Mafra's plan was Araújo himself. If he could not directly take part in the contest he was nevertheless able to see to it that it was won by a Brazilian student and carried out by a foreign sculptor, with no harm to his reputation.

The decision to have the sculpture executed by a French artist — the only true maker of sculptures — must have come from Araújo, considering the fact that it was impossible at the time to cast a statue of that size in Brazil.

This monument of Dom Pedro I, in Tiradentes Square in Rio de Janeiro, was without doubt one of the largest and most ambitious works in bronze carried out at that time on the American continent. Rochet, for his part was no novice when it came to colossal works in bronze. This can be seen by his *Madonna of Myans*, in Chambéry, completed in 1855, and *Carlo Magno* which he started in Paris in 1853. The French sculptor, moreover, had a background in anthropology and the study of non-European civilizations. This background made him well suited to the task of conceiving a work of art far from the canons of classical tradition and open to influences of the picturesque as well as local color.

**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 emulo 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 gineete 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.**

The immense rectangular base is rich in decorative motifs, which represent an exuberant legacy characteristic of Luso-Brazilian sculpture. Atop this mighty pedestal is the towering presence of Dom Pedro I, raising his arm and gripping the Charter of the Constitution in his hand, while with the other he restrains a ferocious steed. Dom Pedro I is represented both as a hero in the fashion of Napoleon, and as a constitutional monarch. All references to a Portuguese past are obliterated. The horse is endowed with extraordinary movement, the result of a rare knowledge of anatomy. It seems to have its hooves fixed firmly to the ground, moving its body to the side while rapidly turning its head. The gesture of Dom Pedro gripping the reins of his rearing steed, his arm raised while in the act of taming his horse, seems to personify the fury of the tamer.

However, the most amazing aspect of the whole work is represented by groups of Indians among the natural flora and fauna of the Brazilian landscape that are placed on either side of the base. Apparently indifferent to the presence of the emperor, these giant, vigorous Amerindians fasten their gaze on the spectator with the proud and piercing look of primitive inhabitants of the jungle. They seem to be perfectly at ease among the enormous toucans, crocodiles, tortoises and giant-size anthills, springing out from between the leaves of banana trees in this animated bronze forest. They gather together in families or hunt with their bows and arrows an invisible prey. They take their rest leaning on trophies of weapons, plants and animals, which form a kind of barbarian throne.

All details depicted on the monument itself are magnificently worked and equally as disturbing to the eye. There is surely no shortage of monuments representing European sovereigns surrounded by groups of exotic figures. From the 16th century, Giambologna and his companions had sent back to European capitals works depicting triumphant kings with their brave prisoners.

Rochet himself in his monument of William the Conqueror at Falaise, carried out between 1846 and 1851, had mounted on its pedestal six statues of Norman counts in all their barbaric splendor. The groups of Indians represent the main rivers of Brazil and are therefore reminiscent of the triumphal motifs of Bernini's fountain on the Piazza Navona. At the same time they appear to symbolize territorial unity guaranteed by the monarchy in a way similar to the decoration celebrating the coronation of Dom Pedro II, which had been performed by Araújo thirteen years previously.

In Rio we find another historical dimension. These indigenous heroes, the same as those described in the tales of travelers, allude to a family-based and tribal society. They do not only represent the triumph of the empire over a conquered enemy, or for that matter, its unity. They portray the social life of an indigenous people with a prospect of progress within an empire guaranteed by the promulgation of a constitution. Dressed in a mantle with collars made of feathers, similar to those depicted by Debret thirty years previously, Dom Pedro I seems to have even assumed the heredity of a line of Indian chiefs [caciques]. The Brazilian empire justified itself as a state born out of the synthesis of European and indigenous cultures, both equal before the law. From the tribe to the Constitution, the body and the power of the monarch as expressed in this work are seen as providential to the destinies of the empire's different peoples.

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 idéia de realizar aquelas gigantescas réplicas brônzeas das ilustrações de Debret, representando não os bárbaros derrotados, mas o mundo heróico 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 européia 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.

It is certain that the realism adopted by Rochet in his depiction of these indigenous groups originates from illustrations taken from Debret's *Voyage Pittoresque*. We know little about the sources which inspired the French artist, but we can be certain that the ethnographic illustration was one of them, in addition to the kind of zoological documentation to be found in the natural-science museums of the French capital. One could almost see it as a translation of monumental proportions of Barye's animated decorative pomp. Rochet, however, was no stranger to anthropometric research and had carried out anatomical studies in plasticine.

When he arrived in Brazil in order to begin work on the monument he was not slow to record the features of both Indians and black slaves in a series of twelve heads which are at present in the Musée de l'Homme in Paris.

It might have been from such information that the idea occurred to him of creating these gigantic bronze replicas of Debret's illustrations, not representing defeated barbarians, but the heroic world of the jungle moving in the direction of civilization.

It is said that Dom Pedro II, who had come to inaugurate the monument, showed signs of being somewhat taken aback by those figures which he considered “too native.” He had been accustomed to seeing Indians represented as classical heroes, dressed in colored feathers in order to enhance the exotic effect. Here he was confronted by Titans who, to all appearances, had escaped from some anthropologist's drawing room: heroes rendered anonymous due to an excess of realism.

There are obvious similarities between the agenda thought out by Araújo and the indigenous themes that were beginning to gain ground in those years due to the support of the court. In 1845 the IHGB announced that a contest would be held on the theme of “how history should be written,” referring in this case to Brazilian history. This was won by the German scholar von Martius with a memoir in which he stressed the fact that Brazilian history should reflect the three different peoples comprising the empire: Africans, Indians and Europeans (Portuguese). He himself had provided an example of this in his dissertation about the social organization among the Indians of Brazil. Von Martius encouraged Brazilian scholars to commit themselves to the study of African and indigenous cultures, while realizing that they must ultimately be assimilated into a new hybrid culture.

Between 1847 and 1851 – the dates of the *Primeiros Cantos* [First Songs] and the *Últimos Cantos* [Last Songs] of Gonçalves – indigenous themes would begin to become a part of a collective nationalist consciousness. These themes were the reevaluation of the image of primitive man and the contrast between European and indigenous cultures. There were those among the aficionados of indigenous culture for whom the idealized image of the Indian represented the youthful character of a nation, in contrast to the civilizations of an old Europe in the final stages of inevitable decline. A *Confederação dos Tamoyos* [The Tamoyo Confederations], by Gonçalves Magalhães, published in 1857, is the purest form of such sentiment.

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 Kabília*, de Horace Vernet, e de maneira quase literal. Do mesmo modo, o quadro extrai sua idéia 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

Significantly, in 1861 while Rochet was still working on his masterpiece, a Brazilian painter who had also been inspired by Porto-Alegre was exhibiting for the first time in the Salon de Paris a painting taken from an episode in Brazilian history. Vitor Meirelles, an artist from the Brazilian state of Santa Catarina and student of the Rio Academy who had won a scholarship to study in Rome and Paris, painted the *Primeira Missa no Brasil* (fig.2). From 1853 he was to make Porto-Alegre's dream come true. This dream had been to see a work, which treated on a Brazilian subject, executed by a Brazilian painter, publicly exhibited in one of the most prestigious salons in Europe.



Fig.2 *A Primeira Missa no Brasil* [First Mass in Brazil] Óleo sobre tela. Oil on canvas. 260 x 356 cm. Museu Nacional de Belas Artes.

Studies made by Jorge Coli have shed ample light on Meirelles's European education and on his teachers, Minardi and Consonni in Italy, and Coignet in Paris, while at the same time emphasizing his links with international art. The same studies also highlighted his connections with the historical literature of the time and his efforts to track down and publish the oldest documents about Brazil to be found in the archives of Europe.

"Read and reread Pero Vaz de Caminha," exhorted Porto-Alegre in his letters to the young painter in Paris. The director was aware of the role of the figurative arts and particularly that of historical painting in the forging of a national identity, and the letter of Caminha, whose discovery was to coincide with independence, transmitted the idyllic image of conquest which the empire wished to present for both local and international consumption.

It has often been said that the idea for the composition of the central group was derived almost in its entirety from that of Horace Vernet's painting entitled *A Primeira Missa em Kabília* [The First Mass in Kabília]. The painting similarly derives its idea and part of its composition from Blanchard's *Primeira Missa na América*.<sup>11</sup> Critics were quick to throw this back at the painter at every possible occasion. However, in the historical painting of the time, reference to other paintings was considered *de rigueur*. What was considered important was not originality, so much as the transposition of the meaning of famous works. Composition is like a figure of speech, a topos, the sense of which is to be derived from context.

Vernet's intention was to underline the military conquest of Muslim Arab territory by a French Army, whose mission it was to bring Western civilization to the vanquished. The French were therefore portrayed as modern-day crusaders and their expansion was imbued with an almost religious sense of purpose. The same topos interpreted in the light of Caminha's letter expresses the unifying and civilizing role that the Catholic Church would play in the lives of all the inhabitants of the new nation. In

**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 melos" 42.**

**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.**

the Brazilian reality of the time, the relationship that existed between throne and altar serves to reiterate the religious foundation of the Brazilian empire together with the other great Catholic powers. The *Sagração de Dom Pedro I*, painted by Debret almost forty years previously, suggests the religious character of the state's political unity. The moment chosen by Meirelles as representative of the country's past lays bare this characteristic to the point where the painter's intention is so clear as to become obvious.

The most original elements of the work: its local color, tropical surroundings, the presence of indigenous tribes and the exuberance of nature are all meticulously transposed from the contents of Caminha's letter. The Indians, according to Caminha, are naturally religious and feel the devotion of the new arrivals to the point of imitating them in their worship of the cross. The backdrop of nature splendidly executed by Meirelles, demonstrating both attention to detail as well as lyricism, wraps the scene in a southern climate, very different from Vernet's painting. He shows the image of a pristine past while at the same time alluding to the riches of a newly discovered land.

The success of Meirelles's painting as a canonical representation of the nation's past is never diminished, not even during those times when scant sympathy was shown to those very aesthetic concessions which had helped to create it. Letters from Porto-Alegre indicate to Meirelles which models he should follow: Vernet and, above all, Delaroche, an historical painter whose objective it was to lend credibility to the subject without major digressions and with the right combination of realism and local color in reconstructing the past. The image of *Primeira Missa no Brasil* has been widely reproduced both in schoolbooks and popular illustrations. It has even been used in national cinema, highlighting the role played by historical painting in the creation of a nation's collective image.

Another problem is the extent to which Brazilian society in all its complexity responded to this work. It is true that Meirelles, after his painting was exhibited in Paris and then in Rio, was showered with official honors and praise on his return. He was appointed to a professorship at the Rio Academy and would in no time go on to become a pillar of the country's academic community. It is also true, however, that the exhibition of the *Primeira Missa* in Rio did not generate much enthusiasm.

The government showed little more than a passing interest in the educational function of historical painting and monuments. In the beginning of the 1860s the life of the historical painter was hard. The disconsolate Porto-Alegre was to write to Meirelles in 1856: "As a practical person, I recommend you to study portrait painting, as that is the way you can earn a living: our country is not yet ready for the grand painting. Here the artist has to be two things at once: one who paints for himself, for his glory, and a portrait painter for the man who needs to make a living." 42

With the exhibition of *Moema* in 1866, this painter from Florianópolis reformulated another national genre: the historic landscape, which joined Indianism with romantic feelings and eroticism by way of the female image. It was to become a characteristic of Brazilian painting for the entire second half of the century.

Como outros já disseram, existe um certo clima comum entre a obra de Meirelles e o poema *La Chevelure de Baudelaire*<sup>43</sup>. O nu de *Moema* sairia 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 européia, 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* de Tasso, vale o oxímoro: "*La morte para 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 Fadel, 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. Demonstrem que Meirelles tocou um nervo sensível da imaginação do povo brasileiro.

As has already been said, there is a certain common element linking the work of Meirelles and Baudelaire's poem "La Chevelure."<sup>43</sup> The nude in *Moema* would leave the canons of the classical nude to approach Courbet's *La Femme au Perroquet* and the eroticism of *Fleurs du mal*.

There is, however, a certain similarity between *Moema* and *La Naissance de Venus* painted by Alexandre Cabanel and exhibited in the Salon de Paris in 1863.

Both are an interpretation of the theme of female nudity in the landscape dear to the pastoral tradition. Cabanel's *Venus* with her flowing locks is so realistic an interpretation of classical iconography that it borders on parody.

Meirelles's painting, on the other hand, is one of Brazilian Indianism's finest, based on the reading of indigenous poetry; it redefines within an American context the figurative European tradition.

In its classical formula this theme searches for a harmony between the human form and the landscape, between eroticism and the contemplation of nature. *Moema* is therefore an idyll, but a tragic idyll full of dramatic contrast similar to the works of Tasso and the poetry of Gonçalves Dias. Like *Dido* or *Madame Butterfly*, heroines who embody the encounter of incompatible civilizations, the lifeless body of the young Indian girl who drowned herself out of love for a European represents a modern *Venus*, an American one, who can only meet a tragic end. The idyllic relationship with primordial nature turns into destruction, into a dramatic collision between feeling and history. For this reason *Moema*'s body forms a dissonance in the harmony of the sun-drenched landscape with its sandy colors and its bay.

The dimensions of the nude body, of the corpse placed in the foreground, covered only with a traditional decoration of feathers, dominate the landscape in the background, suggesting horror and pity at the same time. For *Moema*, as for Tasso's *Clorinda*, the following oxymoron could be said to apply: "Death is beautiful on a beautiful face" – a face nevertheless whose exotic character shows through, one of an intense and wild beauty, while the hair mingles with the backwash of the waves. It could be said that the body is the landscape. Out of all the works performed by Meirelles this is without doubt the richest in suggestion; he succeeds in focusing on the female body the historical reflection of a people's destiny and culture.

Pedro Américo was the first to revisit this subject in a small sketch which can today be seen in the Fadel Collection in Rio, in which the nude is practically a reference to Delacroix's *Sardanapalis* and a literal quotation of the work by Cabanel. The same atmosphere of melancholy finds an echo in the *Iracemas* and *Marabás* of Rodrigues Duarte, Amoedo and Parreiras, an atmosphere which Meirelles was the first to intuit. They show how Meirelles managed to touch a sensitive nerve in the imagination of the Brazilian people.

**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 heróico 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 Bellas Artes, pois foi preciso chamar para a sua cabeceira um médico tão hábil, de tanta reputação”<sup>44</sup>.**

**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 gremio artistas eminentes e insígnies, 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 fructo do trabalho artístico, nem considerar digna de respeito a profissão das artes... o desanimo lavrou, e a academia foi levada a um plano inclinado, donde só a educação do povo a poderá fazer sahir... Sejamos amigos das Bellas Artes, tentemos ao menos ensina-las ao povo que as não conhece... e as vantagens desse nosso empenho apparecerão immediatamente nas nossas edificações, nos nossos móveis, nas nossas vestes, em todos os objetos necessários à nossa vida...”<sup>45</sup>**

Certainly, the harmonies and dissonance between human emotions and the landscape go back to a period of literary decadence. Rodolfo Bernardelli at the end of the century would use this same theme in his sculpture, which was inspired by Meirelles's painting when he performed one of his most interesting experiments, playing on the dissolution of the body's plastic forms in the waves. Missing from Meirelles's works are the assonant and diaphanous qualities exhibited by the pre-Raphaelite flowery heroines. It may well be, however, that his prestige lay in just that: How much of that crude, almost blinding light will we see in Almeida Junior's canvases full of sunlight and rural scenes? The heroic myth of the Indian as the archetype of the new Brazilian identity, progeny of the proud, Herculean Titans as portrayed by Rochet, melt into an elegiac funeral dirge sung by the waves of a solitary bay.

The reforms put forward by Porto-Alegre met up with severe opposition, especially from those at the head of authoritarian and arbitrary institutions, particularly where the initiative of the director himself was concerned. In 1857, as the result of a disagreement with the Marquis of Olinda, then minister of the Imperial Palace who had advanced the nomination of set designer Lopes de Barros Cabral to the post of Lecturer in Historical Painting, Porto-Alegre resigned and was replaced by a doctor, a professor of hygiene!

*“The conclusion that we naturally draw from this appointment,” wrote the periodical *O Brazil Artístico*, “is that in fact the Academy of Fine Arts must be very ill indeed, since it has been necessary to call to its bedside a doctor of such skill and reputation.”<sup>44</sup>*

In the same year the Sociedade Propagadora das Belas Artes was founded, an institution for the education of specialized artists and craftsmen in line with the needs and requirements of a modern capital and an art industry. The architect Bittencourt de Silva, a pupil of Grandjean de Montigny, together with the engraver Jacy Monteiro represented the driving force behind it. Bittencourt was to write in the first edition of *O Brasil Artístico*, a magazine belonging to the Sociedade:

*“The Academy of Fine Arts as you know has its circle of eminent artists such as Mr. Grandjean de Montigny. He has seen all his efforts and wishes fall into the void before the beliefs of a population, which does not seek to reap even the slightest benefit from so much artistic endeavor, or even for that matter, deign to respect the profession.... Discouragement prevails and the Academy finds itself in a difficult position, which only the education of the public at large can resolve... Let us befriend the Fine Arts, let us try at least to transmit this subject to people who are unaware of it... and the benefits of this commitment will become immediately apparent in our buildings, our furniture, our clothing and all objects necessary for living...”<sup>45</sup>*

**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 européia, 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 mingua? 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 fotolitológicas, 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".**

This seems to echo the very words written by Lebreton forty years previously.<sup>46</sup> The focus had changed since the London World's Fair. Art, together with industry, must become part of all aspects of the nation's urban, economic and social life.

Despite the criticisms contained in his opening speech, the Liceu founded by Bittencourt da Silva had not been set up in order to compete against the Academy. There were many academics, in fact, who provided their services free of charge. In addition, students were able to avail themselves of equipment, which the Academy was unable to supply. The Liceu for the first time had laid the foundations for an art industry, which nevertheless was not sufficient for any significant development in this area to take place. What was lacking was the tradition of studios and crafts, which would have been able to act as a substitute for the absence of initiatives on an industrial scale. The situation was not helped either by the feeble commitment of the government and delays in the reform of basic education, as well as the inability to integrate former slaves into the economy after abolition. Philanthropic efforts supported by the emperor and influential figures in the court were, as a result, rendered ineffectual. European immigration, especially Italian and German at the end of the century, contributed to the creation of an art industry in Brazil, particularly in São Paulo and in the south of the country. Many did not understand its true economic importance owing to the predominance of agriculture, which was based on the ownership of large tracts of land and monoculture.

In 1882, Rui Barbosa, in his beautiful speech, "O desenho e a arte industrial" [Drawing and industrial art], delivered on the occasion of an exhibition which had been organized by the school, stated:

*"But are we not a nation of farmers? Then why not also an industrial nation? ...What is it then that we lack? Only the specialized training, which would free us from paying the staggering amounts we do for artistic works. Now since we produce nothing except raw material, the prices of our exports will always be less than what we spend on importing art whose acquisition the necessities of civilized life oblige us... Expressed in this way the problem has no possible solution except that presented by the Liceu de Artes e Ofícios. To create an industry is to organize a system of education."*

The future statesman of the Republic was therefore aware of the bond linking the development of education with that of an industrialized economy. Neither the empire nor the Republic was able to translate this conscience into coherent government policies: the low standard of public education continued being one of the determining factors hampering the development and the modernization of the country.

New means of reproducing images led to an increase in the circulation of views and panoramas of the city. This led to the publication of albums and lithographs, which brought to the public eye views of the landscape and Brazilian customs, thus creating a "national" dimension to art. One only has to think of the album *Brasil Pitoresco* compiled from photographs taken by Victor Frond in 1858 and texts written by Ch. Tiberyrolles, whose beautiful lithographs of landscapes and rustic scenes formed the basis for a new vision of the Brazilian landscape.<sup>47</sup>

**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<sup>90</sup>.**

**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 Kaus<sup>90</sup>.**

**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 epopéia 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.**

In Recife the model set by the Liceu for the Arts and Crafts was soon to assert itself. In the wake of a visit by the emperor the previous decade, the city had received a totally new look. In the album of lithographs produced by Bauch during the previous decade, Recife appears as a picturesque location whose architecture is dominated by Portuguese churches and by the building of homes for the aristocracy. The culture of the panorama and picturesque vagaries associated with the artist travelers is reflected in this elegant collection, and places the urban image of Recife, after the capital, among the great cities of Brazil.

Photographic views of Recife taken by August Stahl between 1857 and 1859 show a city completely transformed by commerce and progress, crisscrossed by the tracks of horse-drawn trams, and endowed with buildings which symbolized the development of a civil society: a market and model prison. Time seems to speed up due to a new dynamism, which has replaced the slow pace of life still marked by its colonial past. The defining feature represented by local customs and the presence of African slaves creates a new opportunity for the documentation of progress.

At the beginning of the 1860s the German lithographer Carls founded the first major lithographic workshop in the city, where the lithographic album of the Swiss Luis Schlappriz was printed.<sup>90</sup>

In the following decade it was Carls himself whose lithographic album featured photos taken by João Ferreira Vilela and Alfredo Ducasble. It was Ludwig Kaus who was responsible for the lithographs.<sup>90</sup>

It was at the time of the outbreak of war with Paraguay that the promotion of the arts through public commissions really got off the ground. This led to new demands for propaganda from both the court and the ministries, providing the opportunity for the creation of a national epic genre in which painting was to make a decisive contribution.

For the first time since Debret the government had reverted to commissioning large canvases with the aim of creating a set of images of the war for posterity. The role of historical painting in education and in the formation of a national conscience had finally become institutionalized.

**Vitor Meirelles e Pedro Américo foram os protagonistas dessa mudança. Em 1866, Meirelles recebia do ministro da Marinha, Afonso 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 Angelo 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...”<sup>32</sup>.”**

**Prova da preocupação documental de Meirelles são as aquarelas e os estudos realizados no cenário das operações. Na pintura de batalha, Meirelles exibe não somente um escrúpulo 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 Vitor 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 Vitor 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<sup>33</sup> — , 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 Avahí*, 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.**

Vitor Meirelles and Pedro Américo were the leaders of this change. In 1866, Meirelles was chosen by the Naval Minister Afonso Celso to paint a large commemorative work of the naval battle at Riachuelo fought in June 1865 against the Paraguayan forces. This battle had been considered decisive by the navy, who had managed to preempt a surprise attack by the enemy and establish control of the waterways, which was to prove pivotal in their ultimate victory.<sup>31</sup>

The army responded to this by commissioning Pedro Américo to paint a large canvas commemorating the Battle of Campo Grande thus to pay homage to the ground troops. The academic exhibition of 1872, featuring both paintings, was the first to attract a large number of visitors who were eager to see scenes of a war that had now been won. This was also to put the seal on the fame of both painters.

*“It relieves me to say that we have two painters. We have not reached total perfection, since neither Pedro Américo, pseudonym Zeuxis I, nor Victor Meirelles is the natural successor to Michaelangelo or Rubens. There is still evidently much work to be done. Nevertheless, that which they have already achieved is by no means little — that is — to draw sixty thousand visitors to the Fine Arts exhibition...”<sup>32</sup>”*

Meirelles's preoccupation with a documentary style of painting is borne out in his watercolors and his studies that were carried out within the theater of operations itself. Meirelles's painting of the battle not only reveals concern for detail, but also the lyrical sensitivity of the landscapist. His attention to natural detail was informed by debates regarding the Brazilian “essence” in works by Taunay and Porto-Alegre. We may therefore compare Meirelles's approach to that of certain descriptions of *Retreat from the Lagoon* penned by the Viscount de Taunay, son of Félix-Émile and an official in the Brazilian army at the time of the war. Parallels may also be perceived in the treatment of the landscape by Neapolitan Eduardo De Martino with his nocturnal scenes of encampment and Meirelles's great *Battle of Humaitá* (Museu Histórico Nacional). Both display similarities in terms of landscape: scorched earth and bombs, which illuminate the vegetation with dazzling flashes of light, against the stillness of the night sky.

War for Meirelles in fact was not the screams of the dying and the wounded, with bodies of the fallen piled high and the bravery of men at arms. It is represented instead by the thrumming of a cruiser's engine as the boat ploughs through the silent current of a broad river with shells whistling over its boughs before landing in the water with a splash, sending up iridescent columns of water. The picture, which should have been treated as an epic, is suffused with a certain subtle nocturnal melancholy. The work is pervaded by secretive neobaroque humours, to quote Alexandre Eulálio,<sup>33</sup> which in the 1890s would blossom into the historical painting characterizing the end of the century.

The reactions and controversies by the press to the 1879 exhibition testify to this event's importance for latter 19th-century Brazilian art history. Its success in attracting over 70,000 visitors was due in large part to the simultaneous exhibition of Pedro Américo's painting *Battle of Avahí* and Vitor Meirelles's *Battle of Guararapes*. This exhibition signaled once and for all the coming of age of historical painting promoted by the Academy, as well as the beginning of its terminal crisis. The controversy surrounding the two paintings, both commissioned by government ministries, as well as that surrounding the prizes, is proof that the public had grown weary of epic paintings in praise of the state.

**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 européias, 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 enfastiando. 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 epopéia, eis o que nos falta; e quando a teremos?”<sup>44</sup>**

**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<sup>45</sup>.”**

The comparison between the works of both Meirelles and Américo ignited a debate that involved the press together with other institutions, going beyond the merits of the works themselves and entering into the area of governmental politics and culture.

*Battle of Avahí* represented the longings for a renewal at that time, as opposed to *Battle of Guararapes*, which is identified with the jaded teaching principles of the Academy, after twenty-five years of attempts at reform by Porto-Alegre.

The great canvas reflects a knowledge of military painting, which had captured the European imagination. This ranged from Gustave Doré to Meissonnier and from Fattori to Cammarano. Critics view this as a subversion of the principles of composition in the academic sense and the introduction of a more modern vision based on optic principles in order to create realistic effects of movement.

In the critical debate terms such as “macchia” and “arabesque” were applied which betrayed a certain aesthetic developed from French and Italian positivist culture, while realism of Américo’s epic came closer to a form of painting that was more in touch with the demands of a contemporary society. Using the words of a French critic, Gustave Planche, that were directed against the treatment of battle scenes by academic painters, Gonzaga Duque was to write:

*“Lebrun and Horace Vernet have found new ways to portray massacres of which the public is already growing weary. What is required is one real battle in which the episodes, instead of descending into elegy or anecdote, release themselves naturally from the subject in order to form a vast fiery epic. This is what is missing. And when will we see it?”<sup>44</sup>*

Symmetry, anecdote, elegiac mood and the absence of movement were the main targets of criticism with respect to Meirelles’s battle scene. The painter from Santa Catarina spoke out with clarity and sincerity in defense of his work in a paper published in 1879:

*“In representing the Battle of Guararapes I did not have in mind the image of a fierce and bloody battle in the real sense. This, for me, was not what a battle was about. It was a felicitous encounter uniting the heroes of the time. The Guararapes canvas is a tribute to the valor and patriotism of those illustrious gentlemen. My purpose was a noble one; it was necessary to treat that subject like a true historical painting at a time when this handful of patriots was being consecrated by history.”<sup>45</sup>*

Mas, dado o momento, essas palavras soaram como uma admissão de culpa. Vitor 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 Bellas 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 *Salammô*, 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 opôr 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.

However, given the time in which they were uttered, these words sounded more like an admission of guilt. Vitor accepted his rival's words at face value, but as in the case of Don Quixote, he was merely tilting at windmills. Outside the Academy there was an urgent need for a new, more realistic direction in painting. There was also perhaps the demand for a new public, one for whom the concept "people" used as a construct for the creation of a national identity no longer applied. The people in question were now no longer an abstract, but part of the new human and social reality of the big city. Duque Gonzaga was to write:

*"If modern painting is the painting of the masses, that is to say, the people's painting; if it is created in order to transmit a feeling of reality – then how can one continue to adhere to the academic dictates governing composition? This requirement is inappropriate"*<sup>11</sup>

The magazine *Revista Musical e de Bellas Artes* was in the front line in sustaining the educational and public reforms point by point. In May 1879, an article significantly entitled "Esthetica positiva" vigorously, if not totally coherently, attacked the idealism with which the Academy had come to be identified:

*"...it was in the name of idealism that Delacroix and the colorists, Courbet and Manet the naturalists of painting, Carpeaux and Bayre in sculpture, Viollet-le-Duc in architecture, Weber and Wagner in music and Victor Hugo and the novelists Flaubert and Goncourt in literature were all attacked by academic authorities."*<sup>12</sup>

By putting them all into the same bag, the critic of the magazine provides quite an interesting panorama of what constitutes a modern and positivist ethic: the simultaneous presence of a realistic aesthetic based on the principles of social science combined with a powerful decadent component, which would thus create an aesthetic renewal. Flaubert is *Madame Bovary* and *Salammô*, Carpeaux is *Ugolino* and the decorations for the opera:

*"Among ourselves where the study of fine art is exclusively academic, progress will be almost impossible, unless the youth who devote themselves to art do not react zealously against the mediocrity, which, couched in ignorance and in metaphysical theories places insurmountable barriers in the way of modern teachings..."*

– wrote an anonymous critic of the *Revista Musical*.

In spite of himself Pedro Américo became involved in an attack on the Academy and on Meirelles, who in fact he really aspired to replace as grand master of the national epic. The controversy saw to it that he would never be employed to teach historical painting at the Academy. It was for this reason Pedro Américo preferred to forge ahead with his career in Europe, settling finally in Florence from where he continued to send controversial paintings to Brazilian exhibitions.

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<sup>58</sup>.

Com *Independência ou Morte*, apresentado em Florença em 1887, na presença do imperador e da mais alta aristocracia européia, 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 boemia 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”.*<sup>59</sup>

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 Gervex, 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 heróica são sarcasticamente distorcidos, adquirindo um clima alucinante de *grand-guignol*.

One might well harbor reservations regarding the somewhat grandiloquent style of Américo's paintings, especially when compared to the resolved quality and honesty of Meirelles's works. He was, nevertheless, aware of the political value of his painting and the cultural stratagems of the institutions.

As Gonzaga Duque brought so clearly into focus in his novel *Mocidade Morta*, Pedro Américo was the prototype of a particular kind of official painter who, totally unabashed, succeeded in promoting his own art using all the public institutions and means of communication.<sup>58</sup>

With *Independência ou Morte* [Independence or Death], exhibited in Florence in 1887 in the presence of the emperor and the élite of the European aristocracy, Américo presented his candidature before the emperor. This, however, was not sufficient for the Academy to open its doors to him.

The birth of the Republic offered him the ideal opportunity for a fresh attempt with *Paz e Concórdia* [Peace and Concord], today on display at the Palácio do Itamaraty in Rio. Painted into the background of this same painting is a large monumental building, which is at the same time both temple and museum, inside which *Independência ou Morte* is displayed. This grand historical painting was meant to capture the very moment of Brazil's foundation.

Pedro Américo saw himself as the Nation's High Priest-cum-Artist. He was worthy of a national monument, a National Altar all of marble with replete with classical icons.

A new myth was being created in the bohemian milieu of Rio, that of the artist-dandy together with support for a new kind of popular art. This generation could not therefore help but find the painter incorrigibly vulgar. Gonzaga Duque Estrada, their spokesman had this to say about the artist's works displayed in the 1884 exhibition:

*“Thoré, a critic of great talent, said that modern painting was that of man, which was more or less what Fromentin had to say, calling it the painting of the masses. The type of painting that Américo is placing before us is a painting of luxury and magnificence; it is sensual, voluptuous and beautiful.... One would say that the environment in which the artist has lived, Florence, is under the spell of Epicurus and Ovid, Horace and Boccaccio, Ariosto and Aretino.”*<sup>59</sup>

The theatrical dimensions of his ambitions, which stood in stark contrast to his lack of public recognition, made him the prototype of the misunderstood genius featured in his *Holocausto*, a largely biographical, ill-fated novel. With undoubted skill, and with the same unabashed historicism which he shared with Gervex, in Italian there are two Gervex, no Gervex... in port, there is one Gervex and this one here is Gervex he gave vent to his pessimism and frustration in the extraordinary *Tiradentes Esquartejado* [Tiradentes in Pieces] on display at the Museu Mariano Procópio in Juiz de Fora where the canons of heroic representative art are sarcastically distorted, turned into a dazzling array of Grand Guignol.

# LOUIS ROCHET

1813-1878

*Rio Madeira*

*Madeira River*

1856

Gesso Plaster

74 x 35,5 x 42 cm

Museu Histórico Nacional



**Rio São Francisco**  
São Francisco River  
c.1856  
Gesso Plaster  
68 x 34 x 31,5 cm  
Museu Histórico Nacional



# VÍTOR MEIRELLES DE LIMA

1832 · 1903





**Estudo para o "Panorama do Descobrimento do Brasil"**  
*Study of the Panorama the Discovery of Brazil*

1893

Óleo sobre tela Oil on canvas  
30 x 328 cm

Museu Nacional de Belas Artes





**Estudo para o "Panorama do Rio de Janeiro" - pan. 1 - Morro Santo Antonio — ilha das Cobras**

*Study for the "Panorama of Rio de Janeiro" - panel 1 - Santo Antonio Hill - Cobras Island*

**c. 1885**

**Óleo sobre tela** Oil on canvas

**100 x 100 cm**

**Museu Nacional de Belas Artes**

**Estudo para o "Panorama do Rio de Janeiro" — pan. 1 - Morro do Castelo**  
*Study for the "Panorama do Rio de Janeiro" — panel 1 — Castelo Hill*

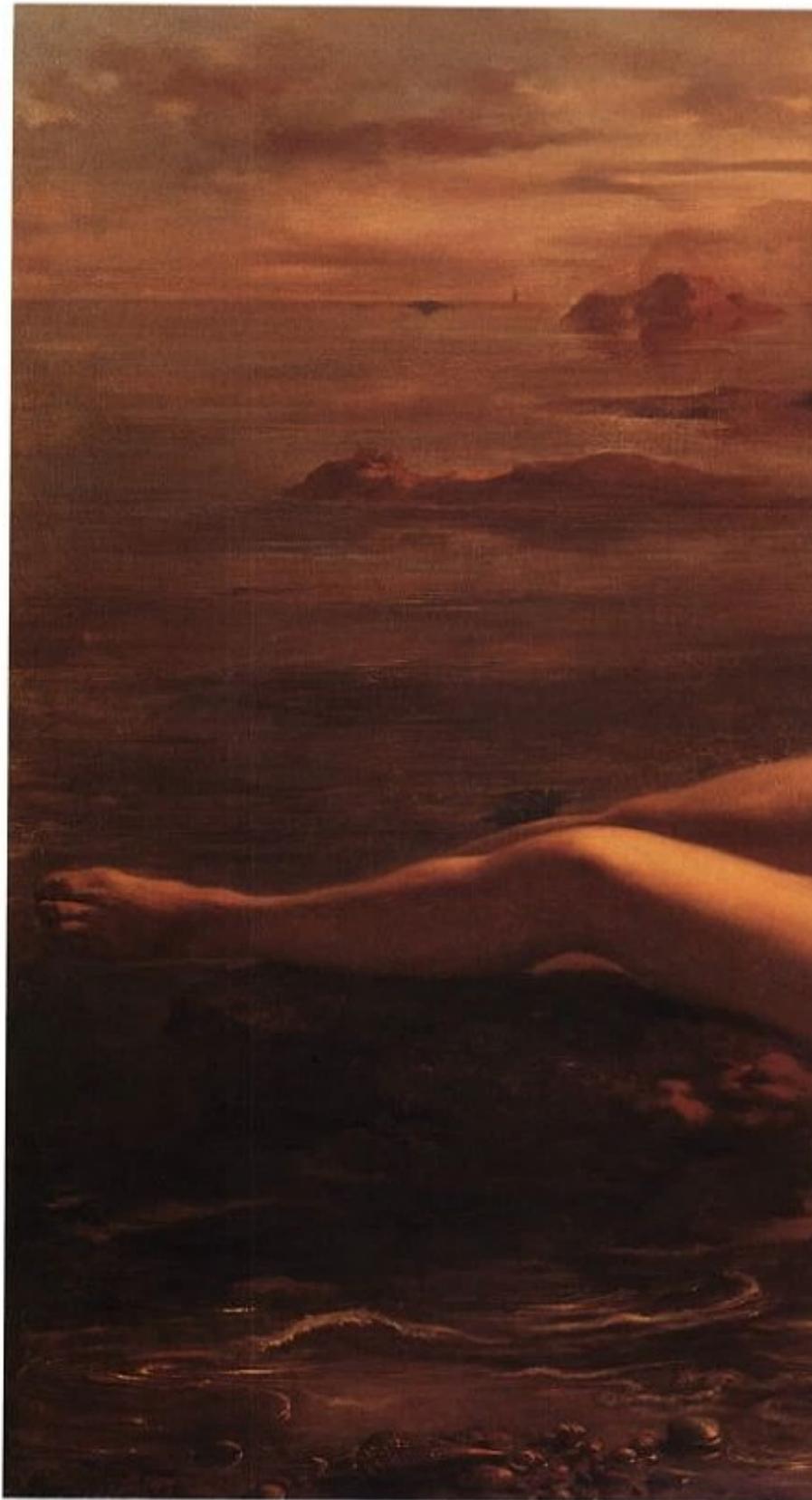
**c.1885**

**Óleo sobre tela** Oil on canvas

**100 x 100 cm**

**Museu Nacional de Belas Artes**





**Moema**  
1866

Óleo sobre tela Oil on canvas  
129 x 190 cm

Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand



# PEDRO AMÉRICO DE FIGUEIREDO E MELLO

1843 - 1905

*Retrato do Escultor Cândido Almeida Reis*  
*Portrait of the Sculptor Cândido Almeida Reis*

1888

Óleo sobre tela Oil on canvas  
42 x 60 cm

Museu Nacional de Belas Artes



**A Carioca** *The Carioca*  
1882  
Óleo sobre tela Óil on canvas  
205 x 135 cm  
Museu Nacional de Belas Artes







**Paz e Concórdia**

*Peace and Concord*

1902

Óleo sobre tela (Oil on canvas)

300 x 431 cm

Museu Histórico e Diplomático do Itamaraty –  
Ministério das Relações Exteriores

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 européia, 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 Angelo 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 fallar 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 Angelo Agostini com o humor habitual, e a perspicácia que faz de sua *Revista Ilustrada* uma fonte preciosa para a crítica de arte do século<sup>60</sup>.**

In 1880 the Academy began to put together a collection of contemporary Brazilian art which was to represent the various stages in the development of a national genre, starting from its origins and leading up to the great portrayals of battle scenes.

The Academy's collection was therefore to be divided into two separate parts, with old European painting now forming a subcategory, and the creation of a new section which was to be called "Brazilian School." The latter was to be on public display at the 1884 exhibition.

The collection, organized by the Academy's Secretary João Maximiliano Mafra, would add impetus to the critical debate, which had just begun. The press, which was hostile to the Academy, accused the latter of a lack of impartiality, referring especially to works from the colonial period, the low quality of the exhibited works, the absence of sculpture and unorthodox models of architecture.

A by-product of this controversy was a text written by Gonzaga Duque Estrada and entitled *A Arte Brasileira. Pintura e Escultura* [Brazilian Art. Painting and Sculpture]. Published in 1888, it represents the first written account of the development of national art, which denotes the end of one era and the beginning of another. The attempt at forging a national type of art by inserting it within a tradition that had been imported along with the French Mission seemed premature on the one hand, and anachronistic on the other. Gonzaga Duque through his criticism was to be in the forefront of the movement for change, which sought its own space beyond the confines of officialdom.

Beginning with the success of the 1879 exhibition, debates centering on figurative art were to take place outside academic circles. These years also saw the opening of new galleries, such as the Glace Élégante and the De Wilde gallery where Arsênio Silva, Facchinetti, Grimm, Parreiras and many other artists outside the official circuits are said to have exhibited their works.

The success of these exhibitions also contributed to the circulation of magazines like *Revista Ilustrada*, which belonged to the Italian Angelo Agostini, and *A Semana Ilustrada* by the German publisher Fleiuss. These publications led to an increase in the number of people interested in art, thereby opening up new prospects for caricature artists while creating a forum for debate, sometimes of a satirical nature:

*"The Fine Arts Exhibition is finally over... the ox of Avahy has been taken to the slaughter and the shrimp of Guararapes will be used as filling for the great pie on display at Castellões... And now let's speak of the fine arts. Our Academy has two platforms: Glace Élégante and the Espelho Fiel which from time to time accept some works which are not admitted into our own Academy just as Voltaire was not admitted into the Institut de France." – Agostini wrote with his customary humor and insight, which was to make his magazine a precious source of art criticism of the century.<sup>61</sup>*

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 campestres 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 européia, freqüentando 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 *en plein air*, provocando uma verdadeira revolução, e uma pequena secessão, entre os alunos.

In the same year the National Printing Press inaugurated an exhibition of Japanese painting and graphics which was organized by the Italian sculptor Eduardo Chiossone who had been working in Tokyo at the time. A few months later a show dedicated to Portugal exhibited, alongside industrial and agricultural products, a large number of works by contemporary artists. This exhibition came one year before work began on the Portuguese Library of Rio de Janeiro, a building that was to be built in a style termed neo-Manuelino. It would be seen as an important event marking a new phase in the nation's links with Portugal.

The small pictures with bucolic scenes by Thomaz Annuniação, reminiscent of works by Bordalo Pinheiro and sculptures by José Maria Rato Jr. and Simões de Almeida, all implied a rejection of official teaching methods and the ushering in of a new more realistic approach.

These were all to be taken as signs of a growth in the art market that was beginning to sport its first significant batch of collectors.

The court jeweler Luis de Resende, a collector of European symbolist art, frequented the Rosecroix Salons in Paris. Baron de São Joaquim brought to Brazil his collection of landscapes by Boudin, a friend of the French impressionists.

Other up-and-coming collectors bought works by painters who had won competitions held by the Salon des Artistes Français, names such as Vollon, the specialist in still-life paintings, the much idolized Rose Bonheur, and Petitjean, the battle-scene painter. Although these painters mean little to us today, they are nonetheless important in understanding the tastes of an élite who visited the chief centers of European art, intent on demonstrating to others to what extent they were *au fait* with what was fashionable in the international art circles of the time.

In 1882 the Sociedade Propagadora das Bellas-Artes held an exhibition of objects relating to figurative and industrial art, which filled the void left by their official counterparts who would only start producing again in 1884. The first and only public exhibition organized by the Sociedade Propagadora das Bellas-Artes succeeded in familiarizing the public with the German landscapist Georg Grimm who was destined to become the teacher of a whole new generation of Brazilian landscape artists who would exhibit their work there.

*“There he put on exhibition everything he had ever done. Among his works there were views of Capri and Rome, Genoese marinas, Florentine gardens and German nature scenes. Also among them were lost corners of nature and studies of the African landscape, Tunisian highways and Brazilian villages, a Constantinople mosque and a gate of Alhambra, Egyptian pyramids and panoramas of Portugal... The nature of the countries visited by Georg Grimm appear light and colorful to our eyes, grown accustomed to pale, anemic shades conceived through the sickly eye of most of our landscapists.”*

It is often repeated that Grimm, who had once been appointed teacher in landscape painting to the Academy owing to his success in the 1882 exhibition, was the first to teach painting *en plein air* which had created a commotion among his pupils, some of whom decided to break away.

"When he took up the position which had been granted to him, he sized up his pupils and pulling the rim of his hat over his eye, said in his native German accent:

– Those who wish to learn how to paint, get hold of an easel and head for the countryside.

"Then he withdrew followed by his students. These same students were attracted by his frank tone, and felt that the time had come for a conscientious and worthwhile lesson in painting."<sup>40</sup>

In fact, even if Grimm had not been the first landscape painter to follow this method, he was certainly the first who, by introducing it into the Academy, put an end to the practice of copying famous models of the past, thus ridding the landscape of its historical connotations and its outdated classification among the genres.

Before him the Frenchman Henri Vinet, a pupil of Corot, and the German Emil Bauch had pioneered this style. Landscapes of the beaches at Rio or of the forests, like *Praia do Icarai* [Icarai Beach] and *Queimada* [Burnt] belonging to a collection in São Paulo, or *Praia* from the Fadel Collection in Rio, painted by Vinet during the decade spanning the 1860s and '70s show a direct approach to the visual reality of the tropical surroundings and intense light, clearly foreshadowing Grimm's work. The dazzling light, which makes Bauch's *Ladeira* stand out, forms part of the same Rio collection, and has little to do with that anemic landscape so execrated by Gonzaga Duque. Grimm, however, departs from the wonted dimensions of landscape painting to take on large format works such as *Vista do Rio de Janeiro* (Fadel Collection), works which are free of any traces of either narrative or didactic intention on the part of the painter.

The landscape in this way casts off the yoke placed upon it by illustration and historical painting. Grimm's art reveals no fondness for folklore or local custom. It is a way of dealing with city life. Leaving the Academy means turning one's back on the oppression of officialdom in art and exploring the alleyways of Bohemia, until finally reaching Niterói with all its picturesque splendor, the fruit of individualistic vision and endeavor.

Grimm's landscapes appear almost impervious to the emotions: with the curiosity of the geologist and the obstinacy of a sleuth he follows the fault line in a rock, capturing the glare of the sun on every stone, the bareness at the foot of a granite hill and the gleaming splash of vegetation at the edge of a crystalline stream. Small human figures lost in the midst of nature at times appear enraptured by the spectacle around them.

It is his skill at capturing the effect apparently without emotion where this painter's true talent lies: concentration in perception and resolution in the execution of detail. It is true that what is lacking in Grimm's works is a sound awareness of form. At times it seems to disintegrate into infinite fragments, the landscape suddenly expands in monumental fashion in his larger canvases where his true talent is permitted to express itself, fully yet unrhethorically.

This represents no mean achievement in a country where painting, for the most part, consisted of illustration.

**"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 mata.**

**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 Fadel, 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 Fadel, 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 boemia, 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.**

This brings to mind the photographic treatment by Leuzinger or Stahl of that same rocky landscape at Niterói, splendidly photographed by Marc Ferrez. From this vantage point of the city the eye of both painter and photographer enter into minute detail portraying the majestic presence of the forces of nature in the bizarre rock formations, the vast mirror of water or the rush of a waterfall. The picturesque element arises from the contrast between the urban environment dominated by the ideology of technological progress and the contemplation of the imposing spectacle of nature. The photographer's vision and that of Grimm meet for the first time in this sublime disenchantment and overpowering truth.

Few are those disciples who could sustain the genius of their teacher, some like Garcia Vazquez and Hipólito Bonaventura Caron attained a joyfully superficial rendition of the countryside. Others, like the cartoonist França Junior devoted themselves to urban views, extending their interest to local customs. Others again, like Parreiras, are unable to let go of the narrative tendency, crossing over from the rural to the historical landscape, still caught in the thrall of Meirelles's panorama.

Grimm's pupils are, however, the first group to separate themselves from the Academy to form an independent school, if indeed such a word could apply to a group of such varying personalities. "The Republic of Niterói," as the group called itself, was a name that expressed the slightly subversive attitude of the young painters, thirsting for new ideas and their anarchistic master shortly before the sun was to set on the empire.

Among those who best understood Grimm's legacy, albeit having studied with him for a short time, was Giovanni Battista Castagneto. This extraordinarily young student had come in order to assist João Zeferino da Costa with what was the largest decorative undertaking of the century: painting the inside of the Candelária Church. This was not, however, his calling, even though during his short life he had not been able to altogether shed his academic ambitions. He began to participate at a distance from Grimm's group and felt as though he were living that free life in search of themes in contact with nature.

He discovered a style based on the fusion between art and life in painting naval scenes. This genre had enjoyed some fame in Brazil and it was Dom Pedro himself who loved the navy and the contemplation of warships. Before Castagneto it was Eduardo De Martino who represented the genre with his minute scale-model ships. Other similar works by Émile Rouède were dubbed "electric" because they were painted on the spur of the moment and often from memory. The latter without doubt influenced the style of the young Castagneto who inherited from them the partiality for a rapid and concise technique, and for improvisation which meant sometimes using boxes, discarded cigarette packets, plates, pallets and even in one case the dried skin of a codfish. De Martino is remembered by his ambitious attempts at naval art, *Salva na Baía de Guanabara em homenagem a Dom Pedro II* [Saved in Guanabara Bay in Honor of Dom Pedro II] (Museu de Arte de São Paulo). This was painted in the hope of winning a trip that had been organized by the Academy in 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<sup>14</sup>, 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.

It was the artist's greatest disappointment since he had not been cut out for this kind of celebrative painting. Castagneto's painting sought other motifs:

*“All the artist's attention focused on the humble lives of fishermen, on those forsaken seaside corners, where the landscape, which, were it not for the abundance of fishermen, translating the poetry of its obscure existence, would itself be a reminder of their closeness to the earth.”<sup>14</sup>*

For Castagneto, a painter of seascapes,<sup>14</sup> the sea was a state of mind and painting a way of life. He lived on the beach of Santa Luzia in a house that resembled a ship. Any object served as a stimulus with which to commit to canvas the memory of a strip of coastline or upon which to copy a motif which he mastered with a feverish movement of the hand, transforming it into a simplified and rapidly executed shape. The purpose of this was in order not to lose the power of the sensation, a feat accomplished with the greatest economy.

In certain points one can feel the violence of a gesture and the improvised use of instruments which even include the artist's thumb, a technique common among sculptors. The beached boats by Castagneto depart from the genre and frequently assume a certain lyricism similar to the boats portrayed by De Fiori and Volpi and the dazzling sands of Pancetti.

Finally Castagneto succeeded in traveling to the south of France. The reason for this voyage was to study under an expert in naval art, the famous François Nardi. He returned intoxicated with the same light reflected in pictures such as *O Forte de Gragoatá* [Gragoatá Fort] (MNBA). However, ill and confused, death was finally to separate him from the seascapes he so loved.

***Mesa do Imperador da Vista Chinesa***  
*Table of the Emperor of Vista Chinesa*  
**1869**  
Óleo sobre tela Oil on canvas  
64 x 80 cm  
Coleção Particular



# NICOLAU ANTONIO FACCHINETTI

1824 - 1900



# JOHANN GEORG GRIMM

1846 - 1887





**Cachoeira em Teresópolis**  
Waterfall in Teresópolis  
Sem data Undated  
Óleo sobre tela Oil on canvas  
64 x 47 cm  
Coleção Sérgio Sahione Fadel



**Vista da Ponta de Icarai**  
View from Icarai Point  
1884  
Óleo sobre tela Oil on canvas  
81,5 x 152 cm  
Coleção Sérgio Sahione Fadel



**Vista Panorâmica do Rio de Janeiro, Tomada na Rua Senador Cassiano, em Santa Tereza**  
*Panoramic View of Rio de Janeiro from Senador Cassiano Street in Santa Tereza*  
**Óleo sobre tela** Oil on canvas  
**116 x 195 cm**  
**Coleção Sérgio Sahlone Fadel**



# HENRI NICOLAS VINET

1817-1876



**Fazenda em Botafogo**

*Plantation in Botafogo*

1868

Óleo sobre tela Oil on canvas

68 x 100 cm

Coleção Sérgio Sahione Fadel

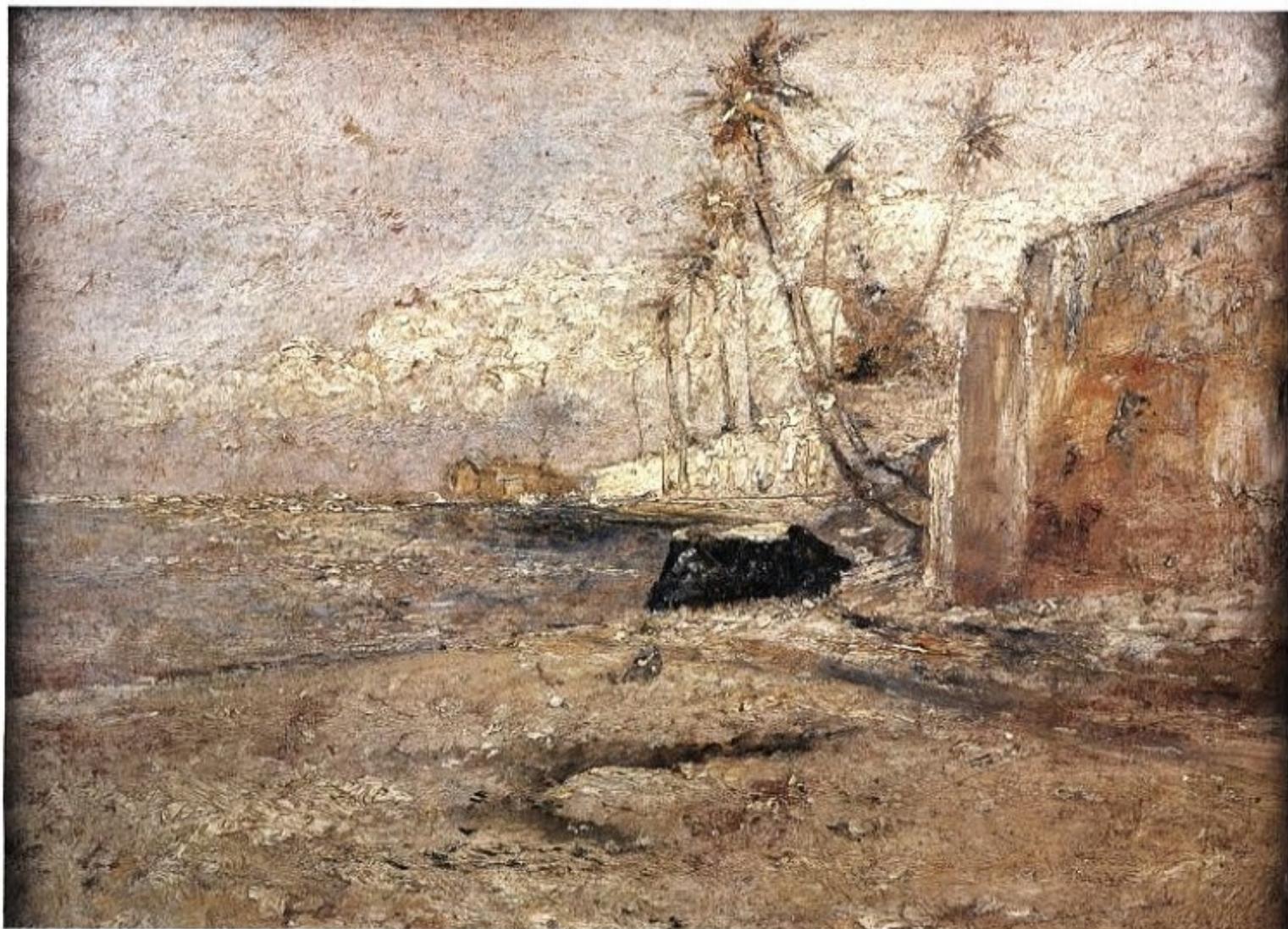
**Paisagem do Rio vista de Santa Teresa** *View of Rio from Santa Teresa*  
c.1870 Óleo sobre tela Oil on canvas 55 x 39,5 cm  
Coleção Sérgio Sahione Fadel



# GIOVANNI BATTISTA FELICE CASTAGNETO

1851 - 1900

**Coqueiros à Beira-Mar (Praia São Roque em Paquetá)**  
*Coconut Trees on the Seashore - São Roque Beach on Paquetá Island*  
**Sem data** Untitled  
**Óleo sobre tela** Oil on canvas  
**32 x 40 cm**  
**Museu Nacional de Belas Artes**





**Paleta do Artista Decorada com Quatro Marinhas**  
*Artist's Palette Decorated with Four Marine Shells*  
**1885**  
**Óleo sobre madeira** Oil on wood  
**39 x 27 cm**  
**Coleção Simão Mendel Guss**



**Paisagem com Rio e Barco ao Seco em São Paulo "Ponte Grande"**

*Landscape with River and Beached Boat in São Paulo "Ponte Grande"*

**1895**

**Óleo sobre madeira** Oil on wood

**33 x 55 cm**

**Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand**



In 1882, returning from Paris where he had been studying with Cabanel, the painter from São Paulo, Almeida Jr., exhibited his works in the halls of the Rio Academy and was to receive the following welcome by Félix Ferreira:

*"The appearance of Mr. Almeida Jr. on the art campus, with easel mounted and ready for some of the most ferocious battles, heralds a movement which I consider necessary for the implementation of reform in the teaching of art, fundamental if not unique to the development of the arts in Brazil.*

**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 saúda 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 idéias e organização social deste século comportam e aceitam<sup>64</sup>."**

**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 pequenino rechonchudo e louro, ensina sem retórica, ensina sem sentimentalidade, a grande, a poderosa, a inigualável abnegação da mãe, que expõe-se 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 nu 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.**

*"Let us therefore welcome this inspired artist from Itu and with open arms let him be received by those who share both his age and his beliefs. Let him add strength to this immense enterprise, which is the glorious duty of all of you to accomplish. What is important here is to trust less in those who govern, whose dislike of art manifests itself at every step, extending from grotesque public buildings to a defective education in the arts... What is needed is to lend your full support to schools of arts and crafts, create illustrated publications, organize public arts-and-crafts exhibitions. It is also essential to reproduce in the most expedient way possible the few works of art we have, and distribute large amounts among the people who are the only true repository of new ideas and social organization of this century."<sup>65</sup>*

Almeida Jr., in 1882, was the painter from the interior of São Paulo who represented a new brand of social realism. His ties to the earth allowed him to overcome the conventions of the Academy and also its limits. While in Paris he was unable to forget São Paulo and his strong country brogue. Even the academic Holy Family depicted in *Flight to Egypt* is seen as a landless poverty-stricken family who cruel destiny has forced to wander far from their humble dwelling.

*"Maria possesses nothing of the celestial. She is a typical woman of the people who adores her child... this adorably plump and fair creature who sits on her lap. The work teaches, without the use of rhetoric or sentimentality, of the powerful self-sacrifice of the mother who faces the exhaustion of the daily grind, the inclemency of the sun, the heat of the sand in order to save a life which represents the fruit of her love."*

However, it is not in the area of religious painting that Almeida Jr. reveals the full scope of his originality. Sacred subjects cannot easily avoid idealization. He wished to depict the man of the soil, the country folk and backwoods people as opposed to the gentleman of the big city in a fashion free of scholastic stylization. This is demonstrated to us in *Derrubador Brasileiro* [Brazilian Lumberjack] where evidence of scholasticism nevertheless lingers. The pose of the model is straight out of the Academy and appears as rather forced.

Félix-Émile Taunay's *Hunter and Panther* had shown that it was possible to use in historical painting themes that had been inspired by the realism of expeditions and the conquest of Brazilian territory.

**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 tranqüilo de quem está gozando de um prazer animal.**

**É o primeiro de uma série de caboclos pouco heróicos, flagrados em seus gestos diários, “*come il ramarro sotto la gran fersa del di canicolare*”, 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.**

Nevertheless, the backwoodsman of Almeida Jr. is neither a fighter nor a slayer of wild beasts. Tired of felling trees and taming forests he sits on a rock and takes a couple of puffs from his cigarette with the peaceful and stly air of one who is enjoying a simple animal pleasure.

It is one in a series of works depicting unheroic country folk and backwoods people taken by surprise in the course of their daily routine, resting like large lizards under the relentless heat of a summer's day in what little shade there was under an immobile sky.

*Amolação Interrompida, Cortando Fumo* and *Caipiras Negaceando* is this the right word? Is it “negociando”? [Interruption of the Annoyance, Cutting Tobacco, and Country Folk Negotiating] *negociating?* are works in which Almeida Jr. reveal the gestures and the glances, the diffidence, surprise, irony and indolence all typical of the character of the peasant laborer.

When seen as a whole, the paintings of the Pinacoteca do Estado de São Paulo constitute a monumental gallery of the virtues and vices of simple heroes. At times a rather facile recourse to the rustic anecdote can be discerned as in *Carta*, which seems to introduce a whiff of Vermeer into the interior of São Paulo.

Still the format does endeavor to avoid use of genre painting, which too easily turns into anecdote as in the case of certain breathless stonebreakers and strong female gleaners from the brush of Courbet.

The comparison nevertheless ends there because the realism of Almeida Jr. seems to resemble similar paintings celebrating peasant life by the Portuguese painter Malhoa, and approaching that of the Italian artist Francesco Paolo Michetti.

These are not the gestures of the preclassical world of *La Figlia di Iorio* which appear in Almeida's depiction of peasants, but those, also bound to the earth, of the children of the first colonizers, part Indian, part European with something naively feral about them. They stare at us with their penetrating looks, bold, childlike, as if they are about to recite the names of all the devils, revealing other buried cultural relics like the Jagunço narrator of the *Grande Sertão: Veredas*.

The choice of this painter to live between Itu and Indaiatuba, in small towns in the interior of São Paulo, seemed more like an exile. Working outside the capital while at the same time not failing to be present at national exhibitions was not, however, altogether accidental.

In his vast portfolio including portraits of individuals or scenes, depicting the intimacy of the hearth, Almeida Jr. sings the praises of domestic virtue and the hard work of gentleman farmers and city engineers at a time when the state of São Paulo is becoming a motor of the economy and an important cultural center for the nation.

**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 heróicos portugueses do Renascimento, mestiços nascidos da aliança com as tribos indígenas locais, não sofreram o processo de decadência das aristocracias européias 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.**

*In Família do Engenheiro Pinto [Engineer Pinto's Family], a railway technician is portrayed inside his living room, ensconced within his favorite armchair and reading the latest about the political and economic situation.*

*It is difficult to find a clearer while at the same time humbler exaltation of the work ethic of the time founded on technical progress, education and the family. The middle-class *paterfamilias*, the product of a technological and scientific education is seen surrounded by women and servants. It is within the bosom of his family and the upbringing of his children that this man, on whom the growth and progress of the state depends, finds much deserved peace and serenity.*

*It is in such middle-class homes that personal and political virtues reveal themselves. The representation of farm life within the interior of the state, with scenes of country people intently fishing surrounded by acres of farmland, recalls an Arcadia portrayed in stark contrast to the invisible but undeniable presence of the city.*

*The paintings of Almeida Jr. were painted for an urban and rural bourgeoisie whose point of focus was the grand metropolis. The bourgeoisie in question is one that commutes between the farm and Paris. Paintings such as these appear in art exhibitions in Paris and Chicago cheek by jowl with others depicting scenes of the nation's progress promoted by that same élite so skillfully portrayed by the painter.*

*In the writings of Eduardo Prado and later Taunay, both inspired by the work of Eça de Queiroz as well as in the historiography of Capistrano de Abreu, the ideology of this rising social class will be expressed in the creation of the *bandeirante* saga.*

*The São Paulo *bandeirantes* [the name given to the explorers who opened the frontiers] were heirs to the heroic Portuguese version of the Renaissance. These mixed-race adventurers, the result of miscegenation with local tribes, were not subject to the decadence of the European aristocracy and the settlers. Instead they were obliged to survive in poor and hostile surroundings. This led them to blaze new trails and conquer new territory, thus forging a new people out of their violent past and conquests.*

*It was this version of history with traces of North American frontier ideology that inspired the great attempt at historical painting by Almeida Jr., *A Partida da Monção* [Departure of the Expedition].*

*In this sketch belonging to the Pinacoteca do Estado, even more so than in the finished work at the Museu Paulista, it is possible to notice the influence of Meirelles. This was part of a polemic waged against the type of work that was being done by Pedro Américo in his *Brado do Ipiranga*, placed in the same museum in 1887. Américo's composition is based on a circular arabesque style and on a reworking of perspective, which aimed at giving the impression of an almost cinematographic movement of the image. Almeida, on the other hand, uses a frieze-type composition to isolate his groups of figures huddled together in silence to listen to a solemn tale.*

**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 Paolo 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 Fadel, 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 jóia, com uns florejos ornamentais de várias nuances azuis e verdes guarnecendo os cantos da moldura e dando-lhe gracioso realce<sup>66</sup>."**

The normally monumental and imposing figures of Américo are scaled down, enabling the landscape to provide a counterpoint that echoes like a sustained note of music.

The same light that dazzles the country folk in the fields or in front of their indigent homes has a flattering effect on the figures, setting into relief passages of a simple story consisting of rough-hewn men in ragged clothes.

The group representing the father who is giving the blessing, homage to Meirelles's *Primeira Missa* is the only reminder of the role played by Catholicism in the formation of the new state. The reference to a state religion, however, is subordinated to the celebration of family affection: wives and mothers, greetings and old people with worried faces taking their leave, all come together harmoniously in a paused and skilful narration with undertones of subdued rhetoric. Crowded boats wait at the bank of a large river, which dwindles into the unexplored depths of a tropical forest.

The works of Almeida Jr. comprise the most important novelty of the 1884 academic exhibition. Next to these, however, *Encontro de Paolo e Francesca* [The Meeting of Paolo and Francesca] by Aurélio Figueiredo, while not entirely successful as a work of art, nevertheless demonstrates a renewed interest in symbolist trends emerging from international cultural circles, in painters such as Alma Tadema and Jean Paul Laurens.

Figueiredo was a sensitive painter who excelled in landscapes and Genre painting featuring children. In *O Copo de Água* [The Cup of Water] (MNBA) or in *Quintal* [Backyard] (Fadel Collection) he approaches Genre with the sensitivity of a symbolist painter thus anticipating certain of Visconti's earlier works.

Félix Ferreira presents us with an extraordinary portrait in the description of his studio:

*"A door that is always closed to the eyes of the profane and two windows halved by a patio. Walls painted on the inside in a color matching the relief work with a roof the color of pearl, a clean and shiny floor, scattered pieces of delicate furniture, books here, easels there, bunches of brushes in a vase next to the pallet, an all-pervasive monastic silence – such is the room of our artist. Hardly across the threshold one is confronted by the portrait of a full-length body of a woman on a narrow strip of canvas molded from velvet, like a jewel surrounded by floral designs in various blues and greens garnishing the corners of the frame and enhancing its charm."*<sup>66</sup>

**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 immoral!”**

**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<sup>16</sup>. 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 idéias 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.**

A recluse, but nevertheless refined, Aurélio represents the new prototype of the artist-dandy, who despises both the facile and the conformist elements of academic activity, frequently preferring to exhibit in his own studio or in small private galleries.

The great Nu [Nude] of Rodolfo Amoedo caused a scandal during the exhibition of 1884:

*“The image of the woman’s body was perfect. One could almost feel her muscles beneath her skin, a skin with blood. The best way in which to describe the realistic effect of the painting, of the strange life that emanates from it, is the one single and unambiguous utterance of a lady who happened to be standing before the picture:*

*– What a shameless woman!*

*“This picture which in 1884 was judged to be the best executed, bringing together expertise in the art of nude drawing and savoir faire, in addition to confidence and elegance of style. It was, nevertheless, censured by the congregation of the Academy for... being immoral!”*<sup>16</sup>

Even Amoedo had understood the legacy of Cabanel who had so impressed Meirelles and Pedro Américo in previous decades. His interpretation, however, seemed almost an intentional parody of the two masters. The Indianist theme was to yield to a more urbane formula, that of the courtesan, with an audacity that was seen as a challenge by the guardians of morality within the imperial academy.

A similar sarcastic vein can be detected in the *Último Tamoyo* [The Last Tamoyo]: a theme immortalized by the poem by Gonçalves Magalhães was transformed into a kind of anatomy lesson conducted by Doctor Tulp, performed by a melancholy hermit on the swollen corpse of a poor mixed-race man from the hinterland drowned off some deserted tropical coast.

In Amoedo’s *Marabá* the unhappy heroine *Moema* painted by Meirelles was transformed into an openly sensual and realistic feminine nude.<sup>16</sup> The well-turned form and fullness of the body have little in common with Indian women; *Marabá*’s languid look allies her with Rodolfo Bernardelli’s *Faceira*, opening the way to a mannerist style of Indianism. We are close here to a satire of the founding fathers.

Amoedo’s painting distinguishes itself by means of its attention to novel techniques, turning it into a reference for change in the quest for renewal within the Academy: on the one hand the optic studies performed by Bruck and Helmholtz, while on the other the rediscovery of former techniques in creating natural pigments such as the use of egg.

In the early 1900s Amoedo would increasingly devote himself to the profession which would bring him the closest to Ruskin’s concept of *arts and crafts*. By studying under the masters of the second French empire, particularly Bonnat, the painter would become interested in the art of Puvis de Chavannes.

**Mas o *Nu* exposto em 1884 mostra, acima de tudo, seu interesse pelo japonismo e pela pintura dos orientalistas 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 Galiléia, 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 Costa<sup>16</sup>. 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 dell'Immacolata, onde Podesti dava forma à imagem da Chiesa del 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 européias. 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.**

But his *Nu* exhibited in 1884 demonstrates above all Amoedo's interest in the Japanese element in art and in the painting of the French Orientalists. This interest returns in his *Jesus em Cafarnaum* [Jesus in Capernaum] (Pinacoteca do Estado de São Paulo) in which it is possible to detect the influence of Mariano Fortuny as well as that gleaned from reading Renan's *Life of Christ*, all of which enriched the religious iconography of Domenico Morelli in Italy.

The depiction of an ecstatic Christ surrounded by a halo of light reminiscent of the biblical illustrations done by Gustave Doré and the ectoplasm of spiritist photography, swathed in white, light walks through the sunlit streets of Galilee, gathering a following of poor admirers, looking like an Antônio Conselheiro in the arid town squares of the backcountry of Bahia.

This style of painting stood in sharp contrast to the religious painting of João Zeferino da Costa.<sup>16</sup> The least that one can say about this artist is that he was, in his own way, extravagant. While all the Brazilian artists were hurrying to Paris, eager to apprise themselves of the latest trends, Zeferino spent his travel disbursement in the closed and reactionary atmosphere of the Rome of Pious IX.

Easel painting did not interest him as demonstrated in his rather uninspired *Pompeana*. It seemed that he felt destined for an undertaking of a different nature, as ambitious as it was anachronistic. He therefore studied Raphael's mural painting in the Vatican, which was located in the Chapel of the Immaculate where Podesti was to give form to the image of the Chiesa del Sillabo.

Returning to Rio de Janeiro as Meirelles had done, he devoted himself to being a drawing instructor. He even succeeded in working together with Amoedo and Villares in founding a free school, going on to become professor of live drawing at the Academy. He would dedicate the rest of his life to decorating the walls of the Church of the Candelária. The six large ceiling panels of the church represented a unique opportunity for the painter to experiment with both size and situation.

The large paintings told the story of the city's evolution symbolized by the building of a temple, suggesting a comparison with the great cathedrals of Europe. Candelária Church was a church of the people, built as a votive offering by a group of Portuguese who survived a shipwreck. The picture tells the story of the city and the piety of its inhabitants and their customs dating from the 17th century to the period in which he lived. The Catholic faith that lay behind *Primeira Missa no Brasil* spoke of the contribution made by religion to the civic development of the society.

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 traços 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".<sup>10</sup>**

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 européia. 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 idéia 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 Rochegrosse, 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".<sup>11</sup>**

We see that Zeferino had studied the composition of the great works of Roman baroque; those of Domenichino and Lanfranco and the mural painting of the Roman Ottocento; the cyclical paintings of Saint Paul outside the walls and the Vatican paintings. In the scenes of a choral religiosity, the accuracy of the documentation of local customs is combined with an uncommon knowledge of perspective.

This seminal project of Zeferino was, nevertheless, to be overtaken by events. The Republic born in the name of progress would keep those paintings hidden forever in the cathedral's dark and silent nave.

In 1885 Belmiro de Almeida exhibited his painting *Arrufos* [Ruffles]. The critic Gonzaga Duque, who himself had been featured in the work hailed it as heralding the beginning of a new era:

*"Not even in Rio de Janeiro has a work of such importance as this been seen before. It has always been historical subjects that have interested our painters... Belmiro is the first therefore to break with tradition. He is the innovator, and while possessing a clear understanding of the art of his time, he interprets a new subject... The painter, disdaining historical subjects in order to turn his attention to domestic themes, proves that he understands the deep-seated desires of modern society and recognizes that the concern of philosophers today is humanity, represented by that most lofty, unshakable and admirable institution – the family."<sup>10</sup>*

Belmiro therefore symbolizes the end of an era in which Brazilian art was still held captive by the rhetoric of Genre painting, transposing, as it were, European tradition into a different key. He initiated a new kind of art inspired by the social reality of the time that spoke of change within the family, of the status of women in modern society.

It was a style of painting focusing on the moral education of the public, emulating the Victorian model in England while adopting the French naturalist aesthetic. The artist ceased to be a kind of high priest for the worship of the nation, rejecting now the idea of a celebrative style of painting promoted by the state and far removed from reality. Belmiro, in the same way as Amoedo and Aurélio Figueiredo, proved to be the incarnation of the artist-dandy, an urban intellectual who made his art into a style and manner of living.

*"For Belmiro, clothing is what it was for Honoré de Balzac and Alphonse Karr, what it is for Daudet, Carolus Durand, Leon Bonnat, and Rochegrosse; an artistic trait, a sign of good taste and ease or, according to Master Ramalho Ortigão, the personal expression of a philosophy... Belmiro's wardrobe of is that of a man of talent and discernment. There also exists a certain relation between his manner of dressing, painting and perception."<sup>11</sup>*

**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 boemia 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 européia. *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 Balla 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.**

Almeida Jr., who certainly played a part in the making of Belmiro as an artist, painted his portrait which now hangs in the Museu de São Paulo (MASP) – a portrait that can best illustrate the foregoing quote by Gonzaga Duque, offering us a clear set of examples of French and Portuguese artists that provide us insight to Belmiro's culture. Belmiro is depicted sitting on a stone, like a tiny fountain satyr. The alert expression and the Mephistophelean goatee betray how much he admired the caricatures by Daumier, such as *Príncipe Obá* [Prince Obá], *Castro Urso* and other works of social satire.

Belmiro would go on to develop his own brand of caricature in small-scale sculptures as well, which would recall the art Daumier and even more so that of Dantan. His versatility makes him something of an Oscar Wilde of Rio bohemia.

In reality this kind of artist had a difficult life in a country where the market and social prestige still largely depended on official commissions: unless one chose obscurity or immigration.

In his novel *Mocidade Morta*, published in 1900, Gonzaga Duque describes his disenchantment caused by the miserable situation of this group of young people caught between impotent rebellion against official institutions, frustration and the temptation to look for a good job. Some of their attitudes foreshadow those of the modernist avant-garde in their rejection of academic culture, extending their sarcasm to the most irreverent forms of parody and nonsense.

Most of Belmiro's experimentation is of a technical nature, often in step with the developments of European painting. *Tagarela* shows a dense blending of color, characteristic of the Realist painting of Mancini. *Efeitos do Sol* [Effects of Sunlight] is reminiscent of the Italian painting of peasant life seen in the works of Michetti. However, the solidly constructive technique and classical design borrows from the Divisionist school of symbolism seen in the works of Segantini, Nomellini and Pellizza. This was to culminate in the dynamic parodies of his last works, such as *Retrato de Senhora*, inspired by Balla and Delaunay and making fun of Visconti.

As a fitting conclusion for this list we have Firmino Monteiro. More than simply because of his landscapes of Rio and Niterói, or his Genre works such as *Vidigal na Frente da Casa de Vidinha* [Vidigal in Front of Vidinha's House], translation in these, Firmino attempted to create a picture of historical national customs by using the descriptions of ordinary people in *Memórias de um Sargento de Milícias* [Memories of a Militia Sergeant] and the social types given by Francisco de Almeida e Macedo as well as Bernardo Guimarães e Souza, in Port. it is "Francisco de Almeida e Macedo e Bernardo Guimarães e Souza" in Italian, "Francisco Almeida e Macedo e di Bernardo Guimarães e Souza" I think it is probably two people, I just wonder about the "de Almeida" or just "Almeida" with good results that appear to be inspired by Fortuny or 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.

Vitor 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 criou 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 imigrantes 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.

Some form of cultural renewal was expected with the fall of the monarchy and the proclamation of the Republic in 1889. The Academy was to endure a serious crisis. It was exposed to harsh criticism, being considered, and not without reason, an obstacle to the arts and a tool in the hands of the imperial government. Things even went so far as for people to demand that it be closed down.

The Rio Academy, however, was to emerge even stronger from this ordeal, thanks largely to the efforts of its new director, the sculptor Rodolfo Bernardelli, who managed to assert in a more efficient manner his control over official production.

The combined influence of positivist culture and the refurbished image of the Academy were to bring about a new direction in Brazilian representative art. Realist trends, which had appeared in the course of the 1880s, were replaced by attempts to reshape the nation's image from the viewpoint of civil and technological progress.

Pedro Américo, as was to be expected, provided the example with his *Paz and Concórdia*, presenting his candidature as his own successor as a key player in the shaping of Brazil's future role in the future interrelations among democratic nations.

The representation of history was succeeded by allegory, the personified representation of philosophical concepts, which were to form the moral and educational basis of modern man. In this way attempts were made to depart from that path of Social Naturalism, which was now considered vulgar and inappropriate for the celebrative mission of art in modern times.

A new aesthetic borrowed from the Third French Republic and the World's Fair of 1889 rehashed historical styles, extracting from the baroque a theatrical vision of the city and of decorative art, and from positivist ideology an optimistic vision of modern times.

Vitor Meirelles was the only artist to be marginalized by a regime that considered him to be the official mouthpiece of the former monarchy. He was widely admired, however, by his pupils as someone whose creative ability was to become a paragon for the more sensitive younger artists.

Following the example of Gervex in Paris in 1885, Meirelles had created the Empresa de Panoramas da Cidade do Rio de Janeiro, recruiting paying members while electing himself as self-styled overseer. The panorama, which showed not only the beauty, but also the degree of urban and industrial development taking place in the capital, was supposed to serve as a vehicle for propaganda in order to attract future European immigrants. The latter were destined to satisfy the demand for manual labor, predicted by the imminent abolition of slavery.

The first panorama of Rio, of which only six studies remain in the MNBA, was painted by the artist in Brussels and exhibited in the Belgian capital and in Paris during the 1889 World's Fair.

Meirelles also therefore sought alternatives to historical painting and public commissions of which the Republic had so swiftly deprived him.

On his return to Rio he would find that the situation had totally changed. The press is alleged to have accused him of giving a false image of the city by concealing its underlying problems with respect to planning and sanitation. These would not be rectified by painting panoramas, but with the renovation works to be carried out by the new Republic.

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<sup>72</sup>.

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 desnorreamento 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.**

Meirelles planned another two historical canvases *A Entrada da Esquadra Legal na Baía de Guanabara* [Entry of the Patrol Squadron to Guanabara Bay] in 1893, and *Panorama com a Primeira Missa no Brasil*. The first was an attempt to demonstrate to the new regime the political usefulness of painting and to celebrate the victory of the newly legitimized government against the danger of an uprising by the military. The second was a celebration of Brazil's Fourth Centenary in 1900. This endeavor, however, never reached fruition.<sup>72</sup>

Influenced, perhaps, by Grimm's success, Meirelles turned once again to exploring the link between civilization and nature, which Félix-Émile Taunay had placed at the center of Brazilian figurative culture. This concept was expressed in his panorama painted in 1824 followed by his landscapes of the 1840s and '50s. Deprived of all governmental support Meirelles tried to turn the panorama into a tool for educating the largest number of people, thus reaffirming the civil and educational function of landscape painting.

His voice, however, was drowned by the din of successive governments who were actively reshaping the “Marvelous City,” turning it into a showcase for progress and transforming the artists into its apologist.

The influence of Meirelles's art came through in later works by the artist Antônio Parreiras. The great landscape *Sertanejas*, exhibited in 1899, appears as a magnified version of the tropical forests depicted by Araújo Porto-Alegre in the 1850s.

The painting takes on the character of a fragment in which a growing sense of awe at the unraveling of nature's mystery replaces the sense of rationality derived from analytical scrutiny of the human landscape.

In the course of time Parreiras became showered with commissions for work on festive decorations for the new federal capitals. He specialized in historical landscapes, claiming to be the natural successor to Meirelles. He would not, however, fail to pay tribute to the compositions of Pedro Américo's monumental paintings in his own *Conquista do Amazonas* [Conquest of the Amazon], commissioned for the Palácio Grão-Pará de Belém. The Indianist theme is once again taken up in a feminine and idyllic variation in *Iracema* (MASP) and in a cycle of grand historical landscapes dedicated to the conquest of Brazil, today in the museum-cum-residence built at Niterói for this artist by the architect from São Paulo, Ramos de Azevedo.

These works as well as the painter's studio and house with its garden full of small monuments to himself, show how Parreiras was susceptible to the thinking of both Ruskin and Morris and the Art Nouveau style of the Brussels-based group, Les Vingts.

# JOSÉ FERRAZ DE ALMEIDA JÚNIOR

1850 - 1899



**Derrubador Brasileiro**

*Lumber Man*

1879

Óleo sobre tela Oil on canvas

225 x 185 cm

Museu Nacional de Belas Artes

**Caipira Picando Fumo**

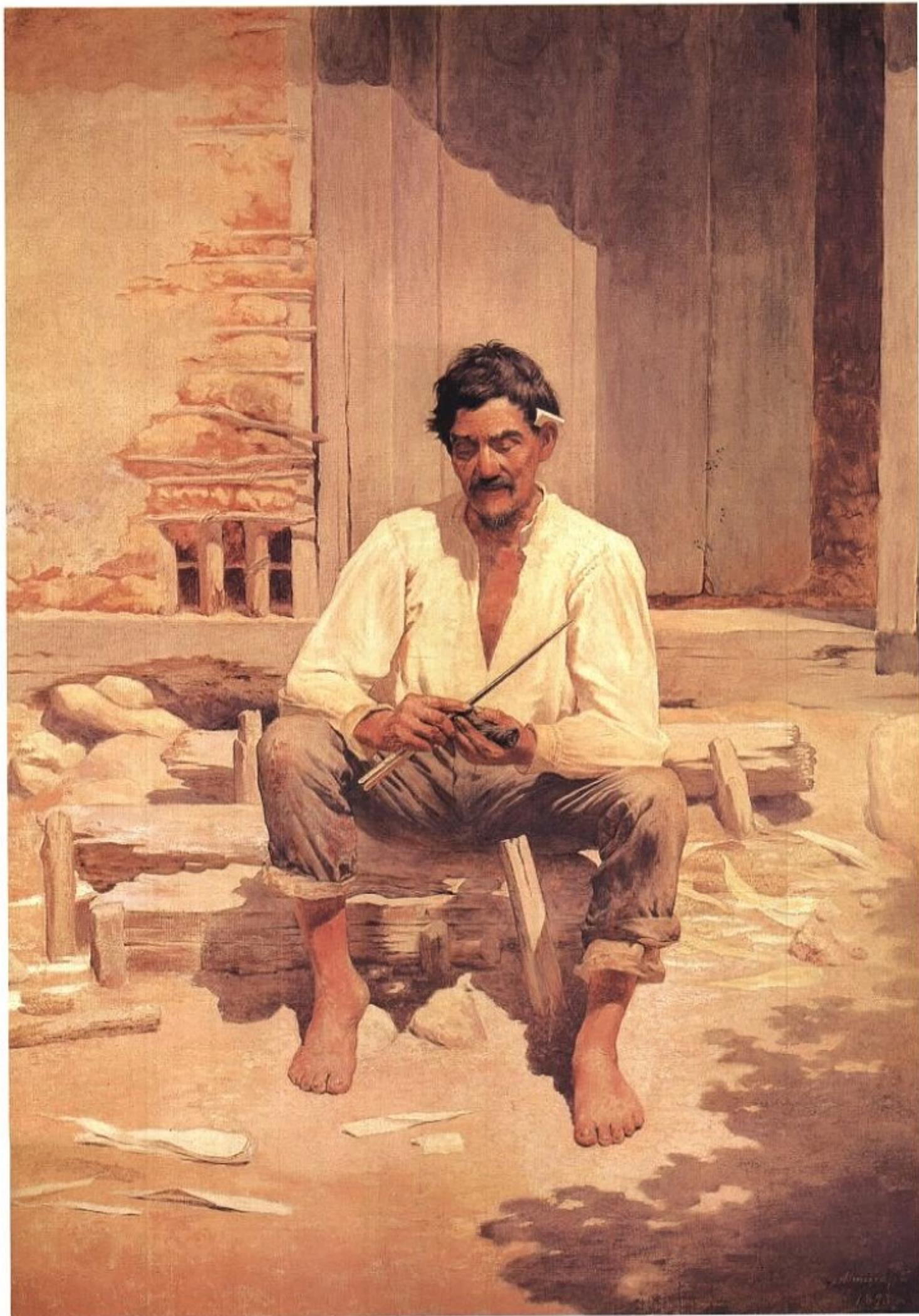
*Countryman Shredding Tobacco*

1893

Óleo sobre tela Oil on canvas

202 x 141 cm

Pinacoteca do Estado de São Paulo







**Cena de Família de Adolfo Augusto Pinto**  
*Scene of the Family of Adolfo Augusto Pinto*  
**1891**  
Óleo sobre tela Oil on canvas  
106 x 137 cm  
Pinacoteca do Estado de São Paulo



**Partida da Monção (Estudo)**

*Departure of Explorers (Study for)*

**1897**

**Óleo sobre tela** Oil on canvas

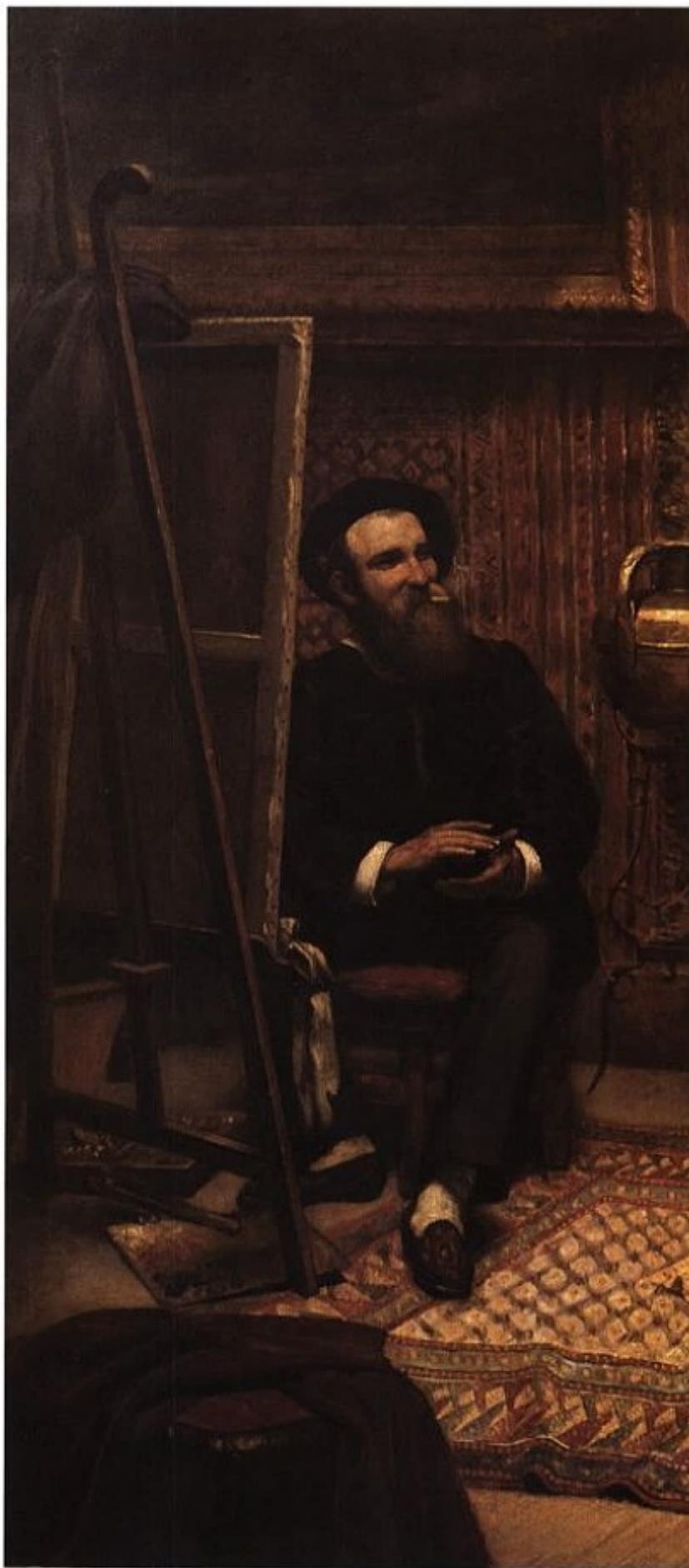
**73 x 120 cm**

**Pinacoteca do Estado de São Paulo**



**O Pintor Belmiro de Almeida**  
*The Painter Belmiro de Almeida*  
**Sem data** Undated  
**Óleo sobre madeira** Oil on wood  
**55 x 47 cm**  
**Museu de Arte de São Paulo**  
**Assis Chateaubriand**





**Descanso do Modelo**  
*Resting Model*  
1882

**Óleo sobre tela** Óil on canvas  
98 x 131 cm  
Museu Nacional de Belas Artes



# PEDRO ALEXANDRINO BORGES

1864 - 1942



**Salto de Itu ou Warrifal**  
1899  
Óleo sobre tela Oil on canvas  
109 x 147 cm  
Museu Mariano Procópio

**Cozinha na Roça** *Farmhouse Kitchen*  
**1894**  
**Óleo sobre tela** *Oil on canvas*  
**131 x 110 cm**  
**Pinacoteca do Estado de São Paulo**



# OSCAR PEREIRA DA SILVA

1867 - 1939



**Criação da Vovó**  
*Grandma's Offspring*  
1890  
Óleo sobre tela Oil on canvas  
81 x 60,5 cm  
Coleção Sérgio Sahlone Fadel

**Retrato do Arquiteto Ramos de Azevedo**  
*Portrait of Architect Ramos de Azevedo*  
Sem data Undated  
Óleo sobre tela Oil on canvas  
57 x 80 cm  
Pinacoteca do Estado de São Paulo



# BENEDITO CALIXTO DE JESUS

1853 - 1927





**Inundação da Várzea do Carmo**  
*Flood in Carmo Meadow*

**1892**

**Óleo sobre tela** Oil on canvas

**125 x 400 cm**

**Museu Paulista da Universidade de São Paulo**

# FRANCISCO AURÉLIO DE FIGUEIREDO E MELLO

1856 - 1916



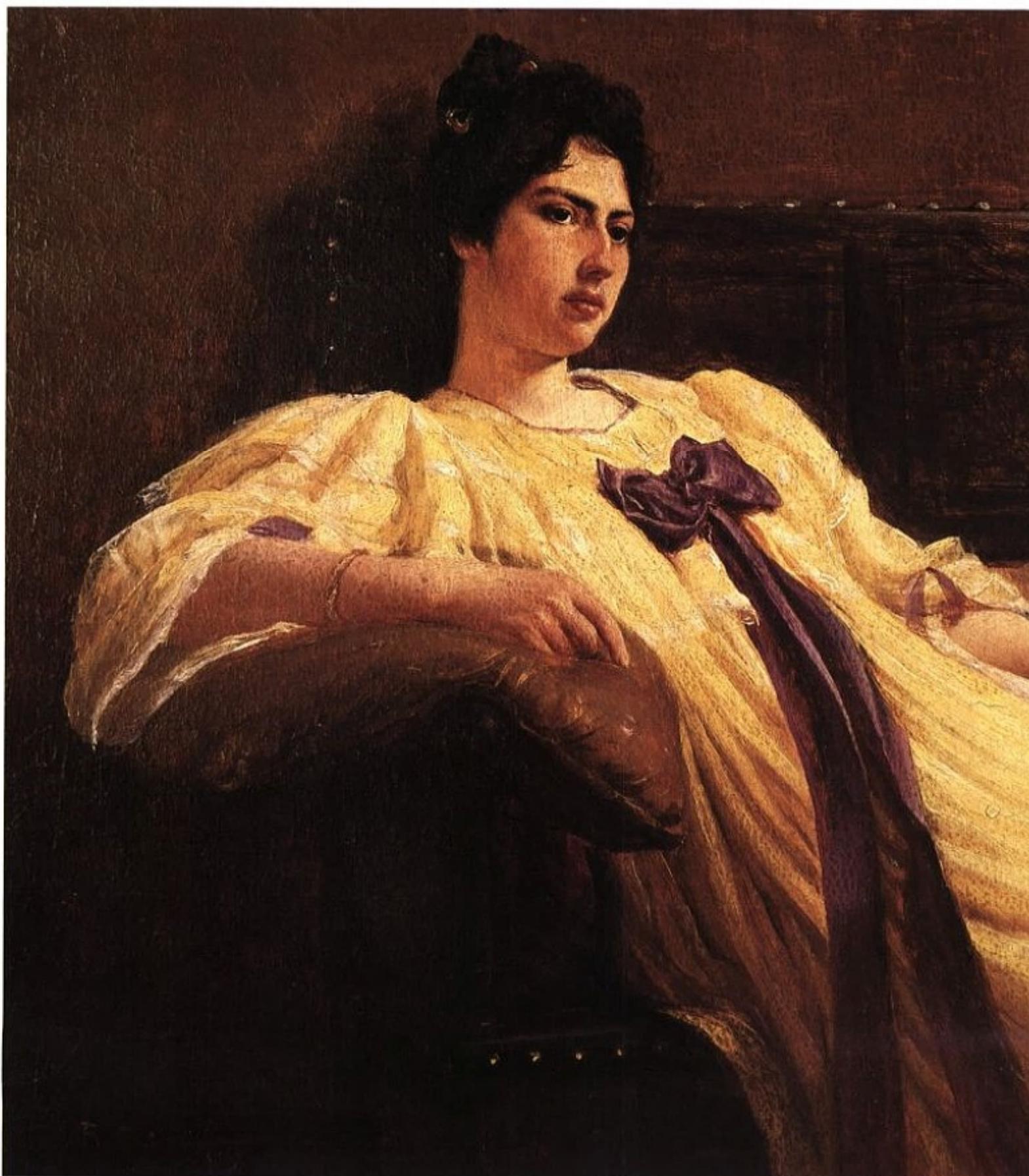
*Moça na Janela* Girl in Window 1891 Óleo sobre madeira Oil on wood 66 x 45,7 cm Coleção Sérgio Sahlone Fadel



**O Copo de Água** Glass of Water  
1893  
Óleo sobre tela Oil on canvas  
58 x 46,3 cm  
Museu Nacional de Belas Artes

# RODOLFO AMOEDO

1857 - 1941





**Retrato de Mulher**  
Portrait of a Woman  
1892  
Óleo sobre madeira Oil on wood  
41 x 61 cm  
Museu Nacional de Belas Artes

**Desdemona**  
1892  
Óleo sobre tela 131 cm x 97 cm  
Museu Nacional de Belas Artes





**Retrato de Gonzaga Duque**  
*Portrait of Gonzaga Duque*  
**1800**  
Óleo sobre tela Oil on canvas  
50 x 40 cm  
Coleção Jones Bergamin





**Estudo de Mulher** *Study of a Woman*  
1884  
Óleo sobre tela *Oil on canvas*  
150,5 x 200 cm  
Museu Nacional de Belas Artes

# BELMIRO BARBOSA DE ALMEIDA JÚNIOR

1858 - 1935



**Castro Urso**

Sem data | Impressão

Óleo sobre tela | Óleo sobre tela

27,5 x 22 cm

Coleção Embaixador João Hermes Pereira de Araújo

**Dois Meninos Jogando Bilboquê**

*Two Boys Playing Cup Ball*

**Sem data** Undated

**Óleo sobre tela** Oil on canvas

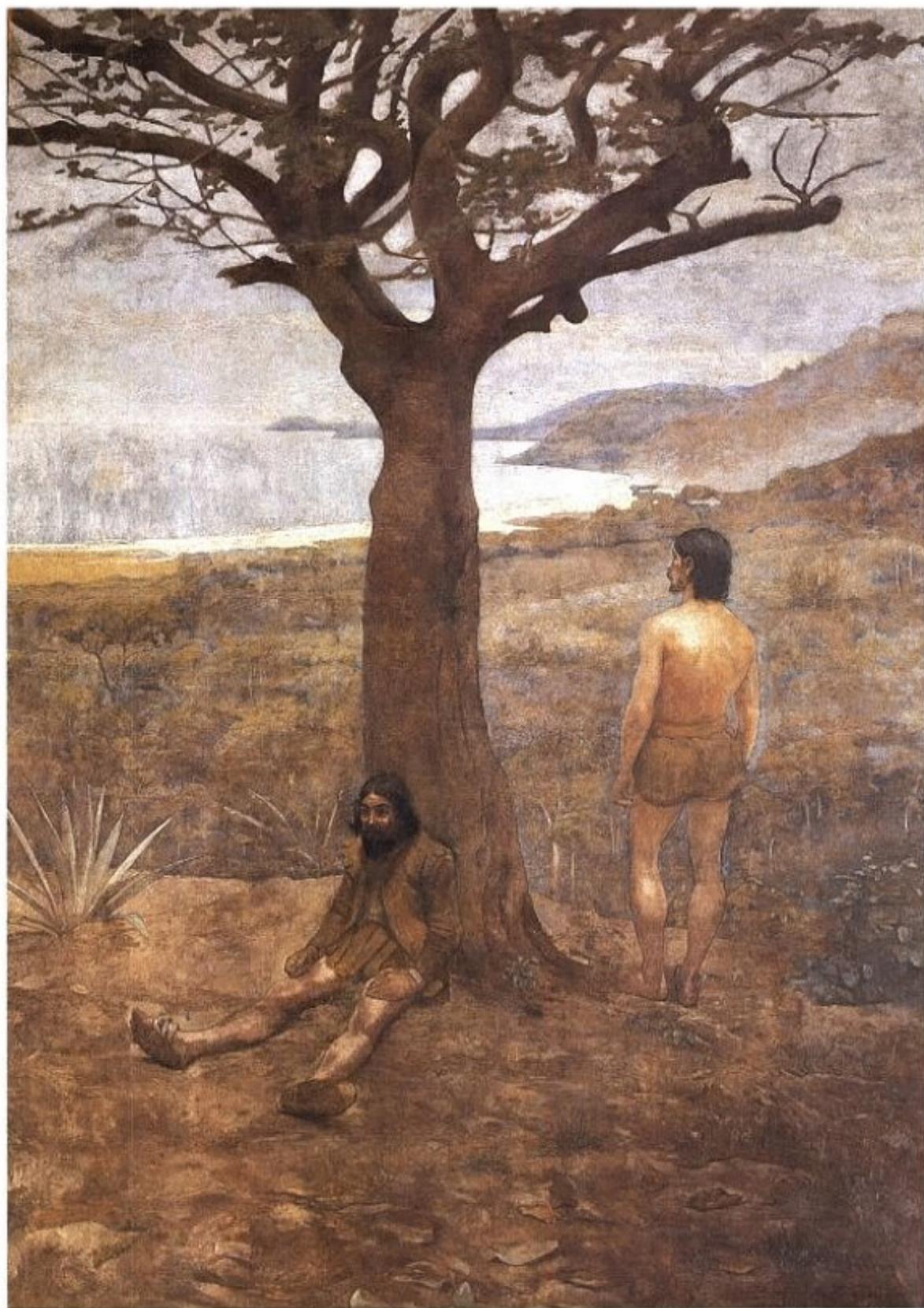
**40 x 30 cm**

**Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand**





*Efeitos do Sol* *Effects of Sunlight* 1893 Óleo sobre tela Oil on canvas - 100 x 65 cm Museu Nacional de Belas Artes



**Os Descobridores** *The Discoverers*  
1899

Óleo sobre tela Oil on canvas  
260 x 195 cm

Museu Histórico e Diplomático do Itamaraty -  
Ministério das Relações Exteriores



**Arrufos** Rufino  
1887  
Óleo sobre tela *Oil on canvas*  
89,1 x 116,1 cm  
Museu Nacional de Belas Artes



***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, freqüentemente 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 Cañizares 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.**

*Derrubada* [Toppled] by Pedro Weingärtner from the south of Brazil is perhaps the most successful among the many works, which form part of the renewed craze for national landscape painting based on the example of Taunay. In the gnarled roots and tree trunks, exposed to the crude light, the artist captures the symbolic consonance of the theme, while resolving luminous planes with thickly applied brushstrokes of color on the surface.

In his Genre paintings, Weingärtner founded a new and vital regionalism in Brazilian painting and represented the world of the emigrant from southern regions with a vivid sense of anecdote showing a rare variety of formal concentration as in *Desolada* [Desolate] (MASP).

However, the opening of a whole new chapter in regional art finds resonance in the landscape painting of Jerônimo José de Telles Júnior, who transposes with characteristic melancholy and a feeling of seclusion the light of the countryside and the beaches of Pernambuco.

Far from possessing a rhetorical quality, views of the district of Madalena in Recife, where the painter lived for a long time, document what was without doubt the originality of the northeastern landscape. A frequently stormy summer sky, sudden flash floods, wind twisting the trunks and branches of trees, are all themes favored by Telles Júnior. Minuscule figures of peasant farmers cross the landscape. The light is often brown and arid when it is not blinding. The background is charged with a violet glow, auguring an imminent storm.

Telles represented the end of an era of documentary landscapes and the Pernambuco hinterland takes on a certain sensitivity, leaving behind the watercolors of the artist travelers to acquire the lyrical dimensions of lived experience.

In Salvador, Bahia, the figurative culture promoted by the Spaniard Miguel Cañizares with his founding of the Liceu de Artes e Ofícios encouraged the introduction of foreign elements, as the Academy would also do later on.

Manuel Lopez Rodriguez, educated in Paris in the 1890s, brought to the city the style of the French Salons. The personality and background of this brilliant artist from Bahia serve to illustrate the predicament of a Brazilian artist living beyond the reaches of court patronage.

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.

Unlike Almeida Jr., who had behind him an art market in the making in the state of São Paulo, his destiny is similar to that of Rosalvo Ribeiro in Alagoas and Horácio in Sergipe. These were artists who tried to found regional models based on those of the center. The words written by Gonzaga Duque about Lopez Rodriguez in an article dating back to 1909 may well apply to them:

*"One of the beautiful talents of a generation now slowly dying, and which, despite his merit, has dwindled into obscurity, far from the galvanizing competition of a richer, but no less utilitarian center."*<sup>19</sup>

Rodriguez nevertheless sought his own points of reference in direct contact with the centers of Europe as seen in *Natureza Morta com Crisântemos e Leque* [Still Life with Chrysanthemums and Fan] (Museu de Arte da Bahia), thickly painted with bright colors, executed by a Boldini flowerist, with its Japanese quotation and art nouveau in the rich decoration of the porcelain and fabrics. In the same way as his fellow Bahian artist Amoedo, with whom he shared an admiration for Bonnat, Lopez Rodriguez also sojourned in Brittany, the Promised Land of the French symbolism. Hung in a museum is the British anecdote *Procissão na Bretanha* [Procession in Britain], in which even through the medium of the local folklore we detect a certain "nabis" through a selection of colors reminiscent of the Portuguese painter Costa Pinto.

Inspired by Belmiro's depiction of local customs, which were developed on his return to Bahia and are evident in works such as *O Adeus* [The Farewell] and *Dois Véus* [Two Veils]. In the latter the influence of the symbolists is evident in the scrutiny of the female figures and in details such as the delicate and curvilinear Cardimon flowers like Burne-Jones's lilies or Sertorio's perverse vegetation.

Manuel Lopez Rodriguez's early mentor was his own father, João Francisco, who painted a series of still-life pictures of fish and game, zealously executed and with an energy uncommon in Brazilian art of this century: witness for example *Pássaro Morto* [Dead Bird], on cardboard (1861), or *Peixes* [Fish] on canvas (1890). Gone is the concern for national specifics. In the still-life drawings of Lopez Rodriguez Sr. we note the loyalty to the Iberian tradition and the faithfulness to the essential characteristics of the profession. In this way he overcame the need to reformulate the traditional Genre within a Brazilian mode, attaining a forceful aesthetic result.

Positivist culture served as the muse of the sculptor Cândido Almeida Reis and Décio Villares, who alongside Rodolfo Bernardelli, revolutionized sculpture during the second half of the century. The former, a pupil of Rochet in Paris, adopted the style of his mentor in the statue of the river *Parayba*, portrayed as a young and vigorous Indian boy. Already during the reign of Pedro II, Almeida Reis had produced large allegorical paintings based on social and political subject matter, such as *Progresso* [Progress] for the Dom Pedro II railway station (today known as Central do Brasil), which has unfortunately since then been lost.

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 túneis — 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 Fabiola*, 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.

For his work in bronze entitled *Dante Leaving Florence for Exile* [Dante Leaving Florence to Exile], Almeida Reis had thought of a stone base, probably inspired by Falconet's *Pietro il Grande*, which brings together both statue and environment in an original way. Other allegorical sculptures such as *Alma Penada* [Burdened Soul], does this agree with legends? *O Delito* [The Crime] (for a prison in Rio) and the lost group *Gênio e Miséria* [High Spirits and Misery] show a similar approach to those French artists like Carpeaux, demonstrated in their way of portraying intense pathos and in the expressive deformation of the figures.

The robust portrait of General Osório, with its inscription in Guarani reveals great talent. In a portrait by Pedro Américo, the sculptor appears with a flowing mane of hair and the beard of a mystic philosopher making him look like some urban Christ figure; as if to indicate a messianic adherence to the positivist faith.

Villares, who was a painter of unquestionable talent, had learnt in Paris the technical innovations of postimpressionism as demonstrated in *Retrato de Moça* [Portrait of a Girl] (MNBA) and the two heads entitled *Paolo e Francesca* in the UFRJ. European symbolism was among the first themes that he introduced into Brazilian culture.

He solemnly pursued a pictorial approach to sculpture, probably based on bronzes by Rodin. He also brought from French sculpture the tendency of leaving certain areas in the painting incomplete or representing them as fragments. This can be seen in the Tiradentes bust and that of the apostle Paul in the MHN of Rio.

In both public and funereal monuments, for example, and in the female figure of his work *Funeral Monument of Júlio de Castilho* in Porto Alegre, he endeavored to graft a Realist style of sculpture onto a positivist type of allegory based on religious iconography derived from the baroque period. He integrated environment and work in an original way, dissolving the conventional limits of the visual arts.

As the 19th century closed and the 20th began, Rio underwent reforms in city planning and there was renewed public funding for the arts, but according to different perspectives. The sculptor Rodolfo Bernardelli, who was appointed director of the Academy after the crisis that followed the ascendancy of the Republic, managed to transform the renovated Escola Nacional de Belas Artes into a powerful machine for producing commissioned works which flowed from the ambitious designs of the government.

As a student of Monteverde in Italy and of D'Orsi, a connoisseur of the trends in contemporary French sculpture, Bernardelli was to make his presence felt in the academic exhibitions of 1879 and 1884 with innovative works. The relief sculpture of *São Sebastião e Fabiola* [Saint Sebastian and Fabiola] of 1875, and especially the great marble group in *Cristo e a Mulher Adúltera* [Christ and the Adulteress], of 1884, outstripped the conventions of the Academy both in form and dimension, introducing a new pictorial treatment to monumental sculpture.

Once he had been elected Academy director, the sculptor was to dominate the public commissions in Rio and in the provinces.

Adept at both modeling and landscape painting, Bernardelli was nevertheless no conventional artist. He encouraged innovations in architecture and decor and in teaching methods in line with the great artistic centers of both Europe and North America, particularly in the case of large-scale international exhibitions. His ambition to become National Sculptor often led him to rework Indianist themes.

**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 características étnicas".***

**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-raphaelitas é retomada em decorrência do romance histórico-católico *Fabiola*, que inspirou duas obras de Bernardelli: o relevo *Santo Estevão e Fabiola*, 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.**

In *Faceira*, exhibited in 1880, he was the first to apply a Realist treatment to indigenous subject matter bordering on parody as observed by Gonzaga Duque in a commentary close to the caricature by Grevin:

*"One sees in her body soft yieldings of the flesh fatigued by nights of debauch; and in her smile there is carmine and the pallor of perversity. Her young eyes have that tempting shine of lasciviousness, supported as she is with both hands clasping the trunk of a tree, her back caressing the trunk, reminiscent of women well-versed in the fine arts of seduction, who study new provocative positions in the mirror. She lacks, however, the ability to be natural. The cabocla, even the mixed-race Marabá, have ethnic features."*

The color system which makes the sculptor's work a close relative of painting, brings it closer to the polychrome figures made from various materials, so much in fashion in small-scale ornamental sculpture. This effect is also found in his numerous sketches for funeral monuments, which formed a significant part of the artist's output, owing to his insistence on securing a place for this kind of art in the public cemeteries.

In the wake of the deprecation shown towards the themes of imperial Indianism there came the desire to form a national variety in keeping with the suggestions for naturalist sculpture and with Achille D'Orsi's social thematics. The work of this Italian sculptor provided the basis for the sculptoric group *Cristo e a Mulher Adúltera* done in marble and housed today in the MNBA of Rio de Janeiro.

The interpretation of this episode from the Bible is modern, especially the part which contains the criticism of Bourgeois Phariseism and in the historical representation of Christ. The passion for languid pre-Raphaelite martyrs is once again taken up from the historic novel entitled *Fabiola*, which inspired two works by Bernardelli, the relief *São Sebastião e Fabiola*, in 1875 and a later version of *Santo Estevão* (Saint Steven), based on an austere sculpture by Faulguière.

In the indecision regarding the choice between a spiritual interpretation of the religious theme and a social-realist one, the critic saw proof of the substantial indifference of the artist for the content of his art which is at times reduced to mere technical virtuosity. Bernardelli, however, seemed to try a variety of stylistic options in search of a consensus between himself and the institutions. In the 1870s we approach the classicism of Zeferino da Costa, with whom he shared attempts at revolutionizing academic teaching.

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 del Mare*, de Mario Rutelli, numa das praças monumentais da Terceira Roma, Piazza dell'Esedra.

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 uma 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".*

Once the Republic had become established, his ambitions directed him towards public decoration in the sculptures for the Municipal Theater and a series of rough drafts of the Fonte da Carioca which, as it happened, never materialized. These works by Bernardelli frequently acquired the appearance of monumental decorative accessories, which in some respects resembled those executed in the neobaroque style, such as *Fonte del Mare* by Mario Rutelli in one of those magnificent squares in Rome, the Piazza dell'Esedra.

In 1899 preparations were under way for the celebrations which were to mark the end of the century as well as the four hundred years since the discovery of Brazil. The attempt to create a new form of historical painting through the introduction of allegory as well as the breaking with traditional styles led to works such as the monumental *Último Baile da Monarquia*, *Baile na Ilha Fiscal* [The Last Ball of the Monarchy, the Ball on Fiscal Island] by Aurélio Figueiredo (MHN). Painted partially from literary inspiration including a strong dose of the historic moralism of Machado de Assis, the painting was structured along the lines of a symphony by Mahler. This observation came from Alexandre Eulálio, in an inverted form of sarcasm à la Machado, however in a pedagogical sense.

The reference to Mahler is justified by the casually disoriented arrangement of space shared by different planes and times: the historical reality combines with allegory and with appearance, the present and the future. In the painting it is possible to observe the influence of several schemes taken from baroque painting which remind one of the influence of curvilinear design of art nouveau. It is probably due to the influence of the 18th-century art in fashion among the decorative artists of the second French empire. Nor should one discard the possibility that this kind of composition which was used for the first time in painting came from the artist's experience as a caricaturist for Fleiuss's *Semana Ilustrada* and other publications of this kind. The vignettes of the almanacs of the *Semana* were real anthologies of satirical portraits which were on par with those of *Punch* or the Parisian *Charivari*. The themes and codes of the official figurative medium were constantly parodied and distorted in surreal fashion. Eulálio was to write:

*"Such a literally nefelibata" representation took the side of a certain kind of coded iconography which then wavered between daring and mystification, experimentation and Kitsch, a practice that had been popular among certain stars of those esoteric salons towards the end of the century. These were the practitioners of a heavily symbolic art similar in essence to the Rosicrucian spirituality extremely popular in the 1880s and '90s, names such as: Aman-Jean, Jean Delville, Levy-Dhurmer, Carlos Schwabe, all of whom had an ardent following in Rio de Janeiro."*

On the other hand, in the same year we have *Os Descobridores* [The Discoverers] by Belmiro de Almeida in the Palácio do Itamaraty. As it was made using a composition of neo-medieval flavor, as in the design of a carpet, as well as an intentionally sparse technique, it is possible to note the influence of the English pre-Raphaelites. Belmiro's register is nevertheless one of irony and parody. Abandoned by Cabral in a land only recently discovered, two anonymous Portuguese prisoners are the bewildered antiheroes of this refined haven of desperate cruelty, in which all the clichés of tropicalism seem to be turned upside down. The disappointment of the two hapless characters appears to express the bitter reflection of the painter on the condition of the artist and the country. *Tiradentes Esquartejado* by Pedro Américo with its anthropophagous reformulation of the figure of the national hero had certainly left its mark.

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 repropósito 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 freqüentados 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.

In Aurélio's work as in that of Belmiro there appears to be a constant: the disappearance of the landscape as subject matter, or otherwise its treatment in a distorted and satirical fashion. In *Último Baile da Monarquia*, natural scenery is replaced by an urban landscape, both real and imagined at the same time. The Gothic castle telling of the fate of the island, which despite its existence does not diminish the sense of the unreal portrayed by the flourish of personification evoking the philosophical vision of the artist.

The relation between history and nature, one of the abiding features of 19th-century grand Brazilian painting, was replaced by a purely fictitious link with imagined history. The mission of the future becomes a dream or a prophecy. The celebration is postponed to a later date.

In *Os Descobridores*, parodies of historical landscapism as a national genre border on ridicule. The idyllic landscape of Brazilian nature, the subject that had both founded and structured the whole trajectory of national art from Félix-Émile Taunay to Porto-Alegre and Meirelles, is now a condemnation and obsession for these two abandoned misfortunates, who, perplexed and distressed, turn their backs to it.

The long period of fidelity towards landscape art finds a voice in the panoramas painted at the end of the century by João Batista da Costa. The energy of his painting comes from an intense focus on visual data as well as from the honesty of his approach towards the real, as in *Enchente* [Flood] (Museu da Pampulha in Belo Horizonte). The mastery of his craft enables him to work with different shades of green in creating an atmospheric sense of space and light which are authentic and filled with an idyllic sense of life in the fields.

In *Quaresma* [Lent], translation (this is the forty days before easter) this small-scale Brazilian version of Corot poetically expresses the life on the plantation and in the forests as well as speaking of intimate family feeling of affection against the backdrop of the fields. These are places, which the artist regularly visited, villas belonging to the emerging class of landed gentry and professionals in which it is easy to forget the stress of the city, finding instead the roots of rural Brazil.

Batista da Costa, a traveler to places where there is nothing to discover, turned his art into the antithesis of the rural anecdote, the official scenography and *Boudoir* Indianism. Instead his paintings reflected the illustration of the then fashionable psychiatric monograph.

The disappearance of the real landscape and the resumption of concept painting in the service of an imagined political and social ideal finally find expression in the painting *Triunfo das Artes, das Ciências e do Progresso* [Triumph of the Arts, the Sciences and Progress], by Eliseu d'Angelo Visconti in 1905 for the curtain of the Municipal Theater of Rio de Janeiro which had just been completed.

**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.**

The Mayor Pereira Passos wanted a monument to be built commemorating the reforms in Rio's city planning. An old ritual was to be reenacted. The first political work of the empire appeared on the curtain of the theater. It had been painted by Debret for the São João Theater on the eve of Dom Pedro I's coronation.

The subject matter was now social and cultural progress, which was represented by the depiction of a large triumphant procession consisting of famous figures from all nations. The portrait painted by Carlos Gomes stands out as if on a special support, the musical equivalent of a spiritual leader, while Beethoven, comically swept away on the backs of the multitudes, turns back in curiosity to admire his counterpart from the tropics. The work is structured according to the centrifugal movement resembling the arabesque style of *Battle of Avahi* painted by Pedro Américo, attracting his attention towards the idols placed in the center. The new century opened with a ballet theme to commemorate human progress. It was entitled the Excelsior Ballet. The figures develop from within a fluctuating dance movement. Perspective once again comes to the fore in a fragmentary and exalted fashion in *Último Baile da Monarquia*, but brought together in a triumphal rising curve as opposed to the slightly off-center diagonals seen in Aurélio's painting, yet another convention typical of baroque mise-en-scène. This represented a unique and far-from-accidental confluence of subject and expression. For Visconti had received his first lessons at the Academy and the Liceu de Artes e Ofícios of Rio, studying under Rodolfo Amoedo and Henrique Bernardelli who are certain to have steered the painter towards the culture of European Symbolism and Art Nouveau.

Bernardelli's female figures, such as in *Retrato da Senhora Teixeira de Barros* [Portrait of Senhora Teixeira de Barros] (MNBA), show to what extent he had assimilated the D'Annunzio style of symbolist motifs during his stint in Italy. This had brought him more in line with pre-Raphaelite adherents of the *In Arte Libertas* movement and Nino Costa, while in his landscapes (*Paisagem de Ouro Preto*[Ouro Preto Landscape] – MASP) we see a liberation of color both in the decorative and the constructive sense, as we also see in his numerous decorative projects in the Museu Mariano Procópio in Juiz de Fora and in the Pinacoteca do Estado de São Paulo. These projects showed an interest in the use of industrial techniques for decoration, such as stained glass and ceramics.

**Fortalecido por essa experiência, Eliseu Visconti entrou para o ateliê de Grasset, em Paris, onde essas temáticas estavam bastante presentes, e expôs, em 1900, *Gioventù* 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 tornar-se 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<sup>77</sup>.**

**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.**

Fortified by this experience Eliseu Visconti made his *début* in Paris entering the studio of Grasset where the aforementioned themes were in vogue. In 1900 he exhibited *Gioventù* and *Oréades*, works rich in neomedieval references and pre-Raphaelite influence with borrowings from Botticelli through the example of Rops and Puvis de Chavannes.

A certain adherence to the canons of taste as dictated by Gonzaga Duque Estrada was present in these choices of theme. Visconti was later to paint a magnificent portrait of the latter. Both were searching for an art form in accordance with the demands of a modern society, far from the bonds of official institutions, in order to establish a firm link with industry and the needs of contemporary society for housing, as well as with the landscape of the metropolis of the tropics, which was on the way to becoming the new paradigm of a capital.

On his return to Rio in 1900, Visconti put on two important exhibitions in the Escola de Belas Artes and in São Paulo. Alongside the paintings there appeared projects for the art industry as well as eighteen objects, which had been industrially manufactured. He was later to win a competition to design the stamps to be issued by the state, sixteen in all, celebrating the centenary of the discovery of Brazil.<sup>77</sup>

The culture of the painter was also enriched by contributions from the Viennese *Sezession*, and particularly the great works of Gustav Klimt, whose influence is especially evident in the decor of the National Library of Rio de Janeiro, even more so than in the aforementioned theater curtain and other decorations carried out for the Municipal Theater in 1906–1907.

Visconti benefited immensely from his overseas experience, thanks to his great technical ability learnt from his masters in conjunction with his brilliant and refined personality. These qualities were also his limits, like the chronic weakness of the Brazilian art market and the all-important role played by public commissions, which would lead him to become Rio's official painter during the era of Pereira Passos.

This is what is seen in his triumphal works performed a few years after the Canudos tragedy, which was reflected in another way altogether by the photography and illustrations of the press.

It was the magnificent theater curtain of Visconti, which was to be drawn over a century that had been opened by the great historic painting of Debret.

# PEDRO WEINGÄRTNER

1853 - 1929





**Paisagem do Rio Grande do Sul**  
*Rio Grande do Sul Landscape*  
1900  
Óleo sobre tela Oil on canvas  
51 x 101 cm  
Pinacoteca do Estado de São Paulo





**Interior do Empório**

*Inside the Emporium*

1882

Óleo sobre tela Oil on canvas

75 x 100 cm

Coleção Sérgio Sábione Fadel

# JERÔNIMO JOSÉ TELES JÚNIOR

1851 - 1914



**Paisagem - Madalena**

Landscape - Madalena

1896

Óleo sobre tela Oil on canvas

31 x 52 cm

Fundarpe - Museu do Estado de Pernambuco





*Ventania Wind*  
1902  
Óleo sobre tela Oil on canvas  
47,5 x 59 cm  
Fundarpe — Museu do Estado de Pernambuco



**Estrada dos Remédios**  
*Remédios Road*  
**Sem data** Undated  
**Óleo sobre tela** Oil on canvas  
**40 x 60 cm**  
Fundarpe – Museu do Estado  
de Pernambuco

**Paisagem - Camaragibe** Landscape - Camaragibe  
1895  
Óleo sobre tela Oil on canvas  
44 x 49 cm  
Fundarpe - Museu do Estado de Pernambuco



# MANOEL LOPES RODRIGUES

1861 - 1917

**Natureza Morta** (Still Life)  
1890  
Óleo sobre tela (Oil on canvas)  
81,5 x 60,5 cm  
Museu de Arte da Bahia



# JOÃO BATISTA DA COSTA

1865 - 1926



**O Passeio *The Spall***  
c. 1894 – 1915  
Óleo sobre tela Oil on canvas  
32 x 42 cm  
Museus Castro Maya



# JOÃO FRANCISCO LOPES RODRIGUES

1825 - 1893

**Peixes** Fishes

1890

**Óleo sobre tela** Oil on canvas

65,5 x 74,5 cm

Museu de Arte da Bahia





**Pássaros Mortos** *Dead Birds*  
**1861**  
Óleo sobre papelão *Oil on paperboard*  
**30 x 24,7 cm**  
Museu de Arte da Bahia

# CÂNDIDO ALMEIDA REIS

1838 - 1889



**Alma Penada** *Bad Soul*  
1885  
Bronze *Bronze*  
47 x 33 x 31 cm  
Museu Nacional de Belas Artes



**Dante ao Voltar do Exílio**  
*Dante Back from the Exile*  
**1889**  
**Bronze** Bronze  
**57 x 20 x 21 cm**  
**Museu Nacional de Belas Artes**



# MODESTO BROCOS Y GOMES

1852 - 1936



**A Redenção de Cam** *The Redemption of Cam*  
1895

Óleo sobre tela *Oil on canvas*

199 x 166 cm

Museu Nacional de Belas Artes

# HENRIQUE BERNARDELLI

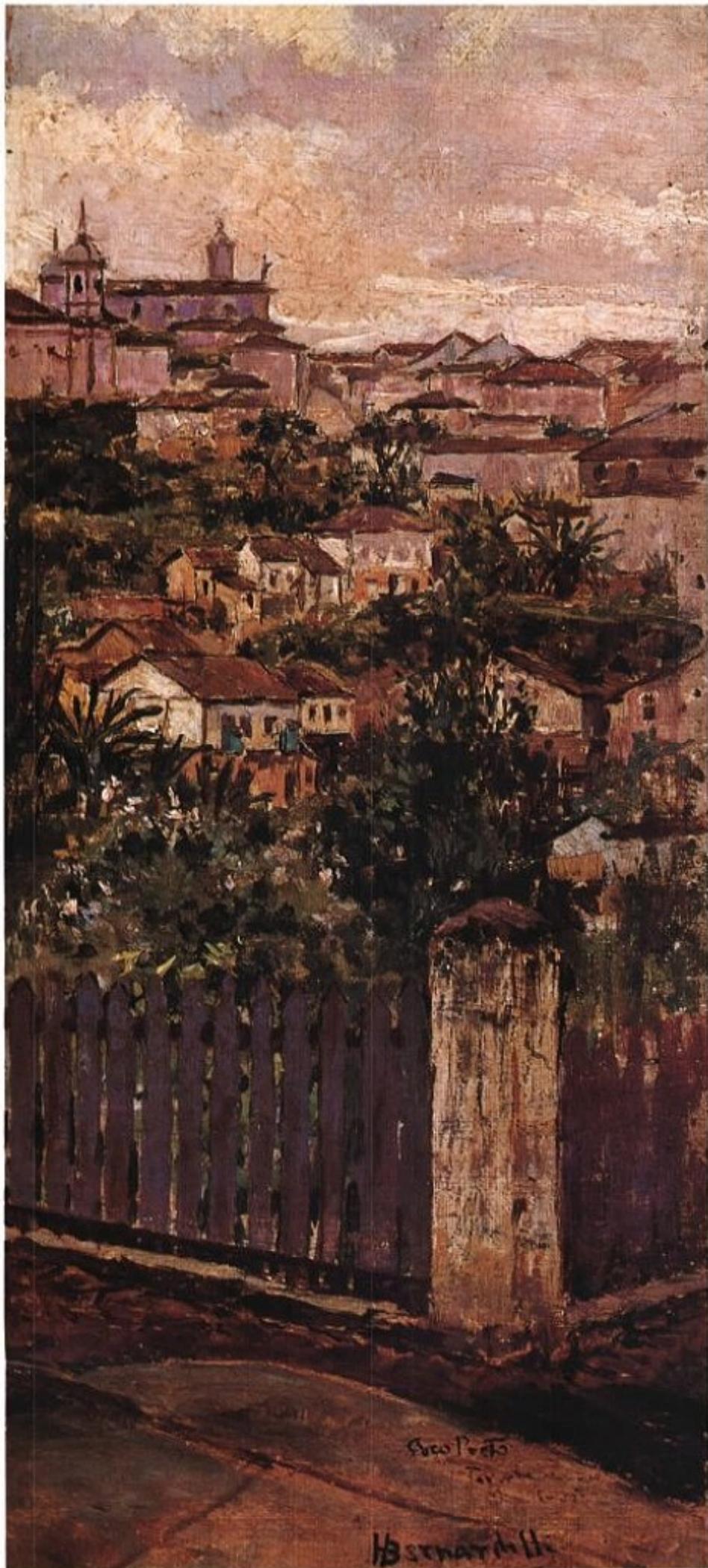
1858 - 1936



**Interior com Menina que Lê**  
*Interior with Girl Reading*  
c.1876 - 1886  
Óleo sobre tela Oil on canvas  
95 x 63 cm  
Museu de Arte de São Paulo  
Assis Chateaubriand

**Alegoria** Allegory  
**Sem data** Undated  
**Óleo sobre tela** Oil on canvas  
**62 x 27 cm**  
**Museu Mariano Procópio**

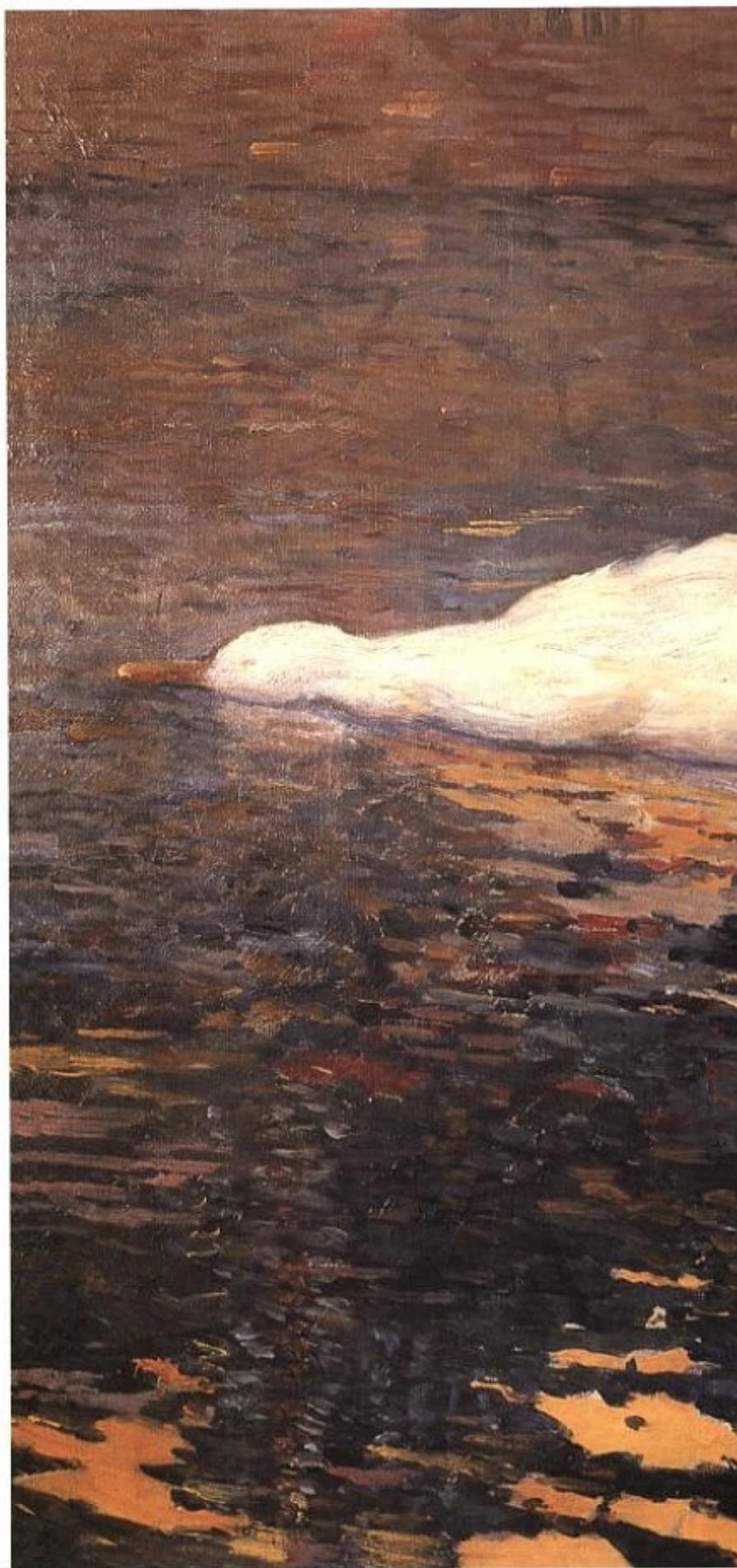




**Paisagem de Ouro Preto**  
Ouro Preto Landscape  
Sem data, Undated  
Óleo sobre madeira, Oil on wood  
32 x 15 cm  
Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand

# ELISEU D'ANGELO VISCONTI

1866 - 1944



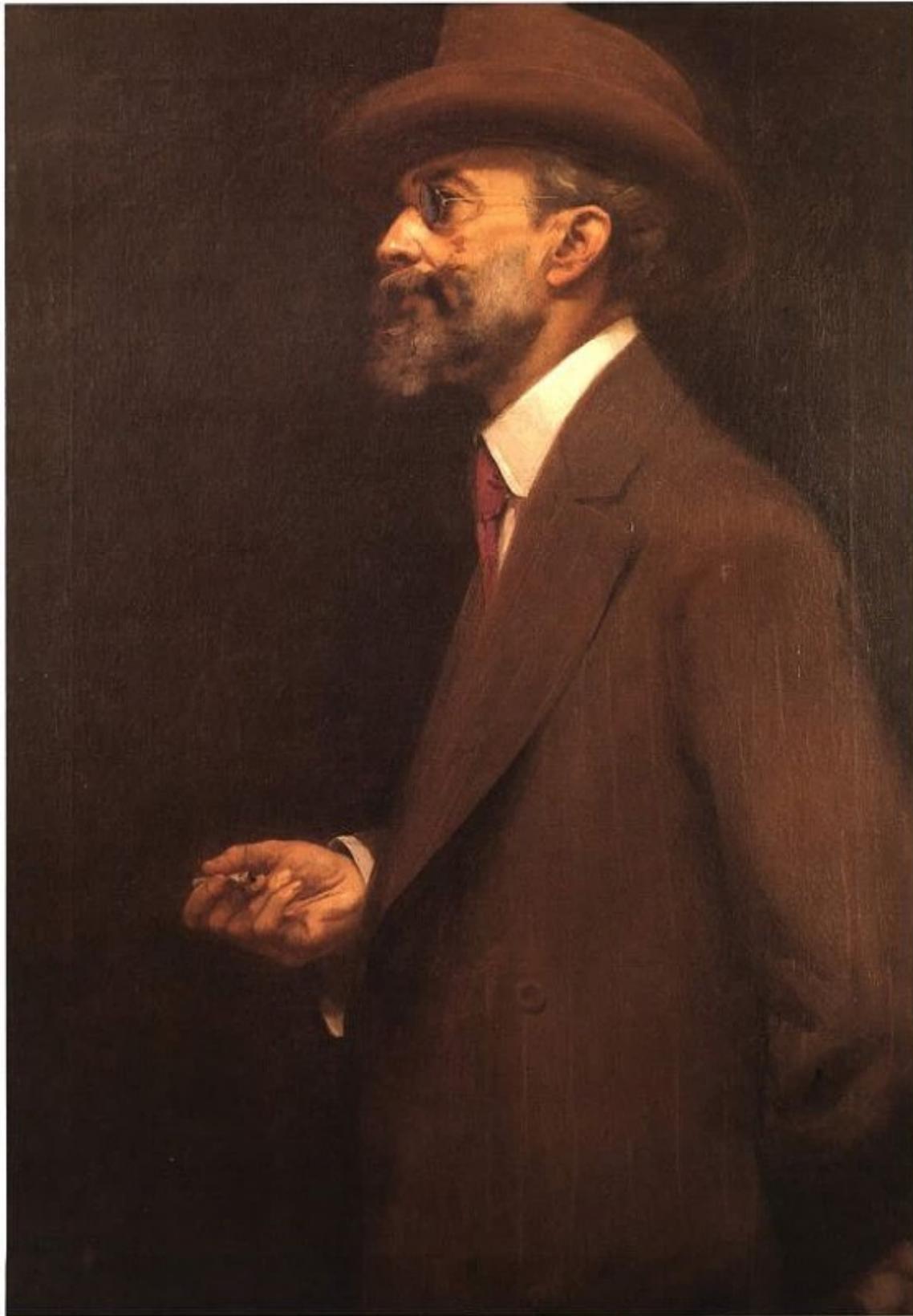
**Patinhos no Lago**

*Little Ducks in the Lake*

**1897**

**Óleo sobre tela** Oil on canvas  
**60 x 81 cm**  
Coleção Sérgio Sahione Fadel





**Retrato de Gonzaga Duque Estrada**

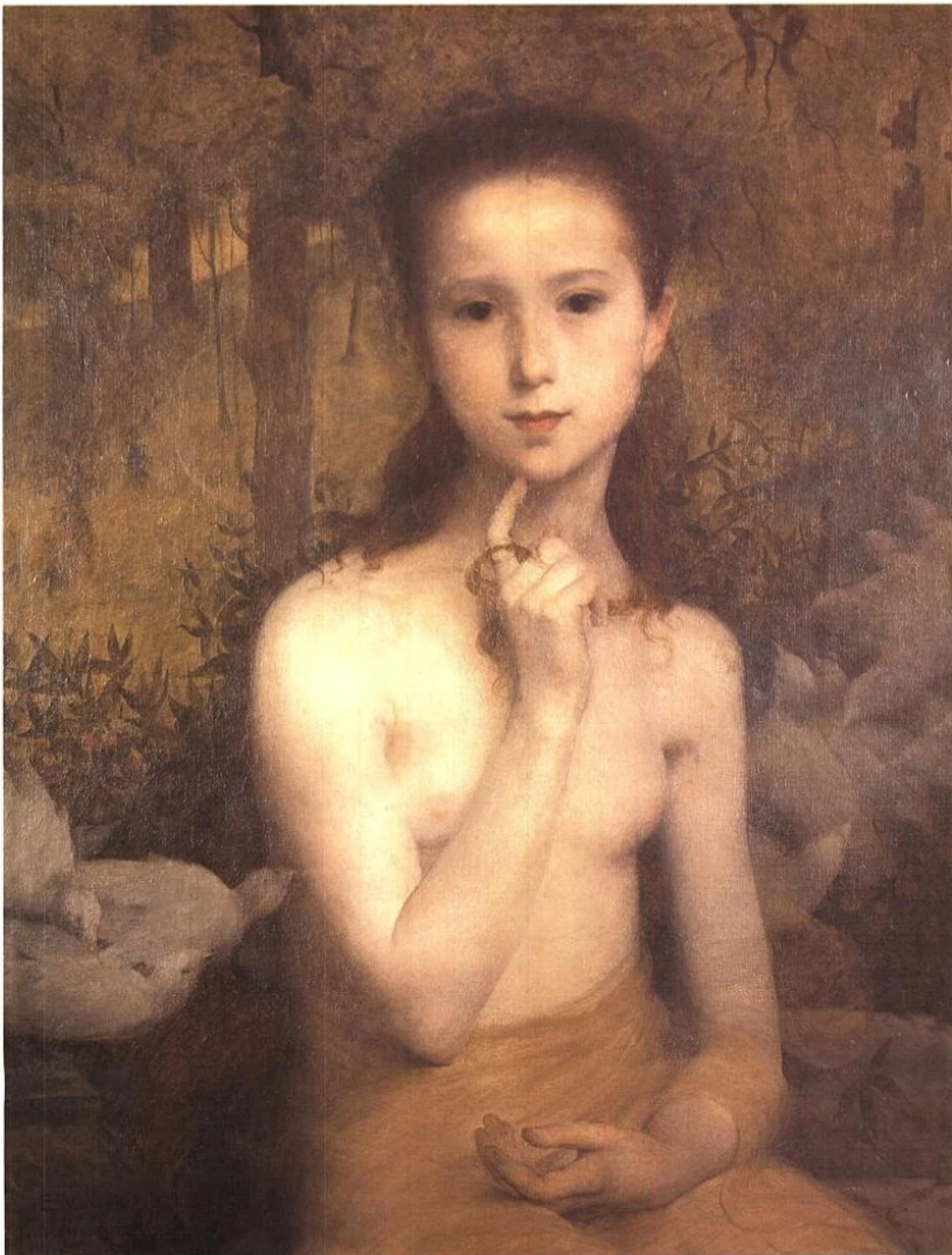
Portrait of Gonzaga Duque Estrada

1912

Óleo sobre tela Oil on canvas

60 x 45 cm

Museu Nacional de Belas Artes



## Notes

- 1 LEVY, H. Retratos coloniais. *Revista do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional*, 9: 251ss. 1945.
- 2 BARROW, J. *A Voyage to Cochinchina in the years 1792 and 1793*; PORTO-ALEGRE, M. Araújo. Valentim da Fonseca e Silva. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, XIX: 373. 1856; DENIS, F. O Brasil. Belo Horizonte, 1983. MARIANO FILHO, J. *O Passeio Público do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, 1943.
- 3 Os quadros em questão foram adquiridos em Portugal, nos anos 30, e doados ao Museu Histórico Nacional. Sabe-se que o interesse na representação da cidade datava pelo menos de 1760, durante o governo do vice-rei, conde de Bobadela, quando o engenheiro militar marechal de campo D. Miguel Angelo Blasco executara uma *Perspectiva do Rio de Janeiro da Parte Norte da Ilha das Cobras, no Baluarte Mais Chegado a S. Bento, Até a Barra*, cf. FERREZ, G. *Album Iconográfico das Cidades de Salvador e do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, 1943.
- 4 Mais duas pinturas idênticas, assinadas por Muzzi, pintor de origem italiana, foram adquiridas por Castro Maya no mercado de Lisboa. Nos quadros da Fundação Castro Maya aparece a inscrição "Muzzi invenit", o que faria supor que o artista italiano fora o autor da composição, e que esta houvesse sido reproduzida em gravuras que, por sua vez, teriam constituído a base para as pinturas do *Recolhimento do Parto*. Contudo, seria igualmente possível, como já se fez, supor o contrário: que Muzzi tenha gravado as pinturas de Leandro Joaquim e que suas gravuras, uma vez copiadas, tenham sido transportadas para Portugal, talvez pelo próprio Vasconcellos.
- 5 ESTRADA, Gonzaga Duque. *Mestre Valentim, Kosmos*, 1906.
- 6 Mestre Valentim produziu diversas esculturas para o Passeio Público do Rio de Janeiro, entre as quais a Fonte dos Jacarés, adornada com uma figura infantil. A fonte ainda existe, mas foi consideravelmente alterada.
- 7 Em um quadro que apareceu recentemente no mercado londrino, Julião, de origem italiana, descreve os costumes populares das colônias portuguesas, diferenciando-os com legendas, como nas ilustrações de uma enciclopédia. Ao mesmo tempo, um outro desenho do artista documenta um Arco do Triunfo construído no Rio de Janeiro, versão fantasiosa daqueles erigidos na Lisboa de José I, reerguida segundo modelos classicistas após o terremoto.
- 8 *Les Portugais au Brésil. L'art dans la vie quotidienne. Collection Pimenta Camargo*, catálogo da exposição, Bruxelas, 1991. pp. 59-69.
- 9 PORTO-ALEGRE, M. ARAÚJO. Memórias da Antiga Escola de Pintura Fluminense, *Revista do IHGB*, 1844. In Q. CAMPOFIORITO, *A Pintura do Século XIX no Brasil*. Rio de Janeiro, Pinakotheke, 1983. Observando os desenhos dos alunos Clemente Guimarães Bastos e Francisco Pedro do Amaral, hoje na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, vê-se que os modelos deviam ser sobretudo gravuras. De resto, sabe-se da dificuldade que, até os anos 30, a própria Academia Imperial tinha para encontrar um modelo disposto a posar para um nu.
- 10 ANDRADE, M. DE. *O Padre Jesuíno do Monte Carmelo*. São Paulo, 1942.
- 11 BARATA, M. Manuscrito inédito de Lebreton sobre o estabelecimento de dupla escola de artes no Rio de Janeiro em 1816, *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, 14: 283-307. 1959
- 12 Sobre o arquiteto José da Costa e Silva, veja-se o extenso ensaio de CABRERA, Daniela. In MARQUES, L.(org.). *I disegni italiani della Biblioteca Nazionale do Rio de Janeiro*. Roma, 1997.
- 13 Não podemos aqui aprofundar essa questão. Todavia, a influência de Grandjean de Montigny na formação dos artistas brasileiros havia de ter sido notável. Basta lembrar a atuação de seus alunos Manuel Araújo Porto-Alegre e Bethancourt da Silva. A casa do arquiteto, o Solar da Gávea, foi certamente um exemplo importante de edificação civil, adaptando os modelos clássicos à tradição da construção colonial e exibindo uma particular sensibilidade na relação com a natureza tropical, semelhante, em certos aspectos, às soluções propostas por Thomas Jefferson na América do Norte.
- 14 Cf. SCHWARZ, Lília. *As Barbas do Imperador. Dom Pedro II - Um monarca nos trópicos*. São Paulo, 1998, particularmente caps. 1 e 2.
- 15 A despeito de alguns textos seguirem atribuindo a Francisco Pedro do Amaral as decorações atuais da Casa da Marquesa de Santos, no Rio de Janeiro, estes já se haviam perdido completamente à época em que Manuel Araújo Porto-Alegre escreveu o elogio do artista, cf. *Revista IHGB*, 1856.
- 16 FERREZ, G. *O mais belo panorama do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, 1966.

## Notes

- 1 LEVY, H. "Retratos Coloniais," *Revista do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional*, 9: 251ff. 1945.
- 2 BARROW, J. *A Voyage to Cochinchina in the years 1792 and 1793*; PORTO-ALEGRE, M. Araújo. "Valentim da Fonseca e Silva," *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, XIX, 373. 1856; F. Denis, *O Brasil*, Belo Horizonte, 1983. MARIANO FILHO, J. *O Passeio Público do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, 1943.
- 3 The paintings in question were purchased in Portugal in the 1830s and donated to the Museu Histórico Nacional. It is known that interest in having a representation of the city dated back at least to 1760, during the government of Viceroy Conde de Bobadela when the military engineer Field Marshal Dom Miguel Angelo Blasco executed the work *Perspectiva do Rio de Janeiro da Parte Norte da Ilha das Cobras, no Baluarte mais Chegado a S. Bento, até a Barra*. See FERREZ, G. *Album Iconográfico das cidades de Salvador e do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, 1943.
- 4 Another two identical paintings, signed by Muzzi, an Italian painter, were purchased by Castro Maya on the Lisbon market. On the paintings in the Castro Maya Foundation the inscription "Muzzi invenit" appears which would suggest that the Italian artist was the author of the composition and that it was reproduced through engravings, which in turn were the basis for the paintings of *Recolhimento do Parto*. It might also be the case that it was done in the opposite way, that is to say, that Muzzi had done the engraving based on the paintings of Leandro Joaquim and that his prints were copied and transported to Portugal, perhaps by Vasconcellos himself.
- 5 ESTRADA, Gonzaga Duque. "Mestre Valentim," *Kosmos*, 1906.
- 6 For the Public Promenade of Rio de Janeiro, Mestre Valentim carried out various sculptures, well known among which are the Fonte dos Jacarés decorated with the figure of a child. The fountain is to be seen in the Public Gardens of Rio, but has been extensively remodelled.
- 7 In an artwork that recently appeared on the London art market, Julião, of Italian origin, depicts the popular customs of the Portuguese colony, providing them with captions as if they were illustrations destined for an encyclopaedia. Another illustration by the artist documents a triumphal arch in Rio, a fantasy version based on those existing in Lisbon during the era of José I, reconstructed according to classical models after the earthquake.
- 8 *Les Portugais au Brésil. L'art dans la vie quotidienne. Collection Pimenta Camargo*, exhibition catalog, Brussels, 1991, pp. 59-69.
- 9 PORTO-ALEGRE, M. Araújo. "Memórias da Antiga Escola de Pintura Fluminense," in *Revista do IHGB*, 1844, in Q. Campo Fiorito, *A Pintura do Século XIX no Brasil*. Rio de Janeiro, Pinakotheke, 1983. Observing the drawings of his pupils Clemente Guimarães Bastos and Francisco Pedro do Amaral kept in the Biblioteca Nacional do Rio, it is possible to notice that the models are most probably prints. In any case it is well-known the difficulty experienced by the Academy until the 1830s in finding a model willing to pose in the nude for the school.
- 10 ANDRADE, M. DE. *O Padre Jesuíno do Monte Carmelo*, São Paulo, 1942.
- 11 BARATA, M. "Manuscrito inédito de LeBreton sobre o estabelecimento de dupla escola de artes no Rio de Janeiro em 1816," *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 14, 1959, pp. 283-307.
- 12 For further information regarding the architect José da Costa e Silva see the detailed essay written by Daniela Cabrera in *I disegni italiani della Biblioteca Nazionale do Rio de Janeiro*, ed. by L. Marques, Rome, 1997.
- 13 It is not possible here to go into any depth regarding this point. The influence of Grandjean de Montigny on Brazilian artists must nevertheless have been significant if one considers the work performed by his pupils Manuel Araújo Porto-Alegre and Bethancourt da Silva. The architect's house, o Solar da Gávea was certainly an important example of civil engineering, adapted to the classical models of colonial building traditions, with a particular sensitivity to its tropical surroundings, in certain respects similar to the solutions put forward by Thomas Jefferson in North America.
- 14 See SCHWARZ, Lília. *As Barbas do Imperador. Dom Pedro II um monarca nos Trópicos*. São Paulo, 1998, chaps. 1 and 2.
- 15 Despite the fact that some texts still attribute to the present decorations of the Marquesa de Santos's house in Rio de Janeiro to Francisco Pedro de Amaral, these had been lost by the time Manuel Araújo Porto-Alegre wrote a eulogy to the artist. See *Revista IHGB*, 1856.
- 16 FERREZ, G. *O mais belo panorama do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, 1966.

- 17 PEREIRA, Margareth. "Romantismo e objetividade: notas sobre um panorama do Rio de Janeiro." In *Anais do Museu Paulista*, Nova série, 2: 169-195. 1994. Tratava-se, provavelmente, de um panorama executado por encomenda para ser exibido na rotunda construída no *Passage du Panorama*, que o pintor Prevost tornou famoso. Este, que se tornou o mais célebre pintor de vistas urbanas de seu tempo, havia realizado até 1823, ano de sua morte, mais de 15 panoramas de cidades famosas — Roma, Paris, Toulon, Antuérpia, Atenas, Jerusalém, Florença, Nápoles —, dando origem a uma verdadeira indústria.
- 18 Além da assinatura do artista, o quadro exibe uma dedicatória a "M. Moreaux", talvez, portanto, ao pintor Auguste-Marie Moreaux, que foi colega de Araújo na escola de Gros.
- 19 PORTO-ALEGRE, M. Araújo. "Discurso do Secretário." *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, 1854.
- 20 PORTO-ALEGRE, M. Araújo. "Discurso de Posse" cited in GALVÃO, A., "Manuel Araújo Porto-Alegre. Sua influência na Academia Imperial de Belas Artes e no meio artístico do Rio," in *Revista do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional*, 1957, n. 43, pp. 19-119.
- 21 For a description of these important works, see PARANHOS, Antunes, *O Pintor do Romantismo: Manuel Araújo Porto-Alegre*, Rio de Janeiro, 1943. Alguns dos desenhos executados por Araújo para a ocasião, hoje no Museu Júlio de Castilho, em Porto Alegre, foram publicados em XEXÉO, Pedro Caldas (org.), *Manoel Araújo Porto-Alegre*, catálogo da mostra, Rio de Janeiro, 1996.
- 22 Sobre a atuação de F. E. Taunay na Academia do Rio de Janeiro, cf. GALVÃO, A. Félix Emilio Taunay e a Academia das Belas Artes. *Revista do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional*, 16: 137-217. 1967.
- 23 TAUNAY, F. E. *Discurso na Distribuição Pública dos Prêmios pelo Ministro dos Negócios do Império em 19 de Dezembro de 1834*. ms., Rio de Janeiro, Arquivo da ENBA, UFRJ.
- 24 *Id.* *Discurso na Distribuição Pública dos Prêmios pelo Ministro dos Negócios do Império em 16 de Março de 1835*, ms., Rio de Janeiro, Arquivo da ENBA, UFRJ.
- 25 Breves reflexões que submeto à consideração do sr. Müller, professor da aula de Paisagem, flores e animais. Cf. GALVÃO, A. Manuel Araújo Porto-Alegre. Sua influência na Academia Imperial de Belas Artes e no meio artístico do Rio. *Revista do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional*, 1957, n. 50-1, pp. 19-119.
- 26 *Ibid.*, p. 52.
- 27 Cf. XEXÉO, Pedro Caldas (org.), *Manoel Araújo Porto-Alegre*, catálogo da mostra, Rio de Janeiro, 1996.
- 28 Além de algumas paisagens urbanas de Rio e Bahia, Buvelot executou também, em colaboração com Auguste Moreaux, litografias de paisagens brasileiras para a obra *Rio de Janeiro Pitoresco*, impressa em 1845.
- 29 Como essa estatueta reproduz a estátua de D. Pedro II executada por Ferdinand Pettrich em 1844, há que se transferir a datação do quadro pelo menos para esse ano.
- 30 *Minerva Brasileira*, 5: 79. 15 de janeiro de 1844.
- 31 Na sessão de 30 de maio de 1856, o comendador Manuel Ferreira, examinando as publicações dos viajantes estrangeiros, propôs que, com o apoio do governo imperial, fosse criada uma comissão de engenheiros e naturalistas brasileiros com a tarefa de explorar o interior do país e "coleccionar produtos dos reinos orgânico e inorgânico e tudo quanto possa servir de prova do estado de civilização, indústrias, usos e costumes dos nossos indígenas", cf. *Trabalhos da Comissão Científica de Exploração*, Rio de Janeiro, 1862.
- 32 *Boletim do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, p. 242. 1842.
- 33 "Seria difícil há quinze anos fazer o elogio deste artista, sem desafiar os animos d'aquelles que seguiram a escola chamada classica, aquella que foi propagada por Winkelmann e Raphael Mengs, exemplificada por David, Pompeu Battoni, Percier e Fontaine, e exagerada por Camuccini, Valadier e Benvenuti." PORTO-ALEGRE, M. Araújo. Valentim da Fonseca e Silva. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, XIX: 369. 1856.
- 34 Bittencourt da Silva. *O Brasil Artístico*, Revista da Sociedade Propagadora das Bellas-Artes do Rio de Janeiro, 1857. p. 40.
- 35 ESTRADA, Gonzaga Duque. *A Arte Brasileira*. Introdução e notas de Tadeu Chiarelli, Campinas, 1995. p. 130.
- 36 ESTRADA, Gonzaga Duque. Nicolau Facchinetti. In LINS, VERA (org.). *Graves e Frivolos (por assuntos de artes)*. Rio de Janeiro, 1997. p. 49.
- 37 O modelo da *Caridade* foi exposto na mostra pública de 1843, cf. PORTO-ALEGRE, M. Araújo. *Exposição Pública. Minerva Brasileira, Jornal de Ciências, Letras e Artes publicado por huma Associação de Litteratos*, p. 116. 1 de novembro de 1843.
- 38 A reforma da Academia levou o nome do ministro Pedreira, autor do projeto de lei, cf. MELLO Jr. D. de. e PORTO-ALEGRE, M. A. A Reforma da Academia Imperial de Belas Artes: A Reforma Pedreira. In *Crítica de Arte*, 4: 27. 1988.
- 39 ALEGRE, M. Araújo Porto. *Discurso de Posse*. Apud GALVÃO, A. Manuel Araújo Porto-Alegre. Sua influência na Academia Imperial de Belas Artes e no meio artístico do Rio. *Revista do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional*, 1957, n. 41, pp. 19-119.
- 40 LOS RIOS, A. Morales de. *O Ensino Artístico no Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, 1942.
- 41 "Era quase a Primeira Missa na América de Blanchard; que elle teve de reformar por conselho de Porto-Alegre que lhe pediu também que tirasse os carvalhos de seu quadro, pois no Brasil não existia essa árvore, ficando então a Missa como hoje é, e que tem percorrido as exposições americanas e européias, mas sempre muito semelhante à de Horace Vernet, embora os dois degraus de menos no altar". AGOSTINI, ANGELO. *Revista Illustrada*, 160: 2. 10 de maio de 1879.
- 42 PORTO-ALEGRE, M. Araújo. Carta a Vitor Meirelles, 12/4/1856. Apud GALVÃO, A. Manuel Araújo Porto-Alegre. Sua influência na Academia Imperial de Belas Artes e no meio artístico do Rio. *Revista do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional*, 1957, p. 88.
- 43 COLI, J. Moema. *Vitor Meirelles e a pintura internacional*, tese de livre-docência, Campinas, 1995.
- 44 B. (Bittencourt da Silva). *O Brasil Artístico. Revista da Sociedade Propagadora das Bellas-Artes do Rio de Janeiro*, p. 52. 1857.
- 17 PEREIRA, Margareth. "Romantismo e objetividade: notas sobre um panorama do Rio de Janeiro." In *Anais do Museu Paulista*, n. 2, 1994, pp. 169-195. This probably refers to a portrait of a panorama carried out on commission in order to be exhibited in the rotunda built in *Passage du Panorama*, made famous by the artist Prevost. The latter, who had become the most famous painter of urban landscapes of his time, had made more than fifteen panoramas of the city by 1823 when he died. The cities he portrayed were Rome, Paris, Toulon, Anversa, Athens, Jerusalem, Florence and Naples. This gave rise to a whole industry.
- 18 Besides the signature of the artist, the painting shows a dedication to "M. Moreaux" who might well have been the painter Auguste Marie Moreaux, a fellow student of Araújo in Gros's school.
- 19 PORTO-ALEGRE, M. Araújo. "Discurso do Secretário." *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, 1854.
- 20 PORTO-ALEGRE, M. Araújo. "Discurso de Posse" cited in GALVÃO, A., "Manuel Araújo Porto-Alegre. Sua influência na Academia Imperial de Belas Artes e no meio artístico do Rio," in *Revista do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional*, 1957, n. 43, pp. 19-119.
- 21 For a description of these important works, see PARANHOS, Antunes, *O Pintor do Romantismo: Manuel Araújo Porto-Alegre*, Rio de Janeiro, 1943. Some drawings made by Araújo for the occasion, kept at Júlio de Castilho Museum in Porto Alegre, have been published in XEXÉO, Pedro Caldas (ed.), *Manoel Araújo Porto-Alegre*, exhibition catalog, Rio de Janeiro, 1996.
- 22 For the actions of F. E. Taunay in the Rio Academy see GALVÃO, A., "Félix Emilio Taunay e a Academia das Belas Artes," in *Revista do Serviço do Patrimônio Nacional*, 16. 1967, pp. 137-217.
- 23 TAUNAY, F. E. *Discurso na Distribuição Pública dos Prêmios pelo Ministro dos Negócios do Império em 19 de Dezembro de 1834*, ms., Rio de Janeiro, ENBA Archives, UFRJ.
- 24 TAUNAY, F. E. *Discurso na Distribuição Pública dos Prêmios pelo Ministro dos Negócios do Império em 16 de Março de 1835*, ms., Rio de Janeiro, ENBA Archives, UFRJ.
- 25 PORTO-ALEGRE, M. Araújo. "Breves reflexões que submeto à consideração do sr. Müller, professor da aula de Paisagem, flores e animais," in GALVÃO, A., "Manuel Araújo Porto-Alegre. Sua influência na Academia Imperial de Belas Artes e no meio artístico do Rio," *Revista do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional*, 1957, n. 50-1, pp. 19-119.
- 26 *Ibid.*, p. 52.
- 27 See XEXÉO, Pedro Caldas (ed.), *Manoel Araújo Porto-Alegre*, exhibition catalog, Rio de Janeiro, 1996.
- 28 Besides several urban landscapes of Rio and Bahia and lithographs printed in 1845 for the opera *Rio de Janeiro Pitoresco* which was carried out in collaboration with Auguste Moreaux.
- 29 The statuette is a reproduction of the statue of Don Pedro II made by Ferdinand Pettrich in 1844, so the real date of the picture must be after this.
- 30 *Minerva Brasileira*, n. 5, 15 January 1844, p. 79.
- 31 In the session of 30th May 1856, commissioner Manuel Freireira, making a list of foreign travelers, suggested the forming of a commission of Brazilian engineers and naturalists, with government backing whose task it would be to explore the region of the interior and collect organic and inorganic samples and anything which might serve as proof of an indigenous civilisation with its industries and customs. See *Trabalhos da Comissão Científica de Exploração*, Rio de Janeiro, 1862.
- 32 *Boletim do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, 1842, p. 242.
- 33 "It would have been difficult fifteen years ago to praise this artist without incurring the displeasure of those who followed the so-called classical school, that propagated by Winkelmann and Raphael Mengs, exemplified by David, Pompeu Battoni, Percier and Fontaine, and exaggerated by Camuccini, Valadier and Benvenuti." PORTO-ALEGRE, M. Araújo, "Valentim da Fonseca e Silva," *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, XIX, 1856, p. 369.
- 34 Bittencourt da Silva, *O Brasil Artístico. Revista da Sociedade Propagadora das Bellas-Artes do Rio de Janeiro*, 1857, p. 40.
- 35 ESTRADA, Gonzaga Duque. *A Arte Brasileira*, introduction and notes by Tadeu Chiarelli, Campinas, 1995, p. 130.
- 36 ESTRADA, Gonzaga Duque. Nicolau Facchinetti, *Graves e Frivolos (Por assuntos de artes)*, ed. by Vera Lins, Rio de Janeiro, 1997, p. 49.
- 37 The model for *Caridade* was exhibited at a public exhibition in 1843, see PORTO-ALEGRE, M. Araújo, "Exposição Pública," *Minerva Brasileira, Jornal de Ciências, Letras e Artes* publicado por huma Associação de Litteratos, 1 November 1843, p. 116.
- 38 The reform of the Academy took on the name of Minister Pedreira, who proposed the bill. See MELLO Jr. D. de. e PORTO-ALEGRE, M. A. *A Reforma da Academia Imperial de Belas Artes: A Reforma Pedreira*. In *Crítica de Arte*, 4: 27. 1988.
- 39 PORTO-ALEGRE, M. Araújo. "Discurso de Posse," cited in A. Galvão, "Manuel Araújo Porto-Alegre. Sua influência na Academia Imperial de Belas Artes e no Meio Artístico do Rio," in *Revista do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional*, 1957, n. 41, pp. 19-119.
- 40 LOS RIOS, A. Morales de. *O Ensino Artístico no Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, 1942.
- 41 "It was almost identical to Blanchard's *Primeira Missa na América*; which he had to alter on the advice of Porto-Alegre who had also requested him to remove the oak trees from his painting since in Brazil there was no such tree at the time. In this form the work has done the rounds of American and European exhibitions. The *Missa* remains practically identical to that of Horace Vernet except for the two degrees difference in the height of the altar." Angelo Agostini, *Revista Illustrada*, n. 160, 10 May 1879, p. 2.
- 42 PORTO-ALEGRE, M. Araújo. "Carteira a Vitor Meirelles 12/4/1856," cited in GALVÃO, A., "Manuel Araújo Porto-Alegre. Sua influência na Academia Imperial de Belas Artes e no meio artístico do Rio," *Revista do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional*, 1957, pp. 19-119, p. 88.
- 43 COLI, J. Moema in *Vitor Meirelles e a pintura internacional*, professorship thesis, Campinas, 1995.
- 44 B. (Bittencourt da Silva), *O Brasil Artístico. Revista da Sociedade Propagadora das Bellas-Artes do Rio de Janeiro*, 1857, p. 52.

- 45 **O Brasil Artístico, Revista da Sociedade Propagadora das Bellas-Artes do Rio de Janeiro**, p. 128. 1857.
- 46 Cf. nota 9.
- 47 **BARBOSA, Rui. O Desenho e a Arte Industrial. Discurso no Liceu de Artes e Ofícios em 23 de Novembro de 1882, Rio de Janeiro, reimpressão, 1982. pp. 31-32.**
- 48 **Itinerância Fotográfica e Brasil Pitoresco. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.**
- 49 **FERREZ, G. Exposição Comemorativa Iconografia do Recife Século XIX, Pernambuco, 1954; SCHLAPPRIZ, L. Memória de Pernambuco, Álbum de Luiz Schlappriz para os Amigos das Artes. Recife, 1863.**
- 50 **Álbum de Pernambuco e seus Arrabaldes. Pernambuco, 1870.**
- 51 **O quadro exposto ao público na exposição acadêmica de 1872 foi enviado em 1876 à Exposição Universal de Filadélfia, inaugurada por D. Pedro II, mas danificou-se durante a viagem de retorno. Meirelles executou uma segunda versão, exposta em 1882 e hoje no Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro.**
- 52 **AGOSTINI, Angelo. O Mosquito**, pp. 4-5. 6 de julho de 1872.
- 53 **EULÁLIO, A. O Século XIX. In Tradição e Ruptura, catálogo da mostra, São Paulo, 1984.**
- 54 **ESTRADA, Gonzaga Duque. A Arte Brasileira**, cit. p. 157.
- 55 **ESTRADA, Gonzaga Duque. V. Meirelles. A Arte Brasileira**, cit. p. 171.
- 56 **Id. A Arte Brasileira**, cit. p. 157. **O crítico brasileiro insiste no conceito de "arte para a multidão", proveniente do francês Eugène Fromentin, interpretando, assim, "povo" – termo originário da estética romântica e identificado com a idéia da comunidade nacional – como sinônimo de "multidão", que designa a massa anônima da grande metrópole moderna.**
- 57 **Revista Musical e de Bellas Artes**, 20: 2. 17 de maio de 1879.
- 58 **Revista Ilustrada**, 112. 1878: **"Não esperando nada de um governo que cada dia leva a estudar o melhor systema de uma real e apurada economia, Pedro Américo dirige uma circular a todos os presidentes de provincias, pedindo 60 contos no mínimo, para o Brazil ter a honra de possuir mais um quadro feito por elle".**
- 59 **ESTRADA, Gonzaga Duque. A Arte Brasileira**, cit. p. 167.
- 60 **Revista Ilustrada**, 163: 7. 1879.
- 61 **ESTRADA, Gonzaga Duque. A Arte Brasileira**, cit. p. 193.
- 62 **Id. Ibid.** p. 194.
- 63 **ESTRADA, Gonzaga Duque. Graves e Frivolos (por assuntos de arte)**, cit. p. 55.
- 64 **LEVY, C. Maciel. Castagneto o Pintor do Mar. Rio de Janeiro, 1990.**
- 65 **FERREIRA, Félix. Belas Artes. Estudos e Apreciações. Rio de Janeiro, 1885, ed. digital org. por C. R. Maciel Levy, Rio, Artedata, 1998.**
- 66 **FERREIRA, Félix. Exposição Aurélio Figueiredo em 1883. In FERREIRA, FÉLIX. Belas Artes. Estudos e Apreciações, Rio de Janeiro, 1885, ed. digital org. por C. R. Maciel Levy, Rio, Artedata, 1998.**
- 67 **ESTRADA, Gonzaga Duque. A Arte Brasileira**, cit. p. 167.
- 68 **COLI, J. Moema. In Vitor Meirelles e a pintura internacional, tese de livre-docência, Unicamp, 1997.**
- 69 **GALVÃO, A. João Zeferino da Costa, Rio de Janeiro, 1973.**
- 70 **ESTRADA, Gonzaga Duque. A Arte Brasileira**, cit. p. 212.
- 71 **Id. Ibid.** p. 210-11.
- 72 **De ambos, restam alguns estudos no MNBA do Rio.**
- 73 **ESTRADA, Gonzaga Duque. Presciliano Silva, in: Contemporâneos, Rio de Janeiro, 1996.**
- 74 **ESTRADA, Gonzaga Duque. A Arte Brasileira**, cit. p. 252-3.
- 75 **Citação do título de um ensaio de Gonzaga Duque Estrada, publicado em Graves e Frivolos. Nefelibata é aquele que anda nas nuvens. O crítico emprega o termo num sentido positivo, conotando os artistas simbolistas e os sonhadores.**
- 76 **EULÁLIO, Alexandre. Literatura e Pintura: Simpatias, Diferenças, Interações, ms., Centro Estudos Alexandre Eulálio (CEDAE), Unicamp, Po 24, p. 19.**
- 77 **ESTRADA, Gonzaga Duque. Kosmos**, 1. 1905.
- 45 **O Brasil Artístico, Revista da Sociedade Propagadora das Bellas-Artes do Rio de Janeiro**, 1857, p. 128.
- 46 See note 9.
- 47 **BARBOSA, Rui. "O Desenho e a arte industrial." Lecture at the Liceu de Artes e Ofícios on 23 November 1882. Rio de Janeiro, reprinted 1982, pp. 31-32.**
- 48 **"Itinerância Fotográfica e Brasil Pitoresco," in Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.**
- 49 **FERREZ, G. Exposição Comemorativa iconográfica do Recife Século XIX. Pernambuco, 1954; SCHLAPPRIZ, L., Memória de Pernambuco. Álbum de Luiz Schlappriz para os amigos das artes. Recife, 1863.**
- 50 **Álbum de Pernambuco e seus arrabaldes, Pernambuco, 1870.**
- 51 **The painting exhibited to the public during the academic exhibition in 1872 was sent in 1876 to the World's Fair of Philadelphia, inaugurated by Dom Pedro I and ruined during the return voyage. Meirelles painted another version which was exhibited in 1882 and which is today hung in the Museu Histórico Nacional de Rio de Janeiro.**
- 52 **AGOSTINI, Angelo. O Mosquito, 6 July 1872, pp. 4-5.**
- 53 **EULÁLIO, A. "O Século XIX," in Tradição e ruptura, exhibition catalog. São Paulo, 1984.**
- 54 **ESTRADA, Gonzaga Duque. A Arte Brasileira, cit. p. 157.**
- 55 **ESTRADA, Gonzaga Duque. A Arte Brasileira, cit. V. Meirelles, p. 171.**
- 56 **Id., cit. p. 157. The Brazilian critic insists on the concept of "art for the multitudes" a term which he learned from the Frenchman Eugène Fromentin, which thus takes on the meaning of "people," a term which has its origins in Romantic aesthetics and which identifies itself with the idea of a national community, as a synonym for "multitude" referring to the anonymous crowd of the modern metropolis.**
- 57 **Revista Musical e de Bellas Artes, n. 20, 17 May 1879, p. 2.**
- 58 **Revista Ilustrada, n. 112, 1878: "Not expecting anything from a government which everyday studies new ways of saving its money, Pedro Américo sent round a circular to all provincial heads, asking for the sum of sixty contos at least, for Brazil to have the honor of possessing one more work done by this painter."**
- 59 **ESTRADA, Gonzaga Duque. A Arte Brasileira, cit. p. 167.**
- 60 **Revista Ilustrada, n. 163, 1879, p. 7.**
- 61 **ESTRADA, Gonzaga Duque. A Arte Brasileira, cit. p. 193.**
- 62 **Id., p. 194.**
- 63 **ESTRADA, Gonzaga Duque. Graves e Frivolos (por assuntos de arte), cit. p. 55.**
- 64 **LEVY, C. Maciel. Castagneto o pintor do mar. Rio de Janeiro, 1990.**
- 65 **FERREIRA, Félix. Belas Artes. Estudos e Apreciações. Rio de Janeiro, 1885, digital edition by C. R. Maciel Levy, Rio, Artedata, 1998.**
- 66 **ESTRADA, Gonzaga Duque. A Arte Brasileira, cit. p. 167.**
- 67 **COLI, J. "Moema" in Vitor Meirelles e a pintura internacional, professorship thesis, Unicamp, 1997.**
- 68 **GALVÃO, A. João Zeferino da Costa, Rio de Janeiro, 1973.**
- 69 **ESTRADA, Gonzaga Duque. A Arte Brasileira, cit. p. 212.**
- 70 **Id., A Arte Brasileira, cit. p. 210-11.**
- 71 **A few remaining studies of both are to be found at the MNBA of Rio.**
- 72 **ESTRADA, Gonzaga Duque. "Presciliano Silva," in Contemporâneos, Rio de Janeiro, 1996.**
- 73 **ESTRADA, Gonzaga Duque. A Arte Brasileira, cit. p. 252-3.**
- 74 **Quotation from the title of an essay by Gonzaga Duque Estrada published in Graves e Frivolos. Nefelibata refers to someone who walks on the clouds. The critic uses it in a positive sense in order to refer to the symbolists and dreamers.**
- 75 **EULÁLIO, Alexandre. Literatura e Pintura: Simpatias, Diferenças, Interações, ms., Centro Estudos Alexandre Eulálio (CEDAE), Unicamp, Po 24, p. 19.**
- 76 **ESTRADA, Gonzaga Duque. Kosmos, 1905, n. 1.**

## Fontes Manuscritas

ARAÚJO, M. *Discurso de Posse como Diretor da Academia Imperial de Belas Artes em 1854*.

Rio de Janeiro, Arquivo da Escola Nacional de Belas Artes, UFRJ.

EULÁLIO, A. *Literatura e Pintura: Simpatias, Diferenças, Interações*. Campinas, Centro Estudos Alexandre Eulálio (CEDAE), Unicamp.

TAUNAY, E. F. *Discurso na Distribuição Pública dos Prêmios pelo Ministro dos Negócios do Império em 19 de Dezembro de 1834*. Rio de Janeiro, Arquivo da Escola Nacional de Belas Artes, UFRJ.

———. *Discurso na Distribuição Pública dos Prêmios pelo Ministro dos Negócios do Império em 19 de Dezembro de 1835*. Rio de Janeiro, Arquivo da Escola Nacional de Belas Artes, UFRJ.

## Periódicos

*O Brasil Artístico*. Revista da Sociedade Propagadora das Bellas Artes do Rio de Janeiro, 1857 – 1859.

*Kosmos*, 1904 – 1910.

*A Marmota na Corte*, 1844.

*Minerva Brasileira*, 1843, 1844.

*O Mosquito*, 6 de julho de 1872.

*A Revista Ilustrada*, n.º 112, 1878, n.º 160, n.º 163, 1879.

*Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*.

*Revista Musical e de Bellas Artes*, n.º 20, 1879.

## Livros

ACQUARONE, F. *Primores da Pintura no Brasil*. Rio de Janeiro, 1941.

———. *História da Arte no Brasil*. Rio de Janeiro, Oscar Mano & Cia., 1939.

———. *Mestres da Pintura no Brasil*. Rio de Janeiro, Editora Paulo Azevedo, s. d.

ADES, D. *Art and Architecture in South America*. Penguin, Harmondsworth, 1998.

ANDRADE, DE M. *Padre Jesuino do Monte Carmelo*. São Paulo, 1942.

ÁVILA Jr, J. *Anais do Museu Antônio Parreiras*. In *Imprensa Oficial do Governo do Estado do Rio de Janeiro*. 1956.

AZEVEDO, F. *Almeida Júnior*. São Paulo, 1949.

BARATA, F. *Eliseu Visconti e seu Tempo*. Rio de Janeiro, Zélio Valverde, 1944.

BARATA, M. *Manuscrito inédito de Lebreton sobre o estabelecimento de dupla Escola de Artes no Rio de Janeiro em 1816*. In *Revista SPHAN*. N.º 14, 1959, pp. 283 – 307.

BARBOSA, R. *O Desenho e a Arte Industrial. Discurso no Liceu de Artes e Ofícios em 23 de Novembro de 1882*. Rio de Janeiro, reimpresão, 1982.

BARDI, P. M. *História da Arte Brasileira*. São Paulo, Melhoramentos, 1975.

———. *As Aquarelas de Miguelzinho Dutra*. São Paulo, Catálogo da Exposição, 1976.

BERGER, P. *Bibliografia do Rio de Janeiro 1531 – 1900*. Rio de Janeiro, Secretaria Estadual de Educação e Cultura, 1980.

BIARD, F. A. *Deux Années au Brésil*. Paris, Hachette, 1862.

BRAGA, T. J. *Da Silva. Artistas Pintores no Brasil*. São Paulo, 1942.

CÂMARA, G. Brito Raposo da. *A Pinacoteca do Museu Imperial*. Petrópolis, 1956.

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

CARVALHO, R. de. *Estudos Brasileiros*. Anuário do Brasil, 1924.

CASTRO, S. Rangel de. *A Arte no Brasil: Pintura e Escultura*. Rio de Janeiro, Leite Ribeiro, 1922.

CAVALCANTI, C. e AYALA, W (coord) *Dicionário Brasileiro de Artistas Plásticos*, 4 vol. Rio de Janeiro/Brasília, Instituto Nacional do Livro, 1973 – 1980.

COELHO NETTO, H. M. *As Belas Artes (Associação do Quarto Centenário do Descobrimento do Brasil)*. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1901.

———. *Belas Artes: Memória*. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1900.

COLI Jr, J. S. *Vitor Meirelles e a Pintura Internacional*. Tese de livre docência. Campinas, Unicamp, 1997.

———. *Como se deve escrever a história da arte brasileira do século XIX*. In *O Brasil Redescoberto*. Catálogo da exposição. O Rio de Janeiro, 1999.

COTRIM, A. *Pedro Américo e a Caricatura*. Rio de Janeiro, Edições Pinakothek, 1983.

——— e LACOMBE, L. *O Museu Imperial de Petrópolis*. Petrópolis, 1987.

DAMASCENO, A. *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre, Globo, 1971.

DEBRET, J. B. *Voyage Pictoresque et Historique au Brésil, ou séjour d'un artiste français au Brésil depuis 1816 jusqu'en 1831 inclusivement, époques de l'avènement et de l'abdication de S.M.D. Pedro Ier. Fondateur de l'empire brésilien. Dedicé à l'Académie des Beaux Arts de l'Institut de France*. 3 vol., Paris, Firmin Didot Frères, 1834 – 1839.

DE LOS RIOS, A. Morales. *Grandjean de Montigny e a Evolução da Arte Brasileira*. Rio de Janeiro, Empresa A Noite, 1941.

———. *O Ensino Artístico: Subsídios para sua História*. In *Anais do Terceiro Congresso de História Nacional, IHGB, 1938*. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1942.

## Manuscripts

ARAÚJO, M. *Discurso de Posse como Diretor da Academia Imperial de Belas Artes em 1854*. Rio de Janeiro, Archives of the Escola Nacional de Belas Artes, UFRJ.

EULÁLIO, A. *Literatura e Pintura: Simpatias, Diferenças, Interações*. Campinas, Centro Estudos Alexandre Eulálio (CEDAE), Unicamp.

TAUNAY, E. F. *Discurso na Distribuição Pública dos Prêmios pelo Ministro dos Negócios do Império em 19 de Dezembro de 1834*. Rio de Janeiro, Archives of the Escola Nacional de Belas Artes, UFRJ.

———. *Discurso na Distribuição Pública dos Prêmios pelo Ministro dos Negócios do Império em 19 de Dezembro de 1835*. Rio de Janeiro, Archives of the Escola Nacional de Belas Artes, UFRJ.

## Publications

*O Brasil Artístico*. Journal published by Sociedade Propagadora das Bellas Artes do Rio de Janeiro, 1857 – 1859.

*Kosmos*, 1904 – 1910.

*A Marmota na Corte*, 1844.

*Minerva Brasileira*, 1843, 1844.

*O Mosquito*, July 6<sup>th</sup>, 1872.

*A Revista Ilustrada*, n.º 112, 1878, n.º 160, n.º 163, 1879.

*Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*.

*Revista Musical e de Bellas Artes*, n.º 20, 1879.

## Books

ACQUARONE, F. *Primores da Pintura no Brasil*. Rio de Janeiro, 1941.

———. *História da Arte no Brasil*. Rio de Janeiro, Oscar Mano & Cia., 1939.

———. *Mestres da Pintura no Brasil*. Rio de Janeiro, Editora Paulo Azevedo, undated.

ADES, D. *Art and Architecture in South America*. Penguin, Harmondsworth, 1998.

ANDRADE, DE M. *Padre Jesuino do Monte Carmelo*. São Paulo, 1942.

ÁVILA Jr, J. records of Museu Antônio Parreiras. In *Imprensa Oficial do Governo do Estado do Rio de Janeiro*. 1956.

AZEVEDO, F. *Almeida Júnior*. São Paulo, 1949.

BARATA, F. *Eliseu Visconti e seu Tempo*. Rio de Janeiro, Zélio Valverde, 1944.

BARATA, M. Previously unpublished manuscript written by Lebreton regarding the foundation of a twin Escola de Artes no Rio de Janeiro em 1816. In *Revista SPHAN*. N.º 14, 1959, pp. 283 – 307.

BARBOSA, R. *O Desenho e a Arte Industrial. Discurso no Liceu de Artes e Ofícios em 23 de Novembro de 1882*. Rio de Janeiro, reprint, 1982.

BARDI, P. M. *História da Arte Brasileira*. São Paulo, Melhoramentos, 1975.

BARDI, P. M. *As Aquarelas de Miguelzinho Dutra*. São Paulo, exhibition catalogue, 1976.

BERGER, P. *Bibliografia do Rio de Janeiro 1531 – 1900*. Rio de Janeiro, State Secretary for Education and Culture, 1980.

BIARD, F. A. *Deux Années au Brésil*. Paris, Hachette, 1862.

BRAGA, T. J. *Da Silva. Artistas Pintores no Brasil*. São Paulo, 1942.

MORAES BELLUZZO, A. M. *O Brasil dos Viajantes*, 4 vol. São Paulo, Odebrecht, 1994.

CÂMARA, G. Brito Raposo da. *A Pinacoteca do Museu Imperial*. Petrópolis, 1956.

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

CARVALHO, R. de. *Estudos Brasileiros*. Brazilian yearbook, 1924.

CASTRO, S. Rangel de. *A Arte no Brasil: Pintura e Escultura*. Rio de Janeiro, Leite Ribeiro, 1922.

CAVALCANTI, C. e AYALA, W (coord) *Dicionário Brasileiro de Artistas Plásticos*, 4 vol. Rio de Janeiro/Brasília, Instituto Nacional do Livro, 1973 – 1980.

COELHO NETTO, H. M. *As Belas Artes (Associação do Quarto Centenário do Descobrimento do Brasil)*. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1901.

———. *Belas Artes: Memória*. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1900.

COLI Jr, J. S. *Vitor Meirelles e a Pintura Internacional*. Lecturer thesis. Campinas, Unicamp, 1997.

———. *Como se deve escrever a história da arte brasileira do século XIX*. In *O Brasil Redescoberto*. Exhibition catalogue. Rio de Janeiro, 1999.

COTRIM, A. *Pedro Américo e a Caricatura*. Rio de Janeiro, Edições Pinakothek, 1983.

——— e LACOMBE, L. *O Museu Imperial de Petrópolis*. Petrópolis, 1987.

DAMASCENO, A. *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre, Globo, 1971.

DEBRET, J. B. *Voyage Pictoresque et Historique au Brésil, ou séjour d'un artiste français au Brésil depuis 1816 jusqu'en 1831 inclusivement, époques de l'avènement et de l'abdication de S.M.D. Pedro Ier. Fondateur de l'empire brésilien. Dedicé à l'Académie des Beaux Arts de l'Institut de France*. 3 vol., Paris, Firmin Didot Frères, 1834 – 1839.

DE LOS RIOS, A. Morales. *Grandjean de Montigny e a Evolução da Arte Brasileira*. Rio de Janeiro, A Noite, 1941.

———. *O Ensino Artístico: Subsídios para sua História*. In *Anais do Terceiro Congresso de História Nacional, IHGB, 1938*. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1942.

- DUQUE ESTRADA, L. A Arte Brasileira: Pintura e Escultura.** Rio de Janeiro, H. Lombaerts & Cia., 1888, ed. aos c. De T. Chiarelli, Campinas, Mercado das Letras, 1995.
- *Contemporâneos.* Rio de Janeiro, Tipografia Benedito de Souza, 1929.
- *Graves e Frívolos (por assuntos de artes).* Lisboa, Livraria Clássica, 1910, ed. aos c. de V. Lins, Rio de Janeiro, 1997.
- *Mestre Valentim.* In *Kosmos.* 1906.
- EULÁLIO, A. O Século XIX. In Tradição e Ruptura.** Catálogo da exposição. São Paulo, 1984.
- EWBANK, T. A Vida no Brasil.** São Paulo, Itatiaia/USP, 1976.
- FERREIRA, F. Belas Artes: Estudos e Apreciações.** Rio de Janeiro, Baldomero Carqueja Fuentes Editor, 1885, ed. digital aos c. De C. Maciel Levy, Artedata, 1998.
- FERREZ, G. A Muito Leal e Heróica Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro.** Paris, Marcel Moillot, 1965.
- *Iconografia Petropolitana 1800 – 1890.* Petrópolis, Museu Imperial, 1955.
- *O Imperador e os Artistas.* Petrópolis, 1955.
- *O Riço da Cidade do Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro, 1985.
- *O Rio Antigo do Fotógrafo Marc Ferrez 1865 – 1918.* São Paulo, Ex Libris, 1985.
- *O Mais Belo Panorama do Rio De Janeiro.* Rio de Janeiro, 1966.
- FONSECA, G. da. Biografia do Jornalismo Carioca 1808 – 1908.** Rio de Janeiro, 1941.
- GALVÃO, A. Cadernos de Estudo da História da Academia Imperial das Belas Artes.** Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1958.
- *João Zeferino da Costa.* Rio de Janeiro, Departamento Gráfico do Museu de Armas Ferreira da Cunha, 1973.
- *Subsídios para a História da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes.* Rio de Janeiro, Universidade do Brasil, 1954.
- Almeida Júnior: sua técnica e sua obra. In *Revista SPHAN*, n.º. 13. 1956. p.215.
- Manuel Araújo Porto Alegre: sua influência na Academia Imperial das Belas Artes e no meio artístico do Rio de Janeiro. In *Revista SPHAN*, n.º. 14. 1959. pp.19 – 119.
- Félix Emilio Taunay e a Academia de Belas Arte. In *Revista SPHAN*, n.º. 16. 1967. pp.137 – 217.
- GUIMARÃES Jr., L. C. Pereira. Pedro Américo.** Rio de Janeiro, 1871.
- HERSTAL, S. Dom Pedro II, 2 vol.** Lisboa, 1972.
- KELLY, C. (org.) Século XIX: O Romantismo.** Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes, 1979.
- KOSSOY, B. Origens e Expansão da Fotografia no Brasil.** Rio de Janeiro, Fundação Nacional de Arte, 1980.
- *Pioneer Photography in Brazil.* New York, Washington, 1978.
- LEITÃO, C. de Melo. Visitantes do Primeiro Império.** São Paulo, Companhia Editora Nacional, s.d.
- LEVY, C. R. Maciel. (org.) Aspectos da Arte Brasileira.** Rio de Janeiro, Funarte, 1980.
- *Antônio Parreiras: Pintor de Paisagem, Gênero e História.* Rio de Janeiro, Edições Pinakothek, 1981.
- *Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes: Período Monárquico 1840 – 1884. Catálogo de Artistas e Obras.* Rio de Janeiro, Edições Pinakothek, 1990.
- *Giovanni Battista Castagneto 1851 – 1900: O Pintor do Mar.* Rio de Janeiro, Edições Pinakothek, 1982.
- *O Grupo Grimm: Paisagismo Brasileiro no Século XIX.* Rio de Janeiro, Edições Pinakothek, 1980.
- LEVY, H. A Pintura Colonial no Rio de Janeiro.** In *Revista SPHAN*, n.º. 6. 1942. pp.7-11.
- *Retratos Coloniais.* In *Revista SPHAN*, n.º. 9. 1945. pp. 251 – 259.
- LIMA, H. História da Caricatura no Brasil,** 4 vol. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1963.
- LIS, I. Festas Públicas no Primeiro Reinado.** São Paulo, Unesp, 1999.
- LOBO, H. Manuel Araújo Porto-Alegre.** Rio de Janeiro, 1984.
- MARIANO FILHO, J. O Passeio Público do Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro, 1943.
- MARQUES, L. C. (org.) Museu de Arte São Paulo.** Catálogo Geral, 4 vol. São Paulo, Editora Prêmio, 1998.
- MATOS, A. História da Arte Brasileira.** Belo Horizonte, Editora Apollo, 1936.
- MEDEIROS, J. Mestres da Pintura no Brasil.** São Paulo, 1983.
- MELLO FRANCO, A. Arinos de. O Palacete do Caminho Novo.** Rio de Janeiro, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 1975.
- MELLO Jr. D. Vitor Meirelles de Lima 1832 – 1903.** Rio de Janeiro, Edições Pinakothek, 1982.
- *Nicolau Antonio Facchinetti 1824 – 1900.* Rio de Janeiro, Editora Record, 1982.
- *Pedro Américo.* Rio de Janeiro, 1983.
- MILLIET, S. Ensaios,** Editora Brasileira, São Paulo, 1938
- *Pintores e Pinturas,* Livraria Martins, São Paulo, 1940
- Minerva Brasileira. Jornal arte e literatura, 1844 – 1847.*
- MORAES BELLUZO, A. M. O Brasil dos Viajantes,** 4 vol. São Paulo, Odebrecht, 1994.
- MORAES FILHO, A. J. de Melo. Artistas do meu Tempo.** Rio de Janeiro, Garnier, 1904.
- *Crônica Geral e Minuciosa do Império do Brasil.* Rio de Janeiro, Dias da Silva Jr., 1879.
- MORAES, R. Borba de. e BERRIEN, W. Manual Bibliográfico de Estudos Brasileiros.** Rio de Janeiro, Gráfica Editora, 1949.
- Museu de Arte da Bahia.* São Paulo, Banco Safra, 1997.
- Museu Mariano Procópio em Juiz de Fora.* In *Revista SPHAN*, n.º. 1. 1937. p. 165.
- Museu Nacional de Belas Artes.* São Paulo, Banco Safra, 1985.
- NAGIB, F. João Batista Da Costa 1865 – 1926.** Rio de Janeiro, Edições Pinakothek, 1984.
- NAVES, Rodrigo. A Forma Difícil,** São Paulo, 1997.
- OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles e MATTOS, Cláudia Valladão de, O Brado do Ipiranga,** São Paulo, 1999.
- DUQUE ESTRADA, L. A Arte Brasileira: Pintura e Escultura.** Rio de Janeiro, H. Lombaerts & Cia., 1888, ed. c/o de T. Chiarelli, Campinas, Mercado das Letras, 1995.
- *Contemporâneos.* Rio de Janeiro, Typographia Benedito de Souza, 1929.
- *Graves e Frívolos (por assuntos de artes).* Lisboa, Livraria Clássica, 1910, ed. c/o V. Lins, Rio de Janeiro, 1997.
- *Mestre Valentim.* In *Kosmos.* 1906.
- EULÁLIO, A. O Século XIX. In Tradição e Ruptura.** Exhibition catalogue. São Paulo, 1984.
- EWBANK, T. A Vida no Brasil.** São Paulo, Itatiaia/USP, 1976.
- FERREIRA, F. Belas Artes: Estudos e Apreciações.** Rio de Janeiro, Baldomero Carqueja Fuentes Editor, 1885, digital ed. c/o Maciel Levy, Artedata, 1998.
- FERREZ, G. A Muito Leal e Heróica Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro.** Paris, Marcel Moillot, 1965.
- *Iconografia Petropolitana 1800 – 1890.* Petrópolis, Museu Imperial, 1955.
- *O Imperador e os Artistas.* Petrópolis, 1955.
- *O Riço da Cidade do Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro, 1985.
- *O Rio Antigo do Fotógrafo Marc Ferrez 1865 – 1918.* São Paulo, Ex Libris, 1985.
- *O Mais Belo Panorama do Rio De Janeiro.* Rio de Janeiro, 1966.
- FONSECA, G. da. Biografia do Jornalismo Carioca 1808 – 1908.** Rio de Janeiro, 1941.
- GALVÃO, A. Cadernos de Estudo da História da Academia Imperial das Belas Artes.** Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1958.
- *João Zeferino da Costa.* Rio de Janeiro, Graphics Department of Museu de Armas Ferreira da Cunha, 1973.
- *Subsídios para a História da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes.* Rio de Janeiro, Universidade do Brasil, 1954.
- Almeida Júnior: sua técnica e sua obra. In *Revista SPHAN*, n.º. 13. 1956. p.215.
- Manuel Araújo Porto Alegre: sua influência na Academia Imperial das Belas Artes e no meio artístico do Rio de Janeiro. In *Revista SPHAN*, n.º. 14. 1959. pp.19 – 119.
- Félix Emilio Taunay e a Academia de Belas Arte. In *Revista SPHAN*, n.º. 16. 1967. pp.137 – 217.
- GUIMARÃES Jr., L. C. Pereira. Pedro Américo.** Rio de Janeiro, 1871.
- HERSTAL, S. Dom Pedro II, 2 vol.** Lisboa, 1972.
- KELLY, C. (org.) Século XIX: O Romantismo.** Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes, 1979.
- KOSSOY, B. Origens e Expansão da Fotografia no Brasil.** Rio de Janeiro, Fundação Nacional de Arte, 1980.
- *Pioneer Photography in Brazil.* New York, Washington, 1978.
- LEITÃO, C. de Melo. Visitantes do Primeiro Império.** São Paulo, Companhia Editora Nacional, undated.
- LEVY, C. R. Maciel. (org.) Aspectos da Arte Brasileira.** Rio de Janeiro, Funarte, 1980.
- *Antônio Parreiras: Pintor de Paisagem, Gênero e História.* Rio de Janeiro, Edições Pinakothek, 1981.
- *Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes: Período Monárquico 1840 – 1884. Catálogo de Artistas e Obras.* Rio de Janeiro, Edições Pinakothek, 1990.
- *Giovanni Battista Castagneto 1851 – 1900: O Pintor do Mar.* Rio de Janeiro, Edições Pinakothek, 1982.
- *O Grupo Grimm: Paisagismo Brasileiro no Século XIX.* Rio de Janeiro, Edições Pinakothek, 1980.
- LEVY, H. A Pintura Colonial no Rio de Janeiro.** In *Revista SPHAN*, n.º. 6. 1942. pp.7-11.
- *Retratos Coloniais.* In *Revista SPHAN*, n.º. 9. 1945. pp. 251 – 259.
- LIMA, H. História da Caricatura no Brasil,** 4 vol. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1963.
- LIS, I. Festas Públicas no Primeiro Reinado.** São Paulo, Unesp, 1999.
- LOBO, H. Manuel Araújo Porto-Alegre.** Rio de Janeiro, 1984.
- MARIANO FILHO, J. O Passeio Público do Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro, 1943.
- MARQUES, L. C. (org.) Museu de Arte São Paulo.** General catalogue, 4 vol. São Paulo, Editora Prêmio, 1998.
- MATOS, A. História da Arte Brasileira.** Belo Horizonte, Editora Apollo, 1936.
- MEDEIROS, J. Mestres da Pintura no Brasil.** São Paulo, 1983.
- MELLO FRANCO, A. Arinos de. O Palacete do Caminho Novo.** Rio de Janeiro, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 1975.
- MELLO Jr. D. Vitor Meirelles de Lima 1832 – 1903.** Rio de Janeiro, Edições Pinakothek, 1982.
- *Nicolau Antonio Facchinetti 1824 – 1900.* Rio de Janeiro, Record, 1982.
- *Pedro Américo.* Rio de Janeiro, 1983.
- MILLIET, S. Ensaios,** Editora Brasileira, São Paulo, 1938
- MILLIET, S. Pintores e Pinturas.** Livraria Martins, São Paulo, 1940
- Minerva Brasileira. Jornal Arte e Literatura, 1844 – 1847.*
- MORAES FILHO, A. J. de Melo. Artistas do meu Tempo.** Rio de Janeiro, Garnier, 1904.
- *Crônica Geral e Minuciosa do Império do Brasil.* Rio de Janeiro, Dias da Silva Jr., 1879.
- MORAES, R. Borba de. e BERRIEN, W. Manual Bibliográfico de Estudos Brasileiros.** Rio de Janeiro, Gráfica Editora, 1949.
- Museu de Arte da Bahia.* São Paulo, Banco Safra, 1997.
- Museu Mariano Procópio em Juiz de Fora.* In *Revista SPHAN*, n.º. 1. 1937. p. 165.
- Museu Nacional de Belas Artes.* São Paulo, Banco Safra, 1985.
- NAGIB, F. João Batista Da Costa 1865 – 1926.** Rio de Janeiro, Edições Pinakothek, 1984.
- NAVES, Rodrigo. A Forma Difícil,** São Paulo, 1997.
- OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles e MATTOS, Cláudia Valladão de, O Brado do Ipiranga,** São Paulo, 1999.

- OLIVEIRA FREIRE, L. de. *Galeria Histórica dos Pintores no Brasil*. Rio de Janeiro, Liga Marítima Brasileira, 1914 – 1916.
- . *Pedro II e a Arte no Brasil*. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1917.
- . *Um Século de Pintura no Brasil*. Rio de Janeiro, Tipografia Rohó, 1916, ed. facsimilar, Rio de Janeiro, Fontana, 1983.
- OTT, C. *A Escola Baiana de Pintura 1764 – 1850*. São Paulo, Emanuel Araújo Editor, 1982.
- PAES DE BARROS, A. *O Liceu de Artes e Ofícios e seu Fundador*. Rio de Janeiro, Serviço Gráfico do IBGE, 1956.
- PARANHOS, R. Antunes. *O Pintor do Romantismo. Manuel Araújo Porto-Alegre*. Rio de Janeiro, Editora Zélio Valverde, 1943.
- PARREIRAS, A. D. da Silva. *História de um Pintor contada por ele mesmo*. Maximiliano de Carvalho e Silva e M. T. Kopschitz de Barros (org), Fundação de Arte de Niterói, 1999.
- PEREIRA, M. Romantismo e objetividade: notas sobre um panorama do Rio de Janeiro. In *Anais do Museu Paulista*, n.º 2, 1994, pp. 169 – 195.
- Pinacoteca do Estado de São Paulo. *Catálogo do Acervo*, aos c. de M. Cecilia França Lourenço. São Paulo, 1989.
- Pinacoteca do Estado de Pernambuco. *Catálogo do Acervo*. Recife.
- PINASSI, M. O. *Três Devotos, Uma Fé, Nenhum Milagre*. Campinas, Unicamp, 1996.
- PONTUAL, R. *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969.
- PORTO ALEGRE, M. Araújo. Valentim da Fonseca e Silva. In *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Séc. XIX, 1856, pp. 374 – 380.
- . *Memórias da Antiga Escola de Pintura Fluminense*. In *Revista do IHGB*, 1844, pp. 56 – 68.
- . *Catálogo da exposição*, aos c. de P. Caldas Xexéo. Rio de Janeiro, 1996.
- Les Portugais au Brésil. L'art dans la vie quotidienne*. Catálogo da exposição. Bruxelles, Collection Pimenta Camargo, 1991.
- QUERINO, M. R. *As Artes Plásticas na Bahia*. Salvador, 1913.
- RAMIZ GALVÃO, B. F. de. *Catálogo da Exposição de História do Brasil de 1881*, 3 vol. Distrito Federal, Editora da Universidade de Brasília, 1982.
- REIS JR, J. M. dos. *Belmiro de Almeida 1858 – 1935*. Rio de Janeiro, Edições Pinakotheko, 1984.
- . *História da Pintura no Brasil*. São Paulo, Editora Leia, 1944.
- RIBEIRO PINHEIROS, J. *História da Pintura Brasileira*. Rio de Janeiro, Casa Leuzinger, 1931.
- RIBEYROLLES, Ch. *Brasil Pitoresco*. Paris, Rio de Janeiro, 1858.
- RUBENS, C. *As Artes Plásticas no Brasil*. São Paulo, Editora Melhoramentos, 1935.
- . *História da Pintura no Brasil*. Rio de Janeiro, Ministério das Relações Exteriores, 1939.
- . *Rosalvo Ribeiro Mestre da Pintura Brasileira*. Rio de Janeiro, Editora Laemmert, s.d.
- . *Vida e Glória de Batista da Costa*. Rio de Janeiro, Sociedade Brasileira de Belas Artes, 1947.
- . *Vitor Meirelles: sua Vida e sua Obra*. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1945.
- SANTOS, F. Marques dos. Dois artistas franceses no Rio de Janeiro (Armand Julien Pallière e Louis Alexis Boulanger). In *Revista SPHAN*, n.º 3, 1939, pp. 123 – 131.
- . *O ambiente artístico fluminense à chegada da Missão Francesa em 1816*. In *Revista SPHAN*, n.º 5, 1941.
- SANTOS, L. Gonçalves dos. *Memórias para servir à História do Reino do Brasil*. Rio de Janeiro, Editora Zélio Valverde, 1943.
- SANTOS PEIXOTO, M. E. *Pintores Alemães no Brasil durante o Século XIX*. Rio de Janeiro, Edições Pinakotheko, 1989.
- SÃO PAIO, H. Rangel de. *O Quadro da Batalha de Guararapes, seu Autor e seus Críticos*. Rio de Janeiro, S. J. Alves, 1880.
- SCHWARZ, L. *As Barbas do Imperador. Dom Pedro II um Monarca nos Trópicos*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.
- SILVA, Bittencourt da. A exposição geral na Academia Imperial de Belas Artes. In *O Brasil Artístico*. Revista da Sociedade Propagadora das Belas Artes do Rio de Janeiro, 1857, p. 40.
- SILVA, G. Pereira da. *José Ferraz de Almeida Júnior: sua Vida e sua Obra*. São Paulo, Editora do Brasil, 1946.
- SOUZA, J. A. Soares de. *Da Vila Real da Praia Grande à Imperial Cidade de Niterói*. Rio de Janeiro, IHGB, 1975.
- TARASANTCHI, R. S. *Pedro Alexandrino*. São Paulo, 1995.
- TEIXEIRA LEITE, J. R. (org.). *Arte no Brasil*, 2 vol. São Paulo, Abril Cultural, 1979.
- . *Iconografia e Paisagem: Coleção Cultura Inglesa*. Rio de Janeiro, Edições Pinakotheko, 1994.
- . *A Pintura no Brasil Holandês*. Rio de Janeiro, GRD, 1967.
- . *Dicionário Crítico da Pintura no Brasil*. Rio de Janeiro, Artlivre, 1988.
- . *Pintores Negros do Oitocentos*. São Paulo, Emanuel Araújo Editor, 1980.
- Tombamento das Obras Existentes*. Rio de Janeiro, Sociedade Propagadora das Belas Artes, Imprensa Nacional, 1955.
- VALLADARES, C. do Prado. *Rio Neoclássico*, 2 vol. Rio de Janeiro, Bloch Editores, 1978.
- VIANNA GUIMARÃES, A. de Segada. *Auréola de Vitor Meirelles*. Rio de Janeiro, 1977.
- VON MARTIUS, K. F. Ph. *Como se deve escrever a história do Brasil*.
- ZANINI, W. (coord.) *História Geral da Arte no Brasil*, 2 vol. São Paulo, Instituto Walter Moreira Sales, 1983.
- OLIVEIRA FREIRE, L. de. *Galeria Histórica dos Pintores no Brasil*. Rio de Janeiro, Liga Marítima Brasileira, 1914 – 1916.
- . *Pedro II e a Arte no Brasil*. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1917.
- . *Um Século de Pintura no Brasil*. Rio de Janeiro, Rohó Typography, 1916, ed. facsimilar, Rio de Janeiro, Fontana, 1983.
- OTT, C. *A Escola Baiana de Pintura 1764 – 1850*. São Paulo, Emanuel Araújo Editor, 1982.
- PAES DE BARROS, A. *O Liceu de Artes e Ofícios e seu Fundador*. Rio de Janeiro, EGE Graphics, 1966.
- PARANHOS, R. Antunes. *O Pintor do Romantismo. Manuel Araújo Porto-Alegre*. Rio de Janeiro, Editora Zélio Valverde, 1943.
- PARREIRAS, A. D. da Silva. *História de um Pintor contada por ele mesmo*. Maximiliano de Carvalho e Silva e M. T. Kopschitz de Barros (org), Fundação de Arte do Rio de Janeiro. In *Records of Museu Paulista*, n.º 2, 1994, pp. 169 – 195.
- Pinacoteca do Estado de São Paulo. *Acervo catalogue*, c/o M. Cecilia França Lourenço. São Paulo, 1989.
- Pinacoteca do Estado de Pernambuco. *Acervo catalogue*. Recife.
- PINASSI, M. O. *Três Devotos, Uma Fé, Nenhum Milagre*. Campinas, Unicamp, 1996.
- PONTUAL, R. *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969.
- PORTO ALEGRE, M. Araújo. Valentim da Fonseca e Silva. In *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Séc. XIX, 1856, pp. 374 – 380.
- . *Memórias da Antiga Escola de Pintura Fluminense*. In *Revista do IHGB*, 1844, pp. 56 – 68.
- . *Exhibition catalogue*, c/o P. Caldas Xexéo. Rio de Janeiro, 1996.
- Les Portugais au Brésil. L'art dans la vie quotidienne*. Exhibition catalogue. Bruxelles, Pimenta Camargo Collection, 1991.
- QUERINO, M. R. *As Artes Plásticas na Bahia*. Salvador, 1913.
- RAMIZ GALVÃO, B. F. de. *Catálogo da Exposição de História do Brasil de 1881*, 3 vol. Distrito Federal, Editora da Universidade de Brasília, 1982.
- REIS JR, J. M. dos. *Belmiro de Almeida 1858 – 1935*. Rio de Janeiro, Edições Pinakotheko, 1984.
- . *História da Pintura no Brasil*. São Paulo, Editora Leia, 1944.
- RIBEIRO PINHEIROS, J. *História da Pintura Brasileira*. Rio de Janeiro, Casa Leuzinger, 1931.
- RIBEYROLLES, Ch. *Brasil Pitoresco*. Paris, Rio de Janeiro, 1858.
- RUBENS, C. *As Artes Plásticas no Brasil*. São Paulo, Editora Melhoramentos, 1935.
- . *História da Pintura no Brasil*. Rio de Janeiro, Ministry for Foreign Affairs, 1939.
- . *Rosalvo Ribeiro Mestre da Pintura Brasileira*. Rio de Janeiro, Editora Laemmert, undated.
- . *Vida e Glória de Batista da Costa*. Rio de Janeiro, Sociedade Brasileira de Belas Artes, 1947.
- . *Vitor Meirelles: sua Vida e sua Obra*. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1945.
- SANTOS, F. Marques dos. Dois artistas franceses no Rio de Janeiro (Armand Julien Pallière e Louis Alexis Boulanger). In *Revista SPHAN*, n.º 3, 1939, pp. 123 – 131.
- . *O ambiente artístico fluminense à chegada da Missão Francesa em 1816*. In *Revista SPHAN*, n.º 5, 1941.
- SANTOS, L. Gonçalves dos. *Memórias para servir à História do Reino do Brasil*. Rio de Janeiro, Editora Zélio Valverde, 1943.
- SANTOS PEIXOTO, M. E. *Pintores Alemães no Brasil durante o Século XIX*. Rio de Janeiro, Edições Pinakotheko, 1989.
- SÃO PAIO, H. Rangel de. *O Quadro da Batalha de Guararapes, seu Autor e seus Críticos*. Rio de Janeiro, S. J. Alves, 1880.
- SCHWARZ, L. *As Barbas do Imperador. Dom Pedro II um Monarca nos Trópicos*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.
- SILVA, Bittencourt da. A exposição geral na Academia Imperial de Belas Artes. In *O Brasil Artístico*. Journal published by the Sociedade Propagadora das Belas Artes do Rio de Janeiro, 1857, p. 40.
- SILVA, G. Pereira da. *José Ferraz de Almeida Júnior: sua Vida e sua Obra*. São Paulo, Editora do Brasil, 1946.
- SOUZA, J. A. Soares de. *Da Vila Real da Praia Grande à Imperial Cidade de Niterói*. Rio de Janeiro, IHGB, 1975.
- TARASANTCHI, R. S. *Pedro Alexandrino*. São Paulo, 1995.
- TEIXEIRA LEITE, J. R. (org.). *Arte no Brasil*, 2 vol. São Paulo, Abril Cultural, 1979.
- . *Iconografia e Paisagem: Coleção Cultura Inglesa*. Rio de Janeiro, Edições Pinakotheko, 1994.
- . *A Pintura no Brasil Holandês*. Rio de Janeiro, GRD, 1967.
- . *Dicionário Crítico da Pintura no Brasil*. Rio de Janeiro, Artlivre, 1988.
- . *Pintores Negros do Oitocentos*. São Paulo, Emanuel Araújo Editor, 1980.
- Tombamento das Obras Existentes*. Rio de Janeiro, Sociedade Propagadora das Belas Artes, Imprensa Nacional, 1955.
- VALLADARES, C. do Prado. *Rio Neoclássico*, 2 vol. Rio de Janeiro, Bloch Editores, 1978.
- VIANNA GUIMARÃES, A. de Segada. *Auréola de Vitor Meirelles*. Rio de Janeiro, 1977.
- VON MARTIUS, K. F. Ph. *Como se deve escrever a história do Brasil*.
- ZANINI, W. (coord.) *História Geral da Arte no Brasil*, 2 vol. São Paulo, Instituto Walter Moreira Sales, 1983.

**EQUIPES**  
STAFF

CURADORES  
CURATORS

**Nelson Aguilar**  
Curador-Geral  
Chief Curator

**Paulo Archias Mendes da Rocha**  
Arquiteto  
Architect

**Suzanna Sassoun**  
Coordenadora do Projeto  
Project Coordinator

**Helena Severo**  
Coordenadora da Itinerância Nacional  
Coordinator for National Itinerary

**Fausto Godoy**  
Coordenador da Itinerância Internacional  
Coordinator for International Itinerary

**Emilio Kalil**  
Coordenador de Eventos Paralelos Internacionais  
Coordinator for International Events

**Franklin Espath Pedroso**  
Curador Assistente  
Assistant Curator

**Marifé Hernández**  
Representante nos Estados Unidos  
USA Representative

**Claudine Collin**  
Representante na França  
France Representative

**ARQUEOLOGIA**  
ARCHAEOLOGY

**Maria Cristina Mineiro Scatamacchia**  
Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo

**Cristiana Barreto**  
Curadora Associada  
Associate Curator

**A PRIMEIRA DESCOBERTA DA AMÉRICA**  
THE FIRST DISCOVERY IN AMERICA  
**ARTE: EVOLUÇÃO OU REVOLUÇÃO ?**  
ART: EVOLUTION OR REVOLUTION ?

**Walter Neves**  
Instituto de Biociência da Universidade de São Paulo

**André Prous**  
Curador Associado  
Associate Curator  
Universidade Federal de Minas Gerais

**ARTES INDÍGENAS**  
NATIVE ARTS

**Lúcia Hussak van Velthem**  
Museu Paraense Emílio Goeldi/Museu de Arte de Belém, Pará

**José António Braga Fernandes Dias**  
Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, Portugal

**Luís Donisete Benzi Grupioni**  
Curador Associado  
Associate Curator  
Universidade de São Paulo

**Regina Polo Miller**  
Curadora Associada  
Associate Curator  
Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), São Paulo

**CARTA DE PERO VAZ DE CAMINHA**  
LETTER FROM PERO VAZ DE CAMINHA

**Emanoel Araújo**  
Pinacoteca do Estado de São Paulo  
**Paulo Roberto Pereira**  
Curador Associado  
Associate Curator  
Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro

**ARTE BARROCA**  
BAROQUE ART

**Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira**  
IPHAN-RJ, Universidade Federal do Rio de Janeiro

**ARTE AFRO-BRASILEIRA**  
AFRO-BRAZILIAN ART

**François Neyt**  
Université de Louvain-la-Neuve, Bélgica

**Catherine Vanderhaeghe**

**Kabengele Munanga**  
Centro de Estudos Africanos da USP, São Paulo

**Marta Heloísa Leuba Salum**  
Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo

**NEGRO DE CORPO E ALMA**  
BLACK IN BODY AND SOUL

**Emanoel Araújo**  
Pinacoteca do Estado de São Paulo

**Maria Lúcia Montes**  
Curadora Associada  
Associate Curator  
Departamento de Antropologia da FFLCH- USP, São Paulo

**Carlos Eugênio Marcondes de Moura**  
Curador Associado  
Associate Curator

**ARTE POPULAR**  
POPULAR ARTS

**Emanoel Araújo**  
Pinacoteca do Estado de São Paulo

**Frederico Pernambucano de Mello**  
Fundação Joaquim Nabuco, Recife

**ARTE DO SÉCULO XIX**  
19TH-CENTURY ART

**Luciano Migliaccio**  
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo

**ARTE MODERNA**  
MODERN ART

**Nelson Aguilar**  
Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), São Paulo

**Franklin Espath Pedroso**  
**Maria Alice Milliet**  
Curadora Associada  
Associate Curator

**IMAGENS DO INCONSCIENTE**  
IMAGES OF THE UNCONSCIOUS

**Nise da Silveira (1906-1999)**  
**Luiz Carlos Mello**  
Museu de Imagens do Inconsciente, Rio de Janeiro

**ARTE CONTEMPORÂNEA**  
CONTEMPORARY ART

**Nelson Aguilar**  
Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), São Paulo

**Franklin Espath Pedroso**

**O OLHAR DISTANTE**  
THE DISTANT VIEW

**Jean Galard**  
Musée du Louvre, Paris, França  
**Pedro Corrêa do Lago**

## ARQUITETURA ARCHITECTURE

**Arquiteto Responsável**  
Chief Architect

**Paulo Archias Mendes da Rocha**

**Arquitetos**  
Architects

**Guilherme Wisnik  
Martín Corullón  
Joana Elito  
Eduardo Chalabi**

**Programação Visual**  
Visual Programming

**Homem de Mello & Tróia  
Design**

**Iluminação**  
Lighting

**Guilherme Bonfanti**

## CENOGRAFIA DESIGN

**Coordenação**  
Coordination

**Emílio Kalil**

**Gerenciamento**  
Management

**Robson Outeiro**

**Supervisor Cenotécnico**  
Scenery Manager

**Fernando Guimarães**

**Assistentes**  
Assistants

**Rinaldo Quinaglia  
Antônio Magnoler**

## ARQUEOLOGIA

ARCHAEOLOGY

**A PRIMEIRA DESCOBERTA  
DA AMÉRICA**

THE FIRST DISCOVERY IN AMERICA

**ARTE: EVOLUÇÃO OU  
REVOLUÇÃO ?**

ART: EVOLUTION OR REVOLUTION ?

**ARTES INDÍGENAS**

NATIVE ARTS

**Cenografia**  
Design

**Naum Alves de Souza  
Paulo Pederneiras**

**Colaboração**  
Co-designer

**Vera Hamburger**

**CARTA DE PERO VAZ  
DE CAMINHA**

LETTER FROM PERO VAZ  
DE CAMINHA

**Cenografia**  
Design

**Emanoel Araújo  
Paulo Archias Mendes  
da Rocha**

## ARTE BARROCA

BAROQUE ART

**Cenografia**  
Design

**Bia Lessa**

## EDITORIA EDITING

### Projeto e Produção Gráfica

Graphic Project and Production

**Ricardo Ohtake**

**Ligia Pedra**

**Monica Pasinato**

**Cecília Sayad**

**ESTÚDIO RO**

### Coordenação do Banco de Imagens

Image Bank Coordinator

**José Roberto Freire**

### Assistência de Produção

Production Assistants

**Carolina Vendramini**

**Denise Andrade**

**Elisabeth Christina Szabo**

**Jefferson Lafalette Keese**

**Laura Cânepa**

**Marcilia Ursini**

**Nicole Fialdini**

**Zilda Kessel**

## AÇÃO EDUCATIVA EDUCATIONAL PROGRAM

### Coordenação da Ação Educativa

Educational Program Coordination

**Mirian Celeste Martins**

### Coordenação do Projeto de

Monitoria

Educational Visits Project Coordination

**Renata Bittencourt**

### Assistência de Coordenação

Assistant Coordinator

**Mirca Izabel Bonano**

### Coordenação de Educação Formal

Education Services Coordinator

**Gisa Picosque**

### Assistência de Coordenação

Assistant Coordinator

**Maria Silvia C. Mastrocolla**

**de Almeida**

## EXPOSIÇÕES EXHIBITIONS

### Assistente-Geral da Coordenação

Assistant to Project Coordination

**Marlise Corsato Capano**

### Assistente-Geral de Curadoria

Senior Assistant to Curators

**Cláudia Vendramini Reis**

### Assistente-Geral

Senior Assistant

**Anna Carboncini Masini**

### Assistente de Transporte e

Logística

Assistant to Transportation and Logistics

**Sofia Huiling Fan**

### Assistentes de Itinerância Nacional

Assistant to National Itinerary

**Gloria Motta**

**Georgina Lobacheff**

### Assistente de Eventos Paralelos

Internacionais

Assistant to International Events

**Robson Bento Outeiro**

### Assistentes de Pesquisa

Research Assistants

## ARQUEOLOGIA

ARCHAEOLOGY

**Ana Paula Nascimento**

**Paula Miraglia**

## A PRIMEIRA DESCOBERTA

DA AMÉRICA

THE FIRST DISCOVERY IN AMERICA

**ARTE: EVOLUÇÃO OU**

**REVOLUÇÃO ?**

ART: EVOLUTION OR REVOLUTION ?

**Max Blum**

**Rafael Bartolomucci**

**Mark Hüble**

## ARTES INDÍGENAS

NATIVE ARTS

**Ana Paula Nascimento**

**Consuelo Montero**

**Paula Miraglia**

## CARTA DE PERO VAZ

DE CAMINHA

LETTER FROM PERO VAZ

DE CAMINHA

**Sônia Maria Leme**

## ARTE BARROCA

BAROQUE ART

**Amália Giacomini**

**Ana Claudia Veiga de Castro**

## ARTE AFRO-BRASILEIRA

AFRO-BRAZILIAN ART

**Luiza Mello**

**Amália Giacomini**

## NEGRO DE CORPO E ALMA

BLACK IN BODY AND SOUL

## ARTE POPULAR

POPULAR ARTS

**Sônia Maria Leme**

**Maria de Fátima Perrone**

**Pinheiro**

**Clara Perino**

**Graziela Luiza Manzano**

**ARTE DO SÉCULO XIX**

19TH-CENTURY ART

**Dora Silveira Corrêa  
Cristiana Mazzucchelli****ARTE MODERNA**

MODERN ART

**Cláudia Vendramini Reis  
Maria Paula Armelin****IMAGENS DO INCONSCIENTE**

IMAGES OF THE UNCONSCIOUS

**Solange Lisboa****ARTE CONTEMPORÂNEA**

CONTEMPORARY ART

**Cláudia Vendramini Reis  
Maria Paula Armelin****O OLHAR DISTANTE**

THE DISTANT VIEW

**Dora Silveira Corrêa  
Cristiana Mazzucchelli****CONSERVAÇÃO  
CONSERVATION****Coordenação de Restauro**

Coordination on Conservation

**Celso do Prado  
Angelina Miho Obata****Consultora para Assuntos**

Museológicos

Museology/Registry Consultant

**Marion Kahan  
Kahan Art Management****Equipe Técnica de Restauro**

Technical Conservation Staff

**ARQUEOLOGIA**

ARCHAEOLOGY

**Ângela de Menezes Freitas**

Museu de Arqueologia e Etnologia

da Universidade de São Paulo  
**Gedley Belchior Braga****ARTE BARROCA**

BAROQUE ART

**Beatriz Ramos de V. Coelho  
Cecor****IMAGENS DO INCONSCIENTE**

IMAGES OF THE UNCONSCIOUS

**Celso do Prado****CAVERNA DE ALTA DEFINIÇÃO  
HIGH DEFINITION CAVE****Documentário em HD****...antes,  
uma viagem pela  
pré-história brasileira**HD Documentary  
...before,  
a journey through Brazilian  
prehistory**Instalação mixed-media****Túnel para a pré-história**Mixed-media installation  
Tunnel for prehistory**Nelson Holneff****Marcos Rezende****Marcello Dantas****David Mendes****David Tygel****Pablo Benetti****COMUNICAÇÃO ALTERNATIVA****Tecnologia**

Technology

**Rodrigo Cid Ferreira****COORDENAÇÃO DE COMUNICAÇÃO  
E MARKETING  
MARKETING AND PUBLIC RELATIONS  
COORDINATION****Comunicação e Captação de**

Recursos

Public Relations and Fund-Raising

**Yacoff Sarkovas****Sharon Hess****Daniella Giavina Bianchi****Feital****Lucimara Anselmo P. Santos****ARTICULTURA****Captação de Incentivos**

Fund-Raising Federal Incentives

**Sharon Weissman****PUBLICIDADE  
ADVERTISING****Nizan Guanaes****Graziela Araújo****Livia Pinna****Luís Fábio Fonseca Freitas****Marcelo Barcelos Felix****Cybele Silveira****DM9DDB****Imprensa**

Press and information

**Pedro Costa****Lucila Lopes****COMPANHIA DE INFORMAÇÃO****GERENCIAMENTO  
MANAGEMENT****DUCTOR – Gerenciadora****Diretores**

Directors

**Antonio Benjamin Giosa****Luiz Sérgio Marcondes****Machado****Marcos Mariotto****Engenharia – Coordenadora-Geral**

Engineering Senior Coordinator

**Patricia Nahas****DEPARTAMENTOS  
DEPARTMENTS****Financeiro**

Finance

**Fábio Matheus****Mariuzza Marques Leoterio****Contabilidade**

Accounting

**Brasiliano Ferreira de****Mattos Neto****Pedro Paulo de Souza****Pessoal**

Human Resources

**Sidney José de Carvalho****Administrativo**

Administrative

**Ana Cláudia de Oliveira R.****C. Alves****Neide Fogli****Suporte de Informática**

Software and Computer Equipment

**André Menezes Brandão****Glauco de Oliveira Mourão****Secretárias da Diretoria**

Secretaries to the Board

**Iraci Marques Cavalcanti****Luciana Lourdes de Melo****Ligia Helena Oliveira Silva****Secretária de Coordenação**

Secretary to Project Coordination

**Maria José Trevizan****Secretária de Curadoria**

Secretary to Curator

**Maria Antonieta de Castro****Rodrigues****Secretária de Itinerância**

International

Secretary to International Itinerary

**Miriam Lúcia de Almeida****Auxiliares de Administração**

Administrative Assistants

**Hélen de Andrade Aguiar****Rachel Mauad de Souza****Transporte Interno**

Mobile Support

**Fabício Leandro de Souza****Oliveira****Alexandre Machado de****Souza****Mensageiros**

Messengers

**Cristovão Gonçalves de****Almeida Jr.****Rodrigo Silverio Manzotti****Marcelo Gomes dos Santos****Telefonistas**

Telephone Operators

**Flávia dos Santos Pinheiro****Luciana Rodrigues Rocha**

**Curador**

Curator

**Luciano Migliaccio**

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da  
Universidade de São Paulo

**curador associado**

associated curator

**Pedro Xexéo**

Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro

**Cenografia, Produção e Montagem**

Design, Production and Installation

**Marcos Flaksman**

**EXPOSIÇÃO**

EXHIBITION

**Assistente-Geral de Curadoria**

Senior Assistant to Curator

**Cláudia Vendramini Reis**

**Assistente-Geral**

Senior Assistant

**Anna Carboncini Masini**

**Assistentes de Pesquisa**

Research Assistants

**Dora Silveira Corrêa**

**Cristiana Mazzucchelli**

**AGRADECIMENTOS**

SPECIAL THANKS

**Este ensaio deve muito aos escritos do finado professor Alexandre Eulálio. Colocando o seu nome em primeiro lugar, pago uma dívida de gratidão a um estudioso que não conheci, mas que admiro e ainda é lembrado por muitos daqueles que amam a cultura brasileira. Agradeço aos colegas Nelson Aguilar, Luiz C. Marques, Luiz Américo de Souza Munari, Maria Cecília França Lourenço e Luiz Carlos Ornelas Berriel, pelas discussões e pelas críticas. A Pedro Caldas Xexéo e a Mônica Xexéo pela preciosa colaboração. Aos senhores Érico Stickel, José Mindlin, Sérgio Sahione Fadel, Beatriz Pimenta Camargo e João Garcez por sua gentileza em colocar à minha disposição material iconográfico e bibliográfico de grande valor e seus conhecimentos. Em particular agradeço a Cláudia Valadão Mattos por ter lido pacientemente e discutido comigo o texto e pelas suas valiosas contribuições.**

This essay owes much to the writings of the late Professor Alexander Eulálio. By placing his name at the top of my list of acknowledgements I hope to repay a debt of gratitude to a scholar whom I never had the good fortune to meet, but whom I greatly admire, together with those who remember him, as well as all those who share a love of Brazilian culture. I wish to thank my colleagues Nelson Aguilar, Luiz Américo de Souza Munari, Maria Cecília França Lourenço, Luiz Carlos Ornelas Berriel for discussing the work in question with me and for their criticism. I also wish to thank Caldas and Mônica Xexéo for their invaluable collaboration. A special vote of thanks goes to Érico Stickel, José Mindlin, Sérgio Sahione Fadel, Beatriz Pimenta Camargo and João Garcez for placing at my disposition both their expertise and precious visual and written material. I would particularly like to thank Cláudia Valadão Mattos for her patience both in reading and in discussing the text with me as well as for her valuable contributions.

**Organização**  
Selection  
**Nelson Aguilar**

**Coordenação Geral**  
Coordination  
**Suzana Sassoun**

**Coordenação Gráfica**  
Graphic Coordination  
**Ricardo Ohtake**  
**Ligia Pedra**  
**Monica Pasinato**  
**Cecilia Sayad**  
**ESTÚDIO RO**

**Fotografia**  
Photography  
**Adriana Moura**  
P 160, 206

**Breno Laprovitera**  
P 192/193, 194, 195, 198

**Carlos Ferrari**  
P 197, 200, 201

**César Barreto**  
P 42/43, 44, 45, 56/57, 58, 60/61, 62, 63, 72b, 73,  
77, 78/79, 80/81, 82, 83, 91, 92, 93, 94, 95b, 96,  
98, 99, 104, 114, 115, 116/117, 118, 119, 122, 123,  
124/125, 130/131, 132/133, 134/135, 136, 137,  
138, 152, 158/159, 162, 166, 167, 168/169, 170,  
171, 172/173, 174, 176, 177, 178/179, 190/191,  
198/199, 202, 203, 204, 208/209, 210, 211

**Fernando Chaves**  
P 46, 47a, 47b, 139, 163, 164/165, 188/189

**Fernando Zago**  
P 70/71, 72a

**Luís Hossaka**  
P 120/121, 161

**Nelson kohn**  
P 156/157

**Pinacoteca do Estado de São Paulo**  
P 153, 154/155

**Roberto Neves**  
P 140/141, 157, 175, 205, 207

**Rômulo Fialdini**  
P 39, 54/55, 59, 95a

**Assistência de Produção**  
Production Assistants  
**Denise Andrade**  
**Elisabeth Christina Szabo**  
**Laura Cánepa**  
**Marcília Ursini**

**Projeto Gráfico e Editoração Eletrônica**  
Graphic Design and Editing  
**Ricardo Ohtake**  
**Ligia Pedra**  
**Monica Pasinato**

**Tradução**  
Translator  
**Roberta Barni**  
**O Século XIX (Português)**  
The 19th Century (Portuguese)

**Christopher Ainsbury**  
**O Século XIX (Inglês)**  
The 19th Century (English)

**John Norman**  
**Apresentação (Inglês)**  
**Mostra do Redescobrimto: Arte do**  
**Século XIX (Inglês)**  
Foreword (English)  
The Rediscovery Exhibition: 19th-Century Art  
(English)

**Padronização e Revisão**  
Text Editing  
**Tereza Gouveia**  
**John Norman**

**Produção Gráfica**  
Graphic Production  
**Valéria Mendonça**

**Fotolito**  
Transparencies  
**Takano Editora Gráfica Ltda.**

**Impressão/Acabamento**  
Printing  
**Takano Editora Gráfica Ltda.**

**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**

**AOL www.americaonline.com.br**

**Todos os direitos reservados.**

**Nenhuma parte desta edição pode ser reproduzida ou utilizada – em qualquer meio ou forma, seja mecânico ou eletrônico, fotocópia, gravação, etc. – nem apropriada ou estocada em sistema de banco de dados sem expressa autorização da Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais.**

All rights reserved.

No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the permission of Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais.

**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.

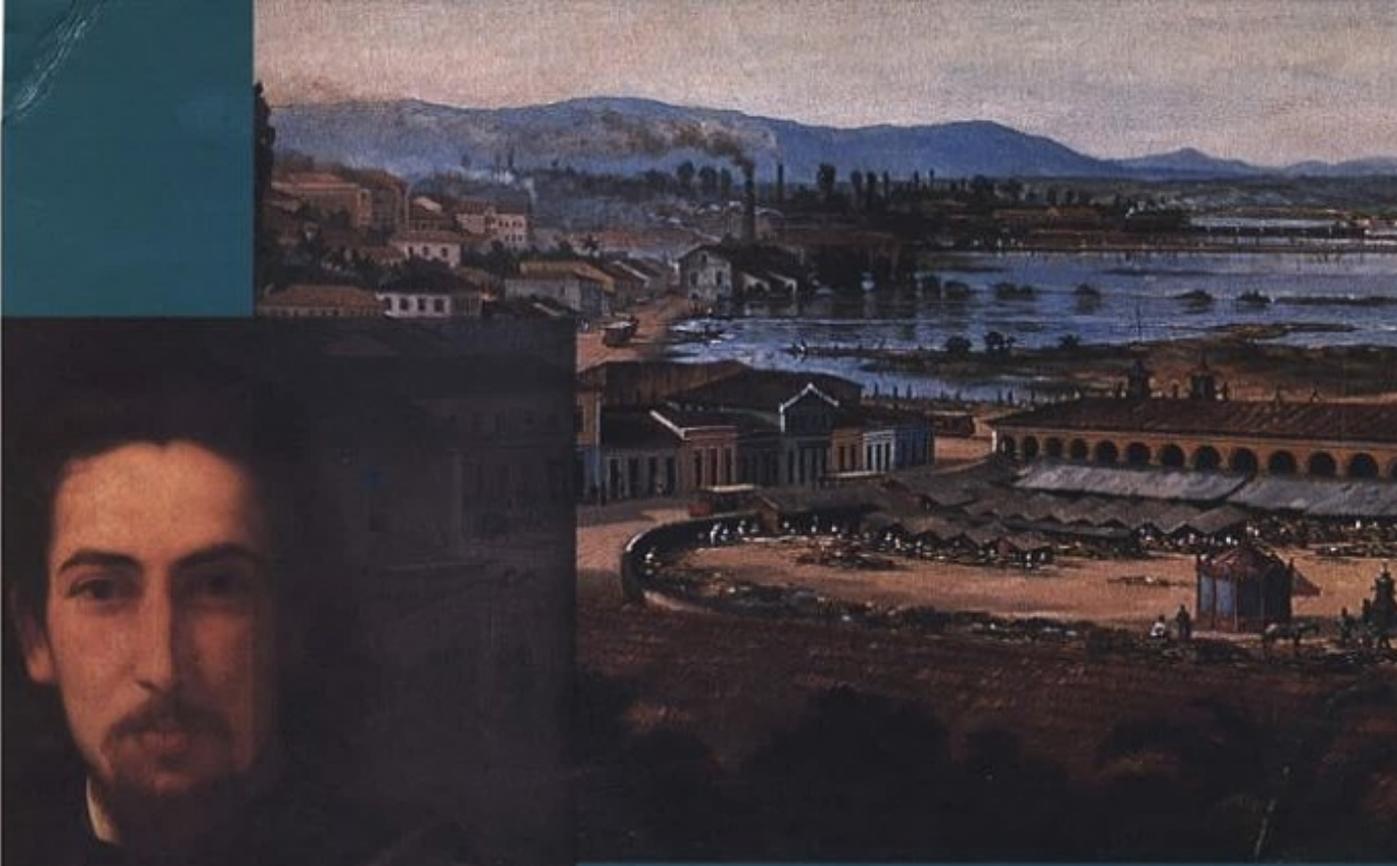
**ISBN 85-87742-02-7**

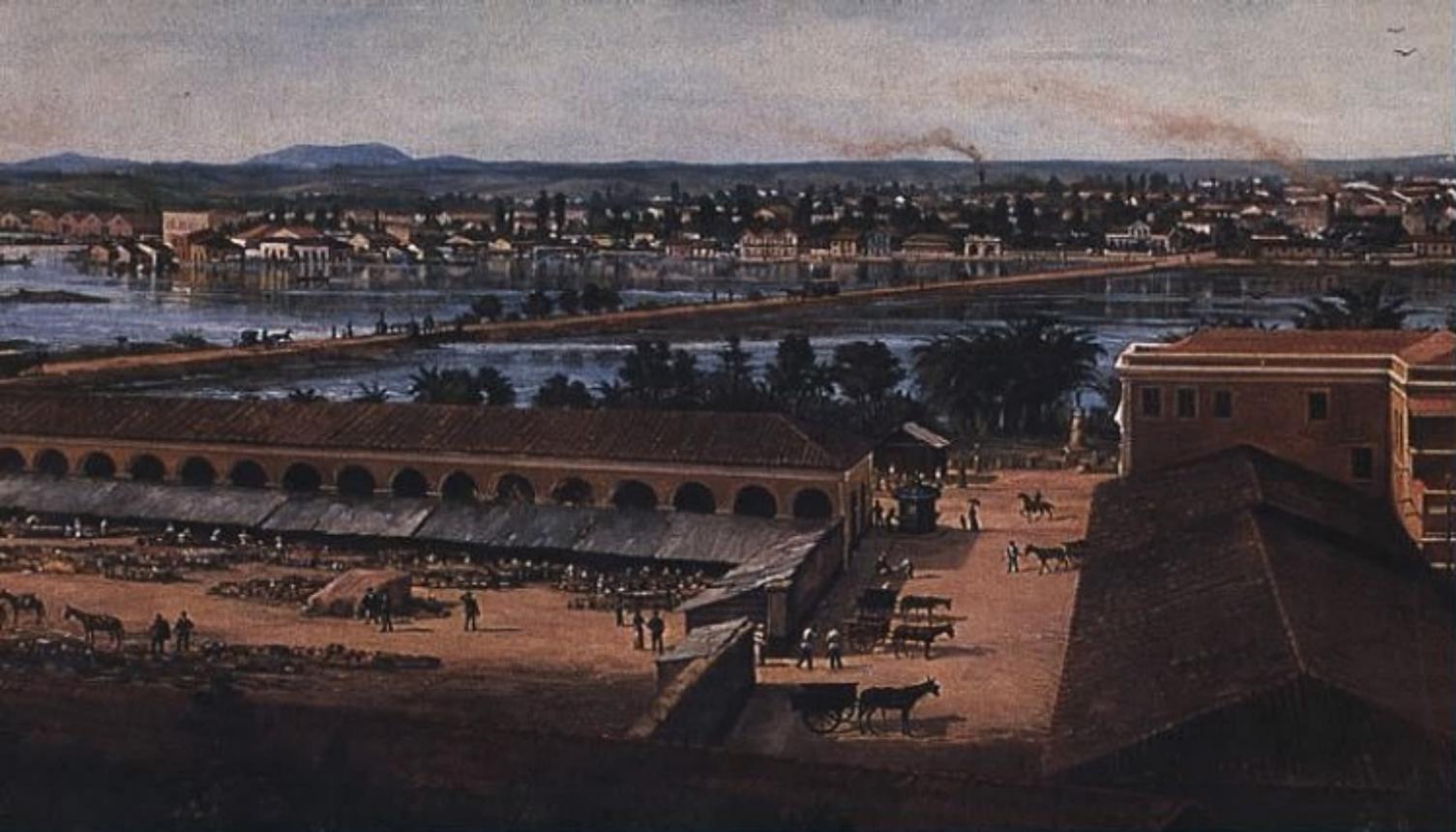
**Texto em português e inglês.**

**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**





BRASIL



Fundação Biomet de São Paulo

ISBN 85-87742-02-7



9 788587 742025