

A CRÍTICA DE ARTE DE RAUL POMPÉIA: O CASO DA PINTURA DE PAISAGEM NACIONAL

Samara Müller Pelk



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES – DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

SAMARA MÜLLER PELK

**A CRÍTICA DE ARTE DE RAUL POMPÉIA:
O CASO DA PINTURA DE PAISAGEM NACIONAL**

PORTO ALEGRE

2022

CIP - Catalogação na Publicação

Pelk, Samara Muller
A CRÍTICA DE ARTE DE RAUL POMPÉIA: O CASO DA
PINTURA DE PAISAGEM NACIONAL / Samara Muller Pelk. --
2019.
206 f.
Orientador: José Augusto Avancini.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS,
2019.

1. RAUL POMPÉIA. 2. CRÍTICA DE ARTE. 3. PINTURA DE
PAISAGEM. 4. SÉCULO XIX. I. Avancini, José Augusto,
orient. II. Título.

SAMARA MÜLLER PELK

**A CRÍTICA DE ARTE DE RAUL POMPÉIA:
O CASO DA PINTURA DE PAISAGEM NACIONAL**

Dissertação apresentada no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial e obrigatório para a obtenção do título de Mestre em Artes Visuais, na área de concentração História, Teoria e Crítica de Arte.

Porto Alegre, 14 de novembro de 2019.

Orientador: Prof. Dr. José Augusto Avancini

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Nádia Maria Weber Santos (PPGIPC/UFG)

Prof. Dr. Eduardo Ferreira Veras (PPGAV/UFRGS)

Prof. Dr. Paulo Cesar Ribeiro Gomes (PPGAV/UFRGS)

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS (PPGAV/UFRGS) como instituição pública e gratuita, assim como ao Programa de Bolsas da CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pelo financiamento da pesquisa. O contexto político não concede ao estudante confiança e estabilidade (de 2 a 4 anos), principalmente àquelas relacionadas as Humanidades, por isso me solidarizo com os estudantes e profissionais que necessitam da concessão de bolsas para o desenvolvimento das suas pesquisas, que certamente retornam à sociedade. A sociedade precisa ser informada e ainda precisamos existir.

Agradeço ao meu orientador professor José Augusto Avancini pelo acompanhamento ao longo do curso.

Ao professor Eduardo Veras, pela participação na banca de qualificação e da banca final; inclusive, pelas aulas ministradas e a generosidade em ouvir e falar.

Ao professor Paulo Gomes, pela participação na banca de qualificação e na banca final e pela generosidade e disponibilidade na realização do meu estágio docência na disciplina de História da arte no Brasil II, ministrada por ele.

Agradeço também aos alunos desta disciplina, pela presença nas aulas e as trocas de conhecimentos no trabalho solicitado.

À professora Nádia Maria Santos, pela disponibilidade e aceite em participar da banca final.

Aos meus colegas da turma 25 que se fizeram presentes principalmente no grupo de *Whatsapp*, com piadas e auxílios burocráticos. E, em aula, por apresentarem e exporem as diversas possibilidades de pensamento.

Agradeço, também, aos professores do PPGAV e à professora Claudia Caimi (PPGPSI/UFRGS), que me encantou pelo dinamismo e generosidade em sala de aula.

Agradeço às mulheres que eu tenho convivido não somente nestes dois anos, mas que se fortalecem com o passar dos tempos. São as minhas amigas dispostas a rir, desabafar e compartilhar ideias: Daiane Marcon, Thais Canfield, Thaiany Wagner, Claudia Moura, Ana Priscila Costa, Fernanda Soares da Rosa, Marta Montagnana e Ana Carla de Brito.

À minha família que se estende a alguns “parentes”, que, mesmo não sabendo onde vai dar este estudo, me acolhem e torcem comigo.

Aos meus pais, Rosana e Adair e ao Kiwi, cachorro que não duvido: me salva todos os dias.

Hoje, quando a revolução é impossível e o sangue das guerras vem à tona, quando o capitalismo é inseguro das coisas certas e a classe operária recua, quando o progresso da ciência faz o futuro assombrar o presente, quando o futuro é mais presente do que o próprio presente, quando as galáxias distantes estão à nossa porta.

Meu companheiro, meu irmão.

Por onde começaremos?

Mas começar o quê?

Deus criou o céu e a terra, claro, mas devemos fazer o melhor.

Nós devemos dar o nosso melhor: Dizem que os limites da linguagem são os limites do mundo, os limites da minha linguagem são os limites do meu mundo, e quando eu falo, eu limito o mundo, eu concludo isso.

E num inevitável e misterioso dia, a morte virá e vai eliminar esses limites, e não haverá mais perguntas nem respostas.

E tudo se tornará uma sombra.

Mas se houver uma chance das coisas se tornarem focalizadas novamente, isso pode ser feito com o advento da consciência.

Tudo seguirá a partir daí.

Eu não sei quando ou onde... apenas sei que isso acontecerá.

Eu tenho tentado capturar o sentimento todos os dias.

Tinha cheiro de árvores.

Eu fui o mundo.

O mundo foi eu.

Uma paisagem é um rosto.

2 ou 3 choses que je sais d'elle (1967), Jean-Luc Godard

RESUMO

O presente trabalho aborda a crítica de arte de Raul Pompéia (1863-1895) sobre pintura de paisagem, entre os anos 1888 e 1891. A partir de expressões usadas pelo crítico, como “escola de paisagistas nacionais”, proponho a análise do cenário artístico da época para que essa ideia fosse elaborada, e também a configuração textual de Pompéia. Igualmente, apresento o interesse do crítico pela paisagem e pelos fenômenos da natureza, que reverberam na sua produção textual de diferentes gêneros literários, como a crítica de arte. Desse modo, examino os aspectos constitutivos da escrita pompeana referentes à crítica de arte sobre pintura de paisagem e o discurso sobre identidade nacional, que se formava como estratégia cultural com o intuito de instaurar a *cor local*, tanto pelos teóricos quanto pelos artistas. Também é interesse da pesquisa apontar as semelhanças e diferenças do crítico com os seus pares, quanto às reflexões emergentes da conjuntura artística da época, colocando-o no estudo da historiografia da arte no Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: RAUL POMPÉIA; CRÍTICA DE ARTE; PINTURA DE PAISAGEM;
SÉCULO XIX

ABSTRACT

This thesis analyzes art criticism texts by Raul Pompeia (1863–1895) on landscape painting between 1888 and 1891. Taking as a starting point some expressions used by Pompeia, such as *escola de paisagistas nacionais* ([Brazilian] national landscape painter school), I investigate the artistic scene at the time that allowed this idea to emerge, as well as Pompeia's textual configuration. I also consider Pompeia's interest in landscaping and natural phenomena, which influences his written works in different genres, such as art criticism. Following this approach, I examine the key aspects of Pompeia's written works regarding landscape art criticism and the discourse on Brazilian national identity, which took shape as a cultural strategy with the goal of introducing *local color*, used by both theorists and artists. This thesis also focuses on showing the similarities and differences between Pompeia and other critics regarding the emerging ideas about the artistic scene at the time, placing him in the overall context of Brazilian art historiography.

KEYWORDS: RAUL POMPEIA; ART CRITICISM; LANDSCAPE PAINTING; 19TH CENTURY

LISTA DE IMAGENS

IMAGEM 1: Raul Pompéia.....	P. 32
IMAGENS 2 e 3: Raul Pompéia.....	P. 34
IMAGENS 4 e 5: Raul Pompéia.....	P. 34
IMAGENS 6 e 7: Raul Pompéia.....	P. 35
IMAGENS 8 E 9: Raul Pompéia.....	P. 35
IMAGENS 10 E 11: Raul Pompéia.....	P. 36
IMAGENS 12 E 13: Raul Pompéia.....	P. 37
IMAGENS 14 E 15: Raul Pompéia.....	P. 38
IMAGENS 16 E 17: Raul Pompéia.....	P. 38
IMAGENS 18 E 19: Raul Pompéia.....	P. 39
IMAGENS 20 E 21: Raul Pompéia.....	P. 41
IMAGENS 22 E 23: Raul Pompéia.....	P. 41
IMAGENS 24 E 25: Raul Pompéia.....	P. 42
IMAGEM 26: Victor Meirelles. <i>Estudo para Panorama do Rio de Janeiro: entrada da Barra</i> , 1885.	P. 61
IMAGEM 27: Rodolpho Bernardelli. <i>O proto-mártir Santo Estevão, apedrejado pelos judeus nos últimos dias do ano 33</i> , 1879.....	P. 69
IMAGEM 28: Agostinho José da Motta. <i>Natureza-morta com frutas</i> , 1873.....	P. 97
IMAGEM 29: Agostinho José da Motta. <i>Vista de Roma</i> , c. 1851-1855.....	P. 97
IMAGEM 30: Agostinho José da Motta. <i>Palácio Imperial de Petrópolis</i> , c.1855.....	P. 98
IMAGEM 31: Agostinho José da Motta. <i>Fábrica do Barão de Capanema</i> , Raiz da Serra, RJ, s.d	P. 99
IMAGEM 32: Franz von Lenbach. <i>Dorfstraße von Aresing</i> , 1856.....	P. 102
IMAGEM 33: Franz von Lenbach. <i>The red umbrella</i> , c. 1860.....	P. 102
IMAGEM 34: Franz von Lenbach. <i>The Triumphal Arch of Titus in Rome</i> , 1860.....	P. 103
IMAGEM 35: Georg Grimm. <i>Street in Tunis</i> , c. 1874.....	P. 108
IMAGEM 36: Georg Grimm. <i>Vista do Rio de Janeiro, Tomada da Rua Senador Cassiano, em Santa Teresa</i> , 1883.....	P. 108
IMAGEM 37: Georg Grimm. <i>Vista do cavaleão</i> , 1884.....	P. 109
IMAGEM 38: Henrique Bernardelli. <i>Paisagem de Ouro Preto</i> , c. 1880.....	P. 111

IMAGEM 39: Henrique Bernardelli. <i>Paisagem romana</i> , 1884.....	P. 112
IMAGEM 40: Henrique Bernardelli. <i>Volta ao trabalho</i> , 1890.....	P. 113
IMAGEM 41: Victor Meirelles. <i>A primeira missa no Brasil</i> , 1860.....	P. 118
IMAGEM 42: Antonio Firmino Monteiro. <i>Exéquias de Camorim</i> , c. 1879.....	P. 119
IMAGEM 43: Victor Meirelles. <i>Moema</i> , 1866.....	P. 119
IMAGEM 44: Rodolpho Amoedo. <i>O último tamoio</i> , 1883.....	P. 120
IMAGEM 45: Nicolas-Antoine Taunay. <i>Entrada da baía vista do Morro de Santo Antônio</i> , 1816	P. 122
IMAGEM 46: Nicolas-Antoine Taunay. <i>Amanhecer na floresta</i> , c. 1818.....	P. 122
IMAGEM 47: Félix-Émile Taunay. <i>Baía de Guanabara vista da Ilha de Cobras</i> , c. 1828... P. 123	
IMAGEM 48: Félix-Émile Taunay. <i>Lagoa Rodrigo de Freitas</i> , 1828.....	P. 123
IMAGEM 49: Félix-Émile Taunay. <i>Mata reduzida a carvão</i> , 1842.....	P. 124
IMAGEM 50: Louis Buvelot. <i>Vista da Bahia</i> , s.d	P. 128
IMAGEM 51: Louis Buvelot. <i>Vista das fortalezas da entrada da Bahia, tomada da Ponta do Farol, Salvador</i> , 1839.....	P. 129
IMAGEM 52: Henri Nicolas Vinet. <i>Vista da Baía de Guanabara</i> , 1858.....	P. 130
IMAGEM 53: Henri Nicolas Vinet. <i>Vista do convento de Santa Teresa desde as colinas de Paula Matos</i> , 1863.....	P. 131
IMAGEM 54: Nicolau Facchinetti. <i>Praia de Botafogo</i> , 1868.....	P. 132
IMAGEM 55: Nicolau Facchinetti. <i>Fazenda Flores do Paraíso</i> , 1875.....	P. 132
IMAGEM 56: Charles Daubigny. <i>Le printemps</i> , 1857.....	P. 135
IMAGEM 57: Théodore Rousseau. <i>Geadas</i> , 1845.....	P. 135
IMAGEM 58: Antonio Parreiras. <i>Coqueiros à Beira Mar</i> , 1886.....	P. 137
IMAGEM 59: Antonio Parreiras. <i>Gragoatá depois da tempestade</i> , 1886.....	P. 138
IMAGEM 60: Antonio Parreiras. <i>A tarde</i> , 1887.....	P. 138
IMAGEM 61: Antonio Parreiras. <i>A fundação de São Paulo</i> , 1913.....	P. 139
IMAGEM 62: Antonio Parreiras. <i>Paisagem de Niterói</i> , 1892.....	P. 139
IMAGEM 63: França Júnior. <i>Morro da Viúva</i> , 1888.....	P. 141
IMAGEM 64: França Júnior. <i>Paisagem no Brasil</i> , 1890.....	P. 141
IMAGEM 65: Giovanni Castagneto. <i>Pedras à beira mar na Praia de Icaraí</i> , 1886.....	P. 143
IMAGEM 66: Giovanni Castagneto. <i>Vista do Corcovado tomada de uma pedreira no Rio de Janeiro</i> , 1888.....	P. 143
IMAGEM 67: Giovanni Castagneto. <i>Faluas na Baía do Rio de Janeiro</i> , 1886.....	P. 144
IMAGEM 68: Hipólito Caron. <i>Poço Rico - Paisagem de Juiz de Fora</i> , 1890.....	P. 146

IMAGEM 69: Hipólito Caron. <i>Paisagem de Sabará</i> , 1891.....	P. 146
IMAGEM 70: Francisco Gomes Ribeiro. <i>Morro da Viúva</i> , 1887.....	P. 148
IMAGEM 71: Francisco Gomes Ribeiro. <i>Marinha com barco</i> , 1887.....	P. 148
IMAGEM 72: Aurélio de Figueiredo. <i>Paisagem de Petrópolis</i> , 1889.....	P. 150
IMAGEM 73: Aurélio de Figueiredo. <i>Pico de Itacolomi, Ouro Preto</i> , 1894.....	P. 150

LISTA DE TABELAS

Quadro 1: Tabela esquemática de exposições acompanhadas por Raul Pompéia.....	P. 47
Quadro 2: Tabela indicando a data, veículo e assunto tratado por Raul Pompéia sobre artes plásticas.....	P. 80

LISTA DE ABREVIÇÕES

ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES — AIBA

ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES — ENBA

EXPOSIÇÃO GERAL DE BELAS ARTES — EGBA

INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO BRASILEIRO — IHGB

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	p. 14
1 A PAISAGEM NATURAL E ILUSTRAÇÃO: VEREDAS PARA A CRÍTICA DE ARTE DE RAUL POMPÉIA.....	p. 19
1.1 “É UM MENINO DE GRANDES ESPERANÇAS”: A TRAJETÓRIA DE RAUL POMPÉIA.....	p. 19
1.2 O PRESTÍGIO DA PAISAGEM E DOS FENÔMENOS NATURAIS NOS ESCRITOS POMPEANOS.....	p. 22
1.2.1 <i>Uma Tragédia no Amazonas e Serenade</i>	p. 24
1.2.2 <i>Canções sem Metro</i>	p. 27
1.2.3 <i>O Ateneu</i>	p. 29
1.3 RAUL POMPÉIA COMO ARTISTA PLÁSTICO.....	p. 31
1.3.1 A escultura <i>Cocotte-Coquette</i>	p. 31
1.3.2 Os desenhos em <i>Canções sem Metro</i>	p. 32
1.3.3 Ilustrações para as publicações de amigos.....	p. 36
1.3.4 Ilustrações d’ <i>O Ateneu</i>	p. 39
2 A CRÍTICA DE ARTE COMO FISIONOMIA PARA AS DATAS.....	p. 43
2.1 O FENÔMENO SOCIAL DA CRÍTICA DE ARTE.....	p. 43
2.1.1 <i>Para a Gazeta de Notícias</i>	p.47
2.1.2 <i>Para o Diário de Minas</i>	p. 52
2.1.3 <i>Para o Jornal do Commercio</i>	p. 56
2.2 ALÉM DA PINTURA DE PAISAGEM: ACOMPANHAMENTO DA LINHA O TEMPO DA HISTÓRIA DA ARTE NO BRASIL OITOCENTISTA	p.68
2.3 AS BORDAS DA HISTÓRIA DA ARTE: A CRÍTICA DE ARTE DE RAUL POMPÉIA E DOS SEUS SEMELHANTES.....	p. 84
3 “A BRANDA RESPIRAÇÃO DA TERRA NO DESCANSO DA HORA”: A PINTURA DE PAISAGEM NACIONAL.....	p. 90

3.1	A PINTURA DE PAISAGEM NOS ESTATUTOS DA INSTITUIÇÃO E OS SEUS PROFESSORES.....	p. 90
3.2	DAS LETRAS ÀS TINTAS: FORMAÇÃO DA IDENTIDADE NACIONAL.....	p. 114
3.3	CORRA E OLHE O CÉU QUE O SOL VEM TRAZER BOM DIA.....	p. 133
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	p. 152
	REFERÊNCIAS.....	p. 155
	OBRAS CONSULTADAS.....	p. 161
	ANEXOS.....	p. 163

INTRODUÇÃO

O interesse nessa pesquisa é a leitura das críticas sobre pintura de paisagem e a observação enfática de Raul Pompéia em relação à escola de paisagistas nacionais. Enquanto que Pompéia categorizava aqueles paisagistas como os formadores da paisagem nacional, o curso da história da arte no Brasil mostrava que havia uma discussão de nacionalidade nas artes plásticas diferente daquela elucidada do período imperial. A identidade nacional, nesse segundo momento, se apresentava pelo seu grau primário: olhar diretamente o entorno e captar a paisagem vernacular do Brasil sem o contorno ufanista, visível das pinturas de história.

Além do discurso plástico, o textual também corria entre as linhas dos críticos. São alguns os críticos de jornais que absorviam essa discussão e o principal deles foi Gonzaga Duque, com a publicação do livro *A arte brasileira*, em 1888. Essa publicação que abrange a arte produzida no país, desde a chegada da Missão Artística Francesa, até a contemporaneidade do autor, contempla a produção dos artistas do *Grupo Grimm*. O crítico dedica nas suas páginas elogios ao mestre alemão, que apesar de qualidades no seu “saber olhar e saber fazer” não conseguia emitir sentimentos através das suas pinturas. Sensação que alguns de seus discípulos conquistaram, por exemplo, o pintor de paisagens marinhas: Giovanni Castagnetto. Apesar do louvor tecido ao *Grupo Grimm*, Gonzaga Duque alerta na Conclusão de seu livro para a ameaça do “desnacionalismo” que persistia na arte brasileira, devido à conformidade dos alunos para com os mestres europeus, já que aqueles insistiam em pintar o cenário brasileiro com as características do cenário europeu. Com a publicação de *A Arte Brasileira*, Gonzaga Duque retoma a discussão sobre a identidade nacional no âmbito artístico que havia iniciado com as reflexões de Manuel Araújo-Porto Alegre, ainda durante o IIº Império, período em que dirigiu a Academia Imperial de Belas Artes, na década de 1850.

Considerando essa conjuntura traçada: a publicação de *A Arte Brasileira*, de Gonzaga Duque e a organização do *Grupo Grimm*, como estava estabelecida a ideia de pintura de paisagem nacional no cenário artístico brasileiro entre as décadas de 1880 e 1890 para que Raul Pompéia imprimisse pelo menos 6 vezes expressões como “escola de paisagistas nacionais” nas suas críticas? Essa é a questão que serve como mote para as discussões que proponho nessa pesquisa. Juntamente com uma outra indagação, a de Sonia Gomes Pereira, no *XXXV CBHA*, em 2015: “[...] seria a arte brasileira reconhecível apenas na escolha de temas ou de um determinado tipo de representação? Seria possível definir traços de uma linguagem plástica reconhecível como peculiar

dos artistas brasileiros?”¹ A partir dessas propostas reflexivas a dissertação toma forma desenvolvendo-se pelos 2 últimos capítulos.

A partir, também, de outro artigo publicado nos anais do *CBHA* desenvolvo a dissertação: trata-se de *Crítica de Arte: uma nova forma de escrever o século XIX no Brasil*, de Camila Dazzi, no já longínquo ano de 2004. Esse texto surge como semente em meio às pesquisas sobre a crítica oitocentista no século XXI. Posto que a autora elenca alguns pontos que podem sugerir bases de pesquisa na área: a figura do crítico como influenciador tanto para o artista, quanto para o comprador de arte; o atestado público de legitimação que o crítico dava ao artista iniciante ou na promoção de artistas consagrados, visto que se tratando de um homem das letras poderia reconhecer as competências estéticas; e as discussões quanto à identidade nacional do país. Dazzi, identificando a importância dessa figura no meio contemporâneo do oitocentos, constata que “Esses escritos, verdadeiros testemunhos de como as obras foram recebidas no meio artístico brasileiro, nos permitem um novo olhar sobre esse período, e uma compreensão diferente de arte no Brasil”².

Portanto, os pontos elencados por Dazzi e a questão de Pereira, estabelecem algumas indicações para o rumo desse trabalho, que se atenta às particularidades da crítica de arte de Raul Pompéia. Em três capítulos, o objetivo é discorrer sobre os aspectos constitutivos da crítica pompeana concomitante à História da Arte do Brasil, especialmente.

O primeiro capítulo, *Paisagem natural e ilustração: veredas para a crítica de arte de Raul Pompéia* foi pensado para articular o interesse do crítico pela pintura paisagem — tentando vincular a sua estima não somente porque o gênero artístico estava em seu momento eminente, mas também porque se sensibilizava pelo ambiente natural. Percebo ao longo da sua produção literária em formato de romance, poema em prosa e contos que a natureza aparece como ferramenta para criar estímulos na personagem e no leitor.

Observações quanto aos fenômenos da natureza, e à própria natureza no seu estado tangível aparecem na novela *Uma Tragédia no Amazonas*, *Serenade*, nos poemas em prosa de *Canções sem Metro*, e no romance *O Ateneu*. Para tanto, destaquei alguns trechos que ficam mais evidentes essa compreensão.

Neste mesmo capítulo elenquei as produções plásticas do crítico fluminense que correspondem aos trabalhos realizados para *Canções sem Metro*, publicados originalmente em *A Gazeta Ailustrada*, do Paraná e *O Ateneu*. O interesse pelas artes plásticas trespassava a veia de crítico de arte; mesmo que não tenha se consolidado como artista ou por não ter tido a oportunidade de

¹ PEREIRA, 2015, p. 30

² DAZZI, 2004, p. 1

produzir mais imagens, Pompéia era um entusiasta das artes visuais e, infelizmente, deixou isso para segundo plano; ainda que tenha produzido ilustrações para si próprio e para publicações de amigos. Uma rede colaborativa entre os homens de letras era criada naquele Rio de Janeiro às vésperas da *Belle Époque* e tinham como ponto de encontro a rua, os cafés e as exposições de arte para trocarem ideias e fomentarem seus projetos.

No segundo capítulo, com o título em inspiração benjaminiana *A crítica de arte como fisionomia para as datas* apresento de fato as críticas de arte sobre pintura de paisagem que o crítico escreveu ao longo dos anos de 1888 a 1891. Para melhor acompanhamento das críticas selecionadas, contextualizo esporadicamente aquele momento do texto crítico com situações do cotidiano brasileiro da época. Optei por recortar trechos dessas críticas e deixá-las por inteira na seção *Anexos* deste trabalho, com o intuito de que os destaques pudessem oferecer o entendimento tanto da configuração textual de Pompéia, quanto de apontar as premissas de escola de paisagistas nacionais e de *cor local*.

Em um segundo momento desse capítulo apresento a congruência do papel de crítico de Raul Pompéia com outros críticos de arte e com a programação artística do país. Do mesmo modo, apresento trechos das críticas a fim de demonstrar esse aspecto pompeano: ser um entusiasta e reflexivo das artes visuais. Para finalizar esse capítulo dedicado à crítica, desenvolvo um subcapítulo para identificar o trabalho de Raul Pompéia e de seus contemporâneos na construção da historiografia da arte brasileira, isto é, a necessidade de reconhecer as “bordas” para a construção da história da arte: as críticas de arte escritas em colunas rarefeitas nos jornais por articulistas e homens de letras que não tem o reconhecimento de crítico de arte.

O último capítulo "*A branda respiração da terra no descanso da hora*": a pintura de paisagem nacional é dividido em 3 subcapítulos dedicados à pintura de paisagem pensando-a “burocraticamente” a partir dos estatutos da AIBA e ENBA, juntamente com os professores que ministravam as cadeiras que absorviam a paisagem. Nesse momento, percebo que as dificuldades — que iam desde o estabelecimento das regras até a disparidade de professores para ministrar as aulas do gênero — institucionais desestabilizavam a criação da pintura de paisagem como desejavam os próprios professores e diretores. É visível que somente a partir da reunião de artistas fora do reduto acadêmico foi possível surgir uma pintura de paisagem com o caráter nacional de maneira mais genuína e original, no caso, com o *Grupo Grimm*.

No segundo subitem desse capítulo, observo alguns aspectos que a pintura de paisagem absorveu do programa imperial para a construção de identidade nacional. A paisagem, em sua maioria, aparece em telas de gênero histórico ou com artistas que aportavam no Brasil, identificados com vertentes artísticas europeias de caráter clássico ou moderno, como a escola de Barbizon. A

pintura de paisagem representando o Brasil, portanto, ainda não recebia a configuração que estava prestes a captar a partir da década de 1880.

Concluindo o percurso desse trabalho, intitulado *Corra e olhe o céu que o sol vem trazer bom dia* reverenciando a canção popular, na voz de Cartola. Como se os paisagistas mencionados por Pompéia tivessem a partir daquele momento corrido e olhado o céu, o céu brasileiro, como se tivessem dispostos a pintar a paisagem brasileira, que estavam acostumados pela sua banalidade. Destacando os artistas do *Grupo Gimm*, aponto que o interesse desses artistas, além da plasticidade e do método *en plein air*, também era a capacidade de captar a *cor local*, que tanto desejavam os críticos oitocentistas, e se esquivar da ideia de representação dos índices temáticos da nação de maneira ufanista; e, caso esses índices aparecessem, serviam como um elemento que contribuía para a composição ou para a pesquisa pictórica em desenvolvimento.

A pesquisa para a dissertação se deteve, primeiramente, em destacar as críticas de arte sobre pintura de paisagem escritas por Raul Pompéia. Esse destaque se deu primeiro na seleção de críticas entre os volumes organizados pela Oficina Literária Afrânio Coutinho, ainda da década de 1980. A tarefa contou com a busca no site da Hemeroteca Digital da *Biblioteca Nacional*, em que foi possível ler em fonte primária as críticas no seu todo e assim observar como estavam apresentadas no formato do jornal — em qual página, qual a dimensão, etc (a busca foi realizada somente entre as críticas sobre pintura de paisagem). Reconhecendo os acontecimentos apontados por Pompéia, a coleta bibliográfica se fez necessária para ratificar ou contrapor alguns fatos da História da Arte no Brasil.

Lendo diversos trabalhos acadêmicos percebo que o apontamento de Tadeu Chiarelli, na introdução de *A arte Brasileira*, de Gonzaga Duque, teve êxito:

Repleta de considerações pertinentes sobre alguns dos principais artistas brasileiros do passado, a reedição de *A arte brasileira*, por sua vez, aponta para a possibilidade de se ampliar os estudos não apenas sobre a produção artística brasileira dos séculos anteriores mas, igualmente, sobre a própria crítica e história da arte do país no século XIX — estudos que necessitam ser urgentemente intensificados, se quisermos estabelecer um quadro mais precioso das bases remotas do debate artístico brasileiro moderno³.

Tendo em vista a quantidade de dissertações relacionadas ao século XIX apresentadas em Programas de Pós-Graduação em História e Artes Visuais, desde a década de 2000, fica evidente que o debate tenha se intensificado e contribuído de forma mútua na Academia. Como é o caso desta pesquisa, pois as fontes bibliográficas mais recorrentes usadas aqui foram os trabalhos como dissertações, teses e artigos apresentados em eventos ou publicados em revistas. Tendo dificuldade

³ CHIARELLI, 1995, p. 11

em encontrar referências em livros sobre o aspecto da identidade nacional em (somente) pintura de paisagem, o cotejamento dessas pesquisas universitárias foi essencial para o desenvolvimento da pesquisa sobre a crítica de arte de Raul Pompéia. Posto que um assunto abrangente como a crítica, no sentido de abarcar diversas obras de arte e artistas, foi importante constatar informações fundamentais acerca daqueles elementos.

A pesquisa universitária, atualmente, tem recebido a desaprovação e o rechaço por parte do governo, sucateando a educação desde o ensino básico até o de pós-graduação, acusada de partidária e ideológica, sofre consequências de curto e longo prazo. Porém, são o ensino e o investimento intelectual e financeiro por parte do governo capazes de criar o entrecruzamento de pesquisa e conhecimento. Os trabalhos acadêmicos aqui utilizados são a prova dessa disposição.

Além dessas fontes, ainda foi possível realizar pesquisas via meio digital de estatutos, regulamentos, documentos em geral, graças à Hemeroteca digital da *Biblioteca Nacional* e ao *Museu Dom João VI* que comportam os arquivos da Academia Imperial de Belas Artes e da Escola Nacional de Belas Artes.

A organização da obra literária de Raul Pompéia por Afrânio Coutinho, em 1981, motivou o interesse pelas crônicas e críticas do escritor por pesquisadores de História e Literatura que se dispuseram a escrever artigos, dissertações e teses sobre esses gêneros da produção pompeana. Na área da História, as crônicas escolhidas para pesquisa são as relacionadas à veia política de Pompéia e o seu envolvimento nas causas republicanas e abolicionistas. Enquanto que no campo da Literatura o interesse surge pela literariedade, julgada pelos textos em geral, ou seja, sem um foco específico nos assuntos em que Pompéia escrevia, que vão desde artigos políticos, textos sobre o cotidiano das cidades, os assuntos mais insurgentes até os referentes às artes: o interesse para esses pesquisadores, até então, é relacionar as crônicas de maneira geral com a literatura, estudando a linguagem e o tratamento textual com o perfil do escritor.

Concentrar-se nos textos sobre artes plásticas de Raul Pompéia é suprir a lacuna de investigação da sua extensa e plural produção. Visa-se, portanto, contribuir para duas áreas de estudo: a Literatura e a História da Arte. Posto que para a Literatura seja interessante mencionar e analisar essa particularidade de Pompéia no gênero da crítica de arte, oferecendo-lhe atributos de linguagem híbrida; e, para a História da Arte a possibilidade de mais um olhar sobre as artes do período, além dos já conhecidos nomes como Gonzaga Duque, Felix Ferreira e Angelo Agostini.

1. PAISAGEM NATURAL E ILUSTRAÇÃO: VEREDAS PARA A CRÍTICA DE ARTE DE RAUL POMPÉIA

Raul Pompéia parecia desconhecer o tempo do relógio e valorizava o tempo orgânico, aquele tempo necessário para captar cada fração de segundo gasto pela natureza, para ela tão banais, mas que para o escritor se transformavam em segundos ou minutos extraordinários, capazes de descrições minuciosas e sensoriais. Os críticos das obras de Pompéia elegem o termo microscópicos⁴ para caracterizar o estilo da sua produção literária: a escrita e o olhar são impressionistas, miniaturistas, detalhistas; escreve aquilo que vê e sente, valoriza as sensações. O que lemos é aquilo que o autor percebeu, aquilo que ele interpreta. Essa avaliação da produção literária de Raul Pompéia colabora para se pensar a sua trajetória de escritor de romance e poema em prosa a crítico de arte, e, principalmente, o interesse em refletir a pintura de paisagem no Brasil. Neste capítulo, busco traçar o interesse de Raul Pompéia pelas artes visuais, apresentando-o como artista plástico e fomentador das discussões artísticas; e o seu entusiasmo pela paisagem e os aspectos da natureza. Posto que nessa pesquisa o foco principal é a paisagem, não analiso o trabalho de Pompéia como caricaturista⁵ e outras produções literárias que o tema ou a forma não perpassem pelos interesses da pesquisa. Assim como não vou me ater às discussões analíticas e interpretativas caras à área da Literatura. Importa aqui perceber o quanto a natureza e a paisagem, assim como as suas ilustrações, contribuíram para o perfil de Raul Pompéia na crítica de arte brasileira.

1.1 “É UM MENINO DE GRANDES ESPERANÇAS”⁶: A TRAJETÓRIA DE RAUL POMPÉIA

Raul D’Ávila Pompéia nasceu em 12 de abril de 1863, em Jacuecanga, distrito de Angra do Reis, no estado do Rio de Janeiro. Mais tarde, junto à sua família — duas irmãs mais novas, a mãe Rosa Teixeira Pompéia e o pai advogado Antônio D’Ávila Pompéia — muda-se para a Corte,

⁴ O termo microscópicos alude também à *Microscópicas*, título que Raul Pompéia nomeou para seus textos curtos que segundo o biógrafo do autor Camil Capaz “São historietas de formato muito conciso, que expressam momentos de emoção, com um fio quase imperceptível de fabulação e que mais tarde ganhariam linhas mais definidas nas *Canções sem Metro*, poemas em prosa muito do agrado do autor, que via nelas a forma ideal de manifestar-se poeticamente, sem as amarras da métrica e da rima”. (CAPAZ, 2001, p. 53) *Microscópicas* foram publicadas no jornal paulista *A Comédia* e no carioca *Gazetinha*.

⁵ A produção caricatural de Raul Pompéia, que tive acesso, é fundamentalmente de cunho político e sátiras anticlericais.

⁶ Consta no boletim de Raul Pompéia, em 1873, como aluno do Colégio Abílio, essa observação escrita pelo professor e diretor da instituição Dr. Abílio Cezar Borges: “É um menino de grandes esperanças”.

então Rio de Janeiro. Enquanto aluno do Colégio Abílio começa a sua atividade literária redigindo e ilustrando o jornal interno da escola chamado *O Archote*⁷. Nesse jornal, sob o pseudônimo de Fabricius, aludindo ao título da obra, pretendia iluminar e até mesmo inflamar os ânimos da instituição de ensino ao denunciar o espancamento de funcionários da escola em um aluno e injustiças tomadas por professores que não ofereciam prêmios ou que por falta de lisura os entregavam aos alunos filhos de pais abastados. No Colégio Abílio permanece como aluno até o ano de 1876, pois, em 1877 é transferido para o Colégio Pedro II graduando-se em 1880. No Pedro II, frequentado pela elite imperial e pelos membros da família imperial, escreve peças literárias para jornais das associações escolares e se mostra um jovem de futuro brilhante, devidamente de acordo com os interesses daquele colégio: ambicionava ao colégio formar homens bacharéis e políticos. Durante esse período se dedica a visitas à Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), fosse para olhar, fosse para realizar esboços das obras lá presentes. Nessa época, em 1878, segundo os seus biógrafos, escreve *Uma Tragédia no Amazonas*, novela que seria publicada em 1880, aos custos financeiros de seu pai.

Seguindo os passos paternos, Pompéia começa o curso de Direito e, deste modo, em 1881 muda-se para São Paulo para estudar na Academia de Direito. No período em que segue na capital paulista colabora para jornais locais e também para a *Gazeta de Notícias*, jornal carioca, em que publica o romance *As Jóias da Coroa* (1882). Entre publicações de cunho abolicionista nos jornais do Rio de Janeiro e São Paulo, segue, junto a outros colegas de curso, para Recife, posto que reprovados em massa fizeram greve contra os professores e decidiram finalizar os estudos na capital pernambucana. Em uma crônica, em virtude da formatura do amigo Luiz Murat (1861-1929), Pompéia comenta o ambiente daquela instituição com desprezo, chamando-a de “fábrica de iniquidades” e que, em comparação com as outras escolas que são amáveis, para ele, a Academia de São Paulo “[...] o *santo ofício* paulista é a encarnação da fatuidade descortês, antipática e emproada”⁸. Após a passagem por Recife até 1885, aonde obteve o título de bacharel em Direito, retorna ao Rio de Janeiro e continua publicando em jornais crônicas de cunho abolicionista.

O ano de 1888 se torna especial não somente para Pompéia, mas também para a Literatura Brasileira, posto que é publicado *O Ateneu*, entre os dias 08 de abril a 18 de maio, no jornal *Gazeta de Notícias* e, que em seguida, seria editado em formato de livro. Nesse mesmo ano, *A Galeria Aillustrada*, jornal paranaense, publicou integralmente dez poemas em prosa ilustrados, que estão apresentados nos subitens 1.2.2 e 1.3.2 desse trabalho.

⁷ Segundo o Dicionário Aurélio: ARCHOTE:1) Pedaco de cabo de esparto alcatroado que se acende para alumiar. 2) Haste que tem uma extremidade com substância inflamável, usada para iluminação ou sinalização. 3) Copázio de vinho.

⁸ PONTES, 1935, p. 145

Raul Pompéia, a partir de 1888, passa a se dedicar, moderadamente, aos assuntos sobre artes plásticas. Em 1888 aparecem 7 críticas: 4 delas para o *Diário de Minas*, de Minas Gerais e as outras 3 para a *Gazeta de Notícias*. Essa quantidade de críticas permanece no ano seguinte, e, nos anos de 1890 e 1891, 15 e 16 críticas respectivamente são escritas; após esses picos, em 1892 somam-se somente 2 críticas e em 1893 apenas 1 crítica sobre artes plásticas. É possível que a disposição de Pompéia para discutir artes visuais nos anos de 1889 e 1890 se deu em razão de serem anos agitados para a seara das artes plásticas, devido às discussões e práticas da reforma de ensino na AIBA.

As relações de Pompéia com a AIBA se estreitam em 1890, durante o governo provisório de Deodoro da Fonseca, quando o jovem é nomeado secretário da instituição. Já em 1891, o seu posto é alçado para professor da cadeira de Mitologia⁹ da atualizada Escola Nacional de Belas Artes (ENBA).

Atuando como crítico de artes, algumas características são marcantes em seus textos: ele não se demorava em algum quadro especificamente e raras vezes mencionava o título da obra; o seu interesse era informar os artistas presentes na mostra e fazer um panorama descritivo, como neste trecho de crítica para o *Jornal do Comércio*, em 30 de março de 1890:

Ali há todos os gêneros, há para todos os gostos. Há a paisagem metálica do Sr. Fachinetti a folhas de uma em uma, contadas a binóculo, desde o primeiro plano até o mais distante, estilo de composição que parece destruir a teoria ótica da perspectiva aérea, reduzindo os panoramas da natureza a uma sucessão igual e nítida de primeiros planos; há a paisagem a largas manchas dulcíssimas de Amoedo, nos seus dois quadrinhos das margens do Paraíba, há a paisagem de sol sanguíneo de Hipólito Caron, cópia da natureza brasileira em plena orgia de sol de serra-acima, requeimada por meses de seca há paisagem de Visconti, misto prodigioso, de largueza de pincel e perfeição de detalhes; há a paisagem de Henrique Bernardelli realizada ao capricho do seu talento minuciosa na cascata de Petrópolis, de luminosas manchas nos arredores de Capri; há os frutos de interior de Estevão Silva, de colorido espesso, há os frutos de ar livre de Luís Ribeiro; há as flores de Rafael Frederico e as flores de Mme. Marie Buchillon em que a graça da mão de mulher dedilha as pétalas com um banho de frescor matinal através de um jardim; há os sóis de estilo dos espetáculos da natureza da Itália, copiada por Bernardelli e há os céus de inverno de Antônio Parreiras, tempestuosos e revoltos em tormenta, ou frios, desfazendo em neve e neve os altos nevoeiros; há os interiores opulentos e alegres de Medeiros e Pedro Peres; há os interiores tristes e pobres de Henrique Bernardelli e Weingartner; há o processo de retratos de Sr. Petit, que faz a tinta polida e dos seus retratos figuras rijas de marfim; há o processo de Amoedo, que faz de um modelo, quem quer que seja, um idílio de cores finas

⁹ De acordo com os seus biógrafos Eloy Pontes (1935) e Camil Capaz (2012), Raul Pompéia por ato do governador provisório Marechal Deodoro da Fonseca, em 1889, acumulou as funções de secretário e professor de Mitologia da Academia de Belas Artes e da ENBA. Porém, conforme o Decreto nº 983, de 8 de novembro de 1890, além do novo termo para a Academia de Bellas-Artes que passou a se chamar Escola Nacional de Belas Artes, no artigo 63 lê-se: “O secretario terá a seu cargo especialmente a secretaria e a inspeção do archivo e da thesouraria. **O seu cargo é incompatível com o de professor de qualquer disciplina**”. (grifo meu). Ainda no documento: “Em virtude do decreto da mesma data de 30 de dezembro, deixou o bacharel Raul d'Avila Pompeia o cargo de secretario da Academia das Bellas Artes, que, por haver sido exonerado o professor João Maximiano Mafra, aquelle cidadão se confira por decreto de 30 de dezembro de 1889”. (RELATÓRIO DO DIRECTOR DA ESCOLA NACIONAL DE BELLAS ARTES, 15 de maio, 1891) Portanto, Pompéia não acumulou a função de secretário e de docente da ENBA, mas sim nas atividades de docência da cadeira de Mitologia e da direção da Biblioteca Nacional.

que se aproximam, que se casam, que se divorciam, que fogem como uma imperceptível crispação da vida, há vibração do sangue a flor da pele; há o desenho de Vale e Braz de Vasconcelos; há os gouaches de Pagani, as aquarelas e pastéis de H. Bernardelli. Há na seção de escultura os bustos de Benevenuto Berna e os de Rodolfo Bernardelli, poemas em bronze.

É chegar e preferir. Há para todas as preferências.

O público veja, admire; sobretudo, compre, encomende, pague. A arte pode ser que muito se desvaneça com o que lhe critica e com o que se lhe admira, mas o artista vive exclusivamente do que se lhe paga.¹⁰

Pompéia faz um grande panorama sinóptico das obras na exposição realizada no espaço da Academia de Belas Artes. Como observei, o seu interesse nas obras não é demorado, porém, essas descrições conjugam as características que Pompéia já diagnosticava como inerentes a cada artista e que seria reconhecível pelos frequentadores da exposição. Essa proposta do crítico se faz presente em outras críticas para outras exposições, porém, dificilmente afirmava o título das obras, o que dificulta atualmente reconhecer qual é o trabalho artístico do qual ele resenhava.

Conforme o *Catálogo da Exposição Geral de Belas Artes*, de 1890, percebe-se que Pompéia deixou de mencionar na crítica acima uma grande porcentagem de artistas, inclusive, artistas europeus, como as cópias e originais de Peter Paul Rubens (1577-1640), Tiepolo (1696-1770), Rafael Sanzio (1483-1520), entre outros e, curiosamente, artistas e professores da Academia de Belas Artes, como Víctor Meirelles (1832-1903), ou seja, importou-se em trazer os novos artistas e alunos da instituição artística, marca do pensamento de renovação que estava sendo absorvido pelo projeto de reforma do ensino.

Em 1895 é demitido do cargo de diretor da Biblioteca Nacional após realizar um discurso inflamado contra o então presidente da República Prudente de Moraes, no sepultamento de Marechal Floriano Peixoto. Esse episódio rende críticas à figura de Pompéia, inclusive, do seu próprio amigo Luís Murat, que tentou desmoralizá-lo perante a opinião pública. No natal do mesmo ano, Raul Pompéia comete suicídio.

1.2 O PRESTÍGIO DA PAISAGEM E DOS FENÔMENOS NATURAIS NOS ESCRITOS DE RAUL POMPÉIA

“A paisagem ali é magnífica. Sem exagero pode-se dizer que o pequeno Raul abriu os olhos para a vida no mais belo recanto da terra fluminense”¹¹. Essa passagem de Eloy Pontes — em que cria uma suposição — sobre a infância de Raul Pompéia demonstra que a paisagem natural foi uma catalisadora para os escritos do crítico.

¹⁰ POMPÉIA, 1983a, p. 305-306

¹¹ PONTES, 1935, p. 11

Em *Impressionismo: reflexões e percepções*, livro de Meyer Schapiro, no capítulo *Impressionismo e literatura*, o autor associa a escrita com o pictórico e reconhece que no período do Impressionismo a literatura e as artes visuais se harmonizaram. Contudo, faz o alerta que para melhor compreensão seria melhor dizer em relação à escrita de aspectos impressionistas. Para tanto apresenta Gustave Flaubert, que em 1847 escreve *Par les champs et par les greves*¹² publicada em 1886, e, também, *A Educação sentimental* (1869), que apresenta artifícios impressionistas para descrições de cenas do romance; e as produções literárias dos irmãos Edmond e Jules Goncourt, na década de 1850. Porém, enquanto que a escrita de Flaubert era independente do grupo impressionista, inclusive por questões temporais, a escrita dos irmãos Goncourt recebeu influência dos pintores. Esses três nomes franceses são lembrados pelos críticos de Raul Pompéia por servirem de referência para o escritor fluminense. Arthur de Almeida Torres, no seu *Raul Pompéia: estudo psicoestilístico* (1972), comenta que em trechos d’*O Ateneu*

[...] podemos apreciar a perfeita harmonia entre significante e significado: as palavras desempenham a sua dupla finalidade de expressar ideias e transmitir emoções, recursos que fazem de Pompéia um verdadeiro poeta da prosa, um impressionista à moda dos Goncourt, que ‘escreviam para os olhos’.

Sons, luzes, cores e ritmos são, pois, os ingredientes que valorizam a sua prosa admirável e formam o seu universo estético-sensorial.¹³

Percebo essas características, como será apresentado nas páginas seguintes, em outras produções de Pompéia que vão além da sua obra-prima. Nos poemas em prosa encontra-se uma percepção apurada entre o simbolismo e o impressionismo, e nas críticas sobre artes visuais o escritor procura valorizar as sensações que as obras lhe incitam.

Na crônica *Serenade*, por exemplo, Raul Pompéia absorveu a lição da pintura, em especial a pintura de paisagem, pois a natureza se faz atuante na história em que conta. Schapiro explica essa tendência de integração que a literatura e a pintura impressionistas realizam a partir da natureza:

Comum ao impressionismo e à literatura é o interesse no ambiente como um fator que influencia o estado dos personagens. O ambiente não é apenas o cenário de uma ação, como nas breves descrições do dramaturgo que servem como instruções para o produtor arrumar o palco. Os escritos descrevem uma paisagem com clima em transformação, nuvens em movimento, chuva, vento, umidade, luz do sol, sombra, cores salpicadas, a agitação da natureza em sua totalidade, reações em cadeia de toda a paisagem ao movimento de um simples elemento; todos esses efeitos fornecem um contraponto

¹² Segundo Schapiro (2002, p. 287), *Par les champs et par les greves* “[...] é um registro das sensações, sentimentos e reflexões de [Gustave] Flaubert durante uma viagem de três meses pelo oeste da França, na companhia de Maxime Du Camp, outro escritor, que com Flaubert alternou a redação dos capítulos para o diário comum. Os dois amigos propuseram-se a uma descrição franca de suas impressões de uma viagem, escritas tanto para aproveitar as férias quanto para buscar experiências”.

¹³ TORRES, 1972, p. 48

dinâmico ao fluxo do sentimento, ao desejo, às respostas dos indivíduos aos estímulos mutáveis, aos efeitos difundidos de uma mudança súbita na consciência. A natureza visível, em suas interações instáveis e ilimitadas, é uma metáfora grandiosa do instável e ilimitado no sentimento e pensamento do eu inconsciente. Nada pode se igualar à paisagem, com seu impacto multissensorial sobre o observador – seus ruídos, cores, odores, pressões, movimentos, texturas –, como uma análogo do informe, fluído e emergente, o infinitamente sensível e responsivo na vida psíquica.¹⁴

Nas obras escolhidas de Raul Pompéia para esse trabalho encontro a valorização que o escritor deu à natureza e seus aspectos fenomênicos combinados a uma escrita artista, preocupado em transmitir ao leitor aquilo que viveu ou imaginou, a generosidade de um olhar.

1.2.1 *UMA TRAGÉDIA NO AMAZONAS* e *SERENADE*

Percebo já no primeiro trabalho publicado de Raul Pompéia, em 1880, *Uma Tragédia no Amazonas* — mas escrito ainda no período de Recife, em 1878 — o entusiasmo pela paisagem. A novela sendo ambientada no Amazonas sem que o autor tivesse viajado para essa região do país, contém descrições da mata virgem e selvagem, de floresta densa, relva úmida e animais autóctones como onça, macacos e botos; porém, além de remontar o cenário de floresta, há, principalmente, o interesse pelos fenômenos da natureza.

Para melhor compreensão do que proponho analisar, transcrevo a seguir alguns trechos da obra *Uma Tragédia no Amazonas*:

"No meio da escuridão de uma noite sem lua, mais sombreada ainda pelos rolos tempestuosos de grossas nuvens que se estendiam pelo firmamento, prorrompeu o soldado em imprecizações contra Eustáquio, causador da morte do seu amigo e em blasfêmias contra Deus, que não o fizera chegar a tempo de a evitar."¹⁵

"O céu estava límpido, mas, de um instante para outro, começaram a aparecer grandes moles esféricas de nuvens, deslumbrantes de brancura, que nasciam detrás da montanha, tornando-lhe nítido o perfil verde escuro da crista, e subiam majestosamente ao encontro do sol que, declinando para o ocaso, as bordava de fulgente prata.

Já algumas chegavam ao zênite encobrendo o sol, já as mais baixas tomavam a cor de chumbo.

A aragem que soprava deixou de balouçar as folhas da mata e, na ocasião em que a natureza emudecia, rolou ao longe um trovão. Prenúncio da tempestade. Ela aí vinha.

¹⁴ SCHAPIRO, 2002, p. 307

¹⁵ POMPÉIA, 1981, p.70

Meia hora depois, uma tira de fogo zig-zagueou no espaço, seguiu-se um trovão, menos remoto que o primeiro, que percorreu o céu já todo negro."¹⁶

"A julgar pela força com que os raios de sol enchiam a atmosfera, sob o azul puro e claro do céu americano deviam ser nove horas, quando menos."¹⁷

"A natureza no norte do Brasil e, em geral, nessa zona ardente que afronta os dardos de fogo, caídos verticalmente de um sol intertropical, é esplêndida.

Por aí corre o **Amazonas**. As suas **náiades** e as dos seus numerosos tributários, deslizando serenas, beijam com indolência os ramos floridos das seculares árvores que se debruçam sobre elas. Tocando apenas às duas margens deixam-nas impregnadas de fertilidade; e realizam os belos sonhos de Orellana, enchendo-as de riquezas que só esperam o braço diligente e ativo para se transformarem em ouro.

Entretanto só rasgam-nas esses rios, correndo-as lentamente para tirarem por único fruto os belos madeiros que são vomitados no Oceano, e todas essas magnificências naturais são contempladas somente pelos olhos luminosos da **onça**, rainha dessas matas, ou pelo selvagem feroz e altivo, que as despreza."¹⁸

Raul Pompéia reproduz, nesses trechos escolhidos da novela, episódios espontâneos da própria natureza, mas que são fenômenos de ocorrência em qualquer espaço natural. Somente na última transcrição o autor caracteriza a natureza amazônica com especificidades: “náiades” é um tipo de vegetação encontrada na região amazônica. Em um processo de imaginação, Pompéia cria um cenário que a paisagem é importante para o enredo da história sem ao menos ter visitado o local, já que ele nunca foi ao estado do Amazonas, como declara o amigo e colega Capistrano de Abreu (1853-1927) em uma crítica¹⁹ escrita para a *Gazetinha*,

Sua *Tragédia no Amazonas* (é o romance de que falei) é um esforço audacioso. O autor não é nortista; nunca foi ao Norte; é provável mesmo que nunca tenha lido viagem ao Norte. Entretanto, com a *Geografia* de Abreu e com o Atlas de Cândido Mendes, meteu mãos à obra e levou-a a termo.

Notem bem este título: Tragédia. O talento de Raul Pompéia é ultratragico.

Não há uma só pessoa que não morra na Tragédia.

Por quê? Disse-me um seu companheiro que para demonstrar que não há Providência. Disse-me ele que por ser a morte a única coisa séria da vida.²⁰

¹⁶ POMPÉIA, 1981, p. 72

¹⁷ Ibidem p. 86

¹⁸ Ibidem p. 106, grifo meu

¹⁹ Na biografia de Eloy Pontes (1935), o autor transcreve apenas um trecho dessa crítica e ainda aponta como publicada no jornal *Gazeta de Notícias*; enquanto que na biografia de Camil Capaz (2001), o autor afirma que foi publicada na *Gazetinha*, retirada do livro *Ensaios e Estudos*, de 1975, do próprio Capistrano de Abreu. Portanto, preferi transcrever o trecho que tem a fonte.

²⁰ ABREU *apud* CAPAZ, p. 34, 2001

Uma Tragédia no Amazonas pode ter sido inspirada nos romancistas e poetas — principalmente nas figuras de Gonçalves Dias e José de Alencar — da primeira geração romântica, cujo aspectos literários conduziam para a formação e fortalecimento da identidade nacional, estabelecendo o índio como o herói nacional.

A natureza para o escritor apresenta-se a partir de então como uma constante nos seus escritos. Em 1880, aos 17 anos, também publica para a revista *As Letras*, do Colégio Imperial Pedro II, uma crônica intitulada *Serenade*, que reproduzo abaixo:

As irradiações solares acabavam de morrer na última linha do horizonte, por um lampejo pálido...

Uma vibração suave agitava o ar, que passava rindo-se por meio das ramas do bosque num farfalhar harmonioso... Uma esplêndida entrava.

O firmamento, já clareado pela lua ainda abaixo de nascente, tinha uma transparência... vaporosa como as roupagens do sonho. Umas estrelinhas no alto queriam brilhar, mas como que tinham medo... Somente no ocaso fulgia, lúcida como um olhar de donzela inocente, curioso, a estrela da tarde, Vênus...

Ela estava à janela.

Com os olhos semicerrados, via aquelas rosas embaladas nas hastes pela brisa; ouvia com enlevo aquela música... a vir de longe, da floresta, doce como o concerto de mil beijos, prolongada como um suspiro amoroso...

Achava alguma cousa de semelhante dentro de si. Os primeiros momentos da noite, com as suas sombras azuladas e transparentes, pareciam-se um pouco como vácuo de pureza que lhe morava no coração... Aquela estrela que expandia pelo firmamento uma claridão cor de pérola melancólica e doce parecia-se com o ponto luminoso que, único, resplendia na deliciosa noite das suas cismas.

Ela pensava em alguém que lhe dissera: olha para a estrela da tarde e dous olhares se cruzarão no céu.

Ela olhou...

Vênus apagara-se num vaporzinho prateado que dormia sobre um outeiro ao longe...

Dos olhos da jovem desprende-se uma gota cristalina, que foi num raminho de violetas do jardim confundir-se com a umidade do orvalho... ²¹

A natureza, nessa crônica, é uma personagem da história, ela não serve somente como pano de fundo ou cenário, aqui a paisagem e os fenômenos da natureza têm a função ativa, inclusive o fenômeno astronômico é determinante para o final da crônica. Em ambos os trabalhos, Pompéia se beneficia de metáforas para poetizar a natureza, ou seja, não são meras descrições formais e sim descrições de expressão e de sentimento. As figuras de linguagem serão muito utilizadas pelo autor, que segundo Artur de Almeida Torres²², ao fazer um estudo psicoestilístico da obra pompeana, se atentando especialmente ao livro *O Ateneu*, afirma que essa é a maneira que o autor encontra para “dizer o indizível, colorir o estilo, embelezar o pensamento, esculpir imagens [...]”.

²¹ POMPÉIA, 1983b, p. 334-5. Originalmente publicado em *As Letras*, Revista do Externato do Colégio Pedro II, RJ, em 15 de novembro de 1880, p. 24.

²² TORRES, 1971, p. 49

1.2.2 CANÇÕES SEM METRO

A obra *Canções sem metro* nunca foi concluída e editada como livro pelo próprio autor — sua primeira edição compilada em livro teve publicação póstuma —, pois, segundo seus biógrafos atestados por declarações de amigos e colegas, os poemas em prosa eram sistematicamente alterados e corrigidos. Inclusive, esse é um quesito que a crítica aponta como desfavorável, já que o retalhamento da escrita perdeu o temperamento e a emoção visíveis mais tarde em *O Ateneu*. Conforme o compêndio da recepção crítica sobre as *Canções sem Metro* realizado pelo professor Marciano Lopes e Silva no livro *O Mal de Dom Quixote: romantismo e filosofia da história na obra de Raul Pompéia* (2008), somente Lêdo Ivo se interessa com mais entusiasmo por essa obra, que a valoriza pelos seus elementos intrínsecos. Lêdo Ivo dedica no capítulo *A cosmologia malograda*²³ uma análise dos poemas em prosa que para ele

[...] Pompéia interroga o universo, e procura criar um mundo verbal que corresponda ao ritmo cosmológico e vital. O tempo, que estabelece a duração, domina essa composição. O ritmo as estações (registrado em poemas sobre o Inverno, a Primavera, o Verão e o Outono), o dia e a noite, o tempo e a eternidade, o sonho e a vigília, a terra e o mar, a alegria e a tristeza, a vida e a morte, a liberdade e a escravidão, o trabalho e o ócio, a paz e a guerra, o amor e o ódio, o infinito e o finito, a cidade e o campo, a floresta e o deserto, os minerais e os animais – todos os elementos e ingredientes que compõem o ritmo binário do universo e da vida estão presentes nas *Canções sem Metro*, pertençam eles à ordem dos mundos ou ao mais íntimo da consciência humana.²⁴

Antes de comentar esses poemas em prosa é preferível apresentá-los. Escolhi 2 como exemplo que contribuem para a intenção de observar as reflexões da natureza e da paisagem nas produções de Pompéia. Eles seguem abaixo:

INVERNO

Inverno! inverno! inverno!

Tristes nevoeiros, frios negrumes da longa treva boreal, descampados de gelo cujo limite escapa-nos sempre, desesperadamente, para lá do horizonte, perpétua **solidão inóspita**, onde apenas se ouve a **voz do vento** que passa uivando como uma legião de lobos, através da cidade de catedrais e túmulos de cristal na planície, fantasmas que a miragem povoam e animam, tudo isto: decepções, obscuridade, solidão, desespero e a **hora invisível** que passa como o vento, tudo isto é o frio inverno da vida.

²³ No anexo do livro *O Universo Poético de Raul Pompéia*, livro que contém esse capítulo, também está anexado *Canções sem Metro*, porém, Lêdo Ivo não incorporou os 10 poemas em prosa publicadas originalmente na *A Galeria Ailustrada* e que levavam o título homônimo. Esses poemas em prosa foram arranjados em outra parte dos Anexos sob o título de *Textos esparsos*, inclusive não vieram com as ilustrações, como será visto adiante, no próximo subcapítulo.

²⁴ IVO, 1963, p. 82-83

Há no espírito o luto profundo daquele céu de bruma dos lugares onde a **natureza dorme** por meses, à espera do sol avaro que não vem. **Nem ao menos** a letargia acorda ao clarão de falsas auroras, nem uma vez ao menos a cúpula unida das névoas abre um postigo para o outro céu, a região dos astros. **Nada! Nada!** Procuramos encontrar fora de nós alguma coisa do que nos falta e os pobres olhos cansados não vão além dos cabelos brancos que caem pela frente; sofre-se o desengano do inverno que da fria choupana contasse ver a seara loura dos bons dias por entre as franjas de neve que os tetos babam ao frio.

Tudo sombrio e triste. Triste o derradeiro consolo do inverno que embriaga entretanto como o último vinho dos condenados: a recordação dos dias idos, a acerba saudade da primavera.²⁵

A FLORESTA

À floresta! Visite-se de perto a tribo dos troncos viris e rudes, retesando músculos de colosso sob o córtex empedernido, para sustentar os espantosos ramos, e essas terríveis **plantas hostis**, agachadas na treva, guardando a fronteira à república das árvores, e os **tímidos arbustos**, perecendo miseráveis, estiolados e raquíticos, imersos na exuberância da grande vegetação. Vê-se o conflito silencioso e formidável da selva na ascensão para a luz; braços convulsos, torcidos como serpes, aferrados uns aos outros em tiranias de esforço, desesperados na extrema tensão; garras coléricas no ar; frentes furadas de Polifermo; torsos e quadris, nodosidades que mostram vagamente ombros enormes na sombra; joelhos de atleta, dorsos fenomenais de fera, perfis de humano espanto, dragões de pesadelo esboçados na escuridão. E sobre o tumulto escuro das ambições, coroando a vitória – o sol, a desejada luz brilhante e pura! E traição luminosa das floridas lianas que se elevam graciosas e envolvem no carinho, e cingem, enlaçam, cativam nas tramas de flores o mais válido madeiro, o grande patriarca de toda aquela geração de troncos; surpreendamo-las, traidoras abraçando o colo ao gigante, amoras e mortíferas, haurindo, insaciáveis, o esplendor másculo dos ramos, vicejando, ridentes, sobre o tronco vitimado que vai tombar ao primeiro abalo da invernia.

À floresta! Quando vier a borrasca, veremos a fantástica turba debatendo-se, esporeada pelo granizo; **ouviremos o vasto gemido das árvores arquejantes**, tentando derrancar-se à fixidez fatal das raízes sob o flagelo das rajadas – esse gemido singular, humano, de miséria!²⁶

Nos dois poemas em prosa acima percebem-se muitos exemplos do uso de figuras de linguagem como a prosopopeia e a sinestesia: Raul Pompéia personifica e sensibiliza a natureza e seus fenômenos. Em *Inverno* o crítico-poeta descreve um ambiente em que a atmosfera invernal testemunha e reforça sentimentos e estados de espírito tristes. Característica comum de alguns poemas em prosa, aqui, Pompéia revela o pessimismo em relação à vida ao se utilizar de comportamentos extremos, fracassados e de obstáculos que se amalgamam na ambiência do inverno. A natureza aqui é uma vítima que sofre junto ao poeta. Já em *A Floresta* a natureza toma

²⁵ POMPÉIA, p. 75-76, 2013, Grifos meus

²⁶ Idem, ibidem, p.91-92, Grifos meus

mais forma e a descrição do ambiente é pelas suas qualidades materiais, ou seja, são mais palpáveis e visíveis, ainda que em alguns momentos o poeta também a sensibilize com sensações e formas próprias do ser humano, como “tímidos arbustos” e “joelhos de atleta”. As descrições que Pompéia faz, seja uma descrição mais subjetiva, seja a descrição de aspectos físicos, são dependentes do seu processo intelectual e constituem a sua estética.

Observa-se, portanto, o quanto a percepção da paisagem, da natureza e dos seus efeitos naturais afluem para a produção textual de Raul Pompéia e que se alargará no seu interesse pela discussão da pintura de paisagem no Brasil, por exemplo, motivo maior desse trabalho.

1.2.3 O ATENEU

Raul Pompéia escreveu *O Ateneu* entre janeiro e março de 1888 e publicou como folhetim no carioca *Gazeta de Notícias*, de maneira parcelada entre os dias 8 de abril a 18 de maio. No mesmo ano o romance ganhou a edição em livro com algumas alterações textuais e sem ilustrações feitas pelo próprio autor — a respeito das ilustrações é dedicado o subitem 1.3.4. Somente em maio de 1894 o autor vendeu os direitos autorais para a firma *Alves & Cia.* também do Rio de Janeiro que a publicou em 1905, pela primeira vez com as ilustrações do referido autor. Porém, conforme atesta Afrânio Coutinho, essa edição de 1905 estabelecida como “definitiva”, na verdade não pode ser considerada assim, já que passou pela revisão de um português, enquanto foi enviada pela *Alves & Cia.* para a Europa; segundo Coutinho, esse revisor passou por cima da figura do Autor, como desobedecendo as indicações de Pompéia e introduzindo inúmeras modificações no texto de 1894.

A obra *O Ateneu* é material de estudo e de crítica até os dias atuais e seu texto é discutido tanto no que concerne ao estilo quanto à temática. Marciano Silva realiza uma cartografia da recepção crítica desse romance, que por vezes é classificado como uma obra realista/naturalista ou simbolista/impressionista. Para Marciano Silva, enquanto que alguns críticos analisam a obra sob o viés realista-naturalista pelos aspectos temáticos e ideológicos; outros a identificam com o impressionismo pela valorização dos elementos de narração subjetiva e os elementos formais do estilo, como a *écriture artiste* e o uso de analogias.²⁷

A escrita impressionista de Pompéia se dá pelas descrições, muitas vezes sensoriais das pessoas, dos ambientes construídos pelo homem e dos elementos naturais da paisagem. A paisagem natural é circundante tanto como enredo, quanto como cenário, visto que o colégio interno em *O Ateneu* é muito próximo aos morros da Mata Atlântica, local rico de flora, por exemplo. Logo no início do livro se lê:

²⁷ SILVA, 2008, *passim*

O Ateneu estava situado no Rio Comprido, extremo, ao chegar aos morros.

As eminências de sombria pedra e a vegetação selvática debruçavam sobre o edifício um crepúsculo de melancolia, resistente ao próprio sol a pino dos meios-dias de novembro. Esta melancolia era um plágio ao detestável pavor monacal de outra casa de educação, o negro Caraça de Minas. Aristarco dava-se palmas desta tristeza aérea – a atmosfera moral da meditação e do estudo, definida, escolhida a dedo para maior luxo da casa, como um apêndice mínimo da arquitetura.

No dia da *feira da educação física*, como rezava o programa (programa de arromba, porque o secretário do diretor tinha o talento dos programas), não percebi a sensação de ermo tão acentuada em sítios montanhosos, que havia de notar depois. As galas do momento faziam sorrir a paisagem. O arvoredo do imenso jardim, entretecido a cores por mil bandeiras, brilhava ao sol vivo com o esplendor de estranha alegria; os vistosos panos, em meio da ramagem, fingiam flores colossais, numa caricatura extravagante de primavera; os galhos frutificavam em lanternas venezianas, pomos de papel enormes, de uma uberdade carnavalesca. Eu ia carregado, no impulso da multidão. Meu pai prendia-me solidamente o pulso, que me não extraviasse.²⁸

Percebe-se nesse trecho inicial da história do menino Sérgio que a natureza toma os sentimentos e sensações humanas. Característica comum nas produções textuais de Pompéia, o uso de prosopopeia humaniza o ambiente e contribui para uma leitura impressionista do livro. José Augusto Avancini em *A paisagem em O Ateneu: a visão pictórica da natureza no texto de Raul Pompéia* propõe uma leitura em que a paisagem mimetiza os sentimentos do personagem. Para Avancini o escritor cria uma polarização entre a natureza bruta e a natureza trabalhada pelo homem:

A massa bruta da serra da Tijuca, com sua vegetação cerrada e luxuriante, com grandes paredões de rocha, com caminhos tortuosos de difícil acesso, servia para Sérgio como a materialização das dificuldades que tinha na escola. Já os jardins são vistos como locais de prazer e desregramento, duplos de jardins das delícias e paraíso terrestre²⁹.

A natureza, como analisa Avancini, aparece por vezes inclinada para uma visão pessimista e determinista do indivíduo: em momentos de ternura e comprazimento, tanto do menino Sérgio quanto da memória do narrador Sérgio, a paisagem se torna um cenário idílico. No trecho a seguir, Sérgio relembra os momentos que passava com o amigo Egbert, com o qual conheceu pela primeira vez a amizade:

Entrávamos pelo gramal. Como ia longe o burburinho de alegria vulgar dos companheiros! Nós dois sós! Sentávamo-nos à relva. Eu descansando a cabeça aos joelhos dele ou ele aos meus. Calados, arrancávamos espiguihas à grama. O prado era imenso, os extremos escapavam já na primeira solução de crepúsculo. Olhávamos para cima, para o céu. Que céus de transparência e de luz! Ao alto, ao alto, demorava-se ainda, em cauda de ouro, uma lembrança de sol. A cúpula funda descortinava-se para as montanhas, diluição vasta, tenuíssima de arco-íris. Brandos reflexos de chama; depois, o belo azul de pano; depois a degeneração dos matizes para a melancolia noturna, renunciada pela última zona de roxo doloroso. Quem nos dera ser aquelas aves, duas, que avistávamos na altura, amigas,

²⁸ POMPÉIA, 2008, p.48-49, grifo do autor

²⁹ AVANCINI, 2006, p.131

declinando o voo para o ocaso, destino feliz da luz, em pleno dia ainda, quando na terra iam tudo por tudo às sombras!³⁰

Mais uma vez atento para esse reconhecimento entre indivíduo e natureza que se amalgamam na interpretação de Raul Pompéia a partir do seu olhar subjetivo, mas não o subjetivo desconectado da realidade e sim no sentido de que faz parte da estética do autor. Sonia Brayner considera que “[...] os objetos do mundo exterior, toda sua composição material, não possuem existência independente: estarão sempre na dependência das condições intelectuais e afetivas de seus interpretes, narrador ou personagem”³¹

Nesse recorte do texto de Raul Pompéia, principalmente nas últimas linhas, observo o quanto ele promove a paisagem como pintura. As descrições que ocorrem no texto de Pompéia, como alerta Avancini, presumidamente, podem ser vindas das pinturas de paisagem produzidas pelos artistas contemporâneos ao crítico, que majoritariamente tinham frequentado a Academia Imperial de Belas Artes e estudado com o professor Georg Grimm, que mais tarde ficou conhecido como *Grupo Grimm*.

1.3 RAUL POMPÉIA COMO ARTISTA PLÁSTICO

1.3.1 A escultura *Cocotte-Coquette*

Incumbido de fazer caricaturas e ilustrações para as publicações dos meios acadêmicos desde os 11 anos de idade Raul Pompéia desenvolveu ao longo dos anos o interesse pelo desenho. Conforme atesta seu primeiro biógrafo Eloy Pontes (1935), em 1883, o crítico também seguiu os passos da escultura, embora por pouco tempo e de escasso trabalho que pudesse chegar até os dias de hoje. O que se salvou para posteridade, mesmo que somente como fotografia, foi a escultura *Cocotte-Coquette* (1883) [**Imagem 1**], que impressionou os amigos e a expuseram na vitrine da livraria *Faro e Lino*, ao mesmo tempo em que saía uma crítica para o jornal *Gazeta da Tarde*, reproduzida abaixo:

A delicada miniatura que tem o título acima, feita em talho, e que esteve exposta em uma vitrine na rua do Ouvidor, trabalho artístico de uma correção admirável, representando uma rapariga em posição encantadora e com olhar esperto fitando alguma cena interessante, que a fantasia de seu autor, Raul Pompéia, criou, acaba de partir-se! Cinzelada durante a temporada toda das férias pelo acadêmico-poeta, a obra apresentava todos os encantos de uma arrancada do mármore pelo cinzel de um Fídias. Foi recortada pacientemente, delicadamente a canivete e, sem ter um palmo de tamanho, o desenho estava feito *bors ligne* e com muito boa anatomia. Quando vimos pela primeira vez a *Cocotte-*

³⁰ POMPÉIA, 2008, p. 206

³¹ BRAYNER, 1979, p. 133

Coquette do nosso companheiro, demos uma notícia que só teve um defeito: não fazer ouvir o ruído das nossas palmas. Hoje, que damos a notícia de que ela partiu-se, enviamos os nossos pêsames ao amigo que perdeu tão linda filha e pedimos-lhe que continue, em S. Paulo, a derramar no mármore as cintilações de seu talento, do mesmo modo que derrama na imprensa os caudais do seu espírito³².

O próprio Eloy Pontes ressalta que a nota crítica é um pouco exagerada quanto aos elogios, mas que Pompéia por não ter frequentado cursos de artes plásticas e sim visitado constantemente a AIBA contribuiu para a sua habilidade. Encontra-se essa evidência, principalmente, nas ilustrações para alguns de seus poemas em prosa, publicados primeiro para a revista paranaense *A Galeria Aillustrada*, em 1888, e no livro *O Ateneu* (1888).

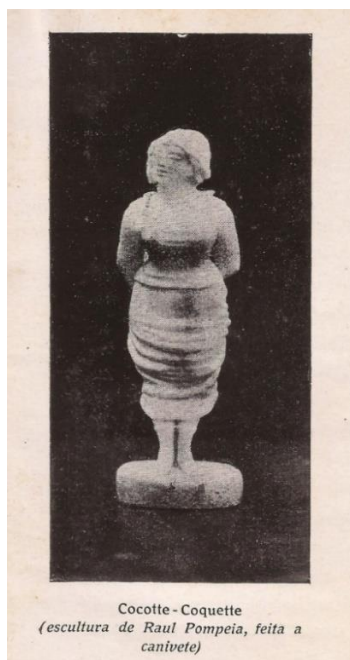


IMAGEM 1

Raul Pompéia (1863-1895)

Cocotte-Coquette

Fonte: PONTES, 1935

1.3.2 Os desenhos em *Canções sem Metro*

Os poemas em prosa confeccionados e reelaborados — posto que o escritor retificou diversas vezes os mesmos poemas em prosa até o seu falecimento — desde 1883 foram publicados esparsamente nos jornais *Diário Mercantil* (SP) e *Jornal do Comércio* (RJ). No entanto, somente em

³² PONTES, 1935, p. 118

1888 que Pompéia publica 10 poemas em prosa com ilustrações feitas por ele mesmo, como afirmado anteriormente, na revista *A Galeria Aillustrada*. Observa-se nas 10 imagens o traço fino e meticuloso do desenho, ideia de luz e sombra e, embora com a separação de imagem-texto, a ilustração, algumas vezes, ultrapassa um pouco a parte designada ao texto. Os poemas em prosa publicados originalmente na revista paranaense são: I *O Ramo da Esperança*³³; II *As Flores d'Alleluia*³⁴; III *A Morte de Rosita*³⁵; IV *As Violetas de Alina*³⁶; V *Para o Sull...*³⁷; VI *A Bandeira Branca*³⁸; VII *Noutes Pretas*³⁹; VIII *Minbas Hellenas*⁴⁰; IX *Victima do Incolor*⁴¹; X *Alma Espectro*⁴². **[Imagens 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 e 10]** Somente em *Obras: Miscelânea e Fotobiografia*, volume X, organizado pela equipe de Afrânio Coutinho, que os 10 poemas em prosa foram reunidos e publicados como originalmente na *A Galeria Aillustrada*. Na edição de 2013 de *Canções sem Metro*, organizado por Gilberto Araújo, somente 3 poemas em prosa foram apresentados conforme a publicação original. Outras publicações, como a de Lêdo Ivo, *O Universo Poético de Raul Pompéia* (1963), em que as *Canções sem Metro* são apresentadas no apêndice, apenas o texto em si sem as ilustrações aparece. Visto que as imagens impressas em *Obras: Miscelânea e Fotobiografia* não têm boa qualidade, preferi buscá-las no próprio periódico. O resgate e compilação de texto e imagem em qualidade superior só foi possível em virtude de pesquisa virtual no portal de periódicos da Hemeroteca Digital Brasileira, da *Fundação Biblioteca Nacional*, que disponibiliza acesso livre aos periódicos nacionais.

³³ *A Galeria Aillustrada*, Paraná, 20 de novembro de 1888. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/759090/169>

³⁴ *A Galeria Aillustrada*, Paraná, 30 de novembro de 1888. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/759090/12>

³⁵ *A Galeria Aillustrada*, Paraná, 10 de dezembro de 1888. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/759090/19>

³⁶ *A Galeria Aillustrada*, Paraná, 20 de dezembro de 1888. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/759090/28>

³⁷ *A Galeria Aillustrada*, Paraná, 30 de dezembro de 1888. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/759090/36>

³⁸ *A Galeria Aillustrada*, Paraná, 10 de janeiro de 1889. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/759090/44>

³⁹ *A Galeria Aillustrada*, Paraná, 20 de janeiro de 1889. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/759090/51>

⁴⁰ *A Galeria Aillustrada*, 20 de fevereiro de 1889. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/759090/61>

⁴¹ *A Galleria Aillustrada*, 30 de março de 1889. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/759090/75>

⁴² *A Galeria Aillustrada*, 10 de abril de 1889. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/759090/83>

UM PORTO UM ANSOIRO !



Oratio da ESPERANÇA

Um d'elles ergueu-se e olhou pelo mar...
—Terra?
—Não... não... Apenas o gume afiado e limpo do horizonte e o claro céu depois...
Os naufragos recahiram na morna prostração do desanimo.
Tres dias eram passados já, que o incendio e o oceano lhes haviam devorado o navio e os companheiros. Só elles restavam. Elles e o pequeno batel que os levava. O batel e o largo mar immenso...
En roda, o sol quente e o medonho silencio solenne da calmaria morta.
A vista, nem um panno branco l... Nem a fumaça do continente, além l...
Guiavam-n'os os cançados remos e a aventura; não havia mais pão : a agua ia faltar.

O quarto dia despontou brumoso.
Ah! que o digam os marinheiros ; o nevoeiro é triste como os sudarios alvos. O nevoeiro emortalha a coragem.
Perdidos l...
Mas, alguma coisa avizinha-se sobrenadando. Todos olham.
Um braço mergulha soffregue levanta victorioso ao ar um ramo verde...
Verde como a esperança !
Salvos !
Alli, alli mesmo na bruma, adivinha-se a terra firme, com as palmeiras verdes da patria !

Paul Torquiva



CANÇÕES SEM METRO II AS FLORES D' ALELUIA

QUANDO a pequenina Clelia, a branca e rosea Clelia, sentiu crescer-lhe o peito, na larga expansão ardente, auroreal do amor, das janellas ella via, ao longe, o matto, o matto verde, bordado pelas douradas flores da alleluia... Bellas flores douradas !

E um anno foi-se... Um anno... Elle partira para sempre...
Pobre Clelia !
Das janellas, d'onde ella o vira, ingrato, a fugir, viam-se, no matto, no matto verde, as alleluias douradas do novo anno...
Como são tristes as flores do desespero !

Paul Torquiva



CANÇÕES SEM METRO III A MORTE DE ROSITA

MAS-ME ?
—Amo-te l...
—A mim só ?
—Só a ti... juro !...
Embolada na suave recordação d'este juramento, adormeceu Rosita... O coração batia-lhe com palpitações doentias, irregulares, violentas... E ella, olhando, viu-o, foliz e amoroso, ao fundo de uma bella gruta azul, cheia de lindas parasitas azues, á beira de uma phantastica nascente de anilada tyupha...
Azul ! Azul ! a côr do seu ciume...
E elle cingia e beijava uma creatura vaporosa e linda, que sorria-lhe docemente... Amava a outra, o perdido ! Meu Deus ! e como se amavam !

Amadornou. Rosita abriu os olhos. Estava tristemente deserta a pobre camara. Deserta !... Havia ainda, no toco, a ressonancia do juramento da vespera e elle não rinha vel-a morrer...
A janella, em frente, parecia alargar-se mais, para mostrar-lhe aquelle retalho de céu, puro, profundo azul...

Paul Torquiva



CANÇÕES SEM METRO IV AS VIOLETAS DE ALINA

ALINA, a doce Alina, loura, infantil e garrula, sentia-se bem... Não a excitavam ver namoe, mas diziam que a doença tinha passado subitamente... a vela em breve l...
Alina sentia-se bem...
Havia muito sol no espaço. A atmosphera fresca vibrava, com a musica serena da manhã... Na selva, os humidos arbustos orvalhados tinham um pequenino sol em cada folha... Apenas as violetas do peitoril soffriam, feridas pelo calor do dia.

Na outra manhã, tudo mudára.
No espaço encheado de chuva, fluctuava um torpor gelado e sombrio ; os extremos da paisagem zizgavam-se nos nevoeiros molhados ; na selva, já nao havia, nem sol, nem passaros...
Pobre Alina !
Namoe morrera...
E só as violetas, as tristes violetas roxas do peitoril, só ellas reviviam, abrindo-se como suspiros, sob a lagrima chrySTALLINA da chuva.

Paul Torquiva

[Imagens 2, 3, 4, 5]



CANÇÕES SEM METRO
VI
Para o Sul!

POBRE velha volveu ao lar, chorosa, inconsolável... Vinha do arsenal de marinha. Vira embarca o filho. O jovem voluntário desaparecera, naquella horrivel convez, no meio dos cahos das fardas, por entre lustras patronas e bayonetas novas, scintillantes, ferozes. Depois, viza o vapor ao largo... cada vez mais longe, e sahír a barra!

Para o Sul! para o Sul!

Da casinha a beira-mar, avistava-se a barra, onde o vapor sumira fumegando... A velha mãe poz-se a fitar a barra. Parecia-lhe distinguír ainda, a subir pelas montanhas, a ultima bafurada do paguete.

E a noite veio...

A velha mãe prescrutava as trevas com o olhar desolado. *Sialat mater...*

Só a aurora afugentou-a d'alli... Mas, uma aurora brutal, vermelha, carregada, mixto infernal de incendio e chaga.

A pobre mãe fugio. Pareceu-lhe ouvir, dos lados do arrebol sangrento e rubro, a voz do filho, a morrer, que chamava-a... Horrivel! horrivel a cór vermelha para as máes!... E a guerra.....

Raul Pompeia



CANÇÕES SEM METRO
VI
A BANDEIRA BRANCA

AE acobar-se a generara das cordilheiras, minha boa ignez... Vou tornar a verte, afinal, minha pobre ignez... Mata-me este ambiente de polvora queimada...

Beija por mim os nossos pequeninas... Devem estar crescidos!... tanto tempo... Beijas, que eu vou beijal-os por minha vez em breve...

Dizia assim a sua ultima carta, datada do acampamento...

Igniez erguen os olhos, da carta que tinha nas mãos para o céu...

No occidente, flotava a branda agonia do crepusculo. Um claro semi-circulo, especie de vastissimo diadema, ia se recolhendo aos poucos para traz dos montes azues, semeando no espaço uma vaga impresso, feliz, bonançosa e uansa.

No alto do diadema, uma grande estrella branca e serena parecia olhar placidamente para baixo.

Do lado opposto, alava-se aos astros a branca lua. O branco luar radio dormia ao relento pelos caminhos...

Dizem que o branco e a córdia paz.

Por isso é bella a estrella, a luz, o claro luar que dorme nos caminhos...

E a bandeira branca, desdobrada sobre as batalhas.

Raul Pompeia



CANÇÕES SEM METRO
VII
NOITES PRETAS

RA de manhã, 8 horas.

Cheguei á janella. Vinha ja pela rua o lugubre prostilo. A padoleira mercenaria e a multidão em torno...

Via-se o alagado, cada vez que o fresco vento matutino levantava as cortinas verdes da padoleira.

E aquelle pobre cadaver fóra um philosopho!

Senti passar-me pela epiderme a caricia horrivel do calafrio.

Pareceu-me que a gelidez daquelle morto gelava a atmospheria e gelava-me. Penetrava em mim certa brisa extranha, glacial. Minha alma tiritava.

Um balde brilhava o sol na rua e no firmamento.

Eu sentia em mim a noite, preta, invernosá, poiar. Venia-me a finima visso luctulenta do nada.

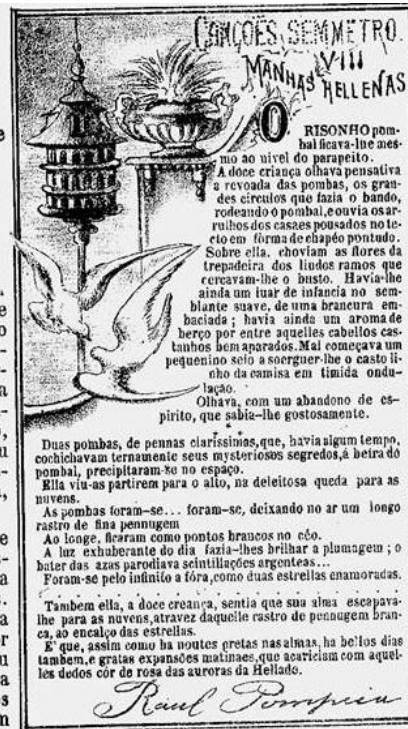
O nada inundava-me. Via tudo escuro, sinistramente negro. O dia, dando na parede caiada dos edificios, voltava sobre o meu espirito com o brilho mortal das pretas funerarias.

Eu via as flores, a relva... Que monstros!... Pediam-me, pediam, para o vigor da sua existencia, o humus fecundo e rico da minha fibra podre!

Ri-me... Mas o riso tinha a cruel vantagem de revelar mais a travéz da carne — a caveira.

Que noites de pesadello que são estas noites pretas do espirito! Só quando extinguiu-se o dia, com os curtos accessos do occidente, e a noite da natureza cahiu... só então, começou a alvorecer em minha alma.

Raul Pompeia



CANÇÕES SEM METRO
VIII
POMBAS BRANCAS

O POMBAL ficava-lhe mesmo ao nivel do parapeito.

A doce criança olhava pensativa a revoadá das pombas, os grandes circuitos que fazia o bando, rotendo o pombal, e ouvia os arrulhos dos escazes pousados no tecto em forma de chapéo pontudo.

Sobre ella, choviam as flores da trepadeira dos liudos ramos que cercavam-lhe o busto. Havia-lhe ainda um luar de infancia no semblante suave, de uma brancura embaciada; havia ainda um aroma de herço por entre aquelles cabellos castanhos bem aparados. Mal começava um pequenino solo a soerguer-lhe o casto lino da camisa em timida ondulação.

Olhava, com um abandono de espirito, que sabia-lhe gostosamente.

Duas pombas, de pennas clarissimas, que, havia algum tempo, cochichavam ternamente seus mysteriosos segredos, á beira do pombal, precipitaram-se no espaço.

Ella viu-as partirem para o alto, na delectosa queda para as nuvens.

As pombas foram-se... foram-se, deixando no ar um longo rastro de fina pennagem.

Ao longe, ficaram como pontos brancos no céu.

A luz exuberante do dia, fazia-lhes brilhar a plumagem; o bater das azes paredava scintillações argenteadas.

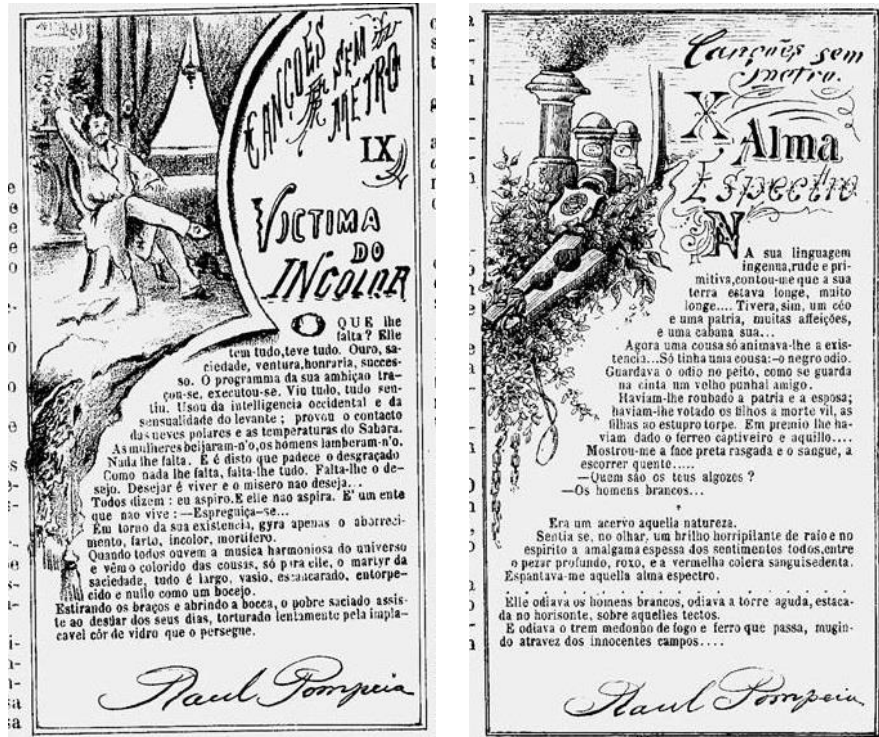
Foram-se pelo infinito a fóra, como duas estrellas enamoradas.

Tambem ella, a doce creança, sentia que sua alma escapava-lhe para as nuvens, a travéz daquelle rastro de pennagem branca, ao encaço das estrellas.

E que, assim como ha noites pretas nas almas, ha bellos dias tambem, e gratas expansões matinaes, que soaricium com aquelles dedos cor de rosa das auroras da Hellado.

Raul Pompeia

[Imagens 6, 7, 8, 9]



[Imagens 10 e 11]

1.3.3 Ilustrações para as publicações de amigos

Raul Pompéia atuando como ilustrador também concentrou sua arte para publicações de amigos. Ilustrou a lápiz o livro de poemas do amigo Rodrigo Octávio, *Pâmpanos* (1886) [Imagens 12, 13, 14, 15, 16, 17]: para cada uma das 47 poesias Pompéia dedicou um desenho, conforme o livro *Obras: Miscelânea e Fotobiografia*. Escolhi entre as 47 imagens, somente 6, dando preferência para as imagens que fazem referência à paisagem. Nesse conjunto de imagens percebe-se que Pompéia e Rodrigo Octávio trabalharam de maneira independente com seus respectivos trabalhos, possivelmente, então, foi uma escolha do editor da publicação.

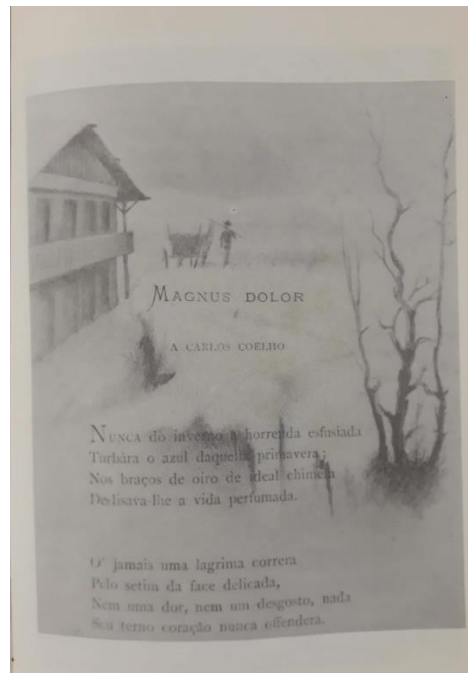
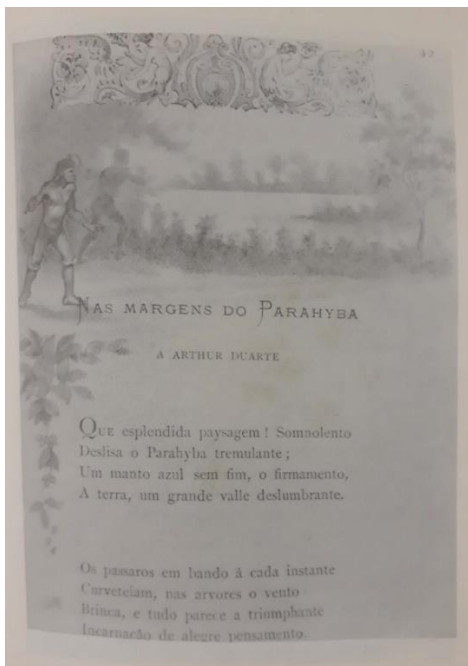
Vale a pena reproduzir este trecho de Mario Barata (1915-1983), posto que se têm poucas recepções críticas acerca dessa atividade de Pompéia; aqui o autor trata das ilustrações de *Pâmpanos* e *O Atenen*:

Em ambos os conjuntos existe a delicadeza característica de Raul Pompéia, mas seu naturalismo então é mais estático. Evidentemente o artista marchou a pouco e pouco para uma nova compreensão estética, valorizando os elementos de diluição das formas na luz ou na distância, que o Impressionismo francês havia crescentemente destacado. Sua maior aceitação nos fundos de paisagem era a maneira paulatina, imposta pelas condições histórico-sociais nacionais, de aproximar-se um brasileiro da nova tendência de vanguarda

da pintura coeva europeia, na qual o naturalismo vinha em alguns setores se transformando no chamado Impressionismo.⁴³

É evidente a mudança do traçado de Raul Pompéia entre as duas obras, enquanto que em *Pântanos* o desenho é carregado de esfumações, em *O Ateneu* (visto adiante) o traçado não é só mais firme, como também polido.

Pompéia se encarregou de outras ilustrações na década de 1880: fez a capa de *Casa de Pensão*, de Aluizio de Azevedo [Imagem 18] e a capa do livro *Vergastas*, de Lucio Mendonça [Imagem 19]. Ambas as capas são muito diferentes entre si, enquanto *Casa de Pensão* preenche basicamente todo o espaço da capa com floreios, *Vergastas* é uma capa mais sólida, mostrando apenas a silhueta de uma cena, deixando-a misteriosa.



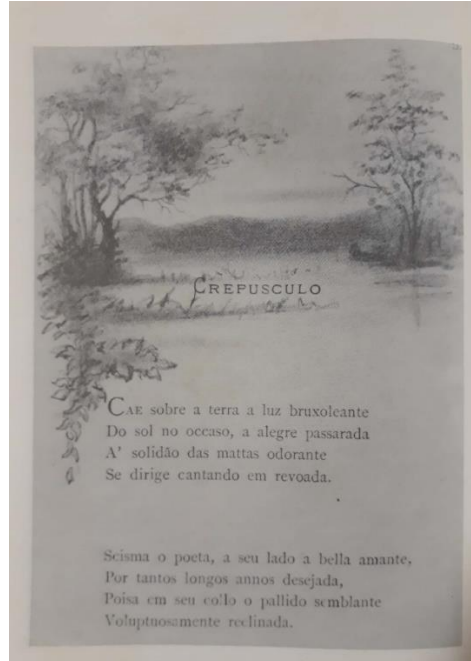
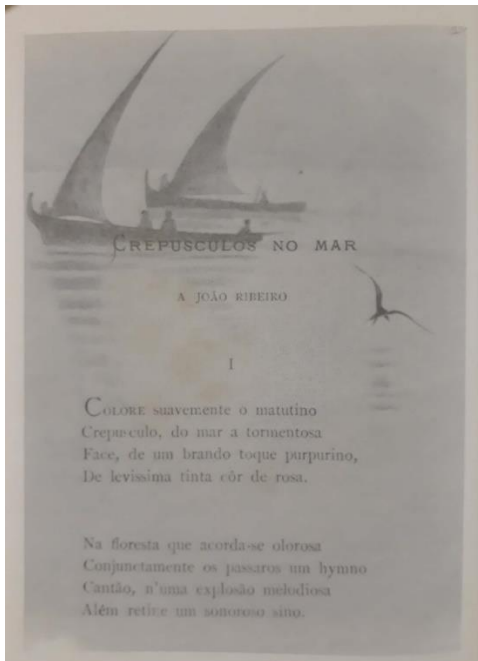
IMAGENS 12 e 13

Raul Pompéia (1863-1895)

Desenho para *Pântanos* (1886), de Rodrigo Octávio

Fonte: POMPÉIA, 1991, p. 393 e 395

⁴³ BARATA, 1991, p. 443

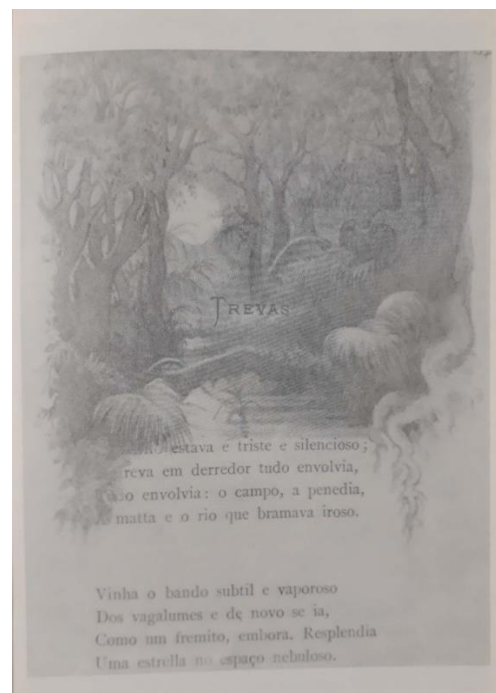
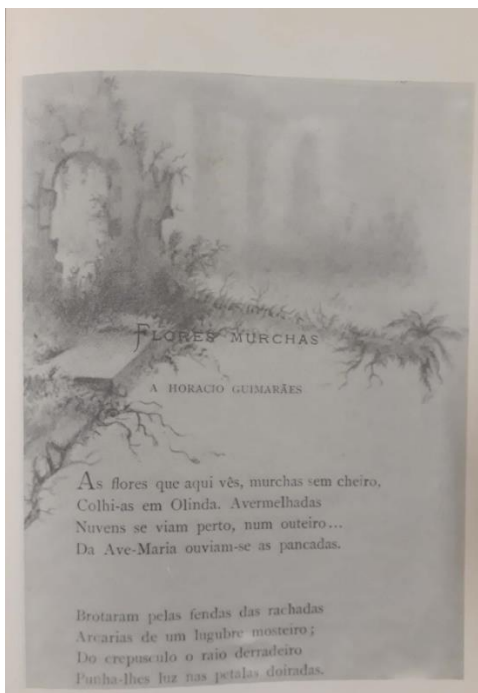


IMAGENS 14 e 15

Raul Pompéia (1863-1895)

Desenho para *Pâmpanos* (1886), de Rodrigo Octávio

Fonte: POMPÉIA, 1991, p. 396 e 404

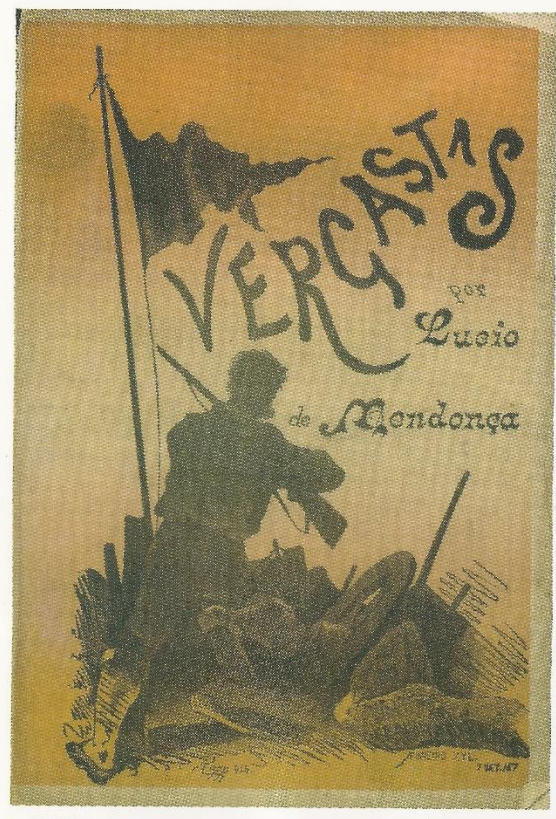


IMAGENS 16 e 17

Raul Pompéia (1863-1895)

Desenho para *Pâmpanos* (1886), de Rodrigo Octávio

Fonte: POMPÉIA, 1991, p. 407 e 409



IMAGENS 18 e 19

Raul Pompéia (1863-1895)

Capa para *A Casa de pensão* (1890), de Aluísio Azevedo

Capa para *Vergastas* (1889), de Lucio Mendonça

Fonte: CAPAZ, 2001

1.3.4 Ilustração d'*O Ateneu*

O grande problema das ilustrações d'*O Ateneu* é a separação de texto e imagem que algumas edições do livro realizaram ao longo de anos. Conforme Afrânio Coutinho, a editora *Alves & Cia* — primeira editora do livro — fez novas edições d'*O Ateneu* com as ilustrações em sépia nos anos de 1912, 1921, 1923, 1926, 1936, 1938 e 1942; em 1944, 1947 e 1949 as ilustrações apareceram em tom de preto. Na edição de 1956 a editora fez uma última edição antes que o livro ficasse em domínio público, mas, dessa vez, além de uma edição com ortografia simplificada as ilustrações não apareceram. A partir de 1955 o romance saiu por diversas editoras, algumas edições mantêm em variados tamanhos as ilustrações e em outras edições as ilustrações não são encontradas.

João Paulo Paes (1985) em *Sobre as ilustrações d'O Ateneu* faz uma análise das ilustrações de Pompéia, que ele chama de vinhetas: alerta para o grande erro de algumas edições d'*O Ateneu* que ou suprimem as ilustrações do próprio autor ou convida outros ilustradores a realizarem a tarefa. Antes de comentar por blocos as 44 ilustrações, Paes faz uma breve análise do texto de Pompéia,

identificando-o como um texto caricatural e metafórico, comparando-o com outros autores brasileiros, como Euclides da Cunha e Augusto dos Anjos. Paes observa nos desenhos d'*O Ateneu* “o naturalismo algo sensaborão do antigo copista de quadros da Escola Nacional de Belas Artes”, mas confere, também, aos desenhos a legitimidade entre texto e imagem, como na passagem a seguir:

As vinhetas do romance de Pompéia não ‘contam’ nada que já não esteja dito no texto. Nem por isso são redundantes ou supérfluas. Se por mais não fosse, teriam servido ao autor para focalizar a atenção do leitor em certos pormenores, personagens ou incidentes mais marcantes do texto, funcionando assim como *spotlight* de teatro. [...] Com isso, as vinhetas passam a funcionar como verdadeiras setas de orientação de leitura, entendida esta, especificamente, como o esforço de interpretar, de decifrar, de buscar, para além do sentido óbvio ou imediato, um sentido subjacente ou virtual mais profundo. **Conforme vai fixando a atenção nelas, em função das áreas do texto onde incidem, o leitor começa a perguntar-se por que teria o autor escolhido exatamente aquele ponto para iluminar.** A partir desse momento, as ilustrações se integram no corpo do texto; não são mais mera redundância ou ornamento, mas acrescentamento de significado, especialmente no nível de conotações. Nível que se enriquece sobremaneira quando o leitor, além de estabelecer o nexos de cada ilustração com o texto, descobre os nexos das ilustrações entre si, num como efeito de ressonância a interligá-las numa sintaxe própria.⁴⁴

Contudo essa análise de Paes, no que confere ao grifo, é rebatida por Mário Barata no texto citado anteriormente *Posição Estética dos Desenhos de Raul Pompéia*, visto que não se pode afirmar que a colocação das imagens entre o texto seja escolha de Raul Pompéia naquela edição de 1905. Observando os desenhos originais que se encontram na *Biblioteca Nacional*, as únicas inscrições nos cantos inferiores ou superiores das páginas encontram-se somente as referências de capítulo e o número do desenho, que segundo Barata não foram escritas à mão do ilustrador. Subtraindo essa conclusão de Paes, é válido pensar que existe uma relação entre o conjunto de desenhos como um todo e que não é subordinado ao texto, mas sim uma interlocução.

Escolhi 6 imagens⁴⁵ [Imagens 20, 21, 22, 23, 23, 24, 25] daquele conjunto de ilustrações do livro para analisá-los. Nestes originais guardados pela *Biblioteca Nacional*, percebe-se que o traço desaparece, principalmente na imagem 23, em que quase não se enxerga a árvore que o jovem rapaz admira. Observa-se, também, a preferência pelo lápis esfumado do ilustrador, o contorno fino do traço e o hachurado leve e discreto marcando o jogo de luz e sombra.

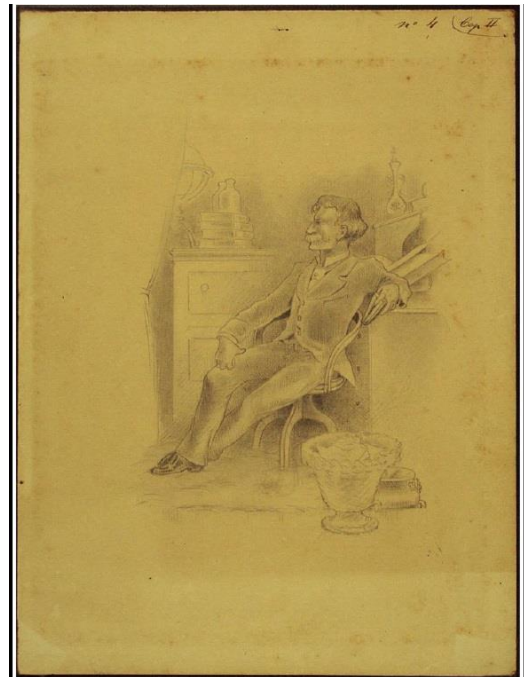
As diferenças entre a ilustração para *O Ateneu* e para *Pâmpanos* não é somente em relação à fatura do desenho, mas também quanto a representação. Em *Pâmpanos*, Pompéia não procura interpretar os poemas descritivamente, ele alude aquilo que lê com imagens independentes do texto, não existe uma fidelidade de o que está escrito com o representado; e isso é natural, especialmente

⁴⁴ PAES, 1985, p. 54, grifo meu

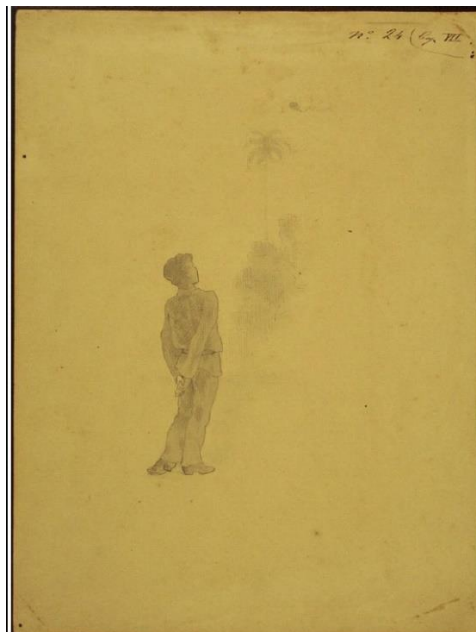
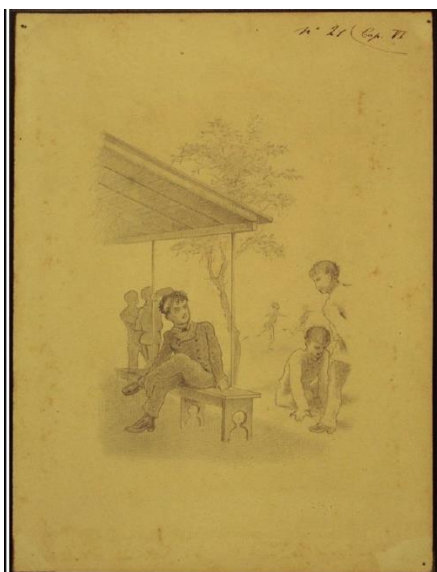
⁴⁵ Disponível em http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon530901.pdf

quando se trata de poesia. Enquanto que na ilustração para *O Ateneu*, além de ser uma produção própria, ou seja, imagem e texto seus, as imagens funcionam mutuamente com a escrita.

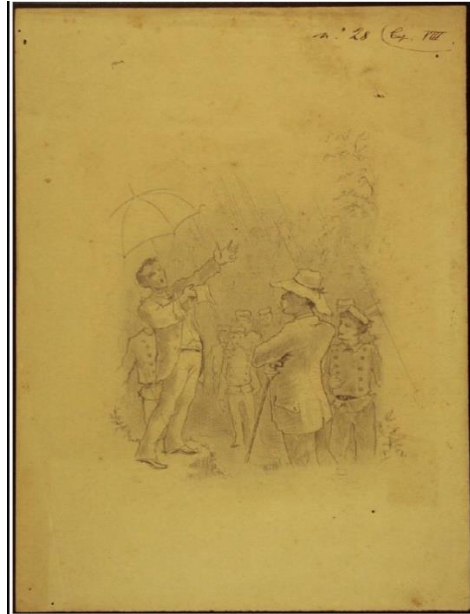
Identifico, a partir das ilustrações do crítico, que a sua produção plástica não é constante e integral. Diferente da produção textual que é uniforme quanto às ideias políticas e manifestam-se no pensamento artístico do crítico fluminense.



[Imagens 20 e 21]



[Imagens 22 e 23]



[Imagens 24 e 25]

2. A CRÍTICA DE ARTE COMO FISIONOMIA PARA AS DATAS

A pesquisa tem como foco apenas as críticas de arte referentes à pintura de paisagem que se completam com 13 textos publicados nos anos 1888, 1889 e 1891, nos jornais do Rio de Janeiro e de Minas Gerais. Especificamente 5 textos publicados no ano de 1888: 3 para a *Gazeta de Notícias* (RJ), na seção *Pandora*, e 2 para o *Diário de Minas* (MG); 4 textos no ano de 1889: 3 para o *Diário de Minas* (MG) e 1 para o *Jornal do Commercio*; e no ano de 1891 publica 4 textos somente no *Jornal do Commercio* (RJ). Neste capítulo o interesse é apresentar os aspectos particulares de cada seção escrita pelo crítico fluminense Raul Pompéia. Embora o nome dado a quem escreve crônicas seja cronista, pretendo, ao longo deste capítulo, principalmente, no subcapítulo 2.2, confirmar o epíteto de crítico; posto que Pompéia expõe um pensamento reflexivo, coerente e firme a respeito das artes plásticas e apresenta influência no seu meio intelectual de literatos e artistas a partir da publicação em jornais.

Na História da Arte brasileira é convicto Gonzaga Duque (1863-1911) ser qualificado como crítico de arte. Certamente, o seu perfil se distingue de outros autores: crítico cultural, textos focados no meio artístico cultural e autor de livros sobre artes visuais. Outros nomes são levantados a partir dos anos 2000 com trabalhos acadêmicos, como Angelo Agostini (1843-1910), Oscar Guanabara (1851-1937) e Arthur Azevedo (1855-1908)⁴⁶ que, por exemplo, são incluídos na categoria de críticos de arte, sendo alguns mais lembrados pelas críticas em jornais comentando teatro e música. A perspectiva, com esse trabalho, é observar nas bordas não somente o que já é legitimado pela História da Arte, mas também capturar no cotidiano um discurso de uniformidade entre os críticos e artistas quanto à pintura de paisagem nacional. Interessa que o *nome* de Raul Pompéia contribua para a discussão historiográfica da arte.

2.1 O FENÔMENO SOCIAL DA CRÍTICA DE ARTE

A apresentação das críticas de arte de Raul Pompéia específicas sobre pintura de paisagem tem como interesse apontar um discurso instaurado no *oitocentos* brasileiro, que tinha como ponto de reverberação na política e na cultura (literatura e artes plásticas), a criação da identidade nacional. Nas artes plásticas esse discurso percorreu além da própria produção plástica: o caminho da escrita, ou seja, entre os críticos de arte, que escreviam especialmente para jornais ou publicavam livros (nesse caso específico apenas Gonzaga Duque e Félix Ferreira) discutindo e promovendo a

⁴⁶ Angelo Agostini, Oscar Guanabara e Arthur Azevedo foram temas de dissertações e teses apresentadas em PPGs de Universidades pelos alunos Rosângela de Jesus Silva, Fabiana Grangeia e Fernando Frederico Souza, respectivamente. Mais informações ao longo do capítulo e em *Referências*.

nacionalidade em arte. Enquanto que o livro era restrito aos interessados por artes, o jornal tinha a potência de eleger maior quantidade de leitores, visto que porventura seus olhos cruzariam as colunas de Oscar Guanabary, Arthur Azevedo e Raul Pompéia.

O leitor oitocentista era recepcionado por jornais dispostos a informá-los sobre notícias estrangeiras, notícias sobre a balança comercial, acontecimentos políticos e militares, assuntos do cotidiano, como mortes, funerais e crimes e, claro, informes publicitários. Porém, esses conteúdos tinham um público direcionado, os alfabetizados da elite econômica: militares, membros do clero, aristocracia cafeeira, funcionários do estado e os comerciantes, ou seja, também no caso da leitura, havia uma desigualdade tanto cultural quanto econômica. Certamente, os meninos vendedores de jornais e outros vendedores ambulantes retratados pelo fotógrafo Marc Ferrez (1843-1923), por exemplo, estavam distantes em serem ávidos leitores dos jornais naquele período; o contrário dos assinantes, que eram proprietários de fazendas — moradores de cidades mais distantes da Corte que recebiam o jornal de acordo com a disponibilidade de linhas férreas, que a partir da década de 1870 passaram a se desenvolver em maior quantidade. Qualquer reflexão sobre artes, naquele momento, seria uma conversa com pouca reverberação entre a população de trabalhadores informais ou de baixa renda; portanto, embora os locais de visita fossem públicos, o consumo de arte ainda estava restrito a um público elitizado.

Os jornais somente da cidade do Rio de Janeiro contabilizavam juntos uma tiragem de 150 mil exemplares, entre eles o *Jornal do Commercio*, a *Gazeta de Notícias*, o *Jornal do Brasil*, o *Correio Mercantil* e o *Paiz*. Sendo o terceiro elencado como o mais popular e o que mais vendia e o *Jornal do Commercio* o impresso mais caro e com menos tiragens⁴⁷.

As colunas de Pompéia: *A Vida na Corte*, *Lembranças da Semana* ou *Aos Domingos* e *Pandora*, respectivamente dos jornais *Diário de Minas*, *Jornal do Commercio* e *Gazeta de Notícias* faziam parte de uma linha editorial para estabelecer o hábito do leitor em se manter como público daquele jornal oferecendo informação e entretenimento, como as de natureza literária: folhetins, poesias, peças teatrais e, no caso, críticas de exposições que também serviam como divulgação. Com o intuito de informar e instruir a sociedade, o jornal normatizava no leitor um certo ideal do que gostar, quem ler, o que assistir, que por sua vez passava adiante a partir de uma leitura coletiva dentro de casa ou nas ruas. Seriam, portanto, os homens de letras⁴⁸, aqueles que exerciam um domínio amplo das

⁴⁷ Para maiores informações a respeito da imprensa no Brasil, cf. BARBOSA (2010).

⁴⁸ Conforme EAGLETON (1991, p. 37): “Como os periodistas do século XVIII, o homem de letras é muito mais portador e disseminador de um conhecimento ideológico genérico que exponents de uma habilidade intelectual especializada, alguém cuja visão sinóptica, não turvada por qualquer interesse estritamente técnico, e capaz de abranger toda a paisagem cultural e intelectual de sua época”. É importante ressaltar a formação de Raul Pompéia como bacharel em Direito, ou seja, a sua formação acadêmica dava a condição necessária para ser um porta-voz da elite.

discussões na sociedade brasileira do período. Em estudo sobre a imprensa brasileira no século XIX, Barbosa afirma,

Como monumento de memória, os diários centram a sua análise e a difusão das informações em eixos preferenciais, criando uma imagem preferencial da cidade, do país, identificado com uma ideia preconcebida de nação; e de si mesmos.

Ao construir identidades, os periódicos referendam ideias que também são correntes entre escritores, jornalistas e demais intelectuais. Cria-se entre os letrados uma espécie de consenso sobre o papel privilegiado da imprensa, ao mesmo tempo que há a transformação dessas ideias em documentos-memória⁴⁹.

A pesquisadora no trecho acima reflete como o papel da imprensa exerce influência na vida prática dos seus leitores a partir de uma discussão simbólica criada entre grupos prestigiados da sociedade, como políticos e escritores. As ideias são criadas, profanadas e retidas no imaginário daqueles indivíduos que recebem as informações como leitores ou ouvintes.

Raul Pompéia nas críticas sobre pintura de paisagem repercute uma ideia forjada nesse núcleo intelectual que se tornaria emergente no Brasil oitocentista da segunda metade: a construção da identidade nacional. A partir da influência do jornalismo, criou-se uma estratégia cultural em que os críticos ou legitimariam o conhecido ou autorizariam o novo. Houve um consenso entre os críticos de arte do período, como Gonzaga Duque, Arthur Azevedo, Oscar Guanabara e Raul Pompéia em instituir uma defesa da *cor local* nas artes plásticas, o que seria a força motriz de discurso pró salvaguarda da nação. A *cor local* era amplamente discutida entre os literatos românticos no Brasil, que exploravam a partir da escrita a essência do povo e do território com o que lhe era específico. A literatura antecipava e dominava as discussões culturais no século XIX; dessa vez, aquilo que já era discutido desde pelo menos a década de 1850 na literatura, parecia querer tomar um lugar nas artes plásticas 30 anos depois.

A construção da identidade nacional trespassou na área da cultura pela literatura, como em romances e poesias e pela crítica em jornal — como o caso de Raul Pompéia e os críticos que defendiam a *cor local*. Antonio Candido aponta que

[...] a constituição do patriotismo como *pretexto*, e a conseqüente adoção pelo escritor do papel didático de quem contribui para a coletividade, devem ter favorecido a legibilidade das obras. Tornar-se legível pelo conformismo aos padrões correntes; exprimir os anseios de todos; dar testemunho sobre o país; exprimir ou *reproduzir* a sua realidade [...] ⁵⁰

Acima o autor se refere à literatura, porém, o que Pompéia faz também seria literatura e estava em conformidade com essa perspectiva de educar o gosto do público, em tornar compreensível a proposta do artista.

⁴⁹ BARBOSA, 2010, p. 132

⁵⁰ CANDIDO, 2006, p. 96, grifos do autor

O texto para se referir às artes plásticas — publicados geralmente na primeira página de todos os jornais que escreveu e selecionados para essa pesquisa — tem uma linguagem que difere daquela dos assuntos comerciais ou de interesse jurídicos. Esse tipo de assunto — artes — permite não somente o diálogo com o interlocutor, como também um texto de nuances líricas que permitem a fuga da realidade em meio àquelas notícias burocráticas. Marialva Barbosa continua abordando a configuração textual dos impressos em sua pesquisa quando afirma que,

A tipologia de textos existentes nos periódicos da virada do século XIX para o século XX é, portanto, também determinado por esses protocolos de leituras. A informação revestida com cargas de teatralidade; a opinião construída de maneira retórica, como os discursos difundidos pelas tribunas políticas; os textos de entretenimento falando para um imaginário e sonho. As informações que, porventura, contém, devem ser repetidas várias vezes no texto, de forma a facilitar a memorização. A forma discursiva é dependente da formulação textual demandada por um leitor não apenas imaginado, mas real.⁵¹

Ainda que as críticas fossem exibidas na primeira página do impresso, em algumas ocasiões a crítica sobre artes ficava em segundo plano: Pompéia primeiro esclarecia o leitor sobre alguma mazela da sociedade ou sobre acontecimentos políticos, para depois comentar alguma exposição artística na Academia Imperial de Belas Artes (posteriormente Escola Nacional de Belas Artes) ou em galerias pela cidade do Rio de Janeiro e esse assunto se resolvia em poucas linhas.

Uma vez que Pompéia não escrevia única e especificamente sobre um tema não se pode direcionar um estereótipo hermético do seu leitor: o seu público era abrangente e, inclusive, muitas vezes surpreendido pelos assuntos que o autor trazia à baila. Portanto, considero duas visões a partir disso, uma pessimista e a outra otimista: a primeira, dificulta o endereçamento e a recepção quando não existe um interesse concreto por parte do leitor ao se tratar de artes; o segundo, a visão otimista, é a possibilidade de angariar aquele leitor disposto a frequentar as exposições ou acompanhar a reflexão que o crítico realiza sobre arte visuais.

A seguir, apresento o formato e o conteúdo dessas colunas que interessam ao tema, mas antes destaco o quadro que identifica uma cronologia esquemática das visitas de Pompéia às exposições:

⁵¹ BARBOSA, 2010, p. 206

QUADRO 1: Tabela esquemática de exposições acompanhadas por Raul Pompéia

ANO/PERÍODO	LOCAL	ARTISTA
Junho/1888	<i>Galeria de Wilde</i>	Aurélio de Figueiredo
Julho/1888	(Galerias públicas)	Giovanni Castagneto
Setembro/1888	<i>Tipografia Nacional</i>	Novak
Setembro/1888	<i>Galeria Insley Pacheco</i>	Pedro Weingärtner
Dezembro/1888	<i>Galeria de Wilde</i>	Hipólito Caron
Fevereiro/1889	<i>Glacé Elegante</i>	França Júnior
Fevereiro/1889	<i>Galeria de Wilde</i>	Aurélio de Figueiredo
Março/1889	<i>Narciso e Napoleão</i>	Antônio Parreiras
Setembro/1889	<i>Ateliê Moderno</i>	Ribeiro
Janeiro/1891	Diorama na Praia do Peixe (RJ)	Victor Meirelles e Langerock
Agosto/1891	—	Henrique Bernardelli
Outubro/1891	<i>ENBA</i>	Aurélio de Figueiredo
Dezembro/1891	<i>Galeria de Wilde</i>	Hipólito Caron

2.1.1 Para a **GAZETA DE NOTÍCIAS**

Para a *Gazeta de Notícias*, entre 1º de junho a 18 de setembro de 1888, Raul Pompéia tinha o espaço *Pandora*, em que assinava apenas “R.”⁵², aparecendo em alguma coluna da primeira página do impresso. Para cada seção ele intitulou: *Aurélio de Figueiredo, Leituras, A propósito de um projeto na Câmara, Crise de inverno, Culto, Coroa de poeta, Notas* (13/jul/1888), *Um dia de esperança, Mutismo, Um povo extinto, Circo, Impenitência, Notas* (09/set/1888) e *Glória latente*⁵³. De maneira geral esses textos apresentam uma linguagem diferenciada da que era comum encontrar naquelas colunas. Em vez de assuntos de ordem administrativa ou política, estava ali impresso um texto de caráter mais reflexivo e literário, que oferecia ao leitor e aos ouvintes das leituras coletivas um desprendimento

⁵² Em *Obras. Volume VII*, Afrânio Coutinho (org.) informa que na sessão *Pandora* Raul Pompéia assinava com o pseudônimo “?”, porém, pude conferir no site da Hemeroteca da Biblioteca Nacional que a grafia correta é “R.”. Mais informações sobre o volume cf. *Referências*.

⁵³ *Aurélio de Figueiredo, Notas* (13/jul/1888) e *Notas* (09/set/1888) por se tratarem de crítica de arte estão reproduzidos em *Anexos* desse trabalho.

da ordem do ordinário. Os jornais, como instituição, estavam naquele período, a partir dos anos 1880, interessados em promover esse tipo de leitura.

Em *Pandora*, Pompéia realiza ensaios-poéticos: seleciona um tema por semana e escreve não apenas como um texto informativo, mas também como momento de reflexão poética e afetiva em meio aos assuntos corriqueiros do cotidiano. Lopes e Silva aponta que, “[...] essa forma distinta sugere sua intenção de atribuir à seção um caráter especial, tornando-a um espaço de experimentação e renovação literárias capaz de conferir maior dignidade ao ofício de cronista”⁵⁴. Atento que o ano de 1888 era especial para o crítico, posto que foi na mesma *Gazeta de Notícias* que ele havia publicado *O Ateneu* em forma de folhetim, assim como foi o ano em que ele publicou a obra em formato de livro. Portanto, as intenções literárias e poéticas de Pompéia estavam à flor da pele.

Em 14 de junho de 1888 a seção é tomada pelo assunto do artista Aurélio de Figueiredo (1854-1916) e a exposição na *Galeria de Wilde*. Essa crítica inaugura uma ideia que será frequente para Raul Pompéia e a que projeta essa pesquisa: a formação da escola dos paisagistas nacionais. Além disso, nessa crítica alguns tipos de apontamentos serão recorrentes nos textos dele referentes à pintura de paisagem, como local da exposição, rechaço à paisagem europeia, questão de compra e venda de obras, alerta para a formação da escola de paisagistas nacionais e a descrição panorâmica, englobando as características paradigmáticas do artista, frequentemente sem dar o título da obra. Nas primeiras palavras do dia, Pompéia descreve o local em que ele esteve:

Galeria de Wilde. No meio do acervo tumultuário do armazém, telas em branco, manequins à venda, vestidos de papel pardo, parvíssimos cromos deslavados à espera do engodo da moldura bonita, molduras vagas, frisos de ouro enquadrando fundos poeirentos de prateleira e potes alinhados de cores de comércio, um operário aplica-se a encaixotar pinturas.⁵⁵

A *Galeria de Wilde*⁵⁶ era, na verdade, um espaço reservado na loja de venda de artigos para pintura e decoração do belga Laurent de Wilde, localizada na Rua 7 de setembro, n. 102, na cidade carioca. Esse tipo de espaço, assim como a loja *Vieitas, Espelho Fiel, Galeria Moncada, Glacê Elegante* e o *Ateliê Insley Pacheco*, eram os chamados “salões ao ar livre” que em sua maioria ficavam localizados na Rua do Ouvidor e se estabeleciam como um circuito das artes. Especificamente, a *Galeria de Wilde* usufruía, de acordo com Couto e Silva⁵⁷, de um salão cômodo para a exposição dos trabalhos dos artistas, pois proporcionava uma iluminação mais adequada. É o que se pode

⁵⁴ LOPES E SILVA, 2008

⁵⁵ POMPÉIA, 1983a, p.99-100

⁵⁶ A *Galeria de Wilde* aparece bastante em críticas de jornais ao longo da década de 1880, com textos de Angelo Agostini, Gonzaga Duque e França Júnior, conforme Flávia Garboggini atesta em sua dissertação *Um Álbum Imaginário: Insley Pacheco* (2005).

⁵⁷ SILVA, 2014

observar a partir de um trecho escrito por França Júnior (*O Paiz*, 19/jan/1885), em virtude de uma exposição em 1885 naquela galeria:

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

Trata-se de uma sala, uma simples sala.

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

As duas casas da rua do Ouvidor que se prestam a esse mister, não satisfazem as condições exigidas.⁵⁸

Faltam-lhes a luz e o espaço.

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

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

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

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

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

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

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

Conforme Garboggini, esses locais supriam as lacunas deixadas pelas exposições oficiais da AIBA e posteriormente da ENBA servindo como um “circuito de exposição desvinculado do poder do Estado”⁵⁹, e é certo, também, que as galerias apresentavam tanto artistas conhecidos do público quanto desconhecidos.

Naquele trecho selecionado de Pompéia, o crítico descreve o cenário de um armazém em seu cotidiano; a continuação do texto se dá no trecho abaixo, em que ele aposta na descrição das telas expostas no local:

É bem a floresta brasileira, a grande natureza, que, desde a mentira teórica de Buckle, até a simples inspeção do *touriste*, parece oprimir-nos com as proporções da exuberância, a mata solene, desafio ao gênio, vasta como as ambições, com as academias de troncos e as tintas indescritíveis, flores de sangue, flores de neve, ou esmeralda transparente dos brotos e o verde dos ramos antigos e o tenebroso verde das abertas de folhagem, profundas, devorando a vista, e o episódio inesperados das borboletas, flores errantes, flores libertadas⁶⁰.

Nessa passagem, o crítico exalta a natureza brasileira pela sua flora e fauna exuberantes, construindo um imaginário em que explora as qualidades da paisagem que se oferece ao artista hábil que é capaz de retratá-la. Para isso ele rebate a ideia que estava em voga no país pelas letras

⁵⁸ As casas do Ouvidor, seriam a *Galeria Moncada* e a *Glacê Elegante*, conforme aponta Couto e Silva (2014) em nota de rodapé do artigo. Inclusive, salienta que a luz elétrica era uma novidade na cidade e aquelas casas que não possuíam uma boa iluminação se utilizavam de janelas enormes para utilizar a luz natural.

⁵⁹ GARBOGGINI, 2005, p. 89

⁶⁰ POMPÉIA, 1983a, p. 99

do determinista histórico, o inglês Henry Thomas Buckle⁶¹ (1821-1862): o teórico acreditava ser impossível a ideia de uma nação civilizada nos Trópicos, visto que a natureza por ser “generosa”, ela se encarregaria de prover as necessidades e o homem não precisaria aplicar qualquer energia e engenhosidade com a sobrevivência; e, em vista disso, a Europa, por não ter uma natureza tão fértil seria o exemplo de civilização pela sua capacidade de engenho. O pensamento de Pompéia tangencia a ideia de Buckle somente quando este afirma que o solo europeu não seria fértil e exuberante, pois para o crítico brasileiro não há a necessidade de buscar a paisagem do velho continente enquanto se tem a própria terra que serve de modelo:

E vão os nossos artistas mendigar paisagem aos panoramas da Itália, solo de enxofre e lava, à Europa, onde a floresta autóctone sucumbiu, diante da inundação das searas cultivadas.

Não todos. Começa a *formar-se a escola dos paisagistas nacionais*. A recente exposição De Wilde foi mais um passo. Quadros de um valente pintor, dotados como poucos da faculdade de ver, representando a cores cruas, energicamente, o anil violento dos nossos céus de mármore, a eflorescência das nossas primaveras, que adornam a selva como jardins, a humilde vegetação dos muros, o veludo dos limos substituindo a calça esborroada.⁶²

Em contraste com a paisagem europeia, Pompéia apresenta a brasileira como uma natureza que mesmo selvagem é disposta naturalmente de uma maneira que agrada aos olhos, como um jardim; diferente da paisagem na Europa — no caso, em especial, na Itália — que se rendeu às grandes plantações. Esse argumento se tornará marcante nos textos do crítico: a oposição ao estudo da paisagem estrangeira. Outro aspecto recorrente que sublinho nessa crítica do dia 14 de junho de 1888 é a ideia inaugural sobre a formação da escola dos paisagistas nacionais: é a primeira vez que aparece essa noção nos seus textos sobre artes.

Em *Notas*, do dia 13 de julho de 1888, Pompéia faz seu comentário sobre as exposições que ocorrem no Rio de Janeiro dos artistas Décio Vilares (1851-1931), A. Duarte⁶³, Auguste Petit (1844-1927), Estevão Silva (1844-1891), Eduardo de Sá (1866-1944) e Firmino Monteiro (1855-1888). Desse último, o crítico realiza uma póstuma homenagem em formato de elegia para o artista que não estava expondo em alguma galeria da cidade; Pompéia conta da sua visita ao ateliê do jovem artista, em Niterói. Com os outros artistas Pompéia faz aquilo que seria comum nos seus escritos: um breve apanhado da exposição, ressaltando os pontos positivos e negativos de cada

⁶¹ Para Buckle quatro fatores seriam determinantes para influenciar a raça humana: o clima, a nutrição, o solo e o aspecto geral da natureza. Assim o teórico explicava que o meio atuaria sobre a sociedade e a sociedade reagiria atuando sobre o meio físico. Esse teórico teve sua obra *História da Civilização na Europa* (1857), publicada no Brasil e comentada com frequência na década de 1870 por Araripe Júnior e Silvio Romero, contemporâneos de Raul Pompéia. (SOUSA, 2013)

⁶² POMPÉIA, 1983a, p.99-100, Grifos meus

⁶³ Possivelmente o artista português Augusto Rodrigues Duarte (1848-1888).

artista. Porém, ao se tratar de Castagneto (1851-1900) ele se permite escrever mais e de maneira mais poética sobre a sua obra, como no trecho abaixo,

De Castagneto. Quatro painéis. Um estudo bem acabado de rochedos. Bem se podia dizer natureza morta. Nenhum perfil humano, nenhuma asa de pássaro animando a atmosfera. *O sol cai sobre as pedras, branco, como um bando de gaivotas cansadas.* Ao redor estende-se uma toalha de mar manso.

Os outros quadros são pequenas marinhas. Um panorama de montanhas elevando-se sobre as *ondas*, que desarmam *cóleras de espuma* contra as praias do primeiro plano.

Duas vistas originalíssimas da baía inspiradas por um desses dias fantásticos de névoa e luz, dias elétricos que baixam de um *céu de vidro fosco*. Mar de leite, céu de leite e no centro a mancha parda, sonolenta das embarcações.⁶⁴

Acima, Pompéia pouco diz de efetivo sobre as obras do artista, pois emprega figuras de linguagem, como as prosopopeias grifadas no texto — animando seres que não são animados. O crítico, logo no início, aponta que uma obra exposta seria um estudo do artista, ou seja, Pompéia ainda não se deu conta que aquela seria a fatura de Castagneto, mas que mesmo assim estava bem acabada, refere-se também às obras como originalíssimas. Não há dúvidas que Pompéia gostou daquilo que viu, tanto que usufruiu das imagens para criar um texto de caráter lírico.

Para o domingo de 09 de setembro de 1888, o leitor seria surpreendido por uma dupla crítica de arte, posto que Pompéia visitou duas exposições de arte no ínterim entre as suas colunas no jornal. Uma delas no edifício da Tipografia Nacional⁶⁵ com a exposição de Novak⁶⁶ (1853-s.d). Essa crítica não é exatamente sobre pintura de paisagem, e, sim, sobre um retrato da Princesa Isabel em que ao fundo é retratada uma paisagem e que, segundo Pompéia, seria a melhor parte da tela:

O canto de paisagem é feliz. Montanhas ao fundo, tintas diluídas na sombra azul do alvorecer. Uma fazenda branqueja adormecida numa colina de contraforte; na chaminé vai despertando o primeiro fumo, leve, elevando-se. Além das montanhas, no céu baixo, sangram as cores de uma aurora apoplética.

Para o primeiro plano, o quadro desmerece. Impressiona logo aquele raio de sol meridiano, que vem expressamente sobre a coroa alegórica, como indicando: aqui está ela.

As flores da coroa não têm a mesma verdade da natureza do fundo, da própria vegetação mais próxima e das fitas.⁶⁷

Pompéia aponta os defeitos que o artista fez transparecer ao pintar uma natureza artificial da coroa da princesa que nem mesmo demonstra naturalidade do corpo humano.

⁶⁴ POMPÉIA, 1983a, p. 108. Grifos meus

⁶⁵ Em 1888, ano de publicação dessa crítica, a Tipografia Nacional já havia mudado de nome, a partir do decreto 9.381, de 21 de fevereiro de 1885 passa a se chamar Imprensa Nacional. Raul Pompéia deve ter usado o nome antigo pelo motivo de ser recorrente à época o prédio ser reconhecido por Tipografia Nacional.

⁶⁶ Trata-se do artista suíço Ernst Cesar Spayni Novak.

⁶⁷ POMPÉIA, 1983a, p. 119-120

A outra exposição que o crítico visitou é a de Pedro Weingärtner⁶⁸ (1853-1929), na *Galeria Insley Pacheco*. Nessa ele contrapõe o seu pensamento com a obra de Novak (1853-s.d), mesmo não de maneira explícita. Porque enquanto que a Princesa Isabel, no retrato de Novak, não demonstrou naturalidade nos seus traços (a luz e a natureza do primeiro plano eram artificiais), nas obras de Weingärtner ele percebe um acordo entre desenho, cor e luz, pelo menos nas cenas de gênero, visto que as paisagens desagradam ao crítico:

As telas de céu e paisagem não agradam tanto. Parece que as próprias figuras ressentem-se da deslocação do talento do artista, mais a gosto nas perspectivas limitadas. Não se destacam os planos de verdura, graduam-se pouco os tons de sombras, mesmo levando em conta a limpidez do dia italiano, de que nos mandou Henrique Bernardelli, não há muito, tão boas cópias.⁶⁹

Pompéia compara a paisagem italiana pintada por Weingärtner com a de Henrique Bernardelli (1858-1936) e utiliza o céu de Bernardelli como contraponto positivo ao do artista gaúcho. Como é observado em obras posteriores a essa data, a produção paisagística de Weingärtner se destaca pela paisagem em transformação: agricultores aparecem domesticando a natureza em contraste com a natureza intocada dos últimos planos, que quase alcança o céu. Segundo Paulo Gomes, o artista promoveu, a partir da produção plástica, a construção de uma identidade visual no Rio Grande do Sul e Santa Catarina ao pintar as paisagens dos estados sulistas vinculadas à imagem do povo “centrad[o] no trabalho e na construção de uma trajetória marcada pelo domínio da terra e de seus frutos”⁷⁰, sem idealização e sem caráter anedótico. A paisagem regionalista do artista começa a tomar suas características, inclusive estéticas, a partir de 1886, quando Weingärtner retorna da Europa e passa a se dedicar a essa configuração plástica. Portanto, em 1888, ano que Pompéia escreveu a crítica acima, a produção do artista ainda era recente.

2.1.2 Para o *DIÁRIO DE MINAS*

Ao escrever e assinar com seu nome completo ao final de cada texto para o *Diário de Minas*⁷¹, entre 22 de julho de 1888 a 29 de setembro de 1889⁷², na seção *A vida na corte*, Pompéia

⁶⁸ Pedro Weingärtner nasce no Brasil, mas faz sua formação artística na Europa, passando por cidades da Alemanha, França e Itália, entre os anos de 1878 e 1920. Conforme o historiador da arte Paulo Gomes (2016), é a partir dos anos 1885 que o artista constitui um “vocabulário particular”, após passar, por exemplo, pela *Académie Julian*, em Paris.

⁶⁹ POMPÉIA, 1983a, p. 121

⁷⁰ GOMES, 2012.

⁷¹ No site da Hemeroteca Digital tem uma pasta com o ano de 1888, porém, somente entre os meses de julho a setembro, e, ainda com fac-símiles bem deteriorados. Portanto as críticas publicadas em 02 de dezembro de 1888 e 16 de dezembro de 1888 não puderam ser visualizadas. Desse modo contei com a organização e transcrição dos volumes de Afrânio Coutinho.

⁷² Raul Pompéia continua escrevendo para o *Diário de Minas* quando este se funde ao *O Farol*, e passa a ter uma coluna entre 08 de outubro de 1889 a 17 de novembro de 1889. Entre 26 de novembro de 1889 a 26 de janeiro de 1900 a

apresentou uma linguagem mais enérgica e pontual, visto que ele era um correspondente da capital Rio de Janeiro para o estado de Minas Gerais, especificamente a cidade de Juiz de Fora — local que o impresso era editado. Ele precisava, então, trazer os assuntos mais interessantes que fossem relacionados à política, à economia e à vida social, como as estreias nos teatros, lançamentos de livros e exposições de artes abertas ao público. Tratando-se dos assuntos de artes visuais são 7 textos no total e 5 específicos que ele comenta sobre obras de arte em que o gênero de paisagem aparece. São nas datas de 02 de dezembro de 1888, 16 de dezembro de 1888, 03 de fevereiro de 1889, 03 de março de 1889 e 22 de setembro de 1889.

No dia 02 de dezembro de 1888 os apontamentos de Pompéia trazidos para a população mineira se dava por vezes em tom irônico, por exemplo, ao debochar dos passageiros das linhas férreas que acabaram desenvolvendo a preguiça por conta do novo meio de transporte e os imbróglis entre a ala militar do governo; além, de um breve comentário sobre o artista fluminense e que mais tarde morreria na cidade de Juiz de Fora, Hipólito Caron (1862-1892). Nessa ocasião⁷³, Pompéia lança aquilo que interessa para a pesquisa, o caso de problematizar a paisagem brasileira: “Que vão fazer à Europa os paisagistas brasileiros? É à América que eles pretendem trazer uma importação de verdura e de sol? Eduquem-se no estrangeiro os outros gêneros. Entre nós, o paisagista tem duas coisas a fazer somente, para vir a ser completo: ficar e olhar”⁷⁴. Nas breves linhas sobre a exposição de Caron, que o crítico acusa ter 28 obras expostas⁷⁵, ele já demonstra a sua preocupação com a pintura de paisagem brasileira e algo que será recorrente ao longo dos anos, como o rechaço à paisagem europeia.

Para o dia 16 de dezembro de 1888, o crítico prepara a coluna para escrever somente sobre as exposições correntes daquele momento que eram a exposição do artista Hipólito Caron⁷⁶ (1862-1892), na *Galeria de Wilde*; a exposição de móveis em madeira do industrial Moreira Santos, no Salão do *Teatro São Pedro de Alcântara* e a exposição no *Licéu de Artes e Ofícios* que seria a preparatória para a *Exposição Universal* de 1889, em Paris. Como afirmado no final do seu texto, Pompéia escreveu um “catálogo” “colhido em rápido passeio pelas salas de exposição

seção troca de nome para *Da Capital*, devido à palavra Corte não fazer mais sentido, visto que o país passou para o regime republicano a partir de 15 de novembro de 1889.

⁷³ No mesmo ano, porém, no mês de junho e no jornal *Gazeta de Notícias*, o crítico já teria lançado essa indignação diante da paisagem europeia nas pinturas de paisagem dos artistas que apontam o solo brasileiro.

⁷⁴ POMPEIA, 1982c, p.116

⁷⁵ Ana Carla de Britto aponta em *Camadas do olhar: a pintura de paisagem de Hipólito Caron (1862-1892)*, (2017), que a mostra, na verdade, contaria com 27 telas expostas e somente Raul Pompéia, entre a fortuna crítica do momento, teria contado 28 telas. Essa dissertação foi gentilmente cedida pela autora.

⁷⁶ Hipólito Caron nascido em Resende (RJ) em 1862, ingressa em 1880 na *Academia Imperial de Belas Artes*, leciona a partir de 1882 no *Licéu de Artes e Ofícios* como professor de desenho. Em 1884 segue com o Grupo Grimm para Niterói. Nessa década faz sua carreira entre o Rio de Janeiro e Minas Gerais com exposições individuais e coletivas. Entre 1885 e 1888 viaja à Europa realizando estudos com orientação do pintor de paisagens francês Hector Charles Hanoteau (1823-1890). Em 1890 fixa residência no estado de Minas Gerais e em decorrência da febre amarela falece em 1892.

preparatória”, ou seja, em poucas linhas, o crítico deu pinceladas do que estava sendo exposto (em sua maioria itens como design e farmacêuticos). Especificamente sobre Caron, Pompéia arranja a sua crítica para alertar e criticar o público visitante da exposição na *Galeria De Wilde* sobre a compra de obras de arte. Primeiro ele escreve, “O público tem concorrido a ela, mas abstém-se escrupulosamente de comprar” e, ao final: “Infelizmente o público, tão fácil às vezes em alargar a bolsa para satisfazer a grita dos reclames que favorecem obras sem merecimento, limita-se a festejar com um simples cartão de visita os esforços e o talento de Hipólito Caron”⁷⁷. Nessa crítica o elogio ao artista toma conta das letras de Pompéia. Para ele, mesmo que o modelo não contribua pelos aspectos desfavorecidos, como é a visão do crítico sobre o continente europeu, o artista consegue realizar um bom trabalho devido “ao escrúpulo de um artista nacional”: “O cenário era pobre para a cópia, mas o talento de artista soube suprir a insuficiência do modelo, inventando a graça onde faltava a grandeza, harmonizando matizes encantadores, onde a variedade selvagem da vegetação a que estamos habituados não podia brilhar”⁷⁸.

O rechaço à paisagem é registrado e o que vem junto a essa característica do crítico é transferir a rica potência da paisagem brasileira nas representações das paisagens escolhendo diversos adjetivos e prosopopeias:

Nos primeiros planos, o artista alisa toalhas d’água, imóveis e espelhantes, recamadas de folhas verdes, redondas, que boiam, erigindo em haster, como uma eflorescência de astros, flores estreladas de viva brancura; ou então expande uma várzea de trigos verdes, que o vento penteia e inclina; ou estende uma ala igual de árvores verde-cinzentas, dentre cujas copas esféricas, parecendo aparadas a tesoura, esticam-se espectralmente outras árvores como torres altas sobre a idade dos pássaros.⁷⁹

Na seção para os dias 03 de fevereiro de 1889, Pompéia aproveita o espaço para comentar sobre o que sobressaiu durante a semana na Corte: reclama ao governo uma salvação pública do grande surto de febre amarela e informa sobre a ajuda humanitária por parte da igreja católica para receber os adoentados e a indiferença da população com a epidemia. E, para concluir aquilo que ele chama de “revista semanal”, dedica um pequeno espaço para falar sobre as exposições de arte: na *Galeria De Wilde* com Aurélio de Figueiredo, e na *Glacê Elegante* com os quadros de França Júnior. Na ocasião, o crítico escreve,

França Júnior tem na Glacê Elegante duas representações de pedreiras, faces soberbas de granito, iluminado por um colorido audacioso e forte. Aurélio de Figueiredo dá-nos a ver no De Wilde quatro magníficas paisagens do seu gênero especial de verdura, que, estudado até a perfeição pelo talentoso artista, poderá um dia instruir, independente, original e *nossa* a escola dos paisagistas brasileiros.⁸⁰

⁷⁷ POMPÉIA, 1982c, p. 120-121

⁷⁸ Ibidem, idem, p. 120

⁷⁹ Idem, ibidem, p. 120

⁸⁰ POMPÉIA, 1982c, p. 156-157, grifo do autor

É evidente o interesse e entusiasmo de Pompéia com a escola nacional de paisagistas brasileiros e Aurélio de Figueiredo é mais uma vez enaltecido pela sua fatura que tanto lhe agrada.

No domingo do dia 03 de março de 1889, Pompéia inicia a seção comentando a exposição de Antonio Parreiras⁸¹ (1860-1937), na sala *Narciso & Napoleão*, localizado no reduto dos intelectuais e boêmios cariocas, a Rua do Ouvidor⁸². Curiosamente, o texto para esse dia gira em torno apenas sobre arte e sobre sua viagem como convidado para a inauguração da *Via Férrea do Sapucaí*⁸³, em que aproveita para não apenas informar sobre os acontecimentos desastrosos, como a chuva torrencial que deixou o chão em lamas, sujando os convidados, mas também para enaltecer a paisagem da serra da Mantiqueira. Aproveitando a oportunidade, Pompéia alia o comentário sobre a exposição de Parreiras com a vista da natureza exuberante da Serra da Mantiqueira e das colinas do Caxambu, região do sul de Minas Gerais. Informa o leitor e alerta os pintores paisagistas da variedade de pontos que poderiam ser representados em telas: “Quantos originais soberbos para a cópia das telas vastas”⁸⁴. Principalmente, porque é um caráter da sua opinião desmerecer a paisagem estrangeira em prol da brasileira, por exemplo, quando afirma:

Nos quadros de Parreiras expostos na sala Narciso & Napoleão, da Rua do Ouvidor, a nota geral é a grande característica das pinturas de paisagens do Velho Mundo. A variedade pitoresca das suas paisagens de inspiração brasileira fazia-se de frescura virgem e viço selvagem; nos quadros que agora nos remete da Europa, faz-se de extenuamento e de miséria.⁸⁵

E continua apontando que o artista precisou intensificar efeitos dramáticos como ventania e folhas caindo de árvores, ou seja, inventando situações, já que a Europa seria uma região monótona e que não apresentaria variedades em cenas. Essa é a maneira que Pompéia cria para apontar os defeitos da produção europeia de Parreiras e o que parece é que o crítico abre mão de criticar negativamente o artista — afinal ele é brasileiro e pinta a paisagem brasileira muito bem —

⁸¹ Conforme Stumpf (2014), Antonio Parreiras segue em viagem de estudos para a Europa em 1888 com recursos financeiros advindos da venda das telas *A Tarde e Efeitos de Tempestade* para a AIBA. O seu destino europeu é italiano, em Veneza, tendo aulas com Filippo de Carcano (1840-1914). Sua volta ao Brasil se dá em 1890.

⁸² A Rua do Ouvidor, com menos de 1km de extensão era nivelada ao Palais Royal, na França. Servia como ponto de consumo de artigos de luxo europeus e ponto de encontro da elite política, comercial e de literatos. Segundo Needell (1993, p. 194), os grupos se encontravam em confeitarias, livrarias e casa de chá da rua do Ouvidor que “[...] era, então, o local público para a expressão da fantasia de identificação da elite, não somente pela participação, como no *Lírico*, no *Cassino Fluminense* e no *Jockey Club*, mas pela auto-identificação e dramatização que ali tinham lugar”. Ou seja, as galerias, assim chamadas as lojas de artigos que emprestavam um espaço para as exposições, seriam os locais ideais para a apresentação de obras de arte com a finalidade de compra e venda e, também, de fruição por parte dos frequentadores do logradouro.

⁸³ A estrada tinha como intuito a conexão da Estrada de Ferro Minas e Rio até os limites de Minas Gerais e São Paulo. O primeiro trecho construído só seria inaugurado em 15 de março de 1891. Para maiores informações sobre o assunto ver: CASTILHO, Fábio Francisco de Almeida. As Estradas de Ferro do Sul de Minas. *Revista de História Econômica & Economia regional Aplicada*. V. 7, n 12, jan-jun, 2012.

⁸⁴ POMPÉIA, 1982c, p. 174

⁸⁵ Idem, ibidem, p. 172

para criticar o motivo — a paisagem —, ou seja, aquilo que não é do seu agrado, como destaque nesse trecho:

No gênero paisagem, não é, porém, de grandes resultados o belo miserável, como em quadros de interior, de figuras, em que o grandioso pode mesmo avultar. A mesquinhez do modelo acaba por vencer o artista. Antônio Parreiras, diante da vegetação doentia dos campos europeus, há de se lembrar com saudade do que aqui deixou, não tendo para consolo senão uma rara primavera anêmica, talvez simpática, de olhos azuis-claros como uma bela *poitrinaire*, comovente até, mas incapaz de acordar os entusiasmos forte da arte.⁸⁶

A última crítica que Raul Pompéia escreve no *Diário de Minas* que faz referência à pintura de paisagem é publicada no dia 22 de setembro de 1889. Para esse dia, além das notas sobre política e assassinatos na Corte, comenta sobre a *matinée* organizada por Leopoldo Miguez e Araújo Porto-Alegre da ópera de Carlos Gomes que foi arrebatadamente aplaudida; um pequeno comentário contrário ao último lançamento à época de Medeiros Albuquerque (1867-1834), *Canções de decadência*; e, da exposição de Ribeiro (1855-1900), no *Ateliê Moderno*. Aqui, Pompéia alerta o leitor: “Não se tem iludido o público, cumpre acrescentar. Faz gosto ver, imaginem quanto mais possuir, um daqueles retalhos vibrantes de tela, animados por uma apresentação assim de verdura e de sol autêntico”⁸⁷. Sobre essa mesma exposição, Pompéia escreve também para o *Jornal do Commercio* que seria publicado no mesmo dia, inclusive. No entanto, para o impresso carioca, o crítico dispensa muito mais linhas ao fazer uma reflexão, novamente, sobre a importância de representar a paisagem brasileira.

2.1.3 Para o *JORNAL DO COMMERCIO*

Para o *Jornal do Commercio*, Raul Pompéia escreve em duas seções diferentes, primeiro na seção *Aos Domingos*, entre 18 de agosto de 1889 a 15 de junho de 1890, e, depois, na seção *Lembranças da Semana*, entre 28 de julho de 1890 a 09 de maio de 1892; sendo as duas assinadas pelo pseudônimo “Y”. Somente uma crítica da seção *Aos Domingos* serve para o objetivo desse trabalho, a do dia 22 de setembro de 1889. No jornal carioca teve seu texto disposto no espaço chamado folhetim⁸⁸ e logo na primeira página, junto aos assuntos de primeira hora, como notícias

⁸⁶ Idem, *ibidem*, p. 173

⁸⁷ POMPÉIA, 1982c, p. 292

⁸⁸ Conforme SOARES (2014, p. 97-98), o *feuilleton* francês recebeu a alcunha de folhetim no Brasil, especialmente no *Jornal do Commercio* a partir de 1839. O folhetim aparece em um espaço reservado do jornal: todo o rodapé dividido por uma linha horizontal. Os editores ofereciam ao leitor esse espaço como uma forma de fôlego entre as notícias burocráticas e cotidianas; além da possibilidade de alcançar um novo leitor: “Segue-se daí que o *feuilleton* implicava a tentativa consciente dos periódicos do século XIX de ampliar o público leitor: por meio da articulação entre específicas modalidades textuais determinada disposição gráfica das páginas, a diversidade de interesses de um mesmo leitor e dos diferentes leitores aparecia materialmente de forma setorizada e segmentada, todavia disponível em um objeto único de leitura”.

estrangeiras, assuntos comerciais e militares e notas de falecimento e epidemias. Nessa data o autor faz um jogo de ideias entre os dias nublados — que lhe causam tédio — e os poemas lidos de *Canções de Decadência*, do poeta pernambucano Medeiros e Albuquerque (1867-1934): aqui Pompéia se mostra muito sutil e irônico, “Mas que saudades do sol e dos poemas caros!”⁸⁹ A ironia permeia seu texto, por exemplo, quando comenta em tom debochado a presença de um dos membros do Instituto Histórico em uma solenidade internacional, e, também, alfineta a soltura de um padre acusado de roubo enquanto que um outro indivíduo permanecia preso por ter se metido “[...] uma noite temerariamente, entre um grito de viva vermelho e um copo de absinto verde...”⁹⁰. Contudo, para falar em pintura de paisagem, ele escolhe a exposição do artista Ribeiro⁹¹ (1855-1900), no *Ateliê Moderno*. Motivado pelas telas do artista, Pompéia escreve:

Nesta desagradável semana, antes do sábado, para vermos o sol, era preciso subir ao Atelier Moderno e olhar pelas telas do Ribeiro.

Que delicioso conforto, no elegante salão! Os crótons do divã central sentiam salutarmente a respiração do bom tempo.

E realmente, como não vibravam as telas, de verão e de luz!

Diante daqueles quadros percebe-se bem que os nossos pintores, insistindo ao estudo fiel, imediato, sincero da natureza, *hão de fundar uma escola nacional de paisagem*, com a qual nenhum outro gênero conseguirá apostar sucesso.⁹²

O artista mencionado por Pompéia é Francisco Ribeiro e, não por acaso, o crítico afirma que o pintor é um dos fundadores da escola nacional de paisagem, pois ele é um dos integrantes do *Grupo Grimm* ou pintores de Boa Viagem, discípulos do mestre Georg Grimm (1846-1887). Com esse grupo, como será melhor abordado no capítulo seguinte, a proposta do professor consistia em levar os alunos da AIBA para os recantos naturais da cidade para pintar *en plein air* e fazer dessa atividade não um esboço ou estudo, mas sim o trabalho final. A configuração desse texto do *Jornal do Commercio* para o texto do jornal mineiro *Diário de Minas* é bastante diferente, posto que nesse é uma breve nota e naquele o crítico dispensa mais linhas para falar do artista e enaltecer a paisagem brasileira, assim como faz uso de um texto com figuras de linguagem e descrições de

⁸⁹ POMPÉIA, 1983a, p. 154

⁹⁰ Ibidem, idem, p. 159

⁹¹ O perfil de Francisco Ribeiro em *O Grupo Grimm: paisagismo brasileiro no século XIX* (1980), de Carlos Roberto Maciel Levy, é controverso, pois em um primeiro momento o autor afirma que o artista nasceu em Portugal e chegou ao Brasil quando criança e matriculou-se em 1882 na AIBA abandonando-a em 1884 para seguir viagem pela costa marítima fluminense com o Grupo Grimm. Faz algumas exposições em galerias, como no ateliê fotográfico *Carneiro & Tavares* (RJ), no *Ateliê Moderno* (RJ) e na *Glacé Elegante* (RJ). Em 1892 passa a lecionar no Liceu de Artes e Ofícios (RJ) até o ano de 1896 e depois disso não é mais relacionado ao contato artístico. Porém, Levy, ao comentar as consequências do Grupo Grimm, afirma que Ribeiro abandona a pintura, o que seria no ano de 1887, quando o professor Grimm parte para a Europa novamente. É controverso o comentário do autor pois, o artista continua expondo pelos anos seguintes da partida do professor, como é caso dessa própria crítica de 1888, elencado nesse trabalho.

⁹² POMPÉIA, 1983a, p. 155, grifo meu

todo o conjunto de obras. Na crítica para o jornal carioca, o crítico, inclusive, faz apontamentos insatisfatórios em relação a uma ou outra tela de Ribeiro quando afirma,

O paisagista Ribeiro não podia ser mais feliz nesta escolha. Excetuado um quadro ou outro, em que parece que a iluminação excessiva da vista preferida iludiu o artista, fazendo-o destacar vivamente fundos que deviam escapar para a coloração esmaecida da distância, é bem difícil realizar com mais vantagem a cópia da excursão de um raio visual através do ar livre.⁹³

Ainda tratando como novidade aqui no Brasil a prática ao ar livre da pintura de paisagem, Pompéia analisa como algo a ser mais trabalhado, por parte do artista, a representação dos fenômenos da natureza.

Para esse mesmo dia, porém, separado por um tracejado, Pompéia faz um alerta ao leitor sobre os paisagistas brasileiros que estão prestes a formar a “escola brasileira de paisagem”, citando Antonio Parreiras, Aurélio de Figueiredo, Hipólito Caron e Francisco Ribeiro:

Em uma sucessão de intervalos relativamente breves tem o Rio de Janeiro festejado os triunfos de uma boa conta de paisagistas: Parreiras, Aurélio de Figueiredo, Caron, agora Ribeiro, que já tem dado provas do seu talento em outras exposições menos importantes.

Estimulem-se mutuamente esses ilustres artistas e um concurso de atividade e de entusiasmo, animem com o seu exemplo, aqueles que aspirarem seguir-lhes os passos e realizem a escola brasileira de paisagem, a escola americana de pintura, com o sol do nosso céu, com a pujança da nossa floresta, apresentando ao velho mundo uma amostra de americanismo diferente do conhecido americanismo impassível da devastação industrial.⁹⁴

Curiosamente, Pompéia não fala em outros artistas do *Grupo Grimm*, como Castagneto, Thomas Georg Driendl (1849-1916), Domingos Garcia y Vazquez (1859-1912) e França Junior (1838-1890), mas cita Aurélio de Figueiredo que atualmente é mais lembrado pelas suas pinturas de gênero.

Após esse texto, Pompéia retornaria a comentar especificamente sobre pintura de paisagem somente em 1891 e em outra seção do *Jornal do Commercio: Lembranças da Semana*. No dia 12 de janeiro de 1891 seu texto é publicado na oitava coluna da página 2 continuando na página seguinte. Ele abre a sua crônica semanal falando favoravelmente sobre liberdade religiosa⁹⁵ e depois lança um longo comentário sobre o *Panorama da Cidade do Rio de Janeiro* [IMAGEM 26], de

⁹³ Idem, *ibidem*, p. 155

⁹⁴ POMPÉIA, 1983a, p. 156

⁹⁵ A Constituição de 1891 foi assinada somente em 24 de fevereiro (a crônica de Pompéia foi escrita em 11 de janeiro e publicada em 12 de janeiro de 1891), que se confirmou a separação entre a Igreja e o Estado, contudo, em 07 de janeiro de 1890 pelo Decreto 119-A, assinado por Ruy Barbosa, já havia se estabelecido a laicidade do Estado.

Victor Meirelles (1832-1903) e do artista belga Henri Charles Langerock⁹⁶ (1830-1915). A obra se trata de uma vista panorâmica da cidade do Rio de Janeiro pintada a partir da vista do morro de Santo Antonio e executada na Europa entre 1887 e 1888 para a construção em formato de rotunda com as medidas específicas da obra. O *Panorama da Cidade do Rio de Janeiro* foi notícia no *Jornal do Commercio*, na seção *Correspondências*, por um correspondente de Paris (um ano antes de Pompéia comentá-lo) quando foi avisado aos brasileiros que,

O Panorama da Bahia e Cidade do Rio de Janeiro, pintado por Victor Meirelles de Lima e Henrique Langerock, e premiado com a medalha de ouro pelo jury internacional da Exposição de 1889, já foi desmontado, enrolado, encaixotado e embarcado com destino no Rio, onde deve ser exposto este anno. Victor Meirelles, que presidia a todas estas operações com a sua costumada actividade, segue nestes dias para o Brazil, por Genova, onde embarcará de modo a chegar ao Rio de Janeiro antes da sua vasta tela, que foi embarcada em Antuérpia.⁹⁷

Pompéia incentiva o leitor a visitar esse “gênero de espetáculo”, pois acredita ser um ótimo trabalho realizado pelos artistas. Embora, conforme no trecho a seguir, o crítico distinga as partes em que cada artista trabalhou:

Um defeito relativamente generalizado sente-se-lhe primeiro e que não é pequeno: a desigualdade da mão de obra. Em seguida, notam-se os defeitos parciais inerentes a essa desigualdade. Realizada a sua execução por dous artistas de temperamento dissemelhante e mesmo como se pode depreender do trabalho, de aptidões técnicas desiguais, conhece-se logo que um dos lados do círculo de perspectiva é pintura de palheta muito diferente da que deu as cores à banda em frente e que um desses lados é de trabalho muito superior ao do outro.⁹⁸

A parte que Pompéia acredita ser superior é o lado ocidental da vista panorâmica e pintada pelo brasileiro Victor Meirelles. Enaltecendo o pintor e a natureza brasileira ele comenta que “O lado do ocidente é belissimamente acabado. A natureza aí representada é a nossa; a massa de montanhas, o crespo da vegetação, a suave flutuação da neblina que à tarde eleva-se do solo sobre as casas, por entre os contrafortes verdes das colinas, tudo aí é feito com raro êxito. Sente-se reinar

⁹⁶ Langerock nasceu na cidade de Gand, na Bélgica e se formou em Belas Artes na Universidade de Gand. Porém, sua carreira ficou estabelecida praticamente na França em que se destacou como pintor de paisagem e fotógrafo. Publicou alguns álbuns de fotografia de paisagens bucólicas e cidades em ruínas, na década de 1870. No período em que esteve no Brasil montou junto com Victor Meirelles a empresa de panoramas *Firma Meirelles & Langerock*. Após a exposição do *Panorama* na Bélgica, em 1888, a sociedade entre os artistas foi desfeita judicialmente, pois, segundo Meirelles, o artista belga queria receber mais do que estava no contrato. Portanto, a construção da rotunda, que seria alocado o *Panorama*, em ocasião da *Exposição Universal* de 1889 e a rotunda construída no Rio de Janeiro, seria um empreendimento solitário do artista brasileiro. Para saber mais ver: COELHO, Mário César. *Os Panoramas Perdidos de Victor Meirelles: aventuras de um pintor acadêmico nos caminhos da modernidade*. Doutorado (Tese em História), Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina, 2007.

⁹⁷ JORNAL DO COMMERCIO, 06 de fevereiro de 1890, p. 2

⁹⁸ POMPÉIA, 1982d, p. 162

a vida”⁹⁹. Empolgado pelo que analisa, o crítico aproveita para expor a sua linguagem mais literária e poética continuando,

A folhagem, amortecida dos calores do dia, dobrando-se nos pecíolos, vacila ao afago da brisa da tarde e mostra em doce palpitação, a cor dupla, que as folhas têm em uma face e noutra. Sente-se a neblina variar de forma, mover-se, à medida que o solo a desprende por haustos brandos, como a branda respiração da terra no descanso da hora.¹⁰⁰

Após o momento em que descreve o fenômeno das folhas se serpenteando, portanto, algo mais lírico do texto, Pompéia faz apontamentos que cabem mais a um ponto de vista objetivo da tela:

A perspectiva aérea desse lado, apesar de ser do lado da sombra, porque os raios oblíquos do sol poente vão se ficando já para além das grimpas da Tijuca, que se desenham ao longe, apesar de existir mergulhada na quase uniformidade do claro-escuro, aprofunda-se com exatidão, verdade e sentimento. Por honra da arte brasileira, é esse exatamente o lado em que trabalhou o pincel do artista nacional Vítor Meireles.¹⁰¹

Quer dizer, mesmo que a paisagem fosse prejudicada pela falta de luz da hora escolhida para pintar, o artista — e sublinha ele ser brasileiro — conseguiu provocar a sensação de verdade. Ao contrário do que realizou o artista belga e sócio da empresa de panorama Langerock, que trabalhou o lado oriental do *Panorama da Cidade do Rio de Janeiro*, conforme atesta o crítico:

[...] se há expressivos golpes de luz, dessa luz enferrujada das últimas horas do dia, se há uns longes de serrania muito bem feitos e uma deliciosa vista de Niterói, encontram-se insuportáveis durezas de execução, verdes falsos, arestas vivas impossíveis de se acusarem assim na distância, seres de mar nunca existidos, as espumas absurdas, crispadas na superfície absolutamente tranquila das águas, e mesmo palmares de perspectiva de linhas; como por exemplo no desenho da Igreja de São Francisco de Paula, que não há meio de se ajustar em projeção com as casas do quarteirão fronteiro do largo, incorreções que quebram o efeito tão agradável do primeiro exame, tão habilmente sustentado, aliás, no hemisfério da perspectiva do ocidente.¹⁰²

Para Pompéia, Langerock não conseguiu acertar no desenho, na cor e na perspectiva a paisagem que se prestou a representar. É interessante observar que o artista belga também era fotógrafo e, portanto, um provável conhecedor de linhas, ou seja, não estaria o crítico sendo muito implacável com o artista, apenas para corroborar a sua ideia de que um artista nacional poderia melhor pintar o país? Pois, em paralelo com a crítica de Pompéia, elenco uma crítica de Gonzaga

⁹⁹ Idem, *ibidem*

¹⁰⁰ Idem, *ibidem*

¹⁰¹ POMPÉIA, 1982d, p. 162

¹⁰² POMPÉIA, 1982d, p. 162-163

Duque — enquanto assinava como Alfredo Palheta, para a revista *A Semana* (RJ), em 11 de julho de 1885 — em que diz,

LANGEROCK — Seis encantadores quadros, tocados com muita segurança, executados com rara habilidade de perspectivas — *Jogo de bolas* e *Uma pescaria no reinado de Luís XIV*, *Paisagem de França* e quatro estudos da natureza do Brasil.

[...]

Nos estudos da natureza brasileira o artista mostra que tem empregado muito trabalho para encontrar a cor local da paisagem.

A paisagem do Brasil é um escolho para os créditos dos pintores... Eu direi ao artista: — Cuidado, cuidado com este maldito verde que tantas rusgas e cóleras tem provocado.¹⁰³

Vê-se que Gonzaga Duque indica que Langerock trabalha muito bem a questão de perspectiva dos espaços e, em concordância com Pompéia, pensa que em se tratando de cor ele não convence. Esse breve paralelo entre os dois críticos tem como interesse mostrar que o discurso elaborado por Pompéia, especificamente nesse caso, é uma construção deliberada pelo paradigma de enaltecer a paisagem, o artista, a obra nacional em detrimento do que é estrangeiro.



IMAGEM 26

Victor Meirelles (1832-1903)

Estudo para Panorama do Rio de Janeiro: entrada da Barra, 1885

Óleo sobre tela, 195,3 x 57 cm

Museu Nacional de Belas Artes, RJ, BR

Fonte: <https://artsandculture.google.com/asset/estudo-para-panorama-do-rio-de-janeiro-entrada-da-barra-v%C3%ADtor-meireles/1AHdsMkeYtjQXA>

Raul Pompéia passaria alguns meses sem tocar no assunto de pintura de paisagem no jornal, retornando apenas em 24 de agosto de 1891 em *Lembranças da Semana* — dessa vez, a seção aparece como folhetim do impresso, ou seja, em um espaço reservado. Para esse dia, comenta o

¹⁰³ DUQUE, 2001, p. 73-74

que os jornais ingleses e franceses publicam: o convencimento das suas regiões a não imigrarem para o Brasil. Pompéia, em tom irônico afirma

Com um sabor agridoce, logo as descomponendas das folhas francesas e londrinas, contra nós e pregando a não-imigração para terras brasileiras.
Jamais nos soou tão bem aos ouvidos o manifesto ardente das simpatias em que somos tidos por muita gente boa, mundo afora.
Abençoadas más línguas.¹⁰⁴

Essa postura de aversão ao estrangeiro reverbera quando o crítico defende ferrenhamente a paisagem brasileira em detrimento da europeia que, segundo ele, seria raquítica. Para esse dia, apresenta um comentário sobre a exposição, em uma das salas da Escola Nacional de Belas (ENBA), de Henrique Bernardelli (1858-1936), que fazia parte do corpo docente da instituição, e fala especificamente sobre um quadro do artista:

Uma grande tela de paisagem sobretudo, mereceu altíssimos aplausos. Uma planície verde, onde se aveludam rebentos tenros de feno e vão muito longe acabar contra uma floresta de escasso arvoredo, através do qual transparece uma claridade de crepúsculo vespertino. Alguns campônios passam. Não é um simples quadro esta pintura: é uma verdadeira escola de paisagem. O artista, com a mais nobre audácia, propõe-se aí um verdadeiro problema de habilidade de fatura e de talento, e o resolve, de modo incrível.

No trecho acima, Pompéia conclui de imediato que o artista conseguiu superar os problemas de modelo, pois audacioso e habilidoso na fatura da tela, capaz de transformar aquela paisagem em algo orgânico, como na continuidade do texto:

Rápidas modulações de verde sobre a terra, matizes de imperceptível transição no colorido vegetal; a mais disso, uma estrada rasa que abraça em curva um canto da tela, estrada tão verde aliás como o campo e disfarçada em um rebrotar da relva dos caminhos mal batidos, e ainda uns paus de cerca e um distante monte de feno seco que mal se acentuam em uma tonalidade do crepúsculo sem relevo. Só com isso a paisagem anima-se, palpita, *realiza-se* tão sedutoramente, tão interessante, tão vária, como se a povoassem mil incidentes, como se preparassem mil efeitos, com todo o sistema de planos de bastidores, que de costume se armam.

E a habilidade do artista se sobrepõe a deficiência que a floresta europeia propõe, segundo o crítico:

E, talvez principalmente, por efeito do contraste violento, que destaca a animação do campo mais próximo de uma floresta europeia, espectral, raquítica, fumacenta, cuja ramaria ao longo esbate-se, quase se difunde nas sombras do céu; o panorama foge diante do espectador, escapa-se a si mesmo, enche e aprofunda o espaço com uma impressão

¹⁰⁴ POMPÉIA, 1982d, p. 345

de ar, de verdade, de existência que perturba, despertando-nos o instinto de palpar a tela, a ver se há mesmo entre a moldura algum obstáculo de pano e tinta.¹⁰⁵

O que fica claro na posição de Pompéia diante da produção de Henrique Bernardelli, além da estratégia em definir de antemão a paisagem brasileira como melhor que a estrangeira, é a capacidade do artista em representar a natureza do Brasil pela sua especificidade de *cor local* e pela sua individualidade como artista. Camila Dazzi comenta que Bernardelli teve uma grande repercussão no meio da crítica de arte exatamente por essas condições que ele apresentava na produção plástica e, inclusive, porque o artista não foi para a Europa como pensionista ganhador do Prêmio de Viagem da AIBA¹⁰⁶ e isso era visto como algo moderno, como algo que devesse ser buscado para o artista moderno: a distância da Academia e daquilo que lhe pudesse fazer referência, como, por exemplo, o trabalho sistemático baseado em regras herméticas de composição, cor e luz.

Ao final de uma crônica longa tratando sobre a imigração europeia no Brasil, especificamente de judeus, no dia 26 de outubro, Pompéia retorna a falar de Aurélio de Figueiredo. Em exposição já encerrada que durou cerca de duas semanas na ENBA, Pompéia não poderia convidar o leitor a visitá-la, então, tece seu comentário de maneira que o seu foco principal remete diretamente ao artista, posto que nas últimas linhas propõe que o artista se eduque mais no gênero de paisagem, e, mais uma vez, sublinha que o artista é um original paisagista nacional:

Nas paisagens, apresentou-se ainda uma vez de acordo com trabalhos seus conhecidos, como o mais original dos contempladores da nossa natureza. Aurélio de Figueiredo é, com efeito, o mais original dos nossos paisagistas: ninguém como ele enfrenta o verde cru dos nossos panoramas de atmosferas límpidas e de longe tão vivos quase como o primeiro plano.

E aqui, então, argumenta a necessidade que o artista tem em se disciplinar quanto a noção de perspectiva:

Parece-nos, entretanto, que o artista carrega demais a sua impressão, em prejuízo da perspectiva e do bom efeito. Um *modo seu* está marcado decididamente no seu pincel de paisagista, e o artista pode gabar-se disto como raros outros. Quer-se-nos afigurar, porém, se permite que o digamos, que esta qualidade precisa um pouco mais educar-se.¹⁰⁷

Utilizo o próprio grifo do autor para chamar a atenção quanto a esse aspecto que interessa a Pompéia e aos outros críticos. É essa nova circunstância que os críticos delegam aos artistas que

¹⁰⁵ POMPÉIA, 1982d, p. 348

¹⁰⁶ Henrique Bernardelli segue para a Europa em 1879 com a ajuda financeira da Escola de Música (que pertencia à AIBA), visto que Henrique e seus outros irmãos, Oscar, Rodolfo e Félix tocavam instrumentos musicais. Henrique permanece na Itália até o ano de 1888, como é confirmado por documentos analisados por Camila Dazzi.

¹⁰⁷ POMPÉIA, 1982d, p. 412-413, Grifo do autor

se propõem a pintar a paisagem brasileira: não apenas a iconografia típica dos trópicos, como a geografia, fauna e flora, mas a atmosfera captada pela luz e cor locais em conjunto com a individualidade do artista.

A última crítica em que se refere à pintura de paisagem é publicada no dia 07 de dezembro de 1891. E, nessa data, as primeiras notas tratam do lamento pela morte de Dom Pedro II, ocorrida dois dias antes, em Paris, e dos últimos acontecimentos sobre a Revolta da Armada (1891-1894) iniciada um mês antes e que levou à cabo a renúncia do presidente da República Marechal Deodoro da Fonseca (1827-1892), que havia dissolvido o Congresso. Após esses comentários de orientação política, Pompéia costura um outro assunto de interesse nacional, a questão da arte nacional.

Sutilmente o crítico faz uma ressalva ou uma sugestão àqueles que escrevem sobre artes: “Duas parece que são as maneiras de ser da arte nacional e isto era bom que firmassem explicitamente os críticos, para se não cair mais no erro aliás nobremente intencionado da literatura dos *borés* e *tangapemas*”.¹⁰⁸ É interessante, e serve para a discussão do próximo subcapítulo, que Pompéia chama o *outro* de crítico, ou seja, não se considera um crítico de arte; e, sempre que necessário ele chama o seu texto de crônica: “Só no que diz respeito a pintura a crônica das artes vai atropelada de novidades, e não somente os artistas se apressam em produzir, como o público em visitá-los e festejá-los”¹⁰⁹. A alteridade que se propõe Pompéia pode estar relacionada ou para não se comprometer ou porque o julgamento para ser crítico de arte naquele momento cabia somente àqueles que escreviam exclusivamente sobre artes. Outro fator relevante é o seu apontamento crítico se tratando da temática indigenista muito em voga à época¹¹⁰, visto que “tangapemas” e “borés” são vocábulos tupi e trata-se respectivamente de um tipo de arma e um instrumento musical feito de bambu. Aqui, o crítico quer dar um basta a essa representação, como se fossem águas passadas e não mais necessária para a construção de uma arte nacional.

Em continuidade a essa crítica, Pompéia faz uma distinção entre as artes plásticas e a arte da música e poesia elencando quais seriam as maneiras para se destacar uma obra de arte de caráter nacional. Primeiro ele afirma ser o assunto, ou seja, o motivo da produção artística — e assim pensa-se nos índices identitários da nação, como a topografia e a flora típicas do Brasil. Porém, essa seria a maneira mais fácil ou menos importante de se reconhecer em uma obra de arte, visto que a mais importante é a originalidade do autor:

¹⁰⁸ POMPÉIA, 1982d, p. 448, Grifos do autor

¹⁰⁹ POMPÉIA, 1982d, p. 359

¹¹⁰ O romantismo brasileiro elegeu o indígena para realizar a aspiração de mito de fundação nacional. O indígena aparecerá na literatura e nas artes plásticas a partir da década de 1850, com o projeto político de D. Pedro II em conjunto com o meio cultural.

A outra maneira é a da maior ou menor originalidade do caráter artístico dos autores, o que pode oferecer fundamentos profundos para a distinção de uma escola nacional, classificada segundo aquilo que de mais sério existe na cultura artística, que é a organização psicológica de cada artista o temperamento, ou mais claramente, a índole das almas.

[...]

Esta segunda maneira, pois, mesmo porque oferece a contraprova da primeira, é a mais importante e a mais de se ter em conta. A primeira entretém-se em uma crítica de superfície; a segunda abstrai de quanto haja de superficial na indagação artística, para aprofundar a contextura e estrutura íntima da obra de arte. É assim o processo mais sério de reconhecimento do nacionalismo.¹¹¹

A concepção que Pompéia cria a partir dessa ideia de temperamento do artista está vinculada diretamente às características do romantismo e vai de encontro com o entendimento de obra de arte neoclássica, por exemplo. Ainda no século XVIII, alguns autores como Shaftesbury (1671-1713) e William Hogarth (1697-1761) buscavam renunciar à critérios predeterminados pela Academia Francesa e eleger a experiência e a originalidade como o papel categórico da obra de arte¹¹². Essas novas modalidades influenciaram teóricos e artistas que seriam reconhecidos decididamente como românticos no século XIX. Conforme Norbert Wolf,

Em vez de uma estética baseada nos valores inevitáveis, desenvolveu-se em Inglaterra e em França uma doutrina do belo, baseada no gosto individual e na sensibilidade. A sensibilidade e o “sentimento” do indivíduo artista e observador de arte tornaram-se agora um factor-chave. Consequentemente, isso implicou uma viragem para uma abordagem psicológica da arte, a qual, por meados do século XIX, se começou a concentrar nos seus aspectos mais sensacionais.¹¹³

Pompéia estimulado por esses fatores defende uma obra de arte que valorize a subjetividade, já que é ela quem suscitará a originalidade a partir da individualidade de cada artista. É no quinto parágrafo que o crítico sinaliza, porém, a distinção e a dimensão para as artes plásticas “que vivem da exterioridade” e a música e a poesia estritos à “representação do mundo sensível”. Enquanto esses “Têm de fazer muito mais variedade pelo modo de tratar os assuntos, do que pelos assuntos”¹¹⁴; isso porque, pensando ao modo de Pompéia, na poesia, mesmo traduzida, uma palavra terá o mesmo sentido: se um francês escrever sobre solidão, será compreensível para um brasileiro em tradução para o português sobre o que o francês se refere; entretanto, o modo como o francês tratará a respeito da solidão que será capaz de se fazer contemplar o sentimento do autor. Para contrapor essa configuração na música e na poesia, o crítico expõe o porquê de o assunto ser importante nas artes plásticas,

¹¹¹ POMPÉIA, 1982d, p. 448-449

¹¹² KULTERMANN, 1996, *passim*

¹¹³ WOLF, 2008, p. 9

¹¹⁴ POMPÉIA, 1982d, p. 449

Nas artes concretas não é assim, muito particularmente na pintura. A variedade das impressões a reproduzir é tão extensamente considerável, tão impressionante de novidade a cada passo, tão absolutamente diferente, segundo as diferenças de povo para povo, diferenças geográficas, diferenças nacionais; que a variedade dos temperamentos não é suficiente critério para que se classifiquem as composições é preciso considerar então mais que tudo o assunto. — Não pelo que vale o assunto em si como elemento de arte — mas porque nas artes plásticas, do trato de certos assuntos, nascem aptidões novas; como que um novo temperamento, um novo talento resultante da prática, uma espécie nova de originalidade, que sem ser a originalidade superficial do tema, não é também a originalidade do temperamento; sendo em suma nada mais do que a originalidade do temperamento, adaptada e educada pela originalidade do assunto.¹¹⁵

Mas também propõe uma nova compreensão baseada no seu interesse que é a defesa do nacional na arte:

Do trato constante de paisagem por exemplo desenvolve-se, como que se cria o talento especial, o temperamento do paisagista.

O assunto, em um caso desses, é um documento da maior consideração para o estudo da originalidade de um artista; e o assunto nacional uma característica muito importante de nacionalismo em arte.¹¹⁶

O crítico explora um recurso comum no que foi visto entre todas as críticas elencadas nesse capítulo: pintar a paisagem brasileira com a sua cor e luz locais. Em um outro momento, anos antes, ele indaga: “Que vão fazer à Europa os paisagistas brasileiros? É à América que eles pretendem trazer uma importação de verdura e de sol? Eduquem-se no estrangeiro os outros gêneros. Entre nós, o paisagista tem duas cousas a fazer somente, para vir a ser completo: ficar e olhar”. Quando ele fala em adaptar e educar o temperamento do artista para ocorrer a originalidade do assunto o seu intento é que o pintor escolha um motivo e trabalhe arduamente nele, que comungue a verdade da matéria.

Ainda naquela segunda-feira do dia 07 de dezembro de 1891, Pompéia confessa ao leitor que essas elucubrações sobre temperamento, originalidade e assunto foram decorrentes de uma exposição na *Galeria De Wilde* do artista Hipólito Caron, que cogita ao artista a menção de ser um dos fundadores da escola brasileira de paisagem. Como de costume nas críticas de Pompéia, nessa também não é possível saber de quais telas ele se refere. Contudo, conforme a historiadora da arte Ana Carla de Brito¹¹⁷, pode-se confirmar que se trata da exposição aberta no dia 30 de novembro, com 23 quadros da paisagem mineira. Para o crítico:

A paisagem brasileira, surpresa e decepção para um artista preparado apenas no estudo das perspectivas mansas da paisagem europeia, vai encontrando entre nós, intérpretes cada vez mais perfeitos. E Caron, entre esses vencedores, é talvez quem mais se tem distinguindo. Na realização dos primeiros planos, de incidentes ásperos de verdura

¹¹⁵ POMPÉIA, 1982d, p. 449

¹¹⁶ Idem, *ibidem*, p. 450

¹¹⁷ BRITO, 2017

violenta, de folhagens brutais e tumultuosas, Caron não consegue ou não conseguiu ainda fazer o que tem feito outros.¹¹⁸

Raul Pompéia estabelece que Caron ainda não conseguiu se desfazer do olhar refletido na paisagem europeia, visto que logo na primeira frase assinala a paisagem além oceano como mansa, enquanto que a paisagem brasileira seria enérgica e dinâmica. Contudo, Caron já teria voltado da França, em 1888, e, conforme o trabalho de Brito (2017), em que a pesquisadora arrola uma grande quantidade de obras do artista, as paisagens mineiras a partir de 1890 (e provavelmente as que estariam nessa exposição) de Caron se revelam mais trabalhadas a partir da mancha, de uma fatura menos preocupada com a linha e mais com a cor e luz. É possível, portanto, que Pompéia tenha se referido a essa configuração paulatinamente encaminhada na produção do artista. Após essa mínima desaprovação por parte do crítico, ele continua, “Mas, na interpretação das perspectivas distantes, na *reprodução palpitante das cenas da nossa natureza, transfiguradas da perspectiva das cores ao longe*, no que constitui o principal da composição das paisagens, como fica provado pela exposição, será bem difícil, não que o excedam, mesmo que o igualem”¹¹⁹.

Os apontamentos de Pompéia sobre Caron devem ser lembrados na distante exposição que o artista fez em 1888 e escritos pelo crítico no já mencionado dia de 16 de dezembro para o *Diário de Minas*: naquele dia, em especial, Pompéia já aludia a questão da perspectiva — dos horizontes coloridos e bem propostos,

E salva-se sempre a perspectiva vantajosa, a felicidade de colocação do espectador, de maneira que agrada tanto o conjunto de composição como aquele jeito de dar as tintas do cuidadoso paisagista, uma combinação hábil dos toques do colorido.

[...]

Mais do que em nenhum dos outros, a firmeza da execução alia-se nele com a beleza comovente do panorama.¹²⁰

Raul Pompéia aparenta estar congruente com o passar dos anos em relação ao que prioriza ou elege como apropriado e agradável em uma paisagem. E a reprodução da natureza brasileira disposta em cor e luz genuínas do país seria a totalidade da escola de paisagistas nacionais.

¹¹⁸ POMPÉIA, 1982d, p. 450

¹¹⁹ POMPÉIA, 1982d, p. 450, grifos meus

¹²⁰ POMPÉIA, 1982c, p. 121

2.2 ALÉM DA PINTURA DE PAISAGEM: ACOMPANHAMENTO DA LINHA DO TEMPO DA HISTÓRIA DA ARTE NO BRASIL OITOCENTISTA

A crítica de arte esparsa de Raul Pompéia conjuga-se pela linha do tempo da História da Arte no Brasil: o crítico deixa em pequenas notas ou em reflexões maiores o seu testemunho sobre os fatos que são matéria de discussão e os dados importantes para realizar uma historiografia.

A primeira nota do crítico em jornais sobre artes plásticas data de 1880 para a *Revista Ilustrada* em seção chamada de *Crônica Fluminense*. Para o dia 17 de abril daquele ano, Pompéia escolheu falar de Rodolpho Bernardelli¹²¹ (1852-1931), apontando seu juízo sobre obras de cunho bíblico e, em tom irônico, critica o assentimento dos professores da AIBA quanto aos defeitos apontados por um advogado, o senhor Siz N:

Chegou para a Academia de Belas Artes mais um trabalho de Rodolfo Bernardelli: estátua representando Santo Estevão apedrejado.

A mim, não me agradam os assuntos sacros, conforme os livros santos. A arte ilustrando a Bíblia, torna-se cúmplice de muito anacronismo, e não é certamente essa a sua nobre missão; mas como execução é o cumprimento do muito que nos prometiam o talento e aplicação do artista. É um belo trabalho de apurada perfeição. Discutem o gênero, é uma inovação; discutem a correção; o Sr. Siz N., advogado bem conhecido, descobriu enormes defeitos de proporção, medindo-o a cordel. A cordel!... Pobre Bernardelli! e tu que passaste os teus melhores dias no mais acurado estudo da proporção, que sonhaste às noites as durezas da geometria humana, que foste à Itália admirar a arte em suas expansões mais deslumbrantes, que estiveste em Paris bebendo a nova inspiração, que frequentas os mestres e os museus, não tiveste um cordel, um admirável fio de algodão para medires as pernas do seu santo Estevão!

E os professores da Academia aplaudiram essa medição do advogado S. N. ...
*Beata gens!*¹²²

Segundo Silva (2009), a escultura *Santo Estevão* (1879) **[IMAGEM 27]** do artista causou grande polêmica devido a expressão do rosto do santo, que para os professores era muito realista, visto que os mártires deveriam ser representados com uma expressão mais ascética¹²³.

¹²¹ Rodolpho Bernardelli ingressou na AIBA em 1870 e em 1877 viajou a Europa graças ao Prêmio de Viagem concedido pela instituição. Retornou ao Brasil em 1885 e no mesmo ano é aprovado para o cargo de professor de estatuária da AIBA e em 1891 é nomeado diretor da ENBA.

¹²² POMPÉIA, 1983a, p. 15-16

¹²³ Maria do Carmo Couto da Silva (2009) reproduz o parecer da seção de escultura: “O protomártir da religião de Jesus Cristo está moribundo, o excesso das dores que lhe causa o martírio exprime-se perfeitamente na fisionomia, e em todas as fibras de seu corpo ainda jovem, neste transe supremo ele volve para o céu olhos repassados de mais pulsante angústia, e a dor física, e [ilegível] da esperança da glória, que se desenha com rara perfeição, em toda esta estátua, desde os cabelos desalinhados e revoltos da cabeça aos dedos encolhidos dos pés. Esta expressão, por demais realista, substitui aqui aquela de sentimento ascético que deveria predominar na alma dos mártires cristãos e principalmente na do Santo, escolhido pelo pensionista por ter sido o primeiro que derramou seu sangue como confessor de Jesus Cristo. Na opinião da Seção d’Escultura é isto resultado natural e quase inevitável de filiação do pensionista na escola realista, escola que actual Congregação da Academia Imperial das Belas Artes não aceita, como guarda fiel das boas tradições da arte clássica, que nela felizmente deixaram seus talentosos fundadores.” (PARECER da Seção de Escultura sobre os trabalhos de Rodolfo Bernardelli, estudando em Roma, 13 jan. 1882. Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes / Arquivo Pessoal de Rodolfo e Henrique Bernardelli. APO 196)

**IMAGEM 27**

Rodolpho Bernardelli (1852-1931)

O proto-mártir Santo Estevão, apedrejado pelos judeus nos últimos dias do ano 33, 1879

Bronze fundido, 166 x 67 x 58 cm

Museu Nacional de Belas Artes, RJ, BR

Fonte: <<https://artsandculture.google.com/asset/o-proto-m%C3%A1rtir-santo-estev%C3%A3o-apedrejado-pelos-judeus-nos-%C3%BAltimos-dias-do-ano-33/6AEpdtWsMwBEYA>>

Após a passagem de oito anos, Raul Pompéia volta a escrever sobre artes visuais nos jornais e a primeira nota após esse íterim é a do dia 05 de agosto de 1888 para o periódico mineiro *Diário de Minas*. Para esse data, ele informa que Pedro Américo (1843-1905) estava de volta ao Brasil após sua estadia na Itália para compor a tela *Independência ou Morte!*¹²⁴ (1888), que Pompéia a chama de o Grito do Ipiranga. O seu breve comentário é atestado a partir de uma fotografia da tela, visto que a obra foi diretamente para São Paulo, não passando pelo Rio de Janeiro: “Deve ser uma composição de efeitos audaciosos de colorido, como o é de desenho, reproduzindo-se a maneira teatral a Gustave Doré que é tanto do gosto do ilustre mestre brasileiro”¹²⁵. No parágrafo seguinte ele avisa da partida para a Itália de Belmiro de Almeida (1858-1935). Era a segunda vez que o artista seguia para a Europa e, desta vez, o artista teve ajuda financeira de Rodolpho Bernardelli. Segundo Pompéia, Belmiro era uma promessa artística, pois a obra *Arrufos*¹²⁶ (1887) teria sido de grande valia para o país: “Registra-se, igualmente, a partida de Belmiro de Almeida para a Itália, uma viagem que equivale à promessa dos triunfos para a arte nacional que o pintor dos *Arrufos* pode bem, decerto, seguir”¹²⁷. Conforme Capichoni¹²⁸, a *Gazeta de Notícias* e o *Diário de Notícias*, ambos do Rio de Janeiro, também anunciaram a viagem do artista. Ou seja, Pompéia, estava em conformidade

¹²⁴ A tela encomendada em 1886 era destinada para o atual *Museu Paulista* da Universidade de São Paulo.

¹²⁵ POMPÉIA, 1982c, p. 49

¹²⁶ *Arrufos* por se tratar de uma cena de gênero, abrindo mão dos temas canônicos como pintura de história, colocava o país diante de novas buscas temáticas. A dissertação de mestrado de Capichoni (2016) apresenta toda a discussão envolvida que a tela trouxe para o contexto artístico do período.

¹²⁷ POMPÉIA, 1982c, p. 49

¹²⁸ CAPICHONI, 2016

com a programação dos outros jornais e críticos do período, criando notícias que promoviam os artistas brasileiros que se deslocavam entre a Europa e o Brasil.

Assim Pompéia segue, algumas vezes, anunciando ora a chegada, ora a partida dos artistas brasileiros. É o caso do estimado artista Henrique Bernardelli: após a sua chegada da Itália em 1888, o artista ainda retornaria ao país italiano em 1889, passando pelas cidades de Veneza e Roma, além de aparição na França, quando participou da *Exposição Universal* em Paris. Pompéia anuncia no dia 08 de dezembro de 1889 no *Jornal do Commercio*, que o artista estava de volta ao Rio de Janeiro, porém, não comenta uma nova exposição do artista e sim rememora as anteriores:

Está nessa cidade, de volta da Europa, o pintor Henrique Bernardelli.
[...]
Durante todo o tempo que se demorou no estrangeiro não cessou de nos dar as melhores notícias do seu talento, por intermédio dos quadros que remeteu.
[...]
O público há de estar lembrado de uma copiosa exposição de quadros de Henrique Bernardelli, organizada por seu irmão Rodolfo, no Edifício da Tipografia Nacional.

Em diálogo com o leitor, Pompéia continua a crítica descrevendo as obras e utilizando recursos retóricos como os adjetivos superlativos:

Eram soberbas paisagens de sol rosado e sombras azuis do admirável clima italiano, e, afagadas por essas *suavíssimas* sombras, [ilegível] vivamente tocadas por uma negra da brisa meridiana, umas *formosíssimas* camponesas de saias grossas em pregas espessas sobre os quadris e lencinhos de cores fulgurantes, ouro ou alaranjado, atados em gorro contra as frentes morenas e os olhos pensativos mais impressionantes que têm reproduzido o talento de um artista brasileiro. Lembram-se daquela movimentada Tarantella, feita em gracioso disco de *harmoniosíssimos* tons escuros do interior de um albergue campestre, sobre a qual doideja convulsamente, marcando a dança, um pandeiro adornado de fitas; lembram-se daquela pintura transparente e vigorosa de flores.¹²⁹

Mais adiante, o crítico relembra a exposição do artista no *Ateliê Moderno* em que foram expostas obras com a técnica da aquarela e finaliza a crítica informando ao leitor da nova premiação de Henrique Bernardelli, motivo para celebrar esse artista:

Henrique Bernardelli traz-nos da Europa nova porção de primores, com os quais deve o público brevemente travar conhecimento. Entre os novos trabalhos a grande tela dos Bandeirantes, pela qual foi o artista laureado em Paris. Preparemos as mais vigorosas palmas para festejar mais uma vez o nosso ilustre compatriota.¹³⁰

No ano de 1890 o cenário artístico brasileiro atravessaria novidades devido a proclamação da República ocorrida em 15 de novembro de 1889. Raul Pompéia estaria a par das discussões

¹²⁹ POMPÉIA, 1983a, p. 221, grifos meus

¹³⁰ Ibidem, idem, p. 222

artísticas, principalmente, a referente à reforma da AIBA, promovida pelo governo republicano a partir do Ministério da Educação; enquanto que a reforma da Academia de Belas Artes entraria em vigor somente a partir de decreto n. 983, firmado em 08 de novembro de 1890, pelo então Ministro da Instrução Pública, Correios e Telégrafos¹³¹ Benjamin Constant (1836-1891). Ao longo de todo o ano seriam discutidas as propostas, assim como os estatutos, pelos homens da instituição, políticos e críticos que se importavam com esse tema. A pesquisadora Camila Dazzi, a partir da sua tese de doutorado *“Pôr em prática a Reforma da antiga Academia”: a concepção e a implementação da reforma que instituiu a Escola Nacional de Belas Artes em 1890* (2011) e com novos artigos ao longo dos últimos anos, propõe que pensemos a reforma de 1890 da Academia como algo maior, que se insere em toda a reforma educacional que foi desde o ensino primário, passando pelo ensino técnico profissional até o ensino superior.

Raul Pompéia, bem informado das notícias, escreve para o *Jornal do Commercio* no dia 09 de fevereiro de 1890:

Segunda a mesma inspiração a que se tem falado em sujeitar os nossos grandes estabelecimentos de instrução científica e no plano do radicalismo positivista, publicaram três distintos concidadãos um projeto de reforma do ensino das artes plásticas, destinado a influir na deliberação do governo sobre a reforma da Academia de Belas-Artes.

Acima, Pompéia noticia ao leitor que a reforma da Academia está conectada com as reformas em todo os níveis de ensino no Brasil, a partir de um viés positivista, guiado pelo ministro Benjamin Constant, que ele não nomeia ao longo do texto. Para esse empreendimento um grupo de professores — composto por Montenegro Cordeiro, Décio Vilares e Aurélio de Figueiredo — apresentou em janeiro de 1890 um modelo de projeto para a reforma da Academia¹³². Conforme Migliaccio (2014), este grupo, que ficou conhecido por “Os positivistas”, declarava a necessidade de extinção da Academia; introduzir o ensino de desenho nas escolas de todos os níveis; e, criar museus regionais nos centros de cada estado que promovessem a educação artística a todos os setores da população. Pompéia reproduz esses e outros interesses do grupo no trecho abaixo:

O projeto baseia-se no princípio da livre concorrência dos talentos e do gosto de cada artista, perante a aceitação pública. Nada de preferências oficiais suspeitas e incompetentes, que as organizações acadêmicas representam. Ao mesmo tempo, nada de localizar em só um dos Estados da União Brasileira, com prejuízo de todos os outros, um centro privilegiado de educação artística e dos recursos indispensáveis para a

¹³¹ O ministério foi criado pelo governo provisório de Deodoro da Fonseca com o Decreto n.346 de 19 de abril de 1890. Sendo de sua responsabilidade os assuntos ligados à instrução pública, estabelecimento de ensino especiais ou profissionais, os Institutos, as Academias e Sociedades dedicadas às ciências, letras e artes; além dos serviços de correios e telégrafos.

¹³² Dazzi (2013) alerta que a ideia de extinção da Academia não era uma ideia de Benjamin Constant, portanto, que a ideia de extinguir a Academia não foi algo deliberado dentro do grupo.

manutenção do regime moralizador da estética, no seu importante capítulo das artes plásticas.

Logo: decreta-se a extinção da Academia das Belas-Artes, base desse duplo monopólio, intelectual pelos sistemas oficiais do curso de estudos, material, pela concentração de recursos materiais do ensino que ela representa.

Após a exposição do grupo, Pompéia coloca a sua opinião contrária ao projeto d'os positivistas:

Talvez pela brevidade da sua exposição, não nos parece, todavia, que os ilustres signatários do projeto fundamentaram perfeitamente a sua proposta.

Pode ser também que pela impossibilidade inicial de se argumentar a democracia das artes.

As artes podem ser democratizadas, quer dizer, vulgarizadas, no sentido da contemplação, no sentido de arte considerada no diletante. Pode-se desejar que todos admirem a produção e, conseqüentemente e vantajosamente, sejam influenciados pelos seus efeitos morais.

Quanto à produção e quanto ao seu custeio, as artes, principalmente entre povos sem grande desenvolvimento de gosto e de fortunas, têm de ser aristocráticas. Ou são carregadas como uma realeza, ou sucumbem de debilidade. O sapatão rude da democracia que tão bem calça o pé grosso e lesto do princípio político, faz-lhe mal a elas, habituadas ao coturno de ouro dos seus requintes¹³³.

No trecho acima, o crítico argumenta que não seria louvável a ideia de descentralizar o ensino das artes, como seria de interesse do grupo, admitindo um caráter elitista que seria, ao seu ver, necessário para o desenvolvimento e estabelecimento das artes no país. E mesmo porque a dependência exigida do Estado não permitiria a originalidade que era um dos novos intentos por parte d'Os modernos. Mais adiante, ainda nesse mesmo dia, Pompéia reflete sobre a reforma da Academia elencando a repercussão que a instituição tem na sociedade:

O caráter dos seus cultores, geralmente refratários ao esforço industrial da subsistência, a falta de conseqüências de lucro material para a comunidade que a deprime, na opinião comum, atribuindo-lhe uma aparência de parasitismo; a condição natural de bem-estar de que carece a produção normal de um artista; o preço elevado da mão-de-obra, que vem depois das despesas da educação artística, feitas sem grande esperança de compensação; a imobilização de capitais que representa a despesa artística, diversamente das frutuosas despesas industriais; tudo contribuiu para estabelecer para as artes uma dependência fatal de certas vantagens, de verdadeiro privilégio, que não há meio de harmonizar com as regras de distribuição social do igualitarismo. As artes, ou são privilegiadas, ou sucumbem. O artista ou é um beneficiado especial, ou não existe.

A Academia sofria comentários desfavoráveis desde pelo menos a década de 1870, em que tantos os alunos quantos os críticos em jornais criticavam a falta de espaço do ambiente de aulas e exposições, a mesmice das exposições gerais e as premiações injustas. Somando essas críticas às demandas expostas por Pompéia, que os artistas necessitavam do apoio financeiro do governo,

¹³³ POMPÉIA, 1983a, p.269-270

realmente, a arte sucumbiria sem o auxílio do governo. Deve-se considerar, também, que o momento das Exposições Gerais era praticamente o único meio que os artistas tinham de apresentar suas obras e assim conseguir alguma venda. A última exposição geral aconteceu em 1884 e as salas comerciais, chamadas frequentemente de galerias, estavam lentamente realizando exposições de artistas com o propósito de venda. É em meio a esse caos que surgia a reforma de estatutos da Academia, e, nesse caso, Pompéia apresentava as propostas daquele grupo de “positivistas” justificando o porquê da sua contrariedade:

Assim é que os autores do referido projeto propõem a libertação das artes, da influência oficial atrofiante que se exerce pela pressão dos mestres de academia, e, conhecendo que a completa independência, que devia ser o seu ideal, de inimigos do pedantismo catedrático, determinaria a completa perda das artes, insistem em propor uma série de estímulos, por meio de pensões, concedidas segundo o merecimento manifestado em provas de concursos: uma contradição, ao que parece, porque o julgadores, escolhidos pela confiança do governo, seriam *mutatis mutandis* a mesma corporação acadêmica, viciada pelos motivos de recomendação oficial e de critério despótico, naturalmente opressor.

[...]

Para distribuir pelo país toda a igualdade das condições materiais da cultura artística, propõem a multiplicação das coleções da Academia reduzida a simples músicas por tantos exemplares quantos se requeiram, sem atender a que a simples multiplicação dos museus de cópias seria apenas o disfarce da inferioridade, sem falar no resultado pernicioso que proviria do desenvolvimento da arte dos copistas.

Da leitura do projeto de reforma, pesando a impossibilidade de fazer carreira o artista, sem o amparo oficial das pensões, pesando mais as dificuldades com que lutariam os governos dos diversos Estados da União, para, destruído o núcleo de atividade artística da capital, constituírem núcleos à parte, que fossem de proveito, depreende-se que, nesta questão de reforma do ensino artístico, o que há de melhor a fazer é aproveitar quanto possível o que existe¹³⁴.

Em tom pessimista na última linha, Pompéia acredita que o ideal seria um tratamento mais cômodo para a questão da instituição, ou seja, ele não propõe uma solução nova ou uma que abarcasse a ideia dos positivistas — ideia louvável, afinal, disseminar ou democratizar o ensino das artes — exceto, que extinguisse a instituição.

O crítico retorna o assunto da reforma da Academia em 20 de abril de 1890, no *Jornal do Commercio*. Fazendo um grande enaltecimento do novo governo, como era de se esperar desse republicano. Pompéia noticia a fundação do Instituto de Música e a escolha do hino:

Por seu lado o Governo da República [...] deu o soberbo exemplo de fazer sua primeira festa a escolha de um hino em comício de aclamações, obrigando a massa a reconhecer uma vez em extraordinária ovação a glória suprema do belo, laureando depois fervorosamente os artistas aclamados na sessão pública dos hinos, como os altíssimos sacerdotes daquele Te-Deum solene a que fora chamada a orar quatro vezes a alma musical da Pátria.¹³⁵

¹³⁴ POMPÉIA, 1983a, p. 272-273

¹³⁵ POMPÉIA, 1983a, p. 320

Em seguida, o crítico escreve denunciando as irregularidades da instituição que ou não seguia o regulamento ou nem mesmo tinha uma regra para ser seguida:

O nosso primeiro liceu de educação artística precisa tanto de reorganização, que mesmo da mais rudimentar organização precisa.

Há estabelecimentos desorganizados porque não se dá atenção ao seu regulamento, porque os descabros dos usos, quer dizer dos abusos, foi putrefazendo a letra da lei e improvisando o costume da decadência e da desordem.

Na Academia das Belas Artes, se mesmo um belo dia alguém se lembrasse de se lhe pegar à letra estrita da lei para conduzi-la, ver-se-ia chegar a bem curiosos resultados.

Apontando discretamente para os gestores da instituição, pois esses seriam os responsáveis pela desorganização, o crítico continua:

A primeira lacuna é logo na determinação das condições de matrícula. Não se fala já de preparatórios, que a Academia das Belas-Artes, apesar de ser Academia, apesar de compreender no seu plano de estudos as altas locubrações da estética, não exige do seu neófito mais que a demonstração documentada de que existe: a certidão de idade (Descartes pedia muito mais com a sua conjugação de verbo cogitar em latim) e um atestado de vacina.

O candidato desde que se apresente com o protesto eclesiástico de que não é pagão, com o protesto médico de que não terá bexigas, é imediatamente, para todos os efeitos, acolhido no grêmio do ensino oficial das artes.

Mas, a lacuna interessante da legislação acadêmica, que é, com pequenas modificações, um breve e desconjuntado código escolar, decretado a 14 de maio de 1855, é que nela se não marca o mínimo de idade do matriculando. O pretendente a um lugar de Bernardelli pode ali reclamar entrada, com os mesmos títulos oficiais de uso de razão e eflorescência intelectual que o candidato comum à fofa colocação em um berço vago de maternidade.

No trecho acima, Pompéia faz duras críticas ao estatuto vigente da Academia, que, conforme era sabido por ele, sofreu algumas modificações após 1855¹³⁶, a conhecida Reforma da Pedreira¹³⁷. No estatuto de 1855, ao que confere o “Capítulo VIII Dos Alunos e sua frequencia, e da Policia academica” nada diz sobre a idade mínima do aluno e nem mesmo sobre a necessidade de pré-requisitos. Abaixo em um dos artigos desse capítulo observo o único momento em que se trata do assunto “matrícula”:

Art.136 A Academia terá huma só classe de alumnos que será a dos matriculados nos Cursos e Mathematicas applicadas e de Desenho geometrico, os quaes d'ahi prosequirão para as outras aulas segundo o seu aproveitamento.

¹³⁶ A mudança mais significativa ocorreu em 1859, pelo Decreto 2424, estabelecendo que o ensino seria dividido em dois turnos, o diurno e o noturno, sendo que este último voltado para a formação de artífices.

¹³⁷ A Reforma da Pedreira se chamou assim por conta do sobrenome do ministro do Império, Luís Pedreira de Couto Ferraz, que fazia parte de um amplo programa de reformulação da instrução pública por parte do Império, enquanto a AIBA era dirigida por Manuel de Araújo Porto-Alegre entre os anos de 1854-1857. A reforma ambicionava criar imagens e monumentos de interesses nacionais para a consolidação do reinado de D. Pedro II, além de fiscalização e controle da imagem do Império.

A estas aulas são admittidas quaesquer pessoas que as queirão frequentar, independente da matricula, com tano que se sujeitem á policia e disciplina do estabelecimento.¹³⁸

Esses apontamentos críticos que Pompéia faz sobre o atual estatuto que vigorava até aquele momento vão ao encontro do trecho a seguir que ele escreve:

Para o remédio desta situação, mandou o governo elaborarem competentíssimos artistas um plano de reforma que está atualmente em mão do professorado da Academia para ser estudado e criticado.

Seja a regeneração do ensino público do Brasil, que significa a entrada do ilustre Dr. Benjamin Constant para a administração superior dessa embaraçosa seção de negócios do Estado, motivo para que dentro do mais breve prazo escape essa reforma ao limbo dos projetos, dos estudos e dos críticos.¹³⁹

Conflui porque Pompéia é bastante favorável a esse novo grupo formado em março de 1890 por alguns professores da Academia de Belas Artes e que ficaria conhecido pelo nome “Os modernos”. Formado por escolha do governo para a “Comissão de Reorganização da Academia” — assim chamada por Pompéia em uma das notas sobre o assunto — pelos professores Rodolpho Bernardelli e Rodolpho Amoedo¹⁴⁰.

Em 4 de maio, o crítico anuncia no jornal o pedido de demissão de Rodolpho Amoedo da cadeira de Paisagem da Academia de Belas Artes. Sendo este um dos professores responsáveis pela elaboração dos novos estatutos da Academia, o crítico lamenta a sua saída que não foi justificada:

Ao interesse público, à educação estatística da mocidade, a demissão de Amoedo, significa dois prejuízos. Além da perda de um mestre dedicado e capaz, é o agouro certo, por motivos fáceis de encadear da derrota do projeto de reforma atribuído pelo governo aos professores da Academia em consulta de informações, esse belo projeto, que adotado com algumas acomodações mais justas ao atraso do meio, seria a fundação do ensino público de belas artes em nosso país.¹⁴¹

É interessante observar o íterim do estabelecimento dos estatutos, que como visto, foram baseados no projeto apresentado por Bernardelli-Amoedo: esse momento de anseio, dúvida e até mesmo de pessimismo. Embora o projeto estivesse sendo discutido com o apoio de uma grande parcela de professores, alunos e intelectuais da época, nada estava garantido. Chamo a atenção para a nota desse dia, exatamente por esse tom que demonstra a atmosfera que pairava aos

¹³⁸ Link do estatuto <http://www.dezenovevinte.net/documentos/estatutos_1855.pdf>

¹³⁹ POMPÉIA, 1983a, p. 320-321

¹⁴⁰ Os professores publicaram em 12 de março de 1890, na *Gazeta de Notícias* todo o projeto elaborado por encargo do ministro do interior Aristides Lobo. Ao final das disposições os professores assinam com a data de 25 de janeiro de 1890. <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=103730_03&pasta=ano%20189&pesq=>>

¹⁴¹ POMPÉIA, 1983a, p. 332

interessados no assunto da reforma, o enigma que permeava a espera da resolução de um problema.

A expectativa seria findada com a assinatura no dia 08 de novembro de 1890 de Benjamin Constant, ministro da Instrução Pública, Correios e Telégrafos. Ocasão que Pompéia escreveria no dia 16 de novembro para o *Jornal do Commercio* com grande entusiasmo:

Romperam afinal triunfantes as esperadas reformas da instrução pública.
Compensam-nos da demorada expectativa em que nos deixaram, decretando-se por grupos para salvar o tempo do melhor modo.
A da Academia das Belas-Artes, a tal reforma dos desesperos infindos, incrível coisa! é já um fato consumado.
E por sinal que nos saiu uma reforma contra a qual nenhuma increspação razoável prevalecerá, pautada sobre o excelente plano proposto há tempos pela comissão organizadora que o Sr. Silveira Lobo nomeou, decretada conforme a necessidade do desenvolvimento artístico do país: franca e hospitaleira para todas as aspirações, logicamente e simetricamente construída, sem que todavia se deixasse de prevenir do melhor modo o risco do *academismo*, esta feição do pedantismo em arte, de tão más consequências e tão execrada dos verdadeiros artistas, que aliás se pode conter em germen dentro da mais correta organização sistemática do ensino das belas-artes.¹⁴²

Destaco esse trecho do dia porque rende uma observação ao que se refere o termo grifado pelo próprio crítico: academismo. Como foi analisado por Dazzi (2011), o antiacademicismo foi muito associado à Academia e mesmo à Escola pelos próprios críticos daquele período e posteriores, como observa-se com esse texto de Pompéia¹⁴³. A reforma como promessa de modernidade exigia que se apontasse os *riscos* e as mazelas que o antigo estatuto sustentava. Contudo, fazendo um contraponto entre os dois estatutos, o velho e o novo, não há uma total quebra de ensino, pelo contrário, de acordo com as propostas, o ensino seriado era a prova que a instituição obedeceria à regras; mas esse seria o ensino, visto que a reforma da Academia era um dos núcleos do projeto maior de Benjamin Constant, pois, a produção artística seria pautada por princípios modernos, como romper as convenções acadêmicas, expressar a sua individualidade e originalidade, dominar as impressões e as sensações. A crítica de Pompéia corrobora a ideia antiacadêmica que vigorava entre uma ala de professores e alunos daquela instituição.

As críticas de Pompéia continuavam correndo pelos jornais, demonstrando a sua oposição à então antiga Academia. Para o dia 01 de dezembro de 1890 dedicou-se a falar sobre a nomeação de Rodolpho Bernardelli para o cargo de diretor da nova instituição, que serviu como gancho para expor suas ideias contrárias aos ex-diretores:

¹⁴² POMPÉIA, 1982d, p. 25-26 Grifo do autor

¹⁴³ No artigo *Os estudos sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro: contexto historiográfico, omissões históricas e novas perspectivas* (2013) Camila Dazzi, alerta que somente a partir do final do século XX com a revisão crítica do modernismo foi e ainda é possível revisar alguns momentos “obscuros” da história da arte no Brasil, como o caso do ensino dessa instituição.

A antiga Academia foi confiada outrora à direção de artistas. Apesar de haver sido relativamente o tempo dos Taunay e Porto Alegre a idade de ouro dessa casa de ensino artístico, não concorrem as condições gerais do progresso do país para assegurar a eficácia dos esforços desses iniciadores. O gosto artístico não pode medrar sem condições simultâneas de prosperidade política e industrial, e o centro de agitação que por estimular esse gosto seja instituído, tem do isolar-se sem consequência, como as vibrações de um tímpano no vácuo.

Logo que começou o Brasil a adquirir mais ou menos as condições sociais adequadas ao desenvolvimento artístico, começou para o ensino superior das belas-artistas a época dos conselheiros diretores, mais fatal a esse ensino do que poderia ter sido sem comparação a completa ausência do influxo oficial neste ramo da educação pública.

Acima, Pompéia relembra o leitor que após a saída de Araújo Porto-Alegre em 1857 seguiram-se diretores que não eram artistas¹⁴⁴, como Tomás Gomes dos Santos, entre 1857 a 1872; Ernesto Gomes Moreira Maia, entre 1872 e 1874 (interino); Antonio Nicolau Tolentino, entre 1874 a 1888 e depois o retorno de Moreira Maia até que Bernardelli tomasse o posto. No entanto, Pompéia não era o único a tecer críticas dessa categoria, pois Angelo Agostini já havia criticado esse aspecto da direção da instituição em textos para a *Revista Illustrada* em 1888¹⁴⁵. Pompéia, nesse caso, apresenta os desgastes que a Academia sofreu por não ter em sua frente alguém que intercedesse ao seu favor:

Com efeito, desde que das mãos dos artistas escapou o direito de fiscalizar a preparação educacional dos artistas, perdeu-se por assim dizer a fé na importância desta preparação. A velha Academia começou como que a sentir o pavor da sua inutilidade. Achou-se demais, no orçamento das despesas. Começou a envergonhar-se de existir entre as nossas instituições, como uma prodigalidade que tivesse remorso de arruinar um pródigo.

Com um discurso inflamado de esperanças com a reforma e com a escolha de diretor da instituição¹⁴⁶, Pompéia tece o longo parágrafo abaixo para concluir a reflexão sobre o assunto:

Confiada agora novamente à direção de um artista a casa do ensino artístico superior, e isto em melhores tempos do que outrora, confiada à administração de alguém que será pelo menos advogado convencido dos interesses da instituição, liberada do alarma de desconfiança que a acabrunhava quando dirigida por leigos incapazes de compreender a arte e de zelarem por ela, que dessa direção eram encarregados unicamente porque era necessário oferecer um entretenimento à aposentadoria tediosa de um velho medalhão, esses tais leigos ou porque se recomendavam pela perícia em aviar expedientes de secretaria, se para essa casa não tiver começo uma era excepcional de prosperidade, se paralelamente, como efeito social dessa prosperidade, não se pronunciar um movimento de transformação artística no país, de todos os modos porque essa transformação se

¹⁴⁴ Entre esses diretores, Moreira Maia era engenheiro da Escola Militar e ministrava aulas de Matemáticas Aplicadas e Desenho Geométrico e Industrial, desde 1855 na Academia.

¹⁴⁵ Para maiores informações sugiro a leitura da tese de Camila Dazzi que contém os textos de Angelo Agostini sobre esses aspectos.

¹⁴⁶ É importante informar que Bernardelli estava preparando um monumento público aos militares, ou seja, aqueles que estavam no poder naquele momento. Além de ser uma figura respeitada pelos intelectuais da época, como políticos e escritores.

manifesta, pelo desenvolvimento e pelo bem-estar da classe dos artistas, pelo aformoseamento das cidades, pela sensata e nobre regularização do luxo particular, pelo apuro da graça comunicada às maneiras de toda a produção industrial, pelo gradual revestimento de beleza de que não podem prescindir as mais sólidas construções da civilização, e que nem sequer é conhecido entre nós — não será porque se não tentou uma vez retificar os erros do passado e preparar do modo mais bem aconselhado e conveniente ponto de partida de tudo isso.¹⁴⁷

Aqui o pessimista dá lugar ao otimista e acima de tudo republicano Pompéia. O pensamento do crítico precisa propagandear para os leitores do *Jornal do Commercio* que a aposta do governo nas artes plásticas e aplicadas era um bom investimento não somente para os artistas, mas também para a nação. Contudo, é importante salientar que o crítico também tem os seus motivos particulares para realizar esse discurso apaixonado e esperançoso: seu nome estaria no corpo dos professores da Escola Nacional de Belas Artes, como professor de Mitologia. No Relatório redigido em maio de 1891, pelo diretor Bernardelli para ser entregue ao ministro de estado dos negócios da instrução pública, correios e telégrafos, Dr. João Barbalho Uchôa Cavalcanti, o nome de Pompéia aparece entre outros professores nomeados por decreto em 30 de dezembro de 1890 — o crítico leciona na ENBA até 1895, mesmo ano em que toma posse no cargo de diretor da Biblioteca Nacional. Sem revelar que ele próprio era o professor de Mitologia da ENBA, Pompéia redige a crítica para o *Jornal do Commercio* no dia 26 de janeiro de 1891, com uma grande defesa dessa matéria, criando um diálogo fictício em que o interlocutor acredita ser dispensável este estudo:

É bem curioso que espíritos esclarecidos informados do que é necessário no domínio artístico à cultura intelectual, discutam a importância do estudo da mitologia.

Para que perder tempo com essa tarefa estéril de enfileirar velhas imagens do simbolismo clássico na imaginação dos discípulos como estátuas imóveis e mudas através dos museus de estatuária antiga?

Este menosprezo não se justifica.

Só a parte exclusivamente histórica da mitologia é importantíssima. Somente considerar a mitologia dos gregos e romanos na história das mitologias; analisar um por um esses compêndios de moral, de filosofia, de ciência, de história tradicional, que são os símbolos religiosos do paganismo, e que os grandes artistas da antiguidade compuseram em pedra e bronze; estudar a influência que tiveram no progresso das artes essas criações da imaginação veneradora que precisavam concretizar-se, esse múltiplo verbo da consciência religiosa dos antigos que precisava se fazer carne, tomar forma e oferecer-se objetivamente à adoração dos crentes e que efetivamente por obra e graça do gênio apareceu esbelto e soberbo sobre os altares dos velhos cultos, constituindo uma idade de progresso artístico jamais igualado; somente estudar uma fase como essa da história das sociedades que constitui a alma e a significação de metade da obra artística da civilização para nada mais do que habilitar-se a compreender essa significação e interpretar essa alma, mesmo sem ligar importância à espécie artística das alegorias; somente isso que é ao que equivaleria o simples conhecimento descritivo da mitologia, seria uma soma de habilitações absolutamente imprescindíveis para o complemento da preparação intelectual de um artista.

Complemento da preparação intelectual, dizemos.

Está claro que, se o ensino das artes só tem vista educar a prática e se o que se pretende instituindo-o é simplesmente a montagem de um *atelier* de exercícios, não há

¹⁴⁷ POMPÉIA, 1982d, p. 37-39

seção alguma de cultivo teórico que mereça atenção e esse pouco caso inclui-se o estudo da mitologia.

Acima Pompéia faz uma grande defesa do estudo da mitologia não só como interesse pessoal de compreensão do estudo, mas principalmente para o artista, pois, para ele é fundamental o conhecimento prático e teórico das artes. Observo que o ensino de Mitologia era uma novidade no âmbito acadêmico, pois no estatuto de 1855 não consta essa matéria entre o currículo; o mais próximo dessa aula teórica eram as aulas de “História das Bellas Artes - Esthetica e Archeologia”, em que o professor fazia exposições orais sobre fatos e teorias da arte em geral, sendo que só seria aluno da cadeira quem já tivesse completado 3 anos de estudos na Academia. Continua o crítico na exposição de aproveitamento que a disciplina proporcionaria ao estudante:

E assim como se educa para a mais elevada interpretação da natureza, observando a gênese dos mitos, o artista aprende nesse estudo, com grande vantagem para a formação do seu ideal em arte, que pode positivamente, conforme lhe indicar o seu talento, tentar obra moderna sobre mitos.

O mito não é somente o símbolo religioso, greco-romano. É em geral uma síntese, uma composição mental de forma poética, que a imaginação organiza para representar a si mesma, mais simplesmente ou mais facilmente, um fato ou uma existência.

[...]

Como indagação histórica, a mitologia tem toda a importância de um capítulo especialíssimo e da maior importância dos estudos da arte no passado, e como conhecimento filosófico é a página positivamente mais interessante de toda a filosofia da arte.¹⁴⁸

A matéria Mitologia seria ministrada no primeiro ano do curso junto à arqueologia e à história da arte, conforme especificado no estatuto aprovado em 1890. O ensino de mitologia, ou seja, o ensino teórico estava conjugado na nova proposta com o intuito de valorizar o artista moderno.

É importante observar que, conforme o quadro abaixo, quando Pompéia assume a cadeira de Mitologia e mais tarde o cargo de diretor da Biblioteca Nacional as críticas sobre artes diminuem consideravelmente. As hipóteses para isso podem ser diversas, já que ele continua enviando crônicas para os jornais de Minas Gerais e São Paulo, por exemplo; não significa, portanto, que ele não tivesse mais tempo para se dedicar às publicações de jornais. Uma das hipóteses seria que ele não queria se indispor com colegas e alunos da ENBA. As críticas que seguem entre 1890 até 1892 são bem pontuais tendo como assunto as exposições de professores da instituição acadêmica.

¹⁴⁸ POMPÉIA, 1982d, p. 172-174

QUADRO 2: Tabela indicando a data, veículo e assunto tratado por Raul Pompéia sobre artes plásticas.

DATA	VEÍCULO/SEÇÃO	ASSUNTO	LOCALIZAÇÃO
17/ABRIL/1880	REVISTA ILLUSTRADA	R. BERNARDELLI	Crônicas 2. Vol. VII
14/JUNHO/1888	GAZETA DE NOTÍCIAS (PANDORA)	AURÉLIO DE FIGUEIREDO	Crônicas 2. Vol. VII
13/JULHO/1888	GAZETA DE NOTÍCIAS (PANDORA)	VÁRIOS	Crônicas 2. Vol. VII
05/AGOSTO/1888	DIÁRIO DE MINAS	PEDRO AMÉRICO E BELMIRO DE ALMEIDA	Crônicas 1. Vol. VI
02/SETEMBRO/1888	DIÁRIO DE MINAS	WEINGÄRTNER	Crônicas 1. Vol. VI
09/SETEMBRO/1888	GAZETA DE NOTÍCIAS (PANDORA)	NOVAK E PEDRO WEINGÄRTNER	Crônicas 2. Vol. VII
02/DEZEMBRO/1888	DIÁRIO DE MINAS	HIPÓLITO CARON	Crônicas 1. Vol. VI
16/DEZEMBRO/1888	DIÁRIO DE MINAS	HIPÓLITO CARON	Crônicas 1. Vol. VI
06/JANEIRO/1889	DIÁRIO DE MINAS	AIBA E LICEU DE ARTES E OFÍCIOS	Crônicas 1. Vol. VI
03/FEVEREIRO/1889	DIÁRIO DE MINAS	FRANÇA JUNIOR E AURÉLIO DE FIGUEIREDO	Crônicas 1. Vol. VI
03/MARÇO/1889	DIÁRIO DE MINAS	ANTONIO PARREIRAS	Crônicas 1. Vol. VI
22/SETEMBRO/1889	DIÁRIO DE MINAS	RIBEIRO	Crônicas 1. Vol. VI
22/SETEMBRO/1889	JORNAL DO COMMERCIO (AOS DOMINGOS)	RIBEIRO, ANTONIO PARREIRAS, AURÉLIO DE FIGUEIREDO e HIPÓLITO CARON	Crônicas 2. Vol. VII
08/DEZEMBRO/1889	JORNAL DO COMMERCIO (AOS DOMINGOS)	HENRIQUE BERNARDELLI	Crônicas 2. Vol. VII
15/DEZEMBRO/1889	JORNAL DO COMMERCIO (AOS DOMINGOS)	ENSINO PÚBLICO DAS ARTES	Crônicas 2. Vol. VII
12/JANEIRO/1890	JORNAL DO COMMERCIO (AOS DOMINGOS)	AIBA, HENRIQUE E RODOLPHO BERNARDELLI RODOLPHO AMOEDO e	Crônicas 2. Vol. VII

		ANTONIO PARREIRAS	
09/FEVEREIRO/1890	<i>JORNAL DO COMMERCIO</i> (AOS DOMINGOS)	REFORMA DA AIBA	Crônicas 2. Vol. VII
02/MARÇO/1890	<i>JORNAL DO COMMERCIO</i> (AOS DOMINGOS)	AIBA, HENRIQUE BERNARDELLI, ANTONIO PARREIRAS, RODOLPHO AMOEDO, GIOVANNI CASTAGNETO, HIPÓLITO CARON, ESTEVÃO SILVA, NICOLAU FACHINETTI HIPÓLITO CARON ELISEU VISCONTI, LUIS RIBEIRO, RAFAEL FREDERICO, MARIE BUCHILLON, MEDEIROS E PEDRO PERES, PEDRO WEINGÄRTNER A.PETTI, VALE E BRAZ DE VASCONCELOS, PAGANI, BENVENUTO BERNA e RODOLFO BERNARDELLI	Crônicas 2. Vol. VII
30/MARÇO/1890	<i>JORNAL DO COMMERCIO</i>	VENDA DE OBRAS E QUESTÃO DE GOSTO	Crônicas 2. Vol. VII
20/ABRIL/1890	<i>JORNAL DO COMMERCIO</i> (AOS DOMINGOS)	CLASSE ARTÍSTICA, AIBA	Crônicas 2. Vol. VII

04/MAIO/1890	<i>JORNAL DO COMMERCIO (AOS DOMINGOS)</i>	RODOLPHO AMOEDO	Crônicas 2. Vol. VII
25/MAIO/1890	<i>JORNAL DO COMMERCIO (AOS DOMINGOS)</i>	AIBA	Crônicas 2. Vol. VII
08/JUNHO/1890	<i>JORNAL DO COMMERCIO (AOS DOMINGOS)</i>	PAVILHÃO DA EXPOSIÇÃO, AURÉLIO DE FIGUEIREDO e ANTONIO PARREIRAS	Crônicas 2. Vol. VII
25/AGOSTO/1890	<i>JORNAL DO COMMERCIO (LEMBRANÇAS DA SEMANA)</i>	BARRAÇÃO DAS ARTES, BELMIRO DE ALMEIDA	Crônicas 4. Vol. IX
08/SETEMBRO/1890	<i>JORNAL DO COMMERCIO (LEMBRANÇAS DAS SEMANA)</i>	VICTOR MEIRELLES	Crônicas 4. Vol. IX
29/SETEMBRO/1890	<i>JORNAL DO COMMERCIO (LEMBRANÇAS DAS SEMANA)</i>	RODOLFO AMOEDO, FRANÇA JUNIOR	Crônicas 4. Vol. IX
13/OUTUBRO/1890	<i>JORNAL DO COMMERCIO (LEMBRANÇAS DAS SEMANA)</i>	CAPUZ, HIPÓLITO CARON HENRIQUE BERNARDELLI	Crônicas 4. Vol. IX
09/NOVEMBRO/1890	<i>JORNAL DO COMMERCIO (LEMBRANÇAS DAS SEMANA)</i>	REFORMA AIBA	Crônicas 4. Vol. IX
16/NOVEMBRO/1890	<i>JORNAL DO COMMERCIO (LEMBRANÇAS DAS SEMANA)</i>	AIBA	Crônicas 4. Vol. IX
01/DEZEMBRO/1890	<i>JORNAL DO COMMERCIO (LEMBRANÇAS DAS SEMANA)</i>	ENBA, R. BERNARDELLI, ATELIÊ LIVRE	Crônicas 4. Vol. IX
12/JANEIRO/1891	<i>JORNAL DO COMMERCIO (LEMBRANÇAS DAS SEMANA)</i>	VICTOR MEIRELLES, LANGEROCK	Crônicas 4. Vol. IX
26/JANEIRO/1891	<i>JORNAL DO COMMERCIO (LEMBRANÇAS DAS SEMANA)</i>	ESTUDO DA MITOLOGIA	Crônicas 4. Vol. IX
25/MARÇO/1891	<i>ESTADO DE SÃO PAULO</i>	RODOLPHO BERNARDELLI,	Crônicas 3. Vol. VIII

		ESTÁTUA DE JOÃO CAETANO	
23/MARÇO/1891	<i>JORNAL DO COMMERCIO (LEMBRANÇAS DAS SEMANA)</i>	CHAVES PINHEIRO	Crônicas 4. Vol. IX
24/ABRIL/1891	<i>ESTADO DE SÃO PAULO</i>	ENBA, DOAÇÃO DE OBRAS FALSAS PAUL EUDEL	Crônicas 3. Vol. VIII
29/ABRIL/1891	<i>ESTADO DE SÃO PAULO</i>	ENBA, CASO DE FALSIFICAÇÃO	Crônicas 3. Vol. VIII
24/AGOSTO/1891	<i>JORNAL DO COMMERCIO (LEMBRANÇAS DAS SEMANA)</i>	H. BERNARDELLI	Crônicas 4. Vol. IX
07/SETEMBRO/1891	<i>JC (LEMBRANÇAS DAS SEMANA)</i>	PEDRO WEINGÄRTNER	Crônicas 4. Vol. IX
13/SETEMBRO/1891	<i>ESTADO DE SÃO PAULO</i>	H. BERNARDELLI, PEDRO WEINGÄRTNER	Crônicas 3. Vol. VIII
12/OUTUBRO/1891	<i>JORNAL DO COMMERCIO (LEMBRANÇAS DAS SEMANA)</i>	ESTEVÃO SILVA	Crônicas 4. Vol. IX
26/OUTUBRO/1891	<i>JORNAL DO COMMERCIO (LEMBRANÇAS DAS SEMANA)</i>	AURÉLIO DE FIGUEIREDO	Crônicas 4. Vol. IX
23/NOVEMBRO/1891	<i>JORNAL DO COMMERCIO (LEMBRANÇAS DAS SEMANA)</i>	BELMIRO DE ALMEIDA	Crônicas 4. Vol. IX
07/DEZEMBRO/1891	<i>JORNAL DO COMMERCIO (LEMBRANÇAS DAS SEMANA)</i>	HIPÓLITO CARON	Crônicas 4. Vol. IX
14/DEZEMBRO/1891	<i>JORNAL DO COMMERCIO (LEMBRANÇAS DAS SEMANA)</i>	RODOLPHO BERNARDELLI	Crônicas 4. Vol. IX
29/DEZEMBRO/1891	<i>ESTADO DE SÃO PAULO</i>	ESTÁTUA JOSÉ DE ALENCAR	Crônicas 3. Vol. VIII
11/ABRIL/1892	<i>JORNAL DO COMMERCIO (LEMBRANÇAS DAS SEMANA)</i>	COLÔNIA DE ARTISTAS NO ATELIÊ DE H BERNARDELLI	Crônicas 4. Vol. IX
15/NOVEMBRO/1892	<i>ESTADO DE SÃO PAULO</i>	ENBA	Crônicas 3. Vol. VIII

09/MARÇO/1893	ESTADO DE SÃO PAULO	INCÊNDIO NO LICEU	Crônicas 3. Vol. VIII
---------------	---------------------	----------------------	-----------------------

2.3. AS BORDAS DA HISTÓRIA DA ARTE: A CRÍTICA DE ARTE DE RAUL POMPÉIA E SEUS SEMELHANTES

Esse subcapítulo é para mais uma vez incluir Raul Pompéia no arcabouço da crítica de arte no Brasil do oitocentos. Dessa vez aproximo a sua *letra*, com a de outros críticos que estão, assim como ele, na borda da historiografia consolidada, como Arthur Azevedo e Oscar Guanabarro. Pois para construir uma história são necessários os vários fragmentos que a constitui e a crítica de arte desse período não diz respeito somente a figura importante de Gonzaga Duque. No contexto em que o Brasil passava não se pode chamar somente aquele que se dedicava ao assunto das artes de crítico de arte, é necessário incluir também aqueles que refletiam a respeito das artes, já que eram participantes de um meio mais hermético — vivenciado em cafés e rodas de intelectuais da imprensa, amigos e colegas dos artistas. A figura de Gonzaga Duque é especial porque o crítico carioca além de ser especialista em artes, publicara livros sobre o assunto; além, claro, da sua grande desenvoltura reflexiva e de conhecimentos. Contudo, o seu reconhecimento faz parte de uma rede de interlocução um pouco óbvia: ele escrevia porque era lido, mas também porque interagiu naquela dimensão das artes. Era preciso circular informações, debater, criar uma estrutura para o desenvolvimento das artes no país.

Para expor a proposta de apresentar as bordas da crítica de arte transcrevo um trecho de *Origem do Drama Barroco Alemão*, de Walter Benjamin, em que o autor expõe aquilo em que acredita que é a maneira de se fazer filosofia:

Tanto o mosaico como a contemplação justapõem elementos isolados e heterogêneos, e nada manifesta com mais força o impacto transcendente, quer da imagem sagrada, quer da verdade. O valor desses fragmentos de pensamento é tanto maior quanto menor sua relação imediata com a concepção básica que lhes corresponde, e o brilho da representação depende desse valor da mesma forma que o brilho do mosaico depende da qualidade do esmalte. A relação entre o trabalho microscópico e a grandeza do todo plástico e intelectual demonstra que *o conteúdo de verdade só pode ser captado pela mais exata das imersões nos pormenores do conteúdo material*.¹⁴⁹

A crítica de arte oitocentista é fragmentária. São os diversos textos de diversas pessoas que constitui não só a crítica de arte brasileira como também a história da arte no Brasil ao longo,

¹⁴⁹ BENJAMIN, 1984, p. 50-51, grifos meus

principalmente, da segunda metade do século XIX. A construção de uma historiografia da crítica de arte precisa dos textos escritos *à beira* nos jornais, a mão de indivíduos interessados em divulgar, informar, denunciar e refletir para ser capaz de ser apreendido aquele cenário. As pequenas notas de Raul Pompéia servem para contrapor fatos, acrescentar informações, e são essas *miudezas* que contribuem para a escrita da História da Arte.

Os colegas de Raul Pompéia de alguma maneira podem ser mais valorizados chamados de críticos de arte por ou terem como título das seções nos jornais referências diretas às artes ou porque legitimados ou, por exemplo, como críticos de música e teatro, que são mais fortemente reconhecidos e lembrados em estudos da história da arte brasileira; casos como o de Oscar Guanabarro e Arthur Azevedo. Os dois foram objeto de estudo, respectivamente, na dissertação de mestrado de Fabiana Grangeia, *A crítica de artes em Oscar Guanabarro: artes plásticas no século XIX* (2005)¹⁵⁰, e na tese de doutorado de Frederico Fernando Silva, *Arthur Azevedo: o crítico de arte como colecionador/o colecionador como crítico de arte* (2016). Aproximar as três figuras é uma maneira de identificar e contemplar os aspectos constitutivos da crítica de arte oitocentista, apresentando as suas semelhanças e disparidades em matéria de assunto, de configuração textual, de interesses pessoais e sociais.

Oscar Guanabarro¹⁵¹ colaborou como crítico especialmente musical para diversos periódicos cariocas como *Gazeta da Tarde* (1880), *O Paiz* (1884-1917) e *Jornal do Commercio* (1887-1937), a partir da década de 1880 até o final a sua vida em 1937. Conforme Grangeia:

Suas seções *Artes* ou *Artes e Artistas*¹⁵² mostram-se inseridas no objetivo de construir, por meio da produção artística ligada às instituições oficiais uma nova identidade *nacional*, uma imagem ideal e coletiva da história brasileira, que desse conta de enterrar o passado colonial e imperial e reconstruir o Estado nacional segundo ideais progressistas.¹⁵³

Grangeia destaca em sua pesquisa as críticas que Guanabarro escreveu sobre a Exposição Geral da Academia Imperial de Belas Artes, de 1884; as exposições nas salas da *Imprensa Nacional* de Nicolau Facchinetti e Henrique Bernardelli, em 1886; a exposição de Giovanni Castagneto, na *Glace Elegante*, em 1887; críticas já em 1887 quanto ao Estatuto que vigorava na AIBA, ainda o de 1855; exposição de Pedro Weingärtner, na sala *Insley Pacheco*, em 1888, e a retomada das exposições

¹⁵⁰ Para esse trabalho utilizo a pesquisa de Grangeia que se dedicou às críticas de Guanabarro referentes aos anos de 1884 a 1900, do *Jornal do Commercio* e *O Paiz*.

¹⁵¹ Oscar Guanabarro nascido em Niterói (RJ) além de crítico era pianista e professor de piano no teatro Lírico. Seu pai foi Joaquim Norberto de Souza Silva, jornalista, tradutor e crítico literário, foi, também, diretor do IHGB de 1886 a 1891, ano de seu falecimento.

¹⁵² A seção *Artes e Artistas*, em *O País*, era dividida entre Guanabarro e outros críticos do momento como Gonzaga Duque, Coelho Netto, França Junior e Arthur Azevedo.

¹⁵³ GRANGEIA, 2005, p. 6

gerais da ENBA, em 1894. Grangeia afirma que o crítico tinha a intenção de escrever uma crítica oposta daquela crítica diletante e simpática ao artista:

Logo no seu primeiro folhetim da série Guanabarino revela uma preocupação, que se evidenciará nos artigos posteriores, de escrever uma crítica de arte baseando-se em critérios definidos *a priori* e tão rigorosamente quanto possível, bem como, ao que parece, numa formação teórica mais embasada do que a maioria dos críticos da época que costumavam deixar seus textos na forma de artigos periódicos.¹⁵⁴

Contudo, ao ler a crítica mencionada pela pesquisadora e mesmo outras, não encontro explicitamente esse aspecto nos textos de Guanabarino. A configuração do seu texto não difere muito da configuração dos outros críticos da época como Gonzaga Duque, por exemplo. O seu texto não tece grandes reflexões à nível de tratadistas, a não ser pelo caráter rigoroso das questões formais, e quanto à simpatia ao artista (no sentido de elogiar em demasia) Guanabarino não poupa elogios à alguns artistas, em especial, Henrique Bernardelli, pelo seu caráter moderno e pouco arraigado aos ditames da AIBA, e, também, Pedro Weingärtner, que estudou por bastante tempo em escolas e ateliês na Europa. Destaco o trecho de crítica sobre uma exposição de Bernardelli, em 1886 na *Imprensa Nacional*:

Uma tela de Bernardelli vale mais do que as grandes exposições da academia de Bellas Artes.

A grandeza, em taes casos, não deve ser medida pelo numero e sim pela importancia do assumpto e da sua execução.

Contemplemos essas maravilhas de arte e gritemos com toda a força de nossos pulmões: Bernardelli é um mestre – no Rio de Janeiro ninguem – ninguem pinta como ele.¹⁵⁵

Na ocasião da crítica acima, a exposição era dividida entre dois artistas: Bernardelli e Nicolau Facchinetti. Sendo que para Guanabarino as duas produções diferiam muito em qualidade: enquanto que este, na apreciação do crítico, tudo era falso e não conseguia captar a natureza, aquele surpreendia pela verdade da representação de um céu italiano, tanto que o chama de mestre.

E sobre Weingärtner, na sala *Insley Pacheco*, em 1888:

O nosso entusiasmo ao enfrentar com aquellas telas não sabemos explicar; mas em nome da arte, por mais arrojado que possamos parecer, intimamos a todos os brasileiros que respeitem o Sr. Weingartner como um talento de primeira ordem e um artista de merecimento invejavel.

Ainda nenhum compatriota nosso chegou, com o pincel, a tanta perfeição no desenho, tanta fineza no acabado e tanta observação no estudo.¹⁵⁶

¹⁵⁴ GRANGEIA, 2005, p. 32

¹⁵⁵ GUANABARINO *apud* GRANGEIA, 2005, p. 109

¹⁵⁶ Idem, *ibidem*, p. 141

A exaltação a esses dois artistas contradiz a ideia que Grangeia expõe em sua pesquisa, visto que sim, há uma simpatia que favorece mais um artista do que outro. Quanto ao seu tratamento em seguir princípios pré-determinados, destaco o trecho abaixo, quando o crítico escreve para a Exposição Geral da AIBA, em 1884:

Mas sob que ponto de vista encararemos a exposição?
 Applicaremos ás nossas indagações as theorias complexas da critica ou estudaremos os trabalhos exhibidos de accôrdo com o meio actual? Benevolencia ou severidade? Eis o lado difficil da empreza.
 É certo que não podem haver mestres consummados e artistas irreprehensíveis onde a arte é tão descurada como aqui; mas tambem não é menos exacto que a mal entendida complacencia causa muitas vezes verdadeiros desastres.
 Dahi provém a necessidade de variar o processo indagativo; mesmo porque não seria justo nem razoavel, que se exigisse de discipulos aquillo que só deve ser esperado dos mestres ou dos que presumem sê-lo.¹⁵⁷

A partir da leitura das críticas de Guanabarinno percebo que a tônica se mantém e se assemelha com as críticas com as quais ele queria se afastar — conforme Grangeia —, ou seja, não lhe escapava a descrição rápida de cada obra, uso de recursos irônicos e pequenas historietas para persuadir o leitor tanto na leitura quanto na visita às exposições de arte.

O outro crítico, Arthur Azevedo chegou ao Rio de Janeiro vindo de São Luís do Maranhão, sua cidade natal, em 1873. Trabalhou para órgãos do governo e concomitante em periódicos cariocas, como *O Fígaro*, que se destacava na época por ser um jornal ilustrado. Segundo Silva, foi a partir desse trabalho que Azevedo manteve o contato com artistas. E assim seguiu contribuindo para outros jornais e revistas como a *Revista Illustrada*, de Angelo Agostini. Silva afirma:

A profícua participação de Arthur Azevedo nas publicações retrata o seu dinamismo, compondo diferentes quadros na imprensa oitocentista, ora colaborando em uma revista marcada pelo combate aos problemas sociais e dotada de um projeto gráfico direcionado para a instrução popular, ora dissertando para um público letrado, ávido por consumir conteúdo escrito e imagético que proporcionasse o contato com a cultura internacional.¹⁵⁸

Como dramaturgo fez adaptações internacionais para o público brasileiro, assim como criações próprias, e, com o seu irmão Aluísio Azevedo, escreveu críticas e dirigiu revistas sobre teatro. Em jornais de maior circulação escreveu para *O Paiz*, de 1889 a 1908 e para o *Diário de Notícias*, impressos que Frederico Silva elege para analisar as críticas de arte. Conforme o pesquisador, nos textos de Azevedo apresentam-se algumas recorrências, como o interesse em

¹⁵⁷ GUANABARINO *apud* GRANGEIA, 2005, p. 77

¹⁵⁸ SILVA, 2016, p. 25-26

estimular a formação da arte nacional, divulgação de exposições, reflexões estéticas e preocupações sobre o mercado de arte, ainda incipiente na virada do século.

A título de exemplo entre as várias críticas elencadas pelo pesquisador e escritas por Arthur Azevedo, destaco um trecho do *Diário de Notícias*, na coluna *De Palanque*, em 29 de novembro de 1888, sobre as telas de Hipólito Caron, que fez da sua viagem à França, na Bretanha:

Aquela planície tão bem tocada pelos raios do sol, deitando para um formosíssimo vale de onde emergem as torres e os telhados da pequenina cidade de Malestroit; a charneca de Saint Marc; as margens do Ours; os arredores de Sant'Anna d'Auray e outros lugares de Morbihan, na Bretanha, foram pintados com uma técnica admirável. Caron está senhor de todos os processos e tem dentro da alma alguma coisa ideal que transmite aos seus trabalhos para não seguir a cópia servil de uma natureza brutal.

[...]

Tudo quanto Caron nos trouxe da França é interessante e agradável, mas a nossa natureza reclama-o com a sua exuberância verde, o seu colorido quente, a sua eterna e serena majestade. Para estabelecer o contraste entre a natureza bretã e a fluminense, Caron colocou ao lado das maiores tela de Morbihan uma pequenina *pochade* representando a praia Formosa. Toda a Bretanha empalidece diante daquele verde e daquele azul. Dê-nos o nosso artista todo este formoso Rio de Janeiro aos metros, e o seu nome será eterno como as nossas árvores e as nossas montanhas.¹⁵⁹

No trecho acima, que Azevedo escreve com o pseudônimo de Eloy, o herói, observo um aspecto que também é observado nas críticas de Pompéia: a predileção pela paisagem brasileira em detrimento da estrangeira. Azevedo é mais circunspecto e não explicita tanto esse desconforto com a paisagem brutal da França. Posto que ele achava importante para o artista a viagem de estudos para a Europa, considerava que os elementos típicos da nação fossem explorados pelos artistas, mesmo que isso não fosse explicitamente exposto em suas críticas.

Com esses pequenos trechos destaco que o campo da crítica de arte oitocentista mesmo não especializada constituía uma certa homogeneidade quanto aos interesses e reflexões, porém, claro, cada figura com as particularidades. O que se torna um rico ambiente para o conhecimento da História da Arte no Brasil.

A crítica de arte oitocentista no Brasil com os seus traços particulares do período emula a crítica de arte francesa do mesmo período. Essa crítica teve seus primeiros desdobramentos a partir dos Salões que resultaram em uma apreciação pública, contemporânea e de exposição. Conforme Francisco Calvo Serraller “[...] o salão não só potencializou o mercado, mas também ajudou decisivamente a difusão social da arte, objeto já de discussão pública e, portanto, foro multiplicador das opiniões artísticas”¹⁶⁰. Dessa forma, a profissão de crítico de arte também passou a ser reconhecida no meio artístico, sendo esse profissional alguém externo à Academia, mas com o domínio da escrita e a capacidade de entender e articular sobre a matéria artística em um meio

¹⁵⁹ AZEVEDO *apud* SILVA, 2016, p. 221

¹⁶⁰ SERRALLER, 1996, p. 151

popular e moderno, no caso, o jornal. Portanto, interessa lembrar que o discurso textual sofria uma forte alteração: no lugar de tratados artísticos escritos por artistas ou acadêmicos com referência atemporais, absolutas e de normas objetivas, vigentes até o início do século XVIII, entra o intelectual capaz de escrever sobre o artista atual, escrever sobre o seu tempo e estimular novas e variadas concepções artísticas.

3 “A BRANDA RESPIRAÇÃO DA TERRA NO DESCANSO DA HORA”: A PINTURA DE PAISAGEM NACIONAL

O princípio desse capítulo é encaminhar uma reflexão a respeito da paisagem nacional representada nas pinturas produzidas pelos artistas que Raul Pompéia destacou nas suas críticas. O que estimula pensar sobre esse gênero de pintura são expressões pinceladas nos textos do crítico: “escola de paisagistas brasileiros” e “formação da pintura de paisagem nacional”. É evidente — pela historiografia da arte e mesmo pelos colegas de profissão de Pompéia, muitas vezes chamados de articulistas — que se espalhava uma voga no contexto artístico brasileiro: tencionava-se uma pintura de paisagem brasileira que representasse a sua cor, o que ficou estabelecido como a *cor local*.

Interessa, portanto, apontar como se arranjou a pintura de paisagem nacional dos últimos decênios do século XIX. Sonia Gomes Pereira questiona: “[...] seria a arte brasileira reconhecível apenas na escolha de temas ou de um determinado tipo de representação? Seria possível definir traços de uma linguagem plástica reconhecível como peculiar dos artistas brasileiros?”¹⁶¹ Conforme observado nas linhas seguintes desse trabalho, ao longo do século XIX a representação da paisagem brasileira em pintura oscila: se no início, principalmente, com artistas viajantes ou estrangeiros ela se conforma com alguma idealização ou mesmo com os inevitáveis índices temáticos, no final do século a pintura de paisagem se configura pelos seus aspectos intrínsecos, mas também influenciados pelas novas vertentes artísticas e sem as amarras institucionais, seja a do ensino, seja a do império/república.

3.1 A PINTURA DE PAISAGEM NOS ESTATUTOS DA INSTITUIÇÃO E OS SEUS PROFESSORES

É interessante para a pintura de paisagem nacional pensar como ela estava sendo desenvolvida dentro da instituição acadêmica, assim como quem foram os seus professores. Para tanto, analiso os estatutos referentes ao ensino da pintura de paisagem da Academia Imperial de Belas Artes, desde a sua concepção até o início da década de 1890, na então Escola Nacional de Belas Artes.

¹⁶¹ PEREIRA, 2015, p. 30

O primeiro estatuto a vigorar foi o estabelecido em 23 de novembro de 1820 que foi extraviado e, somente quando a instituição teve o seu espaço físico regulado, foi retomado a partir de uma cópia assinada por Teodoro José Biancardi, oficial maior da Secretaria do Estado dos Negócios do Império, em 30 de setembro de 1826. Levando o nome de Imperial Academia e Escola de Bellas Artes, cabe, para o interesse da pesquisa, conferir apenas aquilo que se refere ao ensino da pintura de paisagem.

A paisagem era estudada em duas das seis classes que a Academia disponibilizava: a primeira em Desenho de figuras, Paisagem e Ornamentos; a segunda em Pintura de História, Retratos, Paisagem e Ornamentos. Diferentemente das aulas de Pintura de Flores e Animais que o aluno deveria pintar do natural, sobre a Pintura de Paisagem não é informado no texto do estatuto que o aluno também deveria pintar do natural, conforme pode ser lido na transcrição abaixo:

Paizage.

Este género de pintura he um dos mais agradaveis da Arte e o vastissimo terreno do Brasil offerece vantagens aos Artistas que viajarem pelas Províncias, fizerem uma collecção de Vistas locaes terrestres como maritimas: o Professor desta Classe ensinará a theoria e a pratica, explicando os preceitos da perspectiva Aeria, e o effeito da luz nas diversas horas do dia conforme a altura do Sol; por serem mui distintos os quatro tempos do dia; alem do estudo dos reinos Animal e Vegetal muito necessarios ao Pintor de Paizagem, exemplificará aos Discipulos a maneira de pintar as Nuvens, Arvores, Agoas, Edifficios, Embarcaçoens, e todos os mais objectos que entrão na composição de uma Vista terrestre, ou Marinha.¹⁶²

Embora logo no início há o lembrete que o país oferecia uma paisagem convidativa para a sua representação, ainda é possível observar que o ensinamento era calcado nas regras do neoclassicismo francês, principalmente, por conta dos professores que redigiram o texto: provenientes da Academia francesa que estava baseada no ensino do neoclassicismo. Diante dessas definições a paisagem brasileira servia de modelo a partir de estudos tirados do natural e que posteriormente, dentro do ateliê, o aluno faria a representação à tinta do cenário escolhido.

Uma nova reforma seria decretada em 30 de dezembro de 1831 no regime dos estudos da Academia de Bellas Artes. Assinada pelo novo Ministro do Estado de Negócios, José Lino Coutinho, a reforma não apresenta nada muito específico sobre o estudo da paisagem. As novidades para esse estudo ficam por conta da necessidade dos alunos em apresentarem ao final

¹⁶² Estatutos da Imperial Academia e Escola das Bellas Artes, estabelecida no Rio de Janeiro por Decreto de 23 de Novembro de 1820. O Estatuto foi transcrito do original mantendo a grafia original pelo professor Alberto Cipiniuk a partir do documento localizado no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, na caixa 6283. Disponível em <http://www.dezenovevinte.net/documentos/estatutos_1820.htm>

do quinto ano, a fim de obterem o diploma, o certificado que atesta a lição de óptica na aula de física da Academia Militar; assim como frequentarem as aulas de Desenho no primeiro ano do curso¹⁶³.

O ínterim entre a próxima reforma e a exposta acima são mais de vinte anos, contudo, no ano de 1852 é redigido o *Programa do Concurso da Classe de Pintura de Paisagem para a Viagem à Europa* em que consta:

Os concorrentes se transfirirão para o quintal do Convento de Santo Antonio, e ali, vigiados pelo Ajudante de Porteiro afim de que ninguem os possa ajudar, formarão de natural, na direcção que indicar o Sr. Professor da Classe, um esbôço em panno nº 6.

Recolhidos á Academia, e fechados, tirarão do mesmo esbôço, um quadro em panno nº 30, conservando os primeiros planos quaes a natureza os offerceu, ou modificando-os á sua vontade.

Fica também á sua disposição o effeito de claro-escuro, dada a hora de manhã.

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

Os concorrentes entrarão as 9 horas da manhã, e sahirão ás 2 da tarde.¹⁶⁴

A partir desse texto é possível ratificar a ideia do primeiro regulamento da Academia: a paisagem brasileira servia como exemplo, porém, a pintura só seria realizada dentro do ateliê conforme os esboços tirados anteriormente pelo próprio aluno.

A instituição de ensino passaria por alguns anos atribulados até que em 1855 sairia o decreto da nova reforma da Academia, que ficou conhecida como a *Reforma da Pedreira*, por conta do sobrenome do Ministro e Secretario do Estado dos Negócios do Império Luiz Pedreira do Coutto Ferraz. A reforma fazia parte de uma grande reforma unificadora no ensino de todo o Império passando pela instrução primária e secundária. Conforme exposto por Leticia Squeff,

A Reforma Pedreira buscava responder a alguns dos mais caros interesses do governo, particularmente os que se relacionavam à centralização. Controlada de cima, pelo governo central, a instrução prometia acabar com os localismos, cujas últimas manifestações ainda ocupavam a memória dos governantes. Nesse sentido, a introdução de normas gerais de ensino visava dar sustentação ao projeto de um Brasil uno e coeso. Tratava-se, em primeiro lugar, de formar futuros cidadãos familiarizados com as peculiaridades do país — fauna, flora, geografia e história, além de domínio da língua e literaturas nacionais —, bem como adequá-los aos padrões de racionalidade do Ocidente.¹⁶⁵

¹⁶³ Plano de reforma no regimen e estudos da Academia das Bellas Artes. Assinado em 30 de dezembro de 1831, por José Lino Coutinho Estatuto de 1831 está disponível em <http://www.dezenovevinte.net/documentos/estatutos_1831.pdf>

¹⁶⁴ Programa do Concurso da Classe de Pintura de Paisagem para a Viagem à Europa, em 21 de abril de 1852. A transcrição do documento seguiu do original, disponível em <<http://www.docvirt.com/docreader.net/MuseuDJoaVI/54271>> Porém, só foi possível tomar conhecimento da existência desse documento a partir do artigo de CAVALCANTI (2002).

¹⁶⁵ SQUEFF, 2004, p. 176

Contudo, as pretensões de Pedreira não puderam ser postas em prática, visto que ele saiu do cargo em 1857; somente com a reforma de Benjamin Constant a ideia de integração do ensino seria estabelecida.

O que interessa aqui é a reforma na Academia, essa sim implantada não somente pelo viés de estatutos novos, mas também pela ampliação do prédio da instituição. Colocada em prática pelo ferrenho crítico do seu antigo diretor Nicolas-Antoine Taunay, seria nomeado o Barão de Santo Ângelo, Manuel de Araújo Porto-Alegre o novo diretor que elaborou minuciosamente os novos estatutos.

O curso era dividido em variadas seções, sendo o de pintura composto pelas disciplinas de Desenho Figurado; Paisagem, Flores e Animais e Pintura Histórica. A seu respeito, o documento:

SECÇÃO IX

De aula de paisagem, flores e animaes.

Art. 34. O Professor de Paisagem ensinará o desenho da sua cadeira, e fica obrigado a ir com os seus alumnos mais adiantados estudar a natureza, e fazer-lhes á vista della as explicações que forem convenientes.

Art. 35. Os alumnos que pretenderem matricular-se nesta aula deverão mostrar que forão approvados em Mathematicas applicadas, e que frequentarão com proveito a aula de Desenho geometrico.¹⁶⁶

Dessa vez ficava explícito que o professor da classe tinha como obrigação levar os alunos para observar e estudar a paisagem brasileira, especificamente a fluminense. O novo diretor, conforme exposto em seu diário, afirma que no dia 29 de abril de 1855 teria pedido aos professores da Academia que lhe dessem ideias a fim de que fosse possível melhorar o ensino e o progresso das artes.¹⁶⁷ Assim, o professor da Aula de Paisagem, flores e animais August Müller (1815-1883), teria apresentado ao Corpo Acadêmico em outubro daquele ano a sua exposição sobre o seu método de ensino. Em resposta ao professor, Porto-Alegre faz críticas ao método desenvolvido por Müller, já que este se demorava a levar os alunos ao cenário natural. Dessa crítica, o diretor escreve o que chama de *Breves reflexões* e que transcrevo abaixo um longo trecho, mas muito elucidativo a respeito da concepção de pintura de paisagem nacional para Porto-Alegre:

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

¹⁶⁶ Estatutos da Academia das Bellas Artes, em 14 de maio de 1855. A transcrição manteve a grafia original. Disponível em <http://www.dezenovevinte.net/documentos/estatutos_1855.pdf>

¹⁶⁷ PORTO-ALEGRE *apud* GALVÃO, 1959

pintar logo a óleo, isto é, copiar quadros frescos, até se habilitarem na prática das côres, para então passarem ao estudo do natural, e à composição. Estas idéias, inda que muito razoáveis na aparência, têm o inconveniente de demorar o estudo da nossa natureza, o de habituar os alunos a tocarem os objetos da nossa variadíssima botânica da mesma maneira com que acentuam os artistas europeus os da sua, o que nos pode conduzir aos resultados que se observam nos painéis do Conde de Clarac, e mesmo naqueles que aqui foram feitos por Nicolau Taunay, que era um paisagista de primeira ordem, mas que não pôde apanhar devidamente o caráter da nossa vegetação, da conformação dos terrenos, porque em todos os seus admiráveis painéis ressumbra sempre aquêlo aspecto peculiar à Itália.¹⁶⁸

Continuando a sua exposição, Porto-Alegre critica nas pinturas de paisagem aquilo que não é verdadeiro e típico de cada região e ainda demonstra com o exemplo da tela *Mata reduzida à carvão* (1842), de Félix-Émile Taunay, que essa representa a paisagem brasileira pelas suas características, assim como “[...] a composição é grandiosa, as árvores se conhecem e o pensamento, filosófico”, excetuando-se o pouco talento de paisagista que o pintor teria, segundo o diretor. No entanto, a proposta concebida por Porto-Alegre era que o aluno tivesse um intermediário entre o lápis e a palheta, no caso, a aquarela, que segundo ele seria o ideal, mesmo tendo conhecimento que os processos e recursos entre a pintura e a aquarela eram distintos. A proposta seguia a ideia que o aluno iniciasse pela técnica da aquarela e utilizando apenas uma cor, para que lhe desse “[...] um conhecimento mais exato dos valores do claro escuro, e de suas degradações na perspectiva aérea [...]”.¹⁶⁹ Após a prática da aquarela monocromática, seguiria para a colorida e, por fim, a pintura a óleo. Intercedendo pela prática da aquarela nos estudos ao natural, Porto-Alegre ainda faz apontamentos críticos à prática da cópia:

Todo o copista é um escravo que marcha às apalpadelas, ou que instintivamente vai aplicando a mescla forte ou clara segundo a parte que imita do original: não raciocina sôbre a intimidade da forma, não procura criar relevo, não peleja para alcançar a luz; segue o que olha importando-se pouco com os recursos das oposições, das linhas, e da harmonia geral que deve estar na mente antes de começar a obra.¹⁷⁰

A repreensão transcrita acima reverbera às pinturas feitas a partir das cópias dos mestres e das paisagens europeias, posto que nos últimos parágrafos de *Breves reflexões* ele ainda afirma com veemência: “Os nossos paisagistas devem ser americanos, porque da natureza da América e particularmente da do Brasil, é que tirarão a sua glória e o seu pão”¹⁷¹. Discurso semelhante ao de Raul Pompéia, como observado no capítulo anterior.

O professor alemão August Müller (1815-1883) foi nomeado professor titular da cadeira de Pintura de Paisagem, Flores e Animais após a aposentadoria de Félix-Émile Taunay (1795-1881),

¹⁶⁸ PORTO-ALEGRE apud GALVÃO, 1959, p. 51

¹⁶⁹ Idem, ibidem, p. 53

¹⁷⁰ Idem, ibidem, p. 54-55

¹⁷¹ Idem, ibidem, p. 55

em 1851, permanecendo até o ano de 1860; porém, desde 1835 era o professor substituto do francês. Ana Cavalcanti¹⁷² aponta a imprecisão daquele texto de Porto-Alegre, pois levou a pensar a respeito das aulas sobre pintura de paisagem que o método de Müller consistia em realizar cópias de paisagens europeias. Conforme atestado por Cavalcanti, a partir da leitura dos *Catálogos das Exposições Gerais* das décadas de 1860 e 1870: as pinturas de paisagem realizadas pelos alunos eram vistas “tomadas” ao natural, como, “Exposição de 1866 — aluno: Antônio Araújo de Souza Lobo — Paisagem: *vista de uma parte da cidade no Rio de Janeiro, tomada da Praia Vermelha, ao pôr-do-sol.*”¹⁷³ Dessa forma, ratifica-se a ideia que os alunos realizavam estudos ao ar livre tendo como base a própria paisagem fluminense.

Após a saída de Müller do cargo de professor da cadeira de Pintura de Paisagem, Flores e Animais, o nomeado, em 1860, foi Agostinho José da Motta (1824-1878) permanecendo até a sua morte em 1878. Em 1850, foi o primeiro paisagista a receber o Prêmio de Viagem ao exterior e viajou para Roma permanecendo até 1855. A sua produção plástica se estende pelos gêneros natureza-morta e paisagem, sendo que o seu propósito diante desses gêneros era representar as flores, as frutas e a paisagem brasileiras reforçando a identidade nacional com as características próprias do país.

Em *Natureza-morta com frutas* (1873) **[IMAGEM 28]**, Agostinho José da Motta representa com a sua habilidade de desenho e perspectiva os frutos típicos dos trópicos, como a jaca, as carambolas, os abacates e o café, dispostos no chão. Como observa Leticia Squeff¹⁷⁴, o artista arranja a composição como se a jaca e a goiaba tivessem caído no solo e pelo impacto abertas à força, isto é, a natureza agindo organicamente. Na categoria paisagem, ainda da sua fase como aluno em Roma, podemos observar *Vista de Roma* (c.1851-1855) **[IMAGEM 29]**, em que o artista procura representar a paisagem de maneira mais banal e distante da ideia de paisagem edificante e clássica. Enfatizando nos primeiros planos um casal de camponeses diante de algo como um açude, Agostinho pinta com uma fatura mais solta, porém, ainda meticuloso com as folhagens e gramíneas e escolhendo as cores de acordo com a luminosidade mais natural; enquanto que no plano de fundo as construções aparecem sob uma bruma comum das vistas ao longe. Em *Palácio Imperial de Petrópolis* (c.1855)¹⁷⁵ **[IMAGEM 30]**, percebe-se que Agostinho valoriza os primeiros planos das suas telas, contudo, diferentemente da paisagem italiana, aqui o artista demonstra a sua habilidade de desenhista e de ilustrador, distinguindo as variações da flora: mamoneiro, cactus e antúrios; além

¹⁷² CAVALCANTI, 2002

¹⁷³ CATÁLOGO *apud* CAVALCANTI, 2002, p. 4

¹⁷⁴ SQUEFF, 2013

¹⁷⁵ Agostinho José da Motta foi condecorado com o título de Oficial da Ordem da Rosa, em 1872, pelo imperador Dom Pedro II. É importante apontar que o pintor dedicou ao longo da sua produção artística trabalhos na construção da imagem nacional, nas representações de natureza-morta, paisagem e retratos. Dom Pedro II e a imperatriz Teresa Cristina eram grandes entusiastas e mecenas das suas obras.

de montar uma luz bastante cenográfica, enquanto que nos últimos planos a iluminação é constante e homogênea. Nessa tela, o pintor compõe três índices da nação, do período imperial: a flora, como apontado acima; a construção em desenvolvimento do palácio e o seu jardim imperial; e a topografia serrana fluminense; observando, portanto, a conformidade com a formação da identidade nacional.

A obra de Agostinho da Motta que chamo a atenção é *Fábrica do Barão de Capanema, Raiz da Serra, RJ*, s.d [IMAGEM 31], posto que essa se distingue da paisagem construída como engrandecimento da natureza brasileira para a formação da identidade nacional. No seu lugar, pelo contrário, a natureza foi sucumbida nos primeiros planos, deixando à vista o caminho desmatado para o tráfego de carroças ou carros de boi, a floresta e os morros sem qualquer distinção exótica, tropical ou mesmo típica da região. Nessa paisagem feita em cartão, ou seja, é possível que a intenção fosse transferi-la para uma tela, o pintor congregou o desenho científico nas pedras do primeiro plano e a fatura em manchas diluídas e desalinhadas representando a mata, o morro e o céu, com uma criação atmosférica a partir do sol praticamente a pino, se não fosse a sombra que os galhos fazem na casa e a sombra que a casa faz no chão batido. O homem embora não apareça na cena, fica evidente por ter dominado essa área, seja pela construção da fábrica, seja pelo caminho desmatado e, principalmente, pela fumaça que se esvai no ar. O registro que pode ter sido encomendado pelo próprio Barão de Capanema, foi exposto pela primeira vez na *Exposição Geral de Belas Artes* de 1859 e cria uma promessa de pintura *en plein air* para os paisagistas brasileiros, visto que aborda diretamente a natureza, sem enaltecê-la pelos seus índices identitários e ainda cria uma atmosfera a partir da individualidade e originalidade do artista.

**IMAGEM 28**

Agostinho José da Motta (1824-1878)

Natureza-morta com frutas, 1873

Óleo sobre tela, 54,7 x 67,5 cm

Pinacoteca do Estado de São Paulo, (Acervo Fundação Estudar), SP, BR

Fonte: <<https://www.brasilianaiconografica.art.br/artigos/20204/as-naturezas-mortas-de-agostinho-da-motta>>

**IMAGEM 29**

Agostinho José da Motta (1824-1878)

Vista de Roma, c. 1851-1855

Óleo sobre tela, 58,2 x 72,6 cm

Museu Nacional de Belas Artes, RJ, BR

Fonte:

<https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Agostinho_Jos%C3%A9_da_Mota?uselang=pt#/media/File:Agostinho_Jos%C3%A9_da_Mota_-_Vista_de_Roma.jpg>

**IMAGEM 30**

Agostinho José da Motta (1824-1878)

Palácio Imperial de Petrópolis, c.1855

Óleo sobre tela, 78,6 x 109,2 cm

Pinacoteca do Estado de São Paulo (Acervo Brasileira), SP, BR

Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Agostinho_Jos%C3%A9_da_Motta_-_Pal%C3%A1cio_Imperial_de_Petr%C3%B3polis.JPG?uselang=pt>



IMAGEM 31

Agostinho José da Motta (1824-1878)
Fábrica do Barão de Capanema, Raiz da Serra, RJ, s.d
 Óleo sobre cartão, 35,2 x 52 cm
 Museu Nacional de Belas Artes, RJ-BR

Fonte:

<[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:F%C3%A1brica do Bar%C3%A3o de Capanema na Raiz da Serra.jpg?uselang=pt](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:F%C3%A1brica_do_Bar%C3%A3o_de_Capanema_na_Raiz_da_Serra.jpg?uselang=pt)>

Após o falecimento de Agostinho da Motta, Victor Meirelles (1832-1903) ocupou interinamente a cadeira de Pintura de Paisagem, Flores e Animais entre 1878 e 1879. Contudo, devido a sua viagem para a Europa, João Zeferino da Costa assumiu como interino a cadeira. Em julho de 1881, foi nomeado, após passar por concurso, o professor Leôncio da Costa Vieira (1852-1881), porém, este faleceu em setembro do mesmo ano. Portanto, o então diretor da AIBA, Antonio Nicolau Tolentino admitiu que Zeferino da Costa continuasse como professor da cadeira, novamente como interino.¹⁷⁶

João Zeferino da Costa (1840-1915) foi professor honorário da Academia atuando em variadas cadeiras: pintura de história; pintura de paisagem, flores e animais; Desenho figurado e desenho de modelo vivo. De acordo com a pesquisa de Cybele Vidal¹⁷⁷, Zeferino da Costa atuou

¹⁷⁶ RELATÓRIO DO ANO DE 1881 APRESENTADO À ASSEMBLÉIA GERAL LEGISLATIVA NA 1ª SESSÃO DA 18ª LEGISLATURA EM 19 DE JANEIRO DE 1882. Disponível em <http://www.dezenovevinte.net/documentos/relatorios_ministeriais/rltr_mntr_1880_1881.htm>

¹⁷⁷ VIDAL, 2007

reivindicando melhorias para o ensino, inclusive os relacionados à pintura de paisagem, enviando relatório para a Congregação da Academia pedindo dinheiro para pagarem as passagens de bondes aos alunos, para que esses pudessem realizar o estudo *in loco* da paisagem fluminense.

O período em que vigoravam os Estatutos de 1855 ainda teve o professor alemão Georg Grimm (1846-1887) responsável pela cadeira de Pintura de Paisagem, Flores e Animais, convidado pelo próprio imperador como professor interino no ano de 1882, logo após a exposição do artista no Liceu de Artes e Ofícios¹⁷⁸. Como consta no *Relatório do diretor da Academia Imperial de Bellas Artes*, apresentado em 26 de abril de 1883 relativo ao ano de 1882: “Referente à Cadeiras Vagas: Para reger provisoriamente a cadeira de paisagem, flores e animaes, foi contractado por ordem do digno antecessor de V. Ex. o paisagista allemão Jorge Grimm, o qual desempenha com intelligente zelo as obrigações do seu contracto”¹⁷⁹. Os relatórios anuais seguem, em 17 de abril de 1884, referente ao ano de 1883, sobre as cadeiras vagas, destaco: “A de Paysagem, Flores e animaes continúa a ser regida pelo artista Jorge Grimm, cujo contrato foi renovado no 1º de julho próximo passado por espaço de um anno, devendo por isso terminar a 30 de junho proximo futuro”¹⁸⁰. O contrato para o ano de 1884 não foi renovado, pois segundo relatório apresentado pelo diretor da instituição ao ministro dos negócios do Império, o próprio Georg Grimm teria declarado não querer fazer mais parte do corpo de professores da instituição e, inclusive, já teria devolvido as chaves da sala de aula e a pasta de modelos¹⁸¹. Já no relatório de 13 de abril de 1885, no que se refere à cadeiras vagas, consta que Victor Meirelles teria retornado ao seu posto de maneira muito rápida, dando lugar novamente para Zeferino da Costa, visto que a partir daquele relatório, fica estabelecido que só seria formulado um novo concurso para o posto da cadeira de Pintura de Paisagem, Flores e Animais após o regresso dos alunos que se encontravam na Europa usufruindo dos seus estudos,

¹⁷⁸ A Sociedade Propagadora das Belas Artes criou em 1856 o Liceu de Artes e Ofícios, com o intuito de promover a formação de mão de obra qualificada no domínio das artes industriais. Essa instituição congregava inclusive professores da AIBA. A exposição que nos referimos é a *Exposição Geral de Belas Artes*, realizada em 1882, e que até então tinha sido a primeira instituição a promover uma grande exposição fora da AIBA.

¹⁷⁹ Relatório do diretor da Academia Imperial de Bellas Artes apresentado em 26 de abril de 1883, referente ao ano de 1882. A transcrição mantém a grafia original. Disponível em: <<http://www.docvirt.com/docreader.net/MuseuDJoaoVI/44953>>

¹⁸⁰ Relatório do diretor da Academia Imperial de Bellas Artes apresentado em 17 de abril de 1884 referente ao ano de 1883. A transcrição mantém a grafia original. Disponível em: <<http://www.docvirt.com/docreader.net/MuseuDJoaoVI/44963>>

¹⁸¹ Carlos Maciel Levy (1980) transcreve o relatório e o requerimento de Georg Grimm em seu livro, nas páginas 29-30. Levy sugere que o diretor da AIBA impede por vias legais — afinal no artigo 57 do estatuto de 1855 consta que professor estrangeiro só poderia lecionar a partir de contratos firmados — que Grimm continuasse a seguir na instituição e, também, porque não era da vontade do pintor alemão permanecer na mesma. Isso porque o pesquisador transcreve um trecho do requerimento de Grimm com data de 30 de junho de 1884, contudo não fez uso desse trecho para corroborar com a ideia de Levy exatamente porque o autor não trouxe o documento completo e não pude localizá-lo nos arquivos do Museu D. João VI.

fosse pelo apoio financeiro do Estado, do “bolsinho do Imperador”, fosse pela ajuda financeira dos amigos¹⁸², para que esses pudessem concorrer à vaga¹⁸³.

Georg Grimm (1846-1887) teria chegado no Brasil em 1878¹⁸⁴, natural do sul da Alemanha. Do seu país especula-se que tenha realizado estudos com professores de Munique como Karl Theodor von Piloty (1826-1886) e Franz Adam (1815-1886). No entanto, de acordo com a observação de obras desses professores não se pode atestar algum tipo de transferência plástica que fosse assimilada pelo jovem pintor. Segundo Levy¹⁸⁵, Grimm certamente fez contato com os alunos de Piloty e fica evidente ser o mais próximo o também pintor alemão Franz von Lenbach (1836-1904). Este “colega” de Grimm também não absorveu muito os ensinamentos de Piloty, logo demonstrando a sua personalidade plástica, após excursionar por algumas cidades europeias, como Berlim, Roma, Viena e as cidades egípcias. Ainda que Lenbach tenha se destacado especialmente pelos seus retratos de acuidade psicológica, destaco as suas pinturas de paisagem. Neste gênero o artista praticou a pintura *en plein air*, desenvolvendo uma fatura de manchas e valorizando a composição sobre o banal e a luz tirada do natural, como nas obras *Dorfstraße von Aresing* (1856) **[IMAGEM 32]** e *The red umbrella* (c.1860) **[IMAGEM 33]** ou mesmo quando com os traços da escola realista se evidenciam a tela *The Triumphal Arch of Titus in Rome* (1860) **[IMAGEM 34]**: a luz capta uma atmosfera que só poderia ser captada a partir do estudo e originalidade do artista.¹⁸⁶

¹⁸² Relatório de 14 de abril de 1885. Disponível em <http://www.docvirt.com/docreader.net/MuseuDJoaVI/45006>

¹⁸³ Segundo atesta Carlos Maciel Levy (1980), desde 1881 era vontade da direção da instituição que fosse esperado o regresso dos alunos em viagem à Europa para a realização do Concurso para preencher a vaga de professor de Pintura de paisagem, flores e animais.

¹⁸⁴ Da sua chegada em 1878 até ser nomeado professor pela AIBA, Grimm trabalhou para o alemão residente do Rio de Janeiro Friederich Anton Steckel (1834-1921), que tinha uma empresa de pinturas decorativas e de vendas de mercadorias para a prática da pintura.

¹⁸⁵ LEVY, 1980

¹⁸⁶ Informações disponíveis em <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artist/franz-von-lenbach> >

**IMAGEM 32**

Franz von Lenbach (1836-1904)

Dorfstraße von Aresing, 1856

Óleo sobre tela colado em cartão, 36,7 x 46,1 cm

Neue Pinakothek München, Alemanha

Fonte:

< <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artist/franz-von-lenbach/dorfstrasse-von-aresing> >

**IMAGEM 33**

Franz von Lenbach (1836-1904)

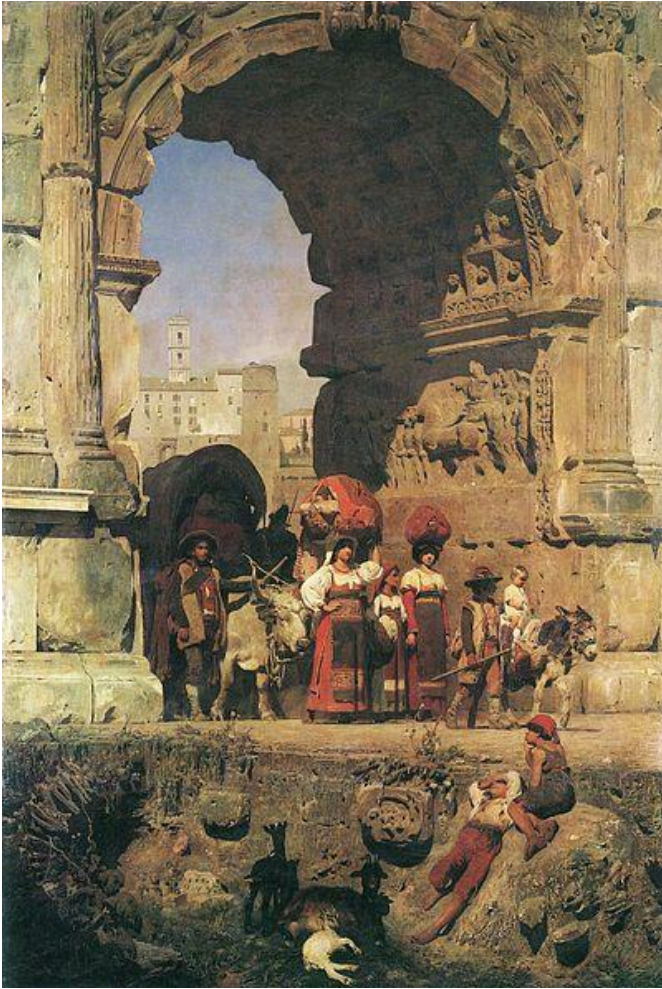
The red umbrella, c. 1860

Óleo sobre tela, 26,9 x 34,6 cm

Kunsthalle Hamburg, Hamburgo, Alemanha

Fonte:

< [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Franz_von_Lenbach_-_Der_rote_Schirm_\(ca.1880\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Franz_von_Lenbach_-_Der_rote_Schirm_(ca.1880).jpg) >

**IMAGEM 34**

Franz von Lenbach (1836-1904)

The Triumphal Arch of Titus in Rome, 1860

Óleo sobre tela, 179 x 126 cm

Szépművészeti Múzeum - Budapeste, Hungria

Fonte:

<<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:LenbachTitusbogen.jpg>>

Sobre a produção de Grimm anterior a sua chegada no Brasil conhece-se a *Vista de Túnis* (1874) **[IMAGEM 35]**, em acervo público na *Pinacoteca do Estado de São Paulo*; no entanto, mesmo somente com essa tela, pode-se observar alguma semelhança com a produção de Lenbach, principalmente, pela captação de luz natural — “céu imóvel”, como diria Gonzaga Duque — pela fatura de manchas largas, pela escolha composicional: a banalidade de uma rua em cidade mediterrânea. *Vista de Túnis*, foi uma entre as mais de cem telas apresentadas por Grimm na exposição organizada pela Sociedade Propagadora das Belas Artes realizada no Liceu de Artes e Ofícios, em que estavam representados cenários dos locais que o pintor alemão teria passado antes de chegar no Rio de Janeiro. Sobre essa exposição, na *Gazeta de Notícias* surgem em quatro seções

diárias comentários sem autoria e que de maneira “dilettanti”, como afirma o autor desconhecido, pretendiam traduzir as impressões para o leitor:

Na parede em que se acha a *guitarrista* vê-se em toda a extensão da sala e em outros pontos, uma innumeravel coleção de pinturas de estylo original, denunciando uma individualidade artística. São todas productos da admirável fecundidade do auctor da guitarrista. Uma espantosa porção de vistas, fielmente copiadas dos lugares sem conta, por onde viajou o Sr. Grimm.

Dizemos — fielmente — porque este pintor dá testemunho da sua força como copiadador fiel do natural na pintura que nos apresenta da igreja de Santo Antonio. As manchas pardacentas das seculares paredes do templo, o colorido das paredes, a execução de uma difícil perspectiva de escadas, o desenho das fachadas, tudo é cruamente exacto e lealmente retratado.

O artista com umas tintas que são só suas, apresenta os mais arrebatadores effeitos de mar, de arestas agudas de penedias, pinta uns céus originaes profundos e transparentes. A Palestina é o seu grande theatro. Jerusalem, Beyruth, Jaffa, o Líbano estão repetidamente photographados nos seus paineis.

A Grecia, com todas as pomposas recordações da sua grandeza abysmada nos séculos, a Turquia com os seus minaretes e a sua atmosfera povoada de somnolencias de odalisca, a Hespanha, a Itália, a África, todos os panoramas que deram recreio aos olhares de pintor forma-se-lhe accumulando na palheta e dispersando-se pelas télas...

Jorge Grimm é um impressionista valente. Examinem-se os interiores expostos de aulas de modelo vivo; examinem-se os dois excellentes trabalhos executados nas visinhanças de Berlim. Um d'estes offerece a mais real e a mais perfeita cópia da natureza que se póde exigir. Referimo-nos a uma lagoa do quadro n. 210. As aguas estagnadas, a espuma amarellada dos gazes deleterios fluctuando sobre o pantano são de uma verosimilhança inexcedivel.¹⁸⁷

Neste longo trecho, constato que Grimm aparecia para o público brasileiro como uma grande novidade nas artes plásticas no que tange a paisagem. O autor da crítica utiliza palavras que demarcam uma singularidade na perspectiva de pintura contemporânea nas paredes das instituições cariocas: tintas ímpares e originaes capazes de oferecerem vistas “atmosphéricas”.

Enquanto professor interino da instituição, o seu nome aparece frequentemente nos jornais da Corte, é o caso, mais uma vez da *Gazeta de Notícias*,

O Sr. Jorge Grimm, professor de paizagem na academia, bom professor e bom paizagista, expoz quatro quadros.

O maior é uma vista de parte da cidade do Rio de Janeiro, tomada da rua do Cassiano, em Santa Thereza.

O pintor escolheu um dia de chuva, desprezando justamente o que constitue a belleza natural do paiz: a limpidez da atmosphaera, os dias brilhantes e luminosos; mas, enfim, estava no seu direito escolhendo um dia chuvoso.

A chuva, porém, é do outro lado da bahia, dando-se no quadro o que frequentemente se observa aqui, e dá logar a dizer-se: -hoje está chovendo na Praia Grande.

O primeiro plano do quadro — fazendo opposição áquelle — é atravessado por um raio de sol, que o pintor apanhou admiravelmente, e que dá um tom quente ás arvores.

É realmente para lamentar a escolha do ponto de vista em que o notavel paizagista se collocou, e que o obrigou a encher de verde talvez duas terças partes do seu quadro.

¹⁸⁷ GAZETA DE NOTÍCIAS, 09 de abril, 1882. Transcrição mantendo a grafia original. Disponível em < http://memoria.bn.br/DocReader/103730_02/3543 >

Essa abundancia de verde, a chuva na Praia Grande, e o céu amarelado do fundo, á esquerda dão ao quadro um tom geral triste, que não é o da nossa natureza.

Tudo o que allí está, é verdade, tomando isoladamente cada uma das partes; o todo, por conseguinte, é verdadeiro, em um momento dado; mas esse momento não é característico, pelo que já disse, porque, para dar idéa da cidade e bahia do Rio de Janeiro, convém preferir os dias claros, limpidos, brilhantes.

Isto não prejudica, porém, as bellezas do quadro. Há, por exemplo, a partir do primeiro plano, um atalho, um verdadeiro caminho de cabras - e tanto que por lá andam algumas - que se some a alguma distancia, em uma depressão do terreno, apesar da espessura e abundancia da vegetação, o observador percebe, pelo meio corpo de um individuo sóbe, e fica-se com vontade de esperar que elle appareça de todo. [...]

A paisagem a que se refere o crítico L.S. pode ser *Vista do Rio de Janeiro, Tomada da Rua Senador Cassiano, em Santa Teresa* (1883) [IMAGEM 36], que se assemelha muito com a descrição colocada na ocasião, excetuando-se pelo fato de não ser possível reconhecer as cabras. Contudo, o interessante do texto é o descompasso de ideia sobre a paisagem brasileira entre o crítico e o pintor. Enquanto que o paisagista escolhe um motivo diferente daquilo que é costumeiro em representar a paisagem, o crítico lamenta a transparência de sensação dos fenômenos da natureza, pois parece querer manter uma certa categoria de paisagem brasileira clássica: o imutável céu azul e o clima ameno — o Brasil para o outro ver. O texto continua:

Em compensação, é bem alegre e bem serena, e bem da nossa natureza a Vista do Cavallão, com o seu portão arruinado, os pilares de tijolo, a sua areia luzidia, mas tranquilo, e ao fundo uma casinha entre o arvoredado.

Foi n'este quadro que o Sr. Grimm espalhou a mãos cheias o ar e a luz. A gente sente-se entre as arvores, respira-o e aquece-se. É n'este quadro que mais fielmente o Sr. Grimm reproduz a nossa natureza.

Este notavel professor já tem, alem de outros, dous discipulos dignos de nota: os Srs. Caron e Vasquez.

Eu é que já não tenho espaço e tempo para me occupar hoje com elles.

Fica para amanhã.¹⁸⁸

Acima L.S. comenta sobre a tela *Vista do Cavalão* (1884) [IMAGEM 37], em que o pintor representou melhor a natureza brasileira a partir da captação da luz e da atmosfera, características do que seria a costa do Brasil; é como se Grimm tivesse feito a *Vista do Cavalão* como fez as paisagens europeias apresentadas dois anos antes: a cópia ao natural da natureza.

Após a sua saída da AIBA, a atividade como professor continuou, mas não de maneira institucionalizada, e, sim, de maneira itinerante pelo sudeste brasileiro, com alguns alunos da AIBA, o que ficaria conhecido por *Os pintores de Niterói* ou o *Grupo Grimm*.

Na historiografia brasileira acostumou-se atribuir a atuação de Georg Grimm dentro e fora da instituição como a promotora de novos métodos de ensino, como é o caso da pintura *en plein air*. É preciso assinalar que os professores anteriores, que ministravam a cadeira e nos próprios

¹⁸⁸ GAZETA DE NOTÍCIAS, 27 de setembro, 1884, assinado L.S. Transcrição do original mantendo a grafia. Disponível em < http://memoria.bn.br/DocReader/103730_02/7574 >

estatutos, usavam a expressão “estudo” da paisagem, ou seja, os alunos tomariam a paisagem, escolhendo a composição e os elementos do cenário, a luz e a cor, poderiam repetir quantas vezes fossem necessários esboços para finalmente transpor a sua ideia em tela dentro do ateliê. Grimm teria “revolucionado” o ambiente acadêmico porque exigiu que os alunos pintassem e fizessem escolhas diante do *seu* motivo, diante da *sua* paisagem: a cópia não fazia parte do enredo de um artista original. No entanto, era preciso que os alunos se deslocassem pelos arredores da cidade carregando a parafernália para a prática da pintura e, então, surgia o empecilho: o pagamento de passagens para os bondes. Conforme Cybele Vidal¹⁸⁹ atesta, as passagens não eram pagas com regularidade pelo governo, o que dificultava para manter uma rotina de desenvolvimentos para os ensinamentos e assim os alunos permaneciam em salas de aula, inclusive, mal iluminadas. Em documento assinado, em 27 de julho de 1883, pelo ministro de negócios do Império Francisco Antunes Maciel consta:

Declaro a V.Ex^a, em resposta ao seu officio de 18 corrente mez, que, não dispondo o Governo de passes das companhias de carris-urbanos para os alumnos que frequentam os estabelecimentos de instrucção, não pode ser satisfeito o pedido constante do mesmo officio, relativamente a passes para os alumnos da aula de paisagem dessa Academia.¹⁹⁰

Realmente o transtorno com a falta de material e de local adequado para a prática da pintura de paisagem dificultava o aprendizado e o desenvolvimento próprios para que tanto os estatutos quanto às intenções dos professores fossem atendidos. Os alunos se viam obrigados a praticarem a pintura a partir das cópias de estampas, visto que sem o cenário natural, seria impossível realizar até mesmo os estudos.

A reunião do *Grupo Grimm* também pode ter sido acentuada por conta desses entraves burocráticos e já que os alunos integrantes do grupo tinham como interesse maior a pintura de paisagem, seria esperado que preferissem seguir os ensinamentos sem as amarras institucionais e dificuldades financeiras ao bel-prazer da natureza.

Após a saída de Grimm, Zeferino da Costa retornou como professor responsável pela disciplina e evidentemente com os novos métodos empregados pelo pintor alemão. Em artigo, Ana Cavalcanti¹⁹¹ apresentou a ata de sessão do Corpo Acadêmico da AIBA em fevereiro de 1888 escrita por Zeferino da Costa, que pela sua elucidação do caso, transcrevo por completo logo abaixo:

Aula de Paisagem – “O horário desta aula que tem sido marcado oficialmente, nos anos anteriores, impróprio como é, não pode vigorar.” – “O paisagista deve variar o mais

¹⁸⁹ VIDAL, 2007

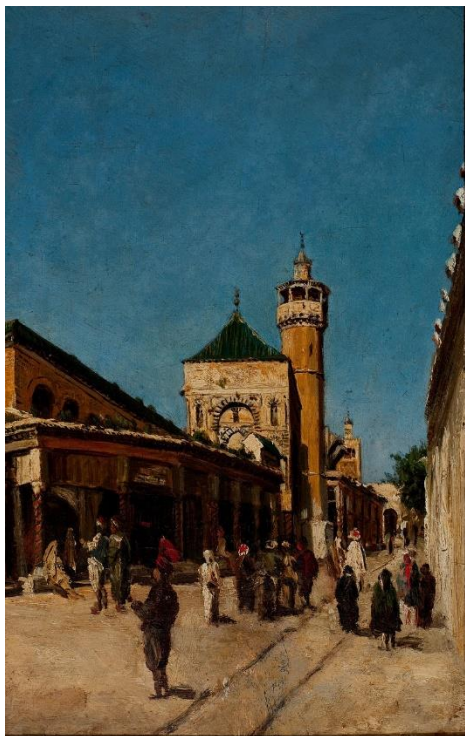
¹⁹⁰ Documento transcrito conforme o original e mantendo a grafia. Disponível em < <http://www.docvirt.com/docreader.net/MuseuDJoaovI/32157> >

¹⁹¹ CAVALCANTI, 2002

possível seus estudos, aproveitando os diferentes efeitos do sol, conforme procedi no p. passado ano guiando os alunos desta aula nos seus estudos e com o que obtiveram eles incontestáveis progressos, relativamente ao estado de atraso em que antes se achavam. Acresce mais notar que, esta aula sendo uma das aulas superiores da Academia, aquela que, talvez, mais do que a de Pintura histórica ensina a pintar, atento os recursos que nos prodigaliza a natureza (melhor mestre do artista), sempre pronta a servir-nos em seus variados e diferentes acidentes, tendo um horário livre, provirá, por certo, em favor do incremento das artes no país, visto como, maior número de alunos poderá matricular-se nesta aula; aproveitando as horas que não compliquem os estudos de outras aulas, cujo horário for obrigado. À vista do que acabo de expor, proponho que seja livre o horário da aula de paisagem. A respeito do programa desta aula, em virtude do que fica exposto, em relação ao horário, se depreende que devendo este ser livre, os alunos deverão: Aproveitar todas as horas que não compliquem os estudos das outras aulas de horário obrigado; - Desenhar do natural a lápis e à pena (de preferência) ao ar livre; Pintar os variados e diferentes efeitos com que se apresentar a natureza, desde as primeiras horas da manhã às últimas da tarde; - Desenhar e pintar figuras humanas, animais e conjuntamente outros quaisquer objetos, ao ar livre; - Finalmente, compor assuntos próprios do gênero, e executá-los sempre ao ar livre. A sala que pertencer a esta aula, servirá apenas para os alunos guardarem seus trabalhos e fazer-se nela a exposição anual dos mesmos. – Rio de Janeiro, 18 de Fevereiro de 1888. (assinado) o Professor J. Zeferino da Costa.¹⁹²

Na última frase lê-se, portanto, que a sala de aula era a própria paisagem dos arredores da cidade do Rio de Janeiro. Logo já estava estabelecido que a pintura de paisagem deveria ser ensinada *in loco*, mesmo com as dificuldades de transporte e de materiais que o governo imperial atravancava. É importante ainda lembrar que esse período final do Império, a Academia estava sendo dirigida por Moreira Maia e recebia críticas corrosivas por parte dos literatos dos jornais, como foi o caso de Raul Pompéia observado no capítulo anterior.

¹⁹² COSTA *apud* CAVALCANTI, 2002, p. 5. Ata da sessão do Corpo Acadêmico da Academia das Belas Artes em 18 de fevereiro de 1888. Museu Dom João VI, Livro de atas das sessões, 1882-1890. Folha 49 – frente e verso.

**IMAGEM 35**

Georg Grimm (1846-1887)

Street in Tunis, c. 1874

Óleo sobre tela, 23 x 35 cm

Pinacoteca do Estado de São Paulo, SP, Brasil

Fonte:

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Georg_Grimm_-_Street_in_Tunis_-_Google_Art_Project.jpg?uselang=pt>

**IMAGEM 36**

Georg Grimm (1846-1887)

Vista do Rio de Janeiro, Tomada da Rua Senador Cassiano, em Santa Teresa, 1883

Óleo sobre tela, 116 x 195 cm

Coleção particular

Fonte:

https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Johann_Georg_Grimm_1883,_Vista_do_Rio_de_Janeiro,_Tomada_da_Rua_Senador_Cassiano,_em_Santa_Teresa.jpg

**IMAGEM 37**

Georg Grimm (1846-1887)

Vista do cavalão, 1884

Óleo sobre tela, 110 x 85 cm

Museu Nacional de Belas Artes, RJ, Brasil

Fonte: < https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Georg_grimm.jpg >

Conforme o aviso no *Jornal do Commercio* em 29 de setembro de 1889¹⁹³, Rodolpho Amoedo (1857-1941) tomaria posse como professor da cadeira de paisagem na AIBA a partir de 1º de outubro de 1889, permanecendo no cargo até junho de 1890, pois havia pedido exoneração do cargo¹⁹⁴; assumindo Antonio Parreiras (1860-1937) interinamente a função; atento que esses professores ainda ministravam as aulas de acordo com o estatuto de 1855.

¹⁹³ Disponível em < http://memoria.bn.br/DocReader/364568_07/23673 >

¹⁹⁴ Documento encontrado no catálogo 3711 do Arquivo Histórico do Museu D. João VI.: “Capital Federal, 2 de maio de 1890. Cidadão, Não me convindo continuar na regencia interina da cadeira de Desenho e pintura de Paisagem, flôres e animaes da Academia das Bellas Artes, peço me considereis dispensado desse encargo: o que vos communico

Proclamada a República e se regulamentando os novos estatutos para a atualizada Escola Nacional de Belas Artes, o que temos é um novo curso de pintura. O que há no novo estatuto referente à pintura é a separação em dois anos do curso, sendo que no primeiro ano o aluno teria aulas de Anatomia e fisiologia artísticas e desenho de modelo vivo e no segundo e terceiro anos aula de pintura com duas cadeiras, ou seja, nada específico sobre paisagem. Foram nomeados para preencher o cargo de professor de pintura Henrique Bernardelli e Rodolpho Amoedo¹⁹⁵. Até o final da década de 1890, Henrique Bernardelli se afastaria da sua função e Modesto Brocos assumiria o cargo ao lado de Amoedo, entre 1893 e 1894. Provavelmente, a inconstância de professores na cadeira de paisagem ou depois na cadeira de pintura era um revés para estabelecer um acompanhamento contínuo entre professor-aluno e mesmo o entrecruzamento de ideias.

O curioso desse último período analisado é que nenhum dos três professores se firmaram na história da arte como pintores de paisagem. Porém, mesmo com esse fator, as características desses professores reverberaram de alguma maneira na concepção da pintura de paisagem. No caso de Henrique Bernardelli há poucas obras em acervos públicos e disponíveis que representem uma paisagem natural, são casos como *Paisagem de Ouro Preto* (c.1880) [IMAGEM 38], *Paisagem Romana* (1884) [IMAGEM 39] e a *Volta ao trabalho* (1890) [IMAGEM 40]. Essas obras apresentam intrinsecamente uma metodologia aplicada ao longo da carreira de Bernardelli, principalmente, pelo seu convívio com os artistas italianos da vertente dos *macchiaioli*¹⁹⁶, por exemplo, pela sua fatura de manchas, pelo trabalho da luz incidindo de maneira tão natural na paisagem que possivelmente foi captada e pintada *en plein air*, que identificavam acima de tudo a originalidade do artista. Os aspectos relacionados tanto à inovação técnica, quanto às novas esferas de investigação pictóricas são manifestações que se tornam cada vez mais necessárias na sociedade moderna que o país estava se encaminhando, especialmente, com o novo regime de governo e com as novas tendências e hábitos sociais que a capital demandava.

para os devidos efeitos. Saude e Fraternidade. Ao (?) Dr. Ernesto Gomes Moreira Maia, Director da Academia das Bellas Artes. Prof. Rodolpho Amoêdo.” Transcrição de Marcia Valéria Teixeira Rosa, disponível em < http://www.dezenovevinte.net/documentos/docs_ra.htm >

¹⁹⁵ Em 1893, Rodolpho Amoedo seria nomeado vice-diretor da ENBA.

¹⁹⁶ Com a intenção de preparar a unidade do país italiano, os *macchiaioli* se desenvolveram em Florença entre as décadas de 1850 e 1860. Conforme aponta Argan (1992, p. 164): “A poética dos *macchiaioli* é uma poética decididamente realista, de acordo, talvez, com o realismo de Courbet e dos paisagistas de Barbizon, porém com uma marcada remissão à tradição local e uma inclinação à anedota”. Argan também assinala que o fundamento teórico dos *macchiaioli* se baseia em uma composição da mancha de cor e chiaroscuro, em que a mancha colorida apresenta o valor de cor local e o valor de tom; a luz não altera a cor, mas a quantidade de tonalidades: “Naturalmente, o claro e o escuro não podem existir se não existirem corpos sólidos que interceptem a luz e se apresentem constituídos por partes iluminadas e partes sombreadas; se existem corpos sólidos, há um espaço preexistente que os contém”. (ARGAN, 1992, p. 164-165)

**IMAGEM 38**

Henrique Bernardelli (1858-1936)

Paisagem de Ouro Preto, c. 1880

Óleo sobre madeira, 32 x 15 cm

Museu de Arte de São Paulo, SP, Brasil

Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Henrique_Bernardelli_-_Paisagem_de_Ouro_Preto.jpg?uselang=pt

**IMAGEM 39**

Henrique Bernardelli (1858-1936)

Paisagem romana, 1884

Óleo sobre tela, 63 x 45,5 cm

Museu Nacional de Belas Artes, RJ, Brasil

Fonte: < <https://artsandculture.google.com/asset/paisagem-romana-it%C3%A1lia/SwFtxsXfbwAll.w> >

**IMAGEM 40**

Henrique Bernardelli (1858-1936)

Volta ao trabalho, 1890

Óleo sobre tela, 170 x 300 cm

Museu Nacional de Belas Artes, RJ, BR

Fonte: DAZZI, 2011

O período em que Raul Pompéia se dedica à crítica de pintura de paisagem, ou seja, entre 1888 a 1891, a instituição de ensino de artes se entrecruza por dois estatutos — o de 1855 e o de 1890 — e por alguns professores de pintura: João Zeferino da Costa (Paisagem, Flores e Animais), Rodolpho Amoedo (Paisagem, Flores e Animais e Pintura), Antonio Parreiras (Pintura)¹⁹⁷ e a dupla Henrique Bernardelli e Amoedo, ministrando o curso de Pintura, novamente.

Muito tempo havia se passado entre os dois estatutos e, logo, muitas ideias incorporadas na pintura brasileira, especialmente, com as viagens à Europa, berço e promotora dos novos métodos e de novas ideias.

¹⁹⁷ Antônio Parreiras ao longo do ano de 1891 se torna um ferrenho crítico à reforma da ENBA e aos seus diretores, inclusive escrevendo para jornais. Conforme STUMPF (2014) alerta, a cadeira de Pintura de Paisagem havia sido excluída com o novo estatuto, ou seja, Parreiras perdia o seu posto de professor da disciplina e conseqüentemente era demitido da instituição. Desse modo, Parreiras junto a Victor Meirelles e Pedro Américo, observava que em suas críticas que fora colocado na mesma categoria de professores “passadista” ou “antigo”.

3.2 DAS LETRAS ÀS TINTAS: FORMAÇÃO DA IDENTIDADE NACIONAL

Embora a pesquisa tenha o recorte temporal entre as últimas décadas do século XIX, é relevante recorrer ao início do século para explicar o caráter nacional nas obras de arte e no discurso sobre elas, inclusive, para se refletir sobre os aspectos que percorrem ao longo do século.

A partir de 1822, com a Proclamação da Independência fez-se necessário para criar uma nação estabelecer programas políticos, econômicos e culturais. Contudo, ainda que o Brasil tivesse se tornado um país independente, ele permanecia ligado a Portugal, a partir de seu imperador Dom Pedro I (1798-1834), que mantinha vínculos com a terra lusitana e havia abdicado do trono, deixando em seu lugar o filho Dom Pedro II (1825-1891). Na década de 1830, na tentativa de reagir ao domínio lusitano no Brasil, elementos brasileiros passaram a ser valorizados. Nesse contexto, em 1838 é fundado o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) com a intenção de criar e consolidar uma história para os brasileiros e, principalmente, de mostrar às outras nações que o Brasil também prezava pela glória da pátria, concentrando-se nos fatos da história, assim como dos conhecimentos geográficos do país. Seria isso possível pois o IHGB teria como atividades metodizar, publicar ou arquivar os documentos do país para promover conhecimento do Brasil, conforme atesta o primeiro artigo do estatuto de fundação do instituto¹⁹⁸. Tendo como um dos seus veículos de divulgação a AIBA, essa assumiria a incumbência de orientar a cultura figurativa brasileira propagando os interesses do governo imperial após a independência de Portugal. A partir de alguns sócios do IHGB, como Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806-1879), Domingos José Gonçalves de Magalhães (1811-1882) e Francisco Torres Homem (1812-1876) implantou-se um programa literário com ideias do nacionalismo romântico na primeira metade do século XIX, reverberando entre os artistas plásticos pertencentes a AIBA¹⁹⁹.

O nacionalismo romântico brasileiro se distinguia do europeu por realçar além da natureza exuberante e tropical, o habitante genuíno desta terra: o indígena. Ricupero aponta que,

Essa operação ideológica, de escolha da natureza americana e do índio como símbolos nacionais, talvez se deva mesmo ao fato de que o último, praticamente dizimado, já não incomoda muito. Diferentemente da Europa, porém, em que as fábricas e os operários enchem de temor homens relativamente bem postos na vida, no Brasil o medo vem das plantações, trabalhadas por escravos. Dessa maneira, o que é mais revelador no romantismo brasileiro são precisamente suas ausências: as inicialmente escassas referências ao negro²⁰⁰.

¹⁹⁸ Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1856

¹⁹⁹ MIGLIACCIO, 2014

²⁰⁰ RICUPERO, 2004, p. XXVIII.

O indígena como herói nacional foi utilizado sobretudo na literatura nacional, por escritores que difundiam histórias ficcionais ou de inspiração verídica a partir de romances, novelas e poesia, como José de Alencar (1829-1877), Gonçalves de Magalhães e Gonçalves Dias (1823-1864). A figura do indígena foi sistematizada nas grades de uma programação em que a memória — o passado — estava por ser inventada.

Interessava ao Império, pela conjuntura política, apresentar a “nova” nação, assim como criar vínculo de pertencimento entre a sua sociedade; porém, foi preciso formar uma identidade nacional para o novo país, que conforme Anne-Marie Thiesse afirma, “[...] não consiste unicamente na elaboração de novas referências coletivas: ela está acompanhada de um gigantesco trabalho pedagógico para que parcelas cada vez maiores da população as conheçam e nelas se reconheçam”²⁰¹. Portanto, buscou-se no próprio Brasil as suas características particulares, principalmente, aquelas ligadas à natureza com a exaltação da vegetação nativa e as formações geológicas, por exemplo. Entre os índices de representação do Brasil, aqueles que estavam como os principais personagens das telas dos paisagistas eram a Mata Atlântica com a flora e a fauna típicas desse bioma e o Pão de Açúcar, no Rio de Janeiro. A construção de identidade nacional, portanto, tomava forma a partir do discurso, dos mitos indígenas e das imagens.

É na figura de Manuel de Araújo Porto-Alegre que a identidade nacional se torna uma “obrigação institucionalizada” nas artes plásticas, a partir da sua posse no cargo de diretor na AIBA. Chamo de “obrigação institucionalizada” porque no primeiro regimento a AIBA não tinha o caráter de promover o Estado nacional. Conforme exposto no subcapítulo anterior²⁰², Porto-Alegre trouxe um discurso nacionalista para a AIBA, estimulado pelo imperador Dom Pedro II, que via na sua figura alguém capaz de promover os seus intuitos com a nova nação, devido ao seu trabalho no IHGB. E no estatuto de 1855, ainda se lê:

Título IV

Dos trabalhos academicos

Art 10. A Academia das Bellas Artes no desempenho do fim de sua instituição, e no intuito de promover o progresso das Artes no Brasil, de combater os erros introduzidos em materia de gosto, de dar a todos os artefactos da industria nacional a conveniente perfeição, e em fim no de auxiliar o Governo em tão importante objecto, empregará na proporção dos recursos que tiver os seguintes meios: [...] ²⁰³

²⁰¹ THIESSE, 2001, p. 8

²⁰² Em *Breves reflexões*, Porto-Alegre comenta, por exemplo, a importância para o artista americano representar a paisagem americana.

²⁰³ Estatutos da Academia das Bellas Artes, em 14 de maio de 1855. A transcrição manteve a grafia original. Disponível em http://www.dezenovevinte.net/documentos/estatutos_1855.pdf

Entre os 13 meios propostos, estão: “6º Aplicação das materias que formão o plano de seu ensino à industria nacional” e “8º Sessões publicas, em que se leião escriptos sobre as artes, e se discutão materias concernentes ao seu progresso”²⁰⁴.

Além do próprio regimento, Porto-Alegre, como diretor da instituição, promoveria em 27 de setembro de 1855²⁰⁵ alguns pontos para serem discutidos entre os membros da Academia e que pudessem servir como subsídios para a produção artística. Entre os itens abordados destaco apenas os que interessam para a discussão:

8º — Para que o Brasil forme uma escola sua, que princípios deverá adotar a Academia como cânones invariáveis para obter êsse caráter peculiar que mereça o nome de escola, sem contudo precipitar-se no estilo amaneirado?

[...]

17º — As diferentes escolas de pintura procedem mais da natureza do país onde florescem, ou das doutrinas especiais de seus mestres? Deverão ser elas consideradas pelos caracteres técnicos ou pelos morais? Será boa a atual classificação das escolas, ou convém adotar outra mais explícita, e menos confusa na sua ordem e filiação?²⁰⁶

Porto-Alegre, pela sua vertente romântica, está muito empenhado nessa discussão. Não apenas pela produção, mas também e, principalmente, pelo o que se entenderia por arte nacional brasileira, como ela seria percebida pelos espectadores, como ela poderia contribuir para estabelecer uma arte própria do Brasil. Essas questões se tornam mais “resolvidas” a partir das décadas de 1860 e 1870 com o gênero de pintura de história. Os artistas Victor Meirelles e Pedro Américo seriam os pintores oficiais do Império, representando os principais episódios que o país se envolveu ou cenas contemporâneas e de destaque, como é o caso de a *Primeira Missa no Brasil* (1860) e *Batalha dos Guararapes* (1879), de Victor Meirelles, e a *Batalha do Avaí* (1872-1877), de Pedro Américo.

A paisagem tinha seu aparecimento nas pinturas de história no início da segunda metade do século XIX: apresentada de maneira ufanista e idealizada, o cenário perfeito para encenar grandes atos heroicos e históricos. A paisagem junto ao acontecimento histórico era necessária para mostrar o local de maneira peculiar e identitário na formação da construção nacional, de acordo com o programa imperial.

A *Primeira missa no Brasil* [IMAGEM 41], que teve o início de sua produção em 1859, em Paris (enquanto o artista passava a primeira temporada na Europa pelo seu prêmio no concurso da AIBA), realizou-se sob a influência do próprio Porto-Alegre, e Meirelles a pinta com as referências da *Carta* de Pero Vaz de Caminha ao rei de Portugal D. Manuel. Conforme é salientado por Coli,

²⁰⁴ Estatutos da Academia das Bellas Artes, em 14 de maio de 1855. A transcrição manteve a grafia original. Disponível em http://www.dezenovevinte.net/documentos/estatutos_1855.pdf

²⁰⁵ Ata da 2ª Sessão Pública da AIBA.

²⁰⁶ PORTO-ALEGRE *apud* GALVÃO, 1959, p. 58-59. A transcrição manteve a grafia original.

a pintura “se tornou a verdade visual do episódio narrado na carta”²⁰⁷ e, dessa maneira: pelo visual e pelo documento/literário o Brasil tomava a sua fundação a partir da memória formulada.

Ainda teríamos *Passagem de Humaitá* (1871) e *Combate naval do Riachuelo* (1872), de Victor Meirelles, encomendas do Ministério da Marinha; a obra de Pedro Américo, *Batalha de Campo Grande* (1871), que não havia sido encomendada, mas interessou ao Ministério da Guerra que a comprou, visto que o Exército ainda não havia sido contemplado plasticamente pelas glórias do país; a tela de Pedro Peres (1853-1923) *A elevação da cruz em Porto Seguro* (1879) e *Exéquias de Camorim* (1879), de Firmino Monteiro, em que abordava uma passagem do poema *Confederação dos Tamoios* (1856), de Gonçalves de Magalhães. Todas essas obras representavam a história, ora baseada em mitos, ora baseada em fatos, mas que convergiam para a glorificação do Império.

É evidente, ao observar as obras citadas acima, a pormenorização da identificação do Brasil a partir da representação da flora típica, da topografia e dos indígenas. *Exéquias de Camorim* (1879) [IMAGEM 42], por exemplo, conversa com a literatura brasileira, que já havia se formado há muito mais tempo. Firmino Monteiro expõe a tela pela primeira vez na Exposição Geral de Belas Artes de 1879²⁰⁸ tendo a tela um grupo de indígenas no funeral de um deles — o jovem Camorim, que foi morto por um caçador de escravos — no canto direito da tela e preenchendo o restante com o céu e a mata tropical representada de maneira naturalística. Para o artista não parece ser mais importante o fato literário, e sim a beleza da mata com arbustos e árvores centenárias, e as figuras humanas surgem para pontuar essa natureza exuberante. O poema épico e a tela foram baseados na revolta que ocorreu entre 1554 e 1557, envolvendo as tribos tupinambá e aimoré apoiados pelos franceses contra os portugueses, ou seja, mote ideal para contribuir com a fundação de um estado nacional e independente atribuindo ao indígena a marca de herói nacional.

A representação do indígena é vista de maneira mais evidente em *Moema* (1866) [IMAGEM 43], de Victor Meirelles e em *O último tamoio* (1883) [IMAGEM 44], de Rodolpho Amoedo. Em *O último tamoio*, Amoedo representa o padre Anchieta acolhendo o corpo do suicida Aimerê²⁰⁹ às margens de um mar caudaloso e de uma paisagem que se constitui apenas como pano de fundo. Conforme aponta Costa²¹⁰, a obra de Amoedo é questionável aos modelos da AIBA,

²⁰⁷ COLI, 2005, p. 39. Coli realiza uma leitura da obra *Primeira missa no Brasil* em que discorre desde a invenção do documento verídico de Caminha, passando pela citação de Meirelles da obra de Horace Vernet, *La première messe en Kabylie* (1854) e, por fim, sobre o resgate da *Primeira missa no Brasil* em obras do século XX. É válido lembrar que a obra de Meirelles tem muita semelhança com uma obra ainda mais distante: *O sermão de São João Batista* (1566), de Pieter Bruegel, o Velho.

²⁰⁸ MOREIRA, 2016.

²⁰⁹ COSTA (2013) em sua dissertação apresenta algumas críticas que a obra de Amoedo sofreu, por exemplo, o fato de não ter obedecido à realidade e suprimido o cadáver da indígena Iguacu, questão levantada por Oscar Guanabarin; mas também os elogios atribuídos à tela pela representação da paisagem ao fundo da tela, de vertente do naturalismo, questão abordada por Gonzaga Duque.

²¹⁰ COSTA, 2013

posto que o artista escolheu representar justamente a parte do poema épico em que o índio morre, ou seja, sem o idealismo esperado pelo programa indigenista da instituição. Costa ainda faz uma contraposição entre Moema e Aimberê: “[...]enquanto aquela se caracteriza pela morte emblemática e nobre, sinais que estão presentes na construção de seu corpo limpo, escultórico, em sua face serena, este acaba por tornar-se um pastiche, uma paródia naturalista do índio-herói incessantemente buscado e enaltecido pela cultura brasileira”²¹¹. A partir da década de 1880, a figura do índio como herói nacional começa a perder força tanto na literatura quanto nas artes visuais.



IMAGEM 41

Victor Meirelles (1832-1903)

A primeira missa no Brasil, 1860

Óleo sobre tela, 268 x 356 cm

Museu Nacional de Belas Artes, RJ, BR

Fonte:

<<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Meirelles-primeiramissa2.jpg>>

²¹¹ Ibidem, idem, p. 204

**IMAGEM 42**

Antônio Firmino Monteiro (1855-1888)

Exéquias de Camorim, c. 1879

Óleo sobre tela, 100,6 x 157,7 cm

Museu Nacional de Belas Artes, Rj, BR

Fonte: <<https://artsandculture.google.com/asset/ex%C3%A9quias-de-camorim/1wHljHpkCVz9gg>>

**IMAGEM 43**

Victor Meirelles (1832-1903)

Moema, 1866

Óleo sobre tela, 129 x 160 cm

Museu de Arte de São Paulo, SP, BR

Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Victor_Meirelles_-_Moema.jpg>

**IMAGEM 44**

Rodolpho Amoedo (1857-1941)

O último tamoió, 1883

Óleo sobre tela, 180,3 x 261,3 cm

Museu Nacional de Belas Artes, RJ, BR

Fonte: < https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ultimo_tamoio_1883.jpg >

O mesmo ocorre na representação da paisagem brasileira: o discurso de identidade nacional começa a ter preocupações fora da ordem do exotismo ou do ideal e da natureza intocada pelo homem. Esse discurso descartado era recorrente mesmo antes do programa implantado pelo monarca brasileiro; era, na verdade, o *modus operandi* dos viajantes ilustradores — portanto, os olhares estrangeiros — que aqui aportavam, como Joahan Moritz Rugendas (1802-1858), Carl Fraederich Philipp von Martius (1794-1868), Charles Landseer (1799-1879) e Maximilian Zu Wied-Neuwied (1782-1867). Depois, sob as paredes da AIBA com Nicolas-Antoine Taunay e Félix-Émile Taunay. O pai Nicolas-Antoine Taunay representou exaustivamente os índices topográficos da costa fluminense, como o Pão de Açúcar, ora destacado, ora sob um véu de bruma, na panorâmica *Entrada da baía vista do Morro de Santo Antônio* (1816) [IMAGEM 45] e adentro da mata Atlântica como em *Amanhecer na floresta* (c.1818) [IMAGEM 46], que também expõe a vegetação típica daquele bioma. Lilia Schwarcz aponta que as paisagens brasileiras de Nicolas-Antoine Taunay em nada pareciam genuínas do país, pois desde as figuras humanas até o céu não se ajustavam ao comportamento ou clima brasileiros; ainda era a pintura de inspiração clássica e europeia de Claude Lorrain²¹².

²¹² SCHWARCZ, 2009.

O filho Félix-Émile dá prosseguimento às ideias do pai, escolhendo os cenários da costa fluminense e a presença dos índices identitários da nação. Alguns exemplos são muito decisivos nessas escolhas como em *Baía de Guanabara vista das Ilhas das Cobras* (c. 1828) [IMAGEM 47], que Taunay filho dá os ares da paisagem como paisagem histórica, posto que registra a paisagem nos seus aspectos cotidianos de habitada, além das árvores típicas que mesmo assim não se coadunam com a terra, mas necessariamente, na visão do artista, identificam a paisagem. De acordo com Claudia Valladão Mattos,

Com suas vistas do Rio de Janeiro, inspiradas no modelo do panorama herdado de seu pai, Taunay instaura uma nova tradição de pintura de paisagem no Brasil, que se desenvolveria em paralelo — ainda que também em contato — à produção de muitos artistas viajantes, na qual a paisagem se colocava a serviço da interpretação da história e da significação política do território.²¹³

Mattos comenta ainda que Taunay explora os índices identitários porque naquele momento também exerce a função de professor da AIBA, portanto, esse conjunto de padrões tinha o caráter didático. Esses trabalhos que exploram a paisagem pelos seus paradigmas são observados em mais obras de Félix Taunay, como em *Lagoa de Rodrigo de Freitas* (1828) [IMAGEM 48], que, nesse caso, faz mais que um registro documental: escolhe trabalhar com o jogo de luz e sombra que ratifica uma criação atmosférica de placidez com os pequenos barcos e a densa fumaça no horizonte e ao centro um homem que encara o reflexo do luar nas águas. Com *Mata reduzida a carvão* (1842) [IMAGEM 49] mostra a paisagem de maneira histórica e como alerta para os perigos da devastação que o desmatamento oferecia já na metade do século XIX. Conforme aponta Elaine Dias²¹⁴, nesse momento, Félix se distancia do seu pai Nicolas-Antoine por apontar a realidade da natureza brasileira, ou seja, sem a idealização ou harmonia que retratava o pai, criando um diálogo com a sua contemporaneidade. Dias ainda afirma que “É possível percebermos uma certa alteração no discurso pictórico, com o tom arcádico e pastoril se enfraquecendo, e a luz empregada na composição perdendo sua conotação clássica, voltando-se ao natural”²¹⁵.

²¹³ MATTOS, 2016, p. 32

²¹⁴ DIAS, 2014

²¹⁵ DIAS, 2009, p. 319

**IMAGEM 45**

Nicolas-Antoine Taunay (1755-1830)

Entrada da baía vista do Morro de Santo Antônio, 1816

Óleo sobre tela, 46,5 x 57,4 cm

Museu Nacional de Belas Artes, RJ, BR

Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Nicolas-Antoine_Taunay.jpg>

**IMAGEM 46**

Nicolas-Antoine Taunay (1755-1830)

Amanhecer na floresta, c. 1818

Óleo sobre tela, 44 x 66 cm

Coleção Geneviève e Jean Boghici, RJ, BR

Fonte: LAGO, 2008

**IMAGEM 47**

Félix-Émile Taunay (1795-1881)

Baía de Guanabara vista da Ilha de Cobras, c. 1828

Óleo sobre tela, 68 x 36 cm

Coleção Noemia e Luiz Buarque de Holanda

Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra65264/baia-de-guanabara-vista-da-ilha-das-cobras>

**IMAGEM 48**

Félix-Émile Taunay (1795-1881)

Lagoa Rodrigo de Freitas, 1828

Óleo sobre tela, 18,8 x 27 cm

Museu Imperial de Petrópolis, RJ, BR

Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra3134/lagoa-rodrigo-de-freitas>

**IMAGEM 49**

Félix-Émile Taunay (1785-1881)

Mata reduzida a carvão, 1842

Óleo sobre tela, 134 x 195 cm

Museu Nacional de Belas Artes, RJ, BR

Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:F%C3%A9lix_Taunay_-_1830_ca._-_Mata_Reduzida_a_Carv%C3%A3o.jpg

A pintura de paisagem apresentada fora da instituição de ensino aparece novamente com artistas estrangeiros: o suíço Abrahm Louis Buvelot (1814-1888), o francês Henri-Nicolas Vinet (1817-1876) e o italiano Nicolau Facchinetti (1824-1900), por exemplo.

Louis Buvelot residiu no Rio de Janeiro entre as décadas de 1830 e 1850, inclusive, manteve o estúdio de daguerreotipia, a *Officina Imperial Buvelot & Prat*, e participou de diversas EGBA da AIBA. Em seus estudos de desenho, Buvelot representa a paisagem brasileira escolhendo cenas e costumes do país com o esmero de detalhes e também na escolha de cores e luzes estratégicas de composição. É o caso de *Vista da Bahia* (s.d) **[IMAGEM 50]** em que o artista representa a costa marítima de Salvador, Bahia, com um de seus marcos monumentais, o Obelisco a Dom João VI, no Passeio Público; algumas pessoas caminhando e em detalhe duas mulheres com a indumentária típica baiana. A luz dourada que preenche a tela faz o jogo de sombra com o arvoredo, o que seria um pôr do sol. O que sobressai dessa tela é a representação de uma paisagem fora da região sudeste, visto também em mais uma tela *Vistas das fortalezas da entrada da Bahia, tomada da Ponta do Farol, Salvador* (1839) **[IMAGEM 51]**. Buvelot escolhe a paisagem soteropolitana, com os grandes coqueiros, os rochedos, alguma cena de movimento acontecendo com o barco ao mar

e as pessoas nos seus afazeres. A luz solar reflete nas construções arquitetônicas, no mar azul e na costa de areia que recebem o dourado de um pôr do sol.

Vinet se transfere para o Brasil em 1856, após frequentar a *École des Beaux Arts* e ter aulas com Camille Corot (1796-1875), e, aqui, empreende um ateliê particular com o alemão Emil Bauch (1823-1900). Mas suas paisagens também fazem uma referência ao pitoresco de John Constable (1776-1837): é notável pelos animais no pasto, árvores e galhos praticamente caricaturizados, folhas como cortinas verdejantes. O contato com o francês Corot se destaca nas obras de Vinet pela sua estratégia de pesquisa artística: a paisagem é o motivo, principalmente, aquela do primeiro plano, preterindo as vistas distantes. Em cenários brasileiros, Vinet centraliza as pessoas e os animais na tela, que convivem em harmonia preenchendo com muito verde e azul de um céu de nuvens móveis, assim sua pintura converge para o realismo. Em *Vista da Baía de Guanabara* (1858), **[IMAGEM 52]** o Pão de Açúcar, índice da paisagem brasileira, aparece apenas ao fundo, coberto por uma bruma azul, recurso comum empregado nas paisagens distantes, pois o artista destaca a figura transeunte da negra carregando um cesto na cabeça, em meio aos tons verdes da vegetação, que se apresentam por meio de pequenas manchas pinceladas; a igreja e o casario interessam ao artista apenas como referência de localização, de urbanidade. Difere essa tela de outra, um trabalho posterior do artista: *Vista do convento de Santa Teresa desde as colinas de Paula Matos* (1863) **[IMAGEM 53]**, em que o naturalismo da vegetação se destaca, convergindo para uma paisagem pitoresca pelas árvores e cenas incomuns, como a de um homem sentado na margem da estrada de chão no lado esquerdo e de um boi em pé ruminando, que se confunde pelas manchas do rochedo e troncos no canto direito.

As produções desses dois artistas ajustam-se na concepção da categoria estética do pitoresco. Essa atribuição se dá porque conforme Pablo Diener explica, o pitoresco é um movimento pendular “que oscila entre as noções do belo e do sublime”²¹⁶, nesses casos, em especial, acerca do belo, visto que são telas aprazíveis e agradáveis; mas Diener também aponta que Gilpin²¹⁷ — o sacerdote inglês que organizou algumas concepções acerca dessa categoria estética — atribuía ao pitoresco um entendimento classicista, o que não foge novamente dessas telas que representam a paisagem brasileira. Diener aponta que,

²¹⁶ DIENER, 2008, p. 63

²¹⁷ William Gilpin (1724-1804), sacerdote e artista, se interessou pela paisagem como gênero artístico e em 1792 desenvolve suas teorias em *Three Essays: on picturesque beauty; on picturesque travel; and on sketching landscape*. Nesses ensaios, Gilpin afirma que há muita variedade nos elementos da natureza e nas condições dos fenômenos naturais, ressaltando que às vezes é possível encontrar e compor uma paisagem com variadas partes dos elementos da natureza, ou seja, a composição fica por conta da capacidade do artista em arranjar esses elementos. Além de Gilpin, ainda temos Alexander Cozens, paisagista que pesquisou a paisagem pelos atributos do pitoresco. De acordo com o que Argan aponta, o artista tinha como intenção a busca no motivo paisagístico a partir das suas particularidades. Trata-se de uma representação não contemplativa e sentimental, mas sim quase científica.

Difícilmente poderíamos citar alguma definição universalmente válida para o pitoresco. Partindo do seu sentido original, que fazia referência à semelhança com a pintura, foi transformando-se, até chegar a evocar aquilo que atrai e entretém a atenção do olhar, que estimula os sentidos do espectador. Num sentido geral, pitoresco passou a ser o que apresenta variedade, diversidade e irregularidade; e se inicialmente Gilpin atribuiu a essa categoria uma acepção classicista, por volta de 1800 já era mais frequente que com ela se fizesse referência a motivos toscos, rudes, sem sofisticação.²¹⁸

Nas telas de Buvelot há uma preocupação em definir o espaço com uma perspectiva clássica e bela, mas com a inserção de elementos pitorescos em detalhes que “entretém a atenção do olhar”, como um homem caminhando nas pedras que dão ao mar e a diferenciação dos elementos da natureza brasileira, como os coqueiros ou a vestimenta das mulheres baianas. Já em *Vista do convento de Santa Teresa desde as colinas de Paula Matos* (1863), de Vinet, há um estranhamento entre o agradável — pessoas caminhando entre a natureza — e a própria vegetação que dramatiza e encena pelos seus aspectos toscos e ordinários, a transmissão que pretende o artista ao espectador.

A apresentação desses artistas não tem como intenção catalogar hermeticamente essas telas ou mesmo a produção desses artistas como pitorescas, mas apontar algumas configurações que aparecem ao longo da paisagem brasileira em termos de pintura de paisagem e que conforme o desenvolvimento do gênero, se amalgamaram e fizeram sentido devido às pesquisas desenvolvidas antes ou durante a suas produções, mostrando que a compreensão e o estudo se entrecruzam.

Outro artista estrangeiro que aporta no Rio de Janeiro, no final de 1849, é Facchinetti, que naquele mesmo ano participa da Xª EGBA. Em um primeiro momento é divulgado em jornais como retratista, porém, seu trabalho com o gênero de retratos não parece ser o suficiente e, em 1867, propõe à AIBA lecionar desenho na instituição. O desenho é o grande “carro-chefe” da sua produção, visível nas produções de perspectivas aéreas que se diferenciam pelo extremo detalhismo, o que impressionava críticos contemporâneos seus, como Gonzaga Duque. As paisagens do artista chamavam a atenção da princesa Isabel que fez algumas encomendas e de famílias e empresários da elite carioca e fazendeiros do sudeste. Adepto da pintura *en plein air* em alguns trabalhos, o artista estudava a paisagem, preparava a tela para receber o traço firme do lápis e por fim ainda anotava no verso da tela a data, local, hora e a expressão “pintada ao natural”²¹⁹. Desse modo, Facchinetti retratou a natureza brasileira desde a sua costa até o interior com as fazendas da serra fluminense.

²¹⁸ DIENER, 2008, p. 64-65

²¹⁹ TEIXEIRA, 2010

O céu de Facchinetti domina em extensão e em cor, é ele quem comanda a iluminação e faz das suas paisagens reconhecíveis. Em *Praia de Botafogo* (1868) [IMAGEM 54] a perspectiva é enviesada e terrena, se diferenciando da sua produção aérea, o chão batido de areia pelo miniaturismo quase se pode ver os grãos de areia que comungam com a luz dourada. A representação desse canto da cidade é mostrada pelo caráter urbano: com as construções arquitetônicas, os postes de iluminação a gás, o coche. A natureza representativa da cidade fica por conta das palmeiras e dos morros identificando a baía carioca. Adentrando o interior do estado, as fazendas se representam pela vista aérea. Em *Fazenda Flores do Paraíso* (1875) [IMAGEM 55], Facchinetti delimita pela topografia das montanhas o céu e a terra. Mostra quase tudo: o terreno irregular, as estradas, uma vegetação de aspectos envelhecidos, o desmatamento das encostas de morros, porém, não há um indivíduo nesse imenso terreno, mais: não há escravos representados nessa tela, e, como se sabe, as fazendas de café tinham como mão de obra escravos e, nessa fazenda em particular, como afirma Teixeira, havia centenas de escravos. Facchinetti acusa uma natureza esmorecida, mas não acusa o trabalho escravo. Entretanto, não se pode esquecer que se trata de uma tela por encomenda, ou seja, as escolhas são tomadas de maneira que o encomendador orgulhosamente pague pelo serviço. Mesmo que a produção de Facchinetti agradasse ao público comprador, não agradava à alguns críticos, como Oscar Guanabarro. Em crítica para exposição na *Imprensa Nacional*, em 1886, o crítico escreve não somente apontando a produção do artista italiano como defeituosa, mas também o público brasileiro que não “sente a arte” mesmo em volta de uma natureza rica:

Um fundo ligeiramente esboçado, com suas manchas coloridas representando massas – massas e sempre massas, e nos primeiros planos, pequenos detalhes ao lado da luz; mas ali tudo é luz, tudo detalhe, tudo erro, tudo falso – tudo commercio com a ignorancia artistica deste povo, que não sente a arte, apesar de viver na mais franca manifestação do bello na natureza. Selvagens que não apreciam o ouro e o trocam pelas missangas dos aventureiros dos sertões.

Um céu de convenção sempre repetido – em todas as scenas da nossa zona; uns detalhes que só um valente telescopio poderia alcançar; um relevo obtido, não pelo claro escuro, mas pelo ficticio, pela crosta de tinta que lhe dá a apparencia de baixo relevo, illuminado por focos de luz de diversas direcções, destruindo todas as sombras; perspectiva falsa, que se achata a meio metro de distancia; desenho em face do espectador que está ou deve estar offuscado pelo sol ao fundo, em pleno vigor de uma tarde de verão!²²⁰

Guanabarro reclamava ao artista que ele captasse o “efeito real” da natureza, a sensação do contato direto da natureza, o que alguns artistas, principalmente do *Grupo Grimm*, foram capazes de medir, além de outros que apareceriam no final da década oitocentista.

²²⁰ Oscar Guanabarro, *O País*, 05 de novembro de 1886 *apud* GRANGEIA, 2005, p. 110.

Esses paisagistas estrangeiros contemplam a nova concepção de paisagem que se desenvolveram nas décadas seguintes: se afastam um pouco da paisagem clássica, mas ainda assim ficam “reféns” de estratégias que identificam o Brasil. Parecem ainda pintar com um viés propagandista, mas as novas experiências artísticas começam a despontar, principalmente, com a interlocução que os alunos da AIBA praticavam com a arte europeia.



IMAGEM 50

Louis Buvelot (1814-1888)

Vista da Bahia, s.d

Óleo sobre tela, 36,5 x 47,3 cm

Coleção particular

Fonte: < <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra3037/vista-da-bahia> >

**IMAGEM 51**

Louis Buvelot (1814-1888)

Vista das fortalezas da entrada da Bahia, tomada da Ponta do Farol, Salvador, 1839

Óleo sobre tela, 38 x 49,5 cm

Coleção Sergio Fadel

Fonte <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra3040/vista-das-fortalezas-da-entrada-da-bahia-tomada-da-ponta-do-farol-salvador>

**IMAGEM 52**

Henri Nicolas Vinet (1817-1876)

Vista da Baía de Guanabara, 1858

Óleo sobre tela, 46,5 x 61 cm

Museu do Açude, Museu Castro Maya, RJ, BR

Fonte: < https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Henri_Nicolas_Vinet_-_Vista_da_Ba%C3%ADa_de_Guanabara,_1858.jpg >

**IMAGEM 53**

Henri Nicolas Vinet (1817-1876)

Vista do convento de Santa Teresa desde as colinas de Paula Matos, 1863

Óleo sobre tela, 57,7 x 82,5 cm

Pinacoteca do Estado de São Paulo, SP, BR

Fonte: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Henri_Nicolas_Vinet_-_](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Henri_Nicolas_Vinet_-_View_of_Santa_Teresa_Convent_from_the_Heights_of_Paula_Matos_-_Google_Art_Project.jpg)

[View_of_Santa_Teresa_Convent_from_the_Heights_of_Paula_Matos_-_Google_Art_Project.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Henri_Nicolas_Vinet_-_View_of_Santa_Teresa_Convent_from_the_Heights_of_Paula_Matos_-_Google_Art_Project.jpg)>

**IMAGEM 54**

Nicolau Facchinetti (1824-1900)

Praia de Botafogo, 1868

Óleo sobre tela, 50 x 84 cm

Museu Imperial de Petrópolis, RJ, BR

Fonte: TEIXEIRA, 2010

**IMAGEM 55**

Nicolau Facchinetti (1824-1900)

Fazenda Flores do Paraíso, 1875

Óleo sobre madeira, 54 x 73 cm

Coleção particular, SP, BR

Fonte: TEIXEIRA, 2010

3.3 CORRA E OLHE O CÉU QUE O SOL VEM TRAZER BOM DIA

A pintura de paisagem nacional pelo prospecto da crítica de arte junto aos anseios dos próprios artistas em um contexto de novidades artísticas, a partir dos últimos decênios do século XIX, não é concebida ou almejada com base em formas/índices temáticos, e, sim, em uma concepção ligada no investimento da originalidade do artista e nas vertentes artísticas, por vezes, deslocadas da Academia. Alguns artistas que Raul Pompéia menciona em suas críticas têm esses atributos: os artistas do *Grupo Grimm* Hipólito Caron, Giovanni Castagneto, Antonio Parreiras, Ribeiro, França Júnior e outros que não são lembrados pela sua produção em especial no gênero de paisagem, como Aurélio de Figueiredo, Henrique Bernardelli, Victor Meirelles e Pedro Weingärtner, frequentemente associados à pintura de história ou de gênero. O comum a esses artistas é a escolha em retratar a paisagem brasileira e, na visão contemporânea do crítico fluminense, estabelecer a elas uma escola nacional; e, na observação distante e centenária atual, a distinção de uma produção plástica preocupada no efeito real entre o olho e as aspirações da natureza com a tinta sobre tela. Algo que Pompéia já afirmava em crítica à exposição de Antônio Parreiras, em setembro de 1889: “[...] os nossos pintores, insistindo ao estudo fiel, imediato, sincero da natureza, hão de fundar uma escola nacional de paisagem, com a qual nenhum outro gênero conseguirá apostar sucesso”²²¹.

Embora Raul Pompéia escolhesse a palavra “escola”, essa paisagem que ele valorizava pouco tinha a ver com a escola institucionalizada no seu modelo antigo e ligado ao neoclassicismo. É importante lembrar que Georg Grimm já havia passado pelo Brasil, que alunos e professores viajavam à Europa e, conseqüentemente, as pesquisas de lá, de alguma maneira, chegavam até os paisagistas daqui. Mas também vale ressaltar que Pompéia despreza o velho continente, destacando que aquela paisagem não favorecia as pinturas e somente era possível creditar uma boa composição e técnica graças ao entendimento de captação da paisagem do artista brasileiro: a paisagem europeia, quando pintada por artistas brasileiros que lá visitam, só recebia elogios porque pintada por um brasileiro.

Muitos aspectos se diferenciam das décadas anteriores no constante a composição, tema e forma da pintura de paisagem, com as paisagens que prenunciam novas concepções do fazer artístico brasileiro. O gênero paisagístico passa a se deslocar do processo pictórico documental de procedimentos preestabelecidos para o processo poético. É notável que alguns índices permanecem no imaginário dos pintores, como a vegetação e a topografia carioca, no entanto, o

²²¹ POMPÉIA, 1982d, p. 155

interesse por esses paradigmas aparece de maneira genuína e com a intenção de trabalhar os seus aspectos comungados com a técnica, principalmente *en plein air*, sem idealizar a paisagem.

A técnica da pintura *en plein air*, como já visto em páginas anteriores, foi desenvolvida ao longo dos anos na Academia, porém, de maneira tímida e não tão levada ao pé da letra, visto que esse método funcionava para estudos e esboços aplicados posteriormente. É com a chegada de Georg Grimm e na reunião do *Grupo Grimm* que se solidificou a estratégia de pintura *in loco*. Como observado por Levy, o professor alemão estabeleceu uma conduta aos artistas:

[...] o estudo pela observação exaustiva, como um exercício de percepção bastante diferente da perspectiva acadêmica na medida em que deveria habilitar o artista a perceber e transmitir emoções e ao mesmo tempo evitar a submissão a modelos padronizados, facilitadores artificiais da tarefa de interpretar entidades subjetivas.²²²

Essa mesma conduta já havia sido desenvolvida por artistas a partir da década de 1830 reunidos na Floresta de Fontainebleau, na comuna de Barbizon, na França. Conhecida esta produção como a Escola de Barbizon, artistas como Charles Daubigny (1817-1878) **[IMAGEM 56]** e Théodore Rousseau (1812-1867) **[IMAGEM 57]** propunham *sentir* a natureza e assim retratá-la, abandonando os esquemas e convenções acadêmicos, amplificando o seu caráter para a temática psicossocial: a relação do indivíduo e a natureza. Argan afirma que os pintores da Escola de Barbizon,

Em relação ao natural, portanto, não se assumirá uma postura contemplativa, como se devesse nos transmitir uma mensagem extraterrena, mas uma postura prática e afetiva, como a que se tem para com as pessoas e as coisas com que se mantêm relações na vida cotidiana. A natureza como espaço 'social', habitável e habitado, a que cabe uma preferência muito maior que o da cidade [...].²²³

²²² LEVY, 1980, p. 37-38.

²²³ ARGAN, 1992, p. 61

**IMAGEM 56**

Charles Daubigny (1817-1878)

Le printemps, 1857

Óleo sobre tela, 96 x 193 cm

Musée des Beaux-Arts de Chartres, Chartres, França

Fonte: <https://www.wikiart.org/en/charles-francois-daubigny/spring-1857>

**IMAGEM 57**

Théodore Rousseau (1812-1867)

Geadas, 1845

Óleo sobre tela, 63,5 x 98 cm

Walters Art Museum, Maryland, EUA

Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Th%C3%A9odore_Rousseau_-_Hoarfrost_-_Walters_3725.jpg>

As paisagens dos artistas da Escola de Barbizon foram fortemente influenciadas pelas obras de John Constable, Camille Corot e os pintores holandeses do século XVIII, principalmente Jacob von Ruisdael (c.1628-1682), pelos temas reverenciados: a vida camponesa no seu cotidiano bucólico e com o retrato imediato da paisagem em uma vertente realista, mas cada um com as suas particularidades. O comum entre esses artistas é a paisagem como motivo.

Entre os artistas do *Grupo Grimm* mencionados por Raul Pompéia está Antônio Parreiras (1860-1937): em 03 de março de 1889, Pompéia comenta em sua seção para o mineiro *Diário de Minas* a exposição do artista na sala *Narciso & Napoleão*, no Rio de Janeiro. Como de costume, Pompéia não nomeava as obras de arte que ele apreciava nas exposições, o que dificulta atualmente saber qual exatamente é o trabalho comentado por ele. No entanto, são as telas do período que corre a crítica que devo observar. Por exemplo, com a tela *Coqueiros à beira mar* (1886) **[IMAGEM 58]**, penso que ainda há o vestígio de uma paisagem inventada com índices forçados a se exibir. Essa obra se apresenta de modo muito natural, que se comunga com a natureza, em que o artista parece não ter vergonha de apresentar a paisagem ordinária, como aquele casebre na encosta do mar, assim como em *Gragoatá depois da trovoadá* (1886) **[IMAGEM 59]**. O tema escolhido por Parreiras, não é a paisagem marinha idealizada, pelo contrário, são pescadores consertando os barcos com as suas parafernalias de pesca, alguns barcos à vela ancorados e uma luz que reflete em um casebre caiado que também parece ter sofrido com a tempestade. Nessa tela de Parreiras emana o odor típico das algas que se desprendem do oceano e se decompõem a beira mar.

As sensações despertadas pelas paisagens do artista também são possíveis de observar em *A tarde* (1887) **[IMAGEM 60]**. O bucolismo de uma simples cena da natureza é invadido pela luz dourada do sol que está prestes a se pôr. Enquanto que Parreiras aplica manchas minuciosas em tudo que é vegetação do cenário, o céu irrompe com o laranja sobreposto no azul claro de maneira homogênea, como uma aquarela. A imediaticidade da natureza é evidente, a atmosfera que Parreiras cria também é patente: o título da obra é redundante para o observador atento às sensações que a natureza pode despertar. Entretanto, nem sempre as pinturas de Parreiras carregam o caráter sensorial e atmosférico. Quando o artista desdobra a sua produção plástica em outros gêneros, caso da pintura de história, bastante produzida pelo artista ao longo de toda a sua carreira, junto a pintura de paisagem, isso não se deixa entrever. Com encomendas do governo à nível federal e municipal, Antônio Parreiras comungava a paisagem ao fato histórico. Alguns casos, como *A fundação de São Paulo* (1913) **[IMAGEM 61]**, em que a cena é a missa realizada em meio a um terreno com missionários e indígenas curiosos, a paisagem é apenas cenário, pano de fundo. Para o episódio de 25 de janeiro de 1554 era importante sim representar a paisagem, mas o tema é a missa.

Outra tela importante de Parreiras para se pensar a sua produção em paisagem é *Paisagem de Niterói* (1892) [IMAGEM 62]. Se faltasse a data de produção, seria possível catalogá-la como produzida ainda nas décadas de 1860 e 1870, porque apresenta os índices temáticos do Brasil de maneira bastante evidentes: a Baía da Guanabara, o Pão de Açúcar e a vegetação inconfundível com a costa brasileira. Porém, o tratamento plástico: o naturalismo do solo devastado com a cor da terra que dá a demão até os caules das árvores; as árvores de aspecto queimado; e algumas vegetações raquíticas não deixam pensar que se trata de uma paisagem ufanista. Aqui não é a paisagem para o “outro ver” e sim a imagem que o nativo “deve” olhar.



IMAGEM 58

Antônio Parreiras (1860-1937)

Coqueiros à Beira Mar, 1886

Sem dados

Coleção Téphilo Estefano, SP

Fonte: LEVY, 1980, p. 84

**IMAGEM 59**

Antônio Parreiras (1860-1937)

Gragoatá depois da tempestade, 1886

Óleo sobre tela, 140 x 269,5 cm

Museu Nacional de Belas Artes, RJ, RJ

Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ant%C3%B4nio_Parreiras_-_Gragoat%C3%A1_depois_da_trovoada,_Niter%C3%B3i,_1886.jpg>

**IMAGEM 60**

Antônio Parreiras (1860-11937)

A tarde, 1887

Óleo sobre tela, 200 x 130 cm

Museu Antônio Parreiras, SP, BR

Fonte: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1126/a-tarde>>

**IMAGEM 61**

Antônio Parreiras (1860-1937)

A fundação de São Paulo, 1913

Óleo sobre tela 179 x 279,5 cm

Coleção de Arte da cidade de São Paulo, SP, SP

Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Ant%C3%B4nio_Parreiras_-_Fundam%C3%A7%C3%A3o_de_S%C3%A3o_Paulo,_1913.jpg

**IMAGEM 62**

Antônio Parreiras (1860-1937)

Paisagem de Niterói, 1892

Óleo sobre tela, 243,5 x 338,3 cm

Museu Antonio Parreiras, Niterói, RJ

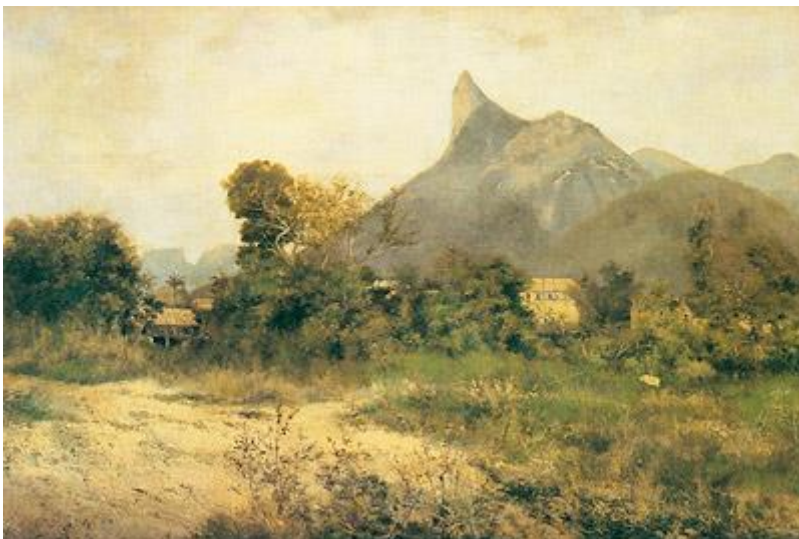
Fonte:

https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Ant%C3%B4nio_Parreiras_-_Panorama_de_Niter%C3%B3i.jpg

O carioca Joaquim José França Júnior (1838-1890) é associado ao *Grupo Grimm*, porém, sua produção é tachada como amadora, por frequentar a AIBA de maneira diletante. Dividia a atenção das belas artes com os afazeres burocráticos no cargo de juiz na capital, com críticas publicadas em *O Paiz*, *Correio Mercantil* e *Vida Fluminense* e teatrólogo de estima no meio artístico. Raul Pompéia mencionou a produção plástica de França Júnior somente uma vez ao longo dos anos: em 03 de fevereiro de 1889, para o *Diário de Minas*, em Minas Gerais. E mesmo assim não dispensou um comentário longo, apenas afirma: “França Júnior tem na Glace Elegante duas representações de pedreiras, faces soberbas de granito, iluminado por um colorido audacioso e forte”²²⁴. O crítico inclui o artista na estafe dos formadores de paisagistas brasileiros. Em *Morro da viúva*²²⁵ (1888) **[IMAGEM 63]** o céu aparece bastante nublado e carregado de nuvens que não deixam escapar os raios solares, e o artista, portanto, confina a natureza nas suas cores puras, como os diversos tons de verde que a relva, as árvores e o morro têm. Todos esses verdes se manifestam de maneira homogênea ou como borrifadas e, devido aos volumes aplicados por França Júnior, observa-se as diferentes árvores que se mimetizam em meio à vegetação fechada daquele cenário natural. O Morro da Viúva teve grande importância no século XIX, posto que do seu sopé era extraído o granito para obras públicas do Rio de Janeiro, portanto, provavelmente é dessa tela que Pompéia estava escrevendo na crítica de 1889. A fim de apresentar mais uma obra de França Júnior que tenha informações completas, destaco *Paisagem no Brasil* (1890) **[IMAGEM 64]**. Esta obra é posterior ao texto de Pompéia, porém, interessa para mostrar as pesquisas pictóricas que França Júnior era capaz: o artista utiliza o recurso de uma luz solar escaldante e, mais do que na tela anterior, capricha em manchas rápidas no primeiro plano. Dessa vez, como se não fosse o bastante aquele sol forte que afasta qualquer ideia de caminhar ao ar livre, França Júnior encena ao longe e centralizado um indivíduo, criando uma atmosfera romântica: a imensidão da paisagem em contraste com o eremita.

²²⁴ POMPÉIA, 1982c, p. 156-157

²²⁵ Das reproduções que tive acesso desta obra a que está impressa no trabalho parece ser a que tem uma qualidade superior digitalmente, porém, sabe-se que as cores não correspondem à realidade da tela. Como colocado por Pompéia, o quadro é bastante colorido e de um verde forte, bastante diferente dessa camada envernizada e ocre da reprodução.

**IMAGEM 63**

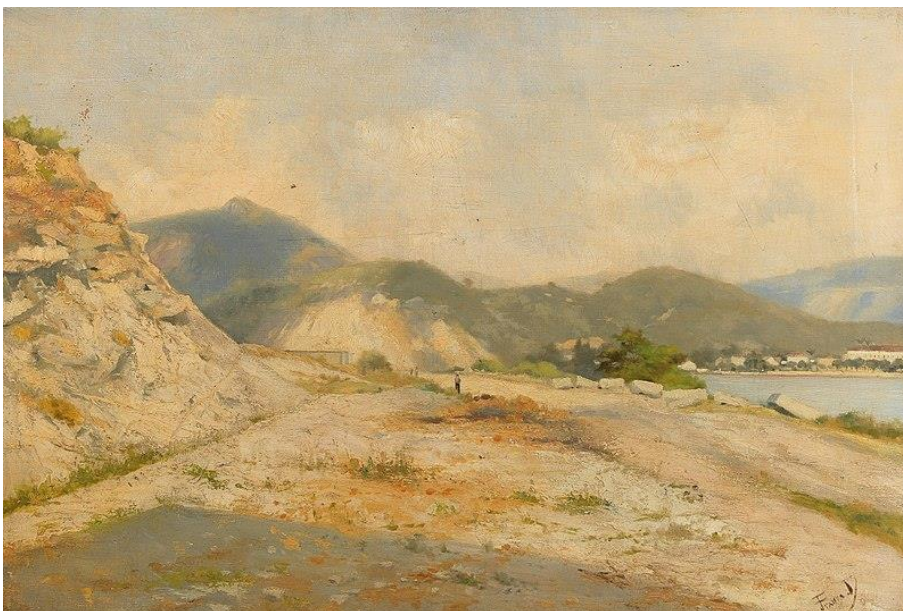
França Júnior (1838-1890)

Morro da Viúva, 1888

Óleo sobre tela, 67, 5 x 97 cm

Museu Nacional de Belas Artes, RJ, BR

Fonte: < <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2924/morro-da-viuva>>

**IMAGEM 64**

França Júnior (1838-1890)

Paisagem no Brasil, 1890

Óleo sobre tela, 63 x 93 cm

Coleção particular

Fonte:

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Joaquim_Jos%C3%A9_da_Fran%C3%A7a_J%C3%BAnior_-_Landscape_in_Brazil.jpg>

Giovanni Castagneto (1851-1900), o pintor de marinhas de grande prestígio no meio artístico carioca, apareceu somente uma vez nas críticas de Raul Pompéia, porém, quando foi motivo de escolha do crítico este desenvolveu a sua crítica mais poética com a elaboração de figuras de linguagem. Mais uma vez não é possível saber de quais obras se tratam da vasta produção pictórica do artista, que, além de ter retratado a paisagem da costa marinha fluminense na década de 1890, produziu telas da paisagem paulista e europeia, de quando esteve nesses locais. Em *Pedras à beira mar na Praia de Icaraí* (1886) [IMAGEM 65], o artista capta aquele trecho da costa com pedras pintadas de maneira naturalística, um mar de ondas plácidas e o céu que se confunde na linha do horizonte com o mar. Este horizonte quase em camaïeu²²⁶ se torna uma bruma atmosférica de dias nublados. O marulho das ondas e as condições meteorológicas da costa marinha são os motivos para a pintura do artista.

O empastelamento da tinta corrobora a ideia de sua pintura *en plein air*, da paisagem retiniana. Em *Vista do Corcovado tomada de uma pedreira no Rio de Janeiro* (1888) [IMAGEM 66], as pedras tomam formato pela mancha; pelo pincel que contorna rápido e largamente, pode-se imaginar que é assim que Pompéia imagina “um bando de gaviotas cansadas”, como afirma na crítica. E o Corcovado, símbolo topográfico brasileiro não serve senão apenas como estímulo visual do contraste entre o verde musgo da vegetação com as rochas ainda mais brancas pelo reflexo do sol.

Para se ter uma ideia daquela exposição visitada por Pompéia, destaco *Faluas na Baía do Rio de Janeiro* (1885) [IMAGEM 67] em que o monocromatismo é sobrepujado pelo reflexo das velas ao mar prateado, fenômenos rápidos e mutáveis captados pelo olhar do artista e que contribuem para uma atmosfera sonolenta da hora do dia.

²²⁶ Camaïeu é o emprego de diversas tonalidades da mesma cor e também pode se referir à pintura monocromática.

**IMAGEM 65**

Giovanni Castagneto (1851-1900)

Pedras à beira mar na Praia de Icarai, 1886

Óleo sobre tela, 28 x 50,7 cm

Museu Nacional de Belas Artes, RJ, BR

Fonte: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra34833/pedras-a-beira-mar-na-praia-de-icarai>>

**IMAGEM 66**

Giovanni Castagneto (1851-1900)

Vista do Corcovado tomada de uma pedreira no Rio de Janeiro, 1888

Óleo sobre madeira, 13 x 21 cm

Coleção Hermano do Amaral Pinto, SP, BR

Fonte: LEVY, 1982, p. 78

**IMAGEM 67**

Giovanni Castagneto (1851-1900)

Faluas na Baía do Rio de Janeiro, 1886

Óleo sobre tela, 25,5 x 53,5 cm

Coleção Onestaldo de Pennafort, RJ, BR

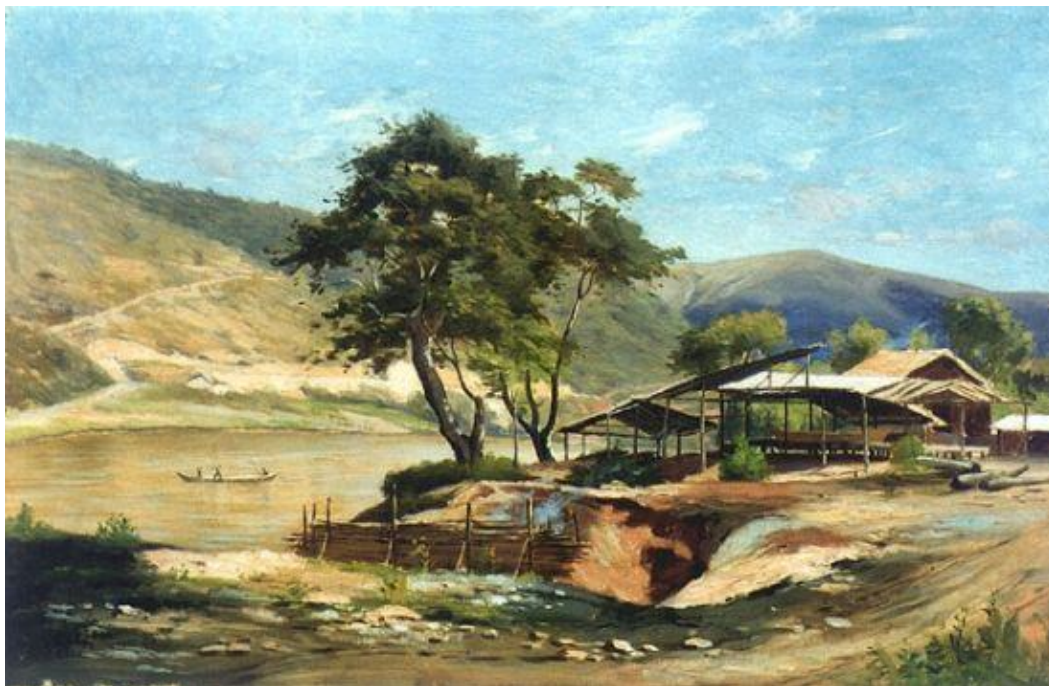
Fonte: Levy, 1982, p. 36

Hipólito Caron (1862-1892) aparece pelo menos 4 vezes nas críticas de Pompéia referindo-se sempre como um dos formadores da escola de paisagistas nacionais. O crítico aplica as obras do artista para fazer o alerta contra a representação da paisagem europeia, que, como visto, é algo pujante nas críticas de Pompéia. O método de pintura do artista permanece, mesmo após a desintegração do *Grupo Grimm*, e quando o artista, em meados da década de 1880, viaja à Europa com a finalidade de estudar, tem aulas com Hector Charles Hanoteau (1823-1890), paisagista francês que investe na pintura *en plein air*, sob a influência dos paisagistas da Escola de Barbizon, com quem tinha passado uma temporada em 1847. As críticas inferidas ao artista por Pompéia dizem respeito ao período posterior a sua jornada europeia, visto que Caron retorna ao Brasil no final de 1888, contudo, diversas telas são representações desse período em que se manteve viajador e pesquisador da natureza naquele continente. A partir da coleta de obras identificadas por Ana Carla de Brito, é possível observar que a produção plástica de Caron obedece aos estímulos visuais de maneira natural, ou seja, a luz que emerge das telas não é homogênea, mesmo que a escolha pelo período do dia a ser pintado seja sempre luminoso, há o jogo de sombras. Em *Poço Rico - Paisagem em Juiz de Fora* (1890) **[IMAGEM 68]** uma nuvem que está fora de quadro cobre um pedaço da montanha ao fundo, deixando-a mais escura; as duas árvores centrais resguardam uma sombra que toca o chão e tonaliza a areia; uma provável copa de árvore ou uma construção faz sombra na lateral esquerda; os diferentes tons terrosos do solo e mesmo do Rio Paraíba — que margeia

Poço Rico, atualmente um bairro da cidade de Juiz de Fora — cobrem uma grande porção da tela, que desde o primeiro plano apresenta os aspectos naturalísticos daquele caminho. Todos esses diversos tons são conseqüências de manchas de cor que dão as formas para distinguir cada item da paisagem. O barco deslizando no rio tem uma proporção desmesurada pela perspectiva e, dessa vez, Caron pesou em uma anedota que serve senão como a separação entre o silêncio extático do local de trabalho e o barco com homens trabalhando. Esta paisagem de Caron expõe os interesses que a categoria escolhia para compor suas produções: não é a representação de uma paisagem fluminense/carioca com algum índice temático, é a opção pela banalidade da ocasião retratada²²⁷.

Outra paisagem mineira pintada por Caron é *Paisagem de Sabará* (1891) **[IMAGEM 69]** em que aparece a margem descampada do Rio das Velhas — rio que corta a cidade de Sabará e pelo título da obra subentende-se que seja este mesmo o rio — com uma vegetação rasteira e sem grandes árvores, apenas arbustos frondosos ou coqueiros ao longe inconfundíveis pela silhueta. Além do próprio tratamento pictórico, o tema da tela são as lavadeiras à beira do rio no trabalho rotineiro, ou seja, mais uma vez, Caron se interessa pelo o que é banal da paisagem brasileira, atesta reiteradamente a paisagem como ela é, sem idílios. As grandes manchas de cor realizáveis porque são extensões grandes que se deseja pintar: os morros, o rio e o céu somente dão lugar ao detalhe da igreja e das lavadeiras, que surgem cada vez menores conforme o olhar é afastado.

²²⁷ A escolha de Caron por representar essa paisagem ganha sentido pois no ano de 1889 foi construída a primeira usina hidrelétrica da América do Sul, a Usina de Marmelos, no município de Juiz de Fora. Com a intenção de atender a indústria de tecidos do idealizador Bernardo Mascarenhas, a Usina também serviu para fornecer eletricidade à iluminação pública da cidade mineira. Atualmente a CEMIG administra a hidrelétrica e aquilo que é a construção de 1889 foi tombada como patrimônio de Juiz de Fora e funciona como centro cultural.

**IMAGEM 68**

Hipólito Caron (1862-1892)

Poço Rico - Paisagem de Juiz de Fora, 1890

Óleo sobre tela, 52 x 80 cm

Museu Mariano Procópio, MG, BR

Fonte:

<[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caron_\(1890\),_Po%C3%A7o_Rico_\(paisagem_em_Juiz_de_Fora\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caron_(1890),_Po%C3%A7o_Rico_(paisagem_em_Juiz_de_Fora).jpg)>

**IMAGEM 69**

Hipólito Caron (1862-1892)

Paisagem de Sabará, 1891

Óleo sobre tela, 52 x 80 cm

Museu Nacional de Belas Artes, RJ, BR

Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hip%C3%B3lito_Caron_-_Paisagem_de_Sabará%3%A1, MG, 1891.jpg

O último artista mencionado por Raul Pompéia que participou do *Grupo Grimm* foi o português Francisco Joaquim Gomes Ribeiro (c.1855-c.1900). Aluno da AIBA até o desprendimento para acompanhar o *Grupo Grimm*, por volta de 1892 inicia a atuação como professor de desenho do Liceu de Artes e Ofícios. Conforme aponta Maciel Levy, a partir de suas pesquisas relacionadas ao Grupo de Boa Viagem, Ribeiro tem uma produção plástica limitada e inconstante, embora tenha exposto suas obras em exposições no *Ateliê Moderno*, no ateliê fotográfico *Carneiro & Tavares* e no *Glace Élegante*. Das suas obras conhecidas de fácil acesso há *Morro da Viúva* (1887) [IMAGEM 70] e *Marinha com barco* (1887) [IMAGEM 71]. Na primeira, ainda que o título seja Morro da Viúva, a paisagem diz muito pouco sobre o outeiro: a vista principal é uma baía. Mais uma vez, temos a paisagem brasileira representada por esses recantos mais humildes da costa, em que vivem pescadores e agricultores, indivíduos afastados do cotidiano urbano que começava a surgir nas capitais e, principalmente, bem diferente dos passantes da Rua do Ouvidor. Como afirma Pompéia em crítica para a exposição de 1889 no *Ateliê Moderno* do artista: “Todos os gêneros de arte encontram estimulante na vida real, que os disciplina. Os circos de luta de indivíduos nus foram outrora, um curso de estatuária”²²⁸. O crítico percebe nessas obras dos paisagistas brasileiros a autenticidade da luz, da cor e do cotidiano; o crítico crê que a idealização greco-romana ou a paisagem espiritual de Ruysdael não combinam com a paisagem brasileira.

Marinha com barco (1887) também tem inculcado a ideia de apresentar “a vida como ela é”: não é um barco flutuando na água de maneira majestosa como marinhas de Edoardo de Martino (1836-1912), por exemplo, que influenciou na construção de identidade da Marinha Brasileira para a sua constituição como instituição militar. Aqui, Ribeiro mostra os bastidores da cena majestosa do transporte. As estacas que se confundem no solo de barro e pedregoso com as manchas de cor terrosas se sobrepõem e dão a ideia da pintura *en plein air* e o barco ancorado contribui para a escolha do assunto: permanece o tempo necessário para concluir a pintura.

²²⁸ POMPÉIA, 1983a, p. 155-156

**IMAGEM 70**

Francisco Gomes Ribeiro (c.1855-c.1900)

Morro da Viúva, 1887

Sem informação

Museu Imperial, Petrópolis, RJ, BR

Fonte: LEVY, 1980, p. 64

**IMAGEM 71**

Francisco Gomes Ribeiro (c.1855-c.1900)

Marinha com barco, 1887

Óleo sobre tela, sem informação

Museu Antônio Parreiras, Niterói, RJ, BR

Fonte: LEVY, 1980, p. 44

Os artistas que Raul Pompéia distingue por formadores da escola brasileira de paisagem ultrapassa o *Grupo Grimm*, inclusive, o crítico não chega a mencionar os outros paisagistas do grupo, como o alemão Thomas Georg Driendl²²⁹ (1849-1916) e o espanhol Domingos Garcia y Vazquez²³⁰ (1859-1912). Entre esses outros paisagistas da natureza brasileira está Aurélio de Figueiredo (1854-1916), conhecido pelas suas telas de alegoria ou de cenas de gênero. Pompéia extrai das paisagens de Aurélio o reconhecimento de paisagista, aquele que contempla a natureza de maneira original, ele afirma que “[...] ninguém como ele enfrenta o verde cru dos nossos panoramas de atmosferas límpidas e de longe tão vivos quase como o primeiro plano”²³¹. O acesso às obras do gênero de paisagem de Aurélio de Figueiredo corresponde em sua maioria a datas posteriores às críticas de Pompéia ou que não tem data comprovada de produção, mas para se ter um entendimento exibo algumas delas. *Paisagem de Petrópolis* (1889) **[IMAGEM 72]** apresenta a verdura das matas, como atestava Pompéia frequentemente a respeito das paisagens de Figueiredo. Além dessa característica, ainda tem o céu crepuscular ao fundo que contrasta com o arvoredo e o solo em aspecto saibroso, captados em um enquadramento enviesado que elucida a perspectiva do terreno em ladeira. Diferentemente de *Pico de Itacolomi, Ouro Preto* (1894) **[IMAGEM 73]** em que a perspectiva é aérea e abrangente. Contudo, mesmo com a exploração das grandes vistas, é possível notar os aspectos das pedreiras e morros a partir da pincelada em diferentes tons que cria os volumes naturais daquelas formações rochosas que compõem o cenário de terreno íngreme e marco topográfico da paisagem mineira. Esta tela dá a sensação de ver uma paisagem em *slow motion*, já que aquelas nuvens passeiam em alta atitude enquanto que em terra firme o pequeno povoado e as vacas pastando demonstram um silêncio imperturbável. Mesmo que em *Pico de Itacolomi, Ouro Preto* apareça um índice topográfico da paisagem, que o identifica como brasileiro, é evidente que o artista tenha escolhido aquela paisagem pelas suas atribuições e qualidades possíveis em transformar em pintura.

²²⁹ Driendl além de companheiro de empreitadas em busca de paisagens com Grimm, este batizou a filha Cecília de Thomas. Driendl veio ao Brasil e participou de algumas exposições, além de ministrar aulas em substituição a Grimm para os antigos alunos da AIBA. Realiza trabalhos de motivos sacros ou mundanos em instituições públicas de São Paulo e do Rio de Janeiro. (LEVY, 1980)

²³⁰ Garcia y Vazquez muda-se ainda criança para o Brasil e frequenta a AIBA, participando de exposições. Após a permanência com o *Grupo Grimm* viaja à Europa e mantém contato com o mestre Hector Hanoteau, assim como Caron. Para Gonzaga Duque, em crítica de 1886, as suas pinturas não lhe agradam e confere ao artista erros formais. (LEVY, 1980; GONZAGA DUQUE, 2001)

²³¹ POMPÉIA, 1982d, p. 412-413.

**IMAGEM 72**

Aurélio de Figueiredo (1854-1916)

Paisagem de Petrópolis, 1889

Óleo sobre tela, 82 x 60,5 cm

Coleção particular

Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra6877/paisagem-de-petropolis>

**IMAGEM 73**

Aurélio de Figueiredo (1856-1916)

Pico de Itacolomi, Ouro Preto, 1894

Óleo sobre tela, 51,6 x 71,4 cm

Museu Nacional de Belas Artes, RJ, BR

Fonte: <https://artsandculture.google.com/asset/pico-de-itacolomi-ouro-preto/FAGbA6fQ7YUF0A>

As paisagens brasileiras dos últimos decênios do século XIX aqui mostradas e desenvolvidas por esses artistas não têm a concepção das paisagens de Constable, na Inglaterra, pois não exprimem uma moral e não tem uma religiosidade por trás das representações, seja porque os artistas não demonstravam na desenvoltura como indivíduos, seja porque a própria prática da pintura tinha a intenção moderna de experimentações plásticas que de alguma maneira e, eventualmente, convergiam para a construção de uma atmosfera sensorial; distava de uma idealização da paisagem como divina. E da mesma maneira, afastavam-se do programa imperial de construção da identidade nacional. Os interesses eram outros: o diálogo cada vez mais intenso com a Europa permitia o encontro de novas técnicas e novas abordagens. Considerei não conceituar nenhum desses artistas acima de impressionista, realista, romântico, como poderia ter sido provável diante das lembranças encontradas em cada trabalho. E escrevo “lembranças” porque estigmatizá-los assim seria uma fuga temporal e espacial. O que noto em comum e o que leva Raul Pompéia a considerá-los “formadores da escola de paisagem nacional” é a preocupação em representar a *cor local*. Diante desses nomes mencionados por Pompéia existe a afinidade com a imediaticidade do momento (local) e o domínio dos tons e manchas (cor). Antes de serem regidos por um índice temático, os críticos desejavam e os artistas pintavam a paisagem pela sua raridade como acontecimento genuíno e único à espera dos fenômenos naturais; a partir da luz que ora incidia, ora se reservava atrás de nuvens; a partir da banalidade de qualquer atividade do indivíduo brasileiro.

Os artistas, embora atuantes dentro da Academia/Escola, como alunos e professores ou ex-alunos e ex-professores, mas de alguma maneira todos com a instituição em passagem pelo menos uma vez na vida, começam a “desobedecer” aos cânones clássicos, principalmente, aqueles de comedimento sentimental. Ou mesmo amalgamando as regras acadêmicas entre os variados estilos que percorriam desde a Europa até o Rio de Janeiro, capital política e cultural do país. A pintura de paisagem viveu a sua independência plástica até a virada do século e as décadas seguintes, quando o Modernismo emerge com a postura semelhante às vanguardas europeias, quando a cidade se torna cada vez mais urbana e cosmopolita, com vistas em um futuro, enquanto que os paisagistas nacionais olhavam o presente brasileiro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No final do mês de maio desse ano (2019) estive na exposição *Três momentos de paisagem no Brasil* realizada no *Museu Nacional de Belas Artes*, Rio de Janeiro, em que as pinturas de paisagem do acervo do museu foram expostas (exceto pelas paisagens de Libindo Ferras, que são do acervo da Pinacoteca do Barão de Santo Ângelo). Foi a oportunidade de ver reunidas obras do século XVII até a metade do XX de variados artistas paisagistas representando a paisagem no Brasil. Porém, vê-las agrupadas não garante a compreensão sobre esse gênero praticado nessa terra. Pois tentar categorizá-la é uma prática fracassada quando pensamos na paisagem oitocentista. Raul Pompéia denomina alguns artistas do Oitocentos como formadores da paisagem nacional, mas em nenhum momento categoriza-os em escolas ou vertentes. O seu olhar é primitivo quanto a isso, o interesse principal — e de outros críticos também — é diagnosticar nos paisagistas a marca da *cor local*. Elemento que surge primeiro no discurso teórico literário e depois nas artes plásticas, ainda que Araújo Porto-Alegre já tivesse alertado para esse aspecto, enquanto diretor da AIBA.

A *cor local* do final do decênio do século XIX se exprime distante do programa imperial de criação da identidade nacional a partir de marcos teóricos. A pintura de paisagem reage a esse propósito atenta às novas vertentes artísticas vindas da Europa, aos novos métodos da prática pictórica e ao se afastar da instituição de ensino. As temáticas banais e os recursos estilísticos modernos atendiam a uma parcela do público brasileiro e dos seus críticos. Raul Pompéia, sem dúvida, conhecia outros paisagistas daquele período, fosse pelas suas visitas constantes em galerias privadas, fosse pelo seu vínculo com a instituição de ensino. Contudo, sua crítica se mostra mais pontual, ao escolher os mesmos e poucos pintores de paisagem. O motivo real não pude saber para essa escolha, mas posso sugerir que esses artistas eram as suas apostas confiáveis para estabelecerem os códigos picturais da paisagem nacional a partir da *cor local*.

Raul Pompéia, como um homem de letras na sociedade carioca, deveria manter a estabilidade profissional, refletir de maneira que o seu texto não perdesse a atualidade e nem o crédito, a sua autoridade não poderia ser abalada se dispersando por novos e inconstantes paisagistas. Os jornais, impressos diariamente, se mantinham como leituras por um período e o tempo da leitura era mais demorado naquela época. Principalmente, quando o texto de Pompéia exigia a atenção pelos aspectos sensoriais, pela descrição da paisagem, quando escreve somente com o propósito de contemplar os assuntos da ordem do artístico.

A crítica de arte de Pompéia surge nos impressos brasileiros em correspondência com a atuação de outros críticos do período. Observa-se no segundo capítulo que o seu texto contempla

os aspectos constitutivos da atividade. Mesmo não sendo a crítica especializada, mantinha uma homogeneidade quanto aos interesses e reflexões sobre arte com as suas devidas particularidades. E uma distinção de Pompéia que se torna extrema é o rechaço à paisagem europeia: o nacionalismo do crítico se demonstra exacerbado e xenofóbico em alguns momentos com povos e países europeus, o que transparece quando qualifica de maneira hostil a natureza europeia em contraposição à brasileira. Essa particularidade indecente do crítico pode ser identificada com a sua atuação política de caráter republicana e ao pensamento anti-imperialista.

Observa-se, também, nas críticas de arte pompeanas que o seu pensamento é pontual e não escorre para diversidades fora do plano da tela, como biografias e anedotas do artista. Ele afirma, ao se referir à literatura, que “Há generalizado entre os críticos o hábito de envolver na crítica a pessoa do autor. Daí a invasão dos bastidores da cena artística e a confusão perturbadora das narrativas biográficas e anedóticas, das monografias psicológicas sobre o escritor com o exame puramente literário”²³². Apresentando o *métier* do crítico, Pompéia continua:

O crítico está para a obra d’arte como o artista para a natureza. O artista decifra as impressões da vida, exagerando os efeitos com todo o vigor da maior sensibilidade. O crítico, na sua qualidade de diletaute superior, traduz, explica e vulgariza, auxiliando o diletantismo comum. [...] Crítica é a descrição inteligente dos efeitos de uma composição. Só²³³.

Diferente do que se tem como propósito na crítica de arte atual, Pompéia defende que o espectador *diletaute superior* exprima o seu sentimento diante da obra de arte, demonstre com palavras a sua opinião e descreva a obra de arte. Por isso, as diversas descrições sensoriais e emotivas nos seus textos críticos, aliados ao uso de adjetivos e figuras de linguagem comuns quando se referia aos “formadores da escola de paisagistas nacionais”.

Comum a essa configuração textual de Pompéia, fica evidente a homogeneidade de intenções e propostas na produção do crítico, como é demonstrado no primeiro capítulo, quando projeto e reflexiono a sua estima pela natureza. A partir das descrições da natureza e dos seus fenômenos nos textos de romance, poemas em prosa e crônicas, o autor cria uma desenvoltura tanto no assunto, quanto no arranjo textual.

Jorge Coli aponta em seu texto sobre a semelhança e a aura em Marcel Proust e Walter Benjamin, respectivamente, para as *essências invisíveis* entre a obra e o representado; tomo como empréstimo a expressão ao abordar a pintura de paisagem nacional e a paisagem nacional. A defesa de Raul Pompéia pela *cor local* não advém dos marcos simbólicos da paisagem brasileira, e, sim do nível de compreensão da paisagem brasileira pelo seu aspecto latente e característico, pela

²³² POMPÉIA, 1991, p. 47

²³³ Idem, ibidem, p. 48

capacidade do artista em captar as *essências invisíveis* da paisagem. Seria não generalizar a compreensão da paisagem brasileira obrigatoriamente pelos seus símbolos. Coli afirma que “O amálgama entre a arte e a vida demonstra que o princípio de semelhança opera como fulcro da percepção, mas, ainda, a erige como processo primeiro de compreensão”²³⁴. A aura que Benjamin fala seria o que costumamos falar em atmosfera brasileira, o que os críticos oitocentistas falavam em *cor local* e que é o passo para a compreensão do seu ambiente. O Brasil ainda — e desde já — desejava ser compreendido e exibido.

²³⁴ COLI, 2010, p. 279

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Gilberto. *Introdução.*_In: POMPÉIA, Raul. *Canções sem metro*. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. (Tradução: Denise Bottmann e Federico Carotti)
- AVANCINI, J. A. C. *A paisagem em O Ateneu: a visão pictórica da natureza.*_ In: Antonio Herculano Lopes, Monica Pimenta Velloso, Sandra Jatahy Pesavento. (Org.). *História e Linguagens. Texto, imagem, oralidade e representações*. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro Editora Ltda, 2006, v. , p. 131-136.
- BARATA, Mário. *Posição estética dos desenhos de Raul Pompéia*. P. 439-446. In. POMPÉIA, Raul. (org. Afrânio Coutinho) *Obras: Miscelânea e Fotobiografia*. Vol. X. Rio de Janeiro: Prefeitura Municipal de Angra dos Reis e Oficina Literária Afrânio Coutinho, 1991
- BARBOSA, Marialva. *História cultural da imprensa: Brasil, 1800-1900*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2010.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. (tradução Sergio Paulo Rouanet). Editora Brasiliense, 1984
- BRAYNER, Sonia. *Labirinto do espaço romanesco: tradição e renovação da literatura brasileira (188-1920)*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1979.
- BRITO, Ana Carla de. *Camadas do olhar: a pintura de paisagem de Hipólito Caron (1862-1892)*. 2017. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Departamento de Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
- CAPAZ, Camil. *Raul Pompéia: Biografia*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2001.
- CAPICHONI, Amanda Tostes. *Arrufos ou adultério? debates sobre uma tela de Belmiro de Almeida*. 2016. Dissertação (Mestrado em História) programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2016
- CASTILHO, Fábio Francisco de Almeida. *As Estradas de Ferro do Sul de Minas*. **Revista de História Econômica & Economia regional Aplicada**. V. 7, n 12, jan-jun, 2012.
- CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. *A pintura de paisagem ao ar livre e o anseio por modernidade no meio artístico carioca no final do século XIX*. In: **Cadernos da Pós-Graduação do Instituto de Artes Unicamp**. Ano 6, v.6, n.1, 2002, p.28-34.

CHIARELLI, Tadeu. *Gonzaga-Duque: a moldura e o quadro da arte brasileira*. In: DUQUE, Gonzaga. *A arte brasileira*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1995. p. 11-52.

COELHO, Mário César. *Os Panoramas Perdidos de Victor Meirelles: aventuras de um pintor acadêmico nos caminhos da modernidade*. TESE (Doutorado em História) Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina, 2007.

COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?* São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

COLI, Jorge. *O corpo da liberdade: reflexões sobre a pintura do século XIX*. São Paulo: Cosaf Naify, 2010.

COSTA, Richard Santiago. *O corpo indígena ressignificado: Marabá e O último Tamoio de Rodolfo Amoedo e a retórica nacionalista do final do Segundo Império*. 2013. Dissertação (Mestrado em História), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

DAZZI, Camila. *Relações Brasil-Itália na Arte do Segundo Oitocentos: estudo sobre Henrique Bernardelli (1880-1890)*. 2006. Dissertação, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

DAZZI, Camila. *Pôr em prática a reforma da antiga Academia: a concepção e a implementação da reforma que instituiu a escola Nacional de Belas Artes em 1890*. 2011. Tese (Doutorado em História e Crítica da Arte), Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

DAZZI, Camila. "Pai e construtor da arte brasileira" – *A Academia das Belas Artes na reforma da educação promovida por Benjamin Constant em 1890/1891*. **Revista Digital do LAV** - Santa Maria - ano VI, n.10, p. 19-37 - mar. 2013^a.

DAZZI, Camila. *Os estudos sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro: contexto historiográfico, omissões históricas e novas perspectivas*. **Revista Visualidades**, Goiânia v.11 n.1 p. 109-131, jan-jun 2013b.

DIAS, Eliane. *Paisagem e academia: Félix-Émile Taunay e o Brasil (1824-1851)*. Campinas: UNICAMP, 2009.

DIAS, Elaine. *Arte e Academia entre política e natureza (1816-1857)*. p. 136-173. In.: BARCINSKI, Fabiana (org). *Sobre a arte brasileira: da Pré-História aos anos 1960*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes: Edições SESC, 2014

DIENER, Pablo. *A viagem pitoresca como categoria estética e a prática de viajantes*. **Revista Porto Arte, Porto Alegre**, V. 15, n. 25, Novembro, 2008.

DUQUE, Luis Gonzaga. *Impressões de um amador: textos esparsos de crítica (1882-1909)*. LINS, Vera; GUIMARÃES, Júlio (org). Belo Horizonte: Editora UFMG; Fundação Casa de Rui Brbosa, 2001. EAGLETON, Terry. *A função da crítica*. São Paulo: Martins Fontes, 1991. (tradução: Jefferson Luiz Camargo).

GALVÃO, Alfredo. *Manuel de Araújo Porto-Alegre — Sua influência na Academia Imperial das Belas Artes e no meio artístico do Rio de Janeiro*. p. 19-121. In. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. V. 14, Ministério da Educação e Cultura, RJ: 1959.

GARBOGGINI, Flávia. *Um Álbum Imaginário: Insley Pacheco*. 2005. Dissertação (Mestrado em Multimeios). IFCH, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

GOMES, Paulo César Ribeiro. *Academismo e Modernismo: possíveis diálogos*. In: *100 anos de Artes Plásticas no Instituto de Artes da UFRGS: três ensaios*. BRITES, Blanca, [et al] (org). Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2012.

GOMES, Paulo César Ribeiro. *A formação e a obra de Pedro Weingärtner no século XIX*. **Revista 19&20**, Rio de Janeiro, v. XI, n. 1, jan./jun. 2016. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artistas/pcrg_pw.htm>

IVO, Lêdo. *O universo poético de Raul Pompéia*. Rio de Janeiro: Editora São José, 1963.

KULTERMANN, Udo. *Historia de la historia del arte: el camino de una ciencia*. Madrid: Ediciones Akal, 1996. (Trad. Jesús Espino Nuño)

LEVY, Carlos Roberto Maciel. *O Grupo Grimm: paisagismo brasileiro no século XIX*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1980.

LEVY, Carlos Roberto Maciel. *Giovanni Battista Castagneto (1851-1900): o pintor do mar*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1982.

MATTOS, Claudia Valladão. *Estudo de caso: Natureza e história na criação de Baía de Guanabara vista da ilha das Cobras, 1828, de Félix-Émile Taunay*. In: *Paisagem nas américas: pinturas da Terra do Fogo ao Ártico*. Canadá: Art Gallery for Ontario: Pinacoteca do Estado de São Paulo, Terra Foundation for America Art, 2016.

MIGLIACCIO, Luciano. *A Arte no Brasil entre o segundo reinado e a Belle Époque*. P. 174-231. In: BARCINSKI, Fabiana Werneck (org). *Sobre a arte brasileira: da Pré-história aos anos 1960*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes: Edições SESC 2014, 2014.

NEEDEL, Jeffrey D. (Tradução: Celso Nogueira) *Belle époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

PEREIRA, Sonia Gomes. *Arte Brasileira no século XIX*. Belo Horizonte: C/ Arte, 2008.

_____. *Historiografia da arte no Brasil do século XIX e a construção de uma arte brasileira*. In: *Anais do XXXV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, 2015. ISSN: 22360719.

PAES, José Paulo. *Gregos & baianos: ensaios*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

POMPÉIA, Raul. (org. Afrânio Coutinho). *Crônicas 1. Obras vol. VI*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982c.

_____. *Crônicas 2. Obras. vol. VII*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983a.

_____. *Crônicas 3. Obras. vol. VIII*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983b.

_____. *Crônicas 4. Obras. vol. IX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982d.

_____. Miscelânea e fotobiografia. Obras. vol. X. Rio de Janeiro, Prefeitura Municipal de Angra dos Reis e Oficina Literária Afrânio Coutinho, 1991.

POMPÉIA, RAUL. *O Ateneu*. (Org. Caio Gagliardi). São Paulo: Hedra, 2008.

POMPÉIA, Raul. *Canções sem metro*. (Org. Gilberto Araújo). Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

PONTES, Eloy. *A vida inquieta de Raul Pompéia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1935.

REVISTA DO INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO BRASILEIRO, 1856, t. i. 3 ed. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1908. Disponível em <<https://drive.google.com/file/d/0B_G9pg7CxKSsNnh2dFVNTkxhclU/view>>

ROSA, Márcia Valéria Teixeira (org.). Documentos sobre Rodolpho Amoêdo. **Revista 19&20**, Rio de Janeiro, v. IV, n.2, abr. 2009. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/documentos/docs_ra.htm

RICUPERO, Bernardo. *O Romantismo e a ideia de nação no Brasil (1830-1870)*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

SCHAPIRO, Meyer. (Trad. Ana Luiza Dantas Borges) *Impressionismo: reflexões e impressões*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Paisagem e Identidade: a construção de um modelo de nacionalidade herdado do período joanino*. *Revista Acervo*, RJ, v.22, n.1, p. 19-52, jan-jun, 2009.

SERRALLER, Francisco Calvo. *Orígenes y desarrollo de un género: la crítica de arte*. In: BOZAL, Valeriano. (ed) *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas cintemporáneas*. Vol. I. Madri: Visor, 1996.

SILVA, Frederico Fernando Souza. *Arthur Azevedo: o crítico de arte como colecionador/ o colecionador como crítico de arte*. 2016. Tese (Doutorado em Artes), Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

SILVA, Marciano Lopes e. *O mal de D. quixote: romantismo e filosofia da história na obra de Raul Pompéia*. São Paulo: Editora UNESP, 2008

SILVA, Maria Antonia Couto da. *A Repercussão das Exposições Individuais de Pintura no Brasil da Década de 1880*. **Revista 19&20**, Rio de Janeiro, v. IX, n. 2, jul./dez. 2014. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/criticas/exposicoes_1880.htm

SILVA, Maria do Carmo Couto da. A propósito de três esculturas de Rodolfo Bernardelli: a *Baiana* (1886), o *Retrato de Negro* (1886) e o *Túmulo de José Bonifácio* (1888-89). **Revista 19&20**, Rio de Janeiro, v. IV, n. 3, jul. 2009. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/obras/mc_bernardelli.htm

SILVA, Rosângela de Jesus. *A crítica de Angelo Agostini e a cultura figurativa do final do Segundo Reinado*. 2005. Dissertação (Mestrado em História). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

SOARES, Marcus Vinicius Nogueira. *A crônica brasileira do século XIX: uma breve história*. São Paulo: É Realizações Editora, 2014.

SOUSA, R. A. S. de. *Natureza e sensibilidade na História Oitocentista*. XXVII Simpósio Nacional de História (ANPUH) Natal, RN, Julho, 2013.

SQUEFF, Leticia Coelho. *A Reforma da Pedreira na Academia de Belas Artes (1854-1857) e a constituição do espaço social do artista*. Caderno Cedex, ano 20, nº 51, novembro de 2000.

SQUEFF, Leticia. *O Brasil nas letras de um pintor: Manuel De Araújo-Porto-Alegre (1806-1879)*. Campins, Sp: Editora da UNICAMP, 2004

SQUEFF, Leticia. *A natureza-morta eloquente de Agostinho José da Motta: belas-artes e literatura no Segundo Reinado*. **Teresa: revista de Literatura brasileira**, São Paulo, P. 483-495, 2013

STUMPF, Lúcia Klück. *A terceira margem do rio: mercado e sujeitos na pintura de história de Antônio Parreiras*. (Dissertação). Programa de Pós-Graduação em Culturas e Identidades Brasileiras, IEB, Universidade de São Paulo, SP, 2014.

TEIXEIRA, Michelle Baptista Gran. *Pintura paisagística do Rio de Janeiro no século XIX: o olhar de Facchinetti*. 2010. Dissertação (Mestrado em Artes Visais), Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

THIESSE, Anne-Marie. *Ficções criadoras: as identidades nacionais*. (Trad. Eliane Cezar). *Anos 90: Revista do Programa de Pós-Graduação em História*, UFRGS, Porto Alegre, n.15, 2001/2002.

TORRES, Artur de Almeida. *Raul Pompéia: estudo psicoestilístico*. Rio de Janeiro: Editora Livraria São José, 1971

VENTURA, Roberto. *Estilo tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

WOLF, Norbert. *Romantismo*. Colônia: Taschen, 2008. (Trad. Isabel Falcão).

JORNAIS

A GALLERIA AILLUSTRADA, Curitiba, PR, 20 de novembro de 1888. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/759090/169>

A GALLERIA AILLUSTRADA, Curitiba, PR, 30 de novembro de 1888. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/759090/12>

A GALLERIA AILLUSTRADA, Curitiba, PR, 10 de dezembro de 1888. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/759090/19>

A GALLERIA AILLUSTRADA, Curitiba, PR, 20 de dezembro de 1888. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/759090/28>

A GALLERIA AILLUSTRADA, Curitiba, PR, 30 de dezembro de 1888. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/759090/36>

A GALLERIA AILLUSTRADA, Curitiba, PR, 10 de janeiro de 1889. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/759090/44>

A GALLERIA AILLUSTRADA, Curitiba, PR, 20 de janeiro de 1889. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/759090/51>

A GALLERIA AILLUSTRADA, Curitiba, PR, 20 de fevereiro de 1889. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/759090/61>

A GALLERIA AILLUSTRADA, Curitiba, PR, 30 de março de 1889. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/759090/75>

A GALLERIA AILLUSTRADA, Curitiba, PR, 10 de abril de 1889. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/759090/83>

GAZETA DE NOTÍCIAS, Rio de Janeiro, RJ, 09 de abril, 1882. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/103730_02/3543

GAZETA DE NOTÍCIAS, Rio de Janeiro, RJ, 27 de setembro, 1884. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/103730_02/7574

JORNAL DO COMMERCIO, Rio de Janeiro, RJ, 29 de setembro de 1889. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/364568_07/23673

RELATÓRIOS E DOCUMENTOS

Estatutos da Imperial Academia e Escola das Bellas Artes, 1820. Disponível em http://www.dezenovevinte.net/documentos/estatutos_1820.htm

Estatutos da Academia das Bellas Artes, em 14 de maio de 1855. Disponível em http://www.dezenovevinte.net/documentos/estatutos_1855.pdf

Estatuto da Escola Nacional de Belas Artes de 1890. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/documentos/docs_primeira_republica_arquivos/1890_estatutos.pdf

Plano de reforma no regime e estudos da Academia das Bellas Artes. Assinado em 30 de dezembro de 1831. Disponível em http://www.dezenovevinte.net/documentos/estatutos_1831.pdf

Programa do Concurso da Classe de Pintura de Paisagem para a Viagem à Europa, em 21 de abril de 1852. Disponível em <http://www.docvirt.com/docreader.net/MuseuDJoaVI/54271>

Regulamento da Escola Nacional de Belas Artes de 1901. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/documentos/docs_primeira_republica_arquivos/1901_estatutos.pdf

Relatório do Ano de 1881 apresentado à Assembleia geral legislativa na 1ª sessão da 18ª legislativa em 19 de janeiro de 1882. Disponível em http://www.dezenovevinte.net/documentos/relatorios_ministeriais/rltr_mntr_1880_1881.htm

Relatório do diretor da Academia Imperial de Bellas Artes apresentado em 26 de abril de 1883, referente ao ano de 1882. Disponível em: <http://www.docvirt.com/docreader.net/MuseuDJoaVI/44953>

Relatório do diretor da Academia Imperial de Bellas Artes apresentado em 17 de abril de 1884 referente ao ano de 1883. Disponível em: <http://www.docvirt.com/docreader.net/MuseuDJoaVI/44963>

Relatório de 14 de abril de 1885. Disponível em <http://www.docvirt.com/docreader.net/MuseuDJoaVI/45006>

OBRAS CONSULTADAS

AVANCINI, José Augusto. *A pintura de paisagem como índice identitário da Nação, Brasil: 1930-1970: considerações preliminares*. In: *Anais do XXXV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, 2015. ISSN: 22360719.

CLARK, Kenneth. *Paisagem na Arte*. Lisboa: Editora Ulisseia, 1961. (tradução: Rijo de Almeida).

DUQUE, Gonzaga. *A arte brasileira*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1995.

DUQUE, Gonzaga. *Graves & Frívolos (por assuntos de arte)*. LINS, Vera. (org). Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa — Livraria Sette Letras Ltda.

FERREIRA, Félix. *Belas Artes: estudos e apreciações*. (Introdução e Notas Tadeu Chiarelli). Porto Alegre: Editora Zouk, 2012.

GUASCH, Anna Maria. *Las estratégias de la crítica de arte*. In: GUASCH, Anna Maria (org.) *La crítica de arte: Historia, teoría y praxis*. Madrid: Ediciones del Serbal, 2003.

LEITE, José Roberto Teixeira. *A Academia e a pintura no Brasil no século XIX*. In: PALHARES, Taisa Helena. (org.) *Arte brasileira na Pinacoteca do Estado de São Paulo*. São Paulo: CosacNaify, 2009.

PESAVENTO, Sandra Jathay. A cor da alma: ambivalência e ambiguidades da identidade nacional. *Estudios sociales, Revista Universitária semestral*. Ano X, n. 18. Santa Fé, Argentina, 2000. P. 161-169;

POMPÉIA, Raul. (org. Afrânio Coutinho). *Novelas. Obras. vol. I*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981a.

_____. *O Ateneu. Obras. vol. II*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981b.

_____. *Contos. Obras. vol. III*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981c.

_____. *Canções sem metro. Obras. vol. IV*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982a.

_____. *Escritos políticos. Obras. vol. V*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982b.

SERRALLER, Francisco Calvo. *El Salón*. In: BOZAL, Valeriano. (ed) *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas cointemporáneas*. Vol. I. Madrid: Visor, 1996.

SILVA, Rosângela de Jesus. *Angelo Agostini, Felix Ferreira e Gonzaga Duque Estrada: contribuições da crítica de arte brasileira no século XIX*. *Revista de História da Arte e Arqueologia*, Campinas. n. 10. Jul-dez, 2009.

SIMINONI, Ana Paula Cavalcanti; STUMPF, Lúcia Klück. O Moderno antes do Modernismo: paradoxos da pintura brasileira no nascimento da República. **Teresa: revista de Literatura Brasileira**; São Paulo, p. 111-129, 2014.

VALVERDE, Isabel. *La crítica de arte em el siglo XIX: prácticas, funciones, discursos*. In: GUASCH, Anna Maria (org.) *La crítica de arte: Historia, teoría y praxis*. Madrid: Ediciones del Serbal, 2003.

VILLA, Rocío de la. *El origen de la crítica de arte y los Salones*. In: GUASCH, Anna Maria (org.) *La crítica de arte: Historia, teoría y praxis*. Madrid: Ediciones del Serbal, 2003.

ANEXOS

As críticas elencadas nesse espaço correspondem às críticas referentes às artes plásticas coletadas a partir dos volumes organizados por Afrânio Coutinho e mantêm a ortografia e grafia dessas edições. As críticas variadas sobre artes plásticas estão separadas por apresentação nos volumes e não estabelecem uma ordem cronológica; assim como apresentam a fonte original de onde foram publicadas. Separei o conteúdo em críticas específicas sobre pintura de paisagem e críticas variadas sobre artes plásticas.

Críticas de Arte sobre pintura de paisagem

A novidade artística que temos é a exposição Caron na Galeria de Wilde.

Vinte e oito telas exuberantes de talento e de colorido. Muita paisagem, muita luz, quanto baste para fazer a reputação de um grande artista. Mas uma observação sugerem os quadros:

Que vão fazer à Europa os paisagistas brasileiros? É à América que eles pretendem trazer uma importação de verdura e de sol? Eduquem-se no estrangeiro os outros gêneros. Entre nós, o paisagista tem duas cousas a fazer somente, para vir a ser completo: ficar e olhar.

Diário de Minas, 02 de dezembro de 1888. (p. 115-116)

Estão na ordem do dia as exposições.

Falei-lhes, na última crônica, da exposição Caron, na Galeria de Wilde.

O público tem concorrido a ela, mas abstém-se escrupulosamente de comprar. Entretanto, nunca tivemos tão belas amostras de sol europeu, tão bela importação de paisagem devida ao escrúpulo de um artista nacional.

A natureza representada é a pobre natureza do velho continente, que esmorece e mirra na atmosfera industrial da civilização, perdendo aos olhos dos pintores, à medida que progride na opinião dos vendedores. O cenário era pobre para a cópia, mas o talento de artista soube suprir a insuficiência do modelo, inventando a graça onde faltava a grandeza, harmonizando matizes encantadores, onde a variedade selvagem da vegetação a que estamos habituados não podia brilhar.

São vinte e tantas formosas telas, onde a vista se perde por horizontes profundos de ar vibrante e claro, além dos campos, além dos bosques do ocidente da França, que lembram um pouco os horizontes baixos e o arvoredado triste de São Paulo. Nos primeiros planos, o artista alisa toalhas d'água, imóveis e espelhantes, recamadas de folhas verdes, redondas, que bóiam, erigindo em haster, como uma eflorescência de astros, flores estreladas de viva brancura; ou então expande uma várzea de trigos verdes, que o vento penteia e inclina; ou estende uma ala igual de árvores verde-cinzentas, dentre cujas copas esféricas, parecendo aparadas a tesoura, esticam-se espectralmente outras árvores como torres altas sobre a cidade dos pássaros.

E salva-se sempre a perspectiva vantajosa, a felicidade de colocação do espectador, de maneira que agrada tanto o conjunto de composição como aquele jeito de dar as tintas do cuidadoso paisagista, uma combinação hábil dos toques de colorido.

Um dos quadros, sobretudo, que representa uma sucessão de colinas, irregularmente sombreadas pela distribuição das nuvens no céu, pode ser apontado como verdadeira obra-prima do gênero.

Mais do que em nenhum dos outros, a firmeza da execução alia-se nele com a beleza comovente do panorama.

Infelizmente o público, tão fácil às vezes em alargar a bolsa para satisfazer a grita dos reclames que favorecem obras sem merecimento, limita-se a festejar com um simples cartão de visita os esforços e o talento de Hipólito Caron.

Diário de Minas, 16 de dezembro de 1888. (p. 120-121)

Saltando propositalmente a notícia das aventuras dos credores municipais, com o Sr. Ferreira Viana e as apólices de 4%, cuja transcrição não vem a propósito antes do acordo das partes em demanda no caso, refiro, em conclusão da revista semanal, o sucesso dos quadros de França Júnior e Aurélio de Figueiredo, entre os amigos da arte.

França Júnior tem na Glace Elegante duas representações de pedreiras, faces soberbas de granito, iluminado por um colorido audacioso e forte. Aurélio de Figueiredo dá-nos a ver no De Wilde quatro magníficas paisagens do seu gênero especial de verdura, que, estudado até a perfeição pelo talentoso artista um dia instruir, independente, original e *nossa* a escola dos paisagistas brasileiros.

Diário de Minas, 03 de fevereiro de 1889. (p. 156-157)

Ainda com o olhos cheios dos panoramas da Mantiqueira e das colinas de Caxambu, excessivos de vastidão e esplendor, fui visitar a exposição de Antônio Parreiras, um dos nossos mais prometedores artistas moços, e que atualmente visita em excursão de estudo os modelos de paisagem da natureza italiana.

Impressionou-me logo uma cousa. Esse privilégio da arte, de resplander sempre, qualquer que seja o objeto da sua inspiração. Na seleção do colorido, tanto se aproveita o brilho do brocado como a imundície do andrajo. Belo seria reproduzir a vida pujante e satisfeita; a arte reproduz com o mesmo segredo de beleza a agonia e a decadência. Se a folhagem verde se harmoniza com a doçura feliz de um céu azul, um bosque mirrado e pardo vai perfeitamente, esgalhando-se em filetes de sépia sobre o tom ferruginoso de um ocaso quente.

Nos quadros de Parreiras expostos na sala Narciso & Napoleão, da Rua do Ouvidor, a nota geral é a grande característica das pinturas de paisagens do Velho Mundo. A variedade pitoresca das suas paisagens de inspiração brasileira fazia-se de frescura virgem e de viço selvagem; nos quadros que agora nos remete da Europa, faz-se de extenuamento e de miséria.

Os diversos graus de secura das folhas secas substituem os diversos modos de verdura dos ramos vivos. A diferença das cenas, não se podendo obter facilmente com a simples diversidade dos lugares, que as regiões monótonas mal acentuam, consegue-se recorrendo aos elementos por assim dizer dramáticos da paisagem: haja vista ao catálogo da galeria – efeitos da ventania, transparência ou turbação do céu da estação, maior ou menor intensidade de luz da hora escolhida, ou esse episódio tão profundamente melancólico do cair das folhas em fim de outono.

O cair das folhas parece-me exatamente a melhor das pinturas expostas. São algumas árvores de poucos galhos esguias e altas como mastros; no alto, alguns pendões de folhagem seca; sobre o céu amarelo de uma tarde triste, avistam-se as folhas mais secas caindo, caindo e cobrindo o chão. No meio do quadro, aparecem confusamente o azul e o vermelho dos trajos de duas figuras que passam.

Diário de Minas, 03 de março de 1889. (p. 172-173)

O paisagista Ribeiro não se pode queixar do público. Apesar dos maus dias, foi notável o número de visitantes da sua exposição de paisagens há pouco inaugurado no Atelier Moderno.

Além disso, uma boa quantidade das telas expostas receberam o seu bilhetezinho, ao canto da moldura, com a indicação: vendido, o que já é alguma coisa mais do que a simples glória de ser admirado.

Não se tem iludido o público, cumpre acrescentar. Faz gosto ver, imaginem quanto mais possuir, um daqueles retalhos vibrantes de ela, animados por uma apresentação assim de verdura viva e de sol autêntico.

Diário de Minas, 22 de setembro de 1889. (p. 292)

POMPÉIA, Raul. Obras. Crônicas I. Vol. VI. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: Oficina Literária Afrânio Coutinho, 1982c.

AURÉLIO FIGUEIREDO

Galeria de Wilde. No meio do acervo tumultuário do armazém, telas em branco, manequins à venda, vestidos de papel pardo, parvíssimos cromos deslavados à espera do engodo da moldura bonita, molduras vagas, frisos de ouro enquadrando fundos poeirentos de prateleira e potes alinhados de cores de comércio, um operário aplica-se a encaixotar pinturas.

Uma após outra desaparecem as telas, frondes suntuosas de bosque, céus de azul vibrante, couraças de pedra, da velha pedra fluminense, saibrosa da elaboração do clima, cantos de arquitetura alvejando no cenário verde com a infinita graça das surpresas de civilização deparadas no ermo selvagem, uma paineira a projetar fora do painel, fora da perspectiva, em pleno ar da realidade pendões de flores róseas penetrados de viração e de luz, perfis de mulher que passam, elegantes sombrinhas ao sol, mulheres que lêem, mulheres meditativas, representando a humanidade no festival da vida inconsciente.

É bem a floresta brasileira, a grande natureza, que, desde a mentira teórica de Buckle, até a simples inspeção do *touriste*, parece oprimir-nos com as proporções da exuberância, a mata solene, desafio ao gênio, vasta como as ambições, com as academias de troncos e as tintas indescritíveis, flores de sangue, flores de neve, ou esmeralda transparente dos brotos e o verde dos ramos antigos e o tenebroso verde das abertas de folhagem, profundas, devorando a vista, e o episódio inesperados das borboletas, flores errantes, flores libertadas.

E vão os nossos artistas mendigar paisagem aos panoramas da Itália, solo de enxofre e lava, à Europa, onde a floresta autóctone sucumbiu, diante da inundação das searas cultivadas.

Não todos. Começa a formar-se a escola dos paisagistas nacionais. A recente exposição De Wilde foi mais um passo. Quadros de um valente pintor, dotados como poucos da faculdade de ver, representando a cores cruas, energicamente, o anil violento dos nossos céus de mármore, a eflorescência das nossas primaveras, que adornam a selva como jardins, a humilde vegetação dos muros, o veludo dos limos substituindo a calça esboroadada.

Ninguém os compra aqui. Aurélio os vai mandar para a América do Norte.

Emigram as árvores e o sol. Destinos felizes acolham lá, onde os homens admiram, de verdade, a floresta de Chactas, o sol de Chateaubriand.

Gazeta de Notícias, 14 de junho de 1888. (p. 99-100)

NOTAS

“[...]”

De Castagnetto. Quatro painéis. Um estudo bem acabado de rochedos. Bem se podia dizer natureza morta. Nenhum perfil humano, nenhuma asa de pássaro animando a atmosfera. O

sol cai sobre as pedras, branco, como um bando de gaivotas cansadas. Ao redor estende-se uma toalha de mar manso.

Os outros quadros são pequenas marinhas. Um panorama de montanhas elevando-se sobre as ondas, que desarmam cóleras de espuma contra as praias do primeiro plano.

Duas vistas originalíssimas da baía inspiradas por um desses dias fantásticos de névoa e luz, dias elétricos que baixam de um céu de vidro fosco. Mar de leite, céu de leite e no centro a mancha parda, sonolenta das embarcações.

[...]

Gazeta de Notícias, 13 de julho de 1888. (P. 108)

NOTAS

Exposição Novak, no edifício da Tipografia Nacional.

Um grande quadro alegórico de homenagem à Princesa Redentora.

O canto de paisagem é feliz. Montanhas ao fundo, tintas diluídas na sombra azul do alvorecer. Uma fazenda branqueja adormecida numa colina de contraforte; na chaminé vai despertando o primeiro fumo, leve, elevando-se. Além das montanhas, no céu baixo, sangram as cores de uma aurora apoplética.

Para o primeiro plano, o quadro desmerece. Impressiona logo aquele raio de sol meridiano, que vem expressamente sobre a coroa alegórica, como indicando: aqui está ela.

As flores da coroa não têm a mesma verdade da natureza do fundo, da própria vegetação mais próxima e das fitas.

Sobre a coroa uma árvore de pedra e um corvo de pau. Da árvore pende uma ponta de corda. Junto do corvo e a abaixo da corda, uma caveira. De um corte de terra, sustendo a coroa, sai uma mão de cadáver.

De cadáver? Não se pode bem afirmar também de vivo; nem mesmo de um corpo presente; porque a camada de terra não tem altura para cobrir, nem a árvore daria espaço a estender-se um corpo. Esta mão, como o raio meridiano, vem diretamente da intenção alegórica. A mão está ali, sem corpo, viva, quase aos rés da terra, para manter a coroa; o raio de sol contraditório, para fazer brilhar a inscrição.

Sempre que uma alegoria prejudica de propósito a naturalidade, fica comprometida. Aquela mesma paisagem de alvorada, o tronco, a corda, o crânio e uma coroa, na relva, no lusco-fusco, seria uma composição delicada do gênero e ao mesmo tempo a alegoria expressa da homenagem melancólica das vítimas.

Exposição Weingaertner, na galeria Pacheco.

Quadros de interior e de ar livre.

Os interiores são de primeira ordem, salvo alguma dureza de desenho em certas figuras. Surpreende a perfeição com que o artista distribui as perspectivas de colorido e a correção linear com que dispersa o atropelo inapreciável de todos os detalhes pitorescos.

Aquele espólio de artista curiosamente revolido, violado pela indiscrição brejeira dos herdeiros alegres, é um mimo de agrupamento de pessoas e objetos. As atitudes são fáceis, acertadas e graciosas; os panos dobram-se admiravelmente; as fisionomias respiram alma, comunicando-se na atmosfera profunda sob os arcos pesados da arquitetura; a luz fulgura real em pontos perdidos, em ouros da mobília, reflexos de seda, verniz de mármore, destacando-se da tranquila obscuridade do salão adentro, no desmancho da velha biblioteca de alfarrábios, pelas antigas paredes denegridas, testemunhas consternadas do vandalismo inventariante.

As telas de céu e paisagem não agradam tanto. Parece que as próprias figuras ressentem-se da deslocação do talento do artista, mais a gosto nas perspectivas limitadas. Não se destacam os planos de verdura, graduam-se pouco os tons de sombras, mesmo levando em conta a limpidez do dia italiano, de que nos mandou Henrique Bernardelli, não há muito, tão boas cópias.

Gazeta de Notícias, 09 de setembro de 1888. (p.119-121)

Nesta desagradável semana, antes do sábado, para vermos o sol, era preciso subir ao Atelier Moderno e olhar pelas telas do Ribeiro.

Que delicioso conforto, no elegante salão! Os crótons do divã central sentiam salutarmente a respiração do bom tempo.

E realmente, como não vibravam as telas, de verão e de luz!

Diante daqueles quadros percebe-se bem que os nossos pintores, insistindo ao estudo fiel, imediato, sincero da natureza, hão de fundar uma escola nacional de paisagem, com a qual nenhum outro gênero conseguirá apostar sucesso.

Todos os gêneros de arte encontram estimulante na vida real, que os disciplina. Os circos de luta de indivíduos nus foram outrora, um curso de estatuária.

O clima brasileiro é o mais admirável das aulas de paisagem.

Não é preciso improvisar as paisagens espirituais de Ruysdael, para chegar à perfeição.

A academia torcida dos troncos, a variedade caprichosa da forma e das cores da vegetação, as perspectivas breves, mas imponentes, ou rasas, mas longínquas, infinitas, como o olhar ou o pensamento, a poesia do conjunto, animada pelo desenho ou pelo jogo das sombras, cada especialidade pitoresca só encontra um embaraço na prodigiosa imensidade de modelos que a natureza oferece: a disputa da preferência.

O paisagista Ribeiro não podia ser mais feliz nesta escolha. Excetuado um quadro ou outro, em que parece que a iluminação excessiva da vista preferida iludiu o artista, fazendo-o destacar vivamente fundos que deviam escapar para a coloração esmaecida da distância, é bem difícil realizar com mais vantagem a cópia da excursão de um raio visual através do ar livre.

Nenhuma dificuldade o deteve. Tão bem aproveitou os efeitos da plena floresta, superposição complicada de massas de verdura, onde o reflexo de um simples riacho, a cintilação branca de uma cachoeira encaminha o olhar através da brenha, como a impressão desafogada de um descampado; tanto soube localizar a escolha do seu assunto em um episódio restrito de cenário, pintura de um engenho dos tetos altos de senzalas de palha, como arriscar-se até à latitude extrema do gênero: a reprodução de perspectivas de litoral, onde se troca francamente a palheta verdejante do paisagista pelas orgias de azul de pintor de marinhas.

Em uma sucessão de intervalos relativamente breves tem o Rio de Janeiro festejado os triunfos de uma boa conta de paisagistas: Parreiras, Aurélio de Figueiredo, Caron, agora Ribeiro, que já tem dado provas do seu talento em outras exposições menos importantes.

Estimulem-se mutuamente esses ilustres artistas e um concurso de atividade e de entusiasmo; animem com o seu exemplo, aqueles que aspirarem seguir-lhes os passos e realizem a escola brasileira de paisagem, a escola americana de pintura, com o sol do nosso céu, com a pujança da nossa floresta, apresentando ao velho mundo uma amostra de americanismo diferente do conhecido americanismo impassível da devastação industrial.

A natureza merece esta homenagem.

É por ela, afinal de contas, desdenhe quem quiser, é por ela, pela boa naturaliza dos nossos amáveis hóspedes argentinos, que a América se há de constituir para os homens mais fortemente, mais generosamente, mais humanamente, do que aquele minguido retalho de geografia chamado Europa.

Jornal do Commercio, 22 de setembro de 1889. (p. 155-156)

POMPÉIA, Raul. Obras. Crônicas 2. Vol. VII. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: Oficina Literária Afrânio Coutinho, 1983a.

Para os fluminenses que se vêem na necessidade de privar-se do prazer de contemplar a natureza nos parques públicos, porque teriam de fraternizar com os episódios de excessiva intimidade entre vagabundos e mal acostumados, ou porque se transformam os parques em propriedade particular de empresários de feira de bebidas, ou porque se proíbe a entrada do farnel indispensável a quem, não estando disposto a gastar dinheiro em restaurante de preço abusivo não pode contudo passar sem comer o número considerável de horas que exige o passeio aos jardins afastados da cidade, existe agora felizmente a compensação de que possível mirar uma bela cópia, supradita natureza sem nos darmos o trabalho, nem a despesa de uma jornada campestre.

Basta-nos mergulhar no tunelzinho sombrio da entrada do panorama Vítor Meireles – Langerock e galgar lá dentro os degraus em caracol que levam ao terraço do ponto de vista.

As pessoas que não têm conhecimento deste gênero de espetáculo podem apreciar esse panorama na certeza de que é um exemplar excelente de espécie.

Dos panoramas exibidos em Paris durante a última exposição, dizem mesmo os que visitaram a grande cidade nessa época e que lá viram o panorama do Rio de Janeiro, quando figurava entre cerca de meia dúzia de outros nenhum levava vantagem a este nem sequer se lhe podia comparar.

Em conjunto a impressão do panorama atualmente montado nesta cidade, é com efeito, admirável. A ilusão, apesar dos difícilísimos quadros de paisagem que a pouca distância do observador, os artistas tiveram de compor, é completa.

Não fora o ambiente abafado da rotunda, que desmente a sensação ótica da elevação e da grande aberta do céu representada na imensa tela circular, e crer-nos-íamos, ao chegar ao tablado do ponto de vista, positivamente erguidos a uma das eminências que dominam a capital e repentinamente enfrentando a perspectiva das ruas, da casaria, das montanhas em toda sua realidade, repassadas de luz, penetradas da atmosfera vibrante de uma bela tarde, sob o verdadeiro sol americano, no círculo de um horizonte efetivo, cheio de brumas roxas, ode parece que se elabora já em pleno dia, o mistério das sombras noturnas que vão chegar.

Detalhadamente examinando-se, se o exame dos detalhes é permitido em uma composição pitoresca que se destina a produzir uma imitação da natureza em conjunto tal como nos parece de relance, examinando por partes, o panorama não é tão perfeito como entrar nos parece.

Um defeito relativamente generalizado sente-se-lhe primeiro e que não é pequeno: a desigualdade da mão de obra. Em seguida, notam-se os defeitos parciais inerentes a essa desigualdade. Realizada a sua execução por dous artistas de temperamento dissemelhante e mesmo como se pode depreender do trabalho, de aptidões técnicas desiguais, conhece-se logo que um dos lados do círculo de perspectiva é pintura de palheta muito diferente da que deu as cores à banda em frente e que um desses lados é de trabalho muito superior ao do outro. O lado do ocidente é belissimamente acabado. A natureza aí representada é a nossa; a massa de montanhas, o crespão da vegetação, a suave flutuação de neblina que à tarde eleva-se do solo sobre as casas, por entre os contrafortes verdes das colinas, tudo aí é feito com raro êxito. Sente-se reinar a vida.

A folhagem, amortecida dos calores do dia, dobrando-se nos pecíolos, vacila ao afago da brisa da tarde e ostra em doce palpitação, a cor dupla, que as folhas têm em uma face e noutra. Sente-se a neblina variar de forma, mover-se, à medida que o solo a desprende por haustos brandos, como a branda respiração da terra no descanso da hora.

A perspectiva aérea desse lado, apesar de ser do lado da sombra, porque os raios oblíquos do sol poente vão se ficando já para além das grimpas da Tijuca, que se desenham ao longe, apesar de existir mergulhada na quase uniformidade do claro-escuro, aprofunda-se com exatidão, verdade e sentimento. Por honra da arte brasileira, é esse exatamente o lado em que trabalhou o pincel do artista nacional Vítor Meireles.

Do lado oriental, trabalhando pelo artista Langerock se há expressivos golpes de luz enferrujada das últimas horas do dia, se há uns longes de serrania muito bem feitos e uma deliciosa vista de Niterói, encontram-se insuportáveis durezas de execução, verdes falsos, arestas vivas impossíveis de se acusarem assim na distância, seres de mar nunca existidos, as espumas absurdas, cripadas na superfície absolutamente tranquila das águas, e mesmo palmares de perspectiva de linhas; como por exemplo no desenho de Igreja de São Francisco de Paula, que não há meio de se ajustar em projeção com as casas do quarteirão fronteiro do largo, incorreções que quebram o efeito tão agradável do primeiro exame, tão habilmente sustentado, aliás, no hemicírculo da perspectiva do ocidente.

Desta análise detalhada, se apreendemos os defeitos, lucrámos todavia, o reparo no que que mais tem surpreendido do grande Panorama – a transição do cenário de terra natural e vegetação verdadeira que preparou a ilusão do primeiro plano, para os efeitos da pintura na tela.

Em ponto algum do painel circular é possível distinguir onde acaba a realidade e onde começa a ilusão artística. E para esse resultado não se recorre a trucs grosseiros em expedientes facilmente suspeitos. A transição faz-se francamente, ousadamente, debaixo dos olhos do espectador. Há certo montículo de terra que é em parte terra natural e em parte terra de pintura; há certa mouta de verdura, que em parte debruça-se para o espectador em galhos verdadeiros e em parte esgalha-se para o lado oposto, em tufos de ramaria; há um caminho de cabra no morro, que o observador vê começar ao alcance da bengala, que segue daí, que , baixa, esbrugando-se em torrões de barro vivo, que em certo ponto encontra a tela do panorama, e de lá por diante aprofunda-se em simples efeitos de tinta, de cores combinadas, e a diferença do que é montículo pintado, do que é verdura de tinta verde, do que é caminho feito a pincel, para o que é terra, ramo e picada existentes aquém da tela, nem sequer por uma simples mudança de tom, por uma simples modificação de luz que caia mais ou menos viva, é possível a quem quer que seja, possuidor da melhor vista, perceber e descobrir.

Dotado de qualidade desta força, observáveis em apreciação detalhada, em impressionado como ficou dito, pelo magnífico efeito do conjunto, com todas as exceções que se lhe apontem não custa crer nos que dizem que dos panoramas armados em Paris, durante a exposição, foi o de Vitor Meireles e Langerock o melhor sendo preciso reconhecê-lo, em todo caso, como uma admirável obra de arte.

Jornal do Commercio, 12 de janeiro de 1891. (p. 161-164)

Até no tão difícil capítulo das artes, não deixou razões de queixa a finda semana.

Começou logo pela exposição de pintura de Henrique Bernardeli. Um sucesso.

Uma grande tela de paisagem sobretudo, mereceu altíssimos aplausos. Uma planície verde, onde se aveludam rebentos tenros de feno e vão muito longe acabar contra uma floresta de escasso arvoredo, através do qual transparece uma claridade de crepúsculo vespertino. Alguns campônios passam. Não é um simples quadro esta pintura: é uma verdadeira escola de paisagem. O artista, com a mais nobre audácia, propõe-se aí um verdadeiro problema de habilidade de fatura e de talento, e o resolve, de modo incrível.

Propõe-se nada menos que obter, com o simples, o ingrato desdobramento de um pano de campina, através da luz difusa de hora em que não há mais sol e por uma tarde úmida em que a própria luz restante do espaço fica embebida em nevoeiros pardos, todos os efeitos da profundidade, da distância, da perspectiva; propõe-se comunicar ainda à sua composição, esses escassos elementos de pitoresco toda a vida possível, toda a animação da verdade flagrante.

E Henrique Bernardeli o consegue sobejamente no admirável quadro.

Rápidas modulações de verde sobre a terra, matizes de imperceptível transição no colorido vegetal; a mais disso, uma estrada rasa que abraça em curva um canto da tela, estrada tão verde aliás como o campo e disfarçada em um rebrotar da relva dos caminhos mal batidos, e ainda uns paus de cerca e um distante monte de feno seco que mal se acentuam em uma tonalidade do

crepúsculo sem relevo. Só com isso a paisagem anima-se, vive, palpita, *realiza-se* tão sedutoramente, tão interessante, tão vária, como se a povoassem mil incidentes, como se preparassem mil efeitos, com todo o sistema dos planos de bastidores, que de costume se armam. E, talvez principalmente, por efeito do contraste violento, que destaca a animação do campo mais próximo de uma floresta ao fundo floresta europeia, espectral, raquítica, fumacenta, cuja ramaria ao longo esbate-se, quase se difunde nas sombras do céu; o panorama foge diante do espectador, escapa-se a si mesmo, enche e aprofunda o espaço com uma impressão de ar, de verdade, de existência que perturba, despertando-nos o instinto de palpar a tela, a ver se há mesmo entre a moldura algum obstáculo de pano e tinta.

Jornal do Commercio, 24 de agosto de 1891. (p. 347-348)

Encerrou-se a exposição Aurélio Figueiredo, inaugurada há duas semanas na Escola de Belas-Artes. Esta exposição não desmereceu das anteriores de Henrique Bernardeli e Weingartner feitas ultimamente na mesma sala térrea da Escola.

Aurélio Figueiredo deu-nos indistintamente, como os artistas que o precederam na pequena galeria, quadros de gênero e paisagens.

Nos primeiros manteve os seus créditos de artista delicadíssimo e completo. Nas paisagens, apresentou-se ainda uma vez de acordo com trabalhos seus conhecidos, como o mais original dos contempladores da nossa natureza. Aurélio Figueiredo é, com efeito, o mais original dos nossos paisagistas: ninguém como ele enfrenta o verde cru dos nossos panoramas de atmosferas límpidas e de longe tão vivos quase como o primeiro plano. Parece-nos, entretanto, que o artista carrega demais a sua impressão, em prejuízo da perspectiva e do bom efeito. Um modo seu está marcado decididamente no seu pincel de paisagista, e o artista pode gabar-se disto como raros outros. Quer-se-nos afigurar, porém, se permite que o digamos, que esta qualidade precisa um pouco mais educar-se.

Jornal do Commercio, 26 de outubro de 1891. (p. 412-413)

Das parece que são as maneiras de ser da arte nacional e isto era bom que firmasse explicitamente os críticos, para se não cair mais nos erros aliás nobremente intencionado da literatura dos *borés* e *tangapemas*.

Uma das maneiras, a mais imediatamente compreendida e a mais francamente reconhecida é a da arte nacional pelo assunto. A escolha do assunto nacional, para que sobre ele verse qualquer composição artística determina, ao simples exame, o nacionalismo em arte.

A outra maneira é a da maior ou menor originalidade no caráter artísticos dos autores, o que pode oferecer fundamentos profundos para a distinção de uma escola nacional, classificada segundo aquilo que de mais sério existe na cultura artística, que é a organização psicológica de cada artista o temperamento, ou mais claramente, a índole das almas. Por meio da crítica desta feição, sucederá que muitas vezes, em obra de arte, cujo assunto seja absolutamente estranho a uma nacionalidade ou despreocupado de qualquer localização nacionalista se venha a reconhecer impetuoso e veemente a característico nacional. Poder-se-á também reconhecer que uma determinada obra de arte de qualquer país, conquanto verse sobre temas, motivos, assuntos exclusivamente e intencionalmente nacionais, nada mais é do que transplantação de arte estrangeira; mas, em consequência, se poderá ter certeza; quando se encontre obra de arte aparentemente nacional, isto é, nacional por assunto, de que o é, quando seja intimamente e realmente nacional.

Esta segunda maneira, pois, mesmo porque oferece a contraprova da primeira, é a mais importante e a mais de se ter em conta. A primeira entretém-se em uma crítica superficial; a segunda abstrai de quando haja de superficial na indagação artística, para aprofundar a contextura e estrutura íntima da obra de arte. É assim o processo mais sério de reconhecimento do nacionalismo.

Nem em todas as artes, porém. Nas artes por assim dizer concretas, nas artes plásticas, que vivem da exterioridade, que não podem escapar para a pura psicologia, como escapa a poesia, como escapa a música, que tem de cingir-se estritamente à representação do mundo sensível; a consideração do assunto, como distintivo de originalidade de nacionalismo, portanto, tem especial importância. É que nas artes e abstração os aspectos materiais da vida não figuram senão em plano inferior e os aspectos morais não variando essencialmente de seus povos para os outros, como que os artistas das diversas nacionalidades, achando-se assim diante de um mesmo modelo, não têm outro meio de ser originais senão exibindo tudo que tiverem de próprio em seu temperamento artístico. Têm de fazer muito mais variedade pelo modo de tratar os assuntos, do que pelos assuntos. A crítica ou verificação dessa variedade, da qual decorre a notação do característico nacional tem de se fazer portanto mais por psicologia dos autores do que pela consideração do assunto.

Nas artes concretas não é assim, muito particularmente na pintura. A variedade das impressões a reproduzir é tão extensamente considerável, tão impressionante de novidade a cada passo, tão absolutamente diferente, segundo as diferenças de povo para povo, diferenças geográficas, diferenças nacionais; que a variedade dos temperamentos não é suficiente critério para que se classifiquem as composições é preciso considerar então mais que tudo o assunto. – Não pelo que vale o assunto em si como elemento da arte – mas porque nas artes plásticas, do trato de certos assuntos, nascem aptidões novas; como que um novo temperamento, um novo talento resultante da prática, uma espécie nova de originalidade, que sem ser a originalidade superficial do tema, não é também a originalidade do temperamento; sendo em suma nada mais do que a originalidade do temperamento, adaptada e educada pela originalidade do assunto.

Do trato constante de paisagem por exemplo desenvolve-se, como que se cria o talento especial, o temperamento do paisagista.

O assunto, em um caso desses, é um documento da maior consideração para o estudo da originalidade de um artista; e o assunto nacional uma característica muito importante de nacionalismo em arte.

**

Estas considerações os ocorriam diante das telas de Hipólito Caron ultimamente exposta na casa de Wilde.

Pela escolha do assunto e pela felicidade de interpretação, Caron se nos apresenta cada vez melhor como um dos fundadores da escola brasileira de paisagem.

A paisagem brasileira, surpresa e decepção para um artista preparado apenas no estudo das perspectivas mansas da paisagem europeia, vai encontrando entre nós, intérpretes cada vez mais perfeitos. E Caron, entre esses vencedores, é talvez quem mais se tem distinguido. Na realização dos primeiros planos, de incidentes ásperos de verdura violenta, de folhagens brutais e tumultuosas, Caron não consegue ou não conseguiu ainda fazer o que tem feito outros. Mas, na interpretação das perspectivas distantes, na reprodução palpitante das cenas da nossa natureza, transfiguradas da perspectiva das cores ao longe, no que constitui o principal da composição das paisagens, como fica provado pela exposição, será bem difícil, não que excedam, mesmo que o igualem.

Jornal do Commercio, 07 de dezembro de 1891. (p. 448-450)

POMPÉIA, Raul. (org. Afrânio Coutinho). Crônicas 4. Obras. vol. IX. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982d.

Críticas variadas sobre artes plásticas

POMPÉIA, Raul. Obras. Crônicas I. Vol. VI. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: Oficina Literária Afrânio Coutinho, 1982c.

Como acontecimento do mundo artístico, devo registrar a chegada de Pedro Américo, com a tela do Grito do Ipiranga, que foi para São Paulo, antes que o Rio de Janeiro pudesse espiar-lhe um recanto. Pelas fotografias expostas, avalia-se. Deve ser uma composição de efeitos audaciosos de colorido, como o é de desenho, reproduzindo-se a maneira teatral a Gustave Doré que é tanto do gosto d ilustre mestre brasileiro.

Registre-se, igualmente, a partida de Belmiro de Almeida para a Itália, uma viagem que equivale à promessa dos triunfos para a arte nacional que o pintor de Arrufos pode bem, decerto, conseguir.

Diário de Minas, Juiz de Fora, MG, 05 de agosto de 1888.
(p.49)

Novidades artísticas, envio-lhes igualmente três: *matinée* dramática do ator Vasques em proveito do monumento João Caetano, exposição do pintor nacional Weingaertner, próximo aparecimento de um volume de versos de Olavo Bilac, recentemente editado na Europa.

Não posso mandar uma amostra da festa dramática, nem mesmo um trecho do discurso de Afonso Celso Júnior, oração oficial que se não estenografou; são largas de mais (sic) as telas d Pedro Weingaertner para que lhes poss chegar uma pela posta. Remeto um soneto do Olavo:

Quando adivinha que vou vê-la, e à escada
Ouve-me a voz e o meu andar conhece,
Fica pálida, assusta-se, estremece,
E não sei por que foge envergonhada.

Volta depois. À porta, alvoroçada,
Sorrindo, em fogo as faces, aparece,
E talvez escondendo a muda prece
De meus olhos, adianta-se apressada.

Corre, delira, multiplica os passos
E o chão, sob os seus passos murmurando
Segue-a de um hino, de um rumor de festa...

E ah! que desejo de a tomar nos braços
O movimento rápido sustando
Mas duas asas q'a paixão lhe empresta...

Chave de ouro para a crônica.

Diário de Minas, Juiz de Fora, MG, 02 de setembro de 1888
(p. 63-64)

As exposições que prometi visitar, na última crônica, não têm importância que me faça estender mais a crônica de hoje.

A exposição escolar apresenta, de uma infinidade de cursos públicos e particulares, uma infinita profusão de trabalhos de costura, caligrafia e desenho. Salva-se pela quantidade.

A exposição de trabalhos da Academia de Belas-Artes é aquela pobreza que todos sabem...

Diário de Minas, Juiz de Fora, MG, 06 de janeiro de 1889.
(p. 137)

POMPÉIA, Raul. Obras Crônicas 2. Vol. VII. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: Oficina Literária Afrânio Coutinho, 1983a

Chegou para a Academia de Belas Artes mais um trabalho de Rodolfo Bernardelli: estátua representando Santo Estevão apedrejado.

A mim, não me agradam os assuntos sacros, conforme os livros santos. A arte ilustrando a Bíblia, torna-se cúmplice de muito anacronismo, e não é certamente essa a sua nobre missão; mas como execução é o cumprimento do muito que nos prometiam o talento e aplicação do artista. É um belo trabalho de apurada perfeição. Discutem o gênero, é uma inovação; discutem a correção; o Sr. Siz N., advogado bem conhecido, descobriu enormes defeitos de proporção, medindo-o a cordel. A cordel!... Pobre Bernardelli! e tu que passaste os teus melhores dias no mais acurado estudo da proporção, que sonhaste às noites as durezas da geometria humana, que foste à Itália admirar a arte em suas expansões mais deslumbrantes, que estiveste em Paris bebendo a nova inspiração, que frequentas os mestres e os museus, não tiveste um cordel, um admirável fio de algodão para medires as pernas do seu santo Estevão!

E os professores da Academia aplaudiram essa medição do advogado S. N. ...

Beata gens!
Revista Ilustrada, RJ, 1880, n° 204
(p. 15-16)

Pelas galerias públicas.

De Décio Vilares, um retrato de Dr. Frontin, retrato comum, e duas miniaturas finíssimas sobre tela limpa, do estilo etéreo que é a especialidade, o segredo do artista, leveza e rapidez do pincel, espiritismo de tintas, que dão ideia da arte possível por evocação, de um médium.

De Castagneto. Quatro painéis. Um estudo bem acabado de rochedos. Bem se podia dizer natureza morta. Nenhum perfil humano, nenhuma asa de pássaro animando a atmosfera. *O sol cai sobre as pedras, branco, como um bando de gaivotas cansadas*. Ao redor estende-se uma toalha de mar manso.

Os outros quadros são pequenas marinhas. Um panorama de montanhas elevando-se sobre as *ondas*, que desarmam *cóleras de espuma* contra as praias do primeiro plano.

Duas vistas originalíssimas da baía inspiradas por um desses dias fantásticos de névoa luz, dias elétricos que baixam de um *céu de vidro fosco*. Mar de leite, céu de leite e no centro a mancha parda, sonolenta das embarcações.

De A. Duarte. Um Busto de garoto. Por chapéu a *Gazeta de Notícias* dobrada em triângulo. Um garoto de verniz, com reflexos lustrosos no nariz, na risada, no pano velho do paletó. Duro, lustroso, perfeitamente ebúrneo, o interessante garoto.

De Augusto Petit. Um retrato de senhora. Colorido, fresco e feliz na frente, no olhar, nos cabelos. No seio esquerdo, o exemplo de um caso raro de atrofia *in partibus*, do colo.

De Estevão Silva. Frutos, diversos quadros. O artista algumas vezes carrega demais a mão e obtém a reprodução do colorido espessamente, com prejuízo da verdade, como se copiasse desses curiosos frutos de pedra pintada para enfeite da sala. Em geral, consegue a desejada transparência e leva o pomar às telas, vivamente, apetitosamente.

De Eduardo Sá, no Instituto Filotécnico. Exposição variada. Cabeças, estudos de nu, paisagem, frutos. Espécie de inventário de atelier, do pintor atualmente na Europa. Algumas telas concluídas e excelentes; por exemplo, uma cabeça de negro com um gorro violeta, duas belas mestiças de olhar calmo, um canto de mesa com uma porção de laranjas modeladas em ouro.

De Firmino Monteiro. No gabinete da casa, em Niterói. Uma confusão de armazenagem. Cavaletes fechados, encostados, telas em caixilho, telas enroladas, armaduras metálicas para modelo, capacetes, guantes, de aço, tubos esmagados pelo chão, esprimidos da tinta; pelas paredes, como um descabro da imaginação, paisagens esboçadas, ensaios de semblantes, de expressões, de colorido; de um lado, a cabeça de Vercingetorix, de um estudo aproveitado, a cabeça de Galileu, também aproveitada, em frente, a fase enérgica, heróica do chefe dos Palmares, de carapuça vermelha, reservado a figurar numa grande composição; ao centro, como um centro de desespero, um manequim de pano, curvando-se, contorcido, movendo a gesticulação feia de um empalado moribundo.

Guarda, ainda, no meio daquelas lembranças do pobre Firmino, projetos de futuro, estudos servidos, impressões das últimas vistas de campo, a posição desolada em que o vi quando iam levar a enterro o malogrado artista, então na sala sobre a eça, com uma faixa de seda preta a manter-lhe o queixo, amordaçando naturalmente uma interrogação que podia ferir o céu, fundo azul das religiões, das perspectivas, núcleo poético das simetrias morais e pitorescas, donde, entretanto, emanam as iniquidades perturbadoras da morte.

Gazeta de notícias, RJ, 13 de julho de 1888.

(p. 108-109)

Sem sair do domínio das artes, uma boa notícia para concluir.

Está nesta cidade, de volta da Europa, o pintor Henrique Bernardelli.

O ilustre irmão de Rodolfo Bernardelli e de Feliz Bernardelli, aquele bravo violinista tantas vezes aplaudido nos saraus musicais do Club Bethoven e que estuda, segue atualmente os estudos superiores de música na Itália, pode ser acolhido em triunfo pela sua pátria. Durante todo o tempo que se demorou no estrangeiro não cessou de nos dar as melhores notícias do seu talento, por intermédio dos quadros que remeteu.

Por essas telas, numerosíssimas e de todos os gêneros, pode-se apreciar o desenvolvimento das suas raras aptidões, até o grau a que atingem atualmente, que os dá direito de contar mais um mestre, na plêiade dos bons artistas brasileiros.

O público há de estar lembrado de uma copiosa exposição de quadros de Henrique Bernardelli, organizada por seu irmão Rodolfo, no Edifício da Tipografia Nacional.

Eram soberbas paisagens de sol rosado e sombras azuis do admirável clima italiano, e, afagadas por essas *suavíssimas* sombras, [ilegível] vivamente tocadas por uma nesga da brisa meridiana, umas *formosíssimas* camponesas de saias grossas em pregas espessas sobre os quadris e lencinhos de cores fulgurantes, ouro ou alaranjado, atados em gorro contra as frentes morenas e os olhos pensativos mais impressionantes que têm reproduzido o talento de um artista brasileiro. Lembram-se daquela movimentada Tarantella, feita em gracioso disco de *harmoniosíssimos* tons escuros do interior de um albergue campestre, sobre a qual doideja convulsamente, marcando a

dança, um pandeiro adornado de fitas; lembram-se daquela pintura transparente e vigorosa de flores.

Depois desta exposição, houve, franqueada aos amigos da grande arte, a dos trabalhos de Bernardelli no Atelier Moderno. Umas admiráveis aquarelas disputando a primazia do merecimento a quanto se conhecia do pintor a óleo; alguns quadrinhos novos deste último gênero entre os quais a preciosa *Cenerentola*, capaz de competir com a Cena da Boemia de Driendl; o grande pastel, obra-prima de verdade e de acabamento, que representa um modelo, formosa mulher da plebe, de pés grandes, vagamente coroados de ambar nas plantas, que se aquece ao fogão, em intervalo da sessão.

Henrique Bernardelli traz-nos da Europa nova porção de primores, com os quais deve o público brevemente travar conhecimento. Entre os novos trabalhos a grande tela dos Bandeirantes, pela qual foi o artista laureado em Paris. Preparemos as mais vigorosas palmas para festejar mais uma vez o nosso ilustre compatriota.

Jornal do Commercio, 08 de dezembro de 1889.
(p.220-222)

Conhecidas as disposições do governo, contrárias a todo o exclusivismo de recomendação oficial, na direção espiritual de cada um, sendo o seu modo de entender, que se creia ou descreia à vontade, em matéria de religião, e se aprenda bem ou desaprenda pessimamente, em matéria de ensino, não é, provável que prevaleça a manifestação dos nossos artistas, reclamando do poder público a restrição da liberdade do ensino do desenho, a bem do seu aperfeiçoamento.

Com este insucesso, entretanto, não haverá grande razão de queixa para os proponentes da reforma.

Não se discute a questão do simples desenho geométrico, que é parte mais generalizada do ensino do desenho, e de que evidentemente não é dada só aos bons artistas do lápis e da palheta a aptidão para ser mestre.

Do ensino propriamente do desenho artístico, o que caracteriza o seu atraso, entre nós, não é tanto a concorrência de professores incompetentes, como o seu menosprezo na educação.

Despertasse, por qualquer motivo de desenvolvimento do ensino público, o interesse por este importante exercício de educação, e veríamos, para a direção dos cursos de desenho, não já a procura dos competentes, atestados pela letra de um diploma de academia de belas artes, mas, o que fora de maior vantagem ainda, dos competentes provados pela documentação mais eloqüente de trabalhos executados e aceitos pelo aplauso do gosto e da crítica.

Entre nós, apesar do relativo atraso artístico, não seria nenhuma novidade essa esclarecida preferência dos melhores, como se tem visto entre os pintores e escultores para a obtenção de mais belos resultados artísticos.

Quanto às disposições em geral do programa do governo, não só as classes dos artistas não tem razão de desgosto, como todas as outras que qualquer medida que se resolva no plano dessas disposições a respeito de liberdade espiritual, venha prejudicar.

Pode não ser agradável aos interesses de alguns a convicção dos diretores do bem geral de que o Estado não pode intrometer uma insinuação de tirania no espírito dos cidadãos, para violenta-los, segundo um preconcebido sistema de crer ou ilustrar a inteligência pelo estudo; de que a polícia das almas, difícil mesmo talvez com recursos que oferecessem as maravilhas do espiritismo em voga, só redundaria grosseiramente em instituição de mais ou menos graves vexames materiais; mas para todos existe a certeza tranquilizadora de que o que se estabelece, vem de um sistema moral equitativo e sensato.

Por favor das classes diplomadas, havia outrora as leis de exclusão e privilégio. Entretanto, não havia na coerência honesta das leis, a ensanchar de um corretivo para a imoralidade, por exemplo, de fazerem advocacia advogados que levam aos tribunais, mais forte que os recursos do argumento legal, o provará se contestação de sua influência de grandes do estado.

Jornal do Commercio, 15 de dezembro de 1889.

(p. 223-224)

Anuncia-se para dentro em pouco uma exposição de trabalhos dos nossos artistas, na Academia de Belas Artes.

Há já tempo que não se abrem, em mostra solene, as galerias da importante casa de educação artística.

Ainda agora acaba de realizar-se a exposição dos trabalhos de alunos; uma interessante colação de desenhos, paisagens e esculturas, em que se distinguiam algumas telas de reprodução de panoramas do campo, felizes de impressão da natureza brasileira com as suas sombras rasas, penetradas de luz, como se não existissem, no excesso de brilho da perspectiva aérea, onde havia principalmente o *Excelsior* de Benevenuto Berna, inspirado em um episódio de Longfellow, que devia ser visto, para se reconhecer como há talento nesta terra e como o merecimento cerra fileiras e avança e como já temos quem se precipite ousadamente sobre os passos gloriosos de Rodolfo Bernardelli.

Do gênero dessa, somente de trabalhos escolares, tem havido regularmente as exposições anuais.

Mas estas provas públicas, utilíssimas como demonstração da atividade do ensino do estabelecimento, não são as de mais vantagem como certamente de capacidade.

As grandes exposições, de sala franca à concorrência de quem quer que se apresente com um trabalho aceitável, são de maior interesse. Lucram os visitantes a verificação pessoal, por meio da estatística documentada pela presença das composições do desenvolvimento artístico da épica, e lucram os artistas a coroação do aplauso público; o que quando não corresponda à imediata recompensa material, encaminha para isso, com a cotação fácil da notoriedade, admitindo que não seja a mais profunda verdade que os artistas, mesmo quando não confessam já reconhecem-se regularmente pagos a preço de consideração.

A exposição que se prepara daqui a algumas semanas promete ser importante, com o concurso que terá de Henrique Bernardelli, Amoedo, Parreiras, muitos outros dos nossos primeiros pintores, de Rodolfo Bernardelli, de Benevenuto Berna, que reserva uma surpresa ao público, preparada pela graciosa firmeza do seu polegar modelador.

Alerta, os amigos do talento e do trabalho.

Jornal do Commercio, 12 de janeiro de 1890.

(p. 244-245)

Segunda a mesma inspiração a que se tem falado em sujeitar os nossos grandes estabelecimentos de instrução científica e no plano do radicalismo positivista, publicaram três distintos concidadãos um projeto de reforma do ensino das artes plásticas, destinado a influir na deliberação do governo sobre a reforma da Academia de Belas-Artes.

O projeto baseia-se no princípio da livre concorrência dos talentos e do gosto de cada artista, perante a aceitação pública. Nada de preferências oficiais suspeitas e incompetentes, que as organizações acadêmicas representam. Ao mesmo tempo, nada de localizar em só um dos Estados da União Brasileira, com prejuízo de todos os outros, um centro privilegiado de educação artística e dos recursos indispensáveis para a manutenção do regime moralizador da estética, no seu importante capítulo das artes plásticas.

Logo: decreta-se a extinção da Academia das Belas-Artes, base desse duplo monopólio, intelectual pelos sistemas oficiais do curso de estudos, material, pela concentração de recursos materiais do ensino que ela representa.

Talvez pela brevidade da sua exposição, não nos parece, todavia, que os ilustres signatários do projeto fundamentaram perfeitamente a sua proposta.

Pode ser também que pela impossibilidade inicial de se argumentar a democracia das artes.

As artes podem ser democratizadas, quer dizer, vulgarizadas, no sentido da contemplação, no sentido de arte considerada no diletaute. Pode-se desejar que todos admirem a produção e, conseqüentemente e vantajosamente, sejam influenciados pelos seus efeitos morais.

Quanto à produção e quanto ao seu custeio, as artes, principalmente entre povos sem grande desenvolvimento de gosto e de fortunas, têm de ser aristocráticas. Ou são carregadas como uma realza, ou sucumbem de debilidade. O sapatão rude da democracia que tão bem calça o pé grosso e lesto do princípio político, faz-lhe mal a elas, habituadas ao coturno de ouro dos seus requintes.

Era de esperar que lhe desse o gênio alegre para descobrir o lado cômico da fatalidade. A dureza do destino, afinal de contas, é uma carranca, ou uma careta, e a careta do destino vale a mesma coisa que qualquer outra para um efeito de cômico.

Mas, já o sangue-frio do rios tem desertado, e aquilo que não faria o homem de gênio sombrio, esse transeunte meditativo, que encontramos envolto nas cismas negras como na capa de Hamleto, como passear a perene de alguma coisa sinistra contra os outros ou contra si mesmo — o homem alegre o realiza.

Basta um momento, a crise reveladora, e os mesmos lábios que riram dos dramalhões da vida proferem apóstrofes de quintos atos, e a mesma sobrançeria que desdenhava a banalidade das tristezas afoga-se no desespero.

Mas, afinal de contas, há de a gente passar a vida de mão ao queixo, à sombra de um cipreste a fazer de mármore de sepultura, sob o orvalho da noite, com a insidez das lamentações de epitáfio diante dos olhos, com os discursos à beira da cova que, de vez em quando, se tem de ouvir à força, através dos gestos tempestuosos de um amigo dado à eloquência e ao necrológio, só para que a morte nos ache a postos, de maneira que não nos venha congelar uma risada e despachar para além túmulo sem a compostura conveniente de um discreto finado?

O caráter dos seus cultores, geralmente refratários ao esforço industrial da subsistência, a falta de conseqüências de lucro material para a comunidade que a deprime, na opinião comum, atribuindo-lhe uma aparência de parasitismo; a condição natural de bem-estar de que carece a produção normal de um artista; o preço elevado da mão-de-obra, que vem depois das despesas da educação artística, feitas sem grande esperança de compensação; a imobilização de capitais que representa a despesa artística, diversamente das frutuosas despesas industriais; tudo contribuiu para estabelecer para as artes uma dependência fatal de certas vantagens, de verdadeiro privilégio, que não há meio de harmonizar com as regras de distribuição social do igualitarismo. As artes, ou são privilegiadas, ou sucumbem. O artista ou é um beneficiado especial, ou não existe.

Assim é que os autores do referido projeto propõem a libertação das artes, da influência oficial atrofante que se exerce pela pressão dos mestres de academia, e, conhecendo que a completa independência, que devia ser o seu ideal, de inimigos do pedantismo catedrático, determinaria a completa perda das artes, insistem em propor uma série de estímulos, por meio de pensões, concedidas segundo o merecimento manifestado em provas de concursos: uma contradição, ao que parece, porque o julgadores, escolhidos pela confiança do governo, seriam *mutatis mutandis* a mesma corporação acadêmica, viciada pelos motivos de recomendação oficial e de critério despótico, naturalmente opressor.

Responsabilizam a Academia pelo nosso atraso em belas-artes, sem atender que, em tempo algum, esse estabelecimento funcionou com a devida regularidade, e, principalmente, sem demonstrar que, nos grandes centros artísticos do mundo, não existem absolutamente escolas pretensiosas que atravaquem o progresso.

Para distribuir pelo país toda a igualdade das condições materiais da cultura artística, propõem a multiplicação das coleções da Academia reduzida a simples músicas por tantos exemplares quantos se requirem, sem atender a que a simples multiplicação dos museus de cópias seria apenas o disfarce da inferioridade, sem falar no resultado pernicioso que proviria do desenvolvimento da arte dos copistas.

Da leitura do projeto de reforma, pesando a impossibilidade de fazer carreira o artista, sem o amparo oficial das pensões, pesando mais as dificuldades com que lutariam os governos dos diversos Estados da União, para, destruído o núcleo de atividade artística da capital, constituírem núcleos à parte, que fossem de proveito, depreende-se que, nesta questão de reforma do ensino artístico, o que há de melhor a fazer é aproveitar quanto possível o que existe.

Jornal do Commercio, 09 de fevereiro de 1890.

(p. 269-273)

Abriu-se já para a imprensa a visita à exposição da Academia de Belas Artes.

Agora ficou-se sabendo a importância da absurda intriga que se andou assoalhando a respeito. Abriu-se a exposição. Lá estão os quadros, todos apresentados pelos expositores aceitos pela comissão do júri.

Lá está no fundo a floresta virgem de Henrique Bernardelli, de verde profundo e úmido, que impressiona com toda a majestade da selva brasileira, com a sua expedição de bandeirantes a desembocar dos matagais e o orgulho domado dos seus belos selvagens algemados; lá estão os campos de ouro dos trigais de Antônio Parreiras e os seus rudes golpes de borrasca, dobrando os

salgueiros, dilacerando em mil retalhos a mil o pano sombrio das nuvens; lá estão os retratos vivos de Rodolfo Amoedo, a levíssima e transparente Primavera, um prodígio de transparência luminosa em que a carne da figura parece apostar-se em lucidez com as asas das borboletas que vêm atraídas pela música finíssima da pastorinha ideal que simboliza o tempo das flores; lá estão as marinhas de Castagneto, as paisagens de Caron, as frutas de Estêvão Silva, lá está a exposição completa de desenhos, de esculturas, de arquiteturas.

Fica provado que não houve dúvida de espécie alguma entre julgadores nem entre expositores, que perturbassem a organização da exposição. Pelo menos a exposição foi apresentada a imprensa tal qual se planejou, com os mesmos elementos que se organizaram. Intrigas tolas.

Jornal do Commercio, 02 de março de 1890.

(p. 289-290)

Abriu-se, afinal, a tão demorada, tão esperada, tão reclamada Exposição de Belas Artes da Academia.

Começou o certame do talento, como se dizia antigamente, ou inaugurou-se o *sport* das belas cores, como se dirá, traduzindo a velha expressão pela gíria oportuna e contemporânea do *turf*.

Lá estão, pois, na sala de pano roxo, galeria nº 3, do museu da Rua Leopoldina, as tintas em páreo permanente, ao longo da raia do prazo da exposição, diante da gravidade abalizada da crítica e dos entusiasmos desordenados do público. E vão assim de esfuziada as cores da pintura nacional, como as camisinhas distintivas dos *jockeys* no turbilhão da aposta, o branco das neves de Parreiras, o louro do seus trigais, o verde transparente de Amoedo, o vermelho de Bernardelli, hop! lá! E o pintalgado outonal dos frutos de Estêvão Silva e o verde-limo de Almeida Junior e o negro sapato de Tomás Driental.

Já nos parece ouvir a raia inteira, em tumulto para as bandas do juiz da chegada, gritando: na ponta Diteriade! seduzindo o público pelo abismo vertiginoso de perspectiva flamejante que se aprofunda na soberba tela do nosso valoroso artista, com tudo que possui a arte de simpático pela força, pela harmonia, pela graça.

Abriu-se a Exposição. Mas o que o público não sabe, ou pelo menos parece ignorar, à vista do pouco interesse que demonstra por certa espécie de informações, é que se abriu também, ali para os fundos do Tesouro Nacional, um vasto mercado de obras de arte, que tem, sobre todos os outros de lojas que se conhecem na cidade, onde vão fazer garbo de dispêndio os nossos figurões, a desmedida vantagem de ser arte nacional, não pelo o que o qualificativo significa de nativismo, mas pelo que vale de segurança contra o risco perene das obras-primas de celebridade estrangeira garantidas por faturas.

É o caso. A exposição dos magníficos trabalhos da academia não está tão-somente às vistas do público está também à venda... Existem ali belas pinturas, mas existem igualmente para quem queira considerar a obra de arte por outro modo de ver, existem muito bons preços.

Parece estranho falar de arte, assim, por grosso estilo de jornalismo de quarta página. Que ideal, entretanto, o tempo em que no Rio de Janeiro, se discutisse, valor artístico a preço de ouro como na assombrosa polêmica do atual achado de Rembrandt em Paris, e como, não há muito, no duelo internacional da posse do Angelus!

Ainda lá não chegamos. Mas já devemos nos ir habituando a avaliar também merecimento artístico em moeda, como se avaliam fazendas.

Por que não?

A arte não é simplesmente para platonismo estético da pura admiração de alguns eleitos; a arte é também objeto de despesa para todos, de luxo, de ostentação, de vaidade; pretexto de especulação, como tudo que há de mais grosseiro em matéria de mecânica.

A tela é pano, afinal de contas, é pano decorado, é tapeçaria a retalho, que se vende armada para cobrir paredes. E, como é pano rico, como o metro é um tanto caro, quem compra uma tela não se mune de um elemento sugestivo de êxtase simplesmente, com que se pretende isolar, na torre de marfim da solidão contemplativa; quem faz aquisição de um belo quadro leva consigo uma recomendação de importância social da força da que autoriza um brilhante de muitos quilates em dedo de gente rica um documento de opulência mais ou menos de valor de uma soberba peça de seda à sobraçada respeitavelmente por dinheiro *parter famílias*.

Além disso, o lisonjeiro conceito de bom gosto que advém a favor da pessoa. Começa-se por murmurar: “Fulano não adite em casa uma oleografia, homem de gosto! Ali tudo é óleo!...” Que bela nomeada! Dentro em pouco é um diletante citado. Haverá para quem tem dinheiro para luxos melhor emprego do que a comprar nomeada?

Apreciar uma oleografia, não se nega, já é uma evolução da selvageria. O gosto começa assim pelos efeitos muito limpinhos, muito lisinhos, de cores bonitas. Avaliar-se a barulhada, o grito de civilização que exclamariam aqueles alemães que andaram há uns anos pelo Xingu, se fossem achar toda aquele gentio nu entregue à mania de enfeitar os bosques sua vida à fresca com vistosas oleografias. Não basta, porém. É só depois de um cidadão compenetrar-se do que vale o áspero da tinta; o empastamento genuíno do óleo sobre o pano, que começa a habilitar-se como homem de gosto perante a Fama.

Provar que gasta, provar que gosta são imensos resultados estranhos à arte que se auferem do simples fato de uma aquisição artística. Mas essas vantagens são muito limitadamente individuais.

Há outras melhores ainda. Para oferecer a um amigo um objeto que, além de significar que somos de pessoa de gosto, indique que o temos na mesma alta conta, nada mais apropriado do que uma tela, um objeto de arte qualquer.

No caso de uma manifestação de apreço. É preciso, para objetivar essa manifestação, uma coisa que seja preciosa e que tenha propósito. Não se quer dar um prédio, porque excede as forças da subscrição... dar-lhe um obelisco, seria insípido, um guarda-chuva, seria quase incivil, um retrato à toa, seria, além de uma vulgaridade estafada, uma inconveniência, porque o manifesto de que se trata é feio e torto, embora muito ilustre. Uma bela paisagem, uma linda composição de gênero, uma estatueta seria a solução corretíssima do embaraço.

Prestando-se a produção artística a conseqüências vantajosas tão fora do domínio da arte, nada mais legítimo que aferi-la por outro critério além do simples prazer estético que provoca — avalia-la comercialmente, como tantos outros abjetos sobre que se faz a circulação do luxo, da despesa, das ostentações das vaidades.

Para auxiliar esta generalização de progresso, convém que os nossos artistas se resignem todos a prescindir do merecimento, quando fizerem preço aos seus trabalhos.

Querem arte apaga, como é paga à indústria. Façam preço à arte pelo sistema dos industriais. Avaliem o seu trabalho pelo tempo gasto, pelo material empregado, pela procura que o reclama.

O merecimento é valor à parte.

Para o consumo geral, o artista não é mais do que uma máquina de produzir talento. A obra a que ele não tiver comunicado o brilho do seu estro não vale menos por isso. É obra falha... Se não vale o preço proporcional da sua produção comum, não vale nada. Vendê-la por preço que for, consciente de que falhou, é enganar o comprador. Quando o artista não tem talento para vender, não faz negócio.

Este sistema de apreciar industrialmente com a mais louvável modéstia aliás, a própria obra, tem a valiosíssima consequência de tornar mais acessível o comércio de arte. Não se trata de baratear. Nada disso. Avalia-se como indústria, note-se mas como indústria nobre, preciosa. Somente este grau de preciosidade, antes de se haver suficientemente educado o gosto do consumidor, não pode ser muito alto, alto como indicaria o merecimento da obra, julgada pela convicção robusta do autor, ou por sua vaidade.

Em compensação, educando-se no gosto pela facilidade da compra dos exemplares da arte sobre que versará a sua educação, o público, o consumidor, o freguês (palavra duras de roer!) tornar-se-á conhecedor do negócio, familiar mais ou menos da especialidade, mais amigo, portanto dos seus encantos, e mais os há de procurar, e, com o tempo, se há de conseguir a merecida exaltação da indústria do talento, que, a querer se impor sem a ponderação econômica, da procura espontânea, condenar-se-ia para sempre à estagnação mortal do abandono.

Na atual exposição da Academia das Belas-Artes o público encontrará muitas belíssimas concepções do talento dos nossos artistas calculadas para mercado estrito critério do preço industrial.

À Academia, pois, não somente com um repertório de interjeições de aplauso á Academia, com algum dinheiro no bolso, e alguma disposição de adquirir, no desejo.

Não se guiem para o negócio pelas críticas que sem dúvida apareceram umas após as outras, severíssimas algumas, outras elogiosas, por enfiada de adjetivos rasos. Quaisquer dessas opiniões que se formule, é preciso que se tenha sempre em vista, que se fazem para o conceito de arte pura, quando nos são feitas para a demonstração de um sentimento pessoal, de afeição ou de antipatia. O público concorra a exposição e peça o preço dos quadros segundo a sua particular simpatia, segundo a predileção independente do seu olhar. “Tal quadro agrada aos srs. críticos; a mim tal outro.” Esse tal outro é o que o visitante deve levar e encher um centro decorativo do seu salão. O gosto feliz torna-se exatamente dos erros da livre escolha.

Ali há todos os gêneros, há para todos os gostos. Há a paisagem metálica do Sr. Fachinetti a folhas de uma em uma, contadas a binóculo, desde o primeiro plano até o mais distante, estilo de composição que parece destruir a teoria ótica da perspectiva aérea, reduzindo os panoramas da natureza a uma sucessão igual e nítida de primeiros planos; há a paisagem a largas manchas dulcíssimas de Amoedo, nos seus dois quadrinhos das margens do Paraíba, há a paisagem de sol

sanguíneo de Hipólito Caron, cópia da natureza brasileira em plena orgia de sol de serra-acima, requeimada por meses de seca há paisagem de Visconti, misto prodigioso, de largueza de pincel e perfeição de detalhes; há a paisagem de Henrique Bernardelli realizada ao capricho do seu talento minuciosa na cascata de Petrópolis, de luminosas manchas nos arredores de Capri; há os frutos de interior de Estevão Silva, de colorido espesso, há os frutos de ar livre de Luís Ribeiro; há as flores de Rafael Frederico e as flores de Mme. Marie Buchillon em que a graça da mão de mulher dedilha as pétalas om um banho de frescor matinal através de um jardim; há os sóis de estilo dos espetáculos da natureza da Itália, copiada por Bernardelli e há os céus de inverno de Antônio Parreiras, tempestuosos e revoltos em tormenta, ou frios, desfazendo em neve e neve os altos nevoeiros; há os interiores opulentos e alegres de Medeiros e Pedro Peres; há os interiores tristes e pobres de Henrique Bernardelli e Weingartner; há o processo de retratos de Sr. Petit, que faz a tinta polida e dos seus retratos figuras rijas de marfim; há o processo de Amoedo, que faz de um modelo, quem que que seja, um idílio de cores finas que se aproximam, que se casam, que se divorciam, que fogem como uma imperceptível crispação da vida, há vibração do sangue a flor da pele; há o desenho de Vale e Braz de Vasconcelos; há os gouaches de Pagani, as aquarelas e pastéis de H. Bernardelli. Há na seção de escultura os bustos de Benevenuto Berna e os de Rodolfo Bernardelli, poemas em bronze.

É chegar e preferir. Há para todas as preferências.

O público veja, admire; sobretudo, compre, encomende, pague. A arte pode ser que muito se desvaneça com o que lhe critica e com o que se lhe admira, mas o artista vive exclusivamente do que se lhe paga.

Jornal do Commercio, 30 de março de 1890.

(p. 301-306)

—

Por seu lado o Governo da República, se não se realizou a tão risonha promessa da Academia de Letras, em que se chegou a pensar a sério, narrando a bela fardeta de acadêmico, que devia ser assim como a dos moços fidalgos do velho regime, no corpinho próspero da jovem fidalguia espiritual da nova pátria; se não foi até a perfeição platônica de mandar tratar os versos a ordenado! Como se fossem linhas de ofício deu o soberbo exemplo de fazer sua primeira festa a escolha de um hino em comício de aclamações, obrigando a massa a reconhecer uma vez em extraordinária ovação a glória suprema do belo, laureando depois fervorosamente os artistas aclamados na sessão pública dos hinos, como os altíssimos sacerdotes daquele *Te-Deum* solene a que fora chamada a orar quatro vezes a alma musical da Pátria. Em consequência imediata decretou a fundação do atual Instituto de Música para substituir aquele indefinível apêndice da Academia das Belas-Artes que era a chamada 5ª Seção e Conservatório.

E deu começo à transformação da Academia das Belas-Artes, que, por honra da nação, não continuará a ser o mesmo hospital de desânimos, como se a poderia intitular, enfrentando a história de toda a sua passada existência.

Aqui está o que se chama uma reforma urgente: a reforma da Academia.

O nosso primeiro liceu de educação artística precisa tanto de reorganização, que mesmo da mais rudimentar organização precisa.

Há estabelecimentos desorganizados porque não se dá atenção ao seu regulamento, porque os descabros dos usos, quer dizer dos abusos, foi putrefazendo a letra da lei e improvisando o costume da decadência e da desordem.

Na Academia das Belas Artes, se mesmo um belo dia alguém se lembrasse de se lhe pegar à letra estrita da lei para conduzi-la, ver-se-ia chegar a bem curiosos resultados.

A primeira lacuna é logo na determinação das condições de matrícula. Não se fala já de preparatórios, que a Academia das Belas-Artes, apesar de ser Academia, apesar de compreender no seu plano de estudos as altas locubrações da estética, não exige do seu neófito mais que a demonstração documentada de que existe: a certidão de idade (Descartes pedia muito mais com a sua conjugação de verbo cogitar em latim) e um atestado de vacina.

O candidato, desde que se apresente com o protesto eclesiástico de que não é pagão, com o protesto médico de que não terá bexigas, é imediatamente, para todos os efeitos, acolhido no grêmio do ensino oficial das artes.

Mas, a lacuna interessante da legislação acadêmica, que é, com pequenas modificações, um breve e desconjuntado código escolar, decretado a 14 de maio de 1855, é que nela se não marca o mínimo de idade do matriculando. O pretendente a um lugar de Bernardelli pode ali reclamar entrada, com os mesmos títulos oficiais de uso de razão e eflorescência intelectual que o candidato comum à fofa colocação em um berço vago de maternidade.

Por esse desconchavo inicial, modelam-se todas as outras prescrições estatuídas, quer quanto ao que respeita imediatamente à administração, quer quanto ao que se refere ao ensino do estabelecimento.

Para o remédio desta situação, mandou o governo elaborarem competentíssimos artistas um plano de reforma que está atualmente em mão do professorado da Academia para ser estudado e criticado.

Seja a regeneração do ensino público do Brasil, que significa a entrada do ilustre Dr. Benjamin Constant para a administração superior dessa embaraçosa seção de negócios do Estado, motivo para que dentro do mais breve prazo escape essa reforma ao limbo dos projetos, dos estudos e dos críticos.

Jornal do Commercio, 20 de abril de 1890.
(p. 319-321)

Pedi demissão do lugar de Professor de Paisagem da Academia das Belas Artes o ilustre artista Rodolfo Amoedo.

Sem indagar as causas que moveram a esse procedimento um membro tão notável daquela corporação de ensino, que o governo o escolheu ultimamente para a Comissão de Reorganização da Academia, podem -se oferecer pêsames à instrução pública.

Entre os artistas brasileiros raríssimos são aqueles que têm dado cópia do seu talento como Rodolfo Amoedo, e o seu conhecido critério de gosto e o seu amor ao estudo respondiam pela sua competência de mestre.

Ainda na exposição geral de belas-artes, recentemente encerrada, ficou patente o êxito do seu ensino, com as demonstrações de aproveitamento que deram alguns dos seus discípulos, um dos quais premiado já com a grande medalha de ouro em concurso escolar de aula de paisagem.

Ao interesse público, à educação estatística da mocidade, a demissão de Amoedo, significa dois prejuízos. Além da perda de um mestre dedicado e capaz, é o agouro certo, por motivos fáceis

de encadear da derrota do projeto de reforma atribuído pelo governo aos professores da Academia em consulta de informações, esse belo projeto, que adotado com algumas acomodações mais justas ao atraso do meio, seria a fundação do ensino público de belas artes em nosso país.

Jornal do Commercio, 04 de maio de 1890.

(p.332)

A Academia das Belas Artes entrou obrigatoriamente na ordem dos motivos semanais da crônica.

Não pelo voto de louvor ao seu porteiro, uma questão íntima de economia administrativa, com que o público não tem muito a ver. Cada um trata o seu porteiro com o carinho que bem entende.

A Academia fez jus à anotação da crônica, com a reabertura da utilíssima exposição permanente das suas galerias.

Para atrativo de concorrência nota-se ai atualmente um quadro novo, de que se têm esquecido os noticiários e que deve fazer sucesso — a grande tela de Pedro Américo ultimamente remetida da Europa, com o seguinte interessantíssimo assunto: Voltaire abençoa o filho Benjamin Franklin.

A tela ocupa grande parte da parede do fundo da galeria nº 3. As figuras destacam-se brilhantemente sobre um soberbo luxo de tapeçarias e móveis do gabinete de trabalho do lendário pensador Feiney.

Com exceção de algumas das facilidades habituais de improvisado de desenho a que se entrega o ilustre pintor, de algumas tintas convencionais de semblantes e de certas cabeleiras características, que desagradam à menos rigorosa apreciação, o quadro possui todas as altas qualidades de criador inspirado e de valente colorista que têm feito a reputação do mestre da Batalha do Havai.

Jornal do Commercio, 25 de maio de 1890.

(p. 349)

Para um tempo em que a agitação da vida comum na nossa nacionalidade está como que suspensa com o interregno da revolução, o movimento artístico que tem havido no Rio de Janeiro é verdadeiramente de admirar.

Só no que diz respeito a pintura a crônica das artes vai atropelada de novidades, e não somente os artistas se apressam em produzir, como o público em visitá-los e festeja-los.

Enquanto na Praça da República, com as proporções de um Coliseu, os operários se desesperam a martelar madeiras para concluir sem demora o pavilhão em que deve ser exposto o panorama circular da Baía de Guanabara, premiado com a medalha de ouro da Exposição de Paris do ano passado, e que os seus autores comendador Vitor Meireles de Lima e o artista belga Langerock desejam que seja premiado igualmente pela admiração do público fluminense, os ateliers não descansam e os artistas não têm mais galerias a ocupar com o resultado da sua produção.

Ainda não muito abria-se com a data comemorativa de Maio, o pavilhão do Largo de São Francisco de Paula, onde o inteligente e aplicado Sr. Aurélio de Figueiredo tem exposta a sua vasta tela representando a libertação do Amazonas. Além desse quadro de grandiosa composição, a improvisada galeria exhibe numerosos outros trabalhos do mesmo Sr. Aurélio e de outros pintores, que ofereceram brilhante companhia aos magníficos trabalhos do colega.

Eis que se abre a exposição do Sr. Antonio Parreiras no pequeno salão do malgrado atelier Moderno.

O distinto paisagista, que segundo se afirma, acaba de ser nomeado para a cadeira de paisagem da Academia de Belas-Artes, em substituição do Sr. Rodolfo Amoedo, apresenta ao público o atestado dos seus estudos na Europa, completando, com a exposição de trabalhos de menores dimensões e da mais cuidada execução, a prova pública que começou a dar do seu aproveitamento, na exposição de artistas da Academia. Nas grandes telas do salão dos fundos do Tesouro, o Sr. Parreiras demonstrou como um empreendedor audacioso, conseguindo em grande parte realizar a intenção da sua audácia. Nos quadros menores que o público encontra agora no Atelier Moderno, se se não reconhece o paisagista arrojado do *Turbinio* e da *Messi d'oro*, descobre-se contudo, um artista meticoloso, capaz de perseguir a perfeição num trabalho e ainda mais de consegui-la, com todo o brilho, como em alguns desses quadros está presente.

Jornal do Commercio, 08 de junho de 1890.

(p. 358 - 359)

POMPÉIA, Raul. (org. Afrânio Coutinho). Crônicas 3. Obras. vol. VIII. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983b.

Na vida artística, contou-se o grande sucesso do lançamento dos alicerces do monumento João Caetano, por iniciativa do outro nosso grande ator, o Vasques.

Em poucos dias, sobre esses alicerces, foi construído o pedestal da futura estátua, em frente ao portão central da Escola de Belas-Artes. É um simples cubo de granito, guarnecido dos frisos e cimbalhas exigidos pela elegância arquitetônica, tendo o conjunto a altura de cerca de três metros.

Não tardará muito que aí se erija o vulto do grande trágico, no gesto grandioso em que o esculpiu Chaves Pinheiro, e em que mandou fundir a estátua Rodolfo Bernardeli, discípulo de Chaves Pinheiro. Bernardeli, convidado a fazer a estátua de João Caetano, recusara-se declarando reconhecer a que seu mestre fizera como a melhor que poderiam desejar.

Com o monumento João Caetano, teremos a primeira das numerosas estátuas, devidas aos esforços artísticos, ou ao talento de Rodolfo Bernardeli, que brevemente opulentarão a perspectiva das nossas ruas e praças, toda uma população de bronze a aparecer, com que, no Rio de Janeiro, vamos ombrear, se é assim que se pode dizer de nós, rasteiros mortais anônimos para com esses homens metálicos em toda a sua altura de gloria e de pedestais.

O Estado de São Paulo, 25 de março de 1891.

(p. 66-67)

Tem feito seu rumor na roda artística um artigo de fundo do *Brasil*, devido provavelmente à pena de Carlos de Laet, em referência a meia dúzia de quadros de mestres, oferecidos ultimamente pelo Sr. Salvador de Mendonça à Escola de Belas-Artes.

Cita o jornalista crítico francês Paul Eudel, que declarou escandalosamente falsa uma porção de quadros do nosso Ministro em Washington, mandada vender em Paris, e conclui que devem ser igualmente apócrifos, se assim se pode dizer, os quadros oferecidos à Escola de belas-Artes.

Essa escavação não fez surpresa à Escola de Belas-Artes. Tivemos ocasião de assistir a uma conversa de Ferreira de Araújo com o Diretor, Rodolfo Bernardeli, diante das novas telas da escola, conversa em que se discutiu a crítica veemente de Paul Eudel.

Nessa ocasião, raciocinando sobre a promessa de que as telas oferecidas pelo Sr. Salvador são admiráveis, e sobre a circunstância de que a crítica de Eudel não diz que autores eram os quadros expostos à venda em Paris, ficou-se a pensar que era muito possível que os quadros oferecidos não houvesse figurado entre os reconhecidos falsos. É preciso notar que o Sr. Salvador de Mendonça possui uma considerável coleção de quadros e não se diz que toda ela foi oferecida a venda em França.

No momento atual, a questão está no mesmo pé. O artigo do *Brasil* verdadeiramente não faz nenhuma descoberta; avança simplesmente uma suspeita, suspeita que há toda vantagem em deslindar.

Por ora não nos parece, contudo, razoável julgar definitivamente que foi ludibriada a Escola de Belas-Artes, tanto mais que um presente assim, de gato por lebre, ou de lebre que a seu dono se tem escandalosamente provado ser gato, importa em desdouro para o ilustre obsequiador do nosso instituto de ensino artístico.

O Estado de São Paulo, 24 de abril de 1891.

(p. 77-78)

Os cronistas tiveram um fartão com esta semana.

Política e dramas da vida e agitações no mundo artístico, escândalos, tudo houve acumuladamente, como numa mistura de corem num caleidoscópio, à escolha da preferência de cada um.

Na vida artística, tivemos a liquidação do negócio dos quadros oferecidos à Escola de Belas-Artes, liquidação que não nos parece ter liquidado cousa alguma, tendo ficado cada um dos que discutiram o assunto convictamente firmado na sua opinião.

Para o crítico do *Brasil*, os quadros continuam perfeitamente falsos, e para o crítico da *Gazeta de Notícias*, perfeitamente autênticos ou tão bons como se o fossem.

Vê-se que se não adiantou um passo.

O pior é que a questão não promete resolver-se nunca perfeitamente, porque a autenticidade de uma obra de arte, velha de séculos, carece de ser provada por uma investigação quase genealógica e não é muito comum os amadores se darem o trabalho de sistematizar o valor real dos monumentos que possuem; não se podendo afirmar que as obras d'arte da coleção Salvador se façam garantir melhor do que as de outras coleções.

Excelentes são os quadros oferecidos é o que podemos afirmar. Se verdadeiros ou não, ninguém pode precisamente dizer. Mas os próprios que duvidam do que os quadros valem têm cuidadosamente se abstido de ir examiná-los, receosos provavelmente de uma supresa em contrário de sua opinião apriorística e de simples suspeita.

O Estado de São Paulo, 29 de abril de 1891.

(p. 79)

—

O movimento artístico que já vai mantendo com certa regularidade no Rio de Janeiro, deu-nos a registrar ultimamente as exposições de pintura de Henrique Bernardeli e Pedro Weingartner.

Ambos estes ilustres artistas são professores da Escola Nacional de Belas-Artes, e, apesar de tanto se haver regateado a transformação da antiga academia, vão já demonstrando a exuberância, que não somente mais habilitados do que os mestres dessa antiga casa de ensino: são também artistas que produzem. Os mestres da academia cuidavam muito mais de se fazerem importantes na galeria dos *medalhões*, do que na das obras de arte. Outras se devem ao inocente capricho de ser modestos, o que redundava no direito pleno de não passar de nulidades superlativas.

Os professores da escola, se os não distinguissem outros méritos, teriam este ao menos: mostram o que é o trabalho, e impõem o seu prestígio aos alunos sem ditaduras pretensivas de carranca fazendo ver do que são capazes.

Engraçado é que aventou-se a questão dos concursos, a propósito dos professores da Escola de Belas-Artes... Eles aí estão, expondo seus trabalhos... Aqueles que concorriam com eles, porque não expõem os seus?

Alegarão os eternos queixosos da impotência que os professores da Escola exibem trabalhos feitos na Europa, onde *existe o meio*, onde *há mais recursos*...

Pelo que se refere a Henrique Bernardeli, que desta vez não apresentou senão um quadro feito no Brasil pode-se dizer que, em exposições anteriores, já demonstrou que a sua atividade é tão fecunda entre nós, como lá fora, onde *há o meio*, onde *há mais recursos*... Pelo que respeita a Weingartner... os seus mais importantes trabalhos desta última exposição, ele os pintou um pouco mais fora da Europa do que no Rio de Janeiro na *campanha* do Rio Grande do Sul.

O Estado de São Paulo, 13 de setembro de 1891.

(p. 122-123)

—

A vida literária, apesar da extrema agitação política, não vai de todo morta, no Rio de Janeiro. Quase poderíamos contar por semana um livro novo.

Ainda nos últimos tempos tivemos publicações de toso inéditas ou inovadas de Taunay, Pereira da Silva, o incansável literato ancião, Guimarães Passos, já bem conhecido entre os jovens poetas; e ainda agora rompe triunfante, o livro das Aleluias, de Raimundo Correa.

Em outro domínio das artes, temos tido ainda mais considerável movimento, com uma série de exposições de pintura e escultura, tanto de artistas nacionais, como excelentes artistas estrangeiros.

Ligando o rumo dessas duas correntes, como uma festa duplamente das artes plásticas e das artes literárias, fez-se há quinze dias o lançamento da pedra fundamental da estátua de José de Alencar no Largo do Catete em frente ao Hotel dos estrangeiros.

Os jornais deram aqui notícia da festa, celebrando justamente o soberbo discurso de Machado de Assis; mas não andaram muito pela estrita da verdade dizendo que tudo correu perfeitamente. Consequência do uso jornalístico de não entrar em detalhes anedóticos junto da narrativa dos sucessos. Contra esse uso, porém, existe outro muito praticado, dos correspondentes para fora da capital que tudo indiscretamente esmiúçam, e nós, de acordo vamos dizendo que, afora o discurso de Machado de Assis, a festa de José de Alencar esteve encaiporada até mais não poder.

Começou pela não admissão de bandeiras, dizem que em atenção (!) a que José de Alencar fora monarquista (!!) e não se admitiram bandeiras republicanas erguidas em seu nome (!!!) depois, não houve quem se lembrasse a tempo de arranjar alguns exemplares dos livros do escritor, sendo necessário à última hora desencavar alguns volumes muito lidos e muito usados e deslombados, que lá foram a troche-moche para a caixa de zinco.

Na hora de selar o auto do lançamento, descobre-se que o selo fora gravado às avessas por notável distração do gravador. Em compensação, logo depois descobre-se que não prestava para nada o lacre trazido, que aderiria mais facilmente o sinete do que ao papel, de sorte que lá foi uma placa informe à guisa de selo, sem a mínima inscrição nem mesmo invertida. Coração.

Apenas se tinha deixado a placa de lacre sobre a página clara de pergaminho do auto, eis que um braço de estouvado, que não responde, nem jamais se poderá descobrir, dá de encontro ao tinteiro, na mesa de assinatura, e o tinteiro, sem ficar gota, derrama-se todo sobre o campo das vigorosas firmas lançadas com endereço aos pósteros pelos ilustres presentes!

Em mais de um semblante poder-se-ia ter lobrigado o condoído despeito, ante tal ruína das esperanças de ver chegar ao futuro seu belo nome na página do auto.

Não foi isto, contudo o maior mal do desastre da tinta, nem de todas a maré de faisqueira da festa do lançamento. Sem que se possa fazer a ninguém responsável por tantos contratemplos, principalmente notáveis porque vieram por junto, o pior é que, em remoto futuro, quando for tombada já a estátua do nosso grande escritor, e os arqueólogos investigadores fizerem abrir a picareta o bloco de concreto dos alicerces e desentranharem do solo a pedra fundamental e de dentro da pedra retirarem o pequenino esquiife de imortalidade em que se encerrou o nome de Alencar, vestígio de um grande imortal aí serão, sem dúvida, reconhecidos; mas igualmente poder-se-á reconhecer, examinando os destroços do tempo, um triste depoimento de desleixo a nossa idade.

O Estado de São Paulo, 29 de dezembro de 1891. (p. 152-154)

Cumprimos um dever, levando especialmente ao conhecimento do leitor paulista alguns trechos de um discurso ontem proferido em nome da corporação de professores da Escola Nacional de Belas-Artes, diante do Ministro do Interior e de altos funcionários da instrução pública e seleta assembleia de outros ouvintes.

Tratando-se dos negócios deste estabelecimento, que é criação de Benjamin Constant, e, no capítulo da educação popular, talvez aquela que se destina a mais frutíferos resultados, sirvanos esta referência de comemoração condigna à data de hoje — dia 9 — que pertence à história, porque, no ano da revolução, neste dia, Benjamin Constant em compromisso de honra diante dos seus camaradas de exército, tomou formalmente o encargo de guiar revolução ao triunfo.

Mas cumprimos com isso um dever em relação ao leitor paulista, porque julgamos que serão praticamente aproveitáveis à mocidade desse próspero Estado os esclarecimentos que no referido discurso se contém, a respeito de ensino público.

Descrevem-se aí as condições do ensino das belas artes na capital federal. Acentua-se o critério, o cuidado de sua organização. Os Estados da União precisam saber disso para montarem vantajosamente um régimen de educação artística dos seus filhos.

A exigência de consideráveis despesas inerentes à fundação de um curso desenvolvido de tal gênero de instrução, impede evidentemente os Estados de possuir, à parte, institutos regulares de cultura estética. O número mesmo de concorrentes capazes de aproveitar dignamente as vantagens do ensino desenvolvido das belas artes, não seria jamais em cada Estado uma justificativa para os esforços, caso se desejassem tentar esforços extraordinários para conseguir assim uma organização local mais ampla.

Mas muita cousa se pode fazer, a bem do aproveitamento das aptidões artísticas da mocidade, sem positivamente instalar-se uma espetaculosa academia.

Desde que os Estados se acham ao fato das condições de organização do ensino, conforme desenvolvidamente existe no Rio de Janeiro, podem com toda facilidade criar colégios especiais de belas artes, de acordo com os estatutos da escola do Rio, coincidindo, por exemplo, com toda primeira parte do programa da dita escola, com o seu curso geral, considerado preparatório; de maneira que em cada Estado se faça um princípio de educação estética; escolhendo-se então dentre os que frequentarem as aulas, os alunos que, pela manifestação de evidente superioridade, foram julgados dignos de se fazer consumados profissionais, e a estes fornecendo uma pensão que os mantenha, até alcançarem os diplomas, na escola superior do centro.

Academias não se podem fundar por toda parte. Criar colégios especiais porém, cujo grande prêmio, para os alunos de maior talento, seja uma pensão oficial que os mantenha na capital da República e deixe seguir os cursos completos da Escola Nacional de Belas-Artes, é uma medida de educação pública que não há razão para que se não desenvolva pelos diversos estados da União brasileira. Atualmente se isso se não dá parece-nos explicável este jato pela ignorância em que estão os administradores das condições do ensino artístico nesta cidade, relativamente de muito pouca data reformado.

Para que em São Paulo não subsista tão funesta cegueira, que nos pode sustar irreparáveis prejuízos, a respeito do progresso artístico, pedimos se observe o elevado critério, a imparcialidade didática tão necessária à formação da alma artística, que transpira do sistema geral de ensino das escolas nacionais como nas seguintes linhas se demonstra:

“A ensaiar o estudo das novas condições da educação artística, o que se tem de verificar é se, assim conforme se instituiu, está preparada a escola Nacional para influir em quanto lhe compete nos destinos da nossa civilização.

Por honra de Benjamin Constant, que promoveu a sua criação, só é possível ao exame da imparcialidade reconhecer que o está.

Todos os cuidados que merece a especialidade foram escrupulosamente atendidos.

Dado que o ensino regular das belas artes, por ser de natureza dispendioso, e principalmente nas condições do nosso meio, — só pode existir, mantendo-se oficialmente — atendeu-se antes de tudo à necessidade de prevenir o academicismo, que é a tirania do pedantismo dogmático exercida contra o talento e constitui o risco perene do ensino oficial.

Para isso, estabeleceu-se que o exercício do professorado artístico seria limitadamente de dez anos. Durante esse tempo, podendo transformar-se os ideais da arte, novos professores podem oportunamente vir revezar os antigos e introduzir sem risco de óbices a nova doutrina, uma simples inovação que seja do gosto, conforme a evolução artística nos grandes centros.

Por maior garantia ainda, contra as resistências de academismo que acaso iluda uma tal precaução, são permitidos, a par dos cursos escolares, cursos livres, onde todas as opiniões e todos os métodos podem ser adotados por pessoas idôneas que desejam lecionar em conhecimentos análogos aos que a escola proporciona.

O mesmo ideal de liberdade inspirou a organização didática da escola, onde, se adotando uma concatenação razoável de disciplinas, não foram contemplados certos gêneros particulares de arte que concorrem para coartar as vocações. Buscou-se apenas instruir solidamente a aptidão geral dos artistas, com o que só tem a ganhar mesmo a preferência de qualquer gênero pela qual mais tarde os artistas se decidam.

Ainda assim considerando, condenou-se a doutrinação sistemática da estética, em que as pretensões teóricas tão comumente se encastelam, para pesar sobre a inspiração livre do talento. Mas o preparo mais completo, de acordo com o desenvolvimento do ensino na escola, para a formação de critério artístico não foi descurado.

O critério artístico, que, na lição estética geralmente se pretende impor, os alunos o podem colher naturalmente e seguramente, segundo os estatutos, estudando a história antiga da inspiração, como no curso de mitologia se acentua; acompanhando a evolução da arte os monumentos filhos dessa inspiração e que no estudo da arqueologia se interpretam; comparando ao mesmo tempo o gosto das diversas épocas e, por assim dizer, a estética particular de cada um dos grandes artistas, como na história propriamente dita das artes se pode acompanhar e verificar.

A organização da disciplina administrativa foi da mesma forma liberal e razoável. Instituiu-se sistematicamente o ensino escolar, de frequência obrigada a dependência consecutiva de certas habilitações preparatórias, dos atos de exame e concurso a prêmios. Mas, para salvar a responsabilidade oficial do estabelecimento. Para atender as conveniências da maior facilidade do ensino para todos, instituiu-se paralelamente a livre frequência; firmou-se a gratuidade mesmo do ensino livre, com o fornecimento gratuito de material. Estabeleceu-se a concorrência absolutamente franca às exposições públicas que se tem de realizar periodicamente e em que todos os prêmios inclusive o prêmio de viagem (à semelhança dos prêmios escolares) poderão ser conferidos. Ensino gratuito, frequência livre para todos que revelarem aptidão, prêmios de estímulo e oferta de recursos para complemento de educação em outros meios mais adiantados. E a perfeita

realização do *atelier* livre, como não o podia inventá-lo o melhor e a mais esclarecida iniciativa particular.

.....

Além de corrigir pela boa ordem o descabro do passado, a reforma de Benjamin Constant, cumpre acentuar, criou o curso de arquitetura, que, por assim dizer, não existia, suprimindo assim a maior deficiência dos antigos estatutos.

Com a instituição do Conselho Superior das Belas Artes, do qual deverão constituir o núcleo os professores artistas ao fim de seu exercício de dez anos, contrapesando-se, todavia, a sua influência, de maneira que não venham a contrariar índole progressiva das artes — firmaram-se as bases de uma fecunda regulamentação, a que mais tarde se pode sujeitar em boa parte o desenvolvimento de nossa civilização.

Criou-se um corpo consultivo, a cujas luzes e conselhos se há de recorrer indispensavelmente para a boa administração dos negócios públicos, em quando diz respeito à competência técnica, tantas vezes reclamada.

Antes que o favor das leis especiais de estímulo e auxílio (que não estamos em condições de os atirar à livre concorrência, onde a esperteza destra dos ignorantes a cada passo prevalece sobre o verdadeiro merecimento), venham beneficiar a classe dos artistas, em geral sem esperanças de futuro entre nós, a circunstância de que apenas dez anos devem exercer os professores artistas o seu ensino, garante de antemão o destino dos mais hábeis que pela escola formarem.

Ao cabo de dez anos, têm estes alcançado exatamente a conclusão da sua carreira e de volta dos estudos complementares, nos grandes centros de Pais ou de Roma, ei-los chegando à pátria, naturalmente indicados para a substituição dos seus mestres.

Há essa conveniência de animação, além de se manter na escola, com o exercício temporário uma atmosfera de juventude e um brilhante ardor de renovamento.

.....

Pela exposição que aí fica, reconhecem os paulistas quanta imparcialidade, quanta desapaixonada boa vontade para com o interesse público, tem inspirado certa guerrinha movida ultimamente ao estabelecimento confiado à direção de Rodolfo Bernardeli.

E se não de sentir convidados a dispensar ao talento artístico da mocidade de São Paulo, as atenções de que é digno e como vimos não custam.

A Escola de Belas-Artes do Rio de Janeiro está montada como temos exposto. Informações mais minuciosas se podem obter no simples exame dos estatutos e regulamento, que a escola federal está pronta a distribuir.

Guiando-se por este ponto de vista, São Paulo dê o exemplo aos outros Estados, institua um curso preparatório de belas artes, onde todos os primeiros conhecimentos e exercícios de adquiriram na mesma extensão e na mesma progressão das primeiras séries da escola do Rio de Janeiro.

Para tal passo, que não há dizer que seja difícil, São Paulo dispõe já de um elemento forte, como não se encontra sempre, além do tradicional ardor prático do espírito paulista. Já aí está quem pode assumir a direção técnica de um colégio de belas artes, com garantia completa de êxito. São

Paulo pode recorrer ao talento, à experiência e à atividade de Almeida Júnior, uma das glórias da arte brasileira, o autor daquela encantadora obra-prima que é o *Repouso do Modelo*.

O Estado de São Paulo, 15 de novembro de 1892. (p. 269-274)

—

E sob o favor que possa despertar o patrocínio deste pobre nome de legendas convencional, prosseguem ativamente os conspiradores da fome, a ver se matam o início da concorrência livre de oferta de carne e consumo, como pretende firmar o benemérito prefeito Barata Ribeiro.

O incêndio do Liceu de Artes e Ofícios está a correr mundo glosado em nênias fáceis de lamúria.

Sem pretensões a estancar a linfa complacente do pranto universal, julgamo-nos obrigados a atestar que, a respeito do famoso caso, o mais curioso dos comentários que por entre as lágrimas se murmuram e o que mais parece merecer atenção, sobretudo para que se conteste sendo possível, é o que corresponde ao que disse o Rev Padre João Manoel pelo *Correio Amparense*:

Como felizmente não houve perda de vida a lamentar-se, podemos externar francamente nossa opinião sobre esse sucesso, cuja origem ainda não era conhecido, segundo as declarações da imprensa.

A existência do Liceu de Artes e Ofícios no Rio foi sempre misteriosa.

Não se sabia em que se consumiam as grandes somas com que era favorecida essa instituição, que funcionava em edifício do Estado, recebendo deste boa subvenção, não fazendo despesas com o consumo de gás, fornecido gratuitamente pela respectiva companhia, tendo professorado sem remuneração.

Além de todos esses favores que jamais lhe faltaram, o Liceu recebia grandes donativos pecuniários, feitos por aqueles que no antigo regímen compravam assim suas condecorações e títulos honoríficos.

Sendo gratuito quase todo o serviço do estabelecimento, o público ignorava o destino que tinham tantas somas, que se figuravam como aplicadas ao seu custeio.

Custeio de que, quando quase tudo era feito gratuitamente?

Nas exposições que ali se faziam, não aparecia um só trabalho de artista educado no estabelecimento.

Nunca se publicou um balanço da receita e despesa, temendo uns ares misteriosos esse movimento que deia ser conhecido por todos.

Na imprensa e no parlamento muitas vezes se estranhou esse sistema de administração, que continuou inalterável, até que o edifício foi devorado pelas chamas do incêndio e reduzido completamente a ruínas!

Insondáveis arcanjos da Providência Divina.

O castigo tarda, mas não falta!

.....
 ... Mas a hora pertence às lamentações, aos bandos precatórios, às quermesses generosas.

Não vale a pena, só por amor de sessenta contos anuais que era quanto dava o tesouro ao Liceu, quebrar a harmonia do lente da choradeira.

O Estado de São Paulo, 09 de março de 1893. (P. 297-298)

POMPÉIA, Raul. (org. Afrânio Coutinho). Crônicas 4. Obras. vol. IX. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982d.

Outra reforma engasgada, se permitem a expressão, e para a qual volvia-se igualmente a mais esperada atenção pública é a famosa, a nunca assaz decantada reforma da Academia de Belas-Artes. Há por ai uns meses, por ocasião mais ou menos de uma exposição de quadros na Academia, clamou em coro toda a imprensa, para fazer público o estado de ruína em que jazia essa instituição de ensino.

Tudo se bradou em altas vozes contra a Academia:

Que a Academia não tinha estatutos, senão uma ridícula colcha de retalhos mal cosidos, com a qual nem as aparências da seriedade do regime acadêmico poderia cobrir;

Que a Academia não tinha professores, e que professores tinha com os quais os alunos declaravam não querer trabalhar;

Que, não havendo regulamento sério, nem professores, os alunos desertavam, entregando a Academia à solidão e ao porteiro;

Que só para a referida solidão e para o referido porteiro, não valia a pena correrem as dezenas de contos que custa a manutenção daquela casa dita de ensino público;

Que, rigorosamente de acordo com o seu memorável regulamento e com o abandono verdadeiramente pasmoso ao qual timbraram em deixar a Academia todos os governos, devem existir nela todas as irregularidades possíveis do desleixo administrativo as quais seria proveitoso sanar, senão por amor das artes, o que é uma ninharia romântica, ao menos pelo zelo natural dos governos em relação ao emprego do dinheiro público.

O clamor da imprensa pareceu surtir efeito felizmente; que começou nas altas regiões governamentais um movimento animador no sentido da reforma da Academia.

Logo ao estabelecer-se a república esse movimento de restauração do ensino artístico se havia pronunciado. Repentinamente parara, por motivo de uma saída de Ministro e de uma entrada de outro Ministro. Com a manifestação unânime da imprensa, *propterhoc*, ou simplesmente *post hoc*, o certo é que o movimento reformador pronunciou-se novamente. A vista disso, e, na crença de que era impossível que a transformação revolucionária que tantos anos de tardia e trabalhosa evolução política poupava ao país, realizando de golpe e a contragosto da rabulice conservadora, as instituições que mal ousava idealizar o liberalismo sonhador, não se estendesse da política até a esfera da instrução popular, e particularmente do importantíssimo ensino das belas-arts no Brasil, — não houve quem não contasse com alguma coisa assim como o Renascimento por decreto, a próxima redenção luminosa de todo o triste passado que é a história da educação artística entre nós.

Efetivamente, tem-se chegado ao ponto de oferecer à imprensa os dados gerais de uma grande reforma em vésperas.

Vêm com tudo, tão de longe estas vésperas de reforma, e tão adiadas, tão esticadas; vêm com elas de tão longe as esperanças, desde o ano passado, desde os reclamos ruidosos da imprensa, desde as primeiras demonstrações favoráveis do governo que s esperanças já morrem e as vésperas, por mais animadoras que se finjam, nada mais parecem do que o prazo indefinido do desânimo.

Jornal do Commercio, 09 de novembro de 1890. (p. 21-22)

Romperam afinal triunfantes as esperadas reformas da instrução pública.

Compensam-nos da demorada expectativa em que nos deixaram, decretando-se por grupos para salvar o tempo do melhor modo.

A da Academia das Belas-Artes, a tal reforma dos desesperos infindos, incrível coisa! é já um fato consumado.

E por sinal que nos saiu uma reforma contra a qual nenhuma increpação razoável prevalecerá, pautada sobre o excelente plano proposto há tempos pela comissão organizadora que o Sr. Silveira Lobo nomeou, decretada conforme a necessidade do desenvolvimento artístico do país: franca e hospitaleira para todas as aspirações, logicamente e simetricamente construída, sem que todavia se deixasse de prevenir do melhor modo o risco do *academismo*, esta feição do pedantismo em arte, de tão más consequências e tão execrada dos verdadeiros artistas, que aliás se pode conter em gérmen dentro da mais correta organização sistemática do ensino das belas-artes.

.....

Em artigo de morte não quis, entretanto, acabar a velha Academia sem dar que falar de si mais uma vez.

Ela que toda a vida viveu de silêncio e de esquecimento, ardeu nos últimos tempos de prurido de publicidade e raro dia se não achava pelos jornais uma notinha muito cuidada, muito zelosa e muito explícita, dizendo como passava de saúde a decrépita instituição, e o que tinham deliberado os Catedráticos da sua Congregação, e as visitas que recebera, e os ofícios todos que o Diretor, no mais afetuoso *entra in* de correspondência, trocara com o Ministro, para fim de, segundo todo o rigor da praxe administrativa, conseguir para a Academia a vantajosa aquisição de um tubo de tinta, ou mandar opulentar-lhe a magnificência arquitetônica de qualquer canto escuso com uma mão de cal.

Há velhos que, acabrunhados pela idade, e quando sentem já esfalfar-se-lhe a vida nas arcas do peito, não fazem outra coisa senão dizer que passam muito bem, que nunca se sentiram tão fortes, que a continuar assim vão com certeza aos cem anos. Pobres diabos, que pensam viver mais buscando convencer-se por meio da possibilidade de bons argumentos, consigo mesmo ou com os outros, e que pensam que a morte se ilude assim pelo processo fácil da conversa fiada. Um belo dia, salta-lhes a macaca por cima de todos bons argumentos e por cima de todas as lisonjeiras convicções e brincando torce-lhes o gasnete, aos tais velhotes sacudidos e invencíveis.

A Academia também, em vésperas de espichar a canela, deu para afirmar a sua existência com a comovente tagarelice do terror senil.

A última vez que nos deu notícias suas foi então um sucesso.

Iludida pelo desvario do pânico que é nos moribundos a derradeira forma de *joie de vivre*, pensou que havia últimas vontades de para as instituições que morrem e quis dizer quem devia ser... não isto não combinaria talvez com algum bom senso — quis dizer quem não podia ser o Diretor da futura casa do ensino artístico que à Academia ia suceder.

Existia nos seus afamados estatutos uma hipótese prevista de incompatibilidade para o cargo de Diretor. A Academia não reparou que aquilo que seria letra morta se a Academia morresse e, constringiu-se num último arranco de energia diretorial, bradou por todos os jornais que por

força da lei velha da Academia Rodolfo Bernardeli, que desistira do seu lugar de professor, não podia ser escolhido para dirigir a execução da nova lei na projetada Escola Nacional.

Não há, contudo, que glosar, neste disparate amalucado de agonizante: a perturbação desculpa muito mais.

E hoje, que a Academia está morta, só temos a desejar sem restrições que Deus Nosso Senhor lhe fale n'alma.

Jornal do Commercio, 16 de novembro de 1890. (p. 25-27)

Foi um ato acertado, não há dúvida, a nomeação de Rodolfo Bernardeli para o lugar de Diretor da Escola Nacional de Belas-Artes.

Com ela faz-se pelo menos uma bem pensada experiência.

A antiga Academia foi confiada outrora à direção de artistas. Apesar de haver sido relativamente o tempo dos Taunay e Porto Alegre a idade de ouro dessa casa de ensino artístico, não concorrem as condições gerais do progresso do país para assegurar a eficácia dos esforços desses iniciadores. O gosto artístico não pode medrar sem condições simultâneas de prosperidade política e industrial, e o centro de agitação que por estimular esse gosto seja instituído, tem de isolar-se sem consequência, como as vibrações de um tímpano no vácuo.

Logo que começou o Brasil a adquirir mais ou menos as condições sociais adequadas ao desenvolvimento artístico, começou para o ensino superior das belas-artes a época dos conselheiros diretores, mais fatal a esse ensino do que poderia ter sido sem comparação a completa ausência do influxo oficial neste ramo da educação pública.

Com efeito, desde que das mãos dos artistas escapou o direito de fiscalizar a preparação educacional dos artistas, perdeu-se por assim dizer a fé na importância desta preparação. A velha Academia começou como que a sentir o pavor da sua inutilidade. Achou-se demais, no orçamento das despesas. Começou a envergonhar-se de existir entre as nossas instituições, como uma prodigalidade que tivesse remorso de arruinar um pródigo.

— Para que afinal de contas esta história de belas-artes? pensavam as cartas de conselho. Pintura ou escultura é coisa que se coma? talento é coisa que faça engordar? E, repoltreadas nas cadeiras de Diretor, as referidas cartas compadeciam-se da gesticulação inane de uns tantos sujeitos que, sob a sua inspeção, na qualidade de mestres e na qualidade de discípulos, borravam para ali telas tesas, ou comprimiam bolos de argila mole com o polegar; tinham vexame no íntimo da consciência de estar ali entre aqueles *pancadas*, fingindo toma-los a sério e tomar a sério o pretexto de ensino que os reunia.

O resultado era que a Academia dos Conselheiros não tinha coragem de falar de si. Não acreditando em si mesma, desconfiava que era um peso ao tesouro e tinha medo que dessem por isso: não era possível que, em se percebendo o escândalo de superfetação e demasia que era aquilo na ordem das coisas úteis, não fossem para a rua todos aqueles doidos com direito pleno a uma acomodação no hospício, e todos aqueles conselheiros que seriam os mais prejudicados, é preciso notar, porque, sendo os que menos se agitavam ali como em trabalho, eram os que mais ganhavam. Assim, vegetava miseravelmente à míngua de recursos, a nossa primeira instituição de ensino artístico, sendo aqueles a quem cumpria reclamar a dignificação do seu caráter, os que com maior empenho estrangulavam os gritos angustiados da necessidade.

Confiada agora novamente à direção de um artista a casa do ensino artístico superior, e isto em melhores tempos do que outrora, confiada à administração de alguém que será pelo menos advogado convencido dos interesses da instituição, liberada do alarma de desconfiança que a

acabrunhava quando dirigida por leigos incapazes de compreender a arte e de zelarem por ela, que dessa direção eram encarregados unicamente porque era necessário oferecer um entretenimento à aposentadoria tediosa de um velho medalhão, esses tais leigos ou porque se recomendavam pela perícia em aviar expedientes de secretaria, se para essa casa não tiver começo uma era excepcional de prosperidade, se paralelamente, como efeito social dessa prosperidade, não se pronunciar um movimento de transformação artística no país, de todos os modos porque essa transformação se manifesta, pelo desenvolvimento e pelo bem-estar da classe dos artistas, pelo aformoseamento das cidades, pela sensata e nobre regularização do luxo particular, pelo apuro da graça comunicada às maneiras de toda a produção industrial, pelo gradual revestimento de beleza de que não podem prescindir as mais sólidas construções da civilização, e que nem sequer é conhecido entre nós — não será porque se não tentou uma vez retificar os erros do passado e preparar do modo mais bem aconselhado e conveniente ponto de partida de tudo isso.

.....

Aos despeitados que acaso insurja tão acertada nomeação, é preciso dizer que Rodolfo Bernardeli não fez campanha por ela. Não rebaixou na trica de uma candidatura orçamentária e altivez retilínea do seu talento.

Uma grande luta se travou, é verdade, por motivo dessa verdadeira homenagem ao merecimento de um mestre. Sem se perceber bastante como estava a ruir de senilidade a velha Academia, gastaram-se muitos golpes, cujo efeito foi tão definitivo que se fica a desconfiar que muitos deles feriram simplesmente um cadáver. E o nome de Rodolfo Bernardeli era a bandeira do combate.

Enquanto, porém, essa luta se empenhava cá fora, Bernardeli no seu atelier, descuidoso e sereno, via desnudar-se das formas e aparecer num grande brilho de gesso intente a estátua equestre do Osório, retocava os admiráveis bustos seus que mandou talhar na Europa pelos práticos italianos e comunicava-lhes aquele efeito de vida fremente que neles palpita, moleza de carnes, placidez de vestes, desbastava carinhosamente o aperfeiçoamento final na terra plástica da estátua de Caxias, fazia avançar as tropas brasileiras que ainda modela em baixos relevos de marchas e batalhas para as suas estátuas guerreiras, e enchendo o tempo com uma profusão de atividades surpreendentes, deixava que a alta administração da República resolvesse criteriosamente, para confiar a guarda dos destinos artísticos do país, entre as preferências prováveis, de um artista que esculpe ou de um Conselheiro que despacha.

.....

Entre os campeões da restauração do ensino artístico não foram de menor valia os alunos que abandonaram a Academia para fazer trabalho no *atelier* livre que conseguiram montar.

Vieram para a praça pública como verdadeiros revolucionários. Armaram à boca de uma rua verdadeira barricada e ofereceram-na arrogante e inexpugnável à opinião pública.

O barracão de tablado e zinco que armaram para o trabalho livre no Largo de São Francisco, trambolho incômodo para o burguês comodista, era como o alto lá! dos revoltados lançando em rosto a culpa da ruína do ensino artístico nacional, a cada transeunte ao povo que passava, que se irritava de ver algumas tábuas cobrindo o panorama de uma praça feia, e que não sentia sequer quanto desde largos anos contrariava o vôo expandido da alma artística da pátria aquilo que pela mais temerária demência do eufemismo se chamava a Academia das Belas-Artes.

Tendo vencido na sua revolta, por festejar a vitória, acabam de abrir festivamente as portas do atelier onde ultimamente trabalhavam, depois de suficientemente afirmado o escândalo do seu trabalho ao ar livre da praça.

Lá está exposto o resultado dos seus trabalhos depois do êxodo revolucionário. Os trabalhos não foram tão constantes como poderiam ter sido. Desgostosos das alternativas da

campanha cujo desenlace foi a criação da Escola Nacional de Belas-Artes, fatigados de apreensões desanimadoras que tanto mais vivamente tentavam abatê-los, quanto mais ávida era a aspiração de vencer, embora depois recomeçassem com fervor, os alunos muitas vezes abandonaram o cavalete e a tela. O resultado, todavia, que apresentavam passados quatro meses de interrompidos exercícios, iguala em quantidade e excede em qualidade, incomparavelmente, ao que conseguia a Academia em todo um ano de atividade letiva.

Quem quiser apreciar um brilhante êxito de boa vontade e de inteligência, quem quiser argumentos para a confiança absoluta no gênio artístico do nosso povo e no futuro que nesta parte de esforços espirituais os está reservado, pode visitar, no *Atelier Moderno* da rua do Ouvidor, a exposição do *atelier* livre, descansado na certeza de que sofrerá uma decepção.

Jornal do Commercio, 01 de dezembro de 1890. (p. 37-41)

Alguns indivíduos de sensibilidade delicada (imaginem que espécie de delicadeza) têm sofrido crises de fanicos, diante do barracão dos artistas, ali entre a estátua do José Bonifácio e a boca da Rua do Ouvidor. Que pena! tão prejudicados, porque lhes falta aos olhos o grande efeito da arquitetura da Escola Politécnica com todos os seus *puxados* laterais; porque lhes falta principalmente a vista arrebatadora da miniatura de bronze do Patriarca, sobre o seu banquinho de quatro cantos, entre o delicioso bosque de árvores tísicas, tratadas pelo despejo dos quiosques vizinhos!

Entretanto, eles sabem, esses delicados nervosos, que o estabelecimento daquela tenda de trabalho é provisório e existe simplesmente por aproveitar um resto de concessão municipal, finda a qual os artistas arribarão para onde quer que os despache o Sr. Ministro da Instrução, inclusive para as regiões de desalento, a quem podem ser votados todos os seus esforços de campeões do nosso progresso moral.

Mas eles têm nervos... Justo é que lhes não caiam sobre a cabeça, em forma de censura, as pedras que arremessou um desconhecido às claraboias da incômoda barraca.

Injusto, contudo, é fazer coro contra os artistas, com a opinião dessas pedradas. O barracão é feio, não há dúvida; aquelas tapagens de taboa não podem ser de pior jeito; mas leve condição é a de se aturar a má vista daquela oficina, diante do proveito que ali se prepara. Quem dera que ela não fosse apenas provisória como é, quem dera que muitas outras semelhantes se erguessem por toda parte, tapando mesmo o *esplendor* de todos os nossos chafarizes centrais das praças; mas que nesses *bivouais* artísticos trabalhassem em ardor perene inúmeras, inúmeras famílias de artistas capazes de um dia meter o ombro á traquitana do seu acampamento, para descobrir de dentro a empresa consumada do engrandecimento da nossa civilização estética.

Os artistas do barracão por sua parte esforçam-se, mestres e discípulos, por compensar a má figura da sua vivenda.

A porta que se transpunha. A vida insipidamente espalmada contra o exterior das paredes do pavilhão, consola-se logo no espetáculo de um vasto *atelier*, *povoado* de talento e de atividade; as folhas brancas dos que desenham, as telas claras dos que pintam sucedendo-se expandidas nos cavaletes, como as velas de uma esquadra liliputiana em parada; ao fundo, o estrado, e o modelo em *pose*, modelo de nu, ou modelo de simples atitude; e pouco a pouco, nas telas e nas folhas brancas, as estampas delineando-se. Crescendo, tomando presença e cor, vivendo! vivendo como

um protesto contra os casmurros que acham muito bom que, em questão de belas artes, se respeitem as velhas tradições de imobilidade, porque não nos achamos em estado de produzir coisa que compense o dispêndio da energia reformadora.

Em vésperas de ser demolido e enquanto não há tempo para os artistas darem conta do seu trabalho, abriu-se o barracão ao público, para se exibirem os quadros de Belmiro de Almeida, vindos da Europa há poucos dias.

Belas despedidas da pobre casa amaldiçoada, antes que a vitime o golpe do bota abaixo.

Belmiro de Almeida é um dos desviados da nossa Academia. Afastando-se da casa oficial do ensino, porque lhe antipatizavam as restritas normas, conseguiu no estudo livre desenvolver-se como demonstra a sua atual exposição.

Faz gosto apreciar o progresso de que dão cópia as doze telas exibidas: um assalto corajoso e triunfante a todos os gêneros, em cujo resultado apenas se pode notar certa desarmonia no modo de tratar de uma mesma tela, uma figura, por exemplo, de nítido e esmerado toque, sobre um cenário de cores largas e rápidas, um semblante de lisa doçura de cromo, sobre um corpo de rude modelado; mas em que é força sempre aclamar a evidência do mais belo talento.

O distinto pintor está na Itália onde o mantém alguns dedicados admiradores, entre os quais Rodolfo Bernardeli. Estes amigos têm se desvelado por ele com um cuidado e um interesse verdadeiramente paternais.

As contas que lhes acaba de prestar o seu pensionista correspondem devidamente ao zelo desse nobre e inapreciável favor.

Journal do Commercio, 25 de agosto de 1890. (p. 92-94)

Um dia, em conversa com alguém que lhe perguntava se era indiferente a situação de galerias de pintura no plano baixo da cidade, ou em algum dos seus pontos elevados ou em subúrbio mais bem arejado e mais seco, parecendo que a umidade deve ser prejudicial à pintura, a pobre arte acessível ao bolor e a podridão como um trapo, disse um dos nossos mais notáveis artistas que a umidade não fazia assim tanto mal aos quadros; beneficiava-os talvez porque mantinha certa frouxidão na tela e certa brandura na massa das tintas, que impediam que estalasse a superfície da pintura e que se lhe abrissem sobre a doçura preciosa dos tons os conhecidos dartros das telas velhas e a redezinha dentritada de arabescos que vêm às vezes com a *patine*.

É bem duvidoso que o Sr. Vítor Meireles igualmente consultado, fosse da mesma benevolência que esse seu colega, quanto aos efeitos da higrometria em arte.

A umidade é o inimigo artístico do Sr. Vítor Meireles.

Há artistas que têm contra si a inépcia, outros que tem contra si a mão trêmula da idade, outros, uma idiosincrasia da visão, outros o gosto público, outros a impertinência da crítica.

O cabrião do Sr. Vítor Meireles é o mofo. E que perseguição para um pintor ver de quando em vez mofar o seu trabalho como uma bota. E que perseguição particularmente para o Sr. Vítor Meireles, de tão delicada sensibilidade que, só de ver feio, conta-se, um pobre cãozinho leproso no meio da rua, tomou-o ao colo, e levou-o compadecidamente a curar em casa, que irritante perseguição esta insistência da lepra da umidade a comprometer-lhe os coloridos.

É uma longuíssima odisseia.

Uma vez é a alfândega, a conservar de volta dos Estados Unidos do Norte o caixão do rolo da tela da primeira batalha da Riachuelo que deposita em mau lugar, de sorte que quando o Sr. Vítor Meireles foi retirar nada mais achou do que um esquife de putrilagem, a tela podre de umidade, palmo a palmo, verdadeiramente o cadáver de uma obra de arte.

Explicou-se que a tela tinha viajado em más condições, em razão do péssimo encaixotamento que dela haviam feito os americanos da exposição onde a tela figurara, na grande república. Mas o caso foi que o pintor se quis ter a sua Batalha do Riachuelo teve que se dar o pequeno trabalho de fazer outra.

Outra vez é a Primeira missa. Primeira aqui não quer dizer que o pintor fez outra. Essa escapou por milagre. Ainda hoje, ali para a banda dos índios que se agrupam á sombra do cômodo onde está a cruz, pode-se notar a tatuagem das costuras que se andou fazendo e a diferença de cor dos retoques.

Aconteceu que achando-se esse quadro em uma das salas da Academia, antes das últimas obras de transformação do edifício, desabou-lhe em cima uma das claraboias e ainda o aguaceiro de uma noite de temporal, que se despejava pelo rombo da cúpula de vidro. A tela estava embaixo, segund se diz, sobre cavaletes voltadas para cima, em simples depósito, que nesse tempo as galerias não estavam ainda montadas. Recebeu naturalmente a chuva e os destroços do aguaceiro, padecendo com isto o que não custa imaginar.

Agora de novo a umidade aparece com a má sina do ilustre artista, para estragar-lhe o Panorama do Rio de Janeiro, tão festejado em Paris, e que nos preparávamos ansiosamente para ver desrolado.

Não são bem conhecidos do público as devastações da umidade do arsenal onde esteve guardada a imensa tela. Felicitamos ao digno artista, se os estragos não passam dos três metros que constou que fosse a porção prejudicada. Mas não podemos calar a mágoa que nos inspira mais este episódio do caiporismo do Sr. Vítor Meireles, e principalmente a ingratidão do clima fluminense, que, através da incúria dos homens, tão mal recebe o artista que o levou em retrato a óleo a mostrar à admiração do Velho Mundo.

Jornal do Commercio, 08 de setembro de 1890. (P.113-114)

—

Partiu para a Europa o ilustre artista Rodolfo Amoedo.

Neste momento, em que as aspirações de todos, animadas do movimento de renovação geral, convergem para a constituição entre nós de um meio artístico que assim se possa chamar, nada menos agradável do que esta novidade de que nos deixou um daqueles com quem por mais justos motivos se contava, para a gloriosa organização.

Por maior infelicidade o artista que partiu não somente retira-se, mas se retira desanimado.

Ainda há três meses, quando no governo despontou a primeira esperança para a malfadada vida artística do Rio de Janeiro, víamos Amoedo, afanoso e ativo, com o seu nervoso entusiasmo de estudante, reunindo em torno de si a mocidade artística como um batalhão e incitando-a para a grande jornada de trabalho, que se projetava.

As alternativas da boa vontade, na alta administração, não corresponderam, porém, ao seu bem intencionado alvoroço. Receando haver-se excedido na sinceridade do seu caloroso interesse pela transformação do ensino das belas artes, o artista retraiu-se. Não faltou então quem lhe não poupasse desgostos, com essa gentileza moral de certos vingativos que sabem falar aflautado, ou grosso, com aqueles que têm, ou que passam a não ter por si o favor oficial. Amoedo era julgado em situação de desfavor.

Ressentido desses desgostos, o digno artista foi cada vez mais se apartando do ponto de combate até onde avançara, e completou esta retirada, deixando mesmo a pátria, como deixou os cargos que estavam confiados à sua competência.

Fazemos votos para que os ressentimentos do distinto pintor nacional se provem com o tempo, menos justificados, quando o azar administrativo que foi contrário aos seus patrióticos desejos, lhes seja porventura propício.

Caso isto suceda volte à pátria, com todos ou parte dos trabalhos que pretende realizar durante a sua ausência, certo de quem um exílio bem aproveitado, para aqueles que têm em mente uma ideia, pode valer tanto como um prazo correspondente de lutas extenuantes, as mais das vezes odiosas.

.....

O último dia da semana trouxe-nos a desgraçada ocorrência do passamento de França Júnior.

Entre os nomes que hão de viver necessariamente nas recordações literárias do Brasil o de França Júnior se deve contar como um dos mais notáveis. Não viverá tanto pela resistência da obra que esse nome subscreveu, aliás resistente em parte, mas pela popularidade considerável que o afagou, que se vai tornar em tradição legendária, agora que desapareceu quem o ilustrou em vida.

Fica este breve comentário com que registremos o infausto acontecimento da morte do ilustre escritor, como a nossa homenagem à sua simpática memória.

Jornal do Commercio, 29 de setembro de 1890. (P. 126-127)

—

O movimento artístico do Brasil, em que pese aos incrédulos sistemáticos, já pode fazer uma seção permanente nas crônicas. Rara é a semana que não aparece uma notícia de sensação a esse respeito. Com especialidade a pintura é uma efeméride admiravelmente constante.

Ainda há pouco era a exposição dos lindos quadros de Capuz, um artista estrangeiro que seria uma felicidade se se resolvesse a fixar estabelecimento no Rio de Janeiro. Para breve anuncia-se uma exposição de paisagens de Caron. Agora abre-se em suntuosa decoração a casa Dewilde para exibir o quadro de Henrique Bernardeli que representa o generalíssimo Deodoro da Fonseca no ato da Proclamação da República.

Apesar das dificuldades com que naturalmente lutou o artista, para executar um quadro de tão custoso trabalho como o é o da nova tela, um retrato equestre de tamanho natural, o resultado que o ilustre artista conseguiu é completo. A figura do fundador da República, principalmente, saudando a tropa em um gesto de triunfo, destaca-se com um brilho assombroso de realidade e enche a tela com uma largueza de movimento que é tudo que pode fazer a inspiração.

Com este último quadro de Bernardeli a arte brasileira pode orgulhar-se de contar mais um monumento.

Jornal do Commercio, 13 de outubro de 1890. (p. 139)

É bem curioso que espíritos esclarecidos informados do que é necessário no domínio artístico à cultura intelectual, discutam a importância do estudo da mitologia.

Para que perder tempo com essa tarefa estéril de enfileirar velhas imagens do simbolismo clássico na imaginação dos discípulos como estátuas imóveis e mudas através dos museus de estatuária antiga?

Este menosprezo não se justifica.

Só a parte exclusivamente histórica da mitologia é importantíssima. Somente considerar a mitologia dos gregos e romanos na história das mitologias; analisar um por um esses compêndios de moral, de filosofia, de ciência, de história tradicional, que são os símbolos religiosos do paganismo, e que os grandes artistas da antiguidade compuseram em pedra e bronze; estudar a influência que tiveram no progresso das artes essas criações da imaginação veneradora que precisavam concretizar-se, esse múltiplo verbo da consciência religiosa dos antigos que precisava se fazer carne, tomar forma e oferecer-se objetivamente à adoração dos crentes e que efetivamente por obra e graça do gênio apareceu esbelto e soberbo sobre os altares dos velhos cultos, constituindo uma idade de progresso artístico jamais igualado; somente estudar uma fase como essa da história das sociedades que constitui a alma e a significação de metade da obra artística da civilização para nada mais do que habilitar-se a compreender essa significação e interpretar essa alma, mesmo sem ligar importância à espécie artística das alegorias; somente isso que é ao que equivaleria o simples conhecimento descritivo da mitologia, seria uma soma de habilitações absolutamente imprescindíveis para o complemento da preparação intelectual de um artista.

Complemento da preparação intelectual, dizemos.

Está claro que, se o ensino das artes só tem vista educar a prática e se o que se pretende instituindo-o é simplesmente a montagem de um *atelier* de exercícios, não há seção alguma de cultivo teórico que mereça atenção e esse pouco caso inclui-se o estudo da mitologia.

Se é indispensável, mesmo para o desdém, desdém, aliás de *pose* e que não passa de uma irreverência obsecada e vã para com o verdadeiro mérito dos que viveram outrora, o estudo da mitologia em sua parte histórica ou descritiva não há que insistir na importância desse estudo na parte filosófica. Nesta parte até ao lado prático da educação artística a mitologia interessa. Da sua atenta meditação depende nada menos do que, nos seus mais elevados temas, o critério da composição.

Estudando com efeito a origem dos mitos, assistindo ao seu processo de antropomorfismo, o artista educa a imaginação no sistema de sentir a natureza na sua maior energia de pitoresco, exaltada, engrandecida, transfigurada.

Assim como o trovão, fato isolado e particular que os impressionava sugeriu os antigos a ideia universal da força que o devia produzir, força que a imaginação poética corporizava na imagem antropomórfica de um deus tonante, igualmente o artista impressionado por qualquer fato da natureza que o tem de inspirar como modelo para a sua produção, cogita de interpretar a expressão exata desse fato, a alma, o deus latente que nele vive, que lhe dá fisionomia, para representá-lo animado da vitalidade flagrante o impressionante que vibra nas produções geniais, demarcado com um certo traço de verdade que a arte vem descobrir nas cousas e que é como o ritus palpitante da vida universal em tudo presente.

A árvore, que, disse P. Desjardins, *est une personne, e ses habitudes, son humeur, as physionomie et parle à ses amis um pénétrant langage*, uma árvore pintada segundo este critério artístico, vive na pintura à maneira do homem ou da divindade, respirando sentimento, representando uma paixão, como um mito da floresta.

É uma espécie de elevado simbolismo, que nada tem de comum com a alegoria.

E assim como se educa para a mais elevada interpretação da natureza, observando a gênese dos mitos, o artista aprende nesse estudo, com grande vantagem para a formação do seu ideal em arte, que pode positivamente, conforme lhe indicar o seu talento, tentar obra moderna sobre mitos.

O mito não é somente o símbolo religioso, greco-romano. É em geral uma síntese, uma composição mental de forma poética, que a imaginação organiza para representar a si mesma, mais simplesmente ou mais facilmente, um fato ou uma existência.

“Temos constatado, diz um escritor em mitologia, que em parte alguma o homem por mais rudimentar que fosse o seu estado social, deixou de esboçar uma interpretação da natureza, não tanto para conhecê-la como para dominá-la.” A mitologia foi concebida para conhecer e para dominar a natureza. É um processo de limitação de impressões vagas, de representação mais fácil de impressões perante a imaginação. O mito é uma explicação sintética como as imagens na linguagem popular e na literatura.

E como tal não tem desaparecido. A mitologia vive hoje como viveu outrora. Tem vivido sempre; apenas evoluindo. Há mil cousas em plena civilização que só se apresentam no espírito do povo rude, como uma criação convencional de símbolo. Em camadas menos obscuras reinam entusiasmos políticos e sociais que não têm por objetivo senão uma crença em verdadeiros mitos.

E como entre o povo para a inteligência de certos fenômenos ou existências mal compreendidas ou compreendidas em um êxtase de entusiasmo ainda se imaginam verdadeiros mitos, ainda também as almas poéticas os criam por simples efeito estético e os sistematizam tal qual outrora. Toda a obra literária de Emílio Zola (um naturalista, Srs. naturalistas) é uma série de criações de mitos modernos nos quais ora representada pelo esplendor vegetal de um soberbo jardim como o *Paradou*, ora representada pelos horrores da vida agrícola e industrial como na *Terra* e no *Germinal*, vê-se lutar com o homem, uma terrível divindade fatal.

Como indagação histórica, a mitologia tem toda a importância de um capítulo especialíssimo e da maior importância dos estudos da arte no passado, e como conhecimento filosófico é a página positivamente mais interessante de toda a filosofia da arte.

Jornal do Commercio, 26 de janeiro de 1891. (P. 172-174)

Também foram esta semana as eleições dos Estados.

As notícias eleitorais do Estado do Rio, tiraram-nos um peso d'alma.

Haviam sido protestadas tantas ameaças e tão reconhecidamente feroz se sabia a ex-província onde se refugiaram os últimos representantes da senha negreira, que se podia bem temer não fosse o dia das eleições, uma coisa trágica.

As notícias têm vindo, porém, limpinhas de horrores, nítidas como a folha de papel em que os jornais as imprimem.

Ora valha-nos isso. Também os velhos escravocratas, dignos, aliás de completo repouso, depois que aplicaram à terrível tarefa de praticar a história da escravidão, devem estar cansados de fazer correr sangue...

A vida artística teve um dia de júbilo, com o lançamento dos alicerces da estátua de João Caetano.

Dentro em breve poderemos admirar, diante do Edifício da escola Nacional de Belas-Artes a nobre estátua modelada por Chaves Pinheiro, muito conhecida do longo tempo que existiu em gesso, no saguão do amigo Conservatório de Música.

Este feito de justiça, para com a memória de João Caetano, é quase exclusivamente devido aos esforços do nosso grande Vasques. Mais uma benemerência conquistada pelo popularíssimo comediante a quem tanto já deve a arte nacional, mais um ramo de louros talvez que, de futuro, representando a admiração da pátria será esculpido ao pedestal de uma estátua erguida a outro ator no Rio de Janeiro, uma estátua em que o bronze ria, como na de João Caetano o bronze ameaça.

Jornal do Commercio, 23 de março de 1891. (P. 218-219)

—

A Escola Nacional de Belas Artes abriu-se a mais uma exposição particular de pintura.

Mais um dos membros do pessoal docente dessa escola vem trazer a público os documentos provantes de sua competência para o ensino que exerce.

O expositor que agora se apresenta, Pedro Weingaertner, é Professor da cadeira de Desenho Figurado.

Por duplo motivo, pois, como a recente exposição e Henrique Bernardelli, professor da cadeira de Pintura, é a exposição atual de Pedro Weingaertner digna de toda a atenção, representando ao mesmo tempo ela o resultado dos esforços de um artista e as provas públicas de um educador de artistas.

P. Weingaertner o simpático pintor rio-grandense afronta com toda a galhardia o veredicto de quem o vá julgar como artista e como mestre.

Numa das salas baixas do edifício da escola ele oferece em galeria dezesseis telas; e todas elas disputam-nos os aplausos com um vigor de fazer vacilar qualquer preferência.

A obra do pincel deste artista não é o rápido desempenho de um golpe de inspiração, como tantas vezes se notará na pintura de Henrique Bernardelli por exemplo. Weingartner tem a inspiração lenta, se permitir a frase. Como, porém, o seu estro lhe dá tempo e a sua febre não tem paroxismos ele se aplica como nenhum dos nossos pintores ao exame das minudências nos aspectos, e à correspondente realização dessa pesquisa com o mais delicado dos instrumentos. Há *interiores* de Weingartner que resistiriam à lente do telescópio. Vendo-os e à perspectiva assim, de perto que fosse poderíamos contar quase as fibras de madeira de um portal e a contaríamos perfeitamente as fitas de palha de uma esteira os fios de franja de um reposteiro e distinguiríamos os mil tons de luz nos braços dourados de uma poltrona, os mil arabescos do estofado de uma cortina. Suas paisagens verdejam folha a folha sem prejuízo, aliás, da pura verdade.

O gênio da observação miúda marcou-lhe a especialidade: Weingartner é uma quase miniaturista. Suas telas não chegam nunca com todo esse infinito repintar, a ter um metro. Dentro dessa exiguidade entretanto, é tão encantador, tão verdadeiro, tão feliz o seu trabalho, e tão de perto acompanha a realidade, que nenhum pintor nacional levar-lhe-á a palma diante do gosto público mais generalizado, que exige mesmo sabendo bem o que é arte, que uma obra de arte diga com clareza aquilo que representa.

A atual exposição da Escola de Belas-Artes reúne as mais preciosas e variadas mostras do especial talento de Weingartner.

Jornal do Commercio, 07 de setembro de 1891. (p. 363-364)

Apesar das tempestuosas apreensões que agitaram a semana, não diminuiu a concorrência de visitantes à exposição Estêvão Silva, que ultimamente abrihantava a galeria do pavimento térreo d'O País.

Era ao menos um descanso do alvoroço das conversas exaltadas e da exacerbação extraordinária do ânimo público visitar durante meia hora o pequeno salão, decorado pelo talento de um dos nossos mais simpáticos artistas e que tão longe das atribulações da Rua do Ouvidor parecia, com a serenidade amável da arte ali presente.

Para Estêvão Silva, a visitação dos seus quadros tem sido uma vitória.

O nosso pintor especialista de frutos cada vez firma-se mais a execução do seu gênero. E, à naturalidade caprichada e escrupulosa que sempre distinguiu o seu trabalho, vai se juntando agora mais novidade de invenção, com o que, a continuarem os progressos do artista, não tardará que tenhamos toda a agradável variedade não notada ainda quanto fora desejável no aspecto geral da sua pintura.

Na atual exposição prende as vistas do visitante um quadro entre todos, que é a demonstração flagrante dos esforços do artista no caminho da variedade da novidade de composição. É uma composição de frutos podres, um cacho de bananas, velho, inchado de podridão, formas crescidas, casca negrejante, encanecido de placas de bolor branco em um ponto e em outro, deixando sentir nos tons baços do colorido o calor quase a fumejar da fermentação, um sucesso de decomposição cadavérica em cadáveres de frutos.

O artista que, com tanta felicidade, afrontou e venceu tão original e tão ingrato assunto, não só confirma o seu nome de imparcial, atento e zeloso contemplador da natureza, como promete evidentemente uma reputação futura de mestre na sua especialidade.

Parabéns ao nosso outono pelo retratista que para os seus pomares já tem em Estêvão Silva e parabéns muito mais pelo que ainda há de ter.

Jornal do Commercio, 12 de outubro de 1891. (p. 397-398)

O grande caso artístico da semana não foi a exposição da *Aurora de 15 de Novembro*, do Belmiro, na Intendência; trabalho em que se vê todo o talento de um distinto pintor, e todo o insucesso de uma tentativa fora de sua vocação; não sendo dado ao Belmiro alcançar notáveis triunfos no gênero alegórico em que quis fazer obra. Não foi também a exposição da soberba coleção de telas francesas ofertadas pelo Sr. Conde de Figueiredo à Escola Nacional de Belas Artes, que luta ainda com a enorme dificuldade de arranjar acomodação para esses quadros nas insuficientes galerias da Rua Leopoldina.

Foi, na galeria Moncada, a exposição da *Apoteose de Habnemann*, do artista Rezende da Academia de Belas Artes do Porto.

Dissemos caso artístico. Apressamo-nos a notar que assim o julgamos, simplesmente pelo escândalo que no mundo artístico despertou semelhante exposição.

Compreende-se com efeito que alguém haja borrado semelhante horror; compreende-se que alguém o haja vendido por cobre gordo e fácil; compreende-se que alguém por esse mesmo cobre fácil e gordo o haja adquirido. Mas o que se não concebe é que o hajam exposto.

E não foi exposto (o que seria ainda admissível) como um desses produtos monstros de certas especiais demências, que nestes tempos de tantas, tão fáceis e tão variadas formas de afecção mental, chegam a durar uma vida inteira, crentes de que são vocações artísticas.

Não, que o quadro não foi exposto por simples estímulo da vaidade desatinada do digno sapateiro seu autor.

Expuseram-no como obra de arte a sério, como obra de arte de um ilustre mestre da mocidade portuguesa; expuseram-no quase como um presente internacional da arte entre dois povos amigos. E ainda mais deita-se retórica fazendo valer alguma coisa semelhante assombro!

Que nos perdoe eleitor o desperdício de tantas linhas com tal — caso artístico.

Mas queríamos dizer que o critério da população fluminense merecia que o não afrontassem com semelhante escárnio.

É assim.

Há por aqui uns homens menos prudentes que fazem públicas coisas tais de indignar uma população, pinturas ou grandes óperas...

O público indigna-se, mas indigna só apenas por dentro, não deixando muito transparecer a sua impaciência. Mas vêm por aí uma coincidência qualquer, filha espontânea e subitânea da atualidade irritadiça que atravessamos... toca a imprensa portuguesa, capitaneada pelo *Dia* (que tanto se tem assinalado ultimamente para as *simpatias* do Brasil) a dizer que andamos nós e os despeitados artistas brasileiros a promover distúrbios... de inveja...

Os mantedores de tais escândalos artísticos deviam pensar antes que vão bolir com prevenções melindrosas, que mais avisado é respeitar.

Jornal do Commercio, 23 de novembro de 1891. (p. 437-438)

A vida literária, que apesar das distrações da atenção pública com a política não tem corrido mal do último semestre do ano, contou dois acontecimentos notáveis:

Saiu à publicidade mais um livro de versos de Raimundo Corrêa; e deu-se começo a glorificação póstuma de José de Alencar com o lançamento da pedra fundamental da estátua do grande escritor que Rodolfo Bernardeli tem quase concluída, e que se tem de erigir no Largo do Catete.

Para dizer sobre as Aleluias (livro de Raimundo) é cedo ainda, porque apenas saída do prelo, mal temo houve para se lhe correr as páginas o que é coisa diversa de apreciá-las.

Da festa de José de Alencar, a lembrança que guardamos foi a de uma encantadora reunião de representantes do pensamento e das artes, e digna homenagem do mais justo respeito ao nome de quem como o autor do *Guarani* e de *Iracema* tanto soube entre nós exaltar as artes e o pensamento.

O ato realizou-se no recinto de tablado e sob a tenda humilde de lona distendida para proteger contra o sol o trabalho dos pedreiros incumbidos de preparar os alicerces do futuro movimento. Nenhum dos costumeiros sinais de festa ornamentava esse improvisado pavilhão. Nem festões de ramaria e flores, nem bandeiras, nem qualquer outra gala disfarçava as rudes aparências da mais singela oficina de operários. Não houve músicas e todo o festival do lançamento resumiu-se quase na soberba alocação de Machado de Assis hoje conhecida de todo público. Mas, de tão funda talvez que foi a impressão desse belo discurso, impecável no estilo e vibrante no sentimento, e de tão sincera a disposição dos que concorreram a estes, parece haver assistido á mais faustosamente premeditada e preparada solenidade.

Jornal do Commercio, 14 de dezembro de 1891. (p. 455-456)

Na posição em que, como Diretor da Escola de Belas Artes, se achou — de guia de reconstrução do ensino artístico no Brasil, Rodolfo Bernardeli viu o seu atelier da Rua da Relação fazer-se o ponto de reunião de uma verdadeira colônia de artistas.

Ali se encontravam sob a presidência afetuosa e lhama do ilustre escultor, os artistas Escola de Belas Artes e outros profissionais amigos. Com estes foram aparecendo depois os Professores do Instituto Nacional de Música. Mais tarde, como atraídos pela criação de um centro artístico no Rio de Janeiro, foram chegando do estrangeiro e aumentando a colônia ainda outros distintos artistas, uns que aqui vinham tentar a vida pelo seu talento e contando com o bom gosto do público fluminense.

E ali começou-se o viver, por ocasião de frequentes encontros como num improvisado *club*, uma vida nova, excepcional, de causar surpresa em meio da nossa sociedade, onde ainda se luta com a impossibilidade de particularização das funções de cada indivíduo, não sendo possível, portanto, a diferenciação a parte de certas classes.

Ali congregava-se a arte apenas, preocupada exclusivamente da arte, interessando-se com o movimento artístico do nosso país e do estrangeiro; cogitando do que seria necessário aqui fazer para acondicionar o progresso das artes entre nós, à feição dos grandes centros de cultura análoga na Europa.

Aduzindo um requinte de conforto moral à intimidade grata dessas reuniões, havia de vez em quando um pouco de música escolhida, ao piano ou ao violino. As paredes da sala do piano, no lance direto do pavilhão do *atelier*, ofereciam-se a vista numerosas telas de Henrique Bernardeli e algumas de seu irmão Felix, que é também pintor, além de músico, de Modesto Brocus. Pela fresta entreviam-se por grandes pedaços, formas possantes da escultura — as grandes estátuas de Rodolfo, o Osório, a carioca e fileiras de pequenos bustos; mais adiante, na sala da esquerda, avistavam-se pranchetas cobertas — o *atelier* de arquitetura.

Pela música que se ouvia, pela presença à vista das telas das esculturas, das pranchetas da terceira sala, afirmava-se que ali não reinava a arte de simples parola, com o seu A grande, muito venerado como tanto o vê, mas muito pouco realizado. Reinava também pela produção, pela execução, pelo trabalho.

E da força consciente dos artistas que ali se congregavam e do orgulho de representarem um esforço fecundo a favor da educação do povo brasileiro, nascia uma espécie de alvoroço festivo, uma grande alegria de todos feita de confiança e de fé no futuro...

Agora a simpática colônia está de luto.

O verão com o respectivo complemento de febres malignas já os havia feito desertar do cenáculo onde se reunia. Uns forma para a Tijuca, outros para Petrópolis. Os que não fugiram da cidade não tinham prazer em reunir-se.

Os pressentimentos que os haviam dispersado tiveram, infelizmente, justificação. Em menos de dois meses, eis que perde a colônia dois dos seus mais queridos membros.

Não há muito, vítima da febre amarela, morria Martineli, exímio professor de arquitetura. Esta semana, apesar da modificação da temperatura, da mesma terrível moléstia sucumbiu De Blasius, um dos artistas mais recentemente chegados, gravador químico de primeira ordem e que estava destinado a criar o ensino de sua especialidade, quase aqui desconhecida.

Com a perda de seus bons companheiros reina a tristeza entre a brilhante colônia de professores; e pior do que isso invade-lhes a alma, a princípio cheia de confiança, alguma coisa de desânimo: — contra as esperanças de empreendedores do nosso engrandecimento artístico, surge um obstáculo com que não contavam, obstáculo pelo menos dolorosíssimo de vencer, quando em matéria de arte, é absolutamente imprescindível a cooperação pessoal dos mestres estrangeiros, o lamentável obstáculo do clima, antes da higiene pública desta infeliz Capital...

Jornal do Commercio, 11 de abril de 1892. (p. 554-555)
