

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
BACHARELADO EM HISTÓRIA DA ARTE

**Os retratos de militares e políticos na Pinacoteca Municipal
Aldo Locatelli: herança da Câmara de Vereadores de Porto
Alegre (1866-1897)**

MARÍLIA DE OLIVEIRA FROZZA
ORIENTADORA: Profª Drª Blanca Brites

Porto Alegre

2014

MARÍLIA FROZZA

**Os retratos de militares e políticos na Pinacoteca Municipal
Aldo Locatelli: herança da Câmara de Vereadores de Porto
Alegre (1866-1897)**

Trabalho de Conclusão apresentado à Comissão de Graduação do Curso de História da Arte do Instituto de Artes da UFRGS como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Bacharel em História da Arte.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Blanca Brites

Porto Alegre, dezembro de 2014

MARÍLIA FROZZA

**Os retratos de militares e políticos na Pinacoteca Municipal
Aldo Locatelli: herança da Câmara de Vereadores de Porto
Alegre (1866-1897)**

Trabalho de Conclusão apresentado à Comissão de Graduação do Curso de História da Arte do Instituto de Artes da UFRGS como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Bacharel em História da Arte.

Aprovado pela banca examinadora em ___ de dezembro de 2013.

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Blanca Brites – Orientadora UFRGS

Prof. Dr. Paulo Cesar Ribeiro Gomes UFRGS

Profa. Dra. Ana Maria Albani de Carvalho UFRGS

AGRADECIMENTOS

Ao longo da realização desse TCC, estive acompanhada dos conselhos e instruções dos professores Blanca Brites e Paulo Gomes. Agradeço a professora Blanca Brites por ter aceitado me orientar nessa pesquisa, sou grata por toda sua atenção e paciência.

Como professor ministrante das disciplinas de acompanhamento do TCC, o professor Paulo Gomes vivenciou todo o processo com os alunos e, sem dúvida, temos muito a agradecer-lo por seus conselhos e sugestões.

É importante lembrar dos demais professores que nos acompanharam nesses primeiros anos do bacharelado em História da Arte: Alexandre Santos, Ana Albani, Bianca Knaak, Camila Schenkel, Daniela Kern, Eduardo Veras, Joana Bosak, Kátia Pozzer, Luís Edegar, Paulo Silveira, Paula Viviane Ramos.

Aos funcionários das Pinacotecas Municipais Aldo Locatelli e Ruben Berta: Carmem Salazar, Flávio Krawczyk, Luiz Mariano Figueira da Silva, os quais me atenderam com muita gentileza e prestatividade.

Minhas vivências nesse curso foram sempre marcadas pela parceria e amizade dos colegas: Ana Laura Benachio, Andréia Duprat, Bernardo Dresch, Carolina Grippa, Cláudio Jansen, Diego Beck, Elvio Rossi, Flávia Ampessan, Francine Kloeckner, Frederico Duarte, Giordano Gil, Juliano Lopes, João Paulo Sacchetto, Marcelo Souza, Rafael Costa, Rosane Vargas, Izis Abreu.

Aos colegas e amigos de outras turmas do curso e, também, demais cursos do Instituto de Artes e da UFRGS, com os quais compartilhei aprendizados nesses anos de universidade.

Agradeço à minha família por todo o apoio, carinho e compreensão diante dos meus momentos de insegurança e ansiedade. Sem o amor e diálogo que encontro em minha casa, seria muito mais difícil ficar de pé depois de alguns tropeços dessa vida.

RESUMO

Nesse trabalho pesquisarei os retratos de comandantes militares e de políticos, incluindo dois presidentes da Câmara de Vereadores de Porto Alegre, durante o período imperial, e de Júlio de Castilhos, relativo ao início do período republicano. Ao total, são seis retratos que pertencem ao atual acervo da Pinacoteca Municipal Aldo Locatelli, cuja origem é o antigo acervo da Pinacoteca Municipal. Tratam-se das seguintes obras: **Retrato de Gal. João P. Menna Barreto** (1866), de autoria do artista Bernardo Grasseli; **Retrato do Gal. Osório** (1882), de Ulrich Steffen; **José Pinto da Fonseca Guimarães** (1884), **Retrato do Gal. Portinho** (1886) e **Dr. Luiz da Silva Flores** (1887), todos de autoria de Antônio Cândido de Menezes; e o **Retrato do Dr. Júlio de Castilhos**, de Giuseppe Boscagli, o qual foi executado cerca de 1897. Por meio dessa pesquisa, buscou-se informações que pudessem compor o quadro histórico, político, social e artístico no qual esses retratos surgiram. Procurou-se expor exemplos de retratos na História da Arte brasileira e europeia, com os quais as obras estudadas poderiam se relacionar, a fim de explicar um pouco dessa tradição do retrato de viés oficial. O objetivo principal é, a partir disso, melhor compreender ou, ainda, construir uma narrativa para essas obras.

Palavras-chave: Arte no Rio Grande do Sul. Arte Brasileira. Retrato de militares. Retrato de políticos.

ABSTRACT

This study will research the portraits of military commanders and politicians, including two presidents of the City Council of Porto Alegre, during the imperial period, and Julio de Castilhos on the early republican period. In total, there are six pictures that belong to the current collection of The Municipal Art Gallery Aldo Locatelli, in which its origin is the former collection of The Municipal Art Gallery. It addresses the following works: Portrait of Gal. João P. Menna Barreto (1866), by the artist Bernardo Grasseli; Portrait of Gal. Osorio (1882), Ulrich Steffen; Portrait of José Pinto da Fonseca Guimarães (1884), Portrait of Gal. Portinho (1886) and Portrait of Dr. Luís da Silva Flores (1887), all painted by Antonio Candido de Menezes; and the Portrait of Dr. Julio de Castilhos, Giuseppe Boscagli, which was executed circa 1897. Through this research, we sought information that might be included in the historical, political, social and artistic context in which these portraits emerged. We tried to expose examples of portraits in the Brazilian and European Art History, with which the works studied could relate to in order to explain some of this tradition of official portraits. The main objective is, from that, better understand or even construct a narrative for these works.

Keywords: Art in Rio Grande do Sul. Brazilian Art. Portrait of the military. Portrait of politicians.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura nº 1: Retratos dos militares Gal. Portinho (1886), Gal. Osório (1882) e Gal. João P. Menna Barreto (1866) na reserva técnica da Pinacoteca Municipal Aldo Locatelli. Foto: Filipe Conde.

.....Página 13

Figura nº 2: Retratos dos políticos Dr. Júlio de Castilhos (cerca de 1897), Dr. Luís da Silva Flores (1887) e José Pinto da Fonseca Guimarães (1884) na reserva técnica da Pinacoteca Municipal Aldo Locatelli. Foto: Filipe Conde.

.....Página 13

Figura nº 3: Retrato masculino realista. Inícios do século I a. C. Mármore. Tamanho real. Museus do Vaticano, Roma. Fonte:

<https://sites.google.com/site/ancientarthistory2/rona>Página 18

Figura nº 4: Augusto de Primaporta. Possivelmente cópia romana de cerca do século I d. C. Mármore. Altura 2m. Museus do Vaticano, Roma. Fonte:

http://www.museivaticani.va/2_IT/pages/xSchede/MBNs/MBNs_Sala01_01.html

.....Página 19

Figura nº 5 : Rafael Sanzio. Retrato de Julio II (1511). Óleo sobre madeira. 108,7 x 81 cm. National Gallery, Londres. Fonte:

<http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/raphael-portrait-of-pope-julius-ii>

.....Página 21

Figura nº 6: Hyacinthe Rigaud. Louis XIV (1701). Óleo sobre tela, 279 x 190 cm. Museu do Louvre, Paris. Fonte: <http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/louis-xiv-1638-1715>

.....Página 22

Figura nº 7: Andrea Appiani. Retrato de Napoleão I, rei da Itália (1805). Óleo sobre tela. 100 x 75 cm. Kunsthistorisches Museu, Viena. Fonte:

http://www.napoleon.org/en/essential_napoleon/key_painting/files/appiani_nap_kingitaly.asp

.....Página 23

Figura nº 8: Jean-Baptiste Debret. Retrato de El-Rei D. João VI (1817). Óleo sobre tela, 0,60m x 0,42m. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Fonte: <http://topicos.estadao.com.br/fotos-sobre-debret/1817-debret,DFDB7625-4094-4B1B-B02C-63D305BD1D1C>

.....Página 25

Figura nº 9: Jean-Baptiste Debret. *Coroação de D. Pedro I*. Gravura. In: DEBRET, Jean-Baptiste. Viagem pitoresca e histórica ao Brasil. Trad. Sérgio Milliet. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1989. v. III, prancha 10. Fonte: <http://www.scielo.br/img/revistas/anaismp/v14n1/08f5.jpg>

.....Página 26

Figura nº 10: Simplício de Sá. Retrato de D. Pedro I (1826). Óleo sobre tela, 76 x 60 cm. Museu Imperial, Petrópolis. Fonte:

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa24808/simplicio-de-sa>
.....Página 27

Figura nº 11: Bernardo Grasseli. Retrato do Gal. João P. Menna Barreto (1866).
Óleo sobre tela, 114 x 87 cm. Acervo Artístico de Porto Alegre /Foto: Fernando
Zago.....Página 39

Figura nº 12: Ulrich Steffen. Retrato do Gal. Osório (1882). Óleo sobre tela, 123
x 101 cm. Acervo Artístico de Porto Alegre / Foto: Leopoldo
Plentz.....Página 44

Figura nº 13: Antônio Cândido de Menezes. Retrato do Gal. Portinho (1886).
Óleo sobre tela, 130 x 106 cm. Acervo Artístico de Porto Alegre / Foto:
Leopoldo PlentzPágina 49

Figura nº 14: Antônio Cândido de Menezes. José Pinto da Fonseca Guimarães
(1884). Óleo sobre tela, 127,5 x 97,5 cm. Acervo Artístico de Porto Alegre /
Foto: Leopoldo PlentzPágina 52

Figura nº 15: Antônio Cândido de Menezes. Dr. Luís da Silva Flores (1887).
Óleo sobre tela, 113 x 86 cm. Acervo Artístico de Porto Alegre /Foto: Fernando
ZagoPágina 55

Figura nº 16: Giuseppe Boscagli. Retrato do Dr. Júlio de Castilhos (sem data).
Óleo sobre tela - 150,2 x 99,8 cm. Acervo Artístico de Porto Alegre / Foto:
Leopoldo PlentzPágina 58

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO 1 A TRADIÇÃO DO RETRATO OFICIAL NA HISTÓRIA DA ARTE OCIDENTAL.....	17
1.1 O RETRATO E O ESTADO ROMANO.....	17
1.2 A ARTE RETRATISTA NO RENASCIMENTO.....	20
1.3 REPRESENTAÇÕES DA FAMÍLIA IMPERIAL NO BRASIL.....	24
CAPÍTULO 2 O CAMPO DAS ARTES VISUAIS DURANTE O SÉCULO XIX: CONTEXTO LOCAL E NACIONAL.....	29
2.1 BREVE PANORAMA DO CONTEXTO ARTÍSTICO LOCAL DA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XIX.....	29
2.1.1 Dados biográficos de Antônio Cândido de Menezes.....	31
2.1.2 Dados biográficos de Bernardo Grasseli.....	33
2.1.3 Dados biográficos de Giuseppe Boscagli.....	34
2.1.4 Dados biográficos de Ulrich Steffen.....	34
2.2 OBSERVAÇÕES SOBRE O CONTEXTO ARTÍSTICO NACIONAL DA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XIX.....	35
CAPÍTULO 3 OS RETRATOS DE MILITARES E POLÍTICOS NA PINACOTECA ALDO LOCATELLI: HERANÇA DA CÂMARA DE VEREADORES DE PORTO ALEGRE (1866-1897) – LEITURAS DE IMAGEM DAS OBRAS.....	38
3.1 OS RETRATOS DE MILITARES.....	39
3.1.1 Retrato do Gal. João P. Menna Barreto (1866), de Bernardo Grasseli.....	39
3.1.2 Retrato do Gal. Osório (1882), de Ulrich Steffen.....	44
3.1.3 Retrato do Gal. Portinho (1886), de Antônio Cândido de Menezes.....	49

3.2 OS RETRATOS DE POLÍTICOS.....	52
3.2.1 Retrato de José Pinto da Fonseca Guimarães (1884), Antônio Cândido de Menezes.....	52
3.2.2 Retrato do Dr. Luís da Silva Flores (1887), Antônio Cândido de Menezes.....	55
3.2.3 Retrato do Dr. Júlio de Castilhos (cerca de 1897), Giuseppe Boscagli.....	58
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	61
REFERÊNCIAS.....	64

INTRODUÇÃO

Esse trabalho tem como objeto de pesquisa seis retratos, referentes ao período de 1866 a 1897, que pertenciam a municipalidade e atualmente fazem parte da Pinacoteca Municipal Aldo Locatelli. Os retratados são comandantes militares e políticos, cuja importância para a sociedade local, na segunda metade do século XIX, motivou a Câmara de Vereadores de Porto Alegre solicitar seus retratos para exibição na sala de sessões dos vereadores. O retrato, por sua vez, foi fundamental para o cenário artístico que se formava nessa época, tanto em Porto Alegre, assim como em outras cidades do Brasil.

Durante o século XIX, começo de formação da administração pública de Porto Alegre era usual a Câmara de Vereadores encomendar retratos e bustos de comandantes militares e dos presidentes da Câmara. Essas obras eram encomendadas tanto por sua função decorativa, quanto por simbolizar o poder político. Tais obras ficavam instaladas em diversos prédios temporariamente locados para as reuniões dos conselheiros do município, que na época possuíam poder deliberativo sobre as questões da cidade.

O costume de aquisição desse gênero de obras por parte da administração pública da cidade, durante o Império, permaneceria com o surgimento da República. Portanto, já nos anos 1940, a antiga Pinacoteca Municipal possuía um rico acervo de obras, entre elas os retratos de figuras públicas significativas no cenário político e administrativo da cidade. Embora, muitas obras tenham desaparecido, aquelas que resistiram à dispersão se encontram hoje no acervo da Pinacoteca Municipal Aldo Locatelli, seja por terem sido recuperadas dos prédios da municipalidade, a partir dos anos 1970, ou porque foram adquiridas por doação¹.

A Pinacoteca Municipal Aldo Locatelli, oficialmente, assim batizada, em 7 de novembro de 1974, originou-se do antigo acervo da Pinacoteca Municipal, cuja origem remete as primeiras aquisições de obras pela Câmara de

¹ Informações obtidas em: PETTINI, Ana Luz. *Catálogo Pinacotecas Aldo Locatelli e Ruben Berta: acervo artístico da Prefeitura de Porto Alegre*. Porto Alegre: Pallotti, 2008.

Vereadores, em 1772². Atualmente, a Pinacoteca Municipal Aldo Locatelli possui 1180 obras em seu acervo³, dentre elas consta um conjunto significativo de 40 bustos e retratos de comandantes militares e políticos, figuras influentes da história de Porto Alegre e do Rio Grande do Sul. Das poucas obras do século XIX restantes, estão os seis retratos selecionados para essa pesquisa: **Retrato de Gal. João P. Menna Barreto** (1866), de autoria do artista Bernardo Grasseli (sem data - 1883); **Retrato do Gal. Osório** (1882), de Ulrich Steffen; **José Pinto da Fonseca Guimarães** (1884), **Retrato do Gal. Portinho** (1886) e **Dr. Luís da Silva Flores**⁴ (1887), todos de autoria de Antônio Cândido de Menezes (1828-1908); e o **Retrato do Dr. Júlio de Castilhos**, de Giuseppe Boscagli (1862-1945), o qual foi executado cerca de 1897.

Esses retratos que já estiveram expostos nas salas de reunião ocupadas pela Câmara de Vereadores, ao longo do século XIX, atualmente se encontram na reserva técnica da Pinacoteca Municipal Aldo Locatelli, localizada no Paço Municipal de Porto Alegre. Pesquisando as fichas catalográficas das obras estudadas, observei que há o registro de exposições, realizadas a partir do final da década de 1990, nas quais esses retratos estiveram expostos⁵. Entre os seis retratos pesquisados, apenas um não possui registro de exibição ao público, no caso, o **Retrato do Gal. Portinho** (1886), de Antônio Cândido de Menezes, possivelmente por questão de escolha curatorial.

² Segundo Flávio Krawczyk em entrevista realizada dia 06/05/2014.

³ Informação obtida com Carmem Salazar por e-mail em 3 de junho de 2014.

⁴ Na ficha catalográfica da obra, na Pinacoteca Municipal Aldo Locatelli, consta que o retratado seria o Dr. Luís da Silva Flores Filho (Porto Alegre, 1843). No entanto, a pesquisa de informações biográficas sobre o mesmo, levou-nos a concluir que o retrato, na verdade, é do seu pai, Dr. Luís da Silva Flores (Rio Grande, 1815 – Rio de Janeiro, 1880). Há uma placa de identificação na moldura da obra, na qual consta que o retratado é Dr. Luís da Silva Flores, presidente da Câmara de Vereadores de 1845 a 1852. Portanto, cruzando os dados biográficos do filho e do pai com a informação presente na moldura do retrato, permitimo-nos a correção de quem se trata o retratado, no caso, o Dr. Luís da Silva Flores. Informações biográficas obtidas em: FRANCO, Sérgio da Costa. *Porto Alegre: guia histórico*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2006. p. 173-174. PORTO-ALEGRE, Aquilles. *Homens Ilustres do Rio Grande do Sul*. Livraria Selbach, Porto Alegre, 1917. p. 168.

⁵ As mostras expositivas nas quais os retratos estudados estiveram presentes foram: *Retratos – A celebração do indivíduo* (10/11/1998 a 10/01/1999), com os retratos de Gal. Osório e Dr. Luís da Silva Flores; *Porto-alegrenses* (08/03/2007 a 08/06/2007), na qual estava exposto o retrato de José da Pinto da Fonseca Guimarães; *O Retrato* (29/04/2010 a 26/06/2010), com os retratos de João P. Menna Barreto e Dr. Júlio de Castilhos; *Retrato POA* (21/03/2013 a 10/05/2013), na qual estava exposto o retrato de Dr. Luís da Silva Flores.

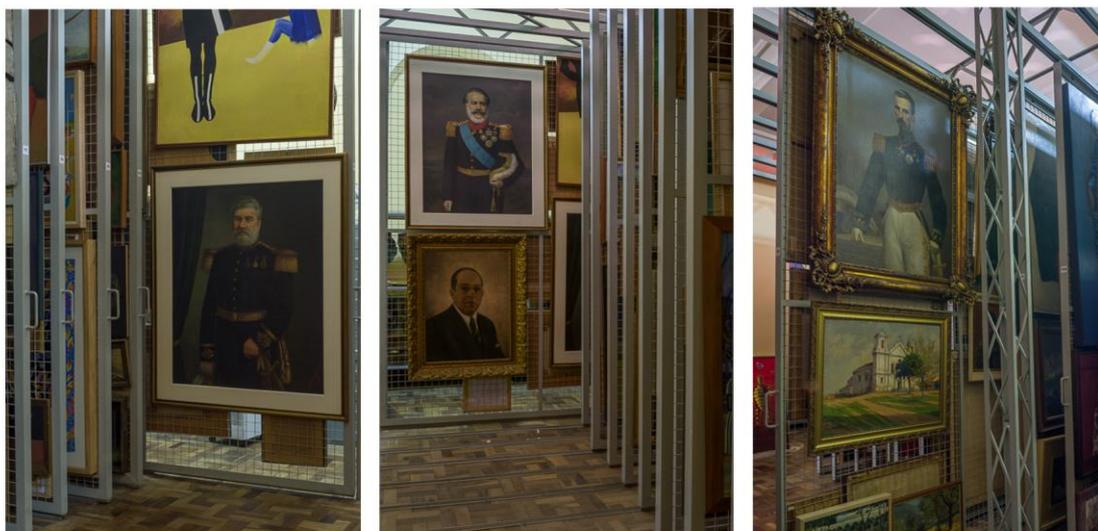


Figura 1: Retratos dos militares **Gal. Portinho** (1886), **Gal. Osório** (1882) e **Gal. João P. Menna Barreto** (1866) na reserva técnica da Pinacoteca Municipal Aldo Locatelli.
Foto: Filipe Conde.



Figura 2: Retratos dos políticos **Dr. Júlio de Castilhos** (cerca de 1897), **Dr. Luís da Silva Flores** (1887) e **José Pinto da Fonseca Guimarães** (1884) na reserva técnica da Pinacoteca Municipal Aldo Locatelli. Foto: Filipe Conde.

Os retratos pesquisados, realizados por encomenda de ordem oficial da Câmara de Vereadores formam um quadro histórico de personalidades militares e políticas influentes durante, especialmente, o fim do Brasil Império. Os dados biográficos dos artistas que executaram tais retratos, por sua vez,

fornece-nos informações importantes para compreender o cenário artístico local e nacional da segunda metade do século XIX.

A partir dessas informações, me proponho abordar o contexto, tanto histórico quanto artístico, em que esses retratos foram elaborados, a fim de construir uma narrativa que permita uma leitura dos mesmos. Portanto, torna-se relevante apresentar exemplos da tradição do retrato de cunho oficial na História da Arte brasileira e europeia, com os quais as obras estudadas poderiam se relacionar, seja pelo contexto vivenciado ou pela iconografia utilizada.

A constituição de acervos artísticos públicos ainda possui lacunas na sua história de formação, sobretudo no Rio Grande do Sul, de modo que se faz necessário o preenchimento das mesmas. Revelar o contexto e significados por trás de uma única obra, ou um conjunto de obras, é um passo importante nesse processo de promover o crescimento e reconhecimento do acervo artístico, que necessita de mais estudos.

Os retratos selecionados, pertencentes à Pinacoteca Municipal Aldo Locatelli, constituem o principal objeto dessa pesquisa. O interesse por esses retratos surgiu por acreditar que precisamos falar mais sobre aquilo que não sabemos ainda, a fim de tornar mais visível objetos patrimoniais que possam estar reclusos numa reserva técnica ou, ainda, fora delas, como observa Maria de Lourdes Parreiras Horta (2000), no texto *Patrimônio Cultural e Cidadania*.

Nesse trabalho desenvolvi a leitura dos retratos selecionados a partir de informações sobre os artistas e retratados, relacionando-as ao contexto da época e a História da Arte. Para tal tarefa, orientei-me por outros estudos realizados sobre arte no Brasil durante o século XIX, o contexto histórico, dados biográficos de retratados e artistas e, também, o retrato na história da arte ocidental.

Para essa pesquisa utilizei o Catálogo de Atas da Câmara de Vereadores de Porto Alegre, volumes localizados na Biblioteca da Câmara Municipal de Porto Alegre, o qual foi importante na busca de registros da época

a respeito da encomenda dos retratos, embora não se tenha localizado essa informação para todos os retratos⁶.

O primeiro capítulo apresenta exemplos de retratos na História da Arte que surgiram num contexto de legitimação do poder de uma determinada classe social, um fato semelhante às obras dessa pesquisa. O retrato é apresentado como um gênero primordial ao longo da História da Arte ocidental por diversos autores, tais como: Enrico Castelnuovo (2006), H. W. Janson (2010), Norbert Schneider (1997).

O segundo capítulo aborda o contexto artístico nacional e local, a fim de expor um panorama que permita o leitor melhor compreender o ambiente em que surgem os retratos estudados. Também, inclui alguns dados biográficos sobre os artistas. Optei por não elaborar biografias, pois para tal tarefa seria necessário me deter a estudar cada artista em separado, o que se torna muito difícil percebidas as dificuldades em localizar informações sobre artes visuais no Brasil do século XIX.

Entre as pesquisas sobre as artes visuais durante o século XIX, no Rio Grande do Sul e no Brasil, destaco como referências de maior valor para a realização desse trabalho: Angelo Guido (1956) Athos Damasceno (1971), Elaine Dias (2006), José Carlos Garcia Durand (1989), Sonia Gomes Pereira (2010), Walter Zanini (1983).

No terceiro capítulo realizo a leitura das obras, primeiramente ao nível descritivo e, posteriormente, analisando e interpretando os elementos de composição dos retratos. Como referencial teórico para leitura de imagens, utilizei o texto **A intertextualidade em pintura – Uma leitura dos Embaixadores de Holbein**, de autoria do italiano Omar Calabrese (1997).

Optei por colocar as informações de biografia dos retratados no discorrer das leituras de imagem das obras, pois me serviram para a interpretação dos retratos. De acordo com Sergio Miceli (1996), o trânsito entre representações visuais e a demanda social alimentam a análise dos retratos como imagens negociadas, entre o retratado e o artista.

⁶ Ver Tabela do Levantamento de informações no Catálogo de Atas da Câmara de Vereadores de Porto Alegre (1856-1900) em Anexo 1.

Conforme já mencionado, meu objetivo com esse trabalho é construir uma narrativa para as obras estudadas, de maneira que me utilizei de informações que estivessem ao meu alcance para contextualizar cada retrato. Dessa maneira, busco cruzar os registros sobre a encomenda de retratos, localizados no Catálogo de Atas da Câmara de Vereadores de Porto Alegre, com as obras estudadas.

1 A TRADIÇÃO DO RETRATO OFICIAL NA HISTÓRIA DA ARTE OCIDENTAL

Nesse capítulo, apresentarei alguns retratos, de personalidades de alta posição social, que foram fundamentais no desenvolvimento da arte retratística no Ocidente. Devido a ampla dimensão desse tema, optei por discorrer brevemente sobre três momentos: Roma antiga; a Europa do século XV ao começo do século XIX; e o Brasil império, logo após a chegada da família real.

1.1 O RETRATO E O ESTADO ROMANO

A arte do retrato é, sem dúvida, um dos maiores legados da cultura romana antiga à história da arte ocidental. Seja por ter assimilado os conhecimentos artísticos de civilizações anteriores, tal como a riquíssima cultura grega, ou seja pela relevância com que esse gênero se desenvolveu no Estado romano.

A tradição do retrato na Roma antiga iniciou com os patrícios romanos, os quais tinham por costume cultuar seus antepassados falecidos através de máscaras mortuárias (“*imagines maiorum*”), porém antes da República Romana essas imagens se mantinham em âmbito privado. As mesmas eram, inclusive, feitas em cera, pois não havia pretensão de que durassem mais do que algumas décadas (JANSON, 2010; SCHNEIDER, 1997).

O retrato começou a alcançar a dimensão pública, tão notável na história da arte romana, em princípios do século I a.C., momento em que os patrícios romanos viram sua hegemonia ameaçada, e, portanto, começaram a exhibir publicamente os retratos de seus antepassados, possivelmente a fim de reafirmarem as pretensões de poder (SCHNEIDER, 1997).

Janson (2010) informa que segundo fontes literárias da época:

[...] o senado e o povo de Roma homenageavam o êxito que figuras políticas ou militares exibindo estátuas suas em locais públicos, com frequência no Fórum romano, o coração cívico da cidade. O costume foi inaugurado no início da República e continuou até o final do

Império. Muitos dos primeiros retratos eram em bronze e pereceram, fundidos posteriormente em moeda ou em armaria.

(JANSON, 2010, p. 194)

Durante a República Romana, os próprios túmulos se transformaram em palco para celebração dos feitos dos antepassados, cujo objetivo era engrandecer o estatuto da família (JANSON, 2010). Entre os retratos republicanos, os traços faciais que indicassem a idade avançada do retratado eram acentuados como um sinal de que o mesmo possuía a idade mínima exigida – e, conseqüentemente, experiência e qualidades necessárias – para ocupar um cargo político (JANSON, 2010).

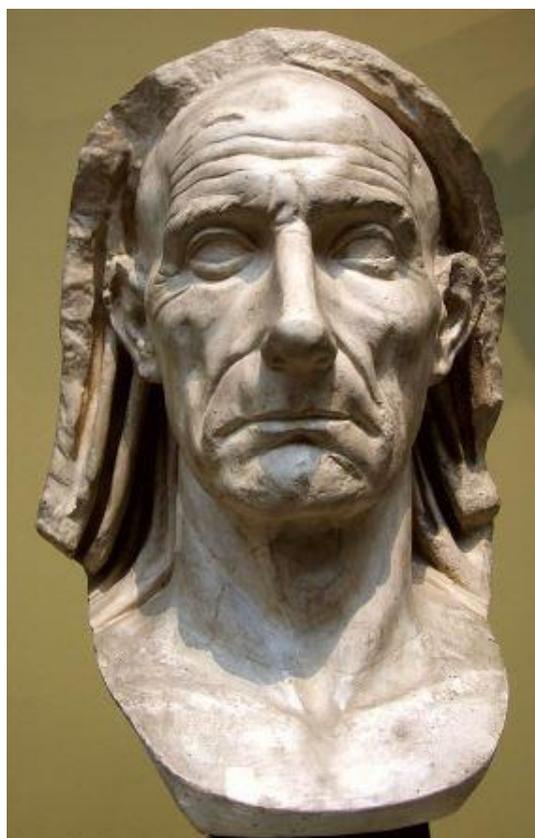


Figura 3: Retrato masculino realista. Inícios do século I a. C. Mármore. Tamanho real. Museus do Vaticano, Roma.

No período do Império Romano, as referências à arte clássica grega se fizeram presentes com o intuito de vincular a imagem do imperador à figuras históricas importantes ou divindades míticas a fim de legitimar seu poder por

determinação divina, ou seja, acima de qualquer outro político comum (JANSON, 2010). Tal uso dessas referências é notável na estátua de Augusto de Prima Porta, fundador do Império romano.

A posição em contrapposto e a suavidade das feições lembram o Doríforo de Policleto [...] A semelhança é tão marcada que podemos partir do princípio que Augusto recorreu deliberadamente à famosa estátua, com boas razões: como o estilo clássico grego representava o apogeu da cultura ateniense, esta representação tinha como objetivo apresentar a Roma augustiniana como a sucessora natural (e suplantadora) da supremacia cultural grega.

(JANSON, 2010, p. 198)

Esse costume grego de associar a representação de uma figura política à imagem de divindades da mitologia grega seria igualmente retomado no período renascentista. Mais uma significativa influência da retratística romana aos artistas renascentistas, que da mesma fonte absorverão o gosto pela verossimilhança (JANSON, 2010).



Figura 4: Augusto de Prima Porta. Possivelmente cópia romana de cerca do século I d. C. Mármore. Altura 2m. Museu do Vaticano, Roma.

1.2 A ARTE RETRATISTA NO RENASCIMENTO

O deslocamento da mentalidade medieval, regida quase exclusivamente pela religião, para as ideias renascentistas, de teor fortemente humanista, ocorrido a partir do século XV na Europa, contribuiu decisivamente para que a arte do retrato fosse retomada e renovada, expandindo suas formas de representação e de público.

Schneider (1997) ressalta que a autonomia do indivíduo, defendida pela filosofia Renascentista, veio a corroborar com a autoestima de uma burguesia cuja confiança se fortalecia com o progresso técnico e econômico, as novas oportunidades advindas da expansão geográfica e a mobilidade social. Sendo assim, o retrato, uma imagem da individualidade, conferia uma forma simbólica adequada a esta visão de mundo.

A partir do século XV, não apenas o alto clero e a nobreza tinha interesse e condição de se retratar aos olhares públicos: banqueiros, humanistas e, inclusive, artesãos e os próprios artistas, realizaram seus retratos com o intuito de demonstrar sua posição social como indivíduos autônomos (SCHNEIDER, 1997). Um artista, por exemplo, que se autorretratou com constância nesse época foi o alemão Albrecht Dürer (1471-1528).

O estudo da arte romana, notável por sua retratística, também contribuiu para a ampliação da arte do retrato nessa época (JANSON, 2010). A influência do retrato romano, na Itália do século XVI, modificou a função do retrato naquela sociedade com o surgimento do “state portrait”. Por razão das novas exigências de senhores eclesiásticos e laicos, do próprio papa e de imperadores, soberanos e príncipes, o “state portrait” provocou a despersonalização das características individuais e psicológicas em função da representação de uma determinada classe social (CASTELNUOVO, 2006).

[...] suas dimensões são novas e imponentes, em seguida o assunto é representado de modo a ressaltar o caráter público tanto do modelo quanto da imagem. Trata-se de evidenciar os sinais característicos do exercício do poder, quer nos trajes, nos atributos e na pose, quer na expressão do olhar. O retrato se despersonaliza, ressaltam-se mais os caracteres públicos do que os privados [...]

(CASTELNUOVO, 2006, p. 54)

Rafael Sanzio (1483-1520) foi um dos artistas que contribuiu de forma decisiva para a elaboração da fórmula do “state portrait”, de maneira que um dos primeiros exemplos desse tipo de retrato é o retrato de Júlio II, feito para a igreja romana de Santa Maria del Popolo, onde se realizavam celebrações solenes (CASTELNUOVO, 2006).



Figura 5: Rafael Sanzio. Retrato de Julio II (1511). Óleo sobre madeira. 108,7 x 81 cm. National Gallery, Londres.

A França também vivenciou o uso do modelo de “state portrait” através, por exemplo, do retrato de Luís XIV (1701), realizado por Hyacinthe Rigaud (1659 – 1743), considerado um “símbolo clássico do estado absolutista” (SCHNEIDER, 1997). Embora a realização desse retrato se destinasse à corte espanhola, o soberano gostou tanto da obra que solicitou ao artista uma cópia, mantendo o original em Versalhes (SCHNEIDER, 1997).

Burke (2009) observa que nos retratos de Luís XIV era permitido que o rei fosse retratado com sinais de seu envelhecimento ao longo da vida, ainda que de forma discreta, ao contrário dos retratos de outros soberanos anteriores a ele. O retrato de autoria de Hyacinthe Rigaud, datado de 1701, apresenta o

monarca com idade avançada. É interessante notar essa característica em seu retrato, pois Luís XIV foi proclamado rei quando tinha apenas 13 anos de idade.

Embora esse retrato possa se enquadrar no gênero de “retrato solene”, os quais foram construídos segundo a “retórica da imagem”, desenvolvida durante o Renascimento para retratar pessoas importantes, é perceptível um equilíbrio entre formalidade e informalidade, possivelmente pela necessidade que o rei encontrava de se colocar diante de um mundo que se modernizava no início do século XVIII (BURKE, 2009).

Nesse retrato, Luís XIV está de pé, apoiando-se em uma das mãos com o cetro que segura de maneira informal, com a ponta para baixo, como se fosse o bastão que costumava portar em público (BURKE, 2009). Também, a espada medieval da justiça que traz à cintura é usada como um objeto qualquer, quase omitindo seu valor sagrado (BURKE, 2009).

Os demais elementos que compõem a pintura são característicos do retrato solene: a vestimenta exuberante, sinal de posição social elevada (BURKE, 2009); a coluna ao fundo, símbolo da aristocracia, também, de poder e estabilidade duradouros (SCHNEIDER, 1997); cortinas de veludo.



Figura 6: Hyacinthe Rigaud. Louis XIV (1701). Óleo sobre tela, 279 x 190 cm. Museu do Louvre, Paris.

Um século depois, a necessidade de legitimação do poder por parte de Napoleão Bonaparte, quando chegou ao governo do Estado Francês, logo após a conturbada fase pela qual passava o país com a Revolução Francesa, foi uma ocasião oportuna para que a fórmula do “state portrait” retornasse aos pincéis dos retratistas (CASTELNUOVO, 1997). Um exemplo preciso desse período, é o retrato de Napoleão Bonaparte, realizado por Andrea Appiani, em 1805.



Figura 7: Andrea Appiani. Retrato de Napoleão I, rei da Itália (1805). Óleo sobre tela. 100 x 75 cm. Kunsthistorisches Museu, Viena.

Os retratos de soberanos do Antigo Regime, tal como o de Luís XIV, e, também, as representações de Napoleão Bonaparte, serviriam como modelos para a construção da imagem da monarquia portuguesa no Brasil Império, tanto para D. João VI, quanto para D. Pedro I, respectivamente.

1.3 REPRESENTAÇÕES DA FAMÍLIA IMPERIAL NO BRASIL

A primeira metade do século XIX no Brasil foi marcada pelas transformações políticas, econômicas e, inclusive, culturais, impulsionadas pela vinda da Corte portuguesa e seu Príncipe Regente, D. João VI, ao Rio de Janeiro em 1808. O país que ainda se mantinha como colônia de Portugal, com seu desenvolvimento restrito devido à sua condição política, foi se modificando significativamente com a Abertura dos Portos, no mesmo ano da chegada da monarquia portuguesa. Dessa forma, encerrava-se o pacto colonial de monopólio comercial com a Metrópole, permitindo o comércio de produtos brasileiros com as nações amigas do Império Português.

A cidade do Rio de Janeiro, alçada à posição de capital do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves, necessitava de infraestrutura adequada à vida na corte e, também, era necessário, principalmente, a criação de condições econômicas e culturais para o reconhecimento do poder monárquico em solo brasileiro. Nesse contexto, D. João VI criou a Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro, ainda em 1816, e promoveu a vinda da Missão Artística Francesa, cujo objetivo era dar início às atividades da instituição. A chegada de artistas estrangeiros e a existência de um público de elite local, embora modesta, estimulava a expansão do cenário artístico.

Nesse cenário, a confecção de retratos das principais personalidades da Corte portuguesa tornava-se uma demanda crescente no Brasil do século XIX. Elaine Dias (2006) afirma ter sido Jean-Baptiste Debret o primeiro pintor estrangeiro a realizar um conjunto de pinturas voltado à representação da Corte Portuguesa no Brasil, seja por meio de aquarelas, decorações para exaltação do Primeiro Reinado ou retratos oficiais. Sendo assim, tinha especial atenção os retratos dos monarcas D. João VI e de seu filho e sucessor D. Pedro I.

A representação dos monarcas portugueses no Brasil, por meio de sua retratística apresentaria significativas diferenças, especialmente iconográficas. Dias (2006) observa que Jean-Baptiste Debret teria sido motivado por sua formação clássica a construir uma iconografia que transmitisse ao observador

informações para compreender a sociedade e a política de um país em constituição, tal como era o Brasil no período de transição de Colônia para Império. Desse modo, os retratos de cada monarca possui suas particularidades, sobre as quais é relevante deter-se a fim de melhor compreender o desenvolvimento do retrato oficial.

O retrato à óleo de D. João VI, executado por Jean-Baptiste Debret em 1817, cujas dimensões eram inferiores aquelas da tradição dos retratos de reis, segundo observa Cardoso (2008), tratava-se de apenas um esboço, o qual serviria de modelo para a gravura executada por Charles-Simon Pradier no mesmo ano. A gravura ainda era o meio de reprodução de imagens mais utilizado no começo do século XIX, sendo comum a execução de cópias fiéis de pinturas com essa finalidade. Portanto, a gravura de D. João VI cumpriria a função de manter a imagem de sua autoridade perante, em especial, os súditos em território europeu, de onde a família real havia partido há quase uma década (CARDOSO, 2008).



Figura 8: Jean-Baptiste Debret. Retrato de El-Rei D. João VI (1817). Óleo sobre tela, 0,60m x 0,42m. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Dias (2006) ressalta que a iconografia utilizada para o retrato de D. João VI, apresenta semelhanças com aquela que foi perpetuada nas imagens dos

principais soberanos do Antigo Regime europeu, tal como o Retrato de Luís XIV (1701), de autoria do retratista francês Hyacinthe Rigaud.

Para realização do *Retrato de D. João VI*, Debret recupera o consolidado modelo de Rigaud que, como dissemos, foi intensamente explorado em outras representações reais do século XVIII em toda a Europa. Assim, na visão de Debret, a imagem de D. João VI aproxima-se àquelas de Luís XIV e Luís XVI. Não há, portanto, inovações, nem políticas nem pictóricas, mas sim o uso de um modelo consolidado e, ao mesmo tempo, ultrapassado de monarquia, identificado por Debret através de seu retrato.

(DIAS, 2006, p. 252)

Em 1822, a partir da Proclamação da Independência do Brasil, D. Pedro I foi coroado Imperador. Jean-Baptiste Debret retratou esse momento na vida do jovem monarca ilustrando-o em seu álbum iconográfico *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Dias (2006) ressalta que o artista precisou inovar na composição da imagem de D. Pedro I, utilizando atributos iconográficos relacionados ao “novo status político” do país, os quais se tornam visíveis no traje e nas insígnias reais, reforçando, ainda, a ruptura entre Brasil e Portugal.

Um dos elementos mais notáveis é o uso de botas pelo Imperador, que remetem-o a atuação como militar. As botas, no entanto, não eram novidade na iconografia de líderes políticos naquela época, tendo sido utilizadas na representação de Napoleão Bonaparte, pelo próprio Jean-Baptiste Debret, enquanto esteve na Europa, entre outros (DIAS, 2006).



Figura 9: Jean-Baptiste Debret. Coroação de D. Pedro I. Gravura.

O retratista Simplício de Sá, discípulo de Debret – e considerado pelo mestre um bom retratista, segundo Zanini (1983) –, ainda hoje é mais conhecido por sua produção de retratos oficiais da família imperial, entre os quais destacamos o Retrato de D. Pedro I, tela à óleo realizada em 1826, no qual o Imperador é representado a meio-corpo, destacando-se as insígnias militares abundantes em seu peito.



Figura 10: Simplício de Sá. Retrato de D. Pedro I (1826). Óleo sobre tela, 76 x 60 cm. Museu Imperial, Petrópolis.

Um aspecto interessante sobre o desenvolvimento e significado da retratística no Brasil até meados do século XIX é o vínculo que se dá entre esse gênero e o caráter sacro da arte. Embora a vinda da Corte portuguesa e, principalmente, da Missão Artística Francesa, tenha contribuído para o deslocamento gradual das artes locais do âmbito religioso⁷ para a esfera pública, promovendo os temas laicos, o sentido sacro se manteve inclusive nas representações da família real, como “metáfora religiosa [...], um instrumento de persuasão e legitimação do poder do soberano.” (DIAS, 2006, p. 258)

⁷ Assim como outras expressões das artes locais no Brasil até o século XIX, o retrato era quase exclusivamente vinculado à religião: “[...] os retratos coloniais eram estreitamente ligados à tradição religiosa das ordens, irmandades e confrarias portuguesas e representavam, em sua maioria, os benfeitores dessas instituições, homenageados, em vida e após a sua morte, com a produção de seus retratos.” (DIAS, 2006, p. 246)

Tanto para a aclamação de D. João VI ao reinado no período colonial, quanto para a exaltação de D. Pedro I, durante a Independência do Brasil, eram realizados cortejos, muito semelhantes ao de costume religioso, porém, nos quais a imagem do soberano ocupava o lugar originalmente dos santos (DIAS, 2006).

2 O CAMPO DAS ARTES VISUAIS DURANTE O SÉCULO XIX: CONTEXTO LOCAL E NACIONAL

Esse capítulo compreende uma breve explanação sobre o contexto artístico, tanto de Porto Alegre e rio-grandense, quanto do Rio de Janeiro e nacional, visando melhor situar o ambiente físico e temporal, no qual os retratos estudados se originaram.

2.1 BREVE PANORAMA DO CONTEXTO ARTÍSTICO LOCAL DA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XIX

Os constantes conflitos militares que marcaram o cenário político e social do Rio Grande do Sul durante o século XIX são apontados por Angelo Guido como um dos principais entraves para o desenvolvimento das artes plásticas locais. No entanto, os artistas locais ou estrangeiros que atuavam no extremo sul do país nessa época tinham como opções de trabalho: o ensino de desenho e pintura; decorações e cenários – especialmente ao amadorismo teatral; em jornais ilustrados, criados a partir do surgimento dos primeiros estabelecimentos litográficos; e, principalmente, retratos a crayon ou a óleo (GUIDO, 1956). Desse modo, foi apenas após o fim da Guerra do Paraguai (1864-1870), nas últimas duas décadas do século XIX, que o gosto pelas artes plásticas começou a se difundir (GUIDO, 1956).

Contudo, a difusão das atividades artísticas e certo crescimento do interesse da população pelas mesmas, não pode ser interpretado como a constituição ou, ainda, o surgimento de um “campo artístico” no âmbito local (BOHNS, 2006). Se o artista quisesse avançar na carreira, em geral, tinha de optar por migrar para o Rio de Janeiro, sede da Corte imperial, onde havia mais oportunidades, devido a existência da Academia Imperial de Belas Artes, por exemplo, entre outros fatores.

Neiva Bohns aponta como fatores da inércia artística na capital da Província de São Pedro, Porto Alegre, e demais localidades do interior, ao longo de maior parte do século XIX, além da mentalidade conservadora que

considerava a dedicação às artes como ociosidade, a omissão do governo provincial, o qual não assumiu o papel de patrono das artes, raramente incentivando o desenvolvimento desse campo, seja subsidiando os estudos de um artista local ou implantando aqui uma Escola de Artes, tal como a Academia Imperial de Belas Artes.

Desse modo, a maioria dos artistas que atuavam em Porto Alegre durante o século XIX, enquadravam-se perfeitamente no modelo de artista da época, uma espécie de “faz-tudo”, cuja função principal estava relacionada ao embelezamento de casas, de instituições públicas e das cidades (BOHNS, 2006). A respeito dessa questão, a autora observa: “Na área artística, de fato, não havia muita diferença entre um arquiteto, um cenógrafo, um decorador e um artista, e o reconhecimento profissional dava-se mais pela experiência do que pela obtenção de um diploma” (BOHNS, 2006, p. 410).

Entre as variadas atividades artísticas exercidas pelos artistas que residiram em Porto Alegre nesse período, os retratos por encomenda tiveram papel essencial no cenário social e político:

Provavelmente, pelo fato de se constituírem em símbolos de distinção social, muitas vezes mais condizentes com as expectativas dos retratados do que propriamente com a tosca realidade na qual estavam inseridos, os retratos pintados serviram como meio de sustento para inúmeros artistas que viveram no sul do Brasil nas últimas décadas do século XIX e primeiras do século XX. O retrato pintado serviu, no panorama rio-grandense, em várias ocasiões, como instrumento para a promoção social não só da pessoa retratada, como daqueles, que eventualmente, empenhavam-se em encomendar a tela ao pintor e, depois, em oferecê-la ao ilustre dignitário que merecera tal homenagem.

(BOHNS, 2006, p. 413)

Athos Damasceno (1971) observa que a exploração de gêneros tais como paisagem, marinha ou natureza morta, ao longo do século XIX estava geralmente associada ao exercício amador das artes plásticas, sendo o retrato o principal atrativo dos ateliers de pintores que precisavam viver de suas tintas, de maneira que, segundo o autor, não seria exagero dizer que no século passado o pintor, entre nós, era retratista.

O retrato, e só ele, encontrava freguesia relativamente fácil. E se o bem emoldurado cartão ou tela nem sempre era visto em salas de visita ou gabinetes de residências particulares locais, não há dúvida que figurava com frequência e em bom número nos salões de honra do Palácio Governamental, das Câmaras de Vereadores, da Casa do Comando de Armas, bem como nas extensas galerias de Instituições de Caridade, Lojas Maçônicas, Irmandades e Confrarias religiosas.

(DAMASCENO, 1971, p. 232)

Além do uso e exibição das obras de arte para fins da esfera pública e privada, era costume naquela época utilizar as vitrines das lojas para expor pinturas e esculturas dos artistas locais. Dentre os estabelecimentos que possibilitavam essa alternativa aos artistas, estavam: Leyraud e Talaia, Pacífico José de Menezes, Felizardo e Filhos, Livrarias Americana e Popular, Bazar Rosa e, ainda, aquela que talvez seja a primeira tentativa de uma galeria de arte local, a Galeria Preço Fixo (DAMASCENO, 1971; KRAWCZYK, 1997).

Até o começo do século XX, havia poucas e amadoras iniciativas de exposição das obras dos artistas locais, incluindo seus discípulos. Em maio de 1875, realizou-se a Exposição Comercial e Industrial de Porto Alegre, dessa vez com o diferencial de uma sessão especialmente criada por Carlos de Koseritz para a exibição de obras de arte. Nessa primeira oportunidade, participaram dois artistas que interessa mencionar: Bernardo Grasseli e Antônio Cândido de Menezes (DAMASCENO, 1971).

2.1.1. Dados biográficos de Antônio Cândido de Menezes (Brasil, 1828-1908)

Tão reconhecido quanto Pedro Weingärtner a sua época, o artista Antônio Cândido de Menezes, foi um dos pintores mais conhecidos e requisitados no cenário artístico local durante a segunda metade do século XIX. Natural de Porto Alegre, nasceu em meados de 1828, filho de Antônio dos Santos Menezes e Bernardina Cândido de Menezes. Apesar de pouca condição financeira, mudou-se para o Rio de Janeiro em 1845, determinado a entrar para a Academia Imperial de Belas-Artes e, assim, aprofundar seus

estudos e prática artística. Sua iniciativa não fora em vão. No ano de 1850, ele consegue ingressar na Academia como pensionista dos cofres provinciais, formando-se em 1854 como pintor histórico.

Retorna à Porto Alegre em 1870, sendo muito bem recebido. Na edição de 28 de fevereiro, do mesmo ano, do jornal Reforma, comenta-se sobre Antônio Cândido de Menezes: “não precisa de recomendação quem tem um nome tão vantajosamente conhecido” (DAMASCENO, 1971). Sendo assim, não encontrou dificuldades em conquistar clientela para seu trabalho, especialmente como retratista, tendo produzido intensamente até o começo do século XX. Seu atelier se localizava no centro da cidade, mas mudou de lugar diversas vezes, sabe-se que uma das localizações era próxima à Praça da Alfândega.

Antônio Cândido de Menezes fez sua estreia na Exposição Comercial e Industrial de Porto Alegre de 1875 com dez trabalhos, sendo um retrato à óleo, sete retratos a creiom, um estudo à pastel e uma tela de costumes gauchescos, datada de 1872, possivelmente uma das primeiras do gênero executada por um artista local na cidade.

O ensino dos ofícios artísticos foi outra atividade constante na carreira do artista. Entre seus alunos, destacaram-se naquela primeira exposição de obras de arte na Exposição Comercial e Industrial, as discípulas Amélia de Souza Franco e Maria José de Menezes. Antônio Cândido de Menezes ministrava suas aulas no próprio atelier e, também, foi professor efetivo da cadeira de artes plásticas no Instituto Brasileiro e no Colégio Souza Lobo, nos quais incrementou o programa da disciplina incluindo: desenho linear, desenho de ornato, desenho figurado, paisagem e pintura à óleo e a aquarela.

A produção artística de Antônio Cândido de Menezes foi intensa ao longo de toda sua vida, tendo sido interrompida temporariamente em dois momentos: adoeceu em 1883, possivelmente devido ao excesso de trabalho, vindo a retomar suas atividades somente no ano seguinte; e, também, entre 1888 e 1891, porém sem razões conhecidas. Faleceu na primeira década do século XX, em 1908, já vencido pelos avanços da modernidade, com a difusão da fotografia que substituiu a importância do retrato em pintura, e de sua própria idade.

2.1.2. Dados biográficos de Bernardo Grasseli (sem data, Itália – Brasil, 1883)

O pintor italiano Bernardo Grasseli, segundo Damasceno (1971), possuía “virtudes de homem discreto e severo”. Pouco sabemos de sua vida antes de mudar-se para a Província de São Pedro, apenas que esteve antes no Uruguai, onde viveu de 1843 a 1851. Trabalhou em Pelotas e Rio Grande, onde executou o pano de boca do Teatro Sete de Abril. Fixou residência em Porto Alegre no ano de 1853, onde viveu por quase trinta anos, dedicando-se ao ensino de pintura, atuando como decorador e cenógrafo e, claro, retratista. Foi muito influente no cenário artístico local da época, em parte, porque foi professor de desenho do Instituto Brasileiro de Apolinário Porto Alegre.

O primeiro trabalho que executou na cidade foi o pano de boca para o teatro D. Pedro II. Realizou muitos outros como retratista: o retrato em litografia do General Gaspar Francisco Mena Barreto, de 1856, impresso no estabelecimento litográfico de Emílio Wiedmann; um retrato de D. Pedro II para a Alfândega de Porto Alegre, que foi destruído durante a Proclamação da República; e, ainda, o retrato do General Canabarro, atualmente no Museu Júlio de Castilhos. Em 1857 foi incumbido da decoração e do pano de boca do recém contruído Teatro São Pedro.

Por volta de 1870, teria executado, em parceria com Delfim da Câmara, a construção de um “Arco do Triunfo” em madeira, erguido na Rua da Praia, entre as comemorações do término da Guerra do Paraguai. Em 1875, realiza outro trabalho de cunho comemorativo, dessa vez um painel para o aniversário do Partenon Literário. Nesse mesmo ano, ainda, participa da Exposição Comercial e Industrial com quatro quadros à óleo: A Dança das Náiades, um episódio do Dilúvio, um retrato em tamanho natural e uma pintura histórica, cópia de A Primeira Missa no Brasil, de Vitor Meireles.

2.1.3. Dados biográficos de Giuseppe Boscagli (Itália, 1862 – Brasil, 1945)

O paisagista e retratista italiano, Giuseppe Boscagli, atuou no sul do país entre o final do século XIX e início do século XX. Nasceu em Florença, no ano de 1862, onde realizou sua formação artística como discípulo de Morini e Massani. Ainda na Itália, conheceu dois pintores brasileiros, Pedro Américo e Décio Vilares. Transfere-se para o Brasil por volta de 1897, fixando residência inicialmente em Porto Alegre, onde monta seu atelier e começa a trabalhar por conta própria.

Possivelmente, os primeiros contatos que os porto-alegrenses estabeleceram com as obras de Giuseppe Boscagli foi através da Sociedade de Artes de Buenos Aires, uma organização que mantinha agência em Porto Alegre e recebia encomendas de retratos à óleo, aquarela e “crayon”, copiados de fotografia. Sendo assim, seu trabalho já era apreciado na cidade quando aqui veio residir.

Já estabelecido na capital do Rio Grande do Sul, trabalhou para o estabelecimento fotográfico de Jacinto Ferrari. Entre 1900 e 1901, foi morar no interior do estado, em Bento Gonçalves, por motivos ainda desconhecidos. Ainda no ano de 1901 é premiado na Exposição Estadual de 1901 na seção Galeria de Artes.

Embora as condições de trabalho no sul do país fossem razoáveis para os artistas locais e estrangeiros que atuavam no século XIX, Giuseppe Boscagli, assim como o fizeram tantos outros, decide partir para o Rio de Janeiro em 1909. Chegando lá, incorporou-se à bandeira de Rondon, com a qual percorreu os sertões do Mato Grosso e de Góias retratando índios parecidos e nhambiquaras. Essa experiência rendeu ao artista – e a nós, inclusive, como fruidores – um dos trabalhos mais significativos de sua trajetória artística.

2.1.4. Dados biográficos de Ulrich Steffen

O artista de origem germânica, Ulrich Steffen, teria chegado ao Rio de Janeiro por volta de 1874, como atesta uma carta ao diretor da Academia de

Belas-Artes, ofertando seu quadro representando o Príncipe Conde d'Eu na batalha de Campo Grande (FREIRE apud PONTUAL, 1969). Durante sua permanência em território brasileiro, Ulrich Steffen foi premiado nas exposições gerais e salões de arte, porém, até o momento pouco conhecimento temos sobre esse artista, o qual era, inclusive, surdo-mudo.

2.2 OBSERVAÇÕES SOBRE O CONTEXTO ARTÍSTICO NACIONAL DA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XIX

A influência que o cenário artístico rio-grandense recebia dos aspectos mais predominantes na vida cultural da Corte imperial, no Rio de Janeiro, foi significativa aos artistas que atuavam em Porto Alegre na segunda metade do século XIX, de modo que considero necessário discorrer sobre alguns desses aspectos, a fim de melhor compreender o contexto artístico daquele período.

A vida cultural no Rio de Janeiro do século XIX foi movimentada com a chegada da família real portuguesa, em 1808, gradualmente sendo incrementada com a inauguração do Teatro São João, em 1813, a Missão Artística Francesa, em 1816, e a criação da Academia Imperial de Belas-Artes, no mesmo ano. A partir da criação da Academia Imperial, o cenário de artes visuais no período monárquico foi caracterizado pela importação do neoclassicismo, estilo cultivado nas academias de belas-artes da Europa (DURAND, 1989). Pereira (2010) observa que a instituição exerceu papel normativo para o restante do país, não somente por funcionar de forma centralizadora, como também por ter originado academias locais similares.

Entre 1840 e 1860, a arte brasileira evoluiu gradativamente da pintura dos claustros e das igrejas das irmandades e dos conventos para a expressão de gêneros mais variados da cultura visual, como a pintura histórica e de retratos, tendo sido a contribuição dos alunos da Academia de Belas-Artes fundamental para tal mudança (FREIRE apud DURAND). Segundo Durand (1989), deve-se observar que o clima de hostilidade velada entre a classe dirigente do Segundo Reinado e a alta cúpula da igreja, possivelmente propiciaram o distanciamento das temáticas religiosas e a expansão de temáticas “pagãs”.

A relação que os artistas, do interior do país ou estrangeiros, mantinham com a Corte imperial, fixada no Rio de Janeiro, mostrava-se bastante necessária para a construção e manutenção de seu “status” como artista. Tal é o caso de Antônio Cândido de Menezes que saiu de Porto Alegre, quando jovem, para estudar na Academia de Belas-Artes, assim como do artista de origem germânica, Ulrich Steffen, que ao chegar no Rio de Janeiro por volta de 1874, ofereceu a Academia de Belas-Artes uma pintura representando o Príncipe Conde d’Eu (FREIRE apud PONTUAL).

A respeito da origem social da população brasileira da época que ingressaria no ensino artístico, Durand (1989) ressalta que sua maioria eram oriundos das classes urbanas mais pobres, tais como filhos de artesãos e de pequenos comerciantes, ou ainda, ex-escravos, pois para esses a formação artística seria uma alternativa de ascensão social. Tal fato é perceptível nas biografias dos artistas acadêmicos do século XIX, embora as informações sejam escassas e apresentem diversas lacunas.

A presença de artistas estrangeiros no Brasil do século XIX teria sido a segunda mais importante, ao lado da criação da Academia de Belas-Artes, influência para as mudanças ocorridas no campo das artes visuais daquela época, com a participação de “pintores itinerantes, científicos ou líricos”, como os denomina Zanini (1983). O retrato, por sua vez, foi habitualmente um dos meios de vida mais comuns para esses artistas estrangeiros, seja aqueles que fixavam-se diretamente na Corte imperial, ou aos que primeiro se estabeleciam nas províncias, tal como o Rio Grande do Sul (ZANINI, 1983).

É obviamente impossível estimar em números as encomendas de retrato a óleo, importante meio de subsistência para os pintores durante o Segundo Reinado e a Primeira República. Mas imagine-se que nessa quadra se deu a formação da alta burocracia de Estado, civil e militar, e que a burguesia comercial também cresceu. Lembre-se também que se fundaram muitas Santas Casas de Misericórdia, e que, apenas entre 1891 e 1910, nada menos de vinte e sete escolas superiores foram criadas, afora as Academias de Letras e entidades congêneres. Assim, é certo que as demandas por retratos a óleo tenham sido promissoras, até o triunfo final da fotografia.

(DURAND, 1989, p. 41)

A fotografia chega ao Brasil através da técnica da daguerreotipia por volta de 1840, ameaçando o costume dos retratos à óleo, pois os custos se tornavam muito mais acessíveis à camada burguesa da população. Porém, a coexistência de ambas técnicas retratísticas propiciou o surgimento de soluções inusitadas que aliavam fotografia e pintura, tal como a fopintura (DURAND, 1989). Desse modo, a pintura permanecia na arte do retrato.

3 OS RETRATOS DE MILITARES E POLÍTICOS NA PINACOTECA ALDO LOCATELLI: HERANÇA DA CÂMARA DE VEREADORES DE PORTO ALEGRE (1866-1897) – LEITURAS DE IMAGEM DAS OBRAS

Conforme mencionado na introdução desse trabalho, nesse capítulo pretendo realizar a leitura dos retratos herdados da Câmara de Vereadores de Porto Alegre pela Pinacoteca Municipal Aldo Locatelli. A leitura das imagens se fará por critérios formais e iconográficos e, também, quando possível iconológicos.

3.1 OS RETRATOS DE MILITARES

3.1.1 Retrato do Gal. João P. Menna Barreto (1866), de Bernardo Grasseli



Figura 11: Bernardo Grasseli. Retrato do Gal. João P. Menna Barreto (1866). Óleo sobre tela, 114 x 87 cm. Acervo Artístico de Porto Alegre/ Foto: Fernando Zago

O retrato mais antigo entre os que me proponho a estudar nesse trabalho é o do general João Propício Menna Barreto, o qual foi executado pelo artista italiano Bernardo Grasseli. Conforme Ata da Sessão no dia 14 de março de 1865 da Câmara de Vereadores de Porto Alegre, o retrato do militar foi proposto por um vereador como homenagem por sua participação na recente Campanha Oriental do Uruguai; assim como também consta que foram homenageados outros militares considerados vencedores da batalha de Paysandu: Barão de São Gabriel, Vice-Almirante Joaquim Marques Lisboa e Visconde de Tamandaré (SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA, 2000).

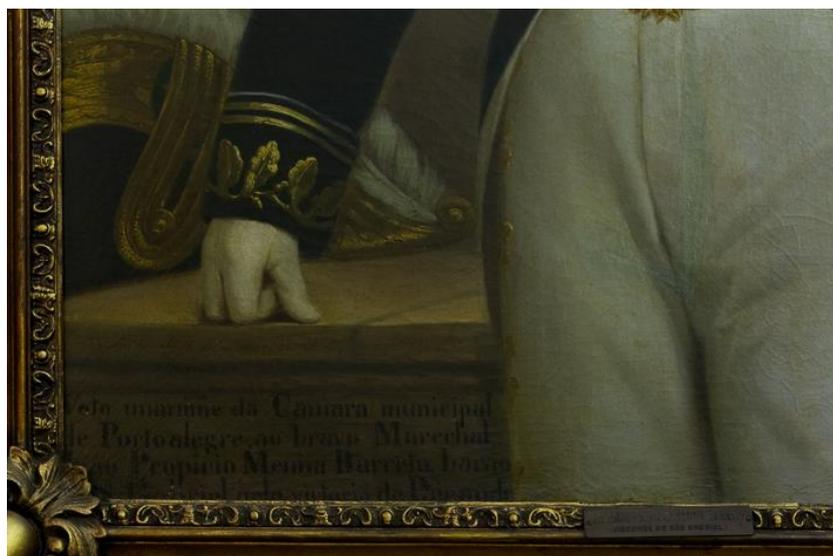
Um dos muitos filhos do marechal João de Deus Mena Barreto, o Visconde de São Gabriel, João Propício Menna Barreto foi o segundo Barão de São Gabriel. Natural de Rio Pardo, nasceu em 5 de agosto de 1808.

Ao longo de sua vida, esteve presente em muitos combates ocorridos ao sul do Brasil: Guerra da Cisplatina (1825-1828), tomando parte nas batalhas de Passo do Rosário e de Canhitas; Revolução Farroupilha (1835-1845), lutando ao lado dos legalistas; Guerra contra Oribe e Rosas (1851-1852); Guerra contra Aguirre (1864-1865). Neste último conflito, como comandante do Comando Militar do Sul do Brasil ocupou Montevideú, e juntamente com o Almirante Tamandaré iniciaram a tomada de Salto e Paissandú, finalizando em 20 de fevereiro de 1865 as campanhas contra a República Oriental do Uruguai. Após esse último conflito, solicitou dispensa do serviço militar por doença, retornando à São Gabriel, onde veio a falecer em 9 de fevereiro de 1867.

Nesse retrato de homenagem, o general João Propício Menna Barreto é representado com seu fardamento militar, postura ereta e semblante impassível. O enquadramento do retratado composto a três-quartos e frontal, sugere uma atitude direta, expressão comumente utilizada para retratar comerciantes e estadistas desde o quattrocento, evidenciando a necessidade e interesse em demonstrar confiabilidade num ambiente de relações instáveis como seria o da esfera política (SCHNEIDER, 1997) e, também, militar.

O cenário do retrato é um ambiente interno bastante sóbrio, sem qualquer elemento que permita ao observador diferenciar entre uma sala residencial ou pública. O único elemento do ambiente que chama a atenção é a bancada sobre a qual o militar apoia uma das mãos e, também, sobre a qual

deixou seu chapéu bicórnio. Na lateral desse móvel, o pintor optou por colocar a inscrição que descreve a homenagem da Câmara de Vereadores ao feitos do militar: “Sessão de 14 de março de 1865 – Voto unânime da Câmara municipal de Porto Alegre ao bravo Marechal João Propício Menna Barreto, barão de São Gabriel, pela vitória Paisandú”.



Detalhe do retrato de Gal. João P. Menna Barreto (1866). Foto: Filipe Conde

É notável o tratamento que o artista concede aos detalhes do fardamento militar do general: as medalhas exibidas no peito e os bordados em dourado presentes nas mangas da sobrecasaca. Conforme Almeida (1999), esses elementos, insígnias e os bordados dourados – seja nos canhões das mangas ou na gola–, cumpriam a função de identificação de posição na hierarquia militar, no caso dos oficiais. Também era regra a representação de oficiais portando uma espada à cintura (ALMEIDA, 1999). Outras características do fardamento revelam a posição do oficial: as dragonas douradas com franjas nos ombros; o uso de uma banda vermelha à cintura, embora pouco perceptível devido a presença de um cinto dourado cobrindo-a.



Detalhe do retrato de Gal. João P. Menna Barreto (1866). Foto: Filipe Conde



Detalhe do retrato de Gal. João P. Menna Barreto (1866). Foto: Filipe Conde

O general João Propício Menna Barreto, que pertencia à família Mena Barreto de forte tradição militar, foi um dos ilustres oficiais da Arma de

Cavalaria. O exército brasileiro possui ampla gama de divisões internas definidas pela especialização de função de cada militar na instituição. A Arma de Cavalaria, considerada uma Arma-Base, englobava militares combatentes por excelência, ou seja, geralmente os que possuíam melhores qualidades ou indicações para essa profissão. Em combate, os militares pertencentes à Cavalaria tinham como função de realizar o reconhecimento do campo de batalha e proporcionar segurança para a atuação das demais formações⁸.

⁸ Informações obtidas em <http://www.eb.mil.br/armas-quadros-e-servicos>. Acesso em novembro de 2014

3.1.2 Retrato do Gal. Osório (1882), de Ulrich Steffen



Figura 12: Ulrich Steffen. Retrato do Gal. Osório (1882). Óleo sobre tela, 123 x 101 cm. Acervo Artístico de Porto Alegre/ Foto: Leopoldo Plentz

O retrato do general Manuel Luís Osório⁹, de autoria do artista de origem germânica, Ulrich Steffen, possui um diferencial em relação aos demais: o fundo é composto pela mimetização de uma paisagem, a qual, embora pouco reconhecível, identifica-se uma área rural com um rio ao fundo. Não se pode afirmar se tratar de um cenário local, rio-grandense ou brasileiro, ou ainda, uma paisagem da terra natal do próprio pintor.

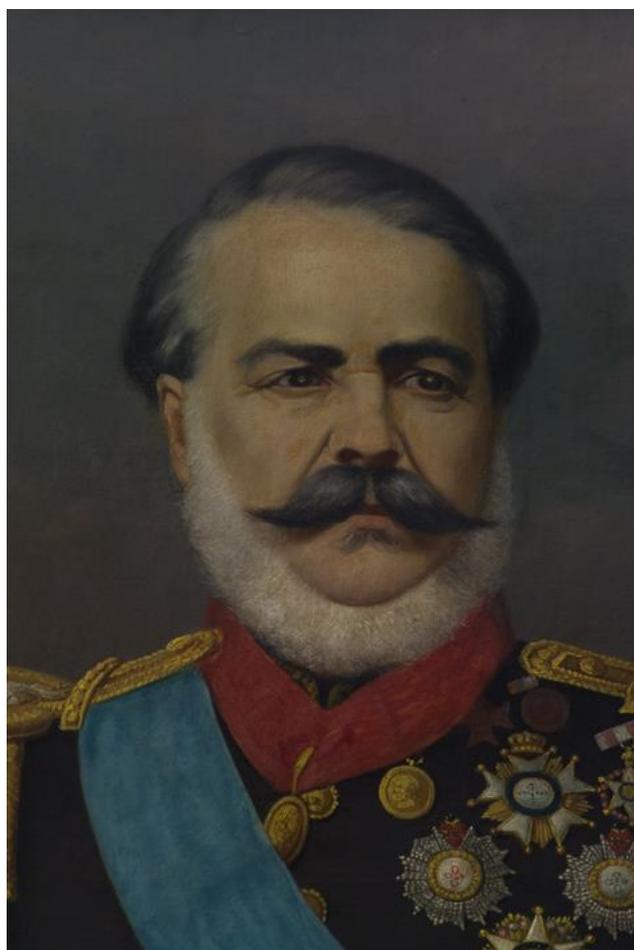
Uma das personalidades políticas e militares de maior prestígio e reconhecimento ao longo do século XIX, o único Barão, Visconde e Marquês do Herval, nasceu em Conceição do Arroio – atualmente o município de Osório –, na Província de São Pedro do Rio Grande do Sul, em 1808. Faleceu no Rio de Janeiro em 4 de outubro de 1879, após uma vida inteira dedicada a sua carreira militar e vida política. Foi eleito deputado provincial em 1847, iniciando-se, assim, na política partidária como liberal, sendo, posteriormente, ao lado de Félix da Cunha e Gaspar Silveira Martins, um dos membros do Partido Liberal da Província, participando da sua organização entre 1861 e 1862.

“O bravo dos bravos”, como era chamado por Conde d’Eu (1842-1922), começou no Exército como soldado em 1823 e desde sempre sua figura teve atuação excepcional nas campanhas da Independência do Brasil (1822-1824), nos conflitos decorrentes da Questão do Prata e, ainda, na Guerra dos Farrapos (1835-1845). Destacou-se na batalha do Avaí, durante a Guerra do Paraguai, onde foi atingido gravemente por uma bala no maxilar, ferimento que o faria sofrer durante seus últimos anos de vida. Porém, mesmo assim permaneceu ativo nos comandos do exército e, também, foi escolhido senador pelo Rio Grande do Sul em 1877 e Ministro de Guerra no gabinete liberal do Visconde Sinimbu. Segundo Pinto (2006), o marechal de Exército Manuel Luís Osório, marquês do Herval, tornou-se o comandante mais respeitado, principalmente por seus subordinados diretos, vindo a ser homenageado com o título de Patrono da Arma de Cavalaria do Exército brasileiro.

⁹ Tendo sido uma figura militar de grande importância para sua época, o general Osório foi retratado diversas vezes, seja como uma homenagem ou seja para ter sua imagem perpetuada. Em Ata da Sessão de 4 de maio de 1869 da Câmara de Vereadores de Porto Alegre, um vereador propõe que um retrato do militar, e de outro, no caso o Barão do Triunfo, fosse colocado ao lado do retrato do Barão de São Gabriel. Devido a extensa diferença entre a data do retrato em questão e o registro dessa solicitação por parte da Câmara Municipal, provavelmente não se tratem dos mesmos retratos, porém fica assim evidente o quanto a imagem do general Osório era importante.

O rosto do general, que aos 15 anos de idade “assentou praça” no Exército brasileiro, revela mais as feições de um homem sereno e tranquilo, e não a bruta expressão que poderia se esperar de um militar cuja carreira foi tão extensa e glorificada.

Assim como o retrato do general João Propício Menna Barreto, a obra de Ulrich Steffen para representar o general Osório se utiliza de uma composição a três-quartos e frontal, porém, com o diferencial de que o retratado, embora estivesse de frente para o observador, não direciona seu olhar para o mesmo, ao invés disso seu olhar é vago, como que se reflexivo.



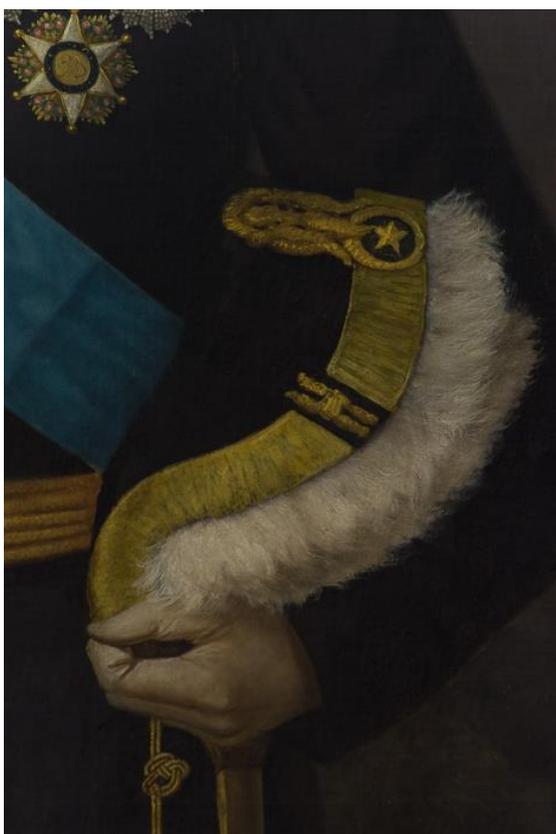
Detalhe do retrato de Gal. Osório (1882). Foto: Filipe Conde

O uniforme que veste o general Osório não apresenta tantas insígnias de distinção como anteriormente mencionado a respeito da vestimenta de João Propício Menna Barreto, somente as dragonas douradas com franjas aos ombros e o chapéu bicórnio que segura com um dos braços. Porém, ao peito

Manuel Luís Osório ostenta um número maior de medalhas, evidenciando claramente suas conquistas na carreira militar.



Detalhe do retrato de Gal. Osório (1882). Foto: Filipe Conde



Detalhe do retrato de Gal. Osório (1882). Foto: Filipe Conde

A respeito da marcante faixa azul que o militar usa ao peito, as fontes utilizadas para essa pesquisa não descrevem seu significado, no entanto, poderíamos supor se tratar de uma escolha pessoal do retratado, pois, apesar dos uniformes de oficiais seguirem um regulamento restrito, havia uma brecha para adaptações pessoais, conforme o gosto de cada militar (ALMEIDA, 1999).

3.1.3 Retrato do Gal. Portinho (1886), de Antônio Cândido de Menezes



Figura 13: Antônio Cândido de Menezes. Retrato do Gal. Portinho (1886). Óleo sobre tela, 130 x 106 cm. Acervo Artístico de Porto Alegre/ Foto: Leopoldo Plentz

Antes de ingressar na carreira militar, e inclusive política, José Gomes Portinho trabalhou no comércio e como tropeiro. A fisionomia do general indica sua origem simples e sua vida rude. Algo contrastante com as boas origens de João Propício, oriundo da tradicional linhagem dos Menna Barreto. Porém, assim como o general João P. Menna Barreto, o general Portinho pertencia ao corpo de Cavalaria do Exército Brasileiro.

Nascido em 1814, na cidade do interior do Rio Grande do Sul, Cachoeira do Sul, veio a falecer na terra natal no ano de 1886. Alistou-se nas fileiras rebeldes ao deflagra-se a Revolução Farroupilha. Durante a guerra civil, que durou uma década inteira, foi promovido de soldado a tenente-coronel, esse era o posto que ostentava ao fim do conflito, em 1845. Tal como o General Osório, ligou-se ao Partido Liberal, e participou da vida política da Província como deputado provincial nos anos de 1862 a 1863, 1866 e 1873 a 1874. O governo imperial quis conferir-lhe o título de Barão de Cruz Alta, porém ele recusou-o em prol de suas convicções republicanas.

O retrato do General Portinho, executado por Antônio Cândido de Menezes, foi mencionado em duas Atas das sessões da Câmara de Vereadores de Porto Alegre em outubro de 1886, dias 2 e 9: no primeiro dia os vereadores decidem coloca seu retrato na sala de honra do Paço Municipal; no segundo dia resolvem retirar o retrato do Governador José Marcelino de Figueiredo ao colocar o do General Portinho.

Tal qual o retrato de João Propício Menna Barreto, o retrato do General Portinho possui um fundo bastante sóbrio. O cenário consiste em um único elemento: uma longa e pesada cortina verde escuro parcialmente fechada ao lado do retratado.

A composição do retrato segue a mesma convenção básica dos demais retratos de militares estudados nessa pesquisa, três-quartos e postura frontal.

É interessante observar que diferentemente dos outros militares retratados, o General Portinho está com uma das mãos desvetida das luvas que compõem o fardamento militar: aquela mão que segura o chapéu, com braço estendido rente ao corpo, veste a luva; a outra mão, cujo braço está levemente flexionado, esconde parcialmente a luva entre os dedos, segurando a bainha da espada.



Detalhe do retrato do Gal. Portinho (1886). Foto: Filipe Conde

Embora sua origem tenha sido mais simples que a do general Menna Barreto, o general Portinho é retratado com uniforme repleto de elementos através dos quais se identifica seu posto elevado na hierarquia militar: os bordados dourados nos canhões das mangas e, também, na lateral da calça; dragonas douradas com franjas; banda vermelha sob cinto dourado; e, principalmente, a espada, recorrente no retrato de oficiais.



Detalhe do retrato de Gal. Osório (1882). Foto: Filipe Conde

3.2 OS RETRATOS DE POLÍTICOS

3.2.1 Retrato de José Pinto da Fonseca Guimarães (1884), Antônio Cândido de Menezes



Figura 14: Antônio Cândido de Menezes. Retrato de José Pinto da Fonseca Guimarães (1884). Óleo sobre tela, 127,5 x 97,5 cm. Acervo Artístico de Porto Alegre/ Foto: Leopoldo Plentz

O retrato do vereador José Pinto da Fonseca Guimarães, de autoria de Antônio Cândido de Menezes, é mencionado primeiramente na Ata de sessão da Câmara de Vereadores de Porto Alegre em 16 de junho de 1882, quando os vereadores em exercício decidem por unanimidade fazer-lhe uma homenagem póstuma, devido aos serviços que prestou na construção do Mercado Público da cidade. Talvez seja mais exato, o registro sobre o retrato de 5 de abril de 1884, quando os vereadores reiteram a decisão de colocar o retrato do vereador na sala de reunião dos vereadores. É possível que se tratasse de retratos diferentes.

O coronel José Pinto da Fonseca Guimarães, natural de São João da Barra, no Rio de Janeiro, radicou-se em Porto Alegre, onde foi vereador entre 1858 e 1868, atuando como presidente da Câmara de Vereadores entre 1866 e 1868.

A pintura executada pelo artista Antônio Cândido de Menezes segue a mesma sobriedade do retrato que o pintor fez do General José Gomes Portinho. O cenário em que se posiciona o vereador se assemelha ao do retrato do militar por dois elementos: a cor da parede ao fundo, um cinza chumbo; e a cortina verde musgo, cujo cordão para prendê-la é dourado e trançado – no entanto, o retrato do vereador apresenta a cortina solta, ao contrário do retrato do militar.

Como se sabe, o pintor possuía atelier próprio no centro de Porto Alegre durante a segunda metade do século XIX, de modo que nos faz cogitar que, pela semelhança dos cenários, os retratados em questão se dirigiram até o local para posar ao artista.

O ambiente para retratar o vereador possui mais elementos: uma mesa de madeira, com um detalhe na lateral, sobre a qual o retratado apoia uma das mãos; e uma cadeira de madeira, com o estofado vermelho, a qual situa-se logo atrás do retratado, que se mantém em pé. O vereador está vestido com um terno preto, colete preto e uma camisa branca com dois botões dourados. Do colete, ao centro do tronco do retratado, pende uma presilha dourada, provavelmente de um relógio de bolso, acessório muito comum naquela época.

A dobra do paletó encobre em parte o broche preso no lado esquerdo do peito do retratado, possivelmente usado por todos os demais vereadores, ou

pelo menos aqueles que se elegiam presidente da Câmara, pois o retrato de outro presidente, o Dr. Luiz da Silva Flores, também apresenta esse adereço na vestimenta.

3.2.2 Retrato do Dr. Luís da Silva Flores (1887), Antônio Cândido de Menezes

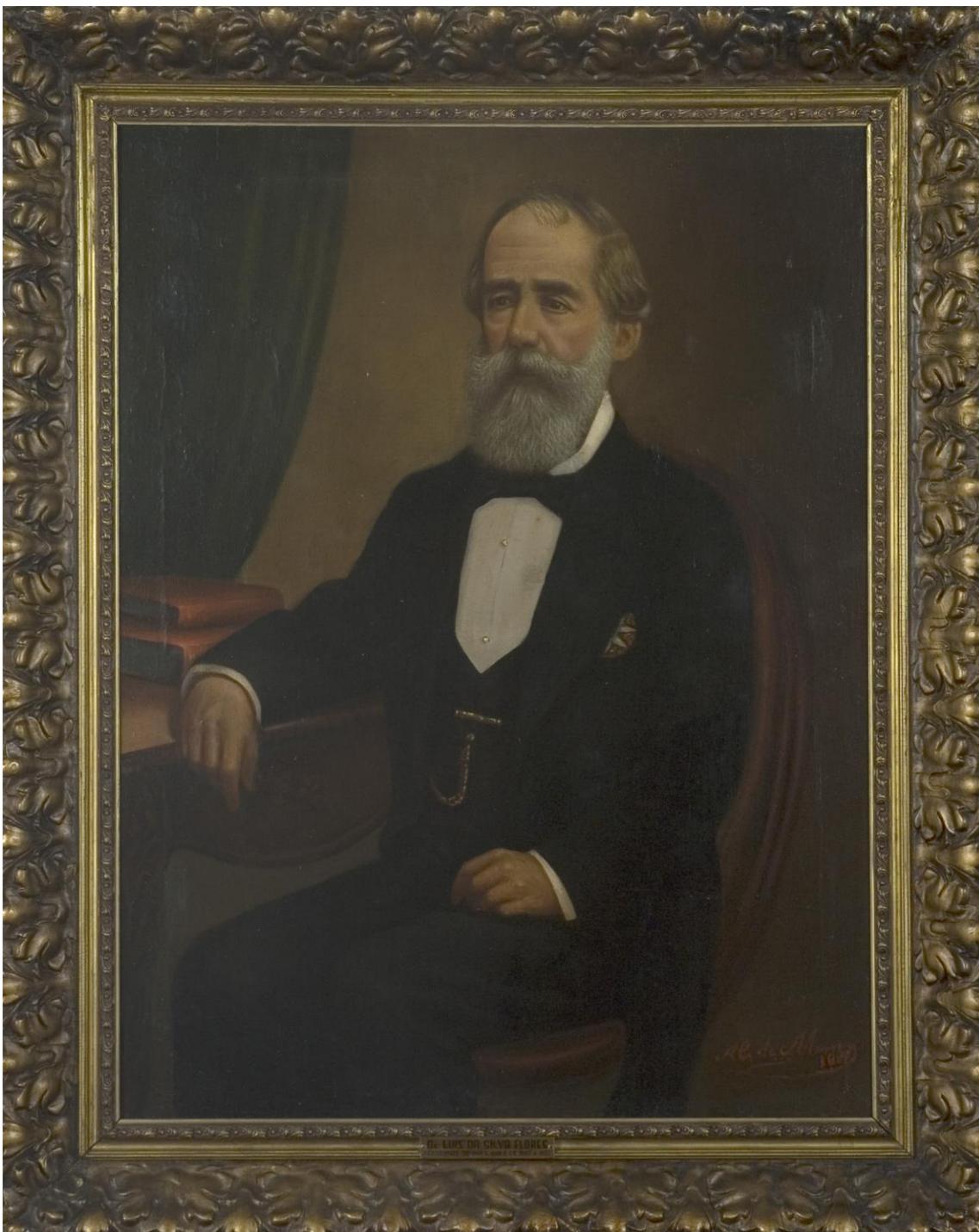


Figura 15: Antônio Cândido de Menezes. Retrato de Dr. Luís da Silva Flores (1887). Óleo sobre tela, 113 x 86 cm. Acervo Artístico de Porto Alegre/ Foto: Fernando Zago

Esse retrato executado, em 1887, por Antônio Cândido de Menezes, está registrado no acervo da Pinacoteca Aldo Locatelli como sendo do Dr. Luís da Silva Flores Filho (Porto Alegre, 1843), porém a placa de identificação na moldura consta que se trata do retrato do Dr. Luís da Silva Flores (Rio Grande, 1815 – Rio de Janeiro, 1880), o qual foi presidente da Câmara de Vereadores de Porto Alegre entre 1845 a 1852.

Desse modo, a Ata da Sessão da Câmara de Vereadores de 30 de novembro de 1880, cuja presidência da sessão foi realizada por Dr. Luís da Silva Flores Filho, filho do retratado, demonstra que os vereadores decidiram por colocar o retrato do ilustre médico na sala de reuniões como homenagem póstuma aos seus serviços prestados a Porto Alegre, tanto como médico devotado à causa da humanidade, como pelo patriótico e digno modo com que serviu o cargo de presidente da Câmara de Vereadores (SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA, 2004).

Embora a distância temporal entre a Ata de 1880, que registra a intenção do retrato e a data de feitura do mesmo, somente em 1887, não nos permita afirmar se tratar da obra em questão, revela a importância da figura do Dr. Luís da Silva Flores para a cidade naquela época. De acordo com Aquiles Porto Alegre (1976), o Dr. Flores foi um dos médicos mais populares do Rio Grande do Sul, tinha uma vasta clientela que abrangia a mais alta sociedade local da época, assim como não negava auxílio às classes “menos favorecidas da fortuna”.

A respeito de sua atuação política, Aquiles Porto Alegre (1976) observa:

Ligado ao Partido Liberal, de que era um dos conselheiros, no tempo em que o partido liberal era, no Rio Grande do Sul, uma agremiação respeitável, não só pelas personalidades de seleção que o constituíam como pelo papel saliente que desempenhava na política do império; foi deputado em diversas legislaturas, prestou serviços de relevância a sua terra e ao seu partido, sem, todavia, prejudicar os seus deveres de médico e clínico de muita procura.

(PORTO ALEGRE, 1976, p. 176)

O médico humanitário e político liberal, Dr. Luís da Silva Flores, foi a tal ponto importante para a comunidade porto-alegrense que recebeu como

homenagem, ainda em vida, a mudança de nome da rua em que morava, a de Santa Catarina, para Rua Dr. Flores, através de uma resolução da Câmara de Vereadores em 6 de setembro de 1873 (FRANCO, 2006).

Dr. Luís da Silva Flores se casou com Maria da Glória Thompson, filha do Capitão de Fragata da esquadra inglesa Jayme Thompson, formando-se assim a tradicional família rio-grandense Thompson Flores.

O retrato apresenta Dr. Flores com a vestimenta comum à época: terno e colete preto, camisa branca abotoada por baixo, e um cordão preso ao colete, o qual poderia ser de um relógio de bolso; assim como identificamos no retrato de José Guimarães Pinto da Fonseca, o retratado porta um broche, o qual deduzimos ser utilizado por aqueles que presidiam a Câmara de Vereadores de Porto Alegre à época.

O cenário desse retrato é muito semelhante ao do outro presidente da Câmara, José Pinto da Fonseca Guimarães, porém, nesse o retratado está sentado na cadeira um pouco menos alta, junto à mesa. Provavelmente a escolha de não fazer o retrato do médico em pé, tenha se dado por motivo de sua avançada idade. Aquiles Porto Alegre (1976) ressalta o quanto Dr. Flores era culto, uma característica que o pintor desse retrato, Antônio Cândido de Menezes, optou por ilustrar com os livros sobre a mesa, na qual o retratado apoia seu braço.



Detalhe do retrato do Dr. Luís da Silva Flores (1887). Foto: Filipe Conde

3.2.3 Retrato do Dr. Júlio de Castilhos (cerca de 1897), Giuseppe Boscagli



Figura 16: Giuseppe Boscagli. Retrato do Dr. Júlio de Castilhos (cerca de 1897). Óleo sobre tela, 150,2 x 99,8 cm. Acervo Artístico de Porto Alegre/ Foto: Leopoldo Plentz

O retrato do Dr. Júlio de Castilhos, executado por Giuseppe Boscagli, cerca de 1897, segundo registrado na Ata de Sessões da Câmara de Vereadores de Porto Alegre de 15 de novembro de 1899, foi inaugurado solenemente pelos vereadores na sala de sessões do Conselho Municipal em comemoração ao aniversário da Proclamação da República.

O homem, cuja ideologia política levaria seu nome, o Castilhismo, nasceu em Vila Rica – hoje Júlio de Castilhos –, no Rio Grande do Sul, em 1860, e veio a falecer precocemente, com apenas 43 anos de idade, em Porto Alegre em 24 de outubro de 1903, ao submeter-se a uma cirurgia para a retirada de um tumor de garganta.

Diplomou-se na Academia de Direito de São Paulo em 1881, onde iniciou a publicação de um jornal estudantil *A Evolução* e depois dirigiu o *A República*. Ao longo de sua vida, manteve o diploma de advogado praticamente na gaveta, pois suas ações estavam sempre mais voltadas à política e ao jornalismo, como meio de difundir seus ideais.

Ao retornar à Porto Alegre, participou da fundação do Partido Republicano Rio-Grandense, em 1882, e da criação do jornal do partido *A Federação* – através do qual, Júlio de Castilhos e outros partidários, simpatizantes da filosofia positivista de Augusto Comte (1798-1857), atuaram divulgando seu ideal. Foi também através dessa publicação que Júlio de Castilhos ofereceu espaço às insatisfações dos militares com a monarquia, o que culminaria na Proclamação da República, em 1889. A partir desse momento, a influência dele sobre o partido se tornava cada vez mais forte, gerando atritos internos.

Foi eleito o primeiro Presidente do Estado, governo que durou de 1891 a 1898, no entanto, com episódios de afastamento devido aos seus opositores políticos. Entre 1893 e 1895, seu governo enfrentou a Revolução Federalista, guerra civil que muito prejudicou a ação administrativa de seu mandato. Em 1898, entrega o poder ao seu sucessor, Borges de Medeiros (1863-1961), permanecendo como chefe do partido, exercendo sua influência até sua precoce morte em 1903.

O homem que exerceu tamanha influência política em sua época e após sua precoce morte se tornou um mito, é retratado pelo artista italiano, Giuseppe

Boscagli, de maneira bastante simples: veste um longo casaco preto, camisa branca e gravata preta.

É possível notar que existe uma idealização sutil, porém convicta, na representação do homem que foi um dos principais disseminadores da filosofia positivista no Brasil - inclusive as marcas na pele do retratado, que são visíveis em fotografias e também outras pinturas, aqui foram suavizadas pelo artista.

O cenário em que Júlio de Castilhos está posicionado revela sincronia com os ideais de objetividade e ordem da filosofia positivista. O retratado ampara uma das mãos no encosto de uma poltrona marrom estampada, o único objeto no cenário cujo fundo apresenta um degradê cinza.

Sua expressão é serena e equilibrada. O olhar altivo que Júlio de Castilhos direciona para fora da tela demonstra ao observador que aquele é o retrato de um homem visionário, um líder político que poderia levar a sociedade de seu tempo ao progresso através da racionalidade científica, tal como determinada o positivismo de Comte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com a realização dessa pesquisa, podemos concluir que o gênero artístico do retrato, ao longo da História da Arte ocidental, esteve constantemente vinculado às representações de poder e prestígio social. Tal como foi exposto no primeiro capítulo desse trabalho, no qual buscamos exemplos em determinados momentos da História da Arte para apresentar circunstâncias e intenções que preenchem de significados os retratos de líderes políticos na Roma antiga, dos soberanos do Antigo Regime europeu e a construção da imagem da monarquia portuguesa em território brasileiro.

Essa tradição de uso do retrato na História da Arte, como símbolos de poder e prestígio social, foi um ponto de partida para o estudo dos retratos de comandantes militares e políticos da segunda metade do século XIX no Rio Grande do Sul. O objetivo dessa pesquisa foi construir uma narrativa para as obras que nos permitisse visualizar com mais clareza em quais circunstâncias históricas e sociais surgiram os retratos, qual importância tiveram os retratados para a sociedade da época, o contexto artístico e como ele influenciava a atuação dos artistas dessa segunda metade do século XIX.

O território ao sul do país, durante o Império brasileiro no século XIX, foi marcado por constantes conflitos territoriais, de modo que possibilitou o surgimento de uma elite política e econômica fortemente vinculada a esfera militar. Os generais João P. Menna Barreto, Manuel Luís Osório e José Gomes Portinho foram comandantes militares de atuação notável nos conflitos ocorridos no Rio Grande do Sul durante o século XIX. Tal como descrito nas informações biográficas utilizadas para as leituras de imagem das obras.

Os registros levantados de encomenda desses retratos pela Câmara de Vereadores de Porto Alegre demonstram a importância de prestar homenagem aos militares, que se destacaram na vida militar daquela época, e tornar pública sua imagem para a sociedade.

A cidade de Porto Alegre vivenciou intenso crescimento urbano na segunda metade do século XIX. Durante esse momento a Câmara Municipal atuava como representante da Coroa Portuguesa na Província de São Pedro do Rio Grande do Sul, configurando importante espaço político para a atuação

das elites. Sendo assim, os retratos dos presidentes da Câmara de Vereadores, José Pinto da Fonseca Guimarães e Dr. Luís da Silva Flores, fazem parte do costume de dar visibilidade às personalidades dessa elite que tinham sua contribuição à sociedade local exaltada por meio de homenagens, seja através de um retrato ou, como no caso de Dr. Luís da Silva Flores, com a nomeação de uma rua da cidade.

O segundo capítulo desse trabalho apresentou um breve panorama do contexto artístico, no Rio Grande do Sul e no Rio de Janeiro, durante a segunda metade do século XIX. Nesse momento da história das artes visuais no Brasil, o estabelecimento da família real portuguesa no Rio de Janeiro, a criação da Academia Imperial de Belas Artes, a passagem de artistas estrangeiros pelo território brasileiro e o crescimento da burguesia foram aspectos fundamentais para as modificações do campo artístico.

As pesquisas sobre obras e artistas desse período nas artes visuais rio-grandense e brasileira são ainda escassas, o que torna difícil a tarefa de um trabalho de conclusão da graduação que se detem sobre esse período. Porém, esse trabalho poderá contribuir com os estudos desse período na arte brasileira e rio-grandense, mesmo que de maneira pontual, ao propor a leitura de imagem dos retratos que pertencem à Pinacoteca Municipal Aldo Locatelli.

O terceiro capítulo finaliza essa pesquisa com a leitura de imagem de cada retrato individualmente, apresentando informações biográficas dos retratados, a fim de relacioná-las, sempre que possível, à interpretação de elementos da composição do retrato.

Entre os seis retratos estudados, três são de autoria do artista porto-alegrense Antônio Cândido de Menezes, pintor bastante atuante no cenário artístico local da segunda metade do século XIX. Portanto, buscou-se estabelecer ligações entre as obras desse artista, no entanto sem a pretensão de estudar o estilo do pintor. Tal estudo requereria maior empenho em se aprofundar na vida e carreira de Antônio Cândido Menezes, um artista do século XIX no Rio Grande do Sul tão conhecido na época quanto foi Pedro Weingärtner (1858-1929), de acordo com Athos Damasceno (1971) e Angelo Guido (1956).

A interpretação desses retratos de comandantes militares e políticos como “imagens negociadas” (MICELI, 1996) entre o artista e o retratado e/ou também a instituição que solicitou a feitura desses retratos, no caso a Câmara de Vereadores de Porto Alegre, possibilita-nos indagar o quanto há de realidade e de idealização na representação desses homens do século XIX.

O retrato de Júlio de Castilhos, líder político do Castilhismo, ideologia política que foi fortemente influenciada pela filosofia positivista de Augusto Comte (1798-1857), transmite através da simplicidade da decoração do cenário e da expressão serena e equilibrada do retratado, os ideais do positivismo de organização social e política por meio do conhecimento científico. Desse modo, o retrato cumpre a função de dar aporte à idealização da imagem pública de Júlio de Castilhos, um dos principais disseminadores do positivismo no Brasil.

A oportunidade de lançar um olhar mais apurado sobre os retratos selecionados, possibilitou que encontrássemos uma informação equivocada na ficha catalográfica referente ao retrato do Dr. Luís da Silva Flores, o qual anteriormente estava identificado como Dr. Luís da Silva Flores Filho. Com essa observação esperamos contribuir com os responsáveis pelo acervo da Pinacoteca Municipal Aldo Locatelli.

A presença de retratos de figuras importantes para a sociedade local no acervo artístico municipal merece mais atenção por parte de pesquisadores, tanto da área de História quanto das Artes Visuais, pois tem grande valor para a memória local, tanto histórica quanto artística.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Adilson José de. *Uniforme da Guarda Nacional: 1831-1852*. São Paulo: 1999. Dissertação de mestrado (Mestrado em História Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. Disponível em: <http://www.teses.usp.br>

BOHNS, Neiva Maria Fonseca. Os primeiros pintores – presenças desaparecidas, ausências sentidas. In: *História Geral do Rio Grande do Sul – Império*. Passo Fundo: Méritos, 2006. v.2, p. 401 – 422.

BURKE, Peter. Persuasão. In: *A Fabricação do rei: a construção da imagem de Luís XIV*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009. p. 27 – 49.

CALABRESE, Omar. A intertextualidade em pintura – Uma leitura dos Embaixadores de Holbein. In: *Como se lê uma obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 1997. p. 35-68.

CARDOSO, Rafael. Retrato de El-Rei Dom João VI (c. 1817), de Jean-Baptiste Debret. In: *A arte brasileira em 25 quadros (1790-1930)*. Rio de Janeiro: Record, 2008. p. 22-28.

CASTELNUOVO, Enrico. Retrato e sociedade na arte italiana; Imagens republicanas. In: *Retrato e sociedade na arte italiana: ensaios de história social da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 13-101; p. 103-123.

CAVALCANTI, Carlos. AYALA, Walmir. *Dicionário brasileiro de artistas plásticos*. Brasília, 1973-1980. p. 56; p. 281.

DAMASCENO, Athos. *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul (1755-1900) (Contribuição para o estudo do processo cultural rio-grandense)*. Porto Alegre: Editora Globo, 1971.

DIAS, Elaine. A representação da realeza no Brasil: uma análise dos retratos de D. João VI e D. Pedro I, de Jean-Baptiste Debret. In: *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. v.14 n.1 p.243-261. jan-jun. 2006.

DURAND, José Carlos Garcia. Parte I – A origem estética do Brasil monárquico. In: *Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985*. São Paulo: Perspectiva, 1989. p. 3-51.

FRANCO, Sergio da Costa; ROZANO, Mário (org.). *Dicionário Político do Rio Grande do Sul (1821-1937)*. Porto Alegre: Suliani Letra & Vida, 2010. p. 153-154; p. 164; p. 57-59.

FRANCO, Sérgio da Costa. *Porto Alegre: guia histórico*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2006. p. 173-174.

GUIDO, Angelo. Um século de pintura no Rio Grande do Sul. In: Enciclopédia *rio-grandense*. Canoas: Ed. Regional, 1956-1958. v. 2, pags. 117 – 139.

HORTA, Maria de Lourdes Parreiras. *Patrimônio Cultural e Cidadania*. In: Museologia Social. Porto Alegre. UE/Secretaria Municipal da Cultura, 2000. p. 11-20.

JANSON, H. W. *A nova história da arte: tradição ocidental*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010. p. 198 - 226; p. 555 - 557.

KRAWCZYK, Flavio. Arte incidental – as mostras de artes plásticas em Porto Alegre entre 1875 e 1903. In: *Porto Arte: revista de artes visuais*. Porto Alegre, 1997. v. 8, nº 14. p. 55-69.

MICELI, Sergio. Introdução – Energias do Retrato. In: *Imagens negociadas – Retratos da elite brasileira (1920-40)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 11-14.

PEREIRA, Sonia Gomes. A arte no Brasil no século XIX e início do XX. In: Oliveira, Myriam Andrade Ribeiro de. *História da arte no Brasil: textos de síntese*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2010. p. 59-98.

PETTINI, Ana Luz. *Catálogo Pinacotecas Aldo Locatelli e Ruben Berta: acervo artístico da Prefeitura de Porto Alegre*. Porto Alegre: Pallotti, 2008.

PINTO, Genivaldo Gonçalves. A Província na Guerra do Paraguai. In: *História Geral do Rio Grande do Sul – Império*. Passo Fundo: Méritos, 2006. v.2. p. 97-123.

PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969. p. 358; p. 505.

PORTO-ALEGRE, Aquilles. *Homens Ilustres do Rio Grande do Sul*. Livraria Selbach, Porto Alegre, 1917. p. 104-166; p. 119-121; p. 166-168; p. 175-176.

SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA. Catálogo das Atas da Câmara de Vereadores de Porto Alegre: 1856-1865. Porto Alegre: Unidade Editorial Porto Alegre, 2000. X v.

SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA. Catálogo das Atas da Câmara de Vereadores de Porto Alegre: 1866-1875. Porto Alegre: Unidade Editorial Porto Alegre, 2001. XI v.

SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA. Catálogo das Atas da Câmara de Vereadores de Porto Alegre: 1876-1885. Porto Alegre: Unidade Editorial Porto Alegre, 2004. XII v.

SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA. Catálogo das Atas da Câmara de Vereadores de Porto Alegre: 1886-1900. Porto Alegre: Unidade Editorial Porto Alegre, 2004. XIII v.

SCHNEIDER, Norbert. *A arte do retrato*. São Paulo: Editora Benedikt Tasken, 1997. p. 6-29; p. 132.

SILVA, Luiz Mariano Figueira da. *A Formação do Acervo Artístico de Porto Alegre – A Gênese das Pinacotecas Municipais nos anos 1970*. Porto Alegre: 2013. 75 p. TCC (Bacharelado em Museologia) – Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, UFRGS.

ZANINI, Walter (Org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983. p. 381-387; 403-408.