

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

CAMADAS DO OLHAR:
A PINTURA DE PAISAGEM DE HIPÓLITO CARON (1862-1892)

Dissertação apresentada por Ana Carla de Brito como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais.

Orientadora: Profa. Dra. Icleia Maria Borsa Cattani

Porto Alegre
2017

CIP - Catalogação na Publicação

Brito, Ana Carla de
Camadas do olhar: a pintura de paisagem de
Hipólito Caron (1862-1892) / Ana Carla de Brito. --
2017.
174 f.
Orientadora: Icleia Maria Borsa Cattani.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS,
2017.

1. Hipólito Boaventura Caron. 2. pintura
brasileira do século XIX. 3. pintura de paisagem. 4.
história da arte. I. Cattani, Icleia Maria Borsa,
orient. II. Título.

ANA CARLA DE BRITO

**CAMADAS DO OLHAR:
A PINTURA DE PAISAGEM DE HIPÓLITO CARON (1862-1892)**

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais – História, Teoria e Crítica, no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Profa. Dra. Icleia Maria Borsa Cattani (PPGAV-UFRGS)

Banca examinadora:

Prof. Dr. Paulo Cesar Ribeiro Gomes (PPGART-UFSM)

Profa. Dra. Daniela Pinheiro Machado Kern (PPGAV-UFRGS)

Profa. Dra. Niura Legramante Ribeiro (PPGAV-UFRGS)

Porto Alegre, outubro de 2017

Para Carlos, cujos relatos me iniciaram no desejo de
buscar paisagens distantes

& para Tânia, que sempre me encorajou a ir tão
longe quanto desejasse.

Resumo

Este trabalho aborda a pintura de paisagem de Hipólito Boaventura Caron (1862-1892) entre os anos 1882 e 1891. Por meio de catálogos e pesquisa de campo junto a acervos e coleções, procuramos fazer o levantamento de obras do pintor nesse período. A análise das paisagens foi realizada buscando apreender a percepção do artista em relação aos espaços representados. Em diálogo com a fenomenologia, foram utilizados como articulação teórica a noção de *convertibilidade* de Merleau-Ponty, o conceito de *metaxu* como explicado por Emanuele Coccia, e, ainda, a relação entre paisagem *in visu* e paisagem *in situ* proposta por Anne Cauquelin. A produção de Caron é contextualizada em sua época, sendo considerados os possíveis diálogos com artistas que lhe eram contemporâneos. Desse modo, ao refletir sobre sua pintura de paisagem, refletimos sobre esse gênero também no âmbito da arte brasileira do século XIX.

Palavras-chave: Hipólito Caron; pintura de paisagem; século XIX.

Abstract

This research deals with the landscape painting of Hipólito Boaventura Caron (1862-1892) between the years 1882 and 1891. Through catalogs and field research with collections, we sought to survey the painter's works during that period. The analysis of the landscapes was carried out seeking to apprehend the perception of the artist in relation to the spaces represented. In dialogue with phenomenology, the notion of *convertibility* of Merleau-Ponty, the concept of *metaxu* as explained by Emanuele Coccia, and the relation between *in visu* and *in situ landscape* proposed by Anne Cauquelin were used as theoretical articulation. The production of Caron is contextualized in his time, being considered the possible dialogues with artists that were him contemporaries. Thus, in considering on his landscape painting, we think over this genre also in the context of nineteenth-century Brazilian art.

Keywords: Hipólito Caron; landscape painting; nineteenth-century.

Sumário

INTRODUÇÃO. OU, <i>ABRINDO BEM OS OLHOS</i>	11
O OLHO TOCA O MUNDO	21
Paisagistas encimando outeiros	23
Marinhas plácidas	36
Da cópia de estampas à imagem como prótese do olhar	43
Da paisagem preterida	47
Paisagem para uma escola nacional	52
Narrar com o pincel	54
Dos fatos inauditos aos preenchimentos	57
Cenas rurais	64
Vistas perdidas	69
QUANDO O OLHAR MUDA DE CASA	73
Espelhamentos e horizontalidade	76
O enternecer dos vegetais	88
Matizes de Corot	97
Olhar de retorno	101
A DECANTAÇÃO DO OLHAR	113
Raul Pompéia e a paisagem nacional	115
Manchas brasileiras	118
A mancha entre a imitação e expressão	125
O olhar moderno	130
O anseio por modernidade	132
Entre a pintura e a literatura: a crítica de arte	136
Entre a paisagem vista e a vivida	142
Visões interioranas	153
A decantação do olhar	157
VISLUMBRES. OU, À <i>GUISA DE CONCLUSÃO</i>	161
Bibliografia	167
Anexos	171
Agradecimentos	173

INTRODUÇÃO. OU, *ABRINDO BEM OS OLHOS*

O olhar lançado na distância. Quando pensamos em paisagens, que é que nossos olhos pedem? Talvez, ondas cadenciadas banhando uma praia, próximas a uma duna com coqueiros no cume; ou então, montanhas cobertas por pinheiros, tendo aos pés um lago, em cujas águas se debruçam folhas de bétulas e salgueiros.

Quando criança, era a segunda opção que me fascinava. Passava quase todas as minhas tardes assistindo a filmes norte-americanos na televisão, entretendo-me com lugares distantes e romanescos, florestas, montanhas e brumas. Uma natureza temperada em tudo diferente daquela com que convivia no interior do Mato Grosso. Quando junto à minha família ia visitar meus avós na zona rural, sempre me chamava atenção a pequena serra azul, muito longe, sempre além do ponto de chegada, sempre em outro lugar. Em meio às pequenas árvores do cerrado, e aos longos pastos de capim pontuados com o gado branco, os montes azuis no horizonte se alçavam como montanhas maravilhosas, o mais próximo da minha referência imagética de paisagem mágica.

Muito antes das imagens transmitidas analogicamente nas telas dos aparelhos televisivos, quando o imaginário se compunha apenas por meio de traços de buril, ponta seca, carvão ou tinta (entre outras técnicas e suportes), uma paisagem ideal também se sobrepunha, com frequência, à natureza com que conviviam os fazedores de imagens brasileiros. Concentrados no Rio de Janeiro¹, os pintores, quando se ocupavam de paisagens, frequentemente tingiam a topografia vista com cores imaginadas, luzes mais próximas às paisagens olhadas em outras telas, do que àquela sentida quando esticavam as pernas até o lugarejo agreste mais próximo. Preponderavam os tons suaves da luz oblíqua italiana, a rusticidade leve e harmônica de paisagens pastorais clássicas.

Os idílios mediterrâneos, a arquitetura e a escultura clássicas congregadas em Roma compunham quadros por vezes acrescentados pelo olhar dos pintores ao território brasileiro por eles figurados. Na década de 1880 o alemão Johann Georg Grimm (1846-1887), residindo no Brasil, reúne em torno de si um grupo de estudantes entusiasmados com a ideia de, como ele, pintar a feição do ambiente nacional da maneira como o percebiam. Nessa época, muito se celebrou na imprensa nacional a iniciativa do estrangeiro que fazia ver aos brasileiros sua própria terra. Era então como se os olhos de Grimm e seus discípulos apreendessem e

¹ Onde foi estabelecida a instituição de ensino artístico que se vestiria com vários nomes e estatutos até ser chamada de Academia Imperial de Belas Artes durante o Segundo Império.

reproduzissem a natureza sem a intervenção de outros modelos que não apenas aquele entorno *copiado*, como diziam correntemente os periodistas.

Junto a alguns dos muitos estratos de história que constituem a pintura de paisagem no ocidente e no Brasil, encetamos a análise das camadas do olhar de Hipólito Boaventura Caron (1862-1892), um dos discípulos de Georg Grimm. Nossa abordagem é movida por essa questão: o que suas paisagens pintadas testemunham quanto ao modo do artista olhar o ambiente circundante? Na obra desse artista, a figuração do entorno seria mesmo algo imediato? Entre o olhar que pousa no mundo e a mão que produz a representação, poderia haver mais camadas?

A decisão de pesquisar sobre as pinturas de paisagem de Hipólito² Caron se deveu à escassez de trabalhos acadêmicos sobre sua obra. Interessava-nos pensar uma produção artística que se ocupasse da paisagem e mantivesse um vínculo com a percepção do ambiente circundante. Ao mesmo tempo, inquietava-nos o testemunho de diversos autores e escritores que apontavam, na Europa, a concomitância da valorização da pintura de paisagem no século XIX e o aparecimento de descrições do ambiente em poemas e narrativas em prosa. Parecia haver uma relação entre pintura e literatura em torno do despertar da percepção de artistas e escritores para o ambiente circundante³.

No que tange ao primeiro aspecto – de uma representação da paisagem que considerasse forte relação com o ambiente – o Grupo Grimm oferecia vasto lastro de reflexões. Dentro desse escopo, Caron surgia como uma possibilidade de estudo que poderia contribuir para a historiografia da arte brasileira. Ao contrário de Caron, alguns dos artistas que compunham o grupo (como Antônio Parreiras, Giovanni Castagneto, e o próprio Georg Grimm) já haviam sido contemplados com alentadas pesquisas publicadas sobre suas produções.

A reflexão empreendida sobre as obras de Caron foi precedida por extensa pesquisa iconográfica. Após a conversa com alguns pesquisadores⁴ estudiosos da paisagem oitocentista, chegamos a dois catálogos⁵ que reúnem trabalhos dessa época, incluindo os paisagistas do Grupo Grimm. Por meio dessas publicações tomamos conhecimento de várias obras de Hipólito Caron, bem como de alguns dos acervos e coleções que as guardam.

² Neste trabalho utilizamos o nome do pintor em grafia atualizada, mas nos periódicos oitocentistas seu nome é frequentemente grafado como *Hyppolito*. Adotamos o mesmo procedimento para com todos os nomes dos artistas brasileiros mencionados.

³ No que se refere a esse aspecto em específico, foi de fundamental importância no início dessa pesquisa, o contato com os escritos de John Ruskin reunidos em BAUDELAIRE, Charles; RUSKIN, John. *Paisagem Moderna*. Daniela Kern (introdução, tradução e notas). Porto Alegre: Sulina, 2010; assim como a interlocução com a professora dra. Daniela Kern, tradutora e organizadora desse livro.

⁴ Agradeço a Carlos Roberto Maciel Levy e a Bianca Ávila (PPGAV-UFRJ) pelas indicações dos catálogos.

⁵ O Brasil do século XIX na Coleção Fadel. (texto de Alexei Bueno) Rio de Janeiro: Edições Fadel, 2004; e Vistas e Paisagens na Enseada de Niterói. Niterói: Casa Jorge Editorial, 2002.

Das trinta e cinco pinturas de cuja existência tomamos conhecimento, pudemos ver pessoalmente vinte obras de Caron, de datas diferentes, e integrando acervos distintos. Através dos jornais oitocentistas indexados pela *Biblioteca Nacional* e disponibilizados no site da *Hemeroteca Digital*, soubemos da existência de outras obras que, infelizmente não pudemos localizar e não nos foi possível identificar, pois exigiria o conhecimento de mais coleções para verificar a correspondência com as pinturas mencionadas nos jornais. Tratam-se de paisagens mencionadas pelos articulistas, das quais sabemos o título utilizado na época. De algumas, ainda, contamos com descrições. Ocorre que, nesta pesquisa, não foi possível verificar se os títulos da época se mantiveram e se, acaso, alguma das paisagens que conhecemos por meio digital ou através dos catálogos, poderiam corresponder às citadas. De qualquer modo, é possível que ainda haja algumas dezenas de obras não estudadas dispersas em coleções particulares, de modo que um levantamento exaustivo da produção de Caron se constitui em um trabalho premente para pesquisas posteriores.

As vinte pinturas com as quais tivemos contato direto, pertencem a três acervos públicos (Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, Fundação Museu Mariano Procópio em Juiz de Fora e Pinacoteca do Estado de São Paulo), e três coleções particulares (coleção Sérgio e Hecilda Fadel, no Rio de Janeiro, Coleção Marcelo Sampaio, em São Paulo, e uma coleção particular no estado do Rio de Janeiro, cujo proprietário prefere permanecer anônimo). Ao final da dissertação, na seção dos anexos, dispomos a relação de todas as obras levantadas, com a indicação de quais foram vistas pessoalmente, quais são conhecidas por nós apenas por meio dos catálogos consultados, ou do site *Arte Data*⁶, e ainda, as pinturas não identificadas que encontramos nomeadas nos jornais.

Junto ao levantamento das obras, também efetuamos buscas de informações no acervo de periódicos disponíveis *online* na plataforma da *Hemeroteca Digital*. Empreendemos dois tipos de buscas: primeiramente, selecionamos os periódicos do estado do Rio de Janeiro, circunscrevendo as publicações compreendidas entre 1880 e 1889, e pesquisamos com a palavra-chave “Caron”. A segunda modalidade de busca consistiu em explorar dois intervalos de tempo (de 1880 a 1889, e de 1890 a 1899) apenas no jornal juiz-forano *O Pharol*. Usamos a mesma palavra-chave, e cotejamos sempre os excertos e informações obtidas no portal com o artigo *O mundo das artes nos jornais: Juiz de Fora no século XIX* de Maraliz Christo (2013),

⁶ Portal online, onde estão disponibilizadas algumas informações, bem como algumas imagens de obras de Hipólito Caron e seus colegas, membros do Grupo Grimm. O site é organizado e mantido pelas pesquisas de Carlos Roberto Maciel Levy. As imagens das pinturas de Caron estão disponíveis em: <<http://www.artedata.com/grupogrimm/HCaron150/default.html>>.

que já havia pesquisado nas páginas desse veículo anteriormente. Também nos amparamos em buscas paralelas conforme as questões que se apresentavam durante a escrita, recorrendo ao portal com outras palavras-chaves. Uma pesquisa exaustiva junto aos jornais oitocentistas consideraria também os periódicos do estado de Minas Gerais, e aplicaria todo o espectro de tempo referente à vida de Hipólito Caron. Tal busca não foi possível nesse momento, dado o tempo exíguo de que dispúnhamos entre a pesquisa de campo e a escrita do texto da dissertação, mas prevemos realizá-la em uma próxima etapa.

A pesquisa junto à imprensa oitocentista nos proveu principalmente informações sobre a recepção das obras de Caron, uma vez que, junto das notícias das exposições, correntemente havia alguma apreciação das obras, com exemplificação das características mais valorizadas. Era nos jornais que, correntemente, ocorriam os debates quanto ao cenário e ensino artístico brasileiro.

O *olhar sobre a distância* exercido por Caron foi acompanhado de nosso olhar longo. Olhamos para as obras durante a pesquisa de campo procurando atentar para suas especificidades, atentar aos detalhes, aos possíveis respiros de tela em meio à pintura, o modo como a pincelada era exercida, as concentrações de tinta... Aliamos aos apontamentos da pesquisa de campo, o olhar sobre os registros, debruçamo-nos sobre as muitas fotos, considerando os detalhes das pinturas, procurando descrevê-las. O percurso que nossos olhos fazem ao apreciar a pintura terá sido aquele que o pintor realizou enquanto transpunha o que via no entorno para compor a representação na tela? De que modo começar? Como dizer o que ali se apresenta?

O olhar que exercemos enquanto escrevemos. “O que é tentado aqui no tempo da escrita”, como Éliane Chiron nos ensina, “é tão simplesmente olhar a obra tempo suficiente para que ela se anime com uma vida alheia a todo saber” (CHIRON apud LEENHARDT, 2013, p. 6.). De fato, ao olhar longamente, atentamente, a imagem assoma como enigma – se faz diante de nós. Olhamo-la e o tempo se suspende, remontando ao tempo da criação, tempo antediluviano, da origem, do caos e do informe, quando o artista conferia forma ao que ele divisava com o olhar. Detendo-nos sobre cada imagem, demorando-nos em perceber o modo como Caron arranjou os aspectos que as compõem; o tempo da criação e o tempo em que contemplamos a imagem se conjugam, sobrepõem-se.

Esse olhar longo também se apoiou em muitas pesquisas anteriores. A etapa da revisão bibliográfica ocorreu de forma substancial nos meses que antecederam a pesquisa de campo.

Naquele momento, ocupamo-nos de artigos⁷ recentes sobre a pintura de paisagem oitocentista. A partir do contato com as obras observamos, porém, que as leituras foram reposicionadas. Aspectos de que tínhamos noções vagas, tomaram nova feição, e foi necessário retomar muitas das leituras. Entendemos que conhecer o assunto, familiarizar-se ou apropriar-se dele exigiu um longo, descendente e sinuoso caminho em espiral. Foi preciso passar várias vezes no mesmo lugar depois de ter visto outras coisas, juntando peças e ressignificando relações que antes não faziam sentido.

Um olhar longo debruçado sobre as pinturas de Caron. Perscrutamos nelas o olhar do *autor*. Abordamos o olhar do pintor através do cruzamento das informações históricas, a apreciação formal das pinturas e a reflexão no tocante à percepção, que teóricos da fenomenologia como Merleau-Ponty (2004) e aqueles que dialogam com ela, como Emanuele Coccia (2010), propiciam.

Os escritos de Merleau-Ponty (2004) em *O olho e o Espírito* permitem pensar a pintura ao ar livre como o momento em que os olhos dos pintores tocam o mundo. Junto à teoria do filósofo francês nos debruçamos sobre a produção de Caron e seus colegas no período em que pintavam com Grimm. Refletimos, por um lado, quanto à possibilidade de que, no momento da pintura, quando os intrépidos artistas iam com os seus corpos ao mundo, a prática pictórica comparecesse como uma interrogação. Naquele momento, a visibilidade poderia mostrar sua face enigmática: o corpo visível se conta entre as coisas visíveis do mundo. A matéria interrogada pelo olhar e figurada na tela, é a mesma do corpo do artista. Mundo e pintor comparecem como imagens. Por outro lado, o contato do corpo com o mundo propiciado pela pintura ao ar livre, não prescindiria de camadas intermediárias. É nesse sentido que pensamos o olhar exercido por Caron como constituído por camadas. E também dessa maneira que nos utilizamos das asserções de Emanuele Coccia (2010), no que se refere à *vida das imagens* e o lugar delas na constituição do *sensível*. O filósofo italiano toma o *sensível* como uma instância autônoma, o âmbito das imagens. Divergindo de Merleau-Ponty, afirma a precedência do *sensível* em relação à *sensação*. Suas reflexões se coadunam com o que afirma Anne Cauquelin (2007) em *A invenção da paisagem*. O ambiente circundante é visto por meio das referências de paisagem que o artista possui. O olhar deitado no entorno é sempre impuro, sempre intermediado por outras imagens.

⁷ Esses artigos e fontes primárias foram consultados principalmente no portal da revista eletrônica *Dezenove Vinte*, disponíveis em: <http://www.dezenovevinte.net>

Embora o artista tenha se dedicado a pintar também outros gêneros, restringimo-nos à paisagem. Dividindo seu percurso artístico em três momentos, abordamos em cada capítulo um desses períodos, mantendo como linha condutora o seu olhar.

Em *O olho toca o mundo*, detemo-nos nas pinturas do primeiro período da carreira de Caron, quando pintava com seus colegas do Grupo Grimm em Niterói, entre 1882 e 1884. Comparamos os motivos de sua pintura, bem como sua maneira de compor, com as mesmas características nas telas dos colegas de grupo e do mestre Georg Grimm. Apontando as semelhanças entre elas, colocamos em questão alguns elementos observados como possíveis índices de uma *impureza* do olhar, ainda que a prática da pintura ao ar livre fosse exaltada pelos comentaristas dos jornais como uma representação fidedigna e não mediada.

Abordar a pintura de paisagem ao ar livre implica em ponderar sobre a possibilidade de ineditismo da prática no cenário artístico nacional, bem como considerar o lugar da pintura de paisagem na hierarquia de gêneros da Academia Imperial de Belas Artes brasileira. Empreendemos tal reflexão considerando a herança histórica do modelo das academias europeias, cujo lastro se estende até as primeiras instituições na Itália, durante o renascimento. Consideramos, em nossa reflexão sobre a hierarquia dos gêneros pictóricos, tanto as motivações políticas e filosóficas quanto o antigo vínculo com a literatura consubstanciado na doutrina de Horácio, do primeiro século da era cristã: *ut pictura poesis*, ou seja, *a poesia deve ser como a pintura*.

No segundo capítulo, *Quando o olhar muda de casa*, acompanhamos os três anos de estudo do artista na França, entre 1885 e 1888, junto a Hector Hanoteau e Henri-Joseph Harpignies através da recepção de suas obras pelos comentaristas da imprensa brasileira. Infelizmente, o espectro de obras que conhecemos desse período é bastante reduzido, restringindo-se a oito telas. Atentamos para as características formais das pinturas procurando compará-las às obras dos professores franceses de Caron, bem como àquelas do círculo de artistas em que estes encontravam-se inseridos. Através da noção de *metaxu*, explicitada por Coccia (2010) pensamos o processo da percepção ocorrendo nos *meios*, os lugares intermediários, tomando os espelhamentos frequentes nas telas europeias de Caron como exemplos da multiplicação das imagens, engendrada pela convivência com as obras de outros que representavam espaços semelhantes.

A abordagem nesse capítulo é mais especulativa do que nos demais. Ocupamo-nos bastante com o esboço do contexto artístico francês naqueles anos e nos precedentes, de modo a propiciar melhor compreensão sobre o lugar da pintura de paisagem durante o tempo em que

Caron esteve na Europa, bem como levantar os possíveis diálogos que o artista poderia ter travado em sua produção. Entendemos que esse momento do percurso artístico de Caron exige pesquisas mais aprofundadas, que poderiam ser oportunizadas por registros franceses. Faz-se necessário verificar possíveis menções ao brasileiro nos comentários críticos da época, de modo a verificar sua participação em exposições, principalmente no que se refere aos *Salons* da academia francesa, posto que Hanoteau participava desse evento todos os anos. Lamentavelmente, não nos foi possível realizar uma pesquisa minuciosa em bases de dados francesas.

Em *A decantação do olhar*, debruçamo-nos sobre o tempo restante da carreira do artista, entre 1889 e 1892, período circunscrito entre a volta do paisagista ao Brasil e seu falecimento. Refletimos sobre o modo como Caron procura adequar seu olhar transmutado às terras brasileiras quando retorna da Europa. Observamos que nesse período Caron emprega manchas de maneira mais expressiva em suas pinturas – ainda que o zelo pela perspectiva e a prioridade da *mimesis* permaneçam. A reflexão sobre o emprego das manchas na obra de Caron, bem como as mudanças no seu modo de pintar, ensejam uma reflexão sobre o modo como o olhar moderno se expressa na pintura de paisagem. Discorremos sobre o anseio por modernidade no Brasil, a maneira como esse desejo se expressou junto aos debates sobre a reforma da Academia em 1890. Localizamos Caron no limiar da modernidade – entre a imitação e a expressão, entre a paisagem vista e a paisagem vivida. Nesse momento de mudanças no ensino artístico, sinalizamos o esboroamento da noção de gêneros pictóricos, tanto no que tange à hierarquia, quanto no que se refere à circunscrição das pinturas à temática dos gêneros, uma vez que passasse a valorizar a hibridização entre eles.

No terceiro capítulo, atentamos reiteradamente para a atividade dos críticos de arte dos jornais, tanto no que concernia às discussões em torno da reforma do ensino artístico, quanto no que se reportava à apreciação das obras. A pintura e a literatura encontram um ponto de contato entre si na crítica de arte, cujos textos trazem também muitas descrições. Como vários autores já sinalizaram, a tarefa do crítico de olhar imagens e descrevê-las para apreciá-las parece reverberar em suas narrativas.

Ao longo da dissertação procuramos explicitar o vínculo entre pintura e literatura tanto no que se refere às doutrinas da academia em relação à hierarquia de gêneros, quanto no tocante ao diálogo que as letras mantêm com a pintura, encontrando nela o referencial imagético que compareceria nos romances românticos de Alencar e Taunay, nas décadas de 1860 e 70, e nas atmosferas dos romances realistas de Raul Pompeia e Machado de Assis, no fim do século. Os

trechos dos romances que trazemos comparecem mais como exemplos do que com a pretensão de uma análise acurada. São evocados para demonstrar os elos entre as narrativas romanescas e as pinturas de paisagem, que podem ser aprofundados por meio de uma atenção maior às questões da literatura, e às análises mais apropriadas a esse campo.

No início dessa pesquisa, chamou-nos atenção algumas características das pinturas de Caron e de seus colegas do Grupo Grimm, que poderiam sugerir determinados diálogos com a fotografia. Essa hipótese foi levantada em decorrência do modo como a paisagem é posicionada nas pinturas, em que existem cortes bruscos e primeiros planos muito próximos. Se essa possibilidade se confirmasse, a fotografia como referência na maneira de ordenar o olhar seria mais uma das camadas que compõem o pensamento plástico de Caron. Ocorre, porém, que em nossas pesquisas de campo e junto aos documentos disponíveis, não encontramos registros do uso da fotografia na prática pictórica dos artistas do Grupo Grimm. Ou seja, não pudemos considerá-la como parte integrante de um método sistemático pelo qual os artistas se relacionariam com o entorno a ser representado – como é possível comprovar em relação à pintura de Camille Corot (1796-1875) e dos pintores de Barbizon, os quais escreveram sobre o uso que faziam da fotografia, e em cujos acervos pessoais foram encontrados muitos exemplares de fotografias de paisagem.

O que pudemos constatar em relação a esse aspecto, foi que em um momento específico Caron utilizou-se, sim, de fotografias. Esse contato se deu durante o período de estudos na Academia Imperial de Belas Artes, quando Grimm já ministrava aulas na instituição. Em 1883, quando expõe em Juiz de Fora, o jornal *O Pharol* elenca entre as obras expostas, duas pinturas a óleo, realizadas mediante o uso de duas fotografias (CHRISTO, 2013, p. 238).

A segunda hipótese que havíamos levantado dizia respeito a um possível diálogo das pinturas de Caron, na fase em que estava com Grimm, com as paisagens de Gustave Courbet (1819-1877). Essa possibilidade também nos permitiria vislumbrar uma referência compositiva plausível para Grimm, e, em consequência, também para Caron. Esse diálogo foi sugerido por Valéria Salgueiro (1997, p. 112), que sinalizou a possibilidade de contato entre Georg Grimm e Courbet. Tal aproximação poderia ter se dado na década de 1860 quando Grimm estudava na Academia de Belas-Artes de Munique, tendo em vista que Courbet realizava exposições bem sucedidas de sua obra em Frankfurt desde 1852, recebendo muito melhor acolhida na terra germânica do que em seu país natal.

Outra via de contato indireto entre Caron e a produção de Courbet, poderia ter sido por meio de Hector Hanoteau (1823-1890), seu professor durante os anos de estudo na França.

Hanoteau era amigo de Courbet, e chegaram a trabalhar juntos em uma pintura – *Banhistas*, de 1858, que integra o acervo do *Musée d'Orsay*. Entretanto, até onde pudemos constatar, no momento em que Caron estava na Europa – quinze anos após Courbet ter se exilado na Suíça, e cerca de oito anos após a morte do artista francês – a pintura de paisagem de Hanoteau apresentava já características diferentes e um tanto distanciadas da maneira de pintar de Courbet. Além disso, o momento em que a pintura de Caron mais se assemelhava às composições do artista é no período precedente, quando pintava com Grimm no Brasil.

Esboçamos em linhas gerais as características dessa pesquisa, suas limitações e os objetivos a que este trabalho se propôs. Sigamos, pois, e abramos bem os olhos para acompanhar o percurso artístico do paisagista Hipólito Caron. Dispostos a empreender um olhar longo, talvez possamos divisar alguns dos estratos do seu olhar.

O OLHO TOCA O MUNDO

Pintar enquanto olha. Pensamento que se faz imagem. Imagem que se faz no olhar longo, repetido, constante. Sensível à luz forte, contrastes abruptos. Representar o aqui, o entorno. A Arcádia está em volta, aqui na praia de Niterói, ali na estradinha dos lugarejos rurais. Não é habitada por faunos, dríades ou Pã. Só pescadores simples, vaqueiros tangendo reses, lavadeiras equilibrando tinas com peças de roupa na cabeça.

Abra os olhos e veja. Pinte o que vê: esses céus de azul claro intenso com nuvens esparsas, frequentemente delgadas sutilmente sobrepondo-se umas às outras em camadas e mais camadas na vastidão. Sinta o vento açoiar os arbustos no alto do rochedo, ouça as ondas quebrarem nos seixos que se espalham à sua base. Essa vida, essas cores, essa luz... não foram copiadas de uma estampa. São os elementos de um lugar vivido, observado longamente.

Quanto de história pode encerrar uma pintura de paisagem, para além de uma possível semelhança com o lugar representado, que talvez não apresente a mesma configuração e tenha mudado ao longo dos anos? Ou, ainda, para além da história que esse suporte evidencia: a tela com os vários estratos sobre ela depositados, da base preparadora às camadas de tinta passando pelo desenho, até aquelas camadas de tempo e sujidade turvando o verniz e tornando as cores mais distantes do que o arranjo virtual do espaço poderia sugerir... Uma história ainda mais antiga, mais difícil de apreender talvez fosse a história do olhar desse pintor. O olhar que guia a mão, ou a mão que se move conforme o olhar do artista faz perguntas. Difícil perscrutá-lo. Usemos refletir sobre essa história da visibilidade interrogando as obras – o fruto da metamorfose do olhar que pousa sobre o mundo.

Uma elevação rochosa se ergue junto ao mar, ocupando mais da metade do quadro. Boa parte de sua constituição parece ter sido desconsiderada pelo enquadramento. Uma vegetação arbustiva se espalha pela grande rocha até o seu cume, enquanto junto a sua base, rochas menores se espraiam banhadas pelas ondas que ali arrefecem. O mar é percebido em uma estreita faixa horizontal na porção esquerda, entre as rochas e os outeiros azulados pela distância. No restante da pintura observa-se o céu com nuvens pouco espessas – a contraparte triangular do rochedo – estendendo-se pela porção esquerda e superior da composição.

O *Rochedo da Boa Viagem* (fig. 1) é uma pequena tela pintada por Hipólito Caron em 1884, muito semelhante à pintura (fig. 2) que seu mestre, Johann Georg Grimm (1846-1887), teria realizado a partir do mesmo local. A semelhança entre mestre e discípulo, aqui bastante contundente, estende-se em muitos exemplos de outros estudantes de Grimm, em imagens que

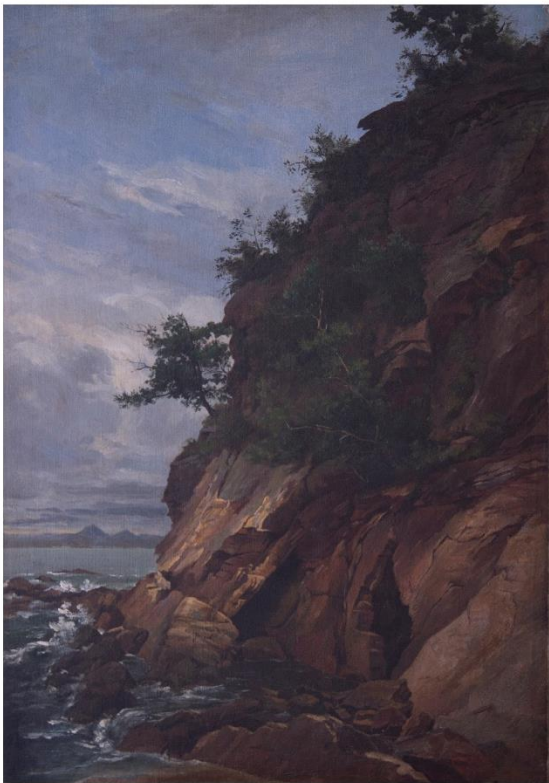


Fig. 1. Hipólito. Caron. *Rochedo da Boa Viagem*, 1884. OST. 54,5 x 38,5 cm. Coleção Particular, RJ. Foto: Ana C. Brito.

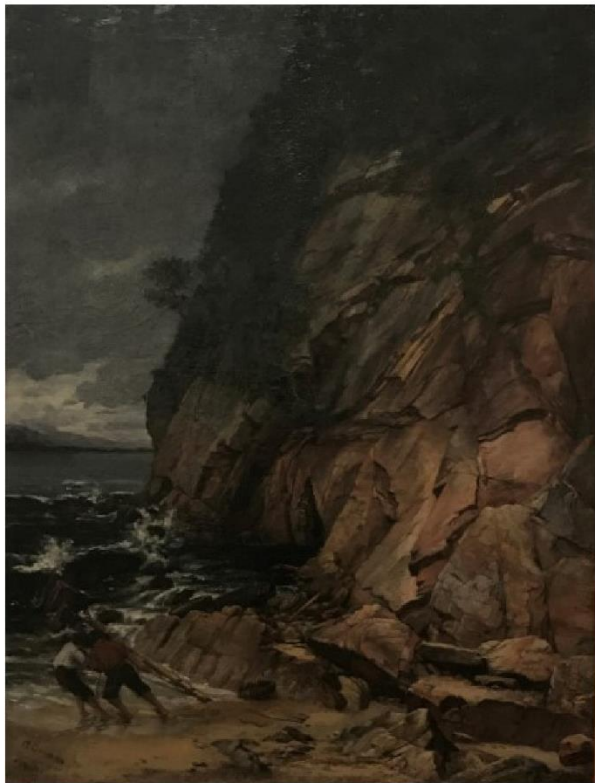
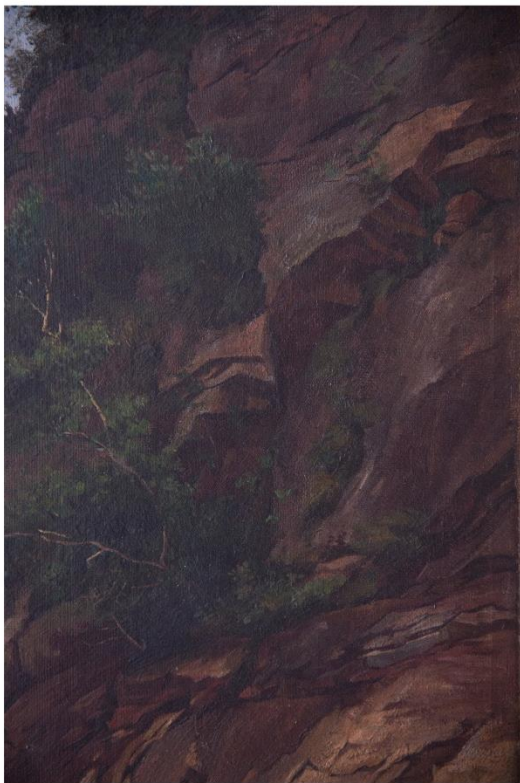


Fig. 2. Georg Grimm. *Rochedo da Boa Viagem*, 1884. OST. 80 x 61 cm. Museu Antônio Parreiras, Niterói. Fonte: https://faap2017blog2.files.wordpress.com/2017/05/img_0387.jpg?w=739



— |
— | Detalhes da fig. 1

parecem rebater umas às outras: cantos de praia com rochas delineadas conscienciosamente, com exíguos barcos de pesca deixados na margem da praia, vegetação arbustiva ocasional e, vez por outra, as diminutas figuras puxando redes – menos protagonistas do que parte da paisagem. Esses elementos todos compostos sob o mesmo padrão: uma diagonal em que se acomoda o canto de praia e a linha do horizonte para a qual os olhos dos espectadores escapam, na leveza azul da conjunção de céu e mar.

Paisagistas encimando outeiros

Hipólito Boaventura Caron (1862-1892), o paisagista cuja carreira de pouco mais de dez anos de pintura deixou, segundo se estima, algumas dezenas de obras, faleceu aos trinta anos de idade, por ter contraído febre amarela em uma de suas incursões no interior do estado de Minas Gerais. Durante sua vida foi pintor de paisagens, mas também executou retratos e decorações; foi professor do *Liceu de Artes e Ofícios* do Rio de Janeiro; fundador de uma instituição semelhante em Juiz de Fora, Minas Gerais; e correspondente de um jornal desta cidade, *O Pharol*. Caron é conhecido, sobretudo, por ter integrado a escola de paisagistas¹ capitaneada por Grimm, sendo sempre citado em estudos que se ocupam do mestre bávaro ou de algum de seus outros discípulos². Procurar reunir sua obra e, em especial suas paisagens, além de buscar delinear o olhar que as teria conformado, coloca-se como a tarefa de depreender o autor e o artista como Jorge Coli sugeriu.

Na distinção feita pelo teórico (COLI, 2009, pp. 18-25), o *artista* seria a pessoa dotada de personalidade que preside à gênese das obras, enquanto a noção de *autor* por ele utilizada teria sido importada da crítica do cinema, designando o pensamento que se materializa nas obras e se torna autônomo em relação ao *artista*. Desse modo, pode-se perceber, por exemplo, uma unidade de pensamento em um conjunto de obras feitas durante a Idade Média e inferir que tenham sido realizadas pelas mesmas mãos sem que se saiba a identidade da pessoa em questão. Um conjunto de obras caracteriza um autor, na medida em que compõe uma constância de pensamento plástico. No caso aqui discutido – a obra paisagística de Hipólito Caron – também a distinção é válida: pouco sabemos do artista, cujo rastro perseguimos nos periódicos oitocentistas e em páginas de críticos de sua época e de outros mais recentes. Entretanto, ao

¹ Gonzaga Duque atribui a Grimm o mérito de ter fundado a primeira escola brasileira de paisagistas, alçando esse gênero de pintura à representação das cores da nossa natureza (Gonzaga-Duque, 1995, p.193).

² Além de Caron, são comumente citados como membros do grupo os pintores Francisco Joaquim Gomes Ribeiro (c.1855-c.1900), Domingo García y Vasquez (1859-1912), Joaquim José da França Júnior (1838-1890), e os mais célebres, Giovanni Battista Felice Castagneto (1874-1900) e Antônio Diogo da Silva Parreiras (1860-1938).

pensamento plástico do autor Hipólito Caron, este que se autonomizou nas obras, pode-se ter acesso e se perscrutar mais livremente.

Sobre o artista, sabe-se que nasceu em Resende, no estado do Rio de Janeiro, sua mãe chamava-se Jesuína Maria da Cunha e seu pai, Clemente João Caron, era francês e se estabeleceu em Juiz de Fora, Minas Gerais, como proprietário de uma padaria³. Aos 18 anos, em 1880, quando se transferiu para o Rio de Janeiro, a fim de estudar na Academia Imperial de Belas Artes, Caron já pintava retratos e realizava decorações, destacando-se no aprendizado da pintura de paisagem nessa instituição. Ali tomou aulas de pintura com Georg Grimm, que entre 1882 e 1884 ocupou interinamente a cadeira de *Paisagem, flores e animais*. Caron foi um dos estudantes que seguiu com Grimm para Niterói, quando este deixou a AIBA ao perceber a impossibilidade de ali se efetivar como professor⁴.

Fixados em Niterói, na Rua Taylor, os jovens paisagistas se lançavam juntos ao aprendizado da pintura, persistindo no método do *plein air*. A prática da pintura ao ar livre era frequentemente louvada pela crítica, publicada em periódicos da época. A noção de que Grimm, tido como inovador, teria a natureza por atelier é frequentemente evocada pelos textos da crítica oitocentista, sendo também registrado por seu discípulo mais longo, Antônio Parreiras, na autobiografia *História de um pintor contada por ele mesmo*, de 1936. O elogio se estenderia à ideia de que tal prática beneficiaria o desenvolvimento das individualidades dos pintores, uma vez que as suas paisagens não surgiriam do estudo dos mestres e da aplicação à cópia das estampas reproduzindo lugares da Europa. Elas seriam tomadas dos lugares em que os jovens discípulos do bávaro instalavam suas tendas – os lugarejos, com sua luz forte e cores vivas, estendidos ante seus olhos e defronte suas telas e cavaletes. É interessante, entretanto, notar que essas individualidades, e as peculiaridades do olhar e do pintar próprias a cada artista do grupo, encontram-se emolduradas pelo mesmo – quase idêntico – esquema compositivo. Ausentes os modelos dos grandes mestres, permanece o modelo do professor: uma maneira de conformar ou arranjar o que era visto. Constatação esta que poderia reiterar, talvez, a sugestão de Anne Cauquelin (2007, p. 96) de que a paisagem *in visu* (a representação pictórica) é a moldura que ajuda a reconhecer a paisagem *in situ* (o território contemplado com olhar *estético*), ou seja, é

³ Agradeço a Aline Vasconcellos por disponibilizar seu Trabalho de Conclusão de Curso em História (UFJF), intitulado *Hipólito Boaventura Caron: conhecendo o pintor de paisagens oitocentista*, que traz os dados biográficos de Caron de forma pormenorizada.

⁴ Rafael Cardoso (2008, p. 82) registra como motivação do desligamento de Grimm em relação à AIBA a falta de sintonia com o então diretor, Antônio Nicolau Tolentino, que teria dificultado a abertura de um concurso para efetivar o pintor alemão por ter outros candidatos em mente para a vaga. Grimm, por sua vez, não quis renovar o contrato temporário que o manteria no cargo e acabou por abandonar a instituição.

o que permite ordená-la para então se deter nela como imagem. “Só vemos o que já foi visto e o vemos como deve ser visto. *Vê, como é belo...*”.

Os termos *in situ* e *in visu* são utilizados por Régis Debray (1994, p. 191), para explicitar a precedência da representação imagética à designação de um lugar atravessado e vivido. O meio natural ganhou força estética quando o enquadramento da pintura engendrou um modo de olhar a natureza que transforma “em quadro um estado caótico do universo”. A noção de paisagem teria sido fabricada primeiramente na arte, e, somente depois, por influência desta, passaria a ser percebida no território, como uma indumentária da natureza que se confundisse com ela. As afirmações de Debray e Cauquelin remetendo, talvez, a uma origem, podem nos auxiliar na compreensão de um olhar impuro lançado sobre o território, não desprovido de referencial, como se constatássemos o sempre presente governo da imagem no modo como o vivido e visto retornam à representação.

Da maneira como Grimm via a paisagem e o modo como ensinou seus estudantes a olhar: temos algumas imagens que prestariam testemunho. A acuidade do tratamento das rochas consiste em uma característica muito própria a Grimm, e reverbera na pintura de seus discípulos. Tal atenção se mostra de maneira contundente na pintura realizada em 1885, retratando a cabeceira do rio Paquequer (fig 3), sendo possível percebê-la também nas paisagens com cascata (fig 4 e 5). Na primeira pintura, a paisagem é composta por um terreno inteiramente rochoso, com uma vegetação perfilada à direita até o cimo do outeiro, tornando-se mais esparsa na porção esquerda do quadro. A magnitude das rochas é evidenciada pela figura humana assentada em um dos planos mais próximos, cuja roupa branca reverbera a alvura das águas que fluem mais ao fundo à direita.

A cascata de Teresópolis representada por Grimm (fig. 5) também foi pintada por um de seus discípulos, Garcia y Vasquez (fig 6), em 1884. As duas pinturas muito se assemelham, sendo adotado quase o mesmo ponto de vista. Na obra de Vasquez, porém, há algumas áreas suprimidas como os picos rochosos que, em Grimm, aparecem atrás das árvores à direita. Permanece nas duas obras a escolha de pintar em uma tela vertical, bem como o privilégio conferido às rochas da cachoeira que, em ambos os quadros, ocupam mais de um terço da composição.

É interessante lembrar que as telas para pintura a óleo tinham, naquela época, tamanhos e medidas predeterminados. Embora pintores anteriores, como Nicolas Taunay, seu filho Félix Taunay e mesmo Agostinho da Mota, já houvessem pintado paisagens com a tela na vertical, a

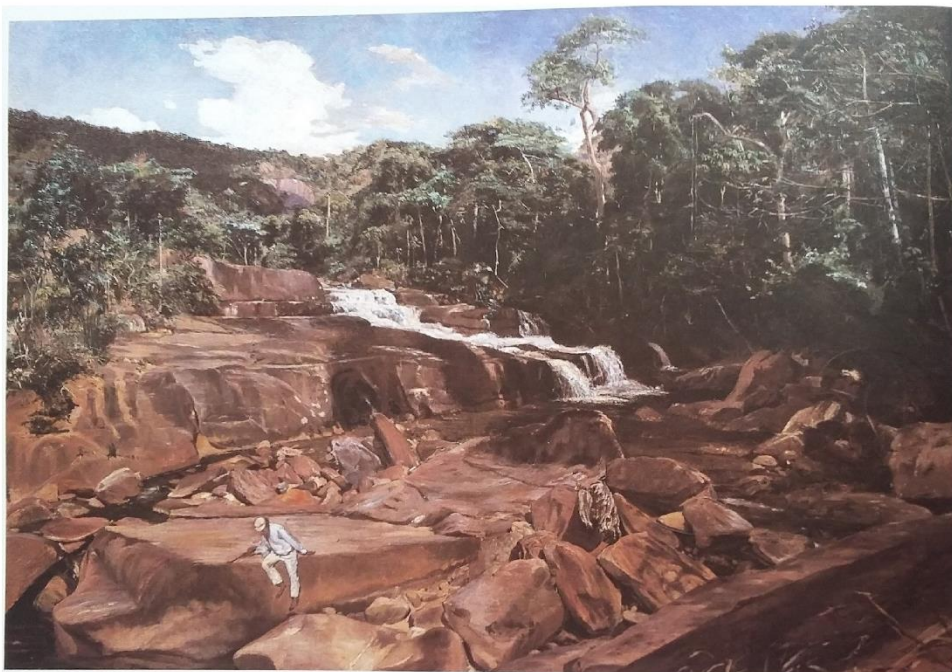


Fig. 3. Georg Grimm. *Trecho de paisagem com cachoeira*, s/d. OST, 81 x 105 cm. Col. Fadel. Fonte: Catálogo *O Brasil do século XIX na Coleção Fadel*, 2004, p. 92

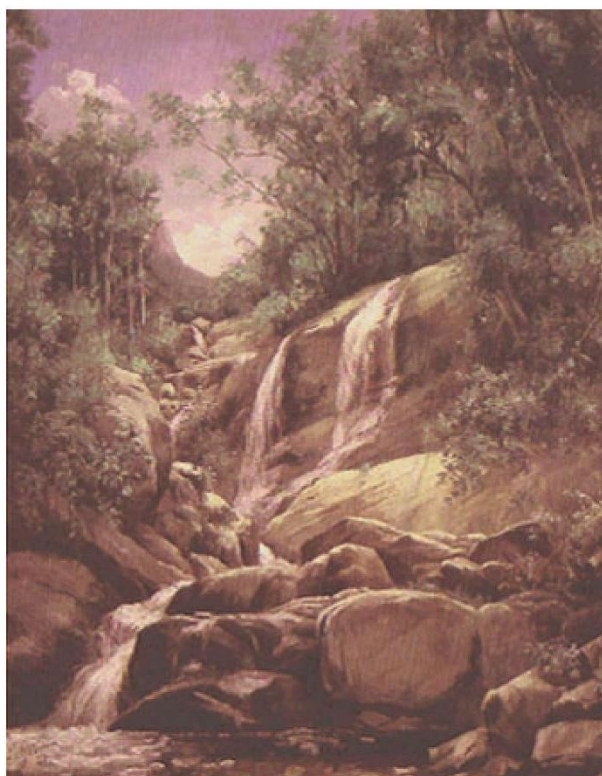


Fig. 4. Georg Grimm. *Trecho de Paisagem com Cascata*, 1885. OST, 64 x 47 cm. Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa23394/georg-grimm>

ocorrência se mostrava rara. Com Grimm e seus discípulos, por outro lado, essa disposição é bastante recorrente, e parece guardar relação com determinadas escolhas compositivas, bem como com o tratamento cuidadoso e fidedigno que prescindiu da harmonia totalizante das grandes áreas e vistas distantes para se concentrar em porções menores e mais detalhadas.

Outra abordagem dupla de paisagens de Grimm e Vasquez compreende duas vistas do Cavalão (fig 7 e 8). Nesse caso, conforme o catálogo *Vistas e paisagens na enseada de Niterói* (2002), organizado por Jorge Silveira, no qual constam as reproduções, a pintura do estudante precede a do mestre. Feitas a partir do mesmo ponto de vista, a pintura de Grimm apresenta menos contraste de luz e abarca uma área ligeiramente menor em virtude da escolha de uma tela na vertical. A vegetação por trás do portal em ruínas em Vasquez apresenta uma compleição mais soturna, ao passo que em Grimm, é possível perceber o terreno sob as árvores. A principal diferença compositiva, entretanto, é a presença de dois grupos de crianças no quadro de Grimm. Separadas do que se presume que seja o mar aberto por algumas pedras, três crianças brincam nuas. Rafael Cardoso (2008, p. 84) sublinha que elas compõem um retrato de integração racial bem ao gosto das sensibilidades mais avançadas do Segundo Reinado, poucos anos antes da abolição da escravatura, pois imiscuídas de maneira harmoniosa há duas crianças brancas pequenas e uma maior, mestiça. O segundo grupo se posta à direita, fora da água: “uma mocinha mais velha está sentada sobre uma pedra, vestida, e ajuda uma criança pequena a calçar os sapatos. Sua presença denota, visualmente, que as crianças não estão desacompanhadas. Há quem cuide delas”, observa Cardoso (2008, p. 85).

No tratamento das rochas, percebemos mais singularidades: na pintura de Vasquez as cores são mais saturadas, percebemo-las como manchas, assemelhando-se a um modo aquarelado. Embora apresentem linhas, essas são mais marcadas. Já na pintura de Grimm, os volumes não se confundem – são demarcados minuciosamente e sutilmente, os tons de ocre e cinza desvanecem mais facilmente para o branco da areia que predomina no centro. Sobretudo, percebe-se o cuidado em detalhar as rochas, dando a ver rachaduras, concavidades e protuberâncias.

Para além do prazer de olhar essas imagens e nos exercitar em percebê-las enquanto as descrevemos, interessa-nos trazer a lume de maneira conscienciosa essa atenção para com as rochas, de modo que possamos nos deter nas semelhanças que persistiriam entre os membros do grupo e em Caron, em particular.

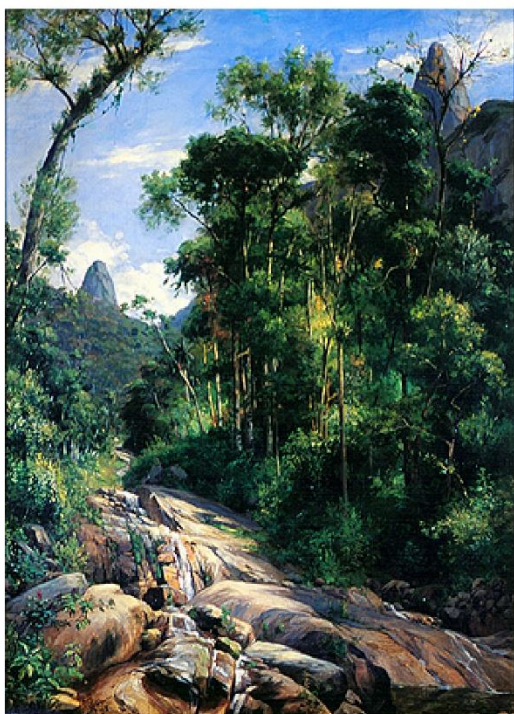


Fig. 5. Georg Grimm. *Cascatinha de Teresópolis*, 1885. OST, 62 x 47 cm. Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa23394/georg-grimm>

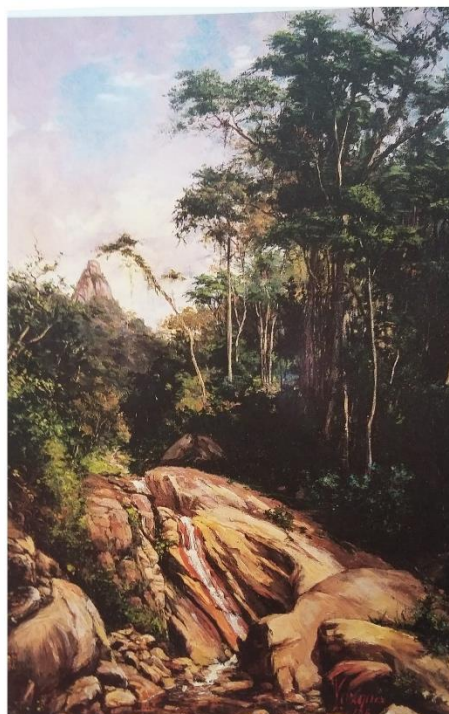


Fig. 6. García y Vasquez. *Cascata em Teresópolis*, 1884. OST, 56 x 36,5 cm. Col. Fadel. Fonte: *Catálogo O Brasil do século XIX na Coleção Fadel*, 2004, p. 87.

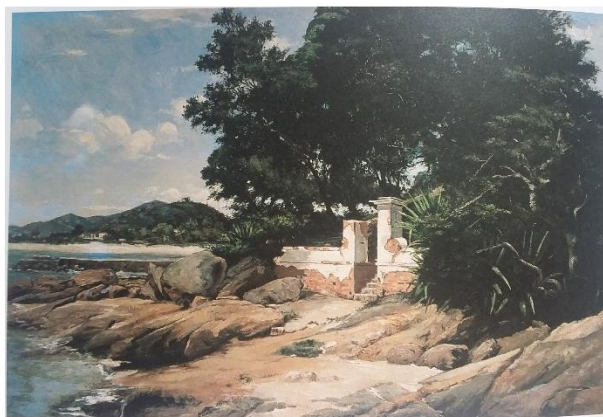


Fig. 7. García y Vasquez. *Vista da ponta do Cavalão em Icarai*, 1883. OST, 60 x 90 cm. Col. Particular. Rio de Janeiro, RJ. Fonte: *Vistas e Paisagens da Enseada de Niterói*, 2002, p. 258.

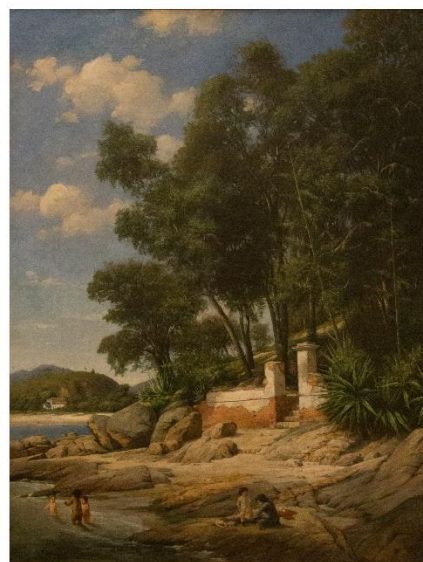


Fig. 8. Georg Grimm. *Vista da ponta do Cavalão em Icarai*, 1884. OST, 110 x 84 cm. Museu Nacional de Belas Artes/Ibram/MinC, n. 02/2017. Rio de Janeiro, RJ. Foto: Ana C. Brito.

Dentre as pinturas de Hipólito Caron que mapeamos, há três em que podemos observar esse aspecto: *O Rochedo da Boa Viagem* (fig. 1) já mencionado, a *Praia da Boa Viagem* (fig. 16) e o *Trecho de paisagem rural* (fig. 26), todas de 1884.

O Rochedo é paradigmático. Enquanto Grimm (fig. 2) o toma a uma distância que permite ver a areia da praia, onde se esforçam dois homens com equipamentos de pesca, seu discípulo (fig. 1) dele se ocupa de modo mais próximo. Prescinde de parte do acidente rochoso, focando-se menos em sua completude horizontal do que em mostrá-lo verticalmente. Ainda que em sua pintura seja possível divisar o topo do rochedo, é na paisagem do mestre alemão que o acidente geográfico toma uma feição de magnitude, justamente pela presença das pequenas figuras humanas em sua base, que proporcionam uma escala de comparação. Caron não inclui figuras humanas: seu olhar parece se ocupar de modo primaz com essa grande rocha.

As cores também são bastante diferentes nos dois quadros. Grimm mostra um dia mais sombrio, em que estão presentes nuvens mais densas e espessas. Esses elementos formam com o tratamento escuro da parte superior do rochedo uma atmosfera mais dramática do que se vê na paisagem do pintor mais jovem. Neste, as camadas de nuvens não obscurecem o céu. Antes, deixa transpassar um azul suave cujo contraste destaca os tons cálidos do rochedo, de tal maneira que, apesar das nuvens bem visíveis, distingue-se um dia bastante claro. São precisamente as cores que trazem essa noção.

Coincidem nas duas obras o tratamento minucioso do rochedo. Vemos suas quinas afiadas, percebemos algumas reentrâncias (abruptas ou mais arredondadas, conforme a obra), distinguimos fissuras, e até mesmo vislumbramos a espessura da parede formada em torno da fenda que a rocha porta, e que em Caron adquire um posicionamento quase central. Ainda assim, a minúcia parece se exercer mais tenazmente no professor, dado o emprego maior de cromatismos nas rochas e o prodígio de linhas que multiplicam as faces do rochedo.

A atenção concedida às rochas é também evidenciada pela composição. Mestre e discípulo representam o grande volume rochoso cindido: não nos é dado apreender a totalidade do outeiro. Posicionado à direita e ocupando mais da metade da tela, o monte confina com o mar e a areia em Grimm e apenas com a água em Caron. Neste, nossos olhos podem se deslocar do topo do rochedo até os seixos no primeiro plano, contornando a silhueta da elevação através das leves camadas de azuis do céu e espreado-se junto à rebentação. Do primeiro plano o olho perscruta, então, a fenda próxima a uma face parcialmente iluminada no rochedo, mais à direita. Temos, pois, um movimento semi-helicoidal, como se acompanhássemos com os olhos o início de uma espiral.

Na obra do professor, ainda que a grande rocha ocupe posição quase idêntica, percebe-se pela base do monte que ele é figurado em uma perspectiva mais oblíqua do que na pintura de Caron. A luz concentrada no primeiro plano, incidindo em parcela da parede rochosa, aliada à ação desenvolvida pelas duas figuras, faz-nos supor que o percurso mais provável a ser descrito partiria do plano mais próximo e iluminado para flutuar no fundo de tons mais azuis. Sejam quais forem os passeios que os olhos fizerem, recorrem nas duas obras as fortes diagonais demarcadas pela silhueta do rochedo. Tal posicionamento, que o enquadra de maneira incompleta, poderia sugerir diferentes diálogos. Uma hipótese bastante simples e plausível é que essa maneira cindida e próxima poderia ser tão somente tributária a um olhar atento que explicitaria melhor a sua minúcia através de enquadramentos mais próximos, ainda que fracionando o elemento prevalente.

Valéria Salgueiro (2000, p. 31) localiza esse modo de composição em um momento posterior à paisagem romântica, identificando-o com o realismo de Courbet (1819-1877), bem como com a pintura dos paisagistas de Barbizon:

[O] foco em recortes mais limitados da paisagem, que permitissem uma experiência de contato e visualização mais próxima e intensa do objeto, ia assumindo mais e mais a preferência dos paisagistas de vanguarda, como trechos do interior de florestas, fechados e sem evidenciar a recessão do espaço e do horizonte, concentrando-se a atenção em formas e cores, e como se apresentavam à vista sob certa luz.

Esse modo de representar a paisagem incidiu também na formação de Georg Grimm, que estudou na Academia de Belas Artes de Munique na década de 1860. Segundo Salgueiro (1997, p. 112) nessa época, “um *naturalismo observante*, tendendo à ciência era já uma direção da arte de paisagem alemã, ao lado da direção místico-religiosa de Caspar David Friedrich”. Além disso, o período de estudos de Grimm coincidiu com o sucesso de Courbet na Alemanha, sendo que o pintor francês vinha realizando exposições bem sucedidas de suas pinturas em Frankfurt desde 1852, onde permaneceu por meio ano pintando e sendo muito admirado por seus colegas germânicos. Desse modo, é muito provável que Grimm tenha tido contato com as pinturas de Courbet, ou que, ao menos, estivesse familiarizado com o seu modo de pintar.

Na década de 1860, Courbet realizou muitas pinturas de paisagem no litoral da Normandia. Algumas delas possuem semelhanças com as que Grimm realizaria anos depois no Rio de Janeiro. *La Trombe, Etretat*⁵ (fig 9) é estruturada a partir de diagonais de forma semelhante à pintura do *Rochedo da Boa Viagem* de Grimm e Caron (fig. 1 e 2). Um penhasco

⁵ Optamos por não traduzir o título da obra para o português sempre que encontrada na língua original do artista que a realizou.

rochoso bastante irregular se projeta em direção ao mar, que se abate com fúria sobre ele. Há uma pequena faixa de areia no primeiro plano e um céu amplo e com nuvens escuras e espessas ocupam dois terços do quadro. Como as marinhas do professor de Caron, essa paisagem pode ser dividida por uma diagonal, cabendo a uma parte água e vapores, e à outra, terra e rocha.

Plage d'Etretat par un temps de neige (fig. 10), do mesmo período, apresenta composição semelhante. Nesta pintura, chama a atenção, porém, a diferença contundente de planos. O primeiro plano é bastante próximo e os seguintes parecem se distanciar de forma abrupta, como se os planos intermediários tivessem sido suprimidos. Para Vânia Carneiro de Carvalho (1998, p. 208) tais peculiaridades são características da linguagem fotográfica.

Ao comparar pinturas e fotografias oitocentistas, a pesquisadora diz que até o romantismo, na pintura de paisagem, a composição costumava ser ampla, o tratamento do conjunto prevalecia e com ele a captação da imagem de um ponto de vista distante, onde predominavam o plano médio e a centralização da linha do horizonte. Na fotografia, por outro lado, havia quebras agressivas e o primeiro plano se tornava muito mais próximo.

O impacto da visualidade fotográfica nas paisagens de Courbet se mostra de modo inequívoco em outra obra, realizada quando já vivia em exílio, na Suíça. Em *Le Château de Chillon*, (fig. 11) de 1874, Courbet pinta o castelo setecentista a partir de uma fotografia (fig. 12) de Adolphe Braun (1812-1877). A composição é praticamente idêntica, diferindo em poucos detalhes: Courbet aumentou suavemente as montanhas do fundo e as velou com uma névoa.

Sabe-se que o pintor francês se utilizou de fotografias como referência para algumas de suas pinturas. Para Van Deren Coke (1964, p. 205) a fotografia tinha junto a Courbet a função mnemônica. Segundo o autor, desde a descoberta do colódio seco, quando o processo fotográfico passa a ser quase instantâneo, os pintores vinham se utilizando da fotografia com esse objetivo. Certos efeitos de luz passam a ser tomados por meio da fotografia. Efeitos que, de outro modo não seriam apreendidos, como as complicadas sombras das montanhas, impossíveis de serem desenhadas de modo fidedigno por mudarem muito rapidamente, da mesma forma que a configuração das nuvens.

Em que pese a impossibilidade de assegurarmos o contato de Georg Grimm com a pintura de Courbet, essas características nos autorizam a considerar a partilha de certa visualidade, em que a prática fotográfica estaria implicada. Na pintura de Caron de que nos ocupávamos anteriormente, o *Rochedo da Boa Viagem* (fig. 1), a afinidade com a composição fotográfica reside principalmente no corte de alguns elementos. Isso é flagrante no ramo



Fig. 9. Gustave Courbet. *La Trombe, Etretat*, 1869-70. OST, 54 x 80 cm. Musée des Beaux-Arts, Dijon. Fonte: <http://www.culture.gouv.fr/>



Fig. 10. Gustave Courbet. *Plage d'Etretat par un temps de neige*, 1869-70. OST, 40 x 47 cm. Château Musée, Dieppe. Fonte: <http://www.culture.gouv.fr/>



Fig. 11. Gustave Courbet. *Le Château de Chillon*, 1874. OST, 86 x 100 cm. Musée Courbet, Ornans. Fonte: www.wga.hu



Fig. 12. Adolphe Braun. *Le Château de Chillon*. 1867. Fotografia. Fonte: http://www.luminous-lint.com/__phv_app.php?/p/Adolphe__Braun/

arbustivo no topo da rocha, cuja representação se interrompe como se parte dele houvesse escapado ao enquadramento. Ademais, há o posicionamento do outeiro, que ao invés de ser representado integralmente, figura nítido, próximo e recortado. Tais características sugerem a fotografia como modelo compositivo, o que é bastante razoável em uma época de intensa contaminação entre pintura e fotografia.

Apesar dessas relações possíveis, em que direta ou indiretamente a visualidade fotográfica estaria implicada na pintura de Caron, falta-nos documentos que confirmem sua presença na prática dos paisagistas do Grupo Grimm. À parte disso, sabe-se de pelo menos um momento em que Caron pintou paisagens a partir de fotografias. Pesquisando junto aos exemplares do periódico juiz-forano *O Pharol*, Maraliz Christo (2013, p. 238) encontrou o registro de duas pinturas a óleo em miniatura feitas a partir de duas fotografias em 1882, quando Caron ainda estudava na AIBA sob orientação de Grimm. A notícia se reportava a uma exposição do artista na redação do jornal mineiro em abril de 1883:

- Obtivemos as seguintes informações sobre as obras expostas pelo Sr. Hipólito Caron.
- Os estudos acadêmicos foram premiados, em 1882, com a pequena medalha de ouro, maior prêmio da aula de desenho figurado, nesse ano.
 - O quadro de concurso de 1881 da aula de paisagens foi premiado com a medalha de prata, tendo sido executado em 5 sessões de uma hora cada uma, quando o autor completava ainda o segundo ano de Academia.
 - O quadro – *Ocaso do Sol* – estudo d’après nature, representa o efeito dos últimos raios de luz em um pitoresco sítio da Praia Formosa.
 - O trabalho intitulado *Reminiscência* é original do artista e executado nesta cidade, servindo-se ou guiando-se por vagas recordações de paisagens que viu alhures.
 - A pintura marinha *A pesca*, que tem sido apreciada pelo expressivo do colorido e bem acabado dos contornos, é também original e o trabalho mais recente do artista.
 - Dos quadros com que concorreu o artista para a exposição acadêmica do ano de 1882, onde recebeu a grande medalha de ouro, o único que faz parte desta é a cópia *Cenas da Calabria*, o qual tem sido o mais apreciado nesta cidade e é uma prova de que na corte é que se acham os chefs d’oeuvre do autor.
 - Há, finalmente, entre os trabalhos a óleo, duas miniaturas, *Bethleem* e *rua da Amargura*, para as quais **serviu-se o artista de duas fotografias**, sendo seu todo o colorido.
 - No gênero aquarelas – expôs o artista, como espécimes uma, que representa o terceiro ato da ópera *Roberto do Diabo* e outra o arco *Constantino* em Roma.
- São ambos de efeito cenográfico⁶.

A composição dos rochedos de Caron e de Grimm (fig. 1 e 2) também colabora para a apreensão de uma paisagem que se apresenta como síntese. Mata, água e rocha são os elementos, por exemplo, que Simon Schama se utiliza em *Paisagem e memória* para entrelaçar representações da paisagem em que um desses elementos predomina, com correntes de memória cultural sedimentadas, revolvidas e ressignificadas muitas vezes por diversas

⁶ *O Pharol*, n. 42, 17/4/1883, p. 1. Grifo nosso. Para melhor fluidez da leitura, atualizamos a grafia de todos os textos dos jornais oitocentistas utilizados.

sociedades humanas. A síntese do escritor britânico comparece, então, como estratégia narrativa. Escava camadas da história do olhar nos elementos que compõem a paisagem.

Na pintura chinesa, em que a representação da paisagem se deu muito antes do que na tradição ocidental, o próprio termo correspondente à noção de *paisagem* é a junção de apenas dois elementos – *shanshui*: montanha-água. François Cheng (2012) afirma que o binômio alude aos dois polos característicos da topografia desse país, explicando ainda que a pintura chinesa tradicional está intimamente ligada à cosmologia taoísta, de modo que a noção de água-montanha se relacionaria com o par yin-yang: os dois sopros vitais complementares que regeriam, mediante sua interação, todos os seres. Provenientes do vazio originário, o yin e o yang seriam também habitados pelo vazio intermediário, de modo que este é que permitiria que o yang, como força ativa, e o yin, como suavidade receptiva, interagissem em um movimento de constante devir recíproco. Na pintura chinesa, esse movimento cosmológico implicaria que a montanha e a água não seriam elementos fixamente antagônicos, antes, mediante o vazio que os anima, eles estariam em constante devir: a montanha em devir-água e a água em devir-montanha.

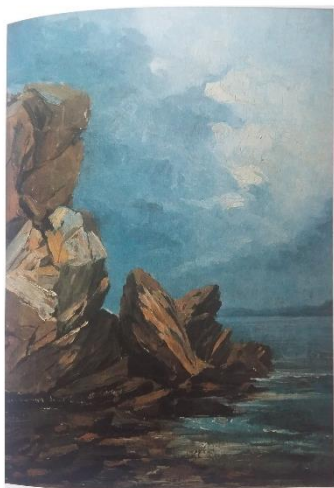


Fig. 13. Gomes Ribeiro. *Trecho de mar e rochedos na praia de Boa Viagem*, c. 1887. OST colada em madeira. 37,5 x 27,7 cm. Museu Antônio Parreiras, Niterói, RJ. Fonte: *Vistas e Paisagens da Enseada de Niterói*, 2002, 165.

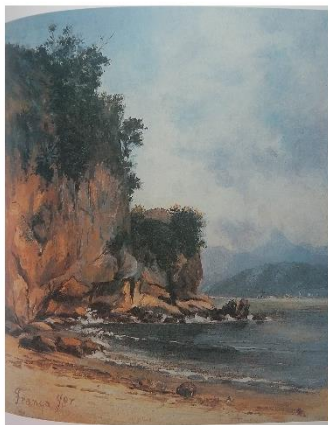


Fig. 14. França Júnior. *Vista da ilha da Boa Viagem tomada da praia Vermelha*, c. 1885. OST, 30 x 25,7 cm. Instituto Ricardo Brennand, Recife. Fonte: *Vistas e Paisagens da Enseada de Niterói*, 2002, 167.



Fig. 15. Antônio Parreiras. *Estudo [Rochedo da Boa Viagem de Niterói]*, c. 1885. OST. 50,2 x 35,4 cm. Col. Fadel. Fonte: *Vistas e Paisagens da Enseada de Niterói*, 2002, p. 169.

A concisão que entre os distantes e antigos chineses se ancorava tanto em uma cosmologia como em uma topografia, nos paisagistas oitocentistas do Grupo Grimm, possivelmente se reportaria a uma maneira de se apropriar de porções do mundo onde deitavam

os olhos. Três pinturas de colegas de Caron (dentre outras semelhantes) reverberam essa asserção, representando rochedos a partir da *Praia Vermelha*, em Niterói (fig. 13, 14 e 15). Talvez⁷ essas pinturas de Gomes Ribeiro, França Júnior e Antônio Parreiras sejam imagens plasmadas a partir de expedições à natureza realizadas em conjunto. De maneira que as pequenas variações de ângulo e composição poderiam se reportar aos diferentes pontos em que os paisagistas armaram suas tendas ou fixaram seus cavaletes⁸, ao passo que o modo como empregam as cores e delineiam as formas poderia testificar a respeito da singularidade do olhar de cada um, lançados juntos sobre o mesmo acidente, na mesma praia, tendo, porém, por constante a atenção para com as rochas⁹.

Marinhas plácidas

O pesquisador Helder Oliveira (2007) traça uma breve genealogia das pinturas de marinha no Brasil, deslindando possíveis diálogos travados através da tradição da pintura. Perfilando exemplos desde os holandeses do século XVII, ele identifica algumas vertentes do gênero marinha: das batalhas navais, passando pelos retratos de navios, até a figuração desses ambientes como um cenário cotidiano que abarca tanto pequenas atividades de trabalho, tais como a pesca e o transporte de carga, quanto atividades mais prosaicas de lazer. Esta última modalidade teria se tornado mais comum na pintura durante o século XIX, estando em voga na Europa à época da atuação do Grupo Grimm. (OLIVEIRA, 2007, p. 62). Ainda que outros artistas itinerantes, como Facchinetti (1824-1900) e Vinet (1817-1876), houvessem fixado a tranquilidade de alguns trechos de litoral brasileiro, em Grimm e seus discípulos, recorrem as composições características dos cantos de praia: uma faixa de areia cuja extremidade direita ou esquerda descreve uma curva, justaposta ou não a algum declive pedregoso.

⁷ Em atenção à data (com exceção da pintura de Gomes Ribeiro, registrada como posterior) julgamos essa possibilidade praticamente certa, uma vez que em 1885 esses artistas estariam convivendo e pintando juntos em Niterói.

⁸ Na seção de sua autobiografia dedicada aos “companheiros de jornada”, como Parreiras chama seus companheiros do Grupo Grimm, o pintor frequentemente alude às tendas brancas que estes armavam em suas excursões para pintar ao ar livre em Niterói. Ver PARREIRAS, Antônio. *História de um pintor contada por ele mesmo: Brasil - França (1881-1936)*. Niterói: Diário Oficial, 1943, pp. 19-56. Muito instrutivo e proveitoso também é o mapa fornecido no final do catálogo organizado por Jorge Silveira, onde pode-se ver a localização provável em que muitas das pinturas aqui abordadas foram elaboradas, com setas indicando a direção das vistas tomadas pelos paisagistas. Ver *Vistas e paisagens na Enseada de Niterói*. Niterói: Casa Jorge Editorial, 2002, pp. 286-295.

⁹ Antônio Parreiras registra em sua autobiografia que anos após a dissolução do grupo e à morte de seus companheiros, ele ainda se dirigia ocasionalmente à praia da Boa Viagem, para pintar junto aos rochedos (ver PARREIRAS, 1943, p. 37). No catálogo organizado por Jorge Roberto Silveira (2002, pp. 171, 179 e 183) há registro de mais três pinturas do mesmo ponto de vista correspondendo às datas de 1891, 1908 e 1912.

A pintura *Praia da Boa Viagem* (fig. 16) de Hipólito Caron figura como uma delas. Nessa tela percebe-se de imediato as duas pequenas embarcações repousando na areia, no centro da composição, em primeiro plano. A faixa de areia em perspectiva conduz ao declive rochoso de um morro. Mais distante, como que atrás dessa elevação mais evidente, distinguimos outra, em cujo páramo está edificada uma casa. As ondas desvanecem tranquilas na areia. Não apenas no penhasco, como também se perfilando da base da elevação até as águas, percebem-se pedras cuidadosamente delineadas cujas cores variam de marrons mais escuros a ocres muito claros. As pedras alinhadas da praia para o mar constituem o elemento horizontal que interrompe a curva descrita da areia da praia até a ponta do morro mais distante. É precisamente essa curva que caracteriza o canto de praia e reverbera nas pinturas dos outros membros do grupo, como *A Pesca*, de Garcia y Vasquez, *Canto de Praia* de Parreiras, e *Porto do Rio de Janeiro*, de Castagneto (fig. 17, 18 e 19).

Excetuando a pintura de Parreiras, todos os outros cantos de praia que mencionamos integraram a Exposição Geral de Belas Artes promovida pela AIBA em 1884, celebrada por críticos como Félix Ferreira e Gonzaga Duque pela profusão de pinturas de paisagens ali apresentadas. Nessa ocasião Caron recebeu a segunda (ou pequena) medalha de ouro pela tela *Praia da Boa Viagem* (fig. 16), e Domingos Garcia y Vasquez recebeu o mesmo prêmio pela tela *A pesca* (fig. 17). Grimm também foi premiado nessa exposição, recebendo a primeira medalha de ouro pela tela *Vista do Cavalão*¹⁰ (fig. 8). Outras três obras do mestre foram expostas¹¹, dentre elas, a *Vista da ponta de Icaraí* (fig. 20), que é sinalizada (OLIVEIRA, 2007, p. 63) como o modelo das pinturas dos cantos de praia de seus discípulos.

Aqui temos esse canto de praia que também é uma vista. O contorno característico, como visto nas outras pinturas, encontra-se nesta obra menos acentuado. A concentração de rochas de diferentes tamanhos na margem da praia torna o desenho da enseada mais sutil. Elas compõem um aglomerado no centro do quadro que é partilhado com um grupo de figuras: três sentadas e uma em pé, que se curva um pouco, ocultando o rosto com o chapéu. As roupas claras de três delas se alinham com as velas baixas do bote parado na margem, o qual, por sua vez, nos conduz às velas hasteadas de um outro, mais distante, próximo à linha do horizonte,

¹⁰ Essa premiação demonstraria, segundo Rafael Cardoso (2008, p. 82), a clara aprovação da pintura paisagística de Grimm e seus discípulos pelo corpo docente da AIBA, ex-colegas do mestre alemão; contrariando a noção bastante evocada de que a saída de Grimm da instituição teria sido motivada pela hostilidade de seu diretor e professores em relação aos métodos de ensino de Grimm, não condizentes com a tradição vigente.

¹¹ Conforme aventado por Levy (1990, p. 347), Grimm participou com as seguintes obras: *Vista da cidade do Rio de Janeiro tomada da rua do Cassiano*, *Vista da ponta de Icaraí em Niterói*, *Vista do Cavalão em Niterói* e *Vista da Boa Viagem em Niterói*.



Fig. 16. Hipólito Caron. *Praia da Boa Viagem*, 1884. 50,2 x 75 cm. OST. Museu Nacional de Belas Artes/Ibram/MinC, n. 02/2017, Rio de Janeiro. Foto: Ana C. Brito.



Fig. 17. García y Vasquez. *Vista da praia da Boa Viagem [A pesca]*, 1883. OST. 53 x 57,5 cm. Museu Nacional de Belas Artes/Ibram/MinC, n. 02/2017, Rio de Janeiro. Foto: Ana C. Brito.



Fig. 18. Antônio Parreiras. *Vista de praia no litoral em São Domingos [Canto de Praia]*, 1886. OST. 55,4 x 99,4 cm. Museu Nacional de Belas Artes/Ibram/MinC, n. 02/2017, Rio de Janeiro. Foto: Ana C. Brito.



Fig. 19. Giovanni Castagneto. *Porto do Rio de Janeiro, RJ*, 1884. OST, 54,7 x 94 cm. Museu Nacional de Belas Artes/Ibram/MinC, n. 02/2017, Rio de Janeiro. Foto: Ana C. Brito.



Fig. 20. Georg Grimm. *Vista da Ponta de Icarai*, 1884. OST, 81,4 x 152 cm. Coleção Fadel. Rio de Janeiro. Fonte: Catálogo *O Brasil do século XIX na Coleção Fadel*, 2004, p. 41.

onde morros e nuvens se alternam. Outros barcos, diminuídos pela distância, despontam em uma parte bastante iluminada do mar, no centro, ao fundo. À esquerda, como elemento preponderante da pintura, ergue-se o rochedo com o costumeiro detalhamento conferido por Grimm. O pintor nos dá a ver a irregularidade da superfície, recoberta por fragmentos angulosos. Algumas pedras se sobrepõem verticalmente, enquanto na porção mais recuada, uma superfície aparentemente mais suave é caracterizada por linhas justapostas em diagonal. Um dos cumes visíveis – o mais central do conjunto rochoso – é composto por linhas sinuosas. O mestre ensina a ver os desenhos das rochas.

Após observarmos os aspectos comentados, poderíamos tomar o esquema compositivo recorrente dos pintores do Grupo Grimm como uma forma de ordenar o olhar, de enquadrar o lugar vivido e observado. Helder Oliveira (2007, p. 63) concebe o ensino de pintura ao ar livre de Grimm como um modo novo de interpretar a natureza. Maneira essa, que privilegiaria a experimentação e o olhar individual de cada membro do grupo.

A noção de que a pintura ao ar livre teria sido um método de ensino pioneiro e inovador introduzido por Georg Grimm, encontra-se já bastante comentada e relativizada por pesquisas recentes¹², e impõe questões em que nos deteremos mais adiante. Entretanto, no que toca à especificidade do olhar que essa prática poderia ter motivado nesse grupo de artistas, outra reflexão se faz possível.

Poder-se-ia imaginar a singularidade dessa aplicação em observar o cenário natural e pintar enquanto se observa, no breve espaço de tempo em que a luz não se alterou significativamente. As pinturas que olhamos e as informações de que dispomos a respeito do grupo nos permitem conceber um olhar atento: olhar longo, repetido e constante, disciplinarmente, todos os dias ao mesmo horário¹³.

Para além da franqueza e excessivo rigor com que alguns¹⁴ caracterizaram os métodos de Grimm, pode-se conceber como um ensinamento fundamental do mestre, o de haver colocado seus estudantes em confronto com o mundo, de modo que seus olhos o tocassem e

¹² Ver, a esse respeito: 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; e PEREIRA, Sônia Gomes. *A questão da paisagem no universo acadêmico do século XIX: o caso de Agostinho José da Mota*. Locus: Revista de História, Juiz de Fora, v. 36, n. 01, 2013. p.87-101.

¹³ Agradeço ao restaurador e artista Cláudio Valério Teixeira por me explicar o procedimento desses pintores.

¹⁴ Exemplar é o testemunho de França Jr, o pintor amador que acompanhava o grupo esporadicamente. Ao anunciar a exposição de pinturas de Garcia y Vasquez e Hipólito Caron, em um número do jornal *O Paiz*, em 1885, França Jr. narra um episódio em que o mestre dos paisagistas teria se referido com rudeza à tentativa de um dos artistas de representar um muro, após o que teria se sentado e corrigido, ele mesmo, a pintura do discípulo. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artigos_imprensa/francajr_paiz.htm>.

fossem pelo mundo tocados, algo que o filósofo francês Maurice Merleau-Ponty (2004, p.13) chamou de *conversibilidade*: a interrogação do visível feita por meio do corpo e que se dá por “inerência daquele que vê ao que ele vê, daquele que toca ao que ele toca”. Ocorreria como se olhar para as coisas produzisse no artista a pergunta que parece vir das coisas, de modo que também ele se sentisse tocado por aquilo que toca com o olhar, ou naquele instante não fosse possível distinguir quem olha e quem é olhado. Essa maneira de interrogar o mundo difere daquela forma de pensamento que se processa apenas na mente e que precisa assimilar e transformar em pensamento aquilo que interroga. Consiste em uma reflexão de outra ordem – pensamento plástico, que se faz por imagens, e acontece “no instante em que a visão se faz gesto” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 33). A *conversibilidade* só é possível porque o artista que olha é também imagem para si mesmo. A imagem estaria implicada em uma noção de existência: as coisas existem como o artista existe, como ele as vê, também se vê. Essa visibilidade similar impinge aos olhos a noção de uma matéria semelhante. Aí se expressaria o mistério do que é visível: perscrutar o mundo segundo a contiguidade com o corpo que a visibilidade produz. É desse modo que a mão do pintor consubstanciaria em representação o que o olhar já concebia como imagem.

Frutos desse olhar constante que se singulariza na consubstanciação entre olhar, mão e pintura, são os céus de Caron. Parreiras (1943, p.31) os evoca em sua autobiografia compondo um registro que se tornou célebre. *Céus amplos e movimentados, cheios de planos*, ele escreve. Vemos no pensamento plástico do *autor* Caron o testemunho figurado das palavras de Parreiras.

Detendo-nos, de início, em duas pinturas nas quais não nos debruçamos ainda, atentemos para *Trecho de litoral em São Domingos* (fig. 21), de 1883 e *Vista da entrada da Baía do Rio de Janeiro* (fig. 22), tomada da Praia de Flechas, de 1884. Ambas apresentam palheta bastante semelhante, em que se vê o contraste dos azuis com castanhos e ocres. Ainda assim, a pintura de 1884 apresenta mais vivacidade, enquanto a mais antiga se constitui em uma contraluz: percebemos pela face iluminada das rochas postadas no centro do quadro, que nessa paisagem incide uma luz oblíqua, cuja fonte está à direita, atrás da casa. Essa característica da luz, bem como o céu sensivelmente nublado, lança boa parte da composição nas sombras. É com esforço que distinguimos duas silhuetas. À esquerda das pedras de que falávamos, na margem e próximo a um bote, há uma figura de pé com trajes masculinos. Mais distante, postada atrás de uma mureta – atrás e à direita da primeira figura – há uma silhueta feminina sustentando um volume sobre a cabeça. Percebe-se uma mancha branca no muro de pedras cinzentas que julgamos representar uma peça de roupa, de modo que provavelmente a figura feminina se



Fig. 21. Hipólito Caron. *Trecho de litoral em São Domingos*, 1883. OST 33 x 49,2 cm. Coleção Particular, Niterói, RJ. Foto: Ana C. Brito.



Fig. 22. Hipólito Caron. *Vista da entrada da Baía do Rio de Janeiro, tomada da Praia de Flechas*. 1884. 29,5 x 39 cm. Col Edgar da Silva Ramos. Fonte: Edgar Ramos.

reporte a uma lavadeira. Essa preocupação de Caron no tocante à coerência das sombras e silhuetas em relação à configuração das nuvens, é também sinalizada por Parreiras (1943, p.31).

Diferentemente da pintura de 1883, na *Vista da entrada da Baía do Rio de Janeiro* (fig. 22) impera a claridade. Azuis claros preponderam no céu e no mar, que comungam em um quase branco na porção esquerda do quadro, junto à embarcação cuja vela alva intercepta a linha do horizonte. O mar cintila, refletindo as cores do morro que se projeta da direita da composição para o meio das águas. Ainda que se discernamos formas rochosas encrustadas em sua superfície, o aspecto geral do promontório é de bastante liberdade pictórica, sendo possível ver de sua parte central até a extrema direita, mais manchas de cores do que detalhes de relevo. Recuando do monte central até o primeiro plano, contornamos a curva elíptica que caracteriza essa paisagem como um canto de praia, chegando à faixa de areia onde repousam três barcos exíguos e compridos. Dentro de um deles, uma figura humana nos dá as costas, encurvada.

Mesmo portando cores brilhantes, a pintura traz um céu povoado de nuvens, que se adensam próximo ao horizonte, velando levemente a topografia do Rio de Janeiro, ao longe. Os vapores indicam movimento, compõem uma configuração ritmada, em que porções mais aglomeradas vão se desfazendo em linhas delgadas. Sobrepostas às manchas brancas mais nítidas, outras, muito sutis e leves transpassam o azul em diagonais e verticais.

Na pintura de São Domingos (fig. 21), o firmamento está quase inteiramente encoberto. Os vapores encontram-se unidos, compondo uma vasta superfície com poucas falhas. Afora uma mancha curva mais contundente próxima ao centro do céu, a cobertura vaporosa se caracteriza pela sutileza. Não está definida em uma forma e rebate a luminosidade evidenciando a contraluz.

Os céus nas paisagens de Caron não se constituem em uma área que prescindia de atenção, como se um breve correr de olhos pudesse apreendê-los. Não se trata de uma porção vazia para onde a visão escapa após se demorar na análise das concretudes terrenas. Pelo contrário: atravessando o território retratado, os olhos podem ali continuar vagando e perscrutando em trajetórias de vapor. Persistindo em examinar as pinturas desse artista, faríamos diversos trajetos pelos firmamentos retratados: talvez descrevendo um arco ao perseguir as nuvens esparsas da *Praia da Boa Viagem* (fig. 16), ou então descobrindo camadas de ar sobrepostas em contraponto aos estratos de rocha na pintura do *Rochedo* (fig. 1).

A sensibilidade para com as nuvens, bem como o cuidado em representá-las nas formas em que efetivamente se apresentam, é atribuído por John Ruskin (1819-1900) à paisagem

moderna¹⁵. Segundo o crítico inglês (2010, p. 162), durante a Idade Média os vapores sequer estavam presentes nas pinturas. Entre os antigos gregos, Aristófanes, o único conhecido por falar delas, dedicou-se a tecer reprimendas às pessoas que lhes prestavam atenção. Ele as concebia como “grandes deusas para o homem ocioso”, cuja influência sobre seus discípulos se manifestaria no desejo repentino de “falar engenhosamente sobre fumaça”.

Em 1845, décadas antes de Grimm aportar no Brasil, e mesmo de Hipólito Caron nascer, Ruskin refletia sobre a novidade da pintura de paisagem. Ainda que se fizessem pinturas de territórios desde o Renascimento, e o gênero houvesse desfrutado de bastante prestígio entre holandeses e flamengos do século XVII, é no século XIX que esse tipo de pintura se autonomiza e encontra acolhida mais ampla na Europa. O exercício de imaginação que Ruskin propõe em *Sobre a novidade da paisagem* (2010, p. 152-161), uma das seções do compêndio a que nos referimos, é exemplar. Propõe a seus leitores que se imaginassem como medievais ou como antigos gregos entrando nas salas da *Old Watercolour Society* e observando as obras ali expostas. Ruskin supõe que em qualquer das duas possibilidades tais pessoas ficariam perplexas diante das pinturas de paisagem, nas quais não veriam seriedade ou propósito, tendo em vista que as representações valorizadas nesses períodos se relacionavam preferencialmente à figuração humana – estivesse ela aludindo a uma divindade ou personagem social célebre.

Retornando a Caron e a suas pinturas, percebemos nas configurações de seus céus essa acuidade em apreender as trajetórias fugazes das *grandes deusas*, como diria Aristófanes. Tencionamos estudar suas imagens buscando nelas vislumbrar a leitura que o artista faz da natureza.

Da cópia de estampas à imagem como prótese do olhar

O vínculo das paisagens de Caron e seus companheiros com a paisagem *in situ*, ou seja, com o ambiente natural pelo qual se deslocavam, e próximo ao qual viviam, remete-se ao método de ensino de Georg Grimm, muito celebrado por vários críticos da época.

Variadas vezes Angelo Agostini, jornalista e caricaturista da Revista Ilustrada, reportou-se à pintura ao ar livre ensinada por Grimm como um contraponto inovador em relação à maneira como até então se ensinava a pintar paisagens na Academia de Belas Artes. Em crônica

¹⁵ Tradutora e estudiosa dos escritos de Ruskin, Daniela Kern (2010, p. 17) nos lembra que o autor inglês preconizava uma arte atenta a seu tempo: “O essencial, para Ruskin, é que os pintores busquem modelos em seu próprio tempo, pois esse é um dos segredos da arte da pintura”. É nesse sentido que ele constrói a noção de pintores modernos, e igualmente dessa forma que emprega o termo *moderno* em seus escritos – algo que lhe é contemporâneo, que se reporta a seu próprio tempo.

do dia 23 de dezembro de 1882¹⁶, por exemplo, narra uma visita que realizou à AIBA, registrando críticas duras para todo o sistema de ensino, enquanto, por outro lado, tece elogios apenas ao mestre alemão que, havia poucos meses, participava do quadro de professores da instituição de forma interina:

No Domingo 17 do corrente, fui a Academia das Belas Artes, ver a exposição dos trabalhos executados este ano pelos futuros Rafaéis e Miguel Angelos brasileiros e mais do que nunca fiquei convencido de que para aprender a desenhar ou pintar, é preciso nunca entrar nesse estabelecimento, onde nada se ensina, nada se aprende, e que pela sua inutilidade não serve senão para desanimar qualquer que tenha vocação para as belas-artes.

(...)

O concurso da aula de paisagem é a maior prova do que avanço; a tela do aluno Domingos Garcia y Vasques, e a do seu competidor que o segue de perto, Hipólito Boaventura Caron, são duas paisagens que agradam aos mais exigentes e revelam dois futuros artistas que muito honrarão a nossa Academia, assim como honram atualmente o seu distinto mestre o Sr. Grimm, autor de umas Belas Paisagens que muito admiramos na última exposição do Liceu de Artes e Ofícios.

Mas é que o Sr. Grimm não faz parte da panelinha, e só se entende com os seus alunos que ele leva para o campo e lá lhes diz:

- Esta é a verdadeira Academia de Belas Artes. Olhem para esta esplêndida natureza e procurem senti-la; impressionem-se com ela e transmitam sobre a tela essa mesma impressão.

E com quatro borradas artisticamente atiradas, o mestre ensina praticamente o modo de interpretar a natureza.

É assim que o Srs. Vasques e Caron conseguiram fazer nos seis meses, em que aprendem com o Sr. Grimm, o que nem em seis anos teriam feito com os outros professores da Academia.

Seis anos depois, quando chega ao Brasil a notícia do falecimento do professor, que se encontrava já enfermo em Palermo, na Itália, é com essas palavras que o mestre é homenageado pelo mesmo jornalista¹⁷:

Encarregado pela Academia de Belas Artes de dirigir essa aula, Grimm, cujo caráter franco e brusco, às vezes, não se conformava com o sistema retrógrado e jesuítico dos que dirigem esse estabelecimento, tratou logo de carregar com os seus discípulos para o campo e disse-lhes: “A verdadeira Academia é esta!”

O resultado foi magnífico, e, pouco tempo depois, os seus discípulos apresentaram trabalhos que mereceram gerais aplausos.

Caron e Vazquez, atualmente na Europa, Ribeiro, França Junior, A. Parreiras e outros, cujos nomes não lembramos, sentirão muito, estamos convencidos, a morte de quem guiou os seus primeiros passos, levando-os, com decisão, pelo verdadeiro caminho da arte.

Outra voz elogiosa atuante na imprensa é Gonzaga-Duque, que em seu livro *A Arte Brasileira*, de 1888, atribui a Grimm o mérito de ter fundado a primeira escola brasileira de paisagistas, alçando esse gênero de pintura à representação das cores da nossa natureza

¹⁶ Agostini, assinando como X em *Chronicas fluminenses*, Revista Ilustrada, 23 de dezembro de 1882, ano VII, n. 326, p. 2. Disponível em: http://dezenovevinte.net/artigos_imprensa/criticas_agostini.htm

¹⁷ Agostini, assinando como X em Revista Ilustrada, 1888, ano XIII, n. 482, p. 2. Disponível em: http://dezenovevinte.net/artigos_imprensa/criticas_agostini.htm

(Gonzaga-Duque, 1995, p.193). Afirma ainda que até a entrada de Grimm para o corpo docente da Academia, “os alunos estudavam paisagem entre as quatro paredes de uma sala sem janelas”. (Gonzaga-Duque, 1995, p.194).

Sabe-se, porém, que a preocupação em compor paisagens que expressassem a singularidade da natureza brasileira já existia entre os pintores acadêmicos na década de 1850. A esse respeito, Sônia Gomes Pereira (2013) chama a atenção para a intensa atividade de observação com que, nessa época, Agostinho da Mota (1824-1878) pinta esboços a partir do natural nas fases preparatórias de suas paisagens. Trata-se dos procedimentos próprios da pintura de paisagem desenvolvida e teorizada por Pierre-Henri Valenciennes (1750-1819) na França, o qual, embora preconizasse a pintura de paisagem ideal como a de Nicolas Poussin (1594-1665), entendia que tais pinturas deveriam, sim, apoiar-se na consulta à natureza durante as etapas anteriores à composição final. Segundo aponta a autora, esse modo de pintar teria sido adotado por Mota, como resultado do diálogo com as obras dos mestres e colegas com que partilha ateliers no período em que permanece na Itália.

Como Mota, vários dos artistas que lecionavam paisagem já se utilizavam da pintura ao ar livre nos esboços de suas próprias composições e ainda alguns deles manifestaram o desejo de inseri-la como método de ensino, como ficaria patente pela observação das constantes reclamações de Zeferino da Costa sobre a falta de recursos da Academia para o deslocamento dos alunos para a pintura ao natural. Entretanto, como a pesquisadora ressalva, “realmente é com Grimm que esta prática se torna regular no ensino” (2013, p. 90).

Afora a escassez de recursos que pesava na instituição, impedindo que os estudantes de paisagem pudessem tomar condução apropriada até os lugarejos a serem representados, havia na metodologia acadêmica a peculiaridade de que tal momento de observação se constituiria em uma etapa da pintura. Diferente da maneira de Grimm, em que a pintura era realizada inteiramente junto à natureza, na Academia o procedimento era o de que primeiramente se deveria estudar no estúdio a partir de reproduções (conhecidas como *estampas*) e, apenas quando os pintores estivessem mais adiantados nos estudos, poderiam passar a pintar a partir do natural.

Constituindo-se em um procedimento importante da formação acadêmica, a cópia de estampas era vista como antiquada pelos críticos oitocentistas, que acusavam os paisagistas acadêmicos de faltarem à imaginação e à sinceridade, ou de serem meros copistas ou reprodutores de modelos antigos. Para Gonzaga-Duque, por exemplo, “a cópia significava um

desmerecimento, um processo execrável, a prova cabal da ausência de originalidade, uma praga com a qual um grande artista não pode contaminar-se jamais” (apud LEITE, 2007, 518).

Sônia Gomes Pereira (2011) propõe a reavaliação do uso das cópias. Segundo a pesquisadora, essa prática tanto contribuía para a divulgação da tradição ocidental¹⁸ – temas, técnicas, tipologias e iconografia –, como também se constituía em uma maneira de penetrar as ideias que originaram a construção da obra dos grandes mestres.

Ana Cavalcanti (2016/2017), corrobora com os argumentos de Pereira ao abordar as cópias realizadas por Eliseu Visconti no final do século XIX e início do XX. Segundo a pesquisadora, durante o período em que Visconti esteve na Europa estudando como pensionista da AIBA, ele não se limitou a realizar a cópia que deveria enviar ao Brasil como atividade que lhe era obrigatória. Tendo se deslocado de Paris para Madri a fim de concretizar essa tarefa, realiza diversos desenhos durante o tempo em que permanece nessa cidade. Um deles se refere a *O rapto de Helena* (1578-79), de Tintoretto, que Cavalcanti considera uma *anotação*, ou seja, um recurso mnemônico para acessar aspectos que o impressionaram, como a estrutura da pintura e suas cores.

Juntando a essa ocasião outros exemplos de desenhos ou pinturas que Visconti esboçou a partir de outras que ele observou na Europa e no Brasil, a pesquisadora defende a hipótese de que

no exercício de copiar, os artistas adquiriam um vocabulário visual do qual se apropriavam. As soluções compositivas, os contrastes de claro e escuro, as atitudes das figuras pintadas, todos esses elementos que eles observavam nas obras originais que copiavam vinham enriquecer seu próprio repertório ao qual podiam recorrer com liberdade em diversas ocasiões. Aliada ao estudo do modelo vivo, à realização de esboços preparatórios para grandes composições, e às chamadas “manchas” ou *pochades* de paisagens realizadas ao ar livre, a prática de copiar pinturas de mestres era uma forma de adquirir cultura visual, de tomar posse de um patrimônio comum que passava de geração a geração.

Essa hipótese já desconstrói a noção de que o exercício da cópia bloquearia a criatividade dos artistas, pois a sugere como estudo para posterior rearranjo das formas.

Com Georg Grimm a prática preliminar de copiar estampas é eliminada das aulas de pintura de paisagem, contudo, a maneira como o mestre compõe suas pinturas é transmitida a seus estudantes. Poderíamos, talvez, supor que entre o seu olhar e a natureza perscrutada houvesse camadas de repertório visual, ou seja, pinturas vistas e apreciadas que poderiam tê-lo auxiliado a elaborar uma maneira de organizar visualmente a representação das porções de

¹⁸ Deve-se lembrar que uma parte das imagens a serem copiadas pelos estudantes da AIBA eram provenientes dos estudos daqueles que desfrutavam da bolsa de estudos na Europa.

mundo sobre as quais ele e seus companheiros se debruçavam. Dentre essas camadas poderíamos contar como imagens prováveis, as pinturas de Courbet e fotografias de paisagem. Não seria, por conseguinte, um disparate conceber tais imagens implicadas indiretamente nas composições de Caron e seus colegas, propondo-nos, enfim, a tomá-las como *prótese do olhar*.

Pensar dessa forma implicaria tomar o olho do artista como sempre impuro, sempre portando um anteparo cultural. Ora, se a prática da cópia se constitui em um modo de construir um repertório visual, se a imagem está de antemão formulada, já acrescentada ao olho, guiando o artista na maneira como ele vê; então, na criação de imagens estaria sempre implicada a cópia, a citação, a reelaboração: seja ela realizada tomando como exemplo imagens impressas em estampas, seja na reelaboração do visto enquanto se olha o natural.

Portanto, ainda que os estudantes do Grupo Grimm abandonassem as camadas preparatórias – todas as etapas intermediárias entre o olhar que pousa sobre o ambiente e a mão que executa a obra final – permaneceriam as camadas depositadas sobre o olho, entre o artista e o território que pretendia representar. Ressoa a aguda observação de Anne Cauquelin (2007, p. 96), já mencionada: “Só vemos o que já foi visto e o vemos como deve ser visto”. Dito de outro modo: o que já foi visto nos mostra como ver.

Da paisagem preterida

Em estudo anterior (2002) Ana Cavalcanti relaciona a postura laudatória que a crítica oitocentista dispensa à prática da pintura de paisagem ao ar livre com o anseio por modernidade no meio artístico carioca no final do século XIX. De acordo com a pesquisadora, a oposição feita à Academia Imperial seria, em grande parte, reflexo das notícias que chegavam da Europa.

Os irmãos Goncourt, por exemplo, em consonância com as ideias que preconizavam uma arte moderna, vaticinavam que a renovação da pintura deveria vir pela paisagem. Como Baudelaire¹⁹ em suas críticas, os escritores também lamentavam a insensibilidade dos pintores da época em relação ao seu próprio tempo. Segundo Roberto Magalhães (1997), tal questão é abordada no romance *Manette Salomon* (1867), no qual o personagem principal abandona a vertente orientalista quando conhece as obras de um pintor que retrata a floresta de Barbizon, passando a vagar por ela e representá-la em suas pinturas.

No caso dos críticos dos periódicos brasileiros, de semelhante modo, a valorização da pintura de paisagem passaria a ser uma maneira de se opor à Academia. Com o intuito de

¹⁹ Baudelaire, porém, criticaria os pintores de Barbizon pelo que chama de *servilismo realista*.

combatê-la, seus oponentes teriam fixado o discurso da contrariedade à prática da pintura ao ar livre, bem como da inibição à individualidade dos alunos. “Era necessário fomentar a imagem de uma Academia repressora, contra a qual se expressasse revolta”, diz Cavalcanti (2002, p. 33).

Entretanto, ainda que se retire da AIBA essa pátina de inflexibilidade, permanece a constatação de que a pintura de paisagem se constituía em um gênero preterido se comparado a outros cujo aprendizado era mais encorajado. Essa característica se alicerça em diversos motivos que perpassam as bases constitutivas do modelo da instituição como foi idealizada na Europa, e as funções sociais que adquiriu no Brasil ao ser implantada a partir do modelo francês.

A instituição que daria origem à Academia Imperial de Belas-Artes brasileira foi criada em condições bastante singulares no início do século XIX. Em 1808 a família real portuguesa migrou para o Brasil, com milhares de pessoas – entre membros e serviçais da corte - para escapar da invasão perpetrada por Napoleão diante da hesitação do príncipe regente D. João VI em cumprir os termos impostos pelo bloqueio continental. Cerca de sete anos depois, Nicolas-Antoine Taunay (1755-1830), pintor de paisagens e membro do Instituto Real da França, envia ao monarca português uma carta oferecendo seus serviços para atuar em um ensino artístico formal na colônia portuguesa²⁰. Nessa época o Conde da Barca manifestava a preocupação de prover agentes culturais para o território, que havia se tornado uma extensão do reino português ainda no ano de 1815, como *Reino Unido de Portugal, Brasil e de Algarves*.

Aportando no Rio de Janeiro em 1816, os artistas franceses foram contratados segundo os cargos que exerceriam na Academia, contando, dentre outros profissionais²¹, com Auguste-Marie Taunay como escultor, Grandjean Montigny como arquiteto, Jean-Baptiste Debret como pintor de história e decoração, e Nicolas-Antoine Taunay, como pintor de paisagens. Conforme Schwarcz (2008, p. 204) caracteriza, o grupo francês reunia nomes distintos em seu contexto artístico, e dentre eles Nicolas-Antoine Taunay era o mais famoso e reconhecido pela crítica francesa. Somente ele trabalhara mais próximo de Napoleão e Josefina, e fora o único a galgar

²⁰ Conforme Schwarcz (2008, p. 15), que teve acesso ao documento, é provável que a carta tenha sido escrita em 1815, embora não seja possível saber se ela teria sido enviada pelo pintor antes de deixar a França, ou se, pelo contrário, fora entregue em mãos, depois de Taunay haver se transferido para o Brasil junto a sua família e os demais artistas da Missão artística.

²¹ À bordo do veleiro *Calpe*, e integrando a comitiva de Lebreton, havia também profissionais que se ocupariam do ensino de atividades técnicas mais ligadas ao que se concebia por indústria na época: o engenheiro mecânico, François-Ovide, que trazia em sua companhia um serralheiro com seu filho e um carpinteiro de carros; o especialista em cortes de pedra e materiais de construção, Louis Symphroirien Meunié; o mestre ferreiro e perito em construção naval, Jean-Baptiste Level; os carpinteiros e fabricantes de carretas e rodas, Louis Joseph e Hippolyte Roy (que eram pai e filho); os surradores de peles e curtidores, Fabre e Pilite. (SCHWARCZ, 2008, p. 197).

tantos degraus na hierarquia da Academia, sendo vice-presidente da classe de belas-artes do Instituto. Conhecia, assim, as funções de um “pintor do rei” e o conceito “cortesão de serviços” que fazia do artista uma espécie de “corpo do soberano”. Apesar do prestígio que alcançara na França, e da habilidade com que também pintava retratos e pintura de história, Nicolas-Antoine Taunay fora designado para a pintura de paisagens, ficando abaixo de Debret na hierarquia da instituição brasileira. Esse e outros episódios o colocariam em indisposição com Lebreton e Debret, e demonstrariam, ademais, o lugar que era reservado à pintura de paisagem e aos artistas que se ocupavam desse gênero.

Nomeações à parte, os artistas franceses não viram o empreendimento artístico se efetivar de imediato. Apesar de já em 1816 d. João ter promulgado o decreto de criação da *Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios*, a instituição passaria a funcionar somente anos depois, já no reinado de d. Pedro I com o Brasil independente. Ainda assim, as oportunidades de os artistas servirem à coroa portuguesa no Brasil se apresentaram nos primeiros meses em que a colônia de Lebreton estava aqui instalada: com o falecimento da rainha dona Maria I em 1816, e a coroação e aclamação de d. João, o novo soberano, os artistas foram convocados a construir cenários e dar grandiosidade à corte imigrada. Seriam também úteis nas cerimônias de proclamação que elevou a colônia a extensão do reino português, bem como, tempos depois, no casamento de d. Pedro com a arquiduquesa Leopoldina, filha do imperador Francisco II da Áustria. Segundo Schwarcz (2008, p. 208) “o próprio conde da Barca, ansioso para fazer valer os gastos com os artistas, tratou de incumbi-los da elaboração do projeto e da execução dos ornamentos que deviam emoldurar essas festas”.

Ainda que no Brasil as circunstâncias singulares já citadas tenham vinculado, de maneira especial, os artistas que comporiam a academia artística à coroa portuguesa imigrada, tal ligação com o Estado não era episódica entre as academias da Europa. Na França, a formação do sistema de ensino artístico acadêmico deu-se com o amparo do governo, justificando, em parte, a sua existência no serviço que prestava aos dirigentes políticos. Segundo relata Celina Moreira de Mello (2004, p. 21-42), a fundação da Real Academia de Pintura e Escultura na França, em 1648, pelo rei Luís XIV correspondeu a uma estratégia política. Ante o descontentamento de parte da nobreza em relação à centralidade do governo real, que motivou diversos conflitos no episódio conhecido como *Fronde*, os ministros do rei (que então contava apenas dez anos de idade), consideraram importante atender à solicitação de um grupo de artistas pela formação de uma instituição artística que promovesse a imagem do monarca, uma

vez que as corporações de ofício, imperantes na produção de imagens desde 1391, alinhavam-se aos nobres insurgentes.

A distinção em relação às corporações de ofício, bem como a edificação de um sistema artístico intelectualizado que elevasse a pintura da condição de artes mecânicas à de artes liberais era o anseio desse grupo de artistas que se aproveitou das circunstâncias políticas para concretizar seus planos. Esse desejo de distinção está ligado à origem das academias de arte. Os italianos inauguraram o ensino acadêmico de Arte com a fundação da Academia de Desenho de Florença por Giorgio Vasari em 1562, impelidos pelo mesmo motivo: edificar uma pintura intelectualizada, cujo ensino se diferenciasse daquele oferecido pelas guildas por meio de uma formação que demonstrasse um olhar erudito e liberdade de espírito, em contraponto às técnicas puramente manuais.

Do compromisso em esboçar representações dos feitos políticos já se depreende parte dos motivos de a pintura de história ser tida em maior valor do que a paisagem. Mas, além dessa, há uma questão filosófica, que se reporta ao estatuto de maior racionalidade conferido às modalidades de pintura que estariam mais firmemente ancoradas no desenho. Retornando ao exemplo da academia francesa, a conferência de Charles Le Brun em 1672 é contundente a esse respeito.

Respondendo ao discurso de outro conferencista que havia feito a defesa dos pintores coloristas, o diretor da Academia Real de Pintura e Escultura reafirma o estatuto basilar do desenho, uma vez que a tripla finalidade a que a instituição se propunha - pedagógica, teórica e política – fundamentava-se nele. É através do desenho que seria possível ensinar pintura, pois era tido como a única parte da mesma que se submetia a regras. Além disso, essa prioridade sustentaria ainda a hierarquia dos gêneros pictóricos, em que a pintura de história era o mais valorizado: apenas uma pintura calcada no desenho poderia “transformar o relato em imagem, a história em quadro, ou, para usar os termos da época, narrar com um pincel” (LICHTENSTEIN, 2006, v.9, p.14). Dessa forma, enquanto na renascença italiana a centralidade do desenho era apenas uma corrente ou tendência de interpretação da obra de arte, na França do século XVII tornou-se uma teoria dominante.

Apoiada nesta, assim como em outras doutrinas, a academia procurou se diferenciar do grupo dos Mestres “por seus conhecimentos, por seu domínio técnico, e, sobretudo, pela inscrição em uma Antiguidade Clássica, e não mais medieval” (MELLO, p.24). Os artistas solicitantes aludiam a uma liberdade e erudição da idade clássica que teria soçobrado com o

advento das corporações e seu modo de produzir imagens que se afasta das letras. Para tal concepção, retomar os parâmetros clássicos significaria uma reparação histórica.

Na hierarquia dos gêneros pictóricos, portanto, a pintura de história era aquela que estava mais próxima de uma maneira de pintar racional, ancorada no desenho e na possibilidade de narrar, aproximando-se, desse modo, também do status elevado das letras, às quais jamais havia sido negado o epíteto de *artes liberais*, ou do *espírito*. Já a pintura de paisagem, era frequentemente associada a características depreciativas, sendo tida como mais intuitiva, avessa ao desenho e mais próxima da mancha colorista – a modalidade de pintura que não narra, apenas descreve o entorno. Faltaria a ela propósito, como os personagens da antiguidade grega e medieval de Ruskin nos poderiam lembrar.

Essas noções, aqui rapidamente esboçadas, ganham vivacidade em alguns testemunhos de contemporâneos de Nicolas-Antoine Taunay, demonstrando que o seu pendor para pintar paisagem o colocava em posição de inferioridade em relação a Debret, ainda que na França, este houvesse sido um artista de menor prestígio que o paisagista.

Conforme narra Schwarcz (2008, p. 232), ao discriminar os lugares dos artistas franceses no que tangia ao ensino do desenho, Lebreton registraria no anteprojeto endereçado ao conde da Barca, o seguinte comentário:

O talento do Sr. Taunay, o mais velho, embora muito destacado, não pode ser tido como clássico, sob esse ângulo [quanto ao desenho], mas seus conselhos terão utilidade, sobretudo nos primeiros estudos de paisagem e seu nome ilustrará a escola.

Ao “talento” com que Lebreton se refere a Taunay, podemos justapor a qualidade da “intuição”, com a qual Quatremère de Quincy (1916 apud GOMES JÚNIOR, 2012, p. 119) caracteriza o pintor no encômio à sua memória, quando velado em 1830.

[...] sob o ponto de vista do paisagista soube criar um lugar, que, colocando-o em destaque na numerosa corte dos hábeis mestres que esse gênero cultivaram, ainda no-lo mostra muito mais sujeito à inspiração própria do talento do que aos exemplos dos predecessores. Daí lhe provém a saborosa originalidade das obras, oriunda de uma faculdade instintiva do artista, muito mais do que de estudo. Em Taunay tudo, até a maneira com que encarava a natureza era original.

O elogio fúnebre de Quatremère de Quincy a Taunay demonstra que a pintura de paisagem era tida como uma modalidade inferior, por ser associada, como já mencionamos, a um fazer mais intuitivo do que racional ou reflexivo. Tanto Lebreton quanto Quatremère de Quincy são tributários da concepção de que a pintura de paisagem não pode ser ensinada, porque sua representação é mais fruto da intuição do que do engenho racional, mais apropriada ao colorista do que ao artista desenhista.

Paisagem para uma escola nacional

Outras variantes, porém, contribuem para ampliar a discussão sobre o lugar da pintura de paisagem no Brasil do século XIX. Arthur Valle e Camila Dazzi (2009) sinalizam que desde muito cedo, na formação da Academia, a pintura de paisagem foi vista como gênero cuja prática seria bastante proveitosa em nosso país, devido a exuberância de sua natureza. Aludindo aos primeiros estatutos da Academia Imperial de Belas Artes, redigidos em 1820, os autores afirmam essa atenção consciente em relação à possibilidade de associação entre o gênero e a constituição de uma escola nacional. Eis o trecho dos estatutos²²:

Este gênero de pintura é um dos mais agradáveis da Arte e o vastíssimo terreno do Brasil oferece vantagens aos Artistas que viajarem pelas Províncias, fizerem uma coleção de Vistas locais terrestres como marítimas: o Professor desta Classe ensinará a teoria e a prática, explicando os preceitos da perspectiva aérea, e o efeito da luz nas diversas horas do dia conforme a altura do Sol; por serem muito distintos os quatro tempos do dia; além do estudo dos reinos Animal e Vegetal muito necessários ao Pintor de Paisagem, exemplificará aos Discípulos a maneira de pintar as nuvens, árvores, águas, edifícios, embarcações, e todos os mais objetos que entram na composição de uma Vista terrestre, ou Marinha.

Após a declaração da independência, a busca pela constituição de uma escola nacional se tornou premente para a intelectualidade do país. Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1879) encarna essas preocupações de maneira exemplar. Discípulo dileto de Debret, viaja com o professor para a Europa em 1831, fundando a *Revista Niterói* em 1836, junto de Gonçalves de Magalhães e Francisco de Salles Torres Homem, quando ainda estava em Paris. Esse episódio é considerado o marco inicial do romantismo literário brasileiro, e pode ser visto como paradigmático do profundo compromisso que ele teria com a configuração de uma arte autenticamente brasileira.

Ao comentar a exposição geral de 1843 no periódico *Minerva Brasiliense* (outro veículo de que esteve à frente), Porto Alegre dava grande destaque à pintura de José dos Reis Carvalho, pintor de frutos e flores, detectando como característicos da *pintura brasileira* temas e motivos relativos à natureza. Anos depois, em 1855, então diretor da AIBA, ele propõe mudanças no ensino de pintura de paisagem, estabelecendo nos novos estatutos: “O professor de paisagem ensinará o desenho de sua cadeira, e ficará obrigado a ir com os seus alunos mais adiantados estudar a natureza, e fazer-lhes à vista dela as explicações que forem convenientes” (SQUEFF, 2004, p. 212).

Letícia Squeff (2004, p. 213) registra a indisposição entre o diretor e o então professor de pintura de paisagem, August Müller, causada devido à insistência de Porto Alegre em relação

²² Párrafo 10, disponível em: http://dezenovevinte.net/documentos/estatutos_1820.htm.

às lições ao ar livre. Ela explicita também o aspecto controverso que, embora o diretor acreditasse que somente o contato direto dos estudantes com a natureza possibilitaria a esses o desenvolvimento de um “olhar brasileiro”, o gênero da pintura de paisagem permanecia em um papel subalterno: “É o que explica, por exemplo, que os novos estatutos concedessem apenas quatro anos de pensionato na Europa para os alunos de paisagem e de gravura, enquanto os pintores de história, arquitetos e escultores podiam prolongar sua estada por seis anos” (SQUEFF, 2004, p. 213). Além disso, segundo a estudiosa observa, Porto Alegre demonstrava não estar ciente da autonomia que a pintura de paisagem vinha adquirindo na Europa desde o início do século, pois vaticinava a pintura à aquarela e o conhecimento de botânica como modelo a ser seguido pelos pintores de paisagem brasileiros, enxergando nas expedições científicas o ofício em que os paisagistas formados pela AIBA poderiam atuar. Parecia ignorar, conforme argumenta Squeff, a maneira como a paisagem vinha sendo praticada por Corot e Millet, “que desde meados da década de 1830 introduziram na pintura novas propostas temáticas, incorporando o homem comum e a natureza viva à representação artística” (SQUEFF, 2004, p. 213).

A ênfase na paisagem sugere a sintonia de Porto Alegre com as formas de sensibilidade que caracterizaram o romantismo literário brasileiro, de que era participante e entusiasta. Entretanto, ainda que no círculo literário no qual tomava parte se tecessem poemas em que os fenômenos naturais eram evocados, junto à AIBA permanecia o primado da pintura de história, que ele próprio lecionara. Esse era o gênero de pintura considerado completo, pois poderia reunir em um só quadro, retratos de personagens ilustres, figuras humanas em sua vivacidade e movimento, além de aspectos da paisagem como ambiente cenográfico do acontecimento retratado. Ademais, a pintura de história se fiava no compromisso com a posteridade: “a intenção de fixar na memória um fato ou personagem significativo para a nacionalidade e a pátria” (SQUEFF, 2004, p. 216).

Segundo essa noção de engrandecimento do país e reverberando a busca que caracterizou a estética de todo o Oitocentos, desde que o Brasil foi reconhecido como nação independente até o início do período republicano, a pintura de história também seria convocada a erigir representações que conformassem a escola nacional. É a partir dessa significação que se estabeleceu na Exposição Geral de 1879 uma sala dedicada à *Coleção de quadros nacionais formando a Escola Brasileira*²³.

²³ Catálogo disponível em http://www.dezenovevinte.net/catalogos/catalogos_1879.htm

Conforme Tadeu Chiarelli (1995, p. 19), foi nesse momento que a direção da AIBA se posicionou publicamente sobre a questão, reunindo as obras que, segundo seu entendimento, representavam a escola brasileira: produções artísticas realizadas por mestres ou ex-alunos da Academia, em grande parte versando sobre temas nacionais. “Uma produção idealizada, voltada para a tradição acadêmica mesclada por valores atenuados do romantismo e do realismo”, afirma o autor.

Dazzi e Valle (2009, p. 124) sinalizam a rejeição da crítica da imprensa a essa exposição:

Escritores como Félix Ferreira, Gonzaga Duque, Oscar Guanabara e França Jr. opuseram à proposta da Academia uma alternativa que valorizava a produção dos paisagistas brasileiros, em registro realista ou naturalista. Defendia-se a ideia de que a pintura de paisagem devia capturar o "característico" da pintura brasileira, sobretudo no que dizia respeito à sua luminosidade e às suas cores típicas. Essa ideia se distanciava decisivamente do partido usual até então, que subordinava a paisagem à história, e no qual o primeiro gênero se constituía essencialmente como pintura de atelier, como pode ser identificado em obras de pintores ilustres como Victor Meirelles e José Maria Medeiros.

Rejeitando os feitos célebres em proveito do aspecto característico da paisagem, os críticos brasileiros não apenas se alinhavam à tendência europeia de valorização desse gênero de pintura, como declaravam que essa modalidade (junto à pintura de gênero) seriam as únicas alternativas capazes de fazer surgir no país uma arte nacional, com características próprias, ou seja, distintas daquelas dos outros países.

Narrar com o pincel

Como fica patente pelo giro que fizemos em torno de questões concernentes ao lugar da pintura de paisagem no ensino da academia, bem como no cenário social do Brasil monárquico, há muitos estratos de significação atravessando a prática da pintura ao ar livre. Uma dessas camadas, à qual não havíamos dado muito relevo, consiste na relação de irmandade que a pintura manteve com a literatura durante um longo tempo, configurando um paralelo que implicaria na hierarquia dos gêneros pictóricos e guardaria relação com o status da pintura como atividade liberal em contraponto às *artes mecânicas*. Atentando a este aspecto, faremos uma digressão.

O paralelo remonta à antiguidade clássica, entretanto seu impacto e historicidade se faz sentir até o século XIX. Tendo contribuído para engendrar uma maneira de conceber imagens constitutiva da pintura renascentista, o recorrente resgate da cultura clássica nos séculos seguintes consolida esse amálgama há muito forjado.

Inicia-se, pois, como debate teórico, por meio da expressão elaborada por Horácio em sua *epístola aos pisões* datada do primeiro século da era cristã: *ut pictura poesis*, ou seja, o

poema é como um quadro. Conforme Lichtenstein (2005, p. 9-11), os escritos de Horácio recuperavam a assertiva de Simonides de Ceos (556 - 468 a.C.), para o qual, o sentido da visão era superior ao da audição, de modo que tal sentença se configurava em um privilégio da pintura, em cujos atributos visuais a poesia procuraria se espelhar. Entretanto, os teóricos do renascimento acabaram por interpretar essa sentença de uma maneira que invertia a hierarquia. Embora continuassem utilizando a frase *ut pictura poesis*, a interpretação renascentista passava a se esboçar como uma *ut poesis pictura* – ou seja: a pintura deveria ser como uma poesia.

Segundo a nova compreensão, “a pintura seria uma poesia muda e a poesia um quadro em palavras”. Assim, ao mesmo tempo em que dava à pintura o epíteto de “poesia muda”, revestindo-a com as características racionais da palavra e do pensamento, essa fórmula acabava por lhe conferir um lugar secundário em relação à poesia, uma vez que esta era qualificada com duas características positivas, “pintura falante”, ao passo de que a insígnia que a pintura portava parecia indicar uma insuficiência: a de uma poesia que careceria de fala. A ponte entre as duas artes estaria, pois, constituída por uma descrição que traduziria em palavras o silêncio da pintura.

O espelhamento invertido se devia ao fato de as *belas letras* gozarem de um *status* superior ao das *belas-artes*. Preconizando a herança clássica, os artistas italianos do renascimento compartilhavam com os antigos o apreço pela *razão*, atribuindo à *ideia* um alto valor. Em contraponto a essas noções, de modo semelhante aos antigos, as atividades que não guardassem estreita ligação com o exercício do pensamento, ou seja, aquelas que consistissem em um fazer meramente manual, em que a razão não operasse, eram consideradas menos dignas.

A maneira encontrada de elevar a pintura de uma atividade servil em que apenas operam os sentidos que apreendem o visível transfigurando-o mimeticamente através do labor manual foi, então, dupla. Primeiramente, a pintura foi ancorada no desenho. Este é compreendido como *desígnio*²⁴: o desenho seria um projeto, coisa mental por meio de que a razão ordena o mundo. Em segundo lugar, a fabricação de imagens não se reportaria a um despropósito descritivo, no sentido de apenas emular a natureza, copiando-a servilmente. Antes, encenaria uma *narrativa*, figuraria uma *istoria*, ao modo de uma poesia muda. Nesse ínterim, comparecem como estratégias a *perspectiva*, que permite racionalizar e ordenar o espaço, compondo-o como

²⁴ Para uma noção aprofundada dos vínculos do desenho com a razão forjados pela noção de *desígnio*, bem como para um panorama mais alentado sobre a querela entre o desenho e a cor, ver o volume 9, *O desenho e a Cor*, da série *Pintura: textos essenciais*. (LICHTENSTEIN, 2005).

ambiente cenográfico²⁵ para os fatos inauditos figurados, e a retórica, a partir da qual as imagens são interpretadas. Esta última se reporta à prática da *écfrase*, provinda também da antiguidade clássica.

Tendo sua origem inscrita no contexto da *Segunda Sofística*, tal prática encontrou em Filóstrato, o velho, seu maior expoente. Como descrição oral de obras de arte, a *écfrase* não ambicionava dar a ver imagens que não estivessem presentes materialmente ante seus apreciadores. Antes, intentava dar a ver o sentido das imagens que se contemplava, de modo que a descrição elogiosa era comumente feita enquanto os olhos percorriam o objeto da descrição.

De fato, no início do pequeno livro *Amores e outras imagens*²⁶, quando as explicações de Filóstrato são solicitadas pelo filho de seu anfitrião, o sofista e seu auditório se encontram frente a pinturas da galeria anexa à casa em que estava hospedado. Além disso, antes de narrar o ocorrido, Filóstrato diz que seus discursos explicam a natureza das pinturas, “compondo lições aos jovens para que as interpretem e apreciem o que há de excelente nelas” (FILÓSTRATO, 2012, p.18). A descrição retórica se manifesta, então, como uma ferramenta hermenêutica. Seria, portanto, através da *écfrase* que a pintura – essa poesia muda - ganharia voz. Dentro do sistema logocêntrico²⁷ herdado da tradição clássica²⁸, a filiação da pintura a uma composição narrativa seria imprescindível, posto que, com vistas a estabelecer-se como *arte liberal*, a pintura emprestaria da narratividade o prestígio das letras.

Ressoa junto a essa reflexão em que confluem os conceitos de *narrativa* e *desenho-desígnio*, a assertiva de Charles Le Brun, em seu discurso já mencionado à academia francesa. Segundo ele, lembremos, a pintura de história seria o gênero pictórico em que os atributos

²⁵ Para Cauquelin (2007, 37-39), a perspectiva se constituiu na técnica que possibilitou a representação da paisagem.

²⁶ Publicado em 2012, pela Editora Hedra, esse livro consiste na tradução vertida do grego pela pesquisadora Rosângela Amato, tendo sido parte de seu projeto de mestrado em Letras Clássicas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP).

²⁷ Debray cunha a noção de *Logosfera* como uma das três idades do Olhar. No domínio do *Logos* caberia as oposições entre ideia e matéria, cara aos gregos; imagem e palavra, própria aos cristãos; e entre razão e sensível operante durante o Renascimento. Ver capítulo VI, *Anatomia de um fantasma: a arte antiga*, e capítulo VIII, *As três idades do olhar*.

²⁸ Na tradição cristã há também um litígio entre palavra e imagem, sobre a qual versam Debray (1993, cap. 3) e Cauquelin (2007, cap. 3). Nesses capítulos os autores discorrem a respeito da querela entre iconófilos e iconoclastas ocorrida no Império Bizantino no século VIII como um evento que demonstraria a relação entre as concepções da Verdade (aquilo que se crê e orienta a existência) e a representação. Discorrendo sobre os argumentos dos iconófilos para salvaguardar a possibilidade da representação, Cauquelin aproxima o litígio religioso de uma teologia da imagem: “Ao renovar o estatuto da imagem, Bizâncio, mesmo sem se interessar pelo meio ambiente natural, torna pela primeira vez possível a operação de substituição artificial que a paisagem ilustrará” (2007, p. 74). Acreditamos que, de modo semelhante, a proibição de imagens nas igrejas protestantes da Holanda tenha corroborado para que seus artistas se alçassem à representação do ambiente, já que lhes era vetado as pinturas religiosas.

racionais da pintura estariam plenamente reunidos; ou seja, feitos célebres poderiam ser narrados com um pincel. Na pintura brasileira da segunda metade do século XIX, porém, a fórmula de Horácio poderia ser retomada como concebida originalmente.

Dos fatos inauditos aos preenchimentos

Se colocarmos lado a lado o que era valorizado pela tradição e o que passa a ser reivindicado no século XIX por parte da intelectualidade brasileira, como exposto por Chiarelli (1995), e no texto de Dazzi e Valle (2009), poderemos apreender que dentre as oposições que regiam o paralelo das artes, o que era rejeitado passa então a ser elevado. O domínio do *sensível* é reabilitado: preconiza-se não a correção da natureza em prol do ideal e racional, mas sua figuração na maneira como é *vista*. A paisagem é pintada de maneira fidedigna descrevendo o território brasileiro com suas cores e luz próprias, e, nesse momento, tal maneira não é vista como um servilismo que desabonasse a pintura, reduzindo-a a uma *arte mecânica*.

Além disso, também no Oitocentos a imagem se torna o referencial para o *logos*. No Brasil assim como na Europa, as palavras passam a ser empregadas cada vez mais em busca de conformar imagens. John Ruskin assinala esse duplo fenômeno: a proliferação de descrições nas letras no momento de consagração da pintura de paisagem. Na poesia inglesa diversos são os nomes dos poetas que exprimem versos descrevendo territórios e se deslumbrando com os movimentos da natureza, dentre os quais se destacam William Wordsworth (1770-1850), e Walter Scott (1771-1832). Este, na introdução do primeiro Canto de *Marmion*²⁹, pinta uma cena de fim de outono em que já se vislumbra o inverno. Ele descreve os efeitos do rigor do tempo na paisagem:

O céu de novembro é frio e deprimente, e as folhas das árvores, vermelhas e secas. Outrora, olhando do alto de um desfiladeiro para baixo, para o escuro e estreito vale, você dificilmente reconheceria o regato sob o bosque verde, tão emaranhado ele havia crescido, já agora, murmurando rouco, ele é frequentemente visto por entre arbustos e espinhos [...].

É no gênero romanesco, porém, que as descrições do entorno se acomodam mais apropriadamente. Em 1856, quando Gonçalves de Magalhães publica o poema épico *A confederação dos tamoios*, José de Alencar escreve diversas cartas com críticas desfavoráveis, reprovando a forma literária que Magalhães escolheu para erigir o acontecimento como símbolo nacional de resistência ao colonizador lusitano³⁰. Segundo o autor de *Iracema*, a prosa

²⁹ Tradução livre. Livro disponível *online*: <http://books.google.com.br/books/download/Marmion.pdf>

³⁰ Na ocasião, em 1555, um grupo de tamoios teria se unido a colonos franceses para expulsar colonizadores portugueses ocupantes de territórios em São Paulo e Rio de Janeiro.

romanesca teria sido mais adequada: "a forma com que Homero cantou os gregos não serve para cantar os índios", afirma em sua segunda carta sobre o tema³¹. Outras observações desfavoráveis do romancista se reportaram à fraca musicalidade e unidade narrativa do poema, além da "falta de arte" na descrição da natureza brasileira e dos costumes indígenas.

As cartas trocadas pelos jornais são publicadas no mesmo ano em que se deu a disputa, e, no ano seguinte, em 1857, José de Alencar publica *O Guarani*, romance através do qual o escritor procuraria atestar as teses defendidas nas cartas mobilizadoras da polêmica. Busca, assim, em seu romance, demonstrar que a obra de Gonçalves de Magalhães estaria ainda muito atrelada às formas clássicas, apesar de historicamente ter sido ele o principal propagador das ideias românticas no Brasil

Na literatura brasileira, o olhar que atenta para a paisagem tem acento programático, reportando-se ao fenômeno do *nacionalismo estético*³². Impelidos a constituir uma obra literária autenticamente brasileira, cada geração de escritores reivindicaria para suas obras o epíteto de *fundadora*. A atenção para o local, com a consequente descrição de lugares, cenas, fatos, e costumes do Brasil, colocaria obras diversas como *O Guarani* de Alencar e *Inocência* de Alfredo Taunay sob o mesmo emblema. E o romance, concorda Cândido, consistiria na forma literária privilegiada para representar o característico e o particular.

Ainda que os primeiros romances de Alencar, como *Iracema* e *O Guarani* tragam um enredo e um lirismo que evocam a epopeia, nos seguintes, o escritor confere cada vez mais à sua prosa elementos que aproximam o enredo de seus leitores. Cândido atribui, porém, a Franklin Távora e Alfredo Taunay o aprofundamento de determinados aspectos do romantismo, que teriam contribuído para “dar refinamento à análise, sentido ao regionalismo, fidelidade à descrição, e naturalidade à expressão” (2013, p. 612).

Esses dois últimos escritores repreendiam Alencar, acusando-o de falta de verossimilhança por acreditarem que as descrições alencarianas teriam sido compostas em gabinete, sendo mais tributárias do que o escritor cearense lera do que daquilo que vira e vivenciara. De fato, como apontado por Cândido, em obras como *Inocência*, a verossimilhança conferida pela descrição é intensificada pelo entrecho em que as personagens são

³¹ Para mais detalhes a respeito da polêmica, consultar verbete em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5282/polemica-sobre-a-confederacao-dos-tamoios-jose-de-alencar-x-goncalves-de-magalhaes>>.

³² Percebamos a concomitância da preocupação da estética nacionalista atuando tanto no meio das belas-artes, como entre os escritores: Na década de 1870 quando *Inocência* é publicada, o tema é abordado pela primeira vez em uma Exposição Geral da AIBA, a realizada em 1879, como já mencionamos.

contemporâneas dos leitores e caracterizadas de um modo reconhecível em contextos não inacessíveis aos potenciais leitores.

Publicada em 1872, durante o Segundo Reinado, o enredo da obra se desenrola em torno do envolvimento amoroso de Inocência, uma moça simples e interiorana, e Cirino, um jovem farmacêutico que é hospedado por seu pai. Embora Inocência seja mantida praticamente reclusa, a severa vigilância paterna é contornada pelas circunstâncias da enfermidade de que ela é acometida, de modo que o contato com o rapaz é oportunizado pelo tratamento que este se dispõe a ministrar. Toda a trama se passa no sertão mato-grossense, que é tornado visível na caracterização do entorno dessa casa em que se acolhem viajantes, bem como pelos deslocamentos realizados por alguns dos personagens. Ainda que figure como um romance em que as ações são bastante marcadas pelo trágico, o enredo se mostra habitado pelo que o crítico Franco Moretti chamaria de *preenchimentos*.

Ao caracterizar o romance do século XIX como próprio do *século sério* burguês, marcado pela regulação do cotidiano, Moretti (2009) contrapõe momentos de bifurcações (das ações dramáticas, em que uma decisão é tomada) aos de preenchimentos, que consiste na narração de momentos banais de caracterização da rotina das personagens, e mesmo descrições, em que a narrativa se suspende, ou nada de importante acontece. “Trata-se de um modo novo, secularizado, de contar uma história: o seu sentido está disperso em cem momentos diferentes; sempre precário, sempre insatisfatório, e misturado à indiferença do mundo” (MORETTI, 2009, p. 836).

Em *Inocência*, de Alfredo d’Escragnon Taunay, as descrições da natureza não apenas ambientam o enredo como fazem parte dele. Marcam o ritmo dos ambientes rurais, em tudo diverso da cidade. Demonstrem, mesmo, a particularidade daquele modo de vida: alongam os olhos da imaginação na distância das longas estradas, conduzindo o leitor a existências singulares, enformadas pelo isolamento e o convívio com o canto das aves e o espreitar dos animais selvagens, a lida diária com as reses e os cavalos

Fica evidente no primeiro capítulo, que no romance importa menos o amor de Cirino e Inocência do que o pitoresco da vida sertaneja, e o vislumbre do cerrado sul-matogrossense:

Se parece sempre igual o aspecto do caminho, em compensação mui variadas se mostram as paisagens em torno.

Ora e a perspectiva dos cerrados, não desses cerrados de arbustos raquíticos, enfezados e retorcidos de São Paulo e Minas Gerais, mas de garbosas e elevadas árvores que, se bem não tomem, todas, o corpo de que são capazes à beira das águas correntes ou regadas pela linfa dos córregos, contudo ensombram com folhuda rama o terreno que lhes fica em derredor e mostram na casca lisa a força da seiva que as alimenta; ora são campos a perder de vista, cobertos de macega alta e alourada, ou de viridente e mimosa grama, toda salpicada de silvestres flores; ora sucessões de luxuriantes capões, tão

regulares e simétricos em sua disposição que surpreendem e embelezam os olhos; ora, enfim, charnecas meio apauladas, meio secas, onde nasce o altivo buriti e o gravata entrança o seu tapume espinhoso.

Esse trecho compõe o longo capítulo descritivo que Antônio Cândido (2013, p. 623) considerou uma *ouverture*, à maneira das óperas, devido à musicalidade e lirismo com que é composta. Além dessa passagem, em diversos outros momentos, a caracterização da natureza sobressai, suspendendo a ação, mas possibilitando que uma *bifurcação* pudesse ser entrevista.

Uma noite, em que havia luar embaciado por ligeira bruma, tomou a sua aflição tal violência que ele decidiu fugir daquele local de sofrimentos e incertezas, logo na manhã seguinte.

Assente uma vez nesta resolução, ergueu-se do leito em que jazia prostrado pelo mais cruel desalento e, com algum custo, saiu para o terreiro, abrindo cautelosamente a porta da casa, a fim de não acordar os companheiros de quarto. Uma vez fora, sentou-se num tronco de madeiro e ali ao ar fresco e acariciador da madrugada, entrou com mais tranquilidade a pensar no caso.

Seria uma hora depois de meia-noite.

Estavam os espaços como que iluminados por essa luz serena e fixa que irradia de um globo despolido; luz fosca, branda, sem intermitências no brilho, sem cintilações, e difundida igualmente por toda a atmosfera.

Haviam já os galos cantado uma vez, e, ao longe, muito ao longe, de vez em quando, se ouvia o clamor das anhumapocas.

Levantou-se de repente Cirino.

Depois de alguma vacilação, deu uma volta por toda a habitação, pulando os cercados, e tomou o ramo do frondoso laranjal, a cuja espessa sombra se abrigou por algum tempo.

Achegou-se, em seguida, à cerca dos fundos da casa e parou no meio do pátio, olhando com assombro para uma janela aberta.

Um vulto ali estava!... Era o dela; Inocência.. Não havia duvidar.

A longa descrição do desassossego de Cirino, no capítulo *O idílio*, é entremeada pela caracterização da atmosfera noturna. Como se pressente pela narrativa, aquele quadro introduziria uma ação que *bifurcaria* a narrativa, trazendo à baila tomadas de decisões que precipitariam determinados acontecimentos, contrariando a ordem das coisas como até então se apresentavam.

Em outro momento, o rapaz está se deslocando até a casa do padrinho de Inocência, Antônio Cesário, que reside próximo a uma povoação limítrofe com Minas Gerais, chamada Vila de Santana. Entre a vila e a sede rural em que seria abrigado, a natureza varia de abjeta e potencial fonte de doenças, passando pela confluência com o estado de espírito do protagonista,

para, enfim, evadir-se dele, apresentando-se solar e alegre, enquanto o rapaz permanecia desesperançado:

Cirino em pouco mais de uma hora, transpôs a distância da povoação ao rio. Também, na légua e quarto que até lá media só há de ruim o trecho em que fica a floresta que borda as margens da majestosa corrente.

Nessa mata, trazem os troncos das árvores vestígio das grandes enchentes; o terreno é lodacento e enatado; centro de putrefação vegetal donde irradiam os miasmas que, por ocasião da retirada das águas, se formam em dias de calor abrasador e sufocante.

Abundam ali coqueiros de estípite curto e folhuda coroa chamados aucuris, a que rodeiam numerosas lagoinhas de água empoçada e coberta de limo.

Em nada é, pois, apazível o aspecto, e a lembrança de que ali imperam as temidas sezões faz que todo o viajante apresse a travessia de tão tristonhas paragens.

Ouve-se a curta distância o ruído do rio que corre largo, claro e com rapidez.

Como duas verdes orlas refletem-se no espelhado da superfície as elevadas margens, a cujo sopé moitas de *sarandis*, curvadas pelo esforço das águas e num balancear continuo, produzem doce marulho.

Causa-nos involuntário cismar a contemplação de grande massa liquida a rolar, a rolar mansamente, tangida por força oculta. Bem como a ondulação incessante e monótona do oceano agita a alma, assim também aquele perpassar perene, quase silencioso, de uma corrente caudal, insensivelmente nos leva a meditar.

E quando o homem medita, torna-se triste.

Franca e espontânea é a alegria, como todo o fato repentino da natureza. A tristeza é uma vaga aspiração metafísica uma elação inquieta e quase dolorosa acima da contingência material.

Ninguém se prepara para ficar alegre. A melancolia, pelo contrário, aos poucos é que chega como efeito de fenômenos psicológicos a encadear-se uns nos outros.

De que modo nasceu aquela enorme mole de água? Donde veio? Para onde vai? Que mistérios encerra em seu seio?

Largo tempo ficou Cirino a olhar para o rio. Em sua mente tumultuavam negros pensamentos.

Já se havia difundido o crepúsculo, e bandos folgazões de *quero-queros* saudavam os últimos raios do sol e despertavam os ecos em descomunal gritaria. De vez em quando, passava algum pato selvagem, batendo pesadamente as asas; sobre as águas, adejavam garças estirando e encolhendo o níveo colo e pombas, aos centos, cruzavam de margem a margem a buscar inquietas o pouso de querência.

(...)

A majestosa impassibilidade da natureza exasperava-o. Quando o homem sofre deveras, deseja nos raptos do alucinado orgulho, ver tudo derrocado pela fúria dos temporais, em harmonia com a tempestade que lhe vai no íntimo.

- Meu Deus! murmurava Cirino, tudo quanto me rodeia está tão alegre e é tão belo! Com tanta leveza voam os pássaros: as flores são tão mimosas; os ribeirões tão claros... tudo convida ao descanso... só eu a padecer!

A longa série de descrições antecede os capítulos de clímax do romance, quando ocorreria o desenlace que com expectativa vinha sendo construído pela narrativa. As descrições se apresentam, pois, como os quadros paroxítonos onde a ação suspensa está prestes a se precipitar. Por outro lado, e de maneira ainda mais simples de se conceber, são esses quadros descritivos que conferem toda a singularidade do romance, o qual, de outro modo, não estaria situado, podendo aludir a quaisquer outras narrativas alusivas a um amor irrealizável.

De acordo com Antônio Cândido (2013, p.430) a particularidade é a característica primordial da forma literária conhecida como *romance*, contrapondo-se ao caráter generalista e universalizante da *epopeia*. Cândido exprime bem tal oposição ao afirmar que, apesar de se assemelhar à epopeia na ambição e amplitude, o romance não teria o intento de arrancar os homens da contingência para levá-los ao plano do milagre, e sim, “encontrar o miraculoso nos ferrolhos do cotidiano”.

Contrariamente aos gêneros narrativos anteriores, ocupados com o inaudito, o romance se prestaria a retratar todo tipo de experiência humana, talhando personagens como pessoas comuns, não correspondentes a figuras arquetípicas, e situados em um espaço e tempo determinados. Todos esses elementos que em nossa época podem parecer naturais a narrativas literárias, não eram requeridos pelas formas ficcionais anteriores, normalmente ambientadas em espaço e tempo vagos e genéricos. No caso do romance, tais particularidades conferiam verossimilhança à correspondência entre a obra literária e a realidade que ela imita, de modo que o emprego de descrições se mostrava imprescindível.

Alfredo Taunay assim o faz em *Inocência*. Delimita o espaço-tempo concreto: a região do rio Parnaíba, um lugarejo do leste sul-mato-grossense (na época de Taunay, sul de Mato Grosso, posto que o estado ainda não havia sido dividido) próximo ao oeste de Minas Gerais; delineia as personagens: há uma moça bonita e ingênua mantida reclusa pelo pai. São sertanejos, empregam o vocabulário das pessoas de pouca instrução, cujo convívio se restringe a um círculo limitado que compreende as pessoas dos sítios da cercania e do povoado mais próximo. São figuras comuns, reconhecíveis em muitas famílias dos rincões interioranos do Brasil oitocentista.

Operando um paralelo e nos apropriando das asserções relativas à literatura para pensar a pintura, poderíamos associar os *atos inauditos* das grandes narrativas épicas à pintura histórica, que então passam a ser menos valorizados que os *preenchimentos* das cenas frugais e do aspecto do ambiente natural, que contornam os cenários da vida, como nas pinturas de paisagem de Hipólito Caron e seus companheiros de grupo.

Aos preenchimentos de Moretti não seria descabido justapor a observação de Rafael Cardoso (2008, p. 83), que identifica na pintura de Grimm e seus discípulos não a inovação da pintura ao ar livre, mas a novidade de um olhar que atenta para o entorno brasileiro com familiaridade:

Mais do que métodos supostamente revolucionários frequentemente destacados como contribuição de Grimm, ele evidencia um olhar plácido e familiar para a paisagem brasileira, e nisto sim reside uma grande novidade. Desde o final do século XVIII, a paisagem brasileira vinha sendo representada, ora de modo altamente preciso e analítico, ora de modo romantizado e exótico. Enquanto pintores ligados a expedições científicas dedicavam-se ao escrutínio de formas botânicas e vistas topográficas, outros viajantes não economizavam nas tintas cor-de-rosa e nos efeitos de luz penetrando em grutas e florestas escuras para ressaltar o caráter estranho e sublime da natureza dos trópicos. Em alguns casos extraordinários - Debret, Rugendas, Righini, Vinet, entre outros - às vezes conseguiam fazer ambas as coisas ao mesmo tempo. Antes de Grimm, porém, quase ninguém havia realizado a proeza maior com relação à paisagem brasileira: a de torná-la corriqueira.

No período que permaneceu com Grimm, as pinturas de Caron lançam um olhar familiar também para alguns trechos de paisagem rurais. Ambientando tanto restingas quanto porções mais afastadas do mar, essas pinturas figuram cenários de um primitivismo suave. Lugares em que a intervenção humana é entrevista – de modo semelhante à paisagem descrita em *Inocência* – apenas por uma estrada bem pisada, ou uma porteira singela.

No *Trecho de paisagem na restinga de Icarai* (fig. 23), a vegetação recorda a proximidade do mar, entretanto, não transfigura idílios. Nenhum tom exasperante que imprima deleite: apenas o dia firme e calmo, nuvens rarefeitas, estrada alva - talvez refletindo o sol – dando lugar à atividade corriqueira de um transeunte conduzindo uma cavalgada.

Representando-a desse modo, é como se o olhar de Caron aplicado em descrever o trecho em repetidas sessões, escolhesse imprimir nele o que o faria mais próximo e familiar: a imagem de alguém que passa, quando quem observa poderia também estar passando. Passaríamos contornando o ajuntamento de águas no primeiro plano, à esquerda; lançaríamos de relance os olhos sobre as cercas rudimentares na extrema esquerda; e registraríamos, talvez, a presença de diferentes formatos de folhagens e aspectos das copas das árvores, ou apenas reteríamos a sensação fugidia da diversidade de verdes, a intensidade e contraste da luz... Aquelas bananeiras sobressaindo junto à curva, quase no fundo à esquerda...

Todo esse aspecto, que parece tão banal, no qual não há gravidade e dificilmente atrairia contemplação reverente outrora, é fixado aqui minuciosamente.

O mesmo faz Alfredo Taunay em *Inocência*, assim como fazem outros romancistas, como Távora e Alencar, que pintam com palavras a paisagem vivida, vestem o verbo com

pintura através das descrições compostas mediante a vivência dos lugares e a atenção do olhar. Em suas páginas há imagens, experiência do visível. É então que o paradigma logocêntrico se inverte, e de submissa à poesia, a pintura passa a ser seu referencial. Como a pintura, deve ser o romance.

Cenas rurais

Muito semelhante ao trecho de Icarai de Caron que abordamos, é a pintura *Trecho de paisagem na antiga rua do Pau-Ferro* de Parreiras (fig. 24), realizada em 1885, quando o grupo estava se desfazendo. Enquadra-se também uma estrada sendo trafegada por uma figura solitária com seu animal de carga. A composição é próxima, como também semelhantes são as cores, ainda que Parreiras não seja tão minucioso quanto Caron e empregue uma pincelada mais empastada de tinta³³.

A localidade pintada por Parreiras, foi também representada por Caron, comparecendo no catálogo organizado por Jorge Silveira (2002) sob o mesmo nome. O *Trecho de paisagem na antiga rua do pau-ferro [miguel couto]* (fig. 25), junta-se a *Trecho de paisagem rural* (fig. 27) e a *Paisagem com carneiros* (fig. 28), compondo com *Trecho de paisagem na restinga de Icarai* (fig. 23), as quatro pinturas de Caron que se ocupam de paisagens rurais pintadas em 1884.

Em *Trecho de paisagem na antiga rua do pau-ferro [miguel couto]* (fig. 25) a estrada e a figura com animais comparecem mais uma vez como elementos. No entanto, aqui a composição é mais dinâmica e instável. Há uma forte triangulação, e percebe-se uma perspectiva com ponto de fuga em um monte azulado ao fundo. O posicionamento das reses e das carroças marca ainda mais essas linhas virtuais. A minúcia das folhagens e dos animais contrasta com a simplificação do rosto da figura humana, toldada pelo chapéu. Esta se encontra colocada em posição equivalente ao ponto de fuga, traçando uma linha divergente da delineada pela estrada. Trata-se aqui, não da passagem em curso, mas do momento de descanso. O vaqueiro prepara uma refeição e seus animais aguardam, sendo que um deles até mesmo se reclinou, recolhendo as patas.

³³ Ao contrário da pintura de Caron a que aludimos, que pudemos observar pessoalmente, e de perto, a obra de Parreiras a que nos referimos só pôde ser observada pelo catálogo organizado por Jorge Silveira (2002).



Fig. 23. Hipólito Caron. *Trecho de paisagem na restinga de Icarai*, 1884, OST, 38,5 x 60 cm. Coleção Fadel, Rio de Janeiro. Foto: Ana C. Brito.

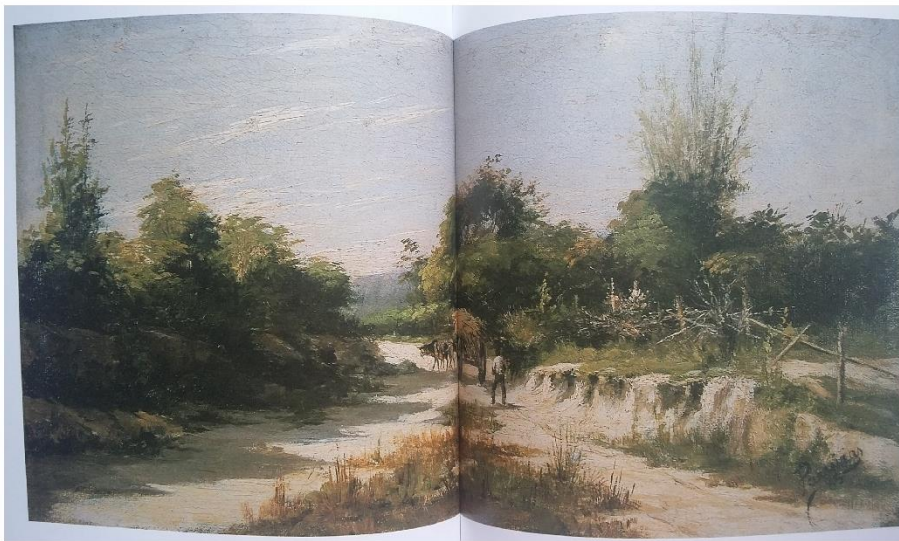


Fig. 24. Antônio Parreiras. *Trecho de paisagem na antiga rua do Pau-Ferro [atual Miguel Couto]*, 1885. OST, 21,5 x 40,5 cm. Coleção Particular, Rio de Janeiro. Fonte: Catálogo *Vistas e Paisagens da Enseada de Niterói*, 2002, p. 195.

É interessante observar que essa pintura participou da Exposição Geral de 1884, a qual Dazzi e Valle (2009) contrapõem à realizada em 1879, pela numerosa participação de pinturas de paisagem, bem como pela recepção celebrativa de vários dos críticos que em 1879 rejeitaram as pinturas da sala proposta como *escola brasileira*, por enxergarem naquelas obras menos as cores e características brasileiras, do que paisagens clássicas tributárias à tradição e pouco fiéis aos sentidos. No entanto, se justapusermos essa pintura de Caron a *Amanhecer na floresta* (fig. 26) que Nicolas-Antoine Taunay realizou em 1818, veremos que o modo de estruturar a composição, de organizar o visível, não mudou muito, afinal.

Comparando as duas imagens, percebemos a justaposição de diagonais, sendo uma delas perfilada pelas reses. Ainda que no quadro de Taunay os animais estejam em ação, descendo um declive enquanto são seguidos por figuras montadas, as diferenças são pequenas se comparadas ao efeito das similitudes: há uma vegetação sobranceira à esquerda, cuja disposição forma uma diagonal; em ambas as obras o conjunto de seres humanos com animais se enfileiram no centro da composição; e, finalmente, em ambas as pinturas uma pequena porção de plantas preenche o lado direito do quadro, amparando os olhos quando estes procuram o ponto de fuga.

O que acaba por imprimir dissonância entre as duas imagens é mesmo o aspecto apontado pelos críticos oitocentistas: a luz e as cores, que em Nicolas Taunay evocam os idílios claudianos.

No *Trecho de paisagem rural* (fig. 27) recordamos a composição das marinhas. Se a justapusermos à *Praia da Boa Viagem* (fig 16) identificaremos facilmente o barranco junto às reses com o declive do rochedo na marinha. É marcante nessa paisagem com reses a perspectiva que a diagonal do barranco forma convergindo com a estrada que avança para além do portão, que transposto por nossos olhos, ainda oferece imagem nítida. A vegetação comparece mais ao fundo, com bastante diversidade, sendo que podemos distinguir à esquerda, na altura equivalente aos animais, uma bananeira e um coqueiro. Predominam cores fortes, quentes e vivas, e, seguindo a tendência das outras paisagens rurais que abordamos, é dado mais destaque à porção terrena: há pouco espaço para o céu, que está obstruído por nuvens. Palco do descanso



Fig. 25. Hipólito Caron. *Trecho de paisagem na antiga rua do Pau-Ferro [atual Miguel Couto]*, 1884, OST, 48,5 x 68 cm. Coleção Fadel, Rio de Janeiro. Foto: Ana C. Brito.



Fig. 26. Nicolas Taunay. *Amanhecer na floresta*. Óleo sobre tela, 44 x 66 cm; c. 1818. Coleção Geneviève e Jean Boghici. Fonte: SCHWARCZ, 2008, prancha 9.

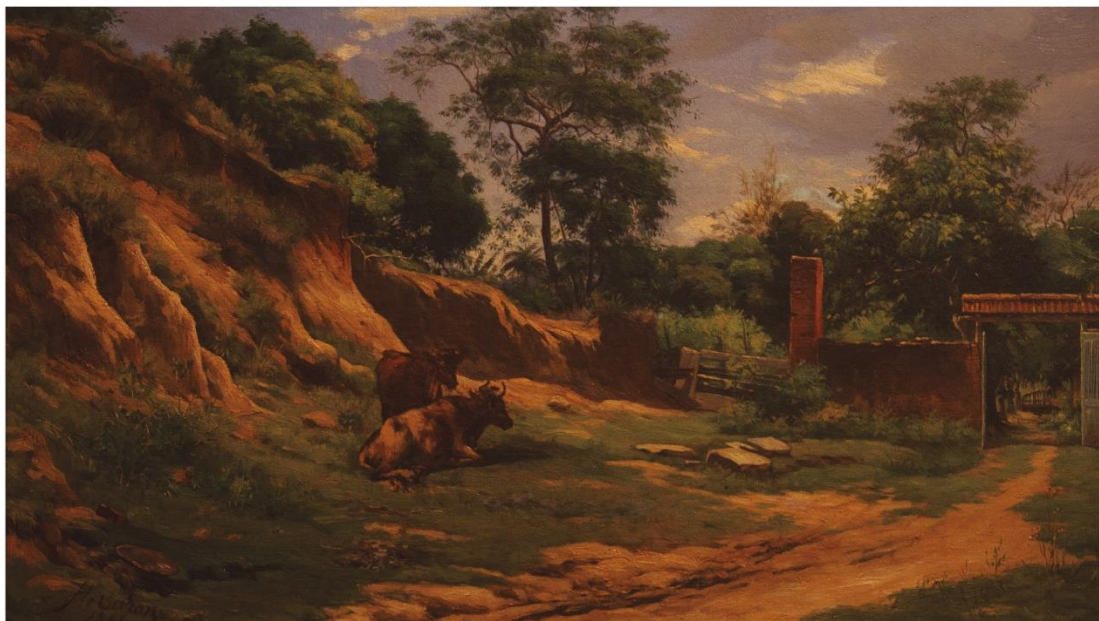


Fig. 27. Hipólito Caron. *Trecho de paisagem rural*, 1884, OST, 32,5 x 55 cm. Coleção Fadel, Rio de Janeiro. Foto: Ana C. Brito.

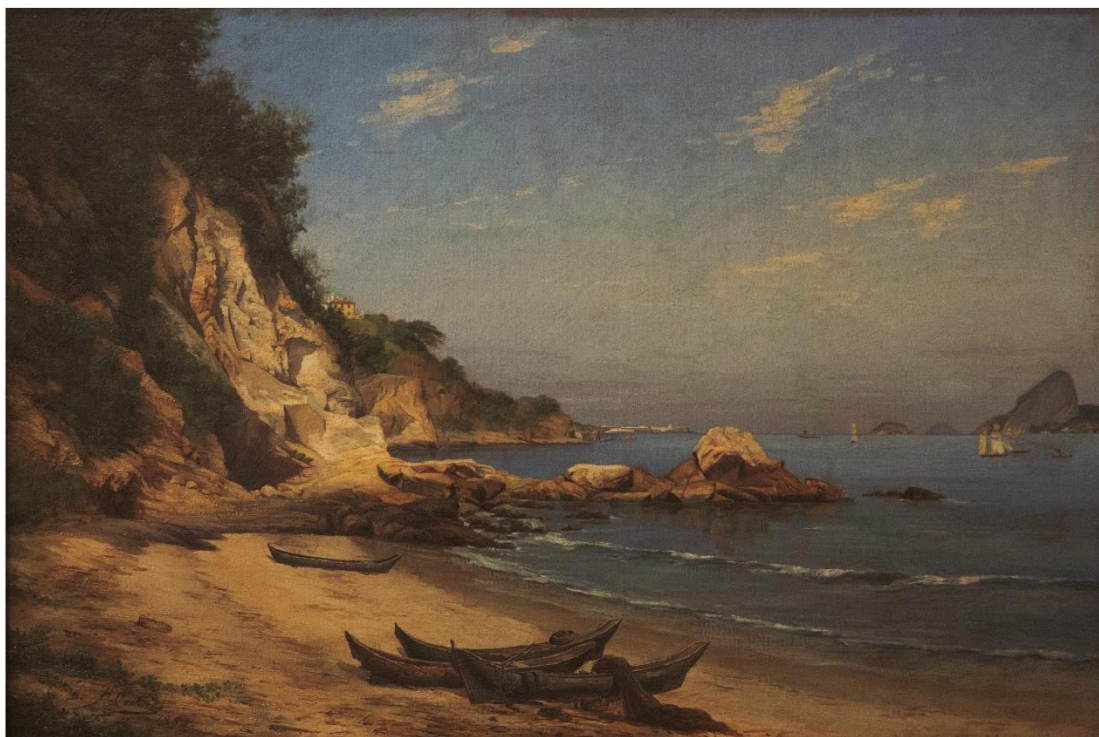


Fig. 16. Hipólito Caron. *Praia da Boa Viagem*, 1884. 50,2 x 75 cm. OST. Museu Nacional de Belas Artes /Ibram/MinC, n. 02/2017, Rio de Janeiro, RJ. Foto: Ana C. Brito.

dos animais, e sem qualquer sugestão de figura humana, esta paisagem pode ser aproximada sob esse aspecto a *Paisagem com carneiros*³⁴ (fig. 28).

Na pequena tela (fig. 28), a menor dentre as conhecidas que Caron pintou em 1884, novamente experimentamos a calma dos animais reclinados. Dessa vez eles compõem maiores, em primeiro plano, rebatendo a forma da casa. Um dos carneiros compõe com a lateral direita do telhado uma diagonal que contribui para conduzir os olhos através dos planos da pintura. Outra longa diagonal pode ser vista à direita, indo do vértice do telhado da casa e seguindo pela sebe junto à cerca até a extremidade direita da pintura. Além da casa, a árvore posta ao seu lado direito também se constitui em um formato triangular.

Diferente do *Trecho de paisagem rural* (fig. 27), na paisagem com carneiros há menos minúcia na representação da vegetação. O modelado e contraste mais cuidadosos são resguardados aos animais. Interpela-nos, como sempre ocorre nas pinturas de Caron, o uso do castanho que lhe é particular, evidenciando pinceladas largas e muito pictóricas.



Fig. 28. Hipólito Caron. *Paisagem com carneiros*, 1884, OST, 13,5 x 20,5 cm. Coleção Aldo Franco. Fonte: KLINTOWITZ, 2001, p. 46.

Vistas perdidas

Embora a quietude das reses e a banalidade da passagem dos vaqueiros por lugarejos incultos possam evocar a familiaridade dos cenários interioranos descritos em *Inocência*; e

³⁴ *Paisagens com carneiros* integrava a coleção Aldo Franco em 2001, quando foi exposta na Pinacoteca do Estado de São Paulo. A imagem consta no catálogo da exposição, que foi organizada por Max Perlingeiro.

mesmo que, ainda hoje, não seja difícil encontrar pessoas para as quais tais paisagens possam figurar como familiares, evocando lembranças... Em suma, apesar de toda a proximidade que essas pinturas evocam, o olhar ali consubstanciado na paisagem *in visu* já não poderia se defrontar com os trechos *in situ* da maneira como lhe inspiraram a representação. A rua Miguel Couto, em Niterói, que à época de Caron se chamava Pau-Ferro, é hoje povoada por condomínios, encontra-se asfaltada – em tudo distante da imagem rural do oitocentos.

Preocupados em conferir verossimilhança às imagens compostas diante dos lugares vistos, as pinturas dos artistas do Grupo Grimm evocam também as camadas do tempo – essa história do envelhecimento e transformação dos lugares, que as fotografias oitocentistas demonstrariam de forma muito mais contundente.

Ainda que não portem a aderência com o referente que dá a imagem química fotográfica, é possível pensar a imagem pintada como testemunha do aspecto fixado pelos pintores. Estão ali nas paredes das casas de seus colecionadores, ou resguardadas nos acervos de alguns museus aludindo a lugares há muito transformados.

Referindo-se a esse aspecto Jorge de Souza Hue (2004, p.146) caracteriza a *Vista de Gamboa* (fig. 29), de 1882 – a paisagem mais antiga de Caron de que temos conhecimento: “A Gamboa, assim como suas adjacências, Saúde e Santo Cristo, foi dos bairros mais representados na iconografia carioca, pela sua beleza e pitoresco, totalmente desaparecidos sob uma série de aterros, obras viárias e a explosão populacional”.



Fig. 29. Hipólito Caron. *Vista de Gamboa*. 1882, OST, 41 x 73 cm. Coleção Fadel, Rio de Janeiro. Foto: Ana C. Brito.

Em *Vista de Gamboa* novamente (ou poderíamos dizer, pela primeira vez?) deparamo-nos com a diagonal estruturante. A pintura é composta por casas escalonadas sobre um declive topográfico, há uma luz oblíqua e forte incidindo na fachada frontal das casas, que parece indicar uma manhã já adiantada. As muretas que ladeiam as casas formam linhas radiais divergentes. Uma delas termina em um acidente geográfico que marca a base horizontal quase na metade, como um centro geométrico.

No fim do declive, na extrema direita, há um alinhamento de casas na porção mais baixa do terreno, que divisa com o mar, onde se vê um barco de três mastros com as velas recolhidas. Mais distante é possível distinguir um longo trapiche, ocultado em parte pela copa de algumas árvores postadas em um dos primeiros planos. Atrás do trapiche há outro barco com a vela hasteada. A alvura do tecido náutico é partilhada pelas paredes de outras casas postadas em contiguidade ao fundo, sempre escalonadas, de modo que o terreno acidentado se mostra evidente. A alternância de sombra e luz, bem como o escalonamento de diagonais conduz os olhos para o fundo montanhoso. A faixa de cumes mais próxima com tons de verde se interpõe entre o mar e outra pequena porção montanhosa, azulada pela perspectiva aérea que denota distância, na extrema direita do quadro. Acima dos montes há ainda uma área de céu que, se não é tão vasta quanto a porção dedicada à terra, não deixa de apresentar vários planos, com tons mais claros de azul mais próximo da linha do horizonte.

Avistamos Gamboa como ela parecia aos olhos de Hipólito Caron, o rapaz de 20 anos que se iniciava como aprendiz de Georg Grimm. Vemos nessa tela algumas das características que recorreriam em várias de suas pinturas, como os muitos planos de céu, e a predileção por determinados tons de castanhos e ocres. Para além de uma vista perdida, despedimo-nos com essa pintura do olhar de Caron – da maneira como ele tocava o mundo nessa primeira fase de sua carreira, quando escalava outeiros na companhia de seus colegas e Grimm, seu mestre. Seguimos, no próximo capítulo, com o artista para a Europa, onde, financiado por alguns mecenas, vai estudar com o célebre paisagista francês Hector Hanoteau. Ali, novas vistas ensinam um modo diferente de olhar.

QUANDO O OLHAR MUDA DE CASA

Do olhar familiar ao olhar de estrangeiro. Seria possível uma dificuldade contrária? Dos olhos afeitos às cores brilhantes e tons ensolarados da paisagem fluminense procurando então representar a natureza europeia – as cores rebaixadas, os tons frios, os céus frequentemente nublados e baixos... As cores são outras, como são outras as formas das copas das árvores, outras as configurações das nuvens, outra a incidência da luz. O filho de um proprietário de padaria francês poderia apresentar a dificuldade contrária do paisagista que integrou a Colônia de Lebreton e se queixou da dificuldade de apreender o sol do Brasil¹?

Ainda que a partir de nosso reduzido levantamento de obras europeias de Caron não se possa apreender dificuldades, Silva Tavares, um dos cronistas do jornal juiz-forano *O Pharol*, reproduz trechos de uma carta² enviada pelo artista quando estava em Paris. Na epístola, datada de 1886, o artista brasileiro lamenta a impossibilidade de submeter alguma obra ao *Salon* daquele ano, devido ao tempo exíguo resultante, justamente, da dificuldade em apreender as cores e as formas da vegetação europeia. De fato, as sete telas em que são representados trechos da França em muito diferem das paisagens dos primeiros anos de estudo de Caron junto à AIBA, e a Grimm: não se vê declives rochosos, raro é o emprego do ocre luminoso, banidas foram as diagonais estruturantes da composição. A paisagem de então se assenta na horizontal, pontuada por elementos verticais marcantes, que usualmente, encontram-se centralizados, ou ligeiramente deslocados para um dos lados.

Apesar da queixa do próprio artista, as críticas dos periódicos brasileiros, por meio dos quais acompanhamos a recepção das obras de Caron, parecem corroborar com nossa apreensão de que o artista foi bem-sucedido em se adaptar ao entorno que passaria a figurar. Afirmam sobre as pinturas remetidas a Laurent de Wilde e expostas em seu estabelecimento que não apresentam mais o colorido que era costumeiro em suas paisagens. Algumas vezes os comentadores parecem esperar que o paisagista mantenha as cores e a luminosidade próprias do ambiente brasileiro, outras vezes reprovam a escolha do artista de procurar aperfeiçoamento na França ao invés da Itália – lugar este, em que luzes, cores e vegetação seriam mais

¹ Lilia Schwarcz (2008) versa sobre os entraves enfrentados por Nicolas-Antoine Taunay, que durante os cinco anos em que residiu no Rio de Janeiro se via com dificuldades de figurar a luminosidade tropical. Formado no regime neoclássico da pintura francesa, esse artista recorrentemente vestia a topografia carioca com as cores e a luz europeias em atmosferas muito próximas das que se encontram nos quadros de Claude Lorrain. Ver SCHWARCZ, Lilia M. *O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de D. João*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

² *O Pharol*, n. 48, ano 20, 28/2/86, p. 2

semelhantes às do nosso país, dizem eles. De qualquer modo, os críticos parecem divididos entre o elogio ao esforço de complementação da formação no exterior, e a censura ao exercício paisagístico que não contribua para melhor pintar as características brasileiras. Essa ambivalência se evidencia em uma crítica publicada em 20 de abril de 1886 na seção *De palanque* do jornal *Diário de Notícias*, a respeito de 14 pinturas de Vasquez e 12 de Caron remetidas da França e que se encontravam expostas na Casa de Wilde³:

(...) A muita gente parecerá que esses dois talentosos rapazes⁴ perderam aquele vigor de colorido que caracterizava os seus apreciáveis trabalhos, e de tanta maneira os recomendou à magnificência de poderosos amigos. Mas lembrem-se senhores, de que aqueles pincéis brasileiros reproduzem neste momento uma natureza muito diversa da nossa. Aquele céu de chumbo, que parece cair pesadamente sobre o verde desmaiado daqueles castanheiros, é, sem tirar nem pôr, o céu do outono em França. Aquele sol que não brilha, que não embebe lâminas de fogo na ramaria dos arvoredos, mas apenas ilumina docemente a paisagem com projeções de luz elétrica, é o sol benigno da capital do mundo.

Os dois artistas são até dignos de louvor pela brevidade com que se apoderaram de tão estranhos modelos, se afizeram a um colorido que não conheciam. Em tão poucos meses não podiam fazer mais.

Uma crítica publicada na *Revista Ilustrada*, já em 1889⁵, quando Caron e Vasquez já estavam de volta ao Brasil, explicita o receio de que os paisagistas brasileiros que vão se perfeioar no exterior não sejam capazes, ao voltarem, de pintar a natureza brasileira da mesma forma como faziam antes da estadia na Europa:

As paisagens expostas pelos artistas denotam, é certo, boa maneira de manejar o pincel e muito conhecimento de perspectiva; mas nós temos bem presente na memória o pouco sucesso que fez um talentoso pintor - o falecido Firmino Monteiro - quando, depois de estar em Paris, teve de pintar paisagem brasileira.

No que se refere à predileção de alguns críticos pela formação italiana em detrimento da francesa, Camila Dazzi (2006) elenca diversas ocorrências de manifestações discorrendo sobre as motivações dos periodistas e críticos ao escrevê-las. Dentre os numerosos exemplos, destacamos o elogio de Gonzaga Duque à escolha de Parreiras, que em 1888 se preparava para passar uma temporada na Itália:

Parte amanhã para a Itália o nosso jovem e distinto patricio, Antônio Parreiras [...]. É digna de louvor a escolha que fez da Itália como sede de seus estudos [...] O estudo de

³ Laurent De Wilde tinha uma loja de artigos artísticos e molduras em cujo sótão ele disponibilizou um salão onde ocorriam mostras de diversos artistas, principalmente dos membros do Grupo Grimm. Durante a estada de Caron na França seus quadros eram remetidos para o Rio de Janeiro e expostos na *Casa de Wilde*, como era conhecido o estabelecimento.

⁴ Os “dois rapazes”, ou “os dois artistas”, como frequentemente aparece nas apreciações dos críticos brasileiros, são Domingos Garcia y Vasquez, e, claro, Hipólito Caron. Desde o estudo com Grimm, eles são constantemente aproximados, sendo que alguns aludiam, à época dos primeiros estudos, a certa dificuldade em distinguir as pinturas dos dois. Seguem pintando juntos na França, onde foram incluídos na escola do mesmo professor, o *nivernais*, Hector Hanoteau.

⁵ *Revista Ilustrada*, n. 559, 7/8/1889.

paisagem em França, onde encontram-se mestres de uma reputação universal, como Harpignies e Zuber, tem um pequeno inconveniente para os artistas brasileiros, sempre dispostos a imitação servil do que aprendem no estrangeiro.

Sob esse ponto de vista a Itália apresenta grandes vantagens, e entre muitas acha-se a de uma certa semelhança com o nosso país, mormente pela persistência do tom e a imutabilidade da luz. Aqui, como no sul da Itália, pode um paisagista voltar duas ou três vezes a um mesmo ponto de estudo que, empregando uma frase de Taine, encontrará o tom posto há um mês sobre a palheta. [...] ora, habituando-se o pintor a estudar ao ar livre a isolada natureza italiana, com a maior destreza e facilidade produzirá a nossa paisagem.

[...] No meu modo de ver, para quem dispõe de poucos anos de aprendizagem, a Itália é o único país em que um paisagista brasileiro pode se aperfeiçoar.

Segundo Dazzi (2006), é bastante provável que essa asserção tenha sido motivada pelo desagrado do crítico em relação às paisagens enviadas por Caron e Vasquez quando estes estavam na França estudando com Hector Hanoteau⁶.

Ao contrário de Gonzaga Duque, Artur Azevedo, que era crítico do jornal *Diário de Notícias* e assinava com a alcunha *Eloy, o Herói*, aprova a escolha de Caron pelos franceses. Ao noticiar o retorno do artista da França, em novembro de 1888, afirma que os franceses “são os maiores paisagistas do mundo”⁷.

Apoiando-nos nesses poucos exemplos que compilamos, embora haja outros, poderíamos nos perguntar: se a crítica especializada dos periodistas valorizava tanto a maneira de pintar naturalista, colorida e brilhante de alguns dos paisagistas brasileiros, por que recomendava o estudo da pintura no exterior?

Antônio Parreiras, que fora colega de Caron, versa sobre essa questão em sua autobiografia. No capítulo intitulado *Ilusão desfeita*, o pintor narra como o deslumbramento que antecedia a sua viagem resultou em desilusão quando o paisagista então se instalou nas terras de além mar:

(...) se ficasse no Brasil, mesmo que me fosse possível produzir “obras primas”, estas nunca seriam assim julgadas por lhes faltar as lições dos mestres estrangeiros...

Só é bom o que vem de fora. Só é bom o rapé viajado... E eu fiz bem em viajar.

Na Itália, na Espanha, na França, o que vi não impôs radicais modificações no meu modo de pintar.

Os gigantes que do Brasil me diziam existir, vendo-os de perto muito diminuíram de grandeza...

Essas telas de Harpignies, de Corot, de Courbet na realidade possuem mais fama do que valor. Poucos Pedro Américo e Vitor Meireles encontrei na Europa...

⁶ Hector Hanoteau (1823-1890) foi um pintor paisagista muito reconhecido em sua época. Nascido na província de Nièvre, mudou-se para Paris em 1841. Dentre os artistas com os quais tomou aula estava Jean Gigoux, que se consagrou como pintor romântico e gozava de grande prestígio na década de 1830. Hanoteau também estuda na École des Beaux-Arts, onde ingressa em 1849; consagra-se no *Salon* em 1864, sendo premiado pelas pinturas *La Hutte abandonnée* e *Le Paradis des oies*.

⁷ *Diário de Notícias*, seção *De Palanque*, n. 1265, 29/11/1888.

Parreiras deixa claro, contudo, que à sua expectativa pessoal estava acrescida determinada pressão social – talvez da crítica, quiçá dos amadores de belas-artes que compravam as telas dos artistas brasileiros. Esse constrangimento, digamos assim, impingia a obrigatoriedade de uma formação complementar em pintura na Europa.

Talvez, para além dessa pressão social e de suas motivações, seja mais importante perguntar: se os artistas brasileiros temessem mudanças na maneira de exprimir sua relação com o entorno, por que mudariam os olhos de casa?

Espelhamentos e horizontalidade

Embora se tenha registrado em relatos dos periódicos oitocentistas, que Caron enviou pelo menos 22 trabalhos do exterior⁸, expondo mais 27 telas⁹ no mês em que retornou da França, em nossa pesquisa só pudemos identificar sete obras. Nenhuma delas data de 1885, ano em que o paisagista chegou à França, tendo embarcado no Brasil durante o mês de abril. Do ano seguinte conhecemos duas pinturas. Vamos, pois, a elas.

Em *Paisagem com rio* (fig. 30) preponderam os volumes vegetais. As copas das árvores sobejam em formas arredondadas sobre a horizontalidade do rio, que percebemos caudaloso e largo ao compará-lo com a figura humana postada à sua margem. Distinguimos a incidência da luz partindo da esquerda para a direita da pintura devido as cores mais douradas tingindo as folhas nas porções das copas das árvores mais à esquerda, bem como através das sombras das frondes projetadas à direita das árvores. Luzes e sombras se alternam na composição, guiando os olhos através dos planos para o fundo: pouco nos detemos na faixa de vegetação rasteira do primeiro plano, composta por manchas de cores vibrantes, e com facilidade transpomos as águas escuras tendo os olhos atraídos pela figura alva da lavadeira, e, mais à direita dela, pelo caminho iluminado entre as árvores.

É possível que Gonzaga Duque, sob o pseudônimo de Alfredo Palheta, estivesse se referindo a essa pintura em sua crítica no periódico *A Semana*, número 71, no dia 8 de maio de 1886, salvo engano, ou caso haja outra pintura semelhante do mesmo período, que desconheçamos. Reconhecemos a pintura pela descrição do arvoredo e do lago, e, principalmente, à presença de nenúfares nas águas. Entretanto, o crítico não lhe é favorável.

⁸ Há menções em vários periódicos. Destacamos as duas entradas de *A Semana* assinadas por Alfredo Palheta: n. 71 (8/5/1886); n. 123 (7/5/1887).

⁹ A exposição é noticiada em diversos veículos, como o *Jornal do Comércio* (n. 332, 28/11/1888); a *Gazeta de Notícias* (n. 321 17/11/1888); e o jornal de Juiz de Fora, *O Pharol* (n. 276, 30/11/1888), dentre outros, sendo que alguns deles, como *A Gazeta de Notícias*, permanece vários dias relatando a afluência do público.

O [quadro] de Caron, representa um recanto de natureza, à margem de um lago coberto de nenúfares. Não é uma obra de valor. Não. Muito longe está de ser uma obra boa; é simplesmente sofrível como estudo. A parte do lago, ao plano esquerdo, onde se projeta a extensa sombra dos arredores do fundo, é tratada com facilidade - tem alguma transparência e volume, além de maneira um tanto larga no processo de tocar. O fundo é mal tocado - as massas são chatas, de sorte que todo o fundo mais se destaca do horizonte. A parte iluminada do lago está fraquíssima, posto que se conheça pelo passar e repassar do pincel, pela acumulação dos tons, o esforço despendido pelo aluno para conseguir o efeito justo.



Fig. 30. Hipólito Caron. *Paisagem com rio*, 1886. OST, 71 x 46 cm, Col. particular, Niterói, RJ. Foto: Ana C. Brito.

Trata-se, certamente, de uma paisagem muito diferente daquelas executadas por Caron nos primeiros anos de aprendizado junto à AIBA e a Georg Grimm: a composição é bastante equilibrada em cores e valores de sombras e luzes, priorizando horizontais. O céu traz nuvens muito sutis concentradas no centro. A atenção do artista – e talvez seu olhar – parece se deter nas folhas dessas árvores, tão diferentes da vegetação litorânea do Rio de Janeiro. Composto texturas de maneira cuidadosa, as pinceladas aludem aos diferentes formatos que delineiam a variedade de espécimes dessa latitude. Assomando altaneiros sobre as águas, esses vegetais configuram um conjunto de formas harmoniosas cujas cores e formas se duplicam na superfície do rio. Uma paisagem enternecedora, como outras desse período realizadas por Caron.

Se a *Paisagem com rio* (fig. 30) é parcimoniosa no colorido, outra paisagem do mesmo ano (fig. 31) se apresenta bastante luminosa em suas cores. Como é recorrente nas obras europeias de Caron, a paisagem é constituída por arvoredos e uma casa junto a um lago. Na

primeira, a variedade de cores se limita a tons de verde e sépia, iluminados por alguns amarelos e brancos. Já a segunda, apresenta uma gama mais variada de tons de verde que admitem mais tons claros, enquanto porções de terra cor ocre claro se destacam em meio a relva. Junto à verdura que ladeia o canto de lago, estão pontuadas pequenas flores, com muita simplicidade – são brancas, azuis e vermelhas. Olhando a reprodução digital dessa pintura em detalhe, distingue-se de pronto um acúmulo de pequenas manchas desvelando uma paisagem construída com singeleza. Se *Paisagem* (fig. 31) foi exposta no Brasil, provavelmente foi observada pelos comentadores dos periódicos como uma *pochade*¹⁰, um estudo, ainda que, ao ser vista de longe – segundo imaginamos – as manchas provavelmente se mostrem mais coesas umas às outras, denotando o efeito das formas encontradas no ambiente natural.

Essa maneira de construir a composição, em que as massas de cores e as formas dos elementos figurados se concentram em um dos lados do quadro, mostra-se recorrente nas obras de um dos mestres franceses de Caron, o também paisagista Henri-Joseph Harpignies¹¹ (1819-1916), o que se vê de modo exemplar no quadro *Casa de campo* (fig. 32), que embora date de uma década antes da chegada do brasileiro à França, constitui-se em um modo de compor que perdura na produção do mestre francês durante a década de 1880. Na *Casa de campo* Harpignies¹² pinta um casario mais distante à direita, cuja imagem é duplicada no lago que se coloca defronte. Sem a imagem refletida a dinâmica da pintura seria bastante diferente. A porção à esquerda ganharia um peso maior, posto que concentra manchas verdes e castanhas e porta uma árvore como elemento vertical que se destaca na composição. O lago duplica o conjunto de casas e insere luz e leveza. Tomando a linha colocada como limiar entre a construção e seu reflexo, temos um eixo horizontal a partir do qual se pode perceber uma simetria das massas de cores aplicadas.

No caso da pintura de Caron (fig 31) a simetria das massas cromáticas ocorre de maneira mais semelhante se tomarmos a margem mais distante do lago por eixo horizontal. Ainda que

¹⁰ Não identificamos nas pesquisas que realizamos junto aos periódicos digitalizados no portal da *Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional*, qualquer menção mais pormenorizada que pudesse se referir a essa pintura em específico. Entretanto, é frequente nos comentários ofertados às pinturas de Caron a distinção feita pelos críticos, entre estudos ou *pochades*, e pinturas acabadas. Segundo trechos da carta divulgados por Silva Tavares no jornal *O Pharol*, que já mencionamos, o próprio artista fazia essa diferenciação.

¹¹ Apesar de a maioria dos historiadores e dos críticos oitocentistas citarem apenas Hanoteau, alguns mencionam Harpignies, como França Júnior no jornal *O Paiz* 26/11/1888, e Gonzaga-Duque na longa apreciação de quadros de Caron expostos no Salão de Wilde em 1888, que foi publicada na *Revista Treze de Maio*, n. 3 (dezembro/1888), p. 189-197.

¹² Encontramos o nome do mestre francês de Caron grafado de diferentes maneiras, de modo que optamos por privilegiar a forma como aparece no catálogo de *obras Joconde - Portail des collections des musées de France*, o portal de vários dos museus franceses vinculado ao Ministério da Cultura da França. Disponível em: http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde_fr



Fig. 31. Hipólito Caron. *Paisagem*, 1886. OST. Coleção Airton Queiroz. Foto de Falcão Jr. Cortesia: Galeria Multiarte.



Fig. 32. Henri-Joseph Harpignies. *Casa de campo*, 1875. OST. 28 x 41 cm. Norton Simon Museum of Art, Pasadena. Fonte: www.wga.hu

elementos verticais mais marcantes se encontram do lado direito. Dessa maneira, mesmo que não se perceba o delineado nítido da casa, há um espelhamento cromático nas águas, bem como ocorre a duplicação formal de diversos elementos localizados na metade superior do quadro. Poderíamos supor que as árvores distantes de copas arredondadas à esquerda corresponderiam ao arbusto com pequenas flores brancas, mais próximo, na margem esquerda do lago; e o arbusto de verde mais claro na margem direita, poderia compor com a grama do primeiro plano um contraponto à árvore que se sobrepõe ao telhado. Dessa forma, encontraríamos uma espécie de correspondência, como se mesmo o terreno se convertesse em espelho.

A mesma estratégia de espelhamento de massas cromáticas para além das superfícies receptoras de reflexos poderia ser vista na tela pintada em 1887, *Arredores de Paris* (fig. 33), em que as manchas acinzentadas no terreno ocre rebatem os dois acúmulos de nuvens – a mais baixa e plúmbea e a mais alta e suave. Semelhantemente, a pequena porção de água em um plano próximo à esquerda, reverbera as formas arredondadas de coloração mais clara, junto às colinas distantes. Na porção direita da composição, dois arbustos verdes (um deles no primeiríssimo plano, e outro mais distante) permitem o equilíbrio em relação à frondosa porção de folhagens que, postadas contra o céu, constituem o elemento dominante da composição.



Fig. 33 Hipólito Caron. *Arredores de Paris*, 1887. OST. 45 x 49 cm. Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Foto cedida pela instituição.

No tocante ao espelhamento por reflexão na água, a tela *Paisagem com rio na França*, de 1888, (fig. 34) apresenta-se, dentre aquelas que conhecemos, como o exemplo em que a duplicação ocorre com maior nitidez. Transpondo o rio, todos os elementos do ambiente que se postam próximos à margem estão refletidos nas águas. Embora nesse caso específico, as porções direita e esquerda também se equilibrassem na disposição de massas cromáticas independentemente do duplo refletido, as duas árvores mais próximas ao rio, à direita, sobressaem. Essa preponderância de um elemento vertical é vista com frequência na pintura de seus mestres europeus, em composições como a que se evidencia na pintura *L'Ecluse de la Rigole à Saint-Privé* (fig. 35), de Harpignies, realizada em 1885.

O possível desequilíbrio na distribuição dos elementos figurados na pintura não resulta, como vimos, em instabilidade. Pelo contrário: além de aludir à tranquilidade própria do que está em repouso, o espelhamento nítido nas águas dos lagos substitui a simetria horizontal – entre a parte direita e esquerda do quadro – pela vertical: da porção superior do quadro com sua metade inferior. Tal estratégia compositiva não apenas reforça a horizontalidade da pintura, como também impinge uma conotação de estabilidade, harmonia e tranquilidade. Característica identificável nas pinturas de Hector Hanoteau, e que Simões Correa alude de maneira peculiar, no jornal *O Pharol*¹³ ao se referir ao pintor francês como “o velho e ilustre mestre que pinta sorrisos nas águas agitadas pela viração”.

Os sorrisos da paisagem europeia: essa estabilidade, calma e harmonia... O vento suave encrespa as águas sutilmente desfocando por instantes os reflexos da vegetação despojada de folhas pelo inverno e que, ainda assim, contribui para impingir o aconchego que se supõe encontrar nessas pequenas casas colocadas frente ao lago. Entre a casa e o lago, sob as árvores pendentes, postam-se comumente figuras: uma lavadeira ladeada por animais, como no quadro de Hanoteau (fig. 37), um pescador sentado à margem, em quieta espera, como na pintura de Caron (fig. 36). É de quietude que essas paisagens são feitas. Algo observado por Gonzaga Duque acerca das pinturas de Caron expostas na Casa De Wilde: Gonzaga Duque sublinha a simpatia de Caron pela natureza em repouso, a quietude dos lugares extensos. O crítico enumera diversas pinturas¹⁴ que ele caracteriza como cantos calmos: *Lande de San Marc*, *Manhã de Agosto*, *Plecadence*, *As margens do Ours* e *Malestroit*, justificando que “não passa por ali uma aragem forte, um grupo de raparigas que voltem, a cantar, da faina do campo; uma revoada de

¹³ n. 255, ano 23 (1/11/1889), p. 1-2

¹⁴ Infelizmente, essas pinturas não puderam ser localizadas em nossa pesquisa. Integram o grupo de obras que ainda precisam ser estudadas em pesquisas futuras.



Fig. 34. Hipólito Caron. *Paisagem com rio na França*, 1888. OST, 36 x 50 cm.
Coleção particular, Niterói. Foto: Ana C. Brito.



Fig. 35. Henri-Joseph Harpignies. *L'Ecluse de la Rigole à Saint-Privé*, 1885. OST, 60 x 80 cm.
Musée de Grenoble. Fonte: <http://www.culture.gouv.fr/>



Fig. 36. Hipólito Caron Caron. *Paisagem na Bretanha, França, 1887*. OST. Coleção particular, Rio de Janeiro. Fonte: <http://www.artedata.com/grupogrimm/HCaron150/>



Fig. 37. Hector Hanoteau. *La victime du réveillon*, 1879. OST. 150.5 x 201 cm. Musée de la Faïence, Nevers. Fonte: <http://www.culture.gouv.fr/>

pombos que venha banhar-se à beira d'água (...)"

Ousamos, pois, dizer que o canto de lago da *Paisagem da Bretanha* (fig. 36), do qual nos ocupamos, poderia figurar entre esses trechos calmos elencados por Gonzaga Duque. Ali, onde as cores adquirem tons envelhecidos sob o céu baixo de nuvens, as águas espelhadas duplicam a estabilidade imperante.

Para além da estratégia harmonizadora da composição, a duplicação de formas mediante espelhamento poderia também reforçar o estatuto de *imagem* da pintura, algo que o filósofo italiano Emanuele Coccia discute em *A Vida Sensível* (2010).

Nesse livro, Coccia versa sobre a *vida* ou *modo de ser* das imagens como expressão do *sensível*, ou seja, como expressão do âmbito das sensações que nutrem os sentidos dos animais sencientes: odores, sons, formas visíveis, sabores. Ainda que a palavra *imagem* seja relativizada para dar conta desses vários espectros de sensação, é no sentido da *visão* que Coccia mais se concentra e privilegia em seus argumentos e exemplos. Nas variadas experiências dos sencientes com o mundo, a *imagem* expressaria o estado em que as coisas se tornariam perceptíveis, tornar-se-iam fenômeno, isso porque, segundo o filósofo (2010, p. 17) “as coisas não são perceptíveis por si mesmas. Elas precisam *dever perceptíveis*”. O ser das imagens não coincidiria nem com o objeto mesmo a ser apreendido, nem com a imagem psíquica do senciente que o percebe, mas estaria entre as duas instâncias: além do objeto e aquém do psíquico:

O lugar onde as coisas se tornam fenômenos não é a alma, tampouco a sua simples existência. Para que haja sensível (e para que, assim, haja sensação) “é necessário que exista algo intermediário” (...). Entre nós e os objetos há um lugar intermediário, algo em cujo seio o objeto torna-se sensível, faz-se *phainomenon*. É nesse espaço intermediário que as coisas se tornam sensíveis e é desse mesmo espaço que os viventes colhem o sensível com o qual, noite e dia, nutrem suas próprias almas. (COCCIA, 2010, p. 19)

O autor reabilita a noção de medialidade das imagens retomando a tradição medieval, que admitia as *espécies intencionais*¹⁵ no processo cognitivo e de conhecimento. Essa noção resgatada pelo filósofo italiano difere da concepção consagrada na fenomenologia por Merleau-Ponty, do primado da *percepção* em relação aos *perceptos*. Coccia (2010, P. 36) critica o fato de os fenomenólogos ainda não parecerem capazes de tomar o *ser do sensível*

¹⁵ *Imagem, espécie intencional, forma, ideia e representação* são vocábulos que se aproximam quando se trata do processo perceptivo, e remetem a um vasto lastro na história da filosofia. A noção de *espécies intencionais* e seu papel na percepção dos seres humanos foi bastante questionada na virada do século XIII para o XIV e definitivamente rejeitada por Descartes no século XVII (ABBAGNANO, 2000, p.577). Tanto Coccia quanto Merleau-Ponty (2004) rebatem o modo racionalista com que Descartes concebe a percepção, entretanto, ao contrário de Merleau-Ponty que centraliza a percepção no corpo do senciente, Coccia focaliza os *meios*.

independentemente do *ser de um sujeito*, de uma alma que o percebe, e à afirmação de Merleau-Ponty de que “A percepção não existe senão na medida em que alguém possa perceber”, Coccia (2010, p. 37) contrapõe:

O fenômeno é uma modalidade de ser particular que existe entre o sujeito e o objeto: no meio. Apenas nos meios as coisas se tornam *phainomena*. Apenas nos meios o mundo se faz cognoscível. O mundo não é fenômeno por si mesmo: torna-se *phainomenon* e é *phainomenon* (aparência) em um lugar diferente daquele onde existe, graças a uma matéria diferente daquela que o faz viver.

Para Coccia, o espelho se constitui no exemplar mais evidente da medialidade. Em sua superfície é inequívoco o deslocamento da forma. Defronte a um espelho ou a águas calmas o sujeito percebe que sua forma já não está apenas no seu lugar originário, mas exilada em um *meio*. O espelho, como lugar intermediário, evidencia que a forma está ali, fora de seu lugar próprio, possibilitando assim, que se reflita sobre o estatuto mesmo da imagem. A imagem é a forma fora de seu lugar próprio. “No fundo, o *cogito* do espelho é: *não estou mais onde existo nem onde penso*. Ou ainda: sou sensível apenas onde não se vive mais e não se pensa mais” (COCCIA, 2010, p. 23).

A questão do *espelho* se constituiria em um exemplo da instância intermediária durante o processo da percepção. Entre o objeto a ser percebido e o sujeito que percebe é necessário um lugar intermediário, um *metaxu*¹⁶. Nas palavras do filósofo (2010, p. 20):

(...) é sempre fora de si que algo se torna passível de experiência: algo se torna sensível apenas no corpo intermediário que está entre o objeto e o sujeito. E é esse *metaxu* (e não as coisas mesmas diretamente) que oferece todas as nossas experiências e que alimenta todos os nossos sonhos. A experiência, a percepção, não se torna possível a partir da imediatez do real, mas sim a partir da relação de contiguidade com esse lugar ou espaço intermediário onde o real se torna sensível, perceptível. Esse espaço não é um vazio. Sem nome específico e diferente em relação aos diferentes sensíveis, mas com uma capacidade comum: aquela de poder gerar imagens. No cerne desse meio, os objetos corpóreos se tornam imagens e assim podem agir imediatamente sobre nossos órgãos perceptivos. Há percepção apenas porque há um *metaxu*. O sensível tem lugar apenas porque, para além das coisas e das mentes, há algo que possui uma natureza intermediária.

Conforme adiantávamos, o espelho se configura como um *meio* privilegiado. No espelho o sujeito percebe sua própria forma fora de si mesmo¹⁷. De *vidente*, passa a coisa *visível*,

¹⁶ *Metaxu* é tomado por Coccia como *meio*, *entre dois*, aludindo mesmo aos corpos intermediários que acolheriam as formas e permitiriam a percepção dos sencientes. O termo foi empregado primeiramente por Platão para aludir ao que se coloca *entre*, de natureza intermediária, entre o mundo sensível e o mundo das ideias, que participaria de ambos os domínios. Cf. BENOIT. *Platão além do dogmatismo*. Revista Transformação, São Paulo, 18: 1995, p. 79.

¹⁷ Nesse ponto o raciocínio de Coccia e Merleau-Ponty confluem, de maneira que poderíamos dizer que é a condição de imagem com que o sujeito se confronta consigo mesmo no espelho que lhe possibilitaria contar a si mesmo como mais uma das imagens do mundo, colocando-se em equivalência com as outras *coisas* do mundo.

transforma-se em imagem, percebendo que ele também está entre as coisas do mundo que podem ser vistas, tornando-se sensível para si mesmo. Ao mesmo tempo “exterior aos sujeitos e aos objetos, é nele [no espelho] que estes transformam o próprio modo de ser e se tornam fenômenos, e aqueles colhem o sensível que precisam para viver” (COCCIA, 2010, p. 20).

De maneira semelhante à imagem de si que no espelho se transforma no fora absoluto, estando além do objeto e aquém do sujeito (como consciência, alma ou psiquê), a paisagem europeia de Caron encontra nesses lagos-espelhos o meio que revela sua condição de imagem, demonstrando que essa forma se encontra fora da matéria que lhe deu origem. Espelho de espelho: o lago espelha a paisagem pintada que espelha o mundo, confirmando sua condição de imagem.

O lago como espelho do mundo é intensamente utilizado por Hector Hanoteau, o mestre francês de Caron (por exemplo, fig. 38 e 39). Frequentemente no primeiro plano e ocupando boa parte da composição, as águas acolhem frondes pendentes, expandem a luminosidade do céu, e dobram o entorno, ampliando o espaço e conferindo um mundo próximo e vasto, que está aqui em volta do corpo e alhures, como imagem intangível. Em uma das pinturas, *La vieille forge* (fig. 38), de 1872, tal espelhamento se apresenta de maneira muito próxima ao que ocorre na pintura de paisagem holandesa¹⁸. O território é desvelado de forma extensiva, como um mapa desenrolado sobre uma mesa, dando a ver uma área ampla – do primeiro plano ao fundo. A multiplicidade de aspectos do *mundo visto e descrito*¹⁹ tão cara à pintura de paisagem holandesa do século XVII, com suas personagens indiferentes ao espectador, o horizonte baixo e céus vastos. O material pedagógico da exposição *Hector Hanoteau, un paysagiste ami de Courbet* (2013, p. 16), registra que Jean Gigoux – um dos mestres de Hanoteau – cultivava um grande interesse pelas pinturas nórdicas, e mais particularmente, em relação às paisagens animadas e temas naturalistas que são reabilitados no século XIX. A renovada evidência dessa

Tal compreensão contribui para aclarar a asserção de Merleau-Ponty de que o corpo do vidente é feito “do mesmo estofo do mundo” (2004, p. 17).

¹⁸ “Não é um acaso”, diz Merleau-Ponty (2004, p. 22), “que frequentemente, na pintura holandesa (e em muitas outras), um interior deserto seja “digerido” pelo “olho redondo do espelho”. Esse olhar pré-humano é o emblema do olhar do pintor. Mais completamente que as luzes, as sombras e os reflexos, a imagem especular esboça nas coisas o trabalho da visão”. Olho falso, prótese, olho sem sujeito, sem *psiquê*. Fora da alma e do objeto: meio absoluto onde a forma está fora de seu lugar próprio.

¹⁹ Em *A arte de descrever* Svetlana Alpers contrapõe o *mundo visto* da paisagem holandesa ao *mundo que vemos* da paisagem italiana. Enquanto na paisagem italiana a composição leva em consideração o posicionamento do espectador diante da pintura, que é então estruturada como uma janela pela qual se vê um cenário, na paisagem holandesa do século XVII, o território é comumente apresentado de forma muito mais ampla e extensiva, à maneira de um mapa. A associação que a autora empreende entre a paisagem holandesa e a cartografia passa também pela noção de *precisão gráfica*, ou seja, como uma representação que apresenta dados e conhecimentos de maneira acertada. Para aprofundamento ver ALPERS, Svetlana. *A arte de descrever: A arte Holandesa no século XVII*. São Paulo: Editora da universidade de São Paulo, 1999.



Fig. 38. Hector Hanoteau. *La Vieille forge*, 1872, OST, 93 x 130 cm. Niève, Conseil General.
Fonte: <http://www.culture.gouv.fr/>



Fig. 39. Hector Hanoteau. *Les nénuphars*, 1885. OST, 50 x 195 cm. Musée de la Faïence, Nevers.
Fonte: <http://www.culture.gouv.fr/>

escola de pintura na França é fomentada em grande parte pelos esforços de um amigo de Gigoux, o crítico Théophile Thoré, que se dedicou a estudar Rembrandt e Vermeer, e, de modo especial, o paisagista inglês John Constable.

La vieille forge (fig. 38) como imagem refletida: a paisagem francesa vista pelo espelho da paisagem holandesa, à semelhança de um anteparo portado por Hanoteau. De modo similar, as pinturas de paisagem – a maneira como as espelha e as compõe junto às águas – poderiam se colocar entre o olhar de Caron e o mundo por ele pintado. As obras de Hanoteau se apresentariam como um *metaxu* que acolhe a *forma fora de lugar*, o meio em que o mundo se faz imagem a seus olhos.

Pensar dessa maneira coloca novamente a questão da paisagem *in visu* enformando o olhar que observa a paisagem *in situ*: imagens sobre tela como o anteparo, o *metaxu*, que permitiria a Caron perceber a paisagem europeia. Dito de outro modo, as paisagens vistas seriam o anteparo para a paisagem que Caron vê. Ou como a asserção de Cauquelin (2007, p. 96) que insiste em ressoar: “Só vemos o que já foi visto e o vemos como deve ser visto”.

O enternecer dos vegetais

Próximo a Nevers, cidade pertencente à região de Franche-Comté, junto à vila de pintores paisagistas congregados em torno de Hanoteau, Caron se aplicaria a pintar ao ar livre observando as características do lugar. Nos quadros europeus de Caron o arvoredo é evidenciado de uma maneira que não ocorria nos anos anteriores, de aprendizado com Grimm. Naquele momento a atenção repousava no litoral, seus rochedos em contraste com o mar e a luminosidade que cercava a topografia e resplandecia na areia. Havia uma verticalidade que colocava esses elementos em comunhão: céu, rochas e mar. Tendência essa que se mostra, inclusive, pela opção frequente da tela na orientação vertical. Nesse contexto, a verdura se apresentava com mais singeleza, como de fato se configuraria a vegetação rasteira que guarda mais proximidade com o mar e recobre as rochas das cercanias. Há exceções, em que as plantas ganham evidência, como nas duas pinturas de cenas rurais de 1884. Destacamos, em especial, o *Trecho de paisagem na antiga rua pau-ferro [miguel couto]* (fig. 25), da coleção Fadel, em que a vegetação de restinga ocupa boa parte do quadro e conduz nossos olhos em uma diagonal que vai do canto inferior esquerdo até um pouco acima do centro da pintura.

Junto à Hanoteau, Caron pinta árvores robustas perfiladas à beira dos lagos. Afora a especificidade da vegetação europeia, percebemos um tratamento cuidadoso para com essas copas de árvores frondosas, que na pintura *Paisagem com rio* (fig. 30) se apresentam como a

parte mais cuidada da composição. Entretanto, os arvoredos de Caron – nas pinturas europeias que conhecemos – estão integrados ao conjunto, compondo um cenário junto a outros elementos, como o lago e o céu. Difere, dessa forma, de algumas pinturas de Hanoteau (fig. 39 e 40) em que a composição é mais restrita e fechada, enquanto as folhagens frequentemente ocupam o primeiro plano como um *repoussoir* muito próximo. Até onde pudemos constatar, em Caron, tal proximidade não ocorre. Seus arvoredos, do ponto de vista compositivo, integram-se ao quadro de maneira mais próxima à Harpignies – constituem-se em elementos dominantes, porém integrados ao todo, ocupam normalmente o médio plano ou o mais distante.



Fig. 40. Hector Hanoteau, *Le coucher des dindons*, 1889. OST, 26.5 x 35 cm. Musée de la Faïence, Nevers.
Fonte: <http://www.culture.gouv.fr/>

A atenção concedida às árvores, a figuração do modo específico como se apresentam, é favorecida pelo estudo ao ar livre de maneira mais extensiva e conscienciosa adotada por Hanoteau e seu círculo. Essa prática remonta, na França, às transformações recentes no modo de pintar paisagens, bem como à também nova valorização desse gênero de pintura nas instituições e salões franceses.

Hanoteau²⁰ realizou sua formação em Paris com Jean Gigoux (1806-1894) na década de 1840. Gigoux havia sido premiado no Salão francês em 1835 com uma pintura de estilo troubadour: *Les derniers moments de Léonard de Vinci*. Atuante em um momento em que a pintura de influxos românticos ganhava espaço no cenário artístico oficial, o atelier de Gigoux era ponto de encontro de diversos artistas e escritores, dentre os quais destacamos Gustave Courbet, Théophile Gautier, Honoré de Balzac, Charles Baudelaire, Eugène Delacroix, Honoré Daumier, Jean-Baptiste Corot, Henri-Joseph Harpignies, Charles-Antoine Daubigny, e Théodore Rousseau.

Diferentemente de Courbet, com quem manteve amizade e realizou trabalhos em colaboração, o mestre de Caron buscou também formação acadêmica sendo admitido na *École des beaux-arts* em 1849. Submeteu-se a diversos concursos, dentre eles o *Prêmio de Roma de Paisagem Histórica* em 1849 e 1853, sendo aprovado em várias etapas, sem, porém, lograr êxito na última e definitiva, em nenhuma dessas ocasiões. Sua opção por se dedicar à paisagem teria sido motivada, em grande medida, pelo convívio com os paisagistas da Escola de Barbizon, com os quais passou uma temporada em 1847.

O início das atividades desse grupo de paisagistas que praticava a pintura ao ar livre na floresta de Fontainebleau é atribuído por diversos historiadores (SALGUEIRO, 2000, p. 27; CLARK, 1960 p. 106-107; ARGAN, 2008 p. 60) ao início da década de 1830, época de intenso embate entre os artistas que procuravam conservar a pintura neoclássica e aqueles que defendiam a renovação através da pintura romântica na França. Frequente é também a alusão ao Salão de 1824 (SALGUEIRO, 2000, p.26; CLARK, 1960, p. 106-107) em que John Constable expôs algumas paisagens junto a outros artistas ingleses. Constable foi premiado com uma medalha de ouro e suas paisagens foram recebidas com entusiasmo pelos artistas franceses que desejavam uma renovação da arte e que já haviam tido contato com outras concepções desde que o isolamento napoleônico soçobrara²¹. Enquanto as cores e a pincelada do paisagista inglês teriam produzido em Delacroix uma fome colorista, sua opção pela paisagem pitoresca em detrimento da tradição da paisagem clássica e italianizante, teria profundo efeito em Paul Huet (1803-1869) – e através deste, em Corot (GEFFROY, 1924, p.49-50), bem como inspiraria

²⁰ As informações aqui constantes com relação à formação de Hanoteau foram retiradas do material pedagógico oferecido pelo Museu Courbet por ocasião da Exposição *Hector Hanoteau (1823-1890) Un paysagiste ami de Courbet* realizada nessa instituição entre dezembro de 2013 e abril de 2014. Site disponível em: <http://www2.doubs.fr/courbet/fichiers/Hector_Hanoteau_offre_pedagogique.pdf>

²¹ Valéria Salgueiro (2000, p. 26) menciona o fato de que na década de 1820 circulava na França algumas obras impressas ilustradas por artistas ingleses como Richard Bonington (1801-1828). É nessa época também, com o fim das guerras napoleônicas, que artistas franceses passariam a viajar para a Inglaterra.

Theodore Rousseau²² (1812-1867) e seus companheiros²³ a se retirarem para o interior da província e se fixarem no vilarejo de Barbizon.

Salgueiro (2000, p. 22-26) situa a renovação da pintura de paisagem francesa no contexto de uma mudança de mentalidade que vinha ocorrendo na Europa desde o século XVIII, em que diversos pensadores e artistas preconizavam um *retorno à natureza*. Enquadra-se nesta vertente a obra poética do inglês William Wordsworth e o pensamento filosófico de Jean-Jacques Rousseau. Sobre este, a pesquisadora (2000, p. 23) comenta:

Suas obras, traduzidas para várias línguas e muito lidas à época, encarnavam o espírito desse tempo de veneração ao natural e de um profundo mal estar diante do progresso. Seu Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens introduz o homem da natureza, primitivo, como um “tipo ideal”, padrão de medida da decadência moderna, e modelo para um projeto de salvação humana e de uma vida melhor, o qual influenciou consideravelmente a produção cultural científica e artística europeia, de construção de uma identidade de si mesma, e de sua percepção do resto do mundo.

Motivados, em grande medida, por inquietações semelhantes, um dos pintores de Barbizon procuraria também figurar em suas pinturas aqueles que ainda mantinham o vínculo com o mundo natural. Assim se apresentam os camponeses da célebre tela de Millet, *O Angelus*²⁴: personagens imersos em uma atmosfera delicada, melancólica e solene. A religiosidade aludida pelo título toma feições orgânicas e naturalidade. A divindade está ali mais próxima daqueles que sujam os pés e veem a luz se extinguir todas as tardes em campo aberto, ao mesmo tempo em que esses campos também diminuem e a vida simples se torna mais rara, comprimidos pela industrialização e crescimento urbano correntes na Europa.

Se, de início, na década de 1830, paisagistas como Millet e Theodore Rousseau encontraram resistência a sua concepção de arte, a partir de 1848 suas pinturas de paisagem naturalista passaram a ser acolhidas no Salão de Paris. Nesse ano, Napoleão III, recém-eleito presidente da França, suprimiu a necessidade de júri para expor no Salão, medida essa, que seria invalidada, pouco depois, em 1851. No início dos anos 1850, porém, a paisagem naturalista francesa encontrava-se consagrada, e os pintores de Barbizon alcançavam reconhecimento internacional graças a Exposição Universal de 1855, que era frequentada por importantes

²² Kenneth Clark é cauteloso em afirmar um impacto direto de Constable nos paisagistas da Escola de Barbizon, mas assegura que Theodore Rousseau viu a pintura *Carro de Feno* e várias outras obras de Constable na casa de seu amigo Boursault. (CLARK, 1960 p. 107).

²³ Segundo Salgueiro (2000, p. 27) em 1848, seguem com Rousseau para Barbizon, os paisagistas François Millet (1814-1875), Narcisse Diaz (1808-1876) e Charles Jacque (1813-1894). Argan aponta, também, como componentes do grupo: Jules Dupré (1811-1889), Constant Troyon (1810-1878), e François Daubigny (1817-1878).

²⁴ Realizada entre 1857 e 1859, o óleo integra o acervo do Museu D’Orsay.

coleccionadores americanos, alemães e ingleses “em busca de novos valores artísticos nos quais investir suas fortunas”. (SALGUEIRO, 2000, p. 28).

Desse modo, essa espécie de confraria – que poderia muito bem ser apelidada de *amigos da natureza*, como é nomeado um dos romances de Champfleury – inaugura, de certa forma, a trilha que outros artistas franceses fariam: a de se dedicar à pintura de paisagem como um gênero renovador da pintura, procurando a peculiaridade e a fidedignidade para com a topografia e a vegetação do país, ao invés de aperfeiçoar a natureza, compondo uma paisagem ideal. Nesse sentido, apresenta-se como premente a disposição dos pintores de Barbizon em residir próximos à floresta, conferindo profundidade aos seus estudos; ainda que tal aplicação ao natural não fosse desprovido de referências pictóricas. Salgueiro sinaliza (2000, p. 27) o apreço que tais pintores tinham pela pintura de paisagem holandesa do século XVII, cujos quadros lhes eram acessíveis no Museu do Louvre, e estavam sendo alvo de atenção naqueles anos, conforme já mencionamos, do estudioso Theophile Thoré.

A constituição de um cânone alternativo ao estipulado pelos órgãos artísticos oficiais era, inclusive, uma das práticas de diversos artistas que preconizavam a renovação dos parâmetros artísticos e discutiam sobre suas ideias e anseios nas *brasseries* e cafés de Paris (KERN, 2010, p. 211). Seus correligionários ganharam na década de 1840 a alcunha de artistas e intelectuais *boêmios*, denominação em torno da qual se criaria um rico imaginário bastante alimentado por concepções românticas, que Balzac (1991, p. 43) sintetizaria de forma admirável na descrição tecida pela sra. de La Baudraye, personagem de sua novela *Um príncipe da Boêmia*, escrito em 1839:

A Boêmia, que se deveria chamar a Doutrina do boulevard des Italiens compõe-se de rapazes, todos acima de vinte anos, mas que não alcançaram os trinta, todos, no seu gênero, homens de gênio, ainda pouco conhecidos, mas que se farão conhecer, e que então serão pessoas muito distintas; (...) A Boêmia nada possui e vive do que tem. A esperança é a sua religião, a fé em si própria é o seu código, a caridade passa por sua receita. Todos esses rapazes são maiores do que sua infelicidade, estão abaixo da fortuna, mas acima do destino. (...)

Procedendo a um pequeno parêntese, observamos que a noção de *artista boêmio* é valorizada no Brasil do último quarto do século XIX, embora despojada de suas tintas mais políticas. Defrontamo-nos com um excerto de jornal que versa sobre um encontro social em que Hipólito Caron, depois de voltar da França, estaria com um artista francês *boêmio* em Juiz de Fora, ocasião em que teriam elaborado um *menu* divertido e artístico. Assim versa o redator sobre o acontecimento:

Há poucos dias, no momento em que, na França, realizava-se a abertura da exposição universal, aqui em Juiz de Fora, neste recanto isolado do mundo, reuníamo-nos, eu e alguns rapazes, tendo em vista festejar também o centenário da revolução de 1789.

Éramos poucos: eu, o paisagista Caron e mais uns quatro democratas, entre os quais se achava Albert Cohen, um boêmio parisiense, amável e patriota. Ninguém pode fazer ideia dos agradáveis momentos que passamos. Um excelente e originalíssimo jantar nos foi oferecido, durante o qual, cheios de entusiasmo, sinceras saudações levantamos à grande república, à qual então, nos achávamos presos pelo pensamento e pelo coração.

Em seguida é reproduzido o menu do jantar:

Diner-Bohême
Devoré le 6 mai 1889
Hors d'Oeuvre. -- Purée de fole gras truffée.
Poisson. -- Thon mariné-moutarde.
Entrée. -- Cerveille-gratinée, à la Heitor Guimarães.
Roti. -- Filet-daube, à l'Exposition.
Salade. -- Macabre et aux fèves à la Francisco Lins.
Entremets. -- Angou-vanille, à la Hyppolito Caron.
Dessert. -- Fromage faisandé, avocats au sucre, bananes mandarini vertes, etc.
Café. -- Avec ou san sucre; pas de liqueurs.
Vins. -- Zurapa e Thomaz Wood.
Potage. -- Est resté chez Castellões, où on le degustera au prochain diner.

Entretanto, como várias das características de vanguarda valorizadas pelos artistas, comentadores e amadores de artes brasileiros, a noção de boemia é despojada de sua radicalidade para se tornar uma espécie de excentricidade apreciável nos artistas, que lhes acrescenta idealismo e comprometimento com sua própria vocação e talento, imagem esta, muito aplicada a Castagneto por diversos críticos e estudiosos.

No que se refere a Caron, acreditamos que a alcunha não lhe cabe, mesmo no viés relativo a uma vida desregrada em que poderia pesar o testemunho²⁵ de Parreiras (1943, p. 32-34) ao lhe atribuir a característica de namorador. No sentido estrito, porém, o artista radicado em Juiz de Fora parece muito integrado e benquisto por autoridades e pessoas bem colocadas na sociedade juiz-forana para ser considerado um transgressor.

Retornando ao círculo de Hanoteau nas décadas que antecederam a estada de Caron na França, poderíamos dizer que seu amigo Gustave Courbet figura como paradigma de artista boêmio, tanto encarnando a atitude confrontadora e transgressiva em relação à arte oficial, como assumindo pautas políticas questionadoras da hegemonia burguesa. O romancista e crítico de arte Jules Champfleury seria seu grande defensor frente às repetidas rejeições de suas obras no Salão. Durante toda a década de 1850, enquanto a pintura de paisagem encontra abertura, a arte de Courbet não é acolhida do mesmo modo.

²⁵ O colega de Caron conta em sua autobiografia uma anedota que envolveria a disputa dos três discípulos diletos de Grimm (Vasquez, Gomes Ribeiro e Caron) por uma moça humilde e casada, nomeada como *Mimi*.

É precisamente por ocasião da Exposição Universal de 1855 que Champfleury escreve uma carta a George Sand explanando a atitude de Courbet ao ter seus quadros rejeitados na exibição de arte que integraria o evento. Impedido de expor junto aos demais, o pintor mandou construir por conta própria um pavilhão na avenida Montaigne, número 7, dentro do perímetro da Exposição Universal e não distante do Palácio da Indústria que abrigava o Salão oficial de pintura.

É uma audácia incrível, é o reverso de todas as instituições que se submetem à decisão de um júri, é o apelo direto ao público, é a liberdade, dizem alguns. É um escândalo, é a anarquia, é a arte arrastada na lama, são os cavaletes de feira, dizem outros. (CHAMPFLEURY, 2014, p. 464)

Dessa maneira, após explicar o contexto em que se deu a mostra de Courbet, Champfleury inicia sua defesa, identificando-se com o primeiro juízo: das pessoas que consideram a iniciativa de expor por conta própria um gesto de liberdade e ousadia. Durante a carta ele vai explicar a estratégia de Courbet, de aproveitar o título outorgado à sua pintura por outras pessoas como chamariz para sua mostra.

Nessa mesma época surgiria a preocupação em distinguir o realismo de Courbet do naturalismo em voga, e bem aceito, que trazia ainda a possibilidade perigosa de identificação com a arte acadêmica pela via da noção de cópia²⁶. Francis Wey, mecenas de Courbet, faria a distinção nesses termos:

Ao lado do Naturalismo, que parece se aplicar de maneira mais direta ao detalhe das coisas, eis que já vem o Realismo, que se estende de modo mais complexo, ao conjunto de um sistema; reproduzir os objetos tal como o acaso os apresenta, sem escolha, sem composição, e fazer prevalecer de maneira absoluta essa máxima: “Nada é belo a não ser a verdade”. (WEY apud KERN, 2011, p.4)

À citação de Wey, Kern (2011, p. 4) acrescenta:

Os realistas trabalham a partir de uma ideia central, a de que se deve mostrar a verdade a respeito da realidade; já o naturalismo, segundo essa concepção, “empalha a natureza toda viva”, a imita sem nenhum tipo de discriminação. Para Wey, o realismo supera o naturalismo por se apoderar, de modo renovado, da noção de ideal – com base nesse argumento, aliás, ele irá procurar defender a fotografia como arte, uma vez que ela “terá por finalidade definitiva destacar de modo mais vistoso e mais sentido o lado ideal da arte, ao se apoderar de tudo que diz respeito à realidade seca e crua”²⁷.

²⁶ Em relação a isso, Daniela Kern (2011, p. 5) aponta o uso que Champfleury faz dos escritos de Constable, em que este critica a cópia dos mestres, aludindo à preguiça dos artistas que recorrem a essa prática ao invés de interpretarem, eles mesmos, a natureza. Da cópia à imitação, parece haver pouca distância para se associar, por conseguinte, a pintura naturalista à prática da pintura acadêmica que, no entender dos partidários do realismo, daria pouca margem para o exercício do espírito dos artistas.

²⁷ As citações que Daniela Kern faz de Wey referem-se a esta fonte: WEY, Francis. *Du naturalisme dans l'art. De son principe et de ses consequences (apropos d'un article de M. Delécluse) (fin)*. La Lumière: journal non politique hebdomadaire. Beaux-Arts – Héliographie – Sciences. Première Année, n. 9, p. 34-35, Dimanche, 6 Avril 1851. O argumento da *escolha* que, conforme Kern ressalta, é utilizada por Wey para defender a fotografia como arte – ou seja, que a fotografia escolheria parcelas da realidade – fora também usada pelos detratores da fotografia. Estes

O realismo de Courbet, como se pode depreender, não se restringia a mimetizar com fidelidade na representação o que se colocava diante dos olhos. Reportava-se a uma questão mais ampla que abarcava uma atitude de oposição às instituições que pintores identificados com o naturalismo, como os integrantes do Grupo de Barbizon e, posteriormente, Hanoteau, não sustentariam.

A apreensão de que as críticas desfiadas ao naturalismo se reportariam principalmente a pintores paisagistas, advém da ironia com que tanto Champfleury como Baudelaire se referiram a paisagistas *amigos da natureza*²⁸. Diferentemente de Champfleury que toma Courbet e os realistas como diletos, Charles Baudelaire preconizaria uma pintura imaginativa, preferindo Delacroix à Courbet, e, no que se refere aos paisagistas, tecendo diversos elogios a Corot, embora preferisse a paisagem urbana na aquarela espontânea de Constantin Guy. Excetuando essas singularidades, à semelhança de Champfleury, Baudelaire ironizaria a atenção concedida aos vegetais ao ser requisitado a contribuir com versos para a antologia poética em homenagem a Claude François Denecourt²⁹. Em carta para o organizador da antologia, ele escreve em 1855:

Meu caro Desnoyers, você me pede versos para o seu pequeno volume, versos sobre a Natureza, não é? Sobre os bosques, os grandes carvalhos, a verdura, os insetos, – o sol, sem dúvida? Mas você bem sabe que sou incapaz de me enternecer pelos vegetais, e que minha alma é rebelde a essa singular Religião nova, que terá sempre, me parece, para todo o ser espiritual um não sei quê de *shocking*. Jamais acreditarei que a alma de Deus habita as plantas, e, mesmo que ela as habitasse, me importaria muito pouco com isso, e consideraria a minha como de bem mais alto valor do que a daqueles legumes santificados. (BAUDELAIRE, 2010. p. 46)

sustentavam justamente o contrário: que a nitidez que lhe era própria fixava indiscriminadamente o trecho do mundo de que se ocupava, opondo-se à *teoria dos sacrifícios* própria da pintura, em que a nitidez e detalhamento é sacrificada em benefício da harmonia do conjunto. Sobre essa questão ver Rouillé (2009, p. 83-85).

²⁸ Como explicitado por Daniela Kern no artigo em que evidencia as contribuições para a historiografia da arte oportunizada pelo romance de Champfleury *Les amis de la nature*, a expressão que nomeia o romance se refere a artistas que compõem o cenário artístico posterior a 1850, sendo a voga do culto à natureza tematizada pelo romancista de forma crítica e irônica, ou, nas palavras de Bouvier, um dos biógrafos de Champfleury, “com enorme bufonaria” (apud KERN, 2011, p. 6).

²⁹ Claude François Denecourt (1788-1875) era um ex-militar e entusiástico bonapartista que mapeara a floresta de Fontainebleau traçando trilhas, publicando guias e fazendo pequenas modificações para propiciar recantos mais pitorescos. Seus esforços acabaram fazendo da floresta uma atração turística, corroborada com o acesso que a estrada de ferro ligando Lyon a Paris proporcionou a partir de 1848. Quando os paisagistas de Barbizon passaram a se ocupar de Fontainebleau em suas pinturas, Denecourt já circulava pela floresta demarcando-a com suas setas azuis há mais de uma década. Para mais de sua história, ver SHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 541-555.

Tanto Courbet quanto os pintores de Barbizon seriam criticados pelo modo fidedigno de representação de suas pinturas, sendo estas comparadas com fotografias por seus detratores. Aaron Scharf (2008) registra algumas dessas asserções por ocasião dos *Salons*. O *Retorno da feira* de Courbet, exposto no Salon de 1850 foi qualificado como “cena banal, digna somente de um daguerreotipo”, ao passo de que no Salon de 1855 vários dos pintores de Barbizon foram acusados de sustentarem um estilo fotográfico, o que se traduziria, em realidade, na ausência de estilo. Nessa ocasião, rumorosos comentários compararam o olho de Daubigny à objetiva da câmera fotográfica. Scharf (2008, p. 99) reproduz uma sátira de Nadar (ilustração 1) tematizando o engano que as pinturas de Daubigny poderiam infligir a alguns espectadores que se sentiriam compelidos a se despojarem de suas roupas para experimentar um banho nas águas dos trechos de paisagem figurados. Além dele, também a pintura de Theodore Rousseau foi comparada à fotografia de maneira pouco elogiosa. Para Baudelaire, sua pintura demonstrava um amor cego pela natureza decorrente da influência da câmera fotográfica. Émile Zola, a seu turno, diz que o anseio de Rousseau em fazer algo exato e que, ao mesmo tempo, “chame atenção”, o levaria a realizar pinturas cujo ideal teria sido o de uma “fotografia muito colorida” (SHARF, 2008, p. 99).



Ilustração 1: NADAR. Salon de 1855.
Fonte: SCHARF, 2008, p. 99.

Guardando-se as especificidades, é possível, ainda assim, encontrar pontos de aproximação na pintura de Hanoteau e Courbet. Se Hanoteau trilhou um caminho em que sua pintura é aceita pelo circuito oficial, isso demonstra também a transformação pela qual a Academia e o procedimento dos Salões vinham passando. Além disso, a amizade dos dois artistas é frequentemente mencionada, algo que se consubstancia nas *Baigneuses*, de 1858, tela que os pintores realizaram em colaboração, e pertence ao acervo do *Museu D’Orsay* em Paris.

O *enternecer dos vegetais*, como nomeado por Baudelaire, ressoaria, finalmente, em Caron nesse momento em que a pintura de paisagem está bastante integrada ao circuito oficial da arte francesa³⁰, e outras maneiras de pintar e criar se colocam forçando os limites e alargando os parâmetros da apreciação da arte. É interessante considerar a escolha do paisagista brasileiro de estudar com Hanoteau, o qual já expunha no Salão sem a necessidade de passar pelo júri desde a década de 1860. Assim, podemos imaginar a grande extensão de seu reconhecimento,

³⁰ Kenneth Clark (1960, p. 107) fala de um *academismo da paisagem naturalista*, que teria se tornado o “estilo padrão das peças de exposição”, e cujo fundador teria sido Theodore Rousseau.

uma vez que suas pinturas integravam os volumes impressos de apreciação das obras expostas que eram lançados durante as exposições, e que seus quadros premiados eram conhecidos pelos críticos brasileiros, os quais os mencionam quando comentam as pinturas remetidas por Caron da França para o Brasil.

Matizes de Corot

Além desse cenário artístico em que o trabalho de Hanoteau está inserido, é interessante pensar nas afinidades formais que as obras de Caron realizadas na Europa guardam com alguns dos pintores pertencentes ao mesmo círculo dos seus mestres. Dentre os vários cotejamentos a que se poderia proceder, destacam-se aos olhos alguns tons que reverberam os matizes perolados caros a Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875). Pintor este, que frequentava o atelier de Jean Gigoux (mestre de Hector Hanoteau) e também passou algumas temporadas em Fontainebleau, junto aos pintores de Barbizon.

Kenneth Clark (1960, p. 108) descreve Corot como um pintor de gostos “inteiramente clássicos”, que foi estudar em Roma, procurando seguir os passos de Poussin e Valenciennes, e que, ainda assim, colocava-se em “abandono humilde perante a natureza”. Frente à ideia de que ele teria sido menos progressista que os pintores de Barbizon, Argan (2008, p. 59), a seu turno, defende a modernidade de sua noção de arte como experiência vivida: “a definição do sentimento como modo de conhecimento é um passo essencial rumo àquela concepção da sensação como conhecimento, que será própria dos impressionistas”.

Tomando-se algumas de suas pinturas e as comparando com obras de Caron, poderíamos encontrar algumas similitudes. A *Paisagem na Normandia*, 1887, de Caron (fig. 41) e a *Ponte de Nantes* de Corot (fig. 42) possuem semelhanças na maneira como a composição está estruturada. Excetuando-se o primeiro plano, do rio para adiante, os volumes são similares. Nos dois quadros há ciprestes no centro, compondo um marco vertical; a ponte da pintura de Corot se posiciona de maneira próxima ao conjunto de arvoredo mais distante do quadro de Caron, à esquerda; e, finalmente, há um recuo semelhante na curva dessa encosta, que coincide com o centro da composição. Ainda que nesta dupla, especificamente, vejamos a pintura do mestre francês menos variada em cores do que a de Caron, ressoam no segundo os ocre do primeiro.

Apesar de compostas de maneira bem diversa uma da outra, o motivo da casa cercada por vegetação nos permitiria aproximar a *Paisagem na Bretanha* (fig. 36), de Caron, da pintura *Moinho em Saint-Nicolas-les-Arras* (fig. 43), pintada por Corot em 1874. A edificação branca



Fig. 41. Hipólito Caron. *Paisagem na Normandia, França*. 1887. OST. Coleção particular, Rio de Janeiro.
Fonte: <http://www.artedata.com/grupogrimm/>



Fig. 42. Camille Corot. *Ponte de Nantes*. c. 1868-70 OST, 46 x 60 cm. Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa.
Fonte: www.wga.hu



Fig. 36. Hipólito Caron. *Paisagem na Bretanha, França*, 1887. OST. Coleção particular, Rio de Janeiro.
Fonte: <http://www.artedata.com/grupogrimm/HCaron150/>



Fig. 43. Camille Corot. *Moinho em Saint-Nicolas-les-Arras*, 1874. OST. 65 x 81 cm. Musée d'Orsay, Paris.
Fonte: www.wga.hu

se junta ao brilho da água em cintilação, iluminando o quadro, e a ponte junto ao moinho na pintura de Corot, coincide com o posicionamento da casa na pintura de Caron. Frente a ambos os elementos, divisamos a porção de água denunciada pela luz refletida. A massa vegetal em Corot, bastante detalhada e vasta, em Caron se distribui de maneira mais equilibrada e comedida, trazendo pinceladas mais soltas e menos preciosas. Entretanto, ainda que identifiquemos tais diferenças, não deixamos de perceber certa atmosfera em comum na maneira como são aplicados os tons.

A luz cintilante refletida pela água que passa através das folhas delicadas dos vidoeiros e dos salgueiros é um aspecto distintivo da pintura de Corot. Kenneth Clark (1960, p. 110) afirma que o pintor francês se concentrou nessa experiência visual porque a amava e a maneira que encontrou de figurá-la a partir da década de 1840 permitiu-lhe conciliar sua própria satisfação com a do público dos Salões.

É essa atmosfera, talvez a luz difusa e prateada de certos dias nublados de outono ou inverno, que ocorre na *Paisagem fluvial na Normandia* (fig. 44), em que as grandes áreas de mancha em muito diferem da transparência e caráter etéreo que a pincelada de Corot adquire na *Solidão – lembrança de Vigen, Limousin* (fig. 45). Mas é essa luz, esse prateado resplandecente perpassando do céu às águas que nos permite estabelecer o vínculo. A suavidade da luz se expressa de maneira mais evidente na *Paisagem com rio na França*, (fig. 34) de Caron. Ali, destacando-se como elemento vertical em meio à horizontalidade da composição, pendem graciosamente as bétulas de tronco alvo que são tão apreciadas por Camille Corot.

Essas árvores reapareceriam com copa menos densa em um pequeno quadro de 1889³¹, *Paisagem com rio* (fig. 46). Ocupando pelo menos dois terços da composição, colocam-se altaneiras e flexíveis, sobre um rio que as contorna, e onde flutua uma canoa ocupada por uma figura. Em contraponto à abundância da vegetação na parte direita, na extrema esquerda há um discreto arbusto de folhas e flores delicadas.

Tais escolhas de composição de Caron poderiam colocar mais uma vez em questão o seu olhar, deslocado por três anos, procurando uma maneira de apreender essas planícies banhadas por rios e lagos e habitadas por salgueiros, álamos e bétulas. É interessante notar que Harpignies já compunha suas paisagens predominantemente a partir de manchas já na década

³¹ Datada de um período posterior à época que passou na França, pode parecer incongruente, a princípio, que Caron tenha realizado uma pintura de paisagem europeia em atelier e não ao ar livre. Ao que parece, porém, tanto Hanoteau, como Theodore Rousseau (CLARK, 1960, p. 107), finalizavam suas pinturas no estúdio, a partir de estudos *d'après nature*. Existe, pois, a possibilidade de que Caron tenha assimilado tal prática e, então, poderíamos lançar a hipótese de que seria esse o caso desta pintura: talvez terminada em estúdio no Brasil, a partir de esboços em terra europeia.



Fig. 44. Hipólito Caron. *Paisagem fluvial na Normandia (França)*, 1887. OST. Col. particular, Rio de Janeiro. Fonte: <http://www.artedata.com/grupogrimm/>



Fig. 45. Camille Corot. *A Solidão. Recordação de Vigen, Limousin*, 1866. OST. 95 x 130 cm. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid. Fonte: www.wga.hu

de 1860 – como atesta a pintura *Margens do rio, Auvergne* (fig. 48) – enquanto na década de 1880 Hanoteau permanece minucioso, tendendo a uma paisagem mais desenhada, em que a acuidade da linha se faz presente. Embora a pintura em que Harpignies mais se aproxima de Corot tenha sido realizada em 1899 (fig. 50 e 51), arriscamo-nos a supor que a atenção concedida a árvores com troncos brancos e esguios em *Paisagem com rio* (fig. 47), ou a composição e pincelada modelando de forma bastante pictórica essa árvore de *Antibes* (fig. 49), sejam também ressonâncias do contato com Corot, ainda que esteja também próxima da maneira de pintar de Cézanne.

As imagens se multiplicam, afirma Coccia. É de sua propriedade se reproduzir. Acolhidas pelas telas, nutrem os olhos daqueles que perceberão o mundo por meio delas, multiplicando-as em outros meios, outras superfícies que servirão de anteparo para outros olhares. A percepção se dá nos *meios*, através deles; e a “transformação medial daquilo que existe na alma” – no caso de Caron, suas próprias pinturas – é o fruto da transmutação que se deu entre o olho e o mundo, mediados por esses *metaxu*. Dessa maneira ocorreria a “sensificação do espírito” (cf. COCCIA, 2010, p. 50).

Vemos as imagens da paisagem *in visu* europeia se multiplicarem como anteparos que Caron utiliza para olhar esse entorno do qual deve se apropriar e com o qual deve aprender a exercer seu olhar. Assim, as características já sublinhadas – como a composição calcada em planos horizontais; a multiplicação da imagem no duplo refletido; a evidência dos arvoredos; e, finalmente, a recorrência de uma atmosfera e luz similares às de Corot – evidenciam as camadas com que o paisagista recobriu seus olhos. Ou seja, evidenciam não apenas as características daquele ambiente, como sugerem, também, os *meios* com os quais o artista orientou o seu olhar para compor suas próprias paisagens *in visu*. Estas, possíveis espaços intermediários em que outras pessoas poderiam colher imagens e sensificar seus espíritos.

Olhar de retorno

Hipólito Caron chega ao Brasil em novembro de 1888 e no dia 28 do mesmo mês abre uma exposição de 27 quadros na Casa de Wilde. Vários periódicos noticiam o acontecimento, e a Gazeta de Notícias permanece dias acompanhando a fluência do público e sinalizando visitas



Fig. 46. Hipólito Caron. *Paisagem com rio*, 1889. OST. 51,5 x 36 cm. Col. particular, Niterói.

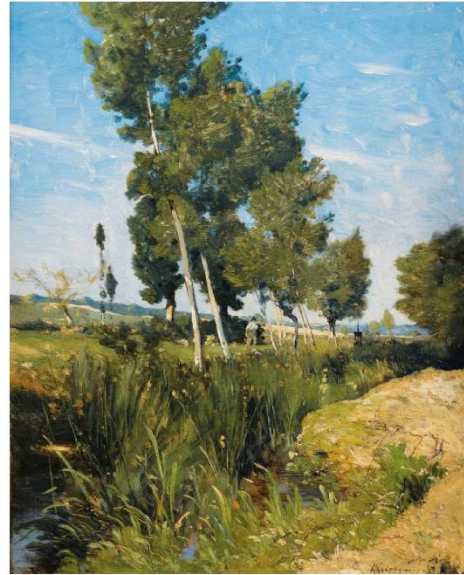


Fig. 47. Henri-Joseph Harpignies. *Paisagem com rio*, 1887. OST. 41 x 33 cm. Coleção particular Fonte: www.wga.hu



Fig. 48. Henri-Joseph Harpignies. *Margens do rio, Auvergne*, 1860. OST. 19 x 36 cm. Coleção particular. Fonte: www.wga.hu



Fig. 49. Henri-Joseph Harpignies. *Antibes*, 1888. 27 x 35 cm. OST. Musée des beauxarts, Bordeaux. Fonte: <http://www.culture.gouv.fr/>



Fig. 50. Henri-Joseph Harpignies. *Paisagem com lago*, OST. 1899. Musée Malraux, Le Havre. Fonte: <http://www.culture.gouv.fr/>



Fig. 51. Camille Corot. *Sopro de vento*, c. 1865-70. OST. 47,4 x 58,9 cm. Musée des beaux-arts, Reims. Fonte: <http://www.culture.gouv.fr/>

ilustres³². Tal acompanhamento, bem como as apreciações³³ dedicadas às obras sugerem a expectativa dos amadores de pintura em relação aos *avanços* dos *promissores* discípulos de Grimm – Caron e Vasquez. No ano seguinte, os dois participam de uma exposição coletiva no *Atelier Moderno*. O comentador da *Revista Ilustrada*³⁴ exprime tal anseio aludindo à insuficiência de uma pintura realizada há pouco, após a chegada de Caron ao Brasil:

Hipólito Caron e Domingos Vasquez - dois artistas que se fizeram no Rio de Janeiro e se foram aperfeiçoar a Paris - fazem exposição de alguns quadros. Não de nos permitir que aguardemos trabalhos de fôlego, feitos aqui pelos dois artistas, para podermos julgá-los com mais acerto. É verdade que um dos quadros do Sr. Caron - O número 29 - é de paisagem carioca; mas é um estudo passageiro, apenas com boas qualidades de perspectiva e luz, e que não pode servir de aferidor seguro do talento e habilitações do autor.

Embora não possamos ter certeza de qual seja a pintura referenciada, existe a possibilidade de que seja a *Praia Formosa* (fig. 52). Paisagem fluminense realizada em 1888, que hoje integra o acervo do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, tendo participado das Exposições Gerais de 1890 e 1891³⁵. Diante dessa tela os olhos são prontamente atraídos pelas árvores, que colocadas quase no centro da composição, um pouco deslocadas para a esquerda, justapõem-se à rua perspectivada quase coincidindo com o ponto de fuga, que, entretanto, é ocultado pela copa das árvores e confina com as formas arquitetônicas do fundo. Desse ponto central mais distante do primeiro plano, poder-se-ia descrever uma linha curva através da mancha correspondente aos vegetais e sua continuidade junto às rochas que lhe são contíguas na porção direita da tela.

Apesar de ser possível traçar caminhos dentro da imagem a partir de áreas em que se observa linhas de direcionamento, a *Praia Formosa* de Caron é muito mais pictórica do que linear. A pintura é quase inteiramente formada por manchas. Há algumas grandes áreas de cor cujo efeito de uniformidade é reforçado pelo caráter plano da composição, no entanto, predominam as áreas compostas por várias cores ou vários tons combinados em manchas menores. Essa característica é facilmente identificada nas copas das árvores que estão no centro

³² A exposição é noticiada no Rio de Janeiro pelo *Jornal do Comércio*, *Gazeta de Notícias*, *Gazeta da Tarde*, *Novidades*, e *O Paiz*. A *Gazeta de Notícias* (n.340, 6/12/1888) e o periódico *Cidade do Rio* (n. 274, 5/12/1888) registram a visita da Princesa Isabel e seu esposo, Conde d'Eu, à exposição de Caron.

³³ Assinando com o pseudônimo *Eloy, o herói*, Artur Azevedo comenta algumas das obras dessa exposição no *Diário de Notícias* (n. 1265, 29/11/1888). Gonzaga Duque comenta várias obras na Revista literária *Treze de Maio* (n. 3, Dezembro/1888, pp. 189-197).

³⁴ N. 559, 7/8/1889.

³⁵ A ficha catalográfica do Museu Nacional de Belas Artes aponta como fonte dessa informação os catálogos de ambas as exposições: Catálogo da Exposição Geral de Belas Artes de 1890. Rio de Janeiro: Typographia de J. Villeneuve & C. pp. 48; Catálogo dos Quadros Expostos na Escola Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1891. P. 57.

da composição, principalmente aquela que se coloca mais à frente e que é mais baixa que as outras. Nela se veem folhas compostas por vários tons de verde, sépia e castanhos. Nas árvores mais altas, a configuração menos densa das folhas representadas evidencia o formato da pincelada e uso de manchas.

Permitindo-se observar a paisagem por mais tempo, percebem-se pequenas manchas aglomeradas em uma distinção mais sutil de tons, logo abaixo das árvores, na grama à direita. O mesmo se dá com a vegetação perfilada à direita. Em outras partes, as manchas são aplicadas de maneira diferente. Ficam mais longas e estreitas sobrepondo-se umas às outras em tons próximos e descrevendo, às vezes, percursos sinuosos, como se vê nos montes azuis do fundo. No casario perfilado à esquerda, elas acompanham uma geometria, compondo principalmente as sombras³⁶. Finalmente, junto à assinatura do artista, no canto inferior direito, as manchas se exercem com largueza e materialidade, mediante o emprego empastado de tinta que beira o informe.



Fig. 52. Hipólito Caron. *Praia Formosa*, 1888. OST, 38x54,5 cm. Museu Nacional de Belas Artes/Ibram/MinC, n. 02/2017, Rio de Janeiro. Foto: Ana C. Brito

³⁶ Nessa pintura as sombras projetadas pelos telhados das casas e pelas árvores centrais apresentam cor. A percepção desse efeito visual é representada primeiramente pelos impressionistas. Ainda que Caron estivesse estudando junto a paisagistas que àquela altura, nos anos 1880, correspondiam a uma vertente mais tradicional, a *Praia Formosa* sugere o diálogo com o modo de olhar impressionista, embora nesse momento não possamos mensurar em que medida e de que maneira exatamente esse contato poderia ter se dado. Constitui-se, pois, em matéria para pesquisas futuras.

Enquanto esteve na França, Caron pintou outras paisagens em que se percebe o largo emprego de manchas, como a *Paisagem fluvial na Normandia* (fig. 44), também de 1888, e *Arredores de Paris*³⁷ (fig. 33), de 1887. Embora no primeiro caso tenhamos tido contato apenas com reproduções digitais da obra, arriscamo-nos a considerá-la a partir das grandes áreas de cor que nos é possível distinguir. Além dos matizes próximos às referidas paisagens tardias de Camille Corot, na *Paisagem fluvial na Normandia* encontram-se extensas áreas de cor mescladas com manchas menores. Algo que se vê com facilidade na porção com grama à esquerda e, principalmente, no conjunto arbustivo bastante iluminado que ali se encontra. Em várias pinturas de Harpignies é possível perceber áreas de cor com tratamento semelhante, como na *Casa de campo* (fig. 32), *Paisagem com rio* (fig. 47), e *Antibes* (fig. 49). Nas três pinturas, a representação das copas das árvores se dá menos pelo acúmulo de detalhes delineados do que por manchas de cor, assim como as áreas de vegetação rasteira.

Em *Arredores de Paris* (fig. 33), diferentemente, tanto as plantas de maior destaque à direita, quanto a vegetação rasteira do primeiro plano são bastante detalhadas. Ainda assim, as manchas da terra sobressaem. É interessante notar, ademais, como Caron varia na sua maneira de pintar durante esses três anos na França. Por exemplo, tendo feito *Arredores de Paris* em 1887, no ano seguinte pinta tanto empregando grandes áreas de manchas, quanto comendo uma paisagem bastante detalhada, como *Paisagem com rio na França* (fig. 34), na qual o desenho volta a se impor.

Mesmo realizada em solo brasileiro, na pintura da *Praia Formosa* (fig. 52) a simplificação das formas evidenciada na estilização das casas, o emprego das manchas, bem como o arranjo da composição, parecem evocar algo da pintura de Cézanne. Isso remonta, possivelmente, às experiências do olhar que Caron poderia ter vivido na França e que, então, permaneciam como camada velando seus olhos quando retorna ao Brasil.

No que se refere ao aspecto compositivo, a similitude com Cézanne se reportaria à grande área plana do primeiro ao médio plano, e aos elementos verticais marcantes colocados no centro da composição. Semelhança que se pode perceber aproximando-se a pintura de Caron a algumas telas do pintor francês, como *Le Bassin du Jas de Bouffan en hiver* (fig. 53), de 1878, *Árvores e casas perto de Jas de Bouffan* (fig. 54), de 1885, ou ainda, *Monte Santa Vitória e viaduto no vale do rio Arc* (fig. 55), de 1882 – embora nesta última a vista que a pintura aborda

³⁷ Uma vez que as pinturas de Caron sugerem que o artista viajou por diferentes lugares da França – dado que estas não se ocupam apenas da paisagem de Nevers ou da região de Franche-Comté – não seria disparatado supor que houvesse tido bastantes oportunidades para observar, e talvez deter-se para pintar essa tela em especial em decorrência de seu deslocamento constante a Paris onde tomava aulas na *École nationale supérieure des Arts Décoratifs*.

seja tomada de um ponto mais alto. O emprego de elementos verticais no centro da composição, conquanto seja muito próprio da pintura de Cézanne, é também recorrente em Corot, de modo que ao olharmos para *Árvores e casas perto de Jas de Bouffan* (fig. 54), lembramo-nos facilmente do *Moinho em Saint-Nicolas-les-Arras* (fig. 43), ou de *A ponte de Mantes* (fig. 56), realizada em 1868-70.

Em uma das pinturas de Corot, *Camponeses sob as árvores ao crepúsculo* (fig. 57), de 1840, a árvore – como elemento vertical – encontra-se não somente centralizada, como também cindida. A posição que ocupa no quadro se aproxima àquela que aparece em fotografias de paisagem da mesma época, como as realizadas por Eugène Cuvelier (fig. 58 a 60), muitas das quais tomadas na floresta de Fontainebleau.

Eugène Cuvelier era pintor de paisagem e fotógrafo, membro da *Société Française de Photographie*, em cujos *Salons* expôs paisagens do bosque em torno de Barbizon e dos arredores de Arras. Seu pai, Adalbert Cuvelier, trabalhava com o refino e comércio de óleos vegetais e açúcar. Tendo se dedicado à pintura como amador, bem como à fotografia, Adalbert é apontado como um fotógrafo habilidoso em uma época em que a fotografia contava com aproximadamente doze anos de descoberta e os processos eram mais experimentos de cozinha do que procedimentos codificados. Em Arras, norte da França, onde residiam, pai e filho frequentaram o atelier de Dutilleux, que, por sua vez, era visitado por Camille Corot, todos os anos desde 1851. Eugène Cuvelier teria também se constituído no vínculo entre Barbizon e Arras, passando muitos verões na aldeia do bosque de Fontainebleau, que distava 236 quilômetros de sua cidade. (SHARF, 2005, p. 96).

A relação entre essas pessoas é explicitada por Scharf como vínculo que poderia ter propiciado o contato de Camille Corot com determinados processos fotográficos e contribuído para certa mudança em sua pintura. O autor (SHARF, 2005, p. 94-97) levanta a possibilidade de que a maneira mais pictórica, lisa e sem muito detalhamento com que Corot passa a representar os troncos das árvores a partir da década de 1850 poderia ter relação com o *desdesenhamento*³⁸ ocasionado pelo calótipo, em que as zonas de luz invadiam as zonas de sombra. Tal fenômeno pode ser visto na fotografia *A floresta de Fontainebleau* (fig 60), de Cuvelier, feita em 1863, cuja composição é muito próxima das pinturas de Corot (fig. 61, por exemplo). Outro efeito apontado pelo estudioso é o amontoamento de zonas de luz e sombra

³⁸ Embora tal palavra não exista na língua portuguesa, o neologismo seria a tradução mais próxima para o efeito borrado ocasionado pelo apagamento das linhas de contorno das zonas de sombra ao serem invadidas pela luz.

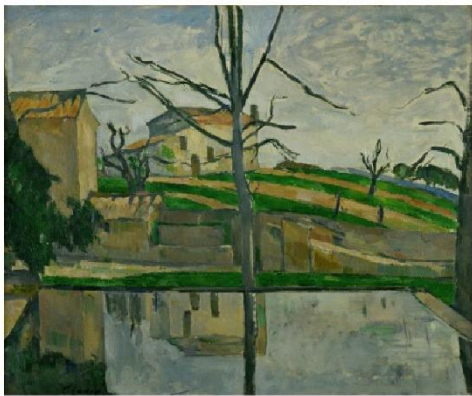


Fig. 53. Paul Cézanne. *Le Bassin du Jas de Bouffan en hiver*. c. 1878. OST, 47 x 56.2 cm. Coleção Leconte. Fonte: www.wga.hu

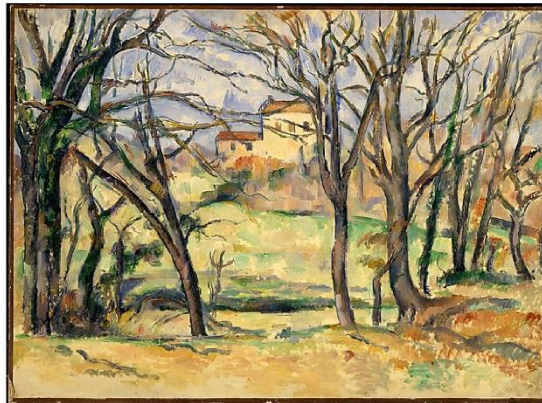


Fig. 54. Paul Cézanne. *Árvores e casas perto de Jas de Bouffan*. 1885-86. OST, 67,9 x 92,1 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nova York. Fonte: www.wga.hu

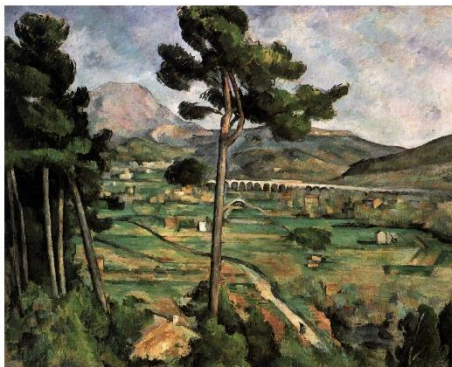


Fig. 55. Paul Cézanne. *Monte Santa Vitória e viaduto no vale do rio Arc*. 1882-85. OST, 65 x 82 cm. Metropolitan Museum of Art, Nova York. Fonte: www.wga.hu



Fig. 56. Camille Corot. *A ponte em Mantes*. Mantes, 1868-70. OST, 38 x 55 cm. Musée du Louvre, Paris. Fonte: www.wga.hu



Fig. 57. Camille Corot. *Camponeses sob as árvores ao crepúsculo*, 1840-45. OST, 28 x 40 cm. National Gallery, Londres. Fonte: www.wga.hu



Fig. 58. Èugene Cuvelier. *Étude d'arbre*, c. 1860. Fonte: <http://www.fontainebleau-photo.com/2014/05/les-precursseurs.html>



Fig. 59. Èugene Cuvelier. *Le Clovis, plateau de Belle-Croix*, c. 1860. Fonte: <http://www.fontainebleau-photo.com/2014/05/les-precursseurs.html>



Fig. 60. Èugene Cuvelier. *A floresta de Fontainebleau*, 1863. Impressão em papel de prata de negativo, 29,9 x 19,9 cm. Coleção Rolf Mayer. Stuttgart. Fonte: DANIEL, 1996, p. 2.



Fig. 61. Camille Corot. *Ville-d'Avray*. 1860s. OST, 55 x 80cm. Metropolitan Museum of Art, Nova York. Fonte: www.wga.hu

em planos rasos e inarticulados. Esse aspecto, no calótipo, decorria da insensibilidade a cores, que exigia subexposição das formas terrestres. Scharf sugere, portanto, uma correspondência ou diálogo dessa *sintaxe* fotográfica e a pintura tardia de Corot. A partir de sua hipótese, poderíamos inferir que o sentimento da natureza expressado pelo pintor estaria imiscuído a uma visualidade conferida pela imagem técnica de uma modalidade de fotografia, que é o calótipo.

A característica algo borrada da fotografia obtida por meio do calótipo era vista ora como defeito, ora como signo que a aproximaria de um caráter artístico³⁹. De qualquer modo, constitui-se em um exemplo oportuno para pensar a especificidade das diferentes imagens fotográficas correspondentes aos diversos procedimentos fotográficos. Essas singularidades se referem à *sintaxe*⁴⁰ da fotografia, ou seja, às especificidades em que os diferentes processos fotográficos modulam a imagem. Laura González Flores (2011) defende que, longe de se apresentar com uma exatidão transparente e sem interferência do aparelho, os processos fotográficos – e os antigos em especial – operam com uma linguagem com marcas visíveis. Estas permitiriam distinguir os diferentes processos pelos quais a imagem é obtida, assim como, em certos casos, as maneiras de impressão. Em alguns processos fotográficos, como o daguerreótipo, a obtenção da imagem e sua impressão se confundem, em outras – a exemplo do calótipo e outros processos que se utilizam de papel fotográfico e do método positivo-negativo – pode-se distinguir a *sintaxe* da câmara da *sintaxe* da impressão. No que se refere à última, é bastante evidente a diferença de uma foto de Fox Talbot de outra de Roger Fenton: para além do olhar de cada fotógrafo, a imagem aparece de maneiras diferentes no papel, “dependendo da técnica utilizada: a primeira – o calótipo – parece estar dentro dos poros do papel, enquanto a segunda está sobre a superfície brilhante deste” (FLORES, 2011, 159).

Afora as semelhanças observadas entre as pinturas de Corot e os calótipos dos Cuvelier e outros fotógrafos, o uso da fotografia pelo pintor é reiterado (SHARF, 2005, p. 95) pelo fato que, quando ele faleceu, em 1875, encontrou-se em seu estúdio mais de trezentas fotografias,

³⁹ Seria concebida como defeito pelas pessoas que preconizavam a nitidez e detalhamento da imagem como obtida pelo daguerreotipo. Por outro lado, essa aparente *falha* em imprimir com exatidão a realidade poderia dar margem para pensá-la como uma imagem mais autêntica e possível de ser variada. Nesse sentido Flores (2011, p. 154-155) compara essas fotografias ao que ocorria com as cópias inexatas de água forte de alguns gravadores ingleses, e ao que ocorreria no início do século XX com as provas de artista e monotipos de Paul Klee e Picasso.

⁴⁰ Flores (2011, p. 156-158) explica que esse termo foi utilizado primeiramente por William Ivins, um estudioso de gravura na década de 1950, que o teria cunhado para se referir aos diferentes empregos de marcas na gravura. O vocábulo permitiria expressar as singularidades que distinguem uma imagem gravada por um ou outro artista, bem como perceber de que técnica se tratava – se, por exemplo, havia ocorrido a incisão com buril, ou se o processo era de água forte. O conceito é aplicado à fotografia por William Crawford em 1979, relacionando-o à tecnologia ou à combinação de elementos técnicos que impõem determinados limites aos fotógrafos.

duzentas das quais eram de distintos temas *d'après nature*; e as demais, em sua maior parte, de quadros e esculturas.

Além de Corot, também os pintores de Barbizon teriam mantido amizade com Cuvelier e se interessado pelas imagens que obtinha. Escrevendo a Theodore Rousseau em 1861, Millet, por exemplo, lhe diz: “Tinhas de ter visto Eugène Cuvelier. Me mostrou umas fotografias muito belas que tem tomado de sua terra e no bosque. Os temas estão eleitos com muito gosto, e há algumas de belíssimos bosques que estão a ponto de desaparecer” (SHARF, 2005, p. 97).

Afora Cuvelier, muitos outros fotógrafos transitavam por Fontainebleau. Um deles, Edward Wheelwright, permaneceu por ali entre os anos 1855 e 1856. Nesse período visitava Millet com frequência, e costumava tomar notas de suas opiniões. Afirma nelas que Millet considerava que a fotografia era uma boa coisa,

e gostaria de ter uma máquina fotográfica para sacar vistas. No entanto, jamais pintaria baseando-se em fotografia, senão que se limitaria a usá-las como nós usamos as notas. As fotografias, disse, são como vazados do natural, que nunca poderiam se comparar a uma boa estátua. Nenhum mecanismo pode substituir o gênio. Mas a fotografia, se a usamos como usamos os vazados, pode ser muito útil. (SHARF, 2005, p. 98)

Se registros como esses das notas de Wheelwright e da carta de Millet a Rousseau, testemunham acerca do contato dos pintores de Barbizon com a fotografia de paisagem, bem como da disposição de alguns deles em fazer uso delas como referência e apoio mnemônico. Uma carta de Theodore Rousseau, reproduzida por Scharf (2005, p. 98) deixa claro a efetiva utilização delas nesse sentido:

Se, por casualidade, encontrares fotografias, quer seja de antiguidades ou de quadros famosos, de Cimabue ou de Miquelângelo, compre-as para mim, caso o preço não seja exorbitante [...]. Nas que se reportarem aos velhos mestres, tome cuidado em comprar somente fotografias tomadas diretamente dos originais, e não de gravuras [...] Em uma palavra, traga-me tudo o que puderes encontrar: obras de arte ou paisagens, pessoas ou animais. O filho de Diaz, que morreu, trouxe excelentes fotografias de ovelhas, entre outros temas. Se comprares figuras, tome cuidado em selecionar somente as que tenham o mínimo ingrediente de arte e modelos acadêmicos. Mas traga-me tudo o que seja bom, antigo ou moderno, decente ou indecente. Enfim. Manda-nos também fotos dos seus filhos.

Tomando-se esses exemplos dos pintores de Barbizon e de Corot, poder-se-ia considerar uma visualidade em transformação mediante contágios mútuos entre fotografia e pintura. Por conseguinte, ao olharmos para um conjunto de pinturas de Caron (fig. 52 e 62), Harpignies (fig. 49) e Corot (fig. 57) que trazem uma árvore como elemento central, não seria impróprio supor a visualidade fotográfica como um dos anteparos que Caron leva consigo para o Brasil, junto às diferentes maneiras de pintar com que seus professores e artistas de seu círculo apreendiam



Fig. 62. Hipólito Caron. *Trecho de paisagem*, 1888. OST. Coleção particular, RJ. Fonte: <http://www.artedata.com/grupogrimm/>

o ambiente natural. A fotografia poderia, pois, ter impactado o olhar de Caron tanto diretamente (suposição que exigiria pesquisas mais profundas), ou hipótese mais segura, por meio de pinturas que já haviam incorporado determinados aspectos correspondentes às sintaxes de diferentes modalidades de seus procedimentos.

Poderíamos dizer, finalmente, servindo-nos mais uma vez do pensamento de Coccia (2010), que eram muitos os *metaxu* que teriam se apresentado a Caron durante seu tempo na Europa: da recente tradição da pintura pitoresca de Constable e a recuperação da tradição holandesa, passando pelas sintaxes dos variados procedimentos fotográficos desenvolvidos desde a década de 1830, até as estampas japonesas que tanto deslumbrariam os impressionistas. Caron certamente teve contato com várias delas, direta ou indiretamente. Ao voltar para o Brasil, seu olhar emigrado retorna com mais camadas, e a maneira como esse repertório intermediaria a figuração das paisagens brasileiras seria matéria de não poucas apreciações, nem sempre favoráveis ao artista. Ao mudar o olhar de casa, a possibilidade de ter seu modo de pintar modificado se mostra acertada. Nos anos seguintes, o artista permaneceria se deslocando pelo Brasil procurando as paisagens em que poderia acomodar seu olhar transmutado.

A DECANTAÇÃO DO OLHAR

O que ocorre quando as camadas adquiridas alhures se impõem ao ambiente que outrora era familiar ao artista? Quando persistem sobre seus olhos, custando a se acomodar ao que se coloca no entorno? Como fiar-se às cores, luz e formas da vegetação da paisagem *in situ*, tendo sobre os olhos camadas de paisagens *in visu* muito diferentes dessa que se lhe apresenta?

Enquanto Caron permaneceu na França, suas obras enviadas eram expostas na Galeria de Wilde e comentadas brevemente por alguns cronistas de jornais. Entretanto, quando o paisagista retorna à corte brasileira com uma exposição maior, de 27 quadros, a cobertura é bem mais extensiva e sistemática. Diversos veículos do Rio de Janeiro noticiam a inauguração da exposição, como o *Jornal do Comércio*, *Gazeta de Notícias*, *Gazeta da Tarde*, *Novidades*, *O Paiz* e *Cidade do Rio*. Alguns desses jornais permaneceram vários dias acompanhando o fluxo do público que visitava a exposição. Os registros da *Gazeta de Notícias* foram quase diários durante mais de oito dias, findando no dia 6 de dezembro de 1888, quando sinalizou a visita da Princesa Isabel e seu esposo, Conde d'Eu. Segundo esse veículo, ainda, a julgar pelos dias acompanhados, passaram pela Galeria De Wilde mil duzentas e cinquenta e cinco pessoas¹.

Tal cobertura dos acontecimentos poderia apontar para o prestígio que Hipólito Caron detinha como paisagista que fora discípulo de Grimm e mais recentemente, então, de um célebre pintor francês. França Jr., na atribuição de cronista do *Jornal O Paiz*², anunciaria a chegada de Caron saudando sua intenção de expor nos dias seguintes. Ele principia com a mesma fórmula que Parreiras evocaria posteriormente, sugerindo a maior valorização rendida a artistas que realizavam estudos na Europa:

A viagem empresta aos produtos certas virtudes, que dão-lhe grande prestígio no mercado. O rapé viajado, por exemplo, é muito melhor, segundo afirmam os entendedores, do que aquele que nunca atravessou o oceano. O que se dá com os produtos dá-se com o homem.

O cronista, que também acompanhou as aulas de Grimm como pintor amador, enfatiza, algumas vezes, na ocasião, tanto o benefício da viagem como a juventude de Caron, condensando em seu comentário determinada expectativa em relação às obras que seriam dadas a ver:

Sente-se nas vinte e tantas telas que trouxe, e que muito breve, amanhã ou depois talvez, serão expostas ao público, no salão De Wilde, a frescura de sua mocidade e o sentimento artístico robustecido pelo estudo. (...)

¹ Esse número foi obtido por nós de maneira bem simples: tão somente somando o número de visitantes reportados a cada dia pelo jornal em questão.

² n. 1511, seção *Echos Fluminenses*, 26 de novembro de 1888, p.2.

Somente o que desejo é que os seus quadros participem das virtudes que tem os produtos viajados, quanto ao prestígio do mercado.

A se julgar pelo artigo de França Jr como os de outros cronistas, Caron já era bastante respeitado como pintor quando retornou da Europa para o Brasil³. Em dezembro de 1888 a revista literária *Treze de Maio* dedica nove páginas à apreciação da exposição de Hipólito Caron. Páginas essas, escritas por Luiz Gonzaga Duque Estrada.

Bastante detalhista, Gonzaga Duque imagina todos os passos dados por um transeunte desavisado que por acaso fosse atraído pelo cartaz em frente à loja de Laurent De Wilde sinalizando a exposição de Caron, e se sentisse compelido a visitá-la. Fala da dificuldade de encontrar a entrada do Salão expositivo, o modo algo improvisado como uma escada recostada no fundo da loja conduziria ao ambiente em que se encontravam os quadros, a luz e as cores das paredes, as prováveis sensações de um visitante de boa vontade e insistente no propósito de ver as pinturas. Divaga, faz digressões aludindo a um aparente ermitério construído em Versalhes, em que uma entrada rústica oculta um salão luxuoso; depois continua descrevendo o modesto espaço expositivo da Casa De Wilde, justificando que não ocorre a mesma surpresa nesse caso.

Gonzaga Duque descreve duas pinturas de Caron com riqueza de detalhes: *Lande de San Marc* e *Manhã de agosto*, citando e adjetivando outras, denominadas como *Kerso*, *Malestroit*, *Plecadence*, *As margens do Sena*, *Pôr do sol*, *Barrancos de areia*, e *Depois da chuva*. Se, por um lado, o crítico é bastante visual em sua apreciação, sendo seu texto composto, em boa parte, por descrições do lugar e das obras, por outro lado, enfatiza a questão do sentimento. O crítico segue o critério corrente, valorizando as obras em que além de a paisagem ser representada de maneira fidedigna, fosse também possível perceber o temperamento do artista impresso na pintura. “O artista deve fazer a paisagem conforme a sua emoção”, afirma Gonzaga Duque. O elogio que, conforme o autor, sintetiza o trabalho artístico, é citado em francês, reportando-se ao pintor paisagista Jules Dupré⁴: “Il y a du sentiment”, ou seja, “há sentimento”. Gonzaga Duque cumprimenta o pintor por isso, dizendo, entretanto, que o pendor para manchas que seus estudos bem acabados demonstram, encontraria dificuldades para ser exercido junto à paisagem brasileira. Seu comentário alude à absorção de maneiras de pintar com as quais Caron teve contato na França. Ainda que todo o texto dedicado à exposição seja

³ Mesmo antes, quando ainda estava com Georg Grimm em Niterói, os cronistas dos periódicos frequentemente se referiam a Caron e Vasquez como grandes promessas para a pintura brasileira.

⁴ Dupré faz parte do grupo de paisagistas da geração de 1830 que é impactada pela mostra de Constable no Salão de 1824

de caráter elogioso, a observação em torno das manchas, sugere certo temor quanto à possibilidade de o artista aplicar o novo modo de pintar na representação da natureza brasileira.

Raul Pompéia e a paisagem nacional

Se a análise de Gonzaga Duque, assim como a do cronista do periódico *Novidades*⁵ é favorável à Caron, a crítica de Raul Pompéia apresenta uma ressalva em relação à mesma mostra. Em uma primeira manifestação em relação a essa exposição, o cronista escreve no *Diário de Minas* em 2 de dezembro de 1888⁶:

A novidade artística que temos é a exposição de Caron, na Galeria de Wilde. Vinte e oito⁷ 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 pretenderão 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. (POMPÉIA apud PELK, 2015, p. 74)

Conforme explica Éder Silveira (2012, p. 793), a pintura de paisagem era para Pompéia um lugar privilegiado para plasmar a singularidade da natureza tropical frente ao ambiente estrangeiro, tido por ele como detentor de uma natureza menos majestosa que a brasileira. Além disso, as belezas naturais do Brasil eram naquele período o grande símbolo identitário do país, e algo que distinguia nossa nação de modo vantajoso em relação à Europa, cuja natureza encontrar-se-ia já bastante depauperada pelo processo crescente de industrialização por que passavam esses países. Desse modo, poderia parecer um despropósito que os paisagistas brasileiros, ao irem se aperfeiçoar na Europa, retornassem incapazes de se emocionar justamente com o que melhor distinguiria o Brasil, e ainda, talvez mais gravemente, falhassem em contribuir para que essas belezas fossem apreciadas através de suas pinturas.

É desse modo que a crítica de Pompéia à exposição de retorno de Caron adquire sentido. À primeira vista, a repreensão do cronista pode parecer equivocada, afinal, não se poderia esperar algo diferente de um pintor paisagista que realiza suas obras ao ar livre e passa três anos estudando junto a paisagens de clima temperado. Entretanto, se nos atemos à expectativa dos literatos brasileiros em relação à pintura de paisagem, é possível compreender que a reprimenda

⁵ Na nota intitulada *Exposição de Caron (Novidades, n. 259, 1/12/1888, p. 1)*, o cronista desse periódico é bastante elogioso: caracteriza as 27 telas como *formosíssimas*, e afirma ser admirável o modo como Caron trata a água e as projeções de sombras.

⁶ Pompéia, Raul. *Crônicas I. Obras*, volume VI. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982. P. 116. Crônica publicada no *Diário de Minas* de 02 de dezembro de 1888.

⁷ Raul Pompéia é o único crítico que conta 28 telas na exposição de Caron. Todos os demais que pesquisamos afirmavam que a mostra abrangia 27.

se aplica menos às obras expostas em si, do que à preocupação de que a formação no exterior pouco contribuisse, e mesmo atrapalhasse, o modo como o paisagista representaria sua própria terra.

Dias depois, em 16 de dezembro de 1888, também para o *Diário de Minas*, Pompéia dedica mais linhas às obras expostas:

Estão na ordem do dia as exposições.

Falei-lhes, na última crônica, na exposição de 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 arvoredor triste de São Paulo. Nos primeiros planos, o artista alisa toalhas d'água, imóveis e espelhantes, recamadas de folhas verdes, redondas, que boiam, erigindo em áster, 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. (POMPÉIA apud PELK, 2015, p. 74)

A citação é longa, mas comparece para que olhemos a contento a maneira como o crítico expõe suas impressões. Diferente de Gonzaga Duque, Pompéia não referencia os quadros individualmente, não se detém em cada tela, nem cita os títulos das pinturas. Alude às obras de maneira mais geral, suas palavras evocam muitas imagens, entretanto, não é sistemático como o autor de *A Arte Brasileira*. Suas descrições combinam as pinturas, aproximam-nas e, como Samara Pelk (2015, p. 75) observou, imprime homogeneidade ao conjunto de obras.

A maneira como Pompéia aborda as obras em suas críticas⁸ é qualificada por diversos estudiosos como *impressionista*, e guardaria relação com sua prática literária. No exemplo que fornecemos, a descrição comparece menos como reconstrução minuciosa e exaustiva de cada obra do que a instauração de uma atmosfera, em que a imagem vista é evocada, forjando-se outras imagens com as palavras, compondo comparações, justapondo-se adjetivos de modo a “amplificar até a redundância da percepção concreta e associativa” (BRAYNER, 1979, p. 135 apud SILVA, 2004, p. 63). Tratar-se-ia, pois, de uma maneira mais subjetiva de discorrer sobre as obras.

Ao se debruçar sobre as críticas de arte feitas por Pompéia, Samara Pelk (2015, p. 52)⁹ remonta à semelhança de sua abordagem com a produção crítica de autores franceses como Jules Lemaître (1853-1914) e Anatole France (1844-1924). O primeiro buscou o termo *impressionista* na pintura para caracterizar seu modo de abordar as obras, justificando no caráter mutável e contraditório constituinte do indivíduo a possibilidade de a crítica ser realizada a partir de um momento de apreensão. Anatole France, por sua vez, defendia o exercício subjetivo da crítica a partir da descrição do prazer que a obra de arte poderia ter suscitado em quem sobre ela escrevesse.

Segundo Wellek (apud PELK, 2015, p. 52), a escrita desses críticos guardaria relação com determinadas obras literárias, como os romances dos irmãos Goncourt, e de Gustave Flaubert (1821-1880), os quais, ainda na década de 1840, já apresentariam características próprias da literatura conhecida posteriormente como *impressionista*. É interessante notar que, tanto no caso dos literatos franceses como em Pompéia, o pendor imagético de suas narrativas seria relacionado por alguns estudiosos¹⁰ ao contato com a pintura. No tocante ao crítico brasileiro, Marciano Lopes e Silva (2004, p. 66-67) afirma:

A preocupação com a cor e a luz não deve ser encarada exclusivamente como uma atitude resultante de influências literárias ou da pintura impressionista realizada na Europa, uma vez que Pompéia não pôde apreciá-la pessoalmente. Bem mais provável é que ela resulte não apenas do seu contato com a obra de autores simbolistas e decadentistas, mas principalmente do contato com a obra dos pintores românticos¹¹ no

⁸ Samara M. Pelk (2015, pp. 30-57) aborda a distinção entre crônica e crítica, no que se refere aos textos sobre artes de Pompéia para os periódicos oitocentistas no segundo capítulo de sua monografia. Embora Pompéia se autodenomine cronista, é possível pensá-lo como crítico, uma vez que seus textos muito se aproximam do que era considerado crítica de arte na Europa.

⁹ A relação é construída a partir de: WELLEK, René. *História da Crítica Moderna: 1750-1950*. São Paulo: Herder (Ed.USP), 1967.

¹⁰ No trabalho de Samara Pelk (2015) é citado o livro de Schapiro, no qual tais relações seriam abordadas. Ver SCHAPIRO, Meyer. *Impressionismo: reflexões e percepções*. Tradução Ana Luiza dantas Borges. São Paulo: Cosac&Naify, 2002.

¹¹ É interessante notar como o movimento romântico instaurou o gênero da paisagem; primeiro na Alemanha e Inglaterra no século XVIII, e na França e outros países no XIX. Muito pertinente, nesse contexto, é a colocação

Brasil, que Pompéia acompanhava de perto e incentivava em seus folhetins de crítica no empenho nacionalista pela consolidação de uma “escola dos paisagistas nacionais”. Neles, “o seu olhar volta-se constantemente para as exposições de belas-artes [...], destacando-se os nomes dos irmãos Rodolfo e Henrique Bernardelli, Aurélio de Figueiredo, Vasques e Vítor Meireles, entre outros”.

Retornamos, pois, a Caron. É interessante pensar que, enquanto Pompéia analisa suas pinturas trazendo a ressalva de retratarem cores e formas europeias, essas imagens não deixam de encontrar em sua escrita um espaço de lirismo. O que é visto por Pompéia é dado a ver aos leitores por meio de outras imagens, não exatas, mas similares, metafóricas e poéticas.

Embora nas duas críticas direcionadas a essa exposição, Pompéia elogie as pinturas, a habilidade de Caron como pintor, que concorreria para fazer boas paisagens tendo como modelo uma natureza pouco prodigiosa... Apesar dessas concessões, o escritor deixa claro a preferência por pinturas que retratem a natureza nacional, sugerindo ainda, conforme Pelk (2015, p. 75) registrou, que só lhe “foi possível pintar bons quadros da paisagem francesa porque Caron conhecia e já havia pintado a paisagem brasileira”.

Manchas brasileiras

Gonzaga Duque havia opinado, conforme mencionamos, que muito provavelmente o emprego de manchas não seria tão cabível à representação da paisagem brasileira como se acomodava à figuração da natureza francesa. Caron não pareceu fiar-se a tais temores. O emprego de manchas pelo paisagista se torna cada vez mais frequente e expressivo nos anos seguintes. Ainda em 1888 e comparecendo nessa primeira exposição de retorno, na Galeria De Wilde, a *Praia Formosa* (fig. 52) apresenta um emprego de manchas similar ao que o paisagista vinha fazendo na França, e que guarda semelhança com pinturas de Cézanne, conforme já apontamos no capítulo anterior.

Além dessa pintura, há outra (fig. 62), cuja maneira de representar as sombras projetadas na paisagem, bem como os pontos de luz filtrados pela ramagem, recorrem em uma pintura de 1889, representando os Arcos da Lapa (fig. 63), e ainda em outra de 1890, em que se vê uma mulher estendendo roupas no varal (fig. 64).

Trecho de paisagem (fig. 62) traz uma composição semelhante a algumas pinturas de Cézanne, Corot e Harpignies, que foi professor do paisagista brasileiro. Caracteriza-se pela

de Samara Pelk (2015, p. 69) que opta por pensar o impacto do romantismo na pintura do Grupo Grimm e suas relações com a crítica de arte de Pompéia a partir da noção de *visão de mundo*. Poder-se-ia conceber como característico dessa visão de mundo romântica, por exemplo, o alto valor que os críticos brasileiros oitocentistas atribuíam a obras em que transparecessem o temperamento do artista.

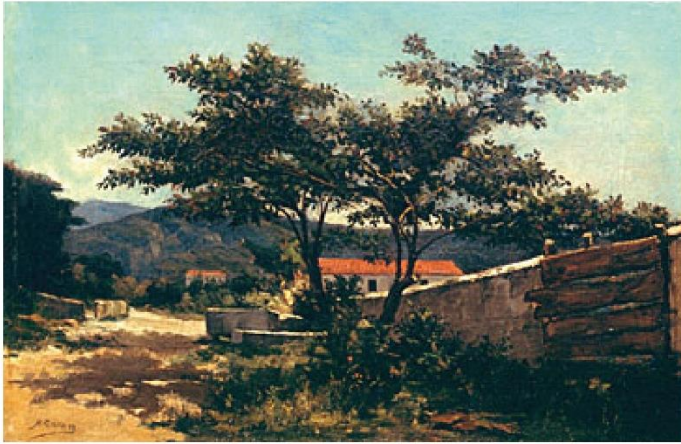


Fig. 62. Hipólito Caron. *Trecho de paisagem*, 1888. OST. Coleção particular, RJ. Fonte: <http://www.artedata.com/grupogrimm/>

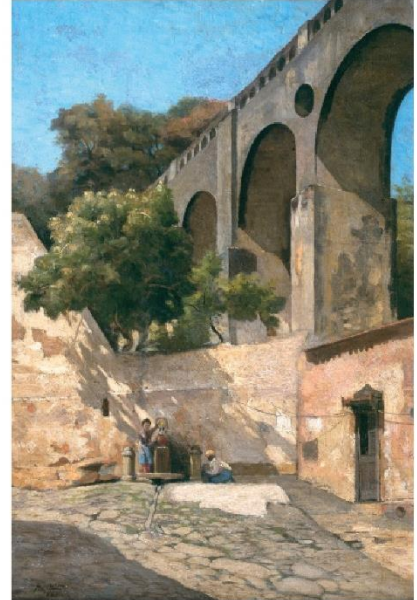


Fig. 63. Hipólito Caron. *Arcos da Lapa no Rio de Janeiro*. Coleção particular, Rio de Janeiro. Fonte: <http://www.artedata.com/grupogrimm/IICaron150/>



Fig. 64. Hipólito Caron. *A lavadeira*, 1890. OST, Coleção Marcelo Sampaio. São Paulo. Foto: Ana C. Brito.

centralidade da árvore representada, junto a um muro em perspectiva e montes mais adiante. Percebe-se facilmente duas casas: uma centralizada, atrás da árvore e ocultada tanto pela planta quanto pelo muro, e outra bem mais distante, junto aos montes. Há um caminho a esquerda, e nele se percebe a sombra projetada da copa da árvore, bem como pontos de luz incidindo por entre as folhas. A erva que se estende por uma boa parcela do terreno sob a árvore apresenta várias cores, cujos tons mais vivos e claros sugerem também a incidência da luz.

Há, pois, se assim podemos qualificar, determinada novidade pictórica na paisagem de Caron em relação aos anos anteriores à estadia na Europa, que se refere à atenção a certas projeções de sombras e incidências luminosas. Conquanto essas pinturas se refiram a datas diferentes e convivam com outras experiências em que tal tratamento não foi observado, é notável que se apresente nesse momento da carreira do artista. É provável que nas muitas vezes em que esteve em Paris, o brasileiro tenha tido a oportunidade de olhar pinturas de Corot, Cézanne e de alguns impressionistas. Supomos, portanto, que as experiências com os efeitos de luz nessas obras de Caron se reportem aos contatos europeus, uma vez que no Brasil, apenas na década de 1890 em diante os procedimentos pictóricos próprios desse movimento passassem a se fazer mais frequentes e comuns na pintura de nossos artistas.

Ainda que estivessem todos os dias diante dos olhos de Caron, tais efeitos de luz seriam dados através da paisagem *in visu*, ou seja: fazia-se necessário observar a representação desse fenômeno presente na paisagem para percebê-lo ao pousar os olhos no entorno. Quanto a essa acepção com que os impressionistas franceses apresentaram as gerações vindouras de artistas, Kenneth Clark (1960, p. 124) a estende a todas as pessoas que se detenham a apreciar uma paisagem:

O impressionismo deu-nos algo que sempre tem sido um dos grandes objetivos da arte: o alargamento do nosso campo de visão. Devemos muito do prazer de olharmos para o mundo, aos grandes artistas que olharam para ele antes de nós. (...) [Os impressionistas] ensinaram-nos a ver cor nas sombras. Todos os dias nos detemos para olhar com prazer para algum efeito de luz que de outra maneira teríamos ignorado.

Além dos efeitos de luz projetados no chão, em algumas pinturas de Caron percebemos um tratamento mais cuidadoso da incidência da luz nas folhas das árvores. Em *A lavadeira* (fig. 64), de 1890, defrontamo-nos com essa característica. A maneira com que o artista representa a copa da árvore que se destaca na porção direita do quadro prioriza menos o tratamento do volume e massas de cor do que a luz, evidenciada nos matizes mais claros, e enfatizada em algumas folhas mais detalhadas. O mesmo se observa no tratamento das folhas da trepadeira que se estende sobre a cobertura rústica à esquerda, e de modo mais sutil e esmaecido, nas folhas da árvore que ultrapassa o muro e que é vista atrás dessa edificação improvisada.

Um ano antes de Caron realizar essa pintura, Eliseu Visconti (1866-1944) havia pintado *Menino na Ladeira* (fig. 65), hoje pertencente à Coleção Fadel. Nessa pintura, de modo similar, as diferenças de luminosidade são dadas de modo delicado e cuidadoso através da aplicação das cores nas folhas. Ou seja, as cores mostram a incidência da luz, e essa característica é dada a ver de maneira conscienciosa e detalhada.



Fig. 65. Eliseu Visconti. *Menino na ladeira*, 1889. OST. 51 x 73 cm. Coleção Fadel.
Fonte: Catálogo O Brasil do século XIX na Coleção Fadel, p. 169.

Essa pintura participou da Exposição Geral de Belas Artes de 1890 e foi elogiada pelo crítico da *Gazeta de Notícias*, que ressaltou sua habilidade em pintar arbustos “folha por folha, sem se tornar mesquinho ou amaneirado”, diz que nesse quadro em especial as folhas são tratadas “com uma limpidez de tintas, com uma severidade de desenho e com uma franqueza de toque, verdadeiramente raras” (GAZETA apud SERAPHIM, 2008, p. 259). Miriam Nogueira Seraphim identifica no comentário do articulista do jornal a pintura de que vimos tratando, justificando que “a descrição do quadro com “umas folhas no primeiro plano” combina perfeitamente com *Menino na Ladeira*” (SERAPHIM, 2008, p. 259).

Para além da presença, ao que parece¹², incidental, dos efeitos de luz na pintura de Caron, o aspecto que mais sobressai é o uso da mancha. Nos anos seguintes, salvo algumas exceções, suas paisagens se apresentariam menos detalhadas, portando pinceladas mais largas, estabelecendo áreas de cor. Se nas paisagens rurais de 1884, as copas das árvores sugeriam minúcia e acuidade para com diferentes formas e tamanhos de folhas, as árvores dos lugarejos retratados entre 1889 e 1891 são esboçadas com poucos toques de pincel que dão conta dos valores de luz e sombra, e conferem volume. Ou seja, ao invés da caracterização pormenorizada, que melhor precisaria de que espécimes se tratam, ou mesmo confeririam a exuberância da variedade, os olhos parecem mais afeitos a cobrir porção mais ampla do território e, assim, destacar o aspecto mais geral.

Para efeito comparativo, tomemos uma das três cenas rurais pertencentes à coleção Fadel. Em *Trecho de paisagem rural* (fig. 27), em que o ambiente traz também dois bois, as manchas com as quais constrói a composição são pequenas e diversificadas. Variam em direção, espessura, concentração de tinta. Sua aplicação minuciosa e por acúmulo delineia diferentes aspectos. Percebe-se sem esforço que a textura do capim apegado ao barranco da parte esquerda junto aos bois difere daquela das muitas folhas que compõem a copa frondosa e amarelada que aparece atrás desse declive. Do mesmo modo, o tratamento dessas plantas se distingue daquele conferido às folhas miúdas e esparsas da árvore delgada colocada no centro do quadro, fora do cercado em que se pode ver os animais, em um plano mais distante.

Diferente dessa pintura de 1884 (fig. 27), em *Sabará*, de 1891 (fig. 66), há mais homogeneidade na maneira como as manchas são empregadas para caracterizar a vegetação. É possível perceber diferenças entre a pincelada que dá a textura algo *crespa* dos arbustos do barranco em relação à lisura das folhas das bananeiras. Em toda a composição, contudo, prepondera essa maneira de pintar em que volumes e valores de luz são resolvidos com economia de pinceladas, menos contraste, também se utilizando de menos matizes. É como se, em toda a pintura, ele empregasse a mesma fatura larga e pouco definida que conferia aos tapetes de relva e caminhos de terra.

¹² Isso dizemos com cautela, uma vez que, pelo que presumimos, cerca de dois terços da produção do artista permanecem para nós desconhecida. Desse modo, o que nesse momento se apresenta como característica ocasional, poderá revelar-se, a partir de um mapeamento mais exaustivo da obra do artista, algo preponderante.



Fig. 27. Hipólito Caron. *Trecho de paisagem rural*, 1884, OST, 32,5 x 55 cm. Col. Fadel, Rio de Janeiro. Foto: Ana C. Brito



Fig. 66. Hipólito Caron. *Sabará, MG*, 1891. OST, 52 x 78 cm. Coleção particular, Niterói, RJ. Foto: Ana C. Brito.

Em *Poço Rico* (fig. 67), da coleção Fadel, pintado em 1890, a simplificação é ainda mais contundente, pela regularidade das pinceladas. Dessa vez estreitas e curtas, elas se justapõem na contiguidade do ocre luminoso da estrada e se acumulam em tons de sépia na margem do lago, fazendo as vezes tanto de arbustos quanto das copas das árvores, do outro lado das águas. Pode ser, ainda, vislumbrada compondo a vegetação à esquerda, cuja árvore se constitui no elemento vertical mais destacado da pintura.



Fig. 67. Hipólito Caron. *Poço rico*, JF, 1890. OST, 37 x 56 cm. Col. Fadel. Rio de Janeiro.
Fonte: Catálogo *O Brasil do século XIX na Coleção Fadel*, 2004, p. 112.

Como nos dois casos citados, *Poço Rico* (fig. 67) e *Sabará* (fig. 66), percebe-se nas demais pinturas do período determinada simplificação das formas e um emprego das manchas mais pictórico que linear¹³. Isso ocorre mesmo nos quadros em que o artista lança mão de muitos matizes e constrói a pintura com acúmulo de pinceladas. A pintura *Poço Rico antigo* (fig. 68), de 1890, apresenta uma composição bastante simples, cujo centro é ocupado por duas árvores, cujas folhas se misturam visualmente. À direita há galpões onde se guardam barcos; duas casas

¹³ A noção de pictórico e linear remonta a discussões do século XVII, quando da fundação da Academia de Belas-Artes francesa. Ver no capítulo primeiro deste trabalho o breve histórico dessa querela que contribuiu para relegar a pintura de paisagem a um status menor na hierarquia dos gêneros pictóricos.

atrás, mais à direita; um rio no médio plano, ainda que mais visível à esquerda, onde navega um barco exíguo com três figuras; e montes ao fundo, sendo que se vislumbra, ainda, uma pequena casa na margem mais distante do rio. Mesmo que haja poucos elementos no ambiente figurado, essa pintura apresenta muitas cores. A maior parte delas é empregada no próprio chão: castanhos, verdes, cinzas – dos mais esbranquiçados aos mais negros... O primeiro plano da pintura é um prodígio de manchas coloridas.

Guardando-se algumas exceções, pode-se observar como um aspecto de confluência o emprego de pinceladas menos miméticas e mais evidentes como marcas pictóricas. Mesmo com semelhanças, as manchas se tornam mais opacas. Justapondo *Poço Rico antigo* (fig. 68), *Praia Formosa* (fig. 52) e *Arredores de Paris* (fig. 33), é possível perceber um parentesco na maneira de compor através de manchas. Em *Poço Rico* (fig. 68) o declive, contíguo às árvores centralizadas na pintura, ao ser olhado de maneira mais detida, evidencia três ou quatro tons de castanhos combinados em pinceladas empastadas. Em *Praia Formosa* (fig. 52), como descrito no segundo capítulo, os ocres e castanhos da porção de terra à direita da árvore mais sobranceira também denunciam manchas mais pictóricas, precisamente onde os castanhos mais escuros imiscuem-se às ervas e areia. No que se refere a *Arredores de Paris* (fig. 33), é também junto às cores terrosas que a imagem se faz tinta, como se ali a *mimesis* fosse despojada de sua capa de ilusão.

A mancha entre imitação e expressão

Em *Reflexões sobre Arte* (1989, p. 27-48), Bosi relaciona a ideia de *mimesis* com a possibilidade de conceber a prática artística como *conhecimento*. A *mimesis* entendida como representação, poderia ser uma resposta da arte à intenção de conhecer o que se convencionou chamar de *realidade* – seja ela natural, psíquica ou histórica.

Imitar para conhecer. Representar para perscrutar. Como conhecimento do *real*, explica Bosi, a doutrina da *mimesis* se reporta à *Poética* de Aristóteles, uma vez que em Platão a imitação era concebida como *similaridade*, e o estatuto da representação se aliaria à noção de simulacro, tendo em vista que os fenômenos que Aristóteles entendia como reais eram pensados por Platão como cópias da *ideia*. Nas palavras de Bosi (1989, p. 29): “A arte está para o real assim como o real está para a ideia, que na metafísica de Platão, é a instância absoluta. Arte: sombra de um reflexo”.

Com Aristóteles, por outro lado, ao invés de receber rechaço, a *mimesis* se torna norma. Bosi sinaliza o vínculo entre tradição e normatividade nas reflexões aristotélicas, segundo o



Fig. 68. Hipólito Caron. *Poço Rico antigo*, 1890. OST, 52 x 80.5 cm. Acervo Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora. Foto: Ana C.

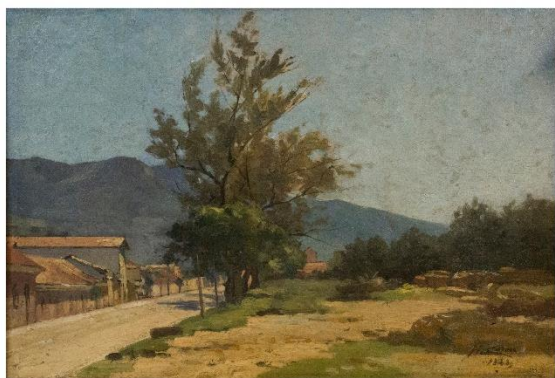


Fig. 52. Hipólito Caron. *Praia Formosa*, 1888. OST, 38x54,5 cm. Museu Nacional de Belas Artes/Ibram/MinC, n. 02/2017, Rio de Janeiro. Foto: Ana C. Brito



Fig. 33. Hipólito Caron. *Arredores de Paris*, 1887. OST. 45 x 49 cm. Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Foto cedida pela instituição.

qual, *o que já foi bem realizado aplica-se a obras futuras* (1989, p.30). Desse modo, o filósofo grego postularia a *mimesis* que opera segundo um *realismo sublimado*, apontando aos atores das tragédias o exemplo de alguns pintores:

Já que a tragédia é uma representação de pessoas que se acham acima do nível comum, deve-se imitar o exemplo dos bons pintores de retratos. Estes, quando reproduzem a forma distintiva do original, compõem uma imagem que é verdadeira em relação à vida e, contudo, mais bela. (ARISTÓTELES apud BOSI, 1989, p. 30)

Bosi observa nessa passagem da *Poética* de Aristóteles o germe da idealização estética própria às correntes clássicas e que, contudo, calca-se na representação verossimilhante. Norma essa, que preponderou na arte ocidental até o século XIX.

A pintura dos últimos anos de Caron poderia ser pensada por meio desse contorno ou limiar: entre a paisagem bastante fidedigna e já despojada da idealização clássica – como praticada junto ao Grupo Grimm – e algumas simplificações expressivas, que permitem entrever o gesto. Onde a cor se desembaraça do desenho, a *mimesis* se faz mancha, expressão.

O limiar entre imitação (*mimesis*) e expressão pode ser identificado com o *limiar da modernidade*, o momento histórico que Bosi (1989, p. 38) delimita dos românticos aos impressionistas. O autor o caracteriza como um período fecundo,

necessário, mas não suficiente, pois cabe ao artista objetivar e refletir coerentemente sobre os dados de sua visão. Os realistas de tendência naturalista supõem que basta olhar o mundo e reproduzi-lo fielmente. Mas adverte Baudelaire: “À força de contemplar eles se esquecem de sentir e pensar”.

Se Baudelaire encontra em Delacroix o artista que se deixa guiar pela *rainha das faculdades*, a imaginação, compondo pinturas que mesmo *inacabadas* possuem a potência do *feito*¹⁴, em Cézanne, desenho e cor se reconciliariam, pois o artista não os diferenciava: “O desenho e a cor não são mais distintos; à medida que pintamos, desenhamos; quanto mais a cor se harmoniza, mais preciso é o desenho... Quando a cor está em sua riqueza, a forma está em sua plenitude”.

A declaração do pintor é registrada por Merleau-Ponty (2004b, p. 130), que a relaciona com o que designa como *percepção primordial*,

¹⁴ Baudelaire emprega os dois termos referindo-se à pintura de Camille Corot no texto que dedica ao *Salon* de 1845. Em uma tradução desse texto em português, que integra o volume de escritos de Baudelaire e John Ruskin traduzido e organizado por Daniela Kern, a pesquisadora explica: “No original francês lê-se, respectivamente, *finie* (acabada) e *fait* (feita). Baudelaire desenvolve uma breve teoria da pintura a partir desses dois termos: o *finie* é o polido, o excessivamente trabalhado, é a marca da arte acadêmica e, sobretudo, de Ingres, pintor pouco admirado pelo crítico. O *fait* é o espontâneo, o que vem da imaginação única do artista e o que realmente define algo como arte” (BAUDELAIRE, Charles; RUSKIN, John. *Paisagem Moderna*. Daniela Kern (introdução, tradução e notas). Porto Alegre: Sulina, 2010, p. 30, nota 1).

em que as distinções do tato e da visão são desconhecidas. É a ciência do corpo humano que nos ensina, posteriormente, a distinguir nossos sentidos. A coisa vivida não é reconhecida a partir dos dados dos sentidos, mas se oferece desde o início como o centro de onde estes se irradiam. Nós vemos a profundidade, o aveludado, a maciez, a dureza dos objetos – Cézanne dizia mesmo: seu cheiro.

A indivisibilidade dos sentidos, ou melhor, sua apreensão simultânea, descentraliza a percepção do olho e coloca todo o corpo do pintor junto a esse mundo que ele intenta figurar; ao mesmo tempo, embaralha instâncias que na pintura clássica eram separadas e conduzidas em etapas. Em Cézanne o desenho deve resultar da cor para que o mundo seja mostrado em sua espessura, pois ele se constituiria em “uma massa sem lacunas, um organismo de cores, através das quais a fuga da perspectiva, os contornos, as retas e as curvas se instalam como linhas de força” (MERLEAU-PONTY, 2004b, p. 130).

O *ocularcentrismo* identificado com a racionalidade e a prioridade do desenho a partir do qual se *projeta*¹⁵ o quadro, é associado por Martim Jay (2007) ao regime escópico, que ele nomeia como *perspectivismo cartesiano*. Na pintura, esse regime se configuraria na visão construída pela geometria e a perspectiva, em que o espaço é edificado virtualmente por meio de linhas que orientam a apreensão de distâncias, proporções dos objetos colocados em relação, delimitação de planos em função de um ou mais pontos de fuga. Jay situa Cézanne em um momento em que esse regime está perdendo sua centralidade. Dentre os vários fatores para esse *descentramento*, o autor aponta a pesquisa científica, que no século XIX “apartou sua atenção das leis ópticas geométricas e da transmissão mecânica da luz, e se centrou nas dimensões físicas da vista humana” (JAY, 2007, p. 118).

Na arte, a destituição da perspectiva como modo prioritário de *ver* e compor o *visto* é realizada de maneira contundente primeiramente pelos impressionistas:

Ao invés de pintar cenas teatralizadas no espaço geometrizado e idealizado que se abre ao outro lado da tela/janela como se se visse à distância, os impressionistas buscavam reproduzir a experiência da luz e da cor que acontecia na retina de seus olhos. Rechaçando a transformação tradicional do esboço tomado direto da natureza ao quadro polido completado em estúdio, seguiram o caminho trilhado pela escola de Barbizon na década de 1820 e deixaram suas obras aparentemente sem terminar, com as pinceladas todavia evidentes, os contornos das formas difusas, as cores muitas vezes justapostas ao invés de suavemente mescladas. Tomando como exemplo a fotografia e as estampas japonesas, retiraram a ênfase da tridimensionalidade, o modelado mediante o claro-escuro e a composição hierarquizada, em benefício de um espaço aplanado ou retraído, de uma atração maior aos detalhes autônomos e de uma relativa democratização dos assuntos que apareciam no quadro. (JAY, 2007, p. 121)

¹⁵ Lembrando a conhecida doutrina do desenho como *desígnio*, um *desenho projeto* que asseguraria a dimensão racional da pintura e contribuiria para afiançar seu caráter de arte liberal, filha da ideia. É, também por meio do desenho que os sentidos são submetidos à razão. Ver primeiro capítulo, o entretítulo *Narrar com um pincel*, onde esses vínculos são destrinchados.

Na esteira dos impressionistas, Cézanne teria sido aquele que, conforme Jay (2007, p. 123), aliou “a consciência subjetivista dos impressionistas com um reconhecimento do ser material dos objetos pintados, sem por eles perder a sensibilidade para o corpo vivenciado do artista e do espectador”. Para Merleau-Ponty, porém, a pintura de Cézanne não nega a ciência, nem a tradição. Ao menos, segundo os argumentos do filósofo poderíamos supor que não fosse essa a motivação de Cézanne, uma vez que ele ia diariamente ao Louvre e acreditava que se aprende a pintar, “que o estudo geométrico dos planos e das formas é necessário” (MERLEAU-PONTY, 2004b, p. 132).

Cézanne se impunha a tarefa de chegar à realidade e *solidez da arte dos museus* mantendo-se, contudo, fiel às sensações que o contato com o motivo lhe dava. Merleau-Ponty (2004b, p. 129) observa que, por sua fidelidade aos fenômenos, as pesquisas de Cézanne sobre a perspectiva descobrem o que a psicologia haveria de formular em meados do século XX:

A perspectiva vivida, a de nossa percepção, não é a perspectiva geométrica ou fotográfica: na percepção, os objetos próximos aparecem menores, e os objetos afastados maiores, do que numa fotografia, como se vê no cinema quando um trem se aproxima e aumenta de tamanho muito mais rápido que um trem real nas mesmas condições.

Em várias paisagens de Caron percebemos aspectos que nos permitem aproximá-lo de Cézanne, como a organização do espaço e da composição, e determinada simplificação dos elementos. No entanto, diferentemente do pintor francês, Caron sempre manteve a perspectiva. Ao menos, até onde pudemos constatar por suas obras conhecidas.

Merleau-Ponty (2004, p. 127) registra um diálogo entre Cézanne e seu amigo Émile Bernard, que escreveu sobre as conversas que tiveram. Este lembrava ao pintor que um quadro, para os clássicos, exige circunscrição pelos contornos, composição e distribuição de luzes. Cézanne responde: “Eles faziam o quadro e nós tentamos um fragmento de natureza”. Se nos fiarmos à conversa de Cézanne com Émile Bernard, poderíamos dizer que, a fidelidade do pintor ao visível não era irrestrita, ou que entre seus olhos e a paisagem *in situ* as camadas de paisagens *in visu* fossem mais espessas, que no olhar do seu interlocutor. Dessa maneira, ainda que em determinados detalhes, certas parcelas das composições tardias de Caron, a expressão do gesto e da cor se pronunciasse como que se despojando do desenho, sua pintura permanece calcada nele. Entre o linear e o pictórico, poderíamos dizer que as pinturas dos últimos anos de Caron são mais pictóricas se comparadas aos anos do início de sua carreira, junto à AIBA e a Grimm; ainda assim, suas bases, sua composição e a presença da perspectiva demonstram que,

em comparação com os impressionistas e Cézanne, Caron permanece linear. É um trecho de natureza e é um quadro, está ali, no limiar da modernidade.

O olhar moderno

Martin Jay (2007, p. 124) cita T. J. Clark, para quem "as dúvidas sobre a visão se converteram em dúvidas sobre quase tudo o que implicava o ato de pintar: e com o passar do tempo, a incerteza se converteu em um valor em si mesmo: poderia se dizer que se tornou uma estética". Essa estética é o que chamamos *arte moderna*, que em movimentos como o cubismo, o futurismo e o vorticismismo explorou em maior profundidade a demolição cézanniana da ordem visual herdada.

Uma das maneiras de pensar a modernidade artística poderia ser ancorada justamente nessa abertura para outras maneiras do olhar do artista organizar o espaço representado, cujos desdobramentos contribuiriam para a possibilidade de supressão da representação em benefício da expressão, além de outras maneiras de conceber a arte, que tomam forma no século XX.

Em *No interior do cubo branco*, Brian O'Doherty (2007, p. 8-10) diferencia a maneira de expor moderna – as paredes brancas das galerias de arte, com espaços de respiro entre os quadros – da expografia dos Salões do século XIX, em que nenhuma nesga de parede aparecia, todo o espaço era aproveitado por quadros que eram pendurados do encontro com o rodapé ao vértice com o teto. O que possibilitava que tal procedimento se operasse, era o regime visual dos apreciadores oitocentistas. Grossas molduras isolavam cada pintura em uma janela individual, que dava a ver um espaço virtual, propiciado pela perspectiva. Graças a esses recursos, os olhos penetravam cada pintura sem a interferência visual da pintura vizinha.

Ocorre, segundo o autor, que a mudança no modo de expor teria se dado devido ao achatamento da pintura e a produção de um efeito visual em que os olhos correm a superfície de uma borda a outra, e a pintura parece escapar ao quadro e se expandir para as paredes, como fica patente nas pinturas expressionistas abstratas que na segunda metade do século XX “dispensaram a moldura e gradativamente passaram a conceber a borda como a unidade estrutural por meio da qual a pintura começava a dialogar com a parede por trás” (O'DOHERTY, 2007, p. 21). O achatamento, a supressão da profundidade e a sensação de pressão por parte da pintura sobre a moldura são ocasionados primeiramente, segundo O'Doherty, por algumas pinturas de paisagem em que o horizonte é representado de lado a lado, como nas pinturas do alemão Caspar David Friedrich (1774-1840) e algumas marinhas de Gustave Courbet.

Com Claude Monet (1840-1926) a paisagem se faz superfície. Seus grandes murais com *Ninféias* da década de 1920, medindo 1,98 por 4,2 metros tem elos frágeis com a representação (*mímesis*). As grandes manchas em cores luminosas e diluídas preenchem a extensa superfície aludindo a reflexos, luzes e sombras de plantas pendentes sobre a água ou elementos vistos através dela. Entretanto, também poderíamos olhar para os elementos que evocamos como tão somente manchas, devido à ausência de elementos que se costuma utilizar como pontos de referência e marcadores para a calibragem do espaço nas pinturas de paisagem.

Escrevendo sobre uma dessas pinturas em 1956, Leo Steinberg¹⁶ (2008, p. 290) afirma que é nesse momento em que ele escreve, trinta anos após a realização da pintura, que possivelmente os espectadores estivessem prontos para aceitar essas “ambiguidades veladas, úmidas, não-configuradas”. Seu testemunho sobre o modo como ele mesmo se relacionou com a pintura exposta no Museu de Arte Moderna de Nova York é exemplar com relação às múltiplas orientações que o olhar figurado de Monet provoca nessa obra:

(...) podemos fazer várias coisas com os olhos – rebatê-la [a pintura] num plano horizontal, depois deixá-la tornar a uma posição vertical; contemplar as plácidas superfícies, depois olhar através delas, cerca de dez metros abaixo. Procurar em águas opacas arbustos diáfanos e, no fim, encontrar uma fonte de luz. Podemos inverter o quadro ou a nós mesmos, tanto faz, ficar face a face com o horizonte, subir numa nuvem que cai, ou vaguear com folhas de ninféias sobre um céu submerso. (STEINBERG, 2008, p. 289)

Aproveitando-nos das apreciações de O’Doherty (2007) e Steinberg (2008), poderíamos inferir quanto à contribuição da pintura de paisagem para a abstração, bem como supor como a mudança de olhar de que fala Martin Jay (2007) – que prescinde da profundidade e da verossimilhança – está operante nesses exemplos, abrindo possibilidades para a expressão do artista. Poderíamos identificar a liberdade de expressão pictórica calcada em uma visualidade mais ampla e plural, às inovações formais das vanguardas artísticas, atuantes principalmente a partir das duas primeiras décadas do século XX. Iceia Cattani (2011, p. 21) explica que a emergência das vanguardas foi possibilitada por transformações próprias das sociedades modernas:

com o conceito de tempo linear e a ideia de progresso (que permitiam a criação constantemente renovada, do novo e do original); com a separação da arte e da produção industrial em série (que levava à criação de obras únicas, sem modelos precedentes); com o novo conceito do sujeito subjetivo, individual e livre.

¹⁶ Tanto O’Doherty (2007) como Steinberg (2008, 289-293) referenciam *Ninféias* de Monet realizadas em datas próximas, trazendo medidas também similares. Em ambos os textos os autores informam que as pinturas pertencem ao acervo do MoMa, embora, em Steinberg seja dito que a pintura em questão foi destruída em um incêndio em 1958, e não seja possível saber se abordavam a mesma pintura.

Essas transformações se fizeram sentir ao longo do século XIX, engendrando uma visualidade singular, que muito diferia do que previa a tradição artística até então. Cattani (2011, p. 20) elenca alguns fatores que impactaram a formação de novas sensibilidades:

a presença de máquinas no cotidiano; as locomotivas a vapor, que criaram novos registros da realidade, com a velocidade, a eletricidade, que trouxe um mundo novo de imagens e percepções e propiciou uma nova vida noturna; as multidões que enchiam as cidades com seu anonimato e movimento frenético; os cafés, que instauravam novas formas de vida social; o jornal, a fotografia e o cinema, “na junção de realidades distantes entre si, subvertendo a noção corrente de tempo e espaço”; as novas descobertas científicas em torno da luz e da decomposição do prisma cromático; a arquitetura em metal, que permitia dimensões novas nas edificações; e, mais tarde, o estudo das manifestações do inconsciente e do papel desempenhado pela sexualidade.

Enquanto na Europa essas modificações do olhar se faziam sentir ao longo de boa parte do século XIX, contribuindo para modificações na sensibilidade dos artistas, no Brasil, o olhar moderno se constituiu de maneira diferente. Pode-se dizer que nos dois últimos decênios do século XIX imperava grande expectativa de mudança em relação ao cenário artístico nacional.

O anseio por modernidade

O desejo de renovação da intelectualidade brasileira se exercia segundo parâmetros bastante peculiares. A valorização da pintura de paisagem em que se atenta para a luz brasileira e suas cores, constituía-se em uma faceta da vontade de inovação desde a década de 1880. Esse gênero de pintura oportunizava que se olhasse para características brasileiras, e sua valorização se constituía em oposição à hierarquia dos gêneros pictóricos tributários à tradição neoclássica em que se baseavam os professores da Academia Imperial de Belas-Artes do Rio de Janeiro.

A contrariedade em relação à Academia acirrou-se após a proclamação da república, devido à forte identificação da instituição com Pedro II e o governo imperial deposto. A *modernidade* era reclamada nos periódicos, sendo proclamada na obra de alguns artistas, como Henrique Bernardelli e Eliseu Visconti, que assomavam na Exposição Geral de Belas-Artes de 1890 como promessas de renovação desse novo momento político do país.

O que pesava, no entanto, era menos a atualização em relação ao que se fazia na Europa, e mais que se assumisse cores republicanas, impingindo um caráter de *novidade*, um frescor de *ousadia*, uma *volúpia* revolucionária. Não por acaso, essas eram características constantemente evocadas, e guardavam também relação com o arrojo do movimento literário simbolista ao qual se alinhavam alguns dos críticos de arte da época, como Gonzaga Duque e Raul Pompéia. Sobretudo, esse desejo por renovação estava muito ligado ao desejo de emancipação, à vontade

de que o país assumisse algum controle sobre si mesmo, e se guiasse para o cumprimento de seu destino histórico como nação.

Esse anseio teve impacto na Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro, que desde a proclamação da república foi despojada nominalmente do adjetivo *imperial* e passou por um período bastante instável até a reforma de novembro de 1890 que lhe outorgou o nome de Escola Nacional de Belas Artes, ocasionou a aposentadoria compulsória de alguns professores antigos e ilustres, como Victor Meirelles, e colocou na direção da escola artistas identificados com a renovação da arte e frequentemente caracterizados nos periódicos como *moços* em oposição aos *velhos* professores, caso do escultor Rodolfo Bernardelli, que se tornou diretor da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA).

Como Rafael Cardoso (2008, p. 89) caracteriza, a reforma não se reduziu à mudança no nome da instituição, embora os dois modelos de escola guardassem muitas semelhanças. A transição não se produziu de maneira suave, uma vez que diversos acontecimentos tornaram aquele ano bastante agitado¹⁷ trazendo a lume discussões importantes em relação ao cenário artístico brasileiro.

Junto à demanda por mudanças na vida artística que acompanhassem os ideais republicanos, havia, segundo algumas pesquisadoras, (Seraphim, 2008, p.257-8; Dazzi, 2007, p. 197) certa insatisfação em relação à condução do ensino artístico pela Academia Imperial de Belas-Artes. A instituição se encontrava bastante desprestigiada pela crítica, e muitos estudantes estavam descontentes pelo lapso de tempo em que não havia prêmios de viagem, nem Exposições Gerais (EGBA).

Assim, com o advento da república, precisamente no dia 30 de novembro de 1889, o então Ministro do Interior, Aristides Silveira Lobo, nomeou uma comissão de professores da Academia para elaborar um projeto de reforma dessa instituição (cf. SERAPHIM, 2008, p. 258). Em 12 de março de 1890 é publicada pela *Gazeta de Notícias* a proposta de Rodolfo Bernardelli e Rodolfo Amoedo para a reforma da Academia, que ficou conhecida como projeto Amoedo-Bernardelli. Outros dois projetos¹⁸ seriam propostos e debatidos nos jornais e reuniões organizadas nos meses seguintes por alguns artistas e das quais tomaram parte também amadores das artes como o articulista da *Gazeta de Notícias*, o jornalista Pascoal Mallet.

¹⁷ Ver artigo de Miriam Seraphim (2008), *1890 – o primeiro ano da república agita o meio artístico brasileiro e marca a carreira de Eliseu Visconti*, em que os acontecimentos e os debates nos jornais são descritos com minúcia.

¹⁸ Além do projeto da comissão nomeada oficialmente, da qual faziam parte Amoedo e Bernardelli, houve um segundo, publicado ainda em março de 1890, que propunha a extinção da Academia e o incentivo a cursos livres e subsídios para o estudo no exterior. Com os meses de debates, Pascoal Mallet propôs um terceiro projeto, conciliador dos dois primeiros. Para mais detalhes do que previam, olhar Seraphim (2008).

Ao mesmo tempo, ainda no mês de março, inaugurou-se com bastante atraso a Exposição Geral de Belas Artes. É a primeira da República após um grande hiato, posto que esse tipo de exposição não ocorria desde 1884. Tratava-se da maior exposição já feita, com 654 obras¹⁹. Os artistas mais novos foram bastante elogiados pelos jornais, ao que Rafael Cardoso (2008, p. 90) atribui o aspecto político implicado: “nos meses que se seguiram ao 15 de novembro, a regra do dia era ser novo”. Os mestres mais antigos eram rejeitados por sua identificação com o antigo regime.

Devido não somente aos conflitos entre professores e articulistas de jornal, como também ao estado de extrema interinidade que marcou o governo provisório – com grande rotatividade dos ministros – os projetos de reforma custaram a ser apreciados. Em 5 de julho de 1890 uma comissão de artistas e amadores entregou uma petição a Benjamin Constant, então ministro responsável, solicitando que os três projetos fossem considerados e a reforma realizada. Deixada a decisão nas mãos do ministro, após exaustivos debates, e com a informação de que a reforma do ensino seria a última a ser realizada, a mesma comissão de artistas decide organizar cursos livres, que transcorreram no Largo São Francisco e, posteriormente, no Atelier Moderno, localizado na Rua do Ouvidor. (cf. SERAPHIM, 2008, p. 265).

Foram colhidas subscrições no comércio para custear esses cursos. Capitaneado pelo jornal *O Paiz*, a campanha contou com cidadãos notáveis como doadores, dentre eles, o conde Figueiredo, o barão de Jaceguay e França Júnior (que foi colega de Hipólito Caron junto ao Grupo Grimm). Contribuíram também empresas do porte do Banco do Brasil, o Banco dos Estados Unidos do Brasil e o próprio jornal. (cf. CARDOSO, 2008, p. 90). O episódio, conhecido como *movimento dos ateliês livres*²⁰ representa, segundo Cardoso (2008, p. 89) a primeira ruptura consciente com o legado “acadêmico”, e a afirmação de algo que era entendido à época, como “moderno”.

Após essa dissidência de parte do corpo docente e dos estudantes, o clima de insegurança na Academia “devia beirar o insuportável”, segundo expressão de Rafael Cardoso (2008, p. 90):

¹⁹ Era um aumento significativo em relação à EGBA de 1884, que contou com 465 obras. Segundo Cardoso (2008, p. 90) houve um pequeno truque para o aumento: “a inclusão de 227 obras de todas as épocas, nacionais e estrangeiras, pertencentes à pinacoteca da Academia, e expostas na primeira galeria sob a denominação de quadros antigos”.

²⁰ Foi assim denominado por Frederico Barata, que historiou o acontecimento a partir das memórias de Visconti, participante do ocorrido. O relato de Barata se tornou base para vários estudos que sobrevieram, sendo que autores como DAZZI (2007), SERAPHIM (2008, p. 58) e CARDOSO (2008, p. 89) corrigem alguns equívocos referentes a datas apontadas pelo biógrafo de Visconti. Ver BARATA, Frederico. *Eliseu Visconti e seu tempo*. Rio de Janeiro: Zelio Valverde, 1944.

Uma visita surpresa do generalíssimo Deodoro para inspecionar a casa, noticiada n' *O Paiz* em 18 de julho, e outra de Lauro Sodré, secretário do ministro da Instrução, noticiada no *Jornal do Commercio* em 4 de setembro, devem ter deixado os nervos do diretor Moreira Maia em frangalhos.

Depois de meses de embate, vence o projeto que previa a manutenção da escola e sua reforma, como proposto por Amoedo e Bernardelli, e no início de novembro de 1890 são aprovados os estatutos para a Escola Nacional de Belas Artes. Rodolfo Bernardelli toma posse como diretor na Secretaria da Instrução Pública em 20 de novembro de 1890.

Apesar das numerosas críticas direcionadas à gestão de Amoedo e Bernardelli, em que é frequente a acusação de que a modernização esperada não teria ocorrido, Camila Dazzi (2007) aponta diversas modificações e melhorias implementadas, que vinham ao encontro de reivindicações há muito colocadas. Além disso, a autora defende a importância de interrogar a questão de outro modo: “desejavam os formuladores do projeto de reforma (e os demais artistas envolvidos) uma ruptura radical com o sistema de ensino da AIBA? E será que de fato não ocorreram mudanças significativas no sistema de ensino da ENBA?” (DAZZI, 2007, p. 199)

Dazzi (2007, p. 200) toma de empréstimo uma declaração do articulista Pascoal Mallet, que foi um defensor dos *novos*, e uma figura importante para que a reforma ocorresse:

Só na Europa existe arte velha e sedimentada; existem escolas diferenciadas no seu processualismo, guerreando-se, rivalizando-se. Aqui existe por fazer. A revolta [contra as academias] na Europa consiste em destruir, a revolta aqui no Brasil consiste em construir. (...) Uma vez colocada em andamento a reforma [da nossa academia] tão urgentemente declamada, entregue a academia à gente nova que tem talento e que tem mocidade, é preciso colocá-la bem, em lugar em que se possa fazer esse trabalho moderno, que não é desprestígio dos velhos mestres; mas que é a continuação do trabalho venerado dos antigos.

Da mesma forma como é sugerido por Mallet, Dazzi acredita que a intenção dos artistas que levaram a cabo a reforma da Escola de Belas-Artes, seria a de considerar a tradição e que não pretendiam romper completamente com seus modelos e métodos de ensino. Como mudanças importantes, a pesquisadora elenca diversas medidas estabelecidas nos anos seguintes. Houve melhoras consideráveis na estrutura da própria instituição, como a revitalização da Pinacoteca da Escola Nacional de Belas Artes, com obras de uma geração mais nova e a par das novidades artísticas ocorridas na Europa. No que concerne ao ensino artístico, Dazzi (2007, p. 201-202) menciona o fim da cópia de gravuras como exercício de aula, e a regularização do estudo da figura humana, tornando sua prática rotineira;²¹ o curso de pintura

²¹ Embora a figura fosse muito importante na Academia Imperial, Dazzi (2007, p. 201) argumenta que seu estudo havia sido muito irregular em períodos anteriores à República, devido principalmente às diversas carências da instituição como a falta de modelos e de instalações adequadas.

passa a ser dividido em duas cadeiras denominadas simplesmente de *primeira* e *segunda* cadeiras de pintura, as quais não mais se distinguiam em função dos gêneros tradicionais, como ocorria na antiga Academia, mas procuravam fundir a pintura de figura e a de paisagem, demonstrando uma orientação mais moderna, que Dazzi interpreta como uma “explícita corrosão” da distinção e hierarquia dos gêneros, já prenunciada no período final da AIBA²².

Entre a pintura e a literatura: a crítica de arte

Ao mesmo tempo em que a hierarquia de gêneros já era solapada pela crescente valorização da pintura de paisagem desde o início da década de 1880, o vínculo que a pintura guardava com a literatura se modificava. Da pintura de paisagem não se esperava que se *narrasse com um pincel*, como era predicado da pintura de história. A expectativa se relacionava com a representação fidedigna que desse a ver as características brasileiras da natureza. Após a passagem de Georg Grimm pelo Brasil e possivelmente em virtude do contato com as noções valorizadas pela crítica francesa, esperava-se que fosse possível distinguir nas composições o temperamento do artista, e este imprimisse na obra seu sentimento.

Na literatura nacional, tais atributos já vinham sendo assumidos pela forma literária do romance desde o final da década de 1850, com a publicação de *O guarani*. Entretanto, quando as narrativas deixam a idealização romântica característica da fase indianista de José de Alencar, por exemplo, e tomam em romances urbanos de diversos autores os ares frugais de um cotidiano mais próximo dos leitores, então poderíamos aproximá-los de algumas pinturas de paisagem brasileira cujas fronteiras com as pinturas de gênero se encontravam um tanto esboroadas.

Eliseu Visconti pintou vários quadros com lavadeiras no primeiro período de sua carreira, os anos de formação. Uma dessas pinturas, *As lavadeiras* (fig. 69), de 1891, traz três mulheres junto a um abrigo onde se vê grandes recipientes. Uma delas se debruça no trabalho, uma está sentada com um bebê no colo e ainda outra, mais à esquerda, segura uma espécie de balde, provavelmente um recipiente para buscar água. As figuras estão envoltas por vários matizes de verde. A grama mais rasteira à direita, está coberta por roupas brancas sendo quaradas; mais à esquerda no primeiro plano, as ervas vicejam altas, e grandes folhas com flores brancas se alastram até o segundo plano, na porção imediatamente atrás das mulheres; além,

²² Outras mudanças, concernentes aos prêmios de viagem, e às exposições gerais organizadas pela escola são, ainda, descritas pela pesquisadora. Para mais detalhes, ver DAZZI, Camila. “*A Reforma de 1890*”: *continuidades e mudanças na escola nacional de belas artes (1890-1900)*. Atas III Encontro de História da Arte IFCH/UNICAMP. Campinas, 2007.

vislumbramos o capim alto por onde se adianta outra mulher, adiante dos varais, portando um recipiente. No último plano à esquerda, há pequenas colinas onde o verde se imiscui a amarelos, castanhos e toques de sépia. É possível perceber folhagens e copas de árvores pairando nos montes, e, próximo às figuras, impera um bananal bastante exuberante.

Hipólito Caron também realizou um quadro com uma lavadeira, em 1890. Nessa pintura, a variação de matizes da vegetação é menor, mas semelhantemente a Visconti, Caron combina a natureza variada à *cena* cotidiana, tornando o que seria um quadro de gênero, uma pintura que pode ser pensada como um *híbrido*, uma vez que é ambientada ao ar livre, e é dado bastante destaque aos elementos que comporiam a paisagem.

Do mesmo ano da lavadeira de Caron (fig. 64), é o quadro *Trecho de paisagem em Teresópolis* (fig. 70), de Aurélio Figueiredo (1856-1916), que, apesar de ser denominado como paisagem, traz como elemento central, uma mulher com um guarda-sol, ladeada por uma criança. Atrás das duas figuras, se sucedem os planos escalonados de vegetação – do coqueiro mais próximo e em destaque à esquerda, às diferentes árvores cobrindo os morros que se alternam ao fundo.

Como essas figuras, que desempenham suas tarefas diárias envoltas por luz e verdor, ou cuja figuração coincide com aquele espaço por simples questão de trânsito, porque aquela mulher com sombrinha vermelha estava passando por aquela estrada, porque aquela moça junto a um varal, propôs-se a estender roupas em um momento em que a luz oblíqua do sol incidindo na copa da árvore forma desenhos na grama... Enfim, algumas dessas paisagens compõem como atmosferas: menos como um cenário e mais como um momento do cotidiano, ou o quadro de um romance. Como se, ao olhá-las não enxergássemos uma narrativa cristalizada em um instante, mas nos fosse possível vislumbrar cores e efeitos de luz narrados, como ambientes vividos por personagens.

Publicado em 1891, *Quincas Borba*, de Machado de Assis, traz várias passagens em que elementos da paisagem se misturam ao fluxo de pensamento das personagens e a voz do narrador, entremeando diálogos e comparecendo, em alguns momentos, quase como outro personagem. Eis um exemplo:

_ Mas então não sou sua amiga, não tem confiança em mim? Faça de conta que sou sua mãe.

Maria Benedita pouco mais resistiu; gastara as forças e sentia necessidade de revelar alguma coisa. D. Fernanda escutou-a comovida. O sol vinha já lambendo as cercanias do banco, não tardou que lhes trepasse aos sapatos, à barra dos vestidos e aos joelhos; mas nenhuma deu por ele. O amor as absorvia; a exposição de uma tinha para a outra um enlevo raro. Era uma paixão não sabida, não compartilhada, não imaginada; paixão que ia perdendo de índole e de espécie para se converter em adoração pura. A princípio, quando ela via a pessoa amada, passava por dois estados mui diversos, – um que não



Fig. 69. Eliseu Visconti. *As lavadeiras*, 1891. OST, 70 x 110 cm.
Coleção particular. Fonte: <http://www.eliseuvisconti.com.br/Catalogo/>



Fig. 70. Aurélio Figueiredo. *Trecho de paisagem em Teresópolis, Petrópolis*. 1889. OST. 81,5 x 60 cm.
Coleção Fadel, Rio de Janeiro.
Fonte: Cat. *O Brasil do século XIX na Coleção Fadel*, p. 177.



Fig. 64. Hipólito Caron. *A lavadeira*, 1890. OST,
Coleção Marcelo Sampaio. São Paulo. Foto: Ana C. Brito.

podia definir, alvoroços, tonteira, pancadas no coração, quase um desmaio; o segundo era de contemplação. Agora era quase que só este. Tinha chorado muito, consigo, perdera noites e noites de saudades; pagou caro a ambição de suas esperanças. Mas não perderia nunca a certeza de que ele era superior a todos os demais homens, um ente divino que, ainda não fazendo caso dela, merecia sempre ser adorado.

(...)

Teófilo, marido de D. Fernanda, que as vira à distância, veio ter com elas; trazia na mão um diário amarrotado. Não saudou a hóspede; foi direto à mulher.

_ Você quer saber o que me fizeram, Nanã? - disse ele com os dentes cerrados. Saiu hoje o meu discurso do dia 5. Veja esta frase; eu tinha dito: *Na dívida abstém-te, é o conselho do sábio*. E puseram: *Na dívida abstém-te...* É insuportável! Nota que tratava-se justamente de um crédito do ministério da marinha, alegando-se no debate que muitas despesas estavam feitas. De modo que pode parecer chulice da minha parte; é como se aconselhasse o calote. Em todo caso, é disparate.

_ Mas você não leu as provas?

_ Li, mas o autor é o menos apto para as ler bem. *Na dívida abstém-te*, continuou ele com os olhos na folha. E bufando: Isto só com...

Estava consternado. Era homem de talento, de gravidade, e de trabalho; mas, naquele instante, todas as grandes obras, os mais temerosos problemas, as batalhas mais decisivas, as revoluções mais profundas, o sol e a lua, e todas as constelações, e todas as alimárias, valiam menos do que a troca de um *u* por um *i*. Maria Benedita olhava para ele sem entendê-lo. Cuidava padecer a maior tristura; mas ali estava outra tão grande como a sua, e muito mais aflitiva. Assim, a melancolia roaz de uma pobre criatura era tanto como um erro tipográfico. Teófilo, que só então deu por ela, estendeu-lhe a mão; estava fria. Ninguém finge as mãos frias; devia padecer deveras. Instantes depois, atirou a folha ao chão, com um gesto violento, e foi-se embora.

_ Mas, Teófilo, emenda-se amanhã, disse-lhe D. Fernanda, levantando-se.

Teófilo, sem voltar atrás, deu de ombros, desesperado. A mulher correu a ele; a amiga seguiu-a espantada. Ficou só o banco, já agora livre delas, recebendo em cheio os raios de sol, que não ama nem faz discursos. (...) (ASSIS, 1980, p. 194-6).

Trata-se, pois, de uma passagem do romance em que duas personagens vão a determinado lugar da chácara de Fernanda e Teófilo para ficarem a sós. Ao mesmo tempo em que dona Fernanda tenta persuadir a jovem Maria Benedita a lhe confiar quem seja o rapaz por quem está apaixonada, o narrador pontua elementos que participam do ambiente circundante: estão sentadas em um banco ao ar livre, em um momento quente do dia, e a luz do sol avança, primeiro sobre os pés das mulheres, depois na borda dos vestidos, e então sobre os joelhos. A cadência do avanço solar, que as personagens não notam, alude à passagem do tempo e à concentração das duas na matéria de suas conversas. Quando, ao final desse quadro, as duas mulheres deixam o assento, este resta iluminado. Nota-se a caracterização de um momento banal – um breve passeio com troca de confidências – é acompanhado por um modo de distinguir dois elementos do ambiente (o banco e os raios de sol) que os transporta por um instante de ambiente em que ocorre a conversação para espécies de personagens, embora indiferentes às paixões humanas.

Essa maneira de trabalhar o ambiente circundante no romance difere muito do modo como a paisagem era caracterizada décadas atrás. Ao invés de descrevê-la exaustivamente em

um primeiro momento, como ocorre em *Inocência* de Taunay (1872), por exemplo, em *Quincas Borba* (1891), sua presença é aludida²³. A paisagem é decomposta em elementos, que são incluídos na narrativa, entremeando as sensações e percepções das pessoas, tornando-se eles mesmos quase personagens.

Ainda que as narrativas do *Bruxo do Cosme Velho* guardem peculiaridades muito próprias, cremos que nesse aspecto da presença da paisagem podem ser aproximadas do tratamento conferido por Raul Pompéia, em *O Ateneu* (1888).

O tédio é a grande enfermidade da escola, o tédio corruptor que tanto se pode gerar da monotonia do trabalho quanto da ociosidade.
Tínhamos em torno da vida o ajardinamento em floresta do parque e a toalha esmeraldina do campo e o diorama acidentado das florestas da Tijuca, ostentosas em curvatura torácica e frentes felpudas de colosso; espetáculos de exceção, por momentos, que não modificavam a secura branca dos dias, enquadrados em pacote nos limites do pátio central, quente, insuportável de luz, ao fundo daquelas altíssimas paredes do Ateneu, claras de caiação, do tédio, claras, cada vez mais claras. (POMPÉIA, 2016, p. 114)

Nesse trecho, o ambiente se instaura como atmosfera, no que a alusão às cores exerce papel capital. Vemos, no relato do narrador, o verde (*toalha esmeraldina do campo*) dos arredores do colégio no Rio de Janeiro desfocarem-se em vista do branco ofuscante e opressor que representa o tédio em que estão encerrados os estudantes no internato. A sensação de ofuscamento é conferida pela contiguidade pictórica: secura branca dos dias, pátio (...) insuportável de luz, paredes (...) claras de caiação, cada vez mais claras. A caracterização pictórica transcorre de maneira gradativa do branco opaco à claridade que cega e imobiliza. Como Marciano Silva (2004, p. 63) caracteriza a escrita impressionista de Pompéia, a paisagem ali se apresenta por fragmentos e sensações. O autor enumera as características da escrita do romancista sinalizada por diversos pesquisadores:

1. a representação da realidade é feita subjetivamente; 2. a ambientação traduz as impressões sensoriais e emotivas do observador/narrador; 3. os motivos e quadros são analiticamente decompostos e justapostos entre si; 4. ocorre o uso de tons e sobretons das cores na ambientação; 5. ocorre o uso de adjetivos, metáforas, analogias e sinestésias nas ambientações.

É importante lembrar que Raul Pompéia exercia também o ofício de crítico, escrevendo sobre pintura e exposições de arte para vários jornais, como já mencionamos. Embora não fosse consagrado como crítico à maneira que Gonzaga Duque o era, e se autodenominasse cronista, é interessante perceber a afinidade de sua maneira de apreciar as pinturas (em especial pinturas de paisagem), e o modo de evocar elementos do ambiente em sua literatura. Como outros

²³ Agradeço a Camila Xavier Nunes por chamar minha atenção para a peculiaridade da maneira machadiana ao descrever o ambiente, situando as personagens de seus romances.

críticos, Pompéia também valorizou a pintura de paisagem como índice identitário do país, que em sua forma fidedigna oportunizava a representação do que havia de mais inequivocamente brasileiro: a luz, as cores e a topografia nacionais, em suma, as belezas naturais. Como romancista, o valor que Pompéia conferia à pintura de paisagem em suas críticas poderia ter contribuído para que empregasse características imagéticas em seus romances.

Como vimos anteriormente, também na crítica, a forma como Pompéia se referia às obras era mais alusiva e menos descritiva: erigia imagens evocativas de sensações para referenciar a imagem vista. Nesse ponto é interessante retomar a tradição do uso de descrições para apreciação das obras de arte, e seu vínculo com a prática da *écfrase*. Nesta, como vimos no primeiro capítulo, a descrição pormenorizada era realizada em frente à obra e se constituía em uma etapa que seria seguida de sua interpretação. A relação que podemos fazer entre o pendor imagético da obra romanesca de Pompéia e a prática da *écfrase* exige que sejam consideradas duas modificações que se operaram no que se poderia chamar provisoriamente de *tradição descritiva das imagens*.

Em primeiro lugar, a descrição da paisagem não ensejaria interpretação da mesma maneira que seria imprescindível na pintura de história, cujos elementos aludem a uma narrativa específica, exigindo um repertório erudito para que a apreciação ocorra de maneira plena²⁴. Trata-se, outrossim, de descrever para melhor olhar e melhor perceber, ou seja: um modo de guiar o olhar do espectador, auxiliando-o a explorar o ambiente representado. Algo que, conforme Samara Pelk (2015, p. 50), era preconizado ainda no século XVIII por Diderot, quando este se propunha a descrever as paisagens de Vernet, expostas nos *Salons* - o crítico e enciclopedista chegava a “inventar histórias para fazer o leitor adentrar mentalmente na obra em discussão”. Da forma como era empregada por Diderot, a descrição poderia ser tida como uma vivência da imagem, dada a possibilidade de perscrutá-la como se o espectador se fizesse miniatura e pudesse adentrar o espaço virtual, percorrendo a paisagem com a imaginação. Nesse sentido, poderíamos aproximar esse modo de descrever a uma experiência fenomenológica da paisagem pintada.

É precisamente no que se refere à experimentação dos fenômenos que reside a segunda modificação em relação ao que se previa inicialmente como *écfrase*: no final do século XIX, na

²⁴ A exceção consistiria em uma variante da pintura de paisagem: a *paisagem de história*. Nesta, ainda que a paisagem se imponha como tema, pelo tratamento que lhe é conferido, alguma narrativa mitológica ou clássica transcorre no ambiente – sendo então necessária uma interpretação. Em relação a essa modalidade, as paisagens de Poussin são exemplares, como a pintura *Recolha das cinzas de Phocion*, de 1648, pertencente ao acervo da *Walker Art Gallery*, em Liverpool, Inglaterra.

literatura e na pintura, acrescentam-se as camadas da sensação e da atmosfera. A paisagem está nos interstícios, mais junto à pele dos seres sencientes. As narrativas elaboram imagens de segundo grau – imagens que falam de imagens; na pintura, a paisagem é, com menor frequência o ambiente fidedignamente visto, do que aquele vivenciado. Assim, nos dois últimos decênios do século XIX vê-se no Brasil o texto crítico assomando como vínculo entre a pintura e a literatura.

Entre a paisagem vista e a vivida

A *paisagem vivida* se sobrepondo à precisão da *paisagem vista* pode ser percebida em várias pinturas de Caron, das quais destacamos duas. *Praia Formosa* (fig. 52) e *Poço Rico*, também conhecido como *Vista da serra de Paraibuna* (fig. 71), acompanham a tendência pictórica que Caron vinha apresentando desde os anos passados na Europa – o pendor para manchas que se espriam em áreas de cor amplas, com maior expressividade, e menos detalhe e contraste, em relação ao período de formação na AIBA, e em companhia de Grimm. Além da tendência de abarcar áreas maiores na representação, ocorre a simplificação dos elementos figurados. Aspecto este, que em *Vista da serra de Paraibuna* (fig. 71) vigora na representação da topografia e da vegetação: embora o artista se utilize da perspectiva ao esboçar o caminho central que conduz os olhos aos montes do fundo, a maneira como as elevações estão representadas ocasiona certo achatamento do horizonte, uma vez que o modelado empregado nos matizes e movimento das pinceladas prescinde de contrastes e da aplicação de luz e sombra.

O artista realizou muitas pinturas nessa região, tanto, que há vários quadros com essa denominação. Outra pintura intitulada *Poço Rico*²⁵ (fig. 72) participou da Exposição Geral de Belas Artes de 1890. O articulista de *Novidades*, ao comentar essa obra afirma que ao horizonte falta “melhor determinação do ponto de luz”.

Poço Rico é uma bela paisagem do natural, bem desenhada e com o colorido animado da imponente vegetação brasileira. O artista apresenta-o com uma planometria bem acentuada, fazendo o observador que o estuda sentir a natureza tropical em que todo ele se banha.

É digno de nota o bater do sol sobre a parede daquelas habitações, que realmente refletem a luz solar, e se bem que o horizonte ali marcado pareça pecar por falta de melhor determinação do ponto de luz, é fora de dúvida que o trabalho em questão, ao meu ver, é bom. (*Novidades*, n. 100, 7/5/1890, p. 2).

²⁵ Conquanto não tenhamos conseguido localizar essa pintura, sabemos que corresponde ao desenho presente na *Revista Ilustrada* (ano 15, n. 587, p. 8) sob o número 77, justamente a numeração com que *Poço Rico* está inscrito no catálogo da Exposição Geral de Belas Artes de 1890. O catálogo está disponível em http://www.dezenovevinte.net/catalogos/1890_egba.pdf.

Poço Rico (fig. 72), constitui-se em uma das três obras dentre as nove²⁶ remetidas à mostra que seguramente foram feitas a partir de ambientes brasileiros. As outras duas são *Praia Formosa* (fig. 52) e *Ladeira de Santa Tereza*. Esta última foi exposta em outros momentos antes da EGBA de 1890, recebendo sempre louvores pelos comentadores dos jornais. Caron recebeu a segunda medalha de ouro pelas obras que participaram da exposição promovida pela Academia, sendo que a escola adquiriu na ocasião *Praia Formosa e Ladeira de Santa Tereza*²⁷.

Embora o articulista se refira a outra pintura, na obra homônima que integra o acervo do Museu Mariano Procópio vemos coincidir a característica dos montes aludida pelo articulista do jornal. Entretanto, ao invés de atribuir ao horizonte uma deficiência, poder-se-ia perguntar se naquela faixa de tons frios Caron não estaria exercitando um modo diferente de pintar – mesmo que essa maneira vigorasse em apenas uma porção da pintura – parecendo algo deslocada em meio à perspectiva da porção terrena e aos planos das nuvens. Entre a organização geométrica de terra e céu, algo parece bloquear os olhos. Ao invés de contornar volumes buscando as áreas côncavas mais escuras, quando divisa os montes, o olhar tende a procurar as extremidades do quadro, percorrendo a faixa homogênea de tons cerúleos.

Vista da serra de Paraibuna (fig. 71), é uma pintura menos expressiva do que *Praia Formosa* (fig. 52). Apesar da simplificação dos elementos figurados, em *Poço Rico* a fatura é muito lisa, enquanto em *Praia Formosa*, o tratamento pictórico do motivo é empregado de maneira a não ocultar a pincelada.

Ainda que a expressão se exerça de formas diferentes nessas duas paisagens, elas guardam em comum certo despreendimento em relação ao detalhe, à representação precisa e pormenorizada. Se no período europeu de Caron sua produção podia variar em um mesmo ano, da precisão perolada de *Paisagem com Rio na França* (fig. 34) às manchas largas de *Paisagem fluvial na Normandia* (fig. 44), nos últimos anos de atividade do artista, o pêndulo entre *mímese* e expressão, desenho e mancha, continuaria operante.

Em 1889 e 1890 o artista produz pinturas bastante detalhadas como *Arcos da Lapa no Rio de Janeiro* (fig. 63) de 1889, *Paisagem* (fig. 73), de 1890, e *A lavadeira* (fig. 64), de 1890. No mesmo ano dessas últimas, realiza também a paisagem *Vista da serra de Paraibuna* (fig. 71) e *Poço Rico antigo* (fig. 68), paisagens que, como vimos, apresentam grande simplificação.

²⁶ As demais paisagens de Caron, segundo noticiado no *Jornal do Commercio*, ano 68, n. 95, 6/4/1890, p. 2, são: *A planície de Plecadeux (Morbihau)*, *O pôr do sol (Sarthe)*, *Manhã de agosto (França)*, *Ladeira de Santa Thereza*, *Tanque de Briet (Nièvre)*, *Coradouro*, e *Sena em dia de inverno*.

²⁷ Apesar de ter sido comprada, a *Ladeira de Santa Tereza* não pôde ser por nós localizada, uma vez que não integra nenhum dos acervos públicos visitados.



Fig. 71. Hipólito Caron. *Vista da serra de Paraibuna*, 1890. OST, 47,5 x 72,5 cm. Acervo Museu Mariano Procópio. Juiz de Fora. Foto: Ana C. Brito.



Fig. 72. Angelo Agostini. *Exposição de Belas Artes* (detalhe). Litografia, Revista Ilustrada (ano 15, n. 587, p. 8). Imagem de *Poço Rico*, 1890, de H. Caron. Acervo da Pinacoteca de São Paulo. Foto: Ana C. Brito.



Fig. 34. Hipólito Caron. *Paisagem com rio na França*, 1888. OST, 36 x 50 cm. Coleção particular, Niterói. Foto: Ana C. Brito.



Fig. 44. Hipólito Caron. *Paisagem fluvial na Normandia (França)*, 1887. OST. Col. particular, Rio de Janeiro. Fonte: <http://www.artedata.com/grupogrimm/>

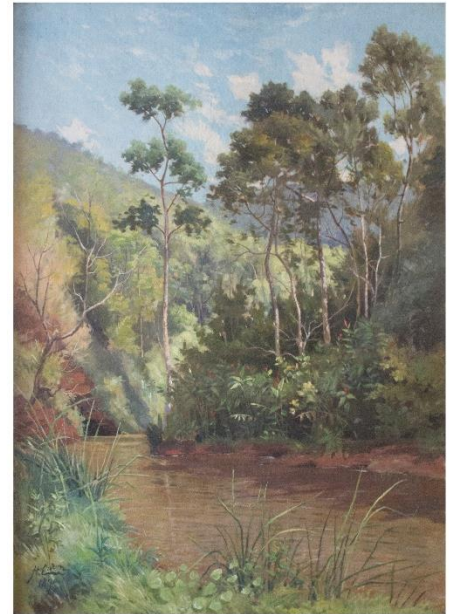


Fig. 73. Hipólito Caron. *Paisagem*, 1890. OST. 108 x 76.5 cm. Acervo Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora. Foto: Ana C. Brito.

Do ano seguinte, 1891, três paisagens de Sabará testemunham o largo emprego de manchas. Em uma delas, *Paisagem com igreja* (fig. 74), da Coleção Fadel, a fatura larga se combina com grande atenção às cores. Possivelmente, a pintura mais colorista e expressiva de Caron.



Fig. 74. Hipólito Caron. *Paisagem com igreja, MG, 1891*. OST, 44,5 x 70 cm. Coleção Fadel. Foto: Ana C. Brito.

*Paisagem com igreja*²⁸ (fig. 74) retrata um canto de lago e seu entorno, um motivo muito frequente na produção do artista em seu último período, após o retorno da Europa. Há um caminho que contorna o lago, cuja curva está à esquerda, ocultada por alguns arbustos, refletidos nas águas calmas. Junto ao caminho, à esquerda, há uma cerca de estacas, para além da qual percebemos vegetação e algumas casas. Circunscrevendo-as há uma colina que se estende para a direita, por toda a linha do horizonte, até a extremidade do quadro. No cume da colina, quase no centro da pintura, ergue-se uma igreja, e à direta dela, como elementos verticais pontuando o horizonte, figuram alguns coqueiros, além de outras plantas e uma árvore de copa frondosa. Atrás dessa longa colina preponderante, no último plano da pintura, vemos outros montes de tons bastante azuis. Defronte destes, próximo à extremidade direita da pintura,

²⁸ No canto inferior esquerdo dessa pintura há uma dedicatória a José Braga, um dos sócios do jornal *O Pharol*, e que também foi chefe de redação do veículo.

assomam grandes rochas castanho-avermelhadas, junto ao ponto em que a estrada deixa de ser visível. Na porção direita do quadro, no lado da estrada mais próximo do lago, também divisamos algumas árvores. Uma delas, justaposta a uma ponte, também está próxima a um declive do terreno, indicado pelas águas mais agitadas que fluem para a direita.

O uso das cores nessa pintura é contundente. Trata-se de um momento de luz oblíqua, pois o céu está repleto de matizes amarelos e alaranjados. As pinceladas pequenas, delgadas e direcionais, confluindo para o centro do horizonte – o pequeno coqueiro à direita da igreja. Os contrastes na composição se dão por cores complementares: a igreja e as plantas contíguas em contraluz, apresentam um azul violáceo em contraponto ao amarelo do firmamento. Na porção esquerda do quadro, lançada na sombra, predominam tons frios e azulados, com verdes escuros justapostos a castanhos avermelhados. Na parcela direita, há mais luz e as cores são mais quentes. Há mais castanho e o verde se despoja do tom azulado. Nas águas se refletem as cores do céu: laranjas e amarelos, trazendo na borda o azul-esverdeado profundo da sombra da vegetação; na margem direita, um azul bem claro, indicando a incidência de luz. É visível, ainda, uma porção de terra seca na parte inferior direita da pintura. A terra ali figurada é violeta e castanho com alguns toques escuros. Tons frios que contrastam com os reflexos dourados na água e aludem a uma porção de sombra.

Na pintura vigoram manchas largas e também pequenas e estreitas. Nos arbustos do primeiro plano, perfilados no contorno esquerdo do lado, o emprego das manchas é cuidadoso ao evidenciar o recorte das folhas. Excetuando-se alguns pontos da vegetação e o tratamento minucioso da cerca, prepondera na composição a expressividade das áreas de cor.

Datada de 1890, a pintura *Paisagem* (fig. 73), que integra o acervo do Museu Mariano Procópio, é bastante diferente de *Paisagem com igreja* (fig. 74). Nela, Caron representa em uma tela vertical, um trecho exíguo de vegetação em torno de um rio. Neste caso, trata-se de uma paisagem exaustivamente vista. Há três planos mais próximos: uma porção de terra com capim e gramíneas de folhas redondas que figuram como *repoussoir* (elementos que emolduram e conduzem os olhos para os planos mais profundos da pintura); a faixa de água no segundo plano; e finalmente, a margem imediatamente posterior ao rio, que é, justamente, a porção mais destacada do quadro, aquela para a qual o artista direciona os olhos dos observadores através de algumas estratégias.

O elemento vertical mais destacado da pintura se encontra quase no centro da composição, um pouco deslocado para a esquerda e consiste em uma árvore de tronco liso e esguio que se prolonga através do reflexo nítido no rio, ligando as duas margens. Essa árvore

se encontra na extremidade esquerda do barranco oposto ao primeiro plano. À direita desta planta está figurado um conjunto de outras semelhantes. Três delas estão muito iluminadas, e têm defronte de si folhas pendentes sobre o rio que, além de também refletirem bastante luz, estão delineadas com minúcia. Trata-se da parte mais detalhada da pintura (fig. 73, det. 1). Nessa porção da obra, várias camadas de diferentes verdes compõem a densidade da vegetação, de cujo fundo, sobressaem alguns ramos. Vendo-os de perto é possível perceber que o artista varia o formato das folhas e seus matizes, dando a ver a diversidade das plantas. Já a diferença de tratamento, ou seja, a variação da nitidez, do emprego da mancha e do uso da linha, confere profundidade, posicionando os ramos em relação ao observador.

Adiante desse barranco central na composição, precisamente onde se encontra a árvore mais destacada que referenciamos no início, divisa-se a curva do rio. Ali se vê, à esquerda, uma elevação coberta por mata. Essa outra porção que pode ser vista como quarto plano, recebe bastante luz solar – o que se depreende pelos matizes bastante claros – e por estar mais distante em relação ao observador, traz detalhes mais esparsos, e algumas áreas uniformes em manchas largas. Matizes escuros se alternam com outros mais claros demonstrando os desníveis do relevo e aludindo às porções do terreno menos acessíveis à luz solar (fig. 73, det. 2, 3 e 4).

Percebe-se, pois, que em épocas próximas, e após experimentar modos diferentes de pintar – tanto na Europa, quanto no primeiro ano no Brasil, Caron permanece oscilando entre o detalhe preciso por um lado, e a mancha expressiva e largas áreas de cor, de outro. Ainda que seja possível pensar nessas maneiras – tanto a mancha, como a linha, o detalhe consciencioso e as figuras simplificadas como integrantes, todas, de uma *gramática do pintar*, é evidente que em algumas paisagens o artista se utiliza dos recursos que permitem mais expressividade, do que em outras, em que se atém ao desenho e à fidedignidade da representação.

No final de 1888, época em que Hipólito Caron chegou no Brasil, seu antigo colega de grupo, França Júnior, escreveu para o jornal *O Paiz* a respeito da exposição que o artista estava preparando e que se realizaria dentro de pouco na galeria De Wilde. Nessa ocasião, o articulista referencia duas maneiras de pintar de Caron, relacionando a primeira delas a um dos mestres que o paisagista teve na Europa:

Caron foi discípulo, na Europa, de dois paisagistas notáveis, Hanoteau e Harpignies. Do primeiro tirou essa probidade do detalhe, que, mal encaminhada, pode cair no excesso do maneirismo, tão perigoso como as expansões da pincelada larga e franca do impressionismo. Estudando com aqueles dois artistas, ele não abdicou entretanto da sua autonomia, do mesmo modo que quando discípulo de G. Grim, ajuda no princípio da carreira [sic], já sabia imprimir em seus estudos um sentimento todo seu, um quid da sua personalidade,



Fig. 73. Hipólito Caron. *Paisagem*, 1890. OST. 108 x 76.5 cm. Acervo Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora. Foto: Ana C. Brito.



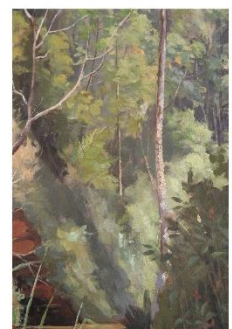
Detalhe 1



Detalhe 2



Detalhe 3



Detalhe 4

que desabrochava. (*H. Caron em O Paiz*, n. 1511, Echos Fluminenses - Rio de Janeiro, 26 de novembro de 1888: p.2.)²⁹

Conquanto França Júnior não tenha relacionado a pincelada larga com a pintura de Caron, é precisamente em Harpignies (como em Cézanne), que poderíamos estabelecer vínculo³⁰ com o emprego mais expressivo das manchas que aparecem em algumas das obras o brasileiro. Em que pese a crítica do articulista, que parece temer o excesso nos dois sentidos (no emprego da mancha, ou na pormenorização de detalhes), é sabido que realizou uma pintura de características próximas às paisagens impressionistas.

Integrando o acervo do Museu Nacional de Belas Artes, a paisagem *Morro da Viúva* (fig 75) é realizada por França Júnior em 1888 e participa da EGBA de 1890³¹, sendo denominado na ocasião como *Uma pedreira*. Defronte à topografia característica do Rio de Janeiro, observam-se algumas habitações, ocultas parcialmente por um arvoredo enfileirado após o largo primeiro plano. Neste, para além da erva centralizada no primeiríssimo plano, estende-se a erva rasteira à direita e a superfície de terra à esquerda. Os planos não diferem muito, o que ocorre, em parte, devido à falta de contraste. É uma luz homogênea que cobre toda a extensão do território representado – coerente com o céu nublado. O modo, contudo, de figurar esse ambiente toldado pelos vapores é também um tanto vaporoso. Todo o tratamento conferido à vegetação encerra uma feição airosa: o emprego das pinceladas traz um aspecto aquarelado, as manchas se interpenetram, aludindo a certa diluição. Toda a composição parece encoberta por uma atmosfera espessa.

É justamente com Caron que, segundo Levy (1980, p. 49), França Júnior toma aulas em 1889, a fim de ter uma “orientação complementar em sua formação artística”.³² Ambos expõem juntos no Ateliê Moderno, em mostra aberta em 14 de julho, da qual participam, ainda, Henrique Bernardelli, Rodolfo Amoedo, Garcia y Vasquez, Souza Pinto e Gensollen, totalizando 91 quadros reunidos.

No mesmo ano, Hipólito Caron teria exposto, ainda, na Casa De Wilde, sendo elogiado por Emilio Rouede no periódico *Cidade do Rio*: “Uma boa paisagem de Caron em casa De

²⁹ Este, como outros artigos de França Júnior foram compilados por Raquel B. Silva e Rummenig Teodoro e estão disponíveis em: <http://www.dezenovevinte.net/artigos_imprensa/francajr_paiz2.htm>.

³⁰ As afinidades entre a produção de mestre e discípulo estão explicitadas de maneira pormenorizada no segundo capítulo deste trabalho.

³¹ Nessa exposição, recebeu menção honrosa, e também expôs *Manhã de Dezembro (Rio)*.

³² Tendo frequentado aulas de pintura de paisagem na Academia e também com Grimm, França Júnior não pode se dedicar ao aprendizado da pintura devido aos compromissos profissionais que mantinha, seja no que se refere aos cargos públicos que ocupou ou à criação literária.

Wilde - *A ladeira de Santa Thereza!* Parabéns ao pintor, pela firmeza dos toques deste trabalho" (*Cidade do Rio*, n. 127, 7/6/1889, p.1)

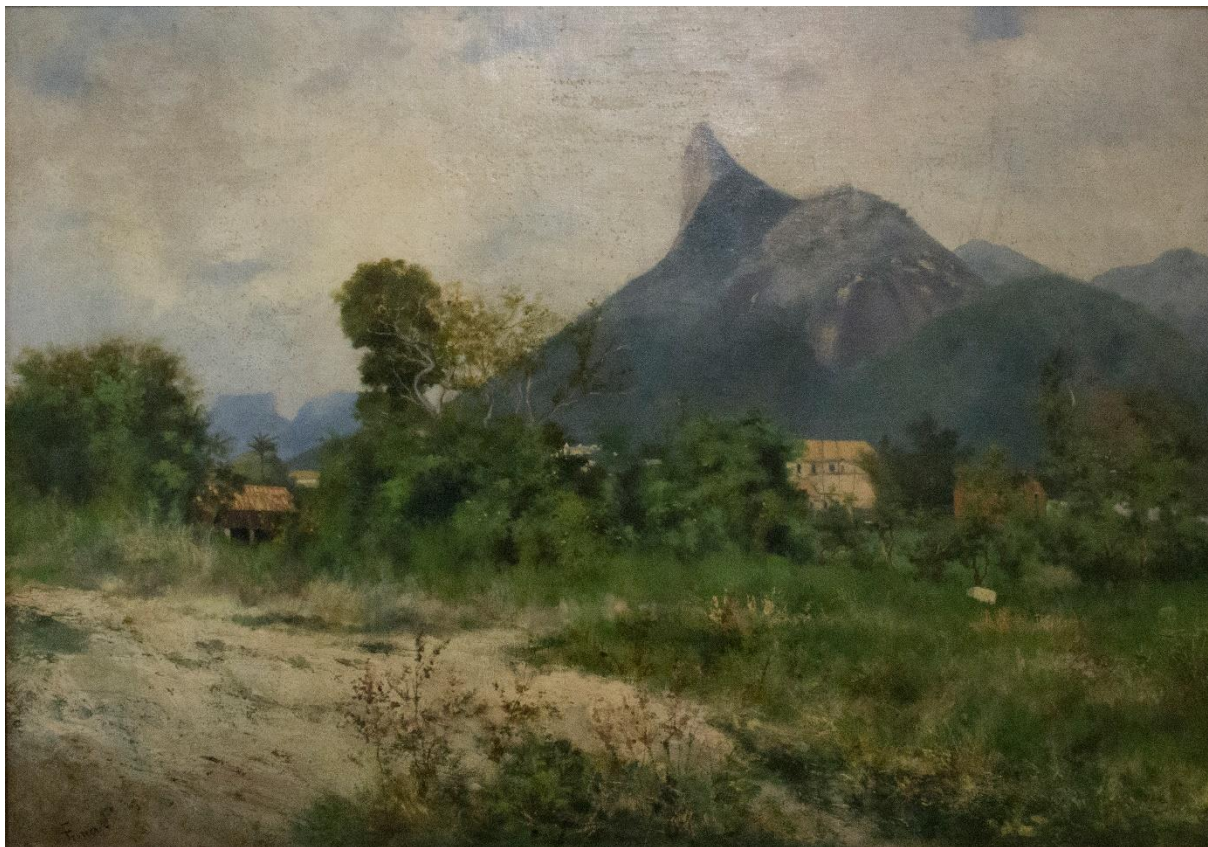


Fig. 75. França Júnior. *Morro da Viúva*, 1888. OST. Museu Nacional de Belas Artes/Ibram/MinC, n. 02/2017, Rio de Janeiro. Foto: Ana C. Brito.

Espaços particulares como a *Casa De Wilde*, o *Ateliê Moderno* e a *Casa Vieitas*, ocupam um lugar fundamental nesse período, uma vez que os artistas estavam carentes da principal oportunidade de expor suas produções – as exposições gerais da Academia – que cessaram entre 1885 e 1889. Foi em De Wilde ainda, lembremos, que Hipólito Caron pôde expor suas pinturas europeias quando ainda estava na França, e foi com o apoio de Laurent De Wilde e outros amadores de arte do círculo de Caron, que o artista pôde ir estudar na França. Comerciantes e amadores de arte propiciavam nesses últimos anos do século o estabelecimento de um circuito artístico que ultrapassava os perímetros da Academia³³.

³³ Para mais informações a respeito, ver o artigo *A Repercussão das Exposições Individuais de Pintura no Brasil da Década de 1880*, de Maria Antônia Couto da Silva. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/criticas/exposicoes_1880.htm>.

Caron contava, ainda, com o apoio de diversas personalidades de Juiz de Fora, Minas Gerais, cidade onde sua família residia e seu pai possuía uma padaria. Com frequência, segundo aponta Levy (1980, 42) e Christo (2013, p. 240), o artista expõe na Redação do jornal juiz-forano *O Pharol*, que também noticia regularmente suas viagens e a realização de encomendas³⁴, como, por exemplo, o retrato do presidente Marechal Deodoro da Fonseca, solicitado por cidadãos de Rio Novo para ser colocado na câmara municipal dessa cidade mineira.

Não obstante os pesquisadores (LEVY, 1980, p. 42; CHRISTO, 2013, p. 240) afirmarem que o artista se muda do Rio de Janeiro para Juiz de Fora apenas em 1890, é possível que tenha passado a residir na cidade mineira ainda no ano de 1889, uma vez que em novembro daquele ano é formado o corpo de guarda municipal de Juiz de Fora e Hipólito Caron é eleito como capitão da segunda companhia³⁵. Além disso, ainda em novembro, o artista participa da organização dos festejos que homenageariam a emergência da república³⁶, e nos primeiros dias daquele mês, antes que a monarquia fosse deposta, *O Pharol* publicaria uma sátira em que o cronista que assinava com a alcunha de *Félix, o infeliz*, narra a situação hipotética de um visitante inoportuno no atelier de Caron em Juiz de Fora, que depois se ufana de ter visto suas pinturas antes de serem expostas³⁷.

De qualquer maneira, seja qual for a data precisa em que Caron voltou a se estabelecer na cidade mineira, é notório que o artista era bastante integrado àquela sociedade, vindo a desempenhar ali diversas atividades, além da prática artística. Afora o trabalho junto à guarda municipal, Caron colabora para o estabelecimento do Centro Filotécnico Mineiro, em fevereiro de 1890, compondo sua diretoria e ensinando desenho; no ano seguinte, compôs o júri da cidade³⁸, foi chamado para ser mesário em algumas eleições³⁹; e nomeado 3º vice delegado, em outubro de 1891⁴⁰. Dada a proximidade que mantinha com os jornalistas de *O Pharol*, também atuou como correspondente em pelo menos um momento, quando viajou para Sabará a fim de representar o periódico na inauguração de uma estação ferroviária⁴¹. Vínculo esse, que também

³⁴ *O Pharol*, n. 297, ano 23 (19/12/1889), p. 1; e n. 298, ano 23 (20/12/1889), p. 2

³⁵ *O Pharol*, n. 272, ano 23, 21/11/1889, p. 2. No mês seguinte o mesmo jornal registra a apresentação de croquis de uniformes desenhados pelo artista e oferecidos à guarda. (cf *O Pharol*, n. 282, ano 23, 3/12/1889, p. 1).

³⁶ Conforme *O Pharol*, n. 275, ano 23, 24/11/1889, p. 2.

³⁷ *O Pharol*, n. 263, ano 23, 10/11/1889, p. 1.

³⁸ Há várias entradas no mês de junho. Citamos, por exemplo, *O Pharol*, n. 138, ano 25, 11/6/1891, p. 2

³⁹ *O Pharol*, n. 7, ano 25, 8/1/1891, p. 2 e n. 21, ano 26, 22/1/1892, p. 2

⁴⁰ *O Pharol*, n. 264, ano 25, 18/10/1891, p. 1

⁴¹ *O Pharol*, n. 49, ano 25, 27/2/1891, p. 1

possibilitou, ainda em 1890, que Castagneto expusesse uma de suas marinhas na redação do jornal⁴².

Nas páginas de *O Pharol* ainda encontramos várias menções da participação de Caron na organização de festejos como o Carnaval, e de quermesses para arrecadação de fundos para diferentes instituições, do Asilo dos Mendigos⁴³ ao próprio Centro Filotécnico. Sempre aparecendo como um dos prêmios dessas rifas alguma pintura oferecida pelo artista.

O Centro Filotécnico, segundo Maraliz Christo (2013, p. 256), responde a uma demanda por qualificação profissional de artífices em Juiz de Fora, principalmente no tocante ao aprendizado do desenho. A instituição oferecia “cursos de aritmética, geometria, desenho linear, desenho geométrico e de arquitetura, desenho de ornatos e figuras, incluindo o turno noturno”.

Mesmo contemplando um expressivo número de estudantes, e recebendo o apoio da cidade durante o ano de 1890, quando são realizados eventos para angariar fundos, o Centro Filotécnico é fechado em março de 1891 em virtude de embaraços pecuniários (CHRISTO, 2013, p. 256). Em junho de 1891 ainda haveria uma tentativa de reabri-lo, conforme sugere uma notícia veiculada no jornal juiz-forano⁴⁴, sobre a reunião de alguns sócios da instituição e eleição de uma nova diretoria, da qual Caron toma parte, como vice-presidente. No mês seguinte, a diretoria se reúne novamente e por sugestão de Caron, o Centro Filotécnico passa a se chamar Liceu de Artes e Ofícios de Juiz de Fora⁴⁵.

Com vasta experiência no ensino de desenho junto ao Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro no período em que residiu nessa cidade, o artista pôde contribuir para que o estabelecimento seguisse o modelo da instituição fluminense. A nova instituição segue ativa somente por mais um ano, sendo fechada em 1892, após a morte de Caron, que na época era o presidente do estabelecimento (CHRISTO, 2013, p. 257).

Visões interioranas

Durante o ano de 1890 e 1891 o artista concilia a docência, e todas as demais atividades que desenvolvia, com viagens esporádicas a lugarejos do interior de Minas. De suas excursões

⁴² *O Pharol*, n. 145, ano 24, 21/6/1890, p. 1

⁴³ *O Pharol*, n. 254, ano 24, 15/10/1890, p. 1; n. 164, ano 25, 10/7/1891; e n. 221, ano 25, 5/9/1891, p. 2

⁴⁴ *O Pharol*, n. 139, ano 25, 12/6/1891, p. 1

⁴⁵ *O Pharol*, n. 164, ano 25, 10/7/1891, p.1

interioranas, são conhecidas três paisagens de Sabará, uma de Sete Lagoas, e ainda duas registradas de maneira genérica como “paisagem de Minas”, ou de modo semelhante⁴⁶.

Das pinturas realizadas nessas viagens, é possível distinguir algumas composições preponderantes. Em algumas pinturas, o artista se detém em parcelas mais exíguas do ambiente, figurando-o em telas verticais, em que se veem poucos elementos e a representação é mais detalhada, como vimos na *Paisagem* (fig. 73), pertencente ao acervo do Museu Mariano Procópio, e também vigora na *Paisagem com rio em Minas Gerais* (fig. 76), de uma coleção particular no Rio de Janeiro.

Em outras composições é possível identificar a predileção por um arranjo de perspectiva que enquadra casarios nos planos mais próximos, contrapondo-os a algum outeiro imperante no horizonte. Nesse caso, encontramos uma *Paisagem de Minas* (fig. 77), de 1891, pertencente à coleção Edmon El Mikui, *Poço Rico* (fig 72), e, ainda, a *Vista da serra de Paraibuna* (fig 71), de que já tratamos anteriormente.

Há, ainda, algumas pinturas em que os elementos são organizados de modo estritamente horizontal, e nas quais podemos notar certa tendência a uma expansão que sugere a pressão da moldura. É o caso de *Paisagem com rio em Minas Gerais* (fig. 78), de coleção particular do Rio de Janeiro, e *Vista de Sete Lagoas em Minas Gerais* (fig. 79), da coleção Fadel, sendo ambas de 1891.

A última modalidade que pudemos identificar se refere a uma maneira particular que o artista encontrou de representar cantos de lagos. Nessas paisagens – todas de 1891 – o lago ou rio comparece no centro da composição, alcançando o primeiro plano, onde comumente se encontra sua porção mais larga. As águas são calmas e espelham o entorno – as plantas das margens, por vezes algo da topografia, como também, frequentemente, as cores do céu. Em volta do lago, além das plantas, há comumente casas, e sempre, colinas. Os morros – ora mais próximos, por vezes, mais distantes – ocupam o último plano, delimitando o perímetro da vista. Além dos outeiros, o firmamento se apresenta, muitas vezes, com poucas nuvens, variando entre bastante amplo, como em *Sabará* (fig. 66) a uma faixa estreita, constante em *Paisagem com rio em Minas Gerais* (fig. 80), ambas de coleção particular em Niterói. Além dessas duas pinturas, podem ser acomodadas nessa modalidade de composição a *Paisagem de Sabará* (fig. 81), do Museu Nacional de Belas Artes, e *Paisagem com igreja* (fig. 74), da coleção Fadel.

⁴⁶ Apesar de o artista também ter viajado para o estado do Espírito Santo em julho de 1890, desconhecemos paisagens realizadas por ele nessas terras, assim como não sabemos precisar se alguma das paisagens por nós conhecidas poderia representar uma vista de Carandaí (sul de Minas), que o artista visitou em novembro de 1890.



Fig. 76. Hipólito Caron. *Paisagem com rio em Minas Gerais*, 1890. OST, Coleção particular, Rio de Janeiro. Fonte: <http://www.artedata.com/grupogrimm/>

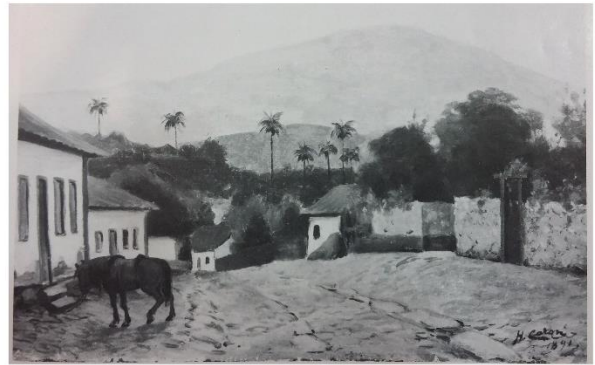


Fig. 77. Hipólito Caron. *Paisagem de Minas*, 1891. OST, 24 x 38 cm. Col. Edmon El Mikui. Fonte: *Catálogo DezenoveVinte: uma virada do século*, 1986. Acervo Biblioteca Walter Wey / Pinacoteca de São Paulo.



Fig. 78. Hipólito Caron. *Paisagem com rio em Minas Gerais*, 1891. OST, Col. particular, Rio de Janeiro. Fonte: <http://www.artedata.com/grupogrimm/HCaron150/>



Fig. 79. Hipólito Caron. *Vista de Sete Lagoas em Minas Gerais*, 1891. OST, 47 x 72 cm. Col. Fadel, Rio de Janeiro. Fonte: <http://www.artedata.com/grupogrimm/>



Fig. 80. Hipólito Caron. *Paisagem com rio em Minas Gerais*, 1891. OST, 45,5 x 70 cm, Coleção particular, Niterói. Foto: Ana C. Brito.



Fig. 81. Hipólito Caron. *Paisagem de Sabará*, 1891. OST, 52 x 80 cm Museu Nacional de Belas Artes/Ibram/MinC, n. 02/2017, Rio de Janeiro. Foto: Ana C. Brito.



Fig. 66. Hipólito Caron. *Sabará, MG*, 1891. OST, 52 x 78 cm. Coleção particular, Niterói, RJ. Foto: Ana C. Brito.

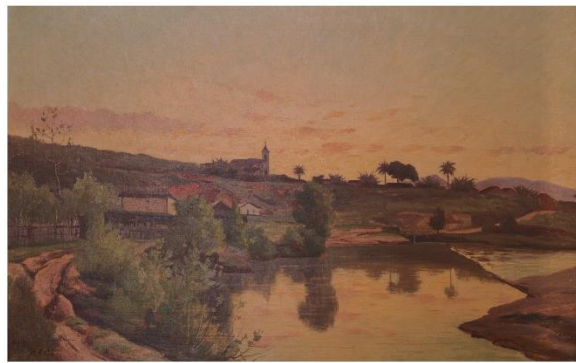


Fig. 74. Hipólito Caron. *Paisagem com igreja, MG*, 1891. OST, 44,5 x 70 cm. Coleção Fadel. Foto: Ana C. Brito.

Algumas dessas paisagens certamente estiveram presentes nas exposições que Caron realizou no ano de 1891. No dia 22 de outubro *O Pharol* veicula uma nota convidando seus leitores a visitarem a exposição de 11 telas do paisagista, que ocorria na redação do jornal. No mesmo número, também na primeira página, há a apreciação de algumas das pinturas expostas. Embora não nomeada, a descrição de uma delas confere com as características de *Paisagem de Sabará* (fig. 81), hoje pertencente ao Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. O articulista, que assina com as iniciais *G. N.*, menciona outras pinturas desconhecidas por nós, nomeadas como *Os estaleiros*, *Lagoa Santa*, *Campina*, *Sabará* e *Caethé*. O artigo é bastante elogioso, aludindo à fidelidade da representação de Caron, e afirmando se tratarem de trechos de uma natureza “belíssima, fartamente iluminada, cheia de vida e alegre”⁴⁷.

A exposição na redação do jornal juiz-forano é encerrada no dia 4 de novembro daquele ano e menos de um mês depois, no dia 30 de novembro⁴⁸, abre-se outra exposição do artista, dessa vez na *Casa de Wilde*, no Rio de Janeiro. Compõem essa mostra 23 quadros, também paisagens mineiras, que parecem receber boa acolhida do público, o que pode ser suposto pelo fluxo de público: o jornal *Gazeta da Tarde*⁴⁹ registrou a visita de 1037 pessoas nos três primeiros dias de exposição.

A decantação do olhar

Pintando, em seus últimos anos, principalmente paisagens mineiras e sendo celebrado nos artigos dos jornais, é interessante perceber o movimento do artista na busca dos motivos para as suas obras em lugares mais isolados e menos urbanos. Nas pinturas que observamos, pode-se ver a persistência de alguns elementos, como a presença de rio ou lago; a recorrência de composições bastante horizontais com o rio alinhado aos montes; ou, diferentemente, a insistência das composições que trazem o lago no centro, se estendendo do primeiro plano aos posteriores, tendo plantas, casas, e estradas colocadas nas margens ao redor, de um modo que comumente conduz o olhar do observador em um trajeto semicircular. Essa recorrência dos cantos fluviais na produção do artista, enfim, poderia apontar o vínculo com a paisagem europeia. Uma ligação que não se restringiria à técnica apreendida durante os anos que o pintor esteve na França, pois também se reportaria a uma mudança no seu modo de olhar, a camadas de imagens vistas sobrepostas aos seus olhos.

⁴⁷ *Fatos e Notas em O Pharol*, n. 268, ano 25, 22/10/1891, p. 1

⁴⁸ *Gazeta da Tarde*, n. 332, ano 12, (30/11/1891), p. 1

⁴⁹ *Gazeta da Tarde*, n. 335, ano 12, (3/12/1891), p. 2

Esboçando o vínculo da percepção da paisagem no ocidente com instrumentos tão invisíveis como absolutamente assimilados pela cultura, Anne Cauquelin (2007, p. 109-10) sinaliza a presença das imagens como intermediárias nesse processo que, frequentemente julgamos tão natural e imediato, como é a apreciação de uma paisagem:

A produção de imagens, essa atividade intensa de ficção que nos habita e cuja extensão e importância desconhecemos, deriva bastante da magia: a realidade do mundo na qual cremos tanto só nos é perceptível por meio de um véu de imagens, a ponto de - querendo rasgar esse véu - nós nos encontrarmos muitas vezes confrontados com o vazio.

Os artifícios invisíveis referenciados pela autora são a retórica dos gregos e a perspectiva linear. Ambos os instrumentos engendraram um modo de olhar culturalmente introjetado. Sua apreensão pode também aludir à noção da imagem como forma intermediária, que engendra o olhar, que lhe dá forma, orientando-o no que ver e como ver, reverberando o visto em outras formas. O *véu de imagens*, que pode ser partilhado por uma vasta comunidade, como uma cultura do *ver* decantada no espírito e nos olhos, poderia – talvez – ser pensado também como as camadas com que o artista escolheu cobrir os próprios olhos. Aquelas que se aplicou a olhar, onde reconheceu a semelhança do mundo, e cuja *imago*, desde então persegue, procurando fazer coincidir a imagem sobreposta à retina (o *metaxu* invisível, da ordem do *visu*) com aquela com que se espraia em seu entorno. Essa parece ser a operação de Caron, quando se afasta da corte, instala-se em Juiz de Fora, e não contente em pintar os lugarejos no entorno da cidade em que reside, faz buscas interioranas. Viaja para Sabará, Sete Lagoas, o sul de Minas... Posta-se frente a cantos de lago, ali onde a imagem *in visu* (aquela que aprendeu a ver na Europa) parece coincidir com a imagem *in situ*.

A persistência dos cantos de lago na produção de Caron poderia aludir, afinal, a uma decantação do seu olhar. Os olhos que tocavam o mundo com Grimm - confiantes em um contato não mediado, ingênuo, e, supostamente, mais verdadeiro, colhem na França, ao mudarem de casa, outras camadas, outros modos de ver. Gonzaga Duque, assinando com o pseudônimo de *Alfredo Palheta* em *A Semana*, já apontava a mudança no olhar que se produzia em Caron e Vasquez ainda em 1886, quando estes enviavam suas produções da Europa para serem expostas no Brasil:

Houve, portanto, uma transição no estudo dos dois artistas. Não que ela seja proveniente da diferença de natureza; isso seria fácil de conhecer; houve uma transição *na maneira de ver* e na maneira de pintar, que ainda não lhes é certa”⁵⁰.

⁵⁰ *A Semana (RJ)*, n. 71, 8/5/1886, (grifo nosso).

A despeito da desaprovação com que o crítico verifica essa mudança – assinalando que no Brasil, antes de viajarem, Caron e Vasquez pintavam melhor – é, contudo, interessante notar a apreensão do articulista: das imagens produzidas pelos artistas, Gonzaga Duque identifica uma mudança na maneira de *ver*.

Assim, os olhos mudam de casa e retornam ao país de origem imbuídos de outra maneira de olhar, bem como de outras imagens, camadas, instaladas sobre os olhos como anteparos que o artista custa a fazer coincidir com o que observa ao seu entorno. Poderíamos pensar que aqueles cantos de lago, aqueles casebres junto a morros, as faixas de rio pressionando a moldura, sejam as imagens brasileiras onde os olhos de Caron fizeram coincidir as paisagens *in visu* com as paisagens *in situ*. As camadas dos olhos encontram o lugar de decantação.

Foi ao realizar essas buscas, em uma das viagens que o artista empreendeu para o interior do estado de Minas, que Caron contraiu febre amarela, falecendo aos trinta anos de idade, em maio de 1892. Deixou algumas dezenas de obras – a maioria delas, pinturas de paisagens, mas também retratos, naturezas-mortas e pinturas decorativas. Em sua curta vida, da qual ainda temos poucas informações, o artista participou de importantes eventos do cenário artístico brasileiro. Foi, também, extremamente atuante na comunidade de que fazia parte, em Juiz de Fora, contribuindo, nessa cidade, para a formação de novos artistas e artífices. Embora pouco saibamos sobre o artista Hipólito Caron, essa pessoa que tinha uma família, integrou grupos de artistas, estudou em diferentes instituições, que certamente tinha seus pensamentos sobre a arte, como também um método de realizá-la, e, possivelmente, planos e ambições... Apesar de pouco acessarmos essa personagem histórica, podemos olhar para suas pinturas de paisagem, e através delas vislumbrar um pouco do Caron *autor*. Seu pensamento plástico poderia ser apreendido do conjunto de obras assinaladas sob o mesmo nome, concebidas como fruto de uma mesma existência, cujo olhar pousou em diversos lugares. Talvez, desse modo, possamos recuperar alguns índices do seu olhar, embora – suspeitamos – ainda seja necessário desvelar muitas de suas camadas.

VISLUMBRES. OU, À GUIZA DE CONCLUSÃO

Olhar as paisagens de Caron. Revestir-se de um olhar longo procurando perscrutar nas representações os estratos de olhar do pintor. O olhar longo poderia ser pensado como uma espécie de leitura que busca apreender a voz primeira do narrador em sua ficção? Poderia a leitura (ou o olhar apreciador da obra plástica) em sua leveza, divisar a profundidade daquela voz (ou do olhar do pintor), tão anterior, tão distante no tempo?

No anexo *Duas versões do imaginário* presente em *O espaço literário*, Blanchot (1987) distingue o ofício da escrita do trabalho do leitor. Ao contrário das pesadas angústias de que o escritor é acometido, a leitura portaria uma leveza. Algo como uma leveza. A possibilidade de perceber uma fluidez em tudo diferente da composição morosa de cada palavra que se unirá a outras para conferir sentidos e traçar um raciocínio.

Pode ser que o processo de subtração da gravidade entre a urdidura da escrita e o momento da leitura esteja em correspondência com a emersão da voz despersonalizada do autor que se distancia do ser que escreve lenta e pesadamente. Atentas à voz da narrativa, poderíamos chegar à mão laboriosa?

Em *O desenho do tapete* Henry James (1993) apresenta uma narrativa que coloca em cena a leitura como a investigação de um enigma. Na novela, há dois críticos que se esforçam por descobrir a intenção motriz dos romances de Hugh Vereker, um prestigiado escritor que construiria seus romances cuidadosamente sempre segundo uma intenção oculta, *o fio em que ele colocava suas pérolas*, conforme o escritor mesmo declara. Enquanto o narrador, que é crítico literário de um periódico, vasculha todas as obras de Vereker sem sucesso, seu colega George Corvick, conta com o auxílio de sua inteligente namorada, Gwendolen Erme. Na novela, é o casal, cuja leitura é atravessada por afeto, que descobre o segredo gerador de romances. Ao desvelar esse ponto escondido, todo o tapete da obra de Vereker se desenha diante de seus olhos. As ligações se fazem, os sentidos se alinham.

Jacques Leenhardt (1997) percebe nessa narrativa a crítica a um modo de leitura que preconiza um sentido primeiro, o sentido engendrado e pretendido pelo autor do texto. Algo exato e racional a que os indícios, bem percebidos, levariam. O desenho do tapete mostra o esforço de uma leitura que pretende recuperar o fio primeiro da urdidura. Em oposição a esse modo de ler narrativas, Leenhardt entrevê uma experiência da arte que se dá pelo afeto – algo, que na novela de James é protagonizado pelo casal George e Gwendolen.

Como leitores que, afastados das pesadas lidas da escrita, ocupam-se na leveza da leitura, a perscrutar o fio narrativo onde o escritor perfila suas pérolas, assim nos defrontamos com o enigma da visibilidade na obra de Caron. Ensejamos pensar o inescrutável contornando o enigma e apontando os indícios sem que, contudo, jamais cheguemos a seu núcleo. O esforço de fazê-lo engendra reflexões que cremos bastante profícuas.

O olhar do pintor paisagista toca o mundo, e quando nele se deita, ainda que não se atenha a isso, seu olhar o ordena. Entre a imagem do mundo que o circunda e seus olhos, há muitas camadas. Que as camadas que ordenam o mundo, que esses anteparos por meio dos quais o paisagista o olha não obliterem sua visão, é o que se coloca com Georg Grimm no início da carreira de Caron. Naquele momento, a ênfase no desenho permanecia indicando o desígnio, planejamento, projeto. Com Grimm, o entorno não é revestido com as cores suaves do clima temperado europeu. Olha-se o mundo, suas cores e luz, suas formas de maneira cuidadosa. Toma-se porções menores para olhar bem. Ainda assim, esse olhar não é completamente puro ou inocente. Existe uma gramática, uma maneira de guiar os olhos que passa pela composição estruturada a partir de uma diagonal dividindo elementos terrenos, do mar e céu. Ao guiar o olhar de seus discípulos, Grimm os coloca em diálogo com as camadas do seu próprio. Uma tradição de imagens vistas, os anteparos que ordenam os ambientes aos seus próprios olhos, passando por obras de outros pintores, dentre eles Courbet, e, possivelmente, a visualidade fotográfica.

O olhar de Caron muda de casa. Defrontando-se com uma paisagem não-familiar, o artista se confronta com o desafio de representar um novo ambiente com cores e formas muito distintas daquelas com que os seus olhos estavam habituados. Nesse momento é possível que a paisagem *in visu* com a qual o artista brasileiro teve contato o tenha auxiliado a apreender o novo ambiente. Dessa forma, coloca-se em questão de que maneira a percepção se opera. De que maneira esse olho que toca o mundo pode transformá-lo em sensível. Ao contrário de Merleau-Ponty (2004) que pensa a percepção focando a sensação, Coccia prioriza o *sensível*, como um âmbito que preserva determinada autonomia. Isso significa que, ao invés da ação sem mediador do olho ou corpo do artista tocando o mundo e sendo por ele tocado, ter-se-ia de pensar essa apreensão intermediada por camadas – os lugares intermediários – que possibilitariam a percepção; e, por conseguinte, poder-se-ia conceber o *sensível* produzido pelo artista – suas obras – como novas camadas. Mais sensível no mundo, disponível para nutrir os seres sencientes.

Os olhos emigrados tornam à paisagem pátria. Como se assentam as camadas adquiridas alhures? Que olhar é esse exercido no retorno ao que outrora era familiar? Quando o olhar deslocado é renitente em retornar, e o que costuma ser próximo se faz alheio, é necessário buscar as paragens que coincidam ou se aproximem das imagens que recobrem os olhos. Para pintar a natureza brasileira, faz-se necessário procurar aquela que se ajuste à paisagem persistente sobre os olhos. Decantação: junto às paisagens fluviais do interior do estado de Minas, as imagens dos lagos sorridentes da Europa se assentam.

O registro do que vimos conforme nos demorávamos em interrogar as paisagens de Caron, poderia se assemelhar a uma leitura conscienciosa. Apesar de atenta, ela apresenta algumas limitações. Diversas lacunas se impõem, sendo a principal delas, segundo a abordagem que realizamos, o fato de não nos ter sido possível realizar um levantamento exaustivo das obras do pintor.

Em nossa análise procuramos priorizar as obras. Não apenas observamos as características formais de cada pintura individualmente, como buscamos identificar as semelhanças entre elas, recorrências e aspectos em que poderiam se distanciar umas das outras, de acordo com o período considerado. Comparações também foram feitas considerando o conjunto das paisagens conhecidas e os artistas com os quais, em cada época, Caron poderia ter dialogado. Devido a essa abordagem, fundada no conjunto de obras, uma fragilidade se instala: as pinturas que desconhecemos podem apresentar características que reatualizem e desloquem toda a reflexão que realizamos. Elas tanto podem adicionar elementos imprevistos, como refutar argumentos extensamente trabalhados, exigindo novos esforços de pensamento e crítica.

Há muito o que ser investigado no que tange às questões factuais, principalmente no tocante ao período em que o artista permaneceu na França, como sua participação nos *Salons* e seus estudos na *École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs* em Paris. Ainda que em nossa pesquisa tenhamos nos concentrado somente nas pinturas de paisagem de Caron, entendemos que o levantamento de informações relativas aos estudos e à produção do artista em outros gêneros pictóricos, bem como linguagens artísticas diversas, poderia nos auxiliar a refletir sobre o seu pensamento plástico. Nesse contexto, caberia também mais investigações em relação à sua produção nos anos que antecederam à docência de Georg Grimm na Academia Imperial de Belas Artes. Ainda, julgamos de grande interesse pesquisas que se concentrem na atuação de Caron como docente em Juiz de Fora, considerando seu trabalho no Centro Filotécnico, seus métodos de ensino, os trabalhos de seus estudantes nessa instituição, bem como daqueles aos quais ministrava aulas particulares de pintura.

Instigou-nos a constatação feita por Maraliz Christo (2013, p. 238) de que Caron realizou pinturas de paisagem a partir de fotografias enquanto estudava na AIBA com Grimm. Muito interessantes se mostraram também as análises de Vânia Carvalho (1998, p. 208) das características de algumas pinturas de paisagem oitocentistas, que se relacionam com certas sintaxes fotográficas. Os apontamentos de ambas as pesquisadoras ensejam investigações aprofundadas da relação dos pintores do Grupo Grimm com a fotografia. Ou seja, seria necessário averiguar se, ao modo dos paisagistas de Barbizon, ou de Courbet, o grupo brasileiro não veria incongruências entre a pintura ao ar livre e a utilização de fotos como referência compositiva, ou recurso mnemônico.

No decorrer da pesquisa, também nos surpreendemos ao constatar os vínculos possíveis entre pintura e literatura. A relação entre as duas artes não se restringiu à passagem de referência das letras como modelo para a pintura narrativa aos romances com abundantes descrições de ambientes naturais. Vários literatos participavam das discussões sobre as belas artes, contribuindo muitas vezes para legitimar determinados modos de pintar. Desse modo, a crítica de arte mostrou-se como um elo entre as duas partes. Uma maneira de desdobrar os primeiros contatos que encetamos nesta pesquisa consideraria as três facetas da relação: as obras literárias, as pinturas e a crítica da arte. Seria interessante tomar dois ou mais críticos de arte que também fossem romancistas, e comparar o modo como escrevem apreciações de pinturas de paisagem com a maneira como caracterizam o entorno em suas obras literárias. Junto à análise dos textos seria de grande valia nos aprofundar a respeito do contexto social e ideológico de que cada autor e artista toma parte. Desse modo a abordagem das confluências entre palavra e imagem seria mais completa, pois consideraria não apenas o aspecto formal, como se reportaria à dimensão histórico-social em que cada pessoa estaria implicada. Cercando-nos de informações variadas, a ligeireza constitutiva da leitura talvez se mostre menos arriscada, ainda que sempre portando a possibilidade de falha e a vocação da incompletude.

De qualquer modo, ao contrário do narrador de *O desenho do tapete*, que não pôde ter acesso ao *fião primeiro* da urdidura literária de Vereck, por terem todas as suas testemunhas falecido, não empreendemos tal busca à procura de uma resposta exata. É, pelo contrário, na própria leitura – afetuosa e sensível – que nos despimos de todo saber e a imagem se faz diante de nós, misteriosa.

A imagem: testemunha silente de um olhar deitado no mundo – ali nas praias do Rio de Janeiro e Niterói; lá, além do Atlântico, junto aos lagos franceses; de volta, sempre interior

adentro, nos sertões mineiros... São camadas de olhar consubstanciadas em representação, *mimesis*, mancha. O olhar de Caron feito imagem.

Referências

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. (Trad. Alfredo Bosi e Ivone Castilho Benedetti). 4ª. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ASSIS, Machado de. *Quincas Borba*. São Paulo: Edibolso, 1980.
- BALZAC, Honoré de. Um príncipe da Boêmia in *A comédia humana*. Orientações, introduções e notas de Paulo Rónai; tradução de Vidal de Oliveira [et ali]. Vol. 11. São Paulo: Globo, 1991.
- BAUDELAIRE, Charles; RUSKIN, John. *Paisagem Moderna*. Daniela Kern (introdução, tradução e notas). Porto Alegre: Sulina, 2010.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço Literário*. São Paulo: Rocco, 1987.
- BOSI, Alfredo. Reflexões sobre a arte. 5. ed. São Paulo: Ática, 1995.
- CÂNDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira: movimentos decisivos 1750-1880*. 14. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2013.
- CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins fontes, 2007.
- CARDOSO, Rafael. *A Arte Brasileira em 25 Quadros (1790-1930)*. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- CATTANI, Icleia. *Arte Moderna no Brasil: constituição e desenvolvimento das artes visuais (1900-1950)*. Belo Horizonte: C/arte, 2011.
- CAVALCANTI, Ana M. T. *Da prática das cópias às imagens de referência na pintura de Eliseu Visconti*. In: CAVALCANTI, Ana; MALTA, Marize; PEREIRA, Sonia Gomes. (Org.). Modelos na arte: ensino, prática e crítica. 200 anos da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro. 1ed. Rio de Janeiro: NAU, 2016/2017, v. 1, p. 83-98.
- _____ *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.
- CHAMPFLEURY, Jules. *Do realismo: carta a Madame Sand*. Trad. Edson Rosa da Silva. ALEA. Rio de Janeiro vol. 16/2, jul-dez 2014, p. 464-473.
- CHENG, F. *Vacio y Plenitud: el lenguaje de la pintura china*. Madrid: Siruela, 5ª. ed. 2012.
- CHIARELLI, Tadeu. *Gonzaga-Duque: a moldura e o quadro da arte brasileira*. In DUQUE, Gonzaga. A arte brasileira. Campinas: Mercado de Letras, 1995.
- CHIRON, Éliane. *L'énigme du visible*. Poïétique des arts visuels. Paris: Éditions de la Sorbonne/ CRAV, 2013.
- CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. *O mundo das artes nos jornais: Juiz de Fora no século XIX*. In: RESENDE, Maria Efigênia Lage de; VILLALTA Luiz Carlos. (Org.). História de Minas Gerais: A província de Minas Gerais. Belo Horizonte: Autêntica Editora; Companhia do Tempo, 2013, v. 2, p. 223-250.

- CLARK, Kenneth. *Paisagem na arte*. Lisboa: Ulisseia, 1960.
- COCCIA, E. *A vida sensível*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.
- COKE, Van Deren. *The painter and the photograph from Delacroix to Warhol*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1964.
- COLI, Jorge. *Reflexões sobre a ideia de semelhança, de artista e de autor nas artes - Exemplos do século XIX*. 19&20, Rio de Janeiro, v. V, n. 3, jul. 2009.
- DANIEL, Malcolm. *Eugène Cuvelier, Photographer in the circle of Corot*. The Metropolitan Museum of Art, 1996. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/metpublications/eugene_cuvelier_photographer_in_the_circle_of_corot>
- DAZZI, Camila. *As relações Brasil-Itália no segundo Oitocentos: a recepção da crítica de arte carioca à obra dos pintores brasileiros na Itália (1880-1890)*. 19&20, RJ, v. I, n. 2, ago. 2006. <http://www.dezenovevinte.net/criticas/criticos_brasil_italia.htm>.
- DAZZI, Camila; VALLE, Arthur. 'As bellezas naturaes do nosso paiz': o lugar da paisagem na arte brasileira, do Império à República. Concinnitas (Rio de Janeiro. Impresso), v. 1, p. 120-133, 2009.
- DAZZI, Camila. "A Reforma de 1890": continuidades e mudanças na escola nacional de belas artes (1890-1900). Atas III Encontro de História da Arte IFCH / UNICAMP. Campinas, 2007. Disponível em: <http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2007/DAZZI,%20Camila.pdf>
- DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.
- DUQUE, Gonzaga. *A arte brasileira*. Campinas: Mercado de Letras, 1995.
- FILÓSTRATO. *Amor e outras imagens*. Trad. Rosângela Amato. São Paulo: Hedra, 2012.
- FLORES, Laura G. *Fotografia e pintura: dois meios diferentes?* Trad. Danilo Vilela Bandeira. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- GEFFROY, Gustave (1855-1926). *Corot, par Gustave Geffroy*. Paris: Editions Nilsson, 1924. Disponível em <<http://gallica.bnf.fr/>>
- GOMES JÚNIOR, G. S. *Arte da paisagem e viagem pitoresca: romantismos entre academia e mercado*. Revista Brasileira de Ciências Sociais (Impresso), v. 27, p. 107-123, 2012.
- HECTOR HANOTEAU (1823-1890). *Un paysagiste ami de Courbet*. 14 décembre 2013 – 21 avril 2014. Offre pédagogique à destination des publics scolaires. Musée Courbet, 2013. Disponível em: <http://www2.doubs.fr/courbet/fichiers/Hector_Hanoteau_offre_pedagogique.pdf>
- JAMES, Henry. O desenho do tapete in *A morte do leão: Histórias de artistas e escritores*. Trad. Paulo Henriques Brito. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- JAY, Martin. *Ojos Abatidos: La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Trad. Francisco López Martín. Madrid: Akal, 2007.
- KERN, Daniela. *Introdução: Baudelaire, Ruskin e os dois caminhos da paisagem moderna*. In BAUDELAIRE, Charles; RUSKIN, John. *Paisagem Moderna*. Daniela Kern (introdução, tradução e notas). Porto Alegre: Sulina, 2010.

KERN, D. P. M.. *Champfleury, Baudelaire e as origens do pluralismo artístico*. In: Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2010, Cachoeira. Anais do Encontro Nacional da ANPAP (Online). Salvador: EDUFBA, 2010. p. 210-220.

KERN, D. P. M.. *Jules Champfleury (1820-1889) e a dimensão ficcional da história da arte realista: o exemplo de Les amis de la nature*. in Camila Aparecida Braga Oliveira; Helena Miranda Mollo; Virgínia Albuquerque de Castro Buarque (orgs). Caderno de resumos & Anais do 5º. Seminário Nacional de História da Historiografia: biografia & história intelectual. Ouro Preto: EdUFOP, 2011.

KLINTOWITZ, Jacob. *Coleção Aldo Franco*. Catálogo. Rio de Janeiro: Pinakothek, 2001.

LEITE, Reginaldo da Rocha. *A prática da cópia no ensino artístico acadêmico: revisão crítica e análises da metodologia pedagógica*. XXVI CBHA. Anais. 2007. Disponível em: http://www.cbha.art.br/colocios/2006/pdf/57_XXVICBHA_Reginaldo%20da%20Rocha%20Leite.pdf

LEENHARDT, Jacques. Préface in CHIRON, Éliane. *L'énigme du visible. Poétique des arts visuels*. Paris: Éditions de la Sorbonne/ CRAV, 2013.

LEVY, Carlos Roberto Maciel. *O Grupo Grimm: paisagismo brasileiro no século XIX*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1980.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A pintura: textos essenciais*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

MELLO, Celina M. M. de. *A literatura francesa e a pintura – ensaios críticos*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004.

MERLEAU-PONTY, M. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MERLEAU-PONTY, Maurice. A dúvida de Cézanne in *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004b.

MORETTI. O século sério in *A cultura do Romance*. Cosac Naify.

O BRASIL DO SÉCULO XIX NA COLEÇÃO FADEL. (texto de Alexei Bueno). Catálogo. Rio de Janeiro: Edições Fadel, 2004.

O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. Trad. Carlos S. Mendes Rosa. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OLIVEIRA, Helder Manuel da Silva. *Olhar o Mar: Um estudo sobre as obras 'Marinha com Barco' (1895) e Paisagem com rio e barco ao seco em São Paulo "Ponte Grande" (1895) de Giovanni Castagneto*. Dissertação de mestrado. Campinas, SP: 2007.

PARREIRAS, Antônio. *História de um pintor contada por ele mesmo: Brasil - França (1881-1936)*. Niterói: Diário Oficial, 1943. PELK, Samara Muller. *A pintura de paisagem para o crítico de arte Raul Pompéia*. Revista Arte ConTexto. GENEALOGIAS DA ARTE. V.3, Nº9, MAR., 2016. Site disponível em <www.artcontexto.com.br/artigo-edicao09_samara-pelk.html>

PELK, Samara Muller. *Raul Pompéia: mais um crítico de arte no Brasil no século XIX*. (Orient.: Kern, Daniela Pinheiro Machado). Trabalho de Conclusão de Curso, Bacharelado em História da Arte. UFRGS. Porto Alegre, 2015.

PEREIRA, Sonia Gomes. *Tradição e Cópias: o caso do Museu D. João VI da Escola de Belas Artes / UFRJ*. 2011. Anais do CBHA.

POLÊMICA sobre A Confederação dos Tamoios In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5282/polemica-sobre-a-confederacao-dos-tamoios-jose-de-alencar-x-goncalves-de-magalhaes>>. Acesso em: 04 de Jun. 2017.

POMPÉIA, Raul. *O Ateneu*. Porto Alegre: L&PM, 2016.

ROUILLÉ, André. *A fotografia – entre documento e arte contemporânea*. Trad. Constança Egrejas. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

SALGUEIRO, Valéria. *A paisagem como gênero artístico in Antônio Parreiras: notas e críticas, discursos e contos – coletânea de textos de um pintor paisagista*. Niterói: EdUFF, 2000.

SALGUEIRO, Valéria. *A paisagem na arte - elementos para uma história e questões para pesquisas futuras*. Locus (UFJF), Juiz de Fora, v. 3, n.2, p. 99-118, 1997.

SCHWARCZ, Lilia M. *O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de D. João*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SCOTT, Walter. *Marmion*. Livros disponível em <http://books.google.com.br/books/download/Marmion.pdf>

SERAPHIM, Miriam N. *1890 – o primeiro ano da república agita o meio artístico brasileiro e marca a carreira de Eliseu Visconti in Oitocentos – Arte Brasileira do Império à Primeira República*. Org. Ana Maria T. Cavalcanti, Camila Dazzi, Arthur Valle. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ/DezenoveVinte, 2008.

SILVEIRA, Éder. *Raul Pompéia: Crítica de Arte, Nacionalismo e a Pintura de Paisagem*. CBHA, 2012, p. 785-801.

SILVA, Raquel Barroso; TEODORO, Rumennig Douglas Weitzel (org.). *França Júnior: crônicas sobre arte no jornal O Paiz (1888-1889)*. 19&20, Rio de Janeiro, v. VIII, n. 2, jul./dez. 2013. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artigos_imprensa/francajr_paiz2.htm>.

SILVA, Marciano Lopes e. *O impressionismo romântico de Raul Pompéia*. Acta Scientiarum. Human and Social Sciences. Maringá, v. 26, no. 1, p. 61-71, 2004.

SQUEFF, LETÍCIA. *O Brasil nas letras de um pintor: Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1879)*. Campinas, SP: ed. Da UNICAMP, 2004.

STEINBERG, Leo. *Outros Critérios: confrontos com a arte do século XX*. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

TAUNAY, Alfredo d'Escagnolle. *Inocência*. Livro disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/>>

VASCONCELLOS, Aline Medeiros de. *Hipólito Boaventura Caron: conhecendo o pintor de paisagens oitocentista*. Trabalho de Conclusão de Curso. Graduação em História. UFJF, 2016.

VISTAS E PAISAGENS NA ENSEADA DE NITERÓI. (organização e texto de Jorge Roberto Silveira). Catálogo. Niterói: Casa Jorge Editorial, 2002.

ANEXOS

Levantamento de pinturas de paisagem de Hipólito Caron

1. Obras não vistas e não localizadas, citadas em periódicos:

. *Ocaso do Sol*

. *Reminiscência*

. *A pesca*

. *Cenas da Calabria*

. *Bethleem*

. *Rua da Amargura*

Fonte: *O Pharol*, n. 42, 17/4/1883, p. 1.

. *Cachoeira de Theresopolis*

Fonte: *Jornal do Comércio*, n. 158, 8/6/1886

. *Manhã de agosto (em Morbihan, à margem de Ours)*

. *Malestroit*

. *Plecadence*

. *As margens do Sena*

. *Por do sol*

. *Barrancos de areia*

. *Depois da chuva*

Fonte: *Treze de Maio*, n. 3, 1888, p. 189-197

. *Após a tempestade ou Depois da chuva*

Fonte: *O Pharol*, n. 264, ano 23, 12/11/1889, p. 1-2

. *Ladeira de Santa Tereza*

Fonte: *Novidades*, Edição 100 (7/5/1890) p. 2 e *Cidade do Rio* n. 127 (7/6/1889)

. *As margens do Paraibuna*

. *Manhã de maio*

. *Tanque de Briet (Nièvre)*

. *Coradouro*

. *Sena em dia de inverno*

Fonte: *O Pharol*, n. 81, ano 24, 8/4/1890, p. 1

. *Montanha Dois irmãos do Rio*

. *Os estaleiros*

. *Lagoa Santa*

. *Campina*

. *Sabará*

. *Caethé*

. *Lagoa Santa - à tarde*

. *Serra da Piedade (crepúsculo)*

. *Praia do Sabará*

. *Gongo-Socco (antiga mineração)*

Fonte: *O Pharol*, n. 268, ano 25 (22/10/1891), p. 1

Agradecimentos

À CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – pelo financiamento, sem o qual as viagens de pesquisa de campo e o acesso a tantas outras ferramentas teriam sido bastante dificultados, ou mesmo inviabilizados.

À Icleia Cattani, pela orientação cuidadosa e próxima. Agradeço muito pelo modo paciente, firme e cortês com que me acompanhou durante todo o mestrado, bem como pelas leituras atentas e minuciosas deste trabalho.

Às minhas professoras e professores do PPGAV-UFRGS, em especial, à Daniela Kern, pela gentileza e receptividade que antecede minha entrada no programa e pela generosa partilha de bibliografia e ferramentas de pesquisa.

À professora Paula Ramos pela atenção com o meu tema, as indicações de pesquisa durante a disciplina por ela ministrada e o acompanhamento do estágio de docência. Também agradeço muito por sua ajuda para acessar as coleções de que as pinturas de Hipólito Caron tomam parte.

Ao professor Paulo Gomes pela disposição para compartilhar sobre sua experiência de pesquisa da pintura de paisagem oitocentista, pelas preciosas indicações bibliográficas, e pelo acompanhamento do meu estágio de docência.

À professora Niura Legramante Ribeiro, pela contribuição lúcida e assertiva durante o exame de qualificação, bem como a gentil disponibilidade para conversas e indicações posteriores.

Agradeço à professora Rita Lenira Bittencourt (PPGLetras-UFRGS) por me permitir o acompanhamento de sua disciplina na graduação de Letras e pela disponibilidade em conversar sobre romances oitocentistas brasileiros.

Aos estudantes/colegas com quem tive a oportunidade de conviver durante meu estágio de docência, a turma de História da Arte IV no semestre 2016.2: o interesse, a atenção e a gentileza de vocês foram grandes incentivos. Muito obrigada!

Às colegas, pela interlocução: Samara Muller Pelk (UFRGS), Aline Vasconcellos (UFJF) e Bianca Avila (UFRJ). Muito grata por me cederem os textos dos trabalhos de vocês e por compartilharem bibliografias!

Agradeço ao Carlos Roberto Maciel Levy pela disponibilidade em conversar por Skype e e-mail, e por confirmar algumas informações importantes, bem como pelas indicações bibliográficas.

Durante a pesquisa de campo, foi de fundamental auxílio, a presteza e disponibilidade dos profissionais das instituições que me receberam. Meu agradecimento sincero à Maria Salete F. Figueira e Eduardo de Paula Machado do Museu Mariano Procópio (Juiz de Fora, MG), à Nilselia Maria Monteiro Campos Diogo e Claudia Machado Ribeiro do Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro, RJ), e à Gabriela Pessoa de Oliveira do Núcleo de Acervo Museológico da Pinacoteca de São Paulo.

Para o acesso às coleções particulares, contribuíram enormemente, a professora Ruth Tarasantchi, Júlio Reis e Cláudio Valério Teixeira. A este último presto um agradecimento especial por me receber de modo tão gentil em seu atelier e se dispor a elucidar minhas dúvidas, tanto nesse momento como em posteriores, por e-mail.

Agradeço profundamente ao professor Humberto Farias (UFRJ) pela disponibilidade, gentileza e empenho em me ajudar durante a pesquisa de campo em Niterói. Muito grata também pelas conversas durante o curso de extensão ministrado em Porto Alegre em abril de 2017.

Aos colecionadores de obras de Hipólito Caron: Sérgio e Hecilda Fadel, bem como Marcelo Sampaio, agradeço por me permitirem olhar em detalhe e vagar, assim como fotografar as obras. Ao casal Fadel, em especial, agradeço por disporem de tanto de seu tempo para me receber.

Agradeço muito aos amigos que tão gentilmente abriram as portas de suas casas e me hospedaram no Rio de Janeiro e em São Paulo, ajudando-me dessa forma a realizar minha pesquisa de campo: Camila Pereira, Jéssica Grant e Lucas Hirata, Clarice Dias Rhode, Carolina Almeida e Renato Cortês.

Aos amigos que me auxiliaram com equipamentos: muito obrigada, Camila Xavier Nunes, Gabriel Carvalho e Arthur Chafim, pelo empréstimo de seus laptops quando o meu esteve no conserto ou teve de ser substituído. De modo especial, à Camila, pela reiterada disponibilidade em me socorrer nesse aspecto. E também a Filipe Conde, pelo empréstimo do tripé para realizar fotografias durante a pesquisa de campo.

Dos afetos, cumpre ainda agradecer:

Ao companheirismo dos meus colegas da Turma 23 do mestrado. Em especial a Marco Antônio Filho, pela parceria na representação discente, pela paciência e por me transmitir segurança e tranquilidade em tantos momentos. Também agradeço pela ajuda na edição das imagens que integram a dissertação.

Agradeço às queridas Aduany Zimovsky, Isadora Mattioli e Taís Cardoso pelas trocas sobre a pesquisa e a disposição de estar junto. À Taís, em especial, pelo precioso ensinamento do compartilhar de textos e leituras mútuas e pela persistência nos almoços quinzenais, instaurando na prática da pesquisa um ponto temporal de afeto e apoio mútuo.

À querida Janete Fonseca pela ajuda com a diagramação, os momentos de respiro e a amizade acolhedora.

Agradeço a minha querida tia, Francisca Izaura de Brito, por me presentear com a revisão gramatical e ortográfica deste trabalho. Muito grata pelo tempo, atenção e carinho com que me ajudou nessa etapa.

Meu agradecimento carinhoso à amiga de longe, Indira Nascimento, pela disposição para ler meus textos e a escuta sempre disponível. E aos amigos de perto, Arthur Chafim, Cristina Alves, Tatiele Rodrigues, Maria Quadros, Hevandro Machado e Alice Gonçalves, pelas orações.

Às duas pessoas com quem mais convivi em Porto Alegre e que muito me apoiaram: a amiga Paloma Nascimento Santos, cuja paciência, carinho e atenção me ampararam nos momentos de maior necessidade; e a querida Diane Sbardeloto. A ela, agradeço pelo alento de tantas partilhas: a casa, as palavras e as imagens; a amizade e o carinho.

Aos meus pais, Tânia e Carlos, agradeço por todos os suportes que me dão, e por existirem comigo.

E Àquele que É, e não pode ser delimitado: pelas coincidências providenciais e as renovadas oportunidades de viver, conhecer e aprender.