

A thin red circle is positioned on the left side of the page, partially overlapping the word "Rotunda".

Rotunda

abril 2003
CEPAB-IA UNICAMP

Rotunda

<http://www.iar.unicamp.br/rotunda>

©Centro de Pesquisa em História das Artes no Brasil (CEPAB), Instituto de Artes, UNICAMP, 2003

ISSN – 1678–7692

Editores responsáveis: Lygia A. Eluf e Paulo M. Kühl

Secretária: Ynaíá Barros / Comissão de Redação: Eliana Ambrósio, Flávio Cardoso de Carvalho

Capa: Lygia A. Eluf

Conselho Científico:

Ana M. T. Cavalcanti

Jorge Coli

José Roberto Teixeira Leite

Maria Cecília França Lourenço

Maria de Fátima M. Couto

Mônica Zielinsky

Paulo Mugayar Kühl

Ricardo N. Fabbrini

Universidade Estadual de Campinas – Reitor: Prof. Dr. Carlos Henrique de Brito Cruz

Instituto de Artes – Diretora: Prof.^a Dr.^a Helena Jank

CEPAB – Coordenador: Prof. Dr. Paulo M. Kühl

Artigos, textos (com fontes e documentos) e resenhas para publicação devem ser enviados ao CEPAB e serão submetidos ao Conselho Científico; se aceitos, serão publicados nos próximos números. Endereço para correspondência:

CEPAB – Instituto de Artes

Cidade Universitária “Zeferino Vaz”

C. P. 6159 - 13083-970 - Campinas - SP - Brasil

fax: 19 - 3289 3140 / e-mail: cepab@iar.unicamp.br

Os textos aqui publicados são propriedade intelectual de seus autores. A impressão da revista e sua distribuição, para fins acadêmicos, estão autorizadas e devem ser gratuitas; citações para fins acadêmicos estão autorizadas, desde que mencionada a fonte.

O CEPAB é um centro de pesquisa do Instituto de Artes que nasceu da necessidade de congregar pesquisadores do Instituto que trabalham com temas ligados à história, teoria e crítica das artes no Brasil. A proposta da *Rotunda* é publicar artigos, textos com documentos e fontes, além de resenhas, de autoria de pesquisadores que desenvolvem estudos ligados aos temas acima mencionados. Sabemos que o campo é muito vasto e a proposta da revista é, de fato, a de abranger o estudo e a reflexão sobre as diversas formas de produção artística. A opção pelo formato eletrônico tem o duplo objetivo de facilitar a sua distribuição e de diminuir os custos de publicação. Dada a carência de oportunidades para publicar estudos sobre a produção artística no Brasil, é com muita satisfação que apresentamos o primeiro número desta revista.

Os artigos ora publicados foram originalmente apresentados na mesa-redonda *Questões do Século XIX no Brasil*, realizada em 20 de maio de 2002 no Instituto de Artes, UNICAMP. Como complemento, na seção *Fontes e Documentos*, são apresentados textos que se relacionam com os temas tratados nos artigos.

Lygia A. Eluf
Paulo M. Kühl

Rotunda, n. 1, abril de 2003

Questões do Século XIX no Brasil

Artigos

- ELAINE C. DIAS. *A pintura de paisagem de Félix-Émile Taunay* 5
- LETICIA C. SQUEFF. *Quando a história (re)inventa a arte: a Escola de Pintura Fluminense* 19
- ANDRÉ TAVARES. *Acerca de Zeferino da Costa e da pintura para a Igreja de Nossa Senhora da Candelária* 32

Fontes e Documentos

- PAULO M. KÜHL. *A Academia de Belas-Artes em 1826: uma pequena polêmica nos jornais cariocas* 39
- ANDRÉ TAVARES. *Os painéis da nave da Igreja de Nossa Senhora da Candelária: um artigo de 1905* 60

A pintura de paisagem de Félix-Émile Taunay.

Elaine C. Dias*

Pintor de paisagem e diretor da Academia Imperial de Belas-Artes no Rio de Janeiro entre os anos de 1834 e 1851, o artista francês Félix-Émile Taunay apresenta uma produção paisagística variada nos diferentes períodos de sua atuação artística no Brasil. Filho do pintor de paisagem Nicolas-Antoine Taunay, Félix-Émile chega ao Brasil também em 1816 juntamente à sua família e aos integrantes da Missão Artística Francesa, da qual seu pai fazia parte como professor de paisagem da futura Academia Imperial de Belas-Artes. A partir de uma formação obtida ao lado do pai, Taunay inicia sua produção como pintor de paisagem nos anos 20, realizando uma série de obras sobre a cidade do Rio de Janeiro e também os desenhos para a realização do Panorama brasileiro que seria exposto em Paris em 1824. Anos depois, já como professor da Academia em substituição ao pai que voltara a Paris em 1821, Taunay torna-se o diretor desta instituição e coloca em prática uma série de medidas para o desenvolvimento do ensino artístico e da inserção do artista na sociedade, produzindo ainda diversas pinturas de paisagens a partir de uma nova abordagem da natureza brasileira. Propomos, neste artigo, uma breve apreciação do conjunto de paisagens realizadas nos diferentes anos de sua carreira, analisando seus aspectos técnicos e teóricos, seus objetivos e seu papel como pintor e diretor de uma instituição artística no Brasil do século XIX.

Antes da produção artística vinculada ao ambiente acadêmico e de sua consolidação como diretor da Academia Imperial de Belas-Artes em 1840, Félix-Émile Taunay realiza um conjunto de obras que reflete sobretudo sua primeira formação como pintor, próxima à produção do principal responsável por seu primeiro contato com as artes, o pai Nicolas-Antoine Taunay e, portanto, ainda ligada àquela atmosfera pictórica da paisagística europeia.

* Doutoranda em História Social (IFCH-UNICAMP), Mestre em História da Arte e da Cultura e Bolsista Getty Grant/Amérique Latine no INHA – Institut National d’Histoire de l’Art, Paris.

As obras datadas dos anos de 1823, 1828 e 1829 representam uma natureza ainda ligada à doutrina clássica européia, também cotejada pelo pai no Brasil, e já consagrada por Claude Lorrain com suas paisagens romanas impregnadas de luzes douradas que indicavam, acima de tudo, a nostalgia do passado clássico. Na Europa, o pai Nicolas-Antoine Taunay dava às suas obras a inspiração da *campagna* romana à maneira de Lorrain e, no Brasil, procura transpor às telas a sua formação ao atribuir à natureza fluminense um sentimento também arcádico e pastoril, dando aos morros cariocas a mesma atmosfera serena na apreciação dos frades e seus rebanhos.

Suas primeiras telas paisagísticas aqui produzidas foram *O Morro de Santo Antônio em 1816* e *O Largo da Carioca visto do Morro de Santo Antônio*.¹ Em ambas, há a presença dos frades franciscanos tomando sol no primeiro plano, localizados no Morro de Santo Antônio, de onde visualizam a paisagem do Rio de Janeiro. Nos planos intermediários das duas telas, notamos a atenção dada por Taunay aos detalhes das casas cariocas através da geometria das edificações e sua fiel representação, cuidadosamente observadas, mostrando a urbanização do Rio de Janeiro em meio ao mar e às suas matas², reflexos de sua formação acadêmica pelo emprego da técnica da observação. A paisagem é urbana, mas a presença do rebanho nas telas é marcante, pois denota certamente o ambiente pastoril retomado por Taunay e inserido na paisagem americana. A luz está concentrada no primeiro plano das telas, iluminando a tranqüilidade da conversa distraída dos franciscanos ou a sutil observação da paisagem através da luneta. Ao fundo, notamos a nebulosidade em seus brancos e azuis trazida pelo mar no horizonte e pelo Pão de Açúcar, onde visualizamos algumas fragatas. Taunay emprega a cor verde na composição das matas de maneira harmoniosa e dá à composição uma tranqüilidade poética em meio à vida urbana que se inicia no Rio de Janeiro.

Em sua tela *Praia de Botafogo*³ de 1816, notamos a inerente preocupação do pintor paisagista com os contrastes luminosos do fim do dia, em contraposição ao amanhecer das telas anteriores. Nesta, o claro-escuro promove uma divisão do quadro em diagonal, estando, de um lado, o céu intensamente iluminado por meio de tons alaranjados e, de

¹ As telas pertencem ao Museu Nacional de Belas-Artes, Rio de Janeiro. Cf. *Catálogo do Museu Nacional de Belas-Artes*, ed. Alcídio Mafra de Souza, São Paulo, Banco Safra, 1985.

² Ana Maria de Moraes Belluzzo, *O Brasil dos Viajantes*, 3 vol., São Paulo, Metalivros, Salvador, Fundação Emílio Odebrecht, 1994.

³ A tela está no Museu Nacional de Belas-Artes, Rio de Janeiro. Cf. *Catálogo*, *op. cit.*

outro, a sombra das montanhas e da baía com seus barcos ao entardecer, mostrando o cuidado de Taunay na representação dos efeitos da luz na paisagem em diferentes horas do dia. As casas situadas logo abaixo da montanha são percebidas com delicadeza, sugeridas em meio à estreita faixa de luz que ainda reside na baía, onde os pescadores aguardam o fim do dia com serenidade, contemplando o alaranjado que se despede atrás dos morros. Em sua obra *O Brasil dos Viajantes*⁴, Ana Maria de Moraes Belluzzo destaca a poética do entardecer e o sentimento advindo pelo tratamento da luz nestas paisagens, indicando em seus escritos a importância da questão no estudo dessas pinturas.⁵ No Rio de Janeiro, a natureza brasileira indicava novas experiências, oferecendo ao amanhecer e ao fim do dia características que pareciam encaixar-se perfeitamente às pretensões artísticas no emprego da luz. Em *Amanhecer na Floresta*⁶, tela de 1820, a luz novamente cumpre um papel central, iluminando as folhas das árvores a partir do lado direito do quadro, assim como promove a diversificação de tons amarelo e azul no céu do amanhecer. Proveniente do lado direito da tela, em uma gama de tons amarelos, róseos e azuis, a luz indica aos cavaleiros e seu rebanho o caminho a ser percorrido, iluminando-o em uma faixa que se estende em diagonal até o canto inferior esquerdo. Sua *Vista tirada do Morro da Glória*⁷, também de 1820, identifica igualmente a importância no tratamento da luz peculiar à pintura de paisagem, onde percebemos, antes mesmo de pensarmos que se trata de uma paisagem carioca, a representação de uma natureza que transmite uma mensagem poética e sentimental, de serenidade e contemplação. A luz é um elemento fundamental nesta proposta. E Nicolas-Antoine Taunay, mais do que ninguém, soube traduzir essa poética na representação da natureza brasileira, assim como Lorrain fizera com sua paisagem romana impregnada de tons dourados. Outros dois exemplos claros deste emprego são: a tela *Igreja da Glória*⁸ onde, além dos reflexos da luz no mar e nas fragatas ali representadas, surge a Igreja absolutamente envolta por um clarão magnífico, dando à edificação um certo status de arquitetura grega à maneira de Lorrain, descolada da paisagem romana e situada no morro carioca, cumprindo um papel de destaque na tela dado pelo tratamento da luz, que a eleva

⁴ Belluzzo, *op. cit.*

⁵ Idem, sobretudo o volume III, “A Construção da Paisagem”.

⁶ Obra pertencente à Coleção Jean Boghici, Rio de Janeiro.

⁷ Obra presente no Museu Castro Maya, Rio de Janeiro. Ver Catálogo da Exposição *O Brasil Redescoberto*, Rio de Janeiro, 1999.

⁸ Obra presente no Palácio Laranjeiras, Rio de Janeiro.

numa atmosfera notadamente poética; e também a tela *Vista da Igreja da Glória*⁹, tirada a partir do ponto de observação da residência da aristocrata portuguesa Marquesa de Belas, que traduz perfeitamente essa idéia. Acima, novamente o céu azul e alaranjado transmite a passagem das horas do dia e, logo abaixo, o templo iluminado e grandioso, dissimulado na edificação barroca localizada no plano central do lado esquerdo da tela, olha imponente para as construções envoltas de luz situadas abaixo, no plano inferior esquerdo, posicionadas em diagonal.

A partir dessas telas realizadas por Nicolas-Antoine Taunay, é possível pensarmos em sua influência direta nas obras produzidas pelo filho nesse período. O tratamento da luz na composição dado pelo pintor paisagista, expresso de maneira admirável por Taunay-pai no Brasil, singulariza-o em meio a uma série de artistas situados no Rio de Janeiro nessa época. A relação entre a produção inicial de nosso artista e as obras do pai é patente e requer um exame apurado dos elementos que compõem as telas realizadas no período. Tentaremos aqui realizar uma primeira aproximação das obras de Félix-Émile Taunay com aquelas de seu primeiro formador, indicando os pontos de referência entre elas e seus objetivos naquele momento. A preocupação com a luz é o primeiro aspecto que os aproxima, pois indica também em Félix-Émile Taunay o interesse pela paisagem nas diferentes horas do dia, como notaremos em algumas delas. É importante destacar a questão pois, se esta é uma preocupação natural do pintor paisagista na realização de suas telas, não foi essa idéia que conduziu os trabalhos de Félix-Émile Taunay no momento em que era diretor da Academia Imperial de Belas-Artes. Quando examinamos o tratamento da luz na produção paisagística, a obviedade dessa relação certamente vem à tona. No entanto, ao pensarmos no conjunto das obras de Taunay-filho no Brasil, veremos que a questão desfaz-se em momentos específicos de sua produção como paisagista e como artista acadêmico, principalmente ao analisarmos as paisagens *Mata reduzida a carvão* e *Vista da Mãe-d'água*. Por isso insistimos neste ponto e analisamos individualmente suas obras nos dois períodos, tentando identificar os sinais de divergência.

Voltemos à questão da luz na paisagem. Os dois óleos sobre cartão pertencentes à Coleção Geyer encaixam-se perfeitamente nesta abordagem. Não é sem razão que os dois cartões apresentam o mesmo título, *Lagoa Rodrigo de Freitas*, ainda que tenham sido feitos

⁹ Esta tela da Coleção Geyer data de 1824. Não há, contudo, informações acerca do local onde Taunay teria realizado a tela, o que nos leva a inferir que sua produção tenha se dado na França, possivelmente a partir de aquarelas feitas pelo pintor, já que Taunay partiu do Brasil em 1821.

em dias deferentes do mês de dezembro, 11 e 22, conforme as indicações que constam no verso de cada um deles. A primeira delas apresenta as horas iniciais do dia, com uma faixa de luz incipiente atrás da montanha no plano intermediário da tela, mas que já caracteriza o amanhecer iluminado por tons amarelos e azuis. Seu reflexo nas águas da Lagoa, habitada por um único pescador da madrugada, transmite uma serenidade aprazível e tépida, primeira manifestação calorosa dos dias de verão carioca. Ao contrário, a outra tela de mesmo título, mas observada de um ponto diverso da Lagoa, reproduz uma cena quase noturna, trazendo ainda um resquício da luz solar em suas águas, sutilmente iluminada em pontos diferenciados, mas que denuncia a chegada da noite com a incisiva presença da lua cheia e alta no plano superior, também ela produzindo seus reflexos nas águas e incidindo sua claridade nas montanhas e nas poucas edificações que ali se encontram. As duas telas indicam com clareza uma experiência de Taunay com a incidência da luz naquele ponto da paisagem carioca, aproximando-se do tratamento dado pelo pai à praia de Botafogo acima descrita, onde vemos de modo inequívoco o papel preponderante da luz na tela. É evidente que existem entre os dois artistas as diferenciações na exploração da temática. Em Taunay-pai, as cenas estão mais próximas ao espectador se comparadas àquelas do filho, e é conveniente lembrar que se trata, em Félix-Émile Taunay, de cenas reproduzidas em cartões, menores em suas dimensões e tiradas de um ponto de observação mais distante. Contudo, a intenção de ambos, neste caso, é reproduzir as peculiaridades de uma natureza envolta de luzes e sombras a partir das diferentes horas do dia e, a partir daí, dar à paisagem uma forte conotação poética e misteriosa, caracterizada em Taunay-pai pela contraposição diagonal de tons alaranjados e escuros, e no filho pelo emprego de tonalidades amarelas e azuis. Da mesma maneira, a obra *Amanhecer na Floresta* de Nicolas-Antoine Taunay, mesmo que se trate de uma cena na mata, insere-se neste universo de modo central, cuja experiência com a luz é o principal elemento na caracterização da tela, expressa já no título da obra.

Ao defrontarmos-nos novamente com o conjunto de telas do pai, não é menos marcante o tratamento dado por Félix-Émile à *Paisagem Histórica de um Desembarque no Largo do Paço*¹⁰, datada de 1829.¹¹ A tela é dividida em dois planos opostos, o superior assinalado

¹⁰ Obra pertencente ao Museu Imperial de Petrópolis.

¹¹ A tela foi exposta em 1829, na primeira exposição dos alunos da Academia Imperial de Belas-Artes organizada por Debret. Ver Adolfo Morales de Los Rios Filho, *O Ensino Artístico: Subsídios para sua História*,

pelo céu repleto de nuvens baixas e claras, num misto de tons brancos, amarelos e azuis, e o inferior amplamente povoado e escuro, com inúmeras fragatas, edificações e um grande número de pessoas que aguardam o desembarque. O tratamento dado por Taunay propõe uma certa teatralidade, pois ilumina propositadamente as figuras da corte que estão desembarcando, tema central da pintura, jogando apenas focos de luz na margem escurecida, em sua quase totalidade, as testemunhas do espetáculo. A luz adentra o continente e traz consigo as figuras reais, colocadas em destaque no lado direito da composição. As figuras assemelham-se àquelas produzidas pelo pai em *Vista da Igreja da Glória*, localizadas dentro e fora das fragatas e destacadas pela luz no plano inferior. Este é um aspecto essencial na relação entre os Taunay, já que Félix-Émile sobressai-se nas figuras de pequeno e médio porte, à maneira do pai, também evidenciada nos desenhos feitos para a produção do Panorama de 1824, com as figuras diminutas da corte representadas no canto direito. Essa aproximação é igualmente clara quando analisamos a tela mostrada na exposição *30 Mestres da Pintura no Brasil*¹², intitulada *Paisagem do Rio de Janeiro*¹³, onde as figuras humanas são cuidadosamente trabalhadas na composição, tanto aquelas que estão contemplando a baía, num grupo de homens e mulheres de corte, ou o escravo de calças vermelhas no canto inferior esquerdo e o homem que acena na escadaria da imponente edificação branca. Aparecem também na tela os animais tão representados pelo pai e, notadamente, Félix-Émile Taunay coloca ao centro da obra uma ruína, dando à composição a conotação clássica simbolizada pela passagem do tempo. A cor branca da edificação associa-se perfeitamente a esse universo arcádico, também imposto pela ruína e pelos animais no primeiro plano, oferecendo à cena uma serena contemplação do paisagem carioca, ainda que ao fundo seja imediatamente reconhecida a brasilidade do morro do Pão de Açúcar. Nesse sentido, o classicismo da obra de Félix-Émile coloca-se rapidamente ao lado de *Vista da Igreja da Glória* e *Igreja da Glória*, de Nicolas-Antoine Taunay, ambas caracterizadas pela atmosfera que transmite, através da luz, o caráter imponente da edificação religiosa.

Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1942; e J.-B. Debret, *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, Belo Horizonte, Itatiaia, São Paulo, EDUSP, 1989.

¹² Exposição realizada no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, de maio a julho de 2001, e no Museu Nacional de Belas-Artes, Rio de Janeiro, de agosto a outubro de 2001. Ver Catálogo *30 Mestres da Pintura no Brasil*, São Paulo, 2001.

¹³ Coleção particular.

Paisagem do Rio de Janeiro, contudo, remonta a questões de outra ordem. A mesma tela aparecera em 2000 na Mostra do Redescobrimento, no módulo “Olhar Distante”, com outro título e atribuição. Pedro Corrêa do Lago apresenta a obra *Vista do Pão de Açúcar* como atribuída a Nicolas-Antoine Taunay, após anos de atribuição ao filho Félix-Émile. Segundo Lago, Taunay-filho teria feito uma aquarela da referida tela que indicava a atribuição anterior, no entanto, a obra final aproximar-se-ia das características da pintura do pai, justificando a mudança.¹⁴ No ano seguinte, a mesma tela reaparece com outro título e atribuição na exposição *30 Mestres da Pintura no Brasil*, curada por Luiz Marques. A questão atrai-nos de maneira singular, pois reforça o argumento de proximidade entre Taunay pai e filho e atualiza a discussão acerca da pintura de paisagem de Félix-Émile daquele período. A aquarela realizada por Taunay-filho citada por Lago, mas não reproduzida no catálogo nem exposta naquele módulo, é de especial importância para o caso. É conveniente lembrar que, recentemente, pesquisadores da *Coleção Brasileira/Fundação Ranck-Packard/Estudar*¹⁵ revelaram a atribuição da aquarela *Praia Dom Manuel*, antes anônima, a Félix-Émile Taunay, autor da pintura a óleo de mesmo tema intitulada *Paisagem Histórica de um Desembarque no Largo do Paço*, analisada acima, datada de 1829 e presente no Museu Imperial de Petrópolis. Taunay teria feito a aquarela em 1823 e realizado o óleo em 1829, apresentando-o na primeira exposição de belas-artes ocorrida na Academia Imperial daquele ano. A atribuição da Coleção Brasileira confere às aquarelas de Taunay e à questão das atribuições novos valores, indicando a existência de aquarelas realizadas por Félix-Émile e posteriormente transformadas em óleo, prática comum aos pintores paisagistas, e talvez resolvendo o conflito de autoria das telas apresentadas por Lago e Marques. Se as obras do filho daquele período assemelham-se às telas realizadas pelo pai, seu primeiro formador, por que não poderia ser Félix-Émile o autor de *Paisagem do Rio de Janeiro* ou *Vista do Pão de Açúcar*, já que anteriormente fizera uma aquarela de mesmo tema, assim como também realizara aquela presente na Coleção Brasileira e a posterior tela do Museu Imperial de Petrópolis? Hipótese que nos seduz particularmente, Taunay-filho poderia ter se utilizado do mesmo método para a produção do óleo e, mais ainda, por suas obras do período reportarem a uma formação estreitamente vinculada à Europa, sendo a referência

¹⁴ Pedro Corrêa do Lago, *O Olhar Distante*, Catálogo da Mostra do Redescobrimento, São Paulo, Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.

¹⁵ Carlos Martins, *Revelando um Acervo: Coleção Brasileira*, Fundação Ranck-Packard/Fundação Estudar, São Paulo, Bei Comunicação, 2000.

paterna primordial em suas composições. É forçoso dizer que, por ora, a questão permanece suspensa, embora ofereça chaves instigantes para o (re)conhecimento da obra de Félix-Émile.

Por outro lado, a análise das obras *Mata reduzida a carvão* e *Vista da Mãe-d'água*¹⁶, produzidas em meados dos anos de 1842 e citadas nos Catálogos das Exposições Gerais da Academia do período, levou-nos a uma divisão da produção artística de Taunay. Esta divisão diz respeito às telas produzidas anteriormente à sua gestão como diretor da Academia Imperial de Belas-Artes, analisadas acima, e aquelas produzidas estritamente para o âmbito acadêmico, cujo caráter didático é inegável. Com essas telas, Taunay procura instaurar um novo modelo de pintura de paisagem e de história, contraposta àquela realizada anteriormente por uma maioria de paisagistas concentrados no Rio de Janeiro, inclusive aquela feita por ele próprio, e também a paisagem produzida pelo pai Nicolas-Antoine. Esta nova concepção artística elaborada no ambiente acadêmico, a nosso ver, retomaria algumas características das ilustrações de viagem e suas investigações científicas, ao mesmo tempo em que manifesta uma temática histórica atualizada e uma aproximação com a literatura romântica brasileira do período, especificamente àquela do escritor José de Alencar em suas obras *As Minas de Prata* e *O Guarani*.

A relação entre a literatura e o elemento pictórico teria já se originado anteriormente ao período aqui tratado, recorrente entre os viajantes e naturalistas de passagem pelo Brasil ao final do século XVIII, estendendo-se ao século XIX, os quais traziam em seus diários e pranchas o discurso científico acerca da natureza, investigando-a e transmitindo ao mundo o conhecimento através da escrita e do instrumento visual.¹⁷ Os viajantes naturalistas trariam o conhecimento do desconhecido e sua classificação, oferecendo à literatura o seu valor científico, enriquecendo o discurso literário, ao mesmo tempo em que possibilitava a construção da paisagem e granjeava um valor didático. A partir daí, pensamos na formação de uma pintura de paisagem no século XIX brasileiro que procura, *pari passu*, apresentar o conhecimento botânico da natureza, identificando as vegetações na floresta também a partir do instrumento científico oferecido anteriormente pelos viajantes e seus desenhistas. Nesta abordagem, inserimos uma fase específica da

¹⁶ Telas pertencentes ao Museu Nacional de Belas-Artes.

¹⁷ Diversas expedições científicas estiveram no Brasil nos séculos XVIII e XIX, entre os quais Langsdorf, Spix e Martius, Maximilian Wied-Neuwied.

pintura paisagística de Félix-Émile Taunay, mais precisamente aquela presente em sua doutrina acadêmica e realizada no período de direção da instituição.

A análise de *Vista de um mato virgem que se está reduzindo a carvão* indicou-nos uma composição notadamente calculada e minuciosa, tanto no que se refere à leitura do tema determinado pela obra, quanto nos detalhes em torno da concepção da vegetação na floresta e das figuras ali representadas. A obra claramente manifesta um discurso histórico obtido pela proposta de uma narrativa ocorrida dentro da floresta, expressa a partir da divisão formal apresentada por Taunay na tela. Dividindo-a em duas partes que se antagonizam, Taunay procura transmitir a sua mensagem histórica, identificando, de um lado, a natureza em seu estado intocado, ainda composta de uma vegetação que é natural e grandiosa, mas que já sente o início do processo ocorrido no lado oposto, e, de outro, a floresta já inserida no contexto do “desenvolvimento”, queimada e transformada em carvão, abrindo no espaço uma clareira repleta de homens e de um cemitério de troncos. Composta de tons variados de verde e de múltiplas espécies de “plantas que se conhecem”¹⁸, fielmente de acordo com a vegetação ali representada, Taunay mostra já em seu primeiro plano o sentido da obra. Não é ao acaso que a imensa árvore no primeiro plano encontra-se já amparada pelos galhos estreitos, desprovida da cor natural que ainda reside na mata fechada, contrapondo-se imediatamente à fumaça carvoeira do lado oposto. A mensagem advém de uma leitura evidente, indicada pela divisão pictórica de Taunay. Forma-se uma paisagem histórica e atualizada, manifestando as ocorrências nas florestas do Rio de Janeiro, contraposta claramente à paisagem feita anteriormente pelos paisagistas presentes na cidade, em sua maioria inseridas no classicismo arcádico de Claude Lorrain e Nicolas Poussin, sobretudo aquela produzida por Nicolas-Antoine Taunay. O exemplo do pai parece-nos o mais próximo – não somente pelo parentesco e pela herança artística, sua primeira influência – para mostrarmos a diferença que se instala na composição paisagística com a abordagem histórica e naturalista de Félix-Émile Taunay nesta tela. Antes, procuramos demonstrar como se dava a construção da paisagem de Taunay a partir de uma

¹⁸ “O painel que, a meu ver, contém o caráter das nossas plantas, e sua situação conveniente, é o sr. Félix Taunay, representando a redução das matas a carvão: falta a esta obra somente o talento manual do paisagista, porque no mais, no que tende ao caráter da nossa natureza, e à expressão da idéia que ele quis consagrar, tem um grande merecimento; a composição é grandiosa, as árvores se conhecem e o pensamento, filosófico”. Alfredo Galvão, Manuel de Araújo Porto-Alegre, sua influência na Academia Imperial e no Meio Artístico Nacional. In *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 14, 1959, p. 52.

formação que se mantinha estreita com a produção do pai Nicolas. Ao visualizarmos e entendermos a poética das telas de Nicolas-Antoine Taunay mencionadas anteriormente, notamos a inovação advinda da concepção paisagística por meio das telas de Félix-Émile Taunay produzidas em âmbito acadêmico. É possível percebermos a alteração no discurso pictórico, onde o tom arcádico e pastoril desaparece, e a luz empregada na composição perde sua conotação clássica, voltando-se ao natural. A tela de Félix-Émile aparece pela primeira vez no Catálogo de Exposições Gerais de 1842¹⁹, juntamente às outras telas citadas acima, e mostra as direções tomadas pela Academia Imperial de Belas-Artes na formação da pintura de paisagem, identificando as características de uma arte que procura adquirir um status “nacionalista”, voltando-se para uma temática atualizada e repleta de características realistas, aproximando-se ainda do elemento científico outrora representado pelos pintores das expedições naturalistas.²⁰

A retomada destes pintores na análise das obras de Félix-Émile Taunay produzidas para a Academia deve-se, sobretudo, ao caráter botânico e científico da representação da natureza, já ressaltado pelo próprio pintor Manuel de Araujo Porto-Alegre que, mesmo inimigo declarado de Taunay, coloca-o como característica inerente à sua obra. Se pensarmos em Carl Friederich Philipp von Martius e Johann Baptist von Spix em *Viagem pelo Brasil*²¹ e seus relatos acerca dos aspectos geográficos, da botânica e zoologia, além da descrição dos costumes das regiões brasileiras, e ainda nos desenhos de Thomas Ender contidos na obra de Martius *Flora Brasiliensis*²², teremos a dimensão do caráter científico destas expedições. Entre as diversas ilustrações contidas em *Flora Brasiliensis*, interessa-nos mais particularmente uma realizada por Thomas Ender intitulada *Floresta cortada, com uma velha figueira em São João Marcos, província do Rio de Janeiro*, datada de 1817, ano em que chega ao Brasil com a comitiva da futura Imperatriz Leopoldina, e participante da expedição de Martius. O tema da tela é expresso pelo título. Trata-se da devastação de uma floresta nos arredores do Rio de Janeiro, técnica utilizada aqui para a produção agrícola. A esse respeito, diz Martius:

¹⁹ *Notícia do Palácio da Academia Imperial das Bellas Artes do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Tipographia Nacional, 1842.

²⁰ Flora Süsskind, *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*, São Paulo, Cia. das Letras, 1990.

²¹ J. B. von Spix, e C. F. P. von Martius, *Viagem pelo Brasil*, Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1938.

²² C. F. P. von Martius, *A Viagem de von Martius, Flora Brasiliensis*, Rio de Janeiro, Index, 1996.

Da mesma maneira que a vista de uma floresta inteira, que chamam virgem (mato virgem), tem algo que chamarias divino e casto, assim também, demoniacamente as primitivas florestas cortadas se apresentam. Com efeito, quando pensas sobre a notável magnitude e a sublimidade da natureza, interpõe-se, ao mesmo tempo, a cobiça do gênero humano de possuir, que, a tudo desprezando, nada que possa estar a serviço da utilidade deixa intacto.²³

A ilustração é composta de maneira a oferecer ao espectador o impacto da técnica empregada; no primeiro plano, aparece a grandíssima figueira de centenárias raízes à mostra, envolta de pequenas vegetações. Ao fundo, a narrativa se completa, contrapondo-se imediatamente ao primeiro plano, apresentando um grande número de troncos cortados, com o ambiente tomado pela fumaça no último plano. O paralelo com a tela de Taunay parece claro, não somente por tratar-se da devastação das florestas tropicais, ainda que para fins diferentes, o carvão e a lavoura, mas por estabelecer uma composição pictórica narrativa, onde se apresenta uma mensagem histórica calculadamente construída tanto por Taunay quanto por Ender. Natureza grandiosa e desmatamento são expostos, e em sua nota explicativa sobre a obra presente no Catálogo da Exposição Geral de 1842, assim como Martius, Taunay também não deixa de transmitir o alerta frente ao desenvolvimento da prática carvoeira:

A desapareição dos mais belos exemplares do reino vegetal nos arredores da Cidade ameaça a esta, segundo cálculos irrefragáveis, com diminuição das águas vivas e elevação do grau médio de calor, dois males reciprocamente ativos.²⁴

A paisagem brasileira no romance de Alencar *As Minas de Prata*, datado de 1862, apresenta em sua concepção a mesma idéia presente na obra de Taunay e Ender, relatando as conseqüências naturais da presença do homem na floresta, identificando o desmatamento. O pajé Abaré da obra de Alencar funde-se em sua natureza, manifestando consigo a mesma fragilidade presente na mata, destruída pelo homem que a adentra em busca das riquezas minerais. É uma espécie de guardião do que ainda resta a ser explorado, espectador das investidas dos personagens em busca das minas de prata, o satânico Padre Molina e o herói Estácio, herdeiro do valioso mapa deixado pelo pai. Ainda que Alencar

²³ Idem, vol. I., p. 75.

²⁴ *Notícia do Palácio da Academia Imperial das Bellas Artes do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Tipographia Nacional, 1842.

ofereça à sua cena uma iluminada teatralidade e resgate a grandiosidade da natureza ali tocada e desgastada, não deixa de descrever e denunciar a presença do homem na mata e os perigos do bandeirantismo em busca de riquezas.

Encontramos aí a fusão entre a linguagem artística e literária, pois ambas procuram demonstrar em seu discurso as transformações ocorridas na paisagem alterada pela ação do homem – lavoura, carvão e minério –, manifestadas através de uma narrativa histórica atualizada e documental. Alencar, Ender e Taunay reproduzem em seus discursos a descrição científica ou botânica da vegetação, aliada a uma composição ou narrativa minuciosamente calculada, transmissora de uma mensagem histórica e documental da paisagem por meio do instrumento da escrita ou visual. A natureza de Alencar amplamente exaltada em *O Guarani*, a qual é descrita a partir de um olhar naturalista instrutivo que domina a prosa literária brasileira do período²⁵ e indica a formação de uma paisagem tropical e nacionalista, repleta de “vistas e detalhes paisagísticos, coqueiros, palmeiras, sabiás, [...] que ocupam o cenário ficcional”²⁶ e presente parcialmente na tela de Taunay, perde o sentido romântico na obra literária seguinte, inserindo a paisagem numa concepção histórica e atual, esvaziada de adjetivos. O mesmo ocorre na tela de Taunay *Vista da Mãe-d'água*, também produzida para o ambiente acadêmico e exposta em 1842, com sua grandiosa natureza composta de maneira circular. No centro, há o sistema de canalização fundado pelo Sr. Gomes Freire de Andrade, por ordem de D. João V em 1750.²⁷ Quase cem anos depois, o sistema está ali presente em meio à floresta do Rio de Janeiro, e Taunay o reproduz pictoricamente de modo a tornar central a importância da obra realizada, cujo cano d'água corta a tela de um lado a outro. O crítico de arte brasileiro Gonzaga-Duque considera a tela um dos melhores trabalhos de Taunay e descreve:

O quadro tem mais comprimento do que largura; ao fundo um corte de montanha, crespa de árvores; depois, descendo para o primeiro plano, uma outra montanha, de forma cônica; no alto de sua fralda vê-se uma casa rústica – a antiga caixa d'água, da qual parte para a outra montanha à esquerda, representada em corte, uma bica de madeira. O céu está manchado de

²⁵ Ver Valéria de Marco, *A Perda das Ilusões. Romance histórico de José de Alencar*, São Paulo, Editora da Unicamp, 1993, e Sússekind, *op. cit.*

²⁶ Sússekind, *op. cit.*, p. 60.

²⁷ *Notícia do Palácio da Academia Imperial das Bellas Artes do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Tipographia Nacional, 1842, 1844, 1847.

nuvens rarefeitas, branco de zinco; as montanhas revestidas de exuberante vegetação destacam-se perfeitamente do fundo, onde há muito ar, o ar fresco, oxigenado, tonificante, das alturas.²⁸

A descrição de Gonzaga Duque traz sua predileção e o julgamento favorável à obra, ao contrário da *Mata reduzida*, que considera “áspero e desagradável”, além de criticar a composição dos troncos e a importância dada por Taunay à reprodução fiel da natureza:

Os troncos de árvore que figuram neste quadro mostram ter sido pintados um por um, com toda paciência, com toda observação do detalhe. [...] Preocupando-se o artista com a reprodução exata de exemplares do reino vegetal, deixou de transmitir a comoção sentida diante da natureza, e o que conseguiu foi pintar a óleo uma estampa para qualquer museu botânico.²⁹

Gonzaga-Duque atinge exatamente o nosso ponto de abordagem, pois é clara a intenção de Taunay em desvincular a sua obra do caráter arcádico da pintura, aproximando-a dos ilustradores botânicos expedicionários, além de compor sua tela de maneira cuidadosa e calculada, elaborando sua narrativa histórica com minúcia. Quanto às figuras humanas presentes na composição, Gonzaga-Duque não é menos incisivo em sua análise, considerando o desenho desgracioso e as cores muito vivas.

No entanto, a figura humana torna-se presente de maneira substancial. Em *Mata reduzida a carvão*, o grupo de escravos que realiza o corte é marcante, não somente pelo caráter temático mas pela maneira formal de construção das figuras realizada por Félix-Émile Taunay. Os frades franciscanos e sua intrínseca relação ao ambiente pastoril dão lugar aos escravos, parte fundamental da sociedade fluminense do período. A divisão de tarefas é explícita na tela: a inspeção da mata a ser desmatada, o corte da madeira e sua organização até o momento da queima. No lado direito da tela, as figuras são diminutas frente ao imenso caule, e há ali ainda um resquício da atitude contemplativa em vista de sua grandiosidade. No lado esquerdo a produção em tarefas é clara, e as figuras do primeiro plano são cuidadosamente elaboradas na realização de suas funções. Notamos que Taunay emprega o desenho na produção das mesmas, tratando individualmente de cada uma delas, dispostas nas mais variadas posições, e a pincelada parece ser calculada e cuidadosa, ao contrário das figuras concentradas no plano superior, compostas através de pinceladas

²⁸ Luiz Gonzaga Duque, *A Arte Brasileira*, São Paulo, Mercado das Letras, 1995, p. 100.

²⁹ Idem, *ibidem*.

rápidas coloridas, como parece também ocorrer em *Vista da Mãe-d'água*, onde as figuras de escravos parecem ser inteiramente desprovidas da técnica do desenho.

A partir dessas diversidades técnica e temática, a produção de Taunay oferece ainda um amplo campo de abordagem, visto suas variações de acordo com os períodos de sua composição. Seu estudo inicial oferece como interpretação o emprego de uma concepção diferenciada no tratamento da paisagem e da temática para as telas produzidas dentro e fora do ambiente acadêmico. No caso específico da paisagem e da pintura de história, sobretudo as obras aqui analisadas produzidas por Taunay para a Academia e mostradas nas exposições gerais a partir de 1840³⁰, notamos como o pintor constrói um novo modelo de paisagem, retomando a ilustração científica dos viajantes e inserindo a pintura em uma temática histórica, identificando e narrando fatos atuais e estreitando suas relações com a literatura, cuja abordagem centrava-se também nessas questões. Leva ao público um modelo artístico atualizado para o tratamento da paisagem, contraposta àquela temática arcádica e pastoril realizada por ele próprio e principalmente pelo pai Nicolas-Antoine Taunay no Rio de Janeiro, formando na Academia uma nova concepção artística na abordagem aos temas nacionais. A diversidade de sua produção faz-se, portanto, presente, demonstrando sua formação, seus objetivos como pintor e seus projetos como diretor da Academia Imperial de Belas-Artes ao visar, sobretudo, a construção de uma arte brasileira, intensamente citada em seus discursos presentes nas atas das sessões públicas anuais da instituição. Discussão incessante e saborosa na historiografia da arte no Brasil, percorremos ainda os caminhos de sua interpretação.

³⁰ Sobre as exposições gerais, ver também Carlos Roberto Maciel Levy, *Exposições gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas-Artes, Período Monárquico*, Rio de Janeiro, Pinakothek, 1990.

*Quando a história (re)inventa a arte: a Escola de Pintura Fluminense.**

Leticia Coelho Squeff*

Quando o Brasil tiver o seu Vasari, estas curtas notícias hão de servir de base para trabalhos mais amplos, e desafiarem [sic] pesquisas acerca dos nossos artistas primitivos.
Araújo Porto-alegre, “Manuel Dias, o Romano”

Em uma de suas cartas para Manuel de Araújo Porto-alegre, Jean-Baptiste Debret fazia a seguinte sugestão: que o ex-discípulo fosse “o historiógrafo do Brasil, honra pouco comum, que recaí em suas atribuições”.¹ Seguindo as palavras do mestre, Araújo Porto-alegre (1806-1879) faria da história parte de sua diversificada atuação na vida cultural do Império. Pintor e arquiteto, com incursões pela literatura, teatro e jornalismo, entre outros, Porto-alegre foi também um dos primeiros sócios do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB): orador da instituição por 14 anos, e mais tarde, seu secretário e vice-presidente. A história transbordaria os limites da participação no IHGB, sendo elemento fundamental de sua atividade como crítico e publicista.

Porto-alegre buscou reconstituir a história dos mais variados gêneros artísticos: não só a pintura, como a literatura, a música e o teatro foram contemplados, totalizando cerca de quarenta artigos. As belas-artes correspondem a mais da metade desse número. O projeto de ser o “historiógrafo” das artes brasileiras impunha, antes de tudo, o desafio de transpor obstáculos como a dispersão e o desconhecimento das fontes. Entre 1837 e 1859, ano em que voltou definitivamente para a Europa, Porto-alegre jamais deixou de pesquisar a história artística do Império. Realizou uma verdadeira peregrinação por igrejas e

* Este texto apresenta uma versão modificada de um dos capítulos de minha dissertação: *O Brasil nas letras de um pintor: Manuel de Araújo Porto-alegre (1806-1879)*, FFLCH-USP, 2000.

** Doutoranda em História da Arte e Arquitetura (FAU-USP) e Mestre em História Social (FFLCH-USP).

¹ Carta de 28 de outubro de 1837, *apud* Rodrigo Naves, *A forma difícil*, São Paulo, Ática, 1996, 2ª ed., p. 118.

irmandades, na busca de informações sobre a vida e a atuação dos artistas da colônia.² O trabalho, bastante penoso, foi referido algumas vezes pelo autor.³

O primeiro resultado desta verdadeira garimpagem nos arquivos eclesiásticos da corte resultou no artigo “Memória sobre a antiga Escola de Pintura Fluminense”. Trata-se do primeiro ensaio de história das ‘belas-artes’ brasileiras que se conhece.⁴ Com este texto Porto-alegre ousava fazer pela primeira vez uma interpretação sistemática do passado artístico. Depois dele, escreveria outros artigos em jornais e revistas da corte, falando de gente como o músico José Maurício e o toreada Mestre Valentim, de exposições na Academia Imperial de Belas-Artes (AIBA), da chegada da Missão Francesa ao Rio de Janeiro, entre outros. Vários destes textos tiveram grande influência sobre os estudos posteriores. Contudo, talvez se possa afirmar que nenhum teve tão grande impacto sobre a historiografia como a “Memória”. Façamos uma análise breve deste artigo, para evidenciar sua importância para a história das artes brasileiras.

O artigo focaliza a Escola de Pintura Fluminense que, durante o século XVIII, produziu notáveis artistas, a maioria pintores. O texto apresenta, uma a uma, as biografias dos artistas da escola. Conforme o volume de informações alcançadas, descreve as obras realizadas e a importância de cada indivíduo para o desenvolvimento geral. A narrativa segue um critério temporal, iniciando-se por Frei Ricardo do Pilar, que era “o pintor histórico mais antigo”. José de Oliveira Rosa, segundo artista do grupo, foi definido como “chefe da Escola Fluminense”. João Francisco Muzzi, de origem italiana, “deu-se à cenografia”. O quarto artista, João de Sousa pertencia “à classe dos coloristas”. Manuel da Cunha e o pintor Leandro Joaquim, “de pincel suave”, produziram várias obras para igrejas e irmandades. “O sétimo pintor é o afamado Raymundo, por primar nas duas artes da

² Rodrigo Melo Franco de Andrade atribui a Porto-alegre o mérito de ter descoberto as fontes para o estudo das belas-artes na colônia: os livros de registros e de contas dos arquivos eclesiásticos. Araújo Porto-alegre, precursor dos estudos de história da arte no Brasil. In *RIHGB*, vol. 184, 1944, pp. 119-133.

³ “Até hoje têm sido malogradas todas as tentativas que fiz para saber ao certo o dia e o lugar do nascimento do mestre Valentim, assim como o da sua morte, bem que me desse ao penível e fastidioso trabalho de andar por essas igrejas a mendigar favores e ler e reler os assentos de óbitos.” Porto-alegre, *Iconografia Brasileira*. In *RIHGB*, vol. XIX., 1856, p. 370.

⁴ Antes dele, em 1834, Porto-alegre falou sobre alguns artistas coloniais para os membros do Instituto Histórico de Paris. Mas as informações deste texto são bastante genéricas. V. Resumo da história da literatura, das ciências e das artes no Brasil, por três membros do Instituto Histórico. *Apud* Jean-Baptiste Debret, *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, vol. 3, São Paulo, Martins/Edusp, 1972.

escultura e da pintura”. O último artista da Escola é José Leandro, denominado “o melhor pintor histórico e o mais fiel retratista de sua época”.

Lido para os consócios do Instituto Histórico e publicado pela *Revista Trimestral* do IHGB, o texto dever ter provocado algum espanto nos contemporâneos. Em primeiro lugar, pelo modo franco com que tratava da condição peculiar dos ‘artistas’ da colônia. Além disso, uma leitura mais acurada demonstraria haver lacunas e desvios curiosos na história contada pelo crítico.

Escravos Artistas

O artigo dava status de artista a artesãos de origem humilde, entre eles ex-escravos e mulatos – o que devia soar estranho numa sociedade escravocrata e aristocrática como a do Império brasileiro. O autor evitou esconder ou suavizar a condição peculiar daqueles homens. Nesse sentido, afirmava:

Este quinto mestre [da Escola Fluminense] nasceu escravo da família do nosso Secretário Perpétuo: seu senhor, vendo-lhe uma grande vocação para a pintura, o levou a Lisboa, aonde aprendeu e se aperfeiçoou muito na sua arte.⁵

A valorização do negro ou mulato seria, aliás, um aspecto recorrente nos escritos de Porto-alegre. Na “Iconografia Brasileira”, outro artigo publicado na Revista do Instituto Histórico, os três artistas mencionados eram mulatos. Sem meias-palavras, Porto-alegre afirmava que José Maurício descendia pelo lado paterno de uma família estabelecida em Irajá, “e pelo materno de uma crioula da Guiné”. Também na Academia Imperial de Belas-Artes, lugar onde a ação dos artistas franceses fazia-se mais visível, Porto-alegre apontaria como exemplo a ser seguido os obscuros mestiços e escravos da colônia, calando sobre os prestigiados membros da Missão Francesa.⁶ Tampouco haveria constrangimento em falar

⁵ Porto-alegre, Memória sobre a antiga Escola de Pintura Fluminense, *op. cit.*, p. 553.

⁶ Porto-alegre, Discurso de posse, pronunciado na Academia de Belas-Artes em 11 de maio de 1854, *apud* Alfredo Galvão, Manuel de Araújo Porto-alegre; sua influência na Academia Imperial de Belas-Artes e no

destes homens para uma platéia de estrangeiros. Diante de europeus, no Instituto Histórico de Paris, o autor proclamava:

Os conventos também tiveram os seus escravos artistas; e a posteridade livre que se aglomera hoje sob seus peristilos não imagina sequer que foram erguidos por mãos acorrentadas.⁷

Proclamar um escravo como um dos grandes artistas brasileiros ou elogiar um mulato diante de uma platéia composta por homens de letras europeus ou membros destacados da corte de D. Pedro II era uma atitude no mínimo corajosa.⁸ A escravidão era vista por vários contemporâneos como o maior obstáculo que impedia que o Império brasileiro ocupasse seu lugar de direito entre as sociedades civilizadas do Ocidente.⁹ Assim, ao incluir os escravos entre aqueles que realizaram as obras artísticas mais notáveis do passado do império, Porto-alegre nadava contra a corrente. Impertinência que certamente iria lhe custar caro mais tarde.

Mais do que isso, o crítico não ser furtaria a fazer comparações um tanto estranhas para o universo com que se defrontava. Na “Memória”, as obras de frei Ricardo do Pilar, primeiro artista da Escola, foram comparadas às criações de artistas como Giotto e Cimabue. A seguir, Porto-alegre conta que, ao ser levado pelo mestre Debret para conhecer “as obras de nossos patrícios”, ficara maravilhado com o interior da Igreja dos Terceiros de S. Francisco, julgando tratar-se de obra “de algum italiano”. O criador daquelas maravilhas

meio artístico do Rio de Janeiro. In *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, vol.14, n. 19-20, 1950.

⁷ Porto-alegre, *Resumo da história da Literatura, das ciências e das artes no Brasil*, apud Debret, *op. cit.*, p. 103.

⁸ A corte do Rio estava cheia de mulatos, que conquistaram postos de destaque na vida política e cultural da cidade. Entretanto, são bem conhecidos os problemas de homens Francisco de S. Torres e Justiniano José da Rocha para contornar o preconceito contra suas origens. Tratava-se de lutar contra o que o viajante Charles Expilly chamou de “aristocracia de pele”. Para Sérgio Buarque de Holanda, o viajante explicitava a distância entre as condições reais e a situação legal do país. Cf. A herança rural, sua desagregação. In *História Geral da Civilização Brasileira*, São Paulo, Difel, 1960-, t. II, vol. 1, pp. 36-38.

⁹ “Tanto no Brasil quanto na França cristalizou-se uma imagem do Brasil como guardião da civilização européia no novo mundo”. Manuel L. S. Guimarães, *Geschichtsschreibung und Nation in Brasilien- 1838-1857*. Berlin, Januar, 1987, p. 74. Ver também: Ilmar R. de Mattos, *Tempo Saquerema*, São Paulo, Hucitec, 1987. Para uma visão de como o problema aparece no campo da história ver, por exemplo, Afonso C. Marques dos Santos, A invenção do Brasil: um problema nacional? In *Revista de História*, n. 118, 1985.

era o compatriota José de Oliveira Rosa, outro artista fluminense.¹⁰ A comparação entre artistas brasileiros e europeus seria, aliás, recorrente entre seus escritos:

Valentim elevou a arte borrominica a um ponto tal, que rivaliza com as maravilhas de Versailles e a Capela Real de Dresda. [...]
José de Oliveira é o Pozzo brasileiro [...]
José Maurício foi o homem que nasceu como Dante em uma época bárbara para a música [...]¹¹

Ao associar os nacionais a figuras de renome, cujo talento e ‘gênio’ artístico estavam solidamente abalizados, Porto-alegre inseria os brasileiros em uma tradição já consolidada. Contudo, essas afirmações não deixam de provocar um certo estranhamento. Para além do fato de aproximar figuras e/ou tradições que pouco ou nada tiveram em comum, essas comparações pareciam deixar de lado um dado fundamental: que os homens estudados pelo crítico dificilmente admitiam a classificação de ‘artistas’. Sobretudo para nosso autor.

Marcado pela experiência do ensino acadêmico oitocentista, por um lado, e já tocado pelos influxos do primeiro romantismo, por outro, Araújo Porto-alegre concebia a atuação artística a partir de categorias elevadas. Para ele, o exercício das “Belas-Artes” exigia estudos “aturados”, que culminavam com o domínio de uma ampla gama de saberes ligados à tradição ocidental (história, mitologia, matemática, ótica, geometria). Por outro lado, a obra de arte, mesmo sendo resultado de um rígido aprendizado, também era espaço para manifestação do gênio individual do artista.¹² Era a partir destes critérios que o autor iria fazer suas críticas às exposições da Academia, por exemplo. Estas categorias eram em tudo dissonantes do universo com o qual o crítico se confrontava ao estudar a Escola Fluminense.

Sendo escravos, forros, mulatos ou brancos livres, os artistas da colônia contavam, não raro, entre os párias sociais. Para eles coubera uma atividade que, se muitas vezes lhes garantia a liberdade – apesar do vínculo estrito que mantinham com os mestres de seu ofício – por certo dificilmente significava prestígio social ou enriquecimento. A despeito da

¹⁰ Porto-alegre, Memória sobre a antiga Escola de Pintura Fluminense, *op. cit.*, p. 552.

¹¹ Porto-alegre, Santa Cruz dos militares. In *Ostensor Brasileiro*, 1845, pp. 241-248, pp. 242-43.

¹² Parece consenso na historiografia o fato de que a geração do crítico, constituída em torno da figura de Gonçalves de Magalhães, foi a introdutora no Brasil de temas próprios ao Romantismo, mas manteve-se, sob vários pontos de vista, fiel à estética anterior. Ver, no que diz respeito à literatura, por exemplo, Antonio Candido, *Formação da Literatura Brasileira*, São Paulo, Martins, 1959, 2 vols.

ausência de um conjunto coeso de regras compartilhadas, as corporações possuíam normas bastante rígidas para o ingresso e a promoção de aprendizes e mestres. Os negros e mulatos eram incorporados ao sistema corporativo de formas diversas: como escravos; alugando seus serviços como negros de ganho; ou ainda como libertos – e nesse caso ficava aberta teoricamente a possibilidade de ascensão profissional.¹³ Fora do contexto das oficinas de ofícios, nas fazendas e casas particulares, escravos eram utilizados na feitura de móveis e utensílios domésticos, para decoração e pintura das residências, realizando, muitas vezes com maestria, ofícios e atividades de artesanato.

Os artistas da colônia também raramente possuíam uma especialidade: realizavam da pintura de afrescos ao douramento de móveis, da arquitetura à pintura de paredes, da estatuária à “encarnação” de imagens. À falta de especialização correspondia um aprendizado informal, conquistado com a observação dos mestres, aos quais o aprendiz ia ajudando com tarefas progressivamente mais complexas, conforme aumentavam seus conhecimentos. Aqueles homens tinham uma formação predominantemente prática.¹⁴ Também não lhes era dada a possibilidade de criar livremente. A manifestação do ‘gênio’, a expressão individual, passava bem longe do que era esperado de humildes artesãos. Cada realização ‘artística’ estava condicionada à vontade do contratante, que participava de todas as etapas do processo de criação. A cópia de estampas vindas do Reino era, além disso, prática recorrente.

Neste contexto, o objeto que Porto-alegre tinha nas mãos mostrava-se, de saída, problemático. Afinal, a questão era mais espinhosa do que nunca: se o passado colonial da corte legara obras que podiam ser classificadas como “arte”, seus autores não se ajustavam facilmente à categoria de artista. O crítico, no entanto, não parece se importar muito com essas diferenças, chegando ao ponto de comparar aqueles homens a renomados artistas europeus. É com este objeto desconcertante nas mãos, e fazendo dele um material um tanto incômodo para as elites do Império, por comparar grandes nomes da história da arte

¹³ Geralmente as corporações eram controladas por brancos, reinóis a partir de fins do século XVIII. Era sob a liderança destes homens que se organizavam as corporações. As possibilidades de um negro forro ou mulato chegar a mestre de oficina eram diminutas: em todo o período colonial houve uma supremacia de mestres e oficiais brancos. A única corporação conhecida a ter grupo de oficiais ‘de cor’ livres foi a liderada por Alejadinho. Jaelson B. Trindade, *Arte colonial: corporação e escravidão*. In E. Araújo. (org.), *A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*, São Paulo, Tenenge, 1988, p. 121, passim.

¹⁴ Cf. P. M. Bardi, *O labor artesanal, História da Arte Brasileira*, São Paulo, Melhoramentos, 1975, p. 66, passim.

européia a ex-escravos e mulatos, que Porto-alegre empreende sua primeira incursão sistemática ao passado artístico. Cabe, agora, acompanharmos sua narrativa.

Refazendo um percurso: de volta à Escola Fluminense

O objeto não é, aliás, o único ingrediente curioso do texto. Esta interessante “história” das artes na colônia possui parcas referências cronológicas. O artigo começa situando o leitor no tempo de forma genérica:

[...] é do seio da primeira [colônia], Senhores, que venho arrancar do esquecimento alguns nomes ilustres nas artes, nomes de artistas que honram a terra em que nasceram, e que fundaram a primitiva Escola Fluminense, que de certo merecem uma menção honrosa em nossos anais, não somente por serem os primeiros nesta terra, como também pela valentia de suas obras.¹⁵

Trata-se, no fundo, de uma história quase sem marcos temporais: faltam datas de nascimento, da realização das obras realizadas pelos artistas. Pode-se inferir, pelo artigo, que Frei Ricardo do Pilar morreu em 1700. E que José Leandro de Carvalho, o último artista da escola, teve grande sucesso como retratista nos primeiros anos do oitocentos. Entre os dois homens, a Escola Fluminense recobre mais de um século.¹⁶

As biografias sucedem-se sem que haja qualquer tentativa de situar artistas ou obras em correntes estéticas estritamente definidas.¹⁷ As qualidades de cada um sequer apontam para um traço comum associado a uma “Escola Fluminense”. Fato curioso, se pensarmos que, como já foi observado, a Europa e seus valores artísticos estavam sempre diante do autor quando buscava o passado brasileiro. O texto também traz poucas informações sobre as conexões entre os artistas mencionados. Frei Ricardo do Pilar morreria sem deixar discípulos. O segundo pintor da Escola, José de Oliveira, ensinara a João Francisco Muzzi.

¹⁵ Porto-alegre, Memória sobre a antiga Escola de Pintura Fluminense, *op. cit.*, p. 549.

¹⁶ Memória sobre a Escola de Pintura Fluminense, *op. cit.*, pp. 550 e 554.

¹⁷ A única referência nesse sentido é negativa: chama Manoel da Costa de “apóstolo dos delírios borromínicos”, que teria sido chamado para apagar obra de um dos membros da Escola Fluminense, José de Oliveira. Memória sobre a Escola Fluminense, *op. cit.*, p. 551.

João de Sousa fora mestre do ex-escravo Manoel da Cunha. O pintor Leandro Joaquim fora contemporâneo de Cunha. O artista Raymundo aprendera com seu pai a escultura. Já a pintura era “fruto de seu próprio entusiasmo”. O último artista era José Leandro, que vivera durante o Reinado. Nada mais é mencionado a respeito dos vínculos que ligavam os sete membros da Escola. Uma leitura mais acurada demonstra, assim, que suas trajetórias nem sempre se cruzaram, ou, por outro lado, que os dados disponíveis são esparsos demais para se chegar a qualquer conclusão.

A inexistência de contigüidade temporal entre boa parte de seus membros, a falta de uma tradição que os relacionasse diretamente, só para mencionar os aspectos mais desconcertantes da “Memória”, permitem perguntar: historiador consciencioso, como poderia Porto-alegre afirmar a existência de uma “escola” a que faltavam minimamente as referências cronológicas? Em que sentido se poderia então falar de uma “escola” artística? Se aqueles homens estavam tão distantes da idéia de artista própria ao contexto acadêmico, por que o autor teria insistido em incluí-los na história que escrevia? Talvez estas lacunas fossem parte de uma estratégia mais ampla. Cabe, assim, retomar ainda uma vez o texto. Começemos pela idéia de artista.

Do artífice ao artista

A “Memória” incluía, entre os artistas da Escola, escravos e mulatos. Se a inclusão destes homens na história da arte brasileira provavelmente chocou alguns contemporâneos, a relativa franqueza com que Porto-alegre tratou da questão não deve levar a conclusões apressadas. Em primeiro lugar, a inclusão de mulatos e escravos entre os artistas do passado não demonstrava nenhuma postura radical ou libertária por parte do crítico. Ao contrário. Por referir-se apenas a algo que se situava no pretérito, a inclusão do escravo entre os ‘artistas nacionais’ não implica necessariamente uma tomada de posição a respeito da escravidão.¹⁸ Sua perspectiva inseria as artes em uma trajetória progressiva. Se os artistas do passado eram escravos, os do presente deviam ser, como ele mesmo, homens livres cultos, formados pela AIBA – uma instituição criada à semelhança das academias

¹⁸ Mas Porto-alegre tomara partido na questão mais tarde, chegando a mandar para o imperador uma *Memória sobre a extinção gradual da escravidão no Brasil* (1868). In: *Estante Clássica da Revista Brasileira de língua portuguesa*, vol. XIII, Rio de Janeiro, 1924, pp. 120-154.

européias. Seu olhar sobre a história das artes brasileiras incorporava, desta forma, a idéia de progresso. Ficava subentendido que no Império a situação mudara: os artistas agora se formavam na Academia. Os escravos continuavam com seus afazeres braçais, como faziam há séculos. Nenhuma troca de papéis, nenhuma mistura de atribuições: a existência, num passado remoto, de “escravos artistas”, fora circunstancial e justificava-se pelo “atraso” da antiga colônia portuguesa.

Mais do que isso, a inclusão do escravo ou do mulato no rol de artistas nacionais respondia a uma necessidade: dadas as peculiaridades do passado colonial, deixá-los de fora implicaria desistir do projeto de construção de uma história das artes brasileiras. Deste modo, o mal-estar que o tema causava parecia menos incômodo do que ter que admitir que não houvera artistas ‘brasileiros’ antes de 1822. Com este fito, cabia aceitar as peculiaridades do passado artístico ‘nacional’: os artistas da Escola Fluminense não possuíam prestígio social, muitas vezes não possuíam sequer um dos requisitos fundamentais da criação artística – a liberdade. Apesar de tudo isso, era o que o passado nos legara. Deviam ser incorporados à nossa história, portanto, mesmo que mediante ajustes, supressões ou até comparações estapafúrdias.

Nesse contexto, comparar José Maurício a Mozart ou a Dante, confundir as obras de José de Oliveira Rosa com as de “algum italiano” inseriam-se em uma lógica bastante peculiar. Tratava-se de conferir a um grupo de humildes artesãos do passado um novo status. Com expedientes como esse, Porto-alegre transformava humildes artesãos em artistas capazes de ombrear com mestres europeus. A despeito das peculiaridades que cercavam as criações daqueles homens – o fato de serem obras coletivas, geralmente fruto de encomendas, entre outros – classificou-as como ‘arte’. É deste ponto de vista um tanto artificial – porquanto projeta em simples artesãos e ex-escravos um estatuto de artista – que Porto-alegre irá resgatar e narrar a história das belas-artes brasileiras.

A Escola de Pintura Fluminense: uma tradição inventada

Também as lacunas e silêncios da “Memória” respondem, ao que parece, a intenções e propósitos concretos. Talvez não fosse descabido supor que não interessava ao orador do IHGB que detalhes da história que contava viessem à tona. O conhecimento das diferenças entre o artista Raymundo e o pintor José Leandro, da distância no tempo separando o

primeiro do último artista da Escola, da ausência mesma de dados que fundamentem o agrupamento daqueles artistas sob a denominação comum de ‘Escola’, talvez pudesse desnudar aquilo que Porto-alegre se esforçara para encobrir: que a Escola Fluminense era, afinal, invenção sua. Urgia, neste contexto, disfarçar os aspectos que explicitavam seu caráter postiço: a inexistência de uma formação comum; a falta de um projeto estético único que balizasse a atividade criadora; a relativa autonomia que caracterizava a atuação artística no período colonial, pulverizada em grupos de artesãos/artistas independentes entre si.

Cabe indagar, assim, das razões que levaram Araújo Porto-alegre a propriamente inventar uma Escola de Pintura Fluminense. Seu esforço em estabelecer uma história das artes do Império coadunava-se aos objetivos que balizavam o funcionamento do Instituto Histórico. Funcionando inicialmente numa das salas do Paço Imperial, cedo recebeu apoio de D. Pedro II. Coerente com esta proximidade com o governo monárquico, aquela instituição teria uma função que ia muito além do simples recolher documentos interessantes para a história do Império. O IHGB almejava ser mais que simplesmente um ponto de encontro para as elites cultas da corte. Tal como realizada no órgão, a história era investida de sentidos e funções em tudo condizentes com a legitimação e o fortalecimento do poder monárquico. Dotada de um caráter utilitário, coerente com a tradição iluminista a que o IHGB se vinculava, a história tinha uma função principalmente didática, de dar exemplos para o presente.¹⁹ Nesse sentido, o resgate do passado tinha um propósito concreto, de sugerir valores e normas de conduta para os contemporâneos.²⁰

Em consonância com esta concepção de história, o resgate do passado realizado por Porto-alegre obedecia a demandas concretas. Com seu texto sobre a Escola Fluminense, o pintor da Academia e mais tarde diretor daquela instituição queria legitimar os artistas formados pela AIBA. Afinal, a situação enfrentada por eles no período não era fácil. A começar pela instituição que os formava – e era a única alternativa de emprego fixo –, a Academia de Belas-Artes, que levou décadas para consolidar seu papel entre os órgãos de

¹⁹ Quase a metade dos artigos da *Revista* do IHGB era de história. Para quantificação dos artigos segundo o tema, cf. Lilia Schwarcz, *Os guardiões da nossa história oficial*, São Paulo, IDESP, 1989.

²⁰ Cf. Manuel L. S. Guimarães, *Nação e Civilização nos trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o projeto de uma história nacional*. In *Estudos Históricos*, n. 1, 1988. Há outros aspectos que marcam a historiografia produzida no Instituto. Aqui no atemos apenas àqueles que são significativos para compreender as idéias de Porto-alegre.

cultura do Estado Monárquico.²¹ Fora das encomendas do governo, os artistas formados naquela instituição tinham poucas oportunidades de trabalho. Porto-alegre seria um dos maiores críticos desta situação, clamando sempre, em seus artigos, por apoio e por alternativas de sobrevivência para os artistas. Sobretudo, chamava a atenção para a importância das artes nas sociedades, relegadas ao segundo plano no Império brasileiro. Sob este pano de fundo, valorizar o passado artístico era também valorizar a arte no presente. A exaltação dos ‘artistas’ do passado, divulgada através da *Revista Trimestral*, prometia preparar um novo tempo para os artistas do Império.

Por outro lado, não é possível esquecer que, com o artigo sobre a Escola Fluminense, o autor proclamava que havia Belas-Artes e artistas de qualidade antes da fundação da Academia Imperial. Antes, portanto, da chegada da Missão Francesa. Porto-alegre demarcava, deste modo, um espaço particular para as manifestações artísticas do Império, independente da chegada dos franceses. Mais tarde, o autor chegaria a projetar num ‘brasileiro’ o início da ‘nova escola’ artística, atribuindo a Manuel Dias a introdução da “revolução artística [...] pregada por Winckelmann e Raphael Mengs” no Brasil.²² Se a Academia fora, de fato, fundada por franceses, e era dirigida por um de seus descendentes, com textos como a “Memória” e como a biografia de Manuel Dias, Porto-alegre referendava a autonomia artística brasileira. Talvez sua trajetória acidentada naquele órgão também tenha alguma relação com afirmações como essas.²³

A invenção da Escola Fluminense liga-se, fundamentalmente, aos dilemas da criação cultural no Império brasileiro. Enquanto na Europa o historiador contava com uma periodização já estabelecida em suas linhas gerais, aqui era necessário ‘constituir’ uma tradição. A Porto-alegre cabia verdadeiramente fundar uma interpretação da história da arte brasileira, começando mesmo por definir os elementos da questão: arte e história da arte. Pouco importava ao autor, por exemplo, que os artistas da Escola Fluminense fossem, na realidade, humildes artífices, com formação predominantemente prática, ou que sua

²¹ Mergulhada em brigas internas e problemas financeiros, sem um conjunto de regras que a definisse de forma clara, a AIBA chegou a parecer, para muitos contemporâneos, um luxo pouco justificável. Por isso, já no fim de 1848 o governo decretou uma lei que proibia novas contratações de professores, até que fosse dado um novo rumo para a instituição. Cf., por exemplo: Adolfo Morales de Los Rios Filho, *O ensino artístico no Brasil: a época acadêmica*, Rio de Janeiro, 1938.

²² Porto-alegre, Manoel Dias, o Romano. In *RIHGB*, t. 11, 1848, p. 497. O texto não vem assinado, mas vários biógrafos de Porto-alegre atribuem-lhe a autoria deste artigo.

²³ Sua posição frente à importância dos franceses para o progresso das artes foi bastante contraditória.

atuação fosse baseada na cópia de estampas vindas do estrangeiro. Ao contrário, ele estava consciente das grandes diferenças que separavam as artes na nação recém emancipada dos grandes centros artísticos da Europa.²⁴ Também fazia pouca diferença o fato de que as obras daqueles artistas do passado estivessem, já a seu tempo, destruídas ou muito danificadas. O orador do IHGB não deixaria de mencioná-las e, não raro, descrevê-las a partir do testemunho dos que as tinham visto. Urgia narrar, construir uma narrativa que referendasse uma ‘tradição’, uma história peculiar.

Aqui, mais uma vez, a atuação de Porto-alegre não pode ser desvinculada de seus companheiros do Instituto. Para aqueles homens, o resgate do passado obedecia a projetos concretos, vinculados à emancipação política recém conquistada e à necessidade de definição de uma cultura tida como ‘nacional’.²⁵ Tratava-se de legitimar o Império em função da existência de uma história definida como ‘brasileira’. Estabelecer uma narrativa que desse significado ao passado ainda nebuloso da ex-colônia, de modo a fortalecer o Estado recém instituído, eis a tarefa que a se propunham os membros do IHGB. Com a “Memória”, Porto-alegre demonstrava o quanto se identificava com este objetivo.

E sua identificação ao projeto se dava, fundamentalmente, através das artes. O autor concebia seu objeto segundo uma perspectiva assemelhada a uma ‘história social das artes’, numa postura sintonizada com as idéias de seu tempo.²⁶ Nesse sentido, ao sustentar a idéia de uma Escola Fluminense de Pintura, o autor legitimava a existência da nação ‘brasileira’ antes de 1822. Sua visão de arte brasileira era marcada por uma visão bastante particular, de corte, da arte e da cultura ditas ‘brasileiras’. Por isso, dava à arte fluminense o status de

²⁴ Na “Memória”, o autor menciona, por exemplo, que a melhor obra do fluminense João de Sousa era cópia de quadro do italiano Daniele da Volterra. Porto-alegre conhecia, portanto, as peculiaridades do fazer artístico na colônia. Cf. Memória sobre a Antiga Escola de Pintura Fluminense, *op. cit.*, p. 553.

²⁵ “Por trás do projeto do grêmio carioca não havia, portanto, exclusivamente a idéia do levantamento exaustivo de eventos, documentos e personagens, mas também a afirmação de uma perspectiva sobretudo patriótica e de construção nacional.” in Lilia Schwarcz, *Os guardiões da nossa história oficial*, *op. cit.*, pp. 9-10.

²⁶ Parece ter sido Winckelmann o primeiro teórico a empreender uma história da arte no sentido moderno. Rejeitando o método até então realizado, de fazer história colada a biografias dos grandes gênios artísticos, Winckelmann intentaria abranger toda a sociedade - a política, o meio, a religião - num esforço de recriar as condições da criação artística. Ver, por exemplo: Gerd Bornheim, Introdução à leitura de Winckelmann. In J. J. Winckelmann, *Reflexões sobre a imitação das obras gregas na pintura e na escultura*, Porto-Alegre, Ed. da URGs, 1975, p. 78; Albert Boime, *Art in the age of Revolution (1750-1800) - a social history of modern art*, vol.1, Chicago, The University of Chicago Press, 1987, pp. 71-76; entre outros.

representante das manifestações artísticas do Império. A cultura da capital do Império era modelo e realização acabada de uma cultura definida como ‘nacional’.

Mesmo associada ao período barroco, ainda que seus artistas fossem antigos escravos, ainda que a dispersão de obras e homens do passado dificultasse a elaboração de uma síntese. Não importava. É como atestado de nacionalidade, como prova da existência de um ‘ethos’ brasileiro antes da constituição do império americano, que a Escola de Pintura Fluminense encontra sua razão de ser.

Talvez por valorizar as artes da colônia, talvez por ser construído de modo extremamente eficaz, fazendo de suas lacunas e silêncios uma estratégia de convencimento, a “Memória sobre a antiga Escola de Pintura Fluminense” influenciou de forma marcante boa parte da historiografia posterior. Autores tão diferentes entre si como Moreira de Azevedo, Gonzaga-Duque, Affonso de E. Taunay, Araújo Viana, e muitos outros, dialogaram com aquele artigo, aderindo explicitamente, em alguns casos, à idéia da ‘Escola’ proposta por Porto-alegre. Nos trabalhos mais recentes, a Escola Fluminense seria mencionada diversas vezes, e seus ‘artistas’ foram definitivamente incorporados à história da arte brasileira. Só mais tarde, com autores como Bardi e Campofiorito, entre outros, o caráter um tanto postiço daquele conceito começaria a vir à tona.²⁷ Contudo, a este tempo a Escola de Pintura Fluminense, com seus artistas escravos, já entrara, definitivamente, na História das Artes Brasileiras.

²⁷ Pietro M. Bardi parece ter definido com propriedade a Escola Fluminense: “Não se trata de um estilo. [...] Trata-se de indicação genérica de um viveiro de modos”. In *Arte Brasileira*, São Paulo, Melhoramentos, 1975, pp. 110-111. Também Quirino Campofiorito afirmava: “Esta classificação em escolas não corresponde bem ao que se entende como diferenciação de correntes de fatores técnicos e estéticos na antiga pintura européia, relacionadas, muitas vezes, com peculiaridades nacionais ou regionais”. In *História da Pintura Brasileira no Século XIX*, Rio de Janeiro, Pinakothek, 1983, p. 17.

Acerca de Zeferino da Costa e da pintura para a Igreja de Nossa Senhora da Candelária.

André Tavares*

Embora seja sempre lembrada pelas resenhas e estudos sistemáticos acerca da história da pintura brasileira no século XIX, a figura de Zeferino da Costa ainda não alcançou a popularidade que colegas seus como Visconti ou Belmiro de Almeida chegaram a granjear. Sem os laivos de “modernidade” de um e outro, Zeferino aparece como figura algo excêntrica, bastião das tradições do ensino acadêmico século XX adentro, o que pode ter escurecido um bocado sua personalidade e causado certo desinteresse por sua obra. Em boa parte do tempo, o pintor sobre o qual nos debruçamos é lembrado como o autor das magníficas decorações para a Igreja de Nossa Senhora da Candelária, no Rio de Janeiro, empreitada de fôlego, única por um sem número de razões, mas sem que um estudo mais detido venha esclarecer o bom número de problemas que sua arte nos formula. Este pequeno texto vai, um pouco, na tentativa de apresentar aos leitores esses mesmos problemas assim como de esboçar direções para o desenvolvimento de um estudo sobre a pintura decorativa religiosa nos últimos anos do século XIX e primeiras décadas do século XX.

Muitas vezes destacado como um desenhista profundamente talentoso, Zeferino da Costa, granjeará prêmios desde o princípio de sua carreira, conquistando mérito através de telas de temática histórico-religiosa como *Daniel na Cova dos Leões*, ou o *Moisés recebendo as tábuas da lei*. Na Academia de San Luca seguem as premiações e os êxitos. Por determinação do Imperador D. Pedro II, que em visita à Itália havia, sua pensão é dilatada por mais três anos. A Roma de Zeferino, porém, será a cidade conservadora sob o pontificado de Pio IX, ambiente artístico dominado por figuras obtusas e não tão populares como Cesari Maccari, Bompiani, Coghetti ou Podesti. Nesse ambiente, porém, veremos formar-se um artista competente e uma das figuras mais intrigantes do ambiente artístico carioca dos fins do século XIX.

* Doutorando em História Social e Mestre em História da Arte e da Cultura (IFCH-UNICAMP).

Na Itália, entre 1868 e 1877, é aluno de Cesare Mariani, discípulo de Tommaso Minardi e associado, eventualmente, com projetos ligados à pintura de decoração. A relação dos pintores brasileiros com o *Purismo* de Minardi, aliás, parece deitar raízes profundas. Vítor Meireles, na década de cinqüenta, já havia estabelecido contato com essa arte baseada na clareza das linhas e numa nobreza tranqüila mesmo ao abordar temas de conteúdo dramático, como na *Flagelação de Cristo* ou na *Degola de São João Batista*. Sobre a importância do ambiente italiano na formação da linguagem artística de Vítor Meireles, indispensável é a consulta ao trabalho de Jorge Coli onde, através do levantamento escrupuloso de fontes e iconografia, a sistemática da formação européia e construção da “maneira” do autor da *Primeira Missa* ganham contorno preciso. Vítor Meireles, aliás, será o paralelo ideal de Zeferino, tanto pela escolha do caminho do aperfeiçoamento profissional via Roma quanto pela dedicação que devotará à carreira de professor. Zeferino e, do mesmo modo, Vítor Meireles, será lembrado como o bom mestre, como o professor zeloso, autor, inclusive, de um *Guia para aprender desenho de modelo vivo* ricamente ilustrado por estampas de sua autoria.

De volta da Europa em 1877 recebe o título de professor honorário na Academia Imperial, assumindo a cadeira de pintura histórica durante a licença concedida a Vítor Meireles. Em 1878, leciona pintura de paisagem no lugar do falecido Agostinho José da Mota. Passará pelo ensino de figura e novamente pelo de pintura histórica antes de retornar, nos fins dos anos setenta, a Roma. Essa segunda estadia foi devotada à preparação dos esboços para a decoração a ser executada na Igreja de Nossa Senhora da Candelária.]

Da análise de obras como *Caridade* ou no *Óbolo da Viúva*, elaboradas durante a estadia em Roma, é possível compreender as razões de seu prestígio entre os acadêmicos assim como identificar, nos mesmos elementos, motivos que o levaram a ser identificados como artista conservador e herdeiro legítimo da tradição de sua escola. Na *Caridade*, atualização da iconografia da virtude teologal, uma senhora distinta adentra um casebre miserável levando auxílio aos seus moradores, uma senhora recostada em uma cama e uma segunda personagem, uma mulher com um bebê ao colo e uma outra criança a tiracolo. A nobre senhora, cuja posição social mais elevada se pode deduzir pelo traje elegante, leva consigo um menino e parece tentar explicar a ele as vicissitudes da vida numa sociedade desigual e, ao mesmo tempo, educá-lo para a responsabilidade da assistência aos mais necessitados. Ao fundo, vemos entrar um outro personagem com sacolas, talvez um criado a trazer o auxílio. O exemplo e a propaganda da virtude são, claramente, a mensagem. O

mesmo tema reapareceria na vasta composição do *Óbolo da Viúva*, em que um Jesus iluminado por um halo fantasmagórico apresenta, com um gesto nobre, aos seus discípulos o modelo virtuoso materializado na personagem que oferece aos pobres não o que lhe excede, mas o que poderia fazer-lhe falta. Nesta tela, avulta o grande “orquestrador” em que Zeferino veio a se converter durante sua estadia romana. A organização da cena tem seu quê de teatral, desenvolvendo-se numa diagonal descendente da esquerda para a direita, do alto para o chão. A cenografia desempenha papel de importância na estruturação da cena, distribuindo-se os personagens pela escadaria do vasto templo, guarnecido por monumentais colunas salomônicas e pelo átrio fronteiro. Entretanto, sua *Pompeiana*, exposta em 1879, não escapou ao olho clínico e à pena afiada de Gonzaga Duque que a descreveu na *Arte Brasileira* como uma *cocotte* besuntada em óleos aromáticos e *coldcream*, como se um pó-de-arroz diluísse suas formas a ponto de torná-la irreal. A decoração ao fundo, com seu bocado *kitsch*, vem a justificar o título de estudo, reproduzindo a ambientação de uma possível residência de Pompéia com a característica parede em fundo vermelho e guirlandas em ouro queimado e o chão revestido em mosaicos.

Se a Candelária já foi descrita como grande ex-voto em forma de templo, os painéis da sua nave podem ser apresentados como o momento em que a estrutura narrativa desse ex-voto ganha manifestação efetiva. A igreja é, em realidade, fruto de uma promessa contraída por um navegador espanhol que, em apuros durante uma tempestade promete a Nossa Senhora da Candelária a construção de uma capela devotada a essa invocação no primeiro porto a que chegassem. Este porto foi o Rio de Janeiro. Nesta cidade, erigiram uma pequena capela como cumprimento da promessa. O desenrolar da história, porém, fez com que a capela acabasse por converter-se num templo de amplas proporções gerido pela Irmandade do Santíssimo Sacramento. Estão dispostas em seqüência na nave desse vasto monumento, cuja crônica, pelo número de entremeios que apresenta, mereceria ainda um outro texto, as cenas da partida do porto de Palma, a tormenta em alto-mar, a invocação de Nossa Senhora e a promessa da construção da igreja votiva, a chegada a salvo ao porto do Rio de Janeiro, a sagração em 1775 e, finalmente, a inauguração em 1870. É de se supor que essas telas não tenham sido executadas antes de 1888. Nessa altura, em 1889 mais precisamente, João Vitorino de Souza, colaborador na decoração da Candelária, publicará sua crônica da construção da igreja – *A igreja da Candelária desde a sua fundação* – em que incluirá depoimento do próprio Zeferino da Costa acerca do processo de criação e estudos para a pintura a ser levada a cabo, assim como da execução das obras e em que nada é

mencionado sobre os painéis da nave. Quando se fala em decoração nesse texto, o pintor tem em mente as cenas da vida da Virgem e as figuras das virtudes ou dos profetas. Gonzaga Duque também fala acerca desse assunto na *Arte Brasileira* publicada no ano de 1888. Em 1886, porém havia escrito artigo acerca da elaboração da pintura para coro que incluiria, além de figuras compondo a corte celestial de Santa Cecília, personagens de irmandades e benfeitores da Candelária de diversos períodos, agrupados em balcões ao lado da cena central intitulada *Invocação de Santa Cecília*. Uma descrição pormenorizada da pintura da nave aparecerá em outubro de 1905 num artigo da revista *Kosmos* assinado por GIL. Nesse artigo vemos ganhar corpo a idéia de tomar a Candelária como uma legítima catedral popular, templo intimamente ligado à história do catolicismo brasileiro. Esses primeiros anos do século XX no Rio de Janeiro são os anos da novidade da higienização e da abertura da Avenida Central. Não deixa de ser curioso a inclusão de um artigo sobre as pinturas da nave da Candelária – e apenas essas, pois as demais são ignoradas pelo GIL – ao lado de matérias sobre o Rio modernizado de Pereira Passos e de imagens da inauguração da Avenida. Para esses leitores do início do século, o pacote moderno incluía, quer parecer, uma reinvenção do passado local e a fixação de sua imagem pela pintura.

A elaboração dos painéis surge como empreitada inédita no Brasil. Serão estas imagens algumas das mais importantes realizações dos fins do século XIX. A tradição da pintura de forro à maneira da colônia havia sido, de certo modo, interrompida. Grandes obras do século XIX, assim como o Carmo, a São Francisco de Paula, a Santa Cruz dos Militares haviam substituído o grande forro decorado por abóbadas, cuja superfície era seccionada por emolduramentos e preenchida por florões e outros elementos decorativos, executados em madeira e revestidos com policromia que lhes dava a aparência de estuque ou mármore fingido. A iniciativa de Zeferino reapresenta essa possibilidade e indica caminhos para o seu desenvolvimento ao propor a utilização da crônica das tradições religiosas nacionais como tema decorativo. A minúcia da reconstituição dos períodos, aliás, é um dos pontos altos da série de painéis. O cuidado na reprodução de elementos de vestuário e as modificações da arquitetura da cidade dão conta do decorrer do tempo. Há, também, a criação dos diversos personagens que vão animar cada uma das cenas. Na Pinacoteca do Estado de São Paulo, é possível analisar um dos esboços – justamente o da visão de nossa Senhora no meio da tormenta – para os painéis da Candelária. A composição aparece já definida em seus elementos fundamentais, com a imagem luminosa

no canto esquerdo superior polarizando nossa atenção enquanto as personagens flutuam em meio à borrasca.

A relevância do “estaleiro” que foi a Candelária pode ser avaliada pela equipe que se reúne ao redor de Zeferino da Costa na execução da pintura. À colaboração de Henrique Bernardelli em Roma – nesse momento bolsista na Itália – somar-se-iam as mãos de Castagnetto, Rafael Pinto Bandeira, Augusto Rodrigues Duarte, Guilherme dos Santos, Sebastião Fernandes, João Victorino de Souza ou Oscar Pereira da Silva. A respeito deste último, é oportuno ressaltar que sua experiência na Candelária gerou frutos legítimos em São Paulo: Pereira da Silva será responsável pela decoração da cúpula da Igreja de Santa Cecília (os evangelistas), assim como das capelas do transepto (*A Imaculada Conceição* para o lado do evangelho e os *Esponsais de São José* para o lado da epístola) e da impressionante série de retratos dos papas dispostos em friso ao redor da nave. Essa empreitada decorativa será dividida com Benedito Calixto, autor dos seis painéis alusivos à vida da Santa na capela-mor, além de telas que fazem referência à fundação do catolicismo em São Paulo no século XVI e aos seus mártires (v.g., o painel alusivo à conversão de Pedro Correa nas proximidades de Itanhaém). A pintura de Oscar Pereira da Silva, nesse caso, parece em conexão direta com a maneira suave e algo “pastel” das figuras de Zeferino na cúpula e na capela-mor da Candelária. Não seria totalmente absurdo, também, aproximarmos a figura da *Pompeiana* de Zeferino daquela *Escrava Romana* (O. P. da Silva, ca.1882, Pinacoteca do Estado de São Paulo), estudo de nu feminino em chave histórica. Com a grande onda de substituição das antigas capelas coloniais por edifícios neogóticos e, a seguir, neocoloniais, que atingiria São Paulo nas primeiras décadas do século XX, abriu-se uma frente de trabalho para esses artistas-decoradores, muralistas a seu modo. O elenco incluiria não só os indefectíveis Calixto e Oscar Pereira da Silva (presentes na Santa Efigênia, na Nossa Senhora da Consolação ou no Rosário), mas artistas mais jovens como Túlio Mugnaini, autor de painéis para a Igreja de Nossa Senhora do Carmo, cujo risco é de autoria de Georg Przyrembel.

Entre o fim do século XIX e a primeira década do século XX, ganham terreno trabalhos marcados por essa superposição entre temática religiosa e aspectos da história e costumes locais. A devoção e as práticas religiosas de cada região, tais como procissões ou festas típicas, ganham espaço frente à representação das cenas bíblicas ou da propaganda das virtudes assim como aquelas formuladas por Zeferino na *Caridade* ou *O Óbolo da Viúva*. O que era até esse momento evitado como tema digno de nota, quem sabe por significar

atraso ou atestar a condição pré-industrial e, portanto, pouco moderna da sociedade brasileira, emerge como assunto favorito. A série dos caipiras de Almeida Júnior pode ser compreendida como parte dessa redescoberta de temas locais que passam a nutrir a cultura visual do fim-de-século, em consonância com iniciativas semelhantes de artistas italianos, portugueses ou espanhóis do mesmo período.

No Zeferino da Candelária essa transição também se fará sentir. Entre a primeira etapa dos trabalhos, nos anos oitenta e a segunda fase, a da execução dos painéis da nave, sua pintura ganha novo caráter, revelando por vezes, uma sensibilidade algo fotográfica e, mesmo, mais dramática e movimentada. O painel relativo à inauguração da igreja em 1870 demonstra esse ganho e suas vantagens no tratamento de cenas urbanas em que se aglomeram passantes e figuras de todo o tipo. Em obras como o *Corpus Domini* de Augusto Luís de Freitas (1913, Pinacoteca do Estado de São Paulo) ou no *Antes do Aleluia*, de Artur Timóteo da Costa (1907, Museu Nacional de Belas-Artes) é possível captar algo desse espírito e a importância e a longevidade dessa nova temática, a dos costumes religiosos populares. Na primeira, fruto de um artista gaúcho formado entre as Academias de Belas-Artes do Porto e Roma, aluno de Henrique Bernardelli, camponeses ajoelham-se diante do pátio que vai entrando em procissão numa pequena capela. Sua pintura revela algo da maneira de artistas como Silva Porto ou, eventualmente, Malhoa, com manchas e pinceladas esparsas organizando imagens iluminadas de maneira sutil e delicada. Pintor premiado, Augusto Luís de Freitas foi colega de Teixeira Lopes e Antônio Carneiro, representantes de uma geração de brilhantes artistas do norte de Portugal nos fins do século XIX. No trabalho de Artur Timóteo da Costa, a cena pitoresca da preparação dos fogos no adro de uma igreja transforma a pintura dos costumes religiosos em grande tela de gênero, com grupos alternando-se de modo a sugerir o burburinho, os flertes e certa indolência na conduta dos personagens à espera do espoucar dos foguetes. Essa é a tela que deu a Artur Timóteo seu prêmio de viagem e não deixa de surpreender essa Academia disposta a premiar uma pintura mais solta e aberta a esses novos influxos temáticos.

Augusto Stockler, outro auxiliar de Zeferino na Candelária, levará a Belo Horizonte, ainda a receber os últimos retoques no início do século XX, suas habilidades de decorador estampando motivos florais enfeixados em guirlandas nos forros dos torreões do Palácio da Liberdade. Trabalhará, ainda na decoração de outras obras públicas e de residências particulares.

A Candelária teve, por fim, uma inauguração republicana no início do século XX e seria, mais tarde, utilizada por Villa-Lobos como espaço de concertos. O maestro fez apresentar ali sua missa de São Sebastião em que fez cantar seu coro de professores de canto orfeônico, uma das pedras de toque de seu projeto educacional, já durante o Estado Novo. A idéia de uma catedral nacional instalada na Candelária parece ter persistido para além do imaginado ...

Bibliografia.

- GONZAGA DUQUE, L., *Impressões de um amador. Textos esparsos de crítica (1882-1909)*, org. L. C. Guimarães e V. Lins, Belo Horizonte, Ed. UFMG, Rio de Janeiro, Casa de Rui Barbosa, 2001
- MARQUES FILHO, Luiz C., *30 mestres da pintura no Brasil*, Catálogo da Exposição, MASP, São Paulo 2001
- MIGLIACCIO, Luciano, *A arte no século XIX*, Catálogo, Mostra do Redescobrimento, Associação Brasil 500 anos, São Paulo, 2000
- SOUZA, José Vitorino de, *A igreja da Candelária desde a sua fundação*, Ed. Debret, Rio de Janeiro, 1998
- VIANA, Ernesto da Cunha de Araújo, *Das Artes Plásticas no Brasil em Geral e na Cidade do Rio de Janeiro em particular*. In *Revista do IHGB*, t. LXXVIII, parte 2, Rio de Janeiro, 1916, pp.507-608

*A Academia de Belas-Artes em 1826: uma pequena polêmica nos jornais cariocas.**

Paulo Mugayar Kühl*

A pequena polêmica surgida em dois jornais cariocas, o *Spectador Brasileiro* e o *Diário Fluminense*, no ano de 1826, traz importantes reflexões e informações sobre as atividades artísticas no período, justamente no momento em que se inaugurava a Academia de Belas-Artes no Rio de Janeiro. O histórico da polêmica é o seguinte:

- Artigo “As Belas-Artes”, *O Spectador Brasileiro*, publicado em 7 de agosto de 1826, pp. 2-4, não assinado.
- Correspondência enviada ao *Diário Fluminense*, publicada em 24 de agosto de 1826, pp. 183-184, assinada por “*um seu constante leitor, que, sendo amigo de Platão, é mais amigo da verdade*”.
- Correspondência enviada a *O Spectador Brasileiro*, publicada em 21 de agosto de 1826, pp. 2-4, assinada por “*O Carioca Constitucional B. F. G.*”
- Correspondência enviada ao *Diário Fluminense*, publicada em 30 de agosto de 1826, pp. 202-204, novamente assinada por “*o seu constante leitor, que, sendo amigo de Platão, é mais amigo da verdade*”.¹

Quem de fato polemiza é o autor das correspondências enviadas ao *Diário*, já que os textos do *Spectador* não contêm comentários sobre as cartas enviadas pelo “amigo de Platão”. Os dois jornais, apesar de classificados como “órgãos áulicos” por Nelson W.

* Este trabalho insere-se em um projeto de pesquisa mais amplo financiado pela FAPESP.

** Professor de História da Arte do Instituto de Artes, UNICAMP. Doutor em História Social da Cultura (FFLCH-USP), Mestre em História da Arte e da Cultura (IFCH-UNICAMP).

¹ Os microfilmes dos jornais podem ser lidos na Divisão de Obras Raras (DIORA) da Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro. O AEL-UNICAMP possui os microfilmes do *Spectador*, os quais estão em melhores condições de leitura do que os da instituição carioca. Agradeço o Prof. Sidney Chalhoub por ter agilizado a transferência dos microfilmes do CECULT para o AEL.

Sodré², têm claramente visões diferenciadas sobre o significado e o papel da Academia de Belas-Artes e dos artistas franceses no Brasil: o *Spectador* é um jornal visivelmente francófilo, que sempre enaltece a atuação dos franceses no país³, enquanto o autor das correspondências no *Diário Fluminense* responde com certa indignação a algumas idéias apresentadas no *Spectador*. O foco principal da polêmica é: havia ou não no Brasil, antes da chegada dos artistas franceses, arte digna do nome? Se a resposta é afirmativa, quem eram os artistas e o que fizeram? E ainda, o que de fato fizeram os artistas franceses nos dez anos de estada no país, desde sua chegada em 1816? Não se trata exatamente de uma polêmica sobre arte “nacional”, mas certamente algum tipo de preocupação nacionalista paira sobre os comentários do autor das cartas ao *Diário Fluminense*. Poderíamos evocar simplesmente um pensamento que opunha “portugueses” a “brasileiros”, tão presente em outras polêmicas nos jornais do mesmo período. Mas a discussão aqui versa sobre os artistas franceses, sobre o que foi de fato realizado, e sobre o que já se fazia no Rio de Janeiro, tanto na produção como no ensino artístico. E também, no caso do *Diário*, trata-se de uma tentativa de resgate da qualidade artística dos “nacionais” (brasileiros ou portugueses), ou pelo menos de equiparação aos franceses.

Um primeiro ponto diz respeito à publicidade das obras que já existiam na cidade antes da chegada dos franceses. Segundo o artigo do *Spectador*, ainda que pudesse haver boas obras, as mesmas não teriam grande visibilidade, por estarem em mãos de particulares. Segundo o mesmo artigo, somente através da exposição das obras é que se formaria o gosto público, o que contribuiria ainda mais para a busca da perfeição artística. A resposta no *Diário* é muito precisa: se as obras que estavam nas diversas igrejas cariocas não eram públicas, o que seriam? Ou seja, para quem quisesse vê-las, havia todas as oportunidades necessárias. O que talvez o autor não tenha conseguido enunciar claramente é que, para o redator do *Spectador*, tais obras eram praticamente invisíveis, por uma questão de qualidade ou estilo “inadequado”. O provável autor francês estava preocupado apenas em mostrar a presença de obras que se alinhassem com o gosto que tentava defender (“pinturas do belo estilo”), excluindo assim qualquer referência a uma produção anterior.

Prosseguindo a discussão, o próximo ponto a ser tratado é a relevância da chegada dos artistas franceses e, mais especificamente, o papel de Jean-Baptiste Debret como

² *História da Imprensa no Brasil*, São Paulo, Rio de Janeiro, Mauad, 1999, 4ª ed., p. 100.

³ Segundo N. W. Sodré, o redator era o próprio impressor, P. Plancher. Cf. *op. cit.*, p. 109.

professor. De um lado, a visão do *Spectador* insistindo na importância da presença dos artistas franceses e no grande ganho de qualidade por parte dos brasileiros através da convivência com Debret; de outro, a revolta do missivista do *Diário*, que passa então a enumerar obras e artistas no Rio de Janeiro, tentando desmontar a argumentação do jornal de inspiração francesa. O próximo ataque do *amigo de Platão* é contra o próprio Debret, especialmente no que respeita às parcas atividades desenvolvidas pelo artista francês no país nos dez anos desde a sua chegada.⁴ O propósito de ofensa é claro, uma vez que o autor desconsidera as diversas atividades atribuídas ao artista francês desde sua chegada (organização de variados eventos na corte, atividades no Teatro S. João, ensino, etc.), mencionando apenas “o grande quadro *por acabar* da Sagração” (grifos nossos) e as pinturas do teto do Palácio na rua da Guarda Velha. Ora, sabe-se que Debret desempenhou numerosas atividades na corte e sua função não era exclusivamente a de pintor de história. Novamente, predomina mais o tom polêmico do que propriamente um cuidado com a veracidade dos fatos apresentados.

Em seguida, são citados artistas e obras, com destaque especial a José Leandro de Carvalho e Henrique José da Silva. Aqui aumenta o interesse da carta, uma vez que muitas obras são mencionadas e também, se pudermos confiar plenamente nas informações apresentadas, conhecemos um pouco mais das atividades dos diversos artistas.

A carta enviada ao *Spectador* por B. F. G. é relativamente modesta em seus propósitos. Menciona Manoel Dias e suas aulas de desenho – com algumas críticas – e também a chegada dos artistas franceses, os comentários de J. Arago, alguns episódios com Debret e observações sobre obras de José de Christo Moreira e de Simplicio Rodrigues de Sá. Novamente a ira do “amigo de Platão” é atizada, e ele envia a carta que será publicada em 30 de agosto. Nela, o autor defende Manoel Dias e dispara suas farpas contra os artistas franceses. Defende também o Brasil, nação tão jovem, se comparada à França, e que tardará um pouco a ter uma produção artística equiparável aos países europeus. Depois, prossegue com a enumeração de artistas e obras iniciada na primeira carta. O autor, mesmo preocupado em defender os brasileiros, não deixa de mencionar os franceses; ou seja, a

⁴ Para detalhes sobre a instalação da Academia e também sobre as atividades de Debret no Brasil, cf. Valéria A. E. Lima, *A Academia Imperial das Belas-Artes: um projeto político para as artes no Brasil*, dissertação de mestrado, IFCH-UNICAMP, 1994. Da mesma autora, *A Viagem Pitoresca e Histórica de Debret: por uma nova leitura*, tese de doutoramento, IFCH-UNICAMP, 2003.

proposta é construir um panorama amplo das atividades artísticas, recusando uma visão privilegiada e exclusiva sobre os feitos dos franceses.

A carta termina com uma reflexão sobre a grandiosidade da arte, que, segundo o autor, estaria intimamente ligada aos governantes. Trata-se assim de um grande elogio a D. Pedro I e seu alegado interesse pelas artes – no que, aliás, concorda com o primeiro artigo do *Spectador* –, além de mais uma crítica àqueles que viam muita benevolência por parte dos artistas franceses, quando estes decidiram vir ao Brasil: o autor menciona não apenas o valor das pensões, como também reforça a hospitalidade brasileira, “que benigna acolheu quem na adversa fortuna lhe suplicava amparo e proteção”. Assim, o autor alimenta aqui mais uma polêmica, aquela sobre os motivos da vinda da colônia francesa. Certamente as mazelas da instituição e do funcionamento da Academia não aparecem nas cartas, mas podem estar refletidas no próprio tom polêmico dos artigos.

Araújo Porto-Alegre, como já foi visto no artigo de Letícia Squeeff nesta revista, preocupava-se com a necessidade de escrever-se uma história das artes no Brasil, nos moldes da biografia artística; faltava ao país um Vasari ou mesmo um Cyrillo Volkmar Machado.⁵ Os artigos aqui transcritos não têm nem a pretensão nem a envergadura dos autores citados anteriormente, mas revelam uma preocupação semelhante, a saber, a de registrar o que se fazia, no caso específico, no Rio de Janeiro. Mesmo sob o signo da polêmica, como defesa dos “brasileiros” e como elogios ao imperador, os artigos no *Diário Fluminense* e no *Spectador* podem servir tanto para um conhecimento do que existia como também para a compreensão dos problemas que afligiam aqueles que pensavam sobre a arte naquele momento.

⁵ *Colleção de Memórias relativas às vidas dos pintores e escultores, arquitetos e gravadores portuguezes e dos Estrangeiros que estiverão em Portugal*, Lisboa, Imprensa de Victorino Rodrigues da Silva, 1823.

Como o objetivo é tornar acessível textos pouco divulgados até o momento, não sobrecarregamos os artigos transcritos com notas. Ainda há muito a ser pesquisado, especialmente quanto à autoria dos textos e à identificação de algumas obras citadas. Mas uma vez que os nomes dos artistas e algumas de suas obras são suficientemente conhecidas, a proposta é então de divulgar os textos para que pesquisas posteriores possam ser realizadas. Na transcrição, uniformizamos a ortografia e a pontuação segundo as regras atuais. Palavras que não estão mais em uso, ou mesmo que não encontram registro em dicionários, como *paisista*, foram mantidas, preservando um sabor muito particular dos escritos. As citações em francês também foram mantidas e as traduções, de nossa autoria, estão entre colchetes. Os nomes dos artistas estão grafados segundo o uso corrente; os prenomes foram mantidos como aparecem nos originais.

O Spectador Brasileiro, 07 de agosto de 1826

As Belas-Artes.

Quem há que não tenha ouvido falar no quadro da Casa dos [sic] Exposto desta, contendo os retratos de Suas Majestades Imperiais? E qual é o brasileiro que não se congratula de ver com que passos agigantados um seu patricio, o Sr. Simplicio, vai caminhando para o Templo da Fama? Aquele riquíssimo quadro faz honra não só ao artista que o pintou, mas sim também à generosa lealdade, virtude esta tão rara em nossos dias, das pessoas que o fizeram pintar: sim, é com prazer indizível que os verdadeiros amigos do Brasil vêem multiplicar os retratos do *Seu Salvador*, e mil agradecimentos sejam dados ao brioso imperialista, o Sr. João Fernando Lopes, que teve a feliz lembrança e generosidade de mandar tirar em Paris as estampas litográficas de um retrato de S. M. I., pintado também pelo mesmo grande artista brasileiro. Ao Pedro I, *tudo, tudo*, devemos, e eu quereria ver escritas debaixo de cada um dos seus retratos as linhas 6^a e 7^a da primeira *Écloga* de Virgílio⁶, porque, *mutatis mutandis*, a Ele tão sobremaneira aplicáveis.

O Sr. Simplicio nasceu para aquele gênero de pintura e não podia ter maior felicidade do que cair nas mãos do grande mestre debaixo de cujas instruções ele está se aperfeiçoando, quer dizer, o M. Debret; este Sr. foi discípulo do insigne David da França; a sua chegada ao Brasil, tanto pelo magnífico quadro histórico que está pintado para perpetuar a memória da feliz Sagração de S. M. I., como pelos bons discípulos na sua arte que está formando, fará época na história da pintura do país.

A pintura, antes da chegada dos artistas franceses, era uma arte pouco apreciada entre nós; não por falta de gosto natural da nossa parte, mas sim, por falta de ocasiões de mostrá-lo, estando as poucas pinturas boas que aqui havia nas mãos de particulares e retiradas da pública inspeção; mas, como na música é preciso que uma pessoa tenha ouvido muita dela, boa, para poder distinguir as suas belezas particulares e diferentes partes no meio da bulha geral da orquestra, assim é na pintura; é preciso ter visto muito dela e boa, para poder distinguir as suas belezas e excelências no meio do mero esplendor das

⁶ “O Meliboe, deus nobis haec otia fecit,/ namque erit ille mihi semper deus [...]”. Em uma tradução livre: “Ó Melibeus, um deus fez para nós a tranqüillidade,/ e, com efeito, ele sempre será um deus para mim”, palavras originalmente endereçadas ao Imperador Augusto.

diferentes cores; da música, os Srs. brasileiros já são bons juizes; e o seu gosto para a pintura vai cada dia se desenvolvendo; porém que os Srs. artistas têm achado entre nós certas dificuldades, a seguinte anedota provará: logo depois da chegada dos Srs. artistas a esta, uma Sra. procurou um deles para lhe tirar o seu retrato; várias foram as sessões, e a obra estava quase completa, quando a Sra. viu o pintor botar, como ela dizia, manchas pretas no pescoço do retrato; e disse logo a seu irmão, que a acompanhava por falar um pouco francês: “Mano, diga logo a *Mossiu* que não ponha aquelas manchas pretas ao meu pescoço”. “Oh! Madame, disse o pintor, esta *manhas* [sic] *sont para fazer sair la gorge*”. “O quê”, replicou ela, olhando para o seu seio, que é preciso confessar era belo, “eu não sei nada de *gorge* nem de Jorge; somente sei que o meu pescoço não tem nem panos, nem aquelas manchas pretas, e se o retrato não se pode fazer sem elas, não o quero ter”. O pobre pintor largou os seus pincéis com um sorriso *não* cordial e, elevando os ombros à la francesa, conduziu a Sra. à sua carruagem, e o retrato nunca se acabou. *Sacre!* Exclamou o pintor, depois de fechada a porta, pulando como um doido e desmanchando seus cabelos à *l'aile de pigeon* [asa de pombo]; *Sacre! Comment travailler pour des gens comme celles ci!* [Por Deus! Como trabalhar para pessoas como essas?] Porém, tanto a Sra. como o pintor tiveram em parte razão: o artista tinha passado sua vida no centro do bom gosto para sua arte, e demais os seus ouvidos estavam estragados pelas ridículas interjeições laudatórias dos parisienses, que têm eternamente na boca, mesmo para os objetos os mais frívolos, *oh que c'est beau!* *oh! que c'est superbe!! Mais c'est magnifique!!!* [oh, como é belo! oh é soberbo! Mas é magnífico!] E a Sra. não estava obrigada a ser conhecedora da bela pintura à primeira vista, da qual as nossas idéias, geralmente falando, eram limitadas ao estilo das representações dos milagres de S. Francisco de Paula, porque ainda o público não estava costumado a ver nas igrejas pinturas do belo estilo daquelas com que algum artista hábil ornou a Igreja do Santo acima mencionada na Semana Santa deste ano. Nós estávamos costumados a um estilo que claramente nos mostrava que o objeto representado era *pintura e não relevo*; e se qualquer repare nos retratos antigamente pintados nesta, verá, é verdade, certa semelhança; porém, é a mesma que teria produzido a pele da cara de uma pessoa, cortada e pregada com goma em uma tábua; e mesmo os antigos retratos em óleo do artista Simplício eram caras de defuntos, se comparados com os retratos presentes do mesmo grande pintor. Se aqueles sempre se pareciam muito com os originais, era porque o grande gênio natural do pintor sempre se mostrava, porém eram entes mortos. Pelo contrário, os retratos que o mesmo artista agora pinta parecem prontos a saírem dos seus caixilhos para dizerem adeus aos

espectadores. E é a M. Debret que o Brasil está principalmente devendo o rápido desenvolvimento de um artista que promete ser da primeira ordem no seu gênero de pintura; e, o que faz muita honra ao Sr. Simplício, ele sempre publica o quanto se tem aproveitado pelas instruções do seu mestre.

Outro excelente artista temos, porém em outro gênero, bem que não menos apreciável, que também tem sabido tirar proveito dos desvelos do mesmo mestre; é o Sr. Christo, cujas lindas e fiéis paisagens copiadas da natureza formam uma das mais interessantes aquisições que o viajante, ou qualquer outra pessoa desejosa de conservar a lembrança viva deste paraíso terrestre, poderia levar consigo para a Europa. Os Srs. Arruda e Carvalho, dois jovens discípulos do mesmo mestre, ocupados atualmente, creio, no teatro, já dão amostras do que o Brasil tem que esperar deles seus filhos se continuarem os seus estudos. Há dois estudantes mais, cujos nomes ignoro, um principiante, outro, já avançado, cujos desenhos bem claramente mostram que se os Srs. brasileiros não tomarem um lugar mui conspícuo no Templo da Fama será culpa sua e não da natureza. O grande quadro da Sagração de S. M. I. é um monumento digno do Imortal Fundador do Império e será do maior interesse para os nossos descendentes, pelo grande número de excelentes retratos que contém; e promete ser, quando acabado, uma obra de tal excelência, que não daria razão alguma ao insigne David, se estivesse vivo, para envergonhar-se de um discípulo e êmulo tal qual o M. Debret.

O edifício destinado para a Academia das Belas-Artes será, quando acabado, uma mui bonita peça de arquitetura grega e podia ser um dos melhores ornatos da cidade; porém, vejo que estão se levantando casas em frente dele; serão para escondê-lo da vista dos estrangeiros que no-lo podiam invejar? Ou serão para que as belezas da arquitetura da Academia se possam melhor contemplar à sua sombra? E de mais a mais dizem que as ditas casas são para uma fundição! Um fundição na porta da Academia da Pintura! Que feliz lembrança! Que economia de trabalho para os senhores artistas, os quais, se acharem as suas cores demasiadamente vivas, só terão que deixarem [sic] as janelas da Academia abertas, e a fumaça da fundição lhes fornecerão [sic] de tintas de todos os graus!

***Diário Fluminense*, 24 de agosto de 1826**

Correspondências.

Sr. Redator.

Lendo no *Spectador Brasileiro* n. 77, de segunda-feira 7 de agosto, um artigo debaixo do título *As Belas-Artes*, é do meu dever, como brasileiro, refutar a injuriosa calúnia do dito artigo; para o que eu rogo ao Sr. Redator a inserção deste no seu tão acreditado jornal, como o mais adequado ao fim a que me proponho.

Lê-se à p. 3 do dito artigo o seguinte: *A pintura, antes da chegada dos artistas franceses, era uma arte pouco apreciada entre nós ... estando as poucas pinturas boas que aqui havia na mão de particulares ... e antes tinha dito: a chegada de M. Debret ... fará época na história da pintura do país.* Para provar esta asserção, faz a apologia de M. Debret e ao quanto com ele tem aproveitado o Sr. Simplício nos retratos, o Sr. Christo nas paisagens, o Sr. Arruda e Carvalho, empregados no Teatro, e dois estudantes mais, dos quais não designa os nomes.

Ninguém impugna o mérito de todos estes Srs.; quanto deles se diz é justo e é verdade. O que se impugna é que não são só eles, provando-se por este artigo que a pintura era apreciada antes da vinda de M. Debret; que a boa não existia na mão de particulares, nem era pouca; que com a sua chegada pouco adiantamos e por conseguinte não fez, faz ou fará época na história da pintura do país. Entremos no assunto.

Será possível que em um Estado em que o Senhor D. João VI estabeleceu a sua residência desde 1808, elevado à categoria de Reino em 1815, a Império em 1822, na cidade do Rio de Janeiro só existam um pintor histórico, um retratista, um paisista [sic], dois cênicos e dois estudantes, um principiante e outro avançado? A ser isto verdade, não seria vergonhoso para a Metrópole de um Império, para a corte do Grande e do Incomparável Pedro I, que se tem immortalizado pelo seu amor e proteção às ciências e às artes, limitar-se a tão poucos artistas e estudantes, e esses poucos devê-los às lições de um estrangeiro, único, singular e privativo, pois o artigo do *Spectador* só dele fala, só a ele louva? Deverá deixar-se correr um tal artigo pelas Províncias do Império e pelo mundo todo, espalhando uma falsidade, sem ser contradito? Que conceito se formaria de nós se com a nossa mudez o autorizássemos?

Poder-se-á conceituar pouco apreciada uma coisa, quando ela se acha servindo de adorno e ornato ao santuário de Deus vivo, nos altares, nos tetos, nas paredes dos templos; aos paços, nas salas de respeito, às sacristias das igrejas e aos claustros dos conventos? Estando ali colocada, poder-se-á dizer que existe em mão de particulares? Aonde quer o articulista que esteja para se achar mais pública? Serão poucas as pinturas seguinte: os quadros e pinturas dos tetos da igreja e da sacristia da Igreja dos Terceiros de Santo Antônio; o painel do altar-mor, o do Sacramento, o Apostolado no corpo da Igreja e o teto da Capela do Senhor dos Passos, na Imperial Capela; o painel do martírio de S. Sebastião no altar-mor e dos altares laterais da igreja do santo no Morro do Castelo; o da *Ceia do Senhor* no altar-mor da paroquial do Sacramento; o de S. Francisco de Paula na Sacristia e as pinturas do Noviciado da Igreja deste santo; os quadros do Mosteiro de S. Bento; os do Convento no sítio da Lapa; o quadro maravilhoso de S. Pedro e S. Paulo, pintura insigne de artista romano, na sacristia da Igreja de S. Pedro; o painel de S. Sebastião e o retrato do Governador Gomes Freire de Andrade no Senado da Câmara, etc.? Serão também poucas e más as pinturas que trouxe o Senhor Rei D. João VI, as quais hoje divididas, umas servem de embelecer as Salas do Paço, e as outras constituem a grande bela coleção do Museu Imperial e Nacional?

Eis aqui as pinturas que existiam nesta cidade quando chegaram os Srs. artistas franceses. Relacionemos agora as que M. Debret tem produzido para verificarmos se a sua chegada fará época na história da pintura do país.

Existem do pincel deste célebre artista, de M. David discípulo e êmulo, o grande quadro por acabar do ato da Sagração de S. M. o Imperador, que, se for todo concluído pelo mesmo M. Debret, lhe fará muita honra; e as pinturas dos tetos do Palácio na Rua da Guarda Velha, onde se acha o Quartel-General. Se tem alguma pintura mais, o articulista que a aponte, pois o ignoramos. Ora se com isto só e com ensinar ao Sr. Simplicio Rodrigues o manejo dos pincéis e o empaste das tintas a óleo (em desenho e em miniatura não tinha que aprender do dito seu mestre), e com concorrer para o desenvolvimento dos outros seus discípulos é fazer época na história da pintura do país, se tal época faz época, não sei que denominação terá esta época nas futuras épocas!

Não suponhamos M. Debret tão pouco sensato que não desaprove internamente aquele panegírico: estamos certos que a sua modéstia é que o tolhe a publicamente repeli-lo. Incensar assim não é incensar, é pregar com o turíbulo pelas ventas. M. Debret bem vê em torno a si talentos que o mesmo autor do panegírico não pôde escurecer nem deixar de

memorar, quando falou nas *pinturas de belo estilo com que algum artista hábil ornou a Igreja de S. Francisco de Paula na Semana Santa deste ano*. Indiquemo-los.

O Sr. José Leandro de Carvalho, pintor histórico e excelente retratista, de cujo pincel são os quadros do altar-mor da Capela Imperial, onde se acham retratados a Augusta Rainha a Senhora D. Maria I, e o Senhor Rei D. João VI, ambos de gloriosa memória, a Senhora Rainha D. Carlota Joaquina e seus Sereníssimos Filhos, incluso o nosso Incomparável Imperador, o painel da *Ceia* da Capela do Sacramento e o Apostolado do Corpo da Igreja; o painel de S. João do Oratório da Imperial Quinta da Boa Vista; todas as pinturas e tetos do Palácio em Santa Cruz; os profetas e os preceitos da Igreja que ornavam na Semana Santa a Igreja de S. Francisco de Paula; o retrato de S. Majestade na Sala da Direção do Banco; outros do mesmo Augusto Senhor para as províncias; os retratos dos benfeitores da Santa Casa de Misericórdia, no consistório da mesma; e eram produção sua os três belos painéis alegóricos do teto da varanda da coroação do Senhor e Rei D. João o VI.

O Sr. Henrique José da Silva, Diretor e Lente de Desenho da Academia das Belas-Artes, pintor histórico, ótimo retratista, paisista ... enfim, pintor genérico. Quando chegou ao Brasil, já tinha deixado estabelecido o seu crédito. Na Igreja do Loreto da nação italiana em Lisboa, existe o painel do altar da vinda do Espírito Santo, e, no Alentejo, outro da Ceia, ambas produções suas. Copiou do grande Wouwerman e outros, de maneira que as cópias se confundiam com os originais. Caças e flores em quadros primorosamente desempenhadas. Era do seu pincel o grande pano de boca do Teatro de S. Carlos e todos os retratos de S. Majestades em transparência no da Rua dos Condes, por ocasião dos aniversários; e um grande número de retratos, alguns dos quais mereceram a distinção de ser gravados pelo insigne Bartolozzi. Depois da sua chegada a esta capital, tem produzido os retratos de S. Majestade de figura inteira, que se acham no Museu, na Sala do Senado e na Presidência da Bahia. Tem a honra de ser encarregado, por determinação imperial, de tantos retratos do Imperador quantas as províncias do Império, para ornarem as salas de Presidência. S. Majestade possui um belo quadro de flores do seu delicado pincel; e, entre os muitos retratos que tem feito a particulares, distingue-se [sic] os da família do Sr. Siqueira, da cidade da Bahia, que é um verdadeiro quadro histórico. É do seu desenho o retrato de S. Majestade que se está gravando a buril pelo melhor gravador de Paris.

O Sr. Raimundo da Silva Costa, também excelente pintor histórico, de quem é o painel da *Ceia* do altar-mor da Igreja do Sacramento, e de quem foram os outros três

alegóricos do teto da varanda da referida Coroação do Senhor D. João VI, e muitos outros das iluminações mais pomposas desta corte.

O Sr. Manoel Dias, Professor Público de Desenho, de quem era o belo quadro que se via no Palácio do Exmo. Conde dos Arcos.

Além dos indicados professores de pintura histórica, existem os seguintes para contrabalançarem o mérito, não negado, dos discípulos de M. Debret, nos outros gêneros.

O Sr. Francisco Pedro do Amaral, de quem são os tetos primorosamente pintados do Paço da Cidade e os da Biblioteca Imperial e Pública; os desenhos coloridos da cerimônia da primeira cavilha pregada por S. Majestade na Fragata Campista e o do Baile do Teatro, ambos colocados no Paço Imperial da Quinta; e muitos outros dos sítios mais notáveis desta cidade e subúrbios. É sua a miscelânea que se vê no Museu, a qual lhe adquiriu o ser pensionista da Academia e colega dos Srs. Simplicio Rodrigues e José de Christo Moreira.

O Sr. José Leandro de Carvalho Filho, pintor insigne de flores e ornato, que ajudou a seu pai nas pinturas do Palácio de Santa Cruz. O Sr. Francisco Ignácio, excelente pintor de perspectiva e decorações do Teatro.

Os Srs. Narciso da Silva Coelho, João Baptista de Mocambo, Domingos Pereira e Domingos Teixeira, todos bons pintores de ornato e flores.

À vista do referido, demonstrado fica que o artigo do n. 77 do *Spectador* é falso, calunioso, parcial e injurioso; porque a arte da pintura era assaz apreciada antes da chegada dos Srs. artistas franceses; não era pouca, nem se achava na mão de particulares; e dos quais S. Majestade tem condecorado, a um com o título de Pintor da Imperial Câmara, a este e a outro com as cadeiras públicas de desenho, e ao primeiro, a outros com o encargo dos seus retratos para as Províncias e pinturas do ornato de seus Imperiais Paços, e que a nação louva e emprega na produção dos diferentes ramos da sua arte. Será isto tê-la em desprezo!!!

Adeus, Sr. Redator, como o artigo saiu mais extenso do que eu queria, para outra ocasião reservo o mais que tenho a dizer sobre o mesmo decantado artigo. De um seu *constante leitor, que, sendo amigo de Platão, é mais amigo da verdade.*

O Spectador Brasileiro, 21 de agosto de 1826

Correspondência.

Sr. Redator.

Regressando o artista Manoel Dias ao Brasil, sua pátria, veio para esta cidade, depois de aprender à custa do Estado a pintura. Aqui, não sendo favorecido pela sua arte, o Chanceler Beltrão erigiu-se seu protetor e obteve uma cadeira de desenho para esta capital, e é o dito o primeiro professor que tivemos. Passados anos, Targini também se lembrou de proteger, como Beltrão, e obteve certa contribuição da Fazenda, para o exercício noturno do nu. Eu fui, por curiosidade, assistir uma noite; e qual a minha surpresa quando vi que o modelo vivo era um homem branco, mas que já não estava na flor da idade, descarnado, mesmo mal feito, e incapaz de semelhante fim; o dito professor não fazia senão fantasiar. E não sei para que olhava para um tal homem; mas olhava, e os discípulos também, e eu via belas figuras assim executadas que bem demonstravam que nada tinham com a imagem viva, mas sim, com a imaginação. Eu não deixei de lhe lembrar que, se não achasse homens brancos capazes que se sujeitassem, não sacrificasse a mocidade a um ensino que só servia para a atrasar, pois que os mancebos não tinham talento para improvisarem como o mestre. Enfim, disse a este que haviam [sic] pretos da Alfândega que podiam satisfazer, principalmente em bem pronunciados troncos, e nada havia a recusar senão os pés comumente maus; mas a nada disto atendeu; nem sei por quê; vejo, contudo, que a minha opinião é fundada, porque Is. Arago, autor da obra *Promenade autour du Monde*⁷, desenhador da expedição, diz, rematando a sua Carta 26, falando dos negros: *Ceux dont la jeunesse n'a pas été trop malheureuse, sont en général forts, grands et bien faits. On en voit, surtout à la douane, qui sont de véritables athlètes* [Aqueles cuja juventude não foi demasiadamente infeliz são, em geral, fortes, grandes e bem feitos. Vêem-se alguns, sobretudo na Alfândega, que são verdadeiros atletas].

No tempo do Conde da Barca, apareceram distintos artistas e M. Lebreton; por exemplo, Taunay, escultor, Taunay, pintor, Grandjean, arquiteto, M. Debret, pintor, e

⁷ *Promenade autour du monde pendant les années 1817, 1818, 1819 et 1820, sur les corvettes du roi l'Uranie et la Physicienne, commandées par M. Freycinet, par J. Arago, dessinateur de l'expédition, Paris, Leblanc, 1822.*

falou-se de um do Instituto. Mas morreu já Lebreton, que estava à testa disto, ausentou-se M. Taunay, pintor; morreu Taunay, escultor; e a Academia das Belas-Artes agora é que vai a principiar, quando o tempo marcado está a acabar; mas mais vale tarde do que nunca. Os estrangeiros têm-nos por meios bárbaros para o conhecimento das Belas-Artes. E, ainda no seu *Diário*, Sr. Redator, de 7 de agosto n. 77, no artigo *Belas-Artes*, se diz, falando dos brasileiros, “e o seu gosto para a pintura vai cada dia se desenvolvendo; porém, que os artistas têm achado entre nós certas dificuldades, a seguinte anedota a prova: logo depois da chegada dos Srs. artistas a esta, uma Sra. procurou um deles, para lhe tirar o seu retrato; várias foram as sessões e a obra estava quase completa, quando a Sra. viu o pintor botar, como ela dizia, manchas pretas no pescoço do retrato; e disse logo a seu irmão que a acompanhava por falar um pouco francês, “Mano, diga a *Mossiu* que não ponha aquelas manchas pretas ao meu pescoço ...”

O viajante acima, na sua carta 22, traz uma nota no fim em que diz que se perguntava a M. Taunay, o pintor, por que fazia seus painéis um dia mais risonho do que outro, e por que botava tabaco debaixo do nariz das suas figuras ou dos seus retratos, e vinte destes, mui semelhantes, por este motivo lhe foram enjeitados. Aqui transcrevo a nota: “*On a demandé souvent à Mr. Taunay le peintre, pourquoi il faisait, dans ses tableaux, un jour plus riant qu’un autre, et pourquoi il mettaît du tabac sous le nez; vingt portraits d’une ressemblance frappante lui ont été refusé par cette raison*” [Frequentemente se perguntou ao Sr. Taunay, o pintor, por que ele fazia seus quadros um dia mais risonho do que outro, e por que ele punha tabaco sob o nariz; vinte retratos de uma semelhança admirável foram recusados por essa razão]. Mas tanto o autor do artigo como o desenhador da expedição desculpam e dão grandes esperanças, aquele no mesmo artigo, e este, no segundo tomo, porque, tornando este depois de três para quatro anos, tudo achou maravilhosamente em estado de perfeição.

Entretanto, tem-se passado dez anos sem a Academia trabalhar. Em 1820, M. Arago dizia: “*depuis plus de deux ans que cet état de choses existe, il n’y a pas eu une seule séance; le local destiné à les réunir n’est pas même à moitié achevé. A qui la faute? Aux ministres du Roi; et aussi à M. L..., directeur de l’Académie*” [há mais de dois anos que há esse estado de coisas, não há nenhuma sessão; o local destinado a reuni-los não está acabado nem pela metade. De quem é a culpa? Dos ministros do rei, e também do Sr. L., Diretor da Academia]. Porém, como quer que seja, hoje os Ministros do Imperador têm sido os que promovem, e o edifício se está a completar, mas desgraçadamente ao gênio dos brasileiros vai a faltar M. Debret, que só tem ainda um ano. Apesar disso, incansável, ele tem feito o que pode da sua parte. Eu

concorri, convidado por M. Debret, para ver ali na dita casa da Academia as duas estátuas de gesso que deu Monsenhor Miranda; é a primeira oferta a do patriotismo do dito monsenhor. Com efeito, ali achei a M. Debret, aí vi o grande quadro da Coroação. É o poema épico deste insigne artista, possui eminentemente a sua arte, desenha portanto otimamente, inventa bem, põe tudo em seu lugar; é verdade que o seu grande quadro o limita às acomodações do templo e do ato; mas disto tirou todas as ventagens [sic] possíveis, empregou toda a força de perspectiva. A concorrência do povo, que ao longe se observa mesmo fora da porta da igreja, faz um belo contrato de luz, sem perder o campido com que se apresenta dentro; serve-se das luzes, que formam como um combate de claros e escuros; com estas mesmas luzes dá relevo às figuras do primeiro termo do quadro; tem belíssimos cambiantes dos diferentes reflexos; há escorços felizes sem contrafação. Os que fazem corte, os camaristas, vereadores e o Presidente Juiz de Fora que presta o juramento, todos são bons retratos. O Imperador tem a sua efígie elegante e sobressai entre todos; a Imperatriz e Sua Filha em sua tribuna, tudo está grandemente desempenhado; e é o primeiro quadro histórico feito no Brasil; e este fica herdeiro da sua glória e do amor que lhe consagra e o consola na sua saudosa memória.

Vi aqui na Academia um menino que animava com o porta-lápis uma folha de papel; a cópia era mais viva que o modelo; pedi o nome deste distinto discípulo, e M. Debret me deu em um papel por sua letra o seguinte: *Un jeune français de onze ans, cinq mois d'étude de dessin* [um jovem francês de onze anos, cinco meses de estudo de desenho]. Vi outro em um gabinete, que desenhava uma figura mi[t]ológica; pedi-lhe o nome, a paternidade, a naturalidade, a idade, e o tempo de aplicação; ele escreveu-me em um papel isto: Francisco de Souza Lobo, efetivo desenhador, natural da cidade de Ouro Preto, filho do defunto Coronel José de Sousa [sic] Lobo, idade de 15 anos. Eu ofereci-lhe, em gesso, uma pequena estátua mitológica. Vi aqui belíssimos quadros de vistas com diferentes alçados do Sr. Christo, que caracteriza bem os lugares e pinta excelentemente céus.

Passei para onde estava o Sr. Simplicio, aqui notei o retrato que apenas saía da primeira mão; é do Bispo espanhol; obra prima mesmo a sair à luz em morte cor; pedi o nome do retratado, e é *El Ill.^{mo} Señor Doctor Don Mariano de la Torre y Vera, Obispo Auxiliar Coadjutor del Arzobispado los Charcas en el Alto Peru*. Vi outro quadro, em que se expressava o coração persago, era do Exl.^{mo} D. Francisco e sua esposa; muito boa pintura! O Sr. Simplicio tem ali mais um voto de amizade cordial; é o retrato que a instâncias de um amigo tirou do amigo, que fugace vai a passar a outra vida; pôde no pincel recolher os

últimos visos da vida, conhecesse como se assoma o ardor da febre neste rosto e o seu fatal acesso! O meu filho Augusto, tocado desta visita, pede-me que quer desenhar; e eu lanço mão deste desejo.

O Carioca Constitucional B. F. G.

Diário Fluminense, 30 de agosto de 1826

Correspondências.

Sr. Redator.

Quando estava aparando a pena para prosseguir o artigo, cuja primeira parte me fez favor de inserir no seu acreditado Jornal n. 45 de 24 do corrente, eis que aparece um amigo trazendo-me o *Spectador Brasileiro* de 21, contendo um artigo sobre o mesmo objeto, e onde, a par dos mesmo elogiados, se lê o nome do Sr. Manoel Dias de Oliveira; mas para quê? Para o deprimir. Diz o artigo: *aprendeu à custa do Estado a pintura ... obteve uma cadeira por proteção ... por outra igual se estabeleceu o exercício noturno do nu ... na cópia do qual o professor fantasiava por ser o modelo vivo defeituoso ... e que um ensino tal só servia para atrasar*. Estas são as palavras exaradas no dito artigo do *Spectador* do dia 21.

Até quando, ó Catilina, abusarás da nossa paciência! Para elogiar certos e determinados indivíduos estrangeiros e seus aderentes não há encômios que se não tributem; para deprimir os nacionais que não são da facção, não há depressões de que não os acumulem. Pois o Sr. articulista lembra-se, para nos dizer, que o Sr. Manoel Dias de Oliveira estudou à custa do Estado, e não se lembra que os seus elogiados, enquanto à [ILEGÍVEL] discípulos de M. Debret, à custa do Estado é que tem estudado? Ignora que o Sr. Simplício Rodrigues de Sá e o Sr. José de Christo Moreira têm cada um trezentos mil réis anuais como pensionistas da Academia?

Continua dizendo que o Sr. Manoel Dias *obteve uma cadeira por proteção*. Seria sem proteção que obtiveram os Srs. artistas franceses as grossas pensões de seiscentos mil réis para cima, logo depois que chegaram e antes de se estabelecer a Academia, da qual foram então designados lentes? Paro aqui por não magoar pessoas que não têm culpa de tão extravagante quão desassisado artigo.

Lembra-se que por *outra igual proteção se estabeleceu o desenho do nu*. Milagre é apontar-se uma coisa honrosa a um nacional e não dizer que se deveu este estabelecimento aos Srs. artistas franceses!... Mas tá [sic], que isto se disse para o vituperar pelos *defeitos do modelo vivo, fantasia do professor, e servir tal ensino de atraso aos discípulos*; isto agora sim. Bom é ser coerente, ainda que na malversação; repita-se a história do retrato da Madama de manchas pretas ao pescoço (“manhas” diz o artigo de 7, *voilà le petit bout d’oreille* [eis a intenção]). Deixe-me

também campar de erudito: acrescente-se com a autoridade de Arago nas suas viagens, pela pergunta feita a M. Taunay, pintor, *do motivo por que deitava tabaco debaixo do nariz das suas figuras ou retratos*. Embora se desminta depois, referindo que, *tornando a esta depois de três para quatro anos, tudo achou maravilhosamente em estado de perfeição*. Que empenho será este em esconder o que somos e o que podemos ser, e só lembrar-nos do que fomos? Olhe, Sr. artista, que a cidade de Paris, donde vieram esses Srs. gabados artistas, no tempo de Júlio César, o primeiro que falou dela, e quando se dizia *Lutetia Parisiorum*, era *une chétive bourgade composée de huttes grossières* [era um insignificante povoado composto de cabanas grosseiras]; e, quinze séculos depois, se estabeleceu nela a primeira Academia de Belas-Artes, e dois séculos depois é que floresceram. Como querem estes Srs. articulistas que um país descoberto no século dezesseis, em três séculos, seja aquilo que não pôde ser a França em quinze séculos? Paris, feita capital do Reino, as residências dos seus monarcas desde Clóvis em 465, só teve um colégio de artes no reinado de Francisco I e se elevou ao seu apogeu no de Luís XIV, e não será isto vitupério; e há de sê-lo para a cidade do Rio de Janeiro, que desde 1808 viu em si residir os seus soberanos? Responder-se-me-á que se deve atender aos tempos; ao que replicarei que se deve atender às distâncias do manancial das luzes. Mais perto estava França da Grécia e Roma, do que o Brasil da Europa. À França não era defendido o conhecimento das artes; era-o ao Brasil, enquanto colônia. Lembra-me a este respeito um poeta português que, vendo o afinco com que os estranhos mentem em louvor de suas pátrias e a tenacidade com que nós desdoiramos a nossa, compôs uma quintilha que findava assim:

Eles mentem para o bem,
Nós mentimos para o mal.

Deixemos, Sr. Redator, este segundo artigo do *Spectador*, que por incidente veio a terreiro; prossigamos na numeração dos artistas esquecidos no primeiro; contudo necessário é fazermos um reparo antes.

Diz à pág. 4, coluna 1^a: *o edifício da Academia ... será uma bonita peça de arquitetura e podia ser um dos melhores ornatos da cidade; porém estão se levantando casas em frente dele ... para uma fundição ... os Srs. artistas, se acharem as suas cores demasiadamente vivas, deixem as janelas abertas, e a fumaça da fundição lhes fornecerão de tintas de todos os grãos!* Agora sabemos que umas casas levantadas em frente de uma bonita peça de arquitetura faz com que ela deixe de ser bonita e um dos

ornatos da cidade. Se o Sr. articulista estivesse em Gênova e visse a estreiteza das ruas em que estão não bonitos [sic], mas grandiosas e ótimas peças de arquitetura, que diria? Enquanto à falhaça fornecer tintas de todos os grãos, se não é asneira, é ao menos um galimatias que não se entende. Passemos avante. Este belo edifício é de produção do Sr. Augusto Henrique Victório Grandjean de Montigny, Lente de Arquitetura da mesma Academia das Belas-Artes e o melhor desenhador talvez que se conheça no seu ramo. Prova-o a sua obra *Architecture Toscane* estampada em Paris em 1815⁸, assim como *Le Plan, coupe et élévation de la restauration du Palais des États à Cassel*, impresso em 1810⁹; ambas as obras existem na Biblioteca Imperial e Pública. Nesta cidade, o edifício da Praça do Comércio, hoje com outro destino, a casa nobre do Exmo. Sr. José de Oliveira Barbosa, e a casa de campo do Sr. Joaquim Pereira de Almeida são de seu desenho.

O Sr. João Joaquim Alão, Lente da Escultura da mesma, assaz conhecido pelas estátuas da frente do Paço da Imperial Quinta da Boa Vista; as imagens de S. João Batista na Igreja de S. Francisco de Paula, de quem é o desenho da preciosa custódia, e de N. S. da Piedade na Paroquial do Sacramento.

Existem mais dois insignes artistas vindos proximamente do Porto, que são os Srs. Manoel Joaquim Alão e Joaquim José Alão, pai e filho do antecedente. Destes grandes escultores é a magnífica cadeira para o trono de S. M. na sala dos senadores.

O Sr. Francisco Ovide, Lente de Mecânica da Academia, sobremaneira bem conceituado na sua classe.

O Sr. Zeferino Ferrez, pensionista de Gravura, insigne estatuário e fundidor. Entre as suas obras avulta a bela estátua de S. M. de corpo inteiro, de três palmos de proporção, pelo mesmo artista modelada e fundida em bronze, que S. M. se dignou aceitar.

Se merece dizer-se de M. Debret que fará época na história da pintura do país, por pintar o primeiro quadro histórico do Brasil, o Sr. Zeferino Ferrez também merece, e com mais razão, dizer-se dele que fará época na história da escultura e da metálica; porque não só foi no Brasil o primeiro que executou o modelo de corpo inteiro do Imperador, como

⁸ *Architecture toscane, ou Palais, maisons et autres édifices de la Toscane, mesurés et dessinés par A. Grandjean de Montigny et A. Famin,....*, Paris, P. Didot l'aîné, 1815.

⁹ *Plan, coupe, élévation et détails de la restauration du palais des États et de sa nouvelle salle à Cassel, publié et gravé au trait par Grandjean de Montigny,....*, Cassel, Impr. Royale, 1810.

até foi o primeiro que fez a sua fundição; coisa singular por unir dois talentos, que raras vezes se encontram juntos.

O Sr. Carlos Ferrez, pensionista de escultura, exímio modelador e ornatista. Tem concluído dois bustos de S. M., um que se acha no Imperial Sítio de S. Cristóvão e outro que em pouco se verá avultar em uma estação pública desta cidade. A figura da América, de proporção natural, modelada em barro e cozido [sic], que existe na casa próxima ao Tesouro, é também deste.

Por esta fiel exposição se conhece que o nosso intento não foi deprimir os Srs. artistas franceses, mas sim elogiá-los, rebatendo contudo quanto se disse em descrédito da nação. Demos-lhes mais uma prova, acrescentando aqui o que esqueceu dizer dos Srs. artistas elogiados o *Spectador*.

O Sr. João Batista Debret é um exímio pintor histórico e cênico. Os seus talentos eram assaz conhecidos em França e os jornais deste país sobejo elogio fazem dos seus quadros na concorrência das exposições públicas nas galarias [sic] da pintura em Paris, no tempo de Napoleão. O Rio de Janeiro viu o pano de boca e as cenas do seu pincel que o infausto incêndio do teatro em 1824 reduziu a cinzas.¹⁰ Hoje ainda se vê o templo da ópera *Aureliano*¹¹, que é do seu desenho e invenção. Deve-se a este grande artista a grande estampa do desembarque de S. M. a Imperatriz, gravada por M. Pradier.

São do Sr. Simplicio Rodrigues de Sá muitos retratos de mui distintas personagens desta corte; porém a que lhe dá muita honra são os ótimos retratos em miniatura de toda a Imperial Família, que lhe mereceu o ser condecorado com o título de Pintor da Câmara Imperial. É do seu lápis a primorosa cópia da estampa *Dai a César o que é de César*, que se acha na coleção do Museu e que, dizem, lhe obteve a pensão que tem como Acadêmico.

O Sr. José de Christo Moreira não limita os seus talentos a paisagens, é excelente em figura; e quando ainda não apareciam nos almanaques os nomes dos Srs. artistas vindos de França, já se lia o seu nome na substituição da cadeira de Desenho da Imperial Academia dos Guardas-Marinhas.

¹⁰ Em 25 de março de 1824.

¹¹ A estréia do *Aureliano in Palmira* (música de G. Rossini, libreto de F. Romani) no Rio de Janeiro aconteceu em 1820. Em 1826, trechos da ópera foram apresentados nas *Academias de Música* na sala reformada depois do incêndio. Para detalhes, cf. Paulo M. Kühl, *Cronologia da Ópera no Brasil – século XIX (Rio de Janeiro)*, <http://www.iar.unicamp.br/cepab/opera/cronologia.pdf>.

Dos Srs. Arruda e Carvalho são todas as pinturas do Imperial Teatro de S. Pedro de Alcântara, o seu cenário e o desempenho da cena do templo que desenhou o Sr. Debret.

Tendo preenchido a tarefa que nos propusemos, falta recapitularmos a nossa asserção.

Srs. articulistas; os les Bruns, os Poussins, os Mansards, os Girardons, os les Nôtres, e cem outros não fizeram a época de seus ramos na França; assim como não a fizeram em Itália os Rafaéis, os Correggios, os Albanos, os Berninis, os Rossis e mil outros. As épocas quem as fazem são os monarcas e não os artistas. À proteção e ao estímulo que lhes oferece o Imperador, dando-lhes espaço para o seu desenvolvimento é que se devem as grandes obras e os grandes gênios. Sem a reedificação do Palácio do Louvre e sem a criação do arco do triunfo, não fora conhecido Cláudio Perrault: o seu nome, quando fosse lembrado, apenas se confundiria entre a classe dos médicos. Sem a Igreja do Vaticano, o palácio contíguo e o de Caprarola, nem Bramante, nem Rafael de Urbino, nem Vignola, aos nossos olhos e ouvidos. M. Debret estava aqui havia seis anos e que produziu neles na pintura histórica? Se aparece hoje o seu quadro da Sagração de Sua Majestade o Imperador, deve-se ao Imperador, que por suas qualidades pessoais, seu heroísmo e sua descendência merecia-lhe e cumpria-lhe ser o nosso Imperador e, como tal, coroado e sagrado. Deve-se à Sua Majestade que, conservando-lhe uma pensão de oitocentos mil réis, lhe conferiu os meios para o fazer. Sem o Imortal Pedro I, nem as artes liberais teriam desenvolvimento, nem haveriam [sic] assuntos para se exercerem. É pois Sua Majestade quem forma a época da história do renascimento da arte e da pintura; e tirar a glória do Augusto Protetor para a dar ao protegido é, além de sumo atrevimento, ignorância suma. M. Debret não faz mais que não tenham feito os seus colegas; a maior parte, como se diz acima, tem levado a Sua Majestade um tributo de homenagem, oferecendo-lhe as suas produções. M. Taunay, escultor, não deixou de os imitar. Existem na galeria da entrada do Paço de S. Cristóvão os seus dois bustos de Camões e da Deusa Minerva. É pois o quadro grande da Sagração o presente que lhe aguarda M. Debret. Onde há igualdade de mérito, talentos e dedicação, é odiosa toda a preferência de elogio; muito mais quando o elogio redunde em desabono da nação hospitaleira, que benigna acolheu quem na adversa fortuna lhe suplicava amparo e proteção.

Sr. Redator, roga-lhe a inserção desta segunda e última parte *o seu constante leitor, que, sendo amigo de Platão, é mais amigo da verdade.*

Os painéis da nave da Igreja de Nossa Senhora da Candelária: um artigo de 1905.

André Tavares

Com exemplares publicados entre 1904 e 1909, a revista *Kosmos* oferecia artigos sobre uma variedade de assuntos. Seu *staff* incluía personalidades tão contrastantes como Gonzaga Duque, Nina Rodrigues ou Aluísio Azevedo. Há séries de trabalhos dedicadas à produção artística nacional, das artes plásticas à arquitetura, de resenhas dos salões de Belas-Artes a notícias sobre a arte do século XVIII mineiro, ou sobre a arte africana na Bahia. O artigo que se segue, assinado por um certo *Gil*, datado de outubro de 1905, apresenta uma crônica da construção da Igreja de Nossa Senhora da Candelária e é, possivelmente, um dos primeiros textos a oferecer uma análise consistente dos seis monumentais painéis da nave. Pela quantidade de informações que oferece, e por certas particularidades na maneira como é estruturado e redigido, o texto de *Gil* aparece como um dos mais interessantes entre seus congêneres e nos dá idéia do gênero de debates levados a cabo na imprensa de então. O artigo trata de informar os leitores das razões históricas que levam a igreja da Candelária a assumir papel de destaque entre as construídas no Rio de Janeiro e tenta assegurar para ela um posto privilegiado de sede legítima da religiosidade local.

É possível que revistas como a *Kosmos* ou mesmo a *Renascença*, sua contemporânea, tenham sido responsáveis por uma voga de interesse pelos monumentos do passado nacional e que tenham despertado a sensibilidade de seus leitores para a qualidade artística desses edifícios e objetos. Na *Renascença*, por exemplo, ao lado dos inúmeros desenhos e projetos enviados para o concurso de fachadas para os edifícios a serem construídos na Avenida Central, encontramos textos dedicados a edifícios coloniais, alguns deles consumidos na empreitada modernizadora das primeiras décadas do século XX. Na *Kosmos*, fotografias de edifícios da colônia alternavam-se com cenas da demolição do casario para a abertura do grande *boulevard* à francesa. O efetivo desaparecimento dos monumentos no centro do Rio talvez tenha levado esse círculo de artistas e autores a desenvolver uma postura nova diante dos remanescentes do passado brasileiro. Do mesmo modo, as

individualidades mais marcantes da nossa história artística, o Aleijadinho ou o Padre José Maurício, por exemplo, recebiam, pouco a pouco, novo exame, assegurando um lugar na historiografia, ou pelo menos na crítica das artes de um modo geral, através da pena de um Alberto Nepomuceno ou, mesmo, Olavo Bilac. Henrique Bernardelli havia feito publicar numa edição de 1904 da *Kosmos* sua tela sobre o Aleijadinho na construção da Igreja de São Francisco de Assis. O mesmo Bernardelli seria autor de um retrato de José Maurício ao cravo em audição diante de D. João VI. Assim, forma-se, quer parecer, a idéia de se elaborar um “panteão” de artistas nacionais da colônia que emerge como potência inspiradora para as artes antes mesmo do proselitismo de certas alas do modernismo pós-22.

Os painéis de Zeferino da Costa auxiliam no trabalho de fixar imagens da história dos costumes locais e parecem uma peça a mais nessa articulação que, nas duas primeiras décadas da República, aparenta reinterpretar passagens da história nacional em chave “localista”, ressaltando, em certas ocasiões, elementos anti-lusitanos – pensamos em telas como o *Tiradentes esquartejado* de Pedro Américo, de 1893, e na série de outras telas que lhe acompanham, v. g., os trabalhos de Décio Vilares ou Aurélio de Figueiredo – ou francamente ligados ao solo brasileiro e à sua história recente, como a *Proclamação da República* de Henrique Bernardelli ou a antológica *Ilusão do Terceiro Reinado*, de 1905, do já referido Aurélio de Figueiredo.

A ligação entre Zeferino e Vítor Meireles é reforçada pela menção à tela representando a Sagração do templo pelo Bispo Eberard, que deveria encerrar o ciclo da história da Candelária com uma obra decididamente contemporânea destinada ao fundo do altar principal. O cuidado com a representação das *toilettes* e personalidades do Rio de Janeiro de 1899, na tela de Meireles, assume papel de destaque sob a ótica do crítico que ressalta o único elemento comum a unir as obras de um e outro artista: as folhas de mangueira que se espalham pelo chão. Essas alcançam o *status* de alegoria de um possível consórcio entre homem e natureza que se estabeleceria nesse “novo mundo nos trópicos”, agora transformado em uma República que investe na invenção do seu passado e na criação de uma simbologia autônoma.

Acerca da autoria, ainda há que se esclarecer a rede de pseudônimos sob os quais os colaboradores da *Kosmos* se “disfarçavam”. A hipótese da atribuição a Gonzaga Duque não seria absurda, mas seria, por outro lado, precipitar um conclusão sem fundações ainda sólidas. Resta ao leitor apreciar o estilo particularmente claro do nosso Gil, crítico apurado

que sabe cruzar dados aparentemente extraídos da documentação depositada nos arquivos da Candelária – obtidas, eventualmente, via Marques Pinheiro e sua obra acerca da irmandade que geria a vida religiosa no templo – com análises objetivas do material visual que escolhe para exame. A dosagem equilibrada de crônica histórica e conteúdo descritivo converte-se, desse modo, num dos pontos altos do texto, revelando um espírito atento às peculiaridades da história artística local e ao seu significado na criação de um embrionário espírito de preservação de edifícios na sua materialidade. O autor, de modo particularmente ousado e lúcido, enxerga na própria demora na conclusão do edifício algo do espírito da “*urbs indecisa*”, porém “bela [...] nos seus desvios e nas suas incoerências”, que era o Rio de Janeiro daquele momento. Mesmo a superposição de estilos que caracteriza a obra, de resto consequência natural do longo processo de edificação, é redimida e interpretada como espelho da marcha e da expansão da cidade ao seu redor.

A idéia de criar para a Candelária uma imagem de catedral legítima e intimamente ligada à história da cidade ganha densidade de corpo, justificada não só pelas sucessivas contribuições de artistas que vieram prestar seu tributo, criando uma identidade visual para a igreja, mas pela própria índole assistencial da irmandade que a administra. A caridade e o auxílio aos necessitados são divisas que ganham representação nessa vasta obra, verdadeiro coração da cidade, nas palavras do autor, marcado por um altruísmo que se quer eleger como traço marcante do próprio povo carioca.

Curiosamente, na própria revista *Kosmos*, seria possível ler um artigo sobre a construção de uma elevada torre para a catedral “oficial”, na Praça XV de Novembro, em que a mole gigantesca deveria resultar na estrutura mais elevada do Rio de então. Talvez um secreto desejo de rivalizar com a vasta estrutura em que se tinha convertido a Candelária após a conclusão da sua cúpula espetacular tenha alimentado uma escolha como essa. O projeto não seria, porém, executado da maneira em que é apresentado nas páginas da revista, respeitando-se, por outro lado, seu perfil geral que ainda hoje podemos observar.

A Candelária que transparece da leitura do texto de Gil é o templo ideal, sede religiosa de uma nação a se construir. É o símbolo e a síntese de qualidades ideais que se desejam para a própria República nascente, um elogio do espírito assistencialista e caridoso e gregário encontrado na organização da própria confraria e uma homenagem aos artistas que nela depositaram parcelas de seu talento, Zeferino à frente, a fim de convertê-la na mais destacada realização de arte mural decorativa de sua época.

Revista Kosmos, ano II, n. 4, abril 1905 – Gil

N. Sra. da Candelária

À piedosa gratidão de um navegante arribado por áspera tormenta à baía de Guanabara, no começo do século XVII, se deve a fundação da pequena igreja que, crescendo e engalanando-se com o crescimento e as gatas da cidade, veio a ser o templo soberbo que é com justa razão, por sua grandeza e tradições intimamente ligadas à evolução da *urbs*, considerado a verdadeira catedral do Rio de Janeiro. Antônio Martins da Palma, rico amador das baleares, navegando com sua mulher Leonor Gonçalves, de volta das Índias espanholas para a Ilha de Palma, sua pátria, em uma nau por ele comandada, foi acossado por furiosa borrasca, e, vendo-se perdidos, desviados do primeiro rumo e ameaçados de naufrágio, invocaram ambos para o salvamento o amparo de N. Sra. da Candelária, objeto de muita veneração e fé na ilha natal, prometendo-lhe levantar uma igreja no primeiro porto em que aferrassem. Esse porto foi o Rio de Janeiro e Palma e sua mulher cumpriram religiosamente o seu voto.

Não se pode ainda precisar a data em que isso ocorreu; nem se guardou o nome exato do barco que trouxe no bojo a gênese da igreja atual, envaidecimento da cidade, ainda que a lenda lhe empreste o mesmo nome da pioneira invocada e glorificada. Baltasar Lisboa conta que na praia em que foi erigida a ermida, e que é hoje terra firme e edificada, esteve encalhada uma nau denominada Candelária, cuja madeira foi empregada na construção do templo. Não é descabida a narração, que não contraria o que se sabe do voto de Palma, antes lhe ajunta mais vivas coincidências de fé e requintes de agradecida devoção; mas não há nada seguro a respeito.

De positivo há que A. Marques de Palma e Leonor Gonçalves e “possuidores de muita fazenda e cabedais” compraram uns chãos da praia, no local em que estão agora os prédios n^{os} 21 e 23 da rua de S. Pedro e aí erigiram, sob invocação da Virgem salvadora, a “igreja da Várzea”, como a denominaram, distinguindo-a da de S. Sebastião do Morro do Castelo, que era a sede da única paróquia de então. Foi esse o sítio primitivo da Candelária.

A igreja da Várzea foi a terceira erguida no Brasil com a invocação da Virgem, diz-nos monsenhor Pizarro¹: a primeira foi a ermida de N. S. do Socorro, onde, em 1546, se

¹ *Memórias Históricas do Rio de Janeiro.*

instituiu e cresceu a mais robusta organização de caridade no Brasil – a Irmandade da Santa Casa de Misericórdia; a Segunda foi ermida de N. S. da Ajuda, depois e ainda hoje um recolhimento ou freiras. Ereta na baixada, planura do vale umbroso que oferecia a curva dos seios verdes aos povoadores, a igreja da Várzea devia ser o foco de irradiação da novel cidade; e por isso, enquanto a povoação do Castelo, alcandorada por um movimento de defesa na altura íngreme, estacionava lentamente, em torno da ermida de Palma germinava, viçava, alastrava-se o Rio de Janeiro. Em 1628 foi instituída freguesia, – a Segunda da cidade, a principal talvez, de onde saíram e derivaram todas as outras.

Palma e Leonor Gonçalves, que se prenderam à terra que lhes fora abrigo salvador, viram com desgosto a invasão da autoridade eclesiástica no templo que fundaram e guardavam como uma íntima e consoladora relíquia; e “não dispostos a lutar com o vigário”, diz um narrador, doaram a Igreja à Santa Casa de Misericórdia em 1639, por escritura de 4 de julho, com a condição de terem sepultura na capela-mor para si e para seus descendentes e de ser rezada semanalmente uma missa em ação de graças aos fundadores da capela.

Mas não tardam os atritos entre a Santa Casa e os párocos; vieram as contendas e demandas; a Santa Casa foi desapossada da Candelária por sentença do Juiz apostólico; e após embargos e delongas, acordaram enfim, em 1651, em desistir a Santa Casa dos seus direitos sobre a igreja “mas ficando com a serventia do terreno ao lado da rua de São Pedro, para aí fazer um oratório e a casa para guardar as tumbas e bandeiras e recolher as procissões, ocupando todo o terreno, desde a porta travessa até uma capela de S. Pedro que aí havia”², fundada em 1647 por Pedro Negrão. Na parede em que se abriu essa porta estavam o campanário e sinos, que foram por isso removidos para o lado esquerdo do templo à rua Gonçalo Gonçalves (General Câmara). A Candelária ficou entregue à respectiva irmandade, que se supõe criada pelo tempo da fundação da paróquia.

Modificada, no decorrer dos tempos, em algumas das suas condições, essa obrigação permaneceu até 1834, quando a Irmandade da Candelária adquiriu da Misericórdia, por 650\$, a desistência de um direito que se mantinha apenas por uma tumba velha, guardada em um quarto próximo à torre da rua de S. Pedro.³

² Marques Pinheiro, *A Irmandade da Candelária*.

³ Marques Pinheiro, *ibid.*

Mas nem foi esse o litígio único, nem a ele se circunscreveram os prélios. A história da Candelária é a luta contínua desde os primeiros tempos da ermida da Palma até os derradeiros quartéis do século findo, luta entre seculares e clérigos, confrarias e bispos, súditos e governos, artistas e zeladores, luta pela maior fé e maior poder de glorificá-la, pela aspiração de dominar para servir, pelo desejo de absorver o mando para chegar por ele à perfeição desejada. Através dessa luta, a Candelária se enrija, desenvolve, frondeja, floresce: acorrem de todos os lados os crentes generosos, acumulam-se as dádivas, ampliam-se os serviços do culto, sucedem-se as instituições de beneficência, transformado-se a pequena igreja da Várzea, por um trabalho incessante e formidável de três séculos, no templo suntuoso destes dias. É a vida da cidade envolvendo em torno da existência da igreja.

A primeira reedificação data de 1710, já pela Irmandade, e nessa, dizem, foi dada a frente do templo para a rua General Câmara. Ao que afirma um contemporâneo, essa construção se avantajava à primeira no decoro e beleza das douraduras. Apesar disso, a igreja reconstruída já ameaçava a ruína em 1768, de tal modo que os fiéis se abstinham de freqüentá-la e de assistir aos ofícios divinos.

Deve-se ao bispo D. José Joaquim Justiniano de Mascarenhas Castelo Branco, filho do Rio de Janeiro e da mesma freguesia da Candelária, e de quem falam com veneração as memórias do tempo, a construção do templo definitivo. Seu zelo pelo culto e seu amor pela cidade levaram-no a enfrentar corajosamente aquela obra e a impelir a irmandade e acometê-la; e aceitando nesta o cargo de provedor, no mesmo ano em que assumia o governo da diocese, propor em sessão da Mesa de 3 de Junho de 1775 a construção de “nova, mais bela e maior igreja”, estranhando que se estivesse “suportando as indecências que ocasionava aquela ruína” e certo de que, se a irmandade “não tornasse sobre sua administração tão necessário trabalho de gloria a Deus, de utilidade pública, e de honra à Irmandade, faltariam sempre os meios de algum dia principiar a igreja”.

Aceita unanimemente a proposta, designou-se o dia 6 de Junho de 1775 para a sagração da pedra inicial, por ser esse o dia do aniversário de D. José I. Nela oficiou o bispo-provedor, com assistência da mesa administrativa e a presença do Vice-Rei Marquês do Lavradio e dos corpos eclesiástico, civil e militar. Foi um ato soleníssimo, revestido de todo aparato.⁴

⁴ Marques Pinheiro, *ibid.*

Essa pedra foi encontrada modernamente, em 1885, no consistório da igreja. É de mármore lioz com as inscrições douradas e sente-se tinir dentro as moedas ali postas. Presume-se que fosse guardada para quando, prontos os alicerces, pudesse ali ser enterrada e que, com a demora penosas da fundação destes, tivessem-na esquecido afinal.

Adotando o projeto do sargento-mor Francisco João Rocio, engenheiro português, atacaram-se os trabalhos. É o começo da “peregrinação de pedra através do tempo”, da obra formidanda que atravessou dois séculos, sem nunca ter fim e nunca ter descanso, cheia de tropeços e entusiasmos, obra cujo primeiro estádio foi em 1811, com a inauguração do edifício do templo, mas cujo término só teve lugar em 1899 quando, concluídas a cúpula majestosa e o admirável revestimento interno, pôde a Candelária surgir na sua eterna beleza aos olhos dos que desesperançavam de ver o termo da soberba construção.

A planta do sargento-mor extraviou-se, mas, do que se lhe conhece, pode-se avaliar a grandeza dos planos, a harmonia da composição, a notável visão do futuro. Modificada e mutilada em seus detalhes com o passar dos lustros e administrações que se sucediam e se atropelavam, a igreja traçada por Francisco Rocio é ainda a que exalça hoje sua majestosa beleza. São do seu projeto a ampla nave em cruz latina, as torres atuais, o zimbório, o severo barroco da frontaria.

Irmandade e arquiteto não se prendiam à visão e às necessidades de sua época, e dilatando o edifício por toda uma quadra da cidade, não esqueceram de recuar-lhe a fachada para que à rua fosse dada uma largueza que não era comum nesse tempo. Era também do projeto, não cumprido de todo, a demolição das casas em derredor, de modo a destacar o desejo da igreja.

A 18 de setembro de 1810, fez-se a transladação solene da Imagem de N. S. da Candelária para a nova matriz, com extraordinária pompa e luzimento. A família real prestou-lhe a homenagem da sua presença; e o esplendor dos paramentos, a galhardia dos regimentos militares, o luxo brilhante dos fidalgos, o alvoroço festivo do povo, a alacridade vibrante das flâmulas, dos sinos e da estouraria sagraram, mais do que tudo, a admirável conquista da tenacidade e da fé. A Candelária ali estava: o trabalho do futuro seria apenas complementar o pensamento dos fundadores, realçar-lhe a grandeza pelo acabamento da obra dar ao bloco monumental o destaque da derradeira cinzeladura.

Esse trabalho se dilatou por oitenta e nove anos, custou o esforço de gerações inteiras, absorveu o talento de artistas sem número, a atividade de gestores sem conta. À

decisão enérgica, à unidade forte de 1775, corresponderam anos de hesitação, de tateamento, de fraqueza, de cizânia. Duvidava-se que se queria, retrocedia-se do caminho o zimbório, elevaram-se as estátuas, fez-se o revestimento, concluiu-se a magnífica decoração mural. Em 2 de Fevereiro de 1899, a Virgem da Candelária aparecia enfim aos olhos da multidão extasiada, em seu templo definitivamente concluído, tão linda, tão carinhosa, tão iluminada como aparecera três séculos antes, por uma hora de angústia, a Antônio Martins da Palma.

Dizem que a imagem de N. S. da Candelária é a mesma da capela primitiva.

Não é intento nem dever desta crônica descrever as belezas que a todos os olhos agora se revelam; é antes uma crônica de recordações, tracejada rápida e fugazmente como uma moldura de reminiscências evocadas.

Do passado nos adveio o projeto grandioso, o arcabouço forte que os homens que vieram depois completaram, retocaram, iluminaram. É a nave e – em que imaginativa do arquiteto traçou uma miniatura da nave do Vaticano – terminada no meio do século com o acabamento da capela-mor e das capelas fundas do sacramento e de N. S. das Dores, que desenham o cabeça e os braços da cruz; é o zimbório, que se começa a assentar em 1860 e que recebe afinal, depois de receios e recuos infundáveis, o capeamento de mármore, o lanternim elegante que domina o conjunto; é a fachada imponente e severa. O resto é o subsídio dos contemporâneos. É o trabalho poderoso de um mestre de obras, o mestre Santos, guiando a realização do sonho do sargento-mor; é a arte e a fantasia dos arquitetos e decoradores modernos fazendo as maravilhas internas da Candelária.

Somente o espírito do momento diverge, a feição artística se diferencia e ao austero barroquismo [sic] externo contrapõe-se o brilhante “renascimento” do interior. Uma plêiade de artistas aí deixou o traço de sua passagem.

Heitor de Cordoville, um arquiteto de talento que morreu esquecido e pobre na sua modéstia, deu à Candelária o desenho das colunas da nave, de uma delicada composição do estilo coríntio. Zeferino da Costa, ajudado de Duarte, seguido de H. Bernardelli, Oscar da Silva, Castagnetto, Guilherme dos Santos, Sebastião Fernandes, Pinto Bandeira, Victorino, Gomes de Souza, seus discípulos, fez a decoração mural.

E é esta que vive, vibra, ressalta na nave ampla. O colorido dos painéis e das pinturas murais destaca o recorte das capelas e o arco do teto das paredes polidas de mármore; as tintas claras enchem a área da igreja de mais espaço e mais luz, mergulham mais fundo os nichos, atiram mais alto a curva majestosa do zimbório. Para quem entra, transpondo a

frontaria pesada, as portas brônzeas, o pára-vento custoso e sombrio, – o matiz vivo, o ouro quente das decorações, mordidos pela luz largamente derramada na igreja, impressionam e perturbam; e os profetas e os anjos e as virgens e os bem aventurados que o poder criador do artista elevou sobre a multidão aparecem mais veneráveis, mais risonhos, mais doces, mais consoladores que nunca; e a impressão é de que a bem-aventurança deve ser assim mesmo, aquela harmonia luminosa depois da passagem pelos umbrais severos do desprendimento e da mágoa.

Zeferino – que numa enfermidade invalidou das mãos depois de concluída essa obra – realizou na pintura da Candelária um milagre de perspectiva, dada a situação da luz e a posição dos quadros. Essa dificuldade se acentua nos painéis do teto, sem dúvida aí o seu trabalho capital.

Zeferino nos apresenta nestes seis formosos e trabalhados painéis do teto da Candelária atual os estádios da fundação da igreja – a partida de Palma; a tempestade e a invocação; a arribada ao Rio de Janeiro; a inauguração da primeira capela; o lançamento da pedra fundamental da grande Igreja em 1775; a sagração solene em 1810. Mas o que realça sobretudo o trabalho do pintor é a reconstituição sugestiva das épocas e dos costumes, a evolução da cidade em torno do desenvolvimento do templo, a vida, a civilização que se sente caminhar e crescer com a marcha e o crescimento da ermida que se transforma; é a história do Rio de Janeiro contada amorosamente pelas pinturas decorativas da Candelária.

É, de começo, a terra inculta ainda, na fundação remota, quando Palma sagrou sem tijolo e pedra o voto agradecido. O mar, que foi depois expulso incessantemente para longe, rumoreja perto da capela que exprime uma vitória sobre as suas revoltas e a natureza original acentua o íntimo convívio com os povoadores na mata que frondeja nas cercanias. Do casario irregular que os primeiros habitantes atiraram às tontas pelos outeiros e praia, ali está a representação na casa de telha do abastado, que se divisa ao fundo e na choça de palha dos humildes. Há povo, mas ainda escasso, e em meio dele dão a feição do luxo contemporâneo os chapéus de plumas e os colarinhos rendados dos homens ricos e liteira aristocrática, forrada de estofos caros e franjada de seda, de onde desce a fidalga devota e generosa. É essa cidade de São Sebastião no século XVII.

Quase dois séculos depois, a cidade mudou de todo. Não há mar, não há mata, não há palhoças. A casaria alta se prende em frente, nos francos em derredor do templo. O povo é denso variegado, tumultuante, mesclado de mantilhas galantes, de gibões agaloados, de perucas alvadias, de toucados caprichosos em que as plumas ondulam orgulhosamente.

A moda do tempo, os costumes da época avivam-se no painel. E na fachada vetusta, mascarada de sardas negras pela idade e pela ruína, onde apenas a escultura da Virgem lembra a risonha capela de outrora e o dossel singelo armado sobre hastes ornadas de folhagem guarda uns restos da antiga ingenuidade, a figura do bispo Castelo Branco destaca-se nos paramentos brilhantes e no gesto elevado, releva-se dentre os vultos do vice-rei, do clero e da nobreza, lançando a benção à pedra inicial da definitiva conquista.

Trinta e cinco anos adiante, a cidade não deu um salto, mas já se modificou sensivelmente. A rua, mais amplamente rasgada, alongou-se ladeada de sobrados altaneiros de largos beirais e calhas recurvas, onde não raro, os sótãos se empoleiram, dominando de mais alto a perspectiva. Os maestros de folhagens dão lugar às bandeiras que flamejam e palpitam no ar claro e às colchas multicores de que se adornam as janelas. E por entre a multidão numerosa, – onde as casacas de botões dourados e os peitilhos de Irlanda tomam a vez dos gibões e dos bofes de rendas, as plumas dos chapéus sucedem, nas damas, aos plumachos dos penteados e as mantilhas são substituídas pelos preciosos xales da Índia, com que mal se encobrem lindos braços torneados, desnudados pelos decotes da moda – a procissão solene atravessa, erigem-se as lanternas e as mangas de cruz, rutila o pátio guardado pela clerezia, refulgem as alabardas dos archeiros e a Virgem penetra afinal no seu andor de ouro os umbrais da construção magnífica em que cada pedra fala pelo esforço de uma geração. Zeferino da Costa deixou fixada indelevelmente neste último painel uma figura notável desses dias: é mestre Valentim, cuja silhueta se destaca à esquerda mirando a igreja através de luneta casquilha.

Victor Meireles completou esta série com uma tela representando a sagração pelo bispo Esberard, em 1899. É o Rio contemporâneo. A construção é de nossos dias e os vestuários, os ademanos, os adornos, os tipos são os que vimos desfilar, há cinco anos, pelas ruas, afeiçoados ainda ao nosso gosto e ao nosso sentir, mas que serão, dentro de alguns lustros, tão curiosos e tão estranhos quanto hoje se nos antolham os calções de veludo de Palma e o tricorne senhorial do Marquês do Lavradio. O chão coalha-se de folhas de mangueira, que é o traço característico que atravessa todos os painéis, ligando estágios diversos de uma civilização por uma tradição imutável, particularmente nativa – expressão do consórcio íntimo, nestes trópicos, do homem com a selva, que já lhe deu para o vigor d'alma e do corpo a paisagem sadia e alegre e ainda lhe atapeta o piso, nas horas de expansão, com o seu aroma e a sua verdura imperecíveis. No quadro de Victor Meireles não há bem o bulício alvissareiro do povo nos outros painéis, antes se lhe nota um vago

recolhimento. Não é a conquista, é a piedade que fala naquela multidão. O céu abre-se sobre a igreja, irradia numa aparição, e o bispo Esberard, olhos ao alto, em êxtase, rende graças pela ventura daquele dia.

Este trabalho, encomendado por aquele prelado e destinado ao fundo do altar-mor foi localizado depois no palácio episcopal.

Fora de Victor Meireles, de Zeferino, de Duarte, de Cordoville, do agrupamento de desenhadors e pinturistas que deram aos muros interiores da igreja o relevo da matiz e das linhas, a Candelária foi no século último o pé-de-talha em quase todos os homens fortes e capazes foram lançar uma oferenda de talento, de energia, de coração. Legiões de vontades passaram pela sua fatura. Ela enfeixou nos últimos quartéis da sua edificação as mais vivas manifestações da vida fluminense, o labor de conterrâneos e de forasteiros, a cooperação moral dos que pagavam em conselho, em aplauso, em incitamento, o que lhes não fora dado converter em efetividade material. A nau monumental encerrou em seu âmbito desde a capacidade devocional de Paula Freitas e a proficiência audaciosa de Ferro Cardoso até a maneabilidade destra da goiva e do buril de Tunes remoçando e criando primores no pára-vento, nas capelas, no mobiliário e a modelagem vigorosa de Teixeira Lopes fechando com portas eris o ciclo magnífico.

Muito mais do que arte, encerrou a beneficência. A Candelária foi assim um grande coração, pojado pelo sangue da cidade, que ele impeliu, quente e vivificante, por todos os lugares onde era preciso levar a vida e o calor. A Irmandade, ao passo que fazia a fundação da pedra, fazia a fundação de ternura; procuravam o concurso das suas mãos diligentes os afortunados que guardavam, através do conforto próprio, a noção da solidariedade humana e do dever de amparo aos desaventurados: e os dons e os institutos vieram se sucedendo e avolumando à sombra da Candelária, desde as generosidades de Antônia de Abreu no século XVII até à esplêndida criação moderna de Antônio Gonçalves de Araújo.

Essa caridade incansada, esse perene socorro, sistematizados nas organizações beneficentes da confraria secular, é o decalque, de resto, da feição moral de grande cidade, atenuados pelo fixador o que lhe afigurasse de excessivo, corrigidos em melhores contornos a irregularidade de alguns traços. Esse veio contínuo derivou do pleno e transbordante altruísmo da alma carioca, manou da necessidade afetiva de se condoer e dar, sem a demora, às vezes, de pensar se dá mal. O Rei não tem “os seus pobres”, tem todos os pobres; e por uma hereditariedade física, que não sei se veio primitivamente da fatura da

terra rica ou da nostalgia do exílio que torna mais sensível o sofrimento alheio, a cidade habituou-se a pagar largamente o dízimo dos vencidos.

Semelhante às outras confrarias que fizeram do bom socorro a razão de seu ser e de seu culto, a Candelária canalizou e distribuiu parte dessa pródiga corrente. Enfeixou, mais que todas, a alma do Rio de Janeiro.

E a gloriosa igreja é o resumo da vida da *urbs*. Foi em derredor da sua cruz que se esprou, por marinhas e vales, a cidade antiga; e em seu seio vieram refletir as lutas, os desejos, as dores, os arrebatamentos, as transformações de uma população que crescia. Dela derivam as outras cruces que espalharam pela ampla área da capital futura a crença e o movimento, para ela refluíram os que tinham fé, os que tinham ambição, os que tinham devotamento; para a sua glória concorreram as inteligências, as energias, as generosidades de gerações e gerações. Sentiu de perto as divisões dos naturais e a pilhagem dos invasores; amou e sofreu com a cidade.

A sua marcha foi lenta como a do Rio de Janeiro, cortada dos mesmos ímpetos e das mesmas indecisões. A sua arquitetura, moldada por épocas desencontradas, saturada de estesias diversas, truncada de orientações diferentes, é ainda o espelho da *urbs* indecisa, tateante na sua marcha primitiva, mas bela, soberanamente bela, nos seus desvios e nas suas incoerências.

Ela será por muito ainda o guia da cidade, o signo prenunciador de esperançoso destinos. E dia virá que a basílica da Candelária – o dia talvez em que ostentar, livre do casario que a comprime, a cruz latina traçada pelo sargento-mor – exalçará a sua majestade em meio de uma capital redimida igualmente, após a penosa caminhada de séculos, liberta de entraves, completa na perfeita maturidade suas graças, radiante na sua mestiça e garrida formosura, quem sabe ...?