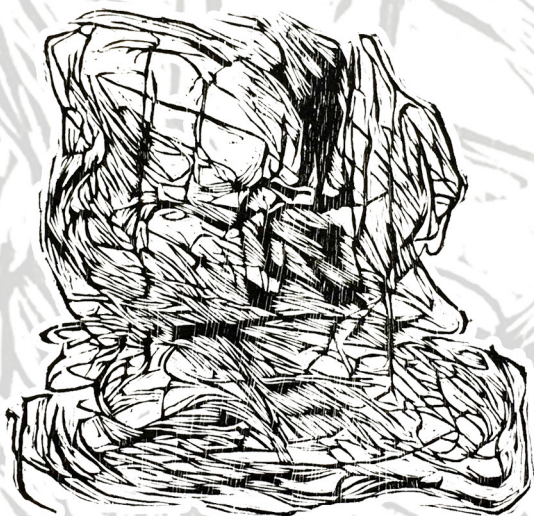


# XI SEMINÁRIO DO MUSEU D. JOÃO VI GRUPO ENTRESSÉCULOS ANAIS ELETRÔNICOS



## PROFESSORES-ALUNOS-ARTISTAS NA ACADEMIA E NO ACERVO DO MUSEU D. JOÃO VI



## @ 2022 EBA - UFRJ

### Apoio

Capes

Faperj

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – PPGAV/EBA/UFRJ

### Denise Pires de Carvalho

Reitora da Universidade Federal do Rio de Janeiro

### Cristina Grafanazzi Tranjan

Decana do Centro de Letras e Artes – CLA

### Madalena Ribeiro Grimaldi

Diretora da Escola de Belas Artes – EBA

### Ivair Reinaldim

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais

### Marize Malta

Coordenadora do Setor de Memória e Patrimônio EBA-UFRJ (Museu D. João VI, Arquivo Histórico EBA, Biblioteca de Obras Raras EBA)

### Organização

Alberto Martin Chillón,

Ana Cavalcanti,

Marize Malta,

Sonia Gomes Pereira

### Preparação e Revisão de textos para produção editorial

Alberto Martin Chillón

Flora Pereira Flor

## Produção Editorial

### Editora Albatroz

www.editoraalbatroz.com.br

sae@editoraalbatroz.com.br

### Coordenação editorial

Lúcia Helena Vidal

### Revisão

Verônica Lazzeroni Del Cet

### Design de capa

Ingo Bertelli

### Imagens Capa

Marcos Varela, Xilo 3. 1991. Xilogravura / papel. 32,0 x 33,0 cm. MDJVI 3487. Acervo do Museu D. João VI.

Marcos Varela, Xilo 5. 1991. Xilogravura / papel. 32,0 x 33,0 cm. MDJVI 3489. Acervo do Museu D. João VI.

Marcos Varela, Xilo 7. 1991. Xilogravura / papel. 32,0 x 33,0 cm. MDJVI 3491. Acervo do Museu D. João VI.

Marcos Varela, Xilo 9. 1991. Xilogravura / papel. 32,0 x 33,0 cm. MDJVI 3493. Acervo do Museu D. João VI.

### Editoração

Diniz Gomes

---

## Catálogo na Publicação (CIP)

(BENITEZ Catalogação Ass. Editorial, MS, Brasil)

---

- S474  
1.ed. Seminário do Museu D. João VI (11. : 2022 : Rio de Janeiro - online)  
XI Seminário do Museu D. João VI : grupo entresséculos : professores-alunos-artista na academia e no acervo do Museu D. João VI [livro eletrônico] / organizadores Alberto Martin Chillón...[et al.]. – 1.ed. – Rio de Janeiro : Albatroz, 2022.  
PDF.  
Outros organizadores : Ana Cavalcanti, Marize Malta, Sonia Gomes Pereira.  
Bibliografia.  
ISBN : 978-65-5656-163-9  
1. Academias de artes. 2. Arte – Brasil – Século 19. 3. Arte – Brasil – Século 20. 4. Museu D. João VI. 5. Professores – Alunos – Artistas. I. Cavalcanti, Ana. II. Malta, Marize. III. Pereira, Sonia Gomes. IV. Título.

05-2022/146

CDD 709.81

---

Índice para catálogo sistemático:

1. Arte brasileira : História e crítica 709.81

---

Ficha catalográfica elaborada pela bibliotecária Aline Grazielle Benitez CRB-1/3129

Os artigos e as imagens publicadas nos anais são de inteira responsabilidade de seus autores.





À memória de Marcos Baptista Varela (1954-2019), artista, gravador e professor da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), onde atuou no Curso de Gravura, sendo carinhosamente chamado pelos alunos de Marcão – a quem sempre dedicamos grande admiração profissional e enorme carinho.



# SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO .....	13
<b>PROFESSORES- ALUNOS-ARTISTAS, MEMÓRIA DE ENSINO .....</b>	<b>17</b>
LA FORMATION ARTISTIQUE EN FRANCE AU XVIII <sup>E</sup> SIECLE : UNE HISTOIRE INSTITUTIONNELLE ENTRE BEAUX-ARTS ET ARTS DECORATIFS .....	18
<i>Émilie Roffidal, chargée de recherche CNRS, UMR FRAMESPA-5136</i>	
<b>PALESTRAS .....</b>	<b>43</b>
A CONSTRUÇÃO DA DISCIPLINA HISTÓRIA DA ARTE NOS ÚLTIMOS ANOS DA ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES .....	44
<i>Sonia Gomes Pereira</i>	
A CADEIRA DE GRAVURA DE MEDALHAS E PEDRAS PRECIOSAS DA ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES ATRAVÉS DA COLEÇÃO DE CERAS DO MUSEU D. JOÃO VI: MESTRES E DISCÍPULOS .....	56
<i>Alberto Martín Chillón</i>	
“RAPINS DE ONTEM, ARTISTAS DE HOJE”: APRENDIZES E MESTRES NA ENBA DO COMEÇO DO SÉC. XX .....	76
<i>Arthur Valle</i> <i>João Brancato</i>	
MANUEL DE ARAÚJO PORTO-ALEGRE NO RIO GRANDE DO SUL .....	98
<i>Paulo César Ribeiro Gomes</i>	
ANTÔNIO PARREIRAS, A ACADEMIA DE BELAS ARTES DO RIO DE JANEIRO E A PINTURA DE PAISAGEM .....	121
<i>Ana Maria Tavares Cavalcanti</i>	

ÁLBUNS, DOCUMENTOS, OBRAS E MEMÓRIAS DE UM PINTOR E  
PROFESSOR CATEDRÁTICO: MARQUES JÚNIOR NO SETOR DE MEMÓRIA  
E PATRIMÔNIO DA EBA ..... 143

*Marize Malta*

A MAQUETE *PLAUDITE CIVES!* PERTENCENTE AO MUSEU MARIANO  
PROCÓPIO: MODESTINO KANTO E O CONCURSO PROMOVIDO PELA  
CÂMARA DOS DEPUTADOS PARA O PALÁCIO TIRADENTES ..... 165

*Maraliz de Castro Vieira Christo*

**AO MESTRE COM CARINHO... MEMÓRIAS DE PROFESSORES  
COMUNICAÇÕES ..... 197**

ALMIR PAREDES CUNHA: ALUNO, PROFESSOR E DIRETOR DA EBA-UFRJ ..... 198

*Almir Paredes Cunha*

UM TRAÇO DE MARCOS VARELA ..... 212

*Rogéria de Ipanema*

*EX LIBRIS* DE MARCOS VARELA ..... 225

*Patrícia Figueiredo Pedrosa*

ADIR BOTELHO – UMA VIDA DEDICADA AO ENSINO DA GRAVURA NA  
EBA-UFRJ ..... 239

*Ricardo A. B. Pereira*

LEOPOLDO CAMPOS: CAMINHOS DO TEMPO E O ARTISTA ..... 254

*Dalila dos Santos Cerqueira Pinto*

PEDRO WEINGÄRTNER  
A RELAÇÃO ENTRE O ARTISTA E O PROFESSOR ..... 263

*Priscilla Casagrande*

"RETRATO DO PINTOR PEDRO WEINGÄRTNER", POR HENRIQUE  
BERNARDELLI: MESTRES DA ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES NA  
REPRESENTAÇÃO DO ARTISTA ..... 276

*Natália Cristina de Aquino Gomes*



DE BETHENCOURT DA SILVA A LUDOVICO BERNA: BREVE TRAJETÓRIA DO ENSINO DE ARQUITETURA DA AIBA NO SÉCULO XIX .....	289
<i>Doralice Duque Sobral Filha</i>	
ANTÔNIO RAFAEL PINTO BANDEIRA (1863-1896): PINTURA, NEGRITUDE E DOCÊNCIA .....	304
<i>Alexandre Palma</i>	
O ENSINO DE DESENHO EM TESES DE CÂTEDRAS DA ENBA (1940-1960) .....	319
<i>Marina Pereira de Menezes de Andrade</i>	
'VIAJAR PARA VÊR, E VÊR PARA ME INSTRUIR': ASPECTOS DA FORMAÇÃO DE SOFIA MAGNO DE CARVALHO .....	331
<i>Maria Cristina Volpi</i>	
O TECIDO-AVENTAL DE SOPHIA JOBIM COMO OBJETO DE ENSINO .....	345
<i>Raquel Oliveira e Madson Oliveira</i>	
<b>CORAÇÃO DE ESTUDANTE, MÚLTIPLOS ARTISTAS COMUNICAÇÕES .....</b>	<b>361</b>
ANGELINA AGOSTINI: DE FILHA BASTARDA A PINTORA CONSAGRADA NO SALÃO DE BELAS ARTES DE 1913 RUMO A UMA HISTÓRIA SOCIAL DA ARTE FEMINISTA .....	362
<i>Claudia de Oliveira</i>	
LEVINO FANZERES: DE ALUNO DA ENBA A GANHADOR DO PRÊMIO DE VIAGEM AO EXTERIOR NA XIX EXPOSIÇÃO GERAL (1912) .....	373
<i>Almerinda da Silva Lopes</i>	
O ARTISTA ATRAVÉS DO SEU ATELIÊ: RODOLFO AMOEDO EM PARIS NO FINAL DO SÉCULO XIX .....	387
<i>Natália dos Santos Nicolich</i>	
ZEFERINO DA COSTA, SEBASTIÃO VIEIRA FERNANDES E A IGREJA DA CANDELÁRIA: UM CAPÍTULO DA HISTÓRIA DA ARTE A SER REVISTO .....	398
<i>Sandra Makowiecky Marco Antônio Baptista</i>	

"MÁ NOTÍCIA": A SUPREMA DOR DE BELMIRO DE ALMEIDA .....	415
<i>Rodrigo Vivas</i>	
AUGUSTO RODRIGUES DUARTE: FACES DO ALUNO, PROFESSOR E PINTOR ....	431
<i>Márcia Valéria Teixeira Rosa</i>	
DONATO MELLO JÚNIOR E AS EXPOSIÇÕES GERAIS: MEMÓRIAS E TRAJETÓRIAS COMPARTILHADAS ENTRE AIBA, ENBA, UFRJ E MNBA .....	448
<i>Fabrizio Miguel Novelli Duro</i>	
PIERRE HENRI DE VALENCIENNES: UMA PROPOSTA DE CONSTRUÇÃO DA PAISAGEM .....	460
<i>Clarice Ferreira de Sá</i>	
RENINA KATZ E OS ANOS DE FORMAÇÃO NA ENBA .....	472
<i>João Paulo Ovidio</i>	
ENCONTROS, AFETOS E COLETIVIDADE: A ESCOLA DE BELAS ARTES (UFRJ) NA VIRADA DO SÉCULO 21 .....	484
<i>Thiago Spíndola Motta Fernandes</i>	
<b>RECORDAR É VIVER, POR COLEÇÕES E ACERVOS COMUNICAÇÕES .....</b>	<b>499</b>
O ARTISTA-ARTESÃO NA CHINA DOS SÉCULOS XVIII E XIX E A PRODUÇÃO DE ARTIGOS PARA EXPORTAÇÃO, EXEMPLIFICADOS NA COLEÇÃO FERREIRA DAS NEVES .....	500
<i>Maria Fernanda Lochschmidt</i>	
COLEÇÃO FAYGA OSTROWER DO MUSEU D. JOÃO VI – UM ACERVO EM CONSTRUÇÃO .....	516
<i>Vanessa C. C. de Mendonça</i>	
ARTE E CULTURA POPULAR NA ACADEMIA: AS CONTRIBUIÇÕES DE RENATO MIGUEZ .....	527
<i>Carolina Rodrigues de Lima</i>	

A PRESENÇA DE ARTISTAS DA ENBA NO ACERVO DO MUSEU SIMOENS DA SILVA .....	541
<i>Cecília de Oliveira Ewbank</i>	
<b>PÔSTERES .....</b>	<b>557</b>
DA ACADEMIA À "FASCINAÇÃO": PEDRO PERES NO DEBATE ARTÍSTICO E SOCIAL PÓS-ABOLIÇÃO .....	558
<i>Nathalia Azevedo de Paula</i>	
"DESDÊMONA" (1892), DE RODOLFO AMOEDO: A VISÃO DO ESPECTADOR ATRAVÉS DOS OLHOS DE OTELO .....	567
<i>Vitoria Amadio de Oliveira</i>	
RODOLFO AMOEDO (1857-1941): UM ESTUDO COMPARATIVO ENTRE SEUS RETRATOS DE FIGURAS FEMININAS E MASCULINAS .....	578
<i>Débora Poncio Soares</i>	
ANTONIO BAPTISTA DA ROCHA: UM ARQUITETO BRASILEIRO NA ROMA OITOCENTISTA .....	588
<i>Paola Matheus dos Santos</i>	
ADRIANA BILLINI: ALUNA E PROFESSORA PRECURSORA NA ACADEMIA SAN ALEJANDRO .....	599
<i>Ariadny Lorrainy da Silva</i>	
"BAJO LA SOMBRA DE LOS ÁRBOLES": TOMASA LINARES GARZÓN Y LAS LECCIONES DE PINTURA AL AIRE LIBRE EN LA ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE CÓRDOBA (ARGENTINA) .....	606
<i>Ana Luisa Bondone</i> <i>Clementina Zablosky</i>	
CONHECENDO TILDE CANTI: UMA ARTISTA-ATIVISTA NOS ANOS 30 .....	617
<i>Lucas Cavalcanti</i> <i>Marize Malta</i>	
DINORÁ AZEVEDO DE SIMAS ENÉAS: O PERCURSO DE UMA GRAVURISTA DESCONHECIDA NA ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES .....	626
<i>Lindley de Oliveira Corrêa</i>	

O ARTISTA COMO CONSERVADOR: O DESEMPENHO DE THOMAS GEORG DRIENDL NO CONTEXTO CARIOCA E A ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES .....	635
<i>Julia Maria de Souza dos Santos</i>	
GEORGINA DE ALBUQUERQUE: UMA GESTORA ARTISTA .....	642
<i>Nicole Castilho Reiniger</i>	
ANGELINA AGOSTINI PARA ALÉM DE SUA TELA "VAIDADE" .....	647
<i>Eugênia Pereira da Silva</i>	

## APRESENTAÇÃO

O Seminário do Museu D. João VI/Grupo Entresséculos, na sua 11<sup>a</sup> edição, reuniu pesquisadores do Brasil, França e Argentina, entre os dias 3 e 5 de novembro de 2020, de forma remota (pela plataforma Zoom e pelo YouTube). Nossa proposta foi refletir sobre a vida, a obra e a docência dos professores, alunos e artistas, tanto no acervo do Museu D. João VI (MDJVI) como em acervos de outras instituições.

O tema surgiu inicialmente das especificidades do acervo do Museu D. João VI (EBA-UFRJ), criado em 1979, na gestão do professor Almir Paredes Cunha, então diretor da Escola de Belas Artes. Herdeiro de parte dos acervos da Academia Imperial de Belas Artes, da Escola Nacional de Belas Artes e da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA-UFRJ), o Museu reúne em seu acervo obras produzidas por professores e alunos na longa história do ensino das artes no Brasil.

Provas de concursos para ocupar as cadeiras da instituição ou para conquistar os desejados Prêmios de Viagem à Europa, envios anuais dos pensionistas, cartas endereçadas à Direção, exercícios rotineiros das aulas, gravuras e livros comprados para o aprendizado e cópias, livros de matrículas, boletins e diplomas, doações de professores e outros benfeitores, entre tantos outros itens, formaram o acervo do MDJVI, testemunha fundamental da História da Arte no Rio de Janeiro do século XIX ao XXI.

Assim, o Seminário do MDJVI, a partir das proposições do Grupo de Pesquisa Entresséculos, buscou compreender melhor as trajetórias de artistas, professores e alunos cujas obras estão salvaguardadas em nossos museus e instituições. Os artistas-professores nos interessam tanto por suas produções como pelo impacto multiplicado em seus estudantes. A duplicidade desses personagens produz diversas camadas que se sobrepõem ao longo do tempo

na mesma figura. A formação de artistas nas Academias/Escolas constituiu inúmeras gerações de alunos que passaram a professores de novas gerações, levando a múltiplas relações entre mestres e discípulos, configurando um *modus operandi* para manutenção de um legado no qual se entrelaçam tradição e renovação. Nessas relações, nem sempre simétricas, destacam-se percursos, propostas, atuações comuns e singulares no movimento histórico de tantas gerações diversas. Nesse sentido, ideias de acadêmicos, modernos, conservadores e vanguardistas são postas em questão. São revistas premissas às quais fomos habituados ao lidar com o que foi dito e redito sobre a arte produzida na Academia.

Para estruturar as discussões e dar conta de tão amplo e complexo assunto, foram propostos quatro eixos principais: “Professores-alunos-artistas, memórias de ensino” – no qual se tratou de experiências de atuação e de ensino, historiografia, concursos, relações acadêmicas e percursos de alguns artistas; “Ao mestre com carinho... Memórias de professores” – no qual foram abordadas memórias de professores (do concurso à cátedra, dos temporários aos titulares); “Coração de estudante, múltiplos artistas” – que privilegiou o tema da vida do aluno nas instituições (modalidades de alunos, disciplinas cursadas, prêmios, pensionato); e “Recordar é viver, por coleções e acervos” – que enfocou coleções e acervos no MDJVI e em outros museus, que destacam obras e vidas de ex-professores e ex-alunos.

Reflexões sobre esses temas foram apresentadas numa conferência, seis palestras, vinte e seis comunicações e onze pôsteres, disponíveis no canal de YouTube do Grupo de Pesquisa Entresséculos<sup>1</sup>, e que reunimos nestes anais eletrônicos, publicados graças ao apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (Faperj). Agradecemos igualmente o apoio constante da direção da Escola de Belas Artes, do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA e do Centro de Letras e Artes (CLA) da UFRJ, bem como aos discentes de graduação e pós-graduação que auxiliaram no processo de preparação e realização do evento. Sem eles, nada disso seria possível.

Muitas histórias emergiram, permitindo desvelar facetas pouco valorizadas pela história da arte no Brasil da qual somos legatários. Desse modo,

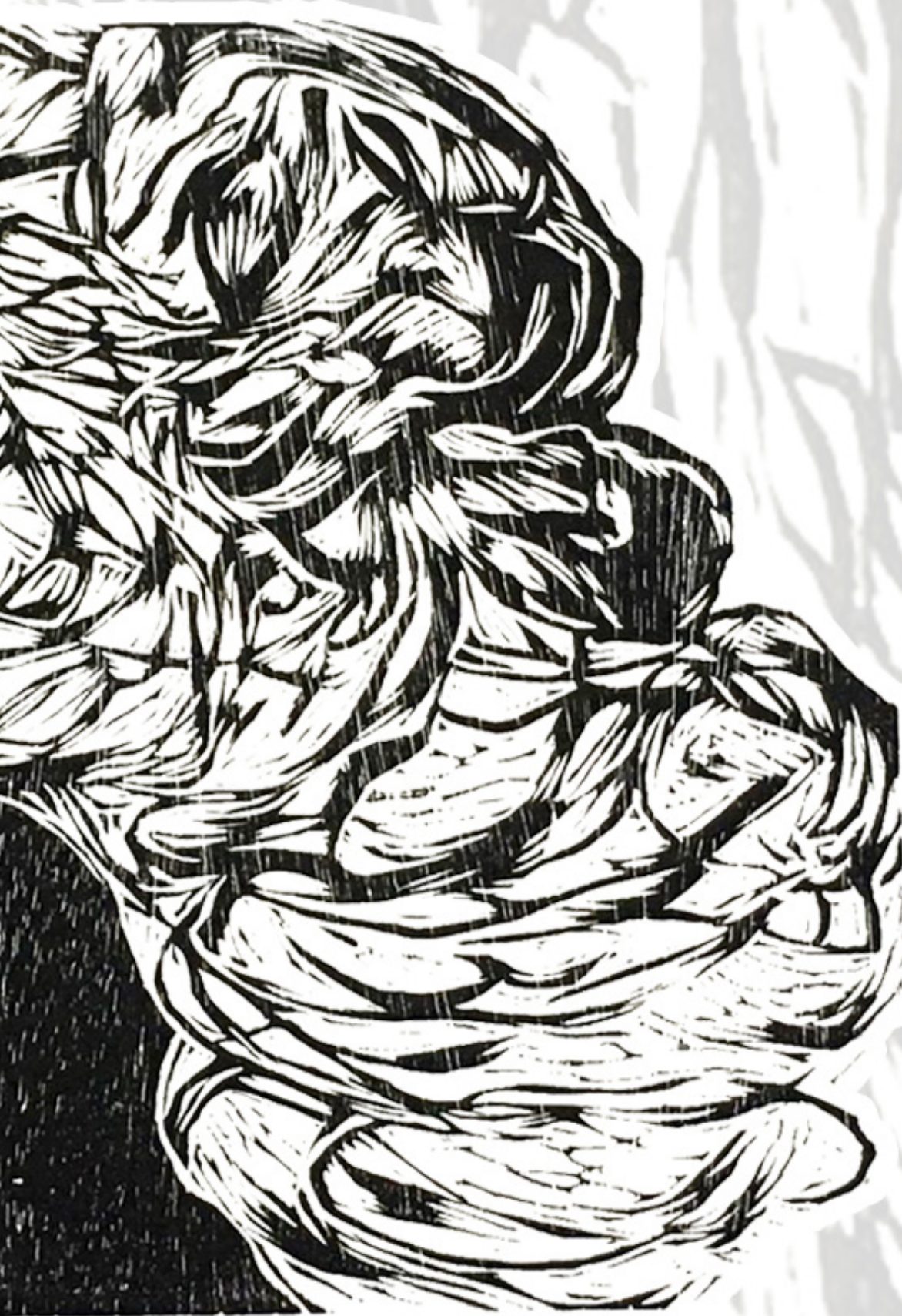
---

**1** <https://www.youtube.com/c/GrupodePesquisaENTRESSÉCULOS>

o grupo Entresséculos busca cumprir sua missão de fomentar debates sobre a historiografia da arte no país, refletindo sobre seus preceitos, trazendo à tona documentos e estudos ainda não evidenciados e iluminando artistas e obras pouco referenciados. Procurando reunir vozes diversas, pretendeu-se revigorar outras escutas para uma história da arte no Brasil e, assim, rever nosso próprio lugar enquanto artistas e historiadores da arte.

Tanto o evento como estes anais são nossa pequena homenagem, com carinho e admiração, à memória de Marcos Varela (1954–2019), professor, aluno e artista da EBA-UFRJ, com quem tivemos a sorte de desfrutar o convívio na Escola de Belas Artes e cujas obras, presentes no acervo do Museu D. João VI, foram incorporadas na identidade visual do evento. Rostos, figuras, grafismos, cada imagem carrega as linhas da vida e da arte, que, nos seus emaranhamentos, simbolizam a complexidade de ser professor-aluno-artista numa escola de artes. De sua partida prematura, fica a admiração por sua obra singular e a saudade do homem ponderado e delicado nas suas maneiras de lidar com os colegas. Seu legado é o que nos une, como todos aqueles que reconhecem a importância de criar e passar adiante, por meio da escolha de ser professor, a arte que nos faz, refaz, nos constrói e reconstrói. Cada aluno, professor e artista que tenha passado por uma escola de artes sabe bem dos seus desafios, mas também de suas compensações. Como o saudoso Marcos Varela, e tantos outros artistas que ao longo de 204 anos de Escola de Belas Artes já se foram, o legado docente é muito mais que uma transmissão de saberes. São envolvimento, dedicação, relações, afetos – tudo pela arte.

Organizadores





**PROFESSORES-ALUNOS-  
ARTISTAS, MEMÓRIA DE ENSINO**

# LA FORMATION ARTISTIQUE EN FRANCE AU XVIII<sup>E</sup> SIECLE : UNE HISTOIRE INSTITUTIONNELLE ENTRE BEAUX-ARTS ET ARTS DECORATIFS

*Émilie Roffidal, chargée de recherche CNRS, UMR FRAMESPA-5136*

## RÉSUMÉ:

La formation artistique institutionnalisée en France au XVIII<sup>e</sup> siècle est dispensée par la prestigieuse Académie royale de peinture et de sculpture mais également par les nombreuses institutions créées sur l'ensemble du territoire à partir des années 1740 : écoles de dessin, autonomes ou rattachées à des académies des sciences et belles-lettres, et académies d'art. Cet essai a pour but d'analyser la question de la pédagogie, non pas tant du point de vue des contenus que de son articulation entre arts libéraux et arts manufacturés, entre distinction et complémentarité. Ces réflexions prennent appui sur une recherche collective menée dans le programme ACA-RES - Les Académies d'art et leurs réseaux dans la France préindustrielle.

## MOTS-CLÉS:

enseignement artistique; académie; France; XVIII<sup>e</sup> siècle.

*[...] l'Académie de peinture n'a chaque année que trois prix à donner. Parmi les élèves qui se présentent, les uns se destinent à la peinture, les autres à la sculpture, d'autres à l'architecture ; ceux qui se destinent aux professions*

*mécaniques et aux métiers, en concourant avec les élèves des premiers arts, [peuvent] espérer un prix [...]*<sup>1</sup>.

Ces quelques mots au sujet des concours de l'Académie royale de peinture, sculpture et architecture de Toulouse traduisent toute l'ambition des lieux de formation artistique en France au XVIII<sup>e</sup> siècle, entre arts libéraux et arts mécaniques ou, pour reprendre une terminologie plus récente, entre beaux-arts et arts décoratifs. L'articulation entre ces deux pôles nourris par une dialectique ancienne apparaît comme l'un des enjeux fondamentaux des institutions artistiques tant à Paris qu'en province. À cet égard, la place de Paris, capitale des arts dans la France d'Ancien Régime, est spécifique. Y sont réunis non seulement l'administration des arts, mais aussi les ateliers des maîtres les plus renommés, l'Académie royale de peinture et de sculpture et, à partir des années 1760, l'École royale gratuite de dessin. Enfin, les commanditaires et les collectionneurs les plus fortunés y résident, au moins une partie de l'année, lors même qu'ils sont originaires de province. L'ensemble de ces éléments construisent une vision centralisée des arts en France sous l'Ancien Régime qui doit être interrogée et mise en regard d'une autre réalité qui existe en province.

En effet, de nombreuses institutions artistiques sont créées sur l'ensemble du territoire à partir des années 1740 et jusqu'en 1791, après des décennies de tentatives avortées ou de fondations éphémères. Elles s'inscrivent bien sûr dans une histoire beaucoup plus longue qui renvoie aux académies italiennes, notamment celles de Florence et de Rome, puis à l'Académie royale de peinture et de sculpture de Paris<sup>2</sup>. Elles sont cependant originales dans leurs objectifs et leurs fonctionnements par leur rôle pédagogique double, en direction des artistes et des artisans des manufactures de luxe ou de se-

---

**1** Je remercie Anne Perrin Khelissa pour sa relecture sur un sujet de recherche qui nous réunit depuis quelques années maintenant. Toulouse, Archives municipales, GG 928, pièce 11, Mémoire de l'Académie de Toulouse au comte de Saint-Florentin en faveur de ses élèves qui se destinent aux arts mécaniques, s.d. [1768], transcrit dans GUILLIN Marjorie. "L'anéantissement des arts en province" ? L'Académie royale de peinture, sculpture et architecture de Toulouse au XVIII<sup>e</sup> siècle (1751-1793). Thèse (doctorat). Université Toulouse -Jean Jaurès, 2013, vol. 3, p. 219.

**2** La bibliographie sur le sujet étant dense, se reporter à l'ouvrage de synthèse : MICHEL Christian. L'Académie royale de Peinture et de Sculpture. La naissance de l'École française. Genève: Droz, 2012.

mi-luxe. Elles constituent un *corpus* mouvant et évolutif<sup>3</sup>, avec un spectre large pouvant aller de l'Académie royale de peinture et de sculpture de Toulouse à la petite école de dessin d'Angers. Les moyens sont également inégaux : d'un seul professeur à un corps d'enseignants nombreux, supervisé par un directeur et renforcé par des amateurs, les variations sont importantes. Du reste, toutes ces institutions ont en commun l'enseignement du dessin, dans des formes diversement développées tenant à leur statut et à leur ouverture plus ou moins exclusive vers les métiers. (Figure 1)

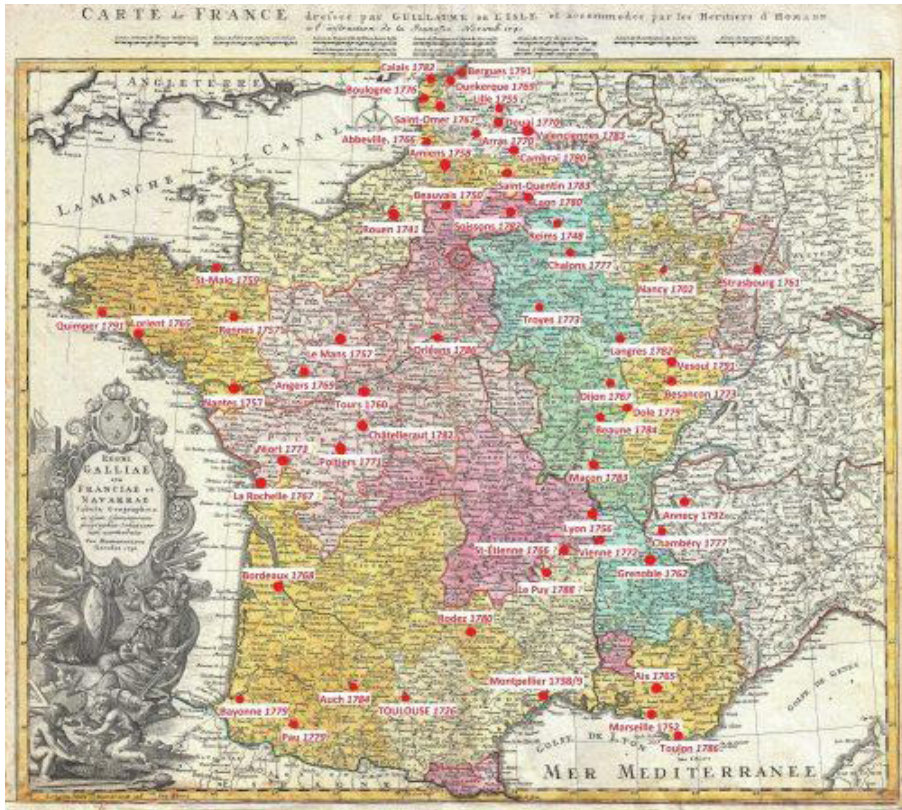


Figure 1 – Carte des institutions artistiques en France au cours de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle (Programme ACA-RES, <https://acares.hypotheses.org/>).

**3** Je renvoie pour cela à : PERRIN KHELISSA Anne, ROFFIDAL Émilie. Académies et écoles d'art : typologie et chronologie des institutions, Les papiers d'ACA-RES, 2020.

Dans le cadre d'une réflexion sur la formation artistique en France, le propos du présent article est donc d'envisager l'ensemble de l'espace français pour analyser les objectifs et les enjeux formatifs des institutions artistiques, sur fond d'un jeu de tensions et d'attractivité entre Paris et la province, mais aussi entre les provinces elles-mêmes. Le cas parisien, connu depuis longtemps, servira ainsi de contrepoint à des institutions provinciales qui constituent, quant à elles, l'objet d'étude du programme *ACA-RES – Les Académies d'art et leurs réseaux dans la France préindustrielle* –, mené avec Anne Perrin Khelissa<sup>4</sup>. Ces recherches s'appuient sur les travaux antérieurs d'Agnès Lahalle et de Renaud d'Enfert, ainsi que sur de nombreuses études monographiques, tout en effectuant un travail systématique de retour aux sources primaires<sup>5</sup>.

Il s'agit donc de proposer ici une ébauche synthétique de la question de la formation dans le cadre des institutions artistiques d'Ancien Régime, en abordant la question de la pédagogie, non pas du point de vue des contenus en tant que tel<sup>6</sup>, mais plutôt dans leur articulation entre arts libéraux et arts manufacturés, entre distinction et complémentarité. Sera ainsi abordée « l'utilité » de ces institutions à travers le prisme des intentions affichées au moment des fondations, puis en considérant les profils des directeurs et des professeurs qui impulsent la pédagogie choisie, pour enfin interroger le devenir des élèves et la réussite de leurs carrières.

## OBJECTIFS ET INTENTIONS DES STRUCTURES D'ENSEIGNEMENT

La question des arts libéraux est à l'origine de la formation même des institutions artistiques en province. L'idée de leur création émerge chez

---

**4** Pour toute information complémentaire, se reporter à : [<https://acares.hypotheses.org/>].

**5** LAHALLE Agnès. Les écoles de dessin au XVIII<sup>e</sup> siècle. Entre Arts Libéraux et Arts Mécaniques. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2006 ; D'ENFERT Renaud. L'Enseignement du dessin en France. Figure humaine et dessin géométrique (1750-1850). Paris: Belin, 2003. Pour les recherches monographiques, je renvoie aux différents « brefs historiques » de ces institutions [<https://acares.hypotheses.org/les-papiers-daca-res/bref-historique>]. Un grand nombre de documents d'archives sont proposés en accès libre par le programme ACA-RES: [<https://acares.hypotheses.org/les-archives-en-ligne>].

**6** Je renvoie pour cela aux travaux cités plus haut.

des artistes soucieux de se détacher des corporations et de tendre vers un exercice libre de la peinture et de la sculpture<sup>7</sup>. Cette aspiration est fortement marquée par Paris et son Académie royale de peinture et de sculpture, fondée en 1648 sous l'impulsion d'artistes, parmi lesquels Charles Le Brun (1619-1690). L'enjeu pour les peintres et les sculpteurs est alors de définir et d'affirmer l'exercice de leur art comme un travail de l'esprit, au même titre que les sciences et les lettres, et de s'élever au-dessus d'une pratique considérée comme artisanale. Cette volonté de se détacher des corporations est prégnante pour les essais de fondation qui interviennent après 1676 et la possibilité légale de créer des écoles de dessin en province sous l'autorité de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Ces tentatives, étudiées pour les villes du sud de la France, ne se concrétisèrent pas et le modèle tourné uniquement vers les beaux-arts ne se mit pas en place<sup>8</sup>.

Il fallut attendre les années 1740 et des projets qui associent les beaux arts et les arts appliqués pour que de telles initiatives puissent aboutir. Elles proviennent d'artistes cherchant à valoriser leurs trajectoires, à élargir leurs réseaux et qui, comme leurs aînés, ne se reconnaissaient pas dans une pratique qualifiée de « mécanique ». Si l'on prend un point de vue plus large et collectif, la visée de ces fondations est de renouveler les arts en province, de fournir aux talents locaux la possibilité de se former et d'avoir accès à des modèles plus nombreux. Somme toute, le résultat attendu est le perfectionnement d'artistes capables de devenir les peintres, sculpteurs et architectes de ces villes, tout comme la montée en compétence d'artisans qui apporteraient localement richesse et réputation.

L'idée de la fonction sociale des écoles de dessin est exposée dans un article du *Mercur de France* dès l'année 1746. L'auteur, Antoine Ferrand de Monthelon (1686-1752) propose sur huit pages un projet « pour l'établissement d'écoles gratuites de dessein », application directe du principe d'utilité

---

**7** HEINICH Nathalie. Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique. Paris: Éditions de Minuit, 1993 ; GUICHARD Charlotte. Arts libéraux et arts libres à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle : peintres et sculpteurs entre corporation et Académie royale. R.H.M.C., n°49-3, juill-sep. 2002, p. 54-68 ; MICHEL Christian, op. cit.

**8** ROFFIDAL Émilie. Mutations et permanences de la transmission des savoirs artistiques. Les corporations et les académies dans la France méditerranéenne des XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles. Revue Rives méditerranéennes, [à paraître].

cher au Siècle des Lumières<sup>9</sup>. Dans son texte, il se détache du modèle académique pour proposer une formation à destination des adolescents où « il ne sera question que d’y préparer & d’y élever d’excellens sujets pour former de bons ouvriers en tout genre »<sup>10</sup>. L’argumentation, fondée sur la nécessité d’occuper la jeunesse, est suffisamment programmatique pour se conclure par une proposition de l’auteur de fonder une école de ce type à Paris ou en province. Deux ans plus tard, le même Ferrand de Monthelon, sollicité par la municipalité de Reims, devient directeur de l’école de dessin de la ville<sup>11</sup>. Avec Jean-Baptiste Descamps (1714-1791) (Figure 2), qui avait d’ailleurs été approché pour prendre la direction de l’école de Reims, la théorisation de l’utilité des écoles de dessin devient plus élaborée. Descamps, qui a fondé en 1741 une école de dessin à Rouen, tire de son expérience une réflexion *Sur l’utilité des établissements des écoles gratuites de dessin en faveur des métiers* éditée en 1767<sup>12</sup>. Cette publication de trente pages détaille le projet pédagogique et social en direction des « artisans », auxquels il reconnaît la capacité, pour certains d’entre eux, à mériter « le titre d’artistes ».

**9** HENRY-GOBET Aude. Entre normes pédagogiques et utilité sociale. Sur l’Utilité des Établissements des Écoles Gratuites de Dessin de Jean-Baptiste Descamps, 1767, dans GAETGENS, T.W. et al., *L’art et les normes sociales au XVIII<sup>e</sup> siècle*. Paris: Éditions de la Maison des Sciences de l’Homme, 2001, p. 313-329.

**10** Projet pour l’établissement d’écoles gratuites de dessin, *Mercur* de France, p. 72, mars 1746, [<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6358946w/f71.item>].

**11** LORQUET Jean-Charles. Académie ou école de dessin de la ville de Reims. *Travaux de l’Académie impériale de Reims*, t. 37, p. 218-245, 1854; STEVENIN Valentine. Reims et l’enseignement du dessin: entre formation artistique et professionnelle (XVIII<sup>e</sup> -XIX<sup>e</sup> siècles). *Mémoire (Master) 2*, Université Reims Champagne-Ardenne, 2011; TANT, Daniel. L’école de peinture et de mathématiques de Reims (1747-1777) Ses relations avec l’Institut de France, la Ville de Reims et les autorités administratives. *Annales de l’Académie nationale de Reims*, t. 24, p. 27-82, 2012-2013; VI-TONG, Nelly. L’école de dessin de Reims. Les papiers d’ACA-RES, Brefs historiques, mis en ligne en juin 2019.

**12** Sur l’utilité des établissements des écoles gratuites de dessin en faveur des métiers: Discours qui a remporté le prix au jugement de l’Académie française, en 1767, Par M. J. B. Descamps, Peintre du Roi, membre de l’Académie royale de Peinture & de Sculpture ; de l’Académie impériale franciscienne, de celle des Sciences, Belles-Lettres & Arts de Rouen ; Professeur de l’Ecole gratuite de dessin de la même Ville, A Paris, de l’Imprimerie royale, 1789 [<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10542245m.image>].



Figure 2 – Jean-Baptiste Descamps, *Autoportrait*, vers 1762, huile sur toile, Rouen, musée des Beaux-Arts (libre de droit).

Ce projet global et sociétal d'occupation de la jeunesse, reprenant en cela les idées de Locke ou de Rousseau, trouve deux axes d'application principaux, en direction des artistes et des artisans, modulés selon les ambitions et les moyens dont disposent les créateurs des institutions artistiques. À Marseille, par exemple, le « mémoire » accompagnant la fondation de l'école académique en 1755, après avoir affirmé son rôle pour « les élèves peintres, sculpteurs et architectes pensionnés du Roy pour aller étudier à Rome »,



détaille son utilité pour « les arts et le commerce »<sup>13</sup>. Partant du constat que les manufactures et les fabriques de la ville, essentielles au développement de son commerce, « exigent » que les ouvriers soient des dessinateurs, les peintres et sculpteurs rédacteurs du mémoire soulignent de façon prédictive que Marseille aura ainsi à sa disposition « un grand nombre d'artistes et d'ouvriers en état de fournir une grande partie des marchandises propres pour les expéditions des îles d'Amérique et pour les Echelles du Levant »<sup>14</sup>. L'objectif annoncé est bien de faciliter l'inscription des Marseillais dans le flux du commerce international.

De la même manière, à Cambrai, Lille ou Angers, les documents d'archives témoignent de cette volonté d'adéquation étroite des écoles aux besoins de l'industrie. À Lyon, pôle de production textile très actif, l'école de dessin ouverte en 1757 est pensée comme un soutien aux manufactures de soieries. Dans les faits, l'enseignement de l'ornement et de la fleur n'interviendra que plus tard, et sans doute faut-il voir dans cette lente mise en place de cours directement profitables aux manufactures, l'expression, au-delà des intentions, d'une aspiration vers les beaux-arts, plus que vers les arts d'agrément<sup>15</sup>.

---

**13** Marseille, Bibliothèque municipale à vocation régionale (BMVR), Archives de l'Académie de peinture et de sculpture de Marseille, Ms 988, to. 1, f°9-11. Copie du Mémoire de l'École académique de dessin, peinture, sculpture, géométrie, mécanique, perspective, architecture et anatomie, envoyé à Mgr le contrôleur général le 5 may 1755 [<https://aca-res.archives.nakalona.fr/items/show/583>].

**14** Sur le sujet, je me permets de renvoyer à ROFFIDAL Émilie. L'union des arts et du commerce, dans L. Georget, G. Fabre (dir.), Marseille au XVIII<sup>e</sup> siècle. Les années de l'Académie de peinture et de sculpture. 1753-1793, [cat. expo.], Somogy éditions d'Art, 2016, p. 193-209 ; id. « De l'Académie de peinture et de sculpture à la production manufacturière de porcelaine. Intentions et réalités marseillaises autour d'études de cas : Honoré Savy et Jean-Baptiste de Bruny », dans A. Gril-Mariotte (dir.), L'artiste et l'objet. La création dans les arts décoratifs (XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle), Presses universitaires de Rennes, 2018, p. 41-50.

**15** PERRIN-KHELISSA Anne, « L'école de dessin de Lyon », Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques, mis en ligne en 2017 ; DATO Moïra, « État des lieux sur la question des rapports entre l'école de dessin de la Grande Fabrique à Lyon : les dessinateurs et marchands fabricants en étoffe d'or, d'argent et de soie », Les papiers d'ACA-RES, Actes des journées d'étude, 29-30 novembre 2018, Rouen, Hôtel des Sociétés Savantes, mis en ligne en juin 2019.

## DIRECTEURS ET PROFESSEURS : DES IMPULSIONS DIVERSES EN DIRECTION DES ARTS

L'articulation des objectifs formatifs, combinés en province au sein d'une même institution, sont dissociés à Paris et proposés sur des sites différents : rue du Haut-Moulin en la Cité, l'Académie de Saint-Luc, issue de la communauté des maîtres peintres et sculpteurs, propose au XVIII<sup>e</sup> siècle des cours de dessin et de peinture avec pose du modèle vivant<sup>16</sup> ; au Louvre, l'Académie royale de peinture et de sculpture assoie un enseignement prestigieux en direction de jeunes artistes. Porte d'accès au très prisé « grand prix », et à une carrière de peintre d'histoire, genre le plus élevé dans la hiérarchie, cette dernière ne recrute que les élèves suffisamment avancés et talentueux<sup>17</sup>. Pour les jeunes gens destinés à devenir des dessinateurs de manufactures, les formations sont intégrées au sein même des lieux de production, aux Gobelins, à Vincennes ou à Beauvais, mais les places sont rares<sup>18</sup>. Aussi pour répondre à la faiblesse de ce type de formation, et suivant le modèle développé en province où une quinzaine d'école ont déjà été fondées, est créée à Paris une institution dédiée aux arts manufacturés en 1766. Il s'agit de l'École royale gratuite de dessin du peintre Jean-Jacques Bachelier (1724-1806), installée dans l'ancien collège de Bourgogne, rue de l'École-de-médecine<sup>19</sup>. À la différence de l'Académie royale, cet

---

**16** Sur le sujet on peut consulter, GUIFFREY Jules, Livrets des expositions de l'Académie de Saint-Luc à Paris pendant les années 1751, 1752, 1753, 1736, 1762, 1764 et 1774, avec une notice et une table, (1915), Librairie des Arts et Métiers, Nogent-le-Roi, 1991, Réédition par Jacques Laget ; HEINICH Nathalie, Du peintre à l'artiste. Peintres et académiciens à l'âge classique, collection « Paradoxe », Paris, Minuit, 1993 ; LA GORCE (de) Jérôme, La Condition sociale de l'artiste. xvi<sup>e</sup> – xx<sup>e</sup> siècle, Paris, 1987. Est attendue la publication de la thèse : GUILOIS Bruno, La communauté des peintres et sculpteurs parisiens : de la corporation à l'Académie de Saint-Luc, thèse de doctorat d'histoire de l'art, Sorbonne université, dir. A. Mérot, 2019.

**17** Entre 1748 et 1775, les lauréats du grand prix de l'Académie royale reçurent une formation complémentaire au sein de l'École des élèves protégés avant de séjourner à Rome (C. MICHEL, « L'Enseignement à l'École royale des Élèves protégés », dans D. Rabreau, B. Tollon (dir.), *Le Progrès des Arts réunis 1763-1815*, (Actes du colloque Bordeaux/Toulouse, 1989), Bordeaux, 1992, p. 83-90.

**18** Pour une synthèse, on peut se reporter à l'étude ancienne de VACHON M, HAVARD H., *Les Manufactures nationales. Les Gobelins, la Savonnerie, Sèvres, Beauvais*, Paris, G. Décaux, 1889.

**19** LEBEN Ulrich, *L'école royale gratuite de dessin de Paris (1767-1815)*, Saint-Rémy-en-l'Eau, Monelle Hayot, 2004 ; PERRIN KHELISSA Anne, «Grands» artistes au service des arts «mineurs», ou comment Jean-Jacques Bachelier modifie le rapport entre les artistes de l'Académie

établissement accepte des « commençants » et dispense un enseignement spécifique pour former des dessinateurs qualifiés. Bien que les deux voies (Académie royale et École royale gratuite de dessin) apparaissent radicalement séparées, certains éléments laissent à voir une forme de porosité entre les institutions. Elle tient tout d'abord à la personnalité du directeur de l'École royale de dessin, lui-même membre de l'Académie royale de peinture et de sculpture de Paris. Reçu comme peintre de fleurs en 1752 (Figure 3), Bachelier revendique le statut de peintre de grand genre en proposant douze ans plus tard un tableau intitulé *La Charité romaine*. Fort de ces deux accréditations, il mène de front des carrières parallèles au sein de ces deux institutions, tout comme à la manufacture de Vincennes-Sèvres où il est nommé directeur artistique en 1751. L'homme, qui peut être décrit comme carriériste, déploie une forte activité réticulaire dans les institutions à caractère artistique à Paris, mais également en province.



Figure 3 – Jean-Jacques Bachelier, *Nature morte aux fleurs et violon*, vers 1750, huile sur toile, Adelaïde, National Museum.

---

royale de peinture et de sculpture et les manufactures somptuaires (avec Jean-Baptiste Oudry en contre-exemple) », dans A. Gril-Mariotte (dir.), op. cit., p. 27-39.

En province, à côté d'artistes locaux, nombre de fondateurs et de directeurs sont issus du milieu académique parisien. L'attractivité provinciale est forte pour ces artistes en quête de statuts et de reconnaissance<sup>20</sup>. Certains sont des « associés » de l'Académie royale de peinture et de sculpture, comme les deux co-directeurs de l'École de dessin de Lyon, Donat Nonnotte (1708-1785) et Jean-Charles Frontier (1701-1763), d'autres sont simplement d'anciens élèves n'ayant pas franchi la barrière de l'agrément. Cet attachement statutaire ne préjuge cependant en rien des intentions des organismes dans lesquels ils s'impliquent. Bien au contraire, les artistes académiciens font preuve pour les écoles de province d'un grand pragmatisme et d'une attention particulière aux arts « décoratifs ». À Marseille, Michel-François Dandré Bardon (1700-1783) de l'Académie royale de peinture et de sculpture de Paris, qui assure la co-direction avec Jean-Michel Verdiguier (1706 ?-1796) un sculpteur local<sup>21</sup>, voit dans la nouvelle école académique un organe efficace pour développer les manufactures. Il affirme que « le dessin est la base de tous les ouvrages mécaniques et [que] les ouvriers ne sont supérieurs les uns aux autres qu'autant qu'ils sont plus ou moins experts dans cet art »<sup>22</sup>. (Figure 4) Verdiguier, pour sa part, conçoit l'Académie dans sa forme la plus noble et déploie une grande énergie pour augmenter le nombre d'artistes associés à l'académie. Il y consacre une part importante dans sa correspondance tant il est vrai que le poids de ces associés-artistes étrangers constitue un des principaux marqueurs de l'appétence des institutions en direction des beaux-arts.

---

**20** PERRIN KHELISSA Anne, ROFFIDAL Émilie, « Fonder les institutions artistiques : l'individu, la communauté et leurs réseaux en question », Les papiers d'ACA-RES, Actes des journées d'étude, 8-9 décembre 2016, Paris Centre allemand d'histoire de l'art, mis en ligne en avril 2017.

**21** ROFFIDAL Émilie, « Jean-Michel Verdiguier (1706 ?, Marseille-Cordoue, 1796), une ambition espagnole », Les papiers d'ACA-RES, Actes des journées d'étude, 9-10 novembre 2017, Toulouse, Maison de la recherche UT2J, mis en ligne en mai 2018.

**22** Cité dans PIERRE Laëtitia, CASTOR Markus, « Faire œuvre de pédagogie. Le directorat de Michel-François Dandré-Bardon à l'Académie de peinture et de sculpture de Marseille, 1749-1783 », dans Marseille au XVIII<sup>e</sup> siècle, op. cit., note 13, p. 157.



Figure 4 – Michel-François Dandré Bardon, *Académie d'homme*, s.d., huile sur toile, Marseille, musée des Beaux-Arts.

L'étude du corps des amateurs – lorsque ce dernier existe – donne ainsi une image des attentes des institutions : négociants et armateurs sont nombreux à Marseille, comme le richissime Louis-Joseph Borély<sup>23</sup>. À Lyon, des travaux récents montrent qu'une part importante des administrateurs de l'école de dessin de la ville étaient issus du milieu des fabricants de soie<sup>24</sup>. À Toulouse, un des fondateurs et amateur, Nicolas-Joseph Marcassus, baron de Puymaurin (1718-1791), est propriétaire de deux manufactures prospères non loin de la ville, à Aute-

**23** Voir notamment : BOURLARD-COLLIN Simone, MARTIN-VIGNES Nicole et al., *Les Borély : Une famille...Une demeure...*, Marseille, [cat.expo.], Imprimerie municipale de Marseille, 1980 ; REYNAUD, Félix, « Borély (famille) », dans J. Chélini, F. Reynaud et al., *Dictionnaire des Marseillais*, Académie de Marseille - Édisud, 2001, p. 62.

**24** Ces recherches réalisées par Mélissa Hyde seront publiées dans un ouvrage collectif à paraître.

rive et à La Terrasse<sup>25</sup>. Les associations, comme d'ailleurs certains lieux d'implantation des écoles, traduisent la proximité des institutions avec les mondes productifs. À Marseille, le premier local de l'académie de peinture est à l'Arsenal, là même où sont installées des manufactures, notamment celle du même nom et produisant des toiles peintes réputées. À Rouen, la situation est similaire puisque l'école de dessin est située à la Halle aux Toiles, à proximité du port<sup>26</sup>. Dans le même temps, la réception d'amateurs réputés, comme le comte de Caylus (1692-1765) ou Onésime Bergeret de Grandcourt (1715-1785) à Marseille et à Toulouse, signe le statut académique que ces institutions veulent assumer et leur souhait d'être en prise avec les grands collectionneurs de leur temps<sup>27</sup>. D'autres signes sont révélateurs de cette attention à développer les beaux-arts : la production de discours pouvant donner lieu à publication, la tenue d'expositions publiques et la remise de prix. Particulièrement développées au sein des institutions ayant le titre d'« académie », ces manifestations sont aussi attestées pour des institutions qui paraissent plus modestes que ce soient les écoles de dessin comme celle de Troyes<sup>28</sup>. (Figure 5)

---

**25** MINOVEZ Jean-Michel, « Les manufactures royales de draps fins du Midi toulousain et leurs entrepreneurs au XVIII<sup>e</sup> siècle », *Annales du Midi*, janv.-mars 2000, to. 112, n°229, p. 21-40.

**26** GOBET Aude, « Jean-Baptiste Descamps, les négociants et les manufactures à Rouen au XVIII<sup>e</sup> siècle, 1741- 1791 », *Les papiers d'ACA-RES, Actes des journées d'étude, 29-30 novembre 2018, Rouen, Hôtel des Sociétés Savantes, mis en ligne en juin 2019.*

**27** Concernant Caylus, la bibliographie est abondante, je ne citerai que le catalogue de l'exposition qui réunit l'essentiel de la bibliographie sur le sujet : Irène AGHION (éd.), *Caylus mécène du roi. Collectionner les antiquités au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, INHA, 2002 ; Pour de Grandcourt : F. CHAPPEY (dir.), *Fragonard et le voyage en Italie, 1773-1774 : les Bergeret, une famille de mécènes*, [cat. expo.], Paris, Somogy, 2001 ; ROFFIDAL Émilie, « Correspondance romaine d'une académie de province : l'Académie de peinture et de sculpture de Marseille (seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle) », dans S. Rolfi Ozvald, C. Mazzarelli (dir.), *Il carteggio d'artista. Fonti, questioni, ricerca tra XVII e XIX secolo*, Milan, SilvanaEditore, 2019, p. 188-199.

**28** MARTY Pierre, « L'École de dessin, de mathématiques, d'architecture et des arts de Troyes », *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques, mise en ligne en novembre 2020.*



Figure 5 – Nicolas Truit, La distribution des prix de l'Académie de dessin et de peinture de la ville de Dunkerque, huile sur toile, Dunkerque, musée des Beaux-Arts  
Reproduction musée des Beaux-Arts de Dunkerque.

## LES FRUITS DE CES ÉTABLISSEMENTS À L'AUNE DES TRAJECTOIRES D'ÉLÈVES

Quant aux élèves, ayant suivi le programme des enseignements dispensés en fin de journée pour leur permettre de se former en complément de l'atelier d'un maître ou d'une fabrique, il est souvent difficile de reconstituer leurs trajectoires à l'issue de leur formation. Quelle est la part de ceux qui ont réussi à vivre par la suite de leur art ? Si les artistes sont plus aisément traçables et identifiables grâce aux systèmes de concours, d'honneurs et de prises de poste, rares sont les artistes travaillant dans les manufactures à avoir été retenus par l'historiographie. Quelques exemples marquants, pris dans l'un et l'autre champ d'action, permettent cependant d'en esquisser quelques traits.

À Marseille, la fabrique dirigée par Gaspard Robert (vers 1722-1799), un des faïenciers les plus doués de sa génération, est en plein devenir au moment de la création de l'Académie de peinture et de sculpture. Robert, dont la production de faïence fine et de porcelaine s'inspire souvent des modèles de Boucher, perçoit tout l'intérêt de se rapprocher de l'institution artistique. (Figure 6) Aussi envoie-t-il ses apprentis les plus prometteurs se former aux cours du soir, comme Jean-Baptiste Coste, Antoine Constantin ou Antoine

Bonnefoy. Pour Antoine Bonnefoy (vers 1745- 1795), l'Académie fut un espace d'enseignement qui lui permit de mieux s'ancrer dans le milieu manufacturier local puisqu'il ouvrit sa propre fabrique aux allées de Meilhan et devint député de sa corporation avec le même Gaspard Robert en 1789<sup>29</sup>. Pour Antoine Constantin (1756-1844) et Jean-Baptiste Coste (1746-1819), respectivement premier et deuxième prix de peinture, le passage par l'académie fonctionna comme un révélateur de talents et les détourna de la peinture sur porcelaine au profit de carrières tournées vers les beaux-arts<sup>30</sup>.



Figure 6 – Gaspard Robert (fabrique de), *Aiguère*, vers 1765-1770, faïence stannifère, décor de petit feu polychrome et or, Marseille, musée des Arts décoratifs, de la Faïence et de la Mode, château Borély/Gérard Bonnet.

**29** ROFFIDAL Émilie, « Antoine Bonnefoy, Marseille, vers 1745-1750? - Marseille, 1795 », dans *L'art et la manière. Dessins français du XVIII<sup>e</sup> siècle des musées de Marseille*, Milan, Musées de Marseille, Silvana Editoriale, 2019, p. 282-285.

**30** Pour une bibliographie succincte : POMARÈDE Vincent, « Antoine Constantin, Marseille 1756 – Aix-en-Provence 1844 », dans *Paysages d'Italie. Les peintres du plein air (1780-1830)*, [cat. expo.], Electa, Milan, RMN, Paris, 2001, p. 121-123 ; LOISEL Catherine (dir.), « Jean-Baptiste COSTE (Marseille, 1755- ?, après 1832) », *L'appel de L'Italie. Artistes français et nordiques dans la péninsule. Dessins des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, [cat. expo.], Montreuil: Gourcuff Gradenigo, 2006, n°107.



Les institutions provinciales assument ce double rôle de formation et de tremplin pour les artistes les plus prometteurs. Certains d'entre eux tentent d'ailleurs leur chance à Paris et entrent avec succès à l'Académie royale de peinture et de sculpture. Cette attraction parisienne, bien réelle, est limitée à quelques figures phares, parmi lesquelles Guillaume Guillon Lethière (1760-1832). Originaire de Guadeloupe<sup>31</sup>, ce dernier est formé pendant trois années à l'école de dessin de Rouen avant d'intégrer en 1777 l'Académie royale de peinture et de sculpture de Paris. Il effectue ensuite le voyage à Rome où il reste jusqu'en 1792. (Figure 7) Après la Révolution française, entre son atelier à Saint-Germain-des-Prés, où il forme notamment Théodore Rousseau<sup>32</sup>, et son long directorat à l'Académie de France à Rome, Lethière s'impose comme un peintre reconnu et célèbre. Il devient d'ailleurs professeur à l'École des beaux-arts de Paris en 1819 et membre de l'Institut de France. Autre artiste au parcours comparable par de nombreux aspects, Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867). Natif de Montauban, il passe par l'Académie de peinture, sculpture et architecture de Toulouse où il obtient dès 1792 un prix de figure d'après l'estampe et un prix de ronde-bosse l'année suivante. (Figure 8) Il rejoint ensuite Paris, où il est lauréat du prix de Rome en 1801 qui lui ouvre la porte d'un séjour prolongé jusqu'en 1824. En 1835, il retrouve la Ville Éternelle comme directeur de l'Académie de France et connaît lui aussi la consécration des instances académiques. L'excellence des parcours de ces deux artistes témoignent de l'importance de l'« estampille » romaine, indispensable à la constitution d'une carrière de renom.

---

**31** L'artiste a été étudié par Geneviève Capy dans le cadre d'une thèse de doctorat sous la direction de B. Foucart, 1998. Cette recherche, qui ne s'attache pas à la formation de Lethière à Rouen, mais plutôt à sa production artistique à partir de son passage à l'Académie royale de peinture et de sculpture, a donné lieu à une exposition : LABALLE G.-Florent, CAPY Geneviève, "Le serment des ancêtres" de Guillaume Guillon-Lethière, peintre d'histoire, 1760-1832, [cat. expo.], Paris, Impr. suisse, 1998. Voir également : MICHEL Christian (éd), « Correspondances d'artistes des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles », Archives de l'art français, XXVIII, Jacques Laget, Nogent le Roi, 1986, p. 77-81 ; GRIGSBY Darcy, Grimaldo, « Revolutionary Sons, White Fathers, and Creole Difference: Guillaume Guillon-Lethière's «Oath of the Ancestors» (1822) », Yale French Studies, n°101, Fragments of Revolution, 2001, p. 201-226.

**32** L'artiste est considéré comme un des fondateurs de l'école de Barbizon.



Figure 7 – Guillaume Guillon Lethière, *Brutus condamnant son fils à mort*, 1788, huile sur toile, Williamstown, Clark Art Institute.



Figure 8 – Jean-Auguste Dominique Ingres, *Autoportrait*, 1804, huile sur toile, Chantilly, musée Condé.

Les institutions de province ont d'ailleurs bien saisi tout l'enjeu de la formation romaine en termes de réputation, pour leurs élèves comme pour elles-mêmes. Le cas de l'école de dessin de Dijon est, de ce point de vue, exemplaire. Ouverte en 1766 grâce au soutien d'érudits locaux et à la protection du gouverneur de Bourgogne, Louis Joseph de Condé, prince de sang, elle fonde dix ans plus tard un prix de Rome<sup>33</sup>. Entre 1776 et 1789, sept élèves dijonnais sont envoyés outre-Monts, parmi lesquels Bénigne Gagneraux (1756-1795) et Pierre-Paul Prud'hon (1758-1823). (Figure 9) Les autres institutions de province, sans organiser de concours institutionnalisés, facilitent tout du moins le séjour à Rome. À Toulouse, le sculpteur François-Lambert-Thérèse Cammas (1743-1804), qui avait remporté en 1766 le grand prix de peinture de l'Académie, est de ceux-là<sup>34</sup>. Quant à son concurrent malheureux, Jacques Gamelin, il doit aux libéralités d'un amateur, le baron de Puymaurin, d'effectuer un long séjour de huit années<sup>35</sup>. Dans les années 1777-1779, quatre Toulousains sont identifiés, parmi lesquels le peintre Pierre-Henri de Valenciennes (1750-1819), connu pour ses carnets de voyages<sup>36</sup>. Ces jeunes artistes ramènent de leur séjour de nombreux dessins, copies d'antiques (le *Laocoon* constitue un des *topoi* les plus fréquents), paysages et figures qu'ils peuvent exploiter et valoriser ensuite tout au long de leurs carrières.

---

**33** LAMARRE Christine, LAVEISSIERE Sylvain, Les prix de Rome des États de Bourgogne. Lettres à François Devosge 1776-1792, Dijon, Musée des beaux-arts, 2003, p. 36-84 ; VI-TONG Nelly, « Hors des frontières de la Bourgogne : opportunités et carrières des élèves de l'École de dessin de Dijon », Les papiers d'ACA-RES, Actes des journées d'étude, 9-10 novembre 2017, Toulouse, Maison de la recherche UT2J, mis en ligne en mai 2018.

**34** MICHEL Olivier, « Lambert-François Cammas et l'Académie romaine de Saint-Luc », dans Mélanges d'archéologie et d'histoire, to. 82, n°1, 1970. p. 501-524.

**35** SARTRE Fabienne, « Jacques Gamelin (1738-1803) en Languedoc, ou les pérégrinations d'un peintre de batailles », Les papiers d'ACA-RES, Actes des journées d'étude, 9-10 novembre 2017, Toulouse, Maison de la recherche UT2J, mis en ligne en mai 2018.

**36** GALO Luigi, Pierre-Henri de Valenciennes (1750-1819). L'artiste et le théoricien, « L'Erma » di Bretschneider, Rome, 2017 ; TREY Juliette, Le "Livre à dessiner de P. Devalenciennes". Étude, Musée du Louvre, Paris, 2019.



Figure 9 – Bénigne Gagneraux, *Torse du Laocoon*, s.d., © Musée des Beaux-Arts de Dijon/  
François Jay.

Le paysage formatif des arts en France, stimulé par l'Académie royale de peinture et de sculpture et animé sur l'ensemble du territoire par des institutions diverses, se révèle riche et complexe. À cet égard, le dynamisme des provinces, qui expérimentent et popularisent des formules originales en s'adaptant à des héritages politiques, économiques ou culturelles divers, doit être souligné. Ces académies et ces écoles de dessin, pensées comme des espaces d'émulation et de mise en réseaux, facilitent la rencontre de leurs élèves avec l'élite politique, économique et religieuse locale. Elles favorisent en outre leur inscription dans un réseau à l'échelle nationale et européenne, élargi par le jeu des associations d'amateurs et d'artistes réputés. Les artistes et les artisans sont ainsi placés, au moment de leur formation, mais aussi tout au long de leur carrière, au cœur d'un système qui mutualise les supports pédagogiques. La dualité de leurs intentions – entre des aspirations exclusivement artistiques et des projets tournés vers les manufactures – traduisent un principe de réalité : tous les élèves ne sont pas appelés à devenir de grands peintres d'histoire et les besoins pragmatiques pour les manufactures

sont pris en considération. Cette articulation s'exprime dans l'organisation mêmes des bâtiments. Des projets de plans, comme celui de Marseille, affichent la volonté de réunir en un même lieu des enseignements divers grâce à la présence de salles clairement identifiées (des principes, de la bosse, du modèle, des sciences), complétées par un « magasin » pour la conservation des modèles utilisés. (Figure 10)

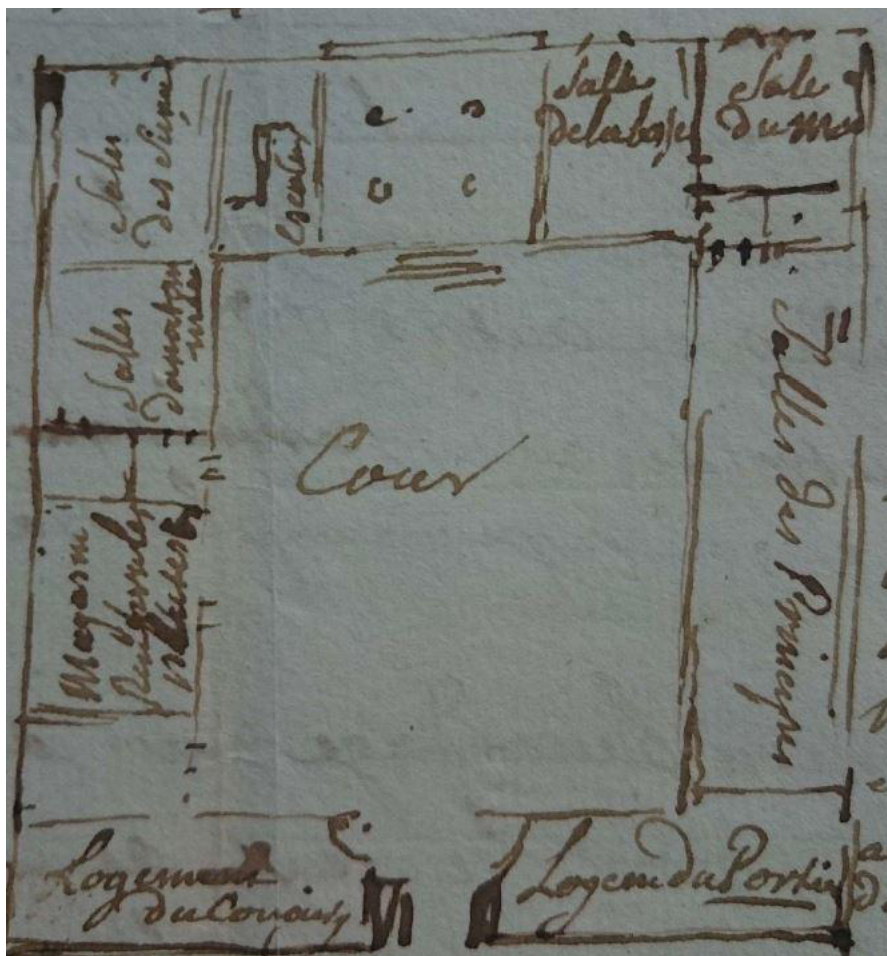


Figure 10 – *Projet de plan pour l'école de dessin de Marseille, 1779, Marseille, BMVR, Archives de l'Académie de peinture et de sculpture, Ms 988, to. 3, f° 146-147.*

**Émilie Roffidal** est Docteure en histoire de l'art moderne (Université de Paris 4-Sorbonne, 2004) et diplômée de muséologie de l'École du Louvre. Chargée de recherche au CNRS (Centre national de la recherche scientifique), rattachée au laboratoire FRAMESPA-UMR5136 de l'Université Toulouse - Jean Jaurès, France, elle co-dirige depuis 2016 le programme de recherche ACA-RES, *Les Académies d'art et leurs réseaux dans la France préindustrielle* (<https://aca.res.hypotheses.org/>). Ses recherches portent plus largement sur les circulations artistiques, les arts décoratifs et la sculpture en Europe aux XVIIe et XVIIIe siècles.

## RÉFÉRENCES

- BOURLARD-COLLIN Simone, MARTIN-VIGNES Nicole et *al.*, *Les Borély : Une famille... Une demeure...*, Marseille, [cat.expo.], Imprimerie municipale de Marseille, 1980.
- DATO Moïra, « État des lieux sur la question des rapports entre l'école de dessin de la Grande Fabrique à Lyon : les dessinateurs et marchands fabricants en étoffe d'or, d'argent et de soie », *Les papiers d'ACA-RES, Actes des journées d'étude, 29-30 novembre 2018, Rouen, Hôtel des Sociétés Savantes*, mis en ligne en juin 2019.
- D'ENFERT Renaud, *L'Enseignement du dessin en France. Figure humaine et dessin géométrique (1750-1850)*, Paris, Belin, 2003.
- F. CHAPPEY (dir.), *Fragonard et le voyage en Italie, 1773-1774 : les Bergeret, une famille de mécènes*, [cat. expo.], Paris, Somogy, 2001.
- GALO Luigi, *Pierre-Henri de Valenciennes (1750-1819). L'artiste et le théoricien, « L'Erma »* di Bretschneider, Rome, 2017.
- GOBET Aude, « Jean-Baptiste Descamps, les négociants et les manufactures à Rouen au XVIII<sup>e</sup> siècle, 1741- 1791 », *Les papiers d'ACA-RES, Actes des journées d'étude, 29-30 novembre 2018, Rouen, Hôtel des Sociétés Savantes*, mis en ligne en juin 2019.
- GUICHARD Charlotte, « Arts libéraux et arts libres à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle : peintres et sculpteurs entre corporation et Académie royale », *R.H.M.C.*, n°49-3, juillet-septembre 2002, p. 54-68.

- GUIFFREY Jules, *Livrets des expositions de l'Académie de Saint-Luc à Paris pendant les années 1751, 1752, 1753, 1736, 1762, 1764 et 1774, avec une notice et une table*, (1915), Librairie des Arts et Métiers, Nogent-le-Roi, 1991, Réédition par Jacques Laget.
- GUILLIN Marjorie, « "L'anéantissement des arts en province" ? L'Académie royale de peinture, sculpture et architecture de Toulouse au XVIII<sup>e</sup> siècle (1751-1793), thèse de doctorat Université Toulouse -Jean Jaurès, dir. P. Julien, vol. 3, p. 219.
- GUILOIS Bruno, *La communauté des peintres et sculpteurs parisiens : de la corporation à l'Académie de Saint-Luc*, thèse de doctorat d'histoire de l'art, Sorbonne université, dir. A. Mérot, 2019.
- HEINICH Nathalie, *Du peintre à l'artiste. Peintres et académiciens à l'âge classique*, collection « Paradoxe », Paris, Minuit, 1993.
- HENRY-GOBET Aude, « Entre normes pédagogiques et utilité sociale. Sur l'Utilité des Établissements des Écoles Gratuites de Dessin de Jean-Baptiste Descamps, 1767 », dans T.W. Gaehtgens, C. Michel, et al., *L'art et les normes sociales au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2001, p. 313-329.
- IRÈNE AGHION (éd.), *Caylus mécène du roi. Collectionner les antiquités au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, INHA, 2002.
- LA GORCE (de) Jérôme, *La Condition sociale de l'artiste. XVI<sup>e</sup>–XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1987.
- LAHALLE Agnès, *Les écoles de dessin au XVIII<sup>e</sup> siècle. Entre Arts Libéraux et Arts Mécaniques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006.
- LAMARRE Christine, LAVEISSIERE Sylvain, *Les prix de Rome des États de Bourgogne. Lettres à François Devosge 1776-1792*, Dijon, Musée des beaux-arts, 2003, p. 36-84.
- LOISEL Catherine (dir.), « Jean-Baptiste COSTE (Marseille, 1755- ?, après 1832) », *L'appel de L'Italie. Artistes français et nordiques dans la péninsule. Dessins des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, [cat. expo.], Montreuil: Gourcuff Gradenigo, 2006, n°107.

- LORQUET Jean-Charles, « Académie ou école de dessin de la ville de Reims », *Travaux de l'Académie impériale de Reims*, to. 37, 1854, p. 218-245.
- MARTY Pierre, « L'École de dessin, de mathématiques, d'architecture et des arts de Troyes », *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, mise en ligne en novembre 2020.
- MICHEL Christian, *L'Académie royale de Peinture et de Sculpture. La naissance de l'École française*, Droz, Genève, 2012.
- MICHEL Olivier, « Lambert-François Cammas et l'Académie romaine de Saint-Luc », dans *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, to. 82, n°1, 1970. p. 501-524.
- MINOVEZ Jean-Michel, « Les manufactures royales de draps fins du Midi toulousain et leurs entrepreneurs au XVIII<sup>e</sup> siècle », *Annales du Midi*, janv.-mars 2000, to. 112, n°229, p. 21-40.
- PERRIN KHELISSA Anne, ROFFIDAL Émilie, « Académies et écoles d'art : typologie et chronologie des institutions », *Les papiers d'ACA-RES*, 2020.
- PERRIN KHELISSA Anne, ROFFIDAL Émilie, « Fonder les institutions artistiques : l'individu, la communauté et leurs réseaux en question », *Les papiers d'ACA-RES, Actes des journées d'étude, 8-9 décembre 2016, Paris Centre allemand d'histoire de l'art*, mis en ligne en avril 2017.
- PERRIN-KHELISSA Anne, « L'école de dessin de Lyon », *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, mis en ligne en 2017.
- PIERRE Laëtitia, CASTOR Markus, « Faire œuvre de pédagogie. Le directeur de Michel-François Dandré-Bardon à l'Académie de peinture et de sculpture de Marseille, 1749-1783 », dans *Marseille au XVIII<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, note 13, p. 157.
- POMARÈDE Vincent, « Antoine Constantin, Marseille 1756 – Aix-en-Provence 1844 », dans *Paysages d'Italie. Les peintres du plein air (1780-1830)*, [cat. expo.], Electa, Milan, RMN, Paris, 2001, p. 121-123). REYNAUD, Félix, « Borély (famille) », dans J. Chélini, F. Rey-



- naud et al., *Dictionnaire des Marseillais*, Académie de Marseille - Édusud, 2001, p. 62.
- ROFFIDAL Émilie, « Mutations et permanences de la transmission des savoirs artistiques. Les corporations et les académies dans la France méditerranéenne des XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles », *Revue Rives méditerranéennes*, [à paraître].
- ROFFIDAL Émilie, « L'union des arts et du commerce », dans L. Georget, G. Fabre (dir.), *Marseille au XVIII<sup>e</sup> siècle. Les années de l'Académie de peinture et de sculpture. 1753-1793*, [cat. expo.], Somogy éditions d'Art, 2016, p. 193-209.
- ROFFIDAL Émilie, « De l'Académie de peinture et de sculpture à la production manufacturière de porcelaine. Intentions et réalités marseillaises autour d'études de cas : Honoré Savy et Jean-Baptiste de Bruny », dans A. Gril-Mariotte (dir.), *L'artiste et l'objet. La création dans les arts décoratifs (XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle)*, Presses universitaires de Rennes, 2018, p. 41-50.
- ROFFIDAL Émilie, « Correspondance romaine d'une académie de province : l'Académie de peinture et de sculpture de Marseille (seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle) », dans S. Rolfi Ozvald, C. Mazzarelli (dir.), *Il carteggio d'artista. Fonti, questioni, ricerca tra XVII<sup>e</sup> e XIX<sup>e</sup> secolo*, Milan, SilvanaEditoriale, 2019, p. 188-199.
- ROFFIDAL Émilie, « Jean-Michel Verdiguier (1706 ?, Marseille-Cordoue, 1796), une ambition espagnole », *Les papiers d'ACA-RES, Actes des journées d'étude, 9-10 novembre 2017, Toulouse, Maison de la recherche UT2J*, mis en ligne en mai 2018.
- ROFFIDAL Émilie, « Antoine Bonnefoy, Marseille, vers 1745-1750? - Marseille, 1795 », dans *L'art et la manière. Dessins français du XVIII<sup>e</sup> siècle des musées de Marseille*, Milan, Musées de Marseille, Silvana Editoriale, 2019, p. 282-285.
- SARTRE Fabienne, « Jacques Gamelin (1738-1803) en Languedoc, ou les pérégrinations d'un peintre de batailles », *Les papiers d'ACA-RES, Actes des journées d'étude, 9-10 novembre 2017, Toulouse, Maison de la recherche UT2J*, mis en ligne en mai 2018.

- STEVENIN Valentine, *Reims et l'enseignement du dessin : entre formation artistique et professionnelle (XVIII<sup>e</sup> -XIX<sup>e</sup> siècles)*, mémoire de Master 2, Université Reims Champagne-Ardenne, dir. M.-C. Genet-Delacroix, 2011.
- TANT Daniel, « L'école de peinture et de mathématiques de Reims (1747-1777) Ses relations avec l'Institut de France, la Ville de Reims et les autorités administratives », *Annales de l'Académie nationale de Reims*, 2012-2013, to. 24, p. 27-82.
- TREY Juliette, *Le "Livre à dessiner de P. Devalenciennes". Étude*, Musée du Louvre, Paris, 2019.
- VI-TONG Nelly, « L'école de dessin de Reims », *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, mis en ligne en juin 2019.
- VI-TONG Nelly, « Hors des frontières de la Bourgogne : opportunités et carrières des élèves de l'École de dessin de Dijon », *Les papiers d'ACA-RES, Actes des journées d'étude, 9-10 novembre 2017, Toulouse, Maison de la recherche UT2J*, mis en ligne en mai 2018.

**PALESTRAS**

# A CONSTRUÇÃO DA DISCIPLINA HISTÓRIA DA ARTE NOS ÚLTIMOS ANOS DA ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES

*Sonia Gomes Pereira*

## RESUMO:

Sabemos que a disciplina História da Arte foi criada na Academia Imperial de Belas Artes com a Reforma Pedreira, feita por Porto Alegre. No entanto, a sua implantação demorou, começando de forma rarefeita com Pedro Américo. Só depois da Reforma de 1890 vai ser realmente efetiva. O objetivo deste estudo é conhecer melhor esses primeiros anos da disciplina.

**Palavras-chave:** Historiografia da arte; Academia; Rio de Janeiro.

Sabemos que a disciplina História da Arte foi criada na Academia Imperial de Belas Artes com a Reforma Pedreira, feita pelo diretor Manuel de Araújo Porto-Alegre, sendo o decreto de criação da cadeira de 23/9/1854. No entanto, a sua efetiva implantação demorou, começando de forma rarefeita com Pedro Américo em 1869. Só depois da Reforma de 1890 parece ter-se tornado mais efetiva. O objetivo deste artigo é conhecer melhor esses primeiros anos da disciplina.

Sabemos pelas pesquisas do Prof. Alfredo Galvão (GALVÃO, 1954) que História das Belas Artes, Estética e Arqueologia começou a ser oferecida na Academia, quando Pedro Américo pede, em 1869, sua

transferência da cadeira de Desenho – para a qual havia feito concurso em 1865 –, alegando que precisava de mais tempo para dedicar-se ao seu ofício de pintor.

Assim, o primeiro professor da cadeira foi Pedro Américo, que ficou responsável pela disciplina de 15/9/1869 até a sua aposentadoria em 25/6/1890. No entanto, são inúmeras as suas licenças para viagens à Europa, sendo preciso contar com professores interinos: Antônio José Barbosa, de 1873 a 1875, e Teófilo das Neves Leão, de 1879 a 1890<sup>1</sup>.

A leitura das atas confirma o papel secundário da cadeira na configuração geral dos currículos. Isso fica claro, não apenas na organização dos horários, mas também em deliberações de grande importância, como os concursos de prêmio de viagem. Com vistas à realização do próximo concurso de prêmio de viagem, é discutida na sessão de 23/4/1887 as condições de habilitação de alunos:

Resolve Congregação que a matéria da aula de História das Belas Artes, Arqueologia e Estética tem sido, e deva continuar a ser considerada, não matéria acessória, mas simplesmente complementar, por não ser indispensável ao artista, e que portanto podem os candidatos ser inscritos ao concurso para o prêmio de 1ª Ordem, sem que tenham dela aprovação em exame. (LIVRO 6153, Sessão 23/4/1888)

---

**1** A fim de entender melhor o programa e o funcionamento da disciplina, resolvi acompanhar as atas da Congregação da Academia nos seus últimos anos. Examinei, assim, o Livro 6153, de Atas das Sessões da Presidência da Academia, que reúne a documentação de 1882 a 1890 no Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes da UFRJ. Na sessão de 22/12/1883 em diante, Pedro Américo está ausente, em Florença, sendo substituído pelo Dr. Leão, que comparece, parcialmente, às sessões da Congregação. Na sessão de 6/11/1884, Pedro Américo voltou ao Brasil e assumiu sua cadeira. Daí em diante, frequenta com assiduidade as sessões da Congregação, até 16/2/1886 quando é anunciada sua licença de seis meses, sendo decidido que será substituído pelo professor honorário Theófilo das Neves Leão. A disciplina é chamada História das Bellas Artes, Esthetica e Archeologia. Nessa sessão, é também discutido horário. Na sessão de 20/2/1886, quando se discute horários, o Dr. Leão pede mudança de horário para mais cedo ou mais tarde. Acaba ficando às segundas e sextas, das 9h às 10h. Na sessão de 17/2/1887, é anunciada licença de um ano para Pedro Américo a partir de 1/8 último (LIVRO 6153).

Na sessão da Academia de 18/2/1888, há a tradicional aprovação dos horários: a História das Belas Artes, Estética e Arqueologia passa para segundas e sextas das 14h30 às 15h30. Mas o mais importante dessa sessão é a apresentação dos programas de ensino – que não havia ocorrido há muito tempo. Um dos professores cita a estética de Lessing, Hegel e Veron, a crítica de Taine, Fromentin e Ernest Wolf. O prof. Rosendo Moniz Barreto, de Anatomia e Physiologia das Paixões, reclama do nível dos alunos, indicando a necessidade de um preparatório, pois “sabem apenas ler, escrever e contar”, e alegando que mais se exige no Colégio Pedro II (LIVRO 6153, Sessão 18/2/1888).

Mas, aqui neste artigo, vamos nos focar no programa apresentado pelo Dr. Leão, professor interino da História da Arte. Antes, no entanto, é preciso apresentar uma rápida biografia sua. Teófilo das Neves Leão (1832–1906) era professor honorário da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA). Começou dando aulas na Bahia, onde nasceu. No Rio, foi professor de História e Geografia do Colégio Pedro II e secretário da Instrução Pública. Era amigo pessoal do editor e livreiro Francisco Alves. Segundo Edmundo Moniz, Teófilo era, em seu tempo, a maior autoridade em matéria de ensino, daí o sucesso dos livros didáticos editados por Francisco Alves (MONIZ, 1943, p. 8).

O programa do Prof. Leão é o seguinte (Figura 1):

Resumo da história das bellas artes em tempos antigos, mais detidamente entre os gregos e os romanos.

Resumo da história das bellas artes na idade média.

Resumo da história das bellas artes nos tempos modernos.

Estética aplicada: análise das obras primas da arte nos tempos antigos, medievais e modernos.

Estética Geral: Ideia do Belo e do Sublime, Da Arte, Imitação, Sistema realista, Ideial, Arte clássica, Arte romântica, Gosto e Gênio, Architectura, Escultura, Pintura, Dança, Música, Poesia. (LIVRO 6153, Sessão 18/2/1888)

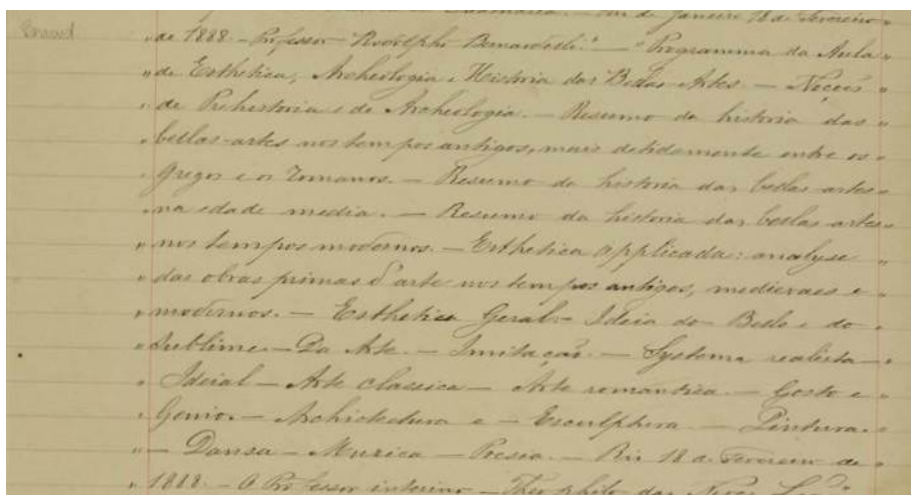


Figura 1 – Programa da disciplina História das Belas Artes, Estética e Arqueologia, apresentado pelo professor interino Teófilo das Neves Leão, na Sessão da Congregação da Academia em 18/2/1888 (LIVRO 6153).

Vamos, então, analisar esse programa. Vemos que há uma parte dedicada à História da Arte e outra à Estética. Vamos começar pela parte da História da Arte.

Observa-se, logo de início, nos títulos, o uso da denominação Belas Artes, insistindo na antiga separação entre artes maiores e menores e enfatizando a situação de liberalidade da arquitetura, escultura e pintura. Essa discussão – hoje totalmente ultrapassada – era ainda, no final do século XIX, um problema, num país em fevereiro de 1888 ainda com escravos, onde o trabalho manual era tradicionalmente desprestigiado<sup>2</sup>.

Verificamos, em seguida, a divisão entre Antiguidade, Idade Média e Moderna, da mesma forma como era usada na História Geral. Essa divisão na apresentação das artes visuais não é nova: já acontecia, por exemplo, no

<sup>2</sup> Como evidência desse fato, seria interessante seguir a longa discussão que se desenrola nas sessões da Academia em torno de um concurso para professor de xilogravura: os professores da Academia insistem que é necessária a prova de Desenho – que provaria a capacidade mais intelectual e imaginativa do candidato –, em oposição às recomendações das repartições superiores que acreditam só ser necessária a prova técnica da gravura em madeira (Livro 6153 - Atas da Congregação - 1882-1890: sessões dos dias 7/6/1884, 5/8/1884, 22/4/1885, 18/7/1885, 15/12/1885).

livro *Histoire des arts*, de Pierre Monier, de 1698<sup>3</sup>. Acompanha a maneira como a História e a Arqueologia organizavam cronologicamente a trajetória da civilização ocidental, seguindo uma linearidade. A partir do século XVIII, com o Iluminismo, e do início do XIX, com Hegel, essa sucessão passa a incorporar um sentido de progresso. É bem provável que o programa do Prof. Leão incluísse essa visão da História não apenas linear, mas com sentido cumulativo e progressivo, embora seja difícil saber apenas pelos títulos<sup>4</sup>.

No entanto, no que diz respeito às artes visuais em particular, é importante notar que a incorporação da Idade Média é uma conquista recente. Para teóricos tradicionais, como Vasari, Bellori, entre outros, só mereciam atenção os períodos ligados à tradição clássica, isto é, a própria Antiguidade greco-romana e o Renascimento. Assim, a valorização da Idade Média começou no século XVIII com o início do Romantismo, especialmente na Inglaterra e na Alemanha, e tomou corpo no século XIX com seu estudo regular e a atuação de defensores radicais, assumindo feições por vezes díspares, como em Viollet-le-Duc – no seu elogio pela racionalidade arquitetônica do Gótico – ou John Ruskin – pela sua veneração à total integração entre arte e vida no mundo medieval.

Passemos, agora, à parte do programa do Prof. Leão relativa à Estética. Notamos a citação de dois pares importantes: as artes clássica e romântica e os sistemas realista e ideal. Vamos comentar como esses termos eram entendidos no final do século XIX.

Começemos com as artes clássica e romântica. O grande embate entre o Neoclassicismo e o Romantismo, nas primeiras décadas do século XIX,

---

**3** *Histoire des arts* qui ont rapport avec le dessin divisée em trois livres, où il est traité de son origine, de son progrès, de sa chute et de son rétablissement, de Pierre Monier, de 1698, citado por Germain Bazin como sendo a primeira obra que traz o título de história das artes. Segundo Bazin, Monier introduziu em seu desenvolvimento formas artísticas de grandes divisões que por muito tempo serão utilizadas: arte assíria, egípcia, hebraica, babilônica, grega, romana, a decadência da arte romana, o gosto gótico, a Idade Média e o Renascimento (BAZIN, 1970, p. 56).

**4** Seria difícil saber se tal programa seria propriamente hegeliano, isto é, acompanhava a ideia de evolução dialética do Espírito ao longo da História. Muitos historiadores, especialmente os historiadores da arte, no século XIX, aceitaram parte do pensamento de Hegel, sobretudo a questão do espírito do tempo, mas nem todos seguiram as suas premissas metafísicas (HATT & KLONK, 2017, p. 25).



já estava praticamente sedimentado desde meados desse século, consagrando Ingres e Delacroix como duas vias de igual valor da tradição pictórica europeia. As querelas entre linha e cor eram antigas e já haviam dividido teóricos e artistas desde o século XVII. No entanto, mesmo os artistas coloristas do passado – como os pintores venezianos do Renascimento, Rubens, entre outros – sempre foram valorizados e incorporados à tradição. O que acontece no século XIX, com o Romantismo, é um interesse crescente por artistas considerados não clássicos, especialmente das escolas flamengas e holandesas do passado, tais como Rubens e Rembrandt, mas também inúmeros mestres até então quase desconhecidos, como é o caso de Vermeer. Há inúmeros estudos e publicações sobre tais artistas, que tiveram ampla repercussão na época – de autores como Charles Blanc, Fromentin, Thoré-Bürger –, assim como interesse pelos artistas franceses rococó – como na obra dos irmãos Goncourts<sup>5</sup>. Dessa forma, a oposição entre clássicos e românticos ficou nivelada, sendo dado aos dois lados igual valor.

Passemos, agora, ao outro par: sistemas realista e ideal. O realismo, como sabemos, surgiu como um grande escândalo nos anos 1840, acompanhando as turbulências políticas que levaram à Revolução de 1848 e os grandes debates em torno das questões sociais levantadas por teóricos, entre os quais, por exemplo, Proudhon, que era um grande defensor de Courbet. Hoje, as discussões levantadas pelo realismo nos parecem comuns, mas na época representavam uma grande transgressão à tradição mais nobre da pintura europeia. Só para nos atermos a alguns pontos fundamentais, tratava-se da ruptura com uma concepção idealista da arte, apontando uma nova forma de ver a arte: “A pintura é uma arte essencialmente concreta e só pode consistir na representação de coisas reais e vivas”, afirma Courbet em carta publicada em 25/12/1861 no *Courier* (NOCHLIN, 1966, p. 36). Assim, a

---

**5** Charles Blanc, famoso sobretudo pelo livro *Grammaire des Arts du Dessin* (1867), escreveu *Histoire des Peintres de Toutes les Écoles depuis la Renaissance jusqu'à nos jours* em 14 volumes. Eugène Fromentin, pintor e romancista, escreveu *Os mestres de outra*, em 1876, sobre os pintores flamengos e holandeses do século XVII: permanece até hoje como um dos mais extraordinários livros no gênero (VENTURI, 1964, p. 257-259). Théodore Thoré (pseudônimo Bürger) trabalhou sobretudo com a arte holandesa e inglesa, contribuindo para a descoberta de Vermeer (VENTURI, 1964, p. 249-251). Os irmãos Edmond e Jules Goncourt escreveram *L'Art du XVIIIe. Siècle*, 1873.

questão temática torna-se de grande relevância, indicando a importância da vida contemporânea.

No entanto, é interessante observar que a prática da pintura anterior, não realista, continuou a ser feita, ou por preferência pessoal do artista, ou por necessidade de uma temática histórica ou alegórica, ou mesmo por imposição de uma encomenda. É a essa pintura mais tradicional que dá a denominação de idealista na segunda metade do século XIX. Aparece com certa frequência nas sessões da Academia, como, por exemplo, no Julgamento da Exposição Geral de 1884, na sessão da Congregação do dia 17/12/1884. Ao comentar as obras expostas de Almeida Júnior, a Comissão Julgadora afirma: “O [quadro] nº 126, *Fuga da Sacra Família para o Egito*, ... pertence à escola idealista, e o de nº 197, denominado *Descanso do Modelo*, que se aproxima da moderna escola francesa...” (LIVRO 6153, p. 14).

Qual é a importância da presença nesse programa do Prof. Leão desse par: sistemas realista e idealista? É que parece indicar a ideia de que ambos os sistemas são bons e estão à disposição dos artistas, conforme os objetivos e funções que tenham a cumprir. Esse momento de conciliação entre várias correntes artísticas – muitas delas originalmente em confronto – parece ter sido comum na França a partir de 1870, com a Terceira República. Era o que o Estado pretendia implantar no sistema das artes na França: menos poder para a Academia e reforma da Escola de Belas Artes, que passaria a não adotar nenhuma doutrina oficial, aceitando todos os estilos e empenhando-se a dar aos alunos uma boa base técnica para que cada um depois desenvolvesse o seu próprio estilo (ORWICZ, 1994, p. 135).

Acredito que igual processo ocorreu aqui no Brasil, com a reforma da Academia em 1890 e na atuação da jovem Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), pelo menos no campo da pintura. Nos estudos sobre o ensino no início do século XX, é notório que a ENBA conseguia dar uma boa base técnica aos pintores que partiam para prêmio de viagem na Europa (PEREIRA, 2016). Além disso, vemos que os artistas dessa geração seguem caminhos muito pessoais, evidenciando grande ênfase na individualidade artística.

Ainda nessa questão da individualidade, talvez seja interessante observar que, embutida dentro do realismo, fica muitas vezes invisível a questão da subjetividade do artista, que é uma grande questão no final do século XIX na França, muitas vezes até se colocando como um passo adiante do próprio

realismo. É, por exemplo, o que nos diz Émile Zola, na defesa da obra de Manet: “A palavra realismo significa nada para mim, que declaro a subordinação real ao temperamento”. Ou então: “Para mim, uma obra de arte é ... uma personalidade, uma individualidade”. Segundo Venturi, Zola era contra as convenções sociais da arte e contra o próprio realismo em nome de um subjetivismo artístico mais intenso (VENTURI, 1964, p. 259-261).

Assim, quando se fala genericamente em realismo, não é apenas a questão da observação detalhada da realidade, mas também, e cada vez mais, a subjetividade do artista e seu temperamento.

Podemos, portanto, tirar algumas conclusões do programa do Prof. Leão. Ele já evidencia que a História da Arte em 1888, na Academia, embora sendo uma disciplina secundária no currículo geral dos cursos, apresentava um perfil de cunho histórico.

Isso pode parecer uma afirmação bizarra, mas em geral nas Academias o ensino da História da Arte, quando existia, mesmo que com outro nome, tinha caráter dogmático, defendendo os padrões estéticos tradicionais do classicismo, com a apreciação direta das obras dos acervos das instituições. Assim, provavelmente, a disciplina criada em 1854 e só implantada em 1869 com Pedro Américo pode ter seguido aquele modelo tradicional.

Nos anos 1880, como o Prof. Leão era, conforme afirmado antes, professor de História, ele pode dar um caráter de cunho mais historiográfico do que doutrinário. Mas, na verdade, não era só porque o professor interino da disciplina calhava de ser um professor de História. Havia na época, dentro do campo artístico brasileiro em geral, um interesse na historicidade da arte, tanto da europeia quanto da brasileira. Isso pode ser visto pela emergência nesses mesmos anos de dois livros sobre o tema: o de Félix Ferreira, de 1885, e o Gonzaga Duque, de 1888. Afinal, trata-se de um século em que a História está sendo o motor das Ciências Sociais, seja pelo viés hegeliano, ou, mais provavelmente, pelo viés positivista.

Resta comentar outro aspecto importante a ser relacionado com o programa do Prof. Leão. História da Arte mesmo fazia-se pouco no Brasil daquela época. O que se fazia mais era Crítica da Arte, que, seguindo o modelo da crítica francesa da época, muitas vezes é também História da Arte<sup>6</sup>. Ora, dos nossos inúmeros críticos de arte, podemos dar como exem-

---

**6** Vários críticos franceses do século XIX dedicaram-se diretamente ao estudo de artistas do passado e, ao contrário do que muitos pensam, empregando rigor na procura e

plo Gonzaga Duque, talvez o mais famoso deles. Seu método de trabalho, sua concepção de arte, sua abordagem da personalidade dos artistas e da materialidade da obra – nada disso parece entrar no programa do Prof. Leão. Porque tudo isso tem a ver com o realismo, de um lado, com o positivismo, de outro, mas sobretudo com certas práticas, que derivavam da observação e comentário dos salões, do confronto direto com as obras e, sobretudo, com o trato com os artistas seus contemporâneos – território dos críticos. Isso parece ter ficado à margem do programa do Prof. Leão.

Seria preciso investigar o desdobramento futuro da disciplina na ENBA para saber os embates que se seguiram. Sabemos que Gonzaga Duque é citado como professor interino em 1891. E sabemos também que em 1917 foi aberto concurso para professor efetivo, sendo vencedor um crítico de arte que atuava regularmente em jornais: José Flexa Ribeiro. Teria, então, o método dos críticos sido introduzido na ENBA? Só mesmo uma pesquisa futura pode esclarecer esse ponto.

De qualquer maneira, fica a impressão – que precisa ser colocada em questão numa pesquisa futura – que a disciplina História da Arte na ENBA ficou sempre um tanto à sombra, só ganhando mais destaque a partir da atuação futura do Prof. Mario Barata, concursado em 1955.

Na verdade, de maneira geral no Brasil, a Crítica de Arte parece ter sido muito mais atuante do que a História da Arte, ou pelo menos teve mais visibilidade. Acredito que a prática da História da Arte só se desenvolveu no Brasil sob o âmbito do então SPHAN, com a necessidade de estudos para tombamento e no trabalho técnico dos diversos museus criados em todo o Brasil. Aí, o modelo mais empregado na prática era o da História da Arte de filiação filológica e com base na *expertise* – a chamada *connoisseurship*<sup>7</sup>.

---

discussão das fontes. Destaco, aqui, Thoré-Bürger, Paulo Mantz, Eugène Fromentin, os irmãos Goncourt.

**7** Desde o início do século XIX, tanto na Alemanha quanto na França, desenvolveu-se uma História da Arte de cunho filológico (na análise comparativa com as fontes escritas) e na análise formal detalhada das obras – o que até hoje tem sido chamado de *connoisseurship* –, que se dedica à identificação de autoria, datação e classificação. Teve enorme importância nesse século de formação e expansão de grandes museus e coleções. Os *connoisseurs*, apesar de suas diferenças de método, apoiam-se em grande parte na intuição, na memória visual, no intenso trato com as obras. Bernard Berenson, Giovanni Morelli, Karl von Rumohr são alguns desses especialistas. Desse tipo de atividade, formou-se uma ideia geral do historiador da arte como um profissional – bastante comum até pouco tempo atrás – que, só de olhar uma obra,

Talvez mais *expertise*, que exige sobretudo leitura e conhecimento formais, do que trabalho filológico, que demanda trato e comparação entre fontes escritas.

É verdade que a vinda da historiadora da arte Hannah Levy para o Rio de Janeiro, onde passou dez anos – de 1937 a 1947 –, foi importante, entre outras coisas, na introdução dos autores de língua alemã, sobretudo o Wölfflin (LEVY, 1941). Apesar do gosto pelo formalismo ter sido uma constante na nossa História da Arte durante muito tempo, acredito que, nessa época, ela nos veio por outras vias – da própria tradição da História da Arte feita pelos *connoisseurs*, pela repercussão do pensamento de críticos de arte – entre eles o Lionello Venturi – e, também, pelas ideias do próprio modernismo. Só muito mais tarde, talvez a partir dos anos 1970, a História da Arte estudada e feita no Brasil veio a refletir e a aplicar os grandes historiadores de língua alemã, sejam formalistas, como Wölfflin, ou mesmo ligados à iconografia e à iconologia, como Panofsky.

**Sônia Gomes Pereira** é historiadora da arte e museóloga, fez mestrado na Universidade de Pennsylvania, doutorado na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e pós-doutorado no Laboratoire du Patrimoine Français, em Paris. É professora titular da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e titular emérita da UFRJ. Pesquisadora do CNPq. Faz parte do corpo permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFRJ. Tem-se dedicado à arte brasileira do século XIX e início do XX, com ênfase nos temas: formação do artista, academia, colecionismo e historiografia da arte. Publicou artigos, capítulos e livros – tais como *Arte, ensino e academia: estudos e ensaios sobre a Academia de Belas Artes*, publicado pela Faperj/Mauad, em 2016.

## REFERÊNCIAS

- ARQUIVO HISTÓRIO DA ESCOLA DE BELAS ARTES / UFRJ. Livro 6153: *Atas das Sessões da Congregação da Academia Imperial de Belas Artes – 1882-1890*.
- BAZIN, G. *História da História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- CHIARELLI, T. Gonzaga-Duque: a moldura e o quadro da arte brasileira. In: GONZAGA DUQUE, L. *Arte Brasileira*. Campinas: Mercado de Letras, 1995. p. 11-52.

- FERREIRA, F. *Belas Artes: estudos e apreciações*. Introdução e notas de Tadeu Chiarelli (original de 1885). Porto Alegre: Zouk, 2012.
- GALVÃO, A. *Subsídios para a História da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Universidade do Brasil, 1954.
- GONZAGA DUQUE, L. *Arte Brasileira*. Campinas: Mercado de Letras, 1995 (original de 1888).
- GONZAGA DUQUE, L. *Graves & frávolos*. Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa: Livraria Sette Letras, 1997.
- GONZAGA DUQUE, L. *Outras impressões: crônica, ficção, crítica, correspondência 1882-1910*. Organização Júlio Castañon Guimarães e Vera Lins. Rio de Janeiro: Contracapa: Faperj, 2011.
- HARRISON, C.; WOOD, P.; GAIGER, J. (ed.). *Art in Theory 1815-1900: an anthology of changing ideas*. Oxford: Blackwell Publishing, 1998.
- HATT, M.; KLONK, C. *Art History: a critical introduction to its methods*. Manchester: Manchester University Press, 2017.
- LEVY, H. A propósito de três teorias sobre o barroco. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, n. 5, p. 259-284, 1941.
- MONIZ, E. *Francisco Alves de Oliveira: Livreiro e Editor*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1943.
- NOCHLIN, L. *Realism and Tradition in Art 1848-1900*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1966. (Coleção Sources & Documents).
- ORWICZ, M. R. ed. *Art criticism and its institutions in nineteenth-century France*. Manchester: Manchester University Press, 1994.
- PEREIRA, S. G. *Arte, ensino e academia: estudos e ensaios sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Mauad: Faperj, 2016.
- PEREIRA, S. G. Algumas discussões sobre a historiografia da arte no Brasil: os modelos teóricos na passagem dos séculos XIX e XX. *Anais do 26º Encontro Nacional da ANPAP: Memórias e Invenções*. Campinas: ANPAP/PUC-Campinas, 2017. v. 1. p. 286-300.

- PEREIRA, S. G. A questão dos discursos fora de si na historiografia da arte brasileira. *Anais do XXXVII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: História da Arte em Transe - (i)materialidades na arte*. Salvador: Comitê Brasileiro de História da Arte: UFBA, 2018a. p. 55-64.
- PEREIRA, S. G. Os Modelos Historiográficos na Teoria e na Prática da Academia Imperial de Belas Artes. *Anais do IX Seminário do Museu D. João VI: Pesquisas sobre os Acervos do MDJVI do MNBA*. Rio de Janeiro: Editora Nau, 2018b. p. 95-103.
- SÉNÉCHAL, P.; BARBILLON, C. (dir.). Dictionnaire critique des historiens de l'art. Disponível em: <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art.html>
- TAINÉ, H. *Filosofia del Arte*. Trad. A. Cébrian. Barcelona: El Aleph, 2000. 4 tomos (original de 1865).
- VENTURI, L. *History of Art Criticism*. New York: E. P. Dutton & CO., 1964. (original 1936).
- VÉRON, E. *A estética*. São Paulo: Editora Formar, s/d. 2 vols. (Coleção História da Arte; original de 1878).

# A CADEIRA DE GRAVURA DE MEDALHAS E PEDRAS PRECIOSAS DA ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES ATRAVÉS DA COLEÇÃO DE CERAS DO MUSEU D. JOÃO VI: MESTRES E DISCÍPULOS<sup>1</sup>

*Alberto Martín Chillón*

## RESUMO:

Dentre as inúmeras peças conservadas no Museu D. João VI, propomos neste texto o estudo de uma coleção muito peculiar, pequena e que tem passado despercebida para a historiografia: a coleção de ceras do Museu D. João VI, um grupo de 15 relevos em cera sobre placa de esquistos de reduzido tamanho, das quais quatro estão assinadas e datadas, três assinadas, uma atribuída, e sete sem datação nem autoria aparentes, mas possivelmente do período imperial.

Esta pouco frequente coleção, pela difícil conservação devido à fragilidade do seu material, nos permite entender melhor uma das cadeiras menos estudadas da Academia Imperial de Belas Artes: a cadeira de Gravura de Medalhas e Pedras Preciosas. Grande parte dos protagonistas dessa cadeira, tanto mestres quanto discípulos, se encontram representados na coleção,

---

**1** Pesquisa financiada pelo Auxílio ao Pesquisador Recém-Contratado (ARC 2020) da Fundação de Amparo à Pesquisa do Rio de Janeiro (Faperj).



sendo algumas de suas obras o único testemunho do trabalho desses gravadores. Por outra parte, constituem-se como um exemplo raro e privilegiado dos exercícios de cópia nos quais se baseava o método acadêmico, que mostram também os modelos escolhidos e as coleções presentes na Academia.

#### PALAVRAS-CHAVE:

Medalhas; gravura de medalhas; Academia Imperial de Belas Artes; Museu D. João VI; Zéphyrin Ferrez.

Dentre as inúmeras peças do acervo do Museu D. João VI (EBA-UFFRJ), apresentamos aqui uma pequena e peculiar coleção de 15 peças, que tem passado despercebida para a historiografia: a coleção de ceras do Museu D. João VI, um grupo de relevos em cera sobre placa de esquistos de reduzido tamanho. Quatro delas estão assinadas e datadas, três assinadas, uma atribuída, e sete sem datação nem autoria aparentes, mas possivelmente pertencentes ao período imperial. Outras obras em cera conservadas no acervo de produção posterior permanecem fora desta seleção, assim como a coleção de impressões em lacre, principalmente de monogramas e de brasões.

O título escolhido para o XI Seminário do Museu D. João VI/Grupo Entresséculos, *Professores-alunos-artistas no acervo do Museu D. João VI*, nos convida a compreender melhor as diferentes temporalidades dos artistas, professores e alunos, a relação entre sua obra e sua atuação docente, destacando também sua influência nos múltiplos alunos e sua própria trajetória, através do acervo do Museu D. João VI, nas suas diferentes coleções. Nesse sentido, a coleção de ceras do Museu D. João VI abrange a produção de professores e alunos da cadeira de Gravura de Medalhas e Pedras Preciosas nas décadas de 1840, 1850 e 1860.

Esta pouco frequente coleção, pela sua difícil conservação devido à fragilidade do material, nos permite entender melhor uma das cadeiras menos estudadas da Academia Imperial de Belas Artes: a cadeira de Gravura de Medalhas e Pedras Preciosas (FERNANDES, 2001; DIAS, 2005), sendo este trabalho fruto do projeto em andamento *A Cadeira de Gravura de Medalhas e Pedras Preciosas da Academia Imperial de Belas Artes. Estudo histórico e catalogação das obras do Museu D. João VI*, financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Rio de Janeiro (Faperj).

Grande parte dos protagonistas dessa cadeira, tanto mestres quanto discípulos, se encontram representados na coleção, sendo algumas de suas obras o único testemunho do trabalho desses gravadores. Por outra parte, constituem-se como um exemplo raro e privilegiado dos exercícios de cópia nos quais se baseava o método acadêmico (PEVSNER, 2005; PEREIRA, 2016; DIAS, 2005), que mostram também os modelos escolhidos e as coleções presentes na Academia. Assim, os objetivos principais desta comunicação são: analisar as ceras, identificar os temas representados e seus autores e compreender melhor o sistema de ensino e seus modelos.

Os estatutos da Imperial Academia e Escola das Bellas Artes, estabelecida no Rio de Janeiro por Decreto de 23 de novembro de 1820, definem a 5ª classe de gravura em diversos gêneros, também denominada Esculptura em Medalha e Gravura. Segundo os estatutos:

Os que se applicarem a estas Artes terão o mesmo tempo d'estudo de Desenho, passando á execução em baixo-relevo no barro ou em cêra indo gradualmentepassando ao estudo da Gravura sobre metaes, forjas, temperar os cunhos; ao maquinismo dos cunhos; e os que se dedicarem a Gravadores de Estampas hirão gradualmente applicando-se a gravar em cobre nos três diversos estilos, isto he, Boril, Agua-fôrte, e Pontilhé<sup>2</sup>.

O ensino da cadeira não se regularizará até a Reforma da Academia em 1831<sup>3</sup>, conhecida como Reforma Lino Coutinho. Já na Reforma Pedreira, de 1855, os estatutos estabelecem que:

[...] o professor da Cadeira de Gravura de medalhas e de pedras preciosas, além dos estudos e exercicios proprios d' esta arte fará com que seus alunos desenhem em ponto maior os modelos que lhes apresentar, assim como se exercitem por meio do desenho na composição de grupos e alegorias. Os alunos durante estes exercícios se applicarão sempre a trabalhos metallicos, e de pedras. (BRASIL, 1855, p. 4)

---

**2** O texto integro desta reforma está disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/documentos/estatutos\\_1820.htm](http://www.dezenovevinte.net/documentos/estatutos_1820.htm)

**3** O texto integro desta reforma está disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/documentos/estatutos\\_1831.pdf](http://www.dezenovevinte.net/documentos/estatutos_1831.pdf)

Fonseca 1847, Duarte 1847, Geraldo 1847 e Guimarães foram as inscrições que serviram de ponto de partida para o estudo desta coleção. Essas assinaturas correspondem a quatro alunos da cadeira de Gravura de Medalhas e Pedras Preciosas: Antônio Boaventura da Fonseca, João Duarte de Moraes, Geraldo Francisco Pessoa de Gusmão e Joaquim José da Silva Guimarães Júnior. Todas as obras datadas correspondem a 1847, e dos cinco alunos inscritos na Classe de Gravura, como comprovamos no livro de matrícula desse ano, só dois não estão representados: Antônio Antunes Teixeira e Justino João Ferreira.

Esses nomes são quase totalmente desconhecidos para a historiografia, ainda que dois deles, Geraldo Francisco Pessoa de Gusmão e Joaquim José da Silva Guimarães Júnior, fossem pensionistas na Europa em 1847 e 1860, e João Duarte de Moraes fosse professor do Liceu de Artes e Ofícios e restaurador em várias ocasiões das esculturas da Academia Imperial.

Além deles, podemos atribuir uma obra ao professor de gravura entre 1837 e 1851, Zéphyrin Ferrez, um dos dois professores desta breve cadeira, junto com José da Silva Santos, professor entre 1851 e 1869. As outras 14 obras correspondem ao trabalho específico da cadeira, desenvolvido pelos alunos dentro das atividades de ensino da Academia, como aparece registrado nas exposições anuais dos trabalhos, onde se diferenciam os baixos-relevos em cera e os cunhos em metal abertos pelos alunos, trabalhados em tarugos de aço, como o exemplo que apreciamos na imagem, que permanece no seu estado original, pois nunca foi usado por gravador algum. Assim, os dois principais produtos seriam o relevo em cera, preparação para o trabalho em metal, e a abertura do cunho, que, por sua vez, produziria a medalha em metal.

O principal material usado nessas aulas seriam as próprias medalhas, tanto as medalhas cunhadas em metal como as moldagens de medalhas realizadas em gesso, como podemos apreciar numa destas moldagens que apresenta uma quadrícula realizada com grafite para uma melhor cópia. Esta coleção de medalhas originalmente deriva de compra em 1846 de 5.950 medalhas, propriedade de Marc Ferrez (ATAS..., 1 set. 1846; ATAS..., 26 ago. 1846), professor de escultura, que as adquiriu na Europa antes de sua ida ao Brasil. O preço da venda foi o mesmo que o escultor pagou originalmente, 2.744.000 réis, custeado pela Academia em quotas mensais tiradas do orçamento de despesas miúdas (ATAS..., 1 set. 1846). Além dessa com-

pra, várias doações enriqueceram o acervo, como as da artista Emma Gabrielle Pieltegrin Gros de Prangey (DIAS, 2020), do bolsista de arquitetura em Roma, depois professor e secretário da Academia, Antônio Baptista da Rocha, do Sr. Patrucco, Grandjean de Montigny ou do Commendador G. de Merolla.

Posteriormente, o segundo professor da cadeira, José da Silva Santos, solicitou, segundo suas palavras, a compra de outra coleção de medalhas antigas e modernas, cunhadas em cobre pelos melhores gravadores. Ainda que não saibamos mais sobre os gravadores nos quais pensava, o próprio professor indica a conveniência de que se solicite uma relação de medalhas e preços a Albert Désiré Barre, membro correspondente da Academia desde 1857 (AVULSO..., 21 jan. 1858).

Mas os alunos não só copiariam medalhas, e o *busto de Menelau* (Figura 1) nos serve para apreciar isso claramente e entender melhor o processo de aprendizado. Este exercício em cera anônimo tem seu paralelo em outra obra do museu, um cunho aberto em aço, também anônimo, pois este tipo de exercício não aparece assinado normalmente. Mas de onde poderiam copiar o modelo? Em primeiro lugar, de uma medalha como a impressão em gesso pertencente ao acervo do Museu, também através de gravuras avulsas ou pertencentes às obras ilustradas da Biblioteca, e através de moldagens de fragmentos de esculturas antigas ou da moldagem da própria escultura. As múltiplas possibilidades precisam de um levantamento mais minucioso e um conhecimento mais aprofundado das diversas coleções, como podemos comprovar, muito relacionadas entre elas.

Das ceras que nos ocupam, quase todas representam a figura humana, seja em busto, seja de corpo inteiro ou em cenas. Só duas aparecem como exercícios anatômicos, o estudo dos músculos e tendões de uma perna flexionada, cujo paralelo encontramos também, como no caso do *busto de Menelau*, nos cunhos em metal.

Quase todas as ceras tiveram seus temas identificados, mas uma delas, cuja estética difere muito do resto, parecendo um busto feminino clássico, não pôde ser identificada, e poderia corresponder a um período posterior. Já para o resto da coleção conseguimos achar os modelos nas próprias coleções de escultura, medalhas ou gravuras da Academia. Como visto, uma das ceras de mais qualidade, anônima, representa o *busto de Menelau*, cujo caráter de exercício para medalha aparece mais evidente pelo círculo traçado no

esquisto no qual se insere o relevo. Parece claro que o relevo não foi copiado de uma moldagem da escultura original, senão do busto em escultura ou gravura. Nos catálogos da Academia conseguimos encontrar a presença da figura de *Menelau*, mas possivelmente, e à falta de confirmação, é provável que existisse também como medalha e gravura.



Figura 1 – *Busto de Menelau*, s/d. Cera/esquisto, 16 x 13,1 cm. Museu D. João VI, EBA-UFRJ. Registro MDJVI 4.019.

Outra das ceras anônimas, a única em cera vermelha, representa um fragmento da escultura de *Milão de Crotona* (Figura 2), de Pierre Puget, conservada no Louvre, onde se destaca o minucioso trabalho de cabelo e barba, assim como o foco no dramatismo do momento, no qual Milão é mordido por um leão. De novo a cópia não se deu diretamente da estátua original, e parece claro que foi através de um fragmento dela, como apa-

rece no catálogo denominado *Corpo de Milão de Crotona*. Outra das ceras anônimas é a correspondente ao *busto de Vitellio*, também na coleção de escultura da Academia, que no seu anverso mostra um pequeno exercício para um brasão imperial.



Figura 2 – *Milão de Crotona*, s/d. Cera/esquisto, 17,8 x 14,5 cm. Museu D. João VI, EBA-UFRJ. Registro MDJVI 4.011.

A última cera anônima do grupo é a representação de Martim Francisco Ribeiro de Andrade, como figura no catálogo da Academia, que tinha em suas coleções um medalhão em relevo e um busto, obras de Marc Ferrer, que serviram de modelo para o relevo em cera.

Antônio Boaventura da Fonseca é um dos alunos mais antigos do grupo, matriculado desde 1841, contando com três obras. Esse gravador é o menos conhecido de todos, pois não há constância de sua produção após seu período de formação na Academia. A primeira é uma cópia do *Pseudo-Sêneca* (Figura

3), cujo modelo deveu ser uma herma. O cunho copiando o mesmo busto mostra o diferente grau de aprendizado e domínio do material e o processo de cópia, assim como das proporções dos diferentes alunos. A segunda é uma cópia do busto do grupo *Hércules e Têlêfo criança* (Figura 4), conservado nos Museus Vaticanos. Este busto, presente na coleção de moldagens como *busto de Hércules Cômodo*, foi copiado em diversas ocasiões, como podemos apreciar em dois cunhos conservados no Museu D. João VI. A terceira obra de Fonseca é uma cópia do *busto do Laocoonte* (Fig. 5), conservado nos Museus Vaticanos. Na coleção de moldagens da Academia, encontramos as *cabeças de Laocoonte e seus filhos*, e, como nos casos anteriores, o modelo para a cópia são fragmentos das esculturas, e não as esculturas completas.



Figura 3 – Antônio Boaventura da Fonseca. *Busto do Pseudo-Sêneca*, s/d. Cera/esquisto, 11,5 cm. Museu D. João VI, EBA-UFRJ. Museu D. João VI, EBA-UFRJ. Registro MDJVI 4.012.



Figura 4 – Antônio Boaventura da Fonseca. *Busto de Hércules*, 1847. Cera/esquisto, 9,7 cm.  
Museu D. João VI, EBA-UFRJ. Registro MDJVI 4.020.





Figura 5 – Antônio Boaventura da Fonseca. *Busto do Laocöonte*, 1847. Cera/esquisto, 10,4 x 9 cm. Museu D. João VI, EBA-UFRJ. Registro MDJVI 4.017.

Outro dos nomes presentes na coleção é João Duarte de Moraes, aluno de escultura até 1845, que passa à gravura em 1846. Duarte recebeu alguns reconhecimentos na sua trajetória como estudante na Academia Imperial de Belas Artes, como menção honrosa de 3º grau em 1846 (ATAS..., 21 dez. 1846, p. 375). Destaca-se sua participação como membro fundador da Sociedade Propagadora das Belas Artes e seu labor como professor adjunto de escultura (ALMANAK..., 1863, p. 350) no Liceu de Artes e Ofícios entre 1859 e 1863. Como artista, sua obra mais importante é o *Frontão do Cassino Fluminense*, representando o Gênio do Brasil e as Musas, realizado junto com Severo da Silva Quaresma e Quirino Antônio Vieira, também ligados ao Liceu de Artes e Ofícios.

Além do seu período de formação na Academia, Duarte voltará a ter relação profissional eventual com a instituição com tarefas de modelado, fundido e restauração da coleção de escultura. Restaurou várias obras não especificadas em 1879, em 1875 tirou a forma e fundiu o tronco de *Laocoonte* (AVULSO..., s.d.), a figura de um gênio suplicante (ibid.) e a estátua de um índio (ibid.), e em 1888 restaurou diversos “modelos pertencentes a aula de escultura, capiteis, estatuas, bustos, etc.” (ibid.), valendo todas as suas encomendas a quantidade de 1.390.000 reis. O relevo em cera de sua autoria parece representar Marco Túlio Cícero (Figura 6), que podemos identificar por algumas gravuras contemporâneas.

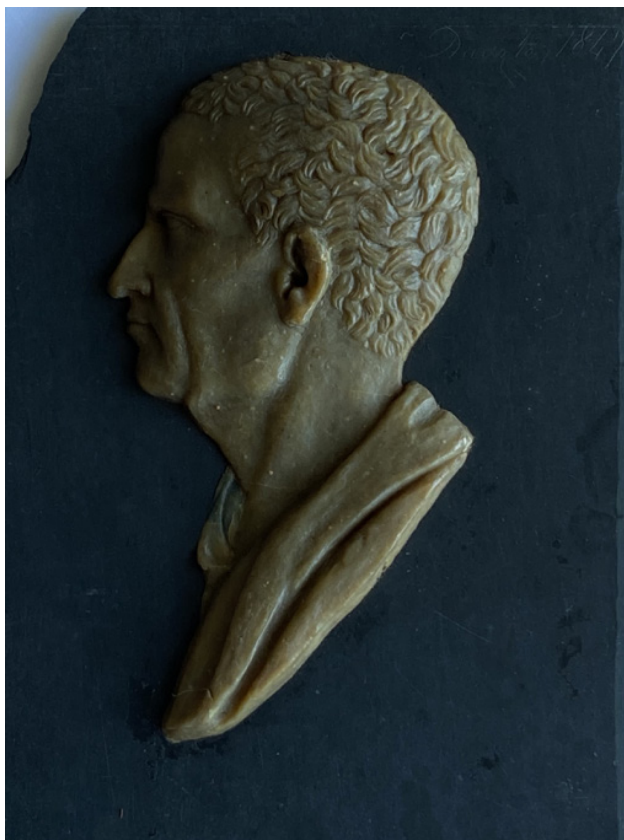


Figura 6 – João Duarte de Moraes. *Busto de Marco Túlio Cícero*, 1847. Cera/esquisto, 16 x 12 cm. Museu D. João VI, EBA-UFRJ. Registro MDJVI 4.010.

Um dos estudantes mais desconhecidos é Geraldo Francisco Pessoa de Gusmão, o primeiro dos dois estudantes da cadeira que ganharam o Prêmio de Viagem. Além de ganhar uma medalha de ouro em 1846 (GAZETA..., 1 dez. 1846, p. 375), ganhou o Prêmio de Viagem, em concurso celebrado em 12 de outubro 1847, concorrendo com Francisco Antônio Nery, de pintura histórica, Antônio Antunes Teixeira, de escultura, e João José Alves, de arquitetura, com o tema *Xenofonte tirando da cabeça a coroa de flores*. No entanto, a sua trajetória foi breve, pois, após estudar em Roma com o medalhista Girometti (DIAS, 2005, p. 268), morreu em 16 de dezembro de 1850, em Paris, durante a sua pensão (O CORREIO..., 22 fev. 1850), perdendo a Academia um possível professor que dominava a técnica. A estância em Paris se explica pela prorrogação de dois anos – graças aos trabalhos em cera enviados à Academia, definidos como de gosto elegante e toque delicado e finíssimo – para poder estudar especialmente a gravura em relevo sobre aço do papel de crédito, com o intuito de lograr a produção nacional, evitando assim a importação e os elevados impostos. Estes trabalhos em cera enviados desde Roma não se conservam no Museu D. João VI, e é importante destacar que o acervo da Academia Imperial de Belas Artes foi dividido em 1937 para criar o Museu Nacional de Belas Artes, para onde se destinaram muitas peças.

O relevo que nos ocupa é a única obra conservada deste artista, pois o relevo *Perseu e Andrômeda*, que consta nos catálogos da Academia, ainda não foi localizado. O relevo em cera datado de 1847 (Figura 7) não corresponde ao concurso anual de gravura, com o tema *Cabeça de Bacante*, mas sim ao concurso anual de escultura, cujo assunto foi “pequena cópia de Cleópatra deitada, em proporção dobrada” (ATAS..., 11 out. 1847), o que nos indica a presença desta moldagem nas coleções da Academia. Conhecida como Cleópatra desde a atribuição de Baldassarre de Castiglioni a partir das leituras de Dion Cássio, a obra copiada seria a *Ariadna dormida*, dos Museus Vaticanos, ainda que existam várias versões dessa obra, como no Museu do Prado ou na Villa Corsini a Castello, em Florença, além de outras em tamanho menor, como a do Museu do Louvre, que poderia corresponder à moldagem presente na Academia, ao solicitar uma cópia em proporção dobrada.



Figura 7 – Geraldo Francisco Pessoa de Gusmão. *Ariadna dormida*, 1847.  
Cera/esquisto, 13,4 x 17,5 cm. Museu D. João VI, EBA-UFRJ. Registro MDJVI 4.013.

O segundo pensionista que ganhou o Prêmio de Viagem em 1860 foi Joaquim José da Silva Guimarães Júnior, com o tema “Aquiles recebendo a notícia da morte de Patroclo jura vingá-lo e parte para a guerra”. Aparece pela primeira vez matriculado em 1852, ganhando menção honrosa de primeiro grau em 1857 (CORREIO..., 20 dez. 1857), duas menções honrosas em 1858 (AVULSO..., 21 dez. 1858), uma delas em anatomia e fisiologia das paixões (CORREIO..., 1 mar. 1858), e de novo menção honrosa em 1859 (AVULSO..., 29 jul. 1859), mas também conquistou uma menção honrosa em 1860 no Liceu de Artes e Ofícios (CORREIO, 6 jun. 1860).

Segundo a crítica de Adalberto Mattos (MATTOS, 1923), na Escola de Belas Artes existiam três trabalhos seus: um medalhão em mármore, uma redução em ferro desse trabalho e um modelo de medalha em bronze, que não foram localizados. No Museu D. João VI se conservam dois relevos em cera do artista, o primeiro (Figura 8) é uma cópia do *Gladiador Borghese*, conservado no Museu do Louvre, um modelo copiado intensamente nos

séculos XVIII e XIX, assim como a própria *Ariadna dormida*, vista anteriormente. No catálogo da Academia, sua importância aparece destacada nos seguintes termos:

He preciosíssima para o estudo: não tem a sublimidade das idealizações consagradas pelos nomes de Apollo ou Jupiter: a expressão e configuração toda mostram claramente que a forma he tirada da natureza. A estrutura dos membros indica huma vida constantemente activa e os hábitos dos esforços musculares. O braço direito he moderno: ao ver a posição do corpo, a direcção da cabeça e olhos, a e acção do braço esquerdo que sustentava hum escudo, faz-se mui provável que o esculptor quis representar hum guerreiro no combate, ameaçado por algum perigo de parte de cima, e não hum Gladiador, nem ainda menos um Hiscobolo preparando-se a lançar o disco. (NOTÌCIA..., 1843, p. 44).



Figura 8 – Joaquim José da Silva Guimarães Júnior. *Gladiador Borghese*. Cera/esquisto, 18,9 x 17,8 cm. Museu D. João VI, EBA-UFRJ. Registro MDJVI 4.016.

A outra obra de Guimarães (Figura 9), também não datada, representa o apóstolo *São Mateus*, do escultor Berthel Thorvaldsen, junto com Antonio Canova, um dos escultores mais populares dos séculos XVIII e XIX. Na biblioteca da Academia encontrava-se a publicação *Intera Collezione di tutte le opere inventata scolpite dal Cav. Alberto Thorvaldsen (1768-1844)*, e, além disso, a Academia possuía as estampas a buril dos apóstolos da catedral de Nossa Senhora de Copenhagen, grupo ao qual pertence esta escultura. Esta obra mostra o necessário domínio do relevo em diferentes graus que os alunos deveriam atingir para dominar a representação da profundidade.



Figura 9 – Joaquim José da Silva Guimarães Júnior. *São Matheus*, s/d. Cera/esquisto, 28,5 x 21,9 cm. Registro MDJVI 4.014.

Por último, a maior obra de conjunto (Figura 10), também especial pelo seu material, cera sobre vidro, corresponde a uma obra inédita de Zéphyrin Ferrez, identificada graças à descrição do Catálogo da Academia em 1843, que diz:

Verso de uma medalha da Coroação de S. M. I. A Religião traz a coroa do Ceo: o Brasil personificado se associa com fervor á solenidade deste acto, conforme a legenda – Dei gratia et unanime populorum acclamatione. He composição do Professor de gravura de Medalhas na Academia. (NOTÍCIA..., 1843, p. 8)



Figura 10 – Zéphyrin Ferrez, Estudo para medalha da coroação de D. Pedro II, 1841. Cera/vidro, 33,5 cm. Registro MDJVI 3.954.

Esta obra, realizada em 1841, ano da coroação de D. Pedro II, poderia ser uma outra proposta diferente à cunhada finalmente, obra de Carlos Custódio de Azevedo. Ferrez repete o recurso da figura indígena no ato de coroar, acrescentando a figura da Religião, insistindo no caráter divino do seu poder, diante da medalha de Azevedo, mais focado no caráter político do imperador como pacificador, fechando o conturbado período da regência, ao mostrar o monarca pisando a hidra da anarquia.

Ainda que seja difícil extrair conclusões numa fase tão inicial da pesquisa, a coleção de ceras do Museu D. João VI constitui uma coleção única no Brasil, testemunha do sistema de ensino acadêmico, mostrando os diversos objetivos na formação dos gravadores: o domínio da anatomia, como apreciamos nos relevos anatômicos, no *Gladiador Borghese* ou no *Milão de Crotona*, que, por sua vez, reflete também o domínio das paixões, como *Menelau*; a seu turno, os estudos de *Cícero* e *Vitellio* permitiam ao gravador entender os efeitos fisionômicos da idade ou do sobrepeso. Já o estudo do panejamento se destaca nos relevos de figuras completas, exercícios mais avançados, que refletem os progressos dos estudantes, como o *São Mateus*, de Thorvaldsen, e a *Ariadna dormida*.

Os modelos para estes exercícios de cópia se mostram variados, e ainda que a maior parte provenha da Antiguidade clássica, outros artistas também são copiados, como o escultor barroco Pierre Puget ou o oitocentista Thorvaldsen. Estas cópias se davam a partir de diversos modelos, como medalhas, impressões de medalhas em gesso, moldagens de esculturas inteiras ou partes delas, assim como gravuras, provenientes principalmente de museus franceses e italianos. Os modelos se repetem nos principais produtos da cadeira de Gravura, os relevos em cera e os cunhos em metal, mostrando diversos graus de domínio da técnica.

Esta interrelação entre acervos hoje separados, o Museu D. João VI, a Biblioteca de Obras Raras da Escola de Belas Artes da UFRJ e o Museu Nacional de Belas Artes, entre outros, mostra a necessidade de catalogar as peças e procurar seus modelos nos diferentes acervos para o melhor entendimento da cadeira de Gravura.

Por último, esta coleção extraordinária de exercícios acadêmicos trouxe à luz diferentes artistas total ou parcialmente desconhecidos, como o pensionista Geraldo Francisco Pessoa de Gusmão, cuja única obra conhecida faz parte desta coleção, ou o pensionista José da Silva Guimarães Júnior. Do



mesmo modo, ofereceu-nos uma obra inédita do muito mais conhecido Zéphyrin Ferrez, de materialidade singular. Tudo isso mostra a necessidade de pesquisar esta cadeira e seus protagonistas, que ainda têm muito a dizer sobre a arte oitocentista brasileira e a Academia Imperial de Belas Artes.

**Alberto Martín Chillón** é professor adjunto da Escola de Belas Artes de Universidade Federal do Rio de Janeiro. Possui graduação, licenciatura e mestrado em História da Arte pela Universidad Complutense de Madrid e doutorado em Artes (História e Crítica da Arte) pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2017). Membro do grupo Entresséculos. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em História e Crítica da Arte, atuando na arte do século XIX, especialmente na escultura, sobre conceitos como academicismo; modernidade e tradição; e indianismo e construção da imagem nacional brasileira.

## REFERÊNCIAS

- ALMANAK ADMINISTRATIVO, MERCANTIL E INDUSTRIAL DO RIO DE JANEIRO. Rio de Janeiro: Typographia Universal, 1863. p. 350.
- ATAS do diretor, 26 de agosto de 1846. Arquivo do Museu D. João VI, EBA-UFRJ.
- ATAS do diretor, 1 de setembro de 1846. Arquivo do Museu D. João VI, EBA-UFRJ.
- ATAS do diretor, 18 dezembro 1846. Arquivo do Museu D. João VI, EBA-UFRJ.
- ATAS do diretor 11 outubro 1847. Arquivo do Museu D. João VI, EBA-UFRJ.
- AVULSO n. 88, 21 de dezembro de 1858. Arquivo do Museu D. João VI, EBA-UFRJ.
- AVULSO n. 366, 29 de julho de 1859. Arquivo do Museu D. João VI, EBA-UFRJ.

- AVULSO n. 1.740. Arquivo do Museu D. João VI, EBA-UFRJ.
- AVULSO n. 6.025, 21 de janeiro de 1858. Arquivo do Museu D. João VI, EBA-UFRJ.
- BRASIL. *Decreto n.º 1.603 de 14 de maio de 1855*. Rio de Janeiro: Ministério do Império, 1855.
- BRASIL. Academia das Bellas Artes. Conservatório de Música. *Relatórios do diretor apresentados em março de 1875*. Rio de Janeiro: Ministério do Império, 1875.
- CORREIO MERCANTIL. Edição de 20 de dezembro de 1857. Rio de Janeiro: [s.n.], 1857.
- CORREIO MERCANTIL. Edição de 1 de março de 1858. Rio de Janeiro: [s.n.], 1858.
- CORREIO MERCANTIL. Edição de 6 de junho de 1860. Rio de Janeiro: [s.n.], 1860.
- DIAS, E. *Félix Émile Taunay: cidade e natureza no Brasil*. Tese (Doutorado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Pós-Graduação em História, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.
- DIAS, E. *Artistas franceses no Rio de Janeiro (1840-1884)*. Das Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas Artes aos atelies privados. Fontes primárias, bibliográficas e visuais. Guarulhos: EFLCH-UNIFESP, 2020.
- FERNANDES, C. V. N. *Os caminhos da arte: o ensino artístico na Academia Imperial das Belas Artes (1850-1890)*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001. Tese de Doutorado, Programa de Pós- Graduação em História Social, Faculdade de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.
- GAZETA OFICIAL DO IMPÉRIO. Edição de 1 de dezembro de 1846, p. 375.
- GAZETA OFICIAL DO IMPÉRIO. Edição de 21 de dezembro de 1846, p. 375.

MATTOS, A. Subsídios para a história da escultura no Rio de Janeiro. *Ilustração Brasileira*, janeiro de 1923.

O CORREIO DA TARDE. Edição de 22 de fevereiro de 1850.

NOTÍCIA do Palácio da Academia Imperial das Bellas Artes do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, RJ: Typographia Nacional, 1843.

PEVSNER, N. *Academias de arte: passado e presente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

PEREIRA, S. G. *Arte, ensino e Academia: estudos e ensaios sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Mauad: Faperj, 2016.

# “RAPINS DE ONTEM, ARTISTAS DE HOJE”: APRENDIZES E MESTRES NA ENBA DO COMEÇO DO SÉC. XX

*Arthur Valle*

*João Brancato*

## RESUMO:

O presente texto se centra na análise da série de crônicas “Rapins de ontem, artistas de hoje”, escrita pelo gravador de medalhas, professor e crítico de arte Adalberto Pinto de Mattos (1888-1966) e originalmente publicada na revista *Ilustração Brasileira*, em 1921. Nessas crônicas, Mattos relembra seus anos de formação nos ateliês da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) do Rio de Janeiro no início do século XX. Apropriando-se do termo *rapin* – que, na França do século XIX, designava os aprendizes em academias e em ateliês privados –, Mattos rememora, de modo pitoresco e sentimental, o cotidiano de seus colegas de geração e professores, fornecendo um singular panorama das relações de sociabilidade na ENBA.

## PALAVRAS-CHAVE:

Adalberto Mattos; Escola Nacional de Belas Artes; ensino artístico; arte brasileira; diferença social.

Entre janeiro e abril de 1921, Adalberto Pinto de Mattos (1888-1966) publicou quatro crônicas mensais intituladas “Rapins de ontem, artistas de hoje” na revista *Ilustração Brasileira*. Com várias reproduções fotográficas, a série apresenta um panorama da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA)

nos primeiros anos do século XX, possuindo grande valor, tanto por seu caráter memorialístico quanto pela raridade desse tipo de fonte para a história da arte no Brasil<sup>1</sup>. Trata-se de impressões saudosistas daquela época, que revelam as relações de sociabilidade entre discentes, professores e funcionários, através de relatos de casos cômicos, vitórias ou mesmo tragédias do passado. O presente trabalho propõe-se a analisar o material tendo em vista o seu contexto de produção e conteúdo escrito e imagético, relacionando-o aos estudos sobre a ENBA. Simultaneamente, leremos as crônicas a “contrapelo” (LÖWY, 2005, p. 70-82), tentando identificar os preconceitos (explícitos ou silenciados) em sua narrativa.

Adalberto Mattos foi gravador de medalhas, com passagem pela ENBA entre 1902 e 1909, ano em que conquistou o Prêmio de Viagem nas Exposições Gerais de Belas Artes (EGBAs) e partiu para a Itália, onde permaneceu por dois anos. Desde 1908, há registros de sua atuação como professor no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro e em outras instituições cariocas de ensino profissionalizante. Sua estreia na imprensa remonta aos anos de 1910, ganhando destaque nos anos 1920, em revistas associadas à Editora O Malho, até sua interrupção no início dos anos 1930. A produção de Mattos centra-se sobretudo na crítica de arte, tanto das EGBAs quanto de exposições individuais e coletivas, mas também trata de outros temas, como visitas a ateliês, crônicas sobre o patrimônio carioca e pequenas histórias das artes no Brasil<sup>2</sup>.

Um dos germens para “Rapins de ontem” pode ser encontrado em “Uma visita à Escola de Belas Artes”, artigo do autor publicado em novembro de 1920 na *Ilustração Brasileira*. Já ali ele explicitava sua saudade dos tempos de aluno e a vontade de visitar a instituição (MATTOS, 1920), evocação retomada na série dos “Rapins”, em que Mattos rememora suas experiências como discente da ENBA cerca de vinte anos antes. Ele conta as lembranças – suas ou de outros de sua geração –, sobretudo como quem observa, quase sem tomar parte dos relatos. A sua presença é, com efeito, mínima: ele protagoniza apenas um caso, além de aparecer em duas das 21 fotos. O caráter de recordação também se revela no pouco rigor das datas,

---

**1** A série foi republicada entre janeiro e fevereiro de 1927 sob o título “Rapins e artistas”, quase sem alterações, em *Para Todos*. Na republicação, as fotos foram substituídas por reproduções de obras de artistas que não têm relação com os assuntos tratados.

**2** Para uma biografia e levantamento da produção de Mattos, cfr. Brancato (2018).



Os termos reportam-se diretamente aos personagens envolvidos nas crônicas, ao ambiente escolar e ao tempo da narrativa. Por exemplo, a palavra “velho” vem em geral acompanhada da palavra “mestre”, sendo as duas usadas por Mattos para se referir aos seus antigos professores. Em 57% dos casos, “Arthur” se refere ao pintor Arthur Timotheo da Costa, enquanto nos demais a J. Arthur, artista hoje pouco conhecido. Já “Bevilacqua” refere-se quase exclusivamente ao pintor Eduardo Bevilacqua, o que faz dele o personagem mais citado. Neste artigo, após analisarmos brevemente o termo “*rapin*”, que dá título à série, dedicaremos a parte seguinte ao termo mais recorrente, “mestre”. Todavia, os personagens efetivamente mais discutidos são os aprendizes. Por isso, a terceira e a quarta parte do artigo serão a eles dedicadas.

## O TERMO “RAPIN”

O título da série faz menção ao olhar de Mattos para o início de sua carreira nas artes. Isso explica o uso do termo “*rapin*”, comumente associado na França do século XIX ao jovem ingressante dos ateliês de arte. Verificar os significados do termo nesse contexto nos ajuda a esclarecer suas possíveis conotações no Rio de Janeiro do começo do século XX. Para o caso francês, Anne Marie-Fugier (2007, p. 27) resume:

Alunos recém-chegados (em ateliês privados e academias) eram chamados de *rapins*. Esse termo é de origem obscura: o *Grand Dictionnaire Universel*, de Pierre Larousse, sugere que talvez fosse usado em lugar de *raspin*, ralador ou triturador de cores, ou que derive do termo *rapine* – em 1824, um *rapin* é um “pequeno saqueador”. O termo designava os alunos que apenas copiavam desenhos ou que desenhavam a partir de relevos<sup>4</sup>.

Mas é possível entender *rapin* por outra perspectiva. Antes da difusão do termo “boêmio”, era o jovem ingressante nos ateliês quem condensava várias das características posteriormente associadas à boemia: a pobreza; a vida no Quartier Latin; a oposição à burguesia; as vestes excêntricas; o uso da barba e da cabeleira; o amor pelas *grisettes*; a busca da afirmação de sua

---

<sup>4</sup> Todas as traduções são nossas.

personalidade artística (ABÉLÈS, 1986, p. 9-10). Desse modo, o termo “*rapin*”, em sentido figurado, era “usado para exprimir as qualidades de fantasia, juventude, de bom humor, o caráter boêmio habitualmente próprio ao aluno pintor” (PÉDRON, 2008, p. 7). Em certa medida, é possível dizer que os conceitos de *rapin* e de boêmio se inter-relacionam.

Nas crônicas, Mattos não afirma que os *rapins* da ENBA tinham as mesmas obrigações que os franceses. Mas seu emprego do termo certamente compreende a noção de aprendizes e a de espírito boêmio e jovial. Isso fica evidente pelo viés dos casos narrados, que priorizam muitas vezes o jocosso, como os “espanta-coiós” (bombinhas de folguedos juninos) que o *rapin* Francisco Manna acendia em sala de aula ou a tentativa de um calouro de comer um suspiro de gesso. Some-se a isso a menção à participação dos jovens artistas nos encontros do “Café Paris, onde a boemia da época se reunia [para] discutir Arte, Ciência... e a vida alheia” (MATTOS, 1921b). Quando Mattos utiliza o termo “*rapin*”, portanto, ele evoca todo um imaginário construído a partir no século XIX.

## MESTRES

Como adiantamos, o termo mais frequente nos artigos é “mestre”. Dentre os mais referidos por Mattos estão Henrique Bernardelli, François-Marie Daniel Bérard, João Zeferino da Costa e Francisco Inácio Marcondes Homem de Mello. Nas crônicas, o primeiro a ser abordado é Bérard, professor da cadeira de Desenho Figurado entre 1896 e 1910, quando faleceu (GALVÃO, 1954, p. 37). Mattos destaca a excelência da obra de Bérard, especialmente de seus retratos pintados. Nestes, o mestre “procurava dar mais que a simples semelhança, rebuscava no recôndito do modelo, dentro da própria alma, a psicologia que os pincéis traduziam para a tela” (MATTOS, 1921a). Isso parece explicar, segundo Mattos, a repulsa de Bérard com relação ao uso da fotografia como auxiliar da pintura, em especial em retratos. Em certo episódio, o personagem a ser retratado era o citado Homem de Mello, que, não gozando de boa saúde, não podia ir posar no ateliê de Bérard. “A perspectiva do emprego da fotografia era um suplício para o mestre”, afirma Mattos, que foi chamado para realizar o instantâneo e resolver a questão. Apesar disso, Bérard não teria sido capaz de finalizar o retrato daquele modo: ao cabo, foi necessário que Homem de Mello fosse até seu



ateliê, “[...] pois pela fotografia [Bérard] não sabia fazer coisa alguma; tinha necessidade de ter diante de si a natureza palpitante de vida, fonte perene de todas as grandezas da Arte” (MATTOS, 1921a).

A resistência de Bérard confirma o quanto conviviam na ENBA tendências estéticas distintas. Por um lado, desde o fim do século XIX encontramos artistas que se valiam da fotografia para o ensino (como substituta das estampas) e como referência de obras (DAZZI, 2011, p. 75-88). Tais artistas, como Zeferino da Costa e os irmãos Bernardelli, eram da mesma geração de Bérard e, no princípio do século XX, também ocupavam cadeiras na Escola. Já o relativo endosso por Mattos dos procedimentos de Bérard e seu juízo positivo sobre seus retratos indicam que talvez também para ele o uso da fotografia incapacitasse a fixação da “psicologia da alma” do retratado, o que só se poderia fazer a partir de uma tomada do natural. Nesse sentido, os atributos destacados por Mattos sobre os retratos de Bérard parecem reveladores de seus juízos como crítico de arte, haja vista a importância dada por ele na década de 1920 à “captação do temperamento” dos retratados, para além da verossimilhança” (BRANCATO, 2018, p. 115 *et seq.*) – uma exigência não apenas sua, mas também de outros críticos, artistas e professores da época (VALLE, 2007, p. 214-215).

Se Bérard tem precedência nas crônicas, o mestre mais citado é Henrique Bernardelli. Ele foi nomeado professor de uma das cadeiras de Pintura da Escola por ocasião da reforma da ENBA em 1890 (DAZZI, 2011) e permaneceu até 1906 (GALVÃO, 1954, p. 60). Embora muito provavelmente nunca tenha sido aluno de Bernardelli, Mattos relata com simpatia vários incidentes ocorridos em suas aulas e a amizade que o mestre cultivava com os discípulos. Em sua classe, segundo Mattos,

[...] o ambiente era agradável. O mestre amigo tinha sempre uma pilhéria para o discípulo que “boiava”. Era comum os alunos irem em sua companhia para o campo e para as praias, onde a par de estudos realizavam convescotes, sem que, entretanto, a camaradagem diminuísse o respeito devido. Os alunos aprendiam com prazer; guiados por mão sábia, produziam com vantagem. (MATTOS, 1921a)

Sabemos que a prática da pintura ao ar livre no Brasil remonta à Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), ao menos às aulas de Augusto Müller,

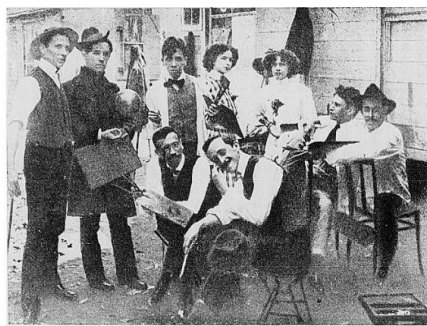
que foi sucedido nos anos 1880 por Zeferino da Costa e Georg Grimm (CAVALCANTI, 2002). Todavia, após a reforma de 1890, o currículo de pintura da ENBA não só manteve os estudos ao ar livre como os ampliou, com a associação do modelo-vivo à paisagem. Isso é exemplificado por programas de Pintura apresentados por Bernardelli e Rodolfo Amoedo em 1891 (VALLE, 2007, p. 338-339). Bernardelli então propunha que os discentes realizassem “cabeças de modelo-vivo em luz de interno e ao ar livre e estudos de paisagem bem apurado” e “pinta[ssem] ao interno e ao ar livre uma figura ao tamanho natural nua e vestida”.

Mattos revela que atividades afinadas com esse programa se mantiveram no início do século XX. São especialmente notáveis duas fotos publicadas nas crônicas de fevereiro e abril que apresentam o mesmo grupo de discentes em uma aula de pintura ao ar livre (Figuras 2 e 3). É possível observar uma das telas em execução, figurando uma senhora aparentemente com trajes rurais italianos. Isso indica que estamos diante de uma sessão de pintura de modelo-vivo ao ar livre, como disposto no programa de 1891, de Bernardelli.



VMA AULA DE PINTURA AO AR LIVRE NO MORRO DE SANTO ANTONIO — 1906.

Figura 2 – “Uma aula de pintura ao ar livre no Morro de Santo Antonio – 1906”. Fonte: Mattos (1921b).



UM GRUPO DE “RAPINS”, EM 1907.

Figura 3 – “Um grupo de ‘rapins’, em 1907”. Fonte: Mattos (1921d).

Mas a contradição das datas nas legendas dessas fotos – “1906” na primeira, ‘1907” na segunda – provoca confusão, que pode ser um pouco esclarecida a partir de uma terceira fotografia da mesma ocasião (Figura 4). Vemos nela alguns personagens novos, como o pintor Eliseu Visconti e a própria modelo, ambos ao centro. Sabemos que Visconti – surpreendente-

mente nunca citado por Mattos – foi nomeado para a cadeira de Pintura da ENBA em 1906 para substituir Bernardelli, assumindo definitivamente em 1908, após retornar da Europa (SERAPHIM, 2010, p. 98). Tudo indica, portanto, que as fotos reproduzidas por Mattos são de uma aula de Visconti entre março de 1908 e junho de 1913, data em que retornou ele a Paris. Visconti estudou na AIBA com Bernardelli e Amoedo e parecia, assim, perpetuar a didática dos mestres que o precederam.



Figura 4 – Visconti com discentes da Escola de Belas Artes em aula ao ar livre - c. 1910.  
Fotografia em: Projeto Eliseu Visconti. Disponível em: <https://eliseuvisconti.com.br/cronologia/>.

Zeferino da Costa também é assunto de “Rapins de ontem”. Ele foi nomeado para a cadeira de Modelo-Vivo em 1890, passando a reger a cátedra de modo sistemático de 1897 até sua morte, em 1915 (GALVÃO, 1954, p. 44). Foi provavelmente nas aulas de Modelo-Vivo que Mattos conheceu Zeferino, que qualificava como “glorioso por todos os títulos, o maior artista brasileiro que até hoje temos possuído” (MATTOS, 1921a). A importância de Zeferino é reiterada profusamente por Mattos em outros de seus textos (BRANCATO, 2018, p. 39 *et seq.*). Em “Rapins de ontem”, porém, a presença de Zeferino é relativamente discreta. Vale destacar seu papel na mediação entre veteranos e calouros ou entre discentes matriculados e livres, o que veremos adiante.

Um longo trecho de “Rapins de ontem” é dedicado a Homem de Mello, antigo barão que foi professor da cadeira de História da Artes entre 1897 e 1917 (GALVÃO, 1954, p. 97). Mattos enfatizou o caráter bondoso e a grande erudição de Homem de Mello, bem como seu entusiasmo pela história do Egito (MATTOS, 1921c). Além de citar a antipatia entre Homem de Mello e o professor Ernesto da Cunha Araújo Vianna<sup>5</sup>, Mattos pontuou que sua classe era a “que mais se prestava às troças”. Nesse sentido, rememorou a ocasião em que o idoso Homem de Mello – que passara por uma operação de catarata e tinha a vista muito fraca – tomou uma escultura de Vênus como sendo a de um Apolo. O engano motivou gargalhadas dos discentes e fez com que “a sensibilidade do bondoso mestre se sentisse [...] profundamente ferida” (MATTOS, 1921c).

Um último mestre citado por Mattos foi o seu professor de Gravura de Medalhas e Pedras Preciosas, o italiano Augusto Giorgio Girardet. Contratado em 1891, ele regeu a cadeira de Gravura até 1934, quando se aposentou (GALVÃO, 1954, p. 71). Vale lembrar que Mattos foi o autor daquele que provavelmente é, ainda hoje, o mais amplo trabalho sobre o mestre: *Augusto Giorgio Girardet: pai dos gravadores brasileiros*, publicado em 1955. Nas crônicas de “Rapins de ontem”, porém, pouco se revela sobre o mestre e seus métodos. Mattos apenas se detém, de modo algo jocoso, sobre a reserva de Girardet, que também caracterizava o seu espaço de trabalho e ensino:

Representava a aula de gravura o maior mistério para a rapaziada, pois era a única aula em que ninguém penetrava, porque as ordens eram severas. Mestre Girardet não dava uma folga, sempre enfiado lá dentro da manhã à noite; tal procedimento provocava o humor da rapaziada, que propalava por toda a Escola que o mestre cozinhava na aula os gatos da vizinhança, e daí o seu gênio impertinente. (MATTOS, 1921b)

## APRENDIZES

Apesar de a palavra “mestre” ser a mais frequente nos textos de Mattos, os protagonistas são certamente os *rapins* – o tema das crônicas, afinal.

---

<sup>5</sup> Araújo Vianna foi professor de História das Artes na Escola e regeu por vários anos a cadeira de Mitologia (GALVÃO, 1954, p. 97).

Mattos enfatiza o aspecto fraternal do ambiente da ENBA, mas a leitura atenta de suas crônicas revela que a Escola era também caracterizada por rígidas hierarquias (entre mestres e aprendizes, por um lado; entre veteranos e calouros, por outro), pela emulação, pelos trotes de mau gosto e pelos apelidos grosseiros. Em muitos casos, tais particularidades também podiam ser encontradas na academia e ateliês franceses.

Desde a primeira crônica, aparecem menções sobre a hierarquia entre discentes. Mattos recorda, por exemplo, o quanto os novatos respeitavam os veteranos dentro da ENBA: “Quando algum deles passava era como se um ente sobrenatural aparecesse!... O respeito mesclado com o desejo de um dia ser como eles, adiantados, poder andar com uma caixa de pintura; ir ao atelier do mestre!” (MATTOS, 1921a). Se esse trecho remete a uma espécie de veneração dos novatos com relação aos veteranos, no restante da série as relações entre os dois grupos tendem a ser conflituosas.

Segundo Mattos, após o retorno das férias escolares, a atenção se voltava para os ingressantes, com a aplicação dos trotes e “batizados”. O “batizado”, explica Mattos, era “um completo banho, que servia para purificar a alma e o sentimento artístico ainda nascente. Essa operação tinha lugar invariavelmente em uma área existente ao fundo da velha Escola” (MATTOS, 1921b). Na segunda crônica, vemos a foto do “batismo de um ‘bicho’” “Figura 5”. As vestes e acessórios que os alunos portam evidenciam o improvisado do rito – é provável que as “fantasias” fossem os figurinos dos modelos-vivos –, enquanto a composição e as poses jocosas deixam claro o seu caráter teatral. Apenas o próprio Mattos, bem jovem na ocasião, não se veste como os demais e posa formalmente, no extremo direito da foto (seria ele o “bicho”?). Além dos alunos homens, há apenas uma mulher, no centro e ao fundo da cena: uma modelo chamada Manoela. Em contraste com os homens completamente vestidos, Manoela exhibe seus seios nus, o que parece conotar a disponibilidade sexual muito associada às modelos femininas nos ateliês dos artistas (BARKER, 2012, p. 317-325). Essa foto pode ser facilmente comparada a congêneres francesas produzidas no fim do século XIX na École des Beaux-Arts, como a do ateliê de escultura de Pierre-Jules Cavelier (Figura 6). Em ambos os casos, as fotografias não são meros “documentos”: demonstram, antes, o desejo de transmitir e perpetuar uma imagem fabricada dos artistas, muito ligada às discutidas conotações do termo *rapin*.



Figura 5 – "O baptismo de um 'bicho'". Fonte: Mattos (1921b).



Figura 6 – Ateliê de M. Cavalier en 1889 à l'École des Beaux-Arts, 1889. École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris. Disponível em: [http://www.ensba.fr/ow2/catzarts/voir\\_xsp?id=00101-2257&qid=sdx\\_q4&n=1&sf=&e=](http://www.ensba.fr/ow2/catzarts/voir_xsp?id=00101-2257&qid=sdx_q4&n=1&sf=&e=).

Mas Mattos prossegue em sua descrição sobre os “batizados”:

No fim da operação, a vítima era mandada em paz, com a intimação de pagar, no dia seguinte, a “patente”, para poder cumprimentar os veteranos... As “patentes” variavam, conforme as posses de cada um, tendo o valor mínimo de dez mil réis.

Com o produto das “patentes” eram organizados laudos banquetes, em que só tomavam parte os veteranos. Aos bichos era permitido assistir à festa, sem direito, porém, de tomar parte nela... O próprio mestre Zeferino era o primeiro a indagar dos bichos de já haviam pago tal obrigação. (MATTOS, 1921b)

A questão dos trotes e “patentes” revela uma iniciação dos discentes na Escola semelhante às práticas por vezes abusivas e vexatórias ainda correntes no ensino superior brasileiro. Segundo Mattos, os próprios mestres estimulavam a prática do pagamento das “patentes”, sugerindo ser isso algo aceitável no seio da instituição. Porém, considerando que naquela época os discentes “eram na maioria paupérrimos” (MATTOS, 1921b), o valor mínimo de dez mil réis não era nada desprezível<sup>6</sup>.

Outro caso contado por Mattos com humor e como se fosse algo natural revela a hierarquia entre veteranos e calouros. Galdino Guttmann Bicho – “Bicho de nome e de fato, pois frequentava a Escola pela primeira vez” (MATTOS, 1921b) – chegara à Escola carregando uma caixa de tintas quando foi ironizado pelo veterano Joaquim Moreira Júnior em público, com palavras que teriam ferido a sua “dignidade artística”. Bicho retrucou a ofensa prometendo vingança, o que foi suficiente para que os veteranos se indignassem e simulassem um júri em uma das salas da Escola, sob a presidência do pintor Joaquim Soares da Cunha, “um dos veteranos mais temíveis para um ‘trote’” (MATTOS, 1921b). Moreira Júnior foi representado por Ernani Bilac, que “salientou as qualidades criminosas do acusado, que se remoía de raiva”, enquanto Bicho era defendido por outro calouro, Antonio Pitanga, que, segundo Mattos, era surdo-mudo (!).

---

<sup>6</sup> A título de comparação, em 1900, um quilo de batatas podia custar 320 réis e um quilo de “carne seca de primeira” custava mil réis em um armazém na antiga Rua da Prainha, no centro do Rio (Cfr. Gazeta de Notícias, 11 jan. 1900, p. 5). Já um vestido de lã de uma loja na Rua Sete de Setembro variava entre vinte e sessenta mil réis (Cfr. Gazeta de Notícias, 19 jan. 1900, p. 3).

Trata-se, evidentemente, de uma blague contra Bicho. Mas ela é reveladora do quanto os calouros eram considerados inferiores aos veteranos, visto que nem ao menos tinham direito a uma “defesa” adequada. O desfecho do caso foi a condenação do calouro, que teve de “atravessar a ‘zona chic’ que circundava a Escola, com o casaco do avesso e o balde e a vassoura de lixo às costas, tendo por acompanhamento todos os veteranos e bichos” (MATTOS, 1921b). Tal “condenação” diz muito acerca do que se considerava ofensivo ou humilhante à época: o trote implicava o escárnio da imagem pessoal do indivíduo e sua difamação em público, sem direito à resistência ou contra-argumento.

Ainda no âmbito do corpo discente da ENBA, Mattos comenta sobre hierarquias de classe social. É notável, nesse sentido, a rivalidade entre discentes matriculados e livres da Escola:

Havia na Escola duas espécies de alunos, os matriculados e os livres; os matriculados eram os que tinham preparatórios feitos no Pedro II e os livres os que faziam apenas um pequeno exame na Secretaria da Escola; os primeiros acusavam os segundos de serem ignorantes e de frequentarem as aulas por favor. Daí a grande discórdia que perturbou o andamento dos estudos e da boa camaradagem existentes. (MATTOS, 1921c)

Desde o seu primeiro Estatuto, em 1890, a ENBA previa essas duas modalidades de discentes, uma iniciativa que facilitava o acesso ao ensino das artes na recente República, mas que, em grande medida, apenas formalizava uma diretriz existente na instituição desde 1820<sup>7</sup>. Conforme os artigos 113 e 122 do Estatuto de 1901, vigente nos tempos de Mattos na ENBA, ao contrário dos matriculados, os discentes livres ficavam dispensados da apresentação dos exames de português, aritmética e de elementos de geografia e história – os citados “preparatórios” (BRANCATO, 2018, p. 36). O comentário de Mattos sobre esses exames feitos no Colégio Pedro II reitera o fato de a instituição ser a tradicional responsável pela aplicação dos testes de conclusão do ensino secundário, que conferiam acesso ao ensino superior (BOMENY, 2015). Contudo, em um país profundamente desigual, dispor de tais certifi-

---

**7** Nos estatutos de 1820, 1831 e 1855 havia a possibilidade de frequência às disciplinas da Academia sem matrícula. Cf.: <http://www.dezenovevinte.net/documentos/documentos.htm>. Acesso em: 20 mar. 2020.



cações era um privilégio com o qual a maioria não podia contar. Isso talvez explique o fato de que, na década de 1890, a maior parte dos discentes da Escola fossem “livres” (FILHO, 1963, p. 19), o que permite especular que tal situação se mantinha nos anos em que Mattos frequentava a ENBA.

A rivalidade entre os discentes matriculados e livres podia gerar conflitos que tinham de ser mediados pelo corpo docente, como foi o caso de uma disputa sobre a legitimidade de os últimos representarem a ENBA em um evento cívico relacionado à morte de Floriano Peixoto. O professor Zeferino da Costa foi o árbitro da questão, dando o “parecer que os discentes livres deviam ter representação, pois, como os matriculados, também pagavam matrícula” (MATTOS, 1921c). Se a princípio a contenda parecia resolvida, no dia do evento os alunos matriculados pregaram uma peça nos livres: “A trapaça combinada foi a de dar o fora, deixando sem condução os dois coitados e mais o [porta-]estandarte” (MATTOS, 1921d). Por trás da atitude juvenil e galhofeira dos matriculados para com os colegas, parece revelar-se o conhecido e até hoje comum ressentimento das classes mais altas, pulsante nos momentos em que camadas subalternas reivindicam protagonismo e representação social.

## MARCADORES SOCIAIS DE DIFERENÇA

É importante destacar que a narrativa de Mattos se caracteriza como uma breve história dos artistas do seu tempo, o que implica a seleção daqueles que considera serem os seus principais nomes – tanto os mestres já consolidados quanto as promessas de artistas entre os *rapins*. Essa ação configura um certo cânone artístico, que permite entrever os silêncios da narrativa do cronista. Se havia hierarquias internas e diferenças sociais entre os discentes naquela época, é possível percebê-las também na própria maneira como Mattos se refere a algumas minorias sociais.

Para começar, o ambiente do professorado e do alunado descrito em “Rapins de ontem” é essencialmente masculino. Isso fica claro já na escolha de marcadores de gênero usados por Mattos para descrever seus colegas: “rapaziada”, “artistas moços”, “rapazes que realmente desejavam ser mais alguma coisa do que cabeleiras” etc. As alunas mulheres recebem pouco destaque na parte textual das crônicas. Isso não quer dizer que elas não existissem e é o próprio Mattos quem nos dá provas disso. Em uma lista com 42 nomes de discentes apresentada na segunda crônica, ele cita sete mulheres

(ou seja, 16,6% do total). Ele lembra ali que “na pintura brilhavam: [...] a Julietinha, [...] Maria José, Georgina Albuquerque, Angeline [sic] Agostini, [...] Fedora Monteiro, Isolina Machado [...]”. Na escultura, Nicolina Vaz de Assis” (MATTOS, 1921b). Outras alunas aparecem em fotos. Por exemplo, nas referentes à citada aula de pintura ao ar livre no morro de Santo Antonio (Figuras 2 e 3); em uma onde se vê a arquiteta Arinda Sobral, a gravadora Dinorah de Azevedo e a pintora Adelaide Gonçalves (MATTOS, 1921a); ou em uma foto da aula de Henrique Bernardelli (Figura 7), onde estão presentes, além das citadas Angelina Agostini e Maria José, a aluna Benvenida de Assis, filha de Nicolina de Assis – que também aparece em uma foto na terceira crônica. Ao todo, portanto, vemos uma quantidade considerável de alunas.



Aula do mestre H. Bernardelli em 1904 (Pintura) — 1, José Cordeiro, falecido em 1919; 2, Maria José 3, Benvenida de Assis, filha da escultora Nicolina Pinto do Couto; 4, J. Amarante, “O Cavallaro”; 5, Gaspar Magalhães, “O menino do balão”; 6, Angelina Agostini, filha de Angelo Agostini, actualmente em Londres, onde pratica o retrato com successo; 7, Soares Cunha, “O namorado!”, falecido na Suíça; 8, Angenor de Barros, “O lachada”.

Figura 7 – “Aula do mestre H. Bernardelli em 1904 (Pintura)”. Fonte: Mattos (1921a).

Não obstante, a única sobre a qual Mattos realmente se detém no texto é Julieta Horta Ribeiro, a citada “Julietinha”. Trata-se de uma artista sobre a qual pouco sabemos, a não ser que frequentava as aulas de pintura de Bernardelli e que participou da Exposição Geral de 1905 (LEVY, 2003, p. 215). Mas Mattos dá pouca atenção à obra de Julieta, apenas notando que “a Arte tinha nela uma cultora digna de apreço” (MATTOS, 1921b). Ao falar sobre sua colega, ele sobretudo reitera estereótipos de feminilidade então muito em voga, representando-a como uma mulher dócil e conciliadora:

[...] era uma gentil figurinha de mulher em corpo de criança, a ‘Julietinha’, como os colegas com carinho lhe chamavam, pela sua bondade e simplicidade; de todos era amiga, o anjo da paz quando surgia uma rusga. Era comum vê-la sentada no meio da roda a palestrar com os rapazes, alegre, despreocupada nos seus 20 anos... (MATTOS, 1921a)

Ao mesmo tempo que cuidadosamente evita qualquer implicação erótica da presença de uma mulher em meio à roda de jovens homens, Mattos complementa sua descrição de “Julietinha” com o relato de sua morte, sublinhando sua presumível fragilidade. Segundo Mattos, “pertinaz tuberculose roubou-a à amizade dos colegas e a Arte [...]. Muitas lágrimas foram derramadas, lágrimas sinceras de amizade pura” (MATTOS, 1921a). Por fim, Julieta Ribeiro é destacada como modelo, desempenhando outro papel condizente com os estereótipos da época. Mattos lembra do retrato da artista pintado por Eduardo Bevilacqua, com o qual ele conquistou o Prêmio de Viagem à Europa (MATTOS, 1921a). O retrato foi reproduzido na primeira crônica de “Rapins de ontem” (Figura 8) e é caracterizado por decoro, respeito e distanciamento, assim como a descrição que da artista Mattos apresentou.



**“A JULIETINHA”, QUADRO DE EDUARDO BEVILACQUA EXISTENTE NA PINACOTECA DA ESCOLA DE BELLAS ARTES (PREMIO DE VIAGEM).**

Figura 8 – “A Julietinha”. Fonte: Mattos (1921a).

A relativa desconsideração de Mattos pelas alunas mulheres e suas obras parece ser fruto direto da sociedade em que ele vivia, mais do que de uma postura sexista deliberada. Isso estaria de acordo alguns aspectos do próprio ambiente institucional da ENBA e suas relações conflituosas com a presença do sexo feminino (SIMIONI, 2008, p. 105-119). Além disso, a predileção por narrar aspectos informais, sobretudo os jocosos, impossibilita de antemão que mulheres tenham o mesmo destaque que homens na série: qualquer associação das artistas àqueles tipos de conduta “masculina” seria tomada como um desvio de comportamento, em especial em um ambiente público como a ENBA. Se as lembranças que Mattos evoca são, como ele conclui, “na história de todos os homens, os melhores instantes” (MATTOS, 1921d), é preciso frisar que os comportamentos associados a tais lembranças só eram permitidos a homens. Assim como o mito do “grande artista” exclui as mulheres (NOCHLIN, 2016), o mesmo pode ser dito acerca do comportamento dos *rapins*.

Outro aspecto silenciado por Mattos ao tratar da ENBA diz respeito aos marcadores étnicos. Para o leitor contemporâneo, essa atitude chama a atenção especialmente quando ele se refere aos irmãos Arthur e João Timotheo, cujo renome na historiografia atual em grande medida se deve ao fato de serem rotulados como “pintores negros” (AMANCIO, 2015; CARDOSO, 2015). O silêncio de Mattos é notável se recordarmos que em 1922, pouco após a publicação de “Rapins de ontem”, Arthur morreria internado no Hospício Pedro II para “alienados mentais” – idêntico destino de João, em 1932. Os irmãos reiteraram, assim, uma sina frequente entre os artistas negros de finais do Império e inícios da República, cujos “relatos biográficos [...] acham-se repletos de angústias e fracassos, concluindo-se, com espantosa, imperturbável regularidade, na miséria mais sórdida, na doença, na loucura, na morte precoce, no alcoolismo, na auto-destruição” (LEITE, 1993).

É provável que, em 1921, Mattos não pudesse prever o que aconteceria com os irmãos Timotheo. Mas é certo que ele conheceu um artista negro que também “enlouqueceu”. Trata-se de José Amarante de Oliveira, outro nome hoje quase esquecido, a não ser por sua participação na Exposição Geral de 1906 (LEVY, 2003, p. 276). Oliveira é destacado em três fotos publicadas das crônicas (Figuras 7 e 9); na legenda da última delas, ele é apresentado, inclusive, como “o maior talento da sua geração”. O texto da

crônica reitera esse juízo, mas trai a avaliação pouco lisonjeira que Mattos tinha da aparência de seu amigo, sem, no entanto, referir sua etnia: “[Oliveira era] atarracado, de cartolinha menor do que a cabeça [...]. Apesar da grotesca figura, foi o maior talento que passou pela Escola no seu tempo” (MATTOS, 1921a).

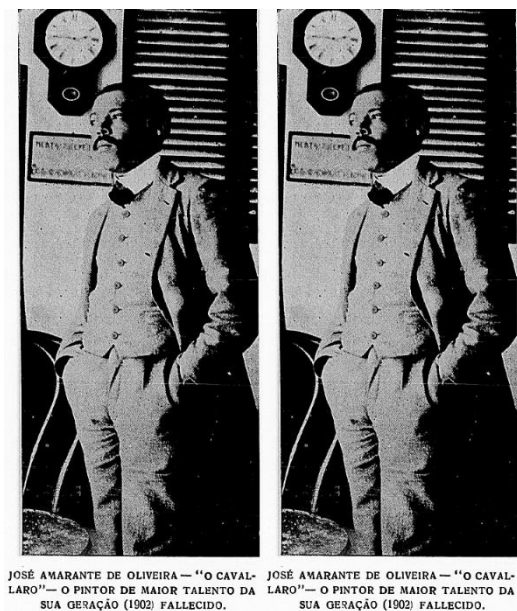


Figura 9 – “José Amarante de Oliveira”. Fonte: Mattos (1921a).

A admiração de Mattos por Oliveira parecia ser genuína. Tanto que, em janeiro de 1922, assinando com o pseudônimo “Ercole Cremona”, dedicou uma crônica inteira ao seu amigo, novamente sem fazer referência à sua etnia. Ali somos informados que “esse temperamento de verdadeiro artista que foi José Amarante de Oliveira enlouqueceu, desapareceu deixando a sua obra desconhecida [...]. Nunca mais se falou no seu nome” (CREMONA, 1922).

É certo que Mattos não mascara a pobreza dos irmãos Timotheo ou de Oliveira. Em certo trecho, ele afirma que, durante as férias, os “pobres cava[vam] a vida dentro das próprias habilidades e conhecimentos. João Timotheo [...] retocav[a] fotografias no Zaramella e Bastos Dias; Arthur Timotheo fazia cenografia” (MATTOS, 1921b). Em outro trecho, reve-

la que Oliveira era “nas horas vagas o porteiro da Associação Comercial” (MATTOS, 1921a). Mas, como vimos, dentro da ENBA a pobreza não bastaria para individualizar os alunos negros. Se Mattos não problematiza as prováveis relações entre etnicidade, de um lado, e pobreza e loucura, de outro, isso parece ser outro indício dos limites postos pela sociedade em que ele vivia.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como pretendemos demonstrar, as crônicas “Rapins de ontem, artistas de hoje” se abrem para uma ampla possibilidade de análises, que não tivemos a pretensão de aqui esgotar. Uma leitura “despretensiosa” das crônicas permite um mergulho no passado a partir de uma experiência vivida, que descreve aspectos da ENBA raramente encontrados nas fontes sobre a instituição. A série nos possibilita, assim, reconstruir e/ou imaginar o cotidiano da ENBA e se apresenta como material fecundo para confirmar ou lançar novas hipóteses acerca de seu ensino.

Mas é necessário ir além e ler as crônicas à “contrapelo”. Essa segunda leitura expõe os silêncios e omissões de Mattos sobre os seus contemporâneos. Isso transcende, a princípio, as discussões da história da arte e revela os preconceitos inerentes ao pensamento e à época do cronista. Simultaneamente, abre outro campo pouco explorado, que permite pensar os impactos que tais preconceitos tiveram sobre a produção artística brasileira.

Por fim, “Rapins de ontem” nos incita a questionar o próprio cânone da arte brasileira que hoje vigora. Afinal, quantos dos *rapins* e mestres citados por Mattos permanecem pouco (ou nada) lembrados pelos especialistas, não contando com estudos aprofundados ou representações em coleções públicas? Decerto, a série ilumina o passado de nossa história da arte, mas aponta igualmente para o futuro de sua escrita e para o quanto ainda há por fazer se quisermos reconstituir um quadro da arte no Brasil do começo do século XX que faça jus à sua complexidade e diversidade.

**Arthur Valle** é historiador da arte e professor no Departamento de Artes da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ) e no Programa de Pós-Graduação em Patrimônio, Cultura e Sociedade da UFRRJ (PPGPACS-UFRRJ). Seus temas de pesquisa principais são: intercâmbios artísticos transnacionais; ico-

nografia política; relações entre religiões afro-brasileiras, cultura visual, racismo e repressão policial.

**João Brancato** é doutorando do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), sob orientação do Prof. Dr. Jorge Coli, e bolsista Fapesp (Processo nº 19/08063-8). É mestre em História pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Seus temas de pesquisa principais são: história, crítica e historiografia da arte no Brasil entre os séculos XIX e XX. Atualmente dedica-se à trajetória e produção artística de Helios Seelinger.

## REFERÊNCIAS

- ABÉLÈS, L.; COGEVAL, G. (orgs.). *La vie de Bohème* (Les Dossiers du Musée d'Orsay, n. 6). Paris: Ministère de la Culture et de la Communication, 1986.
- AMANCIO, K. A. de O. Reflexões sobre a pintura de Arthur Timotheo da Costa. São Paulo. Tese (Doutorado em História) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.
- BARKER, E. Chapter 8. Inventing the Romantic artist. In: BARKER, E. (ed.). *Art and Visual Culture 1600–1850: Academy to Avant-Garde*. Tate Publishing, Open University, p. 298–335, 2012.
- BOMENY, H. Reformas educacionais. In: DE ABREU, A. A. (org.). *Dicionário histórico-biográfico da Primeira República (1889–1930)*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2015.
- BRANCATO, J. V. R. *Crítica de arte e modernidade no Rio de Janeiro: intertextualidade na imprensa carioca dos anos 20 a partir de Adalberto Mattos (1888–1966)*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, MG, 2018.
- BRANCATO, J. V. R., VALLE, A. (org.). Adalberto Mattos: “Rapins de ontem, artistas de hoje”. *19&20*, Rio de Janeiro, v. XV, n. 1, jan.-jun. 2020. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/txt\\_artistas/rapins.htm](http://www.dezenovevinte.net/txt_artistas/rapins.htm)
- CARDOSO, R. The Problem of Race in Brazilian Painting, c. 1850–1920. *Art History*, 38: 3, p. 488–511, 2015.

- CAVALCANTI, A. M. T. A pintura de paisagem ao ar livre e o anseio por modernidade no meio artístico carioca no final do século XIX. *CADERNOS da Pós-Graduação do Instituto de Artes*, Unicamp, Campinas, ano 6, v. 6, n. 1, 2002.
- CREMONA, E. O pintor José Amarante de Oliveira. *O Malho*, Rio de Janeiro, ano XXI, n. 1009, 14 jan. 1922.
- DAZZI, C. C. “*Pôr em prática a reforma da antiga Academia*”: a concepção e a implementação da reforma que instituiu a Escola Nacional de Belas Artes em 1890. Tese (Doutorado em História e Crítica da Arte) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.
- FILHO, A. M. de los R. O Ensino Artístico: quarta parte. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Departamento da Imprensa Nacional, v. 258, jan./mar. 1963.
- GALVÃO, A. *Subsídios para a história da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: [s.n.], 1954.
- LEITE, J. R. T. *Seis pintores negros do Oitocentos na Pinacoteca do Estado*. Pintores Negros do século XIX. São Paulo: Itaú Cultural, 1993.
- LEVY, C. R. M. *Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes*. Período Republicano Catálogo de artistas e obras entre 1890 e 1933. Rio de Janeiro: Publicação ArteData, 2003.
- LÖWY, M. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. São Paulo: Boitempo, 2005.
- MARTIN-FUGIER, A. *La vie d’artiste au XIXeme siècle*. Paris: Éditions Louis Audibert/Hachette, 2007
- MATTOS, A. Uma visita à Escola de Bellas-Artes. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, ano I, n. 3, nov. 1920.
- MATTOS, A. Rapins de ontem artistas de hoje. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, ano II, n. 5, jan. 1921 [1921a]; n. 6, fev. 1921 [1921b]; 7, mar. 1921 [1921c], n. 8, abr. 1921 [1921d].
- NOCHLIN, L. *Por que não houve grandes mulheres artistas?* São Paulo: Edições Aurora, 2016.



- PEDRÓN, F. *Les rapins: l'âge d'or de Montmartre*. Les Editions de la Belle Gabrielle, 2008.
- SERAPHIM, M. N. *A catalogação das pinturas a óleo de Eliseu d'Angelo Visconti: o estado da questão*. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2010.
- SIMIONI, A. P. C. *Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2008.
- VALLE, A. G. *A pintura da Escola Nacional de Belas Artes na 1ª República (1890-1930): da formação do artista aos seus modos estilísticos*. Tese (Doutorado em História e Crítica de Arte) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

# MANUEL DE ARAÚJO PORTO-ALEGRE NO RIO GRANDE DO SUL

*Paulo César Ribeiro Gomes*

## RESUMO:

Guilhermino Cesar escreveu que “Se houve um gaúcho ausente dos quadros locais, indiferente mesmo à sorte de sua província, ao sofrimento dos seus conterrâneos, esse parece ter sido Manuel de Araújo Porto-Alegre” (1971, p. 107). A definição sumaríssima de Max Fleiuss, de “homem tudo”, para essa personalidade multiforme calha bem para uma consideração sobre sua rarefeita presença no panorama da cultura sul-rio-grandense no século XIX. Na sua terra natal sua presença é *post mortem*: túmulo, rua, monumento, instituição, eventos, publicações e um reduzido número de obras em coleções públicas. É sobre esses eventos e sobre seus resultados concretos que nos debruçaremos, com o objetivo de registrar os esforços, feitos ao longo de mais de um século, em prol da sua memória e inserção na cultura local.

## PALAVRAS-CHAVE:

Manuel de Araújo Porto-Alegre; Barão de Santo Ângelo; artes plásticas no Rio Grande do Sul; Museu Júlio de Castilhos.

Inicialmente quero expor o enfoque desta comunicação: tratarei da vida de Manuel de Araújo Porto-Alegre, o Barão de Santo Ângelo, no Rio Grande do Sul, a sua terra natal. A primeira constatação é a de que sua presença local está reduzida aos poucos anos que aqui viveu, entre 1806 e 1827,

e que ele praticamente não teve qualquer participação no panorama cultural sul-rio-grandense do século XIX. Sobre isso, Guilhermino Cesar escreveu que “Se houve um gaúcho ausente dos quadros locais, indiferente mesmo à sorte de sua província, ao sofrimento dos seus conterrâneos, esse parece ter sido Manuel de Araújo Porto-Alegre” (1971, p. 107). Sua presença *post mortem* é, no entanto, bem mais incisiva: além do túmulo, seu nome está gravado em uma rua, um monumento e uma instituição. A partir dos anos 1950, sua presença se dá, de modo irregular, mas contínua, em eventos, publicações e exposições. Sua presença enquanto artista está reduzida a algumas obras em coleções públicas e, sendo digna de destaque, me deterei na coleção do Museu Júlio de Castilhos.

## QUEM FOI MANUEL DE ARAÚJO PORTO-ALEGRE?

Manuel de Araújo Porto-Alegre, o Barão de Santo Ângelo, nasce no interior do Rio Grande do Sul, na cidade de Rio Pardo, em 29 de novembro de 1806. Em 1816, órfão de pai, mudou-se para a distante cidade de Porto Alegre, a capital da província. A despeito das reduzidas condições do campo artístico local, nessa cidade ele frequenta os meios culturais e deu início à sua formação artística. A despeito da sua incipiente formação, ele mudou-se para o Rio de Janeiro, onde se matriculou na Academia Imperial de Belas Artes (AIBA). Nessa academia, teve como professores Grandjean de Montigny (1776-1850), João Joaquim Alves de Sousa Alão (1777-1837) e, principalmente, Jean-Baptiste Debret (1768-1848), que teve papel fundamental na sua carreira.

A carreira de Manuel de Araújo Porto-Alegre será de inquestionável importância para o desenvolvimento do campo artístico do Brasil Imperial — principalmente nas artes plásticas e na literatura. Intelectual de primeiríssima linha, um homem de mil instrumentos ou o “homem tudo”, como definiu o historiador Max Fleiuss, a sua participação na construção da identidade artística e cultural do Brasil Imperial é notável e seu talento, dividido em mil atividades, levou a uma avaliação superficial de sua contribuição. Certamente um julgamento injusto, não pela evidência da multiplicidade de atividades e da relativa eficiência lograda em parte considerável delas, mas, principalmente, por esse julgamento não levar em consideração o contexto cultural no qual ele atuou. Sua

personalidade multiforme e inquieta, assim como os inúmeros compromissos assumidos nas mais variadas instâncias, não permitiu sua especialização em uma única área. Daí a amplitude quase improvável de atividades, saindo inclusive da área cultural e artística, expandindo-se na arquitetura, na política e na diplomacia.

## QUAL O SEU PAPEL NA CULTURA BRASILEIRA DO SÉCULO XIX?

O Barão de Santo Ângelo viveu em um momento vital da formação política e cultural do Brasil, aquele da construção de sua identidade nacional após a Proclamação da Independência, em 1822. Atuando em um período politicamente conturbado, que se estendeu por todo o segundo Império, marcado por dissidências políticas em inúmeras províncias, pela escravidão que manchava a reputação do país e pela Guerra do Paraguai, Porto-Alegre agiu, com todos os meios ao seu alcance, para superar as dificuldades de constituir uma identidade cultural que ficasse infensa aos problemas vigentes e fosse, ao mesmo tempo, de aceitação pacífica por todos. A par da incipiente tradição artística local, marcada pela riquíssima produção colonial, essa ainda não conhecida e parcialmente desconsiderada, ele se dedicou a constituir um *corpus* de obras que fosse compatível com as necessidades e ambições nacionais. Um momento crucial e difícil, certamente, mas estimulante e desafiador.

O contexto cultural do Brasil Imperial é por demais rico para caber em breves notas, mas é fundamental assinalar que Porto-Alegre, juntamente com Gonçalves de Magalhães (1811-1882), está na vanguarda do projeto de criação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB). Gonçalves de Magalhães e Porto-Alegre foram membros do atuante “Grupo de Paris”, ao lado do qual se alinhavam os escritores Gonçalves Dias (1823-1864), Alfredo D’Escagnolle Taunay (1843-1899), Joaquim Manuel de Macedo (1820-1899), José de Alencar (1829-1877), o historiador Francisco de Adolfo de Varnhagen (1816-1878), o naturalista Carl Friedrich Philipp von Martius (1794-1868), o compositor Antônio Carlos Gomes (1836-1896) e, não esquecendo, a figura ímpar de D. Pedro II, o imperador intelectual.

Porto-Alegre atuou à revelia de sua situação profissional, pois, na sua época,

[...] as profissões disponíveis eram advocacia, medicina e engenharia. Porto-Alegre começa como aspirante a pintor, e segue pela literatura, o teatro, o jornalismo e o debate político [...]. O diploma da Academia de Belas Artes não equivalia ao de um curso superior, o que fez de Porto-Alegre um intelectual à margem da legitimidade acadêmica. (MANTOVANI, 2009, p. 56)

Porto-Alegre, indiferente ou a despeito das dificuldades, avultou como um empreendedor afoito e arrojado e também como um intelectual de visão ampla e generosa.

## A PRESENÇA DE MANUEL DE ARAÚJO PORTO-ALEGRE NO RIO GRANDE DO SUL

Como afirmado, a presença de Manuel de Araújo Porto-Alegre no Rio Grande do Sul é praticamente *post mortem*. Essa presença inicia-se, de modo animado, com o concurso para a herma. Em 25 de abril de 1917, foi publicado no jornal *A Federação* o “Edital de Concorrência para um Monumento ao Barão de Santo Ângelo”, estabelecendo que as propostas deveriam ser entregues até o dia 30 de maio. Nessa data foram apresentadas cinco propostas, acompanhadas das devidas maquetes. Reunido o júri, composto pelo arquiteto Manuel Itaquy (1876-1945), pelo escultor Giuseppe Gaudenzi (1875-1966) e pelo poeta Eduardo Guimaraens (1892-1928), após análise dos projetos concorrentes, consideraram aptas as proposições de Eduardo de Sá (1866-1940) e de Rodolfo Pinto do Couto (1888-1945). Após deliberações, o júri decidiu-se pela proposta de Eduardo de Sá:

[...] por ser a que lhes pareceu interpretar melhor, com simplicidade artística e exata visão da vida do grande homem a memorar, da magna figura do autor do ‘Colombo’, o extraordinário Rio-Grandense a que a Municipalidade de Porto Alegre resolveu prestar a definitiva homenagem do bronze imperecível. (COUTO, 1918, p. 26)

Inconformado com o resultado, Pinto do Couto questionou, em carta publicada no jornal *Correio do Povo*, os critérios de julgamento, alegando que sua maquete era a que melhor representava o homenageado. A reclamação, que em nenhum momento questiona o mérito artístico da proposta ven-

cedora de Eduardo de Sá, encontra imediato eco na imprensa local. Estava iniciado o animadíssimo debate conhecido como o “Caso das Maquetes”, que versou, principalmente, sobre a expressividade do monumento e qual aspecto da imensa produção do múltiplo Porto-Alegre representaria melhor a sua identidade: o pintor ou o escritor? A querela naturalmente mobilizou a imprensa, os intelectuais, artistas e curiosos, não isentando, inclusive, o próprio Intendente, que se eximiu de julgamento.

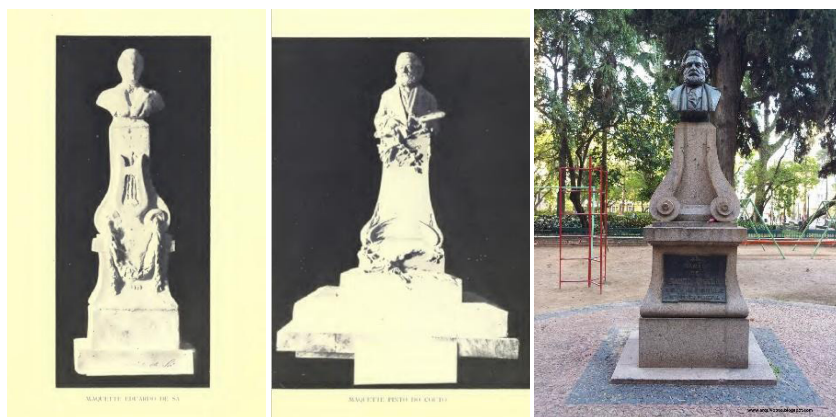


Figura 1 – Maquete de Rodolfo Pinto do Couto;  
Maquete de Eduardo de Sá;  
Herma do Barão de Santo Ângelo, de Eduardo de Sá, em Porto Alegre.

Pinto do Couto, com o intuito de “dilatar as minhas indagações sobre o assunto” (COUTO, 1918, p. 77), enviou cartas para homens de letras, poetas, jornalistas e historiadores propondo a questão de “se a forma a afetar o monumento, deve ser a que consubstancia a individualidade artística do homenageado: ou, ao contrário, aquela que lembra o poeta?” (COUTO, 1918, p. 78), isso, acompanhado das “memórias descritivas” dos projetos e as fotografias das duas maquetes. Responderam, entre outros, o Barão Homem de Mello, Max Fleiuss, Batista da Costa, Afonso Taunay, Raul Pederneiras, Álvaro Moreyra e Freitas Valle, alguns optando pelo escritor e outros, pelo artista.

Ficou o monumento de Eduardo de Sá, que consagra o poeta antes do artista. Não é certo se o tempo deu razão a Pinto do Couto, visto a multiplicidade de aspectos de Porto-Alegre a serem estudados, mas ele encerra seu arrazoado de modo espetacular:

E agora, no tempo e no espaço, ressoará, para todo o sempre, ameaçador e tremendo, lado a lado do pampeiro gaúcho, ao ouvido daqueles que concorreram para a vitória do erro de uma das mais belas e das mais justas consagrações feitas até aqui a um grande homem, o grito enorme e implacável, clamante de justiça e de reivindicação, saído da pena confidencial e autorizada de Manoel de Araújo Porto-Alegre:

— EU NÃO SOU POETA. SOU UM DESGRAÇADO ARTISTA DESLOCADO DA POSIÇÃO QUE ME COMPETIA E PARA A QUAL HAVIA ADQUIRIDO OS MAIS SAGRADOS DIRETOS. EU NÃO SOU POETA!. (COUTO, 1918, p. 106)

Paranhos Antunes relata que, em 1922, por ocasião dos festejos do centenário da Independência, a Sociedade Brasileira de Belas Artes tomou a iniciativa de transladar os restos mortais de Porto-Alegre de Lisboa para o Brasil. Recolhido ao cemitério São João Batista, o corpo foi retirado em 26 de dezembro de 1929, colocado em uma urna e enviado para Porto Alegre, onde chegou em 2 de janeiro de 1930. Nesta cidade, “Com extenso e respeitoso cortejo, foi o caixão transportado para a Intendência Municipal, em cujo salão de honra ficou exposto durante cinco dias” (PARANHOS ANTUNES, 1943, p. 208). Depois desse período, o corpo foi transportado para Rio Pardo, onde recebeu o túmulo definitivo e pôde “dormir o sono eterno na querida terra natal” (Ibidem). O túmulo definitivo, de autoria do escultor e arquiteto Andrés Arjonas Guillen (1885-1970), foi concluído somente em 1939.

Nesse mesmo ano de 1930, na sua *Revista* (correspondente aos 3º e 4º trimestres), o Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul (IHGRGS) publicou a *Auto-biografia* do artista e, também, a conferência de Darcy Azambuja, intitulada Barão de Santo Ângelo. A *Auto-biografia*, um denso e curto texto escrito na terceira pessoa, servirá de base para a maioria dos relatos biográficos da vida do Barão de Santo Ângelo.

No ano de 1940, Manuel de Araújo Porto-Alegre Filho<sup>1</sup>, filho caçula e homônimo do artista, vendeu para o Museu Júlio de Castilhos um lote de

---

**1** Manuel de Araújo Porto-Alegre Filho nasceu em Paris, em data não informada, mas possivelmente em 1867, sendo o sexto filho do casal, o único sobrevivente, visto que duas irmãs nasceram depois, mas faleceram ainda crianças. Seu nascimento ocorreu em Paris, quando da

31 obras atribuídas ao artista, até hoje sua maior representação no estado. Não há mais informações sobre o fato, sobre quem promoveu a iniciativa, as motivações ou os valores praticados. A lista de obras inventariada no Museu Júlio de Castilhos está, até hoje, ainda com os mesmos dados de registro: títulos, técnicas, origens etc.

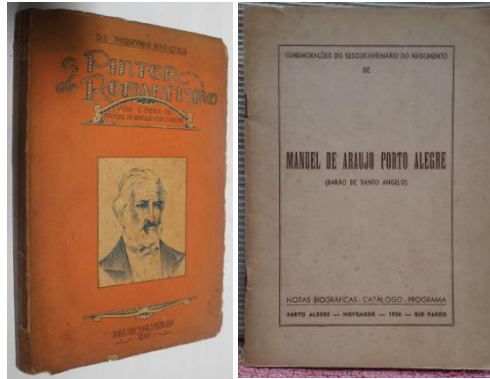


Figura 2 – *O Pintor do Romantismo (Vida e obra de Araújo Porto-Alegre)*, Deoclécio de Paranhos Antunes (1943), *Manuel de Araújo Porto-Alegre*, em comemoração do sesquicentenário de nascimento (1956).

Na esteira desse reconhecimento tardio, em 1943 o Instituto de Belas Artes batizou sua *Coleção de Quadros*, criada em 1908, como *Pinacoteca Barão de Santo Ângelo*, denominação que permanece. Nesse mesmo ano, foi publicado, no Rio de Janeiro, pela Editora Zélio Valverde, *O Pintor do Romantismo (Vida e obra de Araújo Porto-Alegre)*, de Deoclécio de Paranhos Antunes.

No ano de 1956, foi comemorado o sesquicentenário do nascimento do artista. A Divisão de Cultura da Secretaria da Educação do Estado organizou um grandioso evento em Rio Pardo e Porto Alegre. Promoveram uma excursão à cidade natal do artista no dia 24 de novembro e, nesta, “a caravana porto-alegrense” participou de uma Sessão Cívica no Clube Lite-

---

estada do artista naquela cidade como auxiliar na secção de Belas Artes do Brasil na Grande Exposição Universal de Paris e antes de sua transferência definitiva para Lisboa. Seus dados também não constam, com exceção de seu nome, na detalhada genealogia de Porto-Alegre, intitulada *Família do Povoador*, de autoria de Paulo Xavier, publicada no “Caderno de Artes 1”, de junho de 1980, e editado pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) em volume dedicado a Manuel de Araújo Porto-Alegre.



rário e Recreativo, uma missa na Igreja Matriz, uma romaria ao túmulo e, após, um churrasco na Associação Rural e passeios pela cidade e arredores.

No dia 29 de novembro, com a inauguração da exposição no Museu Júlio de Castilhos, iniciou-se a série de eventos, que se estendeu até o dia 30. No dia 27, no Instituto Histórico e Geográfico, realizou-se a conferência de Guilhermino Cesar; no dia 29, foi promovida uma concentração escolar e pública junto à herma do poeta; no mesmo dia, à noite, ocorreu, no Instituto de Belas Artes, a conferência de Angelo Guido e, finalmente, no dia 30, na Academia Rio-Grandense de Letras, a conferência de Olyntho Sanmartin. As homenagens se dividem entre aquelas destinadas ao escritor e ao artista. Na ocasião, foi publicado um catálogo dos eventos que, mais do que um programa, é um cuidadoso documento. Nele constam, além da programação, as “Notas biográficas” escritas por José Júlio de Barros, intituladas “Um ilustre Rio-Pardense”. Na seção “Catálogo Geral”, está reproduzida a lista da produção textual, artística, arquitetônica e escultórica, anteriormente publicada no livro de Paranhos Antunes. Segue-se a nominata da Comissão Organizadora do evento, o já citado programa e, fechando a publicação, o “Catálogo da Exposição” e a reprodução de algumas obras. O “Catálogo” é o primeiro inventário público das obras artísticas de Porto-Alegre na coleção do Museu Júlio de Castilhos. Acompanha, no mesmo item, as listas de obras literárias — manuscritos e publicações — disponíveis nas coleções locais.



Figura 3 – *História da Literatura do Rio Grande do Sul*, de Guilhermino Cesar (1956), *Araújo Porto-Alegre: dois estudos*, de Guilhermino Cesar e Angelo Guido (1957).

No mesmo ano de 1956, Guilhermino Cesar publicou sua fundamental *História da Literatura do Rio Grande do Sul* (Editora Globo, Coleção Província, volume 10), que dedica um generoso estudo à obra literária do artista destacado. De saída, ele declara que

A personalidade de Manuel de Araújo Porto-Alegre é bem mais sedutora que sua obra literária. Poucos homens exerceram no Brasil tão ampla e salutar influência, a um só tempo, nos mais diversos ramos da arte – a poesia, a pintura, a arquitetura, o teatro, a cenografia. Foi por isso mesmo, avaliando-lhe a prestigiosa ação de presença, que o historiador Max Fleiuss lhe aplicou o epíteto de ‘homem tudo’, que resume quanto se deveria dizer desse espírito inquiridor, laborioso, culto, desse homem de caráter reto e probidade exemplar, modelo de amigo e cidadão. (CESAR, 1956, p. 105-106)

Em 1957, o Instituto de Belas Artes publicou duas conferências, proferidas no ano anterior por Guilhermino Cesar e Angelo Guido, dedicadas à produção literária e artística de Porto-Alegre, enfeixadas no volume *Araújo Porto-Alegre: dois estudos*. O ensaio de Cesar, intitulado “Araújo Porto-Alegre e a sua Época Literária”, inicia-se declarando o desconforto do crítico ao escrever que “O primeiro óbice que Manuel de Araújo Porto-Alegre oferece à abordagem crítica resulta da diversidade, das muitas direções da sua obra” (p. 7). O ensaio está dividido em três partes e a primeira é destinada a destacar o ativismo do escritor e artista, ressaltando seus inegáveis méritos. Na segunda parte, ele declara que “É chegado o momento de se fazer justiça aos grandes méritos literários de Araújo Porto-Alegre” e que “sua poesia reclama do leitor um esforço nem sempre equivalente ao prazer estético” (p. 17); Cesar não se furta a destacar a importância da obra e faz um notável paralelo entre a geração de 1836 e a de 1922, destacando, em ambas, os propósitos nacionalistas. Na terceira parte, ele declara a dívida que a historiografia nacional deve à geração de 1836, ao criar o IHGB; e evidencia a notável contribuição de Porto-Alegre, que

Em várias oportunidades traçou admiráveis perfis de membros da casa [...]. Foi em suas páginas (da Revista do IHGB) que aquele homem extraordinariamente operoso inseriu, ainda, memórias e comunicações de grande importância, notadamente sobre pintura,

sobre a Academia de belas Artes, sobre a antiga Escola de Pintura Fluminense, para citar apenas estas, que lhe garantem o título de primeiro historiador das artes plásticas brasileiras. (CESAR; GUIDO, 1957, p. 22-23)

O ensaio de Guido, intitulado “Araújo Porto-Alegre – O Pintor e a personalidade Artística”, introduziu uma questão trazida da conferência de Guilhermino Cesar, destacando a “penetração crítica que o distingue [...] classificando-o de ‘romântico indeciso’” e colocando que “Cabe-nos verificar se essa classificação que se pode aplicar ao escritor, estaria bem para definir o digno discípulo de Debret como pintor” (CESAR; GUIDO, 1957, p. 31). A conferência se dedicou, então, a analisar os aspectos contraditórios da personalidade de Porto-Alegre. O ensaio de Guido se desdobra, analisando o contexto de produção do artista, sua formação na austera escola de David e seu esfriamento neoclassicista, que cairá, segundo o autor, nos efeitos da grande pintura *pompier*. Destaca seu valor como retratista e avança pela questão da exatidão fotográfica enquanto qualidade para a boa pintura, além de seu papel enquanto diretor da Academia, seu empenho em prol de uma pintura de história com temas brasileiros em vez de temas mitológicos, e, finalmente, reconhece que ele prestou um bom serviço à evolução da arte nacional. Mas afirma:

[...] insisto em negar à obra pictórica de Manuel de Araújo Porto-Alegre um caráter romântico ou qualquer intenção realmente inovadora em relação à pintura brasileira. Era rigidamente tradicionalista, acadêmico na sua pintura e nas ideias, austeramente fiel à orientação recebida do seu mestre Debret e do Barão de Gros. (CESAR; GUIDO, 1957, p. 53)

Apesar dos louvores, há um evidente desconforto de Guido no trato da obra plástica de Porto-Alegre, preferindo, ao final, destacar que se ele era

Cheio de coragem, de bravura, de ímpeto na dignidade magnífica do seu caráter e da sua inteligência, tenho a impressão de que na pintura foi um tímido. E talvez isto explique o porque procurou uma libertação para a sua palheta, para o seu espírito, na opulência expressiva, na

sensação sonora e visual dos painéis da desordenada pinacoteca dos seus poemas. (CESAR; GUIDO, 1957, p. 59)

Ainda no ano de 1957, Angelo Guido publicou, na *Enciclopédia Rio-Grandense* (vol. 2), seu ensaio “Um século de pintura no Rio Grande do Sul”, primeira sistematização de uma história da arte local, dando ao artista o lugar de “o primeiro notável pintor rio-grandense” (p. 121).

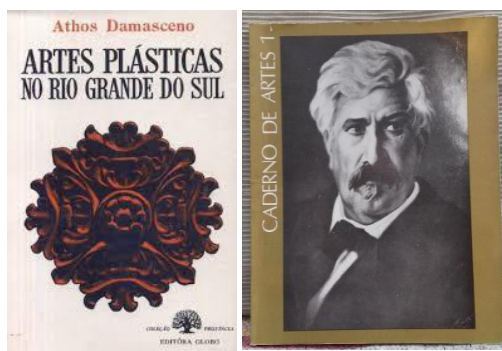


Figura 4 – *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul*, de Athos Damasceno (1971); *Caderno de Artes 1*, do Instituto de Artes da UFRGS (1981).

Depois disso, somente em 1971 o Barão de Santo Ângelo foi novamente lembrado. Dessa feita, por Athos Damasceno [Ferreira], que dedicou um cuidadoso ensaio ao artista em *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul*, um dos marcos fundadores da historiografia da arte local. O ensaio dedica-se a traçar a biografia de Porto-Alegre, enfatizando suas múltiplas atividades, dando peso igual as de intelectual, de artista e de escritor. Encerra com a afirmação de que o desejo do artista de voltar ao Rio Grande do Sul, e aqui se fixar, nunca se realizou e se interroga ainda: “Aliás, teria sido possível àquele espírito inquieto, ambicioso sempre de horizontes mais largos, vir a sujeitar-se às limitações de um meio acanhado, como era a Província de então?” (1971, p. 82).

No ano de 1979, novamente o Instituto de Artes da UFRGS, por ocasião do centenário de morte do artista, promoveu uma extensa programação dedicada à efeméride, realizada em Porto Alegre e em Rio Pardo, com numerosos discursos, deposição de flores, palestras e uma exposição no Museu

Júlio de Castilhos. O extenso programa incluiu todas as manifestações de praxe: deposição de flores na herma do artista; discursos, como o proferido pelo arquiteto José Albano Wolkmer, do Instituto de Arquitetos do Brasil, na Associação Riograndense de Imprensa (ARI); inauguração de placa comemorativa na Prefeitura de Rio Pardo; doação de caricaturas de autoria do artista ao Museu Municipal de Rio Pardo; uma grande exposição no Museu Júlio de Castilhos; e o lançamento do carimbo postal comemorativo ao centenário.

O resultado das comemorações, em formato perene, veio à tona em 1981, com a publicação do *Caderno de Artes 1*, publicado pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), dedicado ao artista. Neste número, são publicados ensaios, notícias biográficas e é também republicada a sua *Auto-biografia* (publicada anteriormente em 1930, na *Revista do IHGRGS*). É necessário recuperar, aqui, informações sumárias sobre esses textos, hoje de difícil acesso: o primeiro, de autoria de Guilhermino Cesar, intitulado *Araújo Porto-Alegre ou a Natureza Estilizada*, é dedicado ao estudo de sua poesia; o segundo, de Paulo de Gouvêa, intitulado *Aventuras e Desventuras de um Moço que nasceu em Rio Pardo*, é um ensaio biográfico de caráter quase hagiográfico, fundado na leitura da biografia de Paranhos Antunes (1943) e no *Românticos, Pré-Românticos e Ultra-Românticos* (1979), de Brito Broca, enfatizando, como diz seu título, as peripécias de vida do futuro barão.

Além da autobiografia, nessa publicação encontram-se outros trabalhos: Lothar Hessel, em ensaio intitulado “Araújo Porto-Alegre e o Teatro”, trata das relações do artista com a cena teatral local e nacional; Riopardense de Macedo escreve, em “O Primeiro Caricaturista do Brasil”, aquele que talvez seja o primeiro tratamento do tema caricatura na obra do artista; Paulo Xavier apresenta, em “Família de um povoador”, a extensa genealogia do artista, baseado em rigorosa pesquisa genealógica, riquíssima de nomes, datas e demais dados; Carlos Galvão Krebs escreve sobre a Associação Araújo Porto-Alegre (AAPP), associação de “caráter estritamente cultural”, criada para “honrar a memória de Manoel de Araújo Porto-Alegre” (sic)<sup>2</sup>. O vo-

---

**2** Essa associação promoveu atividades culturais, dentre as quais uma famosa e importante viagem de estudos (Bahia, Rio de Janeiro e Minas Gerais), realizada em 1947 com alunos e professores, dentre os quais estavam Fernando Corona, Christina Balbão e Êrnani Corrêa, Dorotéia Vergara e o pintor Paulo Osório Flores.

lume, na parte dedicada ao Barão, encerra-se com a detalhada descrição das comemorações do centenário.

Comprovando que o Barão de Santo Ângelo não era somente um personagem ausente, mas um nome incontornável, no catálogo da exposição *Do Passado ao Presente – As Artes Plásticas no Rio Grande do Sul* (1983), a jornalista Cláudia Lindner registra que

Antes de entregar-lhes o texto [...] fazemos aqui um registro imprescindível: poderá ser cobrado um nome que não aparece neste catálogo, o de Manuel de Araújo Porto-Alegre. Antecipadamente, então, fazemos notar que nos restringiremos ao século XX e que a personalidade do barão de Santo Ângelo é o destaque máximo das artes plásticas no Sul no século passado. (LINDNER, 1983, n.p.)



Figura 5 – *A aventura artística de um barão* (Catálogo da exposição, 1996-1997); *Dicionário de Artes Plásticas do Rio Grande do Sul* (1997); *O Brasil nas letras de um pintor* (2004); *Artes plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica* (2007).

Treze anos de ausência foram reparados pelo Museu Júlio de Castilhos com a exposição *A Aventura Artística de um Barão* (dezembro de 1996 a abril de 1997), com curadoria compartilhada entre seis profissionais. O catálogo conta com textos de Armindo Trevisan e Francisco Riopardense de Macedo e ainda uma detalhada cronologia, elaborada por Lina Bach Martins. A mostra é ampla e generosa, incluindo toda a produção do artista disponível no Museu, obras em comodato do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS), fotografias, objetos relativos ao seu tempo do acervo do Museu, obras de artistas correlatos, originais e impressos de sua autoria, vindos da Biblioteca Pública do Rio Grande do Sul, da Biblioteca da UFR-

GS, do Museu Hipólito José da Costa e da Biblioteca Rio-Grandense, de Rio Grande. O breve texto de Riopardense é uma homenagem ao valor do artista, não acrescentando mais do que elogios. Já o texto de Trevisan, cuidadoso na abordagem da produção do artista, destaca antes a sua produção do ponto de vista de contribuição intelectual do que do ponto de vista artístico. Isso vale para o escritor e para o pintor. Sobre este último, escreve que “É hora de abordarmos a pintura de Porto-Alegre. Como qualificá-la? Digamos, inicialmente, que ela possui os méritos e os defeitos de sua produção literária” (TREVISAN, 1996, p. 8).

No ano seguinte, foi lançado o *Dicionário de Artes Plásticas no Rio Grande do Sul*, obra de referência na literatura local, de autoria de Renato Rosa e Décio Presser (Porto Alegre: Editora da Universidade, 1996), que inclui um verbete dedicado ao artista. No ano de 2004, Letícia Squeff publicou *O Brasil nas Letras de um Pintor* (Campinas, SP: Editora da Unicamp), resultado de sua dissertação de mestrado no Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

No ano de 2007, foi publicado *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica*, publicação organizada por Paulo Gomes e com ensaios de Armindo Trevisan, Susana Gastal, Maria Lúcia Kern, Paula Ramos, Neiva Bohns, Maria Amélia Bulhões, Blanca Brites e Ana Carvalho. No capítulo intitulado “Arte no Século XIX”, Susana Gastal dedica sua atenção ao artista, retomando aspectos de sua biografia, já amplamente difundida, e lamentando sua ausência ao escrever que,

Infelizmente, Araújo Porto-Alegre nunca retornou ao estado, deixando de contribuir para o amadurecimento das artes locais. Aqui, na falta de bons mestres como ele, os jovens talentosos ainda continuariam aprendendo como autodidatas, copiando imagens impressas ou tendo aulas com artistas visitantes. (GASTAL, 2007, p. 36)

## ○ BARÃO NO PAÇO

Se a nossa premissa era a de rastrear a presença de Porto-Alegre no Rio Grande do Sul, isso obrigatoriamente me inclui, visto que também partilho desse problema. Vou comentar a exposição *O Barão no Paço* (Pinacoteca Aldo Locatelli, janeiro a março de 2020). A exposição é comemorativa dos

140 anos da morte do artista e foi realizada no mesmo local onde, noventa anos antes, ele foi homenageado por ocasião do traslado de seus restos mortais. Mais do que tratar da curadoria e da exposição propriamente dita, me deterei em apresentar alguns aspectos, surgidos durante a curadoria, no trato com as obras, analisando algumas delas à luz das pesquisas desenvolvidas no processo.



Figura 6 – Cartaz da exposição O Barão no Paço, na Sala Aldo Locatelli, Paço Municipal de Porto Alegre (janeiro a março de 2020).

A produção exibida na exposição pertence exclusivamente aos acervos locais. Trata-se de um conjunto reduzido, majoritariamente pertencente à coleção do Museu Júlio de Castilhos, a mais numerosa e expressiva e que conta com 31 peças. Juntamos a esse conjunto quatro trabalhos, da mesma coleção do Museu Júlio de Castilhos, que estão em comodato no MARGS e ainda um retrato pertencente a coleção da Fundacred, uma pintura da coleção da Cúria Metropolitana e um desenho oriundo de uma coleção privada.

Para a organização da mostra, buscou-se uma tentativa de classificação temática, separando o *corpus* em oito grupos: *Retratos e Figuras, Paisagens, Estudos de Vegetação, Estudos de Decoração, Cenografia e Teatro, Ilustração, Estudos de Pinturas e Pinturas*. São categorias arbitrárias, evidentemente, mas preocupadas em centrar o tema das obras, entender sua destinação final e, na medida do possível, minimizar os problemas do inventário do Museu Júlio de Castilhos e os da Cúria Metropolitana e da Pinacoteca Fundacred. A par



da ausência de histórico confiável das peças, os títulos atribuídos e as identificações (incluindo técnica) registradas nos inventários são ou arbitrários ou mesmo incorretos. Partindo dessa organização — que serviu de estrutura para a exibição das obras —, para a exposição, foram elaborados textos curtos, a serem colocados junto aos módulos citados, explicitando as intenções e tecendo comentários sumários sobre as obras. Esse material compõe o catálogo digital em edição pela Coordenação de Artes Plásticas da Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre.



Figura 7 – Manuel de Araújo Porto-Alegre  
*Decoração (supositícia) para a varanda da coroação de D. Pedro II, circa 1840.* Nanquim, lápis sobre papel, 19 x 37cm. Nº de registro: 1871.  
Museu Júlio de Castilhos (RS).  
Foto: Alfredo Nicolaiewsky.

A folha que contém a complexa composição intitulada *Decoração (supositícia) para a varanda da coroação de D. Pedro II, circa de 1840*. A obra está arrolada no inventário elaborado por Paranhos Antunes, para as obras de Porto-Alegre, sob o número 47. Há, na mesma obra, uma descrição que vale destacar:

Em 1837, segundo F. Marques dos Santos (Jornal do Comercio), além de pequenos quadros e retratos, Porto-Alegre pinta um teto para o Palácio de São Cristovão, representando o Anjo da Concórdia tendo ao peito o nome de D. Pedro II, calcando aos pés o Gênio da Anarquia, preso por uma corrente de ferro. [...] Esse quadro, segundo in-

formações contemporâneas, além da beleza pictórica, conservava em alta grau espírito patriótico [sic]. A figura do Anjo, denotando serena alegria externa e uma tranquilidade interior, que refletia nos olhos, era um primor de arte; os movimentos, a atitude respeitosa e o seu todo, manifestam conhecimento de mímica e estudo particular de posições.

Inicialmente, foi indagado sobre o formato luneta do projeto de decoração: “ele não é inadequado para um teto?”; E, segundo: “onde está o citado Gênio da Anarquia aos pés do Imperador, a não ser que este seja a figura alada e agrilhoadada aos pés do imperador?”; e, finalmente: “é, conforme informa o título, um estudo para a famosa varanda da coroação de D. Pedro II?”.

No verso do desenho, há um texto não assinado, intitulado *Nota explicativa da 1ª Estampa*, com a minuciosa descrição de suas características e com destinação ao Palácio da Boa Vista. Certamente que as anotações não se referem ao desenho do *recto* da folha.


	<p>Nota explicativa da 1ª Estampa</p> <p>A Estampa nº 1 apresenta a parte anterior do Palácio da Boa Vista com as modificações projectadas para a nova construção. A redução das seis salas antigas em três magestosas regiões, poupa uma grande quantidade de janellas e portinhões, que alem de amesquinharem o edificio, bastante concorrião para o seu enfraquecimento.</p> <p>A nova galeria A, B, C, que communica o pavilhão do Prata com o do Amazonas, tem vinte e quatro palmos de largo, e é dividida em três secções principais, que servem de antecâmaras ás salas I, N, L, A parte central, A, tem (rasurado) setenta e cinco palmos de longo.</p> <p>[Fim do texto]</p>
--	--

Figura 8 – Manuel de Araújo Porto-Alegre

Verso de *Decoração (supositícia) para a varanda da coroação de D. Pedro II, circa 1840.*

Nanquim, lápis sobre papel, 19 x 37cm. Nº de registro: 1871.

Museu Júlio de Castilhos (RS).

Foto: Alfredo Nicolaiewsky.

Sobre o desenho, é necessário esclarecer que não foram localizados registros fotográficos das pinturas do Palácio de São Cristóvão para comparação, assim como quaisquer descrições que confirmem que esse estudo é para a obra citada por Paranhos Antunes. A situação ficou ainda mais dificultada devido ao recente incêndio (2019) que destruiu o antigo Paço da Boa Vista. Em *As barbas do Imperador*, Lilia Moritz Schwarcz, ao tratar do Palácio de São Cristóvão, informa que “[...] Só mais tarde, em 1845, durante a viagem do imperador às províncias do Sul, é que outra grande reforma, comandada por Manuel de Araújo Porto-Alegre, uniformizou a estética do edifício, que foi também bastante ampliado” (1998, p. 217). Talvez essas informações digam respeito à reforma referenciada no texto do verso do desenho, suposição que carece de base documental e que fica à espera de maiores estudos.

No reduzido *corpus* local de pinturas de Porto-Alegre, além da *Floresta Brasileira* (1854) e do *Autorretrato* (1826), é notável a tela intitulada *Ecce Homo*, atribuída em livro e inventário ao artista e que, até onde se sabe, havia sido exibida pela última vez em 1956, na exposição comemorativa do sesquicentenário, conforme consta no catálogo do evento. Nesse *corpus*, em Porto Alegre, o *Ecce Homo* merece um lugar de destaque, mesmo sem a certificação final de sua autoria e na ausência de documentação consistente sobre sua entrada no acervo da Cúria Metropolitana. Segundo Sofia Inda (2020, n.p.):

De acordo com o Livro Registro da Exposição de Arte Sacra Antiga de 1940, a tela *Ecce Homo*, que hoje integra o acervo de bens culturais da Arquidiocese de Porto Alegre, foi presenteadada por Manuel Araújo Porto-Alegre (1806–1879) à família José Ferreira Porto que, por sua vez, doou a tela ao Palácio D. Sebastião por intermédio do Monseñhor Luiz Mariano da Rocha.



Figura 9 – Manuel de Araújo Porto-Alegre  
*Ecce Homo*, sem data. Óleo sobre tela, 116 x 76cm.  
Coleção da Cúria Metropolitana – Arquidiocese de Porto Alegre, RS.  
Foto: Alfredo Nicolaiewsky.

Essa imponente tela é praticamente desconhecida do público e dos estudiosos da obra do artista e sua inclusão nessa exposição teve, principalmente, o intuito de torná-la visível e promover estudos sobre sua origem e autoria. O ignorado *Ecce Homo*, assim como a célebre *Selva Brasileira* (coleção do Museu Nacional de Belas Artes), aporta informações importantes sobre seu autor e seu tempo: enquanto pintura religiosa, ela afirma a manutenção do mecenato da Igreja, ainda potente no século XIX, e também o apreço do artista pelos grandes temas, naturais na pintura de História, o ápice da formação acadêmica. Enquanto pequena aquarela, está presente a fundamental preocupação com a construção de uma identidade nacional,

aqui pelo viés da paisagem “selvagem”, romantizada, dramática e fascinante até os dias de hoje.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta foi mapear a presença de Porto-Alegre no Rio Grande do Sul por meio das homenagens e publicações a ele dedicadas. Evidente que os fatos enumerados e descritos neste texto, apesar dos esforços louváveis de seus responsáveis, não lograram inscrevê-lo, de modo incisivo, na memória local, talvez com exceção da literatura, em que seu lugar está assegurado como um dos fundadores. No campo das artes plásticas, sua presença ainda é somente um nome, remotamente lembrado e reiteradas vezes citado, graças principalmente ao fato de dar nome à Pinacoteca do Instituto de Arte da UFRGS. Do ponto de vista pessoal, e destaquei isso aqui, a experiência da curadoria e da exposição, principalmente pela rara oportunidade de, literalmente, poder “ver com as mãos” os seus desenhos e pinturas, foi um privilégio.

A proposta deste XI Colóquio do Museu D. João VI é, conforme o edital, “procurar melhor compreender as diferentes temporalidades e atuações dos artistas, professores e alunos, a relação entre sua obra e sua prática docente ou discente, destacando também suas pedagogias e reverberações nos múltiplos alunos, bem como sua própria trajetória”. Evidente que o edital completa a informação esclarecendo que isso deve ser fundado, principalmente, no acervo do Museu D. João VI e em suas diferentes coleções; porém, não foi o que fiz. O honroso convite para este trabalho facultou o direito de me debruçar sobre um monumento da antiga AIBA e um dos pilares da formação artística no Brasil, um gaúcho que se fez brasileiro. Eu me propus, então, a falar sobre esse desconhecido Porto-Alegre para os gaúchos.

Logo que iniciei este trabalho, caiu-me sob os olhos a frase de Guilherme Cesar (1955, p. 107), que, se me permitem, apresento agora sem supressões:

Se houve um gaúcho ausente dos quadros locais, indiferente mesmo à sorte de sua província, ao sofrimento de seus conterrâneos, esse parece ter sido Manuel de Araújo Porto-Alegre. Em nada do que

escreveu traduziu a doçura, o descuidado, o aflitivo ou o trágico do seu viver. Saindo dos pagos aos vinte anos, a eles só regressou trazido pela admiração dos seus patrícios, depois de morto. Na Europa, ao saber dos primeiros encontros armados da revolução farroupilha, pensou na velha mãe, que lhe pedira abreviasse o regresso; voltou efetivamente, mas ficou no Rio à espera de que ela fosse ter com ele. Grato a D. Pedro I, que generosamente o estimulou, manteve-se fiel ao futuro D. Pedro II, à coroa, à ordem reinante, mas alheio às preocupações políticas da nacionalidade nascente. Só uma coisa lhe interessava realmente – a sua arte.

Guilhermino Cesar segue sua narração esclarecendo sobre o distanciamento do artista dos “problemas do seu tempo”. Não lhe é muito simpático, ao contrário, seu julgamento é mesmo rigoroso com esse gaúcho distante, mas, ao final, alivia um tanto a amargura ao declarar “Não fora o austero, a gravidade, a boa lentidão do seu espírito, diríamos que, como Ariel, planava acima do bem e do mal” (CESAR, 1956, p. 107). Talvez sim, mas sua figura íntegra, pela militância na arte e na cultura e por suas conquistas, não lhe subtraiu a admiração local, e essa fala é a prova disso.

Retomando a interrogação que surge no “Caso das maquetes”, com o qual iniciei este relato, permanece a dúvida: qual é o Porto-Alegre que deve figurar em um monumento? O escritor ou o artista? As considerações que destaquei se inclinam ora para um, ora para outro. Parece, face a complexidade do homenageado, que é impossível uma resposta. Concluo assim, na situação já apontada por Guilhermino Cesar, que a personalidade de Manuel de Araújo Porto-Alegre é bem mais sedutora que sua obra literária, e a esta podemos juntar a do artista. Se ainda não se logrou um retrato à altura da importância de Manuel de Araújo Porto-Alegre, o Barão de Santo Ângelo, deve-se continuar na campanha de minimizar sua invisibilidade local, propondo ao público, se não o necessário retrato, ao menos um correto perfil do grande artista.

**Paulo César Ribeiro Gomes.** Doutor em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), fez pós-doutorado no Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA) da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Artista visual, historiador e curador. Professor associado no Departamento de Artes Visuais e no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais

do Instituto de Artes da UFRGS. Coordenador da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo – Setor de Acervo Artístico (Instituto de Artes da UFRGS). Membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA), do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA) e da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP). Vive e trabalha em Porto Alegre.

## REFERÊNCIAS

- CADERNO DE ARTES 1. Instituto de Artes da UFRGS. Porto Alegre: Gráfica da UFRGS, 1980.
- CESAR, G.; GUIDO, A. *Araújo Porto Alegre – Dois Estudos*. Porto Alegre: Divisão de Cultura, 1957.
- CESAR, G. *História da Literatura do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Globo, 1955.
- COMEMORAÇÕES do sesquicentenário do nascimento de Manuel de Araújo Porto-Alegre (Barão de Santo Ângelo). Porto Alegre: Imprensa Oficial, 1956.
- DAMASCENO, A. *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Globo, 1971.
- GASTAL, S. Arte no século XIX. In: GOMES, P. (org.). *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica*. Porto Alegre: Lahtu Sensu, 2007.
- GOMES, P. *O Barão no Paço: obras de Manuel de Araújo Porto-Alegre em coleções locais*. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura, 2020. (catálogo digital)
- INDA, S. Notas sobre a tela *Ecce Homo*. Porto Alegre, 2019. (pesquisa efetuada para a curadoria).
- MANTOVANI, R. L. *Elites e formação nacional: as gerações de 1830 do Brasil e da Argentina*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/4112>

- PARANHOS ANTUNES, D. de. *O pintor do Romantismo: vida e obra de Manuel de Araújo Porto-Alegre*. Rio de Janeiro: Zélio Valverde, 1943.
- SCHWARCZ, L. M. *As barbas do Imperador*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SODRÉ, A. Dom Pedro II em Petrópolis. *Anuário do Museu Imperial*, Rio de Janeiro, v. 1, p. 7-46, 1940.
- SQUEFF, L. *Nas letras de um pintor: Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806–1879)*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004.
- PINTO DO COUTO, R. *O monumento ao Barão de Santo Ângelo. Algumas notas e informações elucidativas do Caso das Maquetes*. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & Co., 1918. (cópia digital)
- TREVISAN, A. Manuel de Araújo Porto-Alegre: poeta, pintor e pioneiro do ensino das Artes Plásticas no Brasil. *In: A aventura artística de um barão: Manuel de Araújo Porto-Alegre – vida e obra*. Porto Alegre: Secretaria de Estado da Cultura, 1996.



# ANTÔNIO PARREIRAS, A ACADEMIA DE BELAS ARTES DO RIO DE JANEIRO E A PINTURA DE PAISAGEM

*Ana Maria Tavares Cavalcanti*

## RESUMO:

Na historiografia da arte brasileira, ao se tratar de Antônio Parreiras (1860-1937), costuma-se destacar sua ruptura com a Academia Imperial de Belas Artes em 1884, ano em que o jovem aluno abandonou o ensino oficial e optou por seguir o professor Georg Grimm em excursões artísticas ao ar livre em Niterói e Teresópolis. No entanto, em 1890, Parreiras aceitou o convite para assumir o lugar de professor de pintura de paisagem na Academia, o que indica sua aproximação com a instituição oficial de ensino no Rio de Janeiro. A partir da observação de obras e escritos do artista, da análise de documentos referentes a Parreiras no arquivo histórico da Escola de Belas Artes (EBA-UFRJ), assim como de artigos em jornais assinados por ele, reavaliamos sua relação com a Academia e a tradição, seja como aluno, professor ou artista.

## PALAVRAS-CHAVE:

Antônio Parreiras; Academia de Belas Artes; Escola Nacional de Belas Artes; pintura de paisagem.

Antônio Parreiras é um caso de estudo instigante em nossa história da arte, especialmente por se situar entre a tradição e a modernidade que marcaram o mundo artístico nacional da segunda metade do século XIX à primeira metade do século XX. Sua vida transcorreu exatamente nessa pas-

sagem, visto que nasceu em 1860 e viveu até 1937. Como se posicionou face aos debates artísticos de sua época? Em que medida se afastou das tradições da arte ensinadas na Academia? Essas são as perguntas que me orientaram na construção deste artigo.

Muitas pesquisas foram feitas sobre Parreiras, resultando em variadas publicações, sejam livros, teses, dissertações, artigos acadêmicos ou catálogos de exposições. Desse conjunto, destacamos o livro *Antônio Parreiras: pintor de paisagem, gênero e história*, publicado por Carlos Roberto Maciel Levy em 1981; e o livro escrito pelo próprio Parreiras, *História de um pintor contada por ele mesmo*, cuja primeira edição é de 1926, e atualmente está na terceira edição, de 1999. O livro de Parreiras é uma fonte imprescindível, pois expõe a forma como ele se apresenta e conta sua história. Ou seja, ao lermos os casos relatados pelo pintor, podemos observar sua concepção sobre a arte e sobre seu trabalho. Outro livro muito importante foi organizado por Valéria Salgueiro em 2000, *Antônio Parreiras: notas e críticas, discursos e contos: coletânea de textos de um pintor paisagista*, no qual foram reunidos vários manuscritos do artista que hoje se encontram no Museu Antônio Parreiras (MAP), em Niterói.

Parreiras foi um artista bem-sucedido e suas obras foram apreciadas tanto pelos críticos quanto pelo público em geral. Na década de 1920, por volta dos 60 anos de idade, sua carreira estava no auge. A revista *Fon-Fon*, em 4 de abril de 1925, publicou o resultado de um concurso em que o público fora convidado a indicar “os maiores brasileiros vivos”, em diversas categorias: escritores, educadores, poetas, atletas, inventores, políticos, médicos, cantores, industriais, e também artistas. Antônio Parreiras foi eleito o maior artista nacional vivo pelo voto dos leitores. Em segundo e terceiro lugares foram escolhidos Rodolfo Bernardelli e Baptista da Costa, respectivamente<sup>1</sup>.

Outro sinal do reconhecimento de Parreiras em vida se deu em 1927, quando seu busto esculpido pelo francês Marc Robert (1875-1962) foi inaugurado numa praça em Niterói (a atual Praça Getúlio Vargas). Na obra, vemos o artista em ação, pincel e paleta nas mãos, cabelos revoltos e olhar perspicaz. Essas últimas características também se encontram numa fotogra-

---

**1** O resultado do concurso está na revista *Fon Fon: Semanario Alegre, Politico, Critico e Esfusante* (RJ), ed. 0014, p. 46. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=259063&pagfis=53122>

fia do pintor no início do século XX, conferindo-lhe uma expressão audaciosa e romântica (Figura 1).



Figura 1 – Fotografia de Antônio Parreiras, c. 1902.

Fonte: <http://www.museuantonioparreiras.rj.gov.br/apresentacao>.

A bem-sucedida divulgação do nome e da obra de Parreiras foi resultado, não apenas de seu talento, mas também de suas estratégias. Além do livro que escreveu, o fato de sua residência/ateliê em Niterói ter se transformado em Museu (MAP) em 1942, cinco anos após sua morte, contribuiu para preservar sua memória.

Há um detalhe na fachada do prédio que chama a nossa atenção: acima da entrada vemos um relevo que representa uma paleta com pincéis. Quando ali vivia Antônio Parreiras, este brasão servia como um letreiro avisando que o local era a residência de um pintor. Hoje, observando o relevo, nos lembramos de um dizer do próprio artista: “Nunca [...] batalhei com outras armas que não fossem os meus pincéis. Nunca tive outro escudo que não fosse a minha paleta” (PARREIRAS apud SALGUEIRO, 2000, p. 118). A compreensão da carreira artística como uma batalha a ser vencida é reforçada por um detalhe iconográfico desse relevo: um ramo de louros, símbolo da vitória, sustenta a paleta na qual se veem as letras A e P, iniciais de Antônio Parreiras. Uma lâmparina em cima do arco do portal acrescenta um sentido transcendente à narrativa. Minha hipótese é de que represente

a luz da inspiração do artista<sup>2</sup>. Afinal, ele mesmo afirmou que “um pintor, um escultor, um poeta, não eram homens como os outros... [...] Vivem em uma eterna primavera porque criam um mundo para nele viverem, onde não há trevas – só luz...” (PARREIRAS, 1999, p. 15).

É ainda o pintor quem nos conta que, nascido em São Domingos, Niterói, morava numa casa perto da praia onde, menino, viu um pintor trabalhar:

Devia ter meus doze anos quando, aproveitando a grande sombra das duas árvores [à beira da praia], um pintor veio armar a sua tenda de trabalho e começou a pintar. [...] Em poucos dias a brancura da tela havia desaparecido e nela se via toda a cidade do Rio de Janeiro, desde a Serra da Estrela até o Morro do Pico.

O mar parecia de prata, cintilava, e naquele chamalotado brilhante, trêmulo, destacavam-se barcos de velas cheias que fugiam em direção à barra.

Imóvel, absorto, ficava fascinado horas e horas a ver trabalhar o artista. (PARREIRAS, 1999, p.13-14)

Esse momento ficou gravado em sua memória e ali nascia sua vocação. Mas antes de poder se dedicar à pintura, o jovem foi obrigado, por circunstâncias da vida, a exercer diversas atividades para se sustentar. Seu pai, ourives e comerciante de joias, faleceu no final de 1874. No ano seguinte, aos 15 anos, Antônio começou a trabalhar como balconista no comércio. Carlos Roberto Maciel Levy menciona “um requerimento de Parreiras solicitando admissão ao curso noturno de desenho [na Academia], datado de fevereiro de 1878”. Mas comenta que não consta que esse pedido tenha sido aceito (LEVY, 1981, p. 20). Em 1881, tendo-se casado com Quirina Ramalho da Silva, o futuro artista passa a trabalhar como escriturário. Em seguida, torna-se sócio do sogro em uma sapataria. Essas variadas experiências não satisfaziam a sede de realização de Parreiras que não esquecia o sonho de se tornar pintor (LEVY, 1981, p. 20). Foi apenas em 1883 que finalmente ele

---

**2** Agradeço a Carlos Roberto Maciel Levy, que me falou desse e de outros elementos ornamentais presentes nos prédios e jardins do MAP, numa conversa sempre inspiradora. Agradeço igualmente a meu colega Alberto Chillón, que me ajudou a identificar esses detalhes iconográficos.

se matriculou na Academia, tendo aulas de pintura de paisagem com o alemão Georg Grimm (1846-1887), então professor interino, cargo equivalente ao que hoje em dia denominamos “professor substituto” (PARREIRAS, 1999, p. 16).

Quando em 1884, Grimm deixou a Academia, Parreiras o seguiu, assim como um grupo de outros alunos, e foram pintar com o mestre as paisagens de Niterói e Teresópolis. Seu livro registra quão importante foi para ele esse período inicial com Grimm. Numa das ilustrações que ele mesmo desenhou, vemos um pintor com seu cavalete no alto de um rochedo, de onde se avista a paisagem da baía de Guanabara, o Pão de Açúcar ao fundo. O texto que acompanha o desenho diz:

Grimm só lecionava *d'après nature* [...] Fazia [nos] subir a mais escabrosa rocha, viver em plena floresta, contornar, mesmo com risco de vida, a mais íngreme montanha, atravessar brejais, trabalhar em pântanos [...]. E ele a esses perigos e trabalhos também se sujeitava [...] nos píncaros dos rochedos armava o seu cavalete e, horas e horas lá se quedava sem sentir os raios causticantes do sol [...]. (PARREIRAS, 1999, p. 21-22)

Parreiras descreve Grimm como um artista destemido, enfrentando perigos em busca de sua arte. Esse desenho nos faz lembrar de alguns quadros da pintura romântica alemã em que figuras diminutas atravessam altas montanhas, passando por caminhos estreitos à beira de desfiladeiros sublimes<sup>3</sup>.

Em diversas telas de Grimm, os rochedos estão em destaque. É o caso de *Costa do mar de Nervi, perto de Gênova*, de 1875 (coleção particular), ou de *Rochedo da Boa Viagem*, de 1887 (acervo do MAP). Em ambas vemos um paredão de rocha cuja imensidão contrasta com minúsculos seres humanos. Passados muitos anos após seu aprendizado inicial com Grimm, Parreiras se compeza com esse tema de rochas à beira-mar. É o que podemos observar em sua tela *Plage déserte*, de 1918 (Figura 2), que, conforme o título em francês indica, deve ter sido realizada na Europa.

---

**3** Tal como se vê no quadro *Felsentor* (1818), de Karl Friedrich Schinkel, na Alte Nationalgalerie em Berlim, Alemanha.



Figura 2 – Antônio Parreiras, *Plage Déserte*, 1918.

Óleo sobre tela, 78,5 x 95,5 cm – MAP.

Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Plage\\_Déserte\\_\(MAP\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Plage_Déserte_(MAP).jpg).

No entanto, embora se aproxime de seu mestre pela temática, percebemos nesse quadro as pinceladas soltas e largas de Parreiras, que se diferenciam da fatura minuciosa e dos contornos nítidos pintados por Grimm. Em Parreiras, sentimos o trabalho do pincel, vemos a matéria da tinta ali colocada. Como se deu a passagem para essa nova fatura e seu afastamento em relação a Grimm? Em seu livro, ele conta que essa mudança ocorreu na Europa, durante sua primeira viagem à Itália, em 1888:

Trabalhava eu em um parque, já nos últimos dias do outono, fui surpreendido pelos primeiros frios. [...] Que ruído sonoro produziam as folhas que se desprendiam dos altos galhos [...].

Mas tudo isso eu “sentia” porque entre mim e aquela “natureza” [...] havia um outro eu que não era eu...

Desde aquele dia deixei de copiar para interpretar; e, para sempre, me separei de Grimm... (PARREIRAS, 1999, p. 95-97)



Figura 3 – Antônio Parreiras, *Ventania*, 1888.

Óleo sobre tela, 150 x 100 cm – Pinacoteca de São Paulo.

Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Parreiras-ventania-pinac.jpg>.

Parreiras relata como teria perdido a consciência de si mesmo durante o processo da pintura. Só depois de terminado o quadro, voltara a si e percebera o que pintara. Nesse trecho, ele expressa a ideia romântica de um artista que trabalha por intuição, que se deixa tomar por uma força genial que ultrapassa a racionalidade. A sensação de natureza revolta e turbulenta está presente em *Ventania* (Figura 3), e também em outro quadro no qual ele retoma a mesma composição em dimensões bem maiores, mudando um pouco a figura feminina, ao qual dá o título *Turbínio*, palavra que significa redemoinho. As duas telas hoje se encontram em coleções públicas, a primeira na Pinacoteca do Estado de São Paulo, a segunda no Museu Nacional de Belas Artes (MNBA). Embora Parreiras não estivesse se referindo a essas pinturas, ambas foram pintadas por ele na Itália, em 1888, mesmo ano do evento descrito em sua autobiografia.

Essas duas telas me fazem pensar em Camille Corot (1796-1875), o paisagista francês que atuou em meados do século XIX e participou da Escola de Barbizon, pintando do natural, sem deixar de acrescentar uma interpretação romântica a suas obras. Essa impregnação de Corot em Parreiras não é uma hipótese sugerida apenas pela observação de suas pinturas. Sua admiração está documentada em uma fotografia na qual posa em frente ao monumento a Camille Corot, em Ville d'Avray (Figura 4), mesma cidade de onde enviara para seu filho Dakir, em 20 de maio de 1906, um cartão-postal, hoje conservado no MAP, com a seguinte mensagem: “Escrevo-te da Ville d'Avray onde por tantos anos morou e trabalhou o grande pintor Corot”<sup>4</sup>.



Figura 4 – Antônio Parreiras junto ao monumento a Jean-Baptiste Camille Corot, 1914.

Fotografia, 14 x 9 cm – Biblioteca Nacional.

Fonte: <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/3185>.

A pintura de paisagem será uma presença constante na carreira de Antônio Parreiras. No mesmo ano em que visitou Ville-d'Avray, ele pintou um pequeno trecho do Parque da Bagatelle, em Paris, onde esteve com seus ami-

---

<sup>4</sup> A imagem desse cartão-postal está disponível em: [http://www.museuantonioparreiras.rj.gov.br/downloads/acervo\\_arquivo-historico.pdf](http://www.museuantonioparreiras.rj.gov.br/downloads/acervo_arquivo-historico.pdf)



gos Georgina de Albuquerque (1885–1962) e Lucílio de Albuquerque (1877–1939). Trata-se de um estudo ligeiro, uma “mancha” ou *pochade*, como dizem os franceses. Nela, Parreiras escreveu uma dedicatória: “À Georgina e Lucílio, recordação do passeio a Bagatelle. Paris, 20 de set. 1906” (Figura 5). Podemos imaginar os três pintores juntos fazendo anotações da paisagem. Com poucos traços e pinceladas, Parreiras consegue captar o dinamismo da paisagem observada ao vivo. Esse tipo de trabalho era uma prática comum e existem diversas *pochades* realizadas por seus contemporâneos<sup>5</sup>. Sobre esses exercícios, há uma anotação de Parreiras muito interessante:

Há sempre nesses trabalhos preliminares uma grande espontaneidade – e nas tintas a esmo procuradas pelo ... pincel – a repetição das linhas imprime tal movimento que jamais se repete nas obras definitivas. (PARREIRAS apud SALGUEIRO, 2000, p. 62)

Nos esboços pintados rapidamente, ficava impregnada a emoção vigorosa do artista, enquanto no trabalho definitivo, mais estudado e preparado, o dinamismo se enfraquecia ou corria o risco de se perder.



Figura 5 – Antônio Parreiras, *Bagatelle* (Paris, França), 1906.

Óleo sobre tela, 29 x 43,4 cm – MAP.

Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Antônio\\_Parreiras\\_-\\_Bagatelle\\_\(Paris,\\_França\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Antônio_Parreiras_-_Bagatelle_(Paris,_França).jpg).

---

**5** De Rodolpho Amoêdo, por exemplo, há várias pequenas manchas, em técnicas diversas, com trechos de paisagens no acervo do MNBA, no Rio de Janeiro.

Há outras “manchas” de Parreiras. Uma delas, pintada também em Paris, em 1910, se encontra no Museu D. João VI (MDJVI) (Figura 6). Sentimos a mesma movimentação e o mesmo gestual captando um pequeno trecho da paisagem natural. Em *Vieux-Parc, Paris* (Figura 7), do acervo do MNBA, também se nota essa impressão rápida, como se a paisagem fosse captada num instante. No entanto, essa pintura de maiores dimensões não é uma *pochade* e não foi feita num rompante. Mesmo assim, notamos nesse quadro uma tendência impressionista. Afirmamos que havia em Parreiras uma compreensão romântica da pintura, e aqui percebemos como ele agregou o Impressionismo. Absorver diversas tendências, sem abraçar com exclusividade nenhuma delas, foi uma prática de Parreiras e de pintores brasileiros na passagem do século XIX para o XX.

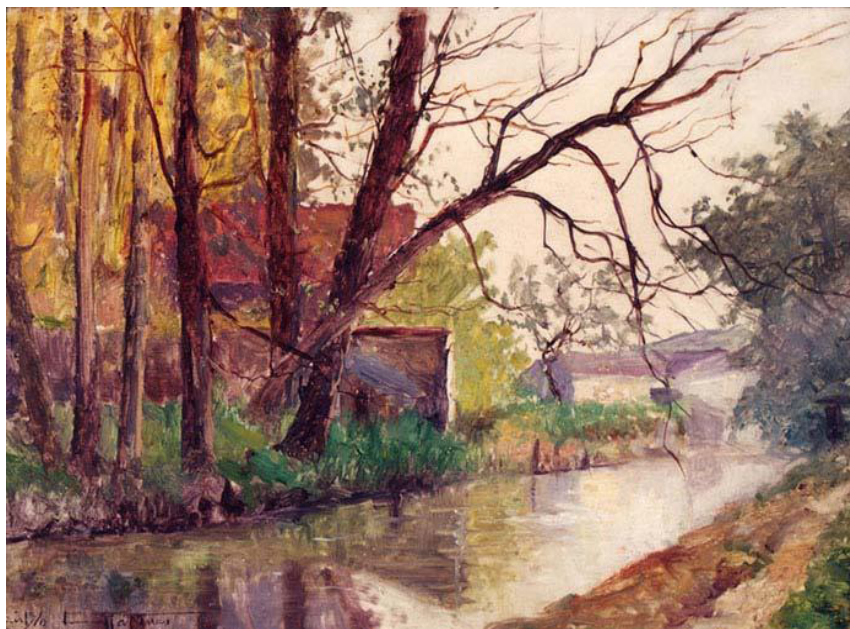


Figura 6 – Antônio Parreiras, *Paisagem*, 1910.

Óleo sobre madeira, 26,6 x 39,8 cm – MDJVI.

Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Ant%C3%B4nio\\_Parreiras\\_-\\_Paisagem\\_-\\_1910.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Ant%C3%B4nio_Parreiras_-_Paisagem_-_1910.jpg).



Figura 7 – Antônio Parreiras, *Vieux-Parc, Paris*, 1914.

Óleo sobre tela, 88,5 x 116,5 cm – MNBA.

Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Antônio\\_Parreiras\\_-\\_Vieux\\_Parc,\\_Paris,\\_1914.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Antônio_Parreiras_-_Vieux_Parc,_Paris,_1914.jpg).

Até o final de sua vida, Parreiras manteve uma paixão pela pintura de paisagens. É o que vemos em seu quadro *Regueiro*, de 1935, pintado com agilidade e rapidez (Figura 8). A forma dos galhos e troncos das árvores cria uma forte atmosfera emocional. Vemos um clima semelhante a este num quadro autobiográfico que Parreiras realizou em 1937, último ano de sua vida. *Pintando do natural* é o título desse quadro que hoje se encontra no MAP e no qual vemos a figura do próprio pintor ainda jovem, pintando na floresta<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Antônio\\_Parreiras\\_-\\_Pintando\\_do\\_natural.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Antônio_Parreiras_-_Pintando_do_natural.jpg)

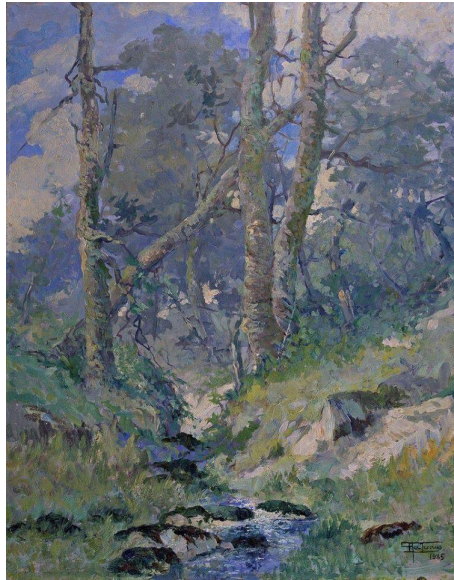


Figura 8 – Antônio Parreiras, *Regueiro*, 1935.

Óleo sobre tela, 85,3 x 66,7 cm – MAP.

Fonte: <http://www.museuantonioparreiras.rj.gov.br/acervo>.

Existe um documento muito interessante no arquivo histórico da EBA-UFRJ, datado de 4 de fevereiro de 1933: uma carta de Parreiras ao Reitor da Universidade do Rio de Janeiro, que viria a ser a atual UFRJ. Aos 73 anos de idade, o pintor propunha a retomada da disciplina de Pintura de Paisagem na ENBA. Parreiras afirmava uma “inadiável necessidade de restabelecer na Escola Nacional de Belas Artes o curso especial de paisagem, suprimido em um momento de confusão devido ao estado anormal que então atravessava o país”. Esse estado “anormal” se dera na passagem do Império para a República, quando a Academia foi reformada, passando a ser Escola Nacional de Belas Artes, e a cadeira de Pintura de Paisagem deixou de existir. Para defender sua ideia, ele afirmava que “a paisagem não é um gênero de pintura que se possa aprender sem guia”. Tal pintura exigiria “um estudo metódico, regular, que, conforme a orientação moderna, [devia] ser feito desde o começo *d’après nature*” – ou seja, diante da natureza, como tinha sido seu aprendizado com Georg Grimm. O objetivo desse estudo seria “a representação fiel da nossa ‘Natureza’ rigorosamente feita, para que mais tarde possa servir como guia e base a composições, que então obedecerão à

orientação individual do artista. Não se deverá ter a preocupação de impor ao incipiente pintor, um estilo” (MDJVI, documento avulso 533). Já comentamos que essa era uma ideia comum à geração de Parreiras, um artista não deveria se filiar a uma escola. Experimentando várias tendências e diferentes maneiras de pintar, preservaria sua liberdade em relação aos diversos movimentos artísticos.

Ao final desse documento, Parreiras se oferecia para ser o professor da cadeira. O Reitor encaminhou a correspondência ao Diretor da ENBA, mas o pedido não foi levado adiante. Suponho que a esperança de Parreiras em ter uma resposta positiva à sua carta fora motivada pela mudança política que o país estava vivendo na década de 1930, o início da chamada Era Vargas, sob o governo de Getúlio Vargas. É provável que tenha imaginado que, assim como uma mudança política fora o cenário da dissolução da disciplina de Pintura de Paisagem na Escola, agora, poderia abrir caminho à reparação. Porém, esse era um momento muito diverso, e o ensino de pintura na ENBA permaneceu apenas com a cadeira denominada “Pintura”, sem especificações. Parreiras não voltou a dar aulas na Escola.

Para entender como se deu a relação de Antônio Parreiras com a instituição ao longo de sua vida, é válido continuarmos a investigar os documentos que se encontram no arquivo histórico da Escola de Belas Artes. O início dessa relação, como vimos, se deu em 1883, quando Parreiras se matriculou na Academia como aluno de Georg Grimm. Logo em 1884, ele deixa a AIBA para seguir seu mestre. A pesquisa no arquivo nos leva ao documento avulso de 23 de julho de 1884. O jovem Antônio Parreiras, aos 24 anos de idade, explica ao diretor Nicolau Tolentino (1810-1888) por que decidiu seguir sendo aluno de pintura de paisagem de Grimm, deixando de frequentar as aulas na Academia. Usando de diplomacia, o estudante parece querer deixar uma “porta aberta”, evitando uma ruptura definitiva com a instituição. Respeitoso, endereça a carta ao “Ilustríssimo Excelentíssimo Senhor Doutor Conselheiro Antonio Nicolau Tolentino”, e assina humildemente “O aluno Antonio Diogo da Silva Parreiras”. Começa dizendo:

Tendo-me sido perguntado se continuaria a frequentar as aulas de paisagens da Academia Imperial de Bellas-Artes e respondido eu ne-

gativamente, vou dar as razões que fizeram-me tomar essa resolução. Deixei de frequentar as aulas, não porque não reconheça o mérito do illustre lente que rege hoje a cadeira, reconhecido e admirado por todos como um dos que mais ilustra a pintura nacional; mas porque, como deveis saber, a mudança de um professor sempre vem causar aos seus discípulos grande tibieza no desenvolvimento dos seus estudos por não pequeno espaço de tempo;

Também por continuar o Sr. Georg Grimm, professor que tem-me guiado desde os meus primeiros passos nesta carreira de pintor paisagista, a se prestar a dirigir-me em meus estudos;

Ainda também, seguindo o Sr. Georg Grimm uma escola diferente à do insigne lente da cadeira de paisagens presentemente (isto não importa em um juízo ou preferências relativos à escola de um ou de outro), julgo que, tendo encetado na escola d'aquela, devo, em meu aproveitamento, continuar a segui-la para não ter que lutar com as dificuldades de novidades que sempre se encontra na passagem de uma escola para outra. (Arquivo histórico EBA-UFRJ, documento avulso n. 5675)

Vemos como Parreiras procura explicar tudo muito bem, de modo a não romper bruscamente com a Academia. Devemos lembrar que o professor que assumiu a cadeira logo após a saída de Grimm, ainda em 1884, foi Victor Meirelles, um nome respeitado e de grande importância no período. Mais tarde, Meirelles se tornaria amigo de Parreiras, frequentando sua residência, dando-lhe conselhos artísticos (PARREIRAS, 1999, p. 189-190).

Há muitas pinturas de Antônio Parreiras e de seus colegas produzidas durante o período de aprendizado com Grimm em Niterói e em Teresópolis. Vejamos este *Canto de Praia*, pintado por Parreiras em 1886 (Figura 9). Aqui, ele se esmera em reproduzir detalhes da vegetação, da cabana de praia, do barco na areia, porém não delinea os contornos de cada objeto, como se vê em telas pintadas por Grimm. Essa forma de compor com manchas de cor se acentua ao longo de sua trajetória, como vimos em *Plage déserte* (Figura 2), pintada três décadas mais tarde.



Figura 9 – Antônio Parreiras, *Canto de Praia*, São Domingos, 1886.

Óleo sobre tela, 55,4 x 99,4 cm – MNBA.

Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Antônio\\_Parreiras\\_-\\_Canto\\_de\\_Praia,\\_1886.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Antônio_Parreiras_-_Canto_de_Praia,_1886.jpg).

O segundo documento que analisamos foi escrito por Parreiras em 25 de setembro de 1887. Trata-se de carta endereçada, mais uma vez, ao diretor Antônio Nicolau Tolentino. Nela, Parreiras negocia a venda de seu quadro *A tarde*. Para tornar a oferta mais atrativa à Academia, adiciona, sem aumento do valor solicitado, outra pintura sua, *Efeitos da Tempestade*. Explicava que a quantia que assim obteria seria a “única com que [contava] para ir estudar na Europa” (Arquivo histórico EBA-UFRJ, documento avulso n. 5677). Anexado à carta de Parreiras, seguia um ofício a Nicolau Tolentino, no qual o Barão de Cotegipe, então presidente do Conselho de Ministros do Império, dava seu apoio pessoal ao pedido do pintor:

Existindo margem na respectiva consignação do orçamento desta Academia, parece-me aceitável a oferta e conveniente a sua aquisição [...]. V. Ex. porém resolverá como entender mais acertado! (Arquivo histórico EBA-UFRJ, documento avulso n. 5677)

Sabemos que a venda se efetuou, pois *Gragoatá depois da tempestade*, pintura de 1886, hoje se encontra no MNBA, após transferência do acervo da ENBA em 1937. Apesar da diferença de nome, é muito provavelmente o quadro citado na carta como *Efeitos da tempestade*. Com os recursos, Parreiras pôde rea-

lizar sua primeira viagem à Europa. Como vimos, em 1888 se encontrava na Itália. Assim, mesmo tendo deixado de frequentar as aulas da Academia para seguir Grimm em 1884, nunca se afastou completamente da instituição à qual recorreu para realizar seu projeto de aperfeiçoamento artístico fora do país.

Em 1890, ano seguinte à Proclamação da República no Brasil, a Academia passava por momentos tumultuosos. Uma parte dos alunos e professores reivindicava ampla reforma e, após uma série de reuniões para discutir o futuro do ensino artístico no país, decidiram abandonar a instituição e organizar cursos livres no Largo de São Francisco, como forma de pressionar e acelerar as mudanças desejadas<sup>7</sup>. Como estava a relação de Parreiras com a Academia nesse momento? Um documento de 10 de junho de 1890 nos informa. Trata-se de um Ofício do Ministério da Instrução Pública, Correios e Telégrafos ao diretor da Academia, comunicando a nomeação de Antônio Parreiras para exercer, interinamente, as funções de professor de Paisagem (Arquivo histórico EBA-UFRJ, documento avulso, n. 5681). De fato, Parreiras assumiu a disciplina em substituição a Rodolfo Amoedo (1857-1941), que era professor interino da cadeira e solicitara desligamento da Academia no mês anterior. Em 2 de maio, Amoedo enviara ofício ao “Cidadão” Ernesto Gomes Moreira Maia, diretor da Academia, nos seguintes termos: “Não me convindo continuar na regencia interina da cadeira de Desenho e pintura de Paysagem, flôres e animaes da Academia das Bellas Artes, peço que me considereis dispensado desse encargo” (Arquivo histórico EBA-UFRJ, documento avulso n. 3711). Note-se que Amoedo se dirigiu ao diretor usando a forma de tratamento “cidadão”, o que marcava sua posição republicana e adesão ao movimento pela reforma da Academia. Alheio a essa luta, Antônio Parreiras assumiu o ensino da pintura de paisagem na instituição, seguindo os métodos de seu mestre Georg Grimm. É o que registra outro documento, três meses mais tarde, datado de 4 de setembro desse mesmo ano. Em ofício a Benjamin Constant, Ministro da Instrução Pública, Correios e Telégrafos, o diretor da Academia solicitava autorização para utilizar parte do orçamento com o transporte e estadia de alguns alunos da cadeira de Paisagem, levados pelo professor Antônio Parreiras à serra de Teresópolis, para fazerem estudos ao ar livre. O diretor Ernesto Gomes Moreira Maia elogiava o empenho dos alunos e do professor:

---

**7** Sobre os acontecimentos de 1890, ver texto de minha autoria em [http://www.dezenovete.net/criticas/embate\\_1890.htm](http://www.dezenovete.net/criticas/embate_1890.htm).



Os alunos da aula de paisagem acham-se animados nos seus estudos ao ar livre, sob a inteligente direcção do professor Antônio Parreiras; e este, querendo fazer que eles tirem o maior proveito de tão felizes disposições, propõe-se a levar os mais adiantados aos mesmos sitios pittorescos da serra de Theresopolis, onde estudou sob as vistas de seu sempre lembrado mestre Georg Grimm. (ARQUIVO HISTÓRICO EBA-UFRJ, documento avulso n. 5682)

Em sua resposta, Benjamin Constant reconhecia “a utilidade das excursões artisticas para o desenvolvimento da cultura esthetica dos alunos” e informava que requisitara do Ministério da Fazenda a quantia solicitada, permitindo, assim, a realização do projeto (ARQUIVO HISTÓRICO EBA-UFRJ, documento avulso n. 5682).

Mas nem tudo foi tranquilo para Parreiras naquele ano de 1890. Em sua coluna “A Esmo”, no *Cidade do Rio*, em 16 de agosto, Corina Coaracy, que escrevia sob o pseudônimo de C. Cy, após elogiar o pintor, comentava:

Sei que Antonio Parreiras tem soffrido guerra, sei que elogial-o nesta época é aos olhos de muitos, falta indesculpavel, sei que me exponho talvez a acres censuras; entretanto tudo isso não me impedirá de dizer que lhe acho o ultimo quadro esplendido de verdade, que o considero trabalho de mestre, e que bem andou elle respondendo por esse modo a quem o accusa. (CY, “A Esmo”. *Cidade do Rio*, 16 ago. 1890, p.1)

E qual era a acusação que se fazia a Parreiras? Coaraci explica que “o accusaram de carrancismo por se deixar elle ficar na Academia de Bellas Artes”. Carrancismo, qualidade de carrança, palavras muito usadas no século XIX, significando o apego à rotina, ao passado. Por ter assumido a cadeira de Paisagem justamente num momento em que a instituição era questionada, logo após a Proclamação da República no Brasil, Parreiras era censurado pelos que apoiavam o movimento que pedia a reforma da Academia,

Essa não tardaria. Em 8 de novembro de 1890, o ministro assinava o Decreto n.º 983, cujo primeiro artigo determinava: “A Academia das Bellas-Artes passará a ter a denominação de Escola Nacional de Bellas”<sup>8</sup>. Assumiram a Di-

---

**8** <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-983-8-novembro-1890-517808-publicacaooriginal-1-pe.html>

reção e a Vice-Direção da Escola os professores Rodolpho Bernardelli e Rodolpo Amoedo, respectivamente. A cadeira de Pintura de Paisagem foi então suprimida. Em janeiro de 1891, Parreiras foi afastado de suas atividades como professor e, inconformado, queixou-se nas folhas dos jornais cariocas. No dia 28 de janeiro, publicou um artigo intitulado “Escola Nacional de Bellas Artes”, na *Gazeta de Notícias*, denunciando o real motivo da sua “demissão”, e da supressão da cadeira de Pintura de Paisagem: “querer o novo director que occupasse uma cadeira da Escola Nacional seu irmão Henrique Bernardelli” (Antônio Parreiras, *Gazeta de Notícias*, 28 jan. 1891, p. 4). Em 29 de janeiro, a *Gazeta de Notícias* transcrevia artigo que fora publicado, no dia anterior, no jornal *Brasil*:

O Sr. Parreiras, em artigo sensato e digno, patenteia a injustiça de que foi victima, por parte do Sr. director, que o eliminou do corpo docente para alli dar entrada a seu irmão Henrique Bernardelli... Um escandaloso patronato! [...] que patifaria e supremo escândalo não são a imbecilidade e torpeza de supprimir a aula de paysagem em favor da de mythologia. [...] A aula de paysagem tinha 36 alumnos e foi riscada porque o Sr. Bernardelli embirrava com o Sr. Parreiras, um moço de talento [...]. (GAZETA DE NOTÍCIAS, 29 jan. 1891, p. 3.)

A partir daí, se inicia uma grande discussão. Há os que escrevem nos jornais dizendo que não fazia mais sentido manter uma cadeira de Pintura Histórica e outra de Pintura de Paisagem. Um pintor deveria ser capaz de fazer qualquer tipo de assunto. Não caberia nesse momento essa divisão. Foi o caso do pintor Émile Rouède (1848-1908), que escreveu:

A nova Escola Nacional de Bellas Artes não cogita de formar pintores historicos, nem sacros, nem de paizagens, nem de animaes, nem de genero algum; cogita simplesmente de habilitar os seus alumnos a desenharem e pintarem tudo, e em todos os logares, dentro e fóra de *atelier*. [...] (ROUÈDE apud AZEVEDO, *Gazeta de Notícias*, 5 fev. 1891, p. 3)

Em 1895, Parreiras voltaria a atacar a Escola: “Há cinco anos afirmamos pela imprensa que a Escola de Bellas-Artes, com a reforma que lhe derão, jamais produziria bons resultados”. Explicando que fora à Exposição Geral para ver os resultados das mudanças, chegara à constatação de que “o ensino official nunca deu peor prova de si. Parece incrível que ainda se tenha a coragem

de proclamar a efficacia dessa reforma.” Nesse artigo, dentre várias acusações contra a ENBA, Parreiras deplorava o baixo número de alunos matriculados e criticava os critérios de compra de obras para o museu. Afirmava que o pintor que mais tivera quadros adquiridos pela Escola era Henrique Bernardelli, seguido por artistas estrangeiros e, por último, os pintores nacionais. Criticava as indicações de professores estrangeiros feitas por Rodolpho Bernardelli, que não abria concursos para a Escola. Elogiava os mestres Pedro Américo e Victor Meirelles, dizendo que os quadros recentes, comparados com a *Batalha do Avaí* ou a *Primeira Missa*, eram pífios. “Dahi para cá o que temos feito? [...] Estudos de paisagem, retratos, pequenos quadrinhos, uma ou outra tela com algum estudo. Nada de serio, de grandioso, de sublime.” Como prova de que havia um descompasso entre esses estudos e esboços quando comparados às obras antigas, comentava que na última exposição, a *Batalha do Avaí* fora coberta com um pano preto, para evitar a comparação. Por fim, afirmava que “Elyseu Visconti, Raphael Frederico, João Baptista da Costa, Fiuza e Oscar Pereira da Silva”, apresentados como alunos preparados pela Escola, na verdade se formaram na Academia. “Quando se matricularão na Escola tiverão o único intuito de obter o premio de viagem à Europa” (Antônio Parreiras, *Jornal do Commercio*, 23 dez. 1895, p.1).

Rodolfo Amoedo, então vice-diretor da ENBA, respondeu a esse artigo. Nos documentos conservados no arquivo histórico da EBA, existe a minuta de uma carta sua ao redator do *Jornal do Commercio*, carta que foi publicada no jornal em 25 de dezembro de 1895. Amoedo solicitava a retificação de artigo publicado e assinado por Antônio Parreiras. Nessa carta, após pedir a retificação, Amoedo explica que não vinha

tomar a defesa da actual Escola Nacional de Bellas Artes, na qual esse Snr [Parreiras] vê tantos perigos e desastres para a Arte Brasileira; e isto simplesmente porque me julgo dispensado de o fazer attendendo a que esses perigos são assignalados por quem só a contra gosto não faz parte dos salvadores da Arte, como nos chama. (ARQUIVO HISTÓRICO EBA-UFRJ, documento avulso n. 4819)

No dia 7 de janeiro de 1896, Parreiras respondia à carta com nova publicação no *Jornal do Commercio*: “Como previa, tudo quanto affirmei no meu primeiro artigo ficou sem contestação. Somente os Srs. Amoedo e A. A. [Artur Azevedo] tentarão defender a Escola”.

O desentendimento de Parreiras com os Bernardelli duraria muito tempo. Mas finalmente as coisas se acalmaram, ao menos é o que podemos deduzir a partir de novos documentos conservados no arquivo histórico da EBA. Por três vezes, Parreiras solicitou espaços da ENBA para realizar exposições suas: em 1915, quando o diretor ainda era Rodolpho Bernardelli, pediu e obteve sala para expor junto com seu filho Dakir (Arquivo histórico EBA-UFRJ, documentos avulsos n. 2914 e n. 5688); em 1916, fez novo pedido no mesmo sentido e foi atendido pelo diretor João Baptista da Costa (ARQUIVO HISTÓRICO EBA-UFRJ, documento avulso n. 5690); em 1921, ainda sob a gestão de Baptista da Costa, Parreiras solicitou o salão de honra para expor pinturas “de sua lavra” (Arquivo histórico EBA-UFRJ, documento avulso n. 796). Nas três vezes, suas solicitações foram atendidas mediante o pagamento de taxas.

Quanto às Exposições Gerais organizadas pela ENBA, até 1915, enquanto Rodolpho Bernardelli foi diretor, Parreiras não participou das mostras. Mas, durante a gestão de Baptista da Costa (1915-1926), esteve presente com obras em 1917, 1918, 1919, 1921, 1922 e 1923. Nesta última expôs numerosos quadros, num total de 80 obras. Continuou enviando trabalhos para as exposições em 1927, 1929, 1930 e 1933 (LEVY, 1993).

Para concluir este artigo, gostaria de mostrar uma pintura de Parreiras (Figura 10), realizada em 1928, em que vemos Anchieta escrevendo o poema à Virgem nas areias da praia.



Figura 10 – Antônio Parreiras, *Anchieta*, 1928.

Óleo sobre tela, 130 x 194,2 cm – MAP.

Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Antônio\\_Parreiras\\_-\\_Anchieta.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Antônio_Parreiras_-_Anchieta.jpg).

Vê-se uma paisagem litorânea com as rochas e o mar, habitada, porém, por um personagem histórico. Muitas vezes a pintura de paisagem foi chamada a representar a modernidade em contraposição à pintura histórica. Observamos, no entanto, que Antônio Parreiras conciliou os dois gêneros: a pintura de paisagem com a pintura de história, e vice-versa. Esse é um dos exemplos dessa atitude que marcou sua trajetória e o situa no campo intermediário entre tradição e modernidade. Afinal, vimos como suas atitudes foram conciliadoras para com a Academia, justamente no momento em que ela era atacada e “morria” para dar lugar à Escola, sua herdeira e substituta. Pensando bem, o que parece contraditório à primeira vista, na verdade, corrobora o caráter romântico e independente de Antônio Parreiras.

**Ana Maria Tavares Cavalcanti** é doutora em História da Arte pela Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne (1999) e realizou pós-doutorado no Institut National d’Histoire de l’Art, em Paris (2014). Desde 2006 é professora de História da Arte na Escola de Belas Artes da UFRJ, atuando na graduação e na pós-graduação. Suas pesquisas abordam as relações entre arte brasileira e europeia no século XIX e início do XX.

## REFERÊNCIAS:

- CAVALCANTI, A. M. T. *Pintura de paisagem, modernidade e o meio artístico carioca no final do século XIX: Reflexões sobre Antônio Parreiras (1860-1937), Baptista da Costa (1865-1926) e Eliseu Visconti (1866-1944)*. Rio de Janeiro: Faperj: EBA/UFRJ, 2003.
- CAVALCANTI, A. M. T. Os embates no meio artístico carioca em 1890: antecedentes da Reforma da Academia das Belas Artes. *19&20*, Rio de Janeiro, v. II, n. 2, abr. 2007. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/criticas/embate\\_1890.htm](http://www.dezenovevinte.net/criticas/embate_1890.htm).
- CERDERA, F. Nem fantoche, nem mascate: relação entre a produção e os contratos de pintura de história na obra de Antônio Parreiras. In: MALTA, M.; PEREIRA, S. G.; CAVALCANTI, A. M. T. *Novas perspectivas para o estudo da arte do Brasil no entresséculos (XIX/XX): 195 anos de Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, 2012.
- ELEUTÉRIO, M. de L. *Antônio Parreiras*. São Paulo: Folha de São Paulo: Itaú Cultural, 2013.

- FURLONI, M. F. Uma casa transformada em museu: o caso do Museu Antônio Parreiras. Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.
- LEVY, C. R. M. *O Grupo Grimm*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1980.
- LEVY, C. R. M. *Antônio Parreiras: pintor de paisagens, gênero e história*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1981.
- MOTA, L. *Antônio Parreiras: a trajetória de um pintor através da crítica de sua época*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2006.
- NASCIMENTO, A. P. “Antônio Parreiras, viajante sempre em busca de novos horizontes”. In: *Catálogo da Exposição Antônio Parreiras pinturas e desenhos*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2013.
- PARREIRAS, A. *História de um pintor contada por ele mesmo*. Niterói, RJ: Niterói Livros, 1999.
- SALGUEIRO, V. *Antônio Parreiras*. Notas e críticas, discursos e contos: coletânea de textos de um pintor paisagista. Niterói: Editora da UFF, 2000.
- STUMPF, L. K. *A Terceira Margem do Rio: mercado e sujeitos na pintura e história de Antônio Parreiras*. Dissertação (Mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

# ÁLBUNS, DOCUMENTOS, OBRAS E MEMÓRIAS DE UM PINTOR E PROFESSOR CATEDRÁTICO: MARQUES JÚNIOR NO SETOR DE MEMÓRIA E PATRIMÔNIO DA EBA

*Marize Malta*

## RESUMO:

Em 2019, o Museu D. João VI recebeu doação de vários documentos que pertenceram ao professor Marques Júnior (1887-1960), catedrático de Modelo-Vivo em 1950 na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), que ainda estavam de posse da família e foram oferecidos pela sua sobrinha-bisneta. Entre álbuns de fotografia, de registros e documentos, somados às obras de pintura e desenho constantes no acervo, é possível reescrever a trajetória de um artista que, como aluno e professor da Escola, pode ser considerado um dos exemplos emblemáticos de formação e atuação artística acadêmica da primeira metade do século XX. Os álbuns “Minha vida artística – 1905 a 1943”, “Concurso de Desenho de Modelo-Vivo”, “Exposição Marques Júnior no Museu Nacional de Belas Artes – maio 1943” trazem importantes registros que permitem mapear o ambiente acadêmico e artístico no Rio de Janeiro nas primeiras décadas do novecentos, a partir das memórias escolhidas pelo próprio pintor-professor, desde os tempos de estudante.

## PALAVRAS-CHAVE:

Marques Júnior; álbuns; vida artística; ENBA.

Em 24 de julho de 2019, o Setor de Memória e Patrimônio (SMP) da Escola de Belas Artes (EBA) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

recebeu doação de vários documentos que pertenceram ao professor Marques Júnior (1887-1960), catedrático de Modelo-Vivo em 1950 na Escola Nacional de Belas Artes, que ainda estavam de posse da família e foram oferecidos pela sua sobrinha-bisneta Simone Isnard<sup>1</sup>. Entre álbuns de fotografia, de registros e documentos, somados às obras de pintura e desenho constantes no acervo do MDJVI, é possível reescrever a trajetória de um artista que, como aluno e professor da Escola, pode ser considerado um dos exemplos emblemáticos de formação e atuação artística acadêmica da primeira metade do século XX<sup>2</sup>.

Marques Júnior não poupava esforços para garantir a perpetuação de sua memória, guardando todo tipo de documento: certidão de nascimento, certificado de isenção militar, título de eleitor, carteira de identidade, cartas recebidas, cópia de cartas enviadas e de discursos, portarias de nomeação, termos de contrato, recibos, declarações, certidão de pensionista oficial da ENBA, cópias do catálogo da exposição Doze Trabalhos Executados em Paris pelo Pintor, inúmeros recortes de jornais, até o passaporte do avô português foi poupado, como assegurando fontes para sua biografia. No *curriculum vitae*, escrito a próprio punho, Marques Júnior pontuava o início de sua carreira docente:

- Docente-livre de Pintura – 20-II-1922.
- Docente-livre de Desenho Artístico – 1948.
- 1922 7 de Junho – regência da turma suplementar de desenho figurado para alunos livres.

---

**1** A avó de Simone Isnard, de nome Deborah, era uma das três filhas de João Marques, irmão de Marques Júnior. Como o pintor não deixou descendentes diretos, seu legado permaneceu com as herdeiras de seu irmão. A doadora da documentação à EBA foi autora de monografia para curso de especialização na PUC-Rio, quando se utilizou do material herdado para escrever a primeira biografia do pintor (ISNARD, 2008). Em nome do Setor de Memória e Patrimônio da Escola de Belas Artes da UFRJ, agradecemos publicamente essa importante e valiosa doação que permitirá desenvolver muitos estudos a respeito da vida do pintor, de seus contemporâneos e do ensino artístico da primeira metade do século XX. Este texto procura introduzir as primeiras possibilidades a partir da incorporação da documentação ao acervo do Arquivo Histórico da EBA, agora disponível ao público pesquisador.

**2** Há também uma caixa com 10 manuscritos com apontamentos e anotações pessoais de Marques Júnior sobre o universo do desenho, de posse do prof. Lydio Bandeira de Mello (BTESHE, 2017, p. 172-189), seu antigo discípulo, que esperamos ser, um dia, doado ao Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes. Os temas abordados, segundo Rafael Bteshe, são: “1- dos materiais de desenho; 2- a iluminação do modelo-vivo; 3- o claro-escuro; 4- a mancha e a linha; 5- a proporção e a composição; 6- o movimento e o equilíbrio; 7- o retrato; 8- análise da forma; 9- a figura humana; 10- as expressões da fisionomia” (ibid., p. 173).



- 1926 – Curso livre de Pintura (docência livre) até o fim do ano letivo regeu uma turma de desenho figurado.
- 1928 a 1933 – Regeu turma de desenho figurado.
- 1934 – Em 1º Outubro – Professor interino de Desenho Figurado – até 1936.
- 1937 – 20 de Novembro 1937 - Professor catedrático interino de Pintura da Escola Nacional de Belas Artes da Universidade do Brasil.

Contudo, as informações oficiais são devidamente esclarecidas pela certidão para fins funcionais, emitida a partir dos livros de Assentamentos do Pessoal Docente e Administrativo da Escola de Belas Artes, lavrada em 31 de agosto de 1955 pelo Chefe do Expediente (também guardada com os demais documentos por Marques Júnior). Nela os seguintes fatos foram demarcados: pensionista da ENBA, por Prêmio de Viagem ao Estrangeiro (1º jan. 1917 a 3 dez. 1921); concessão do título de livre docente de Pintura (20 fev. 1922); regência de turma suplementar (7 jun. 1922 até o final do período letivo); regência de turma de Desenho Figurado (1º abr. 1926 ao fim do período de 1931); regência de turma de Desenho Figurado, como contratado da Universidade do Brasil (10 jun. 1932 até o final do período); continuação da regência de Desenho Figurado (1º jan. a 30 set. 1933); substituição do professor de Desenho, como catedrático interino (1º out. 1933 até 31 dez. 1937); nomeação como professor catedrático interino da cadeira de Pintura (7 jun. 1938 a 16 mar. 1947); nomeação para regência da cadeira de Pintura (5 jun. 1948 a 25 jan. 1949); contratação pela Universidade do Brasil (1º mar. 1949 e renovado até 21 dez. 1950); nomeação como professor catedrático da cadeira de Desenho de Modelo-Vivo (22 dez. 1950) (UFRJ, 1º set. 1955).

Sua carreira, portanto, foi dedicada ao desenho e à pintura, culminando com o desenho de modelo-vivo. Aposentou-se em 1957, cujo decreto foi publicado no *Diário Oficial da União* em 21 de novembro. Para além dessa documentação profissional e civil, há dois programas das disciplinas de desenho de croquis e de modelo-vivo. Entretanto, mais do que a documentação escrita, são os álbuns os que trazem maior riqueza sobre sua vida e seu percurso. Os álbuns “Minha vida artística – 1905 a 1943”, “Exposição Marques Júnior no Museu Nacional de Belas Artes – maio 1943” e “Concurso de Desenho de Modelo-Vivo” trazem importantes registros que permitem mapear o ambiente acadêmico e artístico no Rio de Janeiro nas primeiras

décadas do noventa, a partir das memórias escolhidas pelo próprio pintor-professor, desde os tempos de estudante.



Figura 1 – Os três álbuns de Marques Júnior doados ao Setor de Memória e Patrimônio da Escola de Belas Artes da UFRJ. Acervo do Arquivo Histórico da EBA-UFRJ.

No primeiro álbum, montado de forma cronológica, a vida do artista está marcada por fotografias, desenhos, caricaturas, recortes de jornais e revistas, assinaturas, até menus das refeições que oferecia em sua casa aos amigos. De estudante a docente, Marques Júnior oferece sua visão de vida devotada à arte e apresenta a opinião de articulistas sobre sua obra. Mesmo que, na folha de rosto, registre as datas de 1905 a 1917, na capa fica esclarecido que o período se estende até 1943. O álbum de capa dura em azul real é composto por 46 folhas de papel grosso texturizado e aperolado, numeradas à mão, e foi sendo paulatinamente preenchido conforme ocorriam os fatos julgados relevantes pelo artista. A notação de “vol. 1” na capa insinua a pretensa continuidade dos registros, apesar de não se ter conhecimento do segundo volume. Por outro lado, o segundo álbum, que chegou sem capa,

poderia ser a continuidade do primeiro. Frente e verso foram aproveitados e até algumas folhas e documentos colados entre páginas. Há pouquíssimas folhas com partes arrancadas e outras recortadas, sem haver indício da autoria de tais ausências (se o próprio Marques Júnior ou os herdeiros). A grande maioria dos itens afixados é acompanhada de descrições e datas, buscando esclarecer para a alteridade e posteridade do que tratavam.

Diferente de um currículo descritivo ou um monótono e rígido currículo Lattes, o álbum “Minha vida artística” oferece um panorama ilustrado não só da carreira de Marques Júnior, mas de tudo que julgou relevante de sua vida enquanto artista e homem do mundo. Com composição cuidadosa, disposição do material estudada, fotos inteiras ou recortadas, as escolhas também indicam um padrão de intencionalidade estética. Sem detalhes ornamentais, apenas molduras lineares traçadas em volta de algumas fotografias e recortes de jornais, observa-se um trabalho racionalizado e simples, metucioso e metódico, como foi sua própria vida.



Figura 2 – Folha nº 2 do álbum “Minha vida artística”, de Marques Júnior, retratando as duas sedes da Escola Nacional de Belas Artes e os três mestres, além dele próprio. Acervo do Arquivo Histórico da EBA-UFRJ.

Marques Júnior ingressou na Escola Nacional de Belas Artes em 1905, com 17 anos, período em que a Escola gozou de grande prestígio (PEREIRA, 2016, p. 240). A primeira folha do álbum (frente e verso) apresenta imagens retiradas de periódicos dos dois prédios da Escola, o projetado por Grandjean de Montigny, na travessa das Belas Artes, e o da avenida Central, de Adolfo Morales de Los Rios, demarcando os ambientes que ampararam seus estudos. Na segunda folha (Figura 2), repetindo a imagem dos dois prédios, coloca, à direita, as efigies de seus mestres – Eliseu Visconti, Baptista da Costa e Zeferrino da Costa, que cercam sua foto em pose pensativa, com os olhos direcionados a Visconti. Foram eles que lapidaram sua arte, especialmente Visconti<sup>3</sup>. Como em uma constelação, o aluno toma o lugar de um astro por onde gravitam seus mestres, outros astros de maior grandeza, todos com a possibilidade de se tornarem estrelas, a irradiar luz e a iluminar e engrandecer a instituição que lhes permitiu essa formação e transformação.

Os anos de alunado estão registrados em fotografias, desde 1908, quando o jovem estudante e seus colegas frequentavam ateliês e aulas externas na Escola já instalada no prédio da avenida Central (Figura 3). Há a fotografia da aula de Baptista da Costa no ateliê e no pátio da ENBA e aulas de Visconti no ateliê e no morro de Santo Antônio. Em uma das fotografias da aula de Visconti, ele enumera os alunos e fornece os seus nomes: Adelaide Gonçalves, Sefora Meyer, Izolina Fernandes, Fedora Monteiro, Henrique Cavalleiro, Guttman Bicho e Marques Júnior. Enquanto os homens obtiveram reconhecimento em suas carreiras, nada se sabe sobre as suas colegas, mesmo que em algumas fotografias estivessem em maioria. Se o ambiente escolar permitia que mulheres desenvolvessem suas aptidões artísticas, havia ainda muitos empecilhos sociais para que elas seguissem seus talentos profissionalmente. Na aula de Baptista da Costa, mesmo com uma modelo-vivo feminina, não aparecem alunas mulheres ou estão em franca minoria.

Entremeando fotos do grupo, Marques Júnior não se priva de se autor-referenciar, vaidoso e orgulhoso de sua condição, identificando por escrito

---

**3** Em discurso escrito a próprio punho, por ocasião da inauguração do busto de Eliseu Visconti no foyer do Teatro Municipal, obra de Zaco Paraná, Marques Júnior representava a família do mestre e também seus discípulos, quando agradeceu a homenagem e teceu os mais elogiosos comentários – “[...] a figura do professor carinhoso, amigo, severo, justo, a quem nós dedicávamos amizade respeitosa, pois venerávamos o artista glorioso, cuja obra era já um patrimônio nacional.[...] Evidentemente, a um amigo sincero de Eliseu Visconti, e que ainda hoje sente a sua ausência, e ao discípulo grato, não era difícil vir aqui apresentar de coração aberto os agradecimentos da família do mestre e a satisfação dos seus discípulos, aos promotores de tão significativa homenagem” (UFRJ, 1952).

sua pessoa, portando seu *pince-nez*, com poses ativas, por vezes segurando a paleta, símbolo recorrente do ofício da pintura. E lá está o jovem estudante, em meio aos cavaletes, às ripas de madeira assentes às paredes onde as obras eram colocadas, pelo pátio ainda com um jardim tímido, imerso no ambiente dos primeiros anos da Escola Nacional de Belas Artes no novo prédio. Ele demarca seu lugar de pertença, espaço de ensino que faria parte de toda sua vida.



Figura 3 – Folha nº 3 – frente e verso – do álbum “Minha vida artística”, de Marques Júnior, representando os anos de alunado na Escola Nacional de Belas Artes, com aulas de Baptista da Costa e Eliseu Visconti. Acervo do Arquivo Histórico da EBA-UFRJ.

Empreendedor, fundou com outros colegas o Centro Artístico Juven-  
tas (1910), uma alternativa para que os jovens artistas pudessem expor suas  
obras e que passaria a se denominar Sociedade Brasileira de Belas Artes, em

1919. Trabalhando em uma repartição pública para se sustentar, sem apoio financeiro familiar (ficou órfão cedo), o jovem Marques Júnior é exemplo de determinação na escolha de sua carreira, dedicando-se seriamente ao seu treinamento como artista, cioso de que almejava ser seu meio de vida futuro. Era especialmente nas aulas de modelo-vivo que mais envidava seus esforços, sabendo que no método acadêmico a figura humana era a principal ferramenta de representação narrativa, “desafio essencial” (PEREIRA, 2016, p. 145), o que demonstrava competência para os prêmios de viagem e habilidade incontestante para execução de retratos, modalidade que mais possuía demanda profissional no meio social brasileiro.



Figura 4 – Conjunto de desenhos de modelos-vivos dos tempos de alunado de Marques Júnior na Escola Nacional de Belas Artes. Acervo do Museu D. João VI-EBA-UFRJ. Da esquerda para direita, de cima para baixo: Reg. 223 – *Nu masculino em pé* (academia), 1911, prova de concurso da cadeira do prof. Zeferino da Costa; Reg. 224 – *Nu masculino em pé* (academia), s/d; Reg. 226 – *Nu masculino em pé* (academia), 1914. Última prova do ano do prof. Zeferino da Costa; Reg. 227 – *Nu masculino em pé* (academia), 1915; Reg. 228 – *Nu masculino de pé* (academia), 1915, carvão/papel, 58,6x21,2cm; Reg. 620 – *Nu masculino* (academia), 1916, carvão/papel, 47,2 x 63,2cm, (pseudônimo: PELÊO); Reg. 698 – *Nu masculino em pé* (academia), s/d. Escrito “Prof. Zef. Costa”, “Prata”; Reg. 725 – *Nu masculino em pé* (academia), 1913. Concurso de modelo-vivo na cadeira do prof. Zeferino da Costa.

Ajuntando imagens retiradas de periódicos, pode-se perceber a variedade de modelos-vivos com que Marques Júnior lapidou sua perícia, de diferentes idades, compleições físicas e gêneros, fato também corroborado no acervo do Museu D. João VI e pelos próprios desenhos de Marques Júnior lá guardados (Figura 4). Segundo o crítico Escragnolle Doria, “Os nossos escassos modelos-vivos não primam pela beleza... O sonho, fortalecido de mocidade, do aluno Marques Júnior pedia-lhes, porém, tudo, a tanto por hora, a nobreza do gesto, a graça da atitude: pobres modelos...” (DORIA, 1915, p. 2). A pose inerte, por longos períodos, era o sacrifício para que o movimento do carvão ou das pinceladas apreendessem exatidões, proporções, gradações, carnações, expressões, fixando sobre papel ou tela uma imagem artística do humano. Marques Júnior dedicou inúmeras horas nesse exercício de captar a figura humana. No seu álbum, há várias fotografias de suas obras com modelos-vivos e retratos dessa prática.



Figura 5 – Lembranças das provas para concorrer ao Prêmio de Viagem no álbum “Minha vida artística”, folha 11, de Marques Júnior. Acervo do Arquivo Histórico- EBA-UFRJ. As duas academias estão presentes no acervo do Museu D. João VI, ambas identificadas como Nu masculino (academia), sendo Reg.01777, a pintura do *nu masculino sentado com cabeça de cavalo*, e Reg.620, o desenho do *nu masculino em pé*.

Foi em 1916 que conquistou o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro, tendo como único concorrente, um de seus grandes amigos, Henrique Cavalleiro. A prova, que passara recentemente por modificações, constava de uma academia desenhada em dez sessões, uma segunda prova com uma academia pintada em cinco sessões e a última prova, um esboço pintado, de ponto sorteado, realizado em oito horas. Como pré-requisito para realizar o concurso, o candidato deveria ter completado o curso escolar e conquistado pelo menos uma medalha de ouro em concurso acadêmico. A comissão julgadora foi composta por Modesto Brocos, Lucílio de Albuquerque e Rodolfo Chambeland. Usando pseudônimos e encerrados em salas sem contato algum, durante todo o concurso, a prova era uma recompensa da dedicação e do treinamento da formação estudantil.

Retratado no álbum (Figura 5), há lembranças das provas: um croqui de um modelo do primeiro exame; a fotografia e o esboço da prova de pintura, incluindo o retrato do rosto do modelo-vivo que posou para a ocasião; o registro escrito do tema do esboço: José dá-se a conhecer aos seus irmãos. Como conclusão, abaixo dessa composição, Marques Júnior fixa a fotografia da sua partida para a Europa em 17 de março de 1917, esclarecendo o que permitiu essa vitória a um jovem cujos poucos recursos financeiros só seriam recompensados com uma viagem ao estrangeiro pelo afincamento aos estudos acadêmicos.

Em 1917, a bordo do navio Leão XIII, embarcava o laureado artista para Paris, em plena Primeira Guerra Mundial. A estada na Europa também mereceu registro. Desde documentação (permissão para permanência no estrangeiro, cartas, atestado de domicílio etc.) até fotografias de seu ateliê (Figura 6), de obras que produziu e dos encontros com outros artistas lá residentes. Pelas fotos e inscrições, percebemos que esteve, em Paris, com o pintor Tulio Mugnaini, o gravador Leopoldo Campos e os escultores José Turim, Zaco Paraná e Victor Brecheret; em Londres, com Cavalleiro e Cela; em Roma, com o escultor Antônio Pitanga. Também não deixou de demarcar, em 1920, sua ida à Bienal de Veneza e a participação no Salon parisiense. Residindo na rue de Bagneux, nº 5, em Montparnasse, as fotografias do ateliê mostram



muitos quadros femininos, sejam nus ou retratos, acompanhados de naturezas-mortas, paisagens e uma ou outra academia<sup>4</sup>.

Ao retornar ao Brasil, em 1922, Marques Júnior tratou de exibir seus trabalhos na Galeria Jorge (Figura 7), situada na Rua do Rosário, 131, em cujo catálogo expunha sua gratidão à Escola Nacional de Belas Artes. A exposição contou com poucas obras, pelo fato de o prédio onde residira em Paris ter sido acometido por um violento incêndio e destruído totalmente as suas obras realizadas durante o pensionato. Ultrapassando o infortúnio e alojado no ateliê do amigo Henrique Cavalleiro, ainda pintou 20 quadros no último ano que lhe restava, os quais traria para o Rio de Janeiro. Na exposição, para além de seu autorretrato, predominavam figuras femininas, com cores luminosas e pinceladas soltas, mostrando quanto o jovem pintor havia se impressionado com os “modernos” franceses, adquirindo desenvoltura e segurança, arrancando elogios da crítica pelo alcance da esperada expressão pictórica autoral. No mesmo ano, em parceria com o arquiteto Nestor de Figueiredo e o escultor Zaco Paraná, confeccionou painéis decorativos para o teto do coreto monumental, pavilhão das bandas de música, da Exposição do Centenário da Independência, representando a Música e a Dança<sup>5</sup>. No ano seguinte, expôs ao lado de Helios Seelinger nas galerias Edson e participou continuamente dos Salões Nacionais, angariando prêmios, com medalha de ouro em 1926.

---

**4** No acervo do Museu D. João VI há três telas que constam como envio do pensionista Marques Júnior: Reg. 0001 – *Busto de homem*, 1918, ost, 55 x 46 cm – envio de Paris por pensionista; Reg. 3248 – *Santo Agostinho e Santa Mônica* (cópia de Ary Scheffer), 1920, ost, 147 x 115,2 cm, Tema religioso – envio de Paris por pensionista; Reg. 3264 – *Nu masculino de pé com bastão* (academia), s/d, ost, 95 x 65 cm – envio de Paris por pensionista.

**5** Marques Júnior ainda recebeu encomendas para a decoração do palacete do sr. Amaro da Silveira e da sala do restaurante da Câmara dos Deputados. Conforme a reportagem “Na intimidade dos nossos artistas”. O Jornal, Rio de Janeiro, 3 out. 1926. Também consta no álbum o diploma do prêmio obtido na Exposição do Centenário pela tela decorativa do stand da Casa Bettenfeld (classe 61).



Figura 6 – Imagens do ateliê de Marques Júnior em Paris, durante período de pensionato decorrente do Prêmio de Viagem. Álbum “Minha vida artística”, folha 12, de Marques Júnior. Acervo do Arquivo Histórico-EBA-UFRJ.



Figura 7 – Fotografias da exposição de Marques Júnior na galeria Jorge e reportagem sobre a mostra, em 1922. Álbum “Minha vida artística”, folha 16, de Marques Júnior. Acervo do Arquivo Histórico-EBA-UFRJ.

Seguindo o destino esperado pelos laureados com a bolsa ao estrangeiro, foi nomeado professor do Curso de Pintura da ENBA, ministrando Desenho Figurado, desde 1926. Morava na casa-ateliê na Rua do Senado, nº 7, prédio onde havia um ateliê fotográfico e “uma área com uma enfilada de sub-casas de cada lado, ocupadas por gente pobre, porém, boa e limpa”, como sentenciou Escrag-nolle Doria (DORIA, 1915, p. 2). Para além da atuação na Escola e preocupado com a divulgação da arte no meio carioca, Marques Júnior retomou sua participação na Sociedade Brasileira de Belas Artes, na qual atuou também como presidente, com referências pontuadas no seu álbum-documento.

Ao longo do álbum, há várias reproduções de suas obras, sejam retratos em preto e branco ou as tricromias publicadas na revista *Ilustração Brasileira* (Cf. LEHMKUHL, 2010). Motivos brandos, singelezas, natureza calma, coloridos delicados e sutis, denunciavam uma modernidade sem os ditos arroubos vanguardistas, “uma forma moderada de Modernismo” (PEREIRA, 2016, p. 247). Manteve-se fiel à sua maneira de pintar, permanecendo com “a postura básica de sinceridade frente ao modelo que se exprime na originalidade da obra, refletindo a personalidade única, singular do artista”, a partir das demandas daquela época, segundo Sonia Gomes Pereira (ibid., p. 251). Diferente da grande quantidade de obras centradas na figura humana (academias) existentes no acervo do MDJVI-EBA-UFRJ<sup>6</sup>, no seu álbum, Marques Júnior deu preferência por mostrar as obras de cunho impressionista que caracterizaram seu trabalho como artista.

Apesar de apresentar no álbum alguns retratos produzidos, sendo três obras presentes no acervo do MDJVI-EBA-UFRJ<sup>7</sup>, Marques Júnior deu especial enlevo à tela *Sociedade Brasileira de Homens de Letras*, que representava uma reunião de intelectuais das letras no início do século XX, exposta no Salão de 1938 e de propriedade de Luiz Edmundo, um dos retratados. Fotografias e reportagens afixadas confirmavam a importância de um quadro de grandes dimensões, anseio de qualquer artista e prova acentuada de reconhecimento profissional.

---

**6** Apenas duas obras no acervo do MDJVI-EBA-UFRJ seguem sua opção pictórica impressionista (Reg.0025 – *Flores*, 19-- , ost, 100,5 x 81,3 cm e Reg. 070 – *Autorretrato*, 1925, ost, 55 x 46.3 cm).

**7** Os retratos pintados por Marques Júnior presentes no acervo do MDJVI-EBA-UFRJ são: Reg. 0028 – *Retrato do Dr. Fernando Magalhães*, 192-, ost, 61,3 x 50,4 cm; Reg. 052 – *Retrato de Correia Lima*, 1927/28, ost, 62,2 x 51,4 cm; Reg. 073 – *Retrato do Dr. Viana do Castelo*, 1929, ost, 61 x 50 cm.

Entretanto, foi a exposição individual de 1943 (inaugurada a 3 de maio), no Museu Nacional de Belas Artes, que mereceu um álbum especial. Com o título de Flores, Frutos e Estudos Diversos, a exposição compreendia 40 trabalhos que foram festejados pela crítica a exemplo do articulista do *Correio Paulistano*:

Marques Júnior trouxe para as salas do Museu Nacional de Belas Artes a claridade de um dia de sol. Impregnou-as do feitiço de sua pintura limpa, delicada, honesta e eminentemente artística. Demorando os olhos sobre suas ‘flores’, pintadas com uma sensibilidade de comover, a gente de orgulha de ser brasileiro esse artista talentoso e simples, culto e sincero, absolutamente avesso à futricas e ‘leva-e-traz’ tão em moda atualmente (L. da S., 1943).

Mas como toda a crítica não é unânime, houve reclamação dos motivos leves escolhidos e que não corresponderiam “plenamente à capacidade criadora e ao mérito do prof. Marques Júnior” (PASTORINO, 1943), mesmo que se afirmasse a beleza das telas de “um pintor moderno que sabe desenhar à perfeição e que dá valor ao desenho” (ibid.).



Figura 8 – Primeira e última imagem do álbum “Concurso de Desenho de Modelo-Vivo/ENBA/1950”, de Marques Júnior. Acervo do Arquivo Histórico-EBA-UFRJ.

Foi com o concurso de 1950, possível pela vacância decorrente do falecimento de Carlos Chambelland, que se tornou professor catedrático de Desenho de Modelo-Vivo, tendo Calmon Barreto como concorrente<sup>8</sup>. O processo foi digno de ser registrado em outro álbum exclusivo, em que Marques Júnior recolheu todos os detalhes publicados, até mesmo o cartão que fora afixado nos trabalhos que lhe conferiram primeiro lugar no concurso e foram expostos nos salões da ENBA. O álbum é inaugurado com sua fotografia em meio corpo (Figura 8), portando a beca acadêmica<sup>9</sup>, imagem que coroava o topo da carreira de um professor universitário, repetida em várias dimensões ao longo do álbum. Ele é finalizado, na folha de guarda da contracapa, com o desenho do seu ex-líbris (Figura 8), representando um ramo de louro a cruzar a paleta e os pincéis. Essa conclusão parecia querer evidenciar que, após tantas décadas de devoção à arte e ao seu ensino, já com a cabeça branca e no alto de seus 70 anos, obtivera finalmente a glória de sua carreira dedicada à arte.

A data do concurso, que percorreu o período de 11 de setembro a 14 de novembro de 1950, está assinalada e seguida de imagens dos prédios da ENBA, assim como o relevo da Minerva, símbolo da Universidade do Brasil, descrita como de autoria do catedrático Zaco Paraná. Todos os detalhes são pontuados, desde a primeira reunião da comissão julgadora, todas as etapas das provas, seu diário de concurso, notícias nos jornais (incluindo sua nomeação no *Diário Oficial*), telegramas e cartas de felicitações, detalhes da solenidade de posse<sup>10</sup> e até contracheques. Um desenho seu feito por Gerson Pompeu Pinheiro durante a prova de defesa de tese também mereceu ser guardado.

A tese apresentada no concurso – *Do desenho de ‘modelo-vivo’ e seus problemas* – dedicou, segundo suas próprias palavras: “à memória de Elyseu d’Angelo Visconti e João Baptista da Costa, dois grandes artistas e grandes professores” (MARQUES JÚNIOR, 1950, p. 4). Mas também dá destaque

---

**8** A comissão julgadora foi composta por Quirino Campofiorito, presidente, Carlos d’el Negro, Ubi Bava, Edson Motta e Godofredo Paulo da Silveira Feijó.

**9** No álbum consta o recibo de compra da beca, de 1º de agosto de 1951, emitido pela Divisão de Contabilidade do Departamento de Administração Central da Universidade do Brasil.

**10** A solenidade de posse, ocorrida na Sala da Congregação da ENBA, a 5 de janeiro de 1951, teve mesa composta, além do novo catedrático, pelo reitor Deolindo Couto, o deputado Antônio Maria e os professores Paulo Pires, Rodolfo Chambelland e Alfredo Galvão.

a Zeferino da Costa, pontuando seu livro *Do mecanismo e proporções da figura humana*, e, ao fazer referência à cadeira de Desenho de Modelo-Vivo, qualifica o mestre como figura única e exemplar (ibid., p. 6), além de reproduzir um desenho de academia a carvão sobre papel realizado na aula de Zeferino, em 1911, constante do acervo do MDJVI (Reg. 223). Aqui, Marques Júnior sublinhava sua ascendência acadêmica, suas principais referências de formação, mostrando quanto a linhagem de mestres sucessivos foi responsável pela capacitação de tantas gerações de artistas e de tantos outros mestres.

Mestre, nesse sentido, não era apenas um profissional de ensino, mas aquela “pessoa dotada com excepcional saber, competência, talento [...]” (HOUAISS, 2001, p. 1905). Um mestre artista teria que ter passado por uma formação completa com mérito, invariavelmente ter angariado prêmio de viagem ao estrangeiro e passado por várias etapas na experiência didática, além de produzir trabalhos artísticos de qualidade incontestável. Marques Júnior não foi de início brilhante. No curso preparatório foi aprovado “simplesmente” e no primeiro ano do Curso Geral foi aprovado em Desenho Geométrico também “simplesmente”, com grau 5. Contudo, nas demais disciplinas, como Mitologia, História das Artes, Geometria Descritiva, Perspectiva e Sombras, Elementos de Arquitetura Decorativa e Desenho de Ornatos logrou aprovação “Plenamente” e até com “Distinção”, obtendo 1º lugar em Desenho Figurado nos três primeiros anos. Tanto no curso preparatório como no prático em Pintura, que incluía também o desenho de modelo-vivo, recebeu menções honrosas, ganhou 1º lugar, medalhas de prata e de ouro, coroando sua vida acadêmica com o Prêmio de Viagem, tentado desde 1914, mas só sendo vitorioso em 1916. Portanto, seu histórico escolar é repleto de méritos, seguidor incontestante das bases acadêmicas de ensino e grande candidato para seguir essa tradição como professor.

Marques Júnior defendia o desenho de modelo-vivo como a primeira fase no aprendizado do aluno-artista, sendo a constância na reprodução da estatuária clássica desencadeadora de um “desenho frio e tímido, executado automaticamente, sem emoção” (MARQUES JÚNIOR, 1950, p. 8), cujos seus desenhos presentes no MDJVI lhe conferem razão (Figura 9). Por outro lado, o modelo, como natureza viva, admitia interpretação e um sentimento próprio, ainda mais a partir de croquis, quando o professor, no seu dizer, seria “o guia, o animador, o pesquisador das individualidades, exer-

cendo, entretanto, a sua influência pedagógica em setores básicos [...] e em outros problemas surgidos no decorrer dos trabalhos do curso” (ibid. p. 18).



Figura 9 – Dois desenhos de Marques Júnior de estatuária clássica: Reg. 229 – *Cópia de estatuária clássica, s/d*, escrito 1º em giz branco, em cima à direita do desenho; Reg. 578 – *Cópia de busto de estatuária clássica, s/d*, escrito 1º em giz branco, em cima à esquerda do desenho. Acervo do Museu D. João VI-EBA-UFRJ.

A tese foi escrita em dezembro de 1949, na “Mansão Azul”, Duque de Caxias (ibid., p. 6), identificação dada ao seu ateliê-casa, situado na Rua Itaciba, nº 110. É a partir da folha nº 29 do seu álbum “Minha vida artística” (Figura 10) que aparecem as fotografias de sua casa, dos construtores (Bernardino Saraiva e José Mascarenhas) e das visitas dos amigos. A casa de linhas modernistas, em centro de terreno, de tamanho modesto e com varanda, deixava definitivamente para trás o pequeno e escuro apartamento no centro da cidade. A primeira foto de reunião com os amigos data de 29 de julho de 1937, que corresponde à inauguração do novo ateliê doméstico. Estão presentes à mesa de jantar Helios Seelinger, Henrique Cavalleiro, Nelson Netto, Edgar Parreiras, Angenor Barros e Zaco Paraná, recepcionados pelo casal Laura<sup>11</sup> e Marques Júnior. Até

**11** Laura Brasileira Marques, nome completo da esposa de Marques Júnior, fora ex-modelo e, apesar de fotos suas espalhadas pelo álbum, sua união matrimonial não foi documentada.

o cardápio da comemoração foi afixado no álbum, com o desenho da fachada da casa a adorná-lo, e constava de: sopa de talharim ao bródio (sic), salada completa de frios, galinha assada, galinha ensopada com batatas, carne assada. De sobremesa havia: bolo de frutas, manjar do céu, requeijão mineiro e goiabada. A festa foi regada de batida paulista, vinhos, cervejas e laranjadas, com café ao final. Todos os presentes assinaram no cardápio, selando a ocasião. Como este, vários outros cardápios completam o álbum.



Figura 10 – Lembranças da casa-ateliê de Marques Júnior na Rua Itaciba, em Duque de Caxias. Fotos externas da casa, folha 29, e imagem do almoço de inauguração, na sala de jantar, folha 30. Álbum “Minha vida artística”, de Marques Júnior. Acervo do Arquivo Histórico - EBA-UFRJ.



A prática de fazer festas mantinha a casa-ateliê do pintor movimentada. Em 1937, ofereceu um almoço em homenagem a Seelinger<sup>12</sup> (22 ago.); a James Schol<sup>13</sup> (29 ago.); a Barros Nogueira Netto<sup>14</sup> (19 set.). No ano seguinte, em 27 de junho, ofereceu reunião comemorando o “Dia de Luiz Edmundo, Helios e Carlos Maul”, desta vez com uma mesa posta ao ar livre. No espaço externo, que teve direito a fotos de plantação de mudas (2 jun. 1941), Marques Júnior alocou uma herma de Luís Edmundo, realizada pelo jovem escultor Flory Gama, ocasião para outra festa de inauguração (4 fev. 1942). No mesmo ano de 1942, a festa foi em homenagem à esposa (1º mar.), com “Especial feijoada à Laura”<sup>15</sup>. Outras festas se seguiram nos anos subsequentes, cujos convidados, pela idade dos retratados, já deveriam ser discípulos e discípulas do professor Marques Júnior.

Artistas e intelectuais formavam uma espécie de confraria, cujos interesses em comum aproximavam amistosidades e convívências, ultrapassando os muros institucionais e selando laços de longas amizades de ex-alunos da mesma geração da Escola Nacional de Belas Artes. Se o álbum trata da vida de Marques Júnior como artista, os encontros com os amigos ali registrados corroboravam o fato de que as sociabilidades eram inseparáveis do labor artístico e da carreira docente. Apesar de a operação artística se fazer individualmente, em processo interno e isolado, de união entre mente, olho e mão de uma só pessoa, por vezes frente a um modelo-vivo, o artista não é um solitário, angustiado e atormentado pelo seu ofício. Se são os seus trabalhos que lhe dão reconhecimento e glória, aquilo que perpetua a sua existência, artistas são homens e mulheres de carne, osso e sentimentos,

---

**12** No “Cardápio à Helios Seelinger” constava: batida paulista, laranjada; feijoada completa com todos os ingredientes, arroz branco; de sobremesa, laranjas, coco ralado e gelo (à baiana), acompanhados de cerveja, café, charutos e cigarros (folha 34).

**13** O cardápio para o dia “James Schol” foi composto por: galinhas com batatas, arroz, saladas diversas, legumes diversos, carne assada; de sobremesa, bolos, manjares, queijos e frutas; de bebidas, laranjadas, cervejas, batidas paulistas, tendo ainda café e cigarros (folha 35).

**14** Para Netto, manteve-se a feijoada completa, acompanhada com galinhas assadas com batata e saladas, tendo como sobremesa, bolos, manjares, queijo e salada de laranjas. Beberam laranjadas, cervejas, águas minerais. e continuaram anunciados café e cigarros (folha 35 verso).

**15** Além da feijoada, houve galinhas assadas com arroz, carne assada com recheios, salada de tomates e legumes diversos, tendo doces, frutas, queijos, café, guaraná e cervejas (afixado entre as folhas 43 e 44).

com família, amigos e vida social. Tratar dessa vida corriqueira, decerto retira a carga da genialidade artística, de um ser especial de talento inato ou um romântico incompreendido, rebelde e visionário (PEVSNER, 2005, p. 97-98), colocando o artista como um ser comum, um homem de seu tempo. Marques Júnior não temeu se mostrar por inteiro, apresentar sua intimidade, suas amizades, seus festejos.

Com esse manancial documental, destaca-se a relação entre vida e obra de um artista que transitou por vários papéis, dando conta de sua atuação estudantil e profissional, seu círculo social, dos ambientes domésticos e institucionais em que transitou, dos eventos que promoveu e participou e das obras que registram suas escolhas estéticas, permitindo compreender a inexorável realidade da arte para além de suas próprias imagens e dos documentos da burocracia de uma escola de artes.

Se as imagens artísticas são potentes repositórios condensados de sentidos, as imagens documentais escolhidas por Marques Júnior são importantes coadjuvantes para a compreensão daquilo que dá suporte à criação artística, dando conta da relação entre arte e vida, colocando a arte em outros patamares de compreensão diante da sua realidade vivida. Diferente de autobiografias, como a de Antônio Parreiras (1943), Marques Júnior não escreveu a sua, mas preferiu mostrar a sua vida de modo particular, fazendo questão de fazê-la de modo a garantir a sua memória. Deixou a responsabilidade de salvaguardar a sua obra para instituições museais e colecionadores, mas tomou para si a incumbência de demarcar tudo aquilo que cercou sua arte, mostrando quanto ela está irremediavelmente circunscrita em uma complexidade de fatores próprios da existência humana. Mais do que um destacado pintor de seu tempo, Marques Júnior, com esse legado hoje pertencente ao Setor de Memória e Patrimônio da EBA-UFRJ, relata e enaltece a própria vida, porque sem ela não é possível existir arte nem sua história, que, por sua vez, permitem compreender o sentido do que é viver. Singularmente, para aqueles que se dedicaram e se dedicam à arte, a vida sem ela não se explica e a arte não pode ser compreendida sem vidas. E é a partir desse legado de Marques Júnior que novas memórias de vidas podem se desenvolver para a história da arte no Brasil.

**Marize Malta** é mestra em História da Arte pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e doutora em História Social pela Universidade Federal Fluminense (UFF), com pós-doutorado em História da Arte pela Universidade de Lisboa (ARTIS-UL e bolsa Capes). É professora associada da Escola de Belas Artes

da Universidade Federal do Rio de Janeiro, atuando na graduação e pós-graduação, além da coordenação do Setor de Memória e Patrimônio (Museu D. João VI, Arquivo Histórico e Biblioteca de Obras Raras). É líder dos grupos de pesquisa Entresséculos e Modos e desenvolve pesquisas na área de História da Arte, com estudos sobre artefatos e ambientes interiores oitono-ovecentistas, objetos do mal, a condição decorativa e/ou artística e sua relação com imagem e lugar, enfocando o problema das coleções e dos modos de exibição.

## REFERÊNCIAS

- BTESHE, R. Os manuscritos de Marques Júnior. In: CAVALCANTI, A.; MALTA, M.; PEREIRA, S. G.; VALLE, A. (orgs.). *Modelos na arte: 200 anos da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro*. Anais eletrônicos do VII Seminário do Museu D. João VI. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, 2017, p.173-189. Disponível em: <https://entresseculos.files.wordpress.com/2017/10/anais-modelos-na-arte.pdf>. Acesso em: fev. 2020.
- DORIA, E. Marques Júnior. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, n.156, p. 2, 6 jun.1915.
- ISNARD, S. *O pintor monografado*. Monografia (Especialização em Literatura, Arte e Pensamento Contemporâneo) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.
- L. da S. Duas exposições. *Correio Paulistano*, São Paulo, Bilhetes do Rio, 7 maio 1943.
- LEHMKUHL, L. Arte em revista: obras de arte publicadas na revista Ilustração Brasileira. In: VALLE, A.; DAZZI, C. (orgs.). *Oitocentos. Arte brasileira do Império à República*. Tomo 2. Rio de Janeiro: EDUR-UFRJ: DezenoveVinte, 2010. p. 327-336.
- MARQUES JÚNIOR, A. J. *Do desenho de “modelo-vivo” e seus problemas*. Tese de concurso para provimento da cadeira de Desenho de Modelo-Vivo. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Belas Artes, 1950.
- PARREIRAS, A. *História de um pintor contada por ele mesmo*. Niterói, RJ: Diário Oficial de Niterói, 1943 (1ª edição 1926).

- PASTORINO, T. Marques Júnior. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, Belas-Artes, 12 maio 1943.
- PEREIRA, S. G. *Arte, ensino e academia: estudos e ensaios sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Mauad X: Faperj, 2016.
- PEVSNER, N. *Academias de arte: passado e presente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- QUEIROZ, M. da S. de; BATESHE, R. Marques e Calmon: da observação aos modos estilísticos. In: CAVALCANTI, A.; MALTA, M.; PEREIRA, S. G. (orgs.). *Histórias da Escola de Belas Artes: revisão crítica de sua trajetória*. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, 2016. p. 268-272. Disponível em: <https://entresseculos.files.wordpress.com/2017/10/anais-mdj-vi-2015.pdf>. Acesso em: fev. 2020.
- UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO. EBA. SMP. AH. Arquivo Marques Júnior. Álbum Concurso de Desenho de Modelo Vivo (1950). Rio de Janeiro: UFRJ, 1950.
- UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO. EBA. SMP. AH. Arquivo Marques Júnior. Álbum Exposição Marques Júnior no Museu Nacional de Belas Artes – maio 1943. Rio de Janeiro: UFRJ, 1943.
- UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO. EBA. SMP. AH. Arquivo Marques Júnior. Álbum Minha vida artística – 1905-1943. Rio de Janeiro: UFRJ, 1943.
- UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO. EBA. SMP. AH. Arquivo Marques Júnior. Certidão para fins funcionais do professor Augusto José Marques Júnior, revisada e assinada pelo secretário Nelson Henrique Baptista em 1º set. 1955. 1 folha, frente e verso, datilografada. Rio de Janeiro: UFRJ, 1955.
- UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO. EBA. SMP. AH. Arquivo Marques Júnior. Discurso de inauguração do busto de Eliseu Visconti no foyer do Teatro Municipal, realizado por Marques Júnior (março de 1952). Manuscrito, 8 folhas. Rio de Janeiro: UFRJ, 1952.

# A MAQUETE PLAUDITE CIVES! PERTENCENTE AO MUSEU MARIANO PROCÓPIO: MODESTINO KANTO E O CONCURSO PROMOVIDO PELA CÂMARA DOS DEPUTADOS PARA O PALÁCIO TIRADENTES

*Maralíz de Castro Vieira Christo*

## RESUMO:

A escultura apresenta Tiradentes caminhando para o cadafalso, vestindo alva, cabelo desgrenhado, olhar para o alto, corda ao pescoço, segurando um crucifixo com as mãos atadas. Na pesquisa identificou-se ser a escultura uma das maquetes para o polêmico concurso em homenagem a Tiradentes, promovido pela Câmara dos Deputados, em 1923-24, vencido por Francisco de Andrade. A mesma escultura participou da XXXI Exposição Geral de Belas Artes do Rio de Janeiro, em 1924, sob o título *Tiradentes* (Catálogo, 1924, p. 157). Pretende-se analisar a maquete de Modestino Kanto em face aos outros projetos apresentados e à crítica. Com esse manancial documental, pretendemos apresentar a relação entre vida e obra de um artista que transitou por vários papéis, dando conta de sua atuação estudantil e profissional, seu círculo social, dos ambientes domésticos e institucionais em que transitou, dos eventos que promoveu e participou e das obras que registram suas escolhas estéticas, permitindo compreender a inexorável realidade da arte para além de suas próprias imagens.

## PALAVRAS-CHAVE:

Modestino Kanto; maquete; Museu Mariano Procópio; Palácio Tiradentes.

Embora possa parecer estranho, neste evento, a apresentação de uma peça pertencente ao acervo do Museu Mariano Procópio e não ao Museu D. João VI, as circunstâncias de sua produção permitem pensar a relação entre a Escola Nacional de Belas Artes e os egressos que não se tornaram professores da mesma instituição, a exemplo de seu autor, Modestino Kanto (1889-1967).

A escultura apresenta Tiradentes caminhando para o cadafalso, vestindo alva, cabelo e barba longos, olhar para o alto, corda ao pescoço, segurando um crucifixo com as mãos atadas<sup>1</sup>. Ou seja, uma visão tradicional do personagem martirizado, sem maiores novidades. A pesquisa identificou ser o gesso uma das maquetes destinadas ao polêmico concurso promovido pela Câmara dos Deputados, entre 1923 e 1924, para as esculturas que decoram a fachada do Palácio Tiradentes, no Rio de Janeiro, assim como para o monumento à Tiradentes, localizado à frente do edifício. O escultor Modestino Kanto formou-se na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) e era conhecido pelo temperamento combativo. Crítico da escola, o artista foi um dos fundadores da Sociedade Brasileira de Belas Artes (SBBA), em 1919. Embora não tenhamos estudos aprofundados sobre a sociedade, supõe-se que a instituição manteve bom relacionamento com a escola, principalmente por acolher grande número de seus egressos. Entretanto, percebe-se em alguns momentos constituir-se em outro lugar de fala, abrigando descontentes, como Modestino Kanto. O concurso que originou a maquete *Plaudite cives!* possibilita visualizar o ambiente competitivo de um mercado diminuto, para além das idiosincrasias pessoais.

---

**1** Modestino Kanto, *Plaudite Cives!*, s/d (c. 1924). Gesso, 119 x 36 x 51 cm, Museu Mariano Procópio.



Figura 1 – Modestino Kanto, *Plaudite cives!*, s/d (c. 1923-24). Gesso, 119 x 36 x 51 cm, Museu Mariano Procópio. Foto Maraliz Christo.

## O CONCURSO

O edital do concurso, em seu artigo 4º, previa, como parte da decoração da fachada principal do novo edifício da Câmara dos Deputados: dois grupos coroando os “pylones”, representando a Independência e a Proclamação da República; quatro estátuas sobre a colunata, representando a Agricultura, o Comércio, a Indústria e a Viação; duas figuras compondo o motivo central,

representando a Liberdade e a Autoridade; dois grupos no embasamento dos “pylones”, representando a Ordem e o Progresso; duas vitórias no coroamento dos motivos decorativos do início das rampas; e o monumento a Tiradentes, na praça em frente<sup>2</sup>. Também o mesmo artigo informa que seria fornecido aos concorrentes um desenho indicando a colocação das estátuas. Não conhecemos o referido desenho, mas, no projeto do edifício elaborado pelos arquitetos Archimedes Memória e Francisco Cuchet, posteriormente simplificado<sup>3</sup>, é possível ver a posição das esculturas (RIBEIRO, 2012).

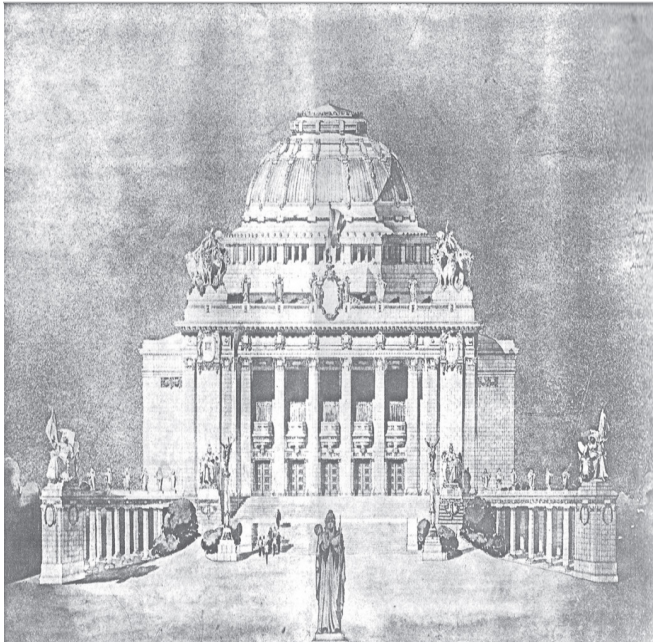


Figura 2 – Projeto de edifício para a Câmara dos Deputados Federais. Escritório Heitor de Mello – A. Memória e F. Cuchet, Arquitetos (RIBEIRO, 2012).

Arnolpho Rodrigues de Azevedo, então presidente da Câmara dos Deputados, empenhou-se diretamente na construção do Palácio Tiradentes.

---

**2** O edital foi publicado no Diário Oficial da União duas vezes. A primeira, em 2/5/1923 (p. 127-128), faltando, na descrição das estátuas a serem feitas, exatamente a referência ao monumento a Tiradentes, o que foi corrigido na publicação do dia 9 do mesmo mês (p. 110-111). O edital foi aberto em função da Lei nº 4.671, de 24/1/1923, publicada no D.O.U. em 27/01/1923.

**3** Foram suprimidas duas colunatas semicirculares, ligeiramente inspiradas nas colunatas de Bernini para a basílica do Vaticano, que envolveriam o monumento a Tiradentes.



No livro do Centenário da Câmara dos Deputados, publicado em 1926, ele sintetizou o sentido simbólico atribuído à decoração da fachada:

A estatua de Tiradentes devia representa-lo no momento em que, vestido com a tunica dos condemnados á morte, ia ser conduzido ao patíbulo; á expressão physionomica não se daria o cunho da humildade dos arrependidos, mas um traço forte da altivez e fortaleza de animo dos que recebem a morte como um diadema dos vencedores, como um sacrificio necessario á realização mais certa e mais segura dos ideaes de independencia de uma grande nação que surgia.

A physionomia, a attitude, o gesto deveriam traduzir o estado de alma de quem estava antevendo uma realidade esplendida naquelle sonho de patriota, em que os anjos da Victoria lhe offereciam corôas de louros, pelo triumpho completo da Independencia e da Republica, que dariam ao Brasil o Poder de governar-se por suas leis, para que na Lei se apoiem a Autoridade e a Liberdade e á sombra da Lei se desenvolvam a Agricultura, o Commercio, a Viação e a Industria; para que, sob a protecção do Direito, que é a Força e a Verdade, e, sob a égide da Paz, que é o Trabalho e a Prosperidade, se estabeleçam em bases solidas a Ordem e o Progresso. (AZEVEDO, 1926, p. 44-45)



Figura 3 – Palácio Tiradentes. *Livro do Centenário da Câmara dos Deputados (1826-1926)* (1926, p. 67).

Para o julgamento do concurso, a Câmara solicitou ao Conselho Superior de Belas Artes (CSBA)<sup>4</sup> da ENBA, por intermédio do Ministro da Justiça, a designação de dois de seus membros, sendo indicados o escultor José Octavio de Corrêa Lima e o arquiteto Archimedes Memória (não por coincidência, um dos responsáveis pelo projeto do edifício). Relações entre a ENBA e as demais entidades do poder público foram buscadas já nos tempos de Félix Taunay, cujo objetivo seria promover as artes nacionais, criando encomendas, dando trabalho aos artistas e educando o povo através da beleza estética das obras públicas.

---

**4** O Conselho Superior de Belas-Artes foi criado pelo decreto n. 983, de 8 de novembro de 1890, que aprovou os estatutos da Escola Nacional de Belas-Artes (ENBA). Subordinado à Secretaria de Estado dos Negócios da Instrução Pública, Correios e Telégrafos, o conselho surgiu no contexto das reformas educacionais implementadas por Benjamin Constant, com o objetivo de promover a disseminação dos valores republicanos.

O órgão tinha como competência deliberar sobre assuntos de belas-artes relativos ao ensino da ENBA e sobre reformas do ensino artístico, assim como sua propagação e aperfeiçoamento, além de promover as exposições gerais de belas-artes e o concurso anual que expunha e premiava os trabalhos realizados na instituição. Ficava responsável, ainda, pelas matérias disciplinares, prêmios e recompensas a professores. O conselho era composto pelo ministro da Instrução Pública, como presidente; pelo diretor da ENBA; pelos professores das cadeiras de pintura, modelo vivo, estatuaría, gravura e desenho de arquitetura, assim como outros professores da ENBA eleitos pelo Conselho Escolar dessa escola.

A lei n. 23, de 30 de outubro de 1891, que reformou a administração pública federal, extinguiu a Secretaria de Estado dos Negócios da Instrução Pública, Correios e Telégrafos, transferindo os órgãos de educação para o Ministério da Justiça e Negócios Interiores. Desse modo, o ministro da Justiça passou a presidir o Conselho.

A configuração do colegiado não sofreu grandes alterações ao longo da Primeira República. Além do ministro da Justiça, do diretor e professores da ENBA, entre 1901 e 1911, fizeram parte do conselho “cidadãos que por seus serviços relevantes prestados às belas-artes forem pelo conselho escolar, eleitos membros honorários da escola” (BRASIL, 1902) e, a partir de 1915, “artistas de reconhecido mérito, eleitos pelo mesmo conselho” (BRASIL, 1915).

Pelo decreto n. 19.402, de 14 de novembro de 1930, que criou o Ministério da Educação e Saúde Pública a partir do desmembramento de competências do Ministério da Justiça e Negócios Interiores, as atividades relativas às belas-artes passaram para a nova pasta. O conselho, no entanto, durou pouco tempo, tendo sido dissolvido pelo decreto n. 19.627, de 26 de janeiro de 1931, e suas atribuições transferidas para o diretor da Escola Nacional de Belas-Artes”. Louise Gabler, “Conselho Superior De Belas-Artes” Jun. 2019. Dicionário da Administração Pública Brasileira da Primeira Republica. Disponível em: <http://mapa.an.gov.br/index.php/dicionario-primeira-republica/787-conselho-superior-de-belas-artes>

Os referidos professores, José Octavio de Corrêa Lima e Archimedes Memória, depois de examinarem as 18 propostas inscritas, iniciaram o parecer emitido observando a inadequação dos projetos:

A impressão que se sente ao examinar-se a maioria ou mesmo a quasi totalidade destes projectos, é de que os respectivos auctores não tiveram em grande conta as condições imprescindíveis a trabalhos dessa natureza que fazem parte integrante de um todo, como sejam, principalmente, o estylo do edificio e o ponto de vista de que serão apreciados, parecendo até desconhecarem alguns as elevações do projecto do Palacio em construção. (AZEVEDO, 1926, p. 44-45)

Em face ao exposto, a comissão formada pelos dois professores considerou ser conveniente não se escolher nenhum dos projetos apresentados. Entretanto, desejando evitar a anulação do concurso, reconhecendo a qualidade apresentada por algumas obras e o mérito de seus criadores, a comissão propôs, igualmente, “indicar-se os pseudonymos dos auctores dessas obras, que se destacam das demais, para que lhes seja confiada a execução, mediante novas ‘maquettes’ do que lhe for indicado de accordo e a criterio da Comissão”. Mas, no que concerne aos dois grandes grupos dos pylones, a proclamação da Independência e a da República, a comissão foi favorável a que se abrisse nova concorrência entre os artistas classificados, orientando os escultores a tratarem o assunto alegoricamente, realçando o aspecto decorativo do trabalho<sup>5</sup>. Nesse segundo concurso, entre oito maquetes inscritas, “preferiu-se o modelo apresentado pelo Sr. H. Leão Velloso, que foi executado, sem modificações, pelo autor e seus collegas Modestino Kanto e Magalhães Corrêa” (AZEVEDO, 1926, p. 44).

---

<sup>5</sup> Ofício da comissão ao Presidente da Câmara, em 26/12/1923 (AZEVEDO, 1926, p. 42).

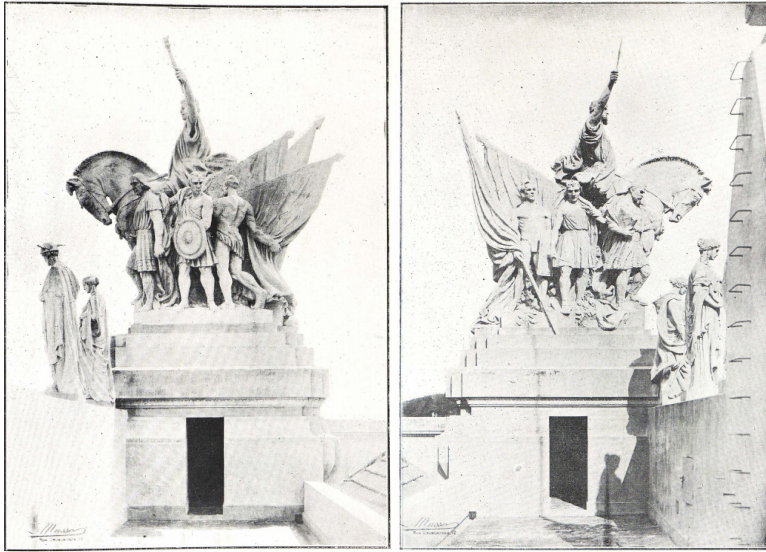


Figura 4 – Proclamação da Independência e a da República, Palácio Tiradentes. *Livro do Centenário da Câmara dos Deputados (1826-1926)* (1926, p. 71-72).

Em síntese, era visível a tentativa de Archimedes Memória de evitar a descaracterização de seu projeto original. A comissão do Conselho Superior das Belas Artes, da ENBA, declarou ter selecionado os escultores que julgava mais capazes, a partir do que demonstraram nas maquetes apresentadas; procurando dividir entre eles, “o mais equitativamente possível”, as estátuas a serem realizadas e equilibrar os valores a serem pagos “de acordo com as dificuldades materiais respectivas”; assim como os orientou na produção das obras, valorizando a articulação das partes com o todo, priorizando o aspecto alegórico decorativo.

O presidente da Câmara, deputado Arnolphe Rodrigues de Azevedo, aceitou apenas em parte o julgamento e a distribuição proposta pela Comissão indicada pelo CSBA. Em 26 de abril de 1924, por exemplo, após o segundo concurso para os dois grupos dos pylones, considerou:

Não tendo o. Sr. Francisco de Andrade concorrido agora com ‘maquettes’ para os grupos dos pylones, parece-me não dever ser encarregado de executá-los, e sim um dos concurrentes, Srs. Kanto e Magalhães Correia, que teem bons trabalhos apresentados. Ao Sr. Francisco de Andrade deve ser dado o Tiradentes, de que fez um

bom modelo, ou o grupo central da fachada – Liberdade e Autoridade, com o respectivo escudo e os cartuchos. (AZEVEDO, 1926, p. 44)

A intervenção do Presidente da Câmara nos trabalhos da Comissão da CSBA levou Corrêa Lima a declarar não mais aceitar, no futuro, convites para participar de comissões similares<sup>6</sup>.

O processo de definição da autoria das esculturas mostrou-se a nós bastante confuso. Visando acompanhá-lo, construímos uma tabela, exposta em anexo. A partir do cruzamento de diversas fontes, nomeamos as maquetes apresentadas por todos os escultores inscritos, classificados ou não, os temas indicados aos artistas selecionados pela comissão do CSBA, a autoria final atribuída às obras, assim como os preços propostos no edital e pela Comissão do CSBA.

Pela tabela, percebe-se que Modestino Kanto, ao inscrever-se no concurso com o pseudônimo “Alea Jacta Est”<sup>7</sup>, apresentou maquetes destinadas aos dois grupos para os pylones (Independência e República) e ao monumento a Tiradentes, pertencendo esta última, hoje, ao Museu Mariano Procópio. A comissão do CSBA o indicou para trabalhar, conjuntamente com Armando Magalhães Corrêa, Carlos Meirelles e Honório da Cunha Mello, nas esculturas Agricultura, Comércio, Indústria e Viação. Entretanto, em sua decisão final, o presidente da Câmara, Arnolpho Rodrigues de Azevedo, o designou a fazer os dois grupos sobre a proclamação da Independência e da República, ao lado dos escultores Hildegardo Leão Velloso e Armando Magalhães Corrêa, seguindo o projeto apresentado por Leão Velloso.

A tabela ainda nos permite perceber, sociologicamente, quem eram os artistas escolhidos. À exceção de Petrus Verdié, que, em 1923, estava com 48 anos, e de Hildegardo Leão Velloso, então com 24, os outros concorrentes classificados encontravam-se na faixa dos 30 e poucos anos. Já tinham saído da fase de formação, em sua maioria obtida no âmbito da ENBA, ten-

---

<sup>6</sup> Ata CSBA 14/5/1924 Arquivo Museu D. João VI

<sup>7</sup> Alea jacta est ou alea iacta est significa, em português, “o dado foi lançado”, mas traduzido comumente como “a sorte foi lançada”. Segundo Suetônio, Júlio César teria proferido a famosa frase ao atravessar o Rubicão, em 49 a.C.

do alguns alcançado o prêmio viagem<sup>8</sup>. Buscavam espaço no mercado de trabalho e competiam entre si nos poucos concursos existentes; o que não os impedia de trabalhar juntos em algumas obras, amenizando rivalidades mais exacerbadas.

## A DISPUTA PELA REPRESENTAÇÃO DE TIRADENTES

Dos inscritos aprovados, Petrus Verdié, Francisco de Andrade, Hildegardo Leão Velloso e Modestino Kanto representaram Tiradentes.

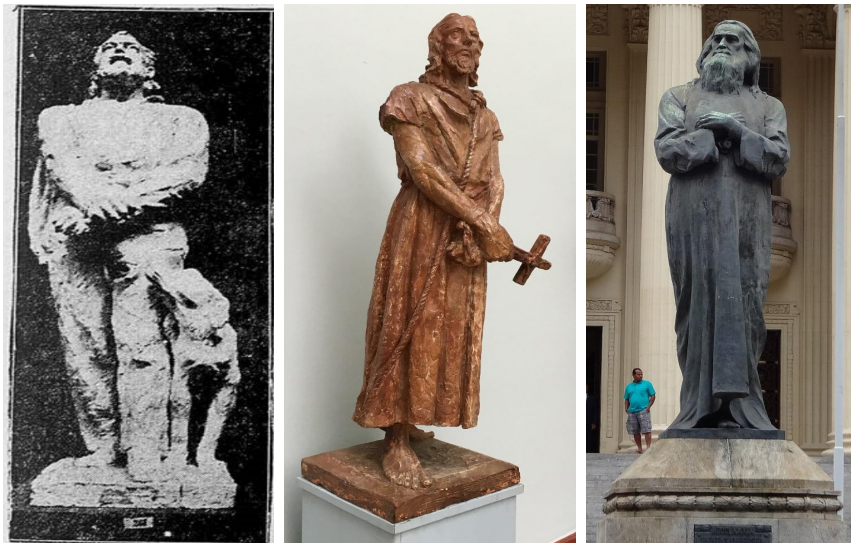


Figura 5 – A) Petrus Verdié (*Gazeta de Notícias*, RJ, 7/9/1924), B) Modestino Kanto (Foto Maraliz Christo) e C) Francisco de Andrade (Foto Maraliz).

Durante o concurso, não se expuseram as maquetes ao público e ainda não localizamos nenhuma documentação fotográfica ou descritiva delas. Porém, três foram apresentadas por seus autores na Exposição Geral de Belas Artes (EGBA) de 1924: as de Petrus Verdié, Modestino Kanto e Samuel Chaves Martins Ribeiro (1896–1949).

A presença das maquetes desses três artistas na XXXI EGBA é significativa. Pelo catálogo, sabemos que Martins Ribeiro participou do concurso,

<sup>8</sup> Foram pensionistas da ENBA: Honório da Cunha Mello (1908), Armando Magalhães Corrêa (1912), Modestino Kanto (1918), Francisco de Andrade (1920).

com esboço para o monumento a Tiradentes, situando-se, então, entre os cinco inscritos não classificados, sem identificarmos sob qual pseudônimo. Em sua apresentação no catálogo, o escultor fez questão de indicar ter a obra sido “executada para o concurso de embelezamento da fachada do novo edifício da Câmara dos Deputados”. Martins Ribeiro, então com 27 anos, foi aluno de Corrêa Lima e alcançara o Prêmio de Viagem em 1922. Era um jovem promissor, concluindo sua formação.

Dentre os escultores classificados no concurso pela comissão do CSBA, apenas Modestino Kanto e Petrus Verdié expuseram suas maquetes na XXXI EGBA, embora dela vários participassem<sup>9</sup>. Verdié apresentou todas as maquetes por ele executadas para o concurso da Câmara dos Deputados, incluindo as três destinadas ao monumento a Tiradentes, e seu autorretrato<sup>10</sup>. Ao que parece, desejava tornar público o projeto proposto e seu autor, remetendo aos visitantes o julgamento de suas obras.

As cinco maquetes apresentadas pelos três escultores chamaram a atenção na sala das esculturas. O articulista do jornal *A noite*, assim as descreveu:

Ha Tiradentes com a alva dos condenados rota, a descobrir-lhe o peito, a corda ao pescoço, a cabeça contorsivamente voltada para o alto, deixando ver apenas o mento (sic), no seu prolongamento até á garganta, coberta de barbas crespas, como concebeu o **Martins Ribeiro**; Tiradentes de alva, corda ao pescoço, algemas nos pulsos, e um crucifixo nas mãos, como o imaginou o Sr. **Modestino Kanto**; Tiradentes de mãos amarradas á frente do corpo, em mangas de camisa, ao lado de um cão, de pé, numa atitude tribunícia, a Gambetta;

---

**9** Além de Modestino, Verdier e Martins Ribeiro, participaram da EGBA de 1924, porém sem mostrar suas maquetes para o monumento a Tiradentes: Armando Magalhães Corrêa, Francisco de Andrade, João Zaco Paraná e Paulo Mazzucchelli.

**10** “PETRUS VERDIÉ Discípulo de Falguières. Seção Escultura. 0364/060 Auto-retrato 0365/060 Cabeça de criança 0366/060 Estudo para uma estátua de Tiradentes 0367/060 Estudo para uma estátua de Tiradentes 0368/060 Estudo para uma estátua de Tiradentes 0369/060 Proclamação da República (maquete de grupo) 0370/060 Progresso (maquete de grupo) 0371/060 Maquete do grupo Ordem 0372/060 Agricultura (maquete de grupo) 0373/060 Viação (maquete de grupo)” Catálogo XXXI EGBA, 1924.

o mesmo Tiradentes sem o cão; Tiradentes de alva, baraço, mãos amarradas para trás, estes do professor **Verdier (sic)**<sup>11</sup>.

O mesmo articulista de *A noite* identificou terem os artistas representado Tiradentes somente no momento do martírio, empobrecendo o personagem, desconhecendo ser essa, ao que parece, a orientação da Presidência da Câmara dos Deputados.

Infelizmente, não conhecemos a obra produzida por Martins Ribeiro, a não ser pela descrição citada.

A representação criada por Modestino Kanto mostra Tiradentes caminhando descalço, com o pé direito à frente, um pouco na diagonal, e o calcanhar esquerdo atrás levantado, imprimindo leveza e movimento à obra. Ao apresentá-lo segurando um crucifixo, de alva, corda ao pescoço e olhar dirigido aos céus, o artista segue a interpretação tradicional do mártir cristão, iniciada nas artes plásticas, ao que tudo indica, por Aurélio de Figueiredo, em seu estudo para a cabeça do personagem (CHRISTO, 2018), exposto no salão de 1884<sup>12</sup>, e seguido por Décio Villares na litografia realizada em 1890, para a Igreja Positivista do Brasil<sup>13</sup>. Na base da maquete aparece a inscrição *Plaudite cives!*, adicionando certa ironia à representação.

A maquete de Tiradentes é diametralmente oposta à escultura *On ne passe pas*, com a qual Modestino alcançou o Prêmio Viagem de 1918. Nesta, o artista buscou força e determinação na representação do guerreiro gaulês, praticamente nu, com os músculos tensos e os “pés firmemente fincados no solo”<sup>14</sup>. Era uma alegoria à resistência francesa aos ataques alemães, em Verdun, durante a 1ª Guerra Mundial, que o artista desejava fundir em bronze e presentear à França<sup>15</sup>.

**11** “O nosso salão deste anno. Entre os gessos e os bronzes da esculptura O martyrio de Tiradentes”, *A Noite*, Rio de Janeiro, 25/8/1924, p.1.

**12** Catálogo ilustrado da Exposição Geral de Belas Artes de 1884.

**13** Décio Villares, *Tiradentes*, 1890. Litografia editada pela Igreja Positivista do Brasil.

**14** Como bem a descreveu F. M. Mascarenhas, em seus comentários ao salão de 1918. *Revista Americana*, Rio de Janeiro, outubro 1918, p. 192-193.

**15** *A Época*, Rio de Janeiro, 29/1/1918.





Figura 6 – A) Modestino Kanto, *On ne passe pas!* (*Revista Americana*, Out. 1918, p. 197). B) Modestino Kanto, *Plaudite cives!* (Foto: Maraliz Christó).

Petrus Verdié apresentou três maquetes destinadas ao monumento a Tiradentes, descritas, como vimos, pelo articulista do jornal *A noite*, sendo uma reproduzida no mesmo jornal. Pela imagem estampada, percebe-se ter o artista dado ao seu “Tiradentes” uma dramaticidade revolucionária, enfatizando a ação, com as mãos tensas amarradas à frente do corpo e a cabeça erguida, desafiadora, ainda em mangas de camisa, sem a alva dos condenados<sup>16</sup>. Pose definida pelo articulista como “atitude tribunícia, a Gambetta”, referindo-se, provavelmente, à escultura realizada por Jean-Paul Aubé (1837-1916), em Paris, para o monumento em homenagem a León Gambetta (1838-1882), importante político republicano francês<sup>17</sup>. A proximidade proposta é compreensível pela força do gesto e da cabeça de ambos os personagens, Gambetta e Tiradentes. Entretanto, tal dramaticidade desagradou parte da crítica. Mario da Silva escreveu em *O Jornal* ter o artista apresentado a “figura de um Tiradentes de dramalhão na interpretação de um mau ator”, afirmando igualmente que “esse heroísmo ou fé ou abnegação, se existem, existem na alma e não nas ‘poses’, e é essa alma que nos deve transmitir o artista” (SILVA, 1924, p. 3).

**16** Conhecemo-lo por uma foto publicada na Gazeta de Notícias, em 7/9/1924.

**17** O monumento foi inaugurado em 13 de julho de 1888 no Jardin des Tuileries, restando, hoje, apenas a escultura de Aubé trasladada para o Jardin Édouard-Vaillant, igualmente em Paris.

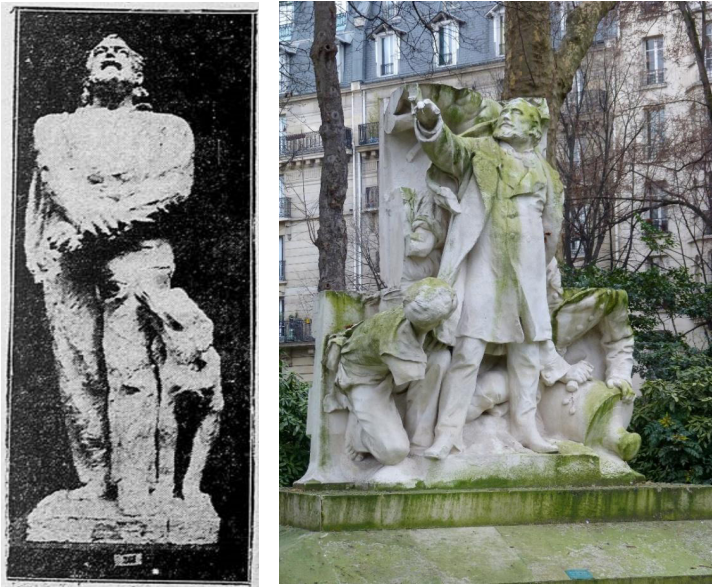


Figura 7– A) Petrus Verdié (*Gazeta de Notícias*, RJ, 7/9/1924); B) Vestígio do Monumento a Léon Gambetta (1888), Paris, descaracterizado em 1941.

Voltemo-nos para o projeto apresentado por Archimedes Memória. Nele o desenho do monumento a Tiradentes sugere uma postura esguia. A descrição do que deveria ser o monumento, presente no relatório do Presidente da Câmara, citada no início do nosso texto, acentua dever o personagem vestir a “túnica dos condenados”, porém sem expressar a “humildade dos arrependidos, mas um traço forte da altivez e fortaleza de animo”. Tanto as maquetes de Modestino Kanto quanto de Verdié escapam dessa descrição.

Sabemos que o escultor Francisco de Andrade apresentou para o concurso uma maquete destinada ao monumento a Tiradentes. Não sabemos, todavia, se a escultura atual corresponde à ideia original do artista ou foi adaptada à concepção que dela fazia o próprio Presidente da Câmara, manifesta, posteriormente, no Livro do Centenário.

Ao ser menos narrativa, a escultura de Francisco de Andrade difere das concebidas por Kanto e Verdié. Andrade buscou a monumentalidade, representando Tiradentes estático, de alva longa, reforçando seu eixo vertical, situando as mãos do personagem cruzadas sobre o peito, discretamente algemadas. A atenção repousa sobre a cabeça, de cabelos e barbas longas, fronte

larga, ligeiramente franzida, a olhar para o infinito. Maria Alice Milliet, em seu livro *Tiradentes: o corpo do herói*, diz a escultura ter como paradigma *Balzac*, de Rodin (MILLIET, 2001); possível, se pensarmos na verticalidade do manto apresentado pelo escritor. Entretanto, a cabeça de Tiradentes é bem menos expressiva. Sua pose, com os braços cruzados sobre o peito e face serena, é facilmente encontrada em outras esculturas, menos modernas que as de Rodin, a exemplo de um segundo monumento a Gambetta, realizado por Jules Dalou (1838–1902) e inaugurado em 1905, na cidade de Bourdeaux, França. Interessante observar que, no desenho de Archimedes Memória, a figura do herói igualmente apresenta-se ereta, frontal e de túnica<sup>18</sup>.

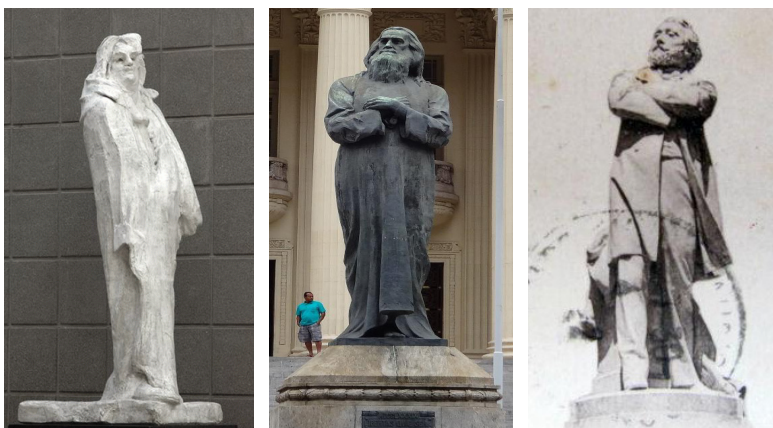


Figura 8 – A) Auguste Rodin, *Balzac*, 1898, Musée d’Orsay, Paris. B) Francisco de Andrade, *Tiradentes*, Palácio Tiradentes. C) Jules Dalou, *Gambetta*, c. 1905, Bourdeau (cartão-postal).

A escultura de Francisco de Andrade também não foi uma unanimidade em sua época. O crítico Terra de Senna, por exemplo, ironicamente, assim a ela se referiu: “...obelisco estylizado em Tiradentes, ou Tiradentes estylizado em obelisco...”<sup>19</sup>. Em 1929, quando o gesso de Modestino Kanto participou da exposição no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, um articulista do jornal *A Gazeta*, de São Paulo, lamentou o fato de a obra con-

**18** Ver: Revista *Architectura no Brasil*, v. I, n. 4, 1922 e Projeto para o Palácio Tiradentes – Perspectiva, em ALENCAR, 2010.

**19** D. Quixote, Rio de Janeiro, 1926.

cebida por Modestino não estar defronte à Câmara dos Deputados e, em seu lugar, encontrar-se “um boneco sem movimento, nem expressão”<sup>20</sup>.

Percebe-se que, para a crítica, as obras de Petrus Verdié e Francisco de Andrade ocupavam posições opostas: uma expressiva de mais, outra de menos. Já a de Modestino Kanto estaria em um meio termo.

## AS POLÊMICAS DO CONCURSO

O leitor deve ter percebido algumas lacunas em nosso relato sobre o concurso e se indagado: o que aconteceu com a participação de Petrus Verdié? No parecer da comissão do CSBA, os pseudônimos foram apresentados “pela ordem do valor das respectivas maquetes”, sendo o de Verdié o primeiro. Entretanto, na tabela em anexo não há registro de que lhe tenham atribuído obras.

O concurso para as esculturas decorativas da fachada da nova Câmara dos Deputados foi marcado por grandes polêmicas. Para segui-las trabalhamos com três fontes: o edital do concurso, as atas do Conselho Superior de Belas Artes da ENBA e os jornais do período. Como nos lembra Ginzburg, o historiador vive de indícios; não temos a ambição de entender todos os meandros das polêmicas, difíceis de ser percebidos pelos próprios envolvidos à época. Nós nos preocupamos com o encadeamento do processo e o que ele pode nos revelar sobre as condições de produção da obra analisada.

A maior polêmica surgiu em torno do primeiro artigo do edital: “Só poderão concorrer escultores brasileiros”. Artigo que visava proteger os artistas nacionais, face às vicissitudes de um mercado normalmente rarefeito de encomendas oficiais e disputado também pelos estrangeiros. Vale lembrar que, um ano antes, em São Paulo, se inaugurava o monumento do Ipiranga, realizado por dois italianos: Ettore Ximenes, escultor, e Manfredo Manfredi, arquiteto.

Entre os que concorreram ao concurso da Câmara dos Deputados estava, como visto, Petrus Verdié (1875-1951), nascido em Firminy, no centro da França. No final da década de 1880, o artista estudara em Toulouse<sup>21</sup>, como também na École des Beaux-Arts, de Paris. Se declarava discípulo de

---

**20** A Gazeta, São Paulo, 22/10/1929.

**21** Em 1888, recebeu o primeiro prêmio, entre os alunos, no Curso de Ornamentação. *Journal La Dépêche : journal quotidien. Journal de la Démocratie du Midi (Toulouse), 4/10/1888.*

Falguières e Mercié<sup>22</sup>, tendo exposto em alguns salões da capital francesa. Chegara ao Brasil com a esposa, em 1910<sup>23</sup>, aos 35 anos. Aqui, participou das Exposições Gerais de Belas Artes, desde 1911<sup>24</sup>, quando recebeu Menção Honrosa de Primeiro Grau. Tornou-se professor extraordinário de Escultura de Ornatos da ENBA em 1912, e efetivo em 1920.

Modestino Kanto nunca deixou de protestar quanto à participação do francês Verdié no concurso, dirigindo-se aos responsáveis diretos, primeiro ao Ministério da Justiça, mais tarde ao Presidente da Câmara dos Deputados. Juntamente com Paulo Mazzuechelli, Alvim Pinto<sup>25</sup>, Francisco de Andrade e Magalhães Corrêa, Modestino Kanto endereçou à Câmara manifesto contrário à participação de Verdié, publicado no *O Jornal*, de 13 de setembro de 1923, onde denuncia:

Outra irregularidade, é um artista francez ter sido naturalizado brasileiro, por acto de 30 de julho, publicado no 'Diario Official', do dia seguinte (31), que pela lei começou a ter valor três dias depois, se achar inscripto, quando o encerramento se deu no referido dia 30.

O concurso teve várias idas e vindas, difíceis de ser acompanhadas com precisão. Em entrevista ao jornal *A Noite*, Modestino Kanto buscou historiar o ocorrido. Segundo ele, o concurso foi aberto em 29 de abril e encerrado em 29 de julho de 1923. Verdié teria se inscrito em 27 de julho, ainda não naturalizado. Como Kanto protestou, o Ministro da Justiça prorrogou por 30 dias o prazo para a inscrição, mas o fez um dia depois do encerramento, o que, ainda segundo o escultor, não seria regular. Nesse momento, Modestino Kanto teria apelado à Sociedade Brasileira de Belas Artes, da qual era membro, e esta conseguiu que o ministério revogasse a prorrogação, estabelecendo prazo de cinco dias para serem entregues os trabalhos pelos artistas inscritos. A inscrição de Verdié seria considerada? Ante ao impasse, a Mesa da Câmara dos Deputados decidiu anular o concurso, abrindo

---

**22** Catálogos da ENBA.

**23** Vieram no pacote holandês Hollandia. "Movimento do Porto, Entradas", *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 14/6/1910.

**24** Petrus teria participado das EGBA de 1911, 1912, 1914, 1924, 1925, 1926, 1927,

**25** Provavelmente, um dos concorrentes não classificados, que conhecemos apenas pelo pseudônimo.

um segundo, no qual não se inscreveu, ainda segundo Modestino, Petrus Verdié. Entretanto, a comissão indicada pelo CSBA da ENBA, formada pelos professores Corrêa Lima e Archimedes Memória, teria considerado as maquetes de Verdié em seu parecer, o que levou a Mesa da Câmara a não o aceitar integralmente. Nas palavras de Kanto, a mesa “reconheceu a parcialidade desses juízes e resolveu substituir com seu próprio critério a animosidade ilegal dos Srs. Memória e Corrêa Lima”<sup>26</sup>.

Em síntese, Modestino Kanto acusa o CSBA, particularmente Corrêa Lima e Archimedes Memória, de proteger Petrus Verdié por este ser professor da ENBA e membro da CSBA. Utiliza a Sociedade Brasileira de Belas Artes para se contrapor à CSBA, conseguindo que Arnolpho Rodrigues de Azevedo, Presidente da Câmara dos Deputados, rejeitasse parte do parecer da CSBA. A Sociedade Brasileira de Belas Artes, em agradecimento, tornou Arnolpho sócio benemérito<sup>27</sup>.

Igualmente, em sua entrevista, Modestino Kanto acusou a comissão do CSBA de manobrar para que Verdié executasse o monumento a Tiradentes, para o qual o professor da ENBA apresentou três maquetes:

Sem estar inscripto e violando as condições do concurso, o Sr. Petrus Verdier (sic) foi classificado em primeiro lugar, pelos representantes do Conselho Superior de Bellas Artes, sendo o segundo lugar conferido ao Sr. Francisco Andrade, que aquelles juises queriam que fosse fazer os pylones, a que não concorrera, pois também desejavam dar a estatua de Tiradentes ao Sr. Verdier.

É possível entender a disputa em torno da execução do monumento a Tiradentes. Tratava-se da representação do maior herói nacional, facilmente reconhecível pela população, em posição de destaque no meio da praça, em grande tamanho. As outras figuras eram alegóricas, sem nenhum apelo popular. Os personagens reais presentes nas representações das proclamações da Independência e da República foram trajados à moda antiga, posicionados sobre os pylones; sendo difícil, por exemplo, reconhecer no alto do edifício D. Pedro I ou Deodoro da Fonseca, montados nos respectivos cavalos, ves-

**26** A Noite, Rio de Janeiro, 6/6/1924, p. 1. Corrêa Lima, obviamente, rebateu as acusações (A Noite, Rio de Janeiro, 12/6/1924).

**27** O jornal, Rio de Janeiro, 7/4/1924.

tidos como romanos. A maior visibilidade da escultura de Tiradentes traria maior visibilidade também a seu autor.

Voltando, mais uma vez, à tabela em anexo, dos 18 inscritos no concurso, nove propuseram maquetes para o monumento a Tiradentes, sendo que dois apresentaram mais de uma. Pode-se, também, verificar ser o pagamento relativo a Tiradentes individualmente o maior, em comparação aos dos outros elementos escultóricos da fachada da Câmara dos Deputados. O maior número de maquetes propostas foi para Tiradentes, seguido dos dois grupos para os pylones, as proclamações da Independência e da República, não por acaso os mais complexos e de maiores valores, porém a serem divididos pelo número de artistas responsáveis. Embora não seja nosso foco, vale registrar que o menor preço pago por uma das esculturas da fachada do Palácio Tiradentes foi à Liberdade e à Autoridade; talvez, não coincidentemente, destinadas à única mulher presente entre os inscritos classificados: Maria de Assis Mattos (1891-1959), hoje praticamente desconhecida<sup>28</sup>.

Outra questão a gerar polêmica foi a não apresentação ao público das maquetes durante o concurso, o que foi cobrado também por Modestino Kanto e por vários jornalistas<sup>29</sup>. Provavelmente, a exposição das maquetes de Verdié e de Kanto nas EGBA de 1924 seja a tentativa de dar ao público a oportunidade de um julgamento próprio.

## RELAÇÕES CONTURBADAS DE MODESTINO KANTO

Concluídas as obras e inaugurado o Palácio Tiradentes, em 6 de maio de 1926, Modestino Kanto concedeu entrevista a Angyone Costa, publicada em *O Jornal*, no início de outubro, na qual aparece uma foto da maquete de Tiradentes, em seu ateliê<sup>30</sup>. Angyone realizou no período uma série de visitas a ateliês de artistas, onde os entrevistava. Posteriormente, compilou as entrevistas no conhecido livro *As inquietações das abelhas*. Em sua introdu-

---

**28** Maria de Assis Mattos realizou duas esculturas de menor valor; entretanto, com a soma de ambas ela recebeu mais do que Carlos Meirelles ou Honorio da Cunha Mello ou, ainda, Joaquim Rodrigues Moreira Jr., responsáveis, respectivamente, pelas esculturas representativas do Comércio, da Indústria e da Agricultura. Interessante também observar ter Maria inscrito o maior número de maquetes entre os concorrentes.

**29** A exemplo da Carlos Rubens, Terra de Senna. D. Quixote, Rio de Janeiro, 17/10/1923

**30** COSTA, Angyone, *O Jornal*, 10/10/1926. Republicada em COSTA, 1927, p. 224-235.

ção, apresenta rapidamente os artistas entrevistados, sendo surpreendente a forma como se refere a Modestino Kanto:

Modestino é um psychopatha de quem se deve esperar, segundo as contingencias da vida, ou a realização de uma obra prima ou a produção de bonecos de fancaria. Não terá meio termo. Tem condições para crear um grande nome; mas, pode tambem annular-se e se nivelar na mais chata mediocridade. Será o rumo material da vida que lhe indicará os horizontes da arte. Essa fatalidade está na sua psychosse, no destino do seu temperamento, incoherente e morbido. Nesta primeira phase, em que o seu talento estagna, improductivo e nullo, trabalhado por amargo scepticismo que o faz descreer dos homens, Modestino Kanto apresenta uma estatua de vastas proporções, On ne passe pas, obra forte por qualquer lado que a crítica procure observá-la. (COSTA, 1927, p. 16)

Angyone Costa expressa uma visão romântica do gênio criador, marcada pelos termos “fatalidade”, “destino”, “temperamento”... e pela contundência da afirmação “Modestino é um psychopatha”. O crítico compartilha de certo consenso na imprensa ao referir-se a Modestino como artista combativo. No mesmo ano, em julho de 1926, a revista *O Malho* havia publicado uma caricatura realizada por Henrique Cavalleiro, mostrando sete integrantes da Sociedade Brasileira de Belas Artes, com legenda nomeando-os e apondo-lhes alguma característica. Modestino Kanto foi descrito como o “Microbio do protesto”, representado com o corpo magro afundado em uma poltrona, desgrenhada cabeleira e dedo em riste, apontando para José Mariano Filho. Apoiada à poltrona, encontra-se uma faca, sem que possamos ler o que está escrito na lâmina. Modestino mergulhado na poltrona e a faca nos trazem à lembrança a imagem de Marat assassinado, de Jacques-Louis David, reforçando uma leitura jacobina do escultor. Interessante o contraste entre as representações dos dois artistas negros presentes na caricatura, Modestino Kanto e João Timótheo da Costa: enquanto o primeiro é o desalinhado “Micróbio do protesto”, o segundo é o impecável “Amigo de todos os governos”.



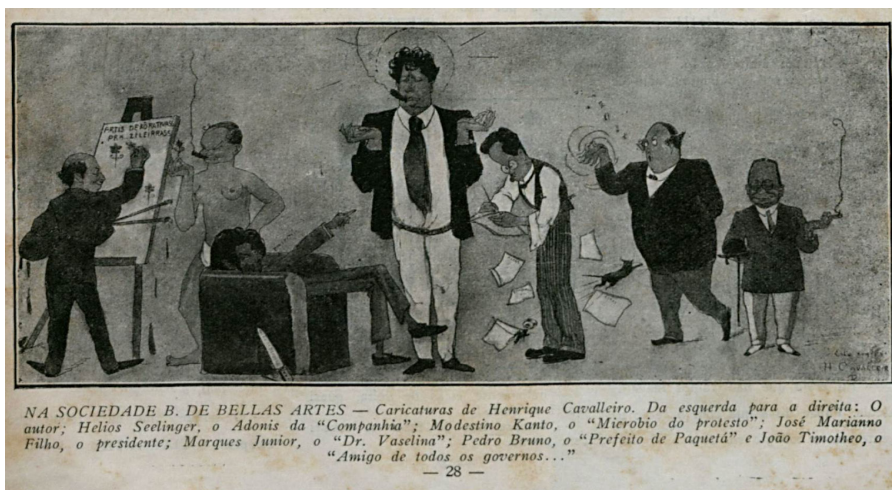


Figura 9 – *O Malho*, 3/7/1926.

Modestino Kanto iniciou, em 1905<sup>31</sup>, os estudos no Liceu de Artes e Ofícios; em 1908, aos 19 anos, entrou para a ENBA, apresentando uma trajetória inquieta: matriculou-se a princípio em pintura, transferindo-se para estatuária no ano seguinte, sendo aluno de Rodolpho Bernardelli, e, a partir de 1910, de Corrêa Lima. Passou a expor nas EGBA de 1911 em diante, conquistando o Prêmio Viagem, em 1918, com o gesso *On ne passe pas*, competindo com Francisco de Andrade<sup>32</sup>.

Modestino Kanto adiou sua ida a Paris, partindo apenas em 4 de agosto de 1920<sup>33</sup>. Pensamos, inicialmente, ser o adiamento da viagem a Paris motivado pelo desejo de participar do concurso para professor catedrático de Escultura de Ornatos, da ENBA, ministrada por Petrus Verdié, como substituto. O jornal *O Paiz* chegou a noticiar o nome de Modestino Kanto entre os inscritos<sup>34</sup>. Entretanto, segundo a ata do CSBA, de 27 de fevereiro de 1920, concorreram apenas Petrus Verdié, Antonio Virzi e Armando Ma-

**31** O Globo, Rio de Janeiro, 2/5/1960, p. 2.

**32** Votaram nele, Modesto Brocos, Armando Magalhães, Corrêa e Adalberto Mattos; votaram em Francisco de Andrade, Augusto Girardet, Honorio da Cunha e Mello. Ata da Sessão do Conselho Superior de Belas Artes realizada a 30 de agosto de 1918. Arquivo Museu D. João VI.

**33** D. Quixote, Rio de Janeiro, 4/8/1920, e Honorio da Cunha e Melo.

**34** Relação completa dos nomes citados pelo O Paiz, de 5/1/1920: Petrus Verdié, Cunha e Mello, Magalhães Correia, Bibiano Silva, Pinto Couto e Modestino Kanto.

galhões Corrêa. Se não foi para participar do concurso, é possível que Modestino Kanto tenha adiado a viagem, tentando um auxílio da prefeitura do Rio de Janeiro, por ser professor do município, o que de fato conseguiu<sup>35</sup>.

Em entrevista concedida ao jornal *A Época*, antes da viagem, Modestino diz ir à França estudar a obra de Rodin<sup>36</sup>. Em 10 de outubro de 1926, na entrevista, agora concedida a Angyone Costa<sup>37</sup>, o artista brasileiro falou de sua decepção ao se confrontar com as obras expostas no Museu Rodin:

... no dia em que fui ao Museu Rodin, toda a admiração eclipsou-se! Só ahi tive a revelação do cabotinismo tremendo desse escultor. Antes nunca tivesse transposto as portas do famoso museu. Um horror! Coisas ha, como a ‘Porta do Inferno’, em que se vêem composições tão absurdas, que transformam a mais forte admiração na mais aniquiladora indiferença. Saí do Museu Rodin com o meu ídolo quebrado e nunca mais procurei seguir ninguém. (COSTA, 1927, p. 234)

Igualmente, sintetiza sua estadia em Paris e as discoórdias na Academie Julien:

Desiludido, tambem, procurei demorar pouco na frequência dos ‘ateliers’ de Paris. Levei o meu tempo de preferencia a ver museus, a frequentar galerias. E vou dizer porque assim dirigi os meus passos. Chegando a Paris, matriculei-me na Academie Julien e lá tive como professores, no mesmo curso, simultaneamente, os dois grandes estatúarios, Landwsky (sic)<sup>38</sup>, pae, e Bouchard. Dois grandes estatúarios, realmente, mas dois methodos de ensino totalmente diferentes. O que um ensinava á noite, o outro destruía no dia seguinte. (COSTA, 1927, p. 234-235)

**35** A Noite, Rio de Janeiro, 16/7/1920.

**36** A Época, Rio de Janeiro, 22/1/1919

**37** COSTA, Angyone, O Jornal, 10/10/1926. Republicada em COSTA, 1927, p. 224-235.

**38** Provavelmente, Paul Landowski Maximilien (1875-1961), responsável por esculpir o Cristo Redentor baseado nos riscos de Carlos Oswald.

Como resultado, Modestino Kanto se desentendeu com ambos os professores e abandonou o curso, retornando seis meses antes de concluída a pensão, em setembro de 1921; quando reassumiu sua cadeira de professor no Liceu e no Instituto Profissional João Alfredo, do município. Até o concurso da Câmara dos Deputados, empenhou-se em pequenas encomendas, como bustos de personalidades ligadas à cultura, principalmente ao teatro; trabalhou para a Exposição do Centenário da Independência; para as sociedades carnavalescas (Club Tenentes do Diabo, Club dos Democráticos); e dedicou-se ao magistério.

Ainda na entrevista a Angyone, advogou contra a existência dos prêmios de viagens ao estrangeiro, embora dele tenha se beneficiado:

Enquanto não crearmos dificuldade aos prêmios de viagens, não teremos conseguido formar os alicerces da nossa arte. Artista que vae á Europa é artista que se despersonaliza. Para mantermos o sentimento nativista na arte brasileira precisamos fazer gerações de artistas exclusivamente brasileiros, discípulos de outros brasileiros, que não tenham mescla de estrangeirismo em sua arte. (COSTA, 1927, p. 228)

O momento mais contundente da entrevista é quando o escultor se indis põe contra os arquitetos:

As artes plasticas vivem no Brasil asphyxiadas pela architectura, que atrophia, sobretudo a estatuaria. O escultor, no Brasil, é o operario, o assalariado, enquanto o architecto é o doutor, o homem de anel e canudo, que se fórma para mandar. (COSTA, 1927, p. 230)

A Capital Federal passou por profundas transformações urbanas, principalmente nos governos de Pereira Passos (1902-1906) e Carlos Sampaio (1920-1922), o que permitiu a abertura da Avenida Central, Avenida Beira-Mar, remodelação do porto e a construção da Avenida Rodrigues Alves. Vários prédios públicos e privados foram construídos ao longo do período, a exemplo do Palácio Pedro Ernesto e do Palácio Tiradentes, verificando-se a incorporação nos projetos de esculturas decorativas, ao gosto eclético. Nesse contexto, Modestino questionava a dependência dos escultores e como era percebido o estatuto social do artista.

Modestino Kanto, na entrevista a Angyone, criticou o arquiteto José Marianno Filho, então diretor da ENBA e presidente da Sociedade Brasileira de Belas Artes, conhecido defensor da arquitetura neocolonial, atacando-o de ser indiferente em relação à pintura e à escultura, assim como atacou o escritório de arquitetura Heitor de Mello. Segundo o historiador da arquitetura Yves Bruand, o referido escritório foi a primeira organização comercial de arquitetura no Brasil dedicada ao desenvolvimento de projetos, acompanhamento e fiscalização de obras, sendo responsável por importantes construções no período (BRUAND, 1981). Quando Heitor de Mello faleceu, em 1920, Archimedes Memória, seu genro, o sucedeu na direção do escritório, onde trabalhava desde o início de sua vida profissional, em 1918.

As palavras de Modestino são contundentes:

Apenas, no Brasil, o architecto não é um indivíduo, um homem. É uma collectividade, um escriptorio. O grande inimigo das artes plásticas brasileiras é o escriptorio Heitor de Mello, hoje entregue aos Srs. Memoria e Cuchet. Este escriptorio... representa uma longa historia de perfidias, intrujices, na vida artística do Rio. Fundado por Heitor de Mello [...] seu fundador nunca passou, artisticamente, de uma 'blague'. Não projectava, não ensinava, nada sabia. Tudo no seu escriptorio, a ver pelas proprias construcções, apontadas como perfeitas, por alguns entendidos, era trabalho de cópia, de catalogo, reproduzido em todas as revistas, de preferencia francezas, de que o escriptorio é bem servido.[...] No seu escriptorio ele representava como que a função de diretor, que olhava, assignava e... impunha o preço. Tudo quanto se fazia ali era trabalho do Sr. Cuchet, que continúa a representar o mesmo papel, sendo quem salva as situações difficeis, creadas antigamente por Heitor de Mello e agora reproduzidas pelo seu digno successor e discípulo amado, Archimedes Memoria! Nunca vi alumno tão parecido com o mestre! A ignorância de um foi ampliada, se é possível, no outro, de maneira que Memoria é bem o complemento de Heitor de Mello. Ambos reunidos jamais formaram uma individualidade, por isso que esta pertencia e pertence toda inteira ao 'escriptorio'. Memoria, apesar da propaganda que faz em contrario, soffre de um atavismo irremediavel de

deficiência mental. O dom divino da inteligência não o enfeitiçou com a magia dos seus philtros e amavios. Dahi o domínio integral do escritório.

Este sim, tem existencia real e applica-a em fazer mal ao bom gosto, ás artes, em geral, pela preocupação absorvente de lucro, de ganho fácil e immediato. O ‘escritorio’ tem sido verdadeiro entrave ao desenvolvimento do genio plastico nacional. Foi assim nas obras importantes e vultuosas da Exposição do Centenario (..) igualmente procedeu, ha pouco, com a Camara dos Deputados, impondo condições, determinando e officializando o máo-gosto, de sorte que, **se não fosse o presidente da Camara e mais o consciencioso tecnico posto ali a superintender as obras de sua construção**, essa casa do Congresso seria um aleijão a atestar tanto em conjuncto como nos mínimos detalhes, a mentalidade artística do ‘escritorio’. (COSTA, 1927, p. 232-233, grifos nossos)

Essa longa citação se justifica pelo que em si expressa e por suas consequências.

Archimedes Memória era não só diretor do escritório de arquitetura responsável pelo projeto do Palácio Tiradentes, mas também professor interino da cátedra de Desenho de Ornatos e Composições Elementares de Arquitetura da ENBA e tornar-se-ia professor catedrático efetivo na mesma cadeira, nos três últimos anos do Curso Especial de Arquitetura, por decreto do presidente da República, Affonso Penna, em 11 de novembro de 1926 (ALENCAR, 2010). Nesse momento sensível, um mês antes de ser nomeado, Archimedes Memória sentiu-se difamado pela entrevista de Modestino Kanto a Angyone Costa. Com base na execrada lei de imprensa<sup>39</sup>, Archimedes ofereceu queixa-crime contra Modestino por injúria. O escultor foi condenado, em 1ª instância, a dois meses de

---

**39** Projeto original do senador paulista Adolfo Gordo, a primeira lei de imprensa no Brasil (Decreto n. 4.743, de 1923) ficou conhecida como “lei infame”. Invocava o lema da liberdade com responsabilidade, visando reprimir a chamada imprensa proletária, mantida pelos trabalhadores.

prisão e um conto de réis de multa<sup>40</sup>; mas absolvido, por unanimidade, ao apelar à 2ª instância<sup>41</sup>.

Considerou-se não haver injúria, embora o estilo de Modestino Kanto fosse reconhecidamente veemente e descortês, assim como as críticas ao escritório Heitor de Mello violentas, talvez injustas e apaixonadas. Segundo a defesa, outro intuito não teve o escultor senão o de mostrar a necessidade da reforma da Escola de Belas Artes, que daria predomínio ao Curso de Arquitetura em detrimento das artes plásticas no Brasil<sup>42</sup>. Archimedes Memória foi obrigado a assumir as custas do processo, tendo Modestino desistido do que lhe deveria ser pago, em favor dos pobres da irmã Paula. O caso teve ampla repercussão nos periódicos, recebendo Modestino Kanto o apoio dos jornalistas, em maioria, contrários à Lei de Imprensa, considerada restritiva também ao “direito de crítica artística”<sup>43</sup>. Em comemoração à absolvição, a Sociedade Brasileira de Belas Artes ofereceu a Modestino Kanto e a seu advogado, também jornalista, uma festa<sup>44</sup>. Ao que parece, a Sociedade se pronunciou em apoio ao escultor<sup>45</sup>, apesar de as críticas de Modestino terem resvalado também em seu presidente, José Mariano Filho.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nossa análise centrou-se nas condições de produção da maquete em gesso *Plaudite cives!*, de autoria de Modestino Kanto.

Ela não surgiu por vontade exclusiva de seu autor. A maquete foi realizada objetivando participar do concurso promovido pela Câmara de Deputados para as obras decorativas da fachada do Palácio Tiradentes e para o Monumento ao herói, situado em frente ao prédio. Como toda a escultura pública, ela se submeteu a um processo específico de criação, que necessita ser historicizado, como nos lembra, em vários escritos, Paulo Knauss. Vimos

---

**40** O Combate (SP), 10/12/1926; Jornal do Comércio (AM), 11/12/1926.

**41** Correio da Manhã (RJ), 16/1/1927; Correio da Manhã (RJ), 18/1/1927; e vários outros.

**42** “Sentença que absolveu Modestino Kanto”, Correio da Manhã (RJ), 24/3/1927.

**43** Jornal do Brasil (RJ), 14/1/1927.

**44** O Jornal (RJ), 1/3/1927.

**45** Jornal do Brasil (RJ), 14/1/1927

que o projeto de Archimedes Memória e F. Cuchet já colocava parâmetros claros para sua concepção: deveria ser uma figura esguia, com a túnica dos condenados, sem apresentar a “humildade dos arrependidos, mas um traço forte da altivez e fortaleza de animo”. A identificação de algumas maquetes destinadas ao concurso possibilitou ver para além do projeto vencedor e analisar como os artistas se aproximaram, ou não, do ambicionado por Archimedes Memória e F. Cuchet.

O concurso nos ofereceu a oportunidade de percebermos as redes de relações estabelecidas entre o escritório Heitor de Mello, a Escola Nacional de Belas Artes, a Sociedade Brasileira de Belas Artes e os artistas envolvidos no próprio concurso. Uma relação tensa, visando ao controle de um diminuto mercado.

Modestino Kanto, sendo ou não um “psicopata”, no dizer de Angyone Costa, ou o “Micróbio do protesto”, como Henrique Cavallero o definiu em sua caricatura, teve a capacidade de, em vários momentos, problematizar as relações entre a ENBA, o CSBA e o escritório Heitor de Mello, tendo como figura principal o prof. Archimedes Memória. Por meio do concurso, igualmente, percebemos como Modestino Kanto acionou a Sociedade Brasileira de Belas Artes, de que era membro fundador, para corrigir o que julgava ser injusto, principalmente a participação de um concorrente estrangeiro. Também acompanhamos o esgarçamento das relações entre Modestino Kanto e o arquiteto/professor da ENBA Archimedes Memória, que acionou a execrada Lei de Imprensa, apresentando queixa-crime por injúria contra o escultor.

Voltando ao tema do seminário, envolvendo professores-alunos-artistas, o estudo das condições de produção da maquete *Plaudite cives!* nos leva a perceber uma relação muito mais complexa do que a expressa pela dedicatória “ao mestre com carinho”...

## ANEXO

Tabela

Pseudônimo ★	Nome do artista★★	Maquetes apresentadas pelos artistas★	Assunto atribuído pelo Parecer Comissão CSBA/ENBA ★★★	Autoria final★★★★	Preço inicial proposto pelo edital ★★★	Preço proposto pela comissão do CSBA/ENBA ★★★
“Patria e Liberdade”	Armando Magalhães Corrêa (1888-1944)	1 Liberdade, 1 Autoridade, 1 Agricultura, 1 Commercio, 1 Industria, 1 Viação, 2 Victoria.	Agricultura Comércio Indústria Viação	Independência	45:000	50:000
				(junto com Hildegardo Leão Velloso e Modestino Kanto)	(a ser dividido pelos 3 escultores)	(a ser dividido pelos 3 escultores)
				República	45:000	50:000
				(junto com Hildegardo Leão Velloso e Modestino Kanto)	(a ser dividido pelos 3 escultores)	(a ser dividido pelos 3 escultores)
“Omnia Mecum Porto”	Carlos Meirelles (?-?)	2 grupos para os pylones (Independência e República) 1 Ordem, 1 Progresso.	Agricultura Comércio Indústria Viação	Comércio	7:000	9:000
“Avante”	Francisco de Andrade (?-?)	1 Liberdade, 1 Autoridade, 2 grupos para os pylones (Independência e República) 1 Ordem, 1 Progresso. <b>1 Tiradentes,</b>	Independência Proclamação da República	<b>Tiradentes</b>	<b>35:000</b>	<b>25:000</b>



“Amazonas”	Hildegardo Leão Velloso (1899-1966)	2 grupos para os pylones (Independência e República) <b>1 Tiradentes</b>	Independência Proclamação da República	Independência (junto com Armando Magalhães Corrêa e Modestino Kanto)	45:000 (a ser dividido pelos 3 escultores)	50:000 (a ser dividido pelos 3 escultores)
				República (junto com Armando Magalhães Corrêa e Modestino Kanto)	45:000 (a ser dividido pelos 3 escultores)	50:000 (a ser dividido pelos 3 escultores)
“Apollo”	Honorio da Cunha Mello (?-1949)	1 Ordem 1 Progresso	Agricultura Comércio Indústria Viação	Indústria	7:000	9:000
“Agasias”	João Zaco Paraná (1884-1961)	1 Autoridade 1 Agricultura, 1 Commercio, 1 Viação, 1 Industria, 1 Ordem, 1 Progresso, 1 Victoria,	Ordem Progresso	Ordem Progresso	25:000 (cada)	20:000 (cada)
“Alo”	Joaquim Rodrigues Moreira Jr. (1886- ?)	1 Agricultura, 1 Viação 1 Industria.	1 Vitória	Agricultura	7:000	9:000
“Chrystus”	Maria de Assis Mattos (1891-1959)	1 Liberdade, 1 Autoridade, 1 Commercio, 1 Agricultura, 1 Viação, 1 Industria, 1 Victoria, 6 grupos para os pylones (Independência e República)	Liberdade Autoridade	Liberdade Autoridade	7:000	7:000

“Alea Jacta Est” ou “Plaudite Cives Alea Jacta est”	<b>Modestino Kanto (1889-1967)</b>	2 grupos para os pylones (Independência e República) <b>1 Tiradentes</b>	Agricultura Comércio Indústria Viação	Independência	45:000	50:000
				(junto com Armando Magalhães Corrêa e Hildegardo Leão Velloso)	(a ser dividido pelos 3 escultores)	(a ser dividido pelos 3 escultores)
“Juventas”	Paulo Mazzucchelli (1889-1865)	1 Liberdade 1 Autoridade 1 Victoria. - 1	1 Vitória	Viação	7:000	9:000
				2 Vitórias	8:000 (cada)	10:000 (cada)
“Paulo d’Aire”	Petrus Verdié (1875-1951)	1 Agricultura, 1 Viação, 1 grupo para os pylones: Proclamação da República. 1 Ordem, 1 Progresso, <b>3 Tiradentes,</b>	<b>Tiradentes</b>			
Não classificados *****						
“Alvaro Antonio”		<b>2 Tiradentes</b>				
“Avante”		2 grupos para os pylones, (Independência e República) 1 Liberdade 1 Autoridade 1 Ordem, 1 Progresso, <b>1 Tiradentes.</b>				
“Cruzeiro do Sul”		<b>1 Tiradentes</b>				
“Esculapio”		1 Vitória, <b>1 Tiradentes</b>				
“Libertas”		<b>1 Tiradentes.</b>				

“S.P.”		2 grupos para os pylones (Independência e República) 1 Viação, 1 Comercio, 1 Industria, 1 Lavoura,				
“S. Paulo”		2 grupos para os pylones (Independência e República) 1 Ordem 1 Progresso				
“Tupy”		2 estatuas da Victoria 1 Liberdade 1 Autoridade				

\*Ata de encerramento do concurso, 17/12/1923. In: AZEVEDO, 1926.

\*\*\* Ata da sessão do Conselho Superior de Belas Artes realizada em 14 de maio de 1924. Livro de Atas do Conselho Superior de Belas Artes 1916/1929. Arquivo Museu D. João VI (Encadernados, pasta nº 6161).

\*\*\*\* *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19/8/1924.

\*\*\*\*\* Ao que parece, os escultores Alvim Pinto e Martins Ribeiro participaram sob alguns dos pseudônimos relativos a maquetes não classificadas.

**Maraliz de Castro Vieira Christo** é Doutora em História pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Foi bolsista da Foundation Getty junto ao Institut National d’Histoire de l’Art de Paris (2003–2004). Recebeu o Grande Prêmio Capes de Tese em 2006 (concedido à melhor tese defendida em 2005 no conjunto das grandes áreas de Ciências Humanas, Ciências Sociais Aplicadas e Linguística, Letras e Artes). Fez estágio pós-doutoral na Universitat Jaume I de Castelló, Espanha, e na Escuela Nacional de Antropología e Historia (INAH), México. Atualmente é professora titular de História da Arte do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), pesquisadora do CNPq e da Fapemig, membro do Comitê Brasileiro de História da Arte.

## REFERÊNCIAS

- ALENCAR, A. T. S. de. *Archimedes Memória*: “O futuro ancorado no passado”. Dissertação (Mestrado em Ciências da Arquitetura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.
- AZEVEDO, A. R. de. “Memória histórica e descritiva do novo Palácio Câmara dos Deputados”. In: *Livro do Centenário da Câmara dos Deputados (1826-1926)*. Rio de Janeiro: Empresa Brasil, 1926. (volume especial)
- BRUAND, Y. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. Tradução de Ana M. Golberger. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- CHRISTO, M. C. V. “Tiradentes: o dilema dos irmãos Aurélio de Figueiredo e Pedro Américo”. In: *Coleções em diálogo*: Museu Histórico Nacional e Pinacoteca de São Paulo. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2018.
- COSTA, A. *A inquietação das abelhas* (O que dizem nossos pintores, escultores, arquitetos e gravadores, sobre as artes plásticas no Brasil). Rio de Janeiro: Pimenta e Melo Cia, 1927.
- GABLER, L. “Conselho Superior de Belas-Artes” Jun. 2019. *Dicionário da Administração Pública Brasileira da Primeira Republica*. Disponível em: <http://mapa.an.gov.br/index.php/dicionario-primeira-republica/787-conselho-superior-de-belas-artes>.
- MILLIET, M. A. *Tiradentes: o corpo do herói*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- RIBEIRO, N. P. “Iconografia da Primeira República: a alegoria e o ecletismo carioca”. In: *XXXII Colóquio CBHA 2012 – Direções e Sentidos da História da Arte*. Universidade de Brasília, Outubro 2012.
- SILVA, M. da. Belas Artes. O salão de 1924 – A Escultura. *O Jornal*, Rio de Janeiro, p. 3, 21 ago. 1924.



**AO MESTRE COM CARINHO...  
MEMÓRIAS DE PROFESSORES**

**COMUNICAÇÕES**



# ALMIR PAREDES CUNHA: ALUNO, PROFESSOR E DIRETOR DA EBA-UFRJ

*Almir Paredes Cunha*

## RESUMO:

O presente artigo descreve as minhas atividades como aluno, professor e diretor, na antiga Escola Nacional de Belas Artes da Universidade do Brasil e na atual Escola de Belas Artes da UFRJ, pelo período de mais de cinquenta anos. Como aluno, frequentei as disciplinas do Curso de Graduação de Professorado de Desenho; como professor, ministrei diversas disciplinas tanto dos cursos de graduação como dos de pós-graduação; como diretor tive meu mandato entre os anos de 1976 e 1980. Entre as diversas atividades, também se destacam a chefia de departamento e a participação em diferentes conselhos superiores.

## PALAVRAS-CHAVE:

Almir Paredes Cunha; atuação na Escola de Belas Artes; diretor.

Estive em atividade na Escola Nacional de Belas Artes da Universidade do Brasil/Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro durante mais de 50 anos, e somente nos dez últimos anos me afastei da Escola, período que corresponde aos oito anos das duas gestões do professor Carlos Gonçalves Terra na direção e aos dois anos da gestão da professora Madalena Grimaldi.

Entrei para a Escola Nacional de Belas Artes da Universidade do Brasil (ENBA)<sup>1</sup> por meio do vestibular do ano de 1956 para a graduação no antigo Curso de Professorado de Desenho (Figura 1). Já no primeiro ano, além das disciplinas do meu curso, passei a assistir como ouvinte à disciplina de Indumentária Histórica, ministrada pela professora Sophia Jobim Magno de Carvalho, e à de Cenografia, ministrada pelo professor Tomás Santa Rosa, que faleceu no mesmo ano durante uma viagem à Índia.

Do currículo do Curso de Professorado constavam as seguintes disciplinas: **História da Arte**, ministrada pelo professor Mário Antônio Barata e pela professora Lygia Martins Costa; **Geometria Descritiva**, ministrada pelos professores Roberto Muniz Gregory, Léa Santos de Bustamante e Ruth Oriano Menescal Fabrício; **Modelagem**, ministrada pela professora Celita Vaccani e pelos professores Renato Braga de Miguez Garrido e Adelaide Alves Borges; **Arte Decorativa**, ministrada pelos professores Quirino Campofiorito e Aloísio Santos Pinto; **Desenho Artístico**, ministrada pelos professores Carlos Del Negro e Fernando Barreto; **Arte da Publicidade e do Livro**, ministrada pelos professores Waldomiro Gonçalves Christino e Paulo Henrique Hiss; **Pintura**, ministrada pelos professores Henrique Campos Cavaleiro e Heris Victória Guimarães; **Sombras**, ministrada pelo professor Mário de Faria Bello Júnior; **Perspectiva**, ministrada pelos professores Gerson Pompeu Pinheiro e Luís Augusto de Proença Rosa; **Modelo-Vivo**, ministrada pelos professores Jordão E. de Oliveira Nunes e Marylka Mendes.

Terminada a primeira fase do curso, relativa à aquisição de conteúdo, fui para a Faculdade de Filosofia da Universidade do Brasil para completar a parte referente à formação didática. Lá fui aluno do professor Anísio Teixeira, então diretor do INEP, entidade que mantinha um curso sobre técnicas artísticas para professores do curso primário de todo o Brasil. Solicitei a ele autorização para frequentar as aulas no referido curso, com o objetivo de complementar a minha formação de professor de desenho, e lá cursei, então, as seguintes matérias: **Cerâmica**, com a professora Alice de Moura Costa; **Mosaico**, com a professora Freda Bondi; **Tecelagem**, com a professora Maya; **Estamparia**, com a professora Tana Magano; **Esmalte em Metal**, com a professora Ceileida Tostes; e **Tapeçaria** com a professora Ruth Carvão.

---

1 Hoje Escola de Belas Artes da UFRJ.



Figura 1 – Formatura do Curso de Professorado de Desenho – Teatro Municipal do RJ – Almir Paredes é o quarto da esquerda para a direita na última fila (centro da foto), 1959.

Fonte: Fotografia do acervo do autor.

Quando terminei a complementação didática na Faculdade de Filosofia, voltei à ENBA para cursar as disciplinas de especialização em **Cerâmica**, com a professora Hilda Goltz, e **Mosaico**, com a professora Freda Bondi (Figura 2). Além disso, prestei vestibular para o Curso de Museologia do Museu Histórico Nacional, onde me graduei em 1963 com a medalha Gustavo Barroso, concedida ao melhor aluno da turma. A formação de museólogo foi muito importante por ocasião da minha gestão como diretor da Escola de Belas Artes da UFRJ. O Curso de Museologia é atualmente um dos cursos de graduação da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).





Figura 2 – Aula de Mosaico com a Professora Freda Jardim (atrás do Almir Paredes), c. 1960.  
Fonte: Fotografia do acervo do autor.

Ainda em 1963 fui indicado pelo professor Mário Barata para ser seu assistente na vaga deixada pelo professor Mário Henrique Glicério Torres, que tinha se demitido. A nomeação demorou aproximadamente um ano e meio, em uma fase muito conturbada da vida política brasileira, e só aconteceu para um grupo grande de indicados quando o professor Raymundo Moniz de Aragão, que era professor da UFRJ, assumiu o Ministério da Educação. Fomos nomeados no dia 30 de dezembro de 1964, como Instrutores de Ensino Superior, em uma edição especial do *Diário Oficial*. No dia 1 de janeiro, passamos a Professores Assistentes em virtude do novo nome do cargo.

Iniciava-se, então, a minha fase como professor da Escola na cadeira de História da Arte, que compreendia três anos (Figura 3). O primeiro ano correspondia à Antiguidade e Idade Média, o segundo às Idades Moderna e Contemporânea, e o terceiro à Arte no Brasil. Havia ainda os demais assistentes do professor Mário Barata: Ecylla Castanheira Brandão, Dora Monteiro e Silva de Alcântara e Ângelo de Proença Rosa.



Figura 3 – Almir Paredes ministrando aula no salão nobre do MNBA, Rio de Janeiro, RJ.

Fonte: Fotografia do acervo do autor, 1964.

No ano de 1966, recebi uma Bolsa de Estudos da Fundação Calouste Gulbenkian, de Lisboa, para estudar a Talha em Portugal dos séculos XVI a XVIII, como complementação dos estudos que havia feito da Talha no Brasil para escrever uma Tese para um concurso de livre-docência cuja titulação o professor Mário Barata achava imprescindível para os seus assistentes. Os conhecimentos adquiridos em Portugal, onde fui orientado principalmente pelo importante engenheiro e historiador da arte João Miguel dos Santos Simões, foram muito importantes por ocasião do referido concurso de livre-docência, do qual participei no ano de 1974.

Com a Reforma Universitária de 1968/1971, o então diretor Gerson Pompeu Pinheiro formou uma comissão para a implantação da Reforma. Eu e o professor Ângelo de Proença Rosa elaboramos um projeto para uma nova estrutura da Escola, que não foi aprovado. Na Reforma foram criados sete departamentos para a EBA: Integração Cultural (BAC)<sup>2</sup>, Artes Base (BAB), Análise e Representação da Forma (BAF), Artes Utilitárias (BAU), Artes Industriais (BAI), Técnicas de Representação (BAR) e Artes Decorativas (BAD). Inicialmente fui indicado para substituto da professora Celita Vaccani, chefe do departamento de Artes Decorativas, mas, com a extinção desse departamento, tornei-me substituto do professor Lucas Mayerhofer, chefe do departamento de Integração Cultural. Com a aposentadoria do

---

**2** Atual Departamento de História e Teoria da Arte (BAH).

professor Lucas, passei a responder pela chefia do BAC. Na Reforma novos cursos de graduação foram criados, entre eles o de Tecelagem-Tapeçaria-Estamparia, cuja estrutura foi criada por mim em razão da minha experiência no curso do INEP nas matérias de tecelagem, tapeçaria e estamparia. A disciplina de História dos Têxteis, do currículo do referido curso, ministrada em dois anos, ficou sob minha responsabilidade.

Quando o Curso do INEP foi extinto, consegui, em virtude da minha ligação com ele, que o professor Thales Memória, então diretor da Escola, atuasse junto ao Ministério da Educação para que os professores do referido curso fossem transferidos para a Escola de Belas Artes junto com os equipamentos do curso.

Em 1972 recebi nova Bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian, dessa vez para estudar a Restauração de Têxteis, no Instituto de José de Figueiredo, anexo do Museu Nacional de Arte Antiga. A matéria a ser estudada viria a complementar os meus conhecimentos sobre tecelagem, tapeçaria e estamparia, e integraria o conteúdo programático do curso de graduação criado sob minha orientação durante a Reforma Universitária e que ainda era ministrado na Escola, pois só alguns anos depois o curso foi tirado da grade curricular da EBA. Os conhecimentos adquiridos graças a essa Bolsa de Estudos foram importantes também para minha participação no Curso de Especialização em Conservação de Bens Culturais Móveis criado na Escola em 1988.

No ano de 1974, fiz as provas para o título de livre-docente, que se equiparava ao do antigo catedrático, sendo que para este era necessária a existência de vaga, o que não acontecia com o primeiro, que era, na verdade, uma espécie de constituição de um banco de reserva de professores que poderiam substituir temporariamente um catedrático, quando ocorresse uma vaga por aposentadoria ou falecimento, até a realização de concurso para preenchimento da referida vaga. Prestaram a prova comigo os professores Heloisa Fenelon Costa, Ângelo de Proença Rosa e Sérgio Guimarães de Lima. O concurso era igual àquele para o preenchimento de uma vaga de catedrático e compreendia as seguintes etapas: uma **Aula** sobre um assunto da História da Arte sorteado vinte e quatro horas antes da prova e igual para todos os candidatos; uma **Prova de Títulos**; uma **Prova Prática**, com a análise de uma obra de arte; uma **Defesa de Tese** inédita. Eu apresentei a tese *A Capela de Nossa Senhora das Vitórias da Igreja de São Francisco de Paula*,

do Rio de Janeiro e a sua atribuição ao Mestre Valentim da Fonseca e Silva. Fui o primeiro colocado no concurso. Ângelo foi o segundo. Heloisa, a terceira, e Sérgio, o quarto.

Nas férias de 1974 para 1975, a Escola foi transferida e passou a ocupar os pavimentos sexto e sétimo, além de algumas áreas do térreo, do prédio da FAU na ilha da Cidade Universitária, sendo ainda diretor da Escola o professor Thales Memória, que permaneceu no cargo até o fim de 1975. Como ele não tinha vice-diretor, que assumiria a direção por ocasião do término de seu mandato, foi necessária a nomeação de um diretor *pro-tempore*, cargo para o qual foi indicada a professora Celita Vaccani, membro mais antigo da Congregação. Era também necessário eleger uma nova lista tríplice para o cargo de diretor, a ser encaminhada ao presidente da República, que era quem o nomeava. A professora Rosa Magalhães, que havia sido minha aluna, perguntou-me se eu aceitaria a direção da Escola. Com a minha concordância, a Congregação elaborou uma lista com o meu nome em primeiro lugar. Fui então nomeado pelo presidente Ernesto Geisel, tendo como vice-diretor o professor Luís Augusto de Proença Rosa. Tomei posse em junho de 1976, no gabinete do reitor Luiz Renato Caldas, para um mandato que se encerraria em 1980 (Figura 4).



Figura 4 – Posse de diretor (Almir Paredes, Marieta Santana; Maria Luísa de Matos Priolli e Clara Lisboa), 1976.

Fonte: Fotografia do acervo do autor.

A Escola ainda estava desorganizada após a mudança, que foi, na verdade, um despejo do prédio projetado para ela, em função das pressões da diretora do Museu Nacional de Belas Artes, Maria Elisa Carrazoni, que queria ocupar quase o prédio todo, e da filha do presidente Ernesto Geisel, Amália Lucy Geisel, que queria que no local fosse instalada a recém-criada Funarte. Com a mudança, várias providências tiveram que ser tomadas para que o funcionamento do ensino pudesse ser efetivo em condições aceitáveis: o ateliê de gravura, que tinha sido localizado no sétimo pavimento teve que ser transferido para o térreo, pois os ácidos usados nos processos de gravura corroíam a tubulação hidráulica do prédio; o ateliê de escultura, que usava equipamentos e materiais muito pesados, também teve que ser transferido para o pavimento térreo, além de várias outras. Para que isso ocorresse, tivemos que ir ocupando novas áreas do prédio que ainda estavam sem ocupação pela FAU.

Também tive que entrar em entendimento com o professor Raymundo Moniz de Aragão, sub-reitor de Desenvolvimento, para utilizar a verba que havia sido destinada para a mudança, a fim de melhor equipar a Escola para as aulas. Fui informado de que a verba já havia sido usada em outras necessidades da UFRJ, sem qualquer ligação com a transferência da Escola: mudança de transformadores no campus da Avenida Pasteur, instalação do CLA no prédio da FAU etc. Depois de muitas conversas, consegui uma verba menor do que a original e com ela pudemos melhorar o equipamento de ensino. Ocorreram coisas surreais nas solicitações feitas por chefes de departamento e professores, que pediam um número maior de equipamentos, por achar que viriam em quantidade abaixo do solicitado, ou faziam pedidos inferiores aos necessitados por acreditarem que não viriam. Uma sala de aula ficou cheia de cavaletes para desenho, que tinham sido pedidos em excesso pelo departamento BAF.

Por ocasião da mudança, uma grande parte do nosso acervo artístico, inclusive a Coleção Jerônimo Ferreira das Neves<sup>3</sup>, ficou desprotegida e espalhada pelas dependências das salas de aulas. Para protegê-la, sendo eu museólogo, pensei em transformar o Setor de Museologia, existente no Regimento da ENBA de 1971, no seu Artigo 189, parágrafo 4º, em um museu

---

**3** Importante coleção de obras de arte doada à Escola Nacional de Belas Artes pelo colecionador particular Jerônimo Ferreira das Neves e que está sendo estudada pela professora Marize Malta, coordenadora atual do Museu, e pela professora emérita Sonia Gomes Pereira.

para a guarda de todo esse acervo. Para tanto, a Congregação criou o Museu D. João VI, que recebeu esse nome por sugestão do professor Armando Sócrates Schnoor, em homenagem ao rei de Portugal que trouxera a célebre Missão Artística Francesa de 1816, origem da Imperial Academia de Belas Artes, a hoje Escola de Belas Artes da UFRJ. O local para o Museu foi conseguido com a ocupação de um novo espaço do prédio ainda não ocupado pela FAU, a sua Biblioteca.

Para a materialização do Museu tive o auxílio da professora Ecylla Castanheira Brandão, na museologia e na museografia, além dos professores Almir Gadelha e Salvador Galuzzi, no equipamento mobiliário. A professora Ecylla organizou o acervo do Museu mostrando a evolução do ensino artístico desde a vinda da Missão Francesa até a atualidade, incluindo obras de importantes artistas que tiveram a sua formação efetivada na Escola, como Eliseu Visconti e Cândido Portinari. Para a realização desse trabalho, ela construiu uma maquete reproduzindo o espaço do museu e a sua organização museográfica. O Museu foi inaugurado em julho de 1979, com o protesto dos alunos da FAU, que fizeram o enterro simbólico da sua Biblioteca.

Em 1976 e 1977, fiz o Cours Techniques Textiles (Curso de Classificação dos Têxteis Históricos), ministrado pelo professor Gabriel Vial, no Centre International d'Etudes des Textiles Anciens (CIETA) em Lyon, na França. Os conhecimentos adquiridos foram úteis quando ministrei a disciplina de História dos Têxteis no Curso de Graduação em Tecelagem-Tapeçaria-Estamparia da Escola, e também na minha participação em disciplinas do Curso de Especialização em Conservação de Bens Culturais Móveis, criado na Escola em 1988.

Terminada a minha gestão, assumiu a direção o meu vice-diretor, professor Luís Augusto de Proença Rosa, por um curto espaço de tempo, pois o mandato dele terminava pouco depois do meu. Para dirigir a Escola, o reitor nomeou diretor *pro-tempore* o professor Virgílio Athayde Pinheiro, que também ficou um tempo relativamente pequeno, sendo substituído pelo professor Paulo Pinheiro Alves. Fui então designado substituto eventual de ambos os diretores, cargo que equivalia ao de vice-diretor.

Foi então necessária a eleição, pela Congregação, de outra lista tríplice para diretor, que foi encabeçada pela professora Cordélia Eloy de Andrade Navarro, que foi nomeada para o cargo. Continuei designado substituto eventual da professora Cordélia, que também me designou diretor adjunto

de pós-graduação, o que criou polêmica, pois diziam que a Escola não podia ter um diretor de pós-graduação se ela não possuía a formação para a titulação. A explicação dada foi a de que o cargo era necessário para a criação da referida área.

Como diretor adjunto, elaborei um plano de pós-graduação para a Escola, que não a possuía. A Escola tinha tido cursos de pós-graduação em nível de especialização, mas eles foram transformados em cursos de graduação durante a Reforma Universitária. Com o auxílio da professora Maria Luíza Falabella Fabrício, foi criado o Mestrado em História e Crítica da Arte, matéria da qual éramos ambos professores. O currículo do curso inspirava-se nas pós-graduações da Faculdade de Letras. O mestrado foi aprovado pelo Conselho de Ensino da Pós-Graduação (CEPEG) e entrou em funcionamento em 1985, de cuja primeira turma fazia parte a professora Maria Luíza Luz Távora, ainda hoje professora atuante na Escola.

Nos anos seguintes o mestrado enfrentou problemas e correu o risco de ser fechado, quando então foi eleita para coordená-lo a professora Maria Heloisa Fenelon Costa, que me convidou para ser seu substituto eventual. Ela, pouco tempo após, pediu demissão da coordenação, a qual eu assumi, permanecendo no cargo até a minha aposentadoria, em novembro de 1991.

Ainda dentro da organização da pós-graduação da Escola, participei, em 1988, com a professora Marylka Mendes, da organização do Curso de Especialização em Conservação de Bens Culturais Móveis. Esse curso dependeu, para sua realização, inteiramente da atuação da professora Marylka, que se empenhou para o seu funcionamento usando o seu prestígio junto a profissionais importantes da conservação-restauração de todo o Brasil, solicitando que eles ministrassem suas disciplinas. Ela usou também o seu ateliê particular como apoio para o curso, que funcionou entre 1989 e 1996. O fechamento do curso foi ocasionado pela aposentadoria da professora Marylka, uma vez que não houve nenhum outro professor interessado em substituí-la. Eu ministrei no curso, nos anos de sua existência, as seguintes disciplinas: História da Arte e Iniciação aos Processos de Conservação-Restauração de Têxteis, a última como resultado da minha segunda bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian e do Curso de Classificação dos Têxteis Históricos.

Também fui assumindo a responsabilidade de outras disciplinas em virtude de vários fatos ocorridos com outros professores da Escola. Por ocasião

da aposentadoria do professor Thales Memória, assumi, com a professora Virgínia Maria Nogueira de Vasconcelos, a disciplina de História dos Jardins, ministrada em dois períodos para o Curso de Composição Paisagística, ficando a professora Virgínia com o primeiro período, e eu, com o segundo. Porém, com a desistência da professora Virgínia, que deixou o primeiro período, eu assumi os dois períodos. Em 1977 a professora Liana Silveira Noya desistiu de ministrar as disciplinas de Evolução do Equipamento de Interior, em dois períodos, oferecida para o Curso de Composição de Interior, e eu assumi também essas disciplinas. Quando o professor Waldir Ferreira Soares foi para Alemanha fazer o seu doutoramento, eu assumi mais uma disciplina: História das Técnicas, em dois períodos, oferecida para o Curso de Desenho Industrial.

No Mestrado em História e Crítica da Arte, fui orientador dos seguintes mestrandos: Cybele Vidal Neto Fernandes, com a dissertação *A talha religiosa da segunda metade do século XIX no Rio de Janeiro, através do seu artista maior Antônio de Pádua e Castro – 1991*; Rafael Cardoso Denis, com a dissertação *Forma e fluxo: transformações na concepção estética do objeto no século XIX – 1991*; Marize Malta Teixeira, com a dissertação *O mobiliário (do) carioca nas décadas de 50 e 60 – o mobiliário moderno e um certo móvel brasileiro – 1994*; Marina Bueno Magano, com a dissertação *Estamparia em tecido. A influência do processo na obra do artista. Estudo de caso: Hilda Campofiorito e Tana – 1994*; Patrícia March de Souza, com a dissertação *Manifestações da Arte Têxtil contemporânea no Brasil – 1994*; Hélio Márcio Dias Ferreira, com a dissertação *Ivan Serpa: o “Expressionista Concreto” no acervo de sua família – 1996*; Marcos Ferreira Pires de Campos, com a dissertação *Walter Marques – o Forte – 1996*; Isabel Maria Carneiro de Sanson Portella, com a dissertação *A pintura de paisagem no Brasil: a floresta na obra de Antônio Parreiras – 2001*. Participei também de bancas de mestrado, tanto dos meus orientandos como dos seguintes mestrandos: Maria Luísa Luz Távora, em 1990; Denise da Silva Gonçalves, em 1992; Otoni Moreira de Mesquita, em 1992; Maria de Lourdes de Oliveira Luz, em 1993; Ivan Coelho de Sá, em 1995; Vanda Arantes do Vale, em 1995; Vania Ainda Viana de Paulo, em 1999.

Por ocasião da minha aposentadoria, em novembro de 1991, eu ministrava as seguintes disciplinas: História dos Jardins I e II, História do Desenho Industrial I e II, a antiga História das Técnicas, que havia sido renomeada, e Evolução do Equipamento de Interior I e II. Após minha aposentadoria, o professor Carlos Gonçalves Terra assumiu as disciplinas de História dos Jar-



dins, o professor Rafael Cardoso Denis assumiu as de História do Desenho Industrial e a professora Marize Malta Teixeira assumiu as de Evolução do Equipamento de Interior.

Além de professor, assumi, durante o período em que estive em atividade na Escola de Belas Artes da UFRJ, a chefia do Departamento BAC; fui membro da Congregação, tanto como chefe de departamento quanto como representante dos livres-docentes; fui representante da Escola no Conselho do Centro de Letras e Artes; orientador de mestrandos da pós-graduação da Escola; fui também membro do Conselho do Ensino de Graduação (CEG), por dois períodos.

Durante minha permanência na Escola, tive uma relativa atividade como artista plástico, trabalhando com cerâmica, mosaico e tapeçaria (Figuras 5, 6 e 7), porém a minha atuação como professor de matérias teóricas relacionadas com a História da Arte fez com que aos poucos eu abandonasse o trabalho prático de criação. Sempre afirmo que o professor matou o artista!



Figura 5 – Cinzeiro em cerâmica realizado por Almir Paredes, 1959.

Fonte: Acervo do autor.



Figura 6 – Projeto e Mosaico realizado por Almir Paredes, 1960.

Fonte: Acervo do autor.

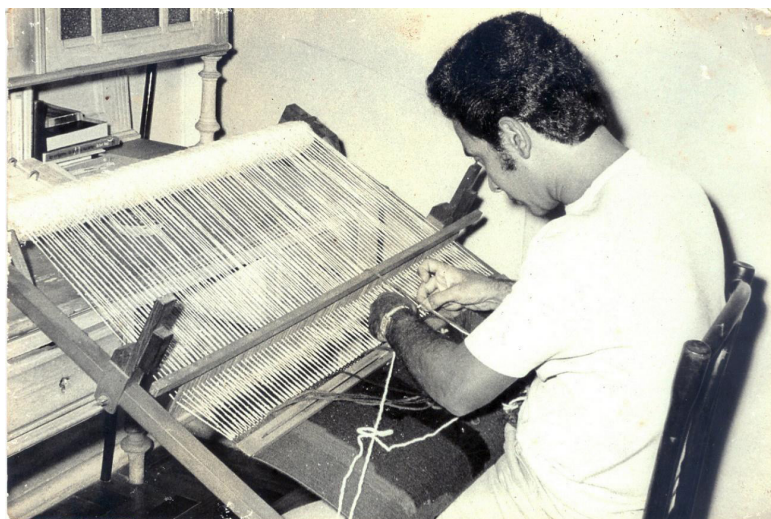


Figura 7 – Almir Paredes fazendo tapeçaria, 196-.

Fonte: Fotografia do acervo do autor.

Mesmo aposentado continuei a participar ativamente da vida da Escola, ministrando cursos no mestrado, orientando mestrandos e participando de bancas de mestrado ou, ainda, auxiliando os diretores subsequentes. Trabalhei com o diretor Vitorino de Oliveira Neto e reiniciei a edição dos *Arquivos da EBA*, a partir do número 15. Os *Arquivos* tinham deixado de ser editados pelo professor Alfredo Galvão no seu número 14. Os *Arquivos* são uma publicação importante para o conhecimento das atividades e da história da Escola, e também da produção de seus professores. Após esse reinício, os *Arquivos* continuam a ser publicados até hoje, sob a organização do professor Carlos Gonçalves Terra. Participei, ainda, com a diretora Angela Azevedo Silva Baloussier Ancora da Luz, de algumas atividades da Escola; entre elas, a nova localização e organização da Biblioteca Alfredo Galvão, separando o setor de consulta ampla daquele relativo às Obras Raras, de consulta limitada. Foi nessa ocasião que o setor de Obras Raras foi anexado ao acervo do Museu D. João VI.

Em 2005 publiquei o *Dicionário de Artes Plásticas*<sup>4</sup>, composto com aproximadamente 5.200 verbetes e com uma infinidade de ilustrações, abrangendo diversas áreas do conhecimento. Ele começou a ser organizado durante o período em que estive ativo no magistério.

Relatei aqui o meu percurso na Escola, que considerei como minha segunda casa enquanto lá estive. Apesar de a Escola estar passando por novo período complexo, principalmente pela falta de um prédio próprio, desejo que suas atividades continuem cada vez mais importantes para a difusão do ensino das Artes Plásticas em nosso país.

**Almir Paredes Cunha** é professor de Desenho, professor de História da Arte, Museólogo, doutor e livre-docente em História da Arte Geral e do Brasil, ex-diretor da Escola de Belas Artes – 1976-1980.

---

<sup>4</sup> CUNHA, Almir Paredes. *Dicionário de artes plásticas*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2005. O lançamento da segunda edição ocorreu em 2020.

# UM TRAÇO DE MARCOS VARELA

*Rogéria de Ipanema*



Figura 1 – Ateliê de gravura Marcos Baptista Varela (1954-2019). Visita técnica e afetiva ao ateliê do autor no bairro de Laranjeiras, concedida pela artista Lourdes Barreto. Fotografia: Rogéria de Ipanema.

## RESUMO:

Vimos trazer à edição do XI Seminário do Museu D. João VI – Professores-alunos-artistas na Academia e no acervo do Museu D. João VI – os primeiros olhares da nossa pesquisa sobre a obra do artista Marcos Baptista Varela. A contribuição do autor é extensa e sublinhada por uma atuação artístico-cultural, nacional e internacional, e como mestre do Ateliê de Gravura da Escola de Belas Artes, este o importante espaço acadêmico de

formação do bacharelado do Curso de Gravura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

#### PALAVRAS-CHAVE:

Marcos Baptista Varela; xilogravura; arte impressa.

## ENTRADA NO ATELIÊ

No espaço de produção do artista – ateliê/oficina – podemos dimensionar não só a arte mais recente que ocupava o autor, mas também encontrar os vestígios de produções anteriores (Figura 1): projetos em riscos e rabiscos, exposições em programas, permanências temáticas nas matrizes empilhadas, incorporações técnicas no instrumental, revisitações e diálogos com sua obra. Sobre a mesa de trabalho resta o equipamento do ofício do gravador, com um recheio notadamente do vocabulário xilográfico: carvão e lápis reunidos na caixa aberta, goivas, buris, a pedra de afiar, lixas, formões, o maço de madeira, o batente fixo e a importantíssima espátula para as cópias. Na prateleira, blocos de madeira, potes de tinta, espátulas de temperagem, rolos de entintagem dependurados e mais. As estampas emolduradas na parede nos remetem às exposições de que participou. E, neste mundo, na medida certa, à medida do artista – gravadoras e gravadores entenderão –, reverberam as histórias de sua arte, da arte de um mestre da gravura.

## FORMAÇÃO, ATUAÇÃO E ABRANGÊNCIA

Marcos Varela atuou em diferentes circuitos e dispositivos de exibição das artes visuais. No ano em que se formou, em 1978, realizou a primeira individual na Galeria EBA 7. Como muitos de nós, concluintes da graduação da Escola de Belas Artes, encontrava nesse espaço da Escola, já na Cidade Universitária, o importante momento para a carreira profissional-artística. Daí, foram inúmeras exposições abarcando os últimos 40 anos. Citamos a participação em coletivas e individuais de gravuras: no Centro de Artes da Universidade Federal Fluminense (UFF), Galeria Cândido Portinari da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Museu do Ingá, Galeria IBEU, Parque Lage, Espaço Cultural Sérgio Porto, Espaço Cultural Petro-

bras, Galeria M. D. Gotlib e nas galerias Sesc – Copacabana e Nova Iguaçu. A abrangência nacional na atuação de Marcos Varela vem nas importantes Mostras de Gravura de Curitiba, nos salões de arte regionais dos anos 1980, respectivamente do Paraná, Pernambuco e Salão Carioca, somadas às seis exposições individuais realizadas na Galeria Tina Zapolli, de Porto Alegre, entre 2001 e 2007.

Marcos Varela participou intensamente de mostras internacionais especializadas na arte da gravura e, vale muito levantar esse percurso, pois, para além da circularidade de seu trabalho e nome – parte do sistema de arte –, faz-nos olhar as escolhas e os lugares que suas obras frequentaram para a ampliação do sentido crítico de sua arte. São muitas participações e caminhos abertos pelo gravador, assim, começo pelo mapa das Américas pelas cidades de Bogotá, Montevideo, e Santa Rosa, na Argentina; Havana, Santo Domingo, San José; e Iowa, nos Estados Unidos. Viajando para a Europa, a gravura brasileira foi representada por Marcos Varela em Lisboa, Berlim, Louvain, Itália – nas cidades de Varese, Gessate e Milão –, Olot, na Espanha, no Alvaar Aalto Museum em Helsinque, Finlândia. Possui forte participação em salões e bienais de gravura de pequeno formato, seu currículo descreve a seguinte cartografia: Malbork e Gliwice, na Polônia; Bucarest, na Romênia; Rousse, na Bulgária; Sarajevo, na Bósnia e Herzegovina; Zagreb e Split, na Croácia; Tetovo, na Macedônia; Kiev, na Ucrânia; e Ancara, na Turquia. E no extremo oriente, Kioto, no Japão, mais Beijing e Guangzhou, na China. De verdade, Marcos Varela é um gravador brasileiro no mundo.

Não posso deixar de registrar que a coletiva de gravuras na República Dominicana, de 1983, contou com a participação de artistas do México, Santo Domingo e Brasil. Na representação brasileira éramos em quatro: Suzana Queiroga, Regina Fidalgo, Marcos Varela e eu, Rogéria de Ipanema. Uma boa lembrança da turma de gravadoras e gravadores formados na Escola de Belas Artes. Este registro me reconecta em muito com o tema do seminário, em particular com o colega, ambos docentes da instituição.

É expressiva a participação de Marcos Varela em bienais gráficas das cidades do Leste Europeu, instituídas e curadas para a expressão do pequeno formato e miniaturas. Nestas, encontram-se a linhagem dos ex-líbris de coleções, gabinetes de estampas, bibliotecas, livrarias, marcas, carimbos,

ofícios da impressão, os quais a xilogravura soube se instituir em parceria com o prelo tipográfico, na impressão da letra e da imagem da matriz em relevo. No entanto, o universo do ex-líbris é de interesse e circula em várias nacionalidades, é do autor, por exemplo, o ex-líbris da capa da publicação portuguesa especializada *Contemporary International Ex-libris Artists*<sup>1</sup>. Varela dá continuidade à longa viagem da tipografia europeia ocidental com o selo das coleções bibliográficas. Na capa, um grande livro sobre a mesa no interior de uma biblioteca.

## CALUNGAS, BICHOS, SEREIAS, FLORES E FRUTAS: XILOGRAVURAS, SÉRIES DE 2017 E 2018



Figura 2 – Marcos Varela. /Sereia/, /Bichos/, /Calungas/, 2017-2018. Xilogravuras sobre papel de arroz japonês, impressões com espátula, pequeno formato, variadas dimensões. Acervo Marcos Varela e Lourdes Barreto; Fotografia: Rogéria de Ipanema.

Retornando ao universo criativo do autor, no canto do ateliê, a estante recolhe uma reserva técnica de várias edições. Escolhemos 10 séries de

---

<sup>1</sup> Trata-se de publicação da Associação Portuguesa de Ex-Líbris, *Contemporary Internacional Ex-libris Artists*: a única obra inteiramente consagrada aos artistas criadores de ex-líbris. Disponível em: <https://contemporaryinternationalex-libris.blogspot.com/>. Acesso em: 12 jun. 2020.

xilogravuras realizadas entre 2017 e 2018 (Figura 2), para assim encontrar as últimas produções do autor e ir fazendo, ao longo da pesquisa, o percurso gráfico recuado. Ressaltar, nas séries aqui levantadas, o valor dimensional da gravura em madeira que o artista qualifica muito bem em cortes de 16,5 x 10,8 cm, 10,8 x 15 cm ou em formatos ainda menores, indo até as miniaturas como se conhece também da sua produção em metal.

As *Calungas* se comportam como uma série permanente. E são várias as criações-calunga, apresentadas com uma particular figuração humano/humanizada, em pares ou isoladas, constituindo-se num complexo temático importante para o autor. Na Figura 2, a partir da quarta gravura (da esquerda para a direita e de cima para baixo), expomos algumas *Calungas* reunidas em suas edições completas. Mas existem outras preocupações plástico-temáticas em Marcos Varela, e são as várias coleções de estampas *Sem título* ou pela ausência de. Elas são apelidadas informalmente de Flores, Plantas, Frutas, Sereias, Bichos 1. Exemplificamos uma sereia-sem-título e dois bichos-sem-título aqui representados pelas três primeiras gravuras no alto da fotografia. A diferença é que os apelidos são identificados oralmente por forma e afeto, e os títulos inscritos a lápis na margem da gravura formalizam mais um indexador para o estatuto da obra, no entanto... nem por isso... tem calunga-sem-título também.

Após evidenciar os aspectos de dimensão e tema, passamos para o plano da tiragem e impressão para apreender, gravurísticamente melhor, as criações varelianas, e constituir elementos críticos da sua produção, pois o fazimento em sua gravura faz parte do pensamento artístico e valores da obra na tríade possível do projeto-processo-imagem, não necessariamente nessa ordem. Assim, nesta chave de compreensão, destacamos a */Sereia/* (Figura 3); separando a edição completa de seis cópias, uma ao lado da outra, podemos ver, no canto inferior esquerdo, a inscrição em lápis da primeira impressão 1/6 (no alto à esquerda) até a última cópia distinguida pelo 6/6 (embaixo à direita). A */Sereia/* é feita de cortes e recortes brancos, intensos e profusos, e, em sua anatomia dupla mulher-bicho/ bicho-mulher, é mitológica e fantástica, uma pequena imagem em movimento; ela nada, ela tudo.

E as tiragens destas séries são assim, de 12 a 5 cópias por imagem, entre mais algumas poucas (provas de artista – P. As). Cópias estas impressas, como todas as outras, com a espátula de madeira sobre o verso do fino papel japonês feito à mão.





Figura 3 – Marcos Varela. */Sereia/*, 2018. Edição completa. Xilogravuras sobre papel de arroz japonês, impressão com espátula. Acervo Marcos Varela e Lourdes Barreto; Fotografia: Rogéria de Ipanema.

## SOBRE O CORTE, SOBRE A ARTE, SOBRE A MESA

É muito importante dizer que a questão da escala em Marcos, não cota as dimensões de nível e profundidade de sua obra. Marcos Baptista Varela não economiza traço quando cria, ele gasta linhas, não economiza corte enquanto goiva, corta pequeno na pequena madeira, várias vezes, abrindo valores orgânicos do nervo ativo dos corpos que anima. Cria organismos que se apuram no contraste com objetos consorciados com a massa multi-incisa dos membros trêmulos e pulsantes: dedos, braços, pernas, rabos, rostos. Vezes são humanos-objetos, vezes objetos-humanos; tortos ou não, *caricare* ou não, carnavalizados ou não, mas todos, sim, resistência. Varela

joga luz e tintas nos invisíveis, importa-se com os desimportantes, reobjetiva-os numa realidade, estabelecendo outras formas de existir.

O *Homem-mesa* representa esta sinergia amalgamada pela mesa-tronco com cabeça e braços, num ser de cinco pernas (Figura 4). Gravura tratada com quatro planos distintos de tensão e contraste. Os planos do fundo branco e do rico contraste negro na porção inferior da imagem. E os planos dos dois conjuntos semitonais ao centro, um valor mais escurecido para as formas-objeto – na camisa expandida na mesa –, e o valor dos cortes da textura humana. A assinatura no canto inferior direito.



Figura 4 – Marcos Varela. *Homem-mesa*, 2009. Xilogravura.

Fonte: Catálogo da exposição *Três* (2014).

## MARCOS VARELA ORGANIZA O MOVIMENTO E REORIENTA O CARNAVAL

Olho as personagens de Marcos Varela e faço aproximações com uma carnavalização segundo Mikhail Bakhtin<sup>2</sup>, autor que estudou a constituição dos elementos manifestos nas festividades populares, medievais e renascentistas, no contexto da obra literária de Rabelais, entendendo-as como identidade cultural, aceitas coletivamente. Outro plano de análise a que Bakhtin recorre é o grotesco, quando reflete sobre os corpos rabelaisianos, que apresentam excessos, exageros, profusão<sup>3</sup>. Nessa dimensão, o carnaval e a carnavalização realizam o deslocamento da ordem com transgressão, contravenções, rebeldia e rompimento de hierarquias e poderes.

Em Marcos, aí está uma possibilidade artística, pela organização do movimento e na reorientação de um carnaval. Varela em seus quereres transgride, mas não incomoda, antes, sim, acomoda uma expressão em outros cortes e riscados dos corpos do pequeno-grande mundo das *Calungas*<sup>4</sup>, que, numa maneira agridoce de ser, são assim meio bruta-flor... bruta-flor. E *O Quereres* do poeta baiano define a imagem (Figura 5).

Eu queria querer-te amar o amor  
Construir-nos dulcíssima prisão  
Encontrar a mais justa adequação  
Tudo métrica e rima e nunca dor  
Mas a vida é real e de viés  
E vê só que cilada o amor me armou  
Eu te quero (e não queres) como sou  
Não te quero (e não queres) como és  
Ah! Bruta flor do querer  
Ah! Bruta flor, bruta flor

(Velooso, 1987)

---

**2** Mikhail Bakhtin, em sua célebre obra *A cultura popular na Idade Média e Renascimento*, trata da literatura de François Rabelais do século XVI e as manifestações tradicionais na Europa ocidental.

**3** Mais sobre o grotesco em questão, em BAKHTIN, 2010.

**4** Caracterizada pelo autor no pequeno formato das figuras. A palavra calunga carrega, em sua etimologia, ancestralidades lendárias africanas presentes e adaptadas nos rituais afro-brasileiros, como no Candomblé de Pernambuco, pela pequena boneca levada à frente dos cortejos do Maracatu Nação. Mais em LOPES, 2011.



Figura 5 – Marcos Varela. *Calungas*, 2017. Xilogravura.

Fonte: Imagem do convite da exposição *Calungas/Marcos Varela* no Centro Cultural Municipal Laurinda Santos Lobo, Rio de Janeiro, 2016. Curadoria Eliane Santos.

## EXPRESSÃO-IMPRESSÃO: O SUJEITO QUE REIMPRIME O OBJETO

Fenômeno europeu artístico das primeiras décadas do século XX, o expressionismo é, em significado e forma, a antítese ao impressionismo consolidado no século anterior. Os expressionistas realizaram novas abordagens estético-visuais em época de reavaliações dos modelos de arte e de significativas mudanças socioculturais. Trago esta historicidade para leitura da arte de Marcos Varela; na procura e defesa da linguagem, pela expressão específica do corte, e em re-impressões de complexos temáticos. Justifica-nos neste foco, especificamente, a genealogia gráfica alemã, um inevitável pavimento, que, para Argan (1992), seria a xilogravura o substrato mesmo da representação do movimento no país<sup>5</sup>.

---

**5** É deste universo a produção bibliográfica de Varela, *A xilogravura expressionista brasileira*, dissertação de mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/EBA-UFRJ.

O historiador de arte define que não se pode compreender a estrutura da imagem pictórica ou plástica na vertente alemã do movimento expressionista sem que “se procurem suas raízes nas gravuras em madeira” (ARGAN, 1992, p. 238). E afirma: “Não é uma imagem que se liberta da matéria, é uma imagem que se imprime sobre ela” (ibid.).

A reiterada definição da arte do expressionismo por Argan<sup>6</sup> apresenta-se numa chave de compreensão oposta ao movimento impressionista, no sentido em que este procurou olhar o mundo de fora para dentro, sendo a realidade – o objeto – que se imprime na consciência do sujeito. O expressionismo inverteu essa matriz metodológica ao qualificar uma arte instituída de dentro para fora – “é o sujeito que por si imprime o objeto” (ARGAN, 1992, p. 225).

É significativo o uso da palavra *imprime*, aplicada por duas vezes pelo crítico italiano. Reforço o autor e dobro a compreensão de maneira a poder refletir, também, que a expressão é o sujeito que reimprime o objeto, quando a linguagem é figura, e fazimento e consciência podem operar juntos. Porque no complexo mundo da reprodução gráfica artística, definitivamente, o ato de imprimir não é um elemento menor, até mesmo nas operações mais mecânicas de que se possa fazer uso. Imprimir é consequência do gravar, onde projeto e processo são instâncias criadoras, mais ou menos requisitadas, mais ou menos permitidas. Seria a expressão, logo, uma categoria inversa à impressão? No ofício da gravura não é, na cozinha da gravura não é, pode ser, mas não é – gravadoras e gravadores entenderão.

Em *Carta de amor*, obra de 2017 (Figura 6), podemos ver a profundidade expressionista na superfície da arte e nos cortes de Marcos Varela. Trata-se de uma obra habitada por vários elementos do seu vocabulário temático. O ambiente mobiliado apresenta um mulher de pé em frente à mesa, segurando com a mão esquerda a carta de amor, a outra, mão-bicho, conversa formalmente com o pequeno animal; ela de vestido estampado e um cuidadoso laço no rabo de cabelo se espanta, grita, e não sabemos se seu grito é De ou Para, destinatária ou remetente?

---

6 Mais em ARGAN, 1992.



Figura 6 – Marcos Varela. *Carta de amor*, 2012. Xilogravura, cópia 10/10.  
Fonte: Catálogo da exposição *Três* (2014).

## UMA INTRODUÇÃO AO FINAL

Chegamos ao fim da apresentação, relativizando este espaço, uma vez que o material que apresento é um traço na introdução crítica à obra de Marco Baptista Varela. Desejamos demarcar a sua produção artística neste seminário, a partir das primeiríssimas impressões com a entrada no ateliê em Laranjeiras. Suas obras no acervo do Museu D. João VI, esperamos a possibilidade de abertura e acesso.

Vou preferir finalizar expondo as conexões intrínsecas de Marcos Varela com artistas brasileiros. Quero falar da xilodramaturgia de Oswald Goeldi, do fabuloso mundo de Marcelo Grassman, do fazimento e repertório de Rubens Grillo, da psicodelia em Roberto Magalhães, e na xilogramática em

*Canudos*, de Adir Botelho. Galeria da arte maior da gravura brasileira, em que Marcos Baptista Varela compõe em seu pequeno formato.

Agradeço à Lourdes Barreto a atenção, o afeto e acesso ao acervo.

**Rogéria Moreira de Ipanema** é bacharel em Gravura, doutora em História Social pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e mestra em História e Crítica de Arte pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Coordena os projetos de pesquisa: Arte da imagem impressa (e do Brasil dos Oitocentos) e o Corte e a corte: estampas dos Quinhentos, Seiscentos e Setecentos. Tem apresentações em congressos nacionais e internacionais, artigos em periódicos e capítulos de livros sobre arte, imagem, impressão, política e poder. É docente da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro no Depto. de História e Teoria da Arte, e na linha de pesquisa Imagem & Cultura do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, onde é editora da revista *Arte e Ensaios*. É membro do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA) (atualmente na Diretoria 2020-2022) e da Associação Nacional de História (ANPUH).

## REFERÊNCIAS

- ARGAN, G. V. A arte como expressão. In: ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010. (Linguagem e Cultura, 12).
- CONTEMPORARY International Ex-libris Artists, Associação Portuguesa de Ex-libris, n. 12, 2011.
- BOTELHO, A. Marcos Varela. *El rincón del ex-librista*, ano 15, n. 52, 1º trimestre 2013.
- LE GOFF, J. *O maravilhoso e o quotidiano no ocidente medieval*. Lisboa: Edições 70, 2010.

- LOPES, N. *Enciclopédia brasileira da diáspora africana*. (recurso eletrônico). Rio de Janeiro: Selo Negro, 2011.
- MIRANDA, D. Carnavalização e multidentidade cultural: antropofagia e tropicalismo. *Tempo Social: Revista de Sociologia*, USP, São Paulo, 9 (2): 125-154, out.1997.
- VARELA, M. B. A xilogravura expressionista brasileira. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1997.
- TRÊS: Kazuo Iha, Lourdes Barreto, Marcos Varela. Catálogo da exposição no Centro Cultural da Justiça Federal, 2014. Curadoria Eliane Santos. Rio de Janeiro: RioBooks, 2014.



# EX LIBRIS DE MARCOS VARELA

*Patrícia Figueiredo Pedrosa*

## RESUMO:

Marcos Varela é um artista formado pela EBA em Gravura, onde se tornou mestre, ensinando a várias gerações até nos deixar em 2019. Sua presença na coleção do Museu D. João VI é um paralelo entre sua trajetória como artista-professor e a própria formação da coleção do museu, ilustrada pela presença de algumas de suas xilogravuras na chamada deste seminário. Os *ex libris* são o recorte de sua obra que abordamos para este estudo. *Ex libris* (do latim *ex libris meis* e significa “dos livros de” ou “faz parte dos meus livros”) consiste em uma etiqueta, para ser colada nas primeiras páginas de um livro, que indica sua propriedade. Desde o século XV, mantém a mesma configuração, contendo geralmente, além do nome do proprietário, imagens que o identifiquem e fazem parte da tradição da gravura. Ao dedicar parte de sua obra aos *ex libris*, Varela participa da preservação de uma tradição que se renova na contemporaneidade, porque, segundo Gaston Bachelard, a gravura tem uma temporalidade especial e conserva o signo da espontaneidade.

## PALAVRAS-CHAVE:

*Ex libris*; Marcos Varela; gravura; EBA.

*Ex libris* é uma etiqueta colada nas primeiras páginas de um livro que indica sua propriedade. Essa locução se originou do latim *ex libris meis* e significa “dos livros de” ou “faz parte dos meus livros”. Além

do nome do proprietário, um indivíduo ou instituição, pode apresentar seus iniciais ou logotipo, brasão ou desenho que identifique sua personalidade, gostos, profissão ou perfil institucional. Consiste numa impressão em miniatura de arte gráfica desenvolvida especificamente para identificar o proprietário de uma forma muito individualizada e distintiva, uma vez que as imagens são criadas por artistas para esse fim exclusivo, utilizando os melhores papéis e com impressão manual em muitos exemplos. É comum encontrar na literatura especializada a noção de *ex libris* como representação do orgulho na propriedade de livros. Na prática, se esta forma de identificação tivesse a intenção de prevenir roubo, teria efeito contrário, porque seu acréscimo torna o livro ainda mais valioso. Muitas técnicas e mídias são empregadas em sua criação, tanto meios artísticos manuais como impressões mecanizadas. A maior parte dos *ex libris* que foram criados ao longo do tempo foram feitos em gravura – xilogravura, gravura em metal ou litogravura –, estabelecendo uma tradição que permanece até a atualidade, resultando praticamente num entrelaçamento da história do *ex libris* com a história da gravura. Desde o século XV, com a difusão do livro impresso, este artefato despertou a atenção de artistas ilustres<sup>1</sup> e seus mecenas, difundindo-se junto com a bibliofilia e atingindo seu máximo esplendor no século XVII com o desenvolvimento das academias literárias e a crescente divulgação de livros. Até hoje, *ex libris* são criados para distinguir os livros de instituições públicas e privadas, como universidades, bibliotecas ou museus. Proprietários individuais constituem um grupo seletivo e diferenciado, contribuindo para a valorização desses trabalhos. Esses dados, acrescidos do fato de todo o processo ser realizado em pequena escala, tornaram essas impressões de arte em pequeno formato objeto de colecionismo em todo o mundo<sup>2</sup>.

---

**1** Albrecht Dürer (1471-1528), Thomas Bewick (1753-1828), Kate Greenaway (1846-1901), Aubrey Beardsley (1872-1898), Marc Chagall (1887-1985), M.C. Escher (1898-1972), Rockwell Kent (1882-1971), Leonard Baskin (1922-2000), Barry Moser (1940), entre outros.

**2** A relação completa das organizações internacionais que reúnem colecionadores e artistas encontra-se na instituição central Fédération Internationale des Sociétés d'Amateurs d'Ex-Libris. Disponível em: <http://www.fisae.org/>. Acesso em: 14 jul. 2020.



Figura 1 – Marcos Varela. *Ex libris* do artista, 2007, xilogravura, 10 x 10 cm.

A primeira vez que ouvi falar de *ex libris* foi em aula no ateliê de gravura da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). O professor Marcos Varela (1954–2019) (Figura 2) não apenas me explicou o que era, na sua calma e assertividade didática, como me mostrou, exemplificou e contextualizou o *ex libris*. A funcionalidade do dispositivo era bem interessante em sua historicidade e ainda me recordo que me causou grande espanto pragmático saber que seu uso permanecia na atualidade. Para um aluno que estava aprendendo a gravar em pedra, madeira e metal, três materiais tão diferentes, a gravura era um reino que lidava com todos os elementos fundamentais da Terra. Sim, esses processos físico-químicos envolviam também o fogo, a água e o éter, não faltava nada para a criação do mundo. Filiamos a gravura à imaginação material, conceito de Gaston Bachelard que postula uma forma de criatividade em íntima relação com os elementos primordiais

ou “províncias-matrizes do cosmos”<sup>3</sup>. Era nos ateliês que o universo da gravura se descortinava aos poucos através de cada nova descoberta como essa. Dessa forma, percebíamos como era grande e diversificado em suas ramificações que se alongavam para outras áreas, entendidas como áreas distintas por nós, herdeiros do método cartesiano de pensamento, acostumados a separar e dividir para poder classificar. Essas outras áreas, nesse caso, seriam a imprensa, a escrita, a literatura, o livro, letras, textos, tipografia, ilustração, enfim, as ramificações dos processos gráficos germinais. O *ex libris* pode ser entendido como um símbolo, um resumo imagético de uma parte da longa história da comunicação humana. Era assim, fazendo gravura, que Marcão, como era chamado por colegas e pelos alunos, ensinava a história da gravura.



Figura 2 – Marcos Varela em seu ateliê.

Foto: Lourdes Barreto.

---

**3** Bachelard contrapõe dois tipos de imaginação: a formal, fundamentada na ocularidade, que desmaterializa a matéria na operação abstrata de formação de conceitos; e a imaginação material, que se vincula aos elementos primordiais que Empédocles de Agrigento apontava como as quatro grandes províncias-matrizes do cosmos: água, ar, fogo, terra (PESSANHA, 1994, p. xx).

Professor-aluno-artista na Academia e no acervo do Museu D. João VI, Marcos Baptista Varela (1954, Niterói, RJ - 2019, Rio de Janeiro, RJ) graduou-se em Gravura em 1978 na Escola de Belas Artes (UFRJ), onde também fez mestrado em História da Arte (1997)<sup>4</sup>. Foi professor de gravura em metal e xilogravura de 1980 até 2019 na mesma instituição em que se formou e coordenador do Curso de Gravura de 2002 até 2018. Nesse ano, ainda como coordenador, conduziu, juntamente com o professor Pedro Sanchez, a atualização da grade curricular do curso, aprovada pelo Conselho Universitário (Consuni) em 22 de agosto e implementada no primeiro semestre de 2019. Sua presença no acervo do Museu D. João VI evidencia sua consciência quanto à preservação da história da Academia, de cuja própria história faz parte. Suas obras no acervo datam de períodos distintos, porque Marcos sempre apoiou e contribuiu com a atualização e ampliação da coleção. E, neste ano, o Museu presta carinhosa homenagem ao artista, ilustrando a chamada deste seminário com quatro de suas xilogravuras integrantes do acervo. Nessas obras, observamos a singularidade de seu traço enérgico e preciso, uma espécie de hachurado xilográfico. Marcos era afeito aos pequenos formatos, que não eram empecilho à intensa movimentação de linhas e sulcos com o qual dinamizava o espaço, seja em composições abstratas ou figurativas. Sua poética da espacialidade revelava um equilíbrio entre linhas e sulcos, brancos e pretos, a forma e a contraforma, na alternância tão própria da linguagem gráfica, sobretudo na madeira. Sua alma essencialmente gráfica se expressava com gravuras em metal, madeira e desenhos com os quais participava de exposições desde 1978, entre individuais, coletivas e competições internacionais<sup>5</sup>. *Os ex libris*, aos quais se dedicou com

---

**4** Defendeu a dissertação *A xilogravura expressionista brasileira*, no PPGAV/EBA/UFRJ.

**5** Entre as exposições coletivas e individuais, destacam-se: Calungas (Centro Cultural Laurinda Santos Lobo, RJ, 2016), Desenhos e Gravuras (Galeria Gotlib, RJ, 2014), Gravuras (Galeria IBEU Copacabana, RJ) e Papel, Metal e Madeira (Espaço Cultural Sylvio Monteiro, Nova Iguaçu, RJ). Participou do 7th Kiwa Exhibition Kioto – Japão, 2016 (prêmio Sem you Washi), 16th International Biennial of Small Graphic and Ex Libris – Ostrow Wielkoposki (Polônia, 2016), Osten Biennial of Drawings – Skopje (Macedônia, 2016), Guangzhou International Ex Libris and Mini Prints Biennial – Medalha de Bronze (China, 2016), Salão Carioca (2º, 6º, 7º e 8º), intergrafk (Berlim, AL), Mostra Prêmio Casa de Las Americas – Jovem Grabado (Havana, C), Intergrafik90 (Berlim, AL), Grafika Creativa (Alvaar Alto Museum, FI), International Small Engraving Salon (Romênia), The Iowa Biennial Miniature Prints (EUA), International Small Engraving Salon (Romênia), International Mini Print of Sarajevo (Sérvia), Small Engraving Salon (Romênia), El

mais intensidade a partir de 2007, constituem a vertente de sua obra que recortamos para este estudo.

A mídia eleita para seus *ex libris* foi a xilogravura, em grande parte de topo<sup>6</sup>. Essa modalidade é determinada pela forma como a madeira da matriz foi cortada – como um disco –, em sentido transversal ao crescimento da árvore, perpendicular às fibras. Nessa direção, as fibras da madeira não ficam em oposição ao fio da ferramenta, recurso que evita um eventual rompimento da fibra num corte de linhas mais precisas. A impressão da matriz de topo produz uma superfície mais homogênea, livre da interferência das fibras da madeira, que, quando cortada como tábua no sentido longitudinal, deixa o testemunho de sua textura no papel. Essa escolha pode nos informar que a busca pela precisão na linearidade não passa pelo controle projetual, mas é motivada pela necessidade de liberdade gestual, cuja primeira prerrogativa é a expressividade. Entretanto, para nós, as escolhas dos artistas, no que tange à materialidade, extrapolam as condições físicas condicionantes de resultados técnicos. A madeira é a primeira escolha determinante do meio expressivo, e ser de topo é opção relevante, porém secundária. Bachelard, o filósofo-poeta, enfatiza que o artista gravador se compromete mais com a matéria que os artistas vinculados aos outros meios: “para ele, a matéria existe. E a matéria existe imediatamente sob sua mão obrante” (1994, p. 52). A imaginação matéria informa a relação da criação com a matéria que a acolhe: a madeira tem temperatura e resistência específicas, o gravador entra em sua carne, os traços resultam de incisão direta, da matéria subtraída, massa retirada à força. O artista abre espaço na madeira para habitá-la com seu impulso transsubstanciado em imagem.

---

Caliu 2006 (ES), Intergrabado – Salon Internacional del Grabado de Pequeño Formato (Uruguai), Splitgraphic 2007 – 3 international Graphic Art Biennial – Split (Croácia). Recebeu os prêmios 7º Salão Carioca de Artes (RJ), Prêmio de participação; I Salão de Inverno – UFRJ, 2º Prêmio de Gravura; Wincentry Pol International Competition, Menção Honrosa; IV Bienal Internacional del Grabado “Contralla” 08, Menção do Júri.

**6** Sobre o assunto, ver: DA SILVA, Orlando. *De coleccionismo grafica*. Curitiba: Governo do Paraná/Secretaria de Estado da Cultura, 1990.



Figura 3 – Marcos Varela. *Ex libris* de Lourdes Barreto, 2011, xilogravura, 10 x 15 cm.

A temática bem definida que se confunde muitas vezes com a funcionalidade, aspecto de interesse na análise dos *ex libris*, é questão que o artista problematizou em sua poética. A marca da propriedade privada que torna o *ex libris* quase um fetiche, na esfera do exclusivismo e do colecionismo, na obra de Marcos adquire uma conotação de afetuosidade e intimidade, transmitida principalmente pelos que criou para seus familiares e amigos. Com sua visão pessoal e sensível, gravou as características e atributos de cada um em pequenas pranchas para identificação dos volumes de suas bibliotecas particulares. O *ex libris* de Lourdes Barreto (Figura 3), sua esposa, artista que desenvolve predominantemente pinturas em grandes formatos, apresenta seu corpo inteiro em frente a uma grande tela que ultrapassa os limites da imagem, em pleno trabalho, o pincel como um prolongamento do corpo operante, o braço esticado no gesto criador. As letras que formam a locução *ex libris* e seu nome escorregam pela superfície como se dançassem na tela, movimento acentuado pelo grafismo hachurado de Marcos, denunciando a natureza dinâmica de Lourdes e suas composições. O

movimento é intenso também no seu *ex libris* (Figura 1) – um autorretrato –, seu corpo é pura energia, como se os traços que o compõem o transpassassem, como se o próprio movimento o constituísse. Uma das análises de Bachelard sobre a fatura da gravura nos parece descrever perfeitamente o grafismo de Marcos: “A gravura é feita de movimentos primitivos, de movimentos confiantes, completos, seguros. O traço então conduz massas, impele gestos, trabalha a matéria, confere a qualquer forma sua força, sua flecha, seu ser dinâmico” (BACHELARD, 1994, p. 55). Importa notar que o artista se representa sem barba, o que é quase inédito em sua figura (usou barba por décadas). O sentimento que temos é que era na gravura que ele mostrava a “sua cara”, a sua arte era o que mais o revelava, era o que desnudava toda a sua verdade, o que nada podia encobrir. Nesta gravura, seu braço e mão apresentam as torções características dos corpos de seus personagens, membros em posições impossíveis, fugindo da ordenação anatômica natural. Essas torções não denotam mortificações, esforços ou torturas corporais, mas sugerem a ambivalência desse corpo para certos gestos – uma potência. Nos seus personagens, os pés apontam direções contrárias às esperadas, mãos e dedos se dobram e flexionam em ângulos improváveis, como se informassem que as (im)possibilidades mecânicas do corpo (humano ou não)<sup>7</sup> não consistem em obstáculo à ação ou realização.

---

**7** Animais são desenhados segundo a mesma lógica, conferir os animais de estimação apresentados junto com seus donos na série *Calungas* (Exposição Calungas, Centro Cultural Laurinda Santos Lobo, RJ, 2016, Curadoria de Eliane Santos), ou no *ex libris* da Bienal de Gdansk 2008, disponível em: <http://exlibrisgdansk.pl/index.php?s=artysta&id=183>. Acesso em: 18 jul. 2020.





Figura 4 – Marcos Varela. *Ex libris* de Kazuo Iha, xilogravura, 2006, 13 x 8,5 cm.

Em um dos *ex libris* que fez para Kazuo Iha<sup>8</sup>, esta multipossibilidade é literal: a figura do artista apresenta 3 braços, um deles segura um pincel em atividade sobre uma tela, outro grava a pedra litográfica e o terceiro

**8** No outro *ex libris* datado de 2007, Kazuo Iha (1950, Okinawa) está de pé em frente ao cavalete trabalhando em uma figura humana (sua temática prevalente) com pincéis em ambas as mãos e, apesar de retratá-lo em uma só atividade desta vez, Marcos evidencia a sua polivalência na ação das duas mãos ao mesmo tempo. No terceiro, o proprietário segura um pincel, uma goiva e um lápis, mão em frente ao peito. Kazuo – amigo e compadre – foi colega de turma de Marcos, formaram-se juntos e lado a lado ensinaram na EBA, literalmente, já que o ateliê de litografia, disciplina ministrada pelo professor Kazuo, situa-se ao lado do ateliê de gravura em madeira e metal.

desenha num papel onde se lê “*ex libris*” (Figura 4). Na trajetória de Iha, a litografia, o desenho e a pintura têm a mesma relevância e constância em sua produção, aspecto que Marcos evidenciou em figuração expressiva na qual o sensível subverte a lógica anatômica. Observamos no *ex libris* de Denise Viera (1965, Volta Redonda) a interpretação particular dos atributos da proprietária, fruto da observação atenta de Marcos (Figura 5). Denise é gravadora, mas tem grande interesse pela aquarela, e foi de olhar atento ao papel, séria e compenetrada, aquarelando, que o artista a fixou. A composição verticalizada estrutura-se em linhas finas paralelas ou em angulações suaves, próprias dos gestos do impulso gravador do artista. Observamos que as linhas alcançam vibrações diferentes de acordo com o material representado, em escala mais alta quando conformam o organismo, e a roupa aqui é corpo, objeto animado. A ação está em evidência, braços e mãos desproporcionalmente fortes, os dois antebraços se unem em um único braço ligado ao tronco – as duas mãos obedecem à vontade criadora, una e prolífica. A desproporção dos braços também se encontra no *ex libris* de Gian Shimada (1966, São Paulo)<sup>9</sup>. São força e vigor, e não os músculos, que vemos nos braços que seguram o rolo de litografia, no movimento de entintagem da pedra – o corpo se encarna na sua própria energia. Ao gravador não basta a forma, sentencia Bachelard. “O traço não é simplesmente perfil, contorno, forma imobilizada: o traço já é trajetória, movimento sem hesitação ou re-toque” (1994, p. 55).

---

<sup>9</sup> Ex libris de Gian Shimada, xilogravura, 2007, 10 x 15 cm. Bookplate.org. Disponível em: <https://www.pinterest.de/pin/427419820871116250/>. Acesso em: 17 jul. 2020.



Figura 5 – Marcos Varela. *Ex libris* de Denise Vieira, xilogravura, 2007, 14 x 6 cm.



Figura 6 – Marcos Varela. *Ex libris* de Olivia Ponte Varela, 2012, xilogravura, 7 x 7,5 cm.

Os *ex libris* sinalizam um conjunto de livros e seu proprietário, entretanto no *ex libris* que criou para sua neta recém-nascida Olívia (Figura 6), Marcos fez uso de uma licença poética<sup>10</sup>. Nesta gravura, o corpo é roliço, de tessitura gráfica fina e muito iluminado, a pose torcida dos pezinhos são bem característicos da flexibilidade dos bebês. Olívia segura o livro de sua vida nas mãos gordinhas, em cuja capa estão os escritos “*ex libris*”, seu nome todo e 2012, o ano de seu nascimento. Sua expressão é de expectativa, seu olhar é curioso e mira atentamente o livro que já contém toda a sua história, que, no entanto, estava começando naquele momento, mas que já existia em latência. Marcos conferiu à neta a propriedade da biblioteca que ela virá a ter, poetizando a potencialidade do devir.

Outra questão muito particular do *ex libris* e que faz parte da sua própria configuração é a temática, que o artista explora com liberdade, nos inúmeros realizados para competições. A vertente dos *ex libris* de cunho institucional<sup>11</sup>, na obra de Marcos, também adquiriu tonalidade afetiva como no realizado para a biblioteca do ateliê de gravura (figura 7), constituída das doações feitas pelo próprios professores, boa parte por ele mesmo. Na delicada imagem de 6 x 13,5 cm impressa em papel japonês, a figura central é a prensa, suporte para os escritos “ateliê”, “EBA”, “UFRJ”, “biblioteca”, “*ex libris*” e “gravura”. A prensa funciona como estante, onde os livros dispostos (é por causa dela que estes existem) ostentam nas lombadas as palavras “xilo”, “lino”, “litog”, “print”, dando a saber que é uma biblioteca especializada. Esta é uma das poucas gravuras pesquisadas que não apresentam a figura humana<sup>12</sup>.

---

**10** Com o *ex libris* de Olívia Varela participou da First International ExLibris Competition, Catálogo. Varna 2014, Varna (Bulgária): Lago Art Gallery: 2014. Disponível em: [https://issuu.com/largoart/docs/katalog\\_2014\\_a](https://issuu.com/largoart/docs/katalog_2014_a). Acesso em: 17 jul. 2020, p. 43.

**11** Para uma instituição, como uma biblioteca pública ou privada, universidade, escritório de advocacia ou museu, o interesse é identificar uma ou várias coleções específicas de livros, dar comemorativamente a aquisição de uma coleção ou ilustrar um interesse especial.

**12** As outras são o *ex libris* que fez para sua irmã Leila Varela (disponível em: <https://www.pinterest.cl/pin/460422761887412631/>. Acesso em: 14 jul. 2020) e o temático produzido para a bienal Ex Libris Gdansk (2009, Polónia) sobre a arquitetura medieval da cidade de Gdansk (disponível em: <http://www.exlibrisgdansk.pl/index.php?s=konkurs&rok=2009>. Acesso em: 18 jul. 2020).



Figura 7 – Marcos Varela. *Ex libris* da biblioteca do ateliê de gravura, xilogravura, 2008, 6 x 13,5 cm.

O *ex libris* é um símbolo da quase totalidade da funcionalidade do elemento gráfico – a linha ou traço, constituinte da representação gráfica, letras e imagens. Para nós, funciona como uma amálgama, a ligação genética que encontramos em todas as mídias que descendem de seu tronco. Em primeira vista, contribui, através da ilustração, para nos lembrar a estreita ligação da letra – o signo da criação textual e elemento fundamental da literatura – com a imagem. Para além disso, o uso da xilogravura em um *ex libris*<sup>13</sup> atualiza a história em um *continuum* que liga o passado ao futuro, das pranchas de impressão em bloco<sup>14</sup> à prensa gráfica de Gutenberg. O primeiro *ex libris* moderno é precisamente uma xilogravura (século XV), fato que em si representa a árvore genealógica do livro, a protoimpressão coroando a impressão mecanizada<sup>15</sup>. Consideramos o *ex*

**13** Disponível em: <https://bookplate.org/about-ex-libris/>. Acesso em: 14 jul. 2020.

**14** Usava-se um bloco de madeira entalhada com todos os caracteres para imprimir uma única página de um texto específico. Método usado na China e no Japão desde o século VIII, procedimento bastante apropriado para culturas que empregavam milhares de ideogramas (BRIGGS; BURKE, 2006).

**15** A xilogravura é o processo mais antigo de impressão, foi empregado pelos antigos egípcios na impressão de tecidos e é conhecido pelos chineses desde o século II. Utilizada para todos os fins gráficos desde cartas de baralhos, imagens de santos, até a ilustração para livros, substituindo as iluminuras. Segue-se a gravação de textos nas mesmas matrizes da ilustração, evoluindo para tipos móveis, e logo após se desenvolvem os incunábulo tipográficos, que são os precursores do livro moderno (MARTINS, 1981).

*libris* um resumo imagético de todos esses processos, evidenciado na gravura. A preservação do *ex libris* na contemporaneidade conjuga a história da gravura, cuja autonomia expressiva só foi adquirida em fins do século XIX, como uma tradição que se renova, porque, segundo Bachelard (1994), a gravura tem uma temporalidade especial e conserva o signo da espontaneidade. Ao dedicar parte de sua obra aos *ex libris*, Marcos Varela realiza poeticamente uma comunhão artística, histórica e conceitual.

**Patrícia Figueiredo Pedrosa** é doutoranda em Artes Visuais na Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA/PPGAV/UFRJ) e mestra pela mesma instituição (2016), possui graduação em Gravura pela UFRJ (1994), licenciatura em Educação Artística (2006) e pós-graduação em Arteterapia em Educação pela Universidade Cândido Mendes (2010). Foi professora substituta na EBA – UFRJ (2016-2018) e é professora docente I – Secretaria de Estado de Educação – RJ desde 2008.

## REFERÊNCIAS

- BACHELARD, G. *O direito de sonhar*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.
- BRIGGS, A.; BURKE, P. *Uma história social da mídia: de Gutenberg à internet*. São Paulo: Zahar, 2006.
- DA SILVA, O. *De colecionismo graphica*. Curitiba: Governo do Paraná/Secretaria de Estado da Cultura, 1990.
- MARTINS FILHO, C. B. *Introdução ao conhecimento da gravura em metal*. Rio de Janeiro: PUC: Solar Grandjean de Montigny, 1981.
- PESSANHA, J. A. M. Bachelard: as asas da imaginação (Introdução). In: BACHELARD, G. *O direito de sonhar*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.
- THE BOOKPLATE Society. Disponível em: <http://www.bookplatesociety.org/index.htm>. Acesso em: 14 jul. 2020.
- TRÊS: Kazuo Iha, Lourdes Barreto, Marcos Varela. Catálogo. Rio de Janeiro: Riobooks, 2014.
- VARELA, M. B. *A xilogravura expressionista brasileira*. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1997.

# ADIR BOTELHO – UMA VIDA DEDICADA AO ENSINO DA GRAVURA NA EBA-UFRJ

*Ricardo A. B. Pereira*

## RESUMO:

Esta comunicação aborda resumidamente a carreira docente do xilogravador Adir Botelho, que, após se formar no Curso de Pintura da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) e de ter sido aluno de Raimundo Cela e Oswaldo Goeldi, na década de 1950, no então recém-criado Curso de Gravura de Talho-Doce, Água-Forte e Xilografia, atuou durante 41 anos como professor de gravura da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA-UFRJ). Por seu ensino passaram várias gerações de artistas que nele encontraram não só um professor de técnicas gráficas, mas principalmente um estimulador da criatividade individual, seguindo a linha pedagógica de seu antecessor, Goeldi. Relembrar e valorizar tais carreiras de professores que igualmente são destacados artistas tem um especial significado, pois permite que se entenda o ensino da arte como algo diferenciado no meio universitário, especialmente no contexto da bicentenária Escola de Belas Artes da UFRJ.

## PALAVRAS-CHAVE:

Adir Botelho; xilogravura; ENBA; EBA; docência.

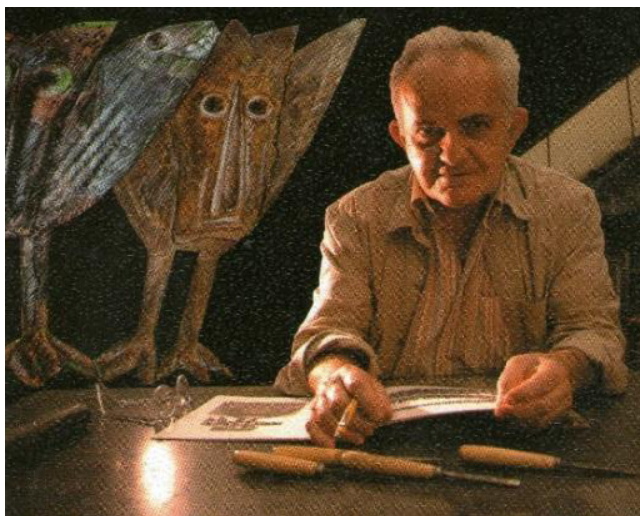


Figura 1 – Prof. Adir Botelho (foto: Licius Bossolan).

Fonte: Calendário 2007 da Universidade Federal do Rio de Janeiro – Mural da Terra.

A trajetória histórica e pedagógica da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA-UFRJ) já é bem conhecida. Nela sempre se destacaram vários de seus egressos, artistas que continuam deixando uma marca importante na cultura nacional, tanto por sua produção artística quanto por sua atuação docente dentro ou fora da EBA. Este é o caso do professor Adir Botelho, cujas carreiras artística e docente são indissociáveis (Figura 1).

Nascido em 1932, Adir Botelho desde muito cedo se interessou pelo desenho, por influência de seu irmão mais velho<sup>1</sup>, e durante seus estudos secundaristas no Colégio S. Bento já frequentava as aulas de desenho artístico no Liceu de Artes e Ofícios<sup>2</sup>. Contudo, seu grande objetivo era ingressar na então Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), cujo prédio conhecia através de inúmeras visitas que lhe fazia para admirar suas moldagens e pinturas expostas pelos corredores e salas que também abrigavam o Museu Nacional

---

**1** Esta informação se encontra no texto biográfico impresso no calendário de 2007 da UFRJ, intitulado Mural da Terra.

**2** Idem.



de Belas Artes<sup>3</sup>. Aos 18 anos, via vestibular, alcançou seu intento, matriculando-se no Curso de Pintura no qual estudou com mestres como Georgina de Albuquerque (1885-1962), Augusto Bracet (1881-1960), Marques Júnior (1887-1960), entre outros. Por essa mesma ocasião também se envolve como aprendiz com “a redação e diagramação de jornais e revistas [vindo a trabalhar] nos jornais *Tribuna da Imprensa*, *O Globo*, *Shopping News*, e no Instituto Nacional do Livro” (Figura 2).<sup>4</sup>

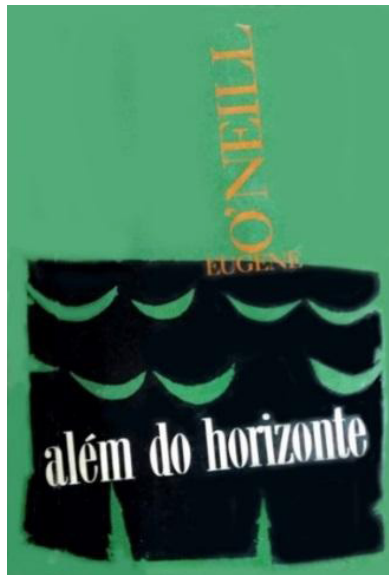


Figura 2 – Adir Botelho – Capa para o livro *Além do Horizonte*, de Eugene O’Neill, publicado em 1962 pela Letras e Artes.

Fonte: Adir Botelho.

Porém, ao saber que seria aberto na ENBA um curso de gravura com a duração de dois anos (que atualmente seria considerado um curso de extensão), Adir Botelho foi o primeiro aluno a nele se inscrever, antes mesmo de concluir o seu bacharelado em Pintura<sup>5</sup>. Isto ocorreu “em 1951, após a

**3** Obtive esta informação do próprio prof. Adir Botelho, durante entrevista informal para meu mestrado entre 2011 e 2012.

**4** Retirado do texto biográfico contido no calendário da UFRJ de 2007, dedicado ao *Mural da Terra*.

**5** Informação que me foi cedida pelo próprio professor Adir Botelho.

Congregação da Escola, em 13/11/1950, aprovar a indicação de Raimundo Brandão Cela (1890-1954) para a regência do Curso de Gravura de Talho-Doce, Água-Forte e Xilografia” (MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES, 1988, n.p.). Começava aí a sua longa ligação com a gravura, que, suplantando seu interesse inicial pela pintura (mas não o extinguindo), o tornou um dos mais importantes gravadores brasileiros da segunda metade do século XX:

Particpei do Salão, creio que em 55, 56, com gravura em madeira e não parei mais e todas as vezes, e sempre, nunca mais expus em pintura, em nenhuma mostra, por menor que fosse, nem do Rio, nem de fora. Sempre fiz questão de participar de todo e qualquer evento, sempre e tão somente, com gravura em madeira. Coisa que faço até hoje... (FUNDAÇÃO RIO, 1974, n.p.)

Com apenas 20 anos, depois dos dois anos requeridos pelo novo curso fundado por Cela, Adir Botelho torna-se seu auxiliar e, logo a seguir, o substitui interinamente durante seu internamento hospitalar. Em 1954, devido ao falecimento de Cela, Oswaldo Goeldi (1895-1961) é indicado pela Congregação para ocupar o cargo. Goeldi recebe como pupilo o antigo aluno e auxiliar de seu antecessor, que, em breve, também viria a se tornar seu Auxiliar de Ensino. Trabalharão em grande harmonia no ateliê de gravura da ENBA durante os próximos seis anos, até que, no início de 1961, Goeldi falece. Então, após deliberações, a Congregação da Escola efetiva Adir Botelho, que se tornará o professor regente do Ateliê de Gravura durante os seguintes 41 anos, até ser compulsoriamente aposentado em 2002.

Sob sua orientação, após o impulso inicial dado por Cela e Goeldi, o Ateliê de Gravura se tornou um dos setores mais produtivos da ENBA (tornada EBA depois de 1965), recebendo tanto alunos regularmente matriculados quanto “ouvintes” que, atraídos pela dinâmica imprimida por seu jovem professor, iam ali buscar aprendizado e desenvolver suas linguagens em plena efervescência político-cultural dos anos 1960. Já em 1966 é publicado um elogioso artigo no jornal *O Globo* (na mesma página em que se fala de um evento muito importante para as artes brasileiras, a exposição Opinião 66) intitulado “O Atelier de Gravura da Escola Nacional de Belas Artes”, reproduzido a seguir:

Foi fundado há quinze anos o “atelier” de gravura da Escola Nacional de Belas-Artes, onde Goeldi lecionou durante muito tempo. Agora, é Adir Botelho que tem a seu cargo ensinar as várias técnicas de gravura em metal e madeira, aos alunos ali matriculados, cujo número é, em média, de cinqüenta e cinco. Eles não precisam pertencer a ENBA, nem seguir horários rígidos. Entram e saem quando querem, trazendo seu próprio material. O que impressiona logo quem visita o “atelier” é o espírito de cooperação entre o mestre e os alunos e a maneira porque estes consultam uns aos outros – trocando sugestões – comparando experiências. As provas estendidas no chão são criticadas em comum. Adir Botelho é consultado com frequência indicando, aqui, o motivo pelo qual não foi possível obter o efeito desejado, sugerindo, ali, a solução mais indicada, ajudando uns e outros a encontrar os seus próprios caminhos. São muitos os artistas, já hoje consagrados, que por ali passaram. A maior parte deles permanece fiel à gravura, porém, mesmo os que enveredaram por outros caminhos, como Antonio Dias, e Gerchman, por exemplo, devem, em parte, à técnica difícil da gravura sua disciplina artística. Os alunos encontram ali, um ambiente tão propício ao trabalho e uma orientação tão válida que freqüentam o “atelier” durante largo espaço de tempo – alguns até dez anos. Por várias vezes, trabalhos por eles executados vêm figurando em coletivas aqui e no estrangeiro. Agora mesmo, Adir Botelho já selecionou dez que participam da Bienal de Córdoba. Outras exposições de gravura executadas por alunos do “atelier” da ENBA foram realizadas no estrangeiro – uma, no Uruguai, ainda sob a orientação de Goeldi, outra, no Paraguai, com Livio Abramo. [...]. Todos consideram que as exigências apresentadas por uma técnica árdua são amplamente compensadas pela satisfação que encontram no trabalho, pelas perspectivas que este lhes oferece, e pela disciplina artística obtida através dele. [...] Agora a atividade do “atelier” ainda é maior do que de costume. É que, a 5 de setembro, vai ser realizada a grande feira de gravura dos alunos: cem trabalhos, ao todo, cujo preço não ultrapassará a casa dos vinte mil cruzeiros. A qualidade dos trabalhos reunidos demonstrará o que vem realizando, graças ao que aprenderam no “atelier” de gravura da Escola Nacional de Belas Artes, e à cooperação de todos os que ali trabalham, os alunos de Adir Botelho. (UNGER, 1966, p. 5)

Através do que afirma o artigo, fica-se sabendo que o método de ensino aplicado por Adir Botelho se diferenciava radicalmente daquele aplicado pela maioria dos professores da ENBA de então, onde não havia muito intercâmbio interno, sendo difícil, fora do ambiente das aulas, um aluno pedir opiniões sobre seus trabalhos a professores de outras disciplinas que encontrassem pelos corredores da Escola<sup>6</sup>. Uma das poucas exceções fora a atuação de Goeldi:

Não sou propriamente um professor, mas sim um orientador. Há uma parte técnica em toda manifestação artística que deve ser ensinada por quem tem mais experiência; mas a parte da criação é puramente interior e querer guiá-la ou dar-lhe orientação seria mutilar a personalidade do artista. Faço assim não só com as crianças da Escolinha [de Arte de Augusto Rodrigues], mas também com os alunos da Escola Nacional de Belas Artes. Cada um deve seguir as suas próprias tendências, sem se apegar a escolas e grupos. (REIS JÚNIOR, 1966, p. 43)

Essa maneira de Goeldi entender seu trabalho como professor – sendo totalmente modesto e não invasivo – foi herdada por seu discípulo Adir Botelho, que, como vimos no artigo do jornal *O Globo*, sempre a colocava em prática durante suas aulas e avaliações. Fui testemunha disso, pois pude me beneficiar dessa liberdade quando, por meu turno, frequentei a Oficina de Gravura como aluno do Curso de Pintura em 1985. Naquela ocasião fazia dez anos que a EBA fora transferida pela ditadura militar para seu local atual, o prédio da Faculdade de Arquitetura (FAU-UFRJ), Ilha do Fundão, onde também funciona a Reitoria da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Mas no novo ateliê ainda se formava uma roda de alunos para que fossem discutidas as gravuras uns dos outros, sob os olhares atentos do próprio professor Adir Botelho e dos professores Marcos Varela (1954-2019) e Kazuo Hia (1950), ambos formados no mesmo Curso de Gravura (Figura 3). O clima era bastante descontraído e cooperativo, de estímulo à troca de ideias e experiências, entrando o professor Adir Botelho, sempre no momento certo, para instigar nos alunos a reflexão sobre o que haviam

---

**6** Informação me foi cedida pelo próprio professor Adir Botelho, que vê o fato como típico da época.

criado durante o semestre, buscando que se superassem. Às vezes, quando necessário para dar uma “cutucada”, usava sutilmente a ironia, mas sempre com respeito, objetividade e profunda clareza nas observações. Em vários momentos pude vê-lo solicitar opiniões – de quantos estivessem no ateliê ou que subitamente entrassem no recinto – sobre um determinado resultado, visando colher nessas respostas um apoio (mas obtendo, às vezes, discordâncias) sobre sua própria opinião relativa a um trabalho em discussão. Ou a pedir perseverança e que todos valorizassem suas próprias criações, mesmo as modestas, guardando-as para futuras comparações ou para “mostrar aos netos”, também que experimentassem diferentes métodos para solucionar problemas técnicos etc.

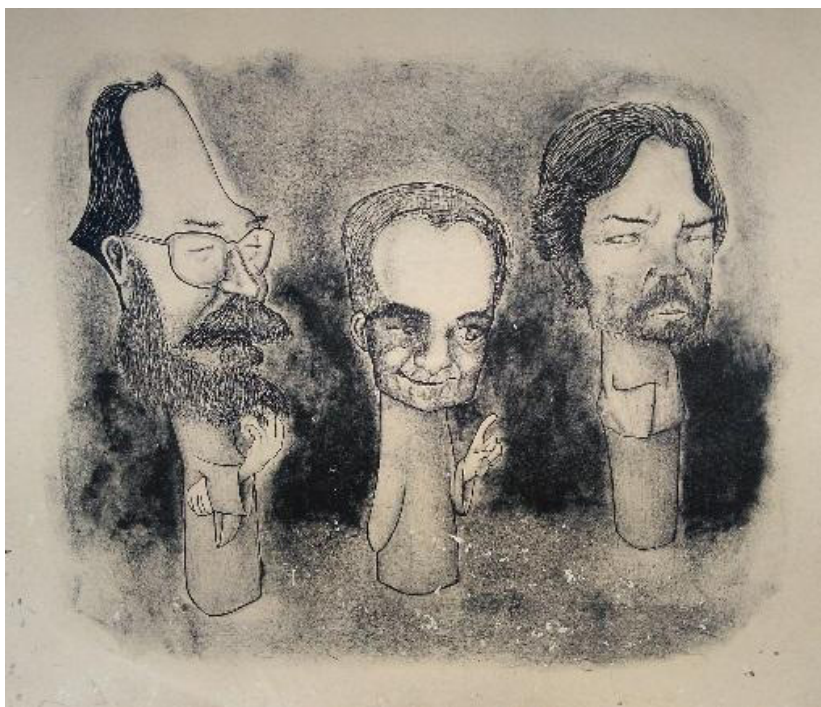


Figura 3 – Autor desconhecido – *Os Três Monges – Marcão, Adir e Kazuo* (caricatura), litografia.

Fonte: Ateliê de Litografia da EBA-UFRJ.

Bem mais recentemente, em maio de 2011, quando estava realizando a pesquisa para meu mestrado, marquei uma entrevista com o professor Adir Botelho naquele mesmo ateliê de gravura. Na ocasião tive a oportunidade

de encontrá-lo mostrando várias opções de capas criadas por ele para um catálogo de exposição futura de suas gravuras. Pedia a todos os presentes que escolhessem aquelas que considerassem as melhores, ajudando-o em sua decisão. Também dei meu palpite e fiquei feliz por ter podido contribuir com aquela escolha<sup>7</sup>. Relato isso porque vejo nessa atitude uma prova da natural modéstia do professor Adir Botelho, jamais deixada de lado, apesar do seu grande talento, saber e inúmeras láureas alcançadas em sua longa e produtiva carreira. É por esses e outros motivos que a ex-diretora da EBA professora Angela Ancora da Luz (2002), tendo sido também aluna de Adir Botelho, ao apresentar a série *Canudos*, editada em livro pela EBA-UFRJ, assim se refere ao seu antigo mestre:

Assim como há uma caligrafia própria para cada xilogravador, que nos leva facilmente a perceber que o traço de Adir não pode ser confundido com o de Goeldi, na mesma relação de identidade entre autor e obra, encontramos também as marcas do mestre sobre o aluno. Observo, então, a importância de Adir na formação de tantos gravadores formados pela Escola de Belas Artes. Hoje o corpo docente do ateliê de gravura da EBA é composto por professores que foram seus discípulos, ou seja, não apenas alunos, mas seguidores. Cada um com sua identidade e sua inclinação técnica dentro da gravura, numa fraternidade rara de acontecer no mundo contemporâneo em que vivemos. (LUZ, 2002, p. 8)

Durante sua profícua carreira acadêmica, além de professor e coordenador do Curso de Gravura, Adir Botelho assumiu a importante função de coordenador do Departamento Artes Base. E, sob seu comando, o Ateliê de Gravura passou por uma grande reformulação em 1969, vindo a se tornar, em 1970, o atuante curso de graduação que conhecemos, onde até bem pouco tempo ainda continuavam trabalhando seus dois ex-alunos, os professores Kazuo Hia (aposentado em 2018) e Marcos Varela (falecido em 2019). O Curso segue firme e sendo atualizado sob a direção do prof. Pedro Sanchez, também ex-aluno de Adir Botelho, auxiliado por professores substitutos, sem que se perca a trilha iniciada

---

**7** A exposição ocorreu em 2012, no Centro Cultural Correios - RJ, mas seu catálogo não recebeu qualquer das imagens postas em discussão.

nos anos 1950 por Raimundo Cela e Oswaldo Goeldi, firmemente solidificada por Adir Botelho<sup>8</sup>.

Após a aposentadoria e com o avançar da idade, impossibilitado de prosseguir com o árduo trabalho xilográfico, Adir Botelho vem se dedicando ao desenvolvimento de projetos tanto para fins editoriais quanto para pintura de murais. No primeiro caso desenvolveu uma série de desenhos a carvão sobre Antônio Conselheiro, que foi publicada em livro pela UFRJ, em 2006<sup>9</sup>, e exposta em 2012, junto com toda a série xilográfica *Canudos*, na Caixa Cultural - RJ<sup>10</sup>. Desenvolveu ainda um vigoroso conjunto de desenhos a bico de pena inspirado pela obra de Guimarães Rosa, nunca exposto, o qual será reunido em livro para lançamento futuro<sup>11</sup>. Ainda na área literária, tem pronta uma obra sobre Goeldi – contos inspirados em alguns desenhos e gravuras daquele mestre expressionista. Todavia, sua maior obra escrita já está concluída e no prelo, apenas aguardando a impressão e lançamento por uma importante editora brasileira de livros de arte<sup>12</sup>. Essa obra se chama o *Teatro da Gravura no Brasil*<sup>13</sup> e trata da história da nossa gravura, sendo uma espécie de livro de referências com muitas imagens e citações de reconhecidos autores, que são apresentados através do diálogo entre quatro personagens numa hipotética exposição de gravuras de Goeldi. Na apresentação, afirma Angela Ancora da Luz:

---

**8** Com a aposentadoria do prof. Kazuo Hia e o falecimento do prof. Marcos Varela, o prof. Pedro Sanchez se viu como único professor efetivo no Curso de Gravura. Mas um concurso está para ser realizado, visando resolver esta situação.

**9** BOTELHO, A. *Canudos: agonia e morte de Antônio Conselheiro: desenhos a carvão*. Rio de Janeiro: UFRJ-EBA, 2006.

**10** Adir Botelho – *Barbárie e espanto em Canudos – Xilogravuras e desenhos*. 2012. Caixa Cultural - RJ.

**11** Estes desenhos são também objetos de estudo de minha tese de doutorado; parte deles foi publicada na obra Rosa Centenário – Três Contos de Sagarana, no ano de 2008.

**12** Pinakothek Cultural, RJ.

**13** Em 2011, recebi do prof. Adir Botelho uma versão desta obra e fiquei impressionado pela quantidade de informações que possui e a maneira diferenciada com a qual tais informações são passadas. Ela foi ampliada e tenho certeza de que será de grande relevância em nosso meio.

Adir Botelho nos contempla com mais uma de suas obras, desta vez trazendo uma contribuição que nos permite compreender a história da gravura brasileira em profundidade, com informações que só encontramos neste texto o que, *a priori*, já o torna uma referência para artistas e pesquisadores interessados nos assunto. Contudo, se a significação deste trabalho não motivasse o leitor por seu próprio objeto, “Teatro da Gravura no Brasil” é uma grande encenação em tempo atual, cuja ação é brasileira. É o drama, como ação que imita os comportamentos humanos. [...] Ao tomar o drama como ferramenta com o qual vai gravar a sua história do teatro, Adir escolhe o método dialético para desenvolver a narrativa<sup>14</sup>.

Em relação aos projetos para murais, o primeiro a ser desenvolvido chama-se *Mural da Terra*, concebido para ser executado em mosaico de vidrottil nas empenas do lado Leste do prédio da Faculdade de Letras da UFRJ pelos alunos da EBA, sob orientação de professores coordenadores. Por falta de verba para a compra dos materiais e viabilização da infraestrutura necessária a tão imensa obra, a Reitoria lançou, como forma de homenagem ao prof. Adir Botelho, todas as imagens do projeto em seu calendário de 2007 (Figuras 4 e 5). Atualmente está em curso o desenvolvimento de um novo projeto para mural que se chama *Guerra do Contestado*<sup>15</sup>, cujo tema é o conflito por terras acontecido na fronteira entre Santa Catarina e o Paraná, de outubro de 1912 a agosto de 1916. Portanto, aos 88 anos, o professor Adir Botelho está ativo, desenvolvendo novos projetos artísticos, pesquisando e escrevendo sobre arte.

---

**14** LUZ, A. A. da. In: *Teatro da gravura no Brasil (obra no prelo)*.

**15** Os originais dos projetos *Mural da Terra* e *Guerra do Contestado* são longos polípticos em tinta acrílica sobre papel.



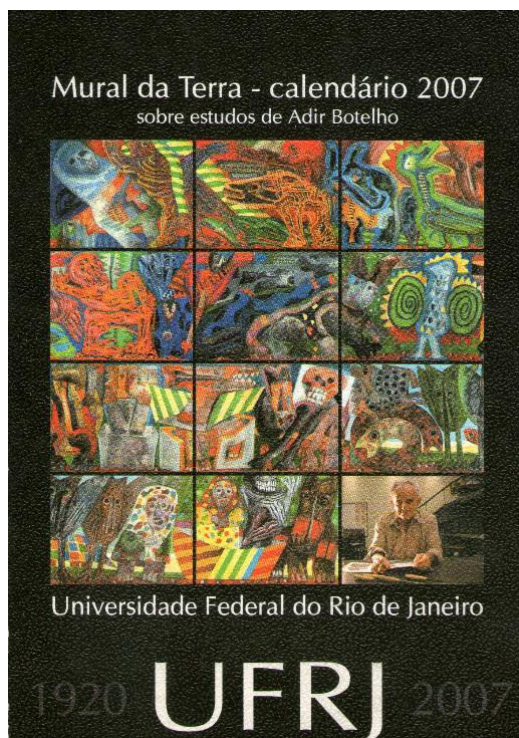


Figura 4 – Adir Botelho – *Mural da Terra* – Capa do calendário da UFRJ de 2007.

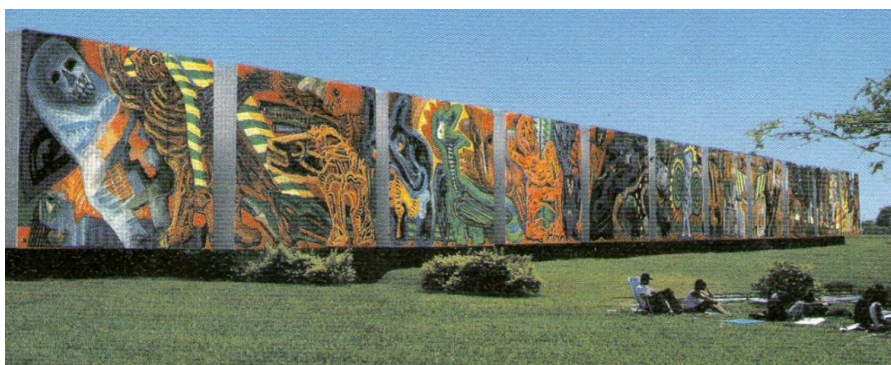


Figura 5 – Adir Botelho – Calendário *Mural da Terra* – Simulação digital do mural colocado nas empenas lestes da Faculdade de Letras da UFRJ (Autoria da simulação: Licius Bossolan).

No campo acadêmico, já tendo sido sua obra gráfica objeto de estudo de uma dissertação de mestrado, aquela que defendi em 2012, na qual a série *Canudos* é o tema central<sup>16</sup>, no momento sua obra pictórica, praticamente incógnita, é o objeto de minha tese de doutorado (em progresso) sob o título: *Adir Botelho e o Mural da Terra – da ENBA à EBA, da gravura à pintura – uma obra interconectada*. Portanto, pretendo trazer à luz conjuntos de pinturas desenvolvidos desde a década de 1950, paralelos a toda sua produção xilográfica, a do campo editorial e àquela relativa aos seus grandes projetos carnavalescos, relacionando entre si essa produção e contextualizando-a no âmbito da pintura moderna brasileira, também buscando suas origens e ligações com períodos históricos anteriores. Além disso, será ressaltada por esta pesquisa as profundas ligações que o professor Adir Botelho possui com a EBA, devidas tanto à sua formação quanto à sua longa atividade docente nessa instituição.

Quanto à presença de obras do prof. Adir Botelho em museus e outros centros de cultura, podemos encontrá-las nos acervos do Museu de Arte de São Paulo (MASP), Itaú Cultural, Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), Biblioteca Nacional e Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-Rio). No MNBA, por exemplo, encontraremos todas as xilogravuras da série *Canudos*, todos os 22 desenhos a carvão sobre Antônio Conselheiro e uma grande quantidade de desenhos e aquarelas doados pelo professor-artista, estes últimos ainda não expostos, mas já catalogados.

Quanto aos contatos entre o prof. Adir Botelho e o Museu D. João VI, ele doou à instituição várias obras de seu acervo pessoal, incluindo gravuras criadas por seus colegas professores. Contudo, só recentemente doou obras de sua lavra (Fig. 6 e 7), as quais participaram da exposição comemorativa dos 203 anos de fundação da EBA, ocorrida entre 14 de agosto e 29 de setembro de 2019 no Centro Cultural Correios – RJ, intitulada *Orientações – Pintura e Gravura Contemporâneas*<sup>17</sup>.

---

**16** *Canudos – Tragédia e Arte na Xilogravura de Adir Botelho* – Base Minerva – UFRJ, Centro de Memória Acadêmica (CMA).

**17** Esta exposição reuniu professores ativos, aposentados e substitutos dos Cursos de Pintura e Gravura, além de alunos, todos vinculados ao departamento BAB, apresentando a produção do nosso departamento para marcar a relevância da EBA e sua força perante os ataques promovidos contra as Universidades Públicas.

Considero as obras doadas – duas xilogravuras do final dos anos 1950 –, como muito significativas, pois pertencem a um momento em que seu autor ainda aprendia com Goeldi e o auxiliava em suas aulas na ENBA. Na primeira delas, pode-se perceber a influência do mestre quanto ao tema escolhido, uma paisagem urbana – *Rua Itapiru no Catumbi* (Figura 6) –, e no aspecto sombrio da imagem gravada, dentro da qual luzes rasgam asperamente a escuridão para dar visibilidade às formas arquitetônicas. Contudo, a marca pessoal de Adir Botelho já se faz presente, seja nas grandes dimensões de sua matriz, se comparada às de Goeldi<sup>18</sup>, seja na maneira como cria linhas positivas pesadas e gravadas através de uma técnica deliberadamente rústica, rompendo agressivamente com a goiva larga e com o ferro estriado as duras fibras da peroba do campo que gostava de utilizar. Já na segunda gravura vemos a antecipação de sua futura principal característica, através da qual a Figura (Figura 7) é recortada contra o fundo, tornando-se límpida, cristalina e impactante. Nesta gravura o tema já revela as buscas pessoais de Adir Botelho, seus interesses quanto à Cultura Popular, além de outras referências.



Figura 6 – Adir Botelho – *Rua Itapiru no Catumbi*, xilogravura, 42 X 60 cm, 1958.

Fonte: Acervo MDJVI.

---

**18** As matrizes de Goeldi têm menos da metade do tamanho das que o prof. Adir Botelho gravava.



Figura 7 – Adir Botelho – *Figura*, xilogravura, 50 X 45 cm, 1959.

Fonte: Acervo MDJVI.

Quero concluir afirmando que, em tempos nos quais a Educação, a Ciência e a Cultura são tão duramente atacadas por aqueles que as deveriam proteger e incentivar, dentro das quais o Ensino Superior Público vem sendo menosprezado e vilipendiado, cabe a nós, professores, aos funcionários técnico-administrativos e estudantes cuidar ferrenhamente para que nossos valores sejam protegidos e preservados. E uma forma eficiente de protegê-los é justamente manter viva a memória daqueles que, antes de nós, ajudaram a construir a grandeza de instituições públicas como a bicentenária Escola de Belas Artes e a centenária Universidade Federal do Rio de Janeiro. É justamente o que busco realizar aqui, ao reafirmar a minha especial admiração não só pela importante obra do excelente artista plástico e do ótimo professor, mas também pela grande figura humana que é Adir Botelho, com o qual, desde nossos primeiros contatos no Ateliê de Gravura da EBA, há 35 anos, tenho aprendido muito sobre arte e obtido exemplos úteis para conduzir não só minha própria carreira artística, mas também melhor realizar a de professor. Portanto, uma vida dedicada com tanto empenho ao Ensino da Arte merece ser sempre lembrada, valorizada e enaltecida.

**Ricardo Antonio Barbosa Pereira** é pintor, xilogravador e ceramista, bacharel em Pintura pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA-UFRJ), mestre em Artes Visuais pela UFRJ, onde realiza o doutorado. Atualmente é professor assistente do Curso de Pintura da EBA-UFRJ.

## REFERÊNCIAS

- BOTELHO, A. *Canudos: agonia e morte de Antônio Conselheiro: desenhos a carvão*. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, 2006.
- FUNDAÇÃO RIO. *Gravura no Brasil: anos 60*. Apresentação Gerardo Mello Mourão. Texto de Adir Botelho e 26 gravadores. 1974. 32 p. il. (catálogo de exposição).
- LUZ, A. A. da. In: BOTELHO, A. *Canudos: xilogravuras*. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, 2002.
- LUZ, A. A. da. In: *Teatro da gravura no Brasil* (obra no prelo).
- MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. *Adir Botelho: xilogravuras*. Apresentação de Alcídio Mafra de Souza. Textos de Adir Botelho e Alex Gama. 1988. 24 p., il. (catálogo de exposição).
- NETO, J. S. (Ed.). *Rosa Centenário – Três contos de Sagarana*. Brasília: Confraria dos Bibliófilos do Brasil, 2008.
- PEREIRA, Ricardo. *Canudos – Tragédia e arte na xilogravura de Adir Botelho*. Dissertação (Mestrado em...) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.
- REIS JÚNIOR, J. M. dos. *Goeldi*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO. *Mural da Terra: Calendário 2007 sobre estudos de Adir Botelho*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007.
- UNGER, E. M. O Atelier de Gravura da Escola Nacional de Belas Artes. *O Globo*, Rio de Janeiro, 31 de ago. 1966. Artes Plásticas.

# LEOPOLDO CAMPOS: CAMINHOS DO TEMPO E O ARTISTA

*Dalila dos Santos Cerqueira Pinto*

## RESUMO:

A proposta de tratar a obra de um artista, aluno/professor, pertencente ao acervo do Museu D. João VI (MDJVI), nos levou à trajetória do professor Leopoldo Campos como discente e docente do Curso de Gravura de Medalhas e Pedras Preciosas da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Os exercícios desenvolvidos como aluno da instituição, sua prática, já anunciavam as obras que seriam futuramente realizadas por ele. O prêmio nas Exposições Gerais, a bolsa de apoio conseguida para a continuidade de seus estudos na Europa preparavam o profissional que ele se tornaria. Quando de sua permanência como professor do Curso de Gravura, deixou impresso em seus alunos a mesma marca de toda sua carreira, de dedicação, interesse e disciplina no aprendizado. Foi uma existência voltada a viver a arte a partir de muito jovem, ainda empregado na Casa da Moeda do Brasil (CMB). Se analisarmos o gesto de outrora do professor Girardet, que o incentivou a buscar os estudos na ENBA, caminharemos pelos vestígios deixados nas duas instituições, nos exercícios em metal e em gravuras finalizadas. Sua obra, medalhas e pedras gravadas, corpos vivos de um passado que se afirma presente pela pesquisa, estudo e divulgação do material produzido por ele, hoje faz parte do acervo do MDJVI.

## PALAVRAS-CHAVE:

Gravura; medalha; ensino; arte/indústria.

## INTRODUÇÃO

Pesquisar, analisar e apresentar a obra gravada de Leopoldo Campos, aluno e professor, é como caminhar entre dois tempos. Não que haja uma cisão entre esses momentos, mas porque trataremos do passado e do presente como um *continuum* de aproximações.

O intervalo entre o ontem e o hoje, intervalo de tempos e de campos de apreciação, é repleto de imagens que se movimentam entre essas distâncias, [re] surgindo para nós com muitas significações. Qual é o tempo em que podemos situar um estudioso como Leopoldo Campos, um artista? No de estudante, aprendiz de muitos professores que transmitem seu saber e esperam deixar “sementes”, princípios que seus alunos possam dar continuidade, estudando, aprendendo, construindo estruturas de sustentação sobre saberes já estabelecidos? No de professor que dinamiza seu saber, espalha possibilidades de pensamento em discípulos, provoca e desperta carreiras e possibilidades naqueles em contato com ele? Nesse círculo eterno, o *uróboro*<sup>1</sup>, os papéis estarão sempre se atualizando para aquele que não se detém em um só tempo. Ou será entre os dois tempos, que podemos analisá-lo, deixando-o suspenso nesse intervalo?

Ao ligar os dois momentos, aluno e professor, veremos ser eternizados o saber, memória do passado que se fará futuro no movimento seguinte, deixando de novo, passados e futuros que se alternarão em todos aqueles outros momentos que seguirão. Memória, história, imagens, outros significados, novas possibilidades, diferentes olhares sobre uma obra e ela se apresentará para ser [re] conhecida, [re]pensada, [re]iniciada.

Podemos nos aproximar da obra do artista andando por esses caminhos citados. Foi aprendiz, aluno, professor. Estudioso e pesquisador da gravura, da numismática, sendo sua obra hoje um dos grandes acervos do Museu D. João VI (MDJVI).

A gravura em moedas, medalhas e pedras preciosas foi, durante a vida de Leopoldo Campos, motivo e fim de seus estudos. Suas obras não são somente objetos em metal, produtos resolvidos por potente maquinário da indústria. Prestam-se, sim, a essa reprodução própria do objetivo do seu fazer, mas são, em primeira instância, obras de arte.

O primeiro momento de suas existências começa quando a criação as torna visíveis pelos desenhos<sup>2</sup> e esboços a lápis. Continua nas modelagens

---

**1** Símbolo de uma serpente mordendo a própria cauda, como representação de movimento, continuidade, eterno retorno.

**2** Nas atividades artísticas, a importância do desenho é destacada por Edmund de Waal, ar-

em gesso, para estudos, grandes peças, escala maior do que se apresentará em sua performance final. Passando por processos galvânicos, aparecerá agora em metal, negativo, positivo, a caminho de máquinas que a reduzirão de volta ao tamanho projetado na origem da criação. Em sua finalização, o ato do gravador, no corte direto e retoque sobre aço doce, a transformará não só em matriz, cunho ou punção, mas em obra que atravessará o tempo<sup>3</sup>.

As medalhas e exercícios em gesso e metal gravado de Leopoldo Campos fazem parte do acervo do MDJVI. Além de obras que entraram em circulação, e hoje aparecem em catálogos de colecionadores e leiloeiros, são principalmente material de estudo, fonte de pesquisa do processo didático do professor junto aos seus alunos do Curso de Gravura (Figuras 1 e 2).



Figura 1 – Foto do Professor Leopoldo Alves Campos.

Fonte: Revista Arquivos da ENBA – MCMLX número VI.



Figura 2 – Assinatura em suas obras.  
Fonte: Roberta Araújo (bolsista PIBIC).

---

tista da cerâmica, autor de *A lebre com olhos de âmbar*, quando, citando a fala de um personagem, colecionador e conhecedor de arte, diz que a partir de um desenho “podemos captar o pensamento do artista em todo seu frescor, no exato momento de sua manifestação, com talvez mais verdade e sinceridade do que nas obras que requerem árduas horas de trabalho, com a desafiadora paciência do gênio” (DE WAAL, 2011, p. 77)

**3** Os gravadores de medalhas costumam deixar suas assinaturas nas peças metálicas. Foi possível identificar grande parte da produção do professor conhecendo seu modo de assinar: uma letra C com a letra L em posição invertida. Algumas outras opções são assinaladas em texto a respeito: “[...] algumas obras trazem a sigla CL intercalados, ambas as letras invertidas, para não causar confusão com as siglas dos artistas Christian Lüster e o francês Cariat, outras trazem o nome por extenso L. Campos, em manuscrito e ainda outras as letras L. C. [...]” (DEL NEGRO, 1975, p. 38).



## CAMINHADA NO TEMPO DO ARTISTA

Leopoldo foi pessoa simples, dedicado à sua profissão, enérgico, paciente. Aluno disciplinado, professor incansável. Muito jovem foi aceito como aprendiz na Casa da Moeda do Brasil (CMB). Ingressou aos 14 anos como aprendiz de carpinteiro e sem ordenado. Nos seus momentos de folga, “deleitava-se com os desenhos que criava sobre pedaços de tábuas e papéis, descobrindo assim a sua vocação para a arte” (DEL NEGRO, 1975, p. 6). Foi assim que o professor Augusto Giorgio Girardet, convidado para ministrar um curso na instituição, o conheceu e, entusiasmado com o trabalho de Leopoldo, aconselhou-o a se inscrever na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), para aprimorar sua formação, cursando Gravura em Medalhas e Pedras Preciosas, a Glíptica<sup>4</sup>, sendo aluno, entre outros professores, de Rodolfo Chambelland em modelo-vivo e de Girardet na gravura.

O olhar atento do professor estava, de fato, correto.

Em 1920, se formando na ENBA, ganha o Prêmio de Viagem à Europa<sup>5</sup> na seção de gravura da Exposição Geral de Belas Artes, tendo se mantido todo esse tempo trabalhando como gravador na CMB.

Começa seus estudos em Paris em 1921, frequentando ateliês e oficinas particulares, além de, sob a recomendação do mestre Girardet, estudar na Casa da Moeda em Paris. Prossegue seus estudos pelos grandes centros de arte da Europa, como Bélgica, Suíça e Itália. Nas palavras do professor Carlos Del Negro, “Ficou deslumbrado com as oficinas da Zecca (Casa da Moeda de Roma) que dispunha aproximadamente de uma centena de prensas de cunhagem moderníssimas [...]” (DEL NEGRO, 1975, p.11).

---

**4** Do grego, *gluptikê* é a arte de gravar em relevo ou em côncavo, pedras preciosas, além de outras matérias, como concha, nácar, marfim, coral. Gênero de gravura em baixo relevo aplicado na confecção de camafeus, entalhes, sinetes, moedas, medalhas, selos, carimbos etc. (REVISTA ARQUIVOS, 1959, p. 134-135). O Curso de Glíptica, gravura em medalhas e pedras preciosas, foi extinto da ENBA pela reforma de 1971.

**5** Para compreender a importância de um gravador ganhar o prêmio viagem, nos reportamos ao texto da professora Maria Luisa Távora: “[...]com relação aos prêmios de viagem, há uma definição clara no tratamento dado a esta modalidade artística configurado na seguinte hierarquização: conforme o art. 175 do regimento de 1948, a distribuição previa a seguinte ordem: pintura, escultura e gravura. Todavia o artigo 178 traz uma ressalva: ‘Não havendo concorrente em uma matéria, passar-se-á à seguinte sucessivamente, conforme a ordem estabelecida no art.175; entende-se, porém, que os concursos de gravura nunca se sucederão com intervalo menor de 3 anos’” (TÁVORA, 2004, p. 1-8).

Pode-se observar que o estudante continuava presente em Leopoldo, profissional da gravura. O entusiasmo em aprender tudo que fosse possível para ampliar seu conhecimento o impulsionava a buscar os mestres e seus saberes. O aprendiz e o futuro professor conviviam em si perfeitamente.

Retorna ao Brasil em 1922, a chamado de Girardet, para ocupar seu lugar como professor do Curso de Gravura na CMB, assim como de Desenho em 1925. Sua produção não se reduziu à gravura de medalhas. Trabalhou em projeto de moedas e selos. Elaborou e gravou brasões, sinetes e camafeus<sup>6</sup>. Produziu esculturas (bustos), e desenhos a *fusain*, sanguínea e grafite. Em 1932 passou a chefiar a seção de gravura da CMB. Já então suas obras haviam sido expostas em outras Exposições Gerais de Belas Artes, como a de 1926, em que recebeu a medalha de ouro na seção Gravura. Fora do país, na Exposição de Arte e Técnica em Paris, e no Estado do Vaticano, onde foi lançada a medalha comemorativa, de sua autoria, da visita do cardeal Pacelli em 1934 ao Brasil, futuro papa Pio XII, uma iniciativa do Ministério das Relações Exteriores. Em Lisboa,

[...] suas medalhas brilharam em 1940, no Pavilhão do Brasil, quando da exposição comemorativa dos Centenários de Portugal, sendo que a embaixada cultural desembarcou ostentando sobre os vistosos uniformes e vestes de gala sua medalha comemorativa do cinquentenário da República Brasileira. (DEL NEGRO, 1975, p. 58)

O professor Girardet aposentou-se em 1934 da cadeira de Gravura em Medalhas e Pedras Preciosas, da ENBA. Em 1935, Leopoldo Campos se inscreveu para a vaga do concurso aberto para professor catedrático. O concurso só se realizaria 21 anos depois, em 1956. Diz professor Carlos Del Negro que “o tempo decorrido é a soma dos seguintes fatores: estagnação no Ensino Superior, desinteresse pelo concurso e burocracia” (DEL NEGRO, 1975, p. 41).

Leopoldo apresentou a tese intitulada *Gliptica* e, para a prova prática, foi sorteada a gravação de um camafeu, em ágata, com o retrato do professor Rodolfo Amoedo. O concurso se realizou em 28 de abril de 1956 e, tendo o candidato sido aprovado, tomou posse em 25 de janeiro de 1957<sup>7</sup>.

---

**6** Camafeu é a pedra gravada em relevo (e pode ser usada como joia). Chama-se entalhe a pedra gravada em côncavo, a qual também pode servir de sinete ou selo, quando o seu desenho é propositamente invertido (REVISTA ARQUIVOS, 1959, p. 134-135).

**7** Leopoldo Campos foi aposentado em 1967, recebeu o título de Professor Emérito da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) em 14/5/1970 e faleceu em 13/10/1971, mesmo ano

Em seu discurso de posse apresentou o programa que propôs para a cadeira de Gravura, incluindo lições técnico-artísticas, destacou o “eminente cunho artístico industrial da Casa da Moeda [...]. Daí esse intercâmbio de valores que sempre existiu e continua a existir entre os dois estabelecimentos conforme atestam a passagem ali e aqui de tantos artistas [...]” (ARQUIVOS, 1959, p.13) e citou vários professores que atuavam nas duas instituições, simultaneamente. De fato, essa relação entre a ENBA e a CMB existia na época e continua até hoje. As necessidades do maquinário industrial para os testes de cunhagem e o aprendizado da técnica, pediam a presença dos alunos da universidade no ambiente fabril, assim como, para os gravadores da CMB, frequentar as aulas na ENBA aprimorava seus conhecimentos no aprendizado de cultura e arte. Professores e alunos faziam esse percurso crescendo artística e profissionalmente.

## ENCONTRO DOS TEMPOS

Hoje nos encontramos estudando e analisando a obra do artista. Mas de que tempo estaremos falando? Do estudante, do professor? Do intervalo entre eles, esse fundo comum entre um tempo e outro, meio onde eles coexistem? Lugar onde se confundem em um fazer contínuo que não demarca espaços? São contíguos, se desdobram um no outro continuamente. O filósofo Giorgio Agamben nos diz que “toda concepção da história é sempre acompanhada de uma certa experiência de tempo” (AGAMBEN, 2005, p. 111), e nos esclarece que essa concepção no clássico é circular e contínua, na experiência cristã é de uma linha reta da criação ao fim, na modernidade é um espaço pontual em fuga e, podemos acrescentar, olhando a coleção que analisamos, como um tempo da memória. Podemos assim escolher como seguir na jornada de estudo do acervo medalhístico do MDJVI.

Estamos cientes de que há diferentes meios de se estudar uma coleção. Podemos nos aproximar seguros de nosso saber histórico e, pelas obras, estabelecer uma linha de tempo, de acontecimentos. Um tempo sincrônico, passo a passo.

Podemos ainda deixar que o olhar passeie sobre as peças, aproveitando o prazer de ver belas composições, o talento do artista em trabalhar o material, e nos envolver com as que mais se destaquem, aquelas que chamam a nossa atenção, muitas vezes retornando à anterior ou anteriores, observando algo que possa ter escapado.

O escritor Marco Balzano cita uma frase em entrevista sobre o lançamento de seu livro *Daqui não saio*: “Escrever é como mergulhar: é trazer histórias submersas à superfície” (O GLOBO, 2020, p.1).

Lembrando a frase, talvez a melhor aproximação seja deixar que as obras iluminem nossa percepção e nos guiem para a próxima peça ao lado, e que de repente elas nos conduzam para sensações que acelerem a respiração e nos encaminhem à surpresa de algo inesperado. E aí, de fato, temos o ponto de partida para os estudos pretendidos. Esse parece ser o melhor meio de aproximação. Como um mergulho dentro da coleção. Mergulhamos então nesse fundo difuso para buscar as imagens dos tempos que sempre retornam pelas memórias, se refazem e se reconstroem como outros. Obras gravadas como valores, honoríficas, mérito, homenagem, são constatação e testemunho de tempos de brilho e glória – motivos, temas de medalhas são festejos registrados. São no agora, objeto de constatação de momentos e personalidades homenageadas. Os pequenos detalhes, registros preciosos de autenticação do episódio são como colagens contemporâneas. Fatos interpretados na representação das imagens, alegorias, datas, títulos e nomes concorrem ao destaque no espaço exíguo de composição, por vezes se aglomerando, tentando “falar mais alto”. Não percorremos o espaço daquele círculo metálico inocentemente. Nosso olhar inquire, procura nas representações, como uma metodologia indiciária, um sinal, um indício comparativo a outro círculo ali ao lado e as imagens que se aproximam ou se distanciam do que analisamos. Por vezes nos perdemos, mas sempre nos reencontramos na obra.

Essas peças podem ter esperado por muito tempo no escuro de gavetas, cofres e armários mas basta lançar a luz de uma porta aberta, de uma gaveta puxada e lá está o relevo nos observando. Olhos que encaram nossos olhos, sorrisos que representaram um momento e ressurgem nos desafiando a entender aquele instante de homenagem.

Cada uma das peças metálicas abordadas tem uma história para contar. O artista buscou nas formas, não só relações de continuidade, mas muitas vezes de conflito formal. Não existe calma nem tranquilidade em inúmeras composições. Muitas vezes são representações que mais nos provocam e surpreendem, do que descansam. Obras que se atualizam pela pesquisa e o olhar de quem as procura (Figuras 3, 4, 5, 6).



Figuras 3 e 4 – Medalha comemorativa do cinquentenário da República Brasileira (anverso e reverso).

Fonte: Acervo MDJVI - Fotos: Roberta Araújo (bolsista PIBIC)

Anverso

Reverso



Figuras 5 e 6 – Exposição “Camoniana” – inaugurada pelo presidente de Portugal, Craveiro Lopes.

Fonte: Acervo MDJVI - Foto: Roberta Araújo (bolsista PIBIC).

## CONCLUSÃO

Continuamos percorrendo os caminhos da medalhística do MDJVI. Seu acervo é formado principalmente por obras dos professores do Curso de Gravura em Medalhas e Pedras Preciosas, e de seus alunos<sup>8</sup>. Além das

<sup>8</sup> Seu último aluno do curso foi Joceil da Silva Vargas, hoje aposentado como gravador do Arsenal de Marinha.

medalhas, o acervo é composto por exercícios em gesso de modelagem em baixo-relevo, estudos preliminares para a gravação direta, a buril, no metal. Ainda cunhos e punções, etapas industriais da reprodução das peças originais usadas para a cunhagem nas máquinas, e medalhões e placas comemorativas resultado de processos galvânicos.

Moedas e medalhas sempre foram testemunhas da história e cultura dos povos. Em prata, ouro ou bronze, guardam em seus corpos metálicos pequenas e grandes histórias, mas principalmente guardam memórias que atravessam os tempos. Fazendo parte da Coleção Didática, essas peças hoje representam a possibilidade de acompanhar, compreender e estudar o processo de ensino do Curso de Gravura de Medalhas e Pedras Preciosas da ENBA e o trabalho dedicado de seus professores.

**Dalila dos Santos Cerqueira Pinto** é graduada em Gravura pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA-UFRJ), mestra e doutora em Artes Visuais pela UFRJ, professora adjunta de Desenho Artístico da EBA-UFRJ.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- DE WAAL, E. *A lebre com olhos de âmbar*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2011.
- DEL NEGRO, C. *Leopoldo Alves Campos – gravador de medalhas e pedras preciosas*. Rio de Janeiro: Serviço Industrial Gráfico/UFRJ, 1975.
- JORNAL O GLOBO, Segundo Caderno. Entrevista de Marco Balzano. Rio de Janeiro, 1 abr. 2020.
- REVISTA ARQUIVOS da Escola Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, 12 de agosto de 1959.
- REVISTA ARQUIVOS da Escola Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, MCMLX, n. VI.
- TÁVORA, M. L. L. *A gravura artística na Escola Nacional de Belas Artes – anos 50/60: tensão e conquistas na atualização do seu ensino de arte*. Anais do XXIV Colóquio CBHA, 2004.

# PEDRO WEINGÄRTNER A RELAÇÃO ENTRE O ARTISTA E O PROFESSOR

*Priscilla Casagrande*

## RESUMO:

O presente artigo oferece um recorte de aspectos biográficos da passagem do artista gaúcho Pedro Weingärtner (1853-1929) como professor pela Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), na cidade do Rio de Janeiro. A documentação conhecida acerca do período de docência de Weingärtner é escassa, e também há poucos relatos sobre a atuação do artista como professor. Apesar do curto período em que fez parte do quadro docente, Weingärtner foi um dos professores que participou da remodelação da Escola em 1890, em decorrência do fim do Império e início da República.

Nascido em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, Weingärtner decidiu aos 25 anos adquirir uma formação artística na Europa, e lá estudou na Alemanha e na França, locais em que teve a chance de frequentar diversas escolas de belas artes e pôde ter contato com grandes professores da época. Aliás, graças ao intermédio do professor William-Adolphe Bouguereau (1825-1905), da prestigiada Académie Julian, é que o artista brasileiro consegue manter os estudos em Paris. Bouguereau foi quem enviou uma carta-testemunho à Legação Imperial certificando o bom desempenho do então aluno. O documento causou boa impressão e Weingärtner acabou sendo agraciado com uma pensão oficial do Império, concedida pelo Imperador Dom Pedro II (1825-1891). Somente depois da sua consolidação como artista no Brasil, em 1891, já no período republicano, Weingärtner é

nomeado professor de desenho figurado na Escola Nacional de Belas Artes, onde permanece até 1893.

Para este estudo, levantaram-se fontes primárias sobre o período docente de Weingärtner por meio da pesquisa em atas e documentos da Escola Nacional de Belas Artes nos arquivos do Museu D. João VI (EBA-UFRJ). Também foram pesquisadas notícias publicadas em jornais da época na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, bem como levantados outros artigos e publicações sobre a vida e a obra de Weingärtner. Entre os objetivos desta pesquisa, estão compreender a relação entre a obra do artista e a sua prática docente, e os reflexos da personalidade de Weingärtner dentro da sala de aula. De maneira preliminar, pode-se concluir que, apesar do curto período atuando como docente na Escola Nacional de Belas Artes, o artista contribuiu para a remodelação da cadeira de desenho figurado, e o contato diário com colegas contemporâneos e jovens estudantes pode ter contribuído para um novo direcionamento na carreira artística de Weingärtner após a sua saída da Escola Nacional de Belas Artes.

#### PALAVRAS-CHAVE:

Pedro Weingärtner; Escola Nacional de Belas Artes; ensino de arte; século XIX; pintores brasileiros.

Há diversas lacunas ainda não preenchidas sobre a biografia do pintor Pedro Weingärtner (1853-1929), principalmente quando se revisita e analisa suas obras e o legado que ele deixou para a história da arte brasileira. Estudar o pioneirismo de Weingärtner como um documentarista da paisagem do Sul do Brasil fez com que outras nuances da vida deste artista fossem descobertas. Weingärtner foi pintor, desenhista, litógrafo e, fato menos conhecido, também foi professor na Escola Nacional de Belas Artes, na cidade do Rio de Janeiro. A passagem pela docência foi rápida e deixou poucos registros. Apesar do curto período em que fez parte do quadro docente, Weingärtner foi um dos professores que participou da remodelação da Escola, na conhecida reforma de 1890.

A abertura da antiga Academia Imperial de Belas Artes aconteceu dez anos depois da chegada da Missão Francesa ao Brasil. A missão artística chefiada por Joachim Lebreton (1760-1819) contou com membros ilustres



como o arquiteto Grandjean de Montigny (1776-1850) e os pintores Nicolas Taunay (1755-1830) e Jean Baptiste-Debret (1768-1848), entre outros. Inaugurada em 1826, a Academia Imperial de Belas Artes seguia os moldes franceses do ensino da arte, como apontou Sonia Gomes Pereira:

Estruturada dentro do sistema acadêmico, vai fornecer um ensino apoiado de modo geral no classicismo: a compreensão da arte como representante do belo ideal; a valorização dos temas nobres, em geral de caráter exemplar, como a pintura histórica... (PEREIRA, 2008, p.15).

Considerada uma das instituições mais importantes pra o ensino da arte no Brasil e na América Latina, a Academia Imperial de Belas Artes foi fundada e mantida pelo Estado brasileiro, e atrelava a produção artística de seus alunos ao direcionamento oficial do Império. Durante a década de 1880 a Academia passou por muitos problemas e conflitos, e as críticas eram frequentes, de modo que muito se debateu sobre a sua manutenção e até mesmo a sua existência. Até que em 1890, já no período republicano, é decretada a sua reformulação, passando então a se chamar Escola Nacional de Belas Artes.

Conforme apontou Camila Dazzi (2016): “após a transformação da Academia Imperial em Escola, um novo regulamento foi criado para o concurso de Prêmios de Viagem à Europa. O novo regulamento colocou em prática várias melhorias que vinham sendo requeridas pelo meio artístico ao longo das décadas”. Seus formuladores redigiram um documento sem se esquecerem, no entanto, dos alunos que estavam em processo de formação na antiga Academia. Weingärtner passa a fazer parte da Escola no outono de 1891, mas para compreender o professor Weingärtner talvez seja preciso entender o caminho que o artista percorreu para chegar até a docência.

## WEINGÄRTNER: O ESTUDANTE NA EUROPA

Voltemos ao início da formação de Pedro Weingärtner: nascido na cidade de Porto Alegre em 1853, seu primeiro contato com as artes plásticas se deu ainda na adolescência, junto ao pai, ao tio e ao irmão; este último foi o fundador de uma importante litografia na capital gaúcha. Além disso,

Weingärtner passou por um curto período no ateliê do pintor fluminense Delfim da Câmara (1834-1916), que na época residia na capital gaúcha. Contrariando o caminho tradicionalmente trilhado por seus colegas contemporâneos, que começavam os estudos na Academia Imperial de Belas Artes, Weingärtner deixa o Brasil rumo à Europa.

O pintor, que viveu na transição do século XIX para o XX, teve a sua trajetória marcada pelo aprendizado e aperfeiçoamento de suas técnicas no Velho Continente. A contragosto da família, aos 25 anos, ele deixa Porto Alegre e por conta própria embarca para a Alemanha:

Consideremos que o seu domínio do alemão, língua de seus pais, já era um dado a favor, mas isso é pouco. Imaginemos igualmente que, devido ao seu convívio em Porto Alegre, ele dominasse também o italiano e, é claro, ainda o francês, língua culta por excelência no período. Mesmo assim, a decisão ficaria em parte dificultada devido a sua avançada idade para ser estudante e, mais importante, um estudante sem recomendações e sem a cobiçada legitimação oficial de um prêmio de viagem ou de uma bolsa de estudos. Weingärtner parte para a Europa aos vinte e cinco anos, literalmente com a cara e a coragem. (NICOLAIEWSKY, 2008, p. 195)

Assim que desembarca na Europa, matricula-se, em 21 de abril de 1878, na Escola de Artes e Ofícios, em Hamburgo, Alemanha. Em agosto daquele mesmo ano envia alguns trabalhos para a família em Porto Alegre. Já em outubro muda-se para a cidade de Karlsruhe, iniciando estudos na Escola de Artes Grã-Ducal de Baden, sob a direção de Ferdinand Keller (1842-1922), e tem como principal professor Ernst Hildenbrand (1833-1924). Em 1880, o aluno acompanha o professor Hildenbrand e se matricula na Real Academia de Belas Artes de Berlim. Os esboços de figuras humanas que o jovem artista enviava para família deixavam claro – já no primeiro ano de estudo – o talento do futuro pintor (Figuras 1 e 2). Muitos estudos foram doados pela família do artista e hoje fazem parte do acervo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (IA-UFRGS).

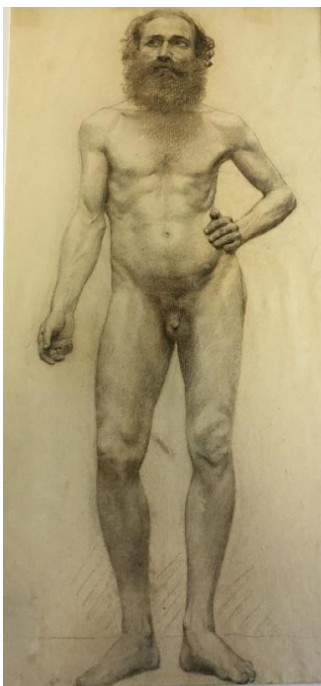


Figura 1 – Estudo, 1878 - carvão sobre papel. Pinacoteca Barão de Santo Ângelo do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (IA-UFRGS), Porto Alegre-RS.

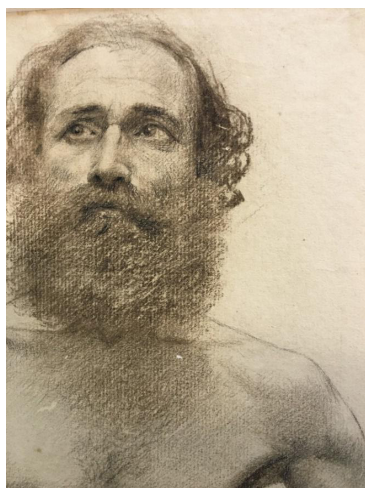


Figura 2 – Detalhe do Estudo, 1878 - carvão sobre papel. Pinacoteca Barão de Santo Ângelo do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (IA-UFRGS), Porto Alegre-RS.

O período na Alemanha foi financeiramente difícil para Weingärtner, e o jovem teve que abandonar os estudos para trabalhar em um estúdio de fotografia, a fim de se sustentar. Apesar disso, alguns amigos e mecenas ajudaram o artista a dar o próximo passo em sua formação artística:

Quando Weingärtner estava residindo em Berlim (1880-1882) obteve ajuda de Martim Bromberg, Jacob Roch e J. Bartolomeo Sesiani, todos ricos comerciantes de Porto Alegre, que, juntos, contribuíam com uma pequena pensão para que Weingärtner não precisasse largar os estudos na Alemanha para trabalhar em outro ofício. (FOCHESATTO, 2016)

É só em abril de 1882 que, já em Paris, o pintor se matricula na Académie Julian. A famosa instituição foi criada em 1867 por Rudolf Julian (1839-1907) e era considerada uma das grandes escolas de arte da Europa, recebendo alunos de vários países, incluindo alunas mulheres (que eram impedidas de frequentar a *École de Beaux-Arts*); para os homens, a Académie servia como um curso preparatório para a *École*. Apesar disso, um dos pontos fortes é que a Académie contava com professores considerados grandes mestres da época, como aponta Ana Paula Cavalcanti Simioni: “ao contratar mestres distintos, que além do valor artístico ocupavam cargos de prestígio nos salões, atuando como júri tanto de seleção como de premiação, o diretor da escola assegurava as chances de sucesso para muitos” (SIMIONI, 2008, p. 196).



Figura 3 – *Ateliê Academia Julian*, s/d - óleo sobre tela. Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS), Porto Alegre-RS.

Foi dentro da famosa escola retratada por Weingärtner (Figura 3) que ele adquiriu conhecimento artístico e desenvolveu sua predileção pela arte clássica, sendo orientado pelos mestres Tony Robert-Fleury (1837-1911) e William Adolphe Bouguereau (1825-1905). Aliás, graças a uma carta enviada pelo professor francês Bouguereau e destinada ao Imperador Dom Pedro II (1825-1891), o pintor gaúcho foi premiado com uma pensão oficial do governo brasileiro para prosseguir seus estudos na Europa. Datam desse período os primeiros contatos e experiências com a técnica da gravura:

O ensino desses mestres frisava, como seria de se esperar, o desenho – primeiro a partir de gravuras e moldagens de gesso e, em estágios mais avançados, diretamente a partir do modelo-vivo; duas vezes por semana, eles visitavam as classes, promovendo as suas famosas seções de correção (*séances de correction*). Dessa maneira, graças à qualidade de seus professores e à similitude com o ensino ministrado na École, a Academia Julian adquiriu rapidamente respeitabilidade: seus alunos podiam se apresentar ao cobiçado Prix de Rome, ao mesmo tempo em que utilizavam a instituição como um trampolim para expor nos Salons ou lançar suas carreiras artísticas independentes. (VALLE, 2006)

Com o auxílio financeiro governamental, Weingärtner decide, depois de finalizar os estudos na Académie Julian, viver em Roma, na Itália, onde instala seu primeiro ateliê em 1886 e se dedica a uma arte clássica e acadêmica.

## WEINGÄRTNER: O PROFESSOR NO BRASIL

A Itália era um país confortável para Weingärtner como artista, e foi lá que ele pôde amadurecer sua arte e revelar-se um pintor de costumes, gêneros e paisagens. Após nove anos longe do Brasil – um período considerável durante o qual estuda junto a grandes mestres europeus –, ele decide em 1887, através de um pedido de licença remunerada, visitar os familiares na sua terra natal. O artista retorna com quadros que pretende vender no Sul, o que acaba não conseguindo, devido ao inexistente mercado de arte em Porto Alegre. Entretanto, Weingärtner realiza a sua primeira grande exposição na cidade do Rio de Janeiro em 1888, obtendo êxito de público e venda. Todas as obras foram adquiridas, e as notícias positivas dos jornais da época serviram para alavancar a carreira de Weingärtner no Brasil. Com isso, aos poucos o pintor gaúcho circula entre o seleto time de artistas com espaço para comercializar suas telas entre a burguesia do eixo Rio-São Paulo. Mes-

mo passando boa parte da sua vida artística na Europa, foi no Brasil que ele teve o reconhecimento de seu trabalho. As conexões, a boa reputação entre os jornais e o talento garantiram ao pintor uma estabilidade para que pudesse realizar diversas idas e vindas entre a Europa e o Brasil.

Não se sabe em que momento ele deixa de receber o auxílio financeiro do Estado, mas em 16 de maio de 1891, já no período republicano, o presidente Marechal Deodoro da Fonseca (1827-1892) assina a nomeação de Weingärtner como professor da Escola Nacional de Belas Artes. Dias depois, em 28 de maio de 1891, o diretor da escola, o escultor Rodolpho Bernardelli (1852-1931) dá posse ao novo colega de instituição (Figura 4). Weingärtner assume a disciplina de Desenho Figurado e inicia um novo período em sua vida, instalando-se na cidade do Rio de Janeiro.

Independente de méritos, e Weingärtner os tinha em grande quantidade, é curioso que esta sua nomeação não tenha contemplado um artista local ou, ao menos, que tivesse alguma vinculação com a instituição. Desconhecemos os trâmites e as referências que o levam ao cargo, mas é importante assinalar que essa nomeação contraria as regras da Academia Imperial de Belas Artes, que tradicionalmente recebia em seus quadros os acadêmicos premiados com viagens e bolsas para o exterior. (GOMES, 2008, p.199)

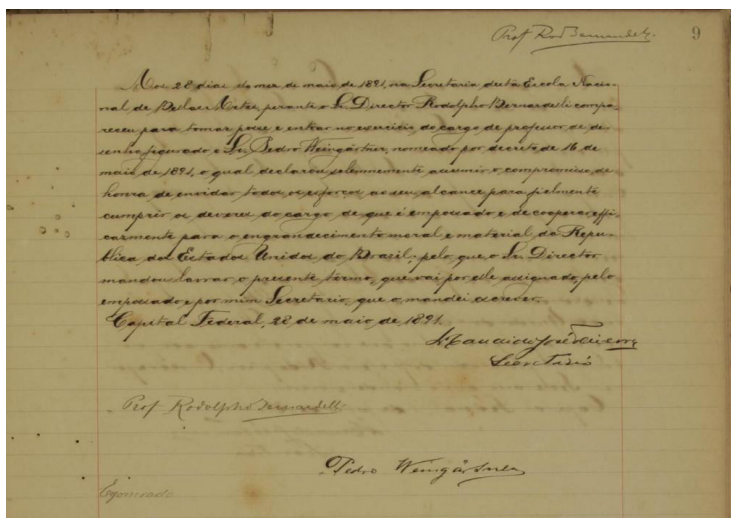


Figura 4 – Ata da reunião do Conselho Escolar da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) do dia 28 de maio de 1891 dando posse a Pedro Weingärtner como professor.

Fonte: Acervo do Museu D. João VI, Rio de Janeiro-RJ.

Nas primeiras semanas como professor, Weingärtner previu um cronograma de trabalho no qual definiu os tópicos para as aulas de desenho figurado: o documento encontra-se na Ata da reunião do Conselho Escolar do dia 8 de junho de 1891, a qual está disponível nos arquivos *on-line* do Museu D. João VI (Quadro 1).

Na época, a disciplina de Desenho Figurado era considerada uma das principais matérias para o ensino das artes plásticas, e no documento redigido pelo próprio artista é possível entender a metodologia utilizada por Weingärtner para conduzir as aulas desde o nível do aluno iniciante até o mais graduado. Ao compreendermos o formato da aula e as técnicas utilizadas pelo artista para o ensino, fica clara a sua concepção de aula com base no modelo utilizado na Académie Julian: desenho, moldagens em gesso e, por último, modelos vivos em sala de aula. A disciplina de Desenho Figurado seria dividida em três anos de formação, e para cursá-la o aluno precisava passar em uma prova para poder ingressar na disciplina. A cadeira era subdividida em 4 tópicos no primeiro ano, 3 tópicos no segundo ano, e 2 tópicos no ano final.

Weingärtner participava das reuniões do Conselho de Classe e tinha uma boa relação com os colegas, principalmente com Henrique Bernardelli (1858-1936), com quem construiu uma sólida amizade através dos anos. Foi durante a docência que Weingärtner realizou sua segunda grande exposição, na sede da Escola Nacional de Belas Artes. A crítica acolheu bem as suas telas, e a relação entre o pintor e o docente ficava mais evidente, como aponta a nota do Jornal do Comércio:

Mais um dos membros do pessoal docente dessa escola vem trazer a público os documentos provantes de sua competência para o ensino que exerce. O expositor que agora se apresenta, Pedro Weingartner, é professor da cadeira de desenho figurado. Por duplo motivo, pois, como a recente exposição de Henrique Bernardelli, professor da cadeira de pinturas é a exposição de Pedro Weingärtner digna de toda a atenção, representando ao mesmo tempo ella o resultado dos esforços de um artista e as provas públicas de um educador de artistas. (JORNAL DO COMÉRCIO, 7 de setembro de 1891, Rio de Janeiro-RJ)

Prestigiado também dentro da academia, Weingärtner foi escolhido pelos colegas para, juntamente de Rodolfo Amoedo (1857-1941) e Henrique Bernardelli, compor a comissão que deveria julgar os candidatos no concurso ao benefício de pensionista do Estado na Europa.

### **Programa para a aula de Desenho Figurado da Escola Nacional de Bellas Artes**

Todo discípulo que entrar para a aula de desenho é obrigado a fazer um trabalho de prova, e conforme o trabalho que apresentar, entrará nas seguintes classes:

#### 1ºano

1. Desenho linear e figuras geometricas
2. Desenho de folhas e ornamentos, copias de phototypias
3. As mesmas folhas e ornamentos formadas do natural e reproduzidas em gesso
4. Modellos em gesso apresentando bocca, nariz, olhos, orelhas, etc.

#### 2ºano

5. Partes de extremidades mãos, pés, etc., formados em gesso do natural
6. Mascaras troncos, braços, pernas, formados do natural
7. bustos, cabeças, troncos de originaes antigos

#### 3ºano

8. Figuras antigas em tamanho natural (conforme o espaço que houver na sala de desenho)
  9. Retratos em tamanho natural, modello vivo
- Para estes estudos é absolutamente necessário que as salas sejam illuminadas com uma luz de 45 graus

Capital federal, 8 de junho de 1891  
Pedro Weingärtner

Quadro 1 – Transcrição do programa para aula de desenho figurado, datada de 8 de junho de 1891. Fonte: Acervo do Museu D. João VI, Rio de Janeiro-RJ.

## CONCLUSÃO

Compreender a análise do conteúdo das aulas do artista considerando-se a personalidade quieta e calma de Weingärtner é percorrer um terreno



ainda desconhecido de sua biografia. As informações sobre seus métodos de ensino e avaliação são escassas, e a busca por mais documentos da Escola Nacional de Belas Artes, tais como livros de presença de alunos, atas de reuniões, provas aplicadas e outros registros, pode ajudar a desvendar o perfil deste artista que supostamente não teria predileções pela docência, como apontou o seu biógrafo Ângelo Guido:

A rotina diária do ensino a pequeno grupo de alunos – pois que poucos eram naquele tempo os alunos da Escola – não era a que mais se ajustava ao temperamento de Pedro Weingärtner, que teria preferido ficar trabalhando tranquilamente em seu atelier, a desenhar, a pintar e a gravar as suas delicadas águas fortes. Nem o seu gênio sossegado, silencioso e discreto se sentia à vontade num ambiente como o do Rio, de lutas, de invejas, de rivalidades que algumas vezes invadiam os domínios da própria Escola e resultavam em críticas ou ataques pela imprensa. (GUIDO, 1956, p. 54)

O que se sabe é que Weingärtner, enquanto professor, cumpriu rigorosamente com o seu dever. Mas em 1893, alegando a necessidade de um tratamento de saúde, deixou a sua cadeira de Desenho Figurado e partiu para o Rio Grande do Sul, onde ficou uma temporada percorrendo o interior do Estado. Para substituí-lo interinamente na Escola de Belas Artes, foi nomeado o pintor mineiro Belmiro de Almeida (1858-1935), que havia recém-retornado da Europa.

Durante o período como professor, a produção artística de Weingärtner não foi profícua: o artista passou quase três anos sem produzir novos temas em suas telas. Foi somente após a sua saída da Escola Nacional de Belas Artes que novas obras surgiram, e há aí um marco divisor na obra de Weingärtner: é quando ele passa a pintar as paisagens do Sul do Brasil, retratando as transformações da terra, a imigração, a devastação da natureza, a integração do ser humano aos campos e à serra no Rio Grande do Sul. O Sudeste finalmente teria a chance de conhecer o Sul do seu país pelo olhar e pelas pinceladas desse artista, e tal mudança de pensamento e temática pode ser reflexo do tempo em que Weingärtner atuou como docente e esteve em contato intenso com os colegas artistas e, principalmente, com as ideias dos estudantes.

**Priscilla Casagrande** é natural de Porto Alegre-RS, graduou-se em Jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS) e atuou profissionalmente como repórter no jornal Correio do Povo e na Rede Record de Televisão. Atualmente é mestranda em História e Crítica de Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAV-EBA-UFRJ), e o tema de sua pesquisa é revisão da paisagem na obra de Pedro Weingärtner como registro histórico de uma época.

## REFERÊNCIAS

- DAZZI, C. O ensino das disciplinas teóricas na Academia das Belas Artes. *19&20*, v. XI, n. 2, jul.-dez. 2016. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/ensino\\_artistico/disciplinas\\_enba.html](http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/disciplinas_enba.html).
- DIAS, E. *Paisagem e academia: Felix-Emile Taunay e o Brasil*. Campinas: Editora Unicamp, 2009.
- FERREIRA, A. D. *Artes plásticas no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Globo, 1971.
- FOCHESATTO, C. Fragmentos da trajetória de um pintor na transição do século XIX para o XX. *MÉTIS: história & cultura*, v. 15, n. 30, p. 150-171, jul./dez. 2016.
- GASTAL, S. A arte no século XIX. In: GOMES, P. *Artes plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorama*. Porto Alegre: Lahtu Sensu, 2007. p. 30-49.
- GOMES, P. A carreira e a obra de Pedro Weingärtner. In: TARASANTCHI, R. S. *Pedro Weingärtner 1853-1929: um artista entre o Velho e o Novo Mundo*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2009. p. 195-211.
- GUIDO, A. Pedro Weingärtner. Porto Alegre: Divisão de Cultura, 228 p., 1956.
- NICOLAIEWSKY, A. O desenho na obra de Pedro Weingärtner. In: TARASANTCHI, R. S. *Pedro Weingärtner 1853-1929: um artista entre o Velho e o Novo Mundo*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2009. p. 227-237.

- PEREIRA, S. G. *A arte brasileira no século XIX*. Belo Horizonte: C/Arte, 2008.
- SIMIONI, A. P. C. A viagem a Paris de artistas brasileiros no final do século XIX. *Tempo Social*, v. 17, n. 1, p. 343-366, 2005.
- VALLE, A. Pensionistas da Escola Nacional de Belas Artes na Academia Julian (Paris) durante a 1ª República (1890-1930). *19&20*, v. 1, n. 3, nov. 2006. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/ensino\\_artistico/academia\\_julian.htm](http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/academia_julian.htm).

# “RETRATO DO PINTOR PEDRO WEINGÄRTNER”, POR HENRIQUE BERNARDELLI: MESTRES DA ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES NA REPRESENTAÇÃO DO ARTISTA

*Natália Cristina de Aquino Gomes*

## RESUMO:

O ambiente de ensino artístico certamente representava um espaço de aprendizado para os jovens artistas que, a partir da imagem e carreira de seus mestres, ingressavam em suas aulas com o anseio de atingir prestígio na profissão. Na rotina diária de estudos e de aulas, professores e alunos estabeleciam proximidade e convívio e, possivelmente, desenvolveriam relações de amizade que os levassem a retratar o amigo (professor ou aluno) em um ateliê, representando-o de forma elegante, enobrecendo assim sua figura em meio aos atributos de sua profissão. Este é o caso do *Retrato do pintor Pedro Weingärtner*, realizado por Henrique Bernardelli, em 1895, parte do acervo do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA). Neste texto, veremos alguns aspectos relativos à elaboração dessa obra, os quais incidem sobre a amizade, a homenagem e o reconhecimento dos artistas e mestres da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA).

## PALAVRAS-CHAVE:

Amizade; artistas; ENBA; homenagem; representação.

Na tela<sup>1</sup> de formato circular, vemos o pintor Pedro Weingärtner em meio corpo, mirando o espectador, enquanto mantém em sua mão direita o pincel direcionado à paleta apoiada em sua outra mão junto a outros pincéis. Ao fundo, um cavalete com uma tela é representado, a qual não conseguimos identificar até o momento<sup>2</sup>, revelando possivelmente que Weingärtner fora retratado em seu ateliê em meio ao ofício, mas portando trajés formais que corresponderiam ao ideal do artista elegante em qualquer ocasião. Isso nos fornece margem para vinculá-lo à figura do *dândi*, que, como já conhecido, apresentava o espírito de vida do artista, de sua inserção em um meio cultural e intelectual bastante demarcado.

Pedro Weingärtner nasceu em Porto Alegre, em 1853, em uma família de imigrantes alemães, atuantes no ramo da litografia e do desenho. É provável que esse núcleo familiar tenha favorecido seu interesse pelo campo artístico, levando-o a viajar com recursos próprios para a Alemanha, em 1879. Em Hamburgo, conforme consta nas descrições biográficas do pintor (CAMPOFIORITO, 1983, p. 116-117)<sup>3</sup>, Pedro Weingärtner matricula-se no Liceu de Artes e Ofícios, depois se muda para Karlsruhe e cursa a Escola de Belas Artes de Baden, onde é aluno de Ferdinand Keller, Theodor Poeckh e Ernst Hildebrandt. Vai para Berlim, junto com o professor Ernst Hildebrandt, e ingressa na Real Academia de Belas Artes. No ano seguinte, viaja para Paris<sup>4</sup>, dando continuidade aos estudos, e, em 1884, obtém uma

---

**1** Imagem disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Henrique\\_Bernardelli\\_-\\_Retrato\\_do\\_pintor\\_Pedro\\_Weing%C3%A4rtner.JPG](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Henrique_Bernardelli_-_Retrato_do_pintor_Pedro_Weing%C3%A4rtner.JPG). Acesso em: datas diversas. Este texto é fruto de uma adaptação do capítulo 3, subtópico 3.3, da dissertação de mestrado intitulada “Retrato de artista no ateliê: a representação de pintores e escultores pelos pincéis de seus contemporâneos no Brasil (1878-1919)”, orientada pela profa. dra. Elaine Dias, desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade Federal de São Paulo e defendida em 30 de maio de 2019. A pesquisa contou com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – Fapesp (processo nº 16/26221-1) e bolsa de estágio de pesquisa no exterior (Bepe-Fapesp, processo nº 2018/05802-1).

**2** Como não conseguimos identificar com precisão a tela representada no cavalete, apontamos aqui uma hipótese de que esta talvez seja um estudo ou cópia em pequenas dimensões da tela A Derrubada, parte do acervo do MNBA. Ver imagem em: <https://mnba.gov.br/portal/component/k2/item/185-a-derrubada.html>.

**3** Também foram consultadas as seguintes publicações: GUIDO, 1956 e CATÁLOGO Pedro Weingärtner 1853-1929, 2009, entre outros.

**4** Existe menção à passagem de Pedro Weingartner na Académie Julian entre os anos de 1882

bolsa do imperador Dom Pedro II, que lhe dá a possibilidade de continuar seus estudos na Europa, permitindo que o artista fosse de Paris para Munique e depois que permanecesse alguns anos em Roma. Nos anos que seguiram, o pintor retornou ao Brasil, expôs suas obras, assim como participou do *Salon* parisiense de 1891<sup>5</sup> e também foi nomeado professor da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), no Rio de Janeiro. Ao que se sabe, permanece pouco tempo no cargo, de 1891 a 1895<sup>6</sup>, e logo retorna a Roma, mantendo outras idas e vindas ao Brasil até se fixar permanentemente em Porto Alegre, em 1920, e por lá vem a falecer no ano de 1929. Com base nessas breves linhas, percebemos a circulação do pintor no ambiente europeu e podemos nos indagar sobre quando ocorreu a aproximação com seu retratista, o pintor Henrique Bernardelli, que também estudou em Roma, mas por um longo período, entre 1878 e 1886 (CAMPOFIORITO, 1983, p. 194)<sup>7</sup>, e atuou como professor da ENBA, nos anos de 1891 a 1905 (LEITE, 1988, p. 71). Nesse sentido, é interessante também olharmos para a vida e obra de Henrique Bernardelli.

---

e 1884, mas sem a vinculação de algum professor na listagem dos artistas homens que passaram pela Académie Julian, segundo os anos e seus professores em SIMIONI, 2008, p. 344.

**5** Conforme menção contida em “Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure, des artistes vivans”, de 1891, identificamos que: “WEINGARTNER (Pedro), né à Rio-de-Janeiro (Brésil), élève de MM. Bouguereau et T. Robert-Fleury. – A Rome, villa Tern, et à Paris, rue Hégésippe-Moreau, 13, impasse Hélène. / 1693 -\* La leçon.”. Ver: <https://archive.org/stream/explicationdesou1891soci#page/144/mode/2up>. Acesso em: datas diversas.

**6** Ao que pudemos averiguar através dos periódicos da época, Pedro Weingartner foi nomeado para ocupar o cargo de professor da cadeira de Desenho Figurado na ENBA em 1891, conforme consta na notícia do jornal O Brasil: Folha Diária, de 21 de maio de 1891, a saber: “Escola de BellasArtes. Foi nomeado Pedro Weingartner para o logar de professor de dezenho figurado da escola nacional de bellas artes.”. O Brasil: Folha Diária, 21 de maio de 1891, edição 339, p. 2, 5º col. Sua saída consta em uma das passagens dos Relatórios do Ministérios da Justiça do ano de 1897, na seguinte menção: “Achando-se vaga a cadeira de desenho figurado, por ter pedido exoneração o respectivo professor Pedro Weingartner, em 9 de maio de 1895, foi a mesma posta em concurso. [...]”. ESCOLA NACIONAL DE BELLAS-ARTES. Relatórios do Ministerio da Justiça, RJ, 1897, p. 241.

**7** Sabe-se que o pintor também teve uma passagem por Paris e frequentou a Académie Julian no ano de 1893, tendo aulas com William-Adolphe Bouguereau, conforme consta na listagem dos artistas homens que passaram pela Académie Julian, segundo os anos e seus professores em SIMIONI, 2008, p. 342.

Nascido em Valparaíso, Chile, em 1858, filho de um violinista e de uma bailarina que fixaram residência no Rio Grande do Sul em meados da década de 1860, depois de passarem pelo México e pelo Chile. Sabe-se que, em viagem por Porto Alegre, em 1865, Dom Pedro II conheceu a família Bernardelli e convidou-os a viver no Rio de Janeiro, e para lá a família se desloca, em 1867 (LEITE, 1988, p. 71).

Em 1870, Henrique Bernardelli matricula-se na Academia Imperial de Belas Artes (AIBA)<sup>8</sup>, onde permanece até 1878, em seu período de estudos obtém menções honrosas e medalhas, mas é derrotado por Rodolfo Amoedo quando concorre ao Prêmio de Viagem no ano de 1878. No entanto, viaja com recursos próprios para a Itália, onde o irmão Rodolpho Bernardelli<sup>9</sup> estava estudando, após obter o Prêmio de Viagem. Assim, se estabelece em Roma como discípulo de Domenico Morelli (LEITE, 1988, p. 71) e também frequenta a Associazione Artistica Internazionale di Roma<sup>10</sup>.

Em seu período de estudos na Itália, envia duas aquarelas para a Exposição Geral de Belas Artes de 1884<sup>11</sup>. Antes de retornar ao Brasil, expõe em uma das salas da Imprensa Oficial obras realizadas em Roma<sup>12</sup>, conforme consta na *Revista Illustrada*, de 1886, acerca de sua estadia de estudos na Itália<sup>13</sup>.

Retorna ao Brasil em 1886 e realiza uma exposição de suas obras feitas na Europa, dentre elas *Tarantela*, *Maternidade*, *Messalina*, *Modelo em Repouso* e *Meio Dia* (LEITE, 1988, p. 71). Leciona na Escola Nacional de Belas Artes,

---

**8** Tendo aulas com Zeferino da Costa, Agostinho da Motta e Victor Meirelles. Ver a breve biografia de Henrique Bernardelli disponível em: CATÁLOGO Coleções em diálogo, 2017, p. 144.

**9** Sabe-se que Henrique Bernardelli também teve auxílio do irmão Rodolfo Bernardelli e de amigos para realizar a viagem e custear sua estadia.

**10** No catálogo Coleções em diálogo: Museu Nacional Soares dos Reis e Pinacoteca de São Paulo (2017, p. 144), é mencionado que possivelmente o contato travado entre Henrique Bernardelli e o artista português Henrique Pousão tenha se dado na Associazione Artistica Internazionale di Roma, a qual os irmãos Bernardelli frequentaram em sua estadia de estudos em Roma.

**11** O crítico Félix Ferreira realiza um comentário a respeito desta exposição e da participação de Henrique Bernardelli. Ver: FERREIRA, 2012, p. 214.

**12** O catálogo dos quadros de Henrique Bernardelli e Nicolao Facchinetti expostos na Imprensa Nacional em 1886 está disponível para consulta on-line em: [http://www.dezenovevinte.net/catalogos/catalogo\\_hb1886.htm](http://www.dezenovevinte.net/catalogos/catalogo_hb1886.htm).

**13** Ver: BELLAS-ARTES. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, Ano 11, n° 441, p. 6. 2° col., 1886.

entre 1891 e 1905, e após sua saída passa a ensinar pintura em sua residência em Copacabana, por onde passaram muitos artistas. Em sua produção artística, o pintor realizou pinturas de história, gênero, retratos, paisagens em muitas técnicas, como óleo, têmpera, fresco, pastel, aquarela e água-forte (LEITE, 1988, p. 71). Uma longa carreira encerrada em 1936, ano de seu falecimento na cidade do Rio de Janeiro.

Com base nos aspectos levantados, pensamos que a aproximação entre os pintores Pedro Weingärtner e Henrique Bernardelli deva ter surgido quando ambos estavam no exterior, em Roma, e naturalmente continuado em terras brasileiras na época que ocuparam cargo de professor na ENBA. Conforme podemos identificar no documento que sanciona a posse de ambos como professores<sup>14</sup>, Henrique Bernardelli foi nomeado para o cargo de professor de Pintura, de acordo com o decreto do dia 30 de dezembro de 1890, tendo comparecido no dia 25 de maio de 1891 para tomar posse, e Pedro Weingärtner, nomeado para o cargo de professor de Desenho Figurado, segundo o decreto de 16 de maio de 1891, tomando posse no dia 28 de maio de 1891. A proximidade da data em que ambos tomaram posse para o cargo de professor, com diferença de apenas três dias, também é um fator a se destacar<sup>15</sup>.

Sobre a provável amizade cultivada entre os dois pintores, consta em uma passagem do livro de Angelo Guido (1956, p. 54) sobre Pedro Weingärtner que “[...] Henrique Bernardelli, [...] conheceu Pedro Weingärtner em Roma, onde o chamava, por brincadeira de ‘vende gatti’ (vende gatos)”. Nesse sentido, temos assim a primeira menção aos dois artistas, que, então, se aproximaram em Roma e provavelmente devam ter mantido contato no Brasil. Sobre esse ponto, Ruth Sprung Tarasanti aponta que:

[...] Na *Guida Monaci* de Bologna, por dois anos seguidos, numa propaganda da Villa Strohl-fern incentivando os artistas a usarem seus ateliês, está citado em 1887, entre os principais residentes, o nome de Weingartner, e no ano seguinte novamente ele é citado, ao lado de

---

**14** Acervo Museu D. João VI. Pasta – Encadernados - 6147 - Posse de Professores e Empregados 1891/1911. Disponível em: <http://www.docvirt.com/docreader.net/MuseuDJoaoVI/7424>. Acesso em: 14 jan. 2018.

**15** Talvez os dois tenham retornado juntos da Itália, a fim de assumirem seus cargos de professores junto à ENBA, contudo ainda nos faltam documentações a esse respeito.



Bernardelli. É a partir desta época que Weingärtner se torna amigo de Henrique Bernardelli. Por ocasião de sua estada no Rio de Janeiro, quando lecionava na Escola Nacional de Belas Artes, Bernardelli fará um retrato do colega, que hoje está no Museu Nacional de Belas Artes. Também em Porto Alegre há uma foto em que os dois artistas aparecem abraçados. [...]. (TARASANTCHI, 2009, p. 22)

No texto em questão é disponibilizada a imagem do anúncio<sup>16</sup> constando o nome de Weingärtner e Bernardelli entre os artistas que mantêm ateliês na Villa Strohl-fern e no fim da publicação em “Cronologia da vida, carreira e das obras do artista”, por Paulo Gomes, temos a imagem de um cartão-postal enviado por Henrique Bernardelli para Pedro Weingärtner em 1915, no qual se lê no lado direito:

Meu caro amigo Pedro

Faço votos para que o anno novo de 1915 te seja propicio em todos os teus desejos continuando a nossa boa e velha amizade (sic) ainda por muitos annos, trabalhando com saúde e bom humor. Meus respeitos e cumprimentos a tua Senhora

HBernardelli

Recomenda-me a Senhor teu sogro

E, no lado esquerdo, informações do destinatário:

Il<sup>mo</sup> Senh

Pedro Waingartner

Penção Geoffroy (antigo Macedo)

Petropolis

Vemos, assim, que Pedro Weingärtner e Henrique Bernardelli cultivariam “uma boa e velha amizade”, algo que para nós é muito interessante, pois nos fornece aspectos para a análise do retrato de Weingärtner, por Ber-

**16** Esta imagem também está presente em: DAZZI, v. IX, n. 1, jan./jun. 2014. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/ensino\\_artistico/aairoma\\_arquivos/figura10.jpg](http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/aairoma_arquivos/figura10.jpg).

nardelli. Acreditamos que o retratado deva ter apreciado o resultado, pois em 1905, portanto dez anos após o quadro de Henrique Bernardelli, Pedro Weingärtner faria um autorretrato<sup>17</sup>, em resposta a um pedido<sup>18</sup> de Joaquim Nabuco<sup>19</sup>, que apresenta semelhanças com o retrato por nós estudado, principalmente em seu formato e pela representação aproximada, quase em busto, mantendo o olhar preso ao observador, trajando-se elegantemente e tendo evidenciado seu ofício através da presença da paleta. Contudo, estas são somente observações realizadas através da comparação de imagens e nos faltam demais dados que comprovem tal relação.

Ao observarmos, novamente, o *Retrato do pintor Pedro Weingärtner*, por Henrique Bernardelli, notamos a presença de uma inscrição na lateral superior do quadro que acompanha o formato circular da tela. Nela, há a identificação do retratado “PEDRO WEINGARTNER” e, possivelmente, uma distinção “Prof. E. N. DE BELLAS-ARTES-1895”<sup>20</sup>, o que talvez revele que o quadro em questão possua um caráter institucional. Apontamos tal possibilidade, pois no levantamento das Exposições Gerais de Belas Artes da Escola Nacional de Belas Artes, Carlos Roberto Maciel Levy (2003, p. 416-417) indica que Henrique Bernardelli expôs, em 1916, uma “série de vinte e dois medalhões de homens ilustres, projetados para a fachada da Escola Nacional de Belas Artes”. Embora a informação aponte a produção de 22 medalhões, são mencionados apenas 17 deles na publicação de Levy<sup>21</sup>, sem constar o nome de Pedro Weingärtner nesta relação, mas talvez exista a possibilidade deste quadro pertencer a essa leva de representações ou que mantenha alguma relação com essa produção. No entanto, ao consultarmos a base de dados Donato, referente ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes, encontramos um esboço em papel da “Localização dos medalhões

---

**17** Ver imagem em: Catálogo Pedro Weingärtner 1853-1929, 2009, p. 248.

**18** Acerca do pedido e a realização deste autorretrato, ver: TARASANTCHI, 2009, p. 36-37.

**19** Joaquim Nabuco (1849, Recife – 1910, Washington) foi um historiador, jornalista, político, diplomata e jurista formado pela Faculdade de Direito do Recife, sendo também um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras.

**20** Seguido de “HBERNARDELLI” na vertical.

**21** São eles: A. Taunay, Debret, Z. Ferrez, Ferrez, Lebreton, Dom Pedro I, Dom Pedro II, Porto-Alegre, Maximiano Mafra, Bittencourt da Silva, Chaves Pinheiro, Agostinho da Mota, Antônio de Pádua, Vítor Meireles, Pedro Américo, Benjamin Constant e Marechal Deodoro da Fonseca (LEVY, 2003, p. 416-417).

para a fachada da Escola Nacional de Belas Artes, atual MNBA”, em que constam a identificação dos indivíduos representados nos medalhões produzidos por Henrique Bernardelli, sendo eles: 1º D. João VI, 2º Conde da Barca, 3º Grandjean de Montigny, 4º Nicolas Taunay, 5º Auguste-Marie Taunay, 6º Debret, 7º Zéphyrin Ferrez, 8º Marc Ferrez (Escultor), 9º Félix Taunay, 10º Lebreton, 11º D. Pedro I, 12º D. Pedro II, 13º Bettencourt da Silva, 14º Pedro Américo, 15º Victor Meirelles, 16º Agostinho da Motta, 17º Chaves Pinheiro, 18º Padua, 19º João Maximiano Mafra, 20º Porto Alegre, 21º Benjamin Constant, 22º Deodoro. Essa mesma identificação e ordem dos representados também aparece no Anuário do Museu Nacional de Belas Artes de 1942 ao mencionar os “MEDALHÕES DE HENRIQUE BERNARDELLI EXISTENTES NA FACHADA DO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES”<sup>22</sup>.

O retrato do pintor Weingartner não estaria, portanto, incluso nessa remessa de medalhões expostos na XXIII Exposição Geral de Belas Artes de 1916, ao que parece de maneira pouco convidativa para apreciação, pois, conforme menção de João Luso sobre “O ‘Salon’ de 1916” na *Revista do Brasil* (1916, p. 38): “[...] O Sr. Henrique Bernardelli enviou excellentes medalhões ‘a fresco’ que se destinam à fachada da Escola e que, distribuídos por duas sacadas, em cavalletes baixos e em locais acanhados, mal se deixam apreciar; [...]”. Dos medalhões expostos possuímos imagens de alguns deles, sendo estes respectivamente: *Retrato do arquiteto Grandjean de Montigny*<sup>23</sup> e o *Retrato de Joaquim Lebreton*<sup>24</sup>, pertencentes ao acervo do MNBA,

---

**22** A menção no Anuário de 1942 corresponde às especificações constantes no esboço de Henrique Bernardelli aqui apresentado em imagem, onde, no lado direito, existiria a representação de: 1. D. João VI, 2. Conde da Barca, 3. Grandjean de Montigny, 4. Nicolas Antoine Taunay, 5. Augusto Marie Taunay, 6. Zepherin Ferrez, 7. Marc Ferrez, 8. Jean Baptiste Debret, 9. Felix Emile Taunay, 10. Joaquim Lebreton e 11. D. Pedro I. Já no lado esquerdo, temos a representação de: 12. D. Pedro II, 13. Bittencourt da Silva, 14. Pedro Américo, 15. Victor Meirelles, 16. Agostinho da Motta, 17. Chaves Pinheiro, 18. Antônio de Pádua, 19. Manuel de Araújo Porto-Alegre, 20. João Maximiano Mafra, 21. Benjamin Constant e 22. Marechal Deodoro da Fonseca (ANUÁRIO DO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES, 1942, p. 24). Disponível em: <http://mnba.phlnet.net/pdf/1942.pdf>.

**23** Ver imagem em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Henrique\\_Bernardelli\\_-\\_Retrato\\_do\\_Arquiteto\\_Grandjean\\_de\\_Montigny.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Henrique_Bernardelli_-_Retrato_do_Arquiteto_Grandjean_de_Montigny.jpg).

**24** Ver imagem em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Henrique\\_Bernardelli\\_-\\_Retrato\\_de\\_Joachim\\_Lebreton.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Henrique_Bernardelli_-_Retrato_de_Joachim_Lebreton.jpg).

assim como o *Retrato do pintor Pedro Weingartner*, que atualmente se encontra na Reserva Técnica do museu. Em visita ao MNBA, obtivemos a oportunidade de observá-lo pessoalmente<sup>25</sup> e de comprovarmos a existência das escrituras na lateral superior direita, em tinta vermelha, acompanhando o formato circular da tela, mencionadas anteriormente: “PEDRO WEINGARTNER Prof. E. N. DE BELLAS-ARTES-1895” e logo abaixo a assinatura “HBERNARDELLI”. Apontamos também que existe uma inscrição no *Retrato do arquiteto Grandjean de Montigny*, que consta na parte superior a identificação “ARCH- GRAND-JEAN-DE-MONTIGNY”. Tal indicação talvez aponte alguma relação entre as obras ou uma possível referência.

Outro aspecto a se destacar é uma informação sobre a obra presente na base de dados do acervo do museu: “transferência, 1937, Escola Nacional de Belas Artes”, ou seja, 1937 – ano em que data a criação do museu –, pois: “O Museu Nacional de Belas Artes foi criado pela lei n.º 378, de 13 de fevereiro de 1937, constituindo do acervo da pinacoteca da Escola Nacional de Belas Artes.” (ANUÁRIO ESTATÍSTICO DO DISTRITO FEDERAL, 1939, p. 326). Diante disso, podemos dizer que a obra esteve em posse da ENBA até efetivamente ingressar no acervo do museu quando este foi criado, portanto a hipótese levantada de a tela possuir um caráter institucional ganha força, pois não foi presenteada ao retratado, o pintor Pedro Weingartner, e sim permaneceu no acervo da instituição, talvez pelo seu caráter histórico de preservação da imagem de um dos professores.

À vista disso, destacamos também a hipótese de que Henrique Bernardelli talvez tenha realizado esta obra em razão da saída efetiva de Pedro Weingartner do quadro dos professores da ENBA, em 1895, ano em que a tela é datada. Anterior ao quadro do MNBA, chamamos a atenção para uma caricatura de Pedro Weingartner, feita por Henrique Bernardelli e publicada no jornal *Gazeta de Notícias*, de 10 de outubro de 1894<sup>26</sup>. Na caricatura, o pintor é representado elegantemente, em pé e de perfil, dando evidência à sua baixa estatura e aos seus pequeninos pés; em sua mão esquerda, vemos dois pincéis e na direita um longo tento, semelhante a um cetro;

---

**25** Visitamos a reserva técnica do Museu Nacional de Belas Artes no dia 6 de novembro de 2017, e fomos acompanhados pela museóloga Nilselia Maria Monteiro Campos Diogo, a qual agradecemos imensamente pela atenção e gentileza em todos os contatos realizados.

**26** Ver: [http://memoria.bn.br/docreader/103730\\_03/10617](http://memoria.bn.br/docreader/103730_03/10617).

percebemos também que o pintor é caricaturado com asas em formato de paletas, onde se nota o orifício de encaixe dos dedos e curiosamente parece que existe a representação de cinco pontos de interrogações na asa/paleta, que nos leva a alguns questionamentos, tais como: seria esta uma crítica ou um elogio sobre o que poderia vir da paleta do pintor? Na caricatura, encontramos menção ao caráter viajante de Weingärtner, e podemos ir mais além ao apontar outras características contidas nesta imagem, tais como: a possível representação de Weingärtner como rei, portando tento/cetro, e também divino, com asas semelhantes a paletas contendo pontos de interrogação em sua superfície, que podem simplesmente significar a ideia de que nunca sabemos o que pode sair da paleta do artista.

No campo das aproximações e hipóteses, devido ao formato e o posicionamento do representado, comparamos o *Retrato do pintor Pedro Weingärtner* com o quadro *El escultor Pedro Collado de Tejada*<sup>27</sup>, de 1858, do pintor Vicente Palmaroli y González. Na tela de formato oval, vemos o escultor Pedro Collado de Tejada olhando o observador. Ao fundo, no canto esquerdo, uma pequena escultura é representada, o que certamente o vincula ao seu ofício, pois em sua mão direita o escultor segura uma espécie de espátula, que talvez estivesse usando para modelar. O escultor é representado elegantemente com chapéu, terno e gravata, e, se formos atentos, percebemos que enquanto sua mão esquerda segura a espátula, a direita permanece segurando sua gravata em uma espécie de alusão à sua elegância. Notamos, assim, semelhanças com o retrato do pintor Weingärtner, presentes nos formatos das telas – circular e oval –, na posição dos artistas – pouco além do busto e olhando o observador –, nas vestimentas elegantes e no próprio posicionamento dos atributos dos artistas no canto esquerdo do retrato, pois em Weingärtner vemos a tela e no retrato do escultor Pedro Collado de Tejada temos a escultura como representação de seu ofício. Conforme consta na ficha de catalogação dessa obra, ela foi realizada em Roma e somente ingressou para a coleção do Museo del Prado em 1915 (CASADO, 1997, p. 86–87), e podemos supor que talvez Henrique Bernardelli ou Pedro Weingärtner possam ter tido alguma proximidade com essa produção em seu período de viagem e estudo em Roma, quando estabeleceram os primeiros contatos.

---

**27** Ver imagem em: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-escultor-pedro-collado-de-tejada/d9544ca3-1949-4b7a-9af9-1e88e47c3ee8>.

Por fim, acreditamos que o *Retrato do pintor Pedro Weingärtner* evidencia a amizade dos pintores, que, certamente, deve ter se intensificado no Brasil, principalmente quando compartilhavam os corredores da ENBA. Dessa forma, a homenagem prestada por Henrique Bernardelli exalta a figura de Weingärtner, destacando sua elegância, sua destreza no ofício – ao incluir os utensílios de trabalho –, assim como o êxito obtido em sua carreira ao ocupar o cargo de professor, isto é, o mestre que partilha seus conhecimentos e habilidades com os seus discípulos, a fim de que estes alcancem prestígio em suas trajetórias.

**Natália Cristina de Aquino Gomes** é mestra em História da Arte pela Universidade Federal de São Paulo (Unifesp) e bacharela em História da Arte pela Unifesp. No mestrado, estudou os retratos de artistas brasileiros no ateliê realizados por seus contemporâneos no século XIX (Bolsa Fapesp). Realizou estágio de pesquisa na Universidade Autónoma de Lisboa (Bepe- Fapesp, 2018). Integrou o projeto Barroco Global: abordagens transculturais e trans-históricas para a América Latina, vinculado ao programa Connecting Art Histories, Getty Foundation (2016). Em 2020 recebeu o prêmio de melhor dissertação de mestrado defendida pelo Programa de Pós-Graduação em História da Arte no ano de 2019 (EFLCH-Unifesp). É membro do grupo de pesquisa HARPA: História da Arte, Arquitetura e Patrimônio no Brasil e nas Américas (EFLCH-Unifesp).

## REFERÊNCIAS

- ANUÁRIO DO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. Rio de Janeiro, n. 4, 1942.
- ANUÁRIO ESTATÍSTICO DO DISTRITO FEDERAL: Ano VI – 1938. “Museus – I – Principais museus públicos e particulares”. Rio de Janeiro: IBGE, 1939.
- BELLAS-ARTES. *Revista Ilustrada*, Rio de Janeiro Ano 11, n. 441, p. 6. 2º col., 1886.
- CAMPOFIORITO, Q. *História da pintura brasileira no século XIX*. Prefácio Carlos Roberto Maciel Levy. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1983.

- CASADO, E. “Vicente Palmaroli González. El escultor Pedro Collado de Tejada”. In: *Artistas pintados. Retratos de pintores y escultores del siglo XIX en el Museo del Prado*. Madrid: Museo del Prado, 1997.
- CATÁLOGO - Coleções em diálogo: Museu Nacional Soares dos Reis e Pinacoteca de São Paulo. Curadoria Elisa Soares e Fernanda Pitta; textos Elisa Soares e Fernanda Pitta... et al. São Paulo, 2017.
- CATÁLOGO - Pedro Weingärtner 1853-1929 - Um artista entre o Velho e o Novo Mundo. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2009.
- DAZZI, C. A Associazione Artistica Internazionale di Roma – sodalício de artistas estrangeiros residentes na Itália em fins do século XIX. *19&20*, Rio de Janeiro, v. IX, n. 1, jan./jun. 2014. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/ensino\\_artistico/aairoma.htm](http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/aairoma.htm).
- ESCOLA NACIONAL DE BELLAS-ARTES. Relatórios do Ministério da Justiça, RJ, 1897.
- FERREIRA, F. *Belas Artes: estudos e apreciações*. Introdução e notas de Tadeu Chiarelli. 2. ed. Porto Alegre, RS: Zouk, 2012.
- GAZETA DE NOTÍCIAS, Rio de Janeiro, 10 de outubro de 1894, edição 281, p. 1.
- GUIDO, A. Pedro Weingartner. Divisão de Cultura. Diretoria de Artes. Secretaria de Educação e Cultura, Rio Grande do Sul, 1956.
- LEITE, J. R. T. *Dicionário Crítico da Pintura no Brasil*. Artlivre, Rio de Janeiro, 1988.
- LEVY, C. R. M. *Período Republicano: Catálogo de artistas e obras entre 1890 e 1933*. 2º volume. Rio de Janeiro: Publicação ArteData, 2003.
- LUSO, J. “O ‘Salon’ de 1916”. *Revista do Brasil*, São Paulo, ano I, v. III, n. 9, p. 38, setembro de 1916.
- O BRAZIL: FOLHA DIÁRIA, 21 de maio de 1891, edição 339, p. 2, 5º col.

SIMIONI, A. P. C. Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras. São Paulo: EDUSP, 2008.

TARASANTCHI, R. S. Villa Strohl-fern, um paraíso perdido. In: Pedro Weingärtner 1853-1929: Um artista entre o Velho e o Novo Mundo. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2009.



# DE BETHENCOURT DA SILVA A LUDOVICO BERNA: BREVE TRAJETÓRIA DO ENSINO DE ARQUITETURA DA AIBA NO SÉCULO XIX

*Doralice Duque Sobral Filha*

## RESUMO:

O artigo busca trazer à luz indícios de como se deu o ensino da Arquitetura na Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) na segunda metade do século XIX. Procuramos demonstrar por meio do arquiteto Francisco Joaquim Bethencourt da Silva, aluno da AIBA e professor de três principais instituições cariocas do período, o seu papel na transmissão da cultura arquitetônica erudita oitocentista carioca. As informações pertinentes ao desenvolvimento do ensino de arquitetura, bem como sobre a atuação de Bethencourt da Silva na formação cultural do seu meio, esclarecem parte da postura adotada pelos profissionais do período, especialmente seus discípulos. Procuramos, com isso, levantar dados para a identificação das bases referentes à cultura transmitida no ensino da AIBA e sua íntima ligação com a criação de um campo intelectual no século XIX.

## PALAVRAS-CHAVE:

Bethencourt da Silva; ensino; arquitetura; século XIX.

## BETHENCOURT DA SILVA: DE ALUNO A PROFESSOR DE ARQUITETURA

A trajetória da educação profissional de Francisco Joaquim Bethencourt da Silva merece destaque, pois está diretamente ligada ao desenvolvimento da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA). Como era comum, na época, os alunos entrarem muito cedo num curso superior, iniciou seus estudos matriculando-se aos doze anos no Curso de Arquitetura da Academia, em 1843. Segundo consta nos livros de matrícula da Escola, a partir desse período ele foi aluno assíduo no decorrer dos anos até 1850, quando obtém seu diploma<sup>1</sup>. Durante trinta anos, de 1858 a 1888, exerceu a cátedra de professor de Arquitetura Civil na AIBA, somando 45 anos de sua trajetória dedicados a ela.

Com a morte do arquiteto Grandjean de Montigny em 1850, outro antigo aluno, Job Justino de Alcântara<sup>2</sup> assume seu posto como professor, ficando no cargo até sua exoneração em 1858. Bethencourt da Silva torna-se professor interino em 1858, sendo nomeado professor efetivo por decreto de 8 de julho de 1859, tomando posse a 25 do mesmo mês (GALVÃO, 1954, p. 74).

Desde a reformulação do ensino da Academia, antes de tornar-se professor da instituição, Bethencourt da Silva já elogiara a reforma feita por Araújo Porto-Alegre, demonstrando que ambos tinham um pensamento comum para a Arquitetura e a arte que se produzia no País. No artigo publicado em 1855 para a revista *O Brasil Ilustrado*, dedicado ao ministro do Império Luiz Pedreira Couto Ferraz, Bethencourt da Silva faz um apelo para o cuidado do governo com as artes nacionais, em especial a arquitetura e a formação dos arquitetos, endossando a postura de Porto-Alegre perante as mudanças na AIBA.

Em 1858, dos 28 alunos matriculados na Academia, apenas um estudante estava inscrito no Curso de Arquitetura, demonstrando o pouco inte-

---

**1** Ver livro de matrículas 1845-1854, disponível no acervo digital do Museu D. João VI: <http://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaoVI&PagFis=23125>

**2** Job Justino de Alcântara esteve ao lado de Grandjean desde 1833 como professor substituto, e assume a cátedra de Arquitetura com a morte do mestre francês. Não temos indícios de sua metodologia de aula, mas possivelmente continuou a trabalhar dentro do mesmo método de ensino do seu mestre.

resse por essa profissão por parte da sociedade carioca. O decorrer da década de 1860 não foi diferente, tendo sido de 1% a média de alunos da academia que cursavam as aulas de Arquitetura. Na década de 1870, embora não se tenha encontrado registro das matrículas dos alunos, possivelmente o curso ainda se mantinha nesse compasso<sup>3</sup>. Ainda assim, como professor, Bethencourt da Silva teve momentos notáveis quando quatro alunos seus ganham prêmios de viagem: José Rodrigues Moreira em 1862, Heitor Branco Cordeville em 1871, Jorge Mirandolino Filho em 1881 e Ludovico Berna em 1887 (PEREIRA, 2000-2001, p. 93).

Com a fundação da Escola Central, em 1858, e a criação do Curso de Engenharia Civil, diversas disciplinas ligadas à arquitetura começaram a ser lecionadas nessa instituição, que contava com mais de 300 alunos matriculados. Com a mudança da Escola Central para a Politécnica, outras disciplinas foram incorporadas ao currículo do engenheiro, que chegava a ter aulas de História da Arquitetura. O prestígio que a Escola Central detinha possivelmente foi um dos fatores que dificultaram o avanço do curso na AIBA, durante quase toda metade do século XIX.

É possível observar a defasagem do Curso de Arquitetura por meio das exposições da Academia. Em 1864, consta no catálogo geral das obras expostas apenas obras do arquiteto José Rodrigues Moreira. De 1866 a 1870, não houve nenhum trabalho dos alunos de arquitetura exposto. Em 1872 e 1875 os arquitetos Francisco de Azevedo Monteiro Caminhoá<sup>4</sup> e Paul Bernard, que não eram formados na AIBA, expõem diversos projetos seus. Em 1876, as exposições contaram com a presença de projetos dos arquitetos Achilles Theodore Dufroyer, Caminhoá, Heitor Branco Cordeville e do engenheiro Francisco Pereira Passos. De 1879 até 1884, Caminhoá permanece expondo seus trabalhos na AIBA, contando com a participação do engenheiro alemão Luiz Schreiner e do aluno de Bethencourt da Silva, Ludovico Berna. A partir da década de 1890, houve um grande aumento na presença dos engenheiros nas exposições, ganhando destaque Adolpho Del Vecchio, Alexandre Speltz, Eugênio Andrade. Dentre os arquitetos forma-

---

<sup>3</sup> Segundo Uzeda (2001/2002, p. 57), não constam nos Arquivos da AIBA os livros de matrículas de 1870 a 1889.

<sup>4</sup> Francisco de Azevedo Monteiro Caminhoá era bahiano e havia sido aluno de Grandjean, tendo estudado também na França a expensas do governo da Bahia (PEREIRA, 2000-2001, p. 98).

dos na AIBA, destacaram-se: Ludovico Berna, Heitor Cordeville, Hortêncio de Cordeville e Fabrício Gomes de Souza.

Sabe-se também que o próprio Bethencourt da Silva expunha seus trabalhos nas exposições, como os projetos das torres da Igreja do Santíssimo Sacramento, das escolas públicas das freguesias da Glória e Santa Rita e o Salão do Colégio Pedro II, que foi destaque na 25ª exposição, de 1879<sup>5</sup>.

## BETHENCOURT DA SILVA E O ENSINO DA ARQUITETURA

Apesar da grande dificuldade de encontrar fontes sobre o ensino de arquitetura da época, alguns desenhos dos alunos de Bethencourt da Silva demonstram indícios da mesma tradição de Grandjean: a formação do gosto por meio da cópia dos modelos greco-romanos e do uso do Vignola (Figura 1).

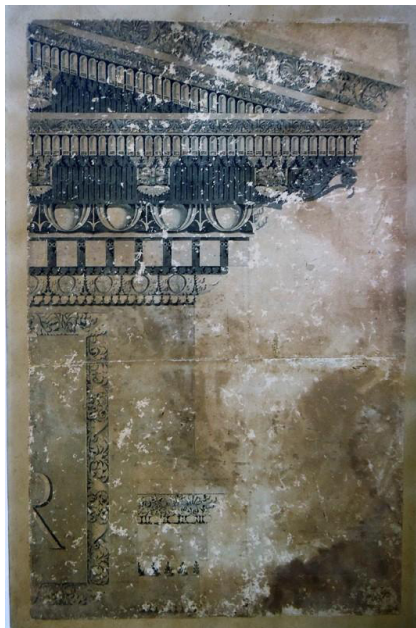


Figura 1 – Desenho de Ludovico Berna datado de 1885.

Fonte: Acervo do Museu D. João VI - EBA - UFRJ. nº registro 94.

---

**5** Em 1879, por exemplo, além do projeto de Bethencourt da Silva para as torres da Igreja do Santíssimo Sacramento, que, segundo a historiografia, demonstra uma grande inclinação eclética, foram expostos os trabalhos do arquiteto S. F. de A. Caminhoá e do arquiteto-engenheiro alemão Luiz Schreiner.

No entanto, segundo Uzeda (2001/2002, p. 59), em 1875 a Academia investiu na compra de diversos títulos para a biblioteca, como: *Histoire de la Décoration Russe*; *Arts Arabes*; *Architecture des Nations Étrangères*; *Monuments de la Perse*; *Toscane Moyen Age*; *Sculpture Gothiques*<sup>6</sup>. A Academia também disponibilizava diversas referências historicistas no seu acervo, que certamente serviram para novas interpretações de ideias arquitetônicas em voga.

Outro ponto importante foi a inserção de disciplinas no currículo: Arqueologia, Estética e História das Artes. Instituídas desde a reforma de Porto-Alegre, só começam a ser incorporadas a partir de 1870, sendo o professor da cadeira o pintor Pedro Américo (1843-1905).

Segundo Uzeda (2006, p.188-189), Pedro Américo teve poucos alunos durante a década de 1870. Em 1873 não possuía nenhum aluno matriculado em sua disciplina. O conteúdo de História das Artes versava sobre diversos temas, desde a Pré-História, análises das obras clássicas, até a arte romântica (ibid.).

Bethencourt da Silva utilizou o universo do Romantismo em muitos de seus escritos, trazendo para o campo disciplinar da Arquitetura questões diferentes das preexistentes, especialmente no que diz respeito às teorias estilísticas em voga no século XIX. O movimento romântico, existente na literatura brasileira desde a primeira metade do século, se caracterizava por dar aos artistas mais liberdade criadora<sup>7</sup>. Segundo as palavras do próprio Bethencourt da Silva (1901, p. 347): “O ideal tem aqui um dos seus templos; e o romantismo, que engrandeceu a arte na Europa, há de com mais razão enriquecer os frutos da musa nacional”.

Na década de 1880, já se falava dentro da AIBA na criação de uma “Escola Brasileira”, que começava a ser discutida pelos intelectuais da instituição. Segundo Félix Ferreira (1885, p. 219): “A Escola Brasileira formada pela Academia, por enquanto só consta de quadros, e, no ponto de vista histórico, falta-lhe muito, falta-lhe tudo; pois não estão ali reunidos

---

**6** É importante salientar que a disciplina de História das Artes começa a ser incorporada no currículo da AIBA a partir de 1870, tendo como professor o pintor Pedro Américo.

**7** Conforme Argan (1992, p. 11), durante o século XIX e início do XX, os termos clássico e romântico vêm esclarecer a cultura artística moderna centrada na dialética entre esses dois conceitos, onde a busca por uma maior autonomia e expressão artística aponta ideias intrínsecas de nacionalidade da arte.

os typos da architectura colonial, que entra e por muito na formação da nossa escola artística”.

Nos textos de Bethencourt da Silva e Américo, não foram encontrados indícios sobre a criação de uma arquitetura com características nacionais. Existiam, sim, bons exemplos de construções coloniais, porém nada que fosse revelado por meio da “ideia do gênio criador”, personificado no ideal romântico. Tal empreitada só seria possível por meio do estudo aprofundado da história e no aprimoramento da prática, quer dizer, por meio de uma cultura erudita preconizada pela Academia. Bethencourt da Silva colocava, ainda em 1855, que:

O defeito principal das artes no Brasil é de não terem ainda adquirido o carater nacional, um symbolo que a separe da feição estrangeira: é a falta de um typo que a distinga sensivelmente a nossa epocha, espirito e nação.

[...]

Que se estudem as regras geraes, o modo de produsir, os meios puros e orthodoxos experimentados n'outros paizes, isso queremos nós, mas receber-se como do céu o que vem da Europa somente por esse título, forçar-se a imaginação, reduzi-la a uma especie de amanuense, de copista, obrigar o genio a imprimir nas suas concepções um carater alheio, ficticio, acanhando o desenvolvimento do talento é querer matar a arte que mal desponta, é o que infelizmente se tem feito entre nós! (BETHENCOURT DA SILVA, 1855, p. 22-23)

Nos textos de Bethencourt da Silva, a partir de 1870, as regras seriam apreendidas pelo ensino da academia como um meio artístico, e não como fim. Dessa forma, ele faz uma distinção entre imitação e cópia pontuando que “a arte não é escrava, mas antes emula da realidade”.

Copiar as bellezas da natureza, não como um estudo necessário ao conhecimento da forma é a prática do exercício da profissão, mas sim como origem ou fonte do bello e principal fim da arte, seria preciso, amesquinhando as altas aspirações da humanidade, esquecer que imitar não é copiar, porém, já escolher; e que para a produção, é indispensável o sentimento harmônico da beleza, que guia as faculdades do entendimento nas produções da arte. CALLIMACO,

creando o capitel coríntio não copiou a natureza, - imitou-a, dando-lhe forma verossímil, isto é, modificando-a segundo as regras da razão e do gosto. (BETHENCOURT DA SILVA, 1911, p. 204)<sup>8</sup>

Para o professor, o que levava à formação do gosto do aluno era a necessidade de familiarizar-se às regras e estudar a fundo a história da arquitetura. Tais ações teriam grande importância na consciência da decisão projetual. Evidenciam-se, de certa maneira, os ensinamentos do seu mestre Grandjean, e, apesar de tentar passar uma atitude mais autônoma do processo artístico para os arquitetos, destacava-se sempre a necessidade de erudição pelo estudo e pelas regras clássicas, sendo este o caminho da criação e inspiração.

Se o estudo, a observação, o trabalho e as regras não são elementos vivificadores da imaginação e do talento, desse mesmo talento que mais tarde se chama gênio, temos que admitir o paradoxo de alguns artistas dissidentes do amor ao trabalho e ao estudo, que querem estabelecer o sentimento e o gosto como a causa eficiente e absoluta da arte, o que seria pretendê-la, por absurdo, sem regras nem preceitos. (BETHENCOURT DA SILVA, 1911, p. 204)

No entanto, nem a velha metodologia ainda preconizada na AIBA nem as novas reflexões sobre esse campo disciplinar, colocaram em destaque o Curso de Arquitetura. Em 1884, o arquiteto-engenheiro alemão Luiz Schreiner apresenta no Instituto Politécnico Brasileiro um projeto que tinha o objetivo de transferir o Curso de Arquitetura para a Escola Politécnica. O engenheiro já havia lançado ao público duras críticas ao ensino da AIBA num discurso em 1883, no Instituto Politécnico, sobre as obras da Praça do Comércio, projeto de Bethencourt da Silva.

Se não podemos negar que a nossa escola polytechnica ja tem formado engenheiros, que podem rivalisar com os melhores do velho mundo, é também indiscutível que a architectura ainda e pouco cultivada entre nos, achando-se a arte de construir ainda hoje metida na

---

**8** Artigo “A arte e os Artistas”, publicado por Bethencourt em 1888, no livro *Vulgaridade da Arte*, cujo único exemplar encontrado estava, na época da pesquisa, em processo de restauração na Biblioteca Nacional.

camisa de força chamada “rotina”, e tudo isto pelo fato de se entender que um architecto pôde formar-se na Escola de Bellas Artes, a qual está desgraçadamente, ainda hoje no mesmo pé em que a deixaram os seus fundadores.

[...] O ensino da architectura ainda hoje é o que foi no princípio. Ainda hoje os alumnos copiam os mesmos desenhos do fundador da aula de architectura (esta entendido que fallo da parte constructiva, e não esthetica destas cópias) o qual no fim do século passado e no principio do nosso, distinguiu-se por ter publicado uma obra sobre architectura toscana.

[...]

A nossa academia acha-se ainda no pé das escolas do fim do século passado ou principio do nosso, e por isso não tem a architectura dado aqui nenhum passo adiante como era de esperar.

Também é impossível que um professor possa ensinar a architectura, sem ser formado em engenharia, e ter visto monumentos; em uma palavra sem ter viajado pela Europa [...]

Todo architecto deve ser formado em engenharia, porque não o sendo, não passa de um simples mestre de obras ou de um décorateur. (SCHREINER, 1883, p. 7-8)

Com uma maior preparação dos engenheiros, especialmente pelo domínio mais atualizado dos conteúdos práticos ligados à resistência e aos materiais de construção, as discussões foram recorrentes. O ensino na AIBA, ainda muito ligado à ideia e não à execução, foi um dos fatores dessa intriga. Muitos alunos da arquitetura tinham que aprender na prática, no canteiro de obras, o exercício do ofício, como fez o próprio Bethencourt da Silva. Tal desgaste fica evidente em 1884, quando apenas um projeto da academia era apresentado nas Exposições: o projeto da Biblioteca Nacional, do aluno João Ludovico Maria Berna (1862-1938).

O projeto de Berna (Figura 2) representava ainda, sem grandes inovações na fachada e na planta, a tradição do ensino da Academia. No entanto, no desenho apresentado já constavam alguns preceitos construtivos, informando que a construção seria de alvenaria e ferro, como uma tentativa



de dar mais especificidade ao projeto, ou mesmo fazendo uma alusão ao famoso projeto do arquiteto francês Henri Labrouste para a Biblioteca de *Sainte-Geneviève*.

O estudo das referências tipológicas mais atuais aparece, bem como a procura pelo uso de novos materiais dentro da pedagogia da AIBA. Isso demonstra, por sua vez, uma preocupação com a concepção do projeto dentro da visão do racionalismo estrutural<sup>9</sup>.

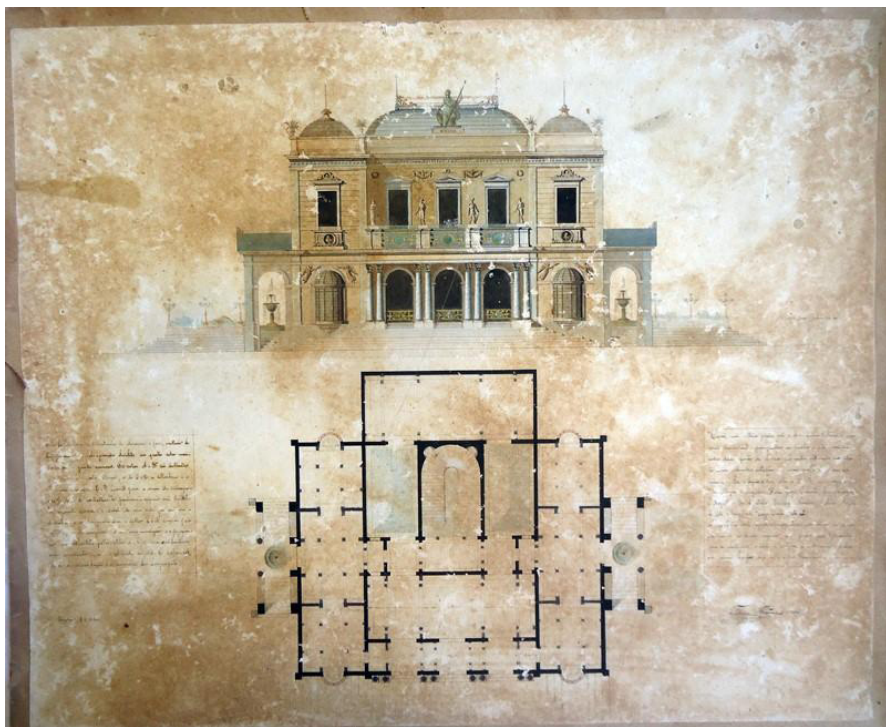


Figura 2 – Desenho em nanquim e aquarela contendo planta, elevação e descrição do projeto para uma Biblioteca Nacional, João Ludovico Berna, 1884.

Fonte: Museu D. João VI, EBA, UFRJ, nº 79.942.04, M2 G5.

<sup>9</sup> Segundo Colquhoun (2004, p. 74), o racionalismo arquitetônico era definido por César Daly como “uma estrutura ornamentada”, que deveria fazer a aliança entre arquitetura e razão científica. Os arquitetos que usavam estética utilizavam-se, ao mesmo tempo, da tradição do classicismo nos aspectos plásticos, combinando-os com as técnicas e os materiais modernos.

## JOÃO LUDOVICO BERNA – DISCÍPULO DE BETHENCOURT DA SILVA

Em 1887, João Ludovico Berna<sup>10</sup> ganha o Prêmio de Viagem com o projeto para um fórum na cidade do Rio de Janeiro, cujas características palacianas permeavam ainda dentro do estilo neoclássico (Figura 3), seguindo as regras de ordem e simetria e sem grandes inovações estilísticas, porém com muita movimentação nos volumes da fachada. Para o concurso havia disponíveis duas vagas para o Prêmio de Viagem, em que concorreram oito candidatos: sete pintores e um arquiteto.

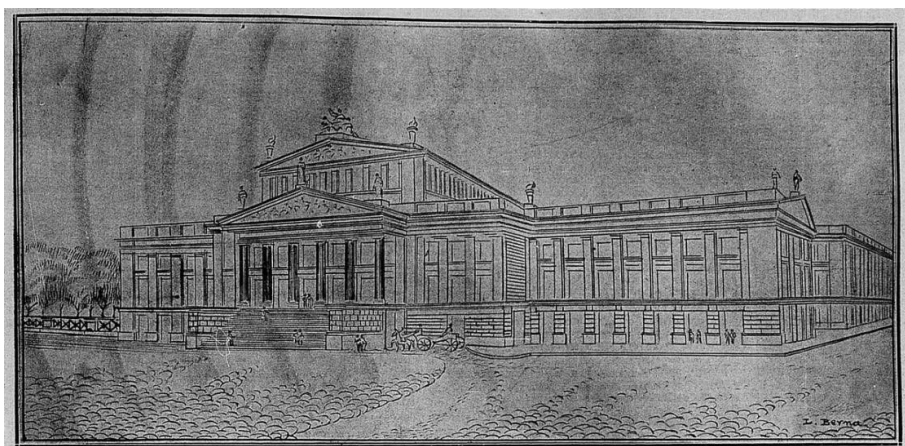


Figura 3 – Perspectiva do projeto de Ludovico Berna do palácio para um Fórum na cidade do Rio de Janeiro, ganhador do Prêmio de Viagem da AIBA de 1887.

Fonte: Revista *Ilustração Brasileira*, n.138, 16 de fevereiro de 1915, p. 87.

A imagem do projeto foi publicada na revista *Ilustração Brasileira*, em 1915, e anunciada como inédita até aquele momento pelo autor. Este projeto coloca-nos um ponto de interrogação sobre o critério de escolha para os monumentos ensinados dentro da Academia; seria de criação ou cópia? Se compararmos a perspectiva de Berna com o projeto do arquiteto alemão Karl Friedrich Schinkel (1781-1841) para o Teatro Novo de Berlim (*Neues*

---

**10** Nasceu na Itália em 1865 e naturalizou-se brasileiro na época do concurso, pois só alunos brasileiros podiam concorrer ao prêmio. Durante o concurso houve controvérsias sobre o prêmio atribuído ao arquiteto, sendo anulado e revisto em 1889. Berna só iria a Paris em 1890.

*Schauspielhaus*) (Figura 4) de 1818, notaremos que ambas as construções são praticamente idênticas.



Figura 4 – Teatro Novo de Berlim. Schinkel 1818-1821.

Fonte: Schinkel (1858).

Se tratássemos o assunto em termos de cópia dos modelos, ficaria evidente agora que os exemplares mais consagrados da arquitetura ocidental faziam parte dos estudos dos arquitetos do período sem levar em consideração a referência ao programa. Para projetos representativos do Estado se valiam do tradicional e monumental modelo neoclássico, como era costume dentro da Academia desde a época de Grandjean.

No entanto, em se tratando de um tema que concorre a um concurso de viagem, aos moldes tradicionais da Academia e de sua matriz, a *École des Beaux Arts*, na qual a originalidade era determinante para a premiação, temos um assunto polêmico. Cremos que não era possível, por parte dos membros examinadores do concurso, uma total falta de conhecimento sobre esse monumento alemão do início do século XIX. O próprio acervo da Antiga Escola de Belas Artes possuía um exemplar de 1849 do livro de Schinkel *Sammlung Von Theater-decoration*, que poderia ter sido perfeitamente a fonte de “inspiração” de Ludovico Berna.

Ainda há poucas pesquisas sobre o prêmio de arquitetura, porém o concurso causou grande polêmica na época, devido especialmente aos desencontros entre os membros da comissão julgadora na categoria pintura, em que nenhum deles era professor da área<sup>11</sup>. Não foram encontrados indícios de discussões sobre o projeto do discípulo de Bethencourt da Silva. O concurso é cancelado ainda em 1887 e revalidado em 1890, permitindo a Ludovico Berna estudar em Paris<sup>12</sup>.

É interessante observar que neste mesmo ano, em 1887, Berna também recita sua dissertação sobre “Architectura Geral” para uma comissão de professores, composta por Ernesto Gomes Moreira Maia, Bethencourt da Silva e Maximiano Mafra, apresentando-se como candidato ao Prêmio de Viagem. Não se sabe ao certo se a dissertação foi um dos requisitos para a obtenção do título de arquiteto, mas talvez essa seja uma das primeiras monografias defendidas dentro da Academia relacionadas à arquitetura.

Pelos trabalhos do aluno Berna, percebemos que Bethencourt da Silva, embora ainda utilizando-se da metodologia pedagógica existente na AIBA desde os tempos de Grandjean, preconizava de maneira diferente a visão da arquitetura clássica de seu mestre, nas questões de tipo e de estilo. Para Bethencourt da Silva, esses conceitos estariam próximos tanto da classificação histórica de época e lugar quanto da visão romântica de “expressão do artista”. No entanto, a cópia de modelos era recorrente, mesmo que dentro de uma classificação mais atual e tipológica.

Nas primeiras décadas do século XX, Ludovico Berna assume a cadeira de professor da Escola de Belas Artes, onde ganhará destaque posteriormente o aluno Lucio Costa. Lucio Costa apresenta, de fato, em 1924, um projeto que fazia uma leitura e interpretação da arquitetura colonial brasileira (Figura 5). A vida e história de Ludovico Berna merecem destaque em

---

**11** A comissão julgadora do concurso de pintura era composta por Bethencourt da Silva (arquiteto), Maximiano Mafra (professor de Desenho de Ornato) e José Maria de Medeiros (professor de Desenho Figurado). O vencedor do concurso Oscar Pereira da Silva. A polêmica ganha a imprensa que por meio da revista *Illustrada*, do crítico Angelo Agostini, repercute negativamente na imagem desses professores, que eram considerados guardiões da tradição Acadêmica, entrando em conflito com as ideias mais modernas de Rodolfo Bernardelli e Rodolfo Amoedo.

**12** Segundo Pereira (2000-2001, p. 106), o mau desempenho de Berna em Paris leva à suspensão de sua bolsa de estudos em 1893 pelo novo diretor da Academia, Rodolfo Bernardelli.

futuras pesquisas, para um maior aprofundamento e amadurecimento do tema proposto.



Figura 5 – Desenho de Lucio Costa para a 31ª Exposição da Escola de Belas Artes.

Fonte: Revista *Ilustração Brasileira*, 1924.

**Doralice Duque Sobral Filha** é doutora em Arquitetura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), professora do Departamento de Técnicas de Representação Gráfica da Escola de Belas Artes (EBA) e atual coordenadora do Curso de Licenciatura em Educação Artística da EBA.

## REFERÊNCIAS

AMÉRICO, P. *Discursos*. Florença: Imprensa de l'Art Della Stampa, 1888. Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/02105500#page/6/mode/1up>

ARGAN, G. C. *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

- BERNA, J. L. M. *Dissertação sobre Architectura em Geral*. Apresentada à illustrada Congregação da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Imprensa Mont'Alverne, 1887.
- BETHENCOURT DA SILVA. *O Brasil Illustrado*, publicação literária, 1855-1856.
- BETHENCOURT DA SILVA. *Vulgaridade da arte*. Rio de Janeiro: Typ. , 1884.
- BETHENCOURT DA SILVA. *O Brazil Artístico* – Revista da Sociedade Propagadora das Bellas-Artes do Rio de Janeiro. Nova Phase. Rio de Janeiro: Typographia Leuzinger, 1911.
- BOURDIEU, P. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- COLQUHOUN, A. *Modernidade e tradição clássica: ensaios sobre arquitetura*. Tradução de Christiane Brito. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- ESCOLA POLYTECNICA. Programmas de ensino da Escola Polytechnica referente aos anos 1879-1880; 1881-1882; 1883-1885; 1886-1888. Rio de Janeiro: Typ. Nacional.
- FERREIRA, F. *Bethencourt da Silva: perfil artístico*. Rio de Janeiro: Typ. Academica, 1875.
- FERREIRA, F. *Bellas Artes: estudos e apreciações*. Rio de Janeiro: Typ. Academica, 1885.
- GALVÃO, A. *Subsídios para a história da Academia Imperial de Belas Artes*. Rio de Janeiro: [s.n.], 1954.
- PEREIRA, S. G. A historiografia da Arquitetura brasileira no século XIX e os conceitos de estilo e tipologia. *19&20* – Revista eletrônica de DezenoveVinte, v. II, n. 3, julho de 2007. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/19e20/>
- PEREIRA, S. G. 185 anos de Escola de Belas Artes. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2001/2002.

- SCHREINER, L. *As obras da nova Praça do Commercio*. Rio Janeiro: Leuzinger, 1884.
- UZEDA, Helena Cunha de. *O ensino de arquitetura da Academia Imperial de Belas Artes: 1846-1889*. In: 185 Anos de Escola de Belas Artes. Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – Escola de Belas Artes/UFRJ, 2001/2002. Páginas 41-67.
- UZEDA, H. C. de. *Ensino acadêmico e modernidade: o curso de Arquitetura da Escola Nacional de Belas Artes (1890-1930)*. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

# ANTÔNIO RAFAEL PINTO BANDEIRA (1863-1896): PINTURA, NEGRITUDE E DOCÊNCIA

*Alexandre Palma*

## RESUMO:

O trabalho é fruto de pesquisa desenvolvida pelo autor como pesquisador-bolsista do Ministério da Cultura (2014-2015) e apresenta um retrato conciso de Antônio Rafael Pinto Bandeira (1863-1896). O texto mostra o personagem em três vértices: biografia no contexto da pintura brasileira do século XIX; relação entre poética visual e identidade afrodescendente; e proposta de Pinto Bandeira para o ensino artístico na Bahia.

## PALAVRAS-CHAVE:

Antonio Rafael Pinto Bandeira; pintura brasileira; século XIX; relações étnico-raciais; ensino artístico.

Na segunda metade do século XIX, ou nos tempos de Antônio Rafael Pinto Bandeira (1863-1896), como assegura Hobsbawn (2014), as vanguardas ocidentais aproximaram-se das culturas não ocidentais, especialmente na África e na Oceania, em um movimento de atração pelo exotismo. Nessa direção, além dos novos modos e valores das nascentes megalópoles burguesas apontados por Baudelaire (1996), os revolucionários das artes visuais no final do século XIX desenvolveram tecnologias fotográficas e industriais, assim como um contato mais efetivo com a pintura ao ar livre, sendo reconhecidos como mestres precursores da modernidade.



Nesse ambiente de transformação, como podemos imaginar a convivência de Pinto Bandeira com os seus mestres e o que é possível saber sobre a sua trajetória após cento e cinquenta anos de seu nascimento? É bem provável que Pinto Bandeira tenha acompanhado a polêmica questão artística de 1879 (ROSA, 1982), da qual tomou parte o seu mestre Victor Meirelles (1832 – 1903), quando, ao lado de Pedro Américo, ambos expuseram, respectivamente, a Batalha dos Guararapes (1875-1879) e a Batalha do Avaí (1874-1877), com acalorada repercussão de apoiadores e detratores nos jornais. Com o professor Zeferino da Costa (1840-1915), o envolvimento artístico ultrapassou os limites da Academia quando Pinto Bandeira, juntamente com Oscar Pereira da Silva, Giovanni Battista Castagneto e Sebastião Vieira Fernandes, tornou-se auxiliar em 1880 na execução de pinturas (Figura 1) para a cúpula da Igreja de Nossa Senhora da Candelária (CAMPOFIORITO, 1983).



Figura 1 – A Virgem rodeada das Sete Virtudes.

Fonte: <https://www.recantodasletras.com.br/artigos-de-religiao-e-teologia/5886966>.

Georg Grimm (1846-1887) parece uma influência marcante para Pinto Bandeira. Mesmo fiel a uma atitude realista, o pintor alemão impulsionou novas soluções plásticas em tema e tratamento pictórico, com notória contribuição para a pintura de paisagem da segunda metade do século XIX.

Em pouco tempo, o contrato do alemão com a Academia foi interrompido, levando o artista a se reunir na Escola ao Ar Livre em Niterói (LEVY, 1981) com os artistas Joaquim José da França Júnior (1838-1890), Thomaz Driendl (1846-1916), Domingos García y Vasquez (1859-1912), Hipólito Boaventura Caron (1862-1892), Giambattista Castagnetto (1862-1900), Antonio Parreiras (1860-1937) e Francisco Ribeiro (1855-1900). Dos discípulos de Grimm, Antonio Parreiras e Castagnetto foram os mais reconhecidos por estabelecerem, ao lado de Eliseu Visconti (1866-1944), uma prestigiosa direção na pesquisa da luz em suas variações cromáticas, caminho renovado na segunda geração modernista com José Pancetti (1902-1958).

Conforme assinala o pintor, professor e pesquisador Israel Pedrosa (1926-2016) em especial depoimento concedido a este trabalho em 21 de maio de 2015:

A contribuição do trabalho de Grupo Grimm é muito importante para a pintura brasileira. A pintura a partir daí adquire certa independência em relação à própria Academia e à visão do país em relação à arte. Não há representantes hoje na pintura contemporânea de paisagem, embora o advento moderno apresente nomes como Cândido Portinari e uma tradição figurativa; Guinard, em uma linha filosófica; e Pancetti, integrante do Núcleo Bernardelli. Dentro da pintura paisagística brasileira, o triunvirato do século XIX permanece: Batista da Costa, Castagnetto e Antônio Parreiras.

Leite (1998) é o único autor localizado neste ensaio a dedicar mais linhas à poética artística de Pinto Bandeira em uma aproximação com Camille Corot (1796-1895), na singeleza evocativa, sem, contudo, prosseguir

em uma análise que contemplasse outros aspectos dessa referência. Com o intuito de buscarmos outras apresentações para Pinto Bandeira, localizamos o que diz Quirino Campofiorito (1983, p. 55): “sua técnica é sólida, servindo a um cromatismo direto e muito justo dos tons”.

Seguindo para o tema central deste texto, o catálogo da exposição Para Nunca Esquecer; Negras Memórias/Memórias de Negros, Francisco Weffort (MINC, 2001, p. 18) pondera que “a expressão *afro-brasileiro* remete à África, mas não se identifica com a expressão *Afro-Americans* dos Estados Unidos, onde os negros são minoria demográfica; aqui os negros e descendentes são um pouco mais da metade de um país onde a matriz negra é fundamental”. Em uma leitura sob o prisma das relações étnico-raciais no Brasil, a mesma publicação do Ministério da Cultura (MINC, 2001, p. 226) assim apresenta o verbete do artista:

ANTONIO RAFAEL PINTO BANDEIRA (1863 Niterói – 1896, RJ)

Descendente de escravos, aos 16 anos matriculou-se na Academia Imperial de Belas Artes, na qual foi um dos mais destacados discípulos. Em Salvador, onde permaneceria durante vários anos, foi um professor de desenho e paisagem do Liceu de Artes e Ofícios. De volta à sua cidade natal, ali tentou, em vão, fundar uma Escola de Belas Artes. É apreciado como um dos maiores paisagistas e marinhistas do século XIX.

A consulta à base de dados do Museu D. João VI da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA-UFRJ) localizou um total de sete documentos sobre a trajetória de Pinto Bandeira na Academia Imperial de Belas Artes, dentre os quais o requerimento do artista solicitando inscrição no concurso de viagem à Europa (Figura 2). Além disso, a pesquisa cronológica de 1880 a 1899 no periódico *O Fluminense*, na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, permitiu completar algumas lacunas biográficas sobre Pinto Bandeira.

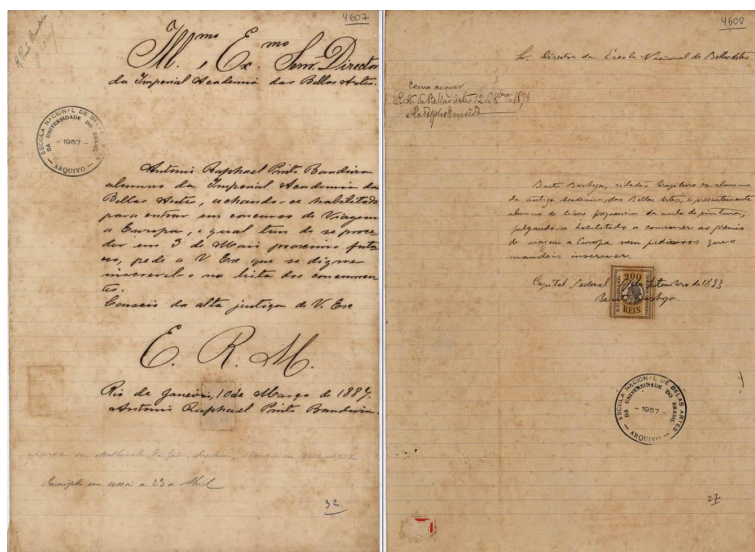


Figura 2 – Do lado esquerdo, assinatura de Pinto Bandeira em 10 de março de 1887.

Fonte: Museu D. João VI – EBA-UFRJ.

Os dados familiares sobre identificação, idade do avô paterno (Ludovico José Vieira Sarmiento, nascido em 1833), escolarização e renda de uma família remanescente de escravizados demonstram um determinado nível de inserção nos estratos econômicos médios. Segundo dados obtidos por Silva (2011), “no recenseamento de 1872, contavam-se dois milhões de negros e quatro milhões de mulatos, num total de dez milhões de habitantes [...]”. Tendo em vista a ocupação do pai de Pinto Bandeira – alfaiate com loja no centro de Niterói – e sendo um homem livre ainda em um período entremeado pela abolição do tráfico negreiro em 1850 e a Lei do Ventre Livre (1871), pode-se depreender uma situação mais favorável em comparação às funções normalmente exercidas pelos escravos no Rio de Janeiro (KARASCH, 2000): carregadores, barqueiros, marinheiros, varredores de rua, artesãos, carpinteiros, vendedores ambulantes, criados, aprendizes e raramente profissionais especializados, como supervisores, músicos ou artistas.

Isso corrobora informações até então vagas de outros vínculos profissionais: antes de ser admitido temporariamente no Liceu da Bahia, Pinto Bandeira deu aulas no Liceu de Artes e Ofícios de Niterói, fundado em 1883, no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro (1856) e também no

Externato Santa Josepha. Sobre esse último vínculo, há um grande anúncio no Jornal *O Fluminense* com disposições regulamentares de pessoal docente com Pinto Bandeira na classe de Desenho (edição 01363, p. 4 de 20/2/1887, republicado em 23/12/1888, 26/12/1888, 28/12/1888 e 30/1/1889). Destarte, nos últimos anos de vida, provavelmente transferiu-se de Niterói para a região central/sul da capital carioca pelos dados da localização do ateliê (Figura 3) e de seu velório na Igreja Matriz de São João Batista da Lagoa.



Figura 3 – Anúncio revela a especialização do artista na pintura de retrato.

Fonte: Ministério da Cultura (2001, p. 227).

O exame dos dados pessoais do artista traz uma questão atemporal no retrato de Pinto Bandeira: como um artista afrodescendente pôde construir a sua formação na segunda metade do século XIX, sendo o Brasil um dos países de maior desigualdade racial do mundo? Essa pergunta explícita o atual debate sobre estudos *decoloniais*, afinal, vivemos um tempo em que prevalecem no pensamento contemporâneo as categorias de multiplicidade, corte, pluralismo e alteridade (PESSANHA, 1987). A falta de percepção sobre questões da diferença ultrapassa a pintura e alcança outros suportes artísticos, como na querela desencadeada com o filme *Vazante* (Daniela Thomas, 2017), que repete no presente alguns clichês do negro no cinema e nas telenovelas brasileiras (RODRIGUES, 2001; ARAÚJO, 2004). O sinal dos tempos provoca algumas mudanças: não é por acaso que a exposição *Ex-África*, em cartaz no ano de 2018 no Centro Cultural Banco do Brasil, organizada pelo curador Alfons Hug, exhibe uma proposta curatorial bem distante do colecionismo colonial exibido em *Arte da África*, de 2003. Essas novas escolhas refletem a urgência de uma revisão conceitual e neces-

sariamente um aumento da participação da população negra em um espaço legitimado de poder em suas interfaces com o capital cultural, econômico e social: o campo artístico (BOURDIEU, 2007).

Sem dúvida, a constatação sobre esse novo cenário começou a ser vivenciada gradativamente com a desconstrução do mito moderno da democracia racial brasileira (NASCIMENTO, 1978) e alcançou o seu ápice na Conferência de Durban em 2001. No caso específico da arte afrodescendente, a sua relevância tomou nova dimensão com a Lei nº 10.639/2003 – alterada pela Lei nº 11.645/2008 –, que tornou obrigatório o estudo da História e das Culturas Afro-Brasileiras e Indígenas nos currículos escolares, com ênfase nas disciplinas Arte, Literatura e História.

Contraditoriamente, mesmo com o progressivo aumento de pesquisas sobre a presença do negro nas artes visuais após o século XIX (MENEZES NETO, 2018), há quem acredite em uma suposta uniformidade na poética desses artistas. O que os pintores afrodescendentes da segunda metade do século XIX construíram? Mantiveram estreita obediência aos princípios de sua formação na Academia Imperial de Belas Artes ou buscaram forjar representações precursoras da arte afro-brasileira? Longe de um dualismo, Pinto Bandeira e seus contemporâneos reafirmam a negritude na arte brasileira, embora não tenham esboçado uma interpretação sobre a visualidade afro-brasileira, tanto do ponto de vista autorreferente quanto em relação ao olhar sobre a sociedade de seu tempo (CONDURU, 2007).

Pinto Bandeira e seus contemporâneos nos fazem refletir sobre a arte produzida no Brasil na segunda metade do século XIX considerando o racismo estrutural do país, uma característica controversa e ainda permanente na área de artes visuais. Esse inegável dilema sugere uma pergunta atemporal: onde estão os negros?

A questão da invisibilidade artística nos faz pensar em quais condições os pioneiros artistas afrodescendentes livres tiveram acesso à formação na Academia Imperial e Belas Artes. Afinal, no século XIX existiu alguma forma de sociabilidade artística, a exemplo dos laços iniciais de cooperação e solidariedade dos primeiros grupos de africanos escravizados no Brasil? Como ensina o embaixador Alberto da Costa e Silva (2011, p. 159-160),

Não era incomum que um escravo comprasse sua liberdade com dinheiro reunido em lenta e sofrida poupança, ou por meio de pro-

cedimentos cooperativos tipicamente africanos e que tiveram ampla vigência no Brasil, com o *esusu* iorubano. Semanalmente ou uma vez por mês, um grupo recolhia de cada um dos membros uma pequena quantia de dinheiro e, quando essa quantia atingia o montante necessário, entregava-se a um deles, escolhido por sorteio, para que adquirisse liberdade. Os escravos de mesmo canto de trabalho, de uma mesma etnia ou da mesma fazenda podiam contribuir para essa espécie de caixa de poupança, que os ia remindo um a um.

O mesmo tipo de sociabilidade, porém em outro território, sugere a tese da pesquisadora e historiadora Ana Flavia Magalhães Pinto (2014). Ao empreender um estudo sobre experiências de pensadores literatos negros atuantes na imprensa do Rio de Janeiro e São Paulo na segunda metade do século XIX, descortinam-se diálogos entre Ferreira de Menezes, Luiz Gama, Machado de Assis, José do Patrocínio, Ignácio de Araújo Lima, Arthur Carlos e Theophilo Dias de Castro. Esse tipo de assunção de cor, de construção de um éthos afrodescendente talvez comporte o que recomenda Ferreira (2009) ao demarcar os estágios no processo de desenvolvimento dessa identidade: submissão ao mundo branco, descoberta do grupo étnico-racial de referência, militância *afro-centrada* e abertura para a alteridade.

Correspondência semelhante pareceu existir entre artistas afrodescendentes ao localizarmos no Setor de Manuscritos da Biblioteca Nacional um cartão de visitas (Figura 4) em que um colega da Academia Imperial de Belas Artes, o pintor Estevão Roberto Silva (1845-1891), apresenta Pinto Bandeira ao literato Coelho Neto (1864-1934). Aproveitando a impressão com seu nome no cartão pessoal, Estevão escreve a seguinte mensagem:

Ao ilustre cidadão Coelho Neto cumprimenta **Estevão Silva Professor do Lyceu de Artes e Ofícios** e tem a satisfação de apresentar o meu colega e companheiro de atelier Pinto Bandeira. Espero que o meu ilustre amigo dê as informações necessárias que ele deseja auxiliando com os seus valiosos préstimos. Rio de Janeiro 30 de março de 1891. (Biblioteca Nacional, Setor de Manuscritos, Coleção Adir Guimarães, registro I-33, 31, 054, grifo nosso)

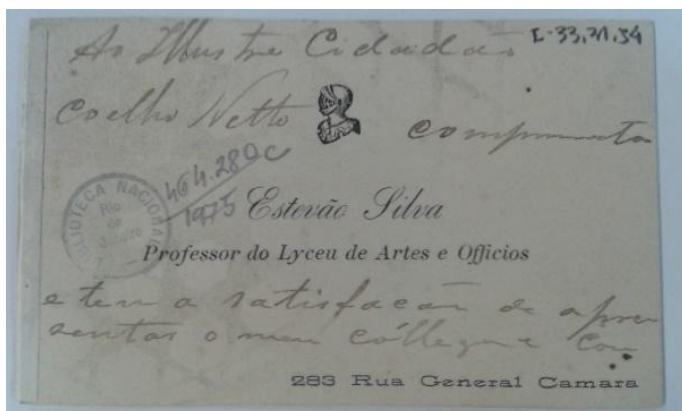


Figura 4 – Frente do cartão de Estevão Silva para Coelho Neto com apresentação de Pinto Bandeira (1891). Fonte: Setor de Manuscritos/Biblioteca Nacional.

Considerando a época, é bem provável que o racismo tenha afetado a trajetória artística de Pinto Bandeira e fica a dúvida sobre qual tipo de informação Estevão Silva poderia oferecer. No momento da troca de cartões, Coelho Neto já conhecera e se tornara amigo de José do Patrocínio, proprietário da *Gazeta da Tarde*. Após abraçar o jornalismo, casou e buscava se firmar como autor no lançamento de seu livro *Rapsódias* (1891), a primeira publicação de uma longa carreira literária que lhe permitiu tornar-se professor de História da Arte da Escola Nacional de Belas Artes em 1892 e fundador da Cadeira 2 da Academia Brasileira de Letras (MACHADO, 2011).

Assim, como compreender o significado deste diálogo entre Pinto Bandeira e Coelho Neto mediado por Estevão Silva?

Um parêntesis caberia aqui: ousamos dizer que o espírito de Pinto Bandeira se aproximaria da placidez do engenheiro abolicionista André Rebouças (1838-1898) e da genialidade artística de Patápio Silva (1880-1907), todos os três com um final de vida coincidentemente trágico. Rumo a uma paisagem de desencanto evidenciada por pinceladas que dão vida a áreas verdes, marinhas e retratos, vamos ouvir Carlos Scliar (2009, p. 5):

[...] seres humanos normais podem adoecer de melancolia, mas há uma melancolia natural que torna o seu portador genial, normalmente anormal. O gênio surgiria pela ação da própria bile negra, que, como o vinho, teria poderosa ação sobre a mente. O tempera-



mento melancólico é um temperamento metafórico, propenso, pois, à criação na filosofia, na poesia, nas artes. Mas os melancólicos pagam um preço: esse talento os arrebatava e os conduzia pela vida como um barco sem lastro, na expressão de Sócrates.

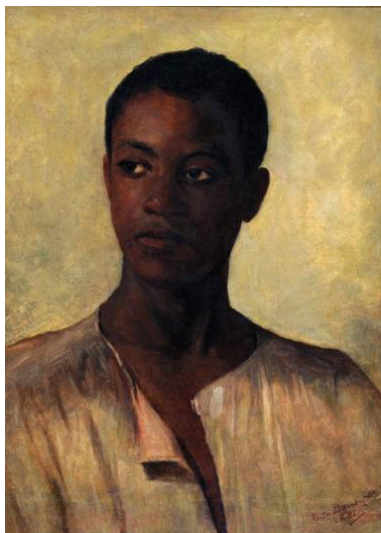


Figura 5 – *Cabeça de homem*, 1891, óleo s/ tela, 54 x 39 cm.

Fonte: Museu Antônio Parreiras/RJ.

Dessa constatação surge um problema: como efetivar uma análise visual que alcance o vigor de um trabalho ensaístico? No conjunto de vinte e seis imagens localizadas durante a pesquisa em diferentes instituições museológicas, identificamos quatorze pinturas figurativas, quatro paisagens, três marinhas e cinco naturezas-mortas. Nos trabalhos figurativos, com predominância do retrato, é patente a atmosfera psicológica no acervo visual de Pinto Bandeira (Figura 5). O acervo pictórico encontra-se disperso em três instituições: Museu Antônio Parreiras (treze quadros), Museu Nacional de Belas Artes (*Uma Chácara em Niterói*, *Habitação na raiz da Serra da Estrela*, e a única com data identificada, de 1884: *Paisagem do Rio de Janeiro*), Museu Afro-Brasil (oito trabalhos, sendo quatro de colecionadores particulares), além de três imagens identificadas nas coleções de Sergio Fadel (*Ressaca em Niterói*, 1892), Gilberto Ferrez (*Fazenda São João*, Rio Grande, Cantagalo,

1893) e um trabalho denominado *Judas*, sem data de confecção, em levantamento de 1930 do Liceu de Artes da Bahia (LEAL, 1995).

Há, porém, um elemento que vamos compartilhar agora que não traz essa tendência, mas está no bojo das artes em transformação do século XIX. Quando mencionamos artes em mudança também nos referimos ao ensino artístico da própria Academia Imperial de Belas Artes e de outras experiências congêneres em diálogo com a *célula mater* na formação de pintores da segunda metade do século XIX no Brasil.

Como já foi dito, Pinto Bandeira lecionou em várias instituições do Rio de Janeiro e Niterói/RJ e nos últimos anos de vida tentou estabelecer atividades profissionais na Bahia (Figura 6).



Figura 6 – Pinto Bandeira e seus alunos na Academia de Belas Artes da Bahia.

Fonte: Ministério da Cultura (2001, p. 227).

Em consulta ao periódico a seguir compreendemos Pinto Bandeira como seguidor do espírito reformista de Rodolfo Bernardelli (1852-1931), que, “com a proclamação da República, fez parte da comissão destinada a estudar e propor a reforma do ensino artístico – do que resultou, dentre outras medidas, a transformação da Academia Imperial em Escola Nacional de Belas Artes” (OLIVEIRA, 2013, p. 100). Aqui está um fragmento da

proposta de Pinto Bandeira para o ensino artístico na Bahia publicado no *Jornal de Notícias* de 15/8/1890:

### O ENSINO DAS ARTES NA BAHIA

Projeto de reforma do ensino artístico apresentado a consideração do governo e das diretorias do Liceu e Academia de Belas Artes da Bahia

[...] TÍTULO III – Das exposições públicas – capítulo único

Art. 5.º - O Liceu terá exposição permanente aberta das 10 às 12 horas da tarde, onde os artistas de qualquer nacionalidade poderão exhibir seus trabalhos. Art. 6.º Haverá, além daquela, uma exposição anual dos trabalhos dos alunos durante o ano letivo. Esta exposição durará 3 dias.

Art. 7.º Seis dias antes da inauguração dessa exposição, se nomeará um júri composto de 3 professores estranhos ao professorado do Liceu, um de pintura, um de escultura e outro de arquitetura. Art. 8.º O júri fará um relatório dos trabalhos que merecerem ser premiados, do que se dará notícia no jornal de maior circulação. Art. 9.º Far-se-há um catálogo dos trabalhos, o qual será vendido durante a exposição. A receita que se apurar será destinada ao custeio das despesas de aquisição dos trabalhos que merecerem ser dignos de figurar na galeria do Liceu. No primeiro dia o público concorrerá com pequena quantia para entrada. Art. 10.º O júri terá a liberdade de recusar qualquer trabalho que não estiver no caso de ser exposto. Art. 11.º O concorrente que se julgar prejudicado terá a faculdade de recorrer ao conselho como for de justiça.

[...] Bahia, 4 de agosto de 1890 – Professor Pinto Bandeira.

Esse trecho é uma pequena amostra do papel intelectual das atividades artísticas e docentes na vida dos pintores afrodescendentes forjados em sistemas de educação de alto nível mesmo com os dilemas artísticos marcantes da arte brasileira na segunda metade do século XIX. Esperamos que estas reflexões ainda candentes, após os cento e trinta anos da Abolição da Escravatura, somem-se a outras iniciativas pela memória de outros artistas marginalizados no campo das artes visuais no Brasil. E que os limites, avanços,

tensões, rupturas e embates de pioneiros como Antônio Rafael Pinto Bandeira (Figura 7) na busca pelo reconhecimento artístico sejam indicadores de uma luta passada e ainda permanente contra a discriminação racial no campo das artes visuais no Brasil. Dentro e fora da Academia.



Figura 7 – *Retrato de Pinto Bandeira*, 1896. Autor: Sebastião Vieira Fernandes.

Fonte: Museu Antônio Parreiras.

**Alexandre Palma** cursou Artes Plásticas na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA-UFRJ) e é professor adjunto de Artes Visuais na mesma instituição desde 2007. Entre 2014-2015 foi bolsista da Fundação Biblioteca Nacional como pesquisador do I Edital de Realizadores Negros e obteve o Primeiro Lugar Nacional na Categoria Mestre com projeto de pesquisa sobre Antonio Rafael Pinto Bandeira (1863-1896). No momento cursa pós-graduação em Arte e Filosofia na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) e é autor de *Escolinha de Arte do Brasil: memória e legado* (Editora UFRJ, 2019). Atualmente integra dois grupos de pesquisa que dialogam com este trabalho acadêmico: Aportações Pictóricas (UFRRJ) e Artistas Negros e representações do Negro no acervo do Museu Nacional de Belas Artes (IBRAM).

## REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, J. Z. A. *A negação do Brasil: o negro na novela brasileira*. 2. ed. São Paulo: Ed. Senac, 2004.
- BAUDELAIRE, C. “O pintor da vida moderna”. In: BAUDELAIRE, C. *Sobre a Modernidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- BOURDIEU, P. *Escritos de educação*. Tradução de Maria Alice Catani e Afrânio Catani (org.). Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.
- CAMPOFIORITO, Q. *A proteção do imperador e dos pintores do Segundo Reinado 1850-1890*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983. (Coleção História da Pintura Brasileira, v. 4).
- CONDURU, R. *Arte afro-brasileira*. Belo Horizonte: C/ Arte, 2007.
- FERREIRA, R. F. *Afro-descendente: identidade em construção*. São Paulo: EDUC; Rio de Janeiro: Pallas, 2009.
- HOBSBAWM, E. *A era dos Impérios: 1875-1914*. Tradução de Sieni Maria Campos e Yolanda Steidel de Toledo. 18. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.
- KARASCH, M. C. *A vida dos escravos no Rio de Janeiro (1808-1850)*. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- LEAL, M. das G. de A. *A Arte de ter um Ofício: Liceu de Artes da Bahia (1872-1972)*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1995.
- LEITE, J. R. T. *Pintores negros do Oitocentos*. São Paulo: MWM Motores Diesel Ltda., 1998.
- LEVY, C. R. M. *O Grupo Grimm*. In: SOUZA, W. A. de (org.). *Aspectos da arte brasileira*. Rio de Janeiro: MEC/Funarte, 1981.

- MACHADO, U. *Coelho Neto: cadeira 2 / ocupante 1 (fundador)*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2011.
- MINISTÉRIO DA CULTURA (MINC). Catálogo da exposição “Para nunca esquecer: Negras Memórias / Memórias de Negros”. Brasília: Ministério da Cultura, 2001.
- MENEZES NETO, H. S. *Entre o visível e o oculto: a construção do conceito de arte afro-brasileira*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.
- NASCIMENTO, A. do. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. Prefácio: Florestan Fernandes. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- OLIVEIRA, M. A. R. de. *História da arte no Brasil: textos síntese*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2013.
- PESSANHA, J. A. M. *Cultura como Ruptura*. In: FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTE. *Cultura brasileira: tradição contradição*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.
- PINTO, A. F. M. *Fortes laços em linhas rotas: literatos negros, racismo e cidadania na segunda metade do século XIX*. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2014.
- RODRIGUES, J. C. *O negro brasileiro e o cinema*. 3. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2001.
- ROSA, A. de P. (org.). *Victor Meirelles de Lima (1832-1903)*. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1982.
- SCLIAR, C. A melancolia na literatura. *Caderno Brasileiro de Saúde Mental*, v. 1, n.1, jan.-abr. 2009 (CD-ROM).
- SILVA, A. da C. e. *Um rio chamado Atlântico: a África do Sul e o Brasil na África*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

# O ENSINO DE DESENHO EM TESES DE CÁTEDRAS DA ENBA (1940-1960)

*Marina Pereira de Menezes de Andrade*

## RESUMO:

A comunicação tem como tema central o ensino do desenho na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA). A discussão parte do interesse em conhecer mais sobre metodologias e abordagens que foram utilizadas por diferentes professores entre as décadas de 1940 e 1960.

Para esta pesquisa, define-se como principal referência as teses de cátedras realizadas para as cadeiras de Desenho Artístico, Modelo-Vivo e Anatomia e Fisiologia Artísticas. Esses escritos, que eram uma etapa na admissão para o cargo de professor catedrático, oferecem registros de pensamentos, de concepções e de processos desenvolvidos por artistas-professores em suas aulas.

Nas diferentes teses, procura-se identificar as particularidades e as semelhanças expostas nas metodologias, nas referências bibliográficas e no modo como esses artistas-professores discorriam sobre a relação entre arte e ensino. Pretende-se, assim, promover uma visão ampla acerca de encaminhamentos didáticos e sobre o papel do desenho na formação de artistas durante o período.

## PALAVRAS-CHAVE:

ENBA; teses de cátedras; desenho.

Na sessão de Obras Raras do Museu D. João VI está arquivado um conjunto de teses de concurso para o cargo de professor catedrático na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA). Essa categoria é citada no regimento da ENBA de 1890<sup>1</sup> como parte do pessoal honorário da Escola, e está disposta no Decreto nº 19.851 dentro das reformas no ensino superior ocorridas em 1931. O provimento no cargo ocorria por meio de concurso de títulos e provas, entre as quais constava a defesa de tese. Foi no conjunto dessas reformas de 1931 que, pelo Decreto nº 19.852, a ENBA foi congregada à então Universidade do Rio de Janeiro.

Por um período, o título de catedrático manteve-se como o mais alto nível da carreira dos professores ativos na Universidade. Em análise sobre as cátedras, Maria de Lourdes Fávero (2000, p. 3), expõe as vantagens que lhe eram associadas: vitaliciedade, inamovibilidade e o poder na escolha de professores (assistentes ou auxiliares de ensino), que “deveriam ser de confiança do respectivo catedrático”. A categoria foi extinta em 1968, após uma sucessão de leis que diminuía a autonomia das cátedras em relação aos departamentos. Descreve Fávero (2000, p. 12) que essa mudança leva ao “desaparecimento da figura do catedrático, como elemento centralizador das decisões acadêmicas, uma vez que o departamento passa a existir sob o princípio da corresponsabilidade de todos os membros dele integrantes”.

As teses desenvolvidas pelos candidatos às cadeiras eram, assim, uma etapa de acesso a um cargo de destaque no ambiente universitário. E, estando a ENBA inserida na Universidade, impunham-se ao professor-artista as mesmas provas que se faziam em outras áreas, independentemente de sua especificidade. O questionamento acerca dessa exigência fica registrado na tese de Calmon Barreto (1950, p. 9), que relata “dificuldade em seguir a forma da lei, a qual exige para fins de concurso ao provimento da cátedra de modelo-vivo, a apresentação de tese”. Argumenta Calmon que a originalidade do artista se dá por meio da obra e que o ensino artístico se dá pela prática.

---

**1** De acordo com Godoy et al. (2018, p. 585), “No Brasil, a figura do professor catedrático foi instituída em 1808 quando o Príncipe Regente D. João VI cria, entre outras, as cadeiras de Anatomia no Rio de Janeiro e de Cirurgia no Rio e na Bahia. Tais cadeiras seriam embriões das faculdades de Medicina que seriam criadas posteriormente.”



Mesmo com questionamentos acerca da pertinência desse tipo de prova, esses escritos são relevantes relatos sobre seus autores e sobre o ambiente de ensino e produção desenvolvido na ENBA. Oferecem, como descrevem Godoy et al. (2018, p.584), “uma materialização do processo de ensino de artes, um registro de saberes práticos” e meio para o “entendimento das ideias que guiavam o trabalho didático na Escola”. Nas palavras desses artistas professores se mostram os conteúdos das aulas e registram-se pensamentos sobre a arte da época, sobre o ensino artístico e o papel do desenho na formação de artistas.

Neste artigo, relaciona-se o ensino do desenho a três modalidades: o desenho artístico, o do modelo-vivo e o da anatomia. Essas áreas correspondem a três cátedras das 15 citadas na revista *Arquivos* entre 1955 e 1968: Desenho Artístico (duas cadeiras), Desenho de Modelo-Vivo (uma cadeira) e Anatomia e Fisiologia Artísticas (uma cadeira). Na atual configuração da escola, essas disciplinas são oferecidas com nomenclaturas semelhantes pelo Departamento de Análise e Representação da Forma (BAF)<sup>2</sup>.

Nessas mesmas edições da revista *Arquivos* constam os nomes de sete professores que foram responsáveis por essas quatro cadeiras: Carlos Del Negro, Abelardo Zaluar, Onofre Arruda Penteado Neto, Augusto José Marques Júnior, Jordão de Oliveira, Calmon Barreto e Victor de Miranda Ribeiro. Procurou-se abranger as teses apresentadas por esses professores artistas nos concursos de cátedra, incluindo outros candidatos, como no caso da tese de Cordélia Navarro, que concorreu à cadeira de Desenho Artístico em 1955, e na de Calmon Barreto, concorrendo à cadeira de Modelo-Vivo em 1950. Somaram-se as teses de outros dois professores catedráticos de Desenho: Georgina Albuquerque, cuja tese foi escrita em 1942, e Henrique Cavalleiro, com tese de 1948. Totalizaram-se assim 11 documentos que estão relacionados no quadro a seguir<sup>3</sup>.

---

**2** Nos atuais currículos constam as nomenclaturas: Desenho (1, 2 e 3), Desenho Artístico (1, 2 e 3), Modelo-Vivo (1, 2 e 3) e Desenho Anatômico (1 e 2).

**3** Na coleção de teses antigas da Biblioteca de Obras Raras da Escola de Belas Artes (EBAOR), constam 116 teses que abrangem o período de 1897 a 1981. Conforme Godoy et al. (2018, p.583), “em média 60 exemplares eram entregues pelos artistas professores no ato da inscrição do concurso. Poucos destes sobreviveram à ação do tempo”.

Quadro 1 – Autores e teses levantados para a realização da pesquisa

<b>Autor</b>	<b>Título da tese, ano</b>	<b>Cátedra</b>
Abelardo Zaluar	<i>Arte e visão</i> , 1955	Desenho Artístico
Augusto José Marques Júnior	<i>Do desenho de modelo-vivo e seus problemas</i> , 1950	Desenho de Modelo-Vivo
Calmon Barreto	<i>Contribuição para breve estudo das bases históricas da anatomia artística</i> , 1951	Anatomia e Fisiologia Artísticas
	<i>O desenho e sua atualização</i> , 1950	Desenho de Modelo-Vivo
Carlos Del Negro	<i>Desenho e relevo</i> , 1938	Desenho Artístico
Cordélia Eloy de Andrade Navarro	<i>O desenho e o artista</i> , 1955	Desenho Artístico
Georgina de Albuquerque	<i>O desenho como base no ensino das artes plásticas</i> , 1942	Desenho
Henrique Cavalleiro	<i>A arte do claro-escuro</i> , 1948	Desenho
Jordão de Oliveira	<i>Cânones</i> , 1959	Desenho de Modelo-Vivo
Onofre de Arruda Penteadó Neto	<i>Planejamento do ensino do desenho artístico</i> , 1964	Desenho Artístico
Victor de Miranda Ribeiro	<i>Reconstituição anatômica da Vênus de Milo</i> , 1965	Anatomia e Fisiologia Artísticas

Fonte: A autora

Os títulos dessas teses foram levantados na base Pantheon (que coleta e preserva produções acadêmicas da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ). O acesso aos arquivos digitalizados foi possível na Biblioteca de Obras Raras do Museu D. João VI<sup>4</sup>.

Alguns desses documentos parecem registrar uma aula sobre determinado assunto, enfatizando a apresentação de algum conceito ou assunto relacionado à disciplina da cátedra. Outros apresentam reflexões sobre as metodologias e sobre a formação do artista e ensino.

No primeiro grupo, incluem-se a tese de Carlos Del Negro, que apresenta processos de construção em perspectiva, e a de Jordão de Oliveira, que compara e analisa teorias sobre a proporção humana. O conhecimento teórico desses artistas fica evidente e é expresso em teses como a de Calmon Barreto, que traz estudo sobre a anatomia na história da arte; ou a de Victor

<sup>4</sup> Registro aqui meus agradecimentos à equipe das Obras Raras, em especial a Sterlane Menezes.

de Miranda Ribeiro, que realiza detalhada descrição anatômica da *Vênus de Milo*, objetivando comprovar a perfeição dessa escultura grega.

No grupo de teses que traz discussões sobre aspectos metodológicos, Georgina de Albuquerque descreve encaminhamentos didáticos e discorre sobre a relevância do desenho; Marques Júnior avalia direcionamentos no programa de modelo-vivo; e Cordélia Navarro traz considerações sobre a personalidade e o desenho. O programa da disciplina de Desenho é o foco de Onofre de Arruda Penteado, que descreve abordagens e propostas de aula. O planejamento apresentado traz reflexões sobre a criação artística, que também é um dos pontos abordados na tese de Abelardo Zaluar.

Buscando entender mais sobre o modo como se desenvolviam as aulas de desenho ministradas por esses professores, procurou-se nessas teses identificar algumas metodologias, suas referências teóricas e as visões que manifestavam sobre o ensino artístico. Ainda que partindo do estudo específico da ENBA, acredita-se que essas reflexões possam colaborar numa visão mais ampla sobre a história e o ensino do desenho.

## METODOLOGIAS

“Vendo o mestre desenhar, o discípulo aprende mais rapidamente.” Com essa frase, Calmon Barreto (1950, p. 19) fornece imagem de uma aula de modelo-vivo, na qual atuou como docente-livre. Esse era – expõe o artista – o método de Zeferino da Costa, catedrático de modelo-vivo de 1890 a 1893 e de 1897 a 1915. Essa atuação do professor está destacada no modo como descreve um processo de avaliação: “Na aula de modelo-vivo o mestre deve corrigir desenhando para o aluno. Não digo que faça todo o desenho, mas que resolva as partes não conseguidas por este” (BARRETO, 1950, p. 19).

Essas demonstrações seguiriam uma construção naturalista da forma, fiel à observação, pois, justifica Barreto (1950, p. 19), uma construção interpretativa “poderá desviar a tendência pessoal do aluno, levando-o à imitação técnica”. Construções mais estilizadas, portanto, não caberiam no processo das aulas, ainda que fosse desejável ao aluno o desenvolvimento de sua interpretação pessoal. A visão de que o estudo da natureza e de modelos seria a etapa inicial antes de uma construção mais livre também se coloca na tese de Cordélia Navarro (1950, p. 29): “Recebendo de seus mestres os ensinamentos necessários, e ao fim de paciente estudo e acurada prática terá alcan-

çado o estágio que lhe permita escolher por sua livre e consciente iniciativa a técnica, o material, o método que melhor lhe convenham”. Escritos de Henrique Cavalleiro (1948, p. 22) somam-se a esse entendimento:

[...] é preciso que o aluno principie pela imitação atenta e fiel do modelo, único meio de adquirir a faculdade inicial da retidão. Só mais tarde, quando tiver desenvolvido a personalidade, quando possuir sua “maneira” verdadeiramente pessoal é que poderá começar pela interpretação. O aluno afastar-se-á legítima e naturalmente da imitação exata, pois, a imitação demasiado absoluta faz cair no modelado fotográfico, e a verdade em arte não é a da fotografia.

E assim, mesmo com a ênfase na imitação, são frequentes nas teses os comentários sobre a importância da visão pessoal do artista<sup>5</sup>. Essa preocupação colocava-se também no ensino, no modo como o professor se relacionaria com os processos dos alunos. Dessa maneira entende-se, por exemplo, a proposta de Marques Júnior para uma mudança didática em relação à realização de cópias da estatuária clássica antes do desenho de modelo-vivo (do natural). Pondera o professor que, sendo a escultura uma interpretação que envolveria o “temperamento” de um artista, sua cópia constante seria prejudicial ao aluno em formação, que poderia manifestar desenho “amaneirado e automático e tão pouco expressivo” (MARQUES JÚNIOR, 1950, p. 10). Avaliação semelhante é conduzida por Henrique Cavalleiro (1948, p. 21), ao afirmar que não se deveria insistir muito no estudo de gessos copiados da Antiguidade, pois essa prática levaria a uma “compreensão ‘amaneirada’ da forma, afastando-o da realidade”.

Entre os processos que poderiam colaborar para o desenvolvimento da individualidade no desenho, Marques Júnior (1950, p.18) pondera que os croquis permitiriam “constatar a variabilidade dos temperamentos, observar a psicologia do discente, os seus estados de alma”. Dentro do estudo do modelo-vivo, Calmon Barreto (1950, p. 25) também menciona a prática dos croquis, mas propõe que estes deveriam ser realizados apenas no último ano do curso, “devido à liberdade de marcação que foge naturalmente da disciplina necessária ao curso de modelo-vivo”.

Os croquis são exercícios citados no planejamento de Onofre Penteadó (1964, p. 11) e nos encaminhamentos de aula descritos por Georgina Al-

---

**5** Há menções também nas teses de Abelardo Zaluar (1955) e Jordão de Oliveira (1959).

buquerque (1942, p. 42), que os define como “o desenho feito em poucos traços, analisando rapidamente as linhas e as massas do claro-escuro”. A artista considera que esse seria um desenho que envolve simplificação, agregando qualidades de expressão, vigor, improviso e originalidade. Conforme a opinião de outros catedráticos sobre a imitação precedendo a interpretação, vê-se nos escritos de Albuquerque a proposta de que os croquis da figura humana sejam posteriores ao conhecimento do cânone e do estudo de movimentos.

Outro processo citado nas teses é o dos desenhos de memória. Como uma habilidade, a memória seria desenvolvida a partir do estudo do natural e da observação de estruturas, proporções e formas, que poderiam ser usadas em criações pessoais. Georgina Albuquerque (1942, p. 21), por exemplo, considera que quanto mais aprofundado e minucioso o estudo for, “maior será o poder de sua memória, das formas precisas e das proporções exatas, das noções controladas, das possibilidades e impossibilidades da natureza”. O estudo da figura humana, cita a artista (1942, p. 35), deveria desenvolver-se a ponto de “desenhar de cor, sem hesitação, como tabuada ou uma regra de português”.

O desenho de memória está citado entre os processos de Onofre Penteadado e entre as sugestões de Calmon Barreto (1950, p.37) para a atualização do ensino do desenho de modelo-vivo. Esse desenho, para Calmon (1950, p. 27), representa “o conhecimento máximo do desenho. Liberta o artista do modelo e é o agente principal na composição”. Na tese de Marques Júnior há um tópico destinado à educação visual da memória, sendo mencionado o método do artista e professor Horace Lecoq de Boisbaudran. O conhecimento das práticas de Boisbaudran possivelmente ocorreu pelo contato com o livro *Éducation de la mémoire pittoresque*, que teve sua primeira edição em 1848. Boisbaudran também foi citado por Zaluar (1955, p.14) discorrendo acerca de uma didática artística que mantenha abertura, como um “método vivo”.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Outros autores, além de Lecoq Boisbaudran, são referidos nas teses consultadas. Nos escritos destinados à cadeira de Anatomia e Fisiologia Artísticas, percebeu-se a menção a Paul Richer e a Carl Heinrich Stratz, este

último também citado nas teses de Calmon Barreto, Jordão de Oliveira e Victor de Miranda Ribeiro com o livro *La figura humana en el arte*, que apresentava fotografias e imagens de obras de arte. Paul Richer foi artista e professor na cadeira de Anatomia Artística na École des Beaux Arts a partir de 1903. Seus livros constam nas bibliografias de Georgina Albuquerque, Calmon Barreto e Jordão de Oliveira. Entre os títulos citados de Richer estão *Introduction à l'étude de la figure humaine*, *Anatomie artistique* e *Le nu dans l'art*.

O livro *Grammaire des arts du dessin*, de Charles Blanc, foi citado em três das teses consultadas: Carlos del Negro, Henrique Cavalleiro e Georgina Albuquerque. Trata-se da obra mais difundida e influente desse crítico, membro da Academia de Belas Artes francesa e diretor da administração das Belas Artes.

Na tese de Onofre Penteado encontra-se um referencial consideravelmente diferente do que é apresentado nas demais. A arte moderna se faz expressiva em citações a Bauhaus, Kandinsky e Moholy-Nagy, bem como no apoio de livros como *Walter Gropius e a Bauhaus*, de Giulio Carlo Argan, e na menção à psicologia da forma, incluindo autores como Rudolph Arnheim, Kurt Koffka e Wolfgang Köhler, citados como referências para estudos dirigidos.

Somados a essa bibliografia específica, há teóricos que marcaram a área da educação na época, como John Dewey e Herbert Read. O filósofo norte-americano Dewey influenciou o modernismo no ensino de artes. Suas ideias foram trazidas por Anísio Teixeira, que foi seu aluno e importante participante do movimento Escola Nova<sup>6</sup>. Herbert Read também foi referência para esse movimento e é citado por Penteado em variadas passagens e com especial menção ao livro *Educação através da arte*. A influência dos escritos de Herbert Read também se faz presente na tese de cátedra de Abelardo Zaluar. No âmbito da história da arte, o artista cita em vários momentos Wilhelm Worringer, autor de *Arte e natureza*, que é uma importante referência para o conceito de abstração.

---

**6** Sobre o movimento da Escola Nova, lembramos que “A preocupação com o método, com o aluno, seus interesses, sua espontaneidade e o *processo do trabalho* caracterizam uma pedagogia essencialmente experimental, fundamentada na Psicologia e na Biologia” (FERRAZ; FUSARI, 1999, p. 31).

## ARTE E ENSINO

Se nas teses de Penteadado e Zaluar os nomes de Herbert Read e John Dewey acentuam as relações entre arte e ensino, todas as demais teses estão também inseridas em um contexto de formação. Pode-se dizer que essas teses eram registros de suas atuações como artistas-professores, com influências mútuas e integrações entre produção e ensino.

Um comentário de Abelardo Zaluar (1955, p. 8) identifica na atuação do artista que é professor um comportamento “estético-criador e estético-analítico”. Essas seriam características do profissional que estuda as obras e a natureza tanto para a sua criação quanto para teorização. O aprendizado artístico, como propõe Zaluar (1955, p. 13), seria baseado na contemplação direta, e “o processo da criação apreendido pelo contágio do exemplo criador”. A ideia de contágio é retirada de Herbert Read, para quem o professor deve ser um artista ativo. Zaluar aprecia uma abordagem em que o aluno dá as principais indicações para o ensinamento e sua visão interior é valorizada. Mostra-se crítico em relação a teorias e metodologias que sejam aplicadas de modo normativo, considerando, portanto, que a didática artística “reside num certo adidatismo, que classifico como uma disponibilidade espiritual sem esquema, sempre pronta a tomar o rumo que, no momento, se fizer necessário” (ZALUAR, 1955, p. 14).

Essa abertura metodológica caracteriza também o modo como Onofre Penteadado orienta seu planejamento para o desenho artístico. Evidencia-se sua posição crítica perante abordagens que descreve como totalitárias, racionalistas, formalistas e esquemáticas. A postura do professor é enfatizada: a didática, os processos experimentais e a ausência de preconceitos. Seu método é flexível, se adéqua à matéria, aos estudantes e às mudanças da vida contemporânea. Do professor, afirma Penteadado (1964, p.139), exigem-se “esforço contínuo de pesquisa; capacidade de formular e de reformular atividades pedagógicas; disposição para construir e reconstruir, elaborar e reelaborar programas, métodos e princípios”. Colocava-se, assim, a fundamentação de um ensino com ênfase na individualidade dos alunos e que propunha objetivos como “Incentivar a originalidade conjuntamente à excelência dos valores gráficos” (PENTEADO, 1964, p. 35).

Os caminhos para o ensino do desenho, antes atribuídos ao estudo da natureza e dos modelos, parecem, nos escritos de Penteadado, mais abertos

e sujeitos às dinâmicas da arte e às demandas e necessidades dos alunos. O caráter experimental é enfatizado na escrita e no programa, que inclui temas tradicionais, como modelos clássicos, e mais atualizados, como a arte abstrata. Essa abertura estende-se aos modelos utilizados pelo desenhista, de modo que não haveria um tema mais digno que outro – como seria o caso do desenho de modelo-vivo, citado por Cavalleiro (1948, p.21) como o “mais fecundo em ensinamentos”.

Na tese de Abelardo Zaluar, identifica-se a ênfase na visão interior e na invenção, que são ressaltadas como características da arte de sua época: “O artista aos poucos foi, cada vez mais, valorizando as dimensões de seu mundo interior e os meios específicos de sua arte” (1955, p. 59). A indicação de Zaluar para a cátedra de Desenho representou a busca pela atualização no ensino da ENBA, tal como discursa Mario Barata na ocasião de sua posse:

Suas pesquisas artísticas em elaboração e suas inovações didáticas, feitas sem peias e preconceitos, adaptam-se completamente à nova fase que a ENBA esta vivendo e da qual nascerá, possivelmente, novo impulso criador para esta Escola. Renovação didática indispensável, aliás, em face das novas exigências do mundo e da realidade. (REVISTA ARQUIVOS, 1958, p. 84)

A valorização da individualidade do artista não é, tal como discutido anteriormente, uma preocupação exclusiva desses dois professores. Mas suas teses registram uma mudança na maneira como se discorre sobre o ensino. Trata-se de uma abordagem mais flexível perante os interesses dos alunos, diferentes de um discurso que abrange as explorações particulares condicionadas a um aprendizado prévio.

O desenho, desde as origens acadêmicas, estaria nas bases do que define a formação do artista. No contexto de uma frase de Calmon (1950, p.19), “A escola ensina a profissão; a arte tem-na o indivíduo ou não e a desenvolverá com a aquisição técnica”, pode-se mesmo afirmar que o desenho (artístico, do modelo ou da anatomia) está na fundamentação dessa profissão e das artes. Tal é o encaminhamento de Georgina Albuquerque quando intitula sua tese *O desenho como base das artes plásticas*. Marques Júnior (1950, p. 5) reafirma essa crença ao registrar que “o desenho é matéria fundamental, tão ligada a todas as Artes plásticas, que a prática de qualquer delas, nada mais é do que a observação constante e intensiva de suas leis”.



Ao colocar o desenho como a base de todas as artes, porém, o risco parece ser o de esvaziá-lo de uma finalidade própria e de uma investigação sobre seus próprios elementos. Atendendo aos variados cursos e disciplinas dos primeiros anos, acaba por atender mais à iniciação do que ao aprofundamento, mais ao aprendizado do que à pesquisa autônoma. As teses de artistas-professores, ao colocar o ensino do desenho em questão, acabam por discutir sobre a própria história dessa linguagem.

**Marina Pereira de Menezes de Andrade** é professora adjunta do Departamento de Análise e Representação da Forma da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA-UFRJ). É graduada em Educação Artística, mestra em Arte pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e doutora em Artes Visuais pela UFRJ. Desenvolve projetos autorais em desenho e estudos teóricos sobre essa linguagem, sobre a formação do artista e o ensino de arte.

## REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE, G. de. *O desenho como base no ensino das artes plásticas*. Tese (Concurso para a cadeira de Desenho) – Escola de Belas Artes, Universidade do Brasil, Rio de Janeiro, 1942.
- BARRETO, C. *Contribuição para breve estudo das bases históricas da anatomia artística*. Tese (Concurso para a cadeira de Anatomia e Fisiologia Artísticas) – Escola Nacional de Belas Artes, Universidade do Brasil, Rio de Janeiro, 1951.
- BARRETO, C. *O desenho e sua atualização*. Tese (Concurso para a cadeira de Desenho de Modelo-Vivo) – Escola Nacional de Belas Artes, Universidade do Brasil, Rio de Janeiro, 1950.
- CAVALLEIRO, H. *A arte do claro-escuro*. Tese (Concurso para a cadeira de Desenho) – Escola de Belas Artes, Universidade do Brasil, Rio de Janeiro, 1948.
- FÁVERO, M. de L. de A. Da cátedra universitária ao departamento: subsídios para discussão. Comunicação apresentada na 23ª Reunião Anual da Anped. Caxambu, MG: Anped, 2000. Disponível em: <http://23reuniao.anped.org.br/textos/1118t.PDF>. Acesso em: 20 fev. 2020.

- FERRAZ, M. H.; FUSARI, M. F. *Metodologia do ensino de arte*. São Paulo: Cortez, 1999.
- GODOY, R. et al. As teses de artistas-professores no acervo da EBAOR: o pensamento sobre o ensino das artes na UFRJ nas décadas de 1940-1950. *Anais do Seminário UFRJ FAZ 100 ANOS: história, desenvolvimento e democracia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2018. v. 2. p. 583-594.
- MARQUES JÚNIOR, A. J. *O desenho de modelo-vivo e seus problemas*. Tese (Concurso para a cadeira de Modelo-Vivo) – Escola Nacional de Belas Artes, Universidade do Brasil, Rio de Janeiro. 1950.
- NAVARRO, C. E. de A. *O desenho e o artista*. Tese (Concurso para a cadeira de Desenho Artístico) – Escola Nacional de Belas Artes, Universidade do Brasil, Rio de Janeiro, 1955.
- NEGRO, C. del. *Desenho e relevo*. Tese (Concurso para a cadeira de Desenho Artístico) – Escola Nacional de Belas Artes, Universidade do Brasil, Rio de Janeiro, 1938.
- OLIVEIRA, J. *Cânones*. Tese (Concurso para cadeira de Modelo-Vivo) – Escola Nacional de Belas Artes, Universidade do Brasil, Rio de Janeiro, 1959.
- PENTEADO, O. de A. *Planejamento do ensino do desenho artístico*. 141p. Tese (Concurso para a cadeira de Desenho Artístico) – Escola Nacional de Belas Artes, Universidade do Brasil, Rio de Janeiro, 1964.
- RIBEIRO, V. de M. *Reconstituição anatômica da Vênus de Milo*. Tese (Concurso para a cadeira de Anatomia e Fisiologia Artísticas) – Escola Nacional de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1965.
- ZALUAR, A. *Arte e visão*. Tese (Concurso para a cadeira de Desenho Artístico) – Escola Nacional de Belas Artes, Universidade do Brasil, Rio de Janeiro, 1955.

# 'VIAJAR PARA VÊR, E VÊR PARA ME INSTRUIR': ASPECTOS DA FORMAÇÃO DE SOFIA MAGNO DE CARVALHO<sup>1</sup>

*Maria Cristina Volpi*

## RESUMO:

Como se deu a formação de Maria Sofia Jobim Magno de Carvalho (1904-1968), que introduziu o ensino da indumentária – um campo ainda embrionário no Brasil – na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro?

Considerando que o real é descontínuo e aleatório (ROBBE-GRILLET, 1984), os discursos biográficos, autobiográficos e a crônica jornalística produzidos por e sobre Sofia são problematizados (BOURDIEU, 1986; SARLO, 2007; BARTHES, 2005), de modo a identificar as condições objetivas de sua formação.

A análise se concentra no percurso compreendido entre 1922, ano em que Sofia Jobim concluiu a Escola Normal, e 1949, ano de seu ingresso como professora mensalista da especialização em indumentária do Curso de Arte Decorativa. Essa fase corresponde ao início de sua experiência cosmopolita e às suas primeiras incursões como colaboradora de colunas de moda em periódicos, o que contribuiu para que a professora fosse reconhecida como uma especialista em indumentária. Fatos de sua vida privada são

---

**1** Vinculado ao Projeto Memórias, do Curso de Artes Cênicas da EBA, coordenado por Madson Oliveira e Maria Cristina Volpi, com outros resultados incluídos nas referências.

levados em conta, na medida em que foram identificados como pontos de inflexão em sua trajetória.

A análise das fontes, documentos da Coleção Sofia Jobim Magno de Carvalho do Museu Histórico Nacional e artigos publicados por Sofia na seção “Arte e Technica” da *Revista da Semana*, tem como ferramenta o uso de cronologias (SANTOS et al., 2017). Esse método tende a revelar continuidades, exceções, cortes, lacunas ou conflitos daquilo que foi preservado. Superam-se assim as estratégias de persuasão dos relatos de vida, de modo a ser possível identificar as diferentes ordens de discurso e ação, evidenciando as motivações e percursos de uma formação fragmentada, muitas vezes autodatada, resultante de um turismo de luxo e da fruição de bens culturais.

#### PALAVRAS-CHAVE:

Sofia Jobim Magno de Carvalho; Escola Nacional de Belas Artes; ensino da indumentária; aspectos da formação docente; estudos do vestuário e da moda no Brasil.

Quando Maria Sofia Pinheiro Jobim Magno de Carvalho<sup>2</sup> foi contratada em 1949 pelo diretor<sup>3</sup> da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) da Universidade do Brasil<sup>4</sup> para ministrar a cadeira de Indumentária no Departamento de Arte Decorativa (VIANA, 2015, p. 280), já era reconhecida como especialista em indumentária<sup>5</sup>.

Entre 1922, ano em que concluiu a Escola Normal, e seu ingresso na ENBA em 1949, Sofia acumulou experiências diversas, que contribuíram para a construção dos saberes que iriam distingui-la. Entre os anos de 1961 e 1963, se daria sua formação universitária no Curso de Museus do Museu Histórico Nacional<sup>6</sup>, já idosa e com a carreira consolidada. Essa formação

---

**2** Avaré, SP 19/9/1904 - Rio de Janeiro, 2/7/1968.

**3** O crítico e historiador da arte José Fléxa Pinto Ribeiro.

**4** A Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), criada em 7/9/1920 com o nome de Universidade do Rio de Janeiro, passou a se chamar Universidade do Brasil em 1937 e desde 1965, Universidade Federal do Rio de Janeiro (FÁVERO, 2006, p.19-33).

**5** O termo *indumentária* é usado no sentido de “conjunto do vestuário utilizado em determinada época, região ou povo” (DICIO, 2020).

**6** Incorporado à Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro em 1976.

tardia, feita com o objetivo de cuidar do seu Museu de Indumentária e Antiguidades, fundado em 1960 em sua casa, teria um impacto menor em sua vida profissional.

Para identificar os percursos de sua formação, utilizamos documentos que fazem parte da Coleção Sofia Jobim Magno de Carvalho (SM) do Museu Histórico Nacional<sup>7</sup> e a seção “Arte e Technica” da *Revista da Semana* (RS)<sup>8</sup>, assinada por Sofia entre 1936 e 1941<sup>9</sup>, com um forte componente autobiográfico e biográfico. Sua introdução como colunista é feita nestes termos:

Percebemos uma vasta cultura artística na professora normalista, ex alumna da Escola de Belas Artes. Sentimos que a senhora Magno de Carvalho conhece em todos os seus segredos, o desenho geométrico, a anatomia plástica, a história da civilização. Vem dedicando-se há muitos annos, à história da indumentaria, com carinho e entusiasmo inexcedíveis. (RS, ano 37, n. 21, 2/5/1936, p. 39)

Com texto pautado na retórica das revistas de moda (BARTHES, 2005, p. 308–309), a seção trazia as novas tendências da moda europeia, croquis e moldes de sua lavra.

A preservação de documentos em detrimento de outros, discursos oficiais ou íntimos que enfatizavam aspectos da vida pessoal ou profissional mostram que a coleção SM resulta da escolha deliberada de elementos que destacavam fatos percebidos como importantes e dignos de serem lembrados. Os sentidos que gostaria de ressaltar são narrados em seus escritos ou em textos publicados sobre ela por terceiros (OLIVEIRA, 2018, p. 109–127). Seus estudos na Escola de Belas Artes, ainda não comprovados, resul-

---

**7** Documentos datados de 1922 a 1967 (MUSEU HISTÓRICO NACIONAL, 1986),

**8** Periódico semanal publicado de 20/5/1900 até 3/1/1959. Era parte do Jornal do Brasil até 1915 quando foi comprado pela Companhia Editora Americana. Pioneiro no uso de fotografia como crônica ilustrada dos principais acontecimentos nacionais e internacionais, dedicou-se ao público feminino, com seções sobre moda, artesanato e literatura (TABOADA et al., 2004, p. 3-8). “Arte e Technica” é publicada de 2/5/1936 a 20/12/1941, trazendo o testemunho das viagens e formação de Sofia antes de seu ingresso na ENBA. Agradeço ao professor Madson Oliveira, que compartilhou comigo a análise dessa seção.

**9** Ver Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro.

tam no aperfeiçoamento do traço de suas ilustrações em periódicos a partir dos anos 1930<sup>10</sup>.

As diversas narrativas criam a ilusão de um sujeito unificado no tempo (SARLO, 2007, p. 25-31). Ao discutir a questão das histórias de vida, Bourdieu (1986, p. 69) associa o relato do historiador ao do romancista, indiscerníveis no caso da biografia ou autobiografia. Para ele, ambos tendem a considerar a vida um todo coerente e orientado segundo intenções subjetivas e objetivas, que flui ordenada numa ordem cronológica e lógica, ao contrário da vida real, pois, como apontou Robbe-Grillet (1984, p. 208), o real é composto por fatos imprevistos e aleatórios, formando um todo descontínuo, com elementos justapostos e singulares.

Portanto, o sujeito não é único, absoluto, pois crônicas de lembranças, fragmentos de memória reunidos por ele ou por outros, a partir de intenções e emoções variáveis no tempo, são, muitas vezes, diferentes dos fatos. Do mesmo modo, a vida não é um caminho com encruzilhadas ou um percurso orientado por uma finalidade. Considerando que “todo relato autobiográfico busca persuadir” (SARLO, 2007, p. 33), como aplicar a crítica historiográfica a essas fontes?

Diante disso, tomamos esses discursos como problema, pois “[t]odo testemunho quer ser acreditado, mas nem sempre traz em si mesmo as provas pelas quais se pode comprovar sua veracidade; elas devem vir de fora” (SARLO, 2007, p. 37). As narrativas são desconstruídas e encaradas em sua subjetividade, pois omitem ou destacam passagens com o objetivo de construir sentidos. Fatos da vida privada de Sofia são considerados, na medida em que são pontos de inflexão em sua trajetória.

Refazer o percurso de formação empreendido por Sofia implica lidar com um conjunto documental bastante variado, sintetizado em duas tipologias: documentos textuais e iconográficos. Para abordá-los a opção metodológica foi empregar como ferramenta o uso de cronologias (SANTOS et al., 2017, p. 79).

A cronologia é um método que organiza os fatos documentados em linhas do tempo, seguindo uma métrica contínua. Esse recurso tende a revelar continuidades, exceções, cortes, lacunas ou conflitos daquilo que foi preservado. Do mesmo modo, a cronologia contribui para identificarmos as

---

**10** Agradeço ao professor Madson de Oliveira, que me chamou a atenção para este fato.

diferentes ordens de discurso e ação. A unidade escolhida, o ano, dividido por meses, serviu para organizar os eventos encontrados.

O desafio do historiador é, portanto, desvendar as intenções veladas, identificar os elementos descontínuos e as justaposições de fatos e compreender as guinadas aleatórias, aquilo que poderíamos identificar como sendo a vida vivida. Aqui, pretendemos compreender como e onde Sofia Jobim acumulou as competências que a distinguiram como professora na ENBA.

## PERCURSOS DE FORMAÇÃO

As competências em corte, costura e desenho devem ter sido obtidas numa fase anterior, já que faziam parte do currículo das escolas primárias femininas (BONATO, 2003, p. 70). No Instituto de Educação Peixoto Gomide em Itapetininga, em São Paulo (Doc. SMcr31 – Correspondência – MUSEU..., 1983), Sofia estudou literatura, higiene, história geral e do Brasil, pedagogia, desenho, música, ginástica e didática, habilitando-a como professora em escolas secundárias.

Em 1923 (OLIVEIRA, 2018, p. 132) a perda do pai e da mãe num intervalo de oito meses levou os irmãos Pinheiro Jobim a se deslocarem para o Rio de Janeiro. No final de 1924, Maria Sofia e sua irmã mais velha, Maria Rita, foram aprovadas num concurso público para a Central do Brasil. Entre os anos 1924 e 1928, período em que consta como escrevente, uma nova virada ocorre, pois conhece seu futuro esposo, o engenheiro Waldemar Magno de Carvalho, que também trabalhava na Central do Brasil, e se casa em 1927.

Esses eventos imprevistos, a morte dos pais e a ida para o Rio de Janeiro, redirecionaram o fluxo da vida de Sofia, que se considerava “com alma de artista” e não se adaptou ao trabalho na Central do Brasil, chegando mesmo a omitir esse aspecto de sua experiência profissional. Ana Oliveira (2018, p. 32-35) reconstrói essa fase da vida do jovem casal e a trajetória profissional de Waldemar. Entre 1927 e 1930, o engenheiro chefiou a 5ª Inspetoria da Central do Brasil, situada em Palmira<sup>11</sup>, Minas Gerais, onde se casaram. Em 1931, foi exonerado da Central do Brasil, em decorrência dos embates

---

**11** Palmyra (MG) passou a se chamar Santos Dumont a partir de 31 de julho de 1932.

políticos que culminaram com a revolução de 1930, por seu apoio a Júlio Prestes. Sua readmissão, a partir de 1934, inicia um período de ascensão profissional e estabilidade para o casal.

Em 1932, quando o marido estava desempregado, Sofia inaugurou o Liceu Império, um curso de corte e costura. No mesmo ano, passou a colaborar no *Diário Carioca*<sup>12</sup> com a coluna “Elegâncias”, uma estratégia para divulgar seu empreendimento. Sua colaboração na imprensa deve-se a seu irmão, Danton Jobim, que teve aí destacada atuação<sup>13</sup>.

## O MUNDO COMO ESCOLA

O período entre 1935 e 1947 foi decisivo para construir a imagem de Sofia como especialista em indumentária, fase em que Magno de Carvalho ficou responsável pela fiscalização da compra de trens e insumos para a Central do Brasil<sup>14</sup>. Aí se inicia um ciclo de viagens internacionais<sup>15</sup>, quando o casal fez quatro viagens ao exterior, três para a Europa e uma para os Estados Unidos e Canadá.

Na primeira, partiram a 6 de maio de 1935 para a Inglaterra numa visita que durou oito meses, retornando em janeiro de 1936<sup>16</sup>. Salvo breve estada em Londres e uma ida a York, entre setembro e dezembro moraram em Didsbury Court, um condomínio de luxo em Manchester. Como representante do governo brasileiro, é provável que Waldemar tivesse contato com o consulado nessa cidade, onde se encontrava desde 1933, Paschoal Carlos

---

**12** Segundo divulgação na imprensa, o curso começou em agosto de 1932.

**13** Membro da Associação Brasileira de Imprensa a partir de 1926, Danton Jobim ingressou no *Diário Carioca* em 1932, onde trabalharia durante cerca de 33 anos como redator político e, mais tarde, secretário de redação (FUNDAÇÃO GETÚLIO VARGAS).

**14** Doc. SMw3 – Série Waldemar Magno de Carvalho (MUSEU..., 1983). Os equipamentos da Central do Brasil foram encomendados à Metropolitan Vickers, com sede em Manchester, no Reino Unido, e à General Electric, em Nova York e Boston, nos Estados Unidos.

**15** Ana Oliveira aponta outra viagem internacional realizada por Sofia com seus pais, aos quinze anos, e relatada à jornalista Cecile Glinz em 1959 (2018, p. 123).

**16** Saíram do Rio de Janeiro no RMS Asturias. Em 4/1/36 retornaram de Manchester a Londres, voltando ao Brasil logo depois. Docs. SMv6.046. SMv5.44 e SMv6.088 – Série Viagens (MUSEU..., 1983).



Magno<sup>17</sup> (FONTANA, 2009, p. 6), que exerceria grande influência na vida profissional de Sofia a partir de 1938.

A segunda viagem, de 17 de junho de 1936 a 29 de abril de 1938<sup>18</sup>, durou vinte e três meses. Nesse ínterim, o casal realizaria um intenso circuito de viagens a nove países europeus, conhecendo cento e sete cidades<sup>19</sup>, visitando algumas delas, como Paris ou Londres, diversas vezes. No final desse percurso foram à Itália, à Riviera Francesa e a Mônaco, seguindo para Lisboa, de onde voltaram para o Brasil.

A crônica desse circuito é feita por fotos e prospectos e por menções em sua coluna, pois, como prometido, Sofia continuou a enviar material para a “Arte e Technica” durante sua estadia na Europa, com um intervalo de cerca de três semanas do acontecido, descrevendo não só os tipos femininos e os principais centros de comércio de moda, mas também a vida mundana de

---

**17** Pascoal Carlos Magno (Rio de Janeiro, 13/1/1906 — Rio de Janeiro, 24/5/1980), foi um diplomata, político, ator e escritor brasileiro, responsável por diversos projetos na área do teatro. Segundo Fontana (2009, p. 60), a fase inicial da carreira diplomática de Carlos Magno vai de 1933 a 1937, coincidindo com as duas primeiras viagens internacionais do casal Magno de Carvalho.

**18** Saíram do Rio de Janeiro no Highland Chieftain da Royal Mail Lines, que fazia o percurso regular até Londres, passando pelos portos de Buenos Aires, Montevideo, Santos, Rio de Janeiro, Lisboa e Vigo. Voltaram no Highland Princess da Royal Mail Lines, embarcando em Lisboa em 29/4/1938 (SMv8.000 e SMv8.000 – Série Viagens (MUSEU..., 1983).

**19** O casal visitou em 1936: Alemanha - Baden Baden,\* Bayreuth, Berlim, Bremenhaven,\* Colônia, Constança, Kehl, Munique, Nuremberg, Potsdam, Stuttgart; na França, Paris; no Reino Unido, Backpool, Birmingham, Leeds, Londres, Manchester, Sheffield. Em 1937: Áustria – Graz,\* Viena\* e Salzburg;\* França - Castelos do Loire (Amboise, Angers, Azay-le-Rideau, Blois, Chambord, Chaumont, Chenonceaux, Cheverny, Chinon, Cinq-Mars, Langeais, Loches, Montrichard, Ussé e Villandry), Belfort, Biarritz\*, Bourg en Bresse, Bretanha, Cannes, Caux,\* Estrasburgo, Eze, Fontainebleau,\* Glion, Gourdon,\* Grasse, Hauday, Juan-le-Pin,\* Longchamp, Mulhouse, Nancy, Nice, Paris, Pont l'Abbé, Rigny-Ussé, Sologne, Tours,Turbie, Vence e Versailles;\* Hungria - Budapeste e Keszthely; Reino Unido - Abergele, Anglesey, Ascot, Barrow-in-Furness, Brighton, Buxton, Caernarfon, Cairngorms, Castleton,Chester, Conwy, Harrogate, Keswick, Leeds, Lichfield, Liverpool, Londres, Manchester, Oxford, Penmaenmawr, Scarborough, Shotton, St Albans, Stoke-on-Trent, Stratford-upon-Avon, Warwik, Whitby, Winchester, Wolverhampton; Tchecoslováquia - Praga. Em 1938: França – Paris e Nice; Itália – Abruzzo,\* Capri, Florença, Genova, Genzano di Roma, Grimaldi, Milão, Nápoles, Orvieto, Pisa, Pompéia, Roma, Sardenha, Sorrento, Vaticano e Veneza; Mônaco - Monte Carlo; Portugal – Lisboa; Reino Unido – Londres e Winchester. \* Data estimada. Série Viagens (MUSEU..., 1983).

idades por onde passou. Aqui e ali, encontramos fragmentos de sua vivência em ambientes frequentados pelas elites europeias, em jantares dançantes, hotéis ou cabarés de luxo em Londres, Paris e Berlim, nas corridas de cavalo em Longchamps, na França, ou Ascot, na Inglaterra.

Em 1937 foram à Exposição Internacional de Artes e Técnicas Aplicadas à Vida Moderna, que ocorreu em Paris de 25 de maio a 25 de novembro, que exibiu, dentre outras, *Guernica*, de Pablo Picasso, e, o que que deve ter interessado a Sofia, as últimas criações da alta-costura francesa.

A jornada vivenciada pelo casal Magno de Carvalho não se restringia apenas a um circuito pelas principais capitais, por cidades pitorescas ou sítios geográficos famosos. Interessava-os também a fruição de bens culturais, os conjuntos arquitetônicos, os museus especializados, os castelos e casas históricas.

Atenta a seu interesse confesso, transformar o Liceu Império “de uma escola de costura na maior e melhor escola profissional e doméstica do Brasil” (RS, ano 39, n. 38, 28/8/1938, p. 5), Sofia organizou um programa que procurava conjugar as duas faces de sua vida, a privada e a profissional. Assim, visitou escolas técnicas de arte e design londrinas<sup>20</sup>, colecionou postais de trajes regionais e históricos<sup>21</sup> e de museus especializados em arte decorativa<sup>22</sup>.

---

**20** The Commercial Art School, escola técnica secundária para jovens que desejavam se formar para o comércio ou já trabalhavam nesse segmento; The Royal College of Arts, originalmente criada para atender à crescente demanda do público pela educação em arte aplicada à indústria; St. Martin's School of Art, um curso de artes e design que oferecia cursos regulares para jovens e adultos e também disciplinas avulsas; e Barret Street Trade School, um curso técnico de corte e costura que preparava meninas para trabalhar no comércio (EDWARDS, 1984, p. 85).

**21** Trajes regionais da Tchecoslováquia, Hungria, França e Itália e trajes históricos do Museu Carnavalet em Paris. SMv10 – Série Viagens (MUSEU..., 1983).

**22** Postais do Wedgwood Museum (Doc. SMv3.175 – Série Viagens – MUSEU...,1983). Situado na Fábrica Etrúria na época em que Sofia o visitou e, atualmente, em Barlaston, Stoke-on-Trent, Reino Unido, possui uma coleção de cerâmicas produzidas por Josiah Wedgwood a partir de meados do século XVIII até o século XX. O museu produziu também uma coleção de postais com fotografias de artesãos em atividade, dentre as quais “The Thrower”, “Glost Placing” e “The hand paintress”, que fazem parte da Coleção SM (Docs. SMv3.173, SMv3.174, SMv3.177 – Série Viagens – MUSEU...,1983).

Entre 1938 e 1946, estando Sofia no Brasil<sup>23</sup>, sua carreira profissional mudaria de rumo. O convite para lecionar no Seminário de Arte Dramática do Teatro do Estudante Brasileiro, criado por Carlos Magno (OLIVEIRA, M., 2019, p. 116), levou-a a se destacar na criação de figurinos históricos para o teatro amador, teatro profissional e performance (VOLPI, 2015, p. 189).

Na terceira viagem, iniciada em 4 de junho de 1946, Sofia e o marido seguiriam para a Europa novamente<sup>24</sup>, ficando entre Londres e Paris até o final de dezembro. Nessa estadia, Sofia contratou professores particulares da Central School of Arts and Crafts, em Londres, durante as férias, para estudar indumentária histórica, design de figurino e design de moda, e obteve referência de um professor inglês de desenho para ter aulas quando voltasse ao Brasil<sup>25</sup>, uma prática já empregada na viagem anterior<sup>26</sup>. Entrementes, participou de 4 a 9 de agosto do 10º Congresso Trienal da Liga Internacional de Mulheres para Paz e Liberdade, em Luxemburgo (*Diário Carioca*, ano XIX, n. 5.662, de 8 de dezembro de 1946), uma de suas primeiras incursões em eventos assistencialistas de cunho feminista (OLIVEIRA, C., 2019, p. 131-142). Como das outras vezes, precisou conciliar sua intensa agenda social com seu desejo de estudar.

Na quarta viagem, em janeiro de 1947, o casal seguiu para os Estados Unidos e Canadá<sup>27</sup>, retornando em dezembro do mesmo ano. Dessa fase são

---

**23** Sofia continuou estudando desenho e indumentária histórica. Docs. SMae 126 a 129 – Série Artística – evolução do vestuário (MUSEU..., 1983).

**24** Saíram do Rio em 4/6/1946 no navio M V Highland Monarch da Royal Mail e retornaram ao Brasil no SS Carvina da Fyffes Line em 31/12/46 (Docs. SMv6.286.1/2 e SMv6.095 – Série Viagens – MUSEU..., 1983).

**25** Doc. SMcr5 – Correspondências (MUSEU..., 1983). Ver LONDON COUNTY COUNCIL, 1946. Agradeço a Mariana Millecco, que fotografou o prospecto do período 1946-47. A Central School of Arts and Crafts, criada em 1897 em Londres, Inglaterra, uma escola pública de artes plásticas e aplicadas, oferecia cursos básicos e de graduação. Em 1986, passou a fazer parte do Instituto de Londres e, em 1989, fundiu-se com a St. Martin's School of Art para criar a Central Saint Martins College of Arts and Design.

**26** Ver RS, ano 39, edição n. 44, de 8 de outubro de 1938, onde conta que visitou diversas vezes o Museu de Versailles por orientação de seu professor particular de desenho de moda, para observar as pinturas.

**27** No Canadá: Montreal e Toronto; nos EUA: Atlantic City, Boston, New Haven, New Orleans e Nova York. Série Viagens (MUSEU..., 1983).

os croquis datados de janeiro e fevereiro de 1947, resultantes de cursos livres, ou aulas particulares de modelo-vivo e desenho de moda (Docs. SMan 1 a 5, 7 e 10 – Série Artística – Nu artístico – MUSEU..., 1983).

Não há registro de Sofia como estudante da Traphagen School of Arts, de Nova York, embora o livro didático de Ethel Traphagen conste em sua biblioteca<sup>28</sup>. A escola era conhecida por disponibilizar para seus alunos uma coleção de objetos oriundos de diversas culturas e uma grande biblioteca, e pode ter atraído a atenção de Sofia<sup>29</sup>. O fato é que a agenda de viagens com Waldemar foi intensa no primeiro semestre, circulando entre os Estados Unidos e o Canadá, mas, entre julho e dezembro, permaneceram em Nova York.

Como conciliar sua vida de casada com sua formação? Ela mesma explica:

[...] na sede de completar um curso minucioso de Modas, corri dos grandes costureiros e desenhistas à bibliotecas e museus especializados de Paris e Londres, estudando assumptos de minha profissão. (RS, ano 39, n. 44, 8/10/1938, p. 2)

A coluna foi o veículo privilegiado para difundir os conhecimentos da professora. O que viu nas vitrines londrinas e parisienses é descrito na mesma fraseologia das cronistas parisienses de moda cujas palestras ela emulava. A partir de novembro de 1936, referências a silhuetas históricas, tanto no desenho quanto no texto, ou citações a autores especializados, como o inglês Talbot Hugues, um pintor e colecionador de indumentária histórica, cujo livro faz parte de sua biblioteca pessoal, mostram sua familiaridade com esses temas (RS, ano 39, n. 48, 5/11/1938, p. 2). Aí, Sofia se situava como artista, comparando-se com Elsa Schiaparelli, a extravagante costureira italiana radicada em Paris, cuja parceria com artistas da vanguarda, como Sal-

---

**28** Ver na Biblioteca do MHN, a edição de 1944 do *Costume Design and Illustration* por Ethel Traphagen (publicado originalmente em 1918), uma designer e ilustradora premiada, dona da escola de mesmo nome.

**29** Fundada em 1923, a Traphagen School of Arts introduziu os princípios do conceito do Movimento do Design Americano, incentivando, dentre outras ações, a experimentação (MUSEUM AT THE FASHION INSTITUTE OF TECHNOLOGY, 2019).

vador Dali, conferiam a suas coleções um traço surrealista (RS, ano 38, n. 12, 27/2/1937, p. 14).

Na crônica que anuncia seu retorno ao Brasil, Sofia elenca os cursos que fez na Europa: corte, costura, chapéus, luvas, história da indumentária, estilos, anatomia plástica, etiqueta e psicologia da moda (RS, ano 39, n. 38, 27/8/1938, p. 5).

## QUEM CONTA UM CONTO AUMENTA UM PONTO

Esses diversos discursos contribuíram para compor a imagem de Sofia como especialista, embora sua experiência empírica tenha antecedido o estudo realizado<sup>30</sup>, suas aptidões tenham sido desenvolvidas com professores particulares e em livros especializados, não excluindo o fato de que muito do que foi dito não pôde ser comprovado. Sua instrução nos é informada a partir de uma ordem escrita, e, tal como a literatura de moda<sup>31</sup>, não necessariamente real. Se o circuito internacional de viagens contribuiu para que Sofia conhecesse escolas técnicas femininas, sua motivação inicial se ajustou em decorrência de fatos aleatórios sobre os quais não teve controle. As injunções da vida profissional e pessoal de seu marido e, também, sua personalidade, cultura e ambição foram determinantes, aproximando Sofia de uma elite intelectual diletante (FONTANA, 2014, p. 48), conduzindo-a a novas oportunidades profissionais, que exerceria inicialmente de forma amadora, como professora de indumentária e especialista em figurino histórico.

Autodidaxia que resultou de um turismo de luxo e da fruição de bens culturais, pois, como ela mesma afirmou: “[n]a minha vida de judeu errante, [...], tive um único escopo – viajar para vêr, e vêr para me instruir” (RS, ano 39, n. 38, 27/8/1938, p. 5).

---

**30** Como no caso do desenho artístico, da indumentária histórica ou do design de figurino, cuja experiência prática se iniciou antes do seu contato com esses conteúdos em cursos ou aulas particulares, como ficou comprovado pela documentação encontrada no acervo do Museu Histórico Nacional.

**31** Barthes considera que os significados do discurso de moda na revista são da alçada de uma mitologia, pois apontam um mundo utópico, aspecto do discurso de Sofia que poderá ser mais bem desenvolvido em outra oportunidade (2005, p. 311).

**Maria Cristina Volpi** é professora associada da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA-UFRJ). Publicou *Estilo Urbano* (2018) e artigos sobre história e historiografia da moda no Rio de Janeiro (séc. XIX e XX).

## REFERÊNCIAS

BARTHES, R. *Inéditos*. Vol. 3 – Imagem e moda. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

BONATO, N. M. da C. *A escola profissional para o sexo feminino através da imagem fotográfica*. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2003.

BOURDIEU, P. L'illusion biographique. *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 62-63, juin 1986, p. 69-72. Doi: <https://doi.org/10.3406/arss.1986.2317>. Disponível em: [https://www.persee.fr/doc/arss\\_0335-5322\\_1986\\_num\\_62\\_1\\_2317](https://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1986_num_62_1_2317). Acesso em: 20 mar. 2018.

DIÁRIO CARIOCA, 1946-1955.

DICIO, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2020. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/sobre.html>. Acesso em: 20 ago. 2016.

EDWARDS, J. The Barrett Street Trade School. *Costume*, v. 18, n. 1, p. 83-85, 1984. Disponível em: <https://www.eupublishing.com/doi/abs/10.1179/cos.1984.18.1.83>. Acesso em: 20 ago. 2016.

FÁVERO, M. de L. de A. A Universidade no Brasil: das origens à Reforma Universitária de 1968. *Educar*, Curitiba, n. 28, p. 17-36, 2006.

FONTANA, F. S. *Por um sonho de nação: Paschoal Carlos Magno e o Teatro do Estudante do Brasil*. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

FONTANA, F. S. *Teatro, cultura e estado: Paschoal Carlos Magno e a fundação do Teatro do Estudante do Brasil*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

FUNDAÇÃO GETÚLIO VARGAS. Centro de Documentação de História Contemporânea do Brasil. Danton Pinheiro Jobim – verbete.

- Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/danton-pinheiro-jobim>) Acesso em: 6 jul. 2019.
- LONDON COUNTY COUNCIL. *Central School of Arts & Crafts – Prospectus and Time-table for the session 1946-46*. London: The County Hall, 1946.
- MUSEU HISTÓRICO NACIONAL. Coleção Sofia Jobim Magno de Carvalho (SM). Rio de Janeiro: Divisão de Arquivo Histórico, 1986.
- MUSEUM AT THE FASHION INSTITUTE OF TECHNOLOGY. The Traphagen School – Fostering American Fashion. Exposição, 5 – 30 de março de 2019. Disponível em: <https://exhibitions.fitnyc.edu/traphagen-school/>. Acesso em: 2 fev. 2020.
- OLIVEIRA, A. C. A. R. de. *Gênero, mulher e indumentária no museu: a Coleção Sophia Jobim do Museu Histórico Nacional*. Tese (Doutorado em Museologia e Patrimônio) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.
- OLIVEIRA, C. Maria Sophia Jobim Magno de Carvalho e seu lugar no feminismo brasileiro. In: VOLPI, M. C.; OLIVEIRA, M. (org.). *Estudos de indumentária e moda no Brasil: tributo a Sophia Jobim*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2019. p. 131-142.
- OLIVEIRA, M. Série Memórias da EBA: Professor Luiz Osvaldo da Cunha. In: TERRA, C. (org.). *Arquivos da Escola de Belas Artes, 29*. Rio de Janeiro: Rio Book's: UFRJ/EBA, 2019. p. 35-70.
- REVISTA DA SEMANA, 1936-1949.
- ROBBE-GRILLET, A. *Le miroir qui revient*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1984.
- SANTOS, A. M.; SANTOS, A. L. V. dos; PEREIRA, M. da S.; PEIXOTO, P. Gosto neoclássico, Grandjean de Montigny e a arquitetura no Brasil (1816-1850): inventário e questões de método. In: CAVALCANTI, A., MALTA, M.; PEREIRA, S. G. *Histórias da Escola de Belas Artes: revisão crítica de sua trajetória*. Rio de Janeiro: Nau Ed., 2017. p. 70-88.

- SARLO, B. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- TABOADA, G.; NERY, J. E.; MARINHO, M. G. A Revista da Semana em perspectiva. Anais do XXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – IV Encontro do Núcleo de Pesquisa Produção Editorial. Porto Alegre – 30/8 a 03/9/2004. 11p. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/66248782862929906730788619121886547386.pdf>. Acesso em: 17 jun. 2020.
- VIANA, M. L. *Arte decorativa na Escola Nacional de Belas Artes: inserção, conquista de espaço e ocupação (1930-1950)*. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.
- VOLPI, M. C.; OLIVEIRA, M. Sophia Jobim e a origem do Curso de Artes Cênicas na ENBA. In: CAVALCANTI, A., MALTA, M.; PEREIRA, S. G. *Histórias da Escola de Belas Artes: revisão crítica de sua trajetória*. Rio de Janeiro: Nau Ed., 2017. p. 211-221.
- VOLPI, M. C. A paixão pela indumentária. In: CAVALCANTI, A.; MALTA, M.; PEREIRA, S. G. *Coleções de Arte: formação, exibição e ensino*. Rio de Janeiro: Rio Book's, 2015. p.187-200.
- VOLPI, M. C. Discursos e práticas de uma indumentarista. In: *Arquivos da Escola de Belas Artes*. 26. ed. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro: Rio Books, 2016. v. 1. p. 191-206.
- VOLPI, M. C. Origens dos estudos de moda no Brasil: Sofia Jobim e o ensino da indumentária histórica na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. In: VOLPI, M. C.; OLIVEIRA, M. *Estudos de indumentária e moda no Brasil: tributo a Sophia Jobim*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2019. p. 79-91.
- VOLPI, M. C. Sofia Jobim e o ensino da indumentária histórica na ENBA. *Revista Maracanan*, v. 12, n. 14, p. 300-309, 2016.
- VOLPI, M. C.; OLIVEIRA, M. (org.). *Estudos de indumentária e moda no Brasil: tributo a Sophia Jobim*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2019.



# O TECIDO-AVENTAL DE SOPHIA JOBIM COMO OBJETO DE ENSINO

*Raquel Oliveira e Madson Oliveira*

## RESUMO:

Este artigo pretende analisar o “tecido-avental” assinado por Sophia Jobim (Maria Sofia Jobim Magno de Carvalho, 1904-1968), considerando sua atuação como docente e criadora dos cursos de Indumentária, na Escola de Belas Artes (EBA) (1949-1968) e Liceu Império (1932-1954). Em ambos, a professora repassou conhecimento a respeito do vestuário, com foco voltado para a história da indumentária e para a confecção de roupas. Desde 2015, uma pesquisa maior investiga a trajetória profissional de Sophia Jobim (Memória do Curso de Artes Cênicas), a partir de seu legado doado ao Museu Histórico Nacional (MHN), coordenada pelo professor Madson Oliveira, docente do atual Curso de Indumentária na EBA. O tecido-avental foi adquirido em leilão *on-line*, sem informações detalhadas de sua procedência, e se transformou em objeto de análise visual, com o foco voltado ao resgate de memória (já que tem referência à professora Sophia Jobim), mas também como uma peça gráfica, pois nele há um esquema de modelagem de um avental decorado com temática baiana. Para tanto, a pesquisa tem uma parte que se ocupa de fatos históricos e a atuação de Sophia como docente e outra mais ligada aos elementos gráficos e visuais, onde nos dedicamos a analisar a simbologia, as formas, as cores e os desenhos contidos no esquema de modelagem.

## PALAVRAS-CHAVE:

Sophia Jobim; modelagem; avental; ENBA; Liceu Império.

## INTRODUÇÃO

O campo do Design é formado por diversos saberes, o que o torna eminentemente interdisciplinar. Entendemos o Design não somente como uma ação que dá forma aos objetos ou, ainda, que se propõe a resolver problemas de uma sociedade. Ao pensar a atividade e o papel do designer como fruto de uma relação global, concordamos com Cardoso (2012, p. 129), que inclui a ideia de funcionalismo e tempo, “uma área informacional que influi na valorização das experiências, todas as vezes que as pessoas fazem uso de objetos materiais para promoverem interações de ordem social ou conceitual”, o coletivo e a subjetividade.

Nesse sentido, o objeto de análise deste artigo, o “tecido-avental” de Sophia Jobim, pode ser estudado como um “objeto de ensino” que foi planejado através do processo de construção e reprodução do vestuário, de uma peça funcional e temática ao mesmo tempo, revelando vestígios da atividade de Sophia como professora de corte e costura no Liceu Império (1932-1954) e de Indumentária Histórica na antiga EBA (1949-1968), além de fornecer pistas para compreendermos qual a importância de Sophia na formação de profissionais, numa época em que o design no Brasil ainda era embrionário e visto como artesanal.

No “tecido-avental” Sophia desenvolveu um esquema de modelagem com instruções de montagens, distribuídas na forma de um avental e um lenço de cabeça, e, para ilustrar o tecido, interagiu socialmente com a cultura da Bahia, com escritos da letra de um samba-maxixe, as figuras de baianas e coqueiros estilizados.

Este artigo mostra uma parte da pesquisa de mestrado em andamento no Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGD/UFRJ) intitulada provisoriamente de *O avental de Sophia: arte, técnica, memória e design*. Por esse motivo, consideramos apropriado o eixo temático “Ao mestre com carinho”, como forma de perpetuar a memória de Sophia Jobim, pela contribuição de saberes aos novos figurinistas, designers de moda, pesquisadores na área do vestuário e afins.

## QUEM FOI SOPHIA JOBIM

Maria Sofia Jobim Magno de Carvalho<sup>1</sup> (1904-1968) foi pesquisadora, figurinista, indumentarista (termo utilizado por ela para se referir a si pró-

---

**1** Essa era a grafia oficial com o nome de casada (a partir de 1927), mas a professora optou por assinar seu nome com o “PH” em vez do “F”, reduzindo-o a, principalmente, dois nomes: Sophia Jobim.

pria como *expert* em estudos do vestuário), colecionadora, jornalista, museóloga e professora. Seu ofício de professora servirá de base neste artigo, pois, segundo seu *curriculum vitae*<sup>2</sup>, ela atuou como docente de Indumentária entre 1949 e 1968 na antiga EBA<sup>3</sup>, e foi Diretora e fundadora de uma escola feminina profissionalizante de corte e costura, o Liceu Império, entre 1932 e 1954, justificando sua ação para colaborar com a “emancipação” feminina, na primeira metade do século XX.

De família influente e tradicional, casou-se em 1927 com o engenheiro civil Waldemar Magno de Carvalho, que “constituiu fortuna atuando como engenheiro da Central do Brasil e em diversos projetos do exterior” (OLIVEIRA; SÁ, 2016, p. 117). Viajou a inúmeros países do mundo acompanhando seu esposo a trabalho, aproveitando seu tempo livre para pesquisar e estudar sobre indumentária e moda, visitando museus e adquirindo trajes para estudo. No ano de 1960, Sophia fez de sua residência uma espécie de “museu”, expondo sua coleção de Indumentária Histórica e Antiguidade, em Santa Teresa, no Rio de Janeiro. Ainda em vida, Sophia “reconheceu o MHN como local ideal para abrigar seu acervo particular, após sua morte” (OLIVEIRA, 2016, p. 164), o que aconteceu em 1968.

No levantamento feito sobre a obra deixada por Sophia Jobim encontramos alguns autores que pesquisaram sua trajetória pessoal e profissional, como: Wagner Louza, Fausto Viana, Madson Oliveira, Maria Cristina Volpi, Ana Audebert, Graciana Almeida, entre outros. Há aproximadamente 6.000 documentos no MHN, além de livros, cadernos, acessórios, trajes, ilustrações, fotografias e manuscritos, cujo volume e falta de organicidade são alguns dos obstáculos (VOLPI, 2016, p. 193).

Em 2016, os professores Madson Oliveira e Maria Cristina Volpi (ambos da EBA-UFRJ) organizaram um Seminário Internacional sobre Indumentária e Moda, no MHN, com o lançamento dos *Arquivos EBA* n. 26, dedicado a Sophia Jobim. Em 2019, o MHN editou e fez o lançamento do livro intitulado *Indumentária e moda no Brasil: tributo a Sophia Jobim*, organizado pelos mesmos professores,

---

**2** De acordo com o curriculum vitae da professora Sophia Jobim Magno de Carvalho, pesquisado no MHN sob o SMdp6 04. (MUSEO HISTÓRICO NACIONAL. Arquivo Histórico. Acervo Sophia Jobim)

**3** Até o ano de 1965, a escola era denominada de Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), quando era uma unidade da Universidade do Brasil, mas a partir de 1965 passou a ser somente Escola de Belas Artes (EBA), quando a Instituição passou a ser conhecida como Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

com artigos que destacam a trajetória de Sophia Jobim (VOLPI; OLIVEIRA, 2019). A pesquisa sobre Sophia ainda se encontra em andamento no MHN com uma equipe de alunos pesquisadores em busca de novas descobertas.

## PROFESSORA DE INDUMENTÁRIA/MODISTA

Sophia Jobim foi precursora no ensino de Indumentária, entre os anos de 1949 e 1968, na EBA. O atual Curso de Indumentária se originou daquele fundado por Sophia, ainda em 1949, mas passou por inúmeras transformações desde então, deixando de ser um lugar de estudo instrumental sobre a Indumentária Histórica, passando a ser a formação do ofício de figurinismo.

Mas, antes mesmo de Sophia ministrar aulas de indumentária junto à ENBA, ela fundou uma escola de corte e costura destinada ao público feminino – o Liceu Império – em 1932, localizada no centro do Rio de Janeiro. Esse curso pretendia profissionalizar mulheres enquanto modistas, ensinando técnicas de modelagens e costura por meio do desenvolvimento prático e crítico, auxiliando na emancipação feminina na primeira metade do século XX, uma vez que elas poderiam ter uma profissão, mesmo que em casa.

Como forma de divulgação de sua escola, entre 1932 e 1935, “Sophia passou a escrever e a ilustrar pequenas notas de moda, intituladas ELEGÂNCIAS, publicadas no Diário Carioca” (OLIVEIRA, 2016, p. 162). Essas notas e a coluna “Elegâncias”, além da divulgação, se prestavam a fomentar a moda do período, pois Sophia desenhava propostas de vestuário feminino, inclusive respondendo às leitoras, em correspondências enviadas para o endereço do Liceu Império.

Em seu acervo no MHN, localizamos algumas fotografias em que Sophia mostra as dependências do Liceu Império, com material de modelagem, desenho, corte de tecidos, assim como cadernos com tabelas de medidas, esquemas de modelagens e anotações sobre o método de corte e costura.

Nos anos de 1930 e 1940, Sophia e seu marido viajaram e moraram no exterior, onde ela fez cursos ligados ao vestuário, à arte e ao figurino cênico. Depois de ter algumas incursões pelo teatro e o cinema, Sophia passou a se interessar mais especificamente por um tipo de vestuário, mais ligado a lugares e culturas diferentes. Isso coincide com a entrada de Sophia no meio acadêmico, quando ela passou a valorizar mais ainda as questões etnográficas, (OLIVEIRA; SÁ, 2016, p. 120), especializando-se na arte do desenho e ilustração, fatores importantes para o projeto do avental de Sophia, que passamos a analisar a partir deste ponto.

## O TECIDO-AVENTAL

O tecido-avental (Figura 1), objeto de análise neste artigo, é um tecido estampado, medindo 0,80 cm (de comprimento) x 1,22 cm (largura), formando uma peça gráfica. Tem como elementos visuais partes que compõem um avental feminino (peitilho, saia, cós e tiras de amarrar), além de um lenço triangular, para ser usado na cabeça. Importante notar que na parte central do tecido há o croqui de uma mulher vestindo um avental (Figura 1d) e um lenço de cabeça, com a assinatura “Sophia Jobim Magno de Carvalho”. A estampa parece ter sido realizada em técnica de *silk screen*, formando um conjunto de ícones com a temática alusiva à Bahia. Esse tecido foi adquirido em leilão *on-line* pelo professor Madson Oliveira.



Figura 1 – Tecido-avental com esquema de modelagem; 1a) coqueiro estilizado; 1b) baiana, lado esquerdo da saia; 1c) baiana, centro da saia; 1d) baiana, lado direito da saia; 1e) croqui assinado por Sophia Jobim Magno de Carvalho; 1f) baiana do lenço; 1g) fragmento letra do samba-maxixe, em inglês.

Fonte: Acervo pessoal, Madson Oliveira.

O tecido tem o esquema de modelagem com indicação de corte e montagem de uma peça de vestuário, ao mesmo tempo, funcional e temática. Funcional porque se trata de um conjunto de avental e lenço para ser usado como forma de proteção. Temático porque foi artisticamente decorado e assinado por Sophia com desenhos estilizados de elementos referentes à Bahia.

Some-se a tudo isso inscrições que parecem ter sido escritas à mão, em letra cursiva, com a seguinte mensagem: “Dizem que Cristo nasceu em Belém, mas a história se enganou. Cristo nasceu na Bahia, meu bem... e a baiana creou”.

O tecido encontra-se na residência do professor Madson Oliveira, que buscou o professor Ivan Coelho (Museologia - UNIRIO) para indicar e produzir (junto à equipe de alunos) a melhor forma de acondicionar o tecido e preservar a peça gráfica (Figura 2). Foi confeccionada uma embalagem com materiais apropriados para preservação têxtil e transporte seguro, prevendo o controle das condições ambientais e atendendo as necessidades de emergência em armazenamento e conservação.



Figura 2 – Professor Ivan e alunos com a embalagem de preservação.

Fonte: Acervo pessoal, Madson Oliveira.

Consultando parte do acervo de Sophia no arquivo histórico do MHN, encontramos duas imagens que se referem à peça gráfica em questão e fazem parte do conjunto de imagens do Liceu Império. São fotos em preto e branco, mas parecem ser o mesmo tipo de tecido que se encontra na posse do professor Madson Oliveira, pois o lado esquerdo da imagem (Figura 3a) mostra um corte de tecido muito semelhante à peça gráfica arrematada em leilão; enquanto o lado direito (Figura 3b) um avental confeccionado.



Figura 3 – a) Esquema de modelagem estampada no tecido, b) avental confeccionado.

Fonte: MHN.

Na Figura 4 (foto do arquivo MHN referente ao conjunto de imagens da ENBA), Sophia elucidava sobre suas aulas através de desenhos pendurados à parede, como observado em outros registros fotográficos dela. É curioso alertar que o avental confeccionado (Figura 3b) também aparece preso à parede por meio de fita adesiva, nos fazendo concluir que tanto o tecido quanto o avental tenham feito parte das aulas ou exercícios de suas aulas, no Liceu Império ou na ENBA. Era como Sophia transmitia seus conhecimentos.



Figura 4 – Sophia mostrando seus desenhos, em aula.

Fonte: MHN.

Outra prática percebida no “tecido-avental”, distante do que entendemos como a técnica de modelagem, do corte e da costura, foi a elaboração da temática alusiva às baianas quituteiras e seus elementos de composição e cores. Sophia demonstrou interesse pela cultura da Bahia, fez um recorte com o ícone “baianas quituteiras” de rua, usou seu domínio do desenho artístico e técnico para “estampar” a ilustração e seu colorido.

A partir do currículo de Sophia, considerando seus estudos internacionais sobre indumentária histórica, além de suas aquarelas e desenhos, podemos supor que o desenvolvimento dos elementos gráficos do “tecido-avental” se deu pelo conjunto de experiências “da ilustração” com as pesquisas. Guardando as devidas proporções, Sophia avançou muito no ensino de corte e costura, aliando técnicas diferentes de representação da imagem temática, associando a prática à teoria, muito comum nos cursos de graduação em design de moda atualmente. No entanto, há aproximadamente oitenta anos isso não era regra.



Assim, algumas indagações ficarão para pesquisas posteriores, como origem e funcionalidade. No momento, a atenção está voltada para a leitura visual das formas e mensagens verbais ancoradas no campo do Design.

## A TEMÁTICA

A temática escolhida por Sophia para ilustrar o corte do tecido em análise foi uma forma de comunicação feita através da linguagem verbal e não verbal considerada como signo (BARTHES, 1990, p. 28). Esses signos foram fundamentais para transmitir sua mensagem ancorada pela leitura visual das linhas, formas e cores, por exemplo, onde ambos, mensagem e texto, contribuem para o sentido completo da mensagem (ibid., p. 31).

Partimos analisando por meio do conceito de ancoragem, o período histórico da temática da peça gráfica, pontuando elementos entre 1926 (ano da publicação do samba – letra escrita no avental) e 1968 (ano da morte de Sophia), já que ainda não temos sua datação.

O samba-maxixe estampado na parte da saia do avental (Figura 1g) foi gravado em 1926 por Sebastião Cirino e tem composição de Antônio Lopes Amorim Diniz, conhecido como o Duque. Uma parte da letra da música *Cristo nasceu na Bahia* foi transcrita para a saia do avental, e curiosamente Sophia também transcreve em inglês uma nota, uma espécie de adaptação à letra do samba-maxixe, no canto inferior direito do “tecido-avental”, com a seguinte inscrição: “*Christ was born in Bethlehem, I hear... But this was not checked up. Christ was born in Baia, my dear. And the ‘baiana’ brought im up*”. Contudo, a letra completa do samba-maxixe é mais extensa:

Dizem que Cristo nasceu em Belém / A história se enganou / Cristo  
Nasceu na Bahia, meu bem / E o baiano criou / Na Bahia tem vatapá  
/ Na Bahia tem caruru / Moqueca e arroz-de-auçá / Manga, laranja  
e caju. Cristo nasceu na Bahia, meu bem / Isto sempre hei de crer /  
Bahia é terra santa também / Baiano santo há de ser. (GOMES, 2001,  
p. 488)

A popularidade desse samba-maxixe pode ter sido o ponto inicial da provável escolha para a letra estampar o tecido, e, como forma de reafirmá-la, Sophia ilustra quatro baianas quituteiras de rua, distintas entre si, que

parecem ter sido pintadas à mão (Figura 1b, 1c, 1e e 1f), junto com coqueiros e folhas de palmeiras estilizadas (Figura 1a).

Contudo, acreditamos que este “tecido-avental” tenha sido estampado com a técnica de *silk screen*, por ter o número reduzido de cores (preta, vermelha e azul), e entre a Figura 1 e a Figura 3a percebemos a desigualdade de sobreposições das telas da cor preta e vermelha (melhor observado no retângulo que equivale ao lenço da cabeça).

Na Figura 5 destacamos o mesmo recorte do tecido, em fotografias diferentes: a) o tecido-avental que se encontra na posse do professor Madson; b) foto em preto e branco do tecido-avental do MHN; e c) foto em preto e branco do avental confeccionado do MHN. Confrontando as imagens, percebemos nas cores do coco e da roupa da baiana um desbotamento no colorido. Se considerarmos a fundação do Liceu Império (1932), o “tecido-avental” tem aproximadamente 80 anos de existência e a ação do tempo pode ter causado essa diferença, nos levando a crer que as cores usadas em sua criação foram as cores-pigmento opacas primárias (vermelho, amarelo e azul) e que a mistura do amarelo e azul resultou na cor secundária verde (Pedrosa, 2004, p. 32-33). Por isso os detalhes que aparecem em azul podem ter sido pintados na cor verde (coco e roupa baiana), e o amarelo pode ter desbotado como pigmento que combinado ao azul faz mais sentido para representar o coco, como fruto característico dos quitutes cozinhados pelas baianas. Como ainda há muitos questionamentos em relação à sua origem, essa dúvida permanece.



Figura 5 – a) Tecido-avental (leilão); b) Tecido-avental; c) Avental confeccionado

Fonte: a) acervo pessoal, Madson Oliveira e b) e c) MHN.

Acreditamos que o projeto de um avental foi gerado pela paixão de Sophia Jobim pela culinária, pois encontramos inúmeros livros e fascículos sobre o assunto, em seu acervo no MHN, assim como fotos de mesas montadas por ela em recepções, jantares e coquetéis. Na Figura 6, observamos que, em algumas dessas ocasiões, Sophia mantinha uma “baiana quituteira” vestindo o traje de baiana e adereços, servindo quitutes aos convidados, em fogareiro para manter aquecido algum tipo de alimento. Nesta foto (Figura 6a), ela posa ao lado de Sophia e uma convidada; na Figura 6b, a “baiana” está em performance, reafirmando sua predileção pela cultura baiana.



Figura 6 – a) Mulher vestida de baiana recepcionando os convidados e  
b) baiana em performance.

Fonte: MHN.

Outra curiosidade pode ser observada na intervenção indicativa do croqui da mulher trajando o avental (Figura 1a), que reafirma uma interpretação analógica através da “função imitativa” dos padrões da sociedade daquele período (primeira metade do século XX), considerando a própria Sophia (e possivelmente suas alunas) como mulher, jovem, do lar e moderna, pois “Tornam-se modelos a imitar (objetos de identificação e projeção possível) porque foram carregados de conotações que a opinião geral estabelece como prestigiosas e exemplares: beleza, gosto, internacionalidade, etc.” (ECO, 1976, p. 167).

Assim, a temática adotada no projeto do avental remete à identidade e à personificação de um período, através da comunicação visual e a partir de

estudos sobre etnografia, resgatando a cultura baiana e seus elementos, que servem de subsídios para outros recortes a serem pesquisados. Suspeitamos, e ainda não podemos afirmar, pois a pesquisa se encontra em andamento, que os elementos gráficos no “tecido-avental” estejam diretamente ligados à temática de um tipo regional – baiana quituteira – bastante explorado na década de 1930, muito em função da busca por uma identidade nacional, durante a Era Vargas (1930-1945).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

As perguntas que nortearam este artigo foram: o tecido com esquema de modelagem de um “kit avental” temático foi desenvolvido para auxiliar no aprendizado das alunas do Liceu Império ou da Escola de Belas Artes? Qual o interesse pela figura da baiana como tema principal para o “kit culinário”? Os elementos visuais utilizados no “kit culinário” são de fácil leitura? Procuramos responder a partir do cruzamento de informações no próprio acervo de Sophia Jobim no MHN e analisando a peça gráfica pela via do design.

Por enquanto, só encontramos as fotos em preto e branco (Figura 3) que relacionam o “tecido-avental” ao acervo de Sophia, além, é claro, da assinatura abaixo do croqui, indicando sua autoria. Com relação aos desenhos das ilustrações temáticas, Sophia buscou se especializar em cursos estrangeiros, desenvolvendo sua habilidade com relação ao desenho, modelagem e corte e costura, além dos livros que adquiriu sobre indumentária e etnografia doados à biblioteca do MHN. Nosso estudo pretende desvendar o conjunto da estampa temática que também possibilitava às alunas o entendimento do esquema de modelagem. O ofício de modista entre os anos de vida de Sophia era uma atividade que misturava o domínio da modelagem, as técnicas de corte e costura e a criação de modelos ilustrados, gerando inicialmente, naquele período, os fundamentos do design de moda na contemporaneidade.

O “tecido-avental” pode ser entendido como um projeto do tipo “pronto para montar”, tem natureza interdisciplinar onde Sophia idealizou a temática da Bahia complementando poeticamente com a letra popular do samba-maxixe. Em síntese, a elaboração deste projeto, apoia-se na estilização de elementos gráficos, na pesquisa etnográfica e na dinâmica da forma de projeção de um “kit culinário” no tecido através da técnica da modelagem e representação gráfica. Ainda não podemos afirmar que foi um

exercício de aula do Liceu Império, embora haja algumas evidências, nem tampouco para os alunos da EBA, mas acreditamos que esta peça gráfica está no limiar entre a técnica e a arte, na qual Sophia exercitava um projeto artisticamente comprometido e responsável à época, por meio da troca de saberes e fazeres. No entanto, ainda existem expectativas e espaço para novos questionamentos e descobertas.

**Raquel Oliveira de Azevedo** é bacharela em Design de Moda pela Universidade Veiga de Almeida (UVA); especialista em Artes Visuais: Cultura e Criação pelo Senac-RJ. Atualmente é mestranda no Programa de Pós-Graduação em Design da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA-UFRJ). Professora da Pós-Graduação em Figurino e Carnaval da UVA; instrutora e conteudista na área de Design e Moda do Senac-RJ.

**Madson Oliveira** é doutor e mestre em Design pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Professor associado da Graduação em Artes Cênicas – Indumentária e Programa de Pós-Graduação em Design, ambos na EBA-UFRJ. Pesquisador de temas relacionados à indumentária, à moda, ao carnaval, às artes e ao design.

## REFERÊNCIAS

- BARTHES, R. O óbvio e o obtuso. Tradução: Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- CARDOSO, R. (org.). *Design para um mundo complexo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- ECO, U. *A estrutura ausente*. São Paulo: Perspectiva. 1976.
- GOMES, T. M. “Os sentidos da experiência da Companhia Negra de Revistas”. In: TORRES, S. (org.). *Raízes e rumos: perspectivas interdisciplinares em estudos americanos*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2001, p. 487-499.
- MUSEU HISTÓRICO NACIONAL. Arquivo Histórico. Acervo Sophia Jobim.

- OLIVEIRA, A. C. A. R. de; SÁ, I. C. de. “Madame Carvalho e sua coluna Elegâncias do Diário Carioca”. *Arquivos da Escola de Belas Artes*, n. 26 especial. TERRA, C. G. (org.). Rio de Janeiro: UFRJ: RioBooks, 2016.
- OLIVEIRA, M. “As múltiplas atividades de Sophia Jobim: feminista, jornalista, professora, figurinista, colecionadora”. *Arquivos da Escola de Belas Artes*, n. 26, especial. TERRA, C. G. (org.). Rio de Janeiro: UFRJ: RioBooks, 2016.
- OLIVEIRA, M.; VOLPI, M. C. *Arquivos da Escola de Belas Artes*, n. 26 especial. TERRA, C. G. (org.). Rio de Janeiro: UFRJ: RioBooks, 2016.
- PEDROSA, I. *O universo da cor*. Rio de Janeiro: Ed. Senac Nacional, 2004.
- VOLPI, M. C. “Discursos e práticas de uma indumentarista”. *Arquivos da Escola de Belas Artes*, n. 26 especial. TERRA, Carlos G. (org.). Rio de Janeiro: UFRJ: RioBooks, 2016.
- VOLPI, M. C.; OLIVEIRA, M. de (org.). *Estudos de indumentária e moda no Brasil: tributo a Sophia Jobim*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2019.







**CORAÇÃO DE ESTUDANTE,  
MÚLTIPLOS ARTISTAS**

# ANGELINA AGOSTINI: DE FILHA BASTARDA A PINTORA CONSAGRADA NO SALÃO DE BELAS ARTES DE 1913 RUMO A UMA HISTÓRIA SOCIAL DA ARTE FEMINISTA

*Claudia de Oliveira*

## RESUMO:

Esta pesquisa tem o objetivo de apresentar a trajetória de Angelina Agostini, de seu nascimento, em 1888, até sua partida para Londres em 1914, onde foi desfrutar seu Prêmio de Viagem. Angelina Agostini está hoje obliterada pelo cânone artístico brasileiro, mesmo tendo sido a primeira mulher pintora a ganhar um Prêmio de Viagem, nos Salões de Belas Artes na Primeira República, consagrando-se, então, na 20ª Exposição de Belas Artes do Rio de Janeiro, com a tela *Vaidade*, atualmente exposta no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Para a análise da pintora e sua obra, partirei das epistemologias da história social da arte feminista, desconstruindo as noções de “genialidade”, “originalidade” e “estilo”, uma vez que tais noções não se aplicam às mulheres artistas, como apontado pela historiadora Linda Nochlin.

## PALAVRAS-CHAVE:

Angelina Agostini; trajetória social, *Vaidade*; desconstrução dos cânones artísticos; história da arte feminista.

Esta pesquisa tem como objetivo apresentar a história de Angelina Agostini, a primeira mulher pintora a ganhar o Prêmio de Viagem na Primeira República, consagrando-se na 20ª Exposição de Belas Artes do Rio de Janeiro, com a tela *Vaidade*, em 1913. Partimos do ponto de vista da história social da arte feminista que afirma não ser possível estudar as mulheres sem situá-las na história. Em se tratando das mulheres criadoras, é impossível entendê-las no passado sem colocar em primeiro plano o papel social das mulheres. Assim apresentamos uma faceta diferente do mundo da arte do Rio de Janeiro, no início do século XX – um mundo da arte em que mulheres estudavam, exibiam e vendiam seus trabalhos, talvez não através dos canais que conhecemos, mas através de um modo específico, que envolvia redes e estruturas de profissionalização diferenciadas.

Os estudos das mulheres como artistas, do ponto de vista feminista, tiveram início nos anos 1970, com a historiadora social da arte Linda Nochlin, sendo seguida por várias outras, como Griselda Pollock, Witney Chadwick, para citar algumas. A história social da arte feminista apoia suas pesquisas nas próprias transformações no interior do campo, já apontadas pelo historiador da arte T.J. Clark, que, em entrevista concedida ao jornal inglês *Times*, em 1974, afirmou: “não estou interessado na história social da arte como parte de uma diversificação alegre do objeto, ocorrendo ao lado de outras variedades – formalista, modernista, sub-freudiana, fílmica, feminista, ‘radical’, todos buscando o novo. Para mim, por diversificação, leia-se desintegração do cânone.”

No Brasil, em 2006, a crítica literária feminista Heloísa Buarque de Hollanda e o crítico de arte Paulo Herkenhoff montaram a exposição *Manobras Radicais: Artistas Brasileiras entre 1886 e 2006*, no Centro Cultural Banco do Brasil, em São Paulo. Hollanda afirma que, ao elaborar os critérios curatoriais da mostra junto com Herkenhoff, percebeu que “historicamente, o contexto cultural brasileiro é refratário à discussão sobre a diferença no campo das artes” (2006, p. 9). Ciente da especificidade do campo artístico brasileiro, Hollanda e Herkenhoff optaram por abrir mão dos paradigmas tradicionais e modelos teóricos propostos pela crítica de arte vigente para mostrar os múltiplos e multifacetados discursos das mulheres na arte. A alternativa foi procurar por pequenos sinais, traços e marcas diferenciais para evitar fazer uma história das mulheres na arte, porque esse não seria um eixo eficaz para a compreensão das mulheres artistas (HOLLANDA, 2006, p. 11).

Vestígios, pistas, sinais e marcas diferenciais são os conceitos que nos auxiliaram a compreender a trajetória de Angelina Agostini como mulher e pintora carioca nas duas primeiras décadas do século XX, no Rio de Janeiro (Figura 1).



Figura 1 – Angelina Agostini. M. Nogueira da Silva (Fonte de aquisição). Angelina Agostini, pint. [Iconográfico]. 1912. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Angelina Agostini nasceu no Rio de Janeiro em 1888 e morreu na mesma cidade em 1973, aos 85 anos. Sua vida foi longa, porém a pesquisa sobre suas obras tem mostrado que sua produção foi discreta. Neste texto nos deteremos na trajetória de Angelina desde sua atuação como estudante na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) até sua partida para Londres, em 1914.

Angelina Agostini era filha de uma relação ilícita entre um casal de artistas: a pintora Abigail de Andrade, primeira pintora a ganhar medalha de Ouro, ainda no século XIX, em 1884, e o respeitado artista, republicanista e antiescravista Angelo Agostini – fato já bem estudado por nós (OLIVEIRA, 2011), por Míriam de Oliveira (1993) e Ana Paula Cavalcanti Simioni (2008). Angelina Agostini, perante as leis brasileiras, era uma bastarda. A condição de bastardia jamais foi ressaltada pela crítica de arte ou jornalística durante toda sua vida, o que leva ao apagamento de um vestígio que é de fato um estigma.

Como a grande maioria das artistas mulheres ao longo da história da arte, desde o Renascimento, Angelina era vista como uma excepcionalidade vincu-

lada ao seu pai e não a sua mãe, Abigail de Andrade. Uma pesquisa na imprensa carioca, desde sua premiação até sua morte, mostrou que o nome de Abigail de Andrade jamais foi vinculado ao de Angelina Agostini. Tal fato evidencia que já em 1913 Abigail de Andrade estava sepultada como artista e como mãe pela imprensa carioca, que a desvinculou tanto de Angelina quanto de Angelo. Nossa hipótese é a de que o apagamento de sua condição de bastardia e, portanto, da não vinculação de Angelina à sua mãe, de um lado, relaciona-se à ousadia de Abigail de Andrade, como mulher, ao assumir em 1888 uma união que não poderia ser oficializada no civil e no religioso – sendo, possivelmente, essa transgressão o principal fator a levar ao seu apagamento como mulher e como artista por mais de um século. De outro lado, entendemos essa desvinculação entre mãe e filha como uma estratégia do campo jornalístico e artístico da época para proteger a imagem de Angelina e a de Angelo Agostini. Tal operação parece ter sido bem-sucedida, uma vez que auxiliou a trajetória artística de Angelina, que culminou na conquista do prêmio em 1913 e, também, na proteção da imagem pública de Angelo Agostini. Assim, o drama da filiação ilegítima de Angelina certamente foi atenuado; por outro lado, não foi apagado e forçou a artista a ter que conviver, por toda a vida, com o silenciamento sobre sua mãe.

Do ponto de vista do lugar social da mulher na sociedade carioca à época, a artista ocupava um “não lugar”. Não pertencia à esfera doméstica – lar, marido e filhos –, uma vez que nunca se casou. Uma primeira análise sobre essas pistas nos leva a entendê-la como uma mulher atuante no mundo público. Contudo, em ampla pesquisa em jornais e revistas entre 1910 e 1914, verificamos que Angelina jamais fora clicada em *footing* na Avenida Central, participando de salões femininos renomados da época, em bailes, recepções, teatros, ou ainda de todo o lazer que a capital federal reformada oferecia às suas populações durante a Belle Époque.

Angelina era mencionada por esta mesma imprensa, em pequenas notas, participando das atividades do mundo artístico de seu tempo, como exposições de arte, como membro fundadora do Centro Artístico Juventas, em 1910, e nas exposições anuais do Salão de Belas Artes, onde expôs entre 1911 e 1913. Esses elementos nos deram pistas sobre a personalidade de Angelina, posteriormente confirmada por sua sobrinha-neta, Lúcia Alvim Thieller, que afirmou: “tia Angelina foi uma mulher extremamente tímida e reservada”<sup>1</sup>.

---

1 Entrevista concedida pela senhora Lúcia Alvim Thieller, em 28/7/2020, à autora.

Após a morte de Abigail, Angelo Agostini permanece em Paris até 1893, deixando Angelina sob os cuidados de uma preceptora alemã e da pintora Diana Dampt – pintora argentina expositora da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), que se mudou para Paris, em fins do XIX, e casou-se com o escultor *art nouveau* Jean Dampt. Jean e Diana tornaram-se amigos íntimos de Abigail e Angelo, tendo Diana assistido Abigail até sua morte. Quando criança, em Paris, Angelina era cercada por artistas brasileiros residentes na capital francesa, todos amigos de seu pai, como podemos na fotografia a seguir (Figura 2), na qual Angelina está com cinco anos de idade e posa junto com a mãe dos Bernardelli, sua preceptora, Angelo Agostini, seu meio-irmão Eduardo Agostini, Felix Bernardelli e Eliseu Visconti, em 1893. O mundo privado de Angelina, desde sua infância, era o mundo da arte.



Figura 2 – Angelina Agostini, à esquerda, seguida da mãe dos Bernardelli, sua preceptora, Eugênia e Angelo Agostini e Eliseu Visconti.

Fonte: Coleção Tobias Visconti.

Ao retornar ao Brasil, em 1895, Angelina passa a ser “criada” por sua meia-irmã, Laura, então casada com o renomado médico Álvaro Alvim, e, em 1914, parte para a Inglaterra para desfrutar o Prêmio de Viagem. Analisando a posição de Angelina, no âmbito privado, como uma filha bastarda vivendo na casa/família da meia-irmã Laura Alvim (filha legítima de Agostini), nos parece uma posição peculiar, ou um “entre-lugar”, que a posiciona dentro e fora da casa e da família. Por um lado, este “entre-lugar” sinaliza para uma posição socialmente confortável, uma vez que, do ponto de vista da sociedade burguesa, o lar era o local reservado às mulheres de “boa família”, além do imenso acolhimento de Angelina por parte da família Alvim. De modo que viver no lar da irmã amenizava o peso de sua história pregressa: filha ilegítima de um amor ilegítimo e de uma mulher que ousou romper as convenções sociais de seu tempo: uma decaída. Acreditamos que conviver com o apagamento da mãe, resistir e silenciar perante essa situação e confrontar sua situação legal, muito provavelmente, a transformou em uma jovem retraída.

Porém, mesmo em meio a essa condição social “instável”, em 1906, Angelina ingressa na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA). Termina seus estudos em 1910 e em 1911 passa a estudar no ateliê do pintor, e também padrinho de batismo, Henrique Bernardelli. Em 1913 conquista o Prêmio de Viagem, com a tela *Vaidade*, tornando-se a primeira pintora a ganhar esse prêmio na Primeira República (Figura 3).



Figura 3 – Nota da conquista do Prêmio de Viagem por Angelina.

Fonte: Revista *Fon-Fon!* (1913).

A premiação de Angelina foi imediatamente questionada pelo pintor Belmiro de Almeida, segundo consta nas Atas do Conselho Superior de Belas Artes, salvaguardadas pelo Museu D. João VI. Logo após o júri da categoria Pintura, conformado pelos pintores e professores Carlos de Servi, Henrique Bernardelli, João Batista da Costa, Modesto Brocos e Pedro Peres – todos mestres da maioria dos artistas expositores –, justificar premiação de Angelina Agostini, ressaltando sua técnica como artista e classificando-a como uma “mestra na arte”, o pintor e então professor da ENBA Belmiro de Almeida pede a palavra e pergunta ao júri se a laureada era brasileira nata e tinha menos que 35 anos – condições para a premiação. O que fez com que Henrique Bernardelli, presidente do júri, suspendesse a seção para que Angelina Agostini, que à época estava com 25 anos, fosse buscar e apresentar a documentação solicitada, colocando-a em uma posição de extremo constrangimento, uma vez que Angelina teria sua história familiar exposta publicamente.

Belmiro de Almeida não foi só extremamente indelicado, mas assumiu imediatamente a posição do opressor viril, expondo publicamente uma colega mulher. Belmiro foi misógino, invejoso e até rancoroso. Pois, por ironia da história, na Exposição da Academia Imperial de Bellas Artes, em 1884, Belmiro perdera a premiação para Abigail de Andrade, que ganhou a Medalha de Ouro de 1º Grau, enquanto Belmiro recebeu a Medalha de Ouro de 2ª Classe. Visto a partir de uma perspectiva histórica, tanto a premiação de Abigail deve ter causado em Belmiro uma fúria que pode ser entendida a partir das relações de gênero. Afinal, do ponto de vista de um homem do século XIX, como uma mulher poderia vencer um homem? Para Belmiro, a Medalha de Ouro de 2ª Classe deve ter sido recebida com sabor amargo. Passados 29 anos da premiação de Abigail, em 1913, sua filha é a ganhadora do Prêmio de Viagem. A indignação não só parecia persistir, mas agora reforçada duplamente: tanto pelas relações de gênero como pela condição social de Angelina.

Por outro lado, é notória a competição entre os artistas, especialmente no que tange ao cobiçado Prêmio de Viagem, que dava enorme visibilidade, lançando-os no mercado de arte local, possibilitando a ampliação dos seus conhecimentos na Europa, o que lhes dava maiores chances de se tornarem ainda mais reconhecidos. Além disso, na década de 1910, os espaços de gênero começavam a se entrelaçar, devido ao progressivo ingresso de mulheres das classes médias no mercado de trabalho e das classes altas no ensino superior. De modo que acreditamos que o comentário de Belmiro de Almeida refletia não só uma disputa entre artistas pelo mercado consumidor de arte, mas uma disputa entre homens e mulheres por esse mesmo mercado, onde



as mulheres pintoras passariam a ser, então, mais um segmento a disputar um lugar no mundo artístico até então dominado pelos homens e disputado apenas entre eles. De modo que acreditamos poder afirmar que as palavras de Belmiro de Almeida estavam carregadas de preconceitos com relação às mulheres, à arte praticada por elas e às suas conquistas, particularmente aquelas no mundo artístico da época.

A despeito de ciúmes, competição e misoginia, Angelina mantinha, desde 1910, um ateliê próprio, localizado num sobrado no Largo da Carioca, nº 4, ao lado da célebre Galeria Cruzeiro, como consta em sua ficha de inscrição no Salão de 1913 – atualmente salvaguardada no Museu D. João VI, da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Esse endereço pertencera a Angelo Agostini desde 1900.

O que teria levado a tela *Vaidade* ser a vencedora do Salão (Figura 4)? Mário Pederneiras, na crítica de arte ao Salão de 1913, na revista *Fon-Fon!*, dá-nos uma pista ao escrever que: “no desenlace da figura, destaca-se fortemente Angelina Agostini com excelentes modelos de uma técnica segura e um colorido exato e sábio, sem falar no interesse novo da ‘pose’ escolhida” (PEDERNEIRAS, 1913, p. 35).

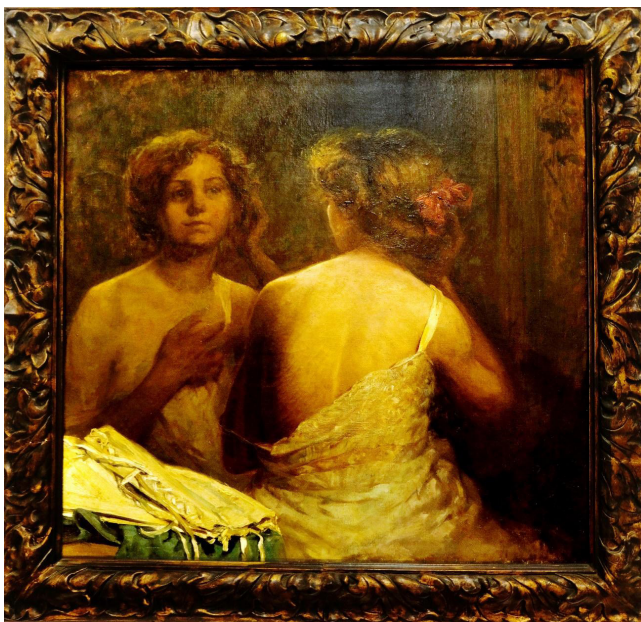


Figura 4 – *Vaidade*. Angelina Agostini (RJ-1888-1973). Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro. Foto: Simon Fisher.

*Vaidade* é uma tela a óleo e dá a ver ao espectador da época uma liberdade estética maior que a usual, apresentando uma cena própria ao “realismo burguês” que seguia o fluxo de transformações na arte acadêmica, iniciadas após a Proclamação da República e executadas por um universo de pintores conhecidos, como uma “plêiade moça, cheia de sonhos, inquieta e arrojada”. A tela nos mostra uma mulher em estado quase narcísico, desnudando-se aos olhos do público. A modelo, que pode ser a própria artista, se contemplando se frente ao espelho, em posição vertical e não horizontal – posição habitual da mulher nos nus femininos executados por artistas homens desde o Renascimento. Ela tem as mãos quase tocando os seios e está em peças íntimas. Seus olhos remetem a um estado quase egoico de contemplação de si, sua beleza e sensualidade, demonstrando o prazer erótico de olhar-se. A mulher em tela é encarnação do ilícito: os cachos presos por uma flor em tom rosa fúcsia, a tez macia, os olhos indolentes e sensuais e a boca perfeitamente delineada, elementos que se unem à sensualidade das mãos que tocam o corpo e os cabelos. Tais elementos são complementados pela alça da *lingerie*, sensualmente caída, exibindo um jogo entre ocultamento e desvelamento do corpo feminino, tendo ao lado um espartilho. Não há dúvida de que uma cena íntima como essa carrega conotações eróticas. O erotismo na tela executada por uma artista mulher configura claramente o alargamento, uma de suas marcas diferenciais, possibilitando um rompimento da moldura, contornos e margens impostas às criações artísticas executadas por mulheres, uma vez que, na tela, a seda alude ao corpo macio (sedoso) e ao êxtase sexual, e as roupas íntimas implicam um estado de causalidade erótica. A artista mostrou na composição seu erotismo, através de elementos que aludem à sensualidade tátil e a relação da mulher com seu corpo e sua subjetividade.

À guisa de conclusão, Angelina Agostini inovou no Salão de 1913 ao apresentar uma mulher que convida o público a um olhar voyeurístico sobre o espaço privado feminino (OLIVEIRA, 2019), usando seu corpo – ou o corpo feminino – como forma de reivindicar uma narrativa pictórica sobre a sexualidade feminina, construída por ela e não pela cultura visual artística dominante. Ao resgatar o corpo feminino da tradição hegemônica, onde este se constituía em metáforas universais do desejo masculino, Angelina individualizou-se pela diferença, ressignificou o olhar, recriando uma representação da mulher que se mostra ao público em sua intimidade.

**Cláudia de Oliveira** é professora do Departamento de História e Teoria da Arte Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA-UFRJ) e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) da EBA/UFRJ.

## REFERÊNCIAS

- CALLEN, A. *Looking at Men. Anatomy, Masculinity and the Modern Male Body*. New Haven and London: Yale University Press, 2018.
- CHADWIC, W. *Women, Art and Society*. 4<sup>a</sup>. ed. London: Thames & Hudson, 2017.
- CHERRY, D. “The forbidden gaze: women artists and the male nude in late nineteenth-century France”. In: *Beyond the Frame: Feminism and Visual Culture, Britain, 1850–1900*. New York: Routledge, 2000.
- PEDERNEIRAS, M. *Fon-Fon!*, anno VII, n. 37, p. 35, 1913.
- HIGONNET, A. *Berthe Morisot`s Images of Women*. Harvard: Harvard University Press, 1992
- NOCHLIN, L. ‘Why Have There Been No Great Women Artists?’, Linda Nochlin (ed.), *Women, Art, and Power and Other Essays*. New York, 1988, 145–78.
- POLLOCK, G. *Differencing The Canon. Feminist Desire and the Writing of Art`s Historians*. London & New York: Routledge, 1999.
- OLIVEIRA, C. de. Cultura, história e gênero: a pintora Abigail de Andrade e a geração artística carioca de 1880. *19&20*, Rio de Janeiro, v. VI, n. 3, jul./set. 2011. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/artistas/co\\_abigail.htm](http://www.dezenovevinte.net/artistas/co_abigail.htm).
- OLIVEIRA, C. de. “Angelina Agostini e a tela Vaidade – uma intervenção feminista”. Anais do 2º Encontro Internacional História & Parcerias, 2017.
- OLIVEIRA, M. A. DE. *Abigail de Andrade: Artista plástica do Rio de Janeiro no século XIX*. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, 1993.

RANCIÉRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2015.

SIMIONI, A. P. C. *Profissão Artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. São Paulo: Editora da USP: Fapesp, 2008.

VICENTE, F. L. Porque é que não houve grande mulheres artistas. *Revista Faces de Eva: Estudos sobre a Mulher*, n. 39, p. 183-189, 2018.

VICENTE, F. L. “Arte sem história – mulheres artistas (sécs. XVI-XVIII)”. *Artis – Revista do Instituto de História da Arte, da Faculdade de Letras de Lisboa*, n. 4, p. 205-242, 2003.

# LEVINO FANZERES: DE ALUNO DA ENBA A GANHADOR DO PRÊMIO DE VIAGEM AO EXTERIOR NA XIX EXPOSIÇÃO GERAL (1912)

*Almerinda da Silva Lopes*

## RESUMO:

O texto analisa os discursos dos articulistas da imprensa carioca publicados durante a realização da XIX Exposição Geral da Escola Nacional de Belas Artes (1912), que concedeu o Prêmio de Viagem ao exterior ao aluno da ENBA Levino Fanzeres (1884-1956). Se antes da publicação do resultado da premiação o jovem artista era tido como forte concorrente, tão logo foi anunciada a concessão da láurea máxima, as opiniões se dividiram, a polêmica e os debates se acirraram entre os favoráveis e os que se posicionaram contrários à decisão do júri. Por outro lado, as críticas levantadas sobre o Salão permitem perceber, ainda, nos discursos dos articulistas cariocas, reflexões curiosas, que vão da renovação do ensino artístico à radical proposta de extinção da ENBA. Mas há ideias antecipadoras de parte das premissas da Semana de Arte Moderna de 1922, realizada em São Paulo: repugnância a determinados temas e valores estéticos passadistas; reivindicação aos jovens artistas de empenho na renovação das gramáticas criativas; busca por uma arte nacional; valorização da natureza, da cor e da expressão individual.

## PALAVRAS-CHAVE:

XIX Exposição Geral; Escola Nacional de Belas Artes; Prêmio de Viagem; Levino Fanzeres; crítica de arte.

## CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES

O pintor Levino Fanzeres (1884–1956) estudou na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) e desenvolveu profícua carreira no Rio de Janeiro, deixando imenso legado, que revela alguma vontade de romper com os valores passadistas. Embora íntegro, hoje, importantes acervos institucionais e coleções privadas de diferentes estados<sup>1</sup>, sua obra permanece praticamente ignorada e à margem das publicações da área. Tal desconhecimento estende-se a muitos outros brasileiros e estrangeiros formados pela mesma instituição, e às exposições realizadas de modo especial até as primeiras décadas do século XX.

Fanzeres foi objeto de alguns textos, capítulos e curadorias de exposições de nossa autoria, mas recentemente pudemos redimensionar as lacunas que permanecem sobre sua obra e biografia, ao realizar pesquisa para o catálogo da mostra que organizávamos para o Museu Vale, em Vila Velha (ES). As referências ao artista mencionam a conquista do Prêmio de Viagem ao Exterior, na Exposição Geral da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) em 1912, que possibilitou ao jovem especializar-se em Paris. As informações não se respaldam, porém, em fontes seguras ou confiáveis, além de divergirem sobre as obras com as quais o então estudante da instituição concorreu ao certame. O assunto tornou-se um desafio e um problema a ser desvendado, mas postergado até que pudéssemos realizar a consulta ao banco de teses, anais de eventos, publicações em livros e revistas da área, e constatar a inexistência de estudos específicos sobre Fanzeres e as Exposições Gerais, realizadas no período citado. Surpreendeu-nos tal fato dado o significado dessas últimas, pois, até a criação dos museus de arte no Brasil, constituíam-se no principal meio de consagração dos artistas, de modo especial os aquinhoados com o disputado Prêmio de Viagem ao Exterior. Esparsas informações sobre esses eventos constam da biografia dos artistas contemplados com o citado prêmio, ou aparecem pulverizadas em estudos de temáticas diversas, que vez ou outra fazem referência a algum aspecto deste ou daquele Salão. Em 2018, efetuamos o levantamento das matérias publicadas nos diferentes órgãos da imprensa carioca, recorrendo à hemeroteca digital da Biblioteca Nacional, com foco na conquista do prêmio por

---

**1** Destacamos, entre outros, o Museu Nacional de Belas Artes, Pinacoteca do Estado de São Paulo, Assembleias Legislativas (RJ e ES), Palácio Anchieta (sede do Governo do Espírito Santo).

Fanzeres na XIX Exposição Geral (1912). A leitura das crônicas revelou importantes informações, o que nos levou a transcrever aquelas de maior interesse, tanto sobre o Salão que concedeu a láurea ao artista quanto sobre os demais concorrentes ao prêmio, material que permaneceu à espera da oportunidade de ser analisado e divulgado.

O tema deste Seminário tornou-se oportunidade ímpar para ampliar a pesquisa e trazer a debate pequena parcela das críticas levantadas, atendendo-nos, porém, a um recorte circunscrito ao debate e às contradições em torno das opiniões dos cronistas sobre a participação do que chamaram de “consagrados” ou “coroados” versus “novos”, e do Prêmio de Viagem ao Exterior concedido a Fanzeres.

## DA FORMAÇÃO À DISPUTA DO PRÊMIO DE VIAGEM

Considerando ser o artista pouco conhecido no âmbito acadêmico, abrimos aqui parênteses para breve apresentação. Nascido em Cachoeiro do Itapemirim, Sul do Espírito Santo, aos sete anos transferiu-se com a família para o Rio de Janeiro, onde se deu sua formação. O pai, Salvador de Araújo Fanzeres – artesão e decorador de paredes –, era natural de Ilhéus (Bahia) e ganhava a vida deslocando-se por diferentes localidades oferecendo seu trabalho, tendo atuado em Vitória (1880), Benevente e Itapemirim, até se fixar em Cachoeiro de Itapemirim (1882), ali anunciando seus préstimos profissionais de “pintor, dourador e encarnador de imagens sacras e lustrador de mobílias”, no jornal *Gazeta de Itapemirim*. Nessa cidade casou-se com a professora Maria Josefa de Vasconcellos Fanzeres (irmã do futuro presidente do Estado, José Marcelino de Vasconcelos) e nasceram também seus filhos: Alexis, Astréa e Levino. Em 1891 transferiu-se para o Rio de Janeiro.

O jovem Levino precocemente revelou vocação para a pintura, passando a auxiliar o pai e a receber encomendas, até se inscrever na Escola Nacional de Belas Artes. Por razões que carecem de comprovação – segundo alguns por falta de condições financeiras; outros, por ter sido reprovado por Rodolfo Amoedo – o jovem ingressou no Liceu de Artes e Ofícios (1904), onde declarava ter aprendido “rudimentos de pintura”, com Evêncio Nunes e Artur Machado. Mas foi o diretor da instituição, Bethencourt da Silva, que mais me incentivava a perseverar no ofício, “me encorajava e me dispensava finezas cativantes”, afirmou Fanzeres, em entrevista ao jornal *A Época* (18 set. 1912, p. 1).

Ao concluir o curso, daria prosseguimento aos estudos de pintura como aluno livre da Escola Nacional de Belas Artes (1910), tornando-se aluno de João

Zeferino da Costa (Desenho de Modelo-Vivo) e de João Baptista da Costa (Pintura), pelos quais manifestaria admiração e reconhecimento. Referia-se a Zeferino da Costa como “o autor pujante das decorações da Igreja da Candelária”, e a Baptista da Costa como “o poeta da nossa paisagem”. Na mesma entrevista diria que “foi vendo as telas do mestre, contemplando aquelas águas paradas e aqueles recantos de paisagem que auri ensinamentos e inspirações” (ibid.).

Incentivado pelos professores, no segundo ano cursando a ENBA participou da Exposição Geral (1911), angariando menção honrosa com a paisagem *Quietude* (Figura1). A deferência aumentou a confiança do jovem, que voltaria a participar da XIX Exposição (1912), concorrendo com dois trabalhos – *Visão*<sup>2</sup> e *Crepúsculo* – ao Prêmio de Viagem ao Exterior. Se na época a paisagem era a temática mais privilegiada de suas pinturas, nas quais transparecia a identificação com os ambientes rurais, de casas simples e caminhos de chão batido, rios e lagos margeados por flamboyants ou ipês frondosos e floridos, refletindo no espelho d’água os matizes, Fanzeres enviou ao Salão duas telas: uma paisagem e um tema relativo ao apóstolo Judas. Parecia ter consciência que os trabalhos de figura humana eram mais valorizados pela Academia e, conseqüentemente, aumentavam a chance de angariar o cobiçado Prêmio de Viagem, como observaram alguns articulistas.



Figura 1 – Levino Fanzeres, *Quietude*, 1911. Óleo s/tela, 114,5 x 195,5 cm. Acervo: Museu Nacional de Belas Artes (MNBA, RJ). Menção Honrosa na XXVIII Exposição Geral da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), 1911. Fotografia: Gese Miriam Loriato.

<sup>2</sup> Por razões não apuradas, *Visão* passaria a denominar-se posteriormente Remorso de Judas.



Da inauguração da XIX Exposição Geral (31/8/1912) à publicação da decisão do júri (16/9/1912), os articulistas da imprensa carioca publicaram inúmeras matérias discorrendo sobre os trabalhos dos candidatos ao prêmio. Parte das crônicas não passava de panegírico a certos nomes já consagrados e a professores da ENBA, promotora do evento, que participavam do Salão como *hors concours*; outras, porém, faziam encômios à participação de estudantes e artistas jovens. Entretanto, Bueno Amador, crítico do *Jornal do Brasil* (17 set. 1912, p. 5), acusaria alguns artistas/mestres da instituição de falta de imaginação ou de preguiça, e de repetição monótona de pinturas históricas ou mitológicas, “já soterrados pela frequência”. O cronista enalteceria, porém, dois aspectos considerados importantes nos trabalhos dos jovens: terem “expurgado do salão a ‘quitanda’, que a condescendência dos júris anteriores deixava entrar, enchendo as paredes de jabuticabas, bananas e grumixamas”, e imprimirem maior liberdade aos “quadros que não mais representam as clássicas manchas e os ultraclassicos, estudos esses que nunca deviam sair dos ateliês” (*Jornal do Brasil*, 1 e 4 set. 1912, p. 6 e 5, respectivamente).

Entre os “consagrados”, a laudatória das crônicas destacou a qualidade pictórica das composições, cores e emoção das paisagens enviadas por Baptista da Costa ao Salão. Em contraposição, Rodolfo Amoedo, mesmo *hors concours*, foi duramente atacado pelo envio de *Juventude*, figura considerada mal estruturada, em relação à produção anterior do artista. O articulista Cy, do *Jornal do Commercio* (20 set. 1912, p. 2), observou que a tela enviada por Amoedo, depois de longo recolhimento, apenas atestava “a sua decadência”, por não “conseguir com seu quadro infundir maior respeito do que aquele que há muito lhe tributamos”. Outros cronistas declararam-se enfastiados com a quantidade de “quadros já vistos e revistos em várias exposições parciais”, a exemplo do *Retrato de Gonzaga Duque*, enviado à mostra por Eliseu Visconti. Embora todos exaltassem o mérito e as exímias qualidades plásticas da obra, afirmavam que, por já ter sido apresentada em eventos anteriores, não surpreendia mais o público visitante<sup>3</sup>.

Houve também elogios à XIX Exposição Geral, tida como a melhor e mais vigorosa mostra realizada nos últimos seis anos, vitalidade essa que a crítica atribuiu aos jovens, por apresentarem “alguma coisa ainda desco-

---

**3** Esse retrato participara em janeiro de 1910 de exposição individual do artista na Casa Vieiros (RJ).

nhecida, [...] porque os `velhos`, em geral, se abstiveram ou mandaram obras nada superiores às de sua mocidade” (CY, 1912). Em contraposição, Bueno Amador (*Jornal do Brasil*, 1 set. 1912, p. 6), mesmo que comungasse da mesma opinião, ressaltando o “empenho, esforço e tenacidade de alguns jovens”, afirmava que, no entanto, “apresentam o progresso do que nos falta espiritualmente”, que ironicamente nomeava de “progresso da cauda do cavalo que é sempre para baixo”.

Assim, entre os críticos que analisaram a XIX Exposição Geral da ENBA não houve simetria de opiniões. Alguns buscaram isenção, fazendo uma análise, mesmo que impressionista, das obras expostas e dos progressos dos respectivos autores em relação às participações anteriores, sem assumirem uma posição judicativa e tendenciosa, para não influenciar a escolha da comissão julgadora. Outros cronistas procuraram, na medida do possível, destacar, ao longo do evento, a contribuição de parte dos participantes, adotando uma leitura mais informativa, do que crítica. Em outro extremo colocaram-se aqueles que não esconderam suas preferências individuais, defendendo determinados nomes, que consideraram os mais aptos a receber o Prêmio de Viagem ao Exterior, com nítido propósito de influenciar o júri e a opinião pública.

Se Levino Fanzeres não era unanimidade entre os que faziam prognósticos sobre concorrentes ao Prêmio de Viagem, também não aparecia como o grande azarão. Isso porque, da abertura do Salão até a divulgação do resultado das escolhas do júri, suas obras receberam observações positivas de bom número de articulistas, sendo poucos os que, mesmo não vendo grande mérito nos dois trabalhos: *Crepúsculo*<sup>4</sup> (paisagem) e *Visão* (protagonizada por Judas Iscariotes)<sup>5</sup>, tentariam depreciá-los.

---

**4** A tela *Crepúsculo* foi adquirida pelo governador do Espírito Santo Jerônimo de Souza Monteiro, e está hoje no acervo do Palácio Anchieta, bastante arruinada por inúmeras camadas de verniz que escureceram a pintura, e intervenções malsucedidas. A aquisição ocorreu durante a exposição de 63 pinturas que o artista realizou na sede do antigo Instituto de Belas Artes, em Vitória (1912), dois meses depois de angariar o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro, quando teve também a pintura *Margem do Rio* (1912) adquirida para o referido acervo (Figura 2). Com o dinheiro das vendas, o artista pretendia prolongar a estadia em Paris, após o término do pensionato, o que não ocorreu dado o início da Primeira Guerra Mundial.

**5** *Visão* ou *Remorso de Judas* encontra-se desaparecida.

## DA INTRANSIGÊNCIA À DIVERGÊNCIA DE POSIÇÕES DA CRÍTICA

Na já citada crônica publicada no *Jornal do Brasil* (4 set., p. 5), logo após a abertura do Salão, Bueno Amador mencionava que, “sem receio de contestação”, entre os artistas novos alguns mereciam destaque no Salão: J. Bordon, Navarro da Costa, J. Bruno, Sylvia Meyer, Fanzeres, Capllonch e Arnaldo de Carvalho. Nas pinturas de Fanzeres destacava “as revelações luminosas de sua palheta original, e sua imaginação”.

Em matéria publicada no mesmo periódico, dez dias depois, Amador destacava nas obras fanzerianas as composições equilibradas e a harmonia das cores, além de certas particularidades e inovações na fatura pictórica, que o colocavam como forte candidato ao prêmio do Salão:

Levino Fanzeres exhibe dois trabalhos, notando-se neles a predileção pela paisagem, e é nesse ponto que o pintor mais se acentua, dando impressões acabadas e aspectos de tons apreciáveis. Os quadros de composição apresentam algo de poético e dão motivo para acorçoar o artista. “Visão”, embora não possua todas as qualidades de um quadro completo, é uma composição bem lançada, que demonstra o valor do artista. Seus trabalhos revelam uma têmpera nova e um modo de fazer que já vão caracterizando o estilo, dando-lhe personalidade, e nisso está o seu maior elogio. (14 set. 1912, p. 4)

Se isso confirma que antes de divulgado o resultado do certame pelo Conselho Superior de Belas Artes, Fanzeres era apontado como forte concorrente, recebendo críticas favoráveis pelos trabalhos expostos no Salão, ao ser declarado ganhador do prêmio de viagem, com a publicação da lista dos premiados (17 set. 1912), as opiniões se dividiram entre favoráveis e opositores à decisão do júri. Alguns não escondiam a decepção de que o preferido de boa parte da crítica, João Baptista Bordon, não fosse o agraciado. Quando todas as atenções se voltavam para o ganhador do prêmio de viagem do exterior, ressaltando o significado da láurea para o reconhecimento e a consagração do artista, os discordantes dirigiram-lhe ataques, bem como à comissão julgadora e à Escola de Belas Artes, explicitando a divergência de opiniões.

Convocado a discorrer sobre as telas submetidas ao júri, por articulista não identificado do jornal *Época*, dirigiu algumas perguntas ao artista laureado e destacou no preâmbulo da entrevista:

O Conselho Superior de Belas Artes [...] sob a presidência do Ministro do Interior, resolveu conferir a Levino Fanzeres o prêmio de viagem do Salon deste ano, ao qual o artista concorreu com os seus magníficos quadros [...]. O premiado agora é uma das nossas mais legítimas esperanças artísticas. Muito moço, pois ainda não tem trinta anos de idade, [...] não pertence ao número dos que logram vencer mais pelo calor da proteção e dos empenhos do que mesmo pelo próprio valor (18 set. 1912, p. 1).

A primeira indagação foi sobre os gêneros de sua preferência, e o artista respondeu que preferia a paisagem e o retrato, mas que “detestava o retrato, como cópia servil”, o que significava distanciar-se dos valores da tradição pictórica, preferindo representar o retratado com liberdade poética e concepção criativa pessoal. Sobre a execução de *Vi-são*, quadro com o qual obteve o prêmio de viagem, Fanzeres afirmava ter recorrido a modelo-vivo para a representação da figura principal, envolvendo-se em

[...] verdadeira odisséia, devido às dificuldades que encontrei para conseguir modelos aptos. Ainda, assim o de que me utilizei deixava muito a desejar. Não houve meio de conseguir dele atitude em que no meu quadro Judas é representado. Foi minha irmã Astréa que, entristecida pela tortura em que me via, num momento de inspiração fraternalmente carinhosa, envolveu-se na túnica roxa do discípulo e começou a correr diante de mim, como eu de balde exigia do modelo. (ibid.)

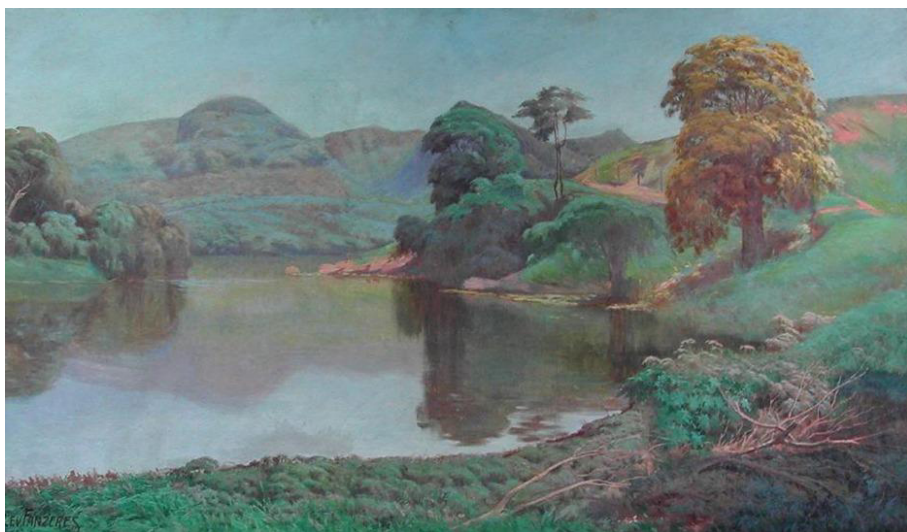


Figura 2 – Levino Fanzeres, *Margem de Rio (Rio Itapemirim)*, 1912. Óleo s/tela, 115 x 194 cm – Acervo Palácio Anchieta, Vitória, ES. Doada em 1920 pela Câmara de Comércio de Vitória.

Fotografia: Cristiane Decoté.

Bueno Amador voltava à ação mudando de opinião em relação às crônicas anteriormente citadas, em que apontava Fanzeres como um dos fortes candidatos ao Prêmio de Viagem. Publicava no *Jornal do Brasil* (17 set. 1912, p. 5) sua veemente discordância da decisão do júri de premiação, chamando-o de “pesaroso retrocesso das coisas da arte no mundo oficial [...], que faz descreer da sinceridade dos julgados nos últimos anos, em matéria de belas artes”. Acusava a ENBA de acatar “essa excelência balofa e desclassificada que se denomina o ‘Empenho’” e o júri de ter se reunido incompleto, e que, por falta de um de seus membros, acabou por conferir “o decantado e almejado prêmio a um dos concorrentes considerado [...] dos mais fracos”. Lamentava, ainda, que, além de o Conselho de Belas Artes não publicar as justificativas e razões desse prêmio, também não aceitava recursos da decisão ou dos pareceres da comissão julgadora. Concluía a matéria de maneira extremista: “que o Governo faça obra completa, extinguindo a Escola, por inútil e mantendo apenas o Museu, a Pinacoteca, em vez de exaurir tantas sombras para prêmios de meios injustos, que nada nos honram nos domínios das artes plásticas<sup>6</sup>”.

**6** No início de 1913 Fanzeres seguia para Paris, acompanhado da jovem esposa, a também

Cronista não identificado do *Jornal do Commercio* (19 set. 1912, p. 8) contestaria tal posição, observando ser o artista premiado já experiente no circuito, uma vez que participava pela segunda vez da Exposição Geral, e reconhecia-lhe a *expertise* como paisagista. Porém, se dizia temeroso por ser ele jovem e “ainda pouco aparelhado para se guiar por si só em centros produtores das mais variadas e estonteantes impressões, como aqueles aonde deve levá-lo o seu pensionato”. Quanto à obra premiada considerava “a ideia do quadro boa e a figura principal, Judas Iscariotes, bem concebida, mas um tanto pesada na cor, não casando com o ambiente, e de difícil interpretação”.

Com o intuito de apaziguar os ânimos e pôr fim ao que certos cronistas chamavam de “injustiça” do júri ao paisagista João Baptista Bordon<sup>7</sup>, o concorrente mais cotejado para o prêmio pela maioria da mídia, o já citado articulista do *Jornal do Commercio* identificado como Cy (19 set. 1912, p. 2) lembrava em longo texto que as “disputas e divergência de opiniões” ocorriam em todas as disputas ao Prêmio de Viagem da ENBA, mas que dessa feita tinham assumido maiores proporções, aumentando o “número dos desiludidos” e de protestos. Embora não visse da parte do júri intenção de prejudicar conscientemente o tal Bordon, ou qualquer outro concorrente para favorecer Fanzeres, o crítico expunha, com certa ironia, o que chamava de “razão poderosa” para premiar a obra deste último:

[...] segundo uma tradição da Escola, os quadros de figura devem ser preferidos aos de paisagem – sempre? Mesmo quando as figuras forem péssimas, e, ótima a paisagem? Provavelmente os júris hão de estabelecer, para isso, uma relatividade – como? Certos limites – quais? Algum critério especial – por quê? Enfim, é a tradição. Talvez o panorama macabro do Sr. Brocos não lograsse a admissão a este Salon, nele figura, decerto, porque tem figuras. [...]. É a tradição! E, nas Academias, a tradição é tudo. Note-se que estamos bem longe de formular qualquer juízo depreciativo ao “Judas” do Sr. Fanzeres. Apenas lamentamos que o Sr. Bordon não houvesse introduzido al-

---

pintora e aluna de Eliseu Visconti, na ENBA, Izolina Machado Fanzeres (1889-1931).

**7** João Batista Bordon (1882-1915), também aluno de João Batista da Costa e de Zeferino da Costa no curso livre da ENBA, conquistaria o Prêmio de Viagem em 1915, com o qual viajou para Madri (Espanha), falecendo nessa cidade durante o pensionato.

guns calungas nas suas belas paisagens, para vermos os dois artistas julgados em pé de igualdade.

A divergência de opiniões confirmava-se em matéria publicada também no *Jornal do Commercio* (21 set. 1912, p. 2), na qual o cronista João do Norte fazia largos encômios a Levino Fanzeres, “jovem pintor que bem mereceu o prêmio de viagem, por dois quadros, ambos bastante fortes, mas esperanças de obras mais completas”. Em rápida apreciação, destacava as “tonalidades esplêndidas” de *Crepúsculo* e a força da expressão de *Judas*, “apavorado, feroz no remorso incontido e no desespero sem limites”. Augurava também ao artista bom aproveitamento de seus dotes plásticos na Europa, para que retornasse “preparado para nos dar uma obra que marque seu tempo”. Finalizava a matéria lamentando não ver mais, no salão e no meio artístico brasileiro, a preocupação de executar quadros de gênero e históricos, “assuntos que lentamente se apagavam da pintura e da escultura. Os novos já não cuidam mais disso, procuram modelos outros, assuntos diferentes”, interesse que considerava “triste e preocupante”, por significar que a “nossa arte se desnacionaliza, foge à representação da história do país”.



Figura 3 – Levino Fanzeres, *Route de Senonches* (França), 1914. Óleo s/ela. 114 x 195 cm. Acervo Palácio Anchieta, Vitória, ES. Fotografia: Cristiane Decoté.

Em Paris, Fanzeres iria confirmar sua vocação de paisagista, não se mostrando indiferente ao impressionismo. Deslocava-se pelos arredores da cidade para pintar em contato com a natureza, na região de Senonches (Figura 3), intensificando a gama de cores e os efeitos luminosos, obtidos com uma matéria mais densa e pequenos toques do pincel, embora também pintasse figura humana (Figura 5).

Vale destacar, finalmente, no conjunto de matérias levantadas na imprensa carioca, outras questões em torno do XIX Salão e do Prêmio de Viagem: o olhar atento da crítica para a montagem inovadora da exposição, com paredes menos abarrotadas de pinturas, e sem os exageros de ornamentação e de “peças de gesso” das edições anteriores, valorizando assim os objetos artísticos apresentados; necessidade de maior empenho dos artistas por uma arte de caráter nacional, “mas sem pejos de chauvinismo” (MEDEIROS, 1912, p. 2), desvinculando-se da temática religiosa, mitológica ou histórica, e voltando-se para a natureza. Na concepção do articulista, isso possibilitaria atingir a almejada liberdade de pesquisa e de criação artística, atribuindo à natureza uma “interpretação, visão e sentimento” próprios. Houve, ainda, quem apontasse a necessidade de melhorar a qualidade de impressão e a diagramação dos catálogos do Salão.



Figura 4 – Levino Fanzeres, *Terra Virgem*, 1921. Óleo s/tela, 130 x 97 cm. Acervo: Pinacoteca do Estado de São Paulo. Disponível em: [brasilarteenciclopedias.com.br/nacional/fanzeres\\_levino02.htm](http://brasilarteenciclopedias.com.br/nacional/fanzeres_levino02.htm). Acesso em: 13 mar. 2020.



Se parece evidente no discurso romântico dos cronistas cariocas a afinidade com o discurso crítico de Baudelaire, ao discorrer sobre os salões de Paris de 1846 e 1856, que, segundo o poeta, foram os sinalizadores da “arte moderna”, por ele traduzida como a “descoberta da subjetividade na realidade”, que se desvela na “intimidade, espiritualidade, cor, aspiração ao infinito, expressos de todas as maneiras possíveis às artes” (BAUDELAIRE apud SYPHER, 1980, p. 64).

Nos discursos dos críticos cariocas há, como citado, posições tanto radicais quanto arrojadas, num leque que ia da necessidade de renovação do ensino artístico à extinção da ENBA. Algumas das premissas anteciparam as que seriam lançadas dez anos depois, com a realização da Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo: busca por uma arte de caráter nacional, voltada para a natureza exuberante e a realidade do país (Figura 4); maior investimento na exaltação da cor e na intensidade da luz, valores significativos para a atualização das gramáticas artísticas e o consequente desapego dos valores do passado. Para os cronistas, tal investimento acabaria refletindo na mudança do gosto e nas futuras escolhas do júri do Salão da ENBA.

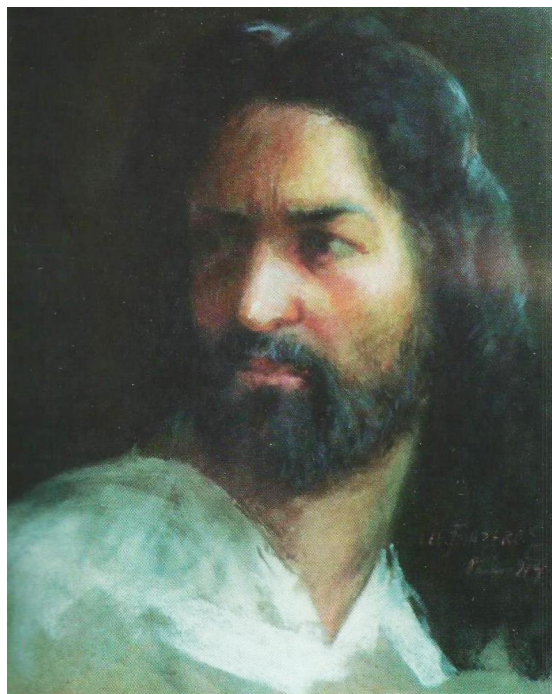


Figura 5 – Levino Fanzeres, *Tiradentes*, 1914 (Paris), pastel s/papel, 32 x 30 cm. Coleção Particular (Vitória, ES). Foto: Gese Miriam Loriato.

**Almerinda da Silva Lopes** possui doutorado em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica (PUC-SP) e Universidade de Paris I. Atua nos Programas de Pós-Graduação em Artes e em História da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). É pesquisadora de Produtividade do CNPq e autora de livros e outras publicações em História da Arte.

## REFERÊNCIAS

- AMADOR, B. Exposição Geral de Bellas-Artes. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 245, 1 set. 1912, p. 6.
- AMADOR, B. Bellas-Artes. O Salão de 1912. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 4, 14 e 17 set. 1912, p. 5, 4 e 5 (respectivamente).
- CY. No “Salon”. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro 17, 19 e 20 set. 1912, p. 2 (Edição da tarde)
- O SALON de 1912 e o prêmio de viagem. Uma palestra com Levino Fanzeres, o jovem e laureado artista da “Visão”. (Entrevista concedida a articulista não identificado). *Época*, Rio de Janeiro, n. 5, 18 set. 1912, p. 1.
- LOPES, A. da S. *Arte no Espírito Santo: do século XIX à Primeira República*. Vitória: Gráfica e Editora A1, 1997.
- MEDEIROS, M. de. Artistas Nacionais. *A Época*, Rio de Janeiro, 8 set. 1912, p. 2.
- NORTE, J. do. Bellas-Artes. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 21 set. 1912, p. 2 (Edição da Tarde).
- NOTAS de Arte: Exposição Geral de Bellas-Artes. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 19 set. 1912, p. 8.
- SYPHER, W. *Do Rococó ao Cubismo na arte e na literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

# O ARTISTA ATRAVÉS DO SEU ATELIÊ: RODOLFO AMOEDO EM PARIS NO FINAL DO SÉCULO XIX<sup>1</sup>

*Natália dos Santos Nicolich*

## RESUMO

A representação do ateliê se constitui em um tema por excelência na arte do século XIX por suscitar questões acerca do artista, da criação e das relações sociais que envolvem esse ambiente, assuntos que vêm recebendo atenção dos pesquisadores em diversos países. Destacando a necessidade de partir do estudo das obras de arte e observando as poucas referências nacionais sobre a representação do artista através do seu ateliê, este artigo se propõe a explorar, por meio de uma leitura da aquarela *Ateliê do artista em Paris*, a situação de Rodolfo Amoedo enquanto pensionista na Europa e sua atuação como artista no contexto do final do século XIX.

## PALAVRAS-CHAVE:

Ateliê; artista; século XIX; representação.

À primeira vista, a aquarela *Ateliê do artista em Paris* (Figura 1) impressiona pela técnica apurada, pela atenção na descrição do ambiente e pela suavi-

---

**1** Este artigo apresenta alguns dos resultados parciais da pesquisa de dissertação em andamento no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), orientada pela profa. dra. Ana Cavalcanti, com o título *A representação do ateliê “vazio” na pintura brasileira entre o final do século XIX e início do século XX*.

dade das cores, em tons de azul e cinza. É um interior em que não se veem porta nem janela, concentrando objetos e mobiliário num espaço exíguo entre a parede e o espectador. Talvez por conta da técnica escolhida, não há muito detalhamento e o aspecto tátil dos objetos recebeu pouco destaque, embora seja possível identificar alguns materiais e itens pelo período em que a obra foi feita e pelo que foi sugerido na representação. É curioso notar que não há cavalete, paleta nem telas, apesar de ser o ateliê de um pintor, e, por outro lado, há uma quantidade considerável de estudos e esboços a lápis, *fusain* ou aquarela.

Alguns dos desenhos aqui representados pendurados na parede do ateliê de Amoedo já foram identificados por Laura Abreu (2019) como a cópia de *A Última Ceia*, que seria de Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770), o retrato de Décio Villares (1851-1931) e um desenho de figura feminina pertencente ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), do Rio de Janeiro. Aliás, é nesse mesmo museu que se encontra esta aquarela e diversos outros estudos de Amoedo, incluindo paisagens, naturezas-mortas, projetos decorativos para interiores. A diversidade de estudos do artista preservada nesse museu indica, assim como os objetos na representação do seu ateliê, que Amoedo se dedicou com afinco ao aperfeiçoamento da sua técnica e do seu olhar artístico sobre os mais diversos temas.



Figura 1 – Rodolfo Amoedo (1857-1941). *Ateliê do artista em Paris, 1883*. Aquarela sobre cartão, 56,8 x 77 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

O fato de ser possível reconhecer uma cópia de pintura de um mestre antigo no ateliê de Amoedo revela como essa prática permanecia importante no seu cotidiano de estudante na França, fazendo parte de suas obrigações enquanto pensionista da Academia. Além da produção original do artista, que devia ser enviada para avaliação e manutenção dos estudos na Europa, a cópia de estampas e quadros de mestres consagrados da pintura era também uma tarefa, ou mesmo uma recomendação para o aperfeiçoamento do pintor (PEREIRA, 2010). Outro registro de método de ensino presente no ateliê é a moldagem no canto superior esquerdo da aquarela, também identificada por Laura Abreu (2019) como uma figura de Prometeu. Fernanda Pitta (2017) aponta como as esculturas de formas humanas no ateliê poderiam indicar a relevância do desenho na formação dos artistas oitocentistas, na medida em que essas peças auxiliavam nos estudos anatômicos, de proporção, claro-escuro etc. No ateliê de Amoedo, a exibição de tantos desenhos, muitos deles incluindo figuras humanas, juntamente com uma peça de gesso, reforça essa primazia do desenho na criação artística. Por outro lado, a figura de Prometeu e seu trágico destino também nos leva a sugestões mais simbólicas, no sentido de que a sua história está relacionada à condição humana e os conflitos presentes na construção do conhecimento e da cultura.

O retrato de Décio Villares<sup>2</sup>, por sua vez, não é um elemento estranho no ateliê, pois Amoedo tinha amizade e uma grande admiração por esse artista. Em entrevista a Angyone Costa (1927, p. 62), por exemplo, Amoedo declarou que Villares era “o maior pintor brasileiro”. A relação entre os dois artistas também pode ser vista em dois quadros nos quais Amoedo retrata Décio Villares visitando o seu ateliê<sup>3</sup>, talvez o mesmo representado na aquarela, visto que alguns

---

**2** Para aprofundamento da discussão sobre retratos de artistas em ateliês feitos por seus contemporâneos, ver GOMES, Natália Cristina de Aquino. *Retrato de artista no ateliê: a representação de pintores e escultores pelos pincéis de seus contemporâneos no Brasil (1878-1919)*. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Universidade Federal de São Paulo, São Paulo, 2019.

**3** Neste artigo, optamos por indicar apenas os links para conferência das obras citadas, com exceção apenas daquela em análise. Assim, os referidos retratos são: Rodolpho Amoêdo (1857-1941). *Retrato do pintor Décio Villares*, 1882. Óleo s/ tela, 78,8 x 59cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Rodolfo\\_Amoedo\\_-\\_Retrato\\_do\\_pintor\\_D%C3%A9cio\\_Vilares.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Rodolfo_Amoedo_-_Retrato_do_pintor_D%C3%A9cio_Vilares.jpg). Acesso em: 24 jan. 2020; e Rodolpho Amoêdo (1857-1941). *Décio Villares visitando o atelier do artista em Paris*, 1883. Óleo s/tela, 78 x 60 cm. Coleção Particular. Disponível em: <https://www.miguelsalles.com.br/peca.asp?Id=2758049>. Acesso em: 24 jan. 2020.

elementos se repetem nas três obras. A cadeira presente nos dois retratos é muito semelhante àquela que vemos retratada no *Atelier do artista em Paris*, à esquerda do sofá; e o pote com pincéis que está sobre o sofá também pode ser visto no retrato em que Villares aparece analisando os esboços de Amoedo, próximo a um pequeno desenho de nu feminino semelhante à *Marabá*<sup>4</sup>.

Amoedo não é considerado um pintor paisagista, mas em seu ateliê há muitos estudos de paisagem, às vezes “habitados” por figuras humanas, mas que remetem a uma percepção especial da natureza e do espaço urbano por parte do artista. No acervo do MNBA também há diversos estudos de paisagens, parte deles realizados na Europa<sup>5</sup>. Alfredo Galvão (1952) informa que, posteriormente, Rodolfo Amoedo foi professor de Pintura de Paisagem na Academia num período curto, entre outubro de 1889 e maio de 1890. Mesmo que a paisagem não fosse seu tema predileto, ela esteve presente em diversas de suas obras mais famosas, como a já referida *Marabá* e *O Último Tamoio*<sup>6</sup>, que, aliás, é do mesmo ano que a aquarela do ateliê parisiense.

Citamos anteriormente o pote sobre o sofá, em cujo interior há pincéis e uma ventarola. Esses dois objetos – o pote e a ventarola – acrescentam um valor exótico ao ateliê de Amoedo, uma vez que representam elementos de uma cultura não europeia. O leque de formato fixo, ou seja, não dobrável, e o desenho feminino que decora o pote se aproximam de formas da arte e cultura japonesa. Também no retrato *Décio Villares visitando o ateliê do artista em Paris* é possível notar uma sombrinha ao estilo japonês pendurada próximo à janela, trazendo tons mais vibrantes para o interior do ateliê. Objetos com inspiração oriental foram bastante comercializados na França durante o século XIX, especialmente para fins decorativos em espaços domésticos. Para Amoedo, talvez mais do que objetos de decoração, poderiam ser também adereços para outras composições,

---

**4** Rodolpho Amoêdo (1857-1941). *Marabá*, 1882. Óleo s/ tela, 151,5 x 200,5 cm, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/marab%C3%A1/BgF5aw2PG0C2rA?hl=pt-BR>. Acesso em: 4 mar. 2020.

**5** Algumas obras do artista podem ser consultadas através do Google Arts & Culture, no link: <https://artsandculture.google.com/entity/rodolfo-amoedo/m04n2qzv?categoryId=artist&hl=pt-BR>. Acesso em 4 mar. 2020.

**6** Rodolpho Amoêdo (1857-1941). *O Último Tamoio*, 1883. Óleo s/ tela, 180 x 260 cm, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/the-last-tamoio/eAHLj8fNwqTSJw?hl=pt-BR>. Acesso em: 4 mar. 2020.

como retratos e nus femininos, tal como *Estudo de Mulher*<sup>7</sup>. A presença desses elementos na pintura poderia criar uma identificação com o público burguês e seus lares repletos de objetos exóticos, bibelôs e tapeçarias, servindo como referência de elegância e bom gosto.

Outros elementos dessa aquarela que valem uma breve observação são: a estante com livros, de cores azul e branco sem inscrição legível nas lombadas; e a pasta com desenhos à frente do sofá, na qual podemos distinguir apenas um, em que uma figura feminina com vestido claro está numa paisagem campestre. Há a possibilidade de que alguns desses livros na estante de Amoedo sejam catálogos de salões parisienses, indicando que o artista acompanhou as exposições enquanto esteve na Europa, ou então volumes sobre estética e prática pictórica. De modo geral, os livros representam o conhecimento que cerca os indivíduos, as referências que baseiam o seu pensamento, integrando-os num contexto cultural mais amplo (FRIED, 2002). Isoladas, a pasta com desenhos e a estante com livros remetem a um estudo de Edgar Degas, *Bookshelves, Study for "Edmond Duranty"*, de 1879<sup>8</sup>. Nesse desenho, Degas esboça os livros na estante ao fundo, com uma pilha de papéis em primeiro plano, sem especificar os títulos que cercam o cotidiano do escritor francês. A execução de um esboço com esses objetos, sem a figura de Duranty, sugere como eles são tão importantes quanto o retrato para a composição do quadro. Na representação do ateliê de Amoedo, os objetos do cotidiano assumem o papel principal devido à ausência de personagens.

Com essas observações iniciais sobre a obra *Ateliê do artista em Paris*, é possível estabelecer algumas ideias acerca do artista brasileiro em formação na Europa e seu cotidiano. Na dinâmica do trabalho artístico explicitada pelos diversos desenhos, nas formas dos objetos que decoram o ateliê e na composição harmônica dos elementos na superfície do papel, temos sugestões que expressam a *persona* do artista em constante trabalho e aperfeiçoamento. É verdade que, tratando-se de uma obra artística, dificilmente poderíamos separar o que de fato é real e o que é construído na representação,

---

**7** Rodolpho Amoêdo (1857-1941). *Estudo de mulher*, 1884. Óleo s/ tela, 150 x 200 cm. Disponível em: [https://artsandculture.google.com/asset/estudo-de-mulher/QQFb6\\_cKm65th-g?hl=pt-BR](https://artsandculture.google.com/asset/estudo-de-mulher/QQFb6_cKm65th-g?hl=pt-BR). Acesso em: 4 mar. 2020.

**8** Edgar Degas (1834-1917). *Bookshelves, Study for "Edmond Duranty"*, 1879. Desenho com giz sobre papel, 46,9 x 30,5 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York City, EUA. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/336788>. Acesso em: 4 mar. 2020.

o que o artista revela e o que constrói acerca da própria imagem, através do ateliê. Entretanto, seja esse aspecto do ateliê uma cópia do real ou não, ainda é resultado do trabalho de um artista dentro de um contexto específico da sua carreira. Assim, vale ressaltar alguns pontos sobre o artista e o momento de realização da obra *Ateliê do artista em Paris*.

Rodolfo Amoedo foi à Europa como pensionista do governo brasileiro, depois de vencer o Prêmio de Viagem da Academia de Belas Artes com a obra *O sacrifício de Abel*<sup>9</sup>, em 1878. No ano de 1882, expôs sua *Marabá* no *Salon* de Paris e, em 1883, o seu quadro *O Último Tamoio* e a aquarela do ateliê foram expostos no mesmo evento, esta, porém, na seção de desenhos. Quando entrevistado muitos anos depois, Amoedo recorda que o período de estudos em Paris foi uma época de muito trabalho: “Indo cêdo para a Europa, passei nove annos em Paris. Trabalhei estudei, completei o curso. Pintadas algumas telas, voltei. Aqui tenho luctado, resistido.” (COSTA, 1927, p. 60).

Amoedo também foi identificado na crítica de sua época como um artista interessado nas questões técnicas, materiais e até de conservação da pintura, experimentando com aquarela, têmpera e óleo. Quando professor, propunha aos seus alunos a prática em mais de uma técnica ao longo do curso, para que pudessem optar por aquela que melhor se ajustasse às suas ambições (AMOÊDO, 1933 *apud* VALLE; DAZZI, 2020). De fato, hoje conhecemos trabalhos feitos por Amoedo em diversas superfícies, dimensões, materiais e técnicas, desde ilustrações e trabalhos gráficos para revistas até grandes painéis decorativos e quadros.

Na historiografia brasileira, principalmente aquela da geração modernista, Amoedo foi lembrado como representante do academicismo, ou pelo menos do que se julgava ser mais “tradicional” na pintura do século XIX. A precisão no desenho, o equilíbrio da composição estruturada, o acabamento liso da superfície da tela, características vistas nos seus quadros mais conhecidos, parecem expressar os princípios básicos do ensino artístico no âmbito da Academia. Isso, aliado a relatos sobre a postura severa e pouco receptível do artista, que, para os críticos do início do século XX, ressoava em suas figuras consideradas pouco expressivas, “sem emoção” (CARDOSO, 2008),

---

**9** Rodolpho Amoêdo (1857-1941). *O sacrifício de Abel*, 1878. Óleo sobre tela, 116,5 x 89,5 cm, Museu D. João VI, Rio de Janeiro. Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rodolfo\\_Amoedo\\_-\\_O\\_sacrif%C3%ADcio\\_de\\_Abel.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rodolfo_Amoedo_-_O_sacrif%C3%ADcio_de_Abel.jpg). Acesso em: 19 mar. 2020.



contribuiu para a imagem de um mestre rígido e correto na sua arte, ideia que permaneceria até as recentes iniciativas de revisão historiográfica.

Esses três aspectos sobre Rodolfo Amoedo podem ser observados a partir do que/de como foi representado em seu ateliê: o número de livros e desenhos mostram um artista dedicado ao trabalho, estudioso em seu ofício, aplicado no desenho e numa variedade de temas e técnicas artísticas. A própria organização do ateliê, onde, mesmo nesse canto repleto de elementos, é possível distinguir uma racionalidade na disposição de objetos, cores, formas, tornando-os aprazíveis ao espectador. Mesmo a presença de materiais diversos, como indicado pelas texturas dos assentos das cadeiras, do sofá, tecidos, ventarola, exemplifica a habilidade técnica e o domínio do artista na representação das coisas. Com isso, o ateliê pode ser entendido como uma espécie de “retrato ausente” do artista, se considerados os aspectos do indivíduo e do profissional que nele vivia.

A concepção do ateliê como um retrato pode ser encontrada na literatura do século XIX, especificamente a francesa, na descrição sempre atenta dos ambientes de trabalho às vezes antes mesmo do próprio personagem artista aparecer. Passagens dos contos de Honoré de Balzac e de romances dos irmãos Goncourt, por exemplo, utilizam desse artifício, estimulando o imaginário dos leitores com detalhes sobre a iluminação, a quantidade e a variedade de elementos. Os críticos, que cada vez mais frequentavam os ateliês em busca de notas para seus textos, também dedicavam descrições sobre a organização do ateliê, as características dos objetos, por vezes, relacionando-os com a personalidade do artista<sup>10</sup>. Conhecer o ateliê se tornaria uma tarefa essencial para a compreensão de um artista e de sua obra, assim como as regiões geográficas explicariam as espécies de plantas e animais que nelas habitam. Assim, autores como Hippolyte Taine (1828-1893) e o crítico Albert Wolff (1825-1891) são frequentemente lembrados nas pesquisas sobre o ateliê e sua relação com o artista no século XIX. Sobre a dimensão do ateliê como retrato do artista, o historiador da arte Philippe Junod esclarece:

---

**10** Em *A vida e a obra de Eugène Delacroix*, Charles Baudelaire (2008, p. 83-122) nota como no ateliê de Delacroix não há objetos velhos ou que evidenciem um caráter duvidoso do artista; pelo contrário, valoriza a presença de estudos e cópias, além da luz “tênue e suave” que convidava ao recolhimento. Uma visão romântica do artista entregue ao trabalho constante e longe das distrações do mundo, explicitada na visão do crítico sobre o ateliê.

Com um duplo valor metafórico e metonímico, passando da classificação de decoração ou de fundo para a de modelo ou tema, o ateliê pode então falar na ausência do seu ocupante, como evidenciado pelo advento de novos gêneros pictóricos no século XIX: o ateliê vazio, ou o canto do ateliê. A moldura, o mobiliário, os objetos, são carregados por uma espécie de delegação emocional, para sugerir a presença fora de campo, ou simbólica, do artista. [...] Um verdadeiro autorretrato in absentia, o ateliê encarna assim o gênio do lugar, em todos os sentidos da palavra. (1994, p. 90, tradução nossa)<sup>11</sup>

Diante dos debates acerca da definição e das práticas artísticas – que no Brasil se intensificaram a partir das últimas décadas do século XIX –, cada vez mais os artistas buscaram se afirmar individualmente, o que incluía a divulgação da sua imagem e do seu modo trabalho, às vezes representados pelo ateliê. Essa tendência, que já vinha se desenvolvendo na Europa desde o início dos anos 1800, parece se dividir entre a postura do profissional que reivindica o reconhecimento e o respeito da sociedade, e a valorização das personalidades individuais, que se apresentam como dados singulares na compreensão da obra de arte<sup>12</sup>. Quando consideramos essa necessidade de afirmação, que decorre um processo de autoconhecimento do artista, entendemos que a representação de um ateliê vazio se apresenta como um tipo diferente de retrato, na medida em que destaca o espaço e seus objetos no lugar da própria aparência. Assim, por mais que a personalidade de Amoedo esteja presente no ateliê, permeando tanto o trabalho pictórico quanto a seleção dos itens que compõem a aquarela, é, antes de tudo, o trabalho cotidiano que define a arte do

---

**11** “Investi d’une double valeur métaphorique et métonymique, passant du rang de décor ou de fond à celui de modèle ou de sujet, l’atelier peut alors parler en l’absence de son occupant, comme en témoigne l’avènement de genres pictoriaux nouveaux au XIXe siècle: l’atelier vide, ou le coin d’atelier. Le cadre, l’ameublement, les objets y sont chargés, par une sorte de délégation affective, de suggérer la présence hors champ, ou symbolique, de l’artiste. [...] Véritable autoportrait in absentia, l’atelier incarne ainsi le génie du lieu, à tous les sens du terme.” (JUNOD, 1994, p. 90).

**12** A questão da imagem do artista e do ateliê no século XIX, tanto na Europa quanto no Brasil, tem despertado o interesse dos pesquisadores em diversas áreas nas últimas décadas, com importantes contribuições. Ver, por exemplo: VALLE, Arthur et al. *Oitocentos*: tomo IV. O ateliê do artista. Rio de Janeiro: CEFET, 2017; e a edição da revista *Perspective L’atelier*, de 2014; e o artigo BONNET, Alain. La transfiguration de l’artiste. In: BONNET, Alain. (dir.). *L’artiste en représentation*: images des artistes dans l’art du XIXe siècle. Lión: Fage Editions, 2012, pp. 7-21.

artista, orientado pelos grandes mestres, rodeado pelos objetos que refletem a cultura do século XIX e pelos seus exercícios de desenho que testemunham o interesse pelos temas mais diversos. A aquarela do *Atelier do artista em Paris* retrata o que um pensionista brasileiro na Europa propõe acerca do que é a arte e de qual é o seu papel como artista nesse contexto.

Através da representação desse espaço e dos objetos que o compõem, Amoedo se reconhece como artista e assim se apresenta, de modo que a tomada do ateliê como motivo para a arte atesta a sua familiaridade com o papel que desempenha diante da sociedade. Como dissemos, em 1883 Rodolfo Amoedo ainda era um jovem pensionista, mas já se encontrava em Paris havia alguns anos, tendo participado do Salão no ano anterior. Então, observa no canto do seu ambiente de trabalho pessoal o reflexo das oportunidades esperadas e das expectativas que alimentava sobre ser um artista. Ao se ausentar do espaço da representação, Amoedo se coloca como observador, evidenciando que o que de fato importa nesse momento é a arte que tem no ateliê o seu lugar de excelência, antes mesmo da sua própria imagem aparecer. Ter um ambiente de trabalho, mesmo que nem sempre nas condições mais ideais, estabelece a profissão “artista” daquele indivíduo diante da sociedade. A posse do ateliê no plano artístico é um gesto simbólico, *memento vivi* registrado permanentemente na aquarela, que ficaria guardada na coleção particular do artista até o momento de sua morte.

Desse modo, podemos argumentar que a representação do ateliê de Rodolfo Amoedo oferece sugestões sobre esse artista e sua prática cotidiana como pensionista do governo brasileiro em Paris, mas também sugere a existência de uma reflexão sobre o lugar do artista e a definição da arte. A leitura da obra do *Atelier* sob a perspectiva de identificação com o artista proporciona, de um lado, refletir sobre a realidade que o cercava; de outro, coloca o desafio de separar o que é simbólico e o que é funcional na representação do ateliê (JUNOD, 1994). Se o ambiente de trabalho do artista assume a posição central da pintura, capaz de revelar algo, passa a ser tanto o significado quanto o símbolo. O artista, através da representação do seu ateliê, explora o lugar, suas características e seus objetos, mas também conhece a si mesmo pelo ambiente que elabora na sua prática cotidiana. O ateliê é concebido então como um exemplo da autoconsciência do artista no final do século XIX, enquanto indivíduo e profissional, vivenciando as diferentes realidades dessa atividade entre os contextos da França e do Brasil.

**Natália dos Santos Nicolich** é mestranda em História e Crítica de Arte no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), bolsista CNPq, orientada pela prof. dra. Ana Cavalcanti. É licenciada em Artes Visuais pela Universidade do Grande Rio (Unigranrio Caxias), com MBA em História da Arte pela Universidade Estácio de Sá (2017).

## REFERÊNCIAS

- ABREU, L. O ateliê do artista como lugar dos processos de criação. In: PINACOTECA de São Paulo. *Trabalho de artista: imagem e autoimagem (1826-1929)*. Catálogo de Exposição. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.
- BAUDELAIRE, C. A vida e a obra de Eugène Delacroix. In: BAUDELAIRE, C. *Escritos sobre arte*. São Paulo: Hedra, 2008. p. 83-122.
- BONNET, A. La transfiguration de l'artiste. In: BONNET, A. (dir.). *L'artiste en représentation: images des artistes dans l'art du XIXe siècle*. Lión: Fage Editions, 2012. p. 7-21.
- CARDOSO, R. *A arte brasileira em 25 quadros [1790-1930]*. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- COSTA, A. *A inquietação das abelhas*. O que pensam e o que dizem os nossos pintores, escultores, architectos e gravadores, sobre as artes plásticas no Brasil. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & Cia., 1927.
- FRIED, M. Two Bookcases. In: FRIED, M. *Menzel's Realism: Art and Embodiment in Nineteenth-century Berlin*. New Haven: Yale University Press, 2002, pp. 1-4.
- GALVÃO, A. *Subsídios para a história da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes: diretores e professores*. Rio de Janeiro: Universidade do Brasil, 1952.
- JUNOD, P. L'atelier comme autoportrait. In: GRIENER, Pascal; SCHNEEMANN, Peter J. *Künstlerbilder – Images de l'artiste*. Colloque Du Comité International d'histoire de l'art (Berne, 1994). Lausanne: P. Lang editor, 1998, p. 90.

- PEREIRA, S. G. A sincronia entre valores tradicionais e modernos na Academia Imperial de Belas Artes: os envios de Rodolfo Amoedo. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 12, n. 20, p. 85-94, jan.-jun. 2010.
- PITTA, F. O jabuti e a paleta: o ateliê e o artista em Almeida Junior. *Concinnitas*, n. 30, ano 18, vol. 1, p. 123-151, dez. 2017.
- VALLE, A.; DAZZI, C. (orgs.). *Rodolpho Amoêdo*: Manuscrito sobre os processos materiais no ensino da pintura datado de 1933. Transcrito do original pertencente ao Acervo Arquivológico do Museu D. João VI/Escola de Belas Artes/UFRJ. Notação 4811, 5p. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/txt\\_artistas/amoedo\\_pm.htm](http://www.dezenovevinte.net/txt_artistas/amoedo_pm.htm). Acesso em: 6 mar. 2020.
- VALLE, A. *et al.* (orgs.). *Oitocentos: tomo IV*. O ateliê do artista. Rio de Janeiro: CEFET, 2017.

# ZEFERINO DA COSTA, SEBASTIÃO VIEIRA FERNANDES E A IGREJA DA CANDELÁRIA: UM CAPÍTULO DA HISTÓRIA DA ARTE A SER REVISTO

*Sandra Makowiecky*

*Marco Antônio Baptista*

## RESUMO:

O objeto central da comunicação é o catarinense Sebastião Vieira Fernandes (Desterro, 1866 – Rio de Janeiro, 1943), pintor que foi estudante da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), restaurador da pinacoteca da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) e professor do Liceu de Artes e Ofícios, artista que infelizmente é pouco lembrado ou comentado na atualidade. Uma vez no Rio de Janeiro, Sebastião começa seus estudos no Liceu de Artes e Ofícios, mantido pela Sociedade Propagadora das Belas Artes (SPBA). Lá ganha prêmios e medalhas, ano após ano, algumas diretamente das mãos do Imperador, e em alguns anos sua nova escola torna-se a Academia Imperial de Belas Artes (AIBA). No Liceu, a trajetória de Sebastião se estende para além de aluno, torna-se professor dessa instituição por grande parte de sua vida, ao lado de Victor Meirelles e outros. Foram muitas as honrarias adquiridas por Sebastião desde seus primeiros anos no Liceu de Artes e Ofícios e na AIBA como aluno laureado, através de prêmios em salões, medalhas e menções honrosas. Participou do disputado concurso para o Prêmio de Primeira Ordem, ou Prêmio Viagem, desde o surgimento da AIBA, realizado em 1887, no qual Sebastião foi um dos concorrentes ao

lado de Belmiro de Almeida, Antônio Raphael Pinto Bandeira, Francisco Hilarião Teixeira da Silva, Manoel Teixeira da Rocha, Oscar Pereira da Silva e Eduardo de Sá. Aquela que seria a maior gratificação conferida a um artista, o Prêmio Viagem, foi sua maior desilusão, pois, devido ao fim da monarquia, Sebastião não usufruiu do benefício. Após seu afastamento da vida acadêmica, na Igreja da Candelária o artista encontrou uma nova oportunidade. Essa igreja, uma das principais da cidade do Rio de Janeiro, poderia vir a ser uma das mais belas superfícies para deixar a assinatura na história das artes no Brasil. A participação de Sebastião vai muito além daquilo que os livros contam. Sebastião teria parte importante na pintura da decoração da Igreja da Candelária no Rio de Janeiro, em especial a pintura dos seis painéis no teto da igreja. Historicamente a feitura desses painéis é atribuída única e exclusivamente a Zeferino da Costa, seu professor, cabendo a seus auxiliares, dentre os quais Sebastião, atividades menores. Boiteux (1944) e principalmente Guimarães (1977) discordam da historiografia oficial. Resta dar visibilidade a um episódio e a um artista que ficou de certa forma esquecido na historiografia da arte, não obstante sua trajetória totalmente dedicada a ela.

#### PALAVRAS-CHAVE:

Zeferino da Costa; Igreja da Candelária; Sebastião Vieira Fernandes; relação aluno e professor na ENBA; Santa Catarina nas Belas Artes.

#### ALUNO, PROFESSOR, ARTISTA, RESTAURADOR

O pintor catarinense Sebastião Vieira Fernandes (Desterro, 1866 - Rio de Janeiro, 1943), aluno da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), restaurador da Pinacoteca da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) e professor do Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, infelizmente, é pouco lembrado (Figura 1). Descreveremos sua formação, sua atuação como professor, aluno, artista e restaurador da Pinacoteca da ENBA, tentando trazer luz a um capítulo da nossa historiografia, envolvendo Zeferino da Costa, Sebastião Vieira Fernandes e a Igreja da Candelária.

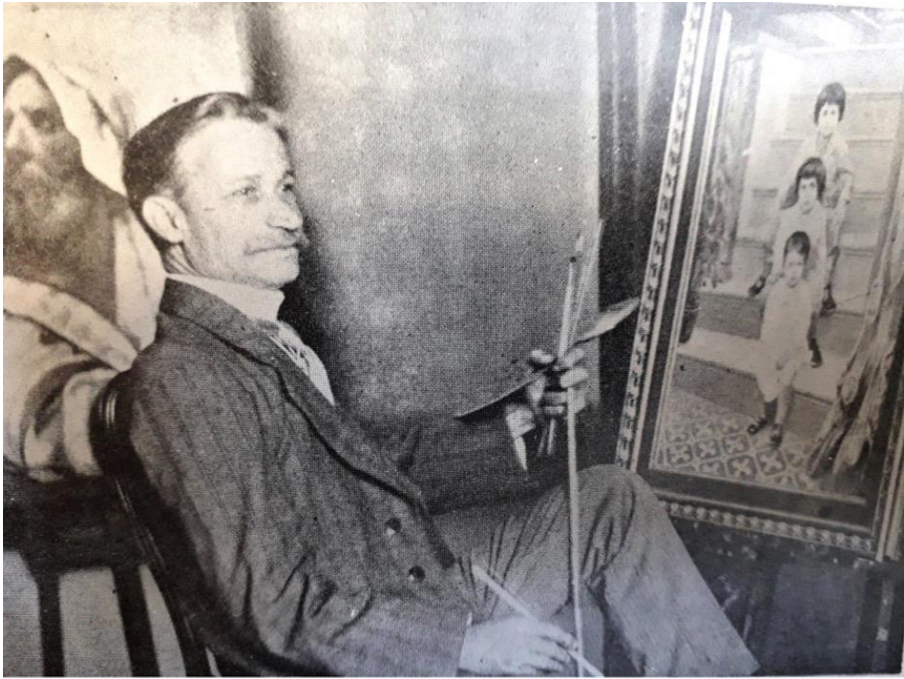


Figura 1 – Foto de Sebastião Viera Fernandes.

Fonte: Freire (1916, p. 411).

Sua produção foi vasta, abrangendo pinturas históricas, cenas bíblicas, muitos retratos e cópias de obras famosas, como *A Primeira Missa*, *Batalha dos Guararapes*, ambas de Victor Meirelles, *Batalha do Avaí*, de Pedro Américo (Figura 2).



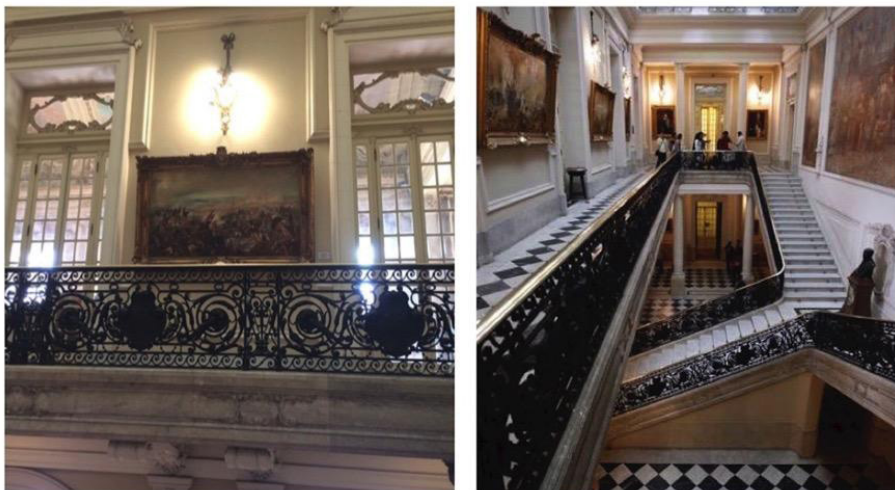


Figura 2 – Sebastião Vieira Fernandes. *Cópia da Batalha do Avaí*, de Pedro Américo. s/d. Óleo s/tela.

2,00 x 1,10 m. Palácio Pedro Ernesto – Câmara Municipal do Rio de Janeiro.

Fonte: Acervo dos autores.

Partindo de Boiteux (1944) e Argeu Guimarães (1977), diplomata e sobrinho-neto do artista, como fontes básicas para a compreensão da história de Sebastião, sabemos que, devido ao apoio familiar, foi possível ao jovem catarinense, aos 14 anos, dar início à sua formação artística. Na AIBA, a proximidade entre Sebastião Fernandes e Victor Meirelles está muito além da relação mestre-discípulo, mostrando um relacionamento muito próximo entre os dois pintores catarinenses e os cuidados de Meirelles com Sebastião, como de um pai ao filho (GUIMARÃES, 1977, p. 10).

Uma vez no Rio de Janeiro, Sebastião começa seus estudos no Liceu de Artes e Ofícios, depois sua nova escola torna-se a AIBA. No Liceu, a trajetória de Sebastião se estende para além de aluno, torna-se professor dessa instituição por grande parte de sua vida, ao lado de Victor Meirelles e outros. Foram muitas as honrarias adquiridas por Sebastião desde seus primeiros anos no Liceu de Artes e Ofícios e na AIBA como aluno laureado, através de prêmios em salões, medalhas e menções honrosas. Recebeu a maior honraria conferida a um artista, o Prêmio Viagem, que não se concretizou, devido ao fim da monarquia, impossibilitando ao artista de usufruir o benefício. Sua participação vai muito além daquilo que os livros contam. Sebastião teria parte importante na pintura da decoração da Igreja da Candelária no Rio de Janeiro, em

especial a pintura dos seis painéis no teto da igreja. Historicamente a feitura desses painéis é atribuída única e exclusivamente a Zeferino da Costa, cabendo a seus auxiliares, dentre os quais Sebastião, atividades menores. Boiteux (1944) e principalmente Guimarães (1977) discordam da historiografia oficial e contam fatos e declarações que colocam Sebastião Vieira Fernandes não somente como auxiliar, mas como coautor das pinturas dos painéis citados. As declarações de Argeu Guimarães são contundentes, pois, quando jovem, ao lado do tio-avô Sebastião Fernandes, foi ele testemunha ocular de fatos envolvendo as pinturas da Candelária. Os depoimentos contrariam a campanha de divulgação em jornais, segundo a qual Zeferino realizou as pinturas e posteriormente as restaurou, mesmo sofrendo gravemente de uma paralisia que o impedia de movimentar-se. Além de pintor e professor, Sebastião foi o último restaurador oficial da ENBA, atuando por 16 anos (CASTRO, 2013 p. 92), iniciando sua atividade na pinacoteca em 1918 e permanecendo até sua aposentadoria em 1934. Em 1937 o governo separou a pinacoteca da ENBA, criando o Museu Nacional de Belas Artes.

A pesquisa pelas obras de Sebastião tem seu ponto de partida na realizada por Boiteux (1944, p. 41), especificando obras e locais onde se encontraram, porém, devido às novas possibilidades de acesso a arquivos digitalizados pela Biblioteca Nacional, foi possível ampliar esse número. Sebastião produziu inúmeros trabalhos, muitos retratos e temas variados, mas muito pouco chegou até nós. O autor lista 28 pinturas de Sebastião, das quais muitas ele havia contemplado pessoalmente. Até o presente momento, a lista se ampliou para mais de 50 obras, sendo estas apenas aquelas citadas e nominadas em livros e jornais da época.

Muitos nomes de obras foram encontrados, e até o momento 14 (quatorze) pinturas foram registradas em Florianópolis e no Rio de Janeiro, sendo 3 (três) pinturas no Museu Histórico de Santa Catarina – Florianópolis, 7 (sete) no Liceu de Artes e Ofícios – RJ, 2 (duas) na Igreja de S. José – RJ, 1 (uma) no Museu Nacional de Belas Artes – RJ, 1 (uma) na Câmara de Vereadores do RJ (figura 2) e 1 (uma) em Niterói – RJ, no Museu Antônio Parreiras. Outras 5 (cinco) imagens podem ser vistas por meio de reprodução em livros e na internet.

A lista de trabalhos realizados pelo artista é longa, porém o que persiste ainda hoje em espaços dedicados à memória da arte é irrisório. Na Pinacoteca da ENBA, onde o artista trabalhou por anos como restaurador, não há registro de obras. Em contato com instituições onde se encontravam obras de Sebastião Fernandes ainda no início do século XX, tivemos resposta negativa quanto à existência de pinturas do artista em seus acervos, como foi o

caso do Museu D. João VI, e localizamos apenas um autorretrato no Museu Nacional de Belas Artes. Este é um fato até inusitado pois, em levantamento inicial de pesquisa, pensou-se que essas instituições deveriam acolher mais obras dele, considerando os registros existentes. A pintura realizada para o concurso de 1887, cuja temática era a flagelação de Cristo, segundo Boiteux, estaria de posse da ENBA, porém seu paradeiro é desconhecido. Estavam relacionados como posse da ENBA: *Flagelação de Cristo, Traição de Judas e Jeremias contemplando a destruição de Jerusalém*.

## ZEFERINO DA COSTA, SEBASTIÃO VIEIRA FERNANDES E A IGREJA DA CANDELÁRIA – UM CAPÍTULO A SER REVISTO

Localizada no centro da cidade carioca, a Igreja da Candelária (Figura 3) abriga uma série de obras significativas para a arte nacional. Zeferino da Costa realizou a decoração interna da igreja, o que lhe rendeu muito prestígio, e por esse trabalho seu nome é enaltecido entre os grandes artistas nacionais.



Figura 3 – Igreja da Candelária, Rio de Janeiro. 2019.

Fonte: Acervo dos autores.

No prefácio escrito por Ernesto da Cunha Araújo Viana para o livro de Zeferino da Costa *Mecanismos e proporções da figura humana*, encontramos uma declaração da grandiosidade dessas pinturas:

A composição não tem rival no Rio de Janeiro, quanto à magnitude dos assuntos tratados com técnica magistral, quanto às reconstituições arqueológicas constantes dos painéis da nave; quanto às difi-

culdades de perspectivas vencidas nas concavidades e curvaturas dos tetos, naturalmente por estudos prévios em cartões, onde Zeferino da Costa seguiu à risca as lições dos maiores mestres da Pintura Histórica. (VIANA, 1956, p. 17)

Argeu Guimarães identificou a importância da realização dessa obra dizendo que para a consolidação de Zeferino “[...] os painéis lhe garantiam o ingresso na História da pintura”. (GUIMARÃES, 1977, p. 164).

Em 1879 é assinado com o pintor João Zeferino da Costa o contrato para as pinturas murais da capela-mor, cúpula e pendentives. Em 1883 as pinturas da capela-mor e cúpula foram concluídas e, em 1889, o artista foi novamente contratado para realizar a pintura mural dos seis quadros históricos – painéis – do teto da nave central.



Figura 4 – Painéis do Teto da Igreja de Nossa Senhora da Candelária. Rio de Janeiro.

Fonte: Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Teto\\_da\\_Igreja\\_de\\_Nossa\\_Senhora\\_da\\_Candelária\\_no\\_Rio\\_de\\_Janeiro.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Teto_da_Igreja_de_Nossa_Senhora_da_Candelária_no_Rio_de_Janeiro.jpg). Acesso em: 18 maio 2020.

Os seis painéis (Figura 4) relatam a história da devoção à Santa Nossa Senhora da Candelária e a origem da construção da Igreja da Candelária. Machado (2017) nos conta a história ilustrada pelos painéis, a qual se inicia na viagem marítima do casal Antônio Martins da Palma e sua esposa, de Portugal ao Brasil. Nos painéis notamos dois momentos bem distintos: de um lado, as pinturas

*A partida, A Tempestade e A Chegada* (Figura 5), com destaque para a embarcação que leva os viajantes; no lado oposto, outros três dão continuidade a narrativa, mantendo unidade por dois fatores: primeiro, devido às ações transcorridas em terra firme e, segundo, pela repetição do primeiro templo nas três imagens.



Figura 5 – João Zeferino da Costa. Da direita para a esquerda e de cima para baixo: *A partida, A tempestade, A chegada, O voto cumprido, A sagração, A inauguração*. 1896. Óleo sobre madeira. Todos com 62,5 x 46,5 cm. Coleção: Jaime G. Ramaciotti.

As imagens da Figura 5 são de estudos em tamanho reduzido para os painéis pintados na Igreja da Candelária, assinados pelo pintor Zeferino da Costa. Não somente os grandes painéis da Candelária são repletos de dúvidas e discussões quanto à sua paternidade, outro caso emblemático envolve os pequenos esboços das imagens. Argeu Guimarães traz novas inquietações quanto a essas cópias em miniatura dos painéis. “Sebastião pintou primorosamente a redução dos oito painéis da candelária, as cópias que me destinava, mas não cheguei a receber, afastado do Brasil em minha peregrinação diplomática” (1977, p. 166). Em seguida afirma que as reproduções fotográficas dessas pinturas estariam em posse de Antônio dos Reis Júnior em seu álbum histórico. Concordando com Argeu, o *Jornal do Commercio*, de 26 de agosto de 1918, publica: “Sebastião foi um dos auxiliares de Zeferino da Costa na decoração da igreja da Candelária e restaurou, sob a direção do mesmo artista, os painéis dessa igreja, tirando deles uma cópia que o autor pretendia autenticar”. A única incompatibilidade refere-se ao número citado de oito cópias e não seis que Guimarães (1977) aponta. Fica a dúvida se esse número foi um equívoco do escritor ou haveria mais duas cópias de outras pinturas realizadas por Sebastião, pois na mesma coluna do jornal citado, é relatada a realização da cópia do quadro *Caridade*, pelo artista catarinense, de autoria de Zeferino. A história da confecção desses esboços continua. No ano de 1924, em uma carta de 8 de fevereiro, Rodolfo Bernardelli, Adolfo Morales de Los Rios e Lucilo de Albuquerque, todos professores da ENBA e membros da Comissão da Escola, solicitavam ao vice-diretor em exercício, Cincinato Lopes, a compra de um quadro a óleo e dos seis esboços dos painéis da Candelária de autoria atribuída a Zeferino pela quantia de 10 contos de réis.

A resposta do vice-diretor veio no dia 10 de março de forma favorável ao pedido. No dia 21 de março outra carta assinada por Alfredo Morais, dono das pinturas ofertadas à Pinacoteca da escola, e endereçada ao diretor da ENBA visava esclarecer o recente desacordo sobre a posse das imagens. A irmandade da Candelária enviou ao ministro do Interior o pedido para que sustassem a compra dos esboços pela ENBA, pois, segundo eles, contrato assinado por Zeferino da Costa em 1889 atribuía à irmandade a posse dos desenhos. Não fica claro se as tais imagens são essas mostradas aqui antes, possivelmente não, pois, segundo a declaração, na carta do titular das obras, “são eles efetivamente estudos, por certo preliminares, feitos pelo

artista para os painéis da nave principal da igreja da Candelária”. Ao que parece trata-se de outra série de pinturas, anteriores a essas apresentadas anteriormente, conforme a comparação (Figura 6) de duas versões da cena “*A Tempestade*”, uma de 1880 e outra de 1896, sendo possivelmente a mais antiga uma dessas imagens mencionadas.

Há ali algo que destoa da narrativa oficial. Argeu comenta: “Posso confirmar que são de fato de Sebastião, porque o vi em ação, algumas vezes com os inconclusos croquis de Zeferino em punho, executados em uma interpretação livre, fora não raro do esboçado” (GUIMARÃES, 1977, p. 165). Argeu Guimarães claramente não está se referindo às pequenas pinturas mostradas na Figura 5, mas a estudos esboçados por Zeferino. Neste estudo datado de 1880 (Figura 6), notamos algo mais parecido com a descrição de Argeu.



Figura 6 – À esquerda: João Zeferino da Costa. Estudo para “*A Tempestade*”, painel da Igreja da Candelária. c. 1880. 54 x 37,5 cm. Óleo sobre tela. Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil. Doação de Ulisses Barbosa da Silva, 1995. À direita: João Zeferino da Costa. *A tempestade*. 1896. Óleo sobre madeira. 62,5 x 46,5 cm.

Coleção: Jaime G. Ramaciotti.

## A IMPORTÂNCIA DE SEBASTIÃO VIEIRA FERNANDES NA PINTURA DOS PAINÉIS

Argeu Guimarães (1977) narra fatos que vão na contramão de muitas declarações de jornais e da história contada. Em seu senso de justiça para com a memória de seu tio-avô, Sebastião, parece jogar contra Zeferino, mas também é bem claro em sua declaração que Argeu demonstra que não quer destituir Zeferino de qualquer crédito, mas atribuir a Sebastião parte que lhe cabe como coautor da obra. Escreve: “Desejo nestas linhas acentuar a reivindicação que me parece palmar: as grandes pinturas da Candelária são efetivamente obra conjunta de Zeferino e Sebastião” (GUIMARÃES, 1977, p. 166).

Em sua escrita enfática, busca romper com uma versão já consolidada dos fatos em que, infelizmente, Sebastião Fernandes não foi valorizado como deveria.

Evêncio Nunes, amigo e colega pintor de Sebastião, escreveu em 3 de maio de 1943, portanto pouco mais de um mês após o falecimento do artista, uma carta intitulada *Carta sobre o mestre*, que Boiteux publicou em seu livro no ano seguinte. Nessa declaração, Evêncio relembra a importância de Sebastião Fernandes nas pinturas da Candelária.

[...] Sebastião foi um bom auxiliar do mestre Zeferino da Costa na decoração do templo da Candelária, onde ele e eu fizemos o fim do trabalho, pelo fato do ilustre mestre não poder mais pintar, por estar com as mãos deformadas pelo reumatismo brutal que tanto mal lhe fez. Esses quadros são os seis que ornaram o primeiro corpo a entrada do templo. São esses seis quadros exclusivos de Sebastião e meu, pois, nesta ocasião, o mestre estava passando mal. Essa verdade não tira o valor de Zeferino. Nunca! São fatos da nossa vida. (NUNES apud BOITEUX, 1944, p. 43)

Argeu ainda não satisfeito com seus próprios argumentos conta os fatos presenciados por ele junto a Sebastião e Zeferino.

Vi Sebastião em atividade ao lado do autor doente, e depois sozinho, e não devo calar o esclarecimento dessa verdade, que sem dúvida



interessa à apreciação dos historiógrafos da pintura brasileira. Aqueles painéis contam realmente dois autores e não há porque apagar o nome do mais novo. (GUIMARÃES, 1977, p. 166)

Esse incômodo desejo por justiça de Argeu levanta não só fatos ocorridos, mas também carrega dor e ressentimento. As deficiências de Zeferino se tornam em um forte argumento de Argeu para provar que o velho mestre era incapaz de realizar tal feito. Acresce o fato de que certamente, ao contratar Sebastião, Zeferino não buscava um mero ajudante braçal. A equipe era altamente qualificada, pois, além de Sebastião e Evêncio Nunes, outros artistas de grande habilidade técnica e experiência integravam o grupo. “Não tenho escrúpulo em incorporar essa obra ao patrimônio do meu tio-avô, que já não era um simples discípulo, aos trinta e cinco anos, a caminho da plenitude” (GUIMARÃES, 1977, p. 165).

Dou mais um testemunho: em outro dia, em que o acompanhei à igreja, vi chegar, na cadeirinha de rodas, com o rosto alterado e ensombrecido pelo desgosto, Zeferino em pessoa. Aparição do Averno. Pálido, caquético, tumular, olhava tristemente, do alto do adro, o bulício da rua que fervilhava em torno. A paralisia lhe tolhera as mãos, incapacitando-o de empunhar os pincéis, nem lhe era possível obviamente alçar-se aos andaimes da obra executada pelo outro. Quero dizer: Zeferino nem mesmo podia apreciar o que estava sendo feito. Mais desgraçado que o Aleijadinho, não podia sequer contemplar o que estava sendo pintado em seu nome. O substituto desceu para abraçá-lo ternamente. (GUIMARÃES, 1977, p. 165)

Nessa declaração, Argeu reforça novamente a total incapacidade de Zeferino para executar as pinturas, ao mesmo tempo que busca mostrar um Sebastião sensível e dedicado ao velho mestre. Em seguida o escritor comenta mais uma cena presenciada por ele quando ainda muito jovem ao lado de Sebastião.

Revejo o infeliz pintor na cadeira de rodas, impressão que perdura da infância, com face triste, o cabelo quase branco em desalinho, a barba mal aparada no queixo magro, o rosto emaciado, olhos afritos, imagem pungente de desalento e derrota, inutilizado por um mal

impiedoso que o encarcerava nos próprios membros quando ainda se sentia capaz de produzir. (GUIMARÃES, 1977, p. 165)

Devemos levar em consideração que Argeu fala em texto, anos após os fatos terem transcorrido e as consequências tornarem-se reais e definitivas. Sebastião, até a conclusão do trabalho, certamente não saberia os benefícios que sua participação nesta grande obra lhe traria. O único que poderia vislumbrar certa glória era o próprio Zeferino. Uma das primeiras frustrações a prenunciar o descaso profissional nesta obra foi certamente esse descrito por Argeu. Convulsões de sentimentos devem ter perturbado a mente do artista, que aceita os fatos por piedade do velho e doente mestre.

O autor dos painéis não tinha de fato como pagar tamanho desvelo. Necessitado de dinheiro, guardou avaramente para si mesmo o que auferiu da irmandade. Como incriminá-lo, dizia Sebastião, em face do estado de penumbra e invalidez a que o reduziu o destino? Daquela desmedida abnegação não colheu nem dinheiro nem glória, do que aliás preferia não falar, nem comigo, nas reticências intermináveis da sua discricção. (GUIMARÃES, 1977, p. 165-166)

Ao término da obra não há louros nem recompensas. Além o desgaste físico, sem os merecidos bônus monetários ou reconhecimento, eis que, para desgraçar ainda mais a situação, um jornalista local deprecia a ação de Sebastião, tirando qualquer mérito que pudesse desfrutar por tão suado trabalho e dedicação. Para tornar ainda mais terrível a situação, Argeu conta que Zeferino não se pronunciou em defesa do discípulo.

Mutilado pela fatalidade, Zeferino nada fez, quiçá nada pode fazer para recompensar, moral e materialmente, o auxiliar extremoso. Mas um jornalista diabólico, no intuito de ressaltar direitos autorais do mestre encanecido, lançou a gota de veneno ao minimizar, ao subestimar o trabalho do executor, que acoimou de copista elementar e sem relevo. Transbordou a taça do fel. O jornalista cultor de verrina entendeu de afirmar em público e raso que as grandes telas eram obra exclusiva do velho, sem qualquer colaboração secundária, sem nenhuma participação de outrem.[...] Sem querer, talvez, Zeferino compartiu tacitamente da afirmação infame, pois ficou calado, não

saiu a público, como era do seu dever, para restabelecer a verdade e desagrarar quem com tanto desprendimento o coadjuvara e lhe dera uma parcela das suas faculdades criadoras. (GUIMARÃES, 1977, p. 166)

Sebastião, no entanto, nada fez para reclamar seu lugar, aceitou calmamente sua decepção, como diz Argeu: “O coautor, apesar da decepção, não saiu de seu discreto silêncio”. (GUIMARÃES, 1977, p. 166). Submisso e silencioso em sua dor, Sebastião levou por toda a vida o estigma de um mero auxiliar na obra que foi a responsável pela sagração de seu devotado mestre. Atesta-se aqui o caráter muito reservado e discreto de Sebastião Vieira Fernandes e sua desmedida lealdade e dedicação aos seus mestres, sobretudo ao pintor Zeferino da Costa. Passou-se uma década e as pinturas do teto da Candelária já demonstravam graves sinais de deterioração. Condições estruturais do templo fizeram com que a pintura começasse a se descolar da parede comprometendo a apreciação da obra. “Os painéis da Candelária estão se estragando” – esse foi o título de uma matéria publicada no jornal *A Imprensa*, de 25 de julho de 1911, poucos anos depois da conclusão das pinturas na igreja. Abaixo do título um pedido: “Urge uma restauração”. Grandes áreas de pintura haviam se descolado da superfície, deixando brancos na parede, prenunciando a sua ruína. Mais adiante na matéria do jornal, lê-se que Zeferino da Costa foi consultado sobre o fato, este não ignorava o ocorrido e disse que já havia entrado em contato com seus dedicados discípulos e também já havia prevenido a administração da igreja. Em 1913 foi enfim realizada a restauração dos painéis e novamente Sebastião Fernandes foi chamado para emprestar seu talento (GUIMARÃES, 1977, p. 166). Novamente as fontes oficiais, como jornais da época, colocam a autoria da tarefa como sendo exclusiva de Zeferino, cabendo aos demais apenas o auxílio de atividades menores. O velho pintor é enaltecido como um ser sobre-humano ao vencer suas pesadas debilidades para que o seu próprio pincel seja usado na restauração. A imagem de Zeferino durante a restauração de 1913 é engrandecida por uma cena comovente publicada na capa do jornal *O Imparcial* do dia 5 de julho de 1913 (Figura 7). Nessa capa é mostrado o artista, que, mesmo sem conseguir ficar em pé sem auxílio de muletas, é colocado dentro de uma caixa para ser içado até o alto do teto e assim fazer sua intervenção nos painéis.



Figura 7 – A imagem de Zeferino durante a restauração de 1913. Capa do jornal *O Imparcial* do dia 5 de julho de 1913.

É muito improvável que Zeferino tenha realizado a pintura e a restauração dos painéis sendo suspenso a vários metros de altura durante horas, dia após dia, estando nessas condições físicas. A grande valorização de Zeferino como o artista da Candelária em oposição à modéstia, por vezes exagerada, de Sebastião, as ácidas palavras do jornalista e a omissão do mestre formam um conjunto de fatores que o levaram a ser citado apenas como mais um auxiliar.

Esta pesquisa nos remeteu muito aos textos de Derrida, a *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, que menciona a “pulsão de morte” (2001, p. 21–22), que conduz para o apagamento. Embora a morte e o esquecimento sejam

fatos naturais, podemos escolher aquilo que queremos manter vivo. Já perdemos grande parte da memória de um artista que poderia muito bem ser mais valorizado no mundo acadêmico e na história da arte, principalmente em sua terra natal. Com esse objetivo, nas entrelinhas, buscamos retirar Sebastião Vieira Fernandes da amnésia coletiva e da “pulsão de morte”.

**Sandra Makowiecky** é professora titular da Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc). Membro da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA). Membro do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA). Membro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP). Membro do Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina (IHGSC).

**Marco Antônio Baptista** é professor de Ensino Fundamental II e Médio, pintor e pesquisador das Artes Visuais, graduado em Pintura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com especialização em Cinema e Linguagem Audiovisual e mestrado em História e Teoria das Artes Visuais, ambos pela Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc).

## REFERÊNCIAS

- BOITEUX, H. *Santa Catarina nas Belas Artes: o pintor Sebastião Vieira Fernandes*. Rio de Janeiro: Zelo Valverde. 1944.
- CANDELÁRIA. Página oficial. Disponível em: <https://www.candelaria-rio.org.br>. Acesso em: 18 jul. 2020.
- CASTRO, A. A. N. de. *Do restaurador de quadros ao conservador-restaurador de bens culturais: o corpus operandi na administração pública brasileira de 1855 a 1980*. Tese (doutorado em Artes) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.
- DERRIDA, J. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- FREIRE, L. *Um século de pintura: apontamentos para a história da pintura no Brasil de 1816 a 1916*. Rio de Janeiro: Fontana, 1916.
- GUIMARÃES, A. *A auréola de Victor Meirelles*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1977.

- MACHADO, A. *Candelária: aspectos históricos, arquitetônicos e artísticos*. Rio de Janeiro: Irmandade do Santíssimo Sacramento da Candelária, 2017.
- MAKOWIECKY, S. A presença da Academia Imperial de Belas Artes e da Escola Nacional de Belas Artes no cenário das artes visuais em Santa Catarina. In: VALLE, A.; DAZZI, C. *Oitocentos: Arte Brasileira do Império à República - Tomo 2*. Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ: DezenoveVinte, 2010. p. 804-816.
- VIANA, E. da C. A. Prefácio. In: COSTA, J. Z. da. *Mecanismo e proporções da figura humana*. *Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes*, Rio de Janeiro, Universidade do Brasil, n. 2, p. 15-17, 1956. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/txt\\_artistas/jzc\\_proporcoes.htm](http://www.dezenovevinte.net/txt_artistas/jzc_proporcoes.htm). Acesso em: 18 jul. 2019.

# “MÁ NOTÍCIA”: A SUPREMA DOR DE BELMIRO DE ALMEIDA

*Rodrigo Vivas*

## RESUMO:

O presente texto contempla a análise da obra *Má Notícia*, que pertence ao acervo do Museu Mineiro, localizado em Belo Horizonte. A obra foi produzida por Belmiro de Almeida em 1897, ano em que foi apresentada e adquirida pelo Estado. Além da análise da pintura, dedicamo-nos a recuperar as discussões e exposições que inseriram o artista no debate da arte moderna no Brasil, problematizando assim o atual estado de exibição da *Má Notícia* na capital mineira, associado ao conceito de arte acadêmica.

## PALAVRAS-CHAVE:

História da arte; arte moderna; arte do século XIX.

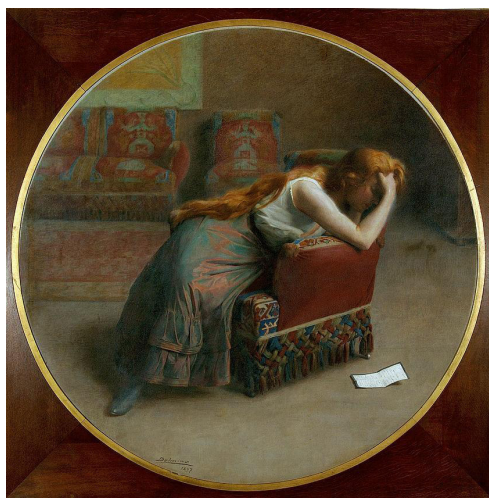


Figura 1 – Belmiro Almeida (1858-1935). *Má notícia*, 1897. Óleo sobre tela, 167 x 168 cm. Museu Mineiro, Belo Horizonte.

## MUSEU MINEIRO E O APRISIONAMENTO DA ARTE AO PASSADO

A história da arte brasileira vive um descompasso entre as produções acadêmicas e as instituições museológicas. Um misto de desprezo e arrogância, tendo em vista que o museu desconhece as publicações sobre seus acervos. Apesar da existência de publicações sobre a trajetória de Belmiro de Almeida<sup>1</sup> (1858–1935), analisando suas obras e remontando o debate sobre a arte moderna, a obra *Má notícia*<sup>2</sup> (Figura 1), que pertence ao Museu Mineiro<sup>3</sup>, é mantida na Sala das Sessões, vinculada ao conceito *arte acadêmica*<sup>4</sup>, já problematizado e em desuso. É importante esclarecer que a perpetuação dessa visão não se trata meramente de uma questão estilística ou divergência conceitual, mas da manutenção de um equívoco construído a partir do

---

**1** Belmiro Barbosa de Almeida nasceu em 1858 em Serro, MG, vindo a falecer em 1935 na França. Foi pintor, desenhista, caricaturista e professor. Iniciou os estudos aos 11 anos no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro em 1869, matriculando-se em 1874 na Academia Imperial de Belas Artes. Foi professor em ambas as instituições. Como parte de sua formação artística também realizou diversas viagens a estudos no exterior. Sua primeira ida à Europa data de 1884, às próprias custas, vindo a concorrer na Academia Imperial em 1887 ao Prêmio de Viagem, o qual perdeu para Oscar Pereira da Silva. Apesar de perder o concurso — não sem indignação, polêmica e pedido de recurso por parte da banca avaliadora —, retornou à França em 1888, permanecendo até 1892, viagem dessa vez custeada pela venda de sua tela *Arrufos* somada ao apoio financeiro empreendido por amigos, dentre eles o artista Rodolfo Bernardelli. Naquele período já possuía ateliê em Dampierre, e dali para frente seguiria alternando entre idas e voltas à Europa e ao Brasil. De seus estudos na Europa, sabe-se que entre 1896 e 1899 frequentou a Académie Julien, onde foi aluno de Jules Lefèbvre e Tony Robert-Fleury.

**2** A pintura em óleo sob título *Má notícia* foi produzida em 1897, data de sua primeira exposição no Liceu de Artes e Ofícios de Ouro Preto. Comprada pelo Estado mineiro, a obra pertencente ao Museu Mineiro pode ser vista na Sala das Sessões, em uma das últimas expografias organizadas pela instituição, aberta em 2017, após quase 6 anos de inoperância dos espaços expositivos. Cf. O ESTADO DE MINAS, 6 out. 1897. p. 1; MINAS GERAES, 18 set. 1897. p. 6.

**3** O Museu Mineiro encontra-se na Avenida João Pinheiro, em Belo Horizonte. A estrutura arquitetônica do museu trata-se de um imponente casarão que já foi sede do Senado Mineiro e posteriormente da Pagadoria do Estado de Minas Gerais. Após um processo de restauração, o prédio transforma-se no Museu Mineiro, tendo sua primeira exposição inaugurada em 1982.

**4** Sobre o debate a respeito da *arte acadêmica*, conferir produção de autores como: Jorge Coli, Sonia Pereira, Arthur Valle e Marize Malta. Cf. COLI, 2005; PEREIRA, 2008.; PEREIRA, 2016.; VALLE, 2007.; MALTA et al. (orgs.), 2010.



preconceito e da redução do artista e de sua obra a rótulos como “conservador”, “sem criatividade”, “copista da arte europeia”, dentre outros, fundados pela interpretação modernista sobre a arte brasileira do século XIX.

Além das críticas recebidas em vida, Belmiro de Almeida recebeu atenção em livros e artigos publicados por autores como Carlos Rubens (1941), Francisco Acquerone (1949), Antônio Bento<sup>5</sup> (1967), Pietro Maria Bardi (1977), Aracy Amaral<sup>6</sup> (1979) Gilda de Mello e Sousa<sup>7</sup> (1980), Quirino

---

**5** Em 1967 Antônio Bento escreve o texto *Exposições cíclicas e culturais*, em que comenta sobre a condução de Belmiro de Almeida à vanguarda, observando em sua série de trabalhos pontilhistas uma influência de Seurat e Cézanne. Cf. BENTO, 1967 *apud* SCHIAVINATTO, 1990, p. 87.

**6** A respeito do texto de Aracy Amaral, Iara Schiavinatto problematiza o posicionamento da autora, que, ao demarcar Belmiro de Almeida como aquele que antecipa a arte moderna, que culminaria em 1922 com a Semana, toma o artista como um atestado de gestação desse moderno que é distinto e, portanto, esvazia-se o sentido dos projetos de moderno vinculados à tradição artística anterior. Outro fator relevante refere-se à tentativa de justificar a exclusão de Almeida ou Arthur Timótheo da Costa do evento ocorrido pela relação desses dois com a instituição Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), o que causaria o desconhecimento das obras desses artistas à época pelos modernistas. Para Schiavinatto, a exclusão de Belmiro da Semana de Arte Moderna não se relaciona propriamente aos apontamentos de Aracy, e sim a uma condição do próprio cenário artístico à época e da condição de inferioridade com que foram tratadas as produções anteriores à Semana de 22, sempre pautando como questão a instituição Academia, vista como uma escola de rigidez. Cf. AMARAL, 1979; SCHIAVINATTO, 1990, p. 88-91.

**7** Gilda M. Sousa publica o texto *Pintura brasileira contemporânea – os precursores em 1980*, destacando a distinção entre a modernidade das obras expostas no Museu Lasar Segall e a modernidade pautada pela Semana de 22. Neste texto, defende-se que Almeida Júnior seria o responsável pela apreensão do “tipo brasileiro” em obras de temas cotidianos, enquanto Georg Grimm seria o pioneiro em relação à prática e ensino da pintura ao ar livre, visando ao estudo da luminosidade externa aos ateliês e rejeitando o tratamento da luz convencional de normas acadêmicas. Cf. SOUSA, Gilda de Mello. *Pintura brasileira contemporânea – os precursores*. In: *Exercícios de Leitura*, 1980 *apud* SCHIAVINATTO, 1990, p. 82.

Campofiorito (1983), José Maria dos Reis Júnior<sup>8</sup> (1984) e Frederico Moraes<sup>9</sup> (1984).

No que se refere às produções acadêmicas<sup>10</sup>, o artista é contemplado nas dissertações de Iara Lis Schiavinatto (1990), Samuel Mendes Vieira (2014) e Amanda Tostes Capichoni (2016). Apesar de anterior, o estudo de Schiavinatto não é mencionado nos dois seguintes.

Cabe destacar ainda as exposições que promoveram visibilidade ao artista, dentre elas Os Precusores — até 1917, realizada em 1974 no Museu Lasar Segall, contando ainda com trabalhos de Almeida Júnior, Eliseu Visconti e Arthur Timóteo da Costa, bem como a retrospectiva realizada em 1984 pela Acervo Galeria de Arte<sup>11</sup>. Esses eventos foram fundamentais para

---

**8** Schiavinatto menciona o papel fundamental do texto de Reis Júnior, publicado em 1984, onde há uma defesa de Belmiro de Almeida como aquele que descortinou as veredas para a modernização da arte no país. Neste texto é comentado sobre a produção de paisagens de Dampierre em que o artista experimentou técnicas associadas ao pontilhismo. Além disso, as telas conseguintes a *Arrufos*, que mantinham o tema doméstico, contribuíram para que Almeida se distanciasse da Academia. Outro fator de relevância estaria na movimentação por distintas áreas da produção artística, dentre elas, a poesia, escultura, caricatura, etc., tendo desenvoltura em todas. Cf. REIS JR., 1984 apud SCHIAVINATTO, 1990, p. 119.

**9** Em 1984 Frederico Moraes escreve um texto posterior à Mostra retrospectiva Belmiro de Almeida (1854-1935) realizada pela Acervo Galeria de Arte. Nele, o crítico descreve a mostra comentando sobre sua organização e destaca a diferença entre a produção de Belmiro de Almeida e aquela desenvolvida pelos artistas da Semana de 22: “No fundo os modernistas de 22 tiveram razão em recusar Belmiro de Almeida. Sua obra nada tem do espírito “destrutivo” que se queria imprimir ao movimento, sua revolução se faz dentro da tradição. O que ele quis fazer, e conseguiu, foi demonstrar a autonomia da linguagem plástica, dar a cada toque de pincel um valor próprio e, simultaneamente, despojar a pintura de qualquer carga emocional ou subjetiva. De certa maneira, até que se poderia dizer que este lado de sua obra se projeta na modernidade construtiva, que defende a autonomia da linguagem plástica. Só que isso nada tinha a ver com o espírito de 22”. Cf. MORAIS, 3 out. 1984 apud SCHIAVINATTO, 1990, p. 83.

**10** Cabe destacar os artigos publicados pelos pesquisadores Ana Cavalcanti, Ricardo Giannetti, Antônio Carlos Santos e Maria Corassa, que analisam aspectos da recepção de algumas obras do artista. Cf. CAVALCANTI, 2010; GIANNETTI, 2010; SANTOS, 2009, p. 247-253; CORASSA, 2007.

**11** Em 1984 foi realizada a Mostra retrospectiva Belmiro de Almeida (1854-1935), organizada pela Acervo Galeria de Arte no Rio de Janeiro. Em seu estudo, o pesquisador Samuel Vieira destaca o papel fundamental desta exposição e da galeria para a promoção da crítica póstuma, bem como a valorização e comercialização de obras do artista. A respeito da mostra podem ser encontrados textos publicados pela imprensa brasileira – *Jornal do Brasil*, revista *Veja* e jornal

demarcar a presença de uma modernidade na produção artística brasileira do século XIX, então ofuscada pela Semana de Arte Moderna de 1922.

A simples menção ao artista em textos como os até aqui citados, ou a participação em exposições relevantes seria suficiente para que uma instituição museológica movesse esforços para valorizar qualquer obra que possuíse deste artista em seu acervo, o que infelizmente não é o caso da obra *Má notícia*.

## OS TIPOS SOCIAIS NA OBRA DE BELMIRO DE ALMEIDA E A DRAMATIZAÇÃO DO COTIDIANO

Dois elementos parecem de fundamental menção sobre a produção de Belmiro de Almeida: o primeiro refere-se à representação de “tipos femininos”, presente em boa parte de suas obras; e o segundo, à técnica do desenho, tão importante em sua trajetória de formação e produção.

Como sinaliza a pesquisadora Iara Lis Schiavinatto, a produção de Belmiro de Almeida será demarcada pelo desenvolvimento de certos “tipos” femininos, seja por uma veia satírica e até mesmo erótica, em certa medida estabelecendo proximidade com as produções do *art nouveau*. Em seu estudo, Schiavinatto pontua a relação desses “tipos” às produções de caricaturas desenvolvidas pelo artista. Para a autora, quando Almeida ocupa-se em designar tipos, “busca corroborar no preenchimento de lacunas quanto à compreensão dos sujeitos sociais” (SCHIAVINATTO, 1990, p. 147-148).

O feminino, no entanto, assumirá diferentes vieses na pintura de Belmiro, e será encontrado em cenas domésticas e retratos. Para demonstrar tal tratamento, Schiavinatto destacou algumas de suas mais conhecidas telas, dentre elas *Arrufos* (1887), *A tagarela* (1893) e *Vaso com flores* (1893), que pertencem ao Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, e *Amuada* (1905-1909), pertencente ao Museu Mariano Procópio, de Juiz de Fora.

Samuel Mendes Vieira também trata dessa questão propondo comparações entre as representações femininas das telas de Almeida e Rodolfo Amoedo sobre o mesmo tema, caso das duas telas de título *Amuada*, produzidas por Amoedo em 1882 e por Belmiro de Almeida em 1906, além das

---

*O Globo*, entre outros. Cf. JORNAL DO BRASIL, 2 out. 1984; MENDONÇA, 3 out. 1984; O GLOBO, 23 set. 1984; VIEIRA, 2014, 163f.

telas *Más notícias* (1895) de Amoedo e a que nos dedicamos neste estudo, produzida por Almeida em 1897.

As telas *Má notícia* e *Arrufos* de Belmiro de Almeida também são comentadas no estudo de Capichoni (2016, p. 35) quando se discute um recurso de representação em pintura cujo gestual de ocultamento do rosto entre os braços constitui “um topos de representação do desespero feminino nas artes plásticas”.

Algumas pontuações dos referidos pesquisadores parecem colaborar para uma dimensão mais geral da produção do artista; no entanto, ainda não foi dedicada uma análise exclusiva sobre a *Má notícia* que oferecesse a possibilidade de identificar seu valor ou coerência dentro da produção de Almeida. Diante dessa lacuna, nosso desafio é analisar a obra, podendo aproximar leitores e pesquisadores interessados no acervo do Museu Mineiro, ou o tema da obra e trajetória do artista. Nosso texto não visa, portanto, contemplar uma visão geral da produção de Almeida, mas as condições em que a *Má notícia* foi produzida e exibida, bem como a fortuna crítica existente desde sua primeira exposição<sup>12</sup>, datada de 1897, quando apresentada à sociedade ouro-pretana no Liceu de Artes e Ofícios e comprada<sup>13</sup> pelo Estado mineiro.

## A SUPREMA DOR

Encontramos em alguns jornais as possibilidades interpretativas assumidas por cronistas que se dedicaram a narrar a cena produzida por Belmiro de Almeida. Em uma de suas primeiras exposições ao público mineiro, a tela *Má Notícia* recebeu um texto poético, assinado por Fide Yori em 1897. O cronista se insere na cena como *voyeur*: “foi nessa posição que a encontrei, extática, olhar fixo na carta assinada cahida no soalho; dir-se-hia uma louca toda absorta na surpresa da sua dôr, de que só ella seria capaz de avaliar e comprehender na explosão da sua alma em desespero!” (YORI, 1897, p. 5).

Yori a observa e não quer ser notado. Em sua interpretação, a cena trata-se de um momento de ausência da figura amada. Seria a jovem uma esposa que sente a “tristeza do isolamento” e que, ao receber uma carta “agora

---

**12** O ESTADO DE MINAS, 6 out. 1897. p. 1; MINAS GERAES, 18 set. 1897, p. 6.

**13** MINAS GERAES, 17 out. 1897, p. 1.

unida aos seios, bem proxima ao coração que palpita ancioso”, entra em desespero. A tarja preta já seria suficiente para anteciper o significado da má notícia, e a leitura torna-se desnecessária, assim, seu corpo é lançado na poltrona, absorto na surpresa e na dor: “foi nessa posição que a encontrei, extatica, olhar fixo na carta assinada cahida no soalho; dir-se-hia uma louca toda absorta na surpresa da sua dôr, de que só ella seria capaz de avaliar e comprehender na explosão da sua alma em desespero!” (ibid.).

O quadro recebeu outros comentários, não tão detalhados, mas que pressupõem a morte de um ente querido. Em publicação no *Estado de Minas*, a composição do quadro é tomada como foco: “os móveis, os vestidos, a saleta onde a cena se passa está todo desenhado de uma maneira admiravel, onde o contraste das cores e os efeitos de sombra creiam uma ilusão completa, de maneira a parecer que se assiste effectivamente aquella scena, muda em si, mas palpitante de vida e de sentimento”.<sup>14</sup>

Sabe-se que na ocasião da primeira exposição da tela Almeida retornava de uma viagem à Paris, onde a pintura foi provavelmente produzida. Este período remonta ao momento de transferência da capital mineira, que deixa de ser Ouro Preto para tornar-se Belo Horizonte. E é justamente para a nova capital que a *Má notícia* destinava-se.

Com inúmeras interpretações e mitos atribuídos, a narrativa mais popularizada dá conta de que onde a *Má notícia* estivesse atrairia infinitas desgraças, de má sorte a enfermidades e mortes. Vista assim, como um presságio de infortúnios, a tela foi amaldiçoada e transferida inúmeras vezes por prédios públicos de Belo Horizonte, migrando entre salas de políticos, ginásios, ou outros locais em que se encontrariam os responsáveis pelas tomadas de decisão sobre o Estado, sendo por muitas vezes ocultada.

Mesmo com a narrativa de maldição associada, não houve consenso sobre o distanciamento do olhar público. Em 1904, uma crônica anônima publicada no jornal *O Pharol*, de Juiz de Fora, lamentava a transferência da tela, que ficaria então “encerrada n’um estabelecimento pouco visitado”, mas apesar do prejuízo, “a obra prima é perpetuamente admirada — o Belmiro de Almeida sempre terá applausos”.<sup>15</sup>

---

**14** O ESTADO DE MINAS, 06 out. 1897. p. 01.

**15** O PHAROL, 22 abr. 1904. p. 01.

Observando a tela, inúmeros elementos podem suscitar interesse. Seu formato circular e a luz que colore o vestido em várias tonalidades, ou a riqueza e minúcia com que são representadas as tramas da poltrona, são exemplos de detalhes que expressam a técnica de pintura do artista, capaz de atrair amantes desta modalidade. Mas o tema representado acaba sendo a “atração principal”. O ambiente interno na obra de Almeida é cuidadosamente decorado, o artista consegue transmitir uma potente carga emocional à cena devido à luminosidade difusa empreendida, focalizada em uma jovem ruiva que se apoia desolada em uma poltrona. O enquadramento da cena e, ainda, o formato da tela reforçam nossa proximidade não como participantes, mas como *voyeurs*, impedidos de intervir. É como se pudéssemos observar e ouvir seu desespero abafado, mas ficamos em silêncio, ocultados pela porta de seu quarto ou sala.

O aspecto do desenho na produção de Almeida, seu zelo com a representação da figura, o tratamento das cores e detalhes são comentados em uma publicação assinada por Domício da Gama na *Revista Moderna*. Para o cronista, Almeida manteve-se disciplinado ao desenho, categoria em que se destacava desde os primeiros anos de estudos na Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), onde “completou em dous annos o curso de desenho, que se fazia em quatro, obtendo no concurso do primeiro anno a medalha de prata e no segundo a grande medalha de ouro” (GAMA, 1899, p. 153-156). Gama ainda comenta que a disciplina em relação ao desenho tornou Almeida um artista consciente, com domínio no uso das cores em tonalidades clássicas:

Antes de partir pintou em duas horas um tempestuoso *Naufragio do Monserrate*, com um mar sujo e revolto, de onda altas e escumosas, ondas loucas, esverdeadas de espanto, sob a opressão de um ceu tragico, baixo, negro, carregado de temporal, e o vulto lamentoso do navio de arvorado e perdido na tormenta - que era uma illustração a côres segundo a composição clássica, porém tinha vigor, movimento drama. Era o tempo em que Emilio Rouéde pintava marinhas em seis minutos, sobre o palco, nas representações de caridade. Mas o que o amator fazia por exercício de velocidade e sem tenção maligna o artista não podia imitar sem dilinquir. Já elle sabia desenho bastante para ter consciencia do indisciplinamento, da incorrecção que essas phantasias trazem ao estylo de um pintor. Entre os quadros hoje numerosos de Belmiro não figuram outras

télas de dou metros brochadas em duas horas. Ao contrario os amadores de boa pintura se queixam da lentidão da sua producção escassa para a impaciencia dos que na obra excutada não consideram o trabalho de invenção, os progressos realizados. (ibid.)

Pode-se concluir com a crítica de Gama que Almeida optou por uma representação que necessita da construção a partir do desenho, da minúcia que confere ao todo o desejo de olhar mais de perto. A escolha das cores, por outro lado, indica o interesse pela dramatização, especialmente com uso combinado de claros e escuros.

Como em muitos quadros, a *Má notícia* propõe-nos uma atitude imaginativa. Alguns elementos podem facilitar suposições sobre por que a jovem estaria em profundo sofrimento, por exemplo, a carta caída ao pé da poltrona. No entanto, nos perguntamos, qual seria o conteúdo da carta? Somos provocados com questionamentos sobre o momento da cena retratada, cabendo ao espectador imaginar o desenvolvimento anterior e posterior a partir dos elementos construídos pelo pintor.

A expressão da jovem é parcialmente coberta pela sombra da mão apoiada em sua testa, porém o artista traduz a sensação de desespero pela posição do corpo, que parece ter se atirado de imediato sobre o braço da poltrona. A sensação de angústia é reforçada pela necessidade de apoiar a cabeça pelas mãos, sustentadas sobre a poltrona. Com a mão sobre a cabeça, parece a jovem suportar o peso do corpo inteiro, absorva e centrada em seus sentimentos.

A iluminação cumpre importante papel para a dramatização. Iniciada em uma porta que possivelmente se encontra aberta, segue iluminando os braços, passando pelos cabelos e ganhando maior movimento nas dobras do vestido.

A forma com que a carta foi representada pelo artista induz-nos a pensar que foi recentemente lida e que caiu das mãos da protagonista da cena. Poderíamos imaginar que tamanha surpresa e tristeza fizeram a jovem perder as forças até mesmo para continuar segurando-a. Especula-se que, convencionalmente, a tarja preta contornando uma carta indique a notícia de morte; no entanto, apesar do trabalho detalhado do artista em toda a composição, não existe nenhum elemento escrito na carta capaz de afirmar seu conteúdo, fato que contribui para o clima de dúvida e as possibilidades de desenvolvimento da cena.

O tema desenvolvido por Almeida dialoga com Amoedo na tela *Más Noticias*<sup>16</sup> (Figura 2). Amoedo foi professor de Almeida, e se, por um lado, o tema recebe o mesmo tratamento do ambiente e da decoração, por outro, o mesmo não se pode dizer do sentido da obra.



Figura 2 – Rodolfo Amoedo. *Más noticias*, 1895. Óleo sobre tela, 100 x 74 cm. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.

**16** A tela *Más Noticias* de Rodolpho Amoedo foi estudada pelos pesquisadores Rafael Cardoso e Natália dos Santos Nicolich. Cf. CARDOSO, 2008; NICOLICH, 2019.



Amoedo constrói uma relação direta com o espectador. Somos claramente intimidados. Enquanto na tela de Almeida somos contaminados pela empatia, com a obra de Amoedo sentimos-nos afugentados. O olhar da mulher representada é enfurecido, como quem nos transfere a razão de sua ira, assim como quando transferimos nossa indignação aos que não têm culpa de algo que nos ocorreu. A sobrancelha arqueada amplia a interpretação para uma situação de desagrado e, além da posição da figura, as grandes dimensões do quadro tornam possíveis a aproximação do observador com a cena, encarado de frente, como participante do momento. Seria o observador responsável por entregar a carta a esta mulher, assim tendo que participar de sua reação, mesmo sem culpa por seu conteúdo? Apesar do olhar, parte da raiva foi transferida para a carta, que é violentamente amassada. Uma segunda interpretação possível recai sobre o olhar distante da nossa personagem. Como se depois de ler não olhasse para nenhum lugar, mas rememorasse todos os eventos passados, em flashes, assim como dizem ocorrer no momento em que antecede a morte.

Considerada uma das melhores telas dentre as produzidas e expostas por Amoedo em 1895, a tela *Más Notícias*, segundo comentário no *Jornal do Commercio*<sup>17</sup>, apresenta tecnicamente um bom conjunto, destacando-se nos detalhes das vestes e da almofada, apesar da cabeça da mulher parecer um pouco “dura”. Estranha, no entanto, que o comentário da publicação defende que a tela estaria mais próxima do retrato que da pintura de gênero. Essa nos parece uma boa discussão levantada pela crítica. Se o trabalho não estaria situado como uma pintura de gênero, afinal a que ele se refere? Estaria essa produção mais próxima de uma observação do cotidiano ou das reivindicações da arte moderna?

Sem nos atermos em profundidade a essa questão, importa a relevância do tema e da obra *Más Notícias*, de Amoedo, que pôde receber comentários de Gonzaga Duque:

E se esse precioso tempo, consumido com o rebuscar de matérias, fôr se accumulando de modo a surpreendel-o nos ultimos cansaços da velhice, restar-nos-á esse, dos seus ultimos trabalhos, que tem por titulo Más notícias, attestado das excepcionaes qualidades do mestre, do seu vigor de pintar, da firmeza magistral do

---

17 JORNAL DO COMMERCIO, 9 set. 1895, p. 1.

seu desenho, da limpeza de suas tintas e do poder expressivista da sua arte, porque essa bella mulher, senhora de lindas vestes e mais lindos olhos, humedecidos de lagrimas, diabolicamente negros, é um flagrante d'alma feminina, um instantaneo maravilhoso do tormento de um coração que a carta, amarotada nas suas lindas garras de airosa dama senão de deusa contrariada, acaba de sangrar. Ao menos, temos mais essa sincera, poderosa e dominadora obra que não o distanciará da nossa época e ficará afirmando o soberano valor de um artista que, entre os seus pares, é um grande Mestre. (DUQUE, 1905, p. 7-14)

Podemos perceber pelo comentário publicado por Duque que o tema fica em segundo plano, importando mais demonstrar a capacidade do artista em sua representação, tanto no que se refere à técnica, quanto à possibilidade de trazer à figura uma condição expressiva, e isso será investido tanto nos olhos, capazes de demonstrar seu tormento, quanto no detalhe das mãos ao amassar a carta.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Belmiro de Almeida, embora já contemplado em estudos da historiografia da arte brasileira, permanece submetido a um discurso em desuso pelo Museu Mineiro, um dos principais da capital mineira. A *Má notícia* ocupa a mesma sala de inúmeros artistas se perdendo na falta de empenho da proposta do museu, tendo em vista que as obras constantes na Sala das Sessões seguem acompanhadas de um conceito aplicado de forma errônea. Talvez possamos constatar que a maldição que acompanha a *Má notícia* não seja apenas uma lenda.

**Rodrigo Vivas** é doutor em História da Arte pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), professor da graduação e pós-graduação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte, líder do grupo de pesquisa Memória das Artes Visuais em Belo Horizonte. Autor dos livros *Por uma história da arte em Belo Horizonte: artistas, exposições e salões de arte* (2012), *Abstrações em movimento: concretismo, neoconcretismo e tachismo* (2016) e *Arte como vocação: Raimundo Coutinho Canavarro* (2018).

## REFERÊNCIAS

- ACQUARONE, F. *Mestres da Pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1949.
- AMARAL, A. *Artes plásticas na Semana de 22: subsídios para uma renovação das artes no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- BARDI, P. M. *História da Arte Brasileira: pintura, escultura, arquitetura e outras artes*. São Paulo: Melhoramentos, 1977.
- BELMIRO de Almeida, inovador da arte no Brasil. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 2 out. 1984.
- BELMIRO de Almeida. *O Estado de Minas*, Ouro Preto, n. 497, p. 1, 6 out. 1897.
- BENTO, A. Exposições cíclicas e culturais. *GAM – Galeria de Arte Moderna*, Rio de Janeiro, n. 5, 1967. p. 27.
- CAMPOFIORITO, Q. *História da pintura brasileira no século XIX*. Rio de Janeiro: Pinakoteke, 1983.
- CAPICHONI, A. T. *Arrufos ou adultério?: debates sobre uma tela de Belmiro de Almeida*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2016. p. 35
- CARDOSO, R. *A arte brasileira em 25 quadros*. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- CAVALCANTI, A. M. T. Belmiro de Almeida (1858-1935), Oscar Pereira da Silva (1867-1939) e o polêmico concurso para Prêmio de Viagem de 1887. In: RIBEIRO, M. A.; RIBEIRO, M. I. B. COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 26, 2006, São Paulo. Anais do XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Belo Horizonte: C/ Arte, 2007. p. 261-269
- CHRONICA. *O Pharol*, Juiz de Fora, n. 1054, p. 1, 22 abr. 1904.
- COLI, J. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?* São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005. Série Livre Pensar, v. 17.

- CORASSA, M. A. de C. Retrato de casal – uma proposta de leitura da obra “Idílio Campestre”, de Belmiro de Almeida. *19&20*, Rio de Janeiro, v. II, n. 1, jan. 2007. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/obras/obras\\_ba.htm](http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_ba.htm). Acesso em: 15 fev. 2020.
- DUQUE, G. Rodolpho Amoêdo. O mestre, deveríamos acrescentar. *Kósmos*, Rio de Janeiro, p. 17-14, jan. 1905.
- DUQUE, G. VII Belmiro de Almeida. In: DUQUE, G. *A arte brasileira*. Introdução e notas de Tadeu Chiarelli. Campinas: Mercado de Letras, 1995. (Coleção Arte: Ensaios e Documentos). p. 209-214.
- EXPOSIÇÃO de quadros. *Minas Geraes*, Ouro Preto, n. 249, p. 6, 18 set. 1897.
- GAMA, D. Belmiro de Almeida. *Revista Moderna — Ilustração brasileira*, anno III, n. 28, p. 153-156, fev. 1899.
- GIANNETTI, R. (org.). “Notícias Artísticas”, por Armínio de Mello Franco: comentário sobre a exposição de pinturas de Belmiro de Almeida realizada na Escola Nacional de Belas Artes, em setembro de 1894. *19&20*, Rio de Janeiro, v. V, n. 4, out./dez. 2010. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/artigos\\_imprensa/amfranco1.htm](http://www.dezenovevinte.net/artigos_imprensa/amfranco1.htm). Acesso em: 15 fev. 2020.
- LICHTENSTEIN, J. (org.). *A pintura: textos essenciais*. Vol. 10 — Os gêneros pictóricos. São Paulo: Editora 34, 2006. p. 9-13.
- MALTA, M. (org.). *O ensino artístico, a história da arte e o museu D. João VI*. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, 2010.
- MALTA, M.; PEREIRA, S. G.; CAVALCANTI, A. (orgs.). *Ver para crer: visão, técnica e interpretação na Academia*. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, 2013.
- MENDONÇA, C. X. Antes do tempo: uma retrospectiva revela Belmiro de Almeida. *Revista Veja*, São Paulo, ed. 839, 3 out. 1984.
- MORAIS, F. Belmiro de Almeida, o nosso mais rigoroso pontilhista. *O Globo*, Rio de Janeiro, 03 out. 1984.

- MUSEU LASAR SEGALL. Ciclo de Exposições de Pintura Brasileira Contemporânea: Os Precursores – até 1917. São Paulo: Museu Lasar Segall, 1974
- NICOLICH, N. dos S. Más Notícias: Rodolpho Amoedo e a pintura intimista no final do século XIX. *19&20*, Rio de Janeiro, v. XIV, n. 1, jan.-jun. 2019. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/obras/nsn\\_amoedo.htm](http://www.dezenovevinte.net/obras/nsn_amoedo.htm). Acesso em: 12 ago. 2019.
- NOTAS sobre arte. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, ano 73, n. 251, p. 1, 9 set. 1895.
- PEREIRA, S. G. *Arte brasileira no século XIX*. Belo Horizonte: C/Arte, 2008.
- PEREIRA, S. G. *Arte, ensino e academia: estudos sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Mauad: Faperj, 2016.
- REIS JR. J. M. *Belmiro de Almeida – 1858-1935*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1984.
- RUBENS, C. *Pequena história das artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Cia Ed. Nacional, 1941.
- SANTOS, A. C. Belmiro de Almeida e o realismo: da glosa ao encanto da proximidade. *Crítica Cultural*, v. 4, n. 2, 2009, p. 247-253
- SCHIAVINATTO, I. L. Das tramas do ver: Belmiro de Almeida. 1990. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1990.
- SECRETARIA da Agricultura. *Minas Geraes*, Ouro Preto, n. 277, p. 1, 17 out. 1897.
- SERRO, Rio, Europa, lá uma obra ousada. *O Globo*, 23 set. 1984.
- SOUSA, G. de M. Pintura Brasileira Contemporânea – os precursores. In: SOUSA, G. de M. *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980.
- VALLE, A. G. *A pintura da Escola Nacional de Belas Artes na 1ª República (1890-1930): da formação do artista aos seus modos estilísticos*. Tese

(Doutorado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

VIEIRA, S. M. *À flor da pele: “Amuada” de Belmiro de Almeida e a pintura na segunda metade do século XIX*. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2014.

YORI, F. Suprema dôr (deante de um quadro do Belmiro). *Minas Geraes*, Ouro Preto, n. 249, p. 5, 18 set. 1897.

# AUGUSTO RODRIGUES DUARTE: FACES DO ALUNO, PROFESSOR E PINTOR

*Márcia Valéria Teixeira Rosa*

## RESUMO:

Para o presente artigo apresentaremos as diversas faces de Augusto Rodrigues Duarte (1848-1888) com o intuito de aprofundar o estudo sobre sua trajetória artística, biografada por alguns autores, desde o início de sua formação na Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), sua atuação como pintor e a carreira como professor no Liceu de Artes e Ofícios, no Rio de Janeiro. Pretendemos cotejar essa produção para além da obra *Exéquias de Atalá*, que, embora seja a tela mais citada pelos historiadores e críticos de arte brasileira, decerto não é a única a ser referenciada por sua qualidade técnica. Nesse sentido, destacaremos as encomendas recebidas por Augusto Duarte, em especial as pinturas de retratos para as instituições de Benemerência, Ordens Terceiras e Irmandades religiosas na capital carioca, cujas inaugurações foram publicadas nos principais periódicos da cidade.

## PALAVRAS-CHAVE:

Augusto Rodrigues Duarte; Academia Imperial de Belas Artes; pintura de retratos; irmandades religiosas no Rio de Janeiro.

Augusto Rodrigues Duarte foi biografado por vários pesquisadores e historiadores da arte, principalmente a respeito de sua formação na Acade-

mia Imperial de Belas Artes (AIBA) e sua participação na Exposição Geral de Belas Artes na AIBA, em 1884, onde expôs aquela que é considerada sua obra-prima, *Exéquias de Atalá*, pintura histórica do acervo do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA/IBRAM/RJ)<sup>1</sup>.

Na pesquisa de tese, deparamo-nos com pinturas de retratos executadas por Augusto Duarte, aumentando nosso interesse na investigação acerca desse gênero na sua trajetória artística. Mediante essa produção, sobretudo em acervos de igrejas de Ordens Terceiras, Irmandades religiosas e Instituições de Benemerência, indagávamos quais foram os critérios qualitativos que reduziram a produção do artista apenas a uma única tela, reverberando por toda a história da arte brasileira.

O crítico de arte Gonzaga Duque (1995, p. 192) demonstrou certa insatisfação mediante as últimas produções do pintor, comparada àquela obra, “que prometia um artista de primeira ordem”. Considerando que o texto original foi escrito em 1888, ano do falecimento do pintor, as observações negativas do crítico estavam relacionadas às 14 obras apresentadas por Augusto Duarte na EGBA em 1884. O crítico reclamou das proporções das figuras, da disposição e densidade das tintas e dos modelos escolhidos pelo artista, comparando-os à técnica do pintor alemão Thomas Driendl (1849-1916), cujas obras também foram exibidas no mesmo certame<sup>2</sup>. Gonzaga Duque citou ainda as duas “pretensões a paisagem *d’après nature*”, o *Militar pensativo* e a *Pitada*, e terminou seu comentário afirmando que “estão longe de recordar o autor das ‘Exéquias de Atala’ essa grande tela pintada em Paris ...” (ibid.). Nosso entendimento é que, de fato, a emblemática composição histórica agradou críticos brasileiros e franceses, merecendo inúmeros comentários elogiosos, mas, por outro lado, restringiu e determinou um modelo de análise das produções posteriores do pintor.

Laudelino Freire (1916) destacou que Augusto Duarte

---

**1** Sobre esta obra de Augusto Duarte, Cf. ROSA, M. V. T. *A formação e a trajetória artística de Rodolpho Amoêdo (1857-1941)*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005. Nesta pesquisa, analisamos a versão do pintor Amoêdo, os trechos do poema de René Chateaubriand, a obra de Anne-Louis Girodet, do acervo do Museu do Louvre, e a versão de Duarte, destacando que esta última foi apresentada na Exposição Universal de Paris em 1878 e na EGBA em 1884.

**2** Sobre as obras do pintor Thomas Driendl (1846-1916) apresentadas na EGBA de 1884, Cf. ROSA, 2018.



E' um dos bons pintores da sua geração. Fez todo o curso da Academia, devendo especialmente a Victor Meirelles as sua formação artística (sic). Em 1874 foi para Paris, matriculando-se na Academia de Bellas Artes daquela cidade. Ahi tambem se fez discipulo de Gêrome. Em ambas as escolas foi alumno premiado. [...] Foi longa a sua estadia na Europa, de onde regresou artista feito. (FREIRE, 1916, p. 150)

Se Laudelino considerou que Augusto Duarte estava “pronto” após aprendizado em duas instituições artísticas, supomos que sua expectativa fosse de que o pintor seguisse o mesmo padrão da consagrada tela e, em consequência, seria merecedor de louvores e apreciações positivas. Mas o que observamos nas referências biográficas sobre o artista é a recorrente omissão da produção no Rio de Janeiro. Reis Júnior (1944, p. 178) enfatizou, inclusive, que “De regresso ao Brasil, [o pintor] continua trabalhando, mas nenhuma de suas obras pôde ser equiparada àquela”.

Portanto, nosso objetivo é o estudo da produção de retratos de Augusto Duarte para determinadas entidades, levando em consideração o aspecto quantitativo e, sobretudo, o qualitativo com intuito de revisitar a trajetória do artista.

Chama-nos a atenção o texto de Escragnolle Doria, na *Revista da Semana*, de agosto de 1941, dedicado à Augusto Duarte, no qual afirmou certa incompreensão da crítica em relação à produção do pintor português<sup>3</sup>:

De vez no Rio de Janeiro o artista não descansou ‘á sombra dos louros colhidos’ conforme frase feita. Instalou studios na rua dos Ourives, de onde saiu a pintar sitios proximos da cidade carioca ou pontos mais distantes. Dedicou-se tambem ao retrato e á natureza morta, então o retrato a oleo, como lembrança de familia ou oferecido a personagens, muito proveitoso a pintores do tempo, satisfazendo a palheta afeições de lar ou vaidades em publico. (DORIA, 1941, p. 28)

---

**3** Anterior a esta crítica, E. Doria escreveu em mesmo periódico, em novembro de 1925, sobre o autor do poema, René Chateaubriand. Augusto Duarte foi apenas citado pelo crítico, em referência ao quadro que já se encontrava no acervo da Escola de Belas Artes.

Considerando esse trecho do artigo, podemos sinalizar alguns pontos: primeiro, a afirmação de que o pintor não ficou estagnado com o sucesso obtido com *Exéquias de Atalá*; segundo, o escritor tem conhecimento que para muitos artistas o mercado de encomendas de pinturas de retratos era uma estratégia de sustento em suas carreiras, porém não garantia que todos dominassem a qualidade técnica de execução dos retratistas; e, por isso, a relevância da nossa investigação quanto à dedicação de Augusto Duarte a esse gênero de pintura, ressaltando a qualidade de sua obra, para além das “ vaidades ” dos encomendantes. Escragnoille Doria continua suas impressões sobre a trajetória do pintor:

[...] Não cabe aqui o confronto do quadro de Duarte, quadro de 1,90x2,50, com o de Girodet, diremos apenas perfunctoriamente como a Critica indigena (sic) analisou o quadro vencendo ingenitos rigores. [...] Duarte se viu ás voltas com a Critica. Reconhecendo que nas **Exequias de Atala** havia a promessa de um artista de primeira ordem depois a Critica o classificou de segunda ou quem sabe se terceira. [...] Ao findar 1888, a 17 de Novembro, a morte livrou Duarte de juizes parciaes. Artista não comum foi e, o sendo, merece o respeito devido a quem pelo talento ou pelo carater se aparta do vulgo tão desprovido de homens de bom gosto.” (ibid.)

Doria utiliza a expressão “Critica indigena” referindo-se aos comentários de Gonzaga Duque sobre as obras apresentadas por Augusto Duarte na EGBA de 1884, sobretudo porque o crítico enalteceu somente o quadro de tema histórico entre os 14 expostos. O escritor, todavia, ressaltou a qualidade do trabalho artístico de Augusto Duarte, incluindo as pinturas de retratos.

Teixeira Leite (1988, p. 169), apesar de reconhecer a qualidade do desenho e da fatura de Augusto Duarte, insistiu que o pintor “ não se tornou melhor artista, cresceu do ponto de vista técnico, adquirindo sólido *métier*, [...]. Assim toda a sua pintura parece-nos coisa antiga, fruto de um mundo de idéas por assim dizer *congelado*, de uma visão desatualizada dos seres e das coisas ”.

Em crítica mais recente, Fernanda Pitta (2013) traçou a trajetória do artista, destacando seu aprendizado na Europa, contribuindo com uma rica documentação e reafirmando a adequação do pintor ao movimentado am-

biente artístico de Paris na segunda metade do século XIX. A autora destacou as publicações na revista *Ilustrada* e a forma de execução, resultando em pinturas carregadas pelo artificialismo.

Rodrigues Duarte, cuja trajetória encerra-se com sua morte precoce, em 1888, parecia querer construir uma carreira centrada na pintura, feita de esforços pessoais, embora a crítica nem sempre tenha expressado opinião inteiramente aprovatória de seus trabalhos. As notícias a seu respeito na imprensa carioca concentram-se no período logo após sua volta de Paris, em 1878, e das exposições do Liceu, em 1882, e a EGBA de 1884. (PITTA, 2013, p. 191)

Não temos dúvida de que a tão elogiada obra foi marcante na carreira do artista, considerando, sobretudo, o estudo da professora Cybele Fernandes (2017, p. 65), no qual reforça que “as exposições eram muito importantes como campo de consagração da obra, ligada ao ensino na Academia, à capacidade e à atuação de professores, a par das obras de outras procedências”. No entanto, enfatizamos a necessidade de aprofundarmos os estudos sobre o pintor, sua atuação como professor no Liceu de Artes e Ofícios e, sobretudo, sua trajetória artística na ocasião em que recebeu encomendas de pinturas de retratos para as citadas entidades religiosas no Rio de Janeiro.

## A FORMAÇÃO NA ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES: O INÍCIO DA JORNADA NAS ARTES

Augusto Duarte matriculou-se na AIBA em 1866, então com 18 anos, frequentando o Curso Diurno, como registrado no Livro de matrículas do Museu D. João VI. Como podemos observar, na ficha de inscrição na disciplina de Desenho Figurado foi registrado desempenho satisfatório no campo dedicado a “Observações”<sup>4</sup>:

Premiado com medalha de prata no 2º Semestre; Premiado no fim do ano com a grande medalha de ouro; Por despacho de Exmo Sr Conso Diretor da Academia, fez exame no dia 28 de Fevereiro de 1867, das

---

**4** Agradeço imensamente à pesquisadora Flora Pereira Flor pelas indicações e discussões.

materias das aulas de Mathematicas Aplicadas e foi approved plenamente; e de Desenho Geometrico, e foi approved simplesmente<sup>5</sup>.

Nesse período de aprendizado inicial, Augusto Duarte recebeu reconhecimento pela dedicação às disciplinas cursadas<sup>6</sup>, participou de algumas edições das Exposições Gerais, conforme transcrição nos Catálogos e detalhada documentação apresentada por Fernanda Pitta (2013)<sup>7</sup>. Esses eventos culturais contavam com as visitas ilustres da família imperial, sobretudo nos dias da abertura e premiação, recebendo destaque em periódicos como *Journal do Commercio*, *O Paíz* e *Gazeta de Notícias*, indicando-nos a divulgação dos certames da AIBA, bem como a identificação do percurso inicial do artista, principalmente quanto à produção de pinturas de retratos.

Em artigo sobre os principais alunos premiados pela AIBA, Alfredo Galvão citou os 13 prêmios ou menções honrosas recebidas por Augusto Duarte entre 1866 e 1874. Em outro artigo, Galvão (1958, p. 56-57) mencionou novamente o então “aluno da Academia Augusto Roiz (sic) Duarte”, a respeito dos prêmios concedidos na EGBA de 1870, sugerindo oferecer uma menção honrosa “no intuito porém de animá-lo” (GALVÃO, 1967, p. 33), demonstrando pouco entusiasmo nos três retratos apresentados.

Ainda sobre essa fase inicial, o crítico Félix Ferreira (2012, p. 122) mencionou Augusto Duarte como pintor de “temas históricos, de cenas de gênero e paisagens”<sup>8</sup>, vencedor do Prêmio de Viagem concedido pela AIBA em 1874. No entanto, considerando a sistematização dos pensionistas da AIBA entre 1845 e 1887, elaborada pela professora Ana Cavalcanti (2001/2002), entendemos que, na verdade, o pintor não foi contemplado

---

**5** Arquivo do Museu D. João VI (MDJVI). Disponível em: <http://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJoaVI&pasta=Encadernados&pesq=6211&pagfis=28292>

**6** Em 1866, Augusto Duarte apresentou um retrato executado a lápis, recebendo uma medalha de prata; em dezembro do mesmo ano, a Grande Medalha de Ouro, na aula de desenho figurado. Evento publicado na Seção Gazetilha do Jornal do Comércio, Rio de Janeiro, p. 1, 8 de dezembro de 1866. Disponível em: [memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568\\_05&pesq=Augusto%20Rodrigues%20Duarte](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_05&pesq=Augusto%20Rodrigues%20Duarte)

**7** Neste artigo, a pesquisadora apresentou as “Atas das Sessões da Presidência do Diretor”, do Arquivo do MDJVI e as críticas publicadas na Revista *Ilustrada*. Os Catálogos também foram transcritos por Carlos Levy (1990).

**8** Em especial sobre o quadro *Exéquias de Atalá*, o crítico considerou a composição de Augusto Duarte muito distanciada do poema de Chateaubriand (FERREIRA, 2012, p.122).

com o Prêmio de Viagem da Academia, nem como pensionista do Imperador D. Pedro II. Portanto, concordamos com a afirmação de Quirino Campofiorito (1983) e de Fernanda Pitta (2013) de que o artista tenha viajado para Paris em 1874 por conta própria.

Na capital francesa, cursou a *École Nationale Supérieure des Beaux-Arts*, seguindo as orientações de Jean-Léon Gérôme (1824-1904). Não temos conhecimento de quem tenha encaminhado o pintor brasileiro para a instituição, indicando-lhe o mestre, como era exigido aos pensionistas. Do mesmo modo, durante o período de permanência na capital francesa, o pintor executou cópias de obras do Museu do Louvre e retratos, enviando-os para os certames da AIBA<sup>9</sup>.

## O PROFESSOR NO IMPERIAL LICEU DE ARTES E OFÍCIOS

Antes de darmos continuidade à produção de pinturas de retratos de Augusto Duarte, apresentamos a segunda atuação profissional do artista na cidade, como membro do corpo docente do Liceu “do Engenho Velho”, onde tomou posse em agosto de 1885<sup>10</sup> e no Liceu de Artes Ofícios<sup>11</sup>. Na solenidade de inauguração do “Lyceu para Mulheres” em outubro de 1881, foram inaugurados pinturas de retratos e bustos, entre os quais o retrato do Conde de Prados, executado pelo pintor<sup>12</sup>. Nessa instituição, Augusto Duarte ministrou a disciplina de Desenho de Figura.

---

**9** Um dos documentos sobre Augusto Duarte no Arquivo do Museu D. João VI (notação 1328), foi assinado pelo Diretor Antonio Nicolau Tolentino (gestão de 1874 a 1888), atestando a venda para a AIBA de uma cópia da obra *Antíope*, executada por Augusto Duarte, do original do pintor italiano Corregio, no valor de R.800\$000. Interessante observar que essa transação foi efetivada por seu sogro, Victorino José Leonardo, em julho de 1877.

**10** A cerimônia de posse dos professores nesta instituição foi aberta pelo diretor José Bernardes Silva e publicado no jornal *O Paíz*, em agosto de 1885, p. 1. Disponível em: [memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=178691\\_01&pesq=Augusto%20Rodrigues%20Duarte"&pagfis=1277](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=178691_01&pesq=Augusto%20Rodrigues%20Duarte)

**11** Sobre esta instituição criada pela Sociedade Propagadora das Belas Artes em 1856, Cf. BIELINSKY, Alba Carneiro. *O Liceu de Artes e Ofícios – sua história de 1856 a 1906*. 19&20, Rio de Janeiro, v. IV, n.1, jan. 2009. Disponível em: [https://www.dezenovevinte.net/ensino\\_artistico/liceu\\_alba.htm](https://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/liceu_alba.htm)

**12** O Liceu para Mulheres foi inaugurado em 11 de outubro de 1881, cuja solenidade foi anunciada no mesmo dia no jornal *Gazeta de Notícias*, p. 1. Disponível em: [memoria.bn.br/](http://memoria.bn.br/)

A instituição promovia a exposição dos trabalhos de professores e alunos e contou com a participação do pintor na 1ª edição, realizada em 1882. O certame mereceu destaque no livro de Félix Ferreira (2012) e foi também anunciado na edição de 25 de março do *Jornal do Commercio*:

[...] primeira exposição promovida pela Sociedade Propagadora das Bellas Artes e effectuada no Lycêo de Artes e Officios. [...] O Sr. Augusto Rodrigues Duarte ha alguns retratos bem feitos e uma grande têla representando a morte de Atala. Portanto, observamos que o pintor expôs sua tela mais conhecida, entre outros trabalhos<sup>13</sup>.

Podemos acompanhar o desempenho profissional de Augusto Duarte no Liceu de Artes e Officios através das sucessivas publicações nas edições do *Jornal do Commercio*, assinadas por Bethencourt da Silva, fundador e diretor da instituição, em que apresentava relatórios de frequência, justificativas das ausências e licenças dos professores. Ao final do relatório eram publicadas notas informativas sobre substituições no corpo docente, posse do corpo administrativo e até mesmo os nomes dos que se ausentaram sem justificativa. Interessante observar nessas listas a exposição pública da atuação do corpo docente em um periódico de grande circulação, mas, decerto, tais notas não foram determinantes para a carreira do pintor.

O artista foi mencionado pelo diretor Bethencourt da Silva em vários desses relatórios, em especial na edição do mês de julho de 1887, em que foi declarada sua licença, por dois meses<sup>14</sup>. Em janeiro do ano seguinte, o pintor participou das “comissões julgadoras dos trabalhos de concursos”<sup>15</sup>. A última lista publicada

---

DocReader/DocReader.aspx?bib=103730\_02&pesq="Augusto%20Rodrigues%20Duarte". Conde de Prados foi o título recebido em 1880 por Camilo Maria Ferreira Armond (1815-1882), político e conselheiro do Estado.

**13** *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 25 de março de 1882, p.1. Disponível em: memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568\_06&pasta=ano%20187&pesq=Augusto%20Rodrigues%20Duarte

**14** *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 12 de agosto de 1887, p. 2. Disponível em: memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568\_07&Pesq="Augusto%20Rodrigues%20Duarte"&pagfis=18415

**15** *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 7 de Janeiro de 1888, p. 2. Disponível em: memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568\_07&PagFis=6149&"Augusto%20Rodrigues%20Duarte"

com o nome do pintor em outubro de 1888, registrou sete aulas dadas e três faltas justificadas. Sua atuação foi interrompida pelo seu falecimento no mês seguinte.

## A CARREIRA DE PINTOR: UM RETRATISTA NO CENÁRIO CULTURAL CARIOCA

Destacamos, nesta terceira e importante atuação de Augusto Duarte, as encomendas recebidas pelas instituições de Benemerência, Ordens Terceiras e Irmandades religiosas, como a Sociedade Beneficência Portuguesa, a Venerável Ordem Terceira de São Francisco de Paula e a Irmandade do Santíssimo Sacramento da Candelária/ISSSC.

Em 1879, após sua chegada no Rio de Janeiro, Augusto Duarte participou na Seção Geral da 25ª EGBA, registrado no Catálogo como “Ex-aluno da AIBA”. Nesse certame o pintor apresentou oito pinturas de retratos de um total de 12 telas e foi laureado com a Primeira Medalha de Ouro. O evento foi divulgado no “Folhetim do Jornal do Commercio”, cujo título “Academia de Bellas Artes (Exposição)” destacou, entre os participantes, as obras do artista:

Seguindo ainda a ordem do catalogo encontramos os trabalhos do Sr. Augusto Rodrigues Duarte. Este artista, que pouco demorou ao estrangeiro, não veio de lá com as pretensões de um mestre; trouxe, porém, na bagagem uma qualidade que se nos affigura mais importante - o segredo de saber estudar. O Sr. Duarte teve o bom senso de começar pelo principio, facto que parece natural e mesmo trivialíssimo; mas que, pelo contrario, é muito raro na vida dos artistas. As cópias de alguns quadros notaveis que este artista expõe são feitos com muita exactidão e probidade. **Os seus retratos e estudos revelão uma acurada observação do natural** (grifo nosso), que é levada ás vezes a uma minuciosidade *photographica*, como se vê nas duas pequenas figuras que se achão expostas no salão [...]<sup>16</sup>.

Como podemos observar, o articulista teceu comentários sobre os quadros apresentados por Augusto Duarte, destacando, sobretudo, as pinturas

---

**16** *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 25 de março de 1882, p.1. Disponível em: [memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568\\_06&pasta=ano%20187&pesq=Augusto%20Rodrigues%20Duarte](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_06&pasta=ano%20187&pesq=Augusto%20Rodrigues%20Duarte)

de retratos e estudos, resultado de “uma acurada observação do natural”, conforme grifamos. Podemos supor que os comentários do autor demonstram o conhecimento dos métodos de execução da retratística oitocentista e, portanto, identificou essa qualidade técnica nas obras expostas pelo pintor. Como o artigo ocupa todo o terço inferior da página e não foi assinado, também podemos indagar se a publicação deste “Folhetim” teve o propósito de criticar o evento organizado pela instituição e seus respectivos diretores, tecer elogios ou depreciar determinadas obras dos artistas, questionar o gosto artístico de época ou, ainda, inflamar o mercado de arte<sup>17</sup>.

Neste caso, o articulista destacou os méritos de Augusto Duarte, sem comparação à *Exéquias de Atalá*, e mencionou o único retrato identificado no Catálogo: o “Excelentíssimo Senhor Dr. Bezerra de Menezes”, deputado pela Província do Rio de Janeiro e membro do Conselho da Sociedade Propagadora das Belas Artes<sup>18</sup>.

No retrato do Sr. Dr. Bezerra de Menezes, em que o artista escolheu um ponto de vista exageradamente alto, nota-se uma maneira muito feliz de tratar os acessórios, muita semelhança na fisionomia do retratado e muita verdade nos tons dos bordados a ouro. A alcatifa, cujo tom avermelhado desentôa completamente da côr geral do quadro e que parece não estar acabada, é talvez o único senão que obsta a que este retrato seja um trabalho de primeira ordem ao seu genero. O Sr. Duarte é destes artistas por quem não há a ter o receios ao futuro. Está na **verdadeira senda** (grifo nosso), é só prosseguir nella<sup>19</sup>.

---

**17** Fernanda Pitta (2013) destacou as impressões de Angelo Agostini e de X. na Revista *Illustrada*, transcrevendo as impressões negativas dos dois críticos sobre quadros de Augusto Duarte. Sobre o mercado de arte, Cf. DURAND, J. C. Arte, Privilégio e Distinção. São Paulo: Perspectiva: Editora da USP, 1989.

**18** Entre as várias publicações do Liceu de Artes e Ofícios no Jornal do Commercio, em setembro de 1883, o nome do Dr. Adolpho Bezerra de Menezes foi mencionado como parte do grupo de conselheiros da instituição. Disponível em: [memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568\\_07&Pesq="Augusto%20Rodrigues%20Duarte"&pagfis=8698](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_07&Pesq=)

**19** *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 25 de março de 1882, p.1. Disponível em: [memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568\\_06&pasta=ano%20187&pesq=Augusto%20Rodrigues%20Duarte](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_06&pasta=ano%20187&pesq=Augusto%20Rodrigues%20Duarte)



Como podemos observar, a trajetória artística de Augusto Duarte era acompanhada pelos críticos nos periódicos, que apontavam qualidades técnicas presentes em suas obras. Por outro lado, notamos que, apesar dessas publicações, o próprio artista seguiu sua “verdadeira senda”, não sendo determinado pelas críticas negativas.

O presidente da Sociedade Portuguesa de Beneficência, Conde de S. Salvador de Matosinhos, publicou, na edição de julho de 1882 do *Jornal do Commercio*, um detalhado relatório das atividades dessa instituição de benemerência, que seria apresentado no dia seguinte na “Assembleia Geral dos Sócios”. Interessante observar que no item “Donativos e Offertas”, Conde de Matosinhos agradeceu

Ao distinto pintor Sr. Augusto Rodrigues Duarte, um quadro a óleo de grandes dimensões, trabalho de seu pincel, representando *A Virgem*, cópia de Murillo<sup>20</sup>.

Essa cópia da obra do pintor Murillo foi apresentada por Augusto Duarte na 25<sup>a</sup> EGBA, realizada entre março e maio<sup>21</sup>. Mediante essa constatação, qual foi a motivação do pintor em oferecer essa obra para a diretoria da Sociedade Portuguesa de Beneficência? Podemos supor que o artista tivesse interesse que a instituição conhecesse seu trabalho e, assim, pudesse ter o merecido reconhecimento entre seus pares.

Ainda no mesmo Relatório, Conde de Matosinhos destacou que, na ocasião da solenidade de inauguração das novas instalações do hospital da instituição, Augusto Duarte dividiu as encomendas de pinturas de retratos com Auguste Petit, pintor francês também presente no cenário artístico carioca<sup>22</sup>.

---

**20** *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 22 de julho de 1882, p. 4. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=364568\\_07&pasta=ano 188&pesq="Augusto Rodrigues Duarte"&pagfis=6050](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=364568_07&pasta=ano 188&pesq=)

**21** Sobre as cópias de obras do pintor espanhol executadas pelos alunos da AIBA, Cf. CHILLÓN, 2015.

**22** Sobre as obras do pintor Auguste Petit (1844-1927) apresentadas na EGBA de 1884, Cf. ROSA, 2005..

[...] Querendo a sociedade dar um perenne testemunho do quanto é ella grata aos seus benemeritos e bemfeitores, foi recommendado á directoria em assembléa geral de 30 de Abril de 1876, que se mandassem retratar treze socios benemeritos, dos quaes sete já forão retratados, e inaugurados, os respectivos retratos; faltando, portanto, mais seis dos senhores abaixo mencionados, os quaes já se achão em via de execução, encarregando-se deste trabalho os pintores Augusto Rodrigues Duarte e Auguste Petit<sup>23</sup>.

Anos mais tarde, a Sociedade de Beneficência publicou no jornal *O Paíz* a homenagem “ao seu grande bemfeitor Antonio Godinho da Silva”, falecido em Portugal e “mandou tirar o seu retrato para ser collocado na galeria do hospital. Encarregou-se, gratuitamente, deste trabalho o distincto Sr. Augusto Duarte”<sup>24</sup>, indicando-nos mais uma obra oferecida pelo pintor e a deferência ao seu trabalho.

Augusto Duarte também recebeu encomendas da ISSSC, para a qual executou os retratos da Imperatriz Teresa Cristina, em 1877; do Conselheiro Alexandre Maria Maris Sarmiento, em 1879; do Bispo D. Antônio do Desterro Malheiros, em 1880; do Vice-Rei Conde da Cunha, em 1880 e de José Francisco de Mesquita, o Marques de Bonfim, s. data.

Destes, as homenagens a D. Antônio do Desterro e do Conde da Cunha foram as mais documentadas, desde a Ata de Resolução das encomendas, o pagamento ao artista até, principalmente, a solenidade de inauguração, realizada na festa da Santíssima Trindade no Imperial Hospital dos Lázaros, em maio de 1880<sup>25</sup>. O evento contou com a participação dos

---

**23** *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 22 de julho de 1882, p. 4. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=364568\\_07&pasta=ano 188&pesq="Augusto Rodrigues Duarte"&pagfis=6050](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=364568_07&pasta=ano 188&pesq=)

**24** *Jornal O Paiz*, novembro de 1887, p. 1. Disponível em: [memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=178691\\_01&pesq="Augusto%20Rodrigues%20Duarte"&pagfis=4652](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=178691_01&pesq=)

**25** No Balanço de Receita e Despesa do Imperial Hospital, de julho de 1879 a 30 de junho de 1880, p.39, elaborado pelo Tesoureiro Antonio Ferreira da Silva, consta o pagamento de 2:146\$000 pelo “retrato de dous benemeritos”. Cf. ISSSC. Arquivo F. B. Marques Pinheiro. Relatório do Imperial Hospital dos Lazaros, setembro de 1880, elaborado pelo Escrivão Luiz Augusto de Magalhães, pelo Tesoureiro Antônio Ferreira da Silva e pelos Procuradores Domingos de Castro Peixoto, Domingos José Pereira Ferreira Guimarães e Francisco Alves da Rosa.

membros da Mesa Administrativa do Hospital e da ISSSC e, em especial, do Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Império, Conselheiro Barão Homem de Mello, cujo convite encontra-se no Arquivo F. B. Marques Pinheiro da ISSSC<sup>26</sup>.

Para a Venerável Ordem Terceira dos Mínimos de São Francisco de Paula, Augusto Duarte executou em 1888 o retrato de Joaquim José do Rosário, Barão de São Francisco de Paula (1826–1903). Considerando a legenda do quadro, os membros da Mesa Administrativa da Ordem referendam ao “Irmão Vice-Corrector homenagem pelos serviços prestados ao Asylo das Orphãs de São Francisco de Paula” (Figura 1).



Figura 1 – *Retrato de Joaquim José do Rosário*.  
Augusto Duarte. 1888, o.s.t., 240 x 155 cm.  
Acervo da VOTMSFP. Fonte: Foto da autora.

Na composição, Joaquim do Rosário foi representado em um gabinete aberto, possibilitando-nos observar outro ambiente com um grupo de meninas entretidas em atividades manuais, ocupando um “espaço” intermediário entre o retratado e o último plano da composição.

Considerando que para cada encomenda o artista seguia as referências propostas pela Mesa Administrativa da Irmandade, acreditamos que Augusto Duarte tenha se inspirado nos mestres da pintura espanhola para

**26** ISSSC. Arquivo F. B. Marques Pinheiro. Caixa de Correspondência Expedida. Armário 011. Prateleira B. Pasta 00765.

executar esta metapintura, como Diego Velázquez na emblemática *As meninas*, do acervo do Museu do Prado. O professor Alberto Chillón (2014) apresentou a existência de uma “escola espanhola” no cenário artístico do Rio de Janeiro, cujas obras dos mestres europeus foram copiadas pelos pintores brasileiros, comprovados nos Catálogos das Exposições Gerais. Além da já citada cópia de Murillo, cabe aqui destacar a cópia do retrato da Infanta Margarida, do original de Velázquez, apresentado por Augusto Duarte na EGBA em 1879.

Entre 1879 e 1883, Augusto Duarte auxiliou o pintor João Zeferino da Costa na ocasião em que o mestre executou as pinturas da cúpula, sancas e capela-mor da Igreja da Candelária<sup>27</sup>.

Nossa análise levou em consideração os três grupos envolvidos no processo de encomendas de pinturas de retratos: os encomendantes, neste caso as Irmandades, Ordens Terceiras e entidades de Benemerência; os retratados, homenageados por conta de suas atividades filantrópicas; e os artistas retratistas. Não nos surpreende que as composições de Augusto Duarte estivessem em conformidade com o que lhe era proposto e, sobretudo, com o que o pintor dominava – a técnica apurada do desenho e da cor, princípios que norteavam a retratística na segunda metade do século XIX<sup>28</sup>.

A recorrente solicitação a Augusto Duarte de encomendas de pinturas de retratos pelas instituições religiosas e beneficentes leva-nos a algumas indagações: as cerimônias de inauguração das telas eram restritas aos membros dessas congregações e convidados seletos? Sabemos que os anúncios nos jor-

---

**27** Francisco Marques Pinheiro elaborou o histórico da Igreja e Irmandade da Candelária, entre 1894 e 1895, mencionando o nome de Augusto Duarte entre os ajudantes do “pintor da Candelária”. Cf. PINHEIRO, F. M., 1930, p. 185. Em 10 de julho, dia da inauguração da Igreja, o *Jornal do Commercio* publicou em 1ª página ampla cobertura, “Matriz da Candelaria. A tradição e a construção da nova igreja”, apresentou detalhes das etapas de construção e os nomes dos artistas envolvidos nas etapas das obras. Cabe-nos destacar o trecho em que Augusto Duarte foi mencionado: “O distinto professor Sr. Zeferino da Costa, executor desses belos trabalhos, teve como ajudante na pintura mural o artista Rodrigues Duarte e como auxiliares seus discípulos Oscar Silva, [...]”. Disponível em: [memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568\\_08&pasta=ano1898&pesq=IgrejadaCandelaria&pagfis=28930](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_08&pasta=ano1898&pesq=IgrejadaCandelaria&pagfis=28930).

**28** Entre os princípios que nortearam o estudo da pintura de retrato, devemos destacar a carta de Manuel de Araújo Porto-Alegre para Vitor Meirelles em abril de 1856: “[...] recomendo-lhe muito, o estudo do retrato, porque é dêle que há de tirar o maior fruto de sua vida [...]”. Cf. GALVÃO, A. *Revista do Patrimônio histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, p. 88, 1959.

nais citados neste artigo foram publicados nos dias posteriores. Sendo assim, os críticos de arte da época tiveram acesso à realização dessas cerimônias?

Infelizmente, muitas dessas indagações sobre Augusto Duarte ainda não foram respondidas. O artista faleceu em novembro de 1888, interrompendo, portanto, a continuidade de seu trabalho no magistério e sua carreira de pintor, sobretudo nas encomendas de pinturas de retratos.

O *Jornal do Commercio* publicou inúmeros anúncios da Missa de 7º dia do “querido professor” e “do pranteado pintor”, realizada na Igreja São Francisco de Paula<sup>29</sup>. Passados três meses, a viúva Luiza Leonardo Duarte entregou a coleção do marido para ser leiloada por J. Dias, conforme publicado no *Jornal do Commercio* em fevereiro de 1889. O leilão foi realizado no ateliê do pintor, na então rua dos Ourives, 47, “autorizado pelos herdeiros do finado”, constando de “bellos quadros a oleo, aquarellas, estudos, modelos, livros de arte e illustrados, instrumentos de musica, accessorios para pintura, [...] que guarnecem o referido atelier”<sup>30</sup>. Curiosamente, entre os anúncios de falecimento do pintor, “os professores da academia de musica do Club Beethoven” anunciavam a cerimônia “de seu finado collega”<sup>31</sup>, que nos leva a investigar o que seria uma outra face do pintor, uma vez que, entre os pertences leiloados, constam “instrumentos de musica”.

Decerto, ao apresentarmos as várias faces do artista entre 1866 e 1888, procuramos destacar a atuação de Augusto Duarte no meio artístico do Rio de Janeiro, que, de fato, executou muito mais do que uma única obra. Embora tenha sido silenciado pela crítica de época, as pinturas de retratos dos acervos destacados neste artigo permitem-nos que sua obra não seja esquecida.

---

**29** Este adjetivo “pranteado” foi atribuído pelo Barão e Baronesa de Araujo Ferraz em anúncio da missa de 7º dia de falecimento do pintor e publicado em 12 de novembro de 1888. Disponível em: [memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=364568\\_07&pasta=ano\\_188&pesq=AugustoRodriguesDuarte"&pagfis=21810](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=364568_07&pasta=ano_188&pesq=AugustoRodriguesDuarte)

**30** O anúncio do leilão está disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=364568\\_07&pasta=ano\\_188&pesq=AugustoRodriguesDuarte"&pagfis=22233](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=364568_07&pasta=ano_188&pesq=AugustoRodriguesDuarte)

**31** No dia 13 de novembro encontram-se os anúncios da família Ferreira para o “pranteado pintor historico” e das alunas do Colégio Progresso. Disponível em: [memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568\\_07&Pesq=AugustoDuarte"&pagfis=21605](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_07&Pesq=AugustoDuarte)

**Márcia Valéria Teixeira Rosa** é doutora em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professora adjunta de História da Arte do Departamento de Estudos e Processos Museológicos da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (DEPM/UNIRIO). Coordenadora do Projeto de Extensão e Cultura “Igrejas Históricas no Rio de Janeiro: descobrindo e revelando seus acervos”, (PROExC/UNIRIO).

## REFERÊNCIAS

- BRAGA, T. *Artistas pintores no Brasil*. São Paulo: Editora Limitada, 1942.
- CAMPOFIORITO, Q. *História da pintura brasileira no século XIX*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983.
- CAVALCANTI, A. M. T. “Os Prêmios de Viagem da Academia em Pintura”. In: PEREIRA, S. G. (org.). *Anais do Seminário da Escola de Belas Artes. 185 Anos de Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, EBA-UFRJ, 2001/2002.
- CHILLÓN, A. M. Murillo no Museu D. João VI e o papel da “escola espanhola” no panorama artístico carioca. In: CAVALCANTI, A., MALTA, M, PEREIRA, S. G. (org.). *Coleções de Arte: Formação, Exibição, Ensino*. 1ed. Rio de Janeiro: Rio Books, 2015.
- DORIA, E. Augusto Duarte. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, p. 28, 30 de agosto de 1941. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=025909\\_04&pesq=%22Augusto%20Duarte%22](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=025909_04&pesq=%22Augusto%20Duarte%22). Acesso em: mar. 2020.
- DUQUE-ESTRADA, L. G. A. *Arte Brasileira*. Introdução e Notas Tadeu Chiarelli. Campinas: Mercado de Letras, 1995.
- FERREIRA, F. *Belas Artes: estudos e apreciações; introdução e notas de Tadeu Chiarelli*. Porto Alegre: Zouk, 2012.
- FREIRE, L. *Um século de pintura: apontamentos para a história da pintura no Brasil*. Typographia Röhe, 1916.
- GALVÃO, A. Alunos Premiados da Academia Imperial das Belas Artes. *Arquivos da Escola de Belas Artes*, Rio de Janeiro, p. 56-57, ago. 1958.

- GALVÃO, A. Julgamento da EGBA de 1870. *Arquivos da Escola de Belas Artes*, Rio de Janeiro, p. 33, ago. 1967.
- GALVÃO, A. Manuel de Araújo Pôrto-Alegre. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, p. 88, 1959.
- IRMANDADE DO SANTÍSSIMO SACRAMENTO DA CANDELÁRIA. Arquivo F. B. Marques Pinheiro. Relatório apresentado à Irmandade do Santíssimo Sacramento da Candelaria pelo Irmão Provedor Commendador Manoel Pinto Torres Neves em 31 de julho de 1879 Por Ocasião da Posse da Nova Administração. Rio de Janeiro: Typ. de Fernandes, Ribeiro & C., 1879.
- IRMANDADE DO SANTÍSSIMO SACRAMENTO DA CANDELÁRIA Relatório apresentado pelo Irmão Provedor da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Candelaria Luiz Augusto de Magalhães em 31 de julho de 1880 na Posse da Nova Administração. Rio de Janeiro: A. J. Gomes Brandão, 1880.
- IRMANDADE DO SANTÍSSIMO SACRAMENTO DA CANDELÁRIA Relatório do Imperial Hospital, julho de 1880. LEITE, J. R. T. (org.). *Dicionário Crítico da Pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.
- LEVY, C. R. M. *Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes. Período Monárquico – Catálogos de Artistas e Obras entre 1840 e 1884*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1990.
- PINHEIRO, F. B. M. *Irmandade do Santíssimo Sacramento da Freguezia de Nossa Senhora da Candelária e Suas Repartições, Coro, Caridade e Hospital dos Lázaros*. Vol I e II. Rio de Janeiro: Typog. do Jornal do Commercio: Rodrigues & C., 1930.
- PITTA, F. “Augusto Duarte, o Português Brasileiro”. In: VALLE, A., DAZZI, C. & PORTELLA, I. (org.). *Oitocentos: intercâmbios culturais entre Brasil e Portugal*. Tomo 3. Seropédica, RJ: Ed. da UFRRJ.

# DONATO MELLO JÚNIOR E AS EXPOSIÇÕES GERAIS: MEMÓRIAS E TRAJETÓRIAS COMPARTILHADAS ENTRE AIBA, ENBA, UFRJ E MNBA

*Fabriccio Miguel Novelli Duro*

## RESUMO:

A presente comunicação tem como objetivo recuperar alguns dados referentes à trajetória, à atuação e à produção intelectual de Donato Mello Júnior (1915-1995), aluno da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) e importante personagem da historiografia da arte brasileira atuante no século XX. Dentre as suas diversas publicações, podemos apontar como uma de suas principais contribuições ao campo da História da Arte brasileira do século XIX a sua tese intitulada *As Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas Artes no 2º Reinado*, apresentada ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) em 1975 e publicada em 1984. Essa publicação, maior estudo dedicado às Exposições Gerais já realizado, é fundamental para que nos aproximemos de tais eventos. Sua contribuição revela-se como uma importante referência para a compreensão das Exposições Gerais no desenvolvimento das artes no Rio de Janeiro.

## PALAVRAS-CHAVE:

Arte brasileira; século XIX; historiografia; Museu Nacional de Belas Artes; Escola Nacional de Belas Artes.



Donato Mello Júnior foi arquiteto, professor, pesquisador, curador, crítico e historiador da arte. Nascido ao dia 29 de novembro de 1915, em Minas Gerais, na cidade de Alfenas, faleceu aos 79 anos, no Rio de Janeiro, cidade em que habitava desde 1935. Essas três curtas linhas sobre sua biografia sintetizam sua atuação e trazem muitas informações a respeito desse aluno da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA).

Surpreende-nos, de início, como uma figura de tamanha atuação não foi ainda foco central de uma pesquisa sobre a sua importância no campo da História da Arte brasileira. Pouco podemos descobrir sobre o autor a partir de uma busca *on-line* no Google<sup>1</sup>. Não há nenhuma entrada sobre ele na Wikipedia e os seus dados na Enciclopédia Itaú Cultural se resumem a “arquiteto, professor, pesquisador”<sup>2</sup>. Partindo de buscas sobre o seu nome, para além dos seus livros ainda disponíveis à venda, podemos afirmar que nos deparamos com a inexistência de um “panorama” sobre a sua atuação. As poucas linhas sobre Mello Júnior foram encontradas em algumas de suas publicações junto à editora Pinakotheke, no perfil de apresentação do autor.

Diante desse quase “apagamento”, partindo da curta biografia encontrada, buscamos ampliá-la e torná-la mais precisa por meio de buscas na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, perfazendo as décadas de 1940 a 1990. Nós nos concentramos em sua atuação enquanto professor e pesquisador em História da Arte. Buscamos evidenciar, neste texto, os diversos fios que ligam Donato Mello Júnior às diferentes instituições cujas histórias se vinculam àquela da ENBA. Utilizamos a sua tese sobre as Exposições Gerais como mote para orientar alguns aspectos de sua trajetória e de nossa apresentação.

Embora ele tivesse uma vasta produção, com pelo menos 85 publicações<sup>3</sup>, grande parte dos seus textos caiu em olvido. Não por não serem textos ainda relevantes para as pesquisas atuais, mas pelo fato de as revistas em que publicou terem sido descontinuadas, estarem fora de circulação e ausentes de muitas bibliotecas públicas e universitárias, o que dificulta que as acessemos atualmente. Outro empecilho para a difusão dos seus textos é

---

**1** Buscas foram realizadas pelo endereço eletrônico do Google entre os anos de 2019 e parte de 2020. Última pesquisa realizada em 17 jul. 2020.

**2** Cf. Endereço eletrônico <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa595972/donato-mello-junior>. Acesso em: 17 jul. 2020.

**3** Levantamento realizado pelo autor.

a catalogação parcial dos volumes bibliográficos em que publicou. Assim, uma busca cruzada pelas principais bibliotecas referentes ao conteúdo histórico artístico em São Paulo e no Rio de Janeiro, como bibliotecas universitárias (Unicamp, USP, Unifesp, Unesp, UFRJ, Uerj, UFF), museológicas (MNBA, PINA, MASP) e de outros perfis, como as Bibliotecas Municipais de São Paulo, a biblioteca do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), a Biblioteca Nacional e o catálogo internacional coletivo Worldcat.org, resultam em menos de 25 itens de sua autoria. Devemos destacar que uma das principais contribuições de Donato Mello Júnior, a sua tese sobre as Exposições Gerais, não aparece como resultado em nenhuma das buscas realizadas nos sistemas das bibliotecas.

Em vida, ele se associou ao Instituto dos Arquitetos do Brasil (IAB), Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB, 1975), à Associação Brasileira dos Críticos de Arte (ABCA, 1979), ao Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA, 1981) e ao International Council on Monuments and Sites (ICOMOS, 1982). Ele recebeu o título honorífico de Cidadão de Belém em 1975 e também se tornaria sócio correspondente do Instituto Histórico e Geográfico do Pará (IHGP) em fins da década de 1980 (GODINHO, 1987, p. 5), instituição que o mantém como patrono da cadeira 56. Apesar disso, com exceção de um texto de Abel Pereira, *Donato Mello Junior: devoto da arte* (Cf. PEREIRA, 1995), publicado na ocasião de sua morte, uma homenagem aos cem anos do seu nascimento proferida por Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira no IHGB<sup>4</sup> e a menção à sua cadeira no IHGP, não encontramos referências aos seus dados biográficos ou sua presença na listagem de membros nas páginas oficiais dessas instituições.

Diante dos motivos elencados, pretendemos fornecer alguns subsídios para a compreensão da atuação de Donato Mello Júnior para a difusão da sua produção intelectual e para o reconhecimento das contribuições desse aluno da ENBA ao nosso campo.

Mello Júnior ingressou na Escola Nacional de Belas Artes em 1936, instituição onde se graduou como arquiteto cinco anos depois. Em 1955, passou a atuar como professor na Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil, hoje Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), na cadeira de “Grandes composições de Arquitetura”. Destacamos

---

**4** Cf. <https://www.ihgb.org.br/atividades/cephas/76-programacao-02-09-2015.html>. Acesso em: 17 jul. 2020.

que, entre a sua formatura e o retorno à instituição como professor, o Curso de Arquitetura havia se desmembrado da ENBA, em 1946, “ano em que ele se tornou uma unidade independente no âmbito da universidade” (LUZ, 2016, p. 118). Enquanto professor, Mello Júnior também esteve envolvido no projeto da Cidade Universitária da UFRJ na Ilha do Fundão (CIDADE..., 1955, p. 8) e permaneceu na universidade até o ano de 1985, quando se aposentou.

Em âmbito acadêmico, ainda lecionou como professor convidado nas Universidades Federais do Pará e do Ceará, em 1966 e 1970, respectivamente. A sua atuação na UFPA, em Belém, está ligada à implantação e consolidação da graduação em Arquitetura daquela instituição. Teria sido a partir desse contato, com a sua ida a Belém para ministrar o curso “Arquitetura no Brasil” (MIRANDA et al., 2015, p. 92), que Donato “tornou-se um apaixonado pela pesquisa histórica da antiga Belém, publicando inúmeros trabalhos sobre o assunto, de repercussão nacional” (BOLETIM..., 1980, p. 4).

Esses poucos dados a respeito de sua vida, acreditamos, explicam, em parte, o motivo pelo qual a produção de Donato Mello Júnior concentra-se sobre as cidades de Belém e do Rio de Janeiro. O reconhecimento de sua *expertise* e contribuição foi alcançado em sua atuação sobre os dois espaços geográficos aos quais se dedicou: do Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB) ele recebeu o prêmio de 1968 (INSTITUTO..., 1969, p. 13) pelo melhor trabalho escrito, *Antonio Landi – Arquiteto de Belém*; da ABCA e Seção Nacional da AICA ele recebeu o prêmio Gonzaga Duque, em 1985, destinado ao crítico associado pela sua atuação ou produção, e o prêmio Sergio Milliet, em 1992, destinado ao pesquisador por trabalho publicado, pela sua pesquisa sobre Grandjean de Montigny (TRIBUNA..., 1993, p. 3), sobre quem publicou diversos textos. Mello Júnior também recebeu, em 1983, o prêmio Jabuti pelo melhor livro de arte, com a publicação *Facchinetti*.

Foi com a tese *As Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas Artes no 2º Reinado* que Donato Mello Júnior foi aprovado como membro do IHGB, na década de 1970. A sua tese foi submetida ao Instituto em 21 de novembro de 1975. Cinco dias depois, o parecer foi emitido pelo relator Mário Barata, sugerindo a sua publicação na íntegra. Àquela altura, nas palavras do professor Barata (1984, p. 353), Mello Júnior era “um dos mais sérios conhecedores dos artistas no Rio de Janeiro, no século XIX”. Ele foi admitido como

sócio honorário em 15 de dezembro de 1975 (ATA..., 1975, p. 226) e o seu texto publicado nove anos depois, em 1984, na ocasião do Congresso de História do Segundo Reinado do IHGB. Passados trinta e cinco anos, estes escritos continuam sendo a maior referência sobre as Exposições Gerais.

Apesar do “apagamento” imputado à biografia de Donato Mello Júnior, o seu nome permanece corrente nas instituições museológicas, como no Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), devido à plataforma “Donato”, assim intitulada em sua homenagem. Nas palavras de Gilson Gemente (2015, p. 128), coordenador da plataforma e funcionário da instituição:

Foi durante o período de desenvolvimento do Simba [Sistema de Informação do Acervo do Museu Nacional] que surgiu a ideia de homenagear o professor Donato Mello Júnior, dando ao banco de dados seu nome, em razão da enorme contribuição fornecida ao Museu Nacional de Belas Artes por suas pesquisas em obras e autores representados na coleção do MNBA.

A sua atuação junto ao museu parece ainda não ter sido completamente historiada e foram poucas as informações encontradas a esse respeito, embora seja certa a sua passagem pela instituição. Sabemos que, com o ingresso de José Roberto Teixeira Leite na direção do museu, em 1961, Mello Júnior é transferido, assumindo o lugar de vice-diretor. Teixeira Leite deixa a instituição em 1964, quando Alfredo Galvão assume como novo diretor (TEIXEIRA LEITE, 2009, p. 254). Não conseguimos confirmar se o vice-diretor também deixou a instituição, mas acreditamos que seu desligamento tenha ocorrido antes de 1966, quando viaja para lecionar na UFPA, como mencionamos anteriormente.

A relação de Mello Júnior com o Museu Nacional de Belas Artes, contudo, não se inicia nesse momento. Ainda enquanto aluno de arquitetura da Escola Nacional de Belas Artes, ele escreveu para a *Revista de Arquitetura* da escola um texto sobre a “nova expografia” do museu (Cf. MELLO JÚNIOR, 1940), originado da transferência de parte do acervo então pertencente àquela Escola. Como esclarece Sonia Gomes Pereira (2016, p. 32-33), o acervo pertencente à ENBA foi dividido, em 1937, entre o MNBA e a Escola. Para o primeiro, ficaram as “obras de arte”, para o segundo, a “coleção didática”.

Embora não abordemos a totalidade de sua produção aqui, cumpre observar que Mello Júnior foi um pesquisador de “muitos assuntos”. Nesse sentido, para aferirmos a sua real contribuição em alguns desses campos, precisaríamos nos deter sobre diferentes e extensas discussões específicas a respeito dos artistas e dos objetos aos quais se dedicou, fazendo com que nos distanciássemos da proposta temática do evento.

No entanto, cabe ressaltar que Mello Júnior também é reconhecido por seus estudos relativos aos artistas Victor Meirelles e Pedro Américo. É sobre eles a primeira publicação a respeito de um tema histórico-artístico que encontramos do autor, na descontinuada *Revista do Instituto Brasileiro de História da Arte*. Nesse periódico, publicou, em 1954, o artigo “Pérolas artísticas”, no qual evidencia equívocos da fortuna crítica dos dois artistas (Cf. MELLO JÚNIOR, 1954). Seria também se dedicando aos dois artistas que, 25 anos depois, Mello Júnior cunharia uma expressão bastante popularizada e ainda muito utilizada entre nós: a “Questão artística de 1879” (MELLO JÚNIOR, 1979a, p. 5). A expressão faz referência ao embate entre as pinturas dos dois artistas brasileiros na Exposição Geral daquele ano.

Em função da temática de sua tese que optamos por evidenciar no presente texto, teceremos algumas breves considerações sobre a sua contribuição para os estudos dos artistas e da produção artística oitocentista vinculada à Academia Imperial de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Como já fora amplamente discutido por eminentes historiadores da arte no Brasil, o “triumfo” do “modernismo” projetou uma sombra sobre os artistas “acadêmicos” que ainda persiste, quase um século depois. Nas últimas décadas, não foram poucos os esforços de lançar nova luz sobre a produção oitocentista e de reconstituir os fios dessa trama esgarçada pelo tempo. Ainda assim, há muito o que se descobrir sobre o contexto artístico ao qual nos dedicamos, aquele do Rio de Janeiro do século XIX, e sobre a consolidação dos estudos dedicados ao período e de sua historiografia. Entre as primeiras sistematizações de Félix Ferreira e de Luiz Gonzaga Duque Estrada em finais do século XIX e aquelas resultantes da renovação historiográfica das últimas décadas do século XX, existe uma série de personagens fundamentais para a compreensão da constituição do campo da História da Arte no país (Cf. SILVA; NASCIMENTO, 2017). Nesse sentido, é esclarecedora a introdução de Carlos Roberto Maciel Levy à

reedição do conteúdo dos catálogos das Exposições Gerais. No primeiro volume, dedicado ao “período monárquico”, afirma:

[...] A formação do magnífico acervo do Museu Nacional de Belas Artes, no que se refere ao século XIX, deve-se sobretudo à antiga Pinacoteca da AIBA [Academia Imperial de Belas Artes], cuja expansão por sua vez decorreu diretamente das Exposições Gerais.

O tema de há longo tempo tem interessado a nossos historiadores da arte. Seus principais estudiosos, aos quais este livro é dedicado, foram Adolfo Morales de Los Rios, Francisco Marques dos Santos, Guilherme Auler, Alfredo Galvão, Gilberto Ferrez e – primus inter pares – Donato Melo Júnior. (MACIEL LEVY, 2009, p. 8-9)

Dentre os mencionados, é seguro dizer que, em maior ou menor grau, encontram-se em situação semelhante àquela constatada sobre Donato Mello Júnior, quanto à dispersão e ao (des)conhecimento do conjunto de sua obra e contribuições específicas ao campo. Devido à ausência de um extenso levantamento das publicações desses autores, qualquer consideração aqui realizada é demasiadamente conjectural e hipotética. É possível afirmar, sem dúvidas, que esses autores se mantinham em diálogo, pois são referenciados uns pelos outros.

Alfredo Galvão (Cf. TERRA, 1999), por exemplo, também aluno da ENBA, posteriormente professor e diretor da mesma instituição, publicava, desde 1955, textos autorais e transcrições de documentos no periódico *Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes*<sup>5</sup>. Além de organizar e sistematizar tais informações, Galvão as difundia, tornando públicos os dados da documentação oficial. Essa parece ser uma dentre as várias contribuições desse grupo de pesquisadores, cada um lidando com um conjunto de documentos ou com uma instituição específica. Acreditamos ser esse o *modus operandi* que informa Donato Mello Júnior. Suas contribuições se originam de levantamento documental e cruzamento entre fontes de diversas naturezas, conservando certa importância em função do trato de suas fontes e dos apontamentos do autor.

---

**5** Atualmente disponíveis eletronicamente no site da EBA-UFRJ.

Além da interlocução entre os textos dos autores, podemos aventar uma possível cooperação e convivência institucional entre Donato Mello Júnior e Alfredo Galvão. Como mencionamos, a partir de 1961, com o ingresso de Teixeira Leite na direção do MNBA, Mello Júnior passa a atuar como vice-diretor. Naqueles anos, coabitavam, no prédio da Avenida Rio Branco, o MNBA e a ENBA. Em depoimento, Teixeira Leite (2009, p. 255) mencionava o fato de “a Escola estar separada do Museu por uma simples porta”. Enquanto Donato Mello Júnior era vice-diretor, Alfredo Galvão era professor no mesmo edifício, na ENBA, desde 1934 – dois anos antes de Mello Júnior ali ingressar como estudante de arquitetura.

A história das duas instituições se mistura, tendo, ambas, gênese na Academia Imperial de Belas Artes, transformada, em 1890, em Escola Nacional de Belas Artes. Alguns anos depois, a instituição deixa o prédio projetado por Grandjean de Montigny, inaugurado em 1826, e passa a ocupar, em 1909, aquele projetado por Adolfo Morales de Los Rios. Em 1937, com a criação do Museu Nacional de Belas Artes, ambas as instituições passam a ocupar – e disputar – esse espaço<sup>6</sup>.

A proximidade física e a convergência dos interesses de Galvão e Mello Júnior em torno da organização das documentações referentes ao passado da ENBA e do MNBA, isto é, da própria história da Academia, dos seus alunos e da formação dos seus acervos, reforçam essa hipótese<sup>7</sup>. Ademais, enquanto Mello Júnior lidava com o acervo do MNBA, Galvão já havia se defrontado com as mesmas questões ao lidar com a coleção que permaneceu em posse da escola (Cf. LUZ, 2016), hoje pertencente ao Museu D. João VI da EBA-UFRJ.

Essa trajetória institucional, acreditamos, é importante para que compreendamos o seu método de pesquisa e algumas de suas publicações

---

**6** Quase quatro décadas depois, em 1975, a Escola muda-se outra vez, sendo instalada no prédio da Faculdade de Arquitetura na Cidade Universitária da Ilha do Fundão, local que ocupa atualmente (LUZ, 1999, p. 55).

**7** Pesquisas dedicadas à historiografia da arte brasileira poderiam verificar a validade dessa hipótese, esclarecendo tais questões e lançando maior luz sobre a atuação de figuras como Mello Júnior. A respeito das demandas ligadas à atuação institucional, conferir na publicação *Arquivos da Escola de Belas Artes*, n. 15 (1999), o já referenciado texto de Carlos Terra sobre a atuação de Alfredo Galvão e também o texto de Almir Paredes Cunha sobre a criação do Museu D. João VI.

sobre os artistas pertencentes ao acervo do museu, que, em grande parte, tiveram algum vínculo com a Academia Imperial e exibiram as suas obras nas Exposições Gerais. Parte dos seus textos resultam, acreditamos, de uma necessidade prática e imediata de sistematizar fontes de trabalho, localizar a origem das obras pertencentes ao museu e, finalmente, compreender a trajetória e o processo histórico que fez com que elas ali estivessem. Esse esforço é perceptível no trato com a documentação presente em sua tese sobre as Exposições Gerais. Apesar de, possivelmente, ter se desligado do museu na década de 1960, tais questões parecem ter continuado a orientar a sua produção, ao menos até a década de 1970<sup>8</sup>, quando apresenta a sua tese ao IHGB.

Reproduzimos, aqui, com as suas referências completas, a epígrafe escolhida por Donato Mello Júnior em uma de suas publicações sobre o arquiteto Grandjean de Montigny (MELLO JÚNIOR, 1979b, p. 116). Este excerto parece reiterar as suas orientações e o contexto historiográfico sobre o qual discorreremos brevemente e no qual o autor parece se inserir:

Não se pode mais escrever sobre os acontecimentos históricos sem as pesquisas nas fontes. A heurística é o primeiro passo do historiador. “Rien ne supplée aux documents: pas de documents, pas d’histoire”. (Langlois -- Introduction aux études historiques, p. 2) (José Carlos Macedo Soares. Fontes da história da igreja no Brasil. Revista do IHGB, n. 220, 1954).

As questões colocadas no presente texto, embora constatadas a partir de uma reflexão sobre a produção e trajetória de Mello Júnior, um “estudo de caso”, podem ser aplicadas, acreditamos, a toda uma geração de autores cuja produção dispersa ainda não foi reunida e sistematizada. Além de Mello Júnior, relembremos as produções de Mário Barata (professor ENBA), Alfredo Galvão (aluno e professor da ENBA), Adolfo Morales de Los Rios Filho (aluno ENBA), Francisco Marques dos Santos, Guilherme Auler, en-

---

**8** É possível perceber que, a partir dos anos 1970, ele publica diversos textos no periódico do Arquivo Nacional, relacionados ao próprio acervo documental da instituição. É nesse arquivo que permanece outro conjunto documental relativo à Academia Imperial de Belas Artes, que complementa, informa e dá sentido aos conjuntos pertencentes ao Museu Nacional e a Escola Nacional de Belas Artes.



tre outros. É necessário que a memória e a contribuição desses personagens sejam retomadas, reconstituindo a ligação entre eles e a especificidade de suas atuações individuais.

Quanto à tese de Mello Júnior (1984), *As Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas Artes no 2º Reinado*, devemos destacar que o autor nos oferece, por meio dela, uma nova maneira de pensar a História da Arte no Brasil: uma história pautada pelas exposições. Ele parece ter sido o primeiro autor, ao menos em âmbito nacional, a propor essa chave interpretativa. Sua tese de que as mostras públicas refletem o movimento e o desenvolvimento artístico daquele contexto, elaborada na década de 1970, revelava-se inovadora. Foi mais recentemente, afinal, que se fortaleceu um novo campo de estudo e uma nova abordagem possível para a História da Arte, intitulada História das Exposições (Cf. CAVALCANTI; COUTO; MALTA; OLIVEIRA, 2016). Concluímos, por fim, que, décadas depois, o seu estudo continua relevante e incontornável.

Aproveitamos este momento do seminário para trazer à tona a memória e a contribuição de um dos alunos da ENBA. Sua convivência com o acervo artístico ainda enquanto discente demonstra a importância da instituição em sua trajetória e em sua atuação. Assim como o acervo originado pelas Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas Artes interconecta instituições como a ENBA, o MNBA e a UFRJ, a trajetória de Donato Mello Júnior também pode ser melhor compreendida a partir de sua passagem e atuação por essas instituições.

**Fabrizio Miguel Novelli Duro** é doutorando no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), onde desenvolve a pesquisa “As Exposições Gerais (1840–1884) na articulação do sistema artístico no Rio de Janeiro” com financiamento da Fapesp (19/10191–4). Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História da Arte e bacharel em História da Arte pela Universidade Federal de São Paulo (Unifesp), é autor da dissertação *Pedro Américo e a Exposição Geral de 1884: pintura histórica religiosa e orientalismo* (2018).

## REFERÊNCIAS

ATA da Assembleia Geral de 1975. *RIHGB*, n. 309, p. 226, 1975.

BOLETIM informativo CREA, p. 4, out./nov./dez./1980. Disponível em: <https://fauufpa.files.wordpress.com/2014/06/egresso-da-1c2aa-turma-da-escola-de-arquitetura.pdf>

- CIDADE Universitaria. *Tribuna da Imprensa*, n. 1823, 27 dez. 1955. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/154083\\_01/25414](http://memoria.bn.br/DocReader/154083_01/25414)
- INSTITUTO dos arquitetos premia pesquisa histórica sobre o paraense A. Landi. *Jornal do Brasil*, n. 231, p. 13, 7 jan. 1969.
- TRIBUNA Bis. *Tribuna da Imprensa*, ed. 13083, p. 3, 2-3 jan. 1993.
- BARATA, M. Parecer. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro/ Anais do Congresso de História do Segundo Reinado (Comissão de História Artística)*, v. 1. Brasília/Rio de Janeiro: IHGB, 1984.
- CAVALCANTI, A.; COUTO, M. de F. M.; MALTA, M.; OLIVEIRA, E. D. G. (orgs.). *Histórias da arte em exposições: modos de ver e exibir no Brasil*. Rio de Janeiro: Riobooks, 2016.
- GODINHO, S. Mosaico. Caderno D. *Diário do Pará*, ed. 1305, 5 fev. 1987.
- GEMENTE, G. *Vinte anos de Donato: um breve histórico do Banco de Dados do Museu Nacional de Belas Artes*. Seminário Serviços de Informação em Museus, 2015.
- LUZ, A. A. da. A Escola de Belas Artes – uma história da arte. CUNHA, A. P. (org.). *In: Arquivo da Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, 1999. p. 71-91.
- LUZ, A. A. da. A mudança da Escola de Belas Artes para a Ilha do Fundão: rejeição, adaptação, transformação e ressurreição. *In: CAVALCANTI, A.; MALTA, M.; PEREIRA, S. G. (org.). Histórias da Escola de Belas Artes: Revisão crítica de sua trajetória*. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, 2016. p. 116-120.
- MACIEL LEVY, C. R. *Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes*. Período Monárquico. Rio de Janeiro: ArteData, 2003.
- MELLO JÚNIOR, D. O Museo Nacional de Bellas Artes. *Revista de Arquitetura*, Rio de Janeiro, ano 6, n. 49, p. 27-29, abr.-ago. 1940.
- MELLO JÚNIOR, D. *Pérolas Artísticas*. Revista do Instituto Brasileiro de História da Arte, n. 1. Rio de Janeiro: Jornal do Commercio, 1954. p. 73-89.

- MELLO JÚNIOR, D. A primeira Batalha dos Guararapes e a Batalha do Avaí. *Mensário do Arquivo Nacional*, Rio de Janeiro, ano X, n. 6, p. 3-9, 1979a.
- MELLO JÚNIOR, D. Fontes documentais para pesquisas sobre o arquiteto Grandjean de Montigny. *In: Uma cidade em questão I: Grandjean de Montigny e o Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: PUC: FUNARTE: Fundação Roberto Marinho, 1979b. p. 115-135.
- MELLO JÚNIOR, D. As Exposições Gerais na Academia Imperial das Belas Artes no 2º Reinado. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro/Anais do Congresso de História do Segundo Reinado (Comissão de História Artística)*, v. 1. Rio de Janeiro: IHGB, 1984. p. 204-232.
- MIRANDA, C. S.; CARVALHO, R. M. de; TUTYIA, D. R. *Uma formação em curso: esboços da graduação em Arquitetura e Urbanismo*. Belém: UFPA, 2015.
- PEREIRA, A. Donato Mello Júnior: devoto da arte. *RIHGB*, ano 156, n. 389, p. 693-695, out./dez. 1995.
- PEREIRA, S. G. *Arte, ensino e academia: estudos sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Mauad: Faperj, 2016.
- SILVA, M. do C. C. da; NASCIMENTO, P. A. C. do. Historiografia e crítica de arte brasileira no século XIX: uma análise em anais de eventos científicos de 2000-2015. MEDEIROS, A. P. de (org.). *In: Atas do XII Encontro de História da Arte - Unicamp, 2017*. Campinas: UNICAMP/IFCH/CHAA, 2018. p. 411-417.
- TEIXEIRA LEITE, J. R. Museu Nacional de Belas Artes: os anos de chumbo. *In: Anuário do Museu Nacional de Belas Artes: nova fase*. v. 1. Rio de Janeiro: MNBA, 2009. p. 251-260.
- TERRA, C. Alfredo Galvão e o Ensino da Eba. *In: CUNHA, A. P. (org.). Arquivo da Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, 1999. p. 51-64.

# PIERRE HENRI DE VALENCIENNES: UMA PROPOSTA DE CONSTRUÇÃO DA PAISAGEM

*Clarice Ferreira de Sá*

## RESUMO:

Pierre Henri de Valenciennes foi pintor, professor e autor de um manual voltado aos alunos dedicados à paisagem. Sua obra chegou até a Academia Imperial de Belas Artes, embora não tenha sido traduzida do francês, mas suas ideias corroboravam as de professores de meados do século XIX no que tange ao ensino da pintura de paisagem, observação do real e construção do belo na composição da pintura. Após Valenciennes, outros autores viriam a incentivar a criação da paisagem como um equilíbrio entre a tradição clássica da idealização e a observação do real. O método de ensino da paisagem na Academia também se assemelha às descrições dos manuais europeus, nomeadamente o mais relevante para este trabalho: *Réflexions et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du paysage*.

## PALAVRAS-CHAVE:

Pierre Henri de Valenciennes; ensino de pintura; paisagem; Academia Imperial das Belas Artes.

No final do século XVIII havia uma discussão teórica acerca do processo de construção da pintura de paisagem que se baseava em duas vertentes: por um lado, defendia-se a imitação da natureza real, ligada à técnica do de-

senho ou esboço; por outro, defendia-se a invenção, a idealização presente na pintura clássica, associada ao trabalho de composição em ateliê. Alguns condenavam o processo que privilegiava a paisagem captada nos estudos, por outro lado havia quem condenasse a pura idealização da paisagem. A questão não era se o pintor fazia estudos do natural, mas sim *quanto* desses estudos estaria presente na sua obra finalizada, deixando aparente a natureza do jeito que o artista observou e registrou, ou filtrando-a com mais intensidade através de suas escolhas posteriores.

A prática de estudos ao ar livre estava diretamente ligada à pintura moderna, ou ao menos ao que se convencionou chamar de moderno à época. Oskar Batschmann criou um panorama desde o século XVIII da história deste gênero, mostrando que a questão *naturalismo x imaginação* já era abordada anteriormente à pintura do Realismo no século XIX. Segundo seus escritos, foi Pierre Henri de Valenciennes, um dos primeiros a experimentar a pintura de paisagem fora do ateliê, que tentou elevá-la juntamente à *École des Beaux-Arts de Paris*, reforçando a ideia de Quatremère de Quincy de instituir um Prêmio de Roma dedicado somente a este gênero<sup>1</sup>. Em 1800, publicou um manual intitulado *Éléments de Perspective pratique, à l'usage des Artistes*, cuja primeira parte tratava da perspectiva linear e aérea; na segunda, voltava-se diretamente a estudantes que ingressavam na pintura da paisagem, com “*Réflexions et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du paysage*”, instruindo-os tanto na parte teórica quanto na prática e abordagem das diferentes nuances de uma composição.

Em um de seus primeiros capítulos, Valenciennes levou em consideração a tradição clássica de composição, citando Claude Lorrain, Gaspard Dughet e Nicolas Poussin, chegando mesmo a comparar este último aos pintores da Flandres. Afirmou que o gênio de Poussin viu o que os pintores que apenas copiam a natureza jamais verão, pois não possuem o entusiasmo, a beleza idealizada, a imaginação impulsiva que aproxima os homens de Deus e que os leva até sua morada (VALENCIENNES, 2005, p. 15).

O autor colocava-se a favor da tradição clássica da pintura, no que diz respeito a Lorrain e Poussin, e também se mostrou a favor da pintura de paisagem que não fosse completamente fantasiosa. Para ele, o artista deveria encontrar equilíbrio entre a imaginação e a realidade para que sua pintura

---

<sup>1</sup> Tal ideia só foi levada adiante em 1816, e o prêmio seria concedido de quatro em quatro anos somente para a pintura de paisagem histórica (CARUS, 2002, p. 22).

não perdesse a qualidade. Afirmou que há duas maneiras de observar: uma que faz ver a natureza como ela é, e assim sua representação deveria ser a mais fiel possível; outra que faz ver a natureza como ela poderia ser, ornamentada pela imaginação do gênio do pintor. No primeiro caso, mesmo afirmando que se devia manter a veracidade do visível, cabia ao pintor montar os planos da composição: retirar da cena os objetos que não são interessantes e conceder maior importância aos que enriqueceriam a pintura e seriam mais convincentes, mesmo que muito distantes do real. Se um objeto merecesse destaque, não importaria que o pintor o detalhasse mais e o colocasse em primeiro plano, mesmo que isso não correspondesse completamente ao real observado. Segundo Valenciennes: “o artista deveria buscar um ponto de vista em particular, que lhe parecesse mais agradável e pitoresco” (VALENCIENNES, 2005, p. 15). O pintor estaria livre para alterar os objetos na cena, desde que tomasse por princípio a observação do real.

Quanto ao modo que nos faria ver a natureza como ela poderia ser, a pintura seria associada à leitura de célebres poetas e a paisagem seria companheira de homens de todos os séculos e de qualquer país, bastando que soubessem a história ali representada. O autor considerava este modo mais complexo de ser executado, pois deveria nascer com a genialidade do pintor, seria fruto de reflexão após muitas viagens, leitura de antigos e modernos e resultado do conhecimento adquirido ao estudar os grandes mestres da pintura.

Para Valenciennes, nunca faltariam modelos para a pintura da natureza como ela realmente é. A referência naturalista da paisagem novamente foi posta em relação de inferioridade comparativamente à pintura idealizada. Para executar este modo de compor a paisagem de referências ao natural, bastaria olhar em volta, pois a natureza é o modelo, sem recorrer a nenhum tipo de literatura, somente à composição da ideia em ateliê. Dizia ainda que vários artistas antigos e modernos nos deram provas de que a escolha do menor objeto, mesmo que servilmente copiado, com pincelada fluida e sentimento da cor, pode gerar um belo quadro. No entanto, sem a imaginação e riqueza de alma das obras de Poussin, não seria convincente, não se tornaria imortal.

Mas quais são os modelos que Poussin copiou para representar o paraíso terrestre? Quais ele estudou para sua pintura de paisagem de

Polifemo? Seu gênio sublime nos faz perceber aqui e ali o Egito, Grécia, Síria, Caldéia, Roma incomparável em Coriolanus, Roma aviltada pelos papas. Foi sucessivamente intérprete de Moisés, Joseph, Homero, Plutarco, etc., de modo que a visão de suas obras imortais convence-nos de que ele viveu com estes grandes homens, ele desenhou suas casas, copiou seus trajes, e representou suas cenas domésticas a partir da natureza para transmiti-las à posteridade. (VALENCIENNES, 2005, p.16)

Percebe-se a valorização da imaginação criativa de Poussin em detrimento da composição de um belo quadro tão somente. Para criar uma verdadeira obra, o artista deveria transcender o arranjo de elementos no quadro, criando um mundo particularmente verdadeiro para o imaginário. Não deveria cair no erro de fazer somente o que observava, embora devesse partir do que via para iniciar seu quadro; deveria inserir nem que fosse um resquício de imaginação, mas, por outro lado, não deveria imaginar demais a ponto de não se fazer crer.

Valenciennes descreve o seu método de ensino, primeiro em ateliê e depois ao ar livre, alertando para os cuidados a serem tomados acerca dessa prática, caso o aluno quisesse criar grandes obras:

Meu aluno desenhou sob meus olhos por vários meses. Ele copiou vários quadros dos grandes mestres, mas não viu a natureza. Ele precisa consultá-la, e no verão iremos juntos ao campo. É lá que o informarei das minhas observações sobre o modo de criar estudos que podem lhe ser úteis ao compor seus quadros. Estas observações são particularmente muito importantes para todos os pintores que, em grande número, por negligência, erro ou falta de reflexão, cometem um grave equívoco ao ansiar terminar estudos que deveriam permanecer como modelos rapidamente feitos para compreender a Natureza. (VALENCIENNES, 2005, p. 32)

A pintura de paisagem produzida servia para entender melhor a natureza, assim como a cópia dos grandes mestres servia para entender como executar os procedimentos das técnicas da pintura e quais eram as melhores soluções de composição de formas. Embora os alunos ansiassem por levar adiante os estudos do natural e terminar logo a pintura, era necessário deixar

que a imagem amadurecesse, fermentasse novas ideias e delas surgisse uma composição rica em imaginação ambientada em um cenário crível. O autor comenta que o bom pintor deve saber quando parar, deve saber quando já finalizou um estudo e não insistir em continuar.

Valenciennes dizia ainda que pintores de história, de retratos e naturezas-mortas poderiam trabalhar em ambiente fechado, na medida em que a luz que utilizavam era distribuída de modo indireto e uniforme: mesmo que estivesse um dia nublado do lado de fora, a luz pouco se alteraria dentro do ateliê. Assim, o pintor teria tempo de tratar a pintura e a oportunidade de finalizar com calma os detalhes do quadro. Este não seria o caso do pintor de paisagem. Para pintar paisagens seria necessário observar o efeito da luz nas diferentes horas do dia. Ficar atento à variação gerada pelo movimento do sol e das nuvens e não demorar muito a executar o estudo, já que a luz escolhida para ser representada na natureza dura poucos momentos. As variações dependeriam de uma multiplicidade de fatores: pureza da luz, vapores na atmosfera, vento, chuva, locais mais elevados, diferentes reflexos de nuvens mais leves ou mais pesadas que poderiam mudar de cor. Seria absurdo para um artista copiar a natureza a partir de um único ponto de vista durante um dia inteiro “pois [pintaria] o céu ao amanhecer, o fundo um pouco mais tarde, os planos intermediários por volta do meio-dia, o segundo plano às duas horas da tarde e o primeiro plano ao sol poente” (VALENCIENNES, 2005, p. 33). O quadro não ficaria bom sob nenhum aspecto, já que não teria a unidade luminosa necessária à composição. Para aceitável execução da pintura:

Primeiramente, copie, o mais perfeito possível, somente os tons principais da natureza, com o efeito escolhido; comece pelo céu, que ditará o tom do fundo; prossiga com o fundo e trabalhe aí um nível de profundidade de cada vez terminando pelo primeiro plano – que, conseqüentemente, está sempre de acordo com o céu que estabelece o tom local. Perceberás que, com este método, é impossível incluir qualquer detalhe, já que qualquer estudo da natureza deve ser sempre concluído em no máximo duas horas; se for o efeito do nascer do sol ou do pôr do sol, não demore mais que meia hora. (VALENCIENNES apud CARUS, 2002, p. 21)



Essa descrição se aplica a um estudo ao ar livre. Semelhante aos que o próprio Valenciennes fazia e que se encontram em parte hoje no Museu do Louvre, em Paris. Detalhes de finalização da técnica – neste caso a pintura a óleo – e acabamento de formas não deveriam ser preocupações para este momento de estudo. O que mais interessava na cópia do natural era captar a atmosfera, traduzir em imagem o que se entendia olhando para a luz e cor naturais naquele dado momento do dia e época do ano. O artista não deveria correr para acabar seu quadro, mas fazer esboços possíveis dos estados de luminosidade que conseguisse captar nesse período de tempo determinado, para que em seu ateliê, somando os esforços do gênio criativo, pudesse fazer uma composição rica e bela. Ao compor no ateliê, o aluno estaria livre para inserir nesta paisagem figuras em ações adequadas a ela. Valenciennes condenava os que afirmavam poder criar uma boa pintura apenas copiando a natureza e associava-a a estudos de cor e tom, enquanto a pintura de paisagem deveria refletir as habilidades artísticas da invenção e composição (CARUS, 2002, p. 21).

Em seu manual para artistas, além de abordar a teoria da pintura de paisagem em capítulos com diferentes assuntos, como a já comentada imitação do natural, Valenciennes fala sobre o *Belo Ideal*, os *Conhecimentos necessários ao Pintor de Paisagem*, considera a *Anatomia* como parte integrante dos estudos que inseriam figuras em suas composições e finaliza com dois temas direcionados aos alunos de pintura: *Filosofia da pintura* e *Conduta moral do pintor*. São, no total, trinta capítulos que tratam da paisagem, somente neste anexo. Destes, treze dedicam-se à teoria geral da pintura, abordando assuntos como as *Dificuldades da pintura*, *Instruções gerais de viagens* e *Estudos de memória*. Quatro são sobre diferentes elementos da composição – *Desenho*, *Anatomia*, *Cor*, *Tom Local* – e dedica um só capítulo para *Ordem e composição de uma paisagem*. Separa diferentes tipos de paisagem: *Marinha*, *Paisagem do campo*, *Paisagem retrato*, *Caçadas* e *Batalhas*, estabelece relações entre a pintura de paisagem, as terras visitadas em viagens e como retratar locais diferentes como a Síria e a Suíça, por exemplo. Sugere que o estudante, quando em viagem, faça estudos ao ar livre:

Tenha consigo um pequeno diário de suas viagens, escreva nele tudo que não possa ser desenhado [...]. Ao fim de alguns anos de ausência, utilmente empregados nas viagens, a observar a Natureza

e a exercitar-se em sua arte, podemos te imaginar, em seu retorno ao lugar de origem, a observar suas pastas cheias de desenhos, de croquis e de estudos, e suas cadernetas cheias de notas e observações. Terá chegado então o momento do trabalho que tem por base esses materiais esparsos, o momento da realização dos quadros que vão firmar sua reputação. (VALENCIENNES apud GOMES JÚNIOR, 2012, p. 117)

Os estudos serviriam como referências para as pinturas que deveriam emergir do belo filosófico de Poussin, como inspiração para a criação.

Dentre os capítulos restantes, divide as diferentes partes do dia – *Manhã, Meio-dia, Anoitecer e Noite* – e as diferentes estações do ano, também por capítulos, citando fábulas e mitologia. Desse modo, no início do século XIX, o autor havia estabelecido uma série de parâmetros, um manual completo para a pintura de paisagem, desde estágios iniciais, no que tange à observação do natural, até a finalização em ateliê. Defendia uma composição intermediária que não fosse nem totalmente criada a partir do natural externo ao ateliê, mas que também não fosse construída integralmente dentro dele.

Após Valenciennes, outros teóricos repetiram a discussão que já vinha sendo indicada desde fins do século XVIII, de que a paisagem seguiria uma tradição com duas possibilidades, as quais, com o passar do tempo, poderiam fundir-se. Carl Ludwig Fernow foi um destes. Publicou um ensaio em 1803, incluindo uma crítica à pintura de paisagem que possuía pouca ou nenhuma teoria a respeito. Dividia esse gênero em duas categorias: a representação de uma cena real, a qual chamou de *prospecto*<sup>2</sup>, e a imagem de uma cena imaginada a partir da realidade. Sua teoria corrobora a de Valenciennes e faz referência à expressão “*Ut pictura poesis*”<sup>3</sup>, comparando a pintura à poesia. No trecho a seguir, observa-se:

Toda representação da natureza na paisagem, se não for uma representação de uma visão real, deve ser um poema, pois o pintor só se torna um verdadeiro artista na medida em que se torna um poeta. Mas quer seja seu poema uma cena real ou do passado, ou do mundo da literatura, só será reconhecida por seus personagens e acessórios; a

<sup>2</sup> Sinônimo da *veduta*, termo italiano que indica vista, ou ponto de vista.

<sup>3</sup> Usada por Horácio na sua *Arte Poética* (c. 20 a. C.).

pintura de paisagem nunca poderia compor suas cenas ideais, a menos que utilizasse o caráter e estilo de natureza real, já que na natureza nem o particular, nem o todo permitem um ideal: ou seja, uma elevação acima da realidade, a qual a natureza, com toda a perfeição de suas produções, não pode alcançar. (FERNOW apud CARUS, 2002, p. 22)

Os escritos de Carl Fernow criam uma escala de valores entre a pintura de tradição clássica e a pintura feita a partir de referências da observação do real. Considerava ainda a pintura histórica como gênero de superior importância, embora afirmasse que não deveríamos fazer comparações de gêneros, já que cada um possuía suas particularidades, sendo a paisagem aquela que apresentava maior liberdade de composição.

Em 1804, Goethe publicou dois artigos sobre pinturas de Jacob Philipp Hackert, que tinha sido seu professor de desenho na Itália, utilizando as subdivisões de Carl Fernow como parâmetro: “Seria uma grave injustiça com estes dois trabalhos de Hackert, que representam vistas fielmente pintadas na natureza, se alguém viesse a julgá-las nos termos do mais elevado conceito em pintura de paisagem” (GOETHE apud CARUS, 2002, p. 23). Conceito esse que seria a tradição clássica da paisagem. Percebe-se que a paisagem inventiva era ainda mais conceituada do que aquela tomada somente do natural. Em sua segunda publicação, por influência de Goethe, Carl Fernow fez uma ressalva sobre a obra de Hackert: ainda não o incluiria na categoria de pintores de paisagem imaginada, mas passou a considerá-lo como importante criador de prospectos, em especial valorização de suas telas sobre o interior da Itália.

Para um “propósito superior” (CARUS, 2002, p. 23) a imitação de formas do natural seria necessária, mas não bastaria para a execução de uma obra-prima, segundo autores como Valenciennes e Carl Fernow. Era aceitável que se copiasse uma árvore, nuvens, detalhes de trechos da paisagem natural, mas o ato da pura cópia deveria ficar limitado aos estudos e esboços. Para uma composição mais elaborada era necessária a modificação de elementos, priorizando alguns em detrimento de outros, através da cromaticidade, linearidade do desenho ou jogos de luz e sombra. A observação do real era necessária até o momento em que a imaginação e as escolhas do artista perante a obra tomassem conta do processo da pintura.

Assim como em algumas obras de Jacob Philipp Hackert, que datam do século XVIII e se assemelham muito às pinturas que uniram ambas as tradições naturalista e clássica, Valenciennes também perseguiu o ideal de unir a observação do real e a composição em ateliê para que a paisagem, oriunda dessa união, transcendesse a realidade sem se isolar completamente dela. Tal união das duas tradições permitiria que o belo estivesse presente na idealização da composição, mas também que fosse contido de devaneios exagerados pela observação da natureza exterior ao ateliê.

Esse modelo de entendimento da pintura de paisagem, que permeava a construção compositiva de uma época, seguiu para o século XIX não só em padrões europeus de pintura e se estendeu até a Academia Imperial das Belas Artes. Com isso, não pretendo afirmar que foi Valenciennes o único responsável por tal influência, nem que todos os professores brasileiros da respectiva cadeira de paisagem seguiram esse preceito. Saliento que é possível que os estudantes da AIBA tivessem acesso aos escritos de Pierre Henri de Valenciennes, posto que a obra *Élèments de Perspective pratique, à l'usage des Artistes* e seu anexo *Réflexions et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du paysage* estavam presentes no acervo da AIBA e foram registrados por Félix-Émile Taunay quando catalogou as obras da biblioteca, mais tarde compiladas por Alfredo Galvão.

No que diz respeito à coleção de livros da Aiba, Alfredo Galvão publicou em 1957 uma separata na qual transcreve um “Velho catálogo sem data e manuscrito, cujas folhas estão rubricadas por Félix-Émile Taunay”, em que constam os livros pertencentes à Academia, provavelmente em 1850. Trata-se de um documento precioso no qual constam 83 títulos, quase todos eles acompanhados do nome do autor, lugar e data de publicação. Além disso, na margem esquerda da lista, aparece a referência ao doador ou à procedência da obra. Na sua maioria, estas notícias indicam que os livros foram ou doados pelo diretor, o próprio Taunay, ou adquiridos por um “Fundo da Academia”, o que faz pensar que nos dezessete anos da gestão de Taunay houve um esforço sistemático para equipar a escola com referências bibliográficas importantes para o ensino, para o próprio uso de professores, de alunos e, provavelmente, de artistas que gravitavam em torno da Academia. [...] Havia também na Baiba uma série de livros,

dedicados ao desenho, em que se destacam os tratados de perspectiva: *Direzioni de la prospettiva teórica*, de Bibiena (Ferdinando Galli), *Traité de perspective linéaire à l'usage des artistes*, de Charles Choquet, *Perspectiva pictorum, et architectorum*, de Putei (Andrea Pozzo), *Éléments de perspective pratique à l'usage des artistes*, de Pierre-Henri Valenciennes, *Elementi di prospettiva secondo li principii di Brook Taylor, con varie aggiunte spettanti all'ottica e alla geometria*, de François Jacquier. (GOMES JÚNIOR, 2008, p. 157)

Sendo assim, considero a possibilidade da chegada do pensamento de Valenciennes até a Escola Brasileira de Pintura de Paisagem. Ainda que a possibilidade de consulta de sua obra, escrita em francês e não traduzida para os alunos brasileiros, fosse remota. O fato é que as pinturas dos mestres estrangeiros que chegavam aos olhos de professores e alunos na Academia falavam por si: eram a mistura dos conceitos naturalistas da observação e estudo do real e a idealização e criação da composição em ateliê filtrada pelo imaginário e escolhas do artista.

Manuel de Araújo Porto-Alegre, que foi professor e diretor da AIBA, aluno de Debret, falou em diferentes momentos acerca da pintura da paisagem e o modo como deveria ser ensinada. Suas palavras ecoam o pensamento de um homem que tinha o conhecimento de obras de grandes mestres e que visava à instrução da Escola Brasileira de Pintura. Nestas citações vê-se semelhança entre a opinião de Porto-Alegre e Valenciennes acerca da pintura idealizada e a pintura baseada em cópia do natural:

Todo o copista é um escravo que marcha às apalpadelas, ou que instintivamente vai aplicando a mescla forte ou clara segundo a parte que imita do original; não raciocina sobre a intimidade da forma, não procura criar o relevo, não peleja para alcançar a luz; segue o que olha, importando-se pouco com os recursos das oposições, das linhas, e da harmonia geral que deve estar na mente antes de começar a obra. [...] Todo o método de ensino racional planta raízes produtivas e faz artistas inteligentes, e criadores. Escolher bem é criar, disse um filósofo, porque escolher é compor e compor é inventar. Este princípio aplicado às artes plásticas é participante às imaginativas, porque nas artes plásticas a matéria e o espírito se adunam para um fim sublime, para uma criação útil. [...] A imaginação criadora,

aquela divina faculdade que faz o artista poeta, não é mais que uma composição abstrativa; não é mais que a reunião das partes do belo em um todo, harmonizado pelo instinto estético, ou pelas regras que posteriormente emanara a arte, que o gosto universal sancionou e que os mestres reduziram em princípios, ou coordenaram em regras. (SQUEFF, 2004, p. 298)

Portanto, a imaginação estaria ligada à composição idealizada do belo, enquanto a cópia estaria relacionada às escolhas do artista para obter tal composição. A semelhança entre os pensamentos de Valenciennes e Porto-Alegre reforça a ideia de se ter, ao correr do século XIX, uma forma de pintar a paisagem própria dos artistas que se dedicavam a esse gênero. Os pintores formados pela AIBA seguiam esse procedimento. No Brasil, ou fora dele, havia a valorização da pintura que intermediasse a idealização e o referencial natural da observação do real, como se uma construção completasse a outra.

**Clarice Ferreira de Sá** possui bacharelado em Pintura pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA-UFRJ) e Licenciatura Plena em Artes Visuais pela Universidade Cândido Mendes, especialização em História da Arte Sacra pela Faculdade de São Bento do Rio de Janeiro, mestrado e doutorado em Artes Visuais, Linha de História e Crítica da Arte, pela UFRJ.

## REFERÊNCIAS

- CARUS, C. G. *Nine letters on landscape painting: written in the years of 1815-1824; with a letter from Goethe by way of introduction*. Canada: Getty Publications, 2002.
- CAVALCANTI, A. M. T. *Pintura de paisagem, modernidade e o meio artístico carioca no final do século XIX: Reflexões sobre Antônio Parreiras (1860-1937), Baptista da Costa (1865-1926) e Eliseu Visconti (1866-1944)*. Relatório Final para Solicitação de Renovação de Bolsa de Fixação de Pesquisador – Faperj, janeiro de 2003.
- FERNANDES, C. V. N. *O Ensino Artístico na Academia Imperial das Belas Artes: 1850-1890*. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.

- GALVÃO, A. *Catálogo da Biblioteca com indicação das obras raras ou valiosas*. Rio de Janeiro: Universidade do Brasil – Escola Nacional de Belas Artes, 1957.
- GOMES JÚNIOR, G. S. Biblioteca de arte: circulação internacional de modelos de formação. *Novos estud. - CEBRAP* [online], n. 81, p.157-177, 2008. ISSN 0101-3300.
- GUTLICH, G. R. *Arcádia nassoviana; natureza e imaginário no Brasil holandês*. São Paulo: Annablume, 2005.
- SQUEFF, L. *O Brasil nas letras de um pintor: Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1879)*. São Paulo: Editora Unicamp, 2004.
- VALENCIENNES, P. H. *Réflexions et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du paysage*. (Publicação original de 1800). Paris: Rumeur des Ages, 2005.

# RENINA KATZ E OS ANOS DE FORMAÇÃO NA ENBA

*João Paulo Ovidio*

## RESUMO:

Renina Katz (1925) é considerada uma artista importante para a consolidação da gravura moderna em nosso país, contudo ainda são escassas as reflexões sobre o seu trabalho. Formada no Curso de Pintura na Escola Nacional de Belas Artes, complementou os estudos na Fundação Getúlio Vargas e no Liceu de Artes e Ofícios. Com o presente artigo buscamos ampliar sua narrativa, adotando como recorte os anos de formação, na segunda metade da década de 1940. Com o auxílio de fontes primárias apresentaremos a trajetória da aluna engajada na instituição, como, por exemplo, a participação no movimento estudantil e os laços constituídos. Nesse sentido, propomo-nos difundir uma perspectiva referente aos subsídios iniciais para a sua carreira artística.

## PALAVRAS-CHAVE:

Renina Katz; Escola Nacional de Belas Artes; formação artística.

No levantamento de bibliografia para a pesquisa, observamos que os livros dedicados a Renina Katz contêm uma tentativa de reconstituir a trajetória a partir de relatos, sendo ela a única responsável por contar a sua história. Nesse sentido, destacamos a ausência de narrativas construídas por outras vozes, as quais se fazem necessárias. O caráter autobiográfico



das publicações abrange mais de sete décadas de atuação profissional, de meados da década de 1940 até a contemporaneidade, com a preocupação de apresentar ao leitor as mudanças e permanências, tanto no que se refere ao campo plástico como ao discurso crítico. Nos depoimentos se evidenciam a importância da formação artística, dos mestres e as referências visuais, assim como constam declarações da instituição onde estudou. Em vista disso, com o presente artigo, nos interessa discorrer acerca das contribuições da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) para a sua formação.

Escrever sobre sua juventude implica analisar como suas escolhas resultaram em êxitos e fracassos, ambos responsáveis por desenhar o caminho trilhado. Desse modo, a leitura das entrevistas nos exige cautela, porque as respostas são um esforço da memória, depois de meio século dos acontecimentos, passíveis de falhas por remontar o passado longínquo a partir da perspectiva do presente, bem como em razão do privilégio atribuído aos fatos que ela julgou serem mais relevantes do que outros. Assim sendo, as declarações precisam ser interpretadas à luz de documentos, sempre que possível, para comprovar a veracidade histórica. Esses são subsídios tanto para a revisão do recorte estudado quanto para a confrontação da narrativa uníssona.

Renina Katz é paulista de coração, carioca de registro e fluminense de nascimento. Primogênita, nasceu no dia 30 de dezembro de 1925, no município de Niterói, então capital do Rio de Janeiro. Seus pais eram poloneses de origem judaica, que, devido à propaganda antissemita e intensa perseguição, refugiaram-se no Brasil após o término da 1ª Guerra Mundial. Em suas declarações, refere-se à família como grande incentivadora das manifestações artísticas, o pai em relação à música e a mãe contribuindo para sua formação literária. Desde criança, fazia cópias de ilustrações dos livros infantis, como os contos dos Irmãos Grimm, sendo a prática do desenho considerada por sua família uma vocação especial. Frequentou concertos e aprendeu a tocar instrumentos, porém não seguiu a carreira de musicista como a prima, a pianista Jeannette Herzog, principal incentivadora de suas escolhas (KATZ, 1997, p. 16). Embora tenha recebido estímulos para a música, acreditava que sua verdadeira inclinação eram as artes plásticas. Nesse sentido, após concluir o ensino secundário, informou aos pais a carreira que gostaria de seguir e assim o fez.

Ao contrário do que ouvimos com frequência, de tantas pessoas que sonhavam em estudar na ENBA, tal ambição não estava em seus planos. Antes de uma vontade, foi uma imposição, porque o pai aceitou a sua escolha de ser artista, mas em contrapartida exigiu uma formação de nível superior. O episódio foi narrado a diferentes pessoas<sup>1</sup> e em todas as vezes destacou a importância que ele atribuída ao ensino sistemático, diferente da relação autodidata presente nos ateliês, onde não há provas, notas e certificado. E não é exagero quando nos referimos a uma imposição, uma vez que, caso não buscasse uma instituição para obter a formação necessária, ficaria sem o estímulo afetivo e o apoio financeiro (KATZ, 1997, p. 17). Após a admissão, por exemplo, ele conseguiu um andar da loja onde trabalhava para que ela pudesse ter o seu próprio ateliê, um suporte fundamental para a jovem artista.

Na perspectiva de seu pai, na universidade ela teria a oportunidade de aprender a pintar com propósito, visto que as disciplinas forneceriam os subsídios necessários para desenvolver uma produção consistente (ABRAMO, 2003, p. 295). Assim como o ambiente seria capaz de ampliar seus horizontes, dado que teria contato direto com profissionais qualificados, os quais estavam ali justamente para orientar os interessados em seguir uma carreira. Apesar do consentimento, referiu-se à decisão dela “como a melhor maneira de morrer de fome” (BECCARI, 1981, p. 8). Afinal, que garantias de estabilidade financeira possuía o artista plástico em nosso país? E uma artista-mulher? Quais chances possuía de ser bem-sucedida? Voltaremos a essa questão mais adiante.

No que se refere à data de ingresso na ENBA, as respostas costumam variar. Porém, no livro de matrícula consta ter sido no Curso Livre de Pintura, em março de 1945<sup>2</sup>. Estudou durante a direção de Augusto Bracet, um pintor de tendência conservadora, defensor da tradição acadêmica, e de seu sucessor, o historiador da arte Fléxa Ribeiro. Nos dois primeiros anos se inscreveu em seis disciplinas em vez de quatro, um adiantamento que lhe

---

**1** Renina Katz comentou sobre a exigência do pai a Vera d’Horta Beccari (1981, p. 8), Leonor Amarante (1997, p. 17), Radhá Abramo (2003, p. 295) e Elaine Bittencourt (2008, p. 13).

**2** Nos livros dedicados a Renina Katz aparece o ano de 1947 como data de ingresso na ENBA, contudo a informação não procede. Ver *O Novo Museu D. João VI*. Encadernados 6192, Matrículas 1934/1955. Livro de Matrícula dos cursos de Pintura, Escultura e Arquitetura (1934-1955), p. 107.

permitiu concluir a formação um ano antes do previsto. Após terminar todas as disciplinas, buscou complementar os estudos na Faculdade Nacional de Filosofia, onde se matriculou no Curso de Desenho a fim de obter uma habilitação que lhe permitisse atuar como professora<sup>3</sup>.

Reconhecida pelo seu engajamento político, poucos meses após a admissão na ENBA integrou a chapa eleita para a diretoria do Centro Acadêmico, tornando-se a 2ª secretária<sup>4</sup>. Tal entidade estudantil possuía um salão onde eram promovidas exposições e conferências. Entre diversas atividades, destacamos a mostra Os Pintores à Escola do Povo, realizada em novembro de 1948, com vendas de quadros a fim de arrecadar fundos para a manutenção dos cursos oferecidos gratuitamente por essa instituição cultural de ensino<sup>5</sup>. Nesse mesmo espaço, em 1950, foi realizada sua primeira exposição individual, sendo importante para a estudante devido à visibilidade dada aos seus trabalhos.

Atuou como representante na União Nacional dos Estudantes (UNE), no Diretório Central dos Estudantes (DCE) e na União Metropolitana dos Estudantes (UME). Assim sendo, frequentou assembleias e congressos, participando ativamente dos debates (KATZ, 1997, p. 19). No cargo de secretária de cultura da UNE foi responsável por elaborar atividades como exposições, projeções de filmes e outras manifestações artísticas (BECCARRI, 1981, p. 8). Através dessa organização, lançou um concurso nacional de monografias, em 1950, sendo uma das três temáticas “Arte e sua função social”, com prêmio oferecido pelo Instituto Nacional do Livro<sup>6</sup>. É importante grifar como o tema escolhido para discussão estava em consonância

---

**3** Faculdade Nacional de Filosofia. Colação de Grau - 1949. *Diário Oficial*, Rio de Janeiro, RJ, 26 dez. 1949. Seção 1.

**4** Telmo de Jesus Pereira foi reeleito para o cargo de presidente do Diretório Acadêmico, sendo Moacir Fernandes de Figueiredo o 1º vice-presidente e Maria de Lourdes Máder Pereira a 2ª vice-presidente. Ver Nova diretoria do Centro Acadêmico da Escola de Belas Artes. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 9 jun. 1945. p. 2.

**5** No currículo de artistas como Candido Portinari, José Pancetti, Quirino Campofiorito e Renina Katz, o ano da exposição consta como 1946, entretanto, com o desenvolvimento de nossa pesquisa, constatamos se tratar de um erro histórico. Ver CAMPOFIORITO, Quirino. Uma exposição diferente. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 17 nov. 1948. Artes Plásticas, p. 7.

**6** As outras temáticas contempladas no concurso de monografia foram “Petróleo e a Economia Nacional” e “Ciência e Civilização”. Ver União Nacional dos Estudantes. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 18 abr. 1950. p. 4.

com sua produção artística, dado que em sua primeira fase, de 1948 a 1956, destacou-se por ser uma representante do realismo social.

Pertencente à geração pós-guerra, buscava afirmar sua ideologia não somente na militância política como também por meio da produção artística. O período é caracterizado por uma renovação efervescente, com abertura para discussões e rompimento de barreiras. De acordo com Aracy Amaral, “em decorrência, assim, das intensas agitações sociais de nosso tempo, o artista se sente impelido a participar, ele também, com sua produção, de eventos que o chocam vivamente, como guerras, revoluções, perseguições, injustiças sociais” (AMARAL, 1984, p. 4). Com base nessa citação, torna-se possível mencionar exemplos de sua participação em agitações sociais. Primeiro, em 1949, quando junto aos colegas da ENBA, Carlos Magno, Gerson Tavares e Wilma Ferreira, integrou a Comissão Provisória para criação do Clube de Propaganda da Organização das Nações Unidas (ONU)<sup>7</sup>. O objetivo era divulgar o trabalho dessa entidade, defender a liberdade dos homens e evitar uma nova guerra, uma vez que as feridas da última ainda não haviam se cicatrizado.

Outro episódio a ser mencionado ocorreu em 1950, quando três jovens universitárias foram presas enquanto distribuía cartazes, jornais e prospectos de candidatos do Partido Republicano Trabalhista (PRT). Os policiais compreenderam a ação como um comício-relâmpago. Renina Katz e duas colegas da Faculdade Nacional de Medicina, Berta Trindade e Dulce Morgado, foram levadas à delegacia por serem as únicas do grupo que não conseguiram fugir. Elas foram acusadas de causar desordem e desacatar a autoridade, sendo o episódio descrito pela imprensa como uma violenta propaganda vermelha<sup>8</sup>. Vinculada à esquerda durante a juventude, manifestou apoio a diversas causas, por meio de abaixo-assinados e declarações públicas<sup>9</sup>.

Na Escola, foi contemporânea de Abelardo Zaluar, Fernando Pampolina e Maria Laura Radspieler, para citar somente aqueles que deram conti-

---

**7** Clube de Propaganda da ONU, da ENBA. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 2 set. 1949. 2ª Seção, p. 4.

**8** Os comunistas redobram de audácia. *A Noite*, Rio de Janeiro, 25 set. 1950. p. 7.

**9** Protestos contra a prisão de Jacques Duclos (1952), saudação de intelectuais brasileiros ao poeta chileno Pablo Neruda (1954), contra a preparação da Guerra Atômica (1955), entre outros.

nuidade à carreira artística. Frequentava o Café Vermelhinho, localizado em frente à Associação Brasileira de Imprensa (ABI), considerado o ponto de encontro de escritores e artistas, um espaço de sociabilidade e para estabelecer parcerias. O Café “era um vestígio daquela coisa mais antiga, dos cafés franceses” (BITTENCOURT, 2008, p. 15), símbolo da boemia carioca. Nessa época, era possível encontrar ali os escritores Flávio de Aquino e Rubem Braga, assim como os pintores Di Cavalcanti e José Pancetti, pessoas com quem teve contato.

Entre os seus veteranos, destacamos o nome de Poty Lazzarotto, responsável por incentivá-la a frequentar o Liceu de Artes e Ofícios, tal como por recomendá-la a ilustrar o periódico *Joaquim*<sup>10</sup>. Apesar do curto período de convívio na instituição, este foi suficiente para estreitar os laços de amizade entre eles. Após formado, em 1946, Poty conquistou uma bolsa do governo francês para se aperfeiçoar em Artes Gráficas, em Paris. No estrangeiro, manteve contato com os amigos do Brasil. Entre as correspondências, encontramos uma carta destinada a ela, na qual pergunta: “E a ENBA, continua com os mesmos ‘dentes’?”<sup>11</sup>. Completa a mensagem pedindo para que dê um abraço em todos. Ele também revela que a instituição onde foi estudar litografia “é muito menos complicada que a nossa, assim tenho podido trabalhar sossegado”<sup>12</sup>. A declaração indica maior liberdade na orientação pedagógica, dado que lhe foi permitido criar sem fazer uso das convenções impostas aqui no Brasil.

Em 1948, o jornalista Ney Machado publicou na *Revista da Semana* um artigo intitulado “70% dos alunos de Belas Artes são mulheres”, que teve como objetivo analisar o número de alunas na instituição, comparando-o com a baixa inserção e permanência no circuito artístico. Ele buscou compreender as causas do desaparecimento de diversas artistas-mulheres após terem se dedicado anos a fio à formação artística. Depois de terem enfrentado o preconceito da família e da sociedade, o que teria provocado a “desistência” de uma carreira ainda no início? Após conversar com diversas alunas, constatou que o casamento era um dos maiores empecilhos, pois

---

**10** Revista de cultura moderna fundada por Dalton Trevisan, publicada de 1946 a 1948.

**11** Carta de Poty Lazzarotto a Renina Katz. Reserva Técnica da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Centro de Documentação e Memória. Fundo Renina Katz. Localizador RK 0674.

**12** *Ibid.*

o homem fazia a esposa decidir entre ele e o trabalho. Desse modo, tais se viam obrigadas a abandonar as tintas e pincéis para cuidar do lar e da família. Para a manutenção do patriarcado, o poder do pai era transferido ao marido, sujeito que passava a tomar as decisões pela mulher. A permanência também era dificultada porque as produções não eram vistas com seriedade, recebiam avaliações descabidas, assim como duvidavam que elas poderiam efetuar uma arte de qualidade. Para eles, a relação delas com as artes não passava de amadorismo, considerada um mero passatempo.

Em 1958, o *Diário de Notícias* publicou o quantitativo organizado pela ENBA, que representou uma estabilidade no número<sup>13</sup>. Todavia, isso não responde o cerne da questão: quantas artistas-mulheres conseguiram visibilidade após formadas e casadas? Segundo Machado, no texto mencionado anteriormente, assim como o maior problema, o casamento também era uma das poucas “soluções” encontradas. Ele se referia especificamente a união entre artistas, dando-nos exemplos de casos bem-sucedidos<sup>14</sup>. Isso corresponde a uma falsa solução, porque não resolve o problema, mas reforça o matrimônio como uma negociação, onde a mulher se via obrigada a ter um marido-artista para exercer o seu ofício.

Em relação ao corpo docente, Renina Katz manteve afinidades com Henrique Cavalleiro, responsável pela cadeira de Arte Decorativa, e Quirino Campofiorito, professor de Desenho Artístico. Em entrevista a Radha Abramo, refere-se a eles como excelentes profissionais, com os quais apren-

---

**13** Ao consultarmos a pasta “Matrículas 1934/1955”, disponível nos Encadernados do site do Museu D. João VI, observamos a carência de registros de alunos. Em relação a data de ingresso de Renina Katz, ano de 1945, constam dez matrículas de mulheres, número que a inclui, e duas matrículas de homens, sendo todos os 12 do Curso Livre de Pintura. Nesse sentido, não foi possível realizar o cálculo para comprovar o número apresentado pela imprensa. Em 1958, uma matéria em homenagem ao 142º aniversário da ENBA nos informou que a instituição contava “com 676 alunos, em sua grande maioria do sexo feminino, cerca de 70 por cento”. Esse dado reforça a predominância de mulheres, ainda que não apresente um levantamento sistemático. Ver: Formou os maiores artistas do Império e da República. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 12 ago. 1958. 2ª Seção, p. 1.

**14** Em 1951, casou-se com Fernando Pedreira. Militante da esquerda, foi representante da Faculdade Nacional de Direito na UNE, período em que se conheceram. Ele se dedicou à produção de críticas de artes, publicadas na *Fundamentos*, em defesa do realismo social, na qual ela colaborava como ilustradora. Nesse sentido, compreendia e valorizava a importância de ofício exercido por sua esposa.

deu não somente o fazer artístico, mas também a importância que exerce um mestre na divulgação e transmissão do conhecimento (ABRAMO, 2003, p. 302).

Entre as motivações de sua admiração por Campofiorito, destacamos o fato de ter sido um artista moderno e a relação com o Partido Comunista. Ela o descreve como “uma pessoa extremamente progressista, que não mantinha os vícios das escolas acadêmicas” (KATZ, 1997, p. 27). Sua atuação foi importante na promoção de debates e estímulos à arte moderna, sendo reconhecido pelo engajamento na atualização do ensino artístico na ENBA. De acordo com Campofiorito, “um professor não deve ser um paladino sistemático de velhas concepções. Ele deve ser, sobretudo, uma força ativa da sociedade e precisa negar toda passividade intelectual” (CAMARAGIBE, 1946). De fato, não compreendemos sua declaração como um enfrentamento à Academia ou um pedido de abandono das normas clássicas, mas sim como uma defesa da abertura para as novas possibilidades de se fazer arte, em diálogo com o seu tempo, não renunciar à perspectiva crítica em prol de fórmulas consagradas.

A relação entre os dois se estreitou em 1948, quando a convidou para colaborar com o periódico *Esfera*, autodeclarado uma revista de cultura e antifascista. A partir de então, acompanhou-a de perto não somente em sala de aula, mas também nas exposições. Escreveu críticas ao seu trabalho, publicadas com regularidade na coluna de Artes Plásticas d’*O Jornal*. Além disso, outro aspecto a ser grifado diz respeito às temáticas abordadas. Adepto ao realismo social, as questões presentes nas telas de Campofiorito durante as décadas de 1930/40 também se encontram nos desenhos e gravuras de Renina Katz, sendo uma afinidade não somente visual, mas, antes disso, ideológica (AMARAL, 1984, n. p.). Contudo, ressaltamos que, embora tenha sido uma referência ímpar, em nenhum momento buscou copiá-lo ou qualquer outro mestre. O método de ensino adotado por eles estava pautado no processo de descoberta e criação de cada um, com estímulos para compreensão e avaliação do trabalho desenvolvido.

No depoimento a Leonor Amarante, podemos interpretar equivocadamente uma declaração de Renina Katz, uma vez que após mencionar os professores de quem foi aluna cita o nome de Mário Barata (KATZ, 1997, p. 27). Recém-chegado da Europa, após uma viagem de estudos, trouxe consigo novas informações sobre arte, às quais ela diz ter aderido gradati-

vamente. Na época em questão, ele ainda não era professor dessa instituição, contudo já participava ativamente do cenário artístico. Desse modo, acreditamos que tenha sido aluna de Fléxa Ribeiro, então responsável pela cadeira História da Arte. O contato com Mário Barata, por sua vez, pode ter ocorrido tanto por meio de suas conferências como através de conversas informais.

Em 1946, concomitante ao ensino formal, matriculou-se no Curso de Desenho de Propaganda e de Artes Gráficas da Fundação Getúlio Vargas, onde estudou xilogravura com o Axl Leskoschek e gravura em metal com Carlos Oswald. O primeiro foi aluno de Käthe Kollwitz em Viena, portanto Renina Katz teve como mestre um artista que foi discípulo de sua referência ímpar. Nas entrevistas comentou sobre a importância e dedicação dos professores, destacando como o esforço, insistência e didática contribuíram para a formação de uma nova geração de gravadores. O curso extramuros possuiu uma grande importância em sua formação, a ponto de ter seguido a carreira artística na gravura, e não na pintura.

Quando foi interrogada sobre a discriminação por ser mulher, assegurou nunca ter sofrido preconceito ou assédio, ao contrário, as relações eram muito cordiais (BITTENCOURT, 2008, p. 13-14). Na palestra organizada por Sergio Fingermann, em 2003, afirmou ter sido aluna de Georgina de Albuquerque, sendo essa a única menção da artista como sua professora. Ela a menciona como exemplo para demarcar como havia facilitado o acesso das mulheres à ENBA, bem como para ressaltar a sua importância na superação de barreiras impostas às artistas-mulheres na inserção do circuito artístico (FINGERMANN, 2006, p. 26). Até o momento, encontramos somente uma notícia de atividade da ENBA em que participaram juntas. Trata-se de uma excursão escolar, em 1949, pelo interior do Brasil, contemplando os estados do Espírito Santo, Minas Gerais, Bahia e Pernambuco, regressando pelo Vale de São Francisco. Os trabalhos produzidos nessa viagem, no contato direto com a natureza e a triste realidade de milhares de brasileiros, constituíram uma exposição promovida pelo Diretório Acadêmico no Salão Assírio do Teatro Municipal (O JORNAL, 1949, p.8).

No currículo da artista consta o ano de 1948 como se fosse a data da primeira participação no Salão Nacional de Belas Artes, quando, na verdade, no ano anterior já havia exposto o trabalho *Mulher Tricotando*. A partir desse momento, até o final da década de 1950, esteve presente em todas as



edições na seção de Desenho e Artes Gráficas. Como era aluna de Pintura, chegou a expor durante o curso trabalhos desenvolvidos nessa técnica. No que diz respeito às temáticas, tanto nas telas como nas chapas, predominavam a figura feminina, as cenas domésticas, natureza-morta e paisagens. O periódico *O Momento Feminino* foi de suma importância para a sua divulgação, tanto com as críticas de Silvia de Leon Chalreo quanto pelas fotografias, as quais permitiram aos leitores ter acesso ao seu trabalho.

Em 1951, as maiores lúreas do Salão foram dadas a mulheres: o Prêmio de Viagem ao País para a gravadora Renina Katz e de Viagem ao Estrangeiro para a escultora Zélia Nunes. Segundo Campofiorito, trata-se de um feito inédito, porém torna-se necessário conferir tal declaração e, caso verdadeira, inseri-la na história dos salões no Brasil (CAMPOFIORITO, 1951, p.7). A litografia *Vigília* (Figura 1) traz uma cena de atmosfera soturna, onde um pequeno grupo se posiciona em volta de uma criança, deitada em profundo repouso, remetendo-nos aos trabalhos de Käthe Kollwitz. Quanto à viagem, ao conferirmos o itinerário traçado, observamos como este remonta, em parte, à excursão realizada anteriormente com a professora Georgina Albuquerque. Tal fato indica como a atividade despertou-lhe o interesse em conhecer de perto as mazelas do nosso povo.



Figura 1 – Renina Katz. *Vigília*, 1951, litografia, 24 x 32 cm. (1983, n.p.).

Supostamente, depois de formada, ela manteve uma boa relação com a ENBA, dado que a escolheram para inaugurar o novo salão de exposições com uma mostra individual, em 1953. O texto da exposição foi assinado por Candido Portinari, pintor que admirava e do qual teve oportunidade de ser aluna. Porém, no final da década, comentou Suzana Rodrigues, do *Diário de S. Paulo*, que inicialmente considerava a Escola como o “Templo Sagrado da Arte”, mas durante o curso mudou a sua visão. Em suas palavras, “infelizmente esse meu ídolo, foi-se desvanecendo e se revelando pouco a pouco rançoso”. Ainda que decepcionada, buscou destacar também os aspectos positivos dessa experiência, como a “disciplina no trabalho e oportunidade de conhecer jovens artistas cuja convivência supria de muitas as deficiências da Escola” (RODRIGUES, 1957, p. A). Sendo assim, atribuiu importância ímpar aos laços construídos, os quais colaboraram para sua formação até mais do que as próprias aulas.

Independentemente do que sente e/ou pensa, integrou a mostra comemorativa do bicentenário da Escola, no Museu Nacional de Belas Artes, em 2016. Há 70 anos, frequentou nesse prédio o Curso de Pintura e ali também recebeu os prêmios do Salão. A recente exposição foi um reconhecimento da instituição, não só a ela, mas a todos que acolheram durante essa longa trajetória e nela deixaram a sua marca. Esses artistas foram sementes, comprometeram-se em disseminar o conhecimento de diferentes maneiras. Se fosse necessário responder qual foi a maior contribuição da ENBA para Renina Katz, diríamos que foi a consciência de sua potência como artista, inquieta, combativa e ativa. A escrita da história da Escola de Belas Artes também é a escrita de seus alunos.

**João Paulo Ovidio** é mestrando no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), na linha de pesquisa História e Crítica da Arte, e Bacharel em História da Arte pela mesma instituição.

## REFERÊNCIAS:

ARTE Moderna no Salão Nacional 1940-1982. Rio de Janeiro: MEC/Secretaria de Cultura/FUNARTE. 1983.

ABRAMO, R. Renina Katz e sua arte. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 17, n. 49, p. 287-302, set/dez. 2003.

- AMARAL, A. A. *Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970: subsídios para uma história social da arte no Brasil*. São Paulo: Studio Nobel, 1984.
- BECCARI, V. d'H. O personagem da semana: Renina Katz. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 4 out. 1981. Suplemento Cultural, p. 8-9.
- BITTENCOURT, E. *Renina Katz*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2008.
- CAMARAGIBE, Valério de. Arte Burra e Arte Inteligente. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 1946.
- CAMPOFIORITO, Quirino. Duas artistas laureadas no “Salão”. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 8 nov. 1951. Artes Plásticas, p. 7.
- FINGERMANN, S. (org.). *Uma conversa com Renina Katz*. São Paulo: Edições do Contraponto 55, 2006.
- KATZ, R. *Renina Katz*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997. (Artistas da USP 6).
- O JORNAL. Abandono do Sertanejo pelos Homens da Cidade. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 2 set. 1949. p. 8.
- RODRIGUES, Suzana. Escrava do atelier na busca da perfeição. *Diário de S. Paulo*, São Paulo, 20 dez. 1957. Senhoras, Moças, Meninas, p. A.

# ENCONTROS, AFETOS E COLETIVIDADE: A ESCOLA DE BELAS ARTES (UFRJ) NA VIRADA DO SÉCULO 21

*Thiago Spíndola Motta Fernandes*

## RESUMO:

O presente texto discute o papel da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA-UFRJ) no impulsionamento de iniciativas coletivas de artistas cariocas na virada do século XXI. É identificada, a partir da década de 1990, uma busca progressiva da universidade para a formação de artistas visuais, que, ao mesmo tempo, encaram a realidade de um circuito artístico incipiente e de um Estado afastado do fomento à cultura. Essa geração de artistas se posiciona ativamente diante das instituições e dos agentes legitimadores (como críticos, curadores e galeristas), criando seus próprios circuitos por meio de iniciativas colaborativas. O texto se aprofunda em duas iniciativas que nasceram a partir de encontros realizados na EBA-UFRJ: a ação Atrocidades Maravilhosas e o evento Zona Franca. O trabalho busca preencher lacunas na história recente da instituição, destacar sua relevância para o cenário contemporâneo e para a criação de redes entre artistas.

## PALAVRAS-CHAVE:

Arte contemporânea; iniciativas coletivas; EBA-UFRJ; Atrocidades Maravilhosas; Zona Franca.

Em artigo publicado anteriormente, intitulado “Arte contemporânea na Escola de Belas Artes: uma história em construção”, objetivou-se preencher uma lacuna na história da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA-UFRJ) no que diz respeito à arte contemporânea, mais especificamente ao período de 1975 até hoje, a partir da transferência da instituição para a Ilha do Fundão durante a ditadura militar. Uma investigação foi realizada tomando como referência depoimentos de artistas contemporâneos que estudaram na instituição – em particular, Guga Ferraz e Carlos Contente, graduados na década de 2000 – e da professora (e também ex-aluna e ex-diretora) Angela Ancora da Luz. O artigo faz um arco entre a traumática transferência da instituição para o Fundão e outro evento infeliz, o incêndio de 2016 que atingiu o Edifício Machado Moreira, sede da Escola desde 1975. Compreende-se, como mencionado no texto, que

Pensar a história recente da instituição é pensar também a história de sua ocupação naquele prédio. É refletir sobre a experiência de se estudar numa escola de artes localizada numa ilha isolada do centro da cidade, num prédio que não foi projetado para receber cursos de artes visuais. (FERNANDES, 2018a, p. 41)

Com base nos depoimentos reunidos, foi possível esclarecer detalhes sobre o impacto da transferência da Escola para o Fundão, assim como sobre a inserção dos artistas formados pela EBA-UFRJ no circuito de arte em diferentes momentos. É sobre essa segunda questão que iremos nos aprofundar aqui, estabelecendo como recorte a virada dos anos 1990 para os anos 2000, momento no qual a Escola é palco da articulação de projetos de grande relevância para o circuito artístico.

Em sua tese de doutorado sobre o artista e sua formação no Rio de Janeiro a partir de 1980, Marina Menezes (2013) investiga um perfil de artista que busca cada vez mais a universidade como espaço de formação e atuação. A autora identifica duas situações: uma que supõe uma mudança no perfil do artista contemporâneo, demandando sua especialização, e outra que faz da busca da universidade uma tática de sobrevivência diante da falta de um meio artístico estruturado. É ainda verificado que a busca de artistas pela universidade no Rio de Janeiro se intensifica na década de 1980, quan-

do ocorre a implantação dos cursos de pós-graduação em Artes Visuais da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) e da EBA-UFRJ, esta inicialmente com a linha de pesquisa de História e Crítica da Arte, ampliando-se a partir da década de 1990 com as linhas de Linguagens Visuais, Imagem e Cultura e Poéticas Interdisciplinares.

No que diz respeito à EBA-UFRJ, foi realizado um levantamento de artistas que estudaram na instituição desde 1975 (tanto na graduação quanto na pós-graduação) e possuem algum grau de inserção no circuito de arte contemporânea<sup>1</sup>. Poucos nomes foram encontrados nas décadas de 1970 e 1980<sup>2</sup>, mas é possível observar um aumento progressivo de artistas contemporâneos formados pela EBA-UFRJ a partir dos anos 1990, década em que é implantado o Curso de Pós-Graduação em Linguagens Visuais. Embora a maior parte dos nomes levantados sejam de estudantes de mestrado ou doutorado, dentre os quais alguns haviam iniciado sua trajetória nos cursos de graduação da Escola<sup>3</sup>, é verificado que esse aumento progressivo também é sentido nos cursos de graduação<sup>4</sup>.

Se essas estatísticas revelam a EBA-UFRJ como um espaço privilegiado de ensino, por outro lado, os resultados dessa crescente profissionalização e especialização dos artistas não são tão otimistas, uma vez que o número de artistas e outros profissionais ampliou significativamente, mas o circuito de arte não cresceu de maneira que acolhesse a todos.

A década de 1990 foi marcada pelo afastamento do Estado no fomento à cultura, a extinção do Ministério da Cultura, da Fundação Nacional da Arte (Funarte), da Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme) e do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), que, embora

---

**1** Tal levantamento e alguns de seus desdobramentos fazem parte do projeto de pesquisa “EBA Contemporânea”, anteriormente intitulado “Contagem regressiva para os 200, começando ao contrário: artistas formados pela Escola de Belas Artes, de 1975 à atualidade”, coordenado pelo prof. dr. Ivair Reinaldim, que teve o presente autor como bolsista durante dois anos, enquanto estudante de graduação na EBA-UFRJ.

**2** Destacam-se nomes como Analu Cunha e Suzana Queiroga, que cursaram na década de 1980, respectivamente, Comunicação Visual e Gravura.

**3** Como Alexandre Vogler e Luis Andrade, respectivamente nos cursos de Pintura e Artes Cênicas.

**4** Dentre os quais o que mais aparece é o Curso de Pintura, que formou artistas como Gisele Camargo, Ducha, Gustavo Speridião, Felipe Barbosa e Roosivelt Pinheiro.

tenham sido restabelecidos pelos governos posteriores, passaram a atuar na realidade de um Estado que já não tinha o patrocínio direto como principal política de financiamento à cultura (ALBUQUERQUE, 2006). No mesmo período, diversas galerias cariocas fecharam suas portas; portanto, artistas e produtores culturais enfrentavam sérias dificuldades, como conta Luis Andrade no artigo “RIO 40º Fahrenheit”, publicado na revista *Concinnitas* em 2003. Embora houvesse abertura de novos espaços, como o Centro Cultural do Banco do Brasil e o Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, e estivessem ativas instituições de longa data, como o Museu de Arte Moderna (MAM-Rio) e o Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), a década de 1990 coincidia com a consolidação de um novo cânone expositivo: as megaexposições. Em conformidade com o modelo econômico neoliberal, essas mostras, geralmente financiadas por bancos e grandes empresas, acabam por funcionar como estratégias de aproximação da arte ao marketing cultural. Portanto, são privilegiados projetos de maior apelo comercial. Mostras de Claude Monet, Salvador Dalí e Auguste Rodin batiam recorde de público no MNBA na década de 1990, assim como a exposição de Pablo Picasso no MAM-Rio, realizada na mesma década. Enquanto isso, a geração de artistas que se formava nas universidades encontrava-se às margens desse circuito.

Diante disso, na virada do século XXI, o Rio de Janeiro assistiu à proliferação de ações artísticas em espaços públicos, além do surgimento de um grande número de iniciativas coletivas de artistas e espaços autônomos de arte contemporânea. Enfrentando dificuldade de inserção nesse restrito circuito, alguns artistas passam a criar seus próprios circuitos e a atuar como autolegitimadores dessa nova produção. Firma-se aquilo que Ricardo Basbaum (2005) chama de *artista-etc.*: aquele que não é artista em tempo integral, mas uma figura que questiona a natureza e a função do seu papel, atuando também como curador, crítico, pesquisador, professor, etc.

Algumas iniciativas coletivas de artistas partem de grupos de universitários em inconformidade com o sistema vigente. Em São Paulo, por exemplo, a Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP) foi o berço do Núcleo Performático Subterrânea, que nascia no ano 2000 por iniciativa de Bruno Sipavicius e Daniel Camilli e Graziela Kunsch. Esta última, além de participar de diferentes projetos colaborativos, também abriu sua casa como espaço autônomo de exposição e experimentação entre 2001 e 2003. A Casa da Grazi – Centro de Contracultura foi inaugurada com uma exposição dos

também estudantes da FAAP Marcelo Cidade, André Komatsu e Daniel Camilli e durante seus três anos de existência acolheu artistas e coletivos de diferentes regiões do Brasil. Em Porto Alegre, em 1997, artistas com formação pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul produziram o Plano B, uma exposição coletiva em uma casa alugada pelos próprios artistas, que tinha como objetivo fazer um contraponto à 1ª Bienal do Mercosul, realizada naquele ano. A mostra significava um gesto de independência e de busca por visibilidade para artistas jovens, de carreira menos consolidada, bem como uma resposta ao sentimento de estagnação presente no sistema de arte da cidade, como afirma a pesquisadora Claudia Paim (2004). Esses são apenas alguns entre muitos exemplos encontrados em diferentes regiões do Brasil, que corroboram a tese de que a mobilização coletiva de estudantes e artistas para criar alternativas ao circuito é uma tendência disseminada em todo o país no período em questão. Aqui iremos nos aprofundar em duas iniciativas que nasceram na EBA-UFRJ: a ação coletiva *Atrocidades Maravilhosas* e o evento *Zona Franca*.

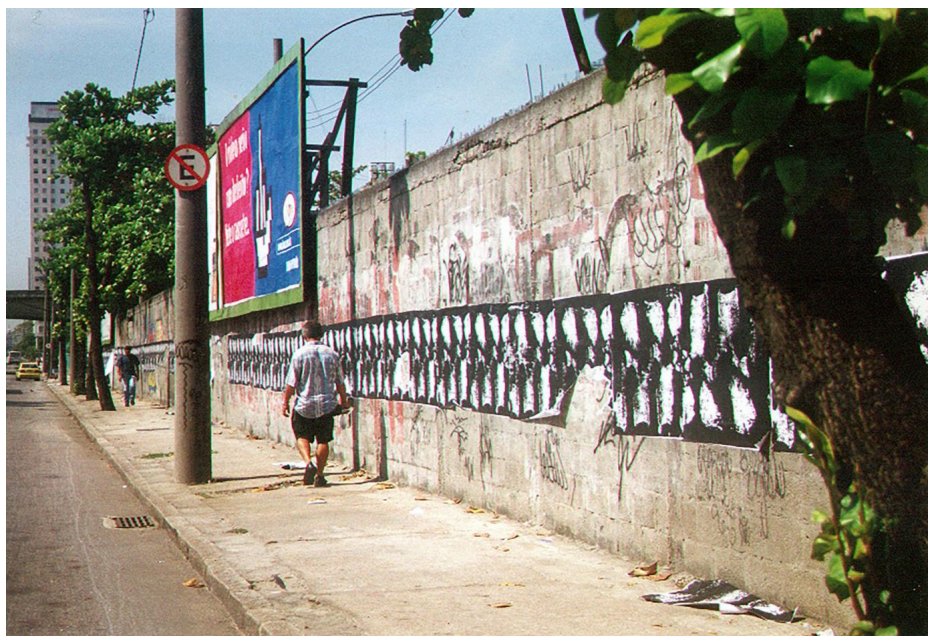


Figura 1 – Guga Ferraz, *Coluna* (*Atrocidades Maravilhosas*), 2000. Avenida Presidente Vargas.



O projeto *Atrocidades Maravilhosas* surgiu a partir da pesquisa de mestrado de Alexandre Vogler, que investiga o efeito da imagem repetida sobre o espectador em movimento. O momento de formulação do projeto se deu em 1999, com o fascínio de Vogler pelo corredor de lambe-lambes e *outdoors* que visualizava diariamente na Avenida Brasil, durante seu trajeto à universidade. O artista, que estudou Pintura na EBA-UFRJ entre 1992 e 1996, naquele momento fazia mestrado na mesma instituição, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV-UFRJ), na linha de pesquisa de Linguagens Visuais. Na universidade, Vogler firmou parcerias com outros artistas, que culminaram no *Atrocidades Maravilhosas* e em outras iniciativas.

Em abril do ano 2000, Vogler deu início à primeira e mais conhecida ação do *Atrocidades Maravilhosas*, reunindo um grupo de 20 artistas que espalharia cartazes lambe-lambes em locais estratégicos da cidade (Figuras 1, 2 e 3). Eram eles, além do próprio Vogler, Ana Paula Cardoso, André Amaral, Adriano Melhem, Arthur Leandro, Bruno Lins, Clara Zúñiga, Cláudia Leão, Ducha, Edson Barrus, Felipe Barbosa, Geraldo Marcolini, Guga Ferraz, João Ferraz, Leonardo Tepedino, Luis Andrade, Marcos Abreu, Ronald Duarte, Rosana Ricalde e Roosivelt Pinheiro. Cada participante desenvolveu uma imagem para ser reproduzida em grande escala, com tiragem de 250 cópias. Zonas de grande circulação de motoristas, passageiros e pedestres, como a Avenida Brasil, a Avenida Presidente Vargas e a Avenida Chile, receberam intervenções do grupo, que, por meio da aplicação dos 250 cartazes, formavam painéis de aproximadamente 120 metros, cujo conteúdo se diferenciava de acordo com a poética de cada artista (VOGLER, 2001). Cartazes lambe-lambes geralmente são vistos em tapumes, muros ou postes, anunciando shows, eventos, lançamentos de CDs, DVDs e serviços. Trata-se de uma mídia publicitária informal, útil principalmente a produtores que não têm acesso aos grandes aparatos de comunicação. O *Atrocidades Maravilhosas* desejava criar um ruído na cidade por meio da veiculação de “propagandas” que, na verdade, não vendiam nada.



Figura 2 – Rosana Ricalde, *Sem título (Atrocidades Maravilhosas)*, 2000. Botafogo.

O *Atrocidades Maravilhosas* impulsionou o desenvolvimento de intervenções urbanas no Rio de Janeiro. Outros projetos de ocupação artística do espaço público, como o Prêmio Interferências Urbanas, nasceriam sob influência das ações realizadas por esse grupo. Muitos de seus integrantes tornaram-se conhecidos por suas intervenções na cidade, como Ronald Duarte, Guga Ferraz, Alexandre Vogler e Ducha.

Quase todos os participantes do *Atrocidades Maravilhosas* eram estudantes ou recém-formados pela EBA-UFRJ, na graduação ou na pós-graduação. O espaço da rua, tão explorado por artistas nesse momento frágil do circuito artístico, é encarado como um possível campo de atuação para aqueles que não tinham onde expor. A universidade, por sua vez, é o lugar onde o artista encontra interlocutores para debater e aprofundar questões relacionadas à arte, portanto é um lugar fértil para o desenvolvimento de iniciativas colaborativas. A EBA-UFRJ é apontada por alguns artistas, como Guga Ferraz (2017), como um importante espaço de encontros entre pares. Diante da precariedade do circuito institucional naquele período, a universidade se colocava como lugar de trocas e agrupamentos de artistas com interesses em comum.



Figura 3 – Felipe Barbosa, *Sem título (Atrocidades Maravilhosas)*, 2000.  
Avenida Gomes Freire.

Trocas não apenas entre estudantes, mas também com professores, fomentavam as ações colaborativas. Arthur Leandro, em depoimento cedido a Ana Emília Costa Silva (2014), destaca a importância de figuras como Lygia Pape e Glória Ferreira em sua formação na pós-graduação e comenta que sua referência durante o mestrado no PPGAV-UFRJ era a produção artística no contexto de resistência à ditadura militar no Brasil, apresentada pelas professoras. Em depoimento cedido ao autor, Alexandre Vogler também relata:

Líamos alguns textos estrangeiros sobre arte pública, algumas coisas que a Glória Ferreira passava na aula do mestrado. Lembro de fazer com a Glória uma disciplina sobre paisagem, em que ela falava muito sobre land art, essa aula foi uma referência muito importante para mim. (FERNANDES, 2017, p. 95)

O *Atrocidades Maravilhosas*, sendo um desdobramento da pesquisa de mestrado de Alexandre Vogler no PPGAV-UFRJ, aponta para um novo vínculo institucional, que não é com um museu ou uma galeria, mas com uma universidade. A presença desses artistas na universidade possibilitou, por exemplo, a publicação de textos sobre as ações coletivas, escritos pelos

próprios artistas, em revistas como *Arte & Ensaios*, do PPGAV/UFRJ, um dos principais periódicos acadêmicos de arte em circulação no Brasil. Dessa maneira, artistas tomam o poder da palavra para si, não dependendo de críticos, curadores e outros agentes legitimadores.

Marina Menezes (2013) identifica a universidade como espaço de relativa liberdade, onde o artista possui uma prática livre das demandas do mercado e encontra interlocutores para debater e aprofundar questões relativas à arte. A pesquisadora afirma ainda que a universidade é um espaço com poder de legitimação de obras de arte, mas se diferencia do museu, pois supõe-se que sua configuração é de um espaço para a arte em processo, mais comprometida com a experimentação do que com o resultado final. Segundo as ideias de Menezes, é possível concluir que, apesar da estrutura hierárquica da universidade, ela garante certo grau de autonomia ao artista e lhe abre portas para outras áreas de atuação, como a pesquisa, a docência e a crítica.

A EBA-UFRJ pode ser considerada o berço de outra proposição coletiva de grande impacto no circuito carioca: o Zona Franca. Guga Ferraz produzia na Escola a Festa do Baco, evento que em 1997 lotou o ateliê de pintura (Pamplonão) ao reunir cerca de 700 pessoas fantasiadas, bebendo vinho e dançando. Guga e os outros produtores perceberam que a festa não cabia mais no espaço físico da EBA-UFRJ, e foi quando decidiram levá-la para a Fundação Progresso, uma casa de espetáculos e centro cultural na Lapa. Com o sucesso do evento na nova casa, o artista negociou a conquista de uma sala naquele espaço, que serviu como ateliê de impressão dos cartazes do Atrocidades Maravilhosas. Mais tarde, surgiu a ideia de criar naquele lugar um evento de arte experimental. Assim nasceu o Zona Franca, que durou um ano, de 16 de abril de 2001 ao dia 1 de abril de 2002, acontecendo todas as segundas-feiras desse período, sem interrupções, contrabalaneando performance, música, poesia, vídeo, etc.

O Zona Franca era coproduzido por Adriano Melhem, Aimberê Cesar, Alexandre Vogler, Ducha, Edson Barrus, Guga Ferraz e Roosivelt Pinheiro. Artistas que, excetuando Aimberê Cesar, eram estudantes ou formados pela EBA-UFRJ e haviam integrado o Atrocidades Maravilhosas. Realizado sem patrocínio e totalmente às margens do circuito tradicional de arte, o evento recebeu mais de 200 artistas (e não artistas), entre eles jovens, estudantes, recém-formados, além de alguns mais experientes, como Márcia

X. Não havia interferência de um curador ou galerista e os artistas eram convidados a apresentar qualquer trabalho que não conseguissem mostrar em um museu ou galeria comercial. Portanto, o Zona Franca tornava-se aberto para jovens artistas e estudantes, com dificuldade de inserção institucional, bem como para aqueles cuja produção não se encaixava nos moldes das instituições da cidade.

A estrutura anárquica do evento tornava comum a realização de ações que envolviam a destruição do próprio espaço e sabotagens a trabalhos de outros artistas. Um exemplo emblemático é a ação de Sandrigo Monteiro, que realizou uma escultura com um pneu preso ao teto da sala, ao qual ateou fogo no dia em que o evento contou com a presença de Lygia Pape na plateia (que estava lotada, à espera da exibição de um super-8 de Antonio Manuel). Também é frequentemente mencionado em relatos o dia em que nada estava acontecendo, até que Ronald Duarte decidiu rodar uma corrente de metal, que foi ganhando força e extensão a ponto de quase atingir o público. Duarte teve de ser parado por outros artistas, que lhe arremessaram latas de cerveja e outros objetos. A liberdade oferecida pelo Zona Franca conduziu as ações a um experimentalismo radical (Cf. FERNANDES, 2018b).

O Rio de Janeiro finalmente ganhara um espaço que funcionava com intenso fôlego e conseguia servir de escoamento para a produção jovem e experimental da cidade. Ericson Pires, no livro *Cidade ocupada*, afirma que muitas vezes se chegava ao Zona Franca e nada estava acontecendo, a não ser a disposição do espaço como lugar de acontecimentos: conversas, articulações, trocas, rompendo com a obrigatoriedade linear de um evento de arte e entretenimento. Em seu público havia a presença marcante de estudantes da EBA-UFRJ, assim como entre os artistas participantes. Esse projeto deu abertura para que posteriormente surgissem outros espaços com propostas similares, como o Espaço de Autonomia Experimental Rês do Chão, que funcionava no apartamento do artista Edson Barrus entre 2003 e 2005; as exposições Orlândia (2001), Nova Orlândia (2001) e Grande Orlândia (2003), organizadas coletivamente por artistas sem patrocínio e à margem do circuito tradicional, em lugares não imediatamente conhecidos como espaços de arte (como uma casa em reforma no bairro de Botafogo e um conjunto de sobrados em São Cristóvão), entre muitos outros exemplos.

Não é possível dissociar proposições como o Atrocidades Maravilhosas e o Zona Franca do encontro que se dá, em primeiro momento, na univer-

sidade. Seja pelo afeto ou pela revolta, esses artistas se agrupam tendo a universidade como um dos principais pontos de encontro. A universidade de artes é encarada como mais do que um espaço de aprendizado, em seu sentido tradicional, mas como lugar de articulações e experimentações, onde serão estabelecidas relações que poderão direcionar trajetórias e provocar transformações no sistema de arte.

O impacto dessas ações é reconhecido, por exemplo, quando o Atrocidades Maravilhosas é convidado a participar do 27<sup>o</sup> Panorama da Arte Brasileira no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 2001, edição caracterizada pela participação de diversos coletivos, projetos de intervenção urbana e espaços autônomos de arte. Ou quando artistas envolvidos nesse e em outros projetos são convidados a participar da segunda edição do programa Rumos Itaú Cultural (2001–2003). Esses dois programas, realizados por grandes instituições no mesmo período, com o objetivo em comum de mapear e exibir a produção nacional, reconhecem a relevância daquilo que o Atrocidades Maravilhosas e outros grupos ou artistas realizavam à margem do circuito tradicional. Esse foi o primeiro passo para a inserção dessa jovem produção no circuito de galerias, museus, etc., fato que se consolida ao longo da década de 2000.

No catálogo do programa Rumos Itaú Cultural (2001–2003), uma das curadoras, Marisa Flórido, expõe o diagnóstico do circuito carioca, enfatizando a importância da EBA-UFRJ e, sobretudo, dos cursos de pós-graduação em artes:

Duas escolas são as principais responsáveis pela formação em artes visuais no Rio de Janeiro: a Escola de Artes Visuais do Parque Lage, EAV/Parque Lage, e a Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, EBA-UFRJ, com ênfase em seu curso de pós-graduação (mestrado e doutorado). Essa formação é complementada pelos ateliês informais de artistas.

A quantidade expressiva de cursos de pós-graduação criados nestes últimos anos, em sua maior parte teóricos, explicita um interesse renovado pelas artes visuais. Esses cursos, sete já funcionando e outros em fase de estruturação, formam historiadores e críticos de arte, assim como artistas que coadunam suas inquietações experimentais com as teóricas. São os principais responsáveis pela

publicação de revistas especializadas de qualidade. (FLÓRIDO, 2002, p. 14)

A curadora também destaca a relação entre as instituições de formação artística e os agenciamentos coletivos, ressaltando a visibilidade que essas iniciativas estavam alcançando no campo da arte, bem como sua dimensão política:

O interessante a observar é a forma como vem ocorrendo certa permeabilidade entre o ensino institucional de arte e os núcleos alternativos administrados por artistas. Esses grupos têm propostas, tempos de atuação e consolidação um pouco diferentes na cena carioca e mesmo brasileira. Além de estarem se tornando uma referência às artes, assim como um acontecimento nas cidades, são iniciativas que, no decorrer de suas experiências, estão tomando a dimensão de uma política cultural e social, graças a sua natureza relacional e crítica. (FLÓRIDO, 2002, p. 14-15)

Compreendemos que essas alternativas ao circuito tradicional de arte agem, sobretudo, na criação de redes. A universidade exerce um papel fundamental nesse processo, tida, na maioria dos casos, como o local de articulação desses agenciamentos coletivos. O ambiente universitário também corrobora a criação de vínculos com professores – em parte inseridos no circuito de arte – e torna o artista menos passivo em seu processo de legitimação, uma vez que este é encorajado a publicar textos, participar de eventos e, assim, encontra diferentes meios de dar circulação a sua produção.

Concluimos que a EBA-UFRJ, com seus mais de 200 anos de existência, continua desenvolvendo um importante papel no circuito artístico carioca e brasileiro. Apontamos aqui apenas alguns artistas e iniciativas colaborativas, entre tantas outras existentes, cujas histórias se cruzam com a história recente da Escola. Espera-se que este texto funcione como uma provocação para que outros pesquisadores se debrucem sobre as décadas mais recentes da história da Escola, de seus estudantes, professores e dos encontros que lá se deram.

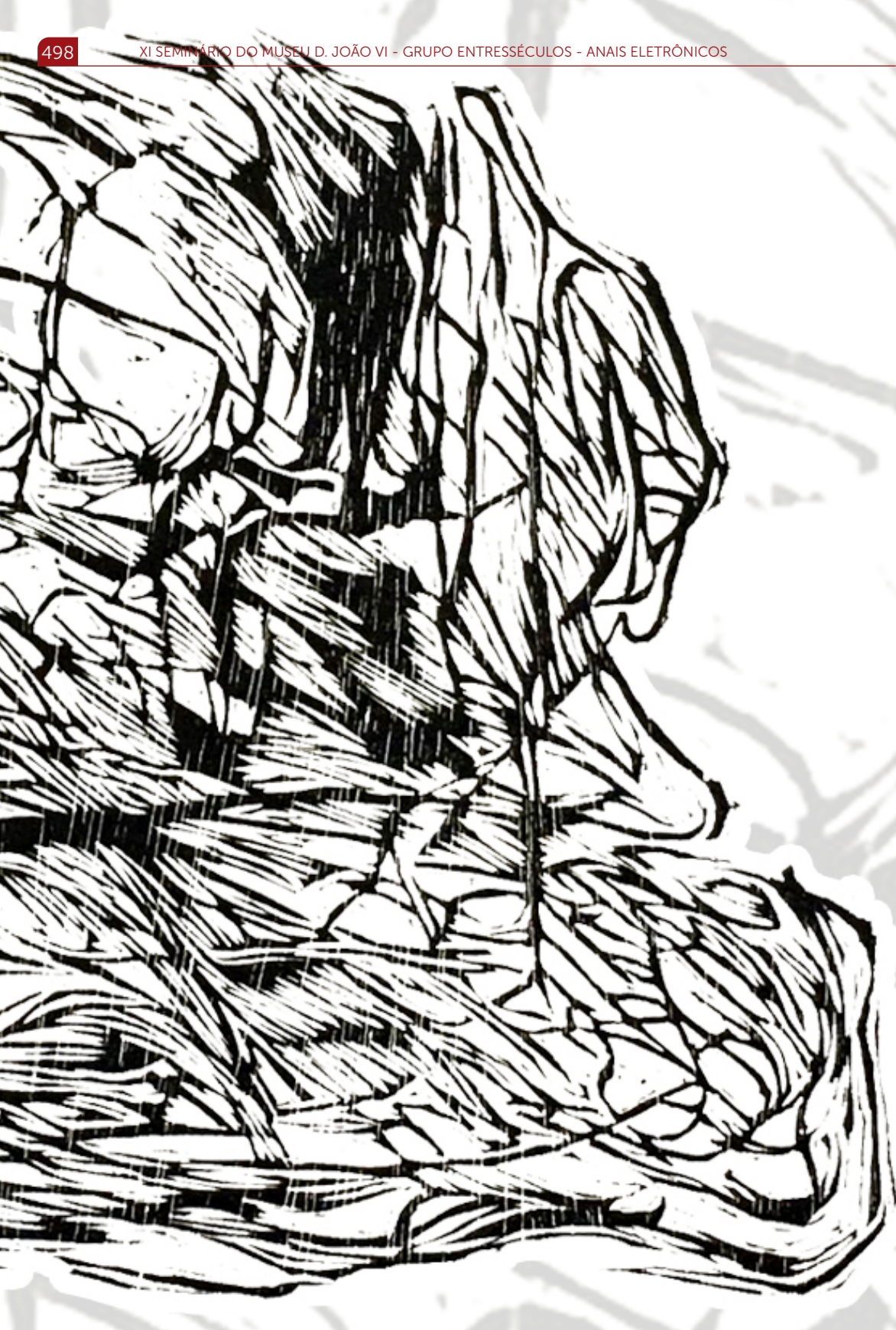
**Thiago Spíndola Motta Fernandes** é historiador da arte, mestre e doutorando em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Desenvolve pesquisas em arte contemporânea brasileira, crítica, teoria da imagem e intervenção urbana, com ênfase na virada do século XXI.

## REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE, F. *Trocas, soma de esforços, atitude crítica e proposição: um reflexo sobre os coletivos de artistas no Brasil (1995 a 2005)*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.
- ANDRADE, L. Rio 40º Fahrenheit. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, n. 5, p. 127-149, 2003.
- FERNANDES, T. S. M. Arte contemporânea na Escola de Belas Artes: uma história em construção. In: OLIVEIRA, L. S. de; TÁVORA, M. L. (org.). *Estado de Alerta! (livro 2) – Encontro ANPAP Sudeste de Jovens Pesquisadores 2018*. Niterói: PGCCA-UFF, 2018a.
- FERNANDES, T. S. M. Lugares do experimental no Rio de Janeiro: da década de 1970 ao Zona Franca. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, n. 32, pp. 162-190. 2018b.
- FERNANDES, T. S. M. *Guga Ferraz: trânsitos entre espaço urbano e espaços expositivos*. Monografia (Bacharelado em História da Arte) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.
- BASBAUM, R. Amo os artistas-etc. In: MOURA, R. (org.). *Políticas institucionais, práticas curatoriais*. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2005.
- FERRAZ, G. Depoimento gravado em vídeo, cedido a Thiago Fernandes, Thiago Saraiva e Beatriz Lopes. Rio de Janeiro, 17 ago. 2017. Disponível em: [https://youtu.be/Ldw\\_bcveP1g](https://youtu.be/Ldw_bcveP1g). Acesso: 17 jul. 2020.
- FLÓRIDO, M. Diagnósticos das regiões mapeadas. In: COCCHIARALE, F.; FREIRE, C.; MOREIRA, J.; DOS ANJOS, M. (coord.).



- Mapeamento nacional da produção emergente: Rumos Itaú Cultural Artes Visuais 2001/2003.* São Paulo: Itaú Cultural, 2002.
- MENEZES, M. P. *O artista e sua formação desde 1980: o ambiente contemporâneo e o Rio de Janeiro.* Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.
- PAIM, C. *Espaços de arte, espaços da arte: perguntas e respostas de iniciativa coletivas de artistas em Porto Alegre, anos 90.* Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.
- PIRES, E. *Cidade ocupada.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.
- SILVA, A. E. C. *O amálgama: especulação acerca da proposta colaborativa “Atrocidades Maravilhosas”.* Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.
- VOGLER, A. *Atrocidades Maravilhosas: ação independente de arte no contexto público.* *Arte & Ensaio*, Rio de Janeiro, n. 8, 2001.



**RECORDAR É VIVER, POR  
COLEÇÕES E ACERVOS**

# O ARTISTA-ARTESÃO NA CHINA DOS SÉCULOS XVIII E XIX E A PRODUÇÃO DE ARTIGOS PARA EXPORTAÇÃO, EXEMPLIFICADOS NA COLEÇÃO FERREIRA DAS NEVES

*Maria Fernanda Lochschmidt*

## RESUMO:

Desde muito cedo a China consolida-se como produtora de artigos considerados de luxo. Sua capacidade de produzir em massa objetos de qualidade possibilitou a exportação de milhares de peças que hoje fazem parte de grandes coleções de arte. O presente texto trata sobre as funções e a situação do artesão no processo produtivo durante os séculos XVIII e XIX, tais como porcelanas, marfins e metais esmaltados, dos quais temos exemplos já estudados na coleção do Museu D. João VI. O texto trata também de elucidar o sistema de trabalho que tradicionalmente se relaciona à civilização chinesa.

## PALAVRAS-CHAVE:

Porcelana chinesa; marfim trabalhado na China; metal esmaltado de Cantão Jingdezhen; coleção Ferreira das Neves.

## INTRODUÇÃO

O Museu D. João VI possui uma importante coleção de objetos asiáticos que originalmente pertenceu ao colecionador Jerônimo Ferreira das

Neves e que, após seu falecimento, foi doada em 1947 pela viúva Dona Eugênia Barbosa de Carvalho Neves ao museu. Além de outros objetos provenientes da Ásia, a coleção conta com cerca de 60 peças de porcelana chinesa, constando pratos, xícaras, pires, pote, vasos balaústres, garrafinhas de rapé e um albarelo; quatro peças em marfim trabalhados na China, que são três porta-pincéis – *bitong* em chinês – e um pendente com esferas rotantes, e ainda uma caixa de metal esmaltado de origem chinesa. Essas peças datam dos séculos XVIII e XIX.

A coleção Ferreira das Neves, que preza pela qualidade e diversidade de suas peças, é apenas uma entre inúmeras coleções com milhares de objetos chineses que hoje estão exibidas nos mais importantes museus do mundo, ou fazem parte de coleções privadas ou bem movimentam os mais renomados leilões de arte.

Talvez a mais notável contribuição da China para a História da Arte mundial tenha sido a criação dos primeiros centros de produção em massa, onde centenas de objetos foram fabricados em série, manualmente, dispensando máquinas. Pode-se afirmar que a capacidade de organizar a mão de obra e produzir em quantidade caracterizou a civilização chinesa através dos tempos.

Em cinco mil anos de história, o simples fato de que centenas de bronzes e cerâmicas das primeiras dinastias tenham subsistido nos indica que as oficinas de produção não eram pequenas empresas com um mestre e alguns assistentes, senão que eram estabelecimentos que envolviam um grande número de trabalhadores. Para citar um exemplo, o túmulo de 433 a.C. do Marquês de Zheng, descoberto na província de Hubei em 1978, continha nada menos que dez toneladas de peças em bronze, todas finamente fundidas. Destaca-se entre elas o conhecido conjunto de 36 sinos de idêntica forma, porém de diferentes tamanhos, montados em um estante de madeira e laca, também impecavelmente trabalhado (RAWSON, 1996, p. 132-133).

Outro exemplo é uma taça laqueada datada do ano 4 A.D., da dinastia Han (206 a.C.-220 A.D.), hoje na coleção do British Museum, que leva a seguinte inscrição:

No quarto ano do período do reino de Yuan Shi (4 A.D.), a Manufatura Ocidental da oficina da prefeitura de Shu confeccionou esta taça laqueada, polida e pintada sobre cerne de madeira com asas douradas

para uso imperial. Capacidade: 1 *sheng*, 16 *yue*. Manufaturada por: cerne em madeira por Yi, laqueada por Li, camada superior de laca por Dang, douramento das asas por Gu, pintada por Ding, polimento final por Feng, inspeção do produto por Ping, supervisor chefe de oficina Zong. A cargo por parte do governo estavam o supervisor geral Zhang, o administrador chefe Liang, seu adjunto Feng e seus subordinados, o oficial executivo Long e o escriturário-chefe Bao.

Trata-se de uma entre muitas outras taças laqueadas da mesma época portando inscrições similares. As inscrições que detalham por nome os artesãos e administradores têm um especial valor histórico, pois documentam que cada peça, antes de ser acabada, passava pelas mãos de vários trabalhadores ocupados em realizar tarefas distintas e específicas na sequência produtiva. As inscrições também nos indicam que no processo de fabricação havia quase tantos mandantes quanto trabalhadores. Os mandantes ou administradores provavelmente eram responsáveis por organizar as tarefas dos artesãos, arranjar as fórmulas, controlar os materiais e a entrega de pedidos, e também verificar os produtos acabados.

Na China, a estrutura altamente organizada, controlada e hierárquica desses grandes centros produtivos que empregavam centenas de trabalhadores especializados era muito semelhante à estrutura do próprio governo chinês. De fato, o sistema de governo central chinês foi capaz, ao longo da história e salvo alguns interlúdios, de manter o controle sobre o imenso e superpopuloso território.

É importante destacar que na China imperial esses grandes centros produtores pertenciam ao estado e que a grande maioria das fábricas, salvo algumas exceções, eram administradas pelo governo e seus oficiais locais, e que as centenas de objetos ali produzidos faziam parte de uma extensiva economia de comando. Esse sistema incluía a indústria de artigos de luxo, como cerâmicas, marfins e metais esmaltados.

Isso não impediu que paralelamente existissem oficinas e estabelecimentos privados que gozavam de certo grau de independência do governo central. De fato essas oficinas privadas conseguiam produzir os mesmos tipos de artigos que as fábricas ligadas ao governo. Seu grau de desenvolvimento e liberdade variou de acordo com o período histórico e a situação econômica da época (RAWSON, 1996, p. 30-31).

A capacidade de produzir em massa dos chineses impactou muito cedo o comércio internacional e já no século 1 a.C. abre-se a primeira grande rota comercial terrestre que comunicava o Império do Meio à região do Mediterrâneo. O conjunto de estradas que atravessavam os desertos da Ásia Central seria batizado mais tarde, em 1877, por Ferdinand von Richthofen (1833-1905) como “Rota da Seda”.

## O ARTISTA-ARTESÃO

Do ponto de vista social, aquele que manufaturava porcelanas, entalhava marfins ou esmaltava metais, cujos produtos temos exemplos na Coleção Ferreira das Neves, era o artesão. Segundo a doutrina confucionista, que influenciou a sociedade chinesa desde a era Han (206 a.C. -220), o artesão ocupava o terceiro lugar na classificação social. Em primeiro lugar situava-se a classe culta mandante, *wenren*; em segundo lugar o agricultor, ou produtor de alimentos; em terceiro o artesão, *jiang*, ou a indústria; e em quarto lugar o comerciante FAIRBANK; REISCHAUER, 1989, p. 16).

Os seguidores de Confúcio (551-479 a.C.) negavam que pudesse existir uma sociedade uniforme e igualitária, pois consideravam que as pessoas são diferentes em termos de inteligência, habilidade e moralidade e portanto devem ter funções distintas na sociedade e à altura de sua capacidade.

Considerava-se que existem dois tipos de trabalho: o mental e o físico. O mental estava reservado à classe governante, que devia procurar se instruir e adquirir virtude. O trabalho físico estava reservado às outras três classes seguintes, o agricultor, o artesão e o comerciante (T’UNG-TSU, 1967, p. 235).

Em termos de produção artística, as três artes nobres, a caligrafia, a poesia e a pintura estavam reservadas à classe mandante e culta, *wenren*. A arte puramente manual era feita pela terceira classe social, a dos artesãos, *jiang*. No caso da pintura, os pintores profissionais e executores de obras religiosas eram considerados artesãos. A simples inclusão nessa classificação social estigmatizou os artistas menos favorecidos nas eras Ming (1368-1644) e Qing (1644-1911).

Apesar das hierarquias estabelecidas, o sistema confucionista permitiu mobilidade social através de exames para função pública, *chin-shih*, que ocorreram regularmente desde a era Han (206 a.C.-220), salvo determinados

períodos históricos. Esses exames civis, que testavam sobretudo os conhecimentos sobre os livros clássicos chineses, eram abertos a todos os cidadãos, permitindo aos aprovados ascenderem à classe administrativa mandante.

Durante o século XVI, por exemplo, a classe comerciante, a qual Confúcio menosprezava, enriqueceu enormemente, podendo aceder à educação de alto nível e adquirindo valiosas coleções de antiguidades.

## ACERCA DA PRODUÇÃO EM MASSA

O professor de arte asiática da Universidade de Heidelberg Lothar Ledderose (1942-) desenvolveu uma interessante tese acerca da capacidade de produzir em massa que diferenciou a civilização chinesa de outras. Segundo Ledderose, para produzir em massa e com rapidez, os artistas chineses se serviam de um complexo sistema modular.

Nesse sistema, a produção consistia em selecionar e combinar módulos preexistentes para conseguir um produto final. Um exemplo conhecido é a armada de guerreiros terracota em Xian, onde entre mais de oito mil soldados não existe nenhum igual. Cada soldado resultava da assemblagem de moldes preexistentes com cabeças, torsos, braços, pernas, mãos, etc. que eram combinados em um produto único. O método outorgava mais rapidez e permitia a produção de maior número de peças manualmente (LEDDEROSE, 1998, p. 51-61).

Para Ledderose, o sistema modular de produção está profundamente enraizado na cultura chinesa. O mais importante exemplo é a escrita, que data de ao menos o século XV a.C., na qual com cerca de duzentos componentes pode-se fazer combinações e escrever mais de 50 mil ideogramas. Cada componente da escrita equivaleria a um módulo.

## PORCELANAS

Estima-se que a China tenha exportado mais de 100 milhões de peças para o Ocidente durante os séculos XVII e XVIII (LEDDEROSE, 2000, capa). Apesar da quantidade e de serem padronizadas, pode-se comprovar nos museus e livros que nenhuma peça é igual a outra.

Um bom exemplo são as porcelanas do navio cargueiro *Geldermalsen*, resgatadas em 1985. O navio afundou em 1752 durante a viagem entre



Cantão e Amsterdã, transportando mais de 150 mil peças de porcelana em azul e branco nos porões da embarcação. Acredita-se que as porcelanas tenham sido feitas em algum dos fornos de Jingdezhen pouco antes de serem embarcadas para exportação. Após estudá-las, constatou-se que, apesar de apresentarem decorações diferentes, o repertório decorativo das 150. Mil peças é na verdade muito limitado, reduzindo-se a algumas flores e plantas que combinadas resultam em motivos diferentes. Segundo a tese de Ledderose, o reduzido repertório seriam os módulos que os pintores de porcelana combinavam rapidamente sobre a superfície de cada peça criando decorações diferentes (LEDDEROSE, 2000, p. 91).

Na coleção Ferreira das Neves também se pode constatar a repetição de padrões tradicionais utilizados em diversas combinações, pintados utilizando cores diferentes e criando assim motivos distintos. A peônia, tida na China como a rainha das flores, aparece em enrolamentos e variadas combinações: com crisântemos, lotus e outros arranjos, nas paletas azul e branco sobre cobalto, “Imari” e “Famille Rose” (LOCHSCHMIDT, 2013, p. 207-218) (Figuras 1, 2 e 3 e 4).



Figura 1 – Prato em porcelana chinesa de exportação, feito em porcelana branca, decorado com azul de cobalto antes de aplicar o vidrado que cobre toda a peça, exceto o anel da base. Dinastia Qing, 1720-1745, 38,2 cm de diâmetro. Coleção Jerônimo Ferreira das Neves, Museu D. João VI, Escola de Belas Artes - UFRJ. Registro MDJVI 1312. Fotografia: Marize Malta.



Figura 2 – Prato em porcelana chinesa de exportação, estilo Imari, c.1715-1740, 22,5 cm de diâmetro. Coleção Jerônimo Ferreira das Neves, Museu D. João VI, Escola de Belas Artes - UFRJ. Registro MDJVI 1337. Fotografia: Marize Malta.



Figura 3 – *Albarello* em porcelana chinesa de exportação, Família Rosa. Dinastia Qing, c.1715-1750, 8,5 x 6,0 cm. Coleção Jerônimo Ferreira das Neves, Museu D. João VI, Escola de Belas Artes - UFRJ. Registro MDJVI 1294. Fotografia: Marize Malta.



Figura 4 – Jarra com gomos verticais no corpo, em porcelana chinesa de exportação, Família Rosa, c.1735-1755, 24,5 x 20,6 cm. Coleção Jerônimo Ferreira das Neves, Museu D. João VI, Escola de Belas Artes - UFRJ. Registro MDJVI 1341. Fotografia: Marco Cadena.

As etapas da fabricação de porcelanas foram registradas em desenhos e pinturas em vários álbuns. O mais famoso deles talvez seja a enciclopédia *Tiangong kaiwu*, ou “A exploração das obras da natureza”, de 1637. Também houve outros, como o que se encontra na Bibliothèque Nationale de Paris, da segunda metade do reinado de Qianlong (r. 1736-1795). Esses álbuns, dos quais alguns chegaram à Europa na época, têm um grande valor ilustrativo, porém não revelam a realidade vivida pelos artesãos e seus locais de trabalho, nem tampouco revelam os detalhes técnicos da fabricação da porcelana que viesse a satisfazer a curiosidade dos europeus.

Bem mais realistas são as descrições presenciais deixadas pelo missionário jesuíta Père d’Entrecolles (1664-1741) em suas cartas de 1712 e 1722. Em seu ímpeto por conhecer e catequizar o povo chinês, d’Entrecolles entra com riqueza de detalhes no processo produtivo e de comercialização das porcelanas, da vida quotidiana em Jingdezhen e até mesmo dos danos ecológicos na região. Muitas das informações por ele deixadas foram obtidas através dos convertidos ao catolicismo com quem ele mantinha contato direto em Jingdezhen (LEDDEROSE, 2000, p. 100).

O jesuíta, que era fluente em mandarim, também traduziu o quarto volume dos Anais de Fuliang, que trata sobre a fabricação de porcelanas. Seus relatos constituem uma importante fonte documentária acerca do que foi o maior centro produtivo do mundo naquela época.

A seguir trechos de suas cartas:

Calcula-se que hajam 18.000 famílias vivendo em Jingdezhen. Além dos trabalhadores, ali também habitam ricos comerciantes, cujas moradias ocupam vastas áreas; e é comum ouvir que no total o número supere um milhão de almas, tanto é que mais de dez mil carregamentos de arroz e cerca de mil porcos são consumidos diariamente...  
...tudo é trazido de fora ...

...apesar do alto custo de vida, Jingdezhen é um santuário, já que inúmeras famílias pobres encontram ali trabalho... mesmo cegos e deficientes físicos, que se encarregam de moer pigmentos...

...antigamente havia apenas 300 fornos para queima de porcelanas. Hoje são mais de três mil...

...quando anoitece, Jingdezhen parece uma cidade em chamas ao vento...

...é surpreendente com que rapidez cada peça passa por tantas mãos diferentes...

...as pequenas peças precisam de cinco dias de queima... as grandes até dezenove dias...

...os fornos só são abertos na presença de um Mandarim, que toma um quinto do que há no forno para o imperador. A medida é calculada pelo peso e não pelo número...

...o mercantilismo astuto dos imperadores manchus foi benéfico para a indústria das porcelanas, mas não para os artesãos, já que dez vão à ruína por um que enriquece...

...a decoração das porcelanas era confiada a muitos especialistas: uns misturam as cores, outros traçam as linhas; outros pintam o desenho principal e outros combinam as cores e finalmente alguns realizam o toque final. Trata-se de um trabalho em equipe: um é somente responsável por desenhar a primeira linha colorida sobre o borde; outro desenha flores que outro pinta. Um se especializa em rios e montanhas, outro em pássaros e outros em animais. Figuras humanas são normalmente mal-logradas... As melhores peças iam para o palácio imperial em Pequim, outras para o mercado doméstico e outras para exportação via Cantão. (BEURDELEY; RAIN-DRE, 1986, p. 30-37)

## MARFINS

O maior centro de entalhe de marfim na China durante os séculos XVIII e XIX foi a região de Cantão, a cujo porto chegava a maior parte do material e de onde se exportava o produto já trabalhado para vários mercados mundo afora. Na região estabeleceram-se várias oficinas, muitas das quais perduraram por gerações.

Além de Cantão, também eram famosas as oficinas da cidade de Suzhou e as situadas na província de Anhui. Em geral, as peças eram feitas por um grupo bem organizado de artesãos, e sabe-se que muitos deles lidavam com distintos materiais além do marfim, tais como chifre de rinoceronte, madeira e laca (PORTAL, 1996, p. 179).

A grande maioria dos entalhadores de marfim raramente saía do anonimato e existem hoje em dia poucas peças assinadas. A exceção foram aqueles que, pela excelência de seu trabalho, eram convocados pelo imperador reinante para trabalhar nas oficinas imperiais de Pequim. As oficinas eram administradas pelo *zaobanchu*, ou Conselho Palaciano de Ofícios.

Em praxe, os artesãos convocados passavam um período na capital executando trabalhos, podendo depois retornar a suas cidades. Du Shiyuan, oriundo de Suzhou, foi um deles. Outro, o cantonês Huang Zhengxiao, elaborou um apoio-braço que, pela sua beleza, fez parte da coleção imperial e hoje se encontra no Museu Nacional do Palácio em Taipé. No mesmo museu, que alberga a mais importante coleção de arte imperial chinesa, também existem peças entalhadas por Feng Qi, oriundo das redondezas de Xangai. Também se destacaram os artesãos Zhou Nanquan e Yang Youqing de Cantão. Este último veio a falecer em Pequim em 1790. Seu filho, Yang Xin, continuou trabalhando na oficina do pai em Cantão e mais tarde também foi convocado pelo imperador a passar um período exercendo o ofício nas oficinas imperiais (WATT, 1996, p. 529-531).

Hoje em dia, especialistas discutem se verdadeiramente existiu um estilo palaciano no trabalho sobre marfim que pudesse diferenciar as peças para o palácio de outros trabalhos efetuados em oficinas provinciais. Resulta, porém, difícil definir em que realmente consiste o estilo palaciano.

Chega-se à conclusão de que algumas diferenças óbvias, sim, existem, como que as peças para o palácio eram pintadas enquanto as outras não, e diz-se também que as destinadas à exportação eram mais intrincadas para

chamar a atenção dos compradores de fora. Conclui-se que muito provavelmente a diferença reside apenas no grau de excelência de umas e outras. As extraordinárias acabaram fazendo parte da coleção imperial.

Também resulta difícil definir se há um estilo palaciano. Isso porque os artesãos que trabalhavam nas oficinas imperiais vinham de várias partes da China, sendo selecionados e convocados por sua experiência e alta qualificação (CLUNAS, 1984, p. 123-125).

A coleção Ferreira das Neves possui três porta-pincéis, *bitong*, em chins, n. 1398 A e 1398 B e n. 1400, datados de 1780-1850, decorados com cenas de paisagens que evocam pinturas famosas (LOCHSCHMIDT, 2014, p. 153-159) (Figura 5). Esse tipo de decoração entalhada, que tem o efeito visual de uma pintura em relevo, com personagens que podem ser intelectuais interagindo entre árvores, bambus e pavilhões, é na verdade bastante comum em marfins trabalhados na China do século XVIII e começo do XIX.



Figura 5 – Par de porta-pincéis, talha/marfim, s/d, 10,0 x 5,8 cm (cada). Coleção Jerônimo Ferreira das Neves, Museu D. João VI, Escola de Belas Artes - UFRJ. Registro MDJVI 1399A e 1399B. Fotografia: Marize Malta.

A razão dessa moda ou tendência deve-se ao fato de que na China, na época, começam a circular manuais de pintura impressos que ensinavam a pintar através de esquemas e modelos. Esses manuais de relativamente baixo custo, dos quais foram impressos centenas de exemplares, tornaram-se acessíveis aos pequenos artesãos. Os entalhadores, que não tinham acesso às grandes coleções para buscar inspiração, puderam adquirir facilmente conhecimento sobre obras de grandes mestres da pintura antiga e puderam recriar paisagens semelhantes em suas peças (CLUNAS, 1984, p. 126). O mesmo tipo de paisagens aparece com frequência em trabalhos de entalhe sobre outros materiais, como laca e chifre de rinoceronte, contemporâneos aos marfins.

Durante os séculos XVIII e XIX, a China produz relativamente grandes quantidades de artigos entalhados em marfim, para o mercado doméstico e exportação. A causa foi o incremento da oferta do material vindo de fora, isto é, do dente de elefante, que estimulou o trabalho das oficinas. No século XIX, a produção aumenta de tal maneira que se banaliza o uso do marfim, podendo-se achar facilmente no mercado pauzinhos para comer, adornos para cabelo, botões, brincos, bastões, dados, dominós, etc., em qualquer cidade chinesa (CLUNAS, 1984, p. 121).

Esferas rotantes como a peça n. 1398 (Figura 6), datada de fins do século XVIII até fins do XIX, da Coleção Ferreira das Neves eram muito procuradas por europeus e americanos que visitavam Cantão. Os estrangeiros ficavam fascinados com a minuciosidade do trabalho manual dos entalhadores. Osmond Tiffany, em seu diário de viagem à China, pôde visitar as oficinas dos artesãos e maravilhou-se com a riqueza dos detalhes, da quantidade e qualidade de artigos à venda nas oficinas de Cantão (TIFFANY, 1849, p. 75).



Figura 6 – Esferas rotantes, talha/marfim, c. fins do século XVIII até fins do século XIX, diâmetro 8,8 cm - com hastes 11,9 cm. Coleção Jerônimo Ferreira das Neves, Museu D. João VI, Escola de Belas Artes - UFRJ. Registro MDJVI 1398. Fotografia: Marize Malta.

## METAIS ESMALTADOS DE CANTÃO

A pintura com esmaltes sobre cobre foi uma arte que se desenvolveu durante o período em que a corte de Pequim teve o máximo de contato com dotados artistas europeus, os missionários jesuítas. Esse intercâmbio ocorreu principalmente durante o reinado do imperador Kangxi (1662-1722) e também Qianlong (1736-1795).

Pelo fato de os missionários jesuítas ingressarem na China por Macau e Hong Kong e devido à abertura comercial do porto de Cantão a fins do século XVII, os artesãos locais puderam aprender novas técnicas de esmaltagem sobre metais vindas de fora, tornando a região líder na produção de artigos tanto para a corte como para os mercados doméstico e exterior. Documentos da época relatam que os artesãos de Cantão aprenderam a técnica de esmaltação durante as três décadas compreendidas entre os anos 23 e 55 do reinado do imperador Kangxi (r. 1662-1722).

Mais tarde, no ano 58 do reinado de Kangxi, isto é, em 1719, o missionário jesuíta francês que trabalhava em Cantão, especialista em pintura de esmalte, cujo nome chinês era Chen Zhongxin, foi enviado a Pequim por Yan Lin, na época o vice-rei de Cantão e Guangxi, a fim de ensinar seus conhecimentos e habilidades aos artesãos que serviam a corte, o *zaobanchu*, ou Conselho Palaciano de Ofícios. Esse fato demonstra que a técnica de es-



maltar foi transmitida diretamente por especialistas estrangeiros aos artesãos de Cantão e aos ateliês imperiais.

Durante o reinado do imperador Qianlong (r. 1736-1795), com o enorme aumento da demanda e produção, sobretudo para o mercado externo, os ateliês de Cantão passam a absorver todo tipo de influência, tanto na forma quanto na decoração, para satisfazer a clientela. O estilo eclético veio a tornar-se uma característica dos esmaltes de Cantão (YANG, 1987, p. 54).

Uma das razões que contribuíram para isso foi a utilização de chapas de cobre como base para produzir objetos. Ela permitia ao artesão imitar rapidamente qualquer forma, mesmo as mais incomuns chegadas em protótipos de fora (WATSON, 2007, p. 149).

A caixa de metal esmaltado n.1411, datada de 1745-1765, da coleção Ferreira das Neves é um bom exemplo dessa congruência, ela emula uma caixa para guardar um selo imperial de Qianlong (r. 1736-1795), porém sua decoração é típica das peças destinadas à exportação (LOCHSCHMIDT, 2015, p. 93-100) (Figura 7).



Figura 7 – Contêiner para selo com esmalte da Família Rosa, Cantão, esmalte/metal, c. 1745-1765, 16,2 x 13,2 cm. Coleção Jerônimo Ferreira das Neves, Museu D. João VI, Escola de Belas Artes - UFRJ. Registro MDJVI 1411. Fotografia: Marco Cadena.

A grande maioria dos ateliês de Cantão permaneceram no anonimato, porém alguns poucos que alcançaram grau de excelência e serviram a corte portam um selo distintivo, como o *baishi*, pedra branca (WATSON, 2007, p. 149-150). O grau de especialização desses artesãos era muito grande e sabe-se hoje que os especialistas em pintar metais eram os mesmos que pintavam com esmaltes as porcelanas para a exportação. O tipo de esmalte utilizado para metal e porcelana quase não diferia e o repertório dos motivos era praticamente o mesmo.

Em uma das paredes laterais da caixa de metal esmaltado n. 1411 foram pintados dois patos mandarins entre flores de lótus. O mesmo motivo aparece em inúmeras peças de porcelana. Concretamente em dois pratos da coleção do Landesmuseum em Kassel, Alemanha, inventário OP245 a e b (KASSEL, 1990, p. 377).

**Maria Fernanda Lochschmidt** é pesquisadora independente, foi docente no Museu Nacional do Palácio em Taipé (1998-2002). Mestra em História da Arte pela Universidade de Viena, ministrou cursos sobre arte chinesa e oriental entre 2008 e 2016 no Museu de Arte de São Paulo (MASP), Universidade de São Paulo (USP), Instituto Confúcio na Universidade Estadual Paulista (Unesp), Pinacoteca Miguel Dutra de Piracicaba e outras instituições. Descreveu e datou a coleção de porcelanas, marfins chineses e caixa esmaltada de Cantão do Museu D. João VI no Rio de Janeiro. Efetuou a correção técnica da tradução do livro do British Museum *China, uma história em objetos*.

## REFERÊNCIAS

- BEURDELEY, M.; RAINDRE, G. *Qing Porcelain, Famille Verte, Famille Rose 1644-1912*. New York: Rizzoli, 1986. p. 30-37.
- CLUNAS, C. *Chinese Ivories, from the Shang to the Qing*. London: British Museum, 1984. p. 121-126.
- FAIRBANK J. K.; REISCHAUER, E. O. *East Asia, Tradition and Transformation*. Boston: Houghton Mifflin School, 1989. p. 16.
- LEDDEROSE, L. *Ten Thousand Things, Module and Mass Production in Chinese Art*. Princeton: Princeton University Press, 1998. p. 51-61.

- LEDDEROSE, L. *Ten Thousand Things, Module and Mass Production in Chinese Art*. Princeton: Princeton University Press, 2000.
- LOCHSCHMIDT, M. F. Marfins trabalhados na China na Coleção Ferreira das Neves. *Arquivos 23 da Escola de Belas Artes*, Rio de Janeiro, p. 153-159, 2014.
- LOCHSCHMIDT, M. F. As porcelanas chinesas da coleção Ferreira das Neves. In: MALTA, M.; PEREIRA, S. G.; CAVALCANTI, A. (orgs.). *Ver para crer: visão, técnica e interpretação na Academia*. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, 2013. p. 207-218.
- PORTAL, J. *The British Museum Book of Chinese Art*. London: The British Museum Press, 1996. p. 179.
- RAWSON, J. (ed.). *Mysteries of Ancient China*. London: The British Museum Press, 1996. p. 132-133.
- RAWSON, J. *The British Museum Book of Chinese Art*. London: The British Museum Press, 1996. p. 30-31.
- TIFFANY, O. Jr. *The Canton Chinese, or the American's Sojourn in the Celestial Empire*. Boston: Book on Demand, 1849. p. 75.
- T'UNG-TSU, C. Chinese Class Structure and its Ideology, Division of Labour and Social Stratification. In: FAIRBANK, J. (ed.). *Chinese Thought and Institutions*. Chicago: The University of Chicago Press, 1967, p. 235.
- WATSON, W. *The Arts of China after 1620*. London: Yale University Press, 2007. p. 149-150.
- WATT, J. C.Y. *The Antique-elegant, em Possessing the Past, Treasures from the National Palace Museum, Taipei*. New York: Harry N. Abrams, 1996. p. 529-531.

# COLEÇÃO FAYGA OSTROWER DO MUSEU D. JOÃO VI – UM ACERVO EM CONSTRUÇÃO

*Vanessa C. C. de Mendonça*

## RESUMO:

O presente texto pretende esclarecer alguns dados de nossa pesquisa sobre o acervo de padrões para tecidos criados por Fayga Ostrower e que hoje faz parte da Coleção Fayga Ostrower do Museu D. João VI. Fayga trabalhou nesse projeto durante as décadas de 1950 e 1960. Os tecidos, assim como diversos outros objetos de Fayga Ostrower, farão parte da Coleção Fayga Ostrower e estão em processo de tombamento e catalogação. Esse acervo foi objeto de estudo do nosso trabalho de conclusão de curso e agora faz parte do nosso projeto de mestrado no PPGAV/UnB, com apoio da Capes.

## PALAVRAS-CHAVE:

tecidos; têxteis; acervo; Fayga Ostrower, museu.

O presente artigo revelará a Coleção Fayga Ostrower, do Museu D. João VI - UFRJ, que está em processo de construção através das doações do Instituto Fayga Ostrower (1920-2001), representado por Noni Ostrower, como parte das comemorações do centenário da artista no presente ano. Encontra-se no Museu em processo de tombamento e catalogação o acervo de padrões para tecidos, criados pela artista durante 15 anos, durante as décadas de 1950 e 1960, no Rio de Janeiro. Esse processo aconteceu em par-

ceria com seu amigo e artista plástico Décio Vieira (1922-1988). O acervo de tecidos que pertenceu a Décio Vieira foi doado a nossa pesquisa pela arte-educadora e viúva de Décio, Sra. Dulce Holzmeister, em maio de 2019.

O acervo de estampas para tecidos de Fayga foi nosso objeto de estudo durante a preparação do trabalho de conclusão do Curso de História e Teoria da Arte (EBA-UFRJ), terminado em 2018, com a orientação da prof.<sup>a</sup> Maria Luisa Tavora. Até então não havia estudos sobre essa produção da artista. A pesquisa é inédita e estamos aprofundando no mestrado (PPGAV/UNB), com a orientação do prof. Marcelo Mari.

No início do estudo nos preocupava bastante conseguir comprovar que os padrões para tecido são obras de arte tanto quanto suas gravuras. Com o desenvolvimento da pesquisa, essa necessidade foi se apagando, pois os dados levantados em cartas, críticas e entrevistas aos quais pudemos ter acesso, deixaram claro a importância dessa produção não só no processo criativo de Fayga, mas também na arte e cultura daquela época. O estudo dessa produção nos remete a uma fotografia da arte e cultura do nosso país, nos anos de 1950 e 1960, assim como aos processos e meios utilizados por Fayga, entre outros artistas, na passagem de uma arte figurativa, muitas vezes ligada ao social, para uma arte abstrata, que, no caso de Fayga Ostrower, foi um abstrato lírico, cheio de sensibilidade, acasos, ritmos, transparência e cor.

Fayga iniciou suas criações ainda no navio que a trouxe ao Brasil, em 1934, fugindo dos da perseguição nazista juntamente com sua família. Nascida na Polônia, Fayga e sua família passam por alguns países europeus antes de chegar ao Brasil. Iniciou suas criações artísticas de forma totalmente autodidata, através dos desenhos e retratos que criava da tripulação durante a viagem.

A sua primeira manifestação artística da qual me recordo dar-se no cargueiro que nos trouxe ao Brasil, espontaneamente pega um caderno e retrata inicialmente os cantos do navio. Os seus desenhos chamam atenção da tripulação a qual ela passa também a retratar, desde os oficiais até o capitão. (KRAKOWKI, 2001, p. 179)

Na Sociedade de Belas Artes<sup>1</sup>, em 1938, Fayga participou do curso livre de desenho e modelo livre. Aos 18 anos, dando continuidade a seu “vício

---

**1** Sociedade de Belas Artes: ficava na Rua Araújo Porto Alegre e tinha como foco o estudo de modelo vivo. In: BRAGA, Rubem (1913-1990). *Os Segredos todos de Djanira & Outras Crônicas*

secreto”, entra para o Liceu de Artes e Ofícios, onde não se demora muito, pois acreditava ser muito acadêmico o ensino e não valia a pena os sacrifícios feitos para estar presente (BRAGA,1996). Em 1944 criou as ilustrações que fizeram parte da edição especial do livro *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo (1857-1913). Ainda ilustrou vários livros e periódicos nos anos de 1940 e 1950, tais como: *Sombra*, *Rio Magazine*, *Jornal de Letras*, “Suplemento Literário” de *O Jornal* etc. Sobre esse processo Fayga relata:

*Deve ter sido em livros que vi as primeiras gravuras e comecei a me interessar pelo processo. Comprei alguns livros técnicos para aprender a xilogravura, não sabia lidar com a madeira, por isso, comprei umas chapinhas de linóleo [...] comecei a realizar algumas gravurinhas. Para impressão usava guache e nanquim...Por volta de 1943 conheci Axel Lescoscheck, num grupo de refugiados. Foi ele que me ensinou os rudimentos da gravura.* (OSTROWER,1988)

Em 1946, Fayga larga todas as suas atividades laborais e passa a dedicar-se somente à arte. Entra para a Fundação Getúlio Vargas (FGV), no Curso de Desenho em Propaganda e Artes Gráficas. Foi um caminho sem volta. “Assim que terminei o curso, resolvi nunca mais em minha vida poria os pés em um escritório. Nada naquele mundo me interessava. Queria ser artista.” (SAMPAIO, 2001).

A artista vive fases em seu processo artístico, dedica-se de início a obras figurativas e frequentemente ligadas a uma estética de cunho social, que estava em voga naquele momento. Falamos dos fins dos anos de 1940 e início de 1950. Comuns eram os temas como: favela, lavadeiras, trabalhadores, entre outros. Era corriqueiro o artista ir à favela para desenhar as mãos em suas labutas cotidianas.

Nesse mesmo sentido transitou a criação dos padrões para as estampas de tecidos. Numa primeira fase tivemos motivos ou clichês, como Fayga gostava de falar, mais figurativos e ligados à cultura nacional, como vemos na Figura 1 – padrão de tecido “Alerquim” – e na Figura 2 – padrão de tecido “Fetiches” –, ambos parte tanto do acervo do museu como do acervo doado a nossa pesquisa.

Nessa fase a artista usava as matrizes de madeira como carimbos e preenchia toda a superfície do tecido, criando a composição do espaço gráfico como desejava. Normalmente usava no máximo duas ou três cores para não comprometer o processo criativo.



Figura 1 – “Alerquim” 1950 | tecido acervo Vanessa Mendonça



Figura 2 – “Fetiches” 1950 | tecido acervo Vanessa Mendonça

No início dos anos de 1950, Fayga relatou que não suportava mais “estetizar” a pobreza e assim suas experiências abstratas foram ganhando espaço não só nas xilogravuras, como nos padrões de tecidos. Em documentos a que tivemos acesso durante a pesquisa, encontramos falas da artista em que ela deixou claro que não fazia diferenciação de importância ou superioridade entre os suportes utilizados no processo criativo. Criava a obra e depois decidia sobre estampar no papel ou no tecido. Para a artista, o valor estético das obras era equivalente, pois Fayga, mesmo não sendo considerada uma concretista pelos seus pares, comungava de vários dos valores concretos, como a arte em sintonia com a vida e vice-versa. Ela funcionava como uma artista múltipla, que flanava pelos vários meios e processos criativos, como poucos fizeram. Xilogravura, gravura em metal, aquarela, ilustração, desenho, tecidos, tapeçarias, ourivesaria, entre outros processos, foram executados por Fayga Ostrower.

Nos padrões para tecidos, quando chegou aos motivos abstratos, aproximou-se cada vez mais da arquitetura modernista e de conceitos da *Bauhaus*. Pensava a “fazenda” como mais um plano que participaria da composição do todo. E assim não poderia pesar nos projetos, mas sim ser um elemento a ser somado.

*Alguns dos meus primeiros tecidos não eram bons, depois eu comecei a entender a função da parede na arquitetura moderna, a mobilidade do plano que guarda a bidimensionalidade, e mesmo assim é algo que pode se mover, mesmo opticamente, como quando a parede é transparente. Isto influenciou muito o meu trabalho. (OSTROWER,1958)*

Muitos foram os arquitetos e moveleiros que utilizaram os padrões de Fayga no Brasil e no exterior. A loja Interiores Modernos Ltda. Tecidos, que funcionava na Rua Djalma Urich, nº 346, em Copacabana, funcionou simultaneamente como ateliê e loja. A Interiores Modernos levou seus sócios, Fayga e Décio, a conquistar a sociedade carioca. Nela aconteciam saraus, exposições e venda das obras. Artistas como Volpi (1896-1988), Abramo (1903-1992), entre outros, frequentavam o local assiduamente. Grande foi o sucesso da loja na sociedade carioca como podemos perceber na nota abaixo. Lojas famosas da época forravam seus estofados com os tecidos de Fayga e embelezavam suas cortinas e persianas verticais com seus desenhos, como vemos na Figura 3 – persiana vertical com padrão de Fayga, encarte da revista *Casa Claudia* – e na Figura 4 – Joaquim Tenreiro, moveleiro e artista, fez



uma edição especial de sua “Cadeira Leve”, em 1952, especialmente para o tecido “Macumba”.



Figura 3 – Persiana Vertical com padrão Fayga | Revista Casa Claudia.



Figura 4 – Cadeira Leve Tenreiro | Móvel Moderno no Brasil – Maria Cecília Loschiavo dos Santos.

Absoluto sucesso! Quem não ouviu alguém contar que comprou uma cortina de Fayga, ou mandou forrar um divã com fazenda de Fayga e quando assim declara é para afirmar que possui maravilhosos tecidos decorando os ambientes. Fui outro dia ver a exposição, digamos assim, permanente dos tecidos de Fayga e mesmo que eu tenha passado da época de exclamações e interjeições, não deixei de dar “Ohs!” ou declarar “que beleza”, diante daquele mundo que se desenhava em pano. (ENEIDA. DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 19/6/1958. p. 8)

Fayga, assim como outros artistas, participou da coleção Brazilian Look, da multinacional Rhodia, com o padrão Café. Essa parceria foi chancelada pelo Itamaraty para a propagação de uma imagética nacional no exterior que exaltasse nossas riquezas e belezas. Na Figura 5, podemos ver um dos editoriais da época, feito em Roma, com a citada coleção, pela revista *Jóia*, 1963. Desvendamos o vestido com o padrão “Café” de Fayga na Figura 6. Na Figura 7, temos o padrão “Café”, do acervo Vanessa Mendonça, que também é parte do acervo do Museu D. João VI.

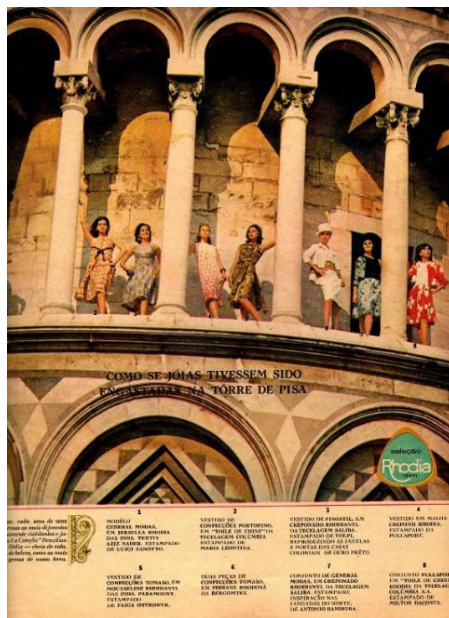


Figura 5 – Coleção Rhodia em Roma | Editorial da revista *Jóia*, 1963.



Figura 6 – Detalhe – vestido tecido Café | Editorial da revista *Jóia*.



Figura 7 – Padrão *café* – tecido | Acervo Vanessa Mendonça.

No Brasil, nos anos 1960, inicia-se uma crise econômica provocada, entre outros fatores, pelo desenvolvimento rápido e sustentado através de grandes emissões de dinheiro e de empréstimos externos, o que desencadeou um processo inflacionário que levaria ao Golpe Militar de 1964. Nesse cenário foi criada a parceria da multinacional Rhodia com o Itamaraty para a promoção da “Imagem Nacional” de prosperidade econômica e de recursos naturais. Assim tivemos as coleções da Rhodia, criadas por artistas plásticos e executadas por “estilistas” nacionais para serem lançadas nos mais diversos lugares de moda mundial.

Em 1963, com a coleção Brazilian Look, a campanha tomou grandes proporções, incluindo desfiles no exterior em comum acordo com o projeto do Itamaraty de habilitar uma imagem positiva de prosperidade e exuberância para o Brasil. Foi uma parceria para impulsionar o Brasil juntamente com os tecidos Rhodia. Hoje podemos apreciar parte da Coleção Rhodia de tecidos de artistas no MASP/SP.

Concomitantemente à criação das gravuras voltadas ao abstrato lírico, os padrões de tecidos abstratos de Fayga libertaram o processo da artista de qualquer equivalência ao mundo natural ou figurativo. Utilizou o lirismo nas formas, cores, ritmos e transparências e composições para expressar sua visão de mundo, onde a figuração já não fazia sentido.

Fayga produziu cerca de 500 padrões para tecidos, durante 15 anos, dos quais o Instituto Fayga Ostrower tem cerca de 179 catalogados e doados ao Museu D. João VI. Há também o acervo do artista Décio Vieira, com 79 padrões, três deles inéditos, que foi doado à pesquisa pela viúva dele, como esclarecido anteriormente. Os padrões inéditos irei doar ao Museu, assim que for possível, em razão da pandemia que estamos passando.

O fato de o acervo que pertencia ao IFO estar agora em um museu, onde será curado, com pesquisadores aptos a manipularem o material para sua preservação não só e para a exposição ao público, que precisa conhecer a profundidade da produção artística de Fayga, mas também e para que outras pesquisas desvendem ainda mais os processos criativos de Fayga. Todo esse processo de doação começou num sonho, na paixão de uma estudante de graduação pelo seu objeto de pesquisa e a vontade de ver essas obras sendo habilitadas, preservadas e estudadas como merecem e com amplo acesso à sociedade. Sonho realizado.

**Vanessa Mendonça** atua na área de Teoria, Crítica e História da Arte. Ênfase em Arte Moderna. Bacharela pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e professora de História da Arte no Ensino Médio. Foi bolsista PIBIC/CNPq no projeto Poéticas e Questões do Informalismo na Gravura Artística no Rio de Janeiro e São Paulo. Orientada pela Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Maria Luisa L. Tavora. Hoje é mestranda em Artes Visuais, no Instituto de Artes/PPGAV, na Universidade de Brasília (UnB), com apoio da Capes e orientação do Prof. Dr. Marcelo Mari, onde aprofunda os estudos sobre o processo de criação dos padrões de tecidos de Fayga Ostrower e sua importância nas décadas de 1950/1960. E-mail: [vanessamendonca.arte@gmail.com](mailto:vanessamendonca.arte@gmail.com)

## REFERÊNCIAS

- AMARAL, A. *Arte pra quê?: a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970*. São Paulo: Studio Nobel, 2003.
- BRAGA, R. *Os segredos todos de Djanira & outras crônicas sobre arte e artistas*. Org. André Seffrin. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- BONADIO, M. C. A “revolução do vestuário”: publicidade de moda, nacionalismo e crescimento industrial no Brasil dos Anos 1960. In: Bonadio, *Revista Mosaico*.v2, n.1. 2009.
- Carta de Wladimir Murtinho para Fayga Ostrower – 19/8/1954. Acervo do Instituto Fayga Ostrower.
- Carta de Fayga Ostrower para Wladimir Murtinho – NY, 22/7/1955. Acervo do Instituto Fayga Ostrower.
- CORDEIRO, W. “Ruptura”. *Correio paulistano*, São Paulo, 11 jan. 1953. Supl. Projeto Construtivo Brasileiro na Arte, São Paulo, 1977.
- ENEIDA. *Diário de Notícias*, 19/06/1958. p. 08 – Acervo documental do Instituto Fayga Ostrower.
- GROPIUS, W. *Bauhaus: novarquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- OSTROWER, F. *Palestra no Paço Imperial*. Rio de Janeiro: Instituto Fayga Ostrower, 1988.

OSTROWER, F. *Arte é ação*. Rio de Janeiro: Instituto Fayga Ostrower. p. 107-112.

OSTROWER, F. *Jornal Folha da Manhã*. 1953 – Acervo documental do Instituto Fayga Ostrower.

*Revista O Cruzeiro*, 10/09/196, p. 136. – Acervo da Biblioteca Central da UNB.

*Revista Cláudia*. Coleção Brazilian Look. Ano 1963 – Acervo da Biblioteca do Senado Federal.

SANTOS, M. C. L. *Móvel moderno no Brasil*. São Paulo: Editora Senac, 2017.

TÁVORA, M. L. *O lirismo na gravura abstrata de Fayga Ostrower*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1990.

# ARTE E CULTURA POPULAR NA ACADEMIA: AS CONTRIBUIÇÕES DE RENATO MIGUEZ

*Carolina Rodrigues de Lima*

## RESUMO:

Em 2012, o Museu D. João VI recebe uma coleção de arte popular composta por 1.366 peças de diversas dimensões, materiais e origens. Este artigo pretende refletir sobre o lugar da arte popular em um museu universitário constituído originalmente por um acervo acadêmico, a partir de um breve panorama da trajetória do professor Renato Miguez, responsável pela formação da coleção, e suas contribuições para a inserção de conhecimentos sobre arte e cultura popular na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA-UFRJ), culminando em ações pela democratização desse sistema de ensino até os dias atuais.

## PALAVRAS-CHAVE:

Coleções; museus; ensino artístico; ENBA; EBA.

Os três pilares das universidades brasileiras, segundo a Constituição Federal<sup>1</sup> de 1988, se constituem em ensino, pesquisa e extensão, e no princípio da indissociabilidade entre eles. Museus de arte universitários possuem uma

---

<sup>1</sup> Artigo 207. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constituicao.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm). Acesso em: 18 jul. 2020.

condição privilegiada por estarem inseridos em instituições produtoras de conhecimento, servindo como espaços de experiência e de formação. Essa questão torna maior o compromisso em repensar as práticas e abordagens em relação aos seus acervos. Em sua tese, Adriana Almeida explora a situação dos museus de arte universitários, ressaltando que:

[...] as funções de um museu universitário estão ligadas à história da universidade, da formação da coleção e também da região em que se localiza. Esses fatores, aliados às políticas de ensino, pesquisa e extensão das universidades, são fundamentais para a construção do perfil do museu. (ALMEIDA, 2001, p. 27)

Em sua análise histórica da formação dos museus universitários, Almeida indica que pode acontecer de várias maneiras: “[...] pela aquisição de objetos ou coleções de particulares por doação ou compra, pela transferência de um museu já formado para responsabilidade da universidade, pela coleta e pesquisa de campo e pela combinação desses processos” (2001, p. 13), ressaltando que grande parte dessas coleções “[...] resultam de doações e heranças de ex-alunos, ex professores e/ou grandes benfeitores das universidades” (ibid., p. 14). Essas informações são fundamentais para entender o objeto da presente pesquisa, que tem como cenário o Museu D. João VI, pertencente à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA-UFRJ).

A instituição, criada em 1979, abriga um acervo que acompanha a Escola desde sua fundação em 1816, como Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), e que foi acrescido com a produção artística interna ou doações externas. Além da coleção de artes visuais, ainda é composto por um extenso arquivo que reúne livros de atas e documentação importante que revela a dinâmica interna ou a relação da EBA com outras instituições em sua trajetória e uma biblioteca de obras raras constituída de mais de quatro mil exemplares, como, por exemplo, o livro de Grandjean de Montigny sobre arquitetura toscana, escrito em 1815.

A maior modificação do acervo desde a fundação do Museu D. João VI ocorre no dia 15 de fevereiro de 2012 com a chegada da coleção Renato Miguez de Arte Popular, nosso principal foco de investigação, durante a coordenação da professora Carla Dias, antropóloga e pesquisadora de arte



popular, doada por Irene Miguez e Merisa Miguez, irmãos do colecionador, dez anos após seu falecimento. A coleção é formada por 1.366 peças de diversas dimensões, materiais e origens, mas que em comum guardam a referência à arte popular. A maior parte deste acervo é composta por esculturas, mas também possui objetos variados e uma fotografia do Mestre Vitalino feita pelo colecionador, e, apesar da marcante presença de cerâmica nordestina, é possível identificar peças de origem indígena brasileira, europeia, asiática, africana e de alguns países da América Latina.

Segundo Almeida, “a atitude do colecionador e/ou seus herdeiros, de passar a salvaguarda de uma coleção à universidade, pressupunha que a instituição era digna, adequada e competente para exercer essa função” (2001, p. 13), mas, no caso de Renato Miguez, vai além da confiança na instituição. A trajetória do colecionador, dentro e fora da Escola de Belas Artes, indica que a inserção dessa coleção no repertório da universidade, material ou subjetivamente, se constitui como um projeto de vida.

Para entender como a Coleção Renato Miguez de Arte Popular chega ao acervo de um museu universitário, é importante perceber como esse campo de conhecimento é produzido e que agentes estão envolvidos em sua coleta; como, de acordo com a ótica de Chartier, “essa realidade social é construída, pensada, dada a ler”, considerando “o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza” (1999, p. 17).

O colecionador se distingue do acumulador pela diferenciação e identificação dos objetos que reúne. A coleção emerge para a cultura, os objetos são escolhidos e sua reunião é direcionada por um projeto. Ao mesmo tempo que esses objetos remetem uns aos outros, também estão sujeitos a uma exterioridade social de relações humanas. Porém, essa motivação externa sempre estará sujeita a uma sistemática interna: “se a coleção faz um discurso aos outros, é sempre primeiro um discurso a si mesma” (BAUDRILLARD, 2002, p. 111). Analisar a trajetória do colecionador nos traz informações importantes sobre o campo de representações que se forma a partir da coleção, o trabalho intelectual envolvido e sua relação com a universidade.

Nascido na cidade de Maceió em 1929, Renato Braga de Miguez Garrido ingressa em 1948 no Curso de Escultura da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), então vinculada à Universidade do Brasil, no Rio de Janeiro. É nessa instituição que constrói sua carreira profissional, sendo admitido

como professor adjunto a partir de 1956 no Curso de Escultura e lecionando até 1991, quando se aposenta como professor da disciplina de Folclore.

De acordo com o documento de identidade de professor, emitido pelo Ministério da Educação<sup>2</sup>, Renato Miguez é admitido na ENBA, vinculada à Universidade do Brasil<sup>3</sup>, no dia 1º de março de 1956, como professor adjunto. Na fotografia a seguir (Figura 1) podemos observar Renato Miguez, a amiga Adelaide Borges e os professores Zaco Paraná e Celita Vaccani. Sua atuação com a técnica da modelagem no ambiente acadêmico sugere uma aproximação com as técnicas em diversas manifestações da escultura popular brasileira, feita com técnicas consideradas rudimentares de modelagem em argila.



Figura 1 – Renato Miguez, Adelaide Borges, João Zaco Paraná e Celita Vaccani posam no ateliê de modelagem da ENBA.

Fonte: Acervo documental do Museu D. João VI. Doação de Merisa e Irene Miguez.

A formação da coleção, segundo fontes orais<sup>4</sup>, acompanha toda a trajetória do artista desde seus tempos de estudante. Por ter crescido em Maceió,

<sup>2</sup> Cuja cópia me foi cedida por Merisa Miguez.

<sup>3</sup> A instituição só viria a se chamar Universidade Federal do Rio de Janeiro em 1965 com a padronização do nome das universidades federais proposta pelo governo Castelo Branco.

<sup>4</sup> Entrevista cedida por Merisa Miguez a Carla Dias e Carolina Rodrigues em 13 de julho de

teve contato desde cedo com a modelagem em argila e possuía interesse pelas obras que se encontram no campo legitimado pela História da Arte como pertencente ao da Arte Popular. São relatadas viagens frequentes aos lugares conhecidos por sua intensa produção de esculturas em barro, como o Alto do Moura, em Caruaru, Pernambuco, nas quais voltava de carro com enorme volume de bagagem composta pelas peças compradas.

Durante o longo processo de institucionalização do que se entendia por folclore e cultura popular, em um período que coincide com a maior atuação do colecionador em pesquisa e coleta das peças, as percepções sociais do povo brasileiro por parte de uma elite social e intelectual foram se consolidando. Segundo Guacira Waldeck (2008, p.13) “[...] a atividade de estúdios e artistas, assim como iniciativas institucionais no sentido de constituir o Folclore como campo de estudos envolve, paralelamente, a coleta e a criação de acervos”. As identidades, considerando sobretudo origens geográficas e de classe, são criadas através de representações sociais que se expressam na materialidade dos objetos.

Em 1960, Renato Miguez recebeu uma bolsa pela Association Internationale de Arts Plastiques, para a qual concorreu com a escultura *O Cangaceiro*, para estudar técnicas em vidro por um ano em Praga, na Tchecoslováquia, embarcando em 23 de novembro 1961. Combinou seus estudos práticos com pesquisas em arte popular europeia, enquanto adquiria novas peças para sua coleção<sup>5</sup>. Após um ano em Praga, Miguez foi para Portugal onde renovou seu passaporte especial de estudante para continuar na Europa. Visitou países da então “Cortina de Ferro”, como Alemanha Oriental, União Soviética e Polônia, sempre interessado nas manifestações culturais da escultura popular. Também visitou Suíça, Bélgica, Itália, Espanha e França, onde frequentou o Curso de Arte Popular no Museu do Homem em Paris durante mais um ano e proferiu uma palestra sobre arte popular brasileira, com foco em cerâmica, utilizando como material didático alguns slides que já tinha reunido em suas pesquisas sobre o tema no Brasil enquanto escolhia peças para sua cole-

---

2015, entrevista cedida por Merisa Miguez e Irene Miguez a Carolina Rodrigues em 15 de agosto de 2015 e entrevista cedida por Marylka Mendes a Carla Dias na ocasião da doação da coleção, no Museu D. João VI.

**5** Obtive, através de Merisa Miguez, a cópia dos passaportes utilizados pelo escultor na ocasião da viagem, possibilitando traçar uma trajetória percorrida por ele na Europa, combinando as informações contidas no documento com os relatos de suas irmãs.

ção. Retornou ao Brasil em março de 1963. Na ocasião de seu retorno, um jornal da época<sup>6</sup> publica o seguinte artigo:

Retornou há pouco, da Europa, o jovem escultor Renato Miguez, que visitou a Tcheco-Eslováquia e outros países da Cortina de Ferro, com bolsa de estudos. Depois, sem auxílio de ninguém, Miguez percorreu diversos países, em todos realizando conferências e seguindo cursos de especialização de sua grande paixão – o folclore. O que é mais: trouxe, para instituições culturais brasileiras, catálogos e livros dos museus que visitou, bem como propostas de convênio entre museus europeus e brasileiros. Quando se pensa em tantos bolsistas que daqui saem a pêso de dólar e do exterior não enviam nem lembranças, temos vontade de pedir para Renato Miguez a Ordem do Cruzeiro do Sul. Trata-se, positivamente, de alguém que merece respeito.

A partir dessa publicação, é possível perceber a abrangência da rede de relações na qual o colecionador estava inserido, uma vez que mantinha contato com instituições além da universidade, inclusive na comunidade internacional, indicando que o projeto ao qual se dedicava iria além das motivações pessoais.

A trajetória de Renato Miguez incluía também forte relação com o carnaval. O primeiro registro oficial de sua participação nos festejos cariocas se dá no dia 28 de fevereiro de 1954, quando participa da comissão julgadora do desfile das escolas de samba do Grupo I (COSTA, 2000, p. 227). A Galeria do Samba<sup>7</sup> também indica sua participação como julgador de vestuário do desfile preliminar em 1961.

Sua primeira grande participação na organização de um desfile se dá em 1966. Um artigo escrito por Harry Laus, intitulado “Folclore no Carnaval”, publicado no *Jornal do Brasil* em 4 de março de 1966, apresenta Renato Miguez como um escultor estudioso do folclore brasileiro. A publicação traz o enredo sugerido pelo escultor à Escola de Samba São Clemente, fugindo dos temas históricos já muito explorados nos anos

---

**6** Pequena cópia de um recorte de jornal, sem data ou referência, cedida ao Museu D. João VI pelas irmãs do colecionador.

**7** Site que reúne informações documentais e esquematizadas sobre todas as escolas de samba. Disponível em: <http://www.galeriadosamba.com.br/carnaval/1961/julgadores/>. Acesso em: 27 mar. 2019.

anteriores e fixando em aspectos da tradição popular. Responsável pelos desenhos e por supervisionar os trabalhos de construção de carros, figurinos e outros arranjos utilizados no desfile, Miguez considera ser possível representar o folclore brasileiro em toda sua grandiosidade e riqueza de cores e formas, além da beleza dos ritmos e diversidade dos temas. Falando da ideia do enredo, comenta:

Admitimos a formação brasileira originada de três raças. Partindo do branco, o português, dele herdamos parte de nossas danças e indumentárias. Do índio, os donos da terra, herdamos as mais lindas lendas e os mais lindos contos. Dos negros africanos veio a ampliação e edificação de nossa música que mais adiante tomariam características puramente brasileiras, como é o caso do samba. Além disto nos trouxeram os negros uma variedade enorme de instrumentos que junto aos dos brancos apresentam essa variedade de sons que caracterizam nossa batucada. Por fim, ainda dos pretos, recebemos crenças e superstições que somadas às dos índios e brancos colocam nosso folclore como um dos mais punjantes do mundo.

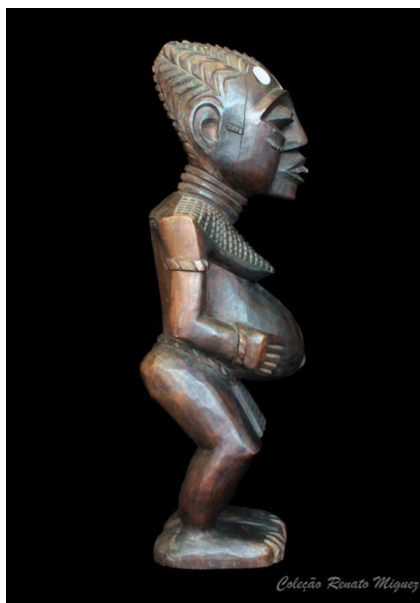


Figura 2 – Escultura africana.

Fonte: Acervo do Museu D. João VI, Coleção Renato Miguez de Arte Popular. Foto: Gabrielle Nascimento.



Figura 3 – Boneca Karajá (Ritxoko).

Fonte: Acervo do Museu D. João VI, Coleção Renato Miguez de Arte Popular. Foto: Gabrielle Nascimento.

O entendimento do povo e, conseqüentemente, da cultura brasileira como originária das três raças – negra/africana, indígena e branca/portuguesa –, apesar de ser datado e problematizado nos tempos atuais, nos fornece dicas dos ideais que guiaram o processo de formação da coleção. Ao observar a diversidade desse acervo, é possível perceber a preocupação de reunir esses três pilares da formação étnica brasileira. Entendendo essas peças como representações, podemos exemplificar com a presença de grandes esculturas em madeira de provável origem africana (Figura 2), das bonecas Karajá (Ritxoko) trazendo as culturas indígenas (Figura 3) e dos galos de Barcelos como um dos símbolos da cultura portuguesa, que podem ser observados no canto inferior direito da Figura 4.



Figura 4 – Coleção Renato Miguez de Arte Popular, ainda na residência do colecionador  
 Fonte: Fotografias cedidas por Merisa e Irene Miguez.

Nos termos de Krzysztof Pomian, uma possível definição de coleção seria “conjunto de objetos naturais ou artificiais, mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito das atividades econômicas, submetidos a uma proteção especial e expostos ao olhar” (1984, p. 55). Essa definição, segundo o autor, teria um caráter universal, sendo aplicada tanto em coleções particulares quanto em coleções pertencentes a instituições museológicas. Após o falecimento de Renato Miguez, em 2002, sua casa permaneceu fechada por quase dez anos, sendo apenas administrada por suas irmãs Merisa e Irene Miguez até que se iniciasse o processo de doação, conservando a disposição das peças como deixadas pelo colecionador. Através do acesso às imagens (Figura 3) da coleção cedidas pelas irmãs, é possível identificar

em que medida as características descritas por Pomian podem orientar essa coleção enquanto mantida em âmbito privado.

Organizada em armários com portas de vidro e em prateleiras, com luminárias direcionadas para as peças, a coleção se coloca ao dispor do olhar do espectador, de forma similar à expografia que pode ser encontrada em museus etnográficos, mesmo estando armazenadas em ambiente privado. Essa organização, aparentemente tipológica, não é ingênua, mas fruto de uma intenção, a materialização de uma ordem particular que indica não somente o fascínio provocado por essas obras, tanto em termos plásticos quanto em sua capacidade de representação, mas também o intenso trabalho de pesquisa a elas relacionado. Esta coleção se constitui também como uma biografia, uma prova material de toda uma trajetória de vida que, além de possibilitar a formação da coleção, também foi por ela motivada.

Uma importante pista para o entendimento dos estudos em cultura popular desenvolvidos por Miguez é o processo de implantação da disciplina de Folclore na Escola de Belas Artes. Sendo o primeiro professor, consequentemente o primeiro a elaborar a ementa que guiou esses estudos no campo das Artes Visuais na UFRJ, existe grande possibilidade de que os conteúdos selecionados tenham intrínseca relação com suas pesquisas e o processo de curadoria de sua coleção particular. Um pequeno artigo publicado na *Revista Brasileira de Folclore*, no ano de 1971, trata da criação dessa disciplina na EBA, informando que a matéria, que estaria sendo ministrada pelo professor Renato Miguez, teria em seu programa, no primeiro ciclo, a análise da distinção da arte popular integrada no folclore, origens da arte popular brasileira com suas fontes indígenas, europeias e africanas, arquitetura, cerâmica popular em geral e ex-votos, especialmente escultura em madeira e pintura. No segundo ciclo, seriam dadas aulas práticas no Museu do Folclore (acervo da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro), Museu Nacional de Belas Artes e Museu Nacional da Quinta da Boa Vista.

Esse artigo também frisa que o estudo da arte popular brasileira seria uma necessidade que se impõe aos programas universitários, atendendo aos apelos dos folcloristas tanto em livros quanto nos congressos de folclore.

Em 1972, jornais noticiam a inauguração de um Museu de Artes e Tradições Populares que funcionaria dentro do mesmo local onde ocorrera a exposição dois anos antes, a Galeria Macunaíma, até a total transferência da EBA para a Ilha do Fundão. O acervo, dividido em arte religiosa, social,



utilitária e lúdica, teria sido constituído por doações dos filhos da jornalista Eneida, já falecida, do Museu Histórico Nacional, Museu Nacional da UFRJ e Museu do Folclore. Na ocasião de sua inauguração, o então presidente do Conselho Nacional de Cultura, Artur César Ferreira Reis, sugeriu que o museu não fosse transferido para a Ilha do Fundão, mas permanecesse no prédio da Galeria Macunaíma, localizado na Rua México, no Centro, independentemente da transferência da EBA, por ser um local mais acessível ao público. Renato Miguez, por sua vez, discordou afirmando que “o museu deve acompanhar os alunos, para fornecer elementos de análises e pesquisas”<sup>8</sup>.

Não há qualquer evidência de que esse museu fundado por Miguez ou qualquer peça do acervo tenha permanecido com a EBA após a transferência da instituição, sendo uma hipótese que a coleção doada para o Museu D. João VI seja composta, pelo menos em parte, por peças remanescentes desse acervo.

Embora os estudos sobre folclore e cultura popular tenham se desenvolvido sobretudo fora da academia e tenham encontrado grandes obstáculos para se inserir nas universidades, Renato Miguez pode ser considerado, pelo menos nesse contexto específico da Escola de Belas Artes, uma ponte entre o movimento folclórico e a instituição. Embora ele aponte alguma dificuldade de aceitação da universidade<sup>9</sup>, o fato de ser uma pessoa ligada à rede de folcloristas atuantes em diferentes instituições e estar inserido no ambiente acadêmico foi fundamental para que de alguma forma esse diálogo fosse aberto, proporcionando infinitas possibilidades de pesquisa até os dias atuais.

De acordo com Roger Chartier, é possível pensar todo o processo de formação e institucionalização da coleção dentro de uma luta de

---

**8** Foram encontradas referências à exposição em *Jornal do Brasil*, Rio, 3 set. 1970, 1 cad.: 5; *Jornal do Brasil*, Rio, 4 set. 1970, 1 cad.: 10; *O Jornal*, Rio, 22 set. 1970 e na *Revista Brasileira de Folclore*.

**9** Em um artigo publicado na *Revista Brasileira de Folclore* em 1971, Renato Miguez conclui seu trabalho de campo sobre os Ceramistas Populares de Pernambuco com um depoimento sobre o fato de ter sido redigido para a então Escola Nacional de Belas Artes, enquanto professor, mais de dez anos antes de sua publicação independente. Porém, segundo o pesquisador, a instituição não teria publicado o artigo nem contribuído para sua divulgação (MIGUEZ, 1971, p. 271).

representações, que, segundo o autor, “tem tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são os seus, e o seu domínio” (1999, p. 17). Portanto, os conflitos de classificações e delimitações são fundamentais para localizar os pontos de afrontamento presentes na sociedade e que se encontram materializados no acervo do Museu D. João VI.

De acordo com José Reginaldo Gonçalves, tanto em seus usos sociais quanto em sua reclassificação como itens de coleção, peças de acervo museológico ou patrimônio cultural, objetos materiais sempre existirão como parte integrante de sistemas classificatórios. Segundo o antropólogo, “esta condição lhes assegura o poder não só de tornar visíveis e estabilizar determinadas categorias socioculturais, demarcando fronteiras entre estas, como também o poder, não menos importante, de constituir sensivelmente formas específicas de subjetividade individual e coletiva” (2007, p. 8).

Embora a Coleção Renato Miguez de Arte Popular, por si, fale muito mais sobre a tradição de um campo de estudos construído em prol de um nacionalismo e sua relação com o processo de ensino dentro da universidade, também pode ser entendida como uma representação de segmentos da população que historicamente estiveram excluídos do ambiente acadêmico. Na década de 70 foram realizadas tentativas de construir um lugar para a arte popular dentro da universidade. A despeito de todos os obstáculos específicos que esta pesquisa ainda não conseguiu abarcar e que foram determinantes para que esse empreendimento não se consolidasse, é importante considerar que a universidade ainda se constituía como um espaço elitizado, com pouco diálogo com a sociedade, sendo um espaço onde essas “classes populares” eram ainda mais marginalizadas e tinham menos possibilidade de ingressar do que as obras que produziam.

A incorporação dessa coleção do acervo do Museu D. João VI ocorre em uma década de grandes modificações no cenário da UFRJ. É no mesmo ano da chegada dessas peças, em 2012, que as cotas sociais são implementadas na universidade, e no ano seguinte as cotas raciais são adotadas. Essas Políticas de Ações Afirmativas possibilitaram o maior ingresso de estudantes de baixa renda provenientes de escolas públicas, além de proporcionar maior diversidade étnica com a garantia da presença de estudantes pretos, pardos e indígenas.

Sendo assim, o potencial simbólico dessa coleção se expressa além da materialidade dos objetos. Sua presença em um museu universitário voltado para a história do ensino da arte e para as referências eurocêntricas e classistas que serviram de base para a construção de uma arte acadêmica coloca a produção popular em outro status de valoração, sendo inevitável a presença de tensões e diálogos proporcionados pelas fronteiras da arte. De forma semelhante, as fronteiras sociais são cada vez mais questionadas com a presença de representantes de diversos segmentos da sociedade na universidade. A democratização da arte no campo simbólico se constitui como uma urgência provocada pela própria dinâmica social, que questiona cada vez mais as relações de poder provocadas pelas diferenças de classe, raça e gênero.

**Carolina Rodrigues de Lima** é mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), na linha de Imagem e Cultura. Bacharela em História da Arte pela Escola de Belas Artes da UFRJ.

## REFERÊNCIAS:

- ALMEIDA, A. M. *Museus e coleções universitários: por que museus de arte na Universidade de São Paulo*. Tese (Doutorado em Ciências da Informação e Documentação) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.
- BAUDRILLARD, J. *O sistema dos objetos*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- CHARTIER, R. Introdução; História intelectual e história das mentalidades. In: CHARTIER, R. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.
- CHARTIER, R. Cultura Popular: revisitando um conceito historiográfico. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 16, 1995.
- COSTA, H. *100 anos de Carnaval no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 2000.
- GONÇALVES, J. R. S. *Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios*. Rio de Janeiro: Museu, memória e cidadania, 2007.

POMIAN, K. Coleções. In: *Enciclopédia Einaudi*, vol.1 - Memória/História.

WALDECK, G. *Brasis revelados: 50 anos do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular*. Rio de Janeiro: IPHAN: CNFCP, 2008.

# A PRESENÇA DE ARTISTAS DA ENBA NO ACERVO DO MUSEU SIMOENS DA SILVA

*Cecilia de Oliveira Ewbank*

## RESUMO:

Criado em 1879, período de efervescência intelectual e expansão das instituições museológicas no Brasil, o Museu Simoens da Silva (MSS) incrementou o panorama artístico do Rio de Janeiro do início do XX. Fundado por Antonio Carlos Simoens da Silva (1871-1948), reunia um acervo enciclopédico que, por ocasião do leilão do museu, em 1957, foi dividido em 2.075 lotes. O presente trabalho busca refletir sobre a presença de obras no acervo de artes plásticas do MSS que foram realizadas por alunos e professores da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA).

## PALAVRAS-CHAVE:

Museu Simoens da Silva; Escola Nacional de Belas Artes; Antonio Carlos Simoens da Silva.

Em seu livro sobre o despertar da pesquisa científica no Brasil, Margaret Lopes relaciona a origem dos museus brasileiros a dois momentos conjunturais da historiografia nacional: a transição do século XIX e os anos inaugurados com a década de 1870, marco de um período de novas ideias e ebulição intelectual no país (1997, p. 11-12). Corrobora o argumento da autora o levantamento realizado por Mário Chagas a partir da compilação

dos museus existentes no Brasil, publicada por Guy de Hollanda, em 1958. Segundo a estimativa de Chagas, ao longo do século XIX foram criados ao menos dez novos museus, contingente que saltaria para 135 no século seguinte (CHAGAS, 2011, p. 8). Vale ressaltar que o cálculo considera apenas os museus então existentes no ano de 1958 – data de publicação da obra de Hollanda –, não compreendendo, contudo, os museus que já se encontravam extintos nessa data (EWBANK, 2019), como é o caso do Museu Simoens da Silva (MSS).

Criado em 1879, portanto dentro do marco temporal de efervescência intelectual e científica e de expansão das instituições museológicas no país apontado por Lopes, o MSS incrementou o panorama museológico do Rio de Janeiro do final do século. Sediado no bairro de Botafogo, funcionava na chácara onde residia a família Simoens da Silva, uma casa transformada paulatinamente em museu. Resultado do colecionismo precoce<sup>1</sup> do advogado, professor e cientista Antonio Carlos Simoens da Silva (1871-1948), reunia nas seções de Artes, Ciências e História itens de tipologias tão diversas quanto história natural, artes plásticas, artes decorativas, arte sacra, mobiliário, indumentária, arquivo e biblioteca. De caráter enciclopédico, por ocasião do leilão do museu, em 1957, este vasto acervo foi dividido em 2.075 lotes. No presente trabalho vamos nos deter sobre as obras de artes plásticas do seu acervo que foram realizadas por alunos e professores da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA).

Segundo Arthur Valle (2013), os “Salões”, como também eram conhecidas as Exposições Gerais de Belas Artes promovidas pela ENBA, se tornaram um dos espaços privilegiados de visibilidade pública da sociedade carioca no final do século XIX e início do XX. Para o autor, a ocupação desses espaços possibilitava a satisfação de dois objetivos simultaneamente, a apreciação das obras expostas, bem como das pessoas presentes, sendo este último particularmente realizado nos *vernissages* e nas inaugurações oficiais. O *vernissage* da 12ª EGBA, realizado no dia 1 de setembro de 1905, contou com a presença de artistas como Henrique e Rodolpho Bernardelli, Rodolfo Amoedo, Modesto Brocos, Aurélio Figueiredo e, ainda, membros da elite como o colecionador Simoens da Silva (BELLAS ARTES, 1905, p. 1). Além de estarem presentes no mesmo evento, as personagens citadas ainda

---

<sup>1</sup> Segundo o próprio Simoens, ele começou a colecionar com apenas oito anos de idade.

possuem em comum a condição de estarem representadas na coleção de artes plásticas do extinto MSS.

No início do século XX, Simoens da Silva já era frequentemente mencionado nos periódicos por ocasião dos seus compromissos de trabalho enquanto advogado, cônsul da Colômbia e membro da Sociedade de Geografia do Rio de Janeiro, mas também pela sua destacada presença em solenidades e eventos na cidade e alhures. Sua frequência no circuito das artes cariocas aparece em diferentes notas publicadas nos periódicos da época sobre exposições individuais ou coletivas de artistas da ENBA, realizadas na própria Escola ou ainda em outros espaços. Tal é o caso da exposição de trabalhos de arte aplicada, manuscritos do *Dicionário de História e Geografia do Estado do Pará* e ilustração do Hino Nacional por Theodoro Braga, realizada na sala de moedas da Biblioteca Nacional, em 1921, na qual Simoens da Silva esteve presente.

A participação da elite na inauguração das EGBAs foi apontada por Karina Simões (2016) como um fator que atesta a relevância que tais eventos passaram a assumir nas esferas cultural, política e econômica. Se, por um lado, a promoção de exposições favorecia a circulação das obras e a expansão de um mercado especializado, por outro, ela conferia um *status* diferenciado à burguesia insurgente (AGUIAR apud SIMÕES, 2016). A conjunção desses dois fatores permitia atenuar o impacto econômico nas artes provocado pelo término do período imperial e o consequente fim do mecenato de D. Pedro II à AIBA, mesmo que este estímulo tenha se dado lentamente.

Os primeiros tempos republicanos não foram favoráveis às artes de uma maneira geral. As elites políticas brasileiras estavam ocupadas em consolidar o regime e não existia mais o mecenato de Pedro II. Por outro lado, as classes médias brasileiras não eram suficientemente esclarecidas ou endinheiradas para se interessar por artes visuais no sentido de patrociná-las. (ZACCARA et al., 2016 apud SIMÕES, 2016)

Interessado na aquisição de itens de diferentes tipologias e procedências para aprimorar as seções do seu museu, Simoens da Silva foi um dos

personagens que no início do século XX contribuiu para movimentar um mercado de arte todavia incipiente no Rio de Janeiro.

Embora tenhamos poucos dados que nos permitam identificar a data de aquisição das obras por Simoens da Silva, a análise de duas fotografias de um mesmo cômodo da casa e museu permite perceber um aumento na sua aquisição na segunda metade da década de 1920. Enquanto na fotografia publicada no periódico *Fon-Fon!*, em 1924 (Figura 1), a parede atrás dos senhores apresenta quadros dispersos, com grandes espaços sem nenhum item pendurado, na fotografia publicada no periódico *O Malho*, em 1929 (Figura 2), vemos a mesma parede repleta de quadros. O aumento no ritmo de aquisição de obras de arte almeja um novo *status* por parte da burguesia insurgente refletido em um maior interesse pela decoração do ambiente doméstico (MALTA, 2019), ao tempo em que expõe a relação do colecionador com os artistas que circulavam no Rio de Janeiro no início do século.



Figura 1 – Simoens da Silva (ao centro) com membros do corpo consular da Colômbia em uma sala da residência e Museu Simoens da Silva (CONSULES ESTRANGEIROS, 1924, p. 31).





Figura 2 – Reunião de familiares e amigos por ocasião da celebração dos 50 anos do MSS. Simoens da Silva aparece de pé, ao centro da foto (NOTAS DA..., 1929, p. 36).

O contraste entre as duas fotografias, separadas por um período de cinco anos, traz ainda algumas informações. Embora a qualidade da imagem dificulte a identificação das obras na parede, parece haver um predomínio de obras com temática de paisagens na imagem de 1924 que se mantém nos anos seguintes. A aquisição de novas obras demandou o rearranjo daquelas que já se encontravam na parede, como podemos perceber pelo deslocamento das três obras emolduradas juntas que em 1924 encontravam-se no canto inferior direito da parede e, em 1929, já haviam sido deslocadas para uma posição mais próxima do centro. Por sua vez, a paisagem que aparece ao centro e o quadro que sugere um retrato disposto à sua esquerda foram mantidos no mesmo lugar de destaque na parede, funcionando como um ponto de referência para a organização das demais obras.

## COLEÇÃO DE ARTES PLÁSTICAS DO MSS

A partir do catálogo do leilão do MSS (1957) é possível identificar grande parte dos itens que compunham o acervo. Descritos de forma sumária, de modo geral os itens de artes plásticas são identificados pela autoria e pelo título, contando, em alguns casos, com a reprodução da imagem correspondente (Figuras 3 e 4). Assim, calcu-

lamos que a coleção de artes plásticas contava com um montante de aproximadamente 411 obras, entre pinturas, desenhos, caricaturas, gravuras e esculturas, realizadas por 258 artistas brasileiros e estrangeiros. Dentre estes, 36 foram professores e/ou alunos dos cursos da AIBA/ENBA, totalizando 75 obras com essa vinculação na coleção. Ou seja, do total de obras de arte presentes no acervo do MSS, 18,2% são de autoria de artistas da ENBA. Por sua vez, do total de artistas representados na coleção, 13,9% são vinculados à Escola. A tabela a seguir mostra a relação dos artistas e das obras executadas por cada um deles (Tabela 1).



Figura 3 – *O Beduíno*, de Victor Meirelles, lote 1.349 (MUSEU, 1957).

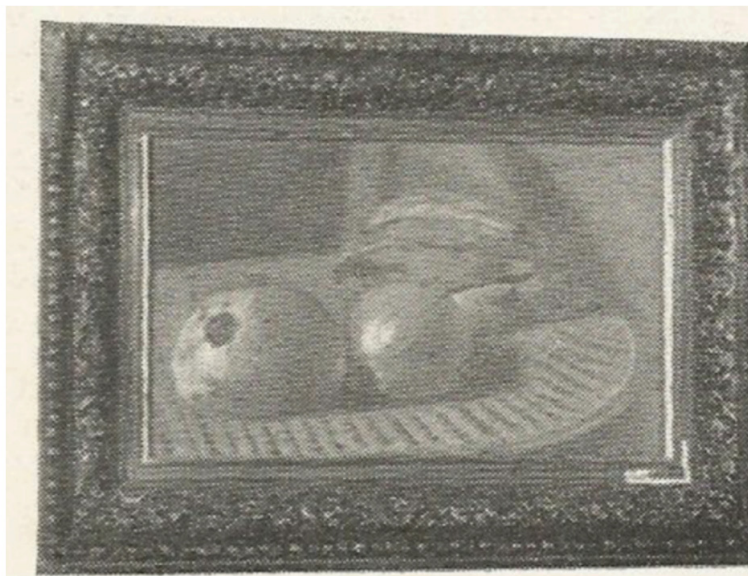


Figura 4: *Natureza-morta com bananas*, de Estevão Silva, lote 1.372 (MUSEU, 1957).

Tabela 1 – Relação das obras do acervo do MSS de autoria de artistas vinculados à ENBA

	Aluno/ Professor	Caricatura	Desenho	Pintura	Escultura	Não identificado	TOTAL
Acquarone, Francisco	A	1	1				2
Américo, Pedro	P		1	1			2
Amoedo, Rodolfo	P		1	1			2
Barreto, Calmon	A		3		2		5
Bernardelli, Henrique	P		2	3			5
Bernardelli, Rodolfo	P				1		1
Bracet, Augusto	A			2	1	1	4
Braga, Theodoro	A			1			1
Brocos, Modesto	P		1				1
Castagneto	A			1			1
Cavalleiro, Henrique	A	1	2				3
Costa, Batista da	P			1			1
Costa, Zeferino da	P			1			1
Debret	P			1			1

	Aluno/ Professor	Caricatura	Desenho	Pintura	Escultura	Não identificado	TOTAL
Duarte, Augusto	A			1			1
Fanzeres, Levino	A		1				1
Figueiredo, Aurélio de	A		1				1
Galvão, Alfredo	P		1	<b>1</b>			2
Júnior, França	A		1	1			2
Júnior, Marques	P		2	1			3
Leite, Vicente	A		1	1			2
Martino, Edoardo de	MC*		1				1
Meirelles, Victor	P		1	1			2
Nássara	A		1				1
Penna, Alceu de Paula	A	<b>1</b>					1
Sá, Eduardo de	A			2			2
Santiago, Manoel	A		3	<b>3</b>			6
Seelinger, Helios	A		2				2
Silva, Estevão	A			1			1
Silva, Oscar Pereira da	A		1	1			2
Takaoka, Yoshia	A		1				1
Teixeira, Oswaldo	P		1				1
Costa, João Thimóteo da	A		2				2
Villares, Décio	A		2	<b>3</b>			5
Visconti, Eliseu	A		3	<b>1</b>			4
Weingartner, Pedro	P		2				2
<b>TOTAL</b>		3	38	29	4	1	75

\*Os números em negrito indicam que pelo menos uma das obras é um retrato de Simoens da Silva. As siglas no campo "Aluno/Professor" indicam: "A", aluno; "P", professor; "MC", membro correspondente.

Pela relação percebemos a presença, na coleção, de artistas que integraram o Ateliê Livre, como os já mencionados irmãos Bernardelli e Rodolfo Amoedo, mas também Zeferino da Costa, Eliseu Visconti e França Júnior, bem como de artistas que integraram o Núcleo Bernardelli, como Yoshia Takaoka e Manoel Santiago. No que se refere à técnica das obras, os desenhos aparecem em maior número com 41 itens, dos quais três são

caricaturas, seguidos das pinturas (29) e esculturas (4)<sup>2</sup>. Quanto ao tema, as obras de gênero contam com 13 trabalhos, seguidos dos nus (12), retratos (18) – dos quais 11 são retratos de Simoens –, paisagem (8), natureza-morta (4), caricatura (4), histórico (2), marinha (2), alegoria (2), animalista (1) e bíblico (1)<sup>3</sup>.

## SIMOENS DA SILVA E OS ARTISTAS

Em um dos obituários de Simoens da Silva, publicado no *Correio da Manhã*, o autor faz um apontamento acerca da relação do colecionador com os artistas:

Simoens da Silva sempre foi amigo dos nosso pintores e daí a facilidade com que conseguia que lhe fizessem o retrato. No Museu (MSS) se acham expostos cerca de 200 retratos seus, sendo que o último foi pintado pelo professor Alfredo Galvão, vice-diretor da Escola Nacional de Belas Artes. (FALECEU SIMOENS..., 1948, p. 3)

A amizade entre o colecionador e os artistas aparece como um ponto-chave na formação da coleção de retratos e bustos de Simoens da Silva no museu. De fato, das 75 obras de artistas da ENBA que integravam o acervo, onze correspondem a retratos seus, uma média de 14,6% das obras. Estimada em 200 itens, entre pinturas, caricaturas e esculturas, a coleção de retratos e bustos se distribuía pelos diferentes cômodos da casa. Enquanto as caricaturas se concentravam em uma parede de seu quarto alcunhada de “Frente única”, o que por si só já é indicativa da personalidade vaidosa e narcisística de Simoens da Silva, os demais ficavam dispersos pelos diferentes cômodos da casa transformada, também, em um *museu de si*.

No que se refere às obras de autoria de Galvão, Simoens da Silva possuía um desenho e uma obra cujos tema e técnica não são identificados no catálogo do leilão, mas que poderiam se tratar do retrato mencionado no obituário. Além dos retratos, outro conjunto que ganhava destaque no acervo eram os nus femininos, dispostos em outra parede de seu quarto sob

---

**2** A falta de informações no catálogo impossibilitou a identificação da técnica de uma das obras.

**3** A falta de informações no catálogo impossibilitou a identificação temática de cinco obras.

o rótulo “Paraíso figurado”. A disposição desses dois conjuntos representativos da vaidade e do desejo, em um cômodo de caráter íntimo e privativo, reflete de certa maneira o decoro insurgente na arrumação dos adornos nas residências do século XIX sugerido por Malta (2019).

Se a amizade de Simoens da Silva com os artistas da ENBA favoreceu a construção de uma coleção de retratos seus, ela não se eximiu do reconhecimento da qualidade plástica dos trabalhos, como aponta o próprio colecionador no obituário dedicado a Vicente Leite, publicado no periódico *Jornal do Brasil*.

Partiu-se ontem, um dos maiores artistas contemporâneos que o Brasil tanto ufanava-se de ter por filho. [...] Conheci-o logo que aqui chegou do Ceará, indo habitar um cômodo do prédio à rua Marquês de Abrantes, esquina da Praça José de Alencar, no Catete, no qual residia e tinha o seu mais que modesto atelier instalado. Anos depois, visitei-o de novo, residindo já num bom prédio, embora pequeno no bairro do Grajaú onde nos altos, montara o seu atelier. [...] Rendendo por este meio um justo preito de homenagem a sua memória, assim o faço pelo muito que o apreciava e pela sua energia de vontade, por haver subido na vida, somente pelos seus próprios esforços. (SILVA, 16 out. 1941, p. 9)

As visitas de Simoens da Silva aos diferentes ateliês de Leite no Rio de Janeiro e os elogios que lhe faz – no que se refere à sua personalidade mas também à qualidade artística da sua produção – apontam para a existência de uma relação entre o colecionador e o artista que respalda a sua incorporação ao acervo do MSS. De fato, o museu contava com duas obras suas no acervo. Por sua vez, em outro obituário publicado no periódico *O Imparcial*, o autor justifica a qualidade do trabalho do artista pela presença de obras de sua autoria em diferentes museus brasileiros, entre eles o Museu Nacional, o Museu Mariano Procópio e o Museu Simoens da Silva (VICENTE LEITE, 1941, p. 5). Os fins justificam os meios, bem como os meios justificam os fins.

Outro artista da ENBA que também é mencionado entre aqueles dignos do afeto de Simoens é Aurélio de Figueiredo. Autor do célebre quadro *A ilusão do terceiro reinado*, uma alegoria do último baile da monarquia realiza-

do na Ilha Fiscal em 1889, Figueiredo incluiu-o entre as personagens retratadas. De fato, o jovem Simoens da Silva esteve presente no baile junto com seu pai, Antonio Delphim, que era moço fidalgo da Casa Imperial (PROSEGUE A..., 1941, p. 6). É significativa a inclusão do retrato de Simoens da Silva junto a personalidades icônicas da vida intelectual e política do país à época, como a família Imperial, o prefeito Pereira Passos e Machado de Assis, em um baile onde se estima a presença de quatro mil pessoas.

Tema de um artigo recente de Lenzi (2019), a identificação das personagens retratadas no quadro a partir de diferentes recortes da obra permite incluir Simoens da Silva entre as pessoas retratadas que dispunham de algum vínculo familiar ou afetivo com Figueiredo, como a sua esposa e suas filhas e seu irmão, o também artista Pedro Américo, todos figurantes retratados em primeiro plano no quadro. Em entrevista sobre o baile, Simoens da Silva traz informações relevantes para a sua identificação no quadro (OH! QUE..., 1941, p. 7). Segundo ele, na ocasião vestia casaca com uma rosa branca no bolso, e aparece figurado no quadro ao lado da senhorita Amelia Guimarães Peixoto. Somando a descrição com o detalhamento das imagens publicadas no artigo de Lenzi, identificamos Simoens da Silva como o cavalheiro retratado conversando com uma dama iluminada pela luz (Amélia Peixoto), em primeiro plano, na margem inferior do quarto recorte definido pela autora (LENZI, 2019, p. 209).

O imbricamento da trajetória do colecionador Simoens da Silva com os artistas da ENBA aponta ainda para uma terceira possibilidade relacional que diz respeito à função do museu. Espaços de salvaguarda da memória, os museus conformam seus acervos por meio de aquisições, trocas e doações, não sendo diferente no caso do MSS. Membro de diversas associações científicas, Simoens da Silva se valeu da troca para incrementar e modelar o acervo do seu museu, ao tempo em que o reconhecimento deste também lhe proporcionou o ingresso de novos itens doados por diferentes agentes, entre eles, artistas e seus herdeiros. No que se refere aos artistas da ENBA, o MSS recebeu duas doações em 1935. Um retrato do imperador D. Pedro II em uniforme, de autoria de Henrique Bernardelli e doado pelo próprio artista ao museu, e uma palheta, a caixa de tintas e quatro pincéis do pintor Benedito Calixto doados pela sua filha, Patrícia Calixto Henriques (MUSEU SIMOENS..., 1935, p. 14).

Como mencionamos anteriormente, o MSS contava com um acervo eclético, característica indicativa da multiplicidade de interesses do colecionador sobre as coisas que se encontram no mundo. Além do interesse pelas artes propriamente ditas, destacamos aqui o seu apreço pelos costumes da cidade do Rio de Janeiro e o potencial didático e histórico das coisas materiais, bem como o seu interesse por espécimes etnográficos e etnológicos. Nesse sentido, a incorporação do conjunto que pertenceu a Calixto é representativa do interesse etnográfico de Simoens da Silva pelas práticas e ofícios do artista.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se o montante de 75 obras realizadas por 36 artistas vinculados à ENBA atesta o reconhecimento de Simoens da Silva da qualidade da produção artística nacional realizada pelos seus contemporâneos, bem como o estímulo à essa produção, nem todos compartilhavam da mesma opinião. Em uma reportagem da revista *O Cruzeiro* realizada durante o leilão do museu, o redator faz uma avaliação ruim da coleção pictórica. Diz ele:

Há evidentemente muita coisa pitoresca no Museu Simoens. E vários objetos têm mero valor de “souvenirs”. A parte de pintura, afóra um retrato da Baronesa de Sorocaba atribuído a Debret, não apresenta especial importância aos olhos dos entendidos. (O MUSEU..., 1957, p. 36)

Simoens talvez não fosse um entendido de arte aos olhos do redator, mas certamente contribuiu para que ela alavancasse no cenário nacional.

Apesar da dispersão da coleção após a sua morte, já foi possível localizar algumas das obras que pertenceram ao MSS e que hoje se encontram dispersas em acervos de diferentes museus brasileiros. No que se refere às obras de artistas da ENBA, a Pinacoteca do Estado de São Paulo possui um estudo de Pedro Américo para a *Batalha do Avaí* com dedicatória para Simoens da Silva, e o Museu Histórico da Cidade do Rio de Janeiro possui dois retratos de Simoens da Silva realizados por Henrique Bernardelli e Marques Júnior. Por fim, no Museu Nacional encontra-se, temporariamente, um busto de Simoens da Silva proveniente do acervo resgatado de um prédio ocupado



em Copacabana em 2019. Embora não tenha assinatura, é possível que seja do artista Rodolpho Bernardelli.

**Cecilia de Oliveira Ewbank** é doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), mestra em História Cultural pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e bacharela em Museologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

## REFERÊNCIAS

AGUIAR, Raquel. Telas que atravessam o Atlântico: pintura portuguesa no Rio de Janeiro e em São Paulo durante a Primeira República brasileira. Tese (Doutorado em História da Arte Contemporânea) - *Universidade Nova de Lisboa*, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Programa de Pós-graduação em História da arte contemporânea, Lisboa, 2018.

BELLAS ARTES. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 1, 2 set. 1905. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_02/17473](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_02/17473) . Acesso em: 23/03/2020.

CHAGAS, Mário de Souza. Museus, memória e movimentos sociais. *Cadernos de sociomuseologia*, Lisboa, n. 41, p. 5-15, 2011.

CONSULES ESTRANGEIROS. *Fon Fon: Semanário alegre espusiante*, Rio de Janeiro, ano 18, n. 36, p. 31, 6 set. 1924. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/259063/50904>. Acesso em: 23/03/2020.

EWBANK, Cecilia de Oliveira. O desaparecimento de museus no Rio de Janeiro e a (re)existência do Museu Nacional. *Revista Eletrônica Ventilandando Acervos*. Florianópolis: Museu Victor Meirelles, v. especial, n.1, p. 109-118, 2019.

FALECEU SIMOENS da Silva. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 3, 9 dez. 1948. Disponível em: [http://memoria.bn.br/docreader/089842\\_05/4473](http://memoria.bn.br/docreader/089842_05/4473). Acesso em: 23/03/2020.

LENZI, Maria Isabel ribeiro. O último baile e seus personagens: protagonistas e figurantes na tela de Aurélio de Figueiredo. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 51, 191-216, 2019.

- LOPES, Maria Margaret. *O Brasil descobre a pesquisa científica: os museus e as ciências naturais no século XIX*. São Paulo: Hucitec, 1997.
- MALTA, Marize. Da boca para fora: discursos sobre o decorativo no século XIX. *Revista De Artes Decorativas*, Lisboa, v. 7, 157-180, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.34632/revistaartesdecorativas.2015.2088> . Acesso em: 27/03/2020.
- MUSEU HISTÓRICO Simoens da Silva: catálogo do leilão. 1957.
- MUSEU SIMOENS da Silva. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 14, 6 dez 1935. Disponível em: [http://memoria.bn.br/docreader/030015\\_05/59750](http://memoria.bn.br/docreader/030015_05/59750). Acesso em: 23/03/2020.
- NOTAS da semana. *O Malho*, Rio de Janeiro, ano 28, n. 1404, p. 31, 10 ago. 1929. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/116300/70500>. Acesso em: 23/03/2020.
- O MUSEU Simoens vendido em leilão. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, ano 29, n. 43, p. 36-39, 10 ago. 1957. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/003581/113375>. Acesso em: 23/03/2020.
- OH! QUE tempo estupendo! *A Noite*, Rio de Janeiro, p. 7, 26 jun. 1941. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/348970\\_04/9543](http://memoria.bn.br/DocReader/348970_04/9543) . Acesso em: 23/03/2020.
- PROSSEGUE A polêmica do baile da Ilha Fiscal. *A Noite*, Rio de Janeiro, n° 10577, p. 6, 23 jul. 1941. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/348970\\_04/10033](http://memoria.bn.br/DocReader/348970_04/10033). Acesso em: 23/03/2020.
- SILVA, S. da. VICENTE LEITE. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 9, 16 out. 1941. Disponível em: [http://memoria.bn.br/docreader/030015\\_06/13155](http://memoria.bn.br/docreader/030015_06/13155) . Acesso em: 23/3/2020.
- SIMÕES, Karina Perrú Santos Ferreira. Considerações sobre a Exposição Geral de Belas Artes de 1894. *19&20*, Rio de Janeiro, v. XI, n. 2, jul./dez, 2016. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/obras/kp\\_expo1894.htm](http://www.dezenovevinte.net/obras/kp_expo1894.htm) . Acesso em: 20/03/2020.

VALLE, Arthur. Ver e ser visto nas Exposições Gerais de Belas Artes. *19&20*, Rio de Janeiro, v. VIII, n. 1, jan./jun, 2013. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/criticas/av\\_veregba.htm](http://www.dezenovevinte.net/criticas/av_veregba.htm) . Acesso em: 20/03/2020.

VICENTE LEITE morreu ontem o notável paisagista de “Entardecer”. *O Imparcial*, Rio de Janeiro, p. 5, 16 out. 1941. Disponível em: [http://memoria.bn.br/docreader/107670\\_04/8000](http://memoria.bn.br/docreader/107670_04/8000) . Acesso em: 23/3/2020.



**PÔSTERES**

# DA ACADEMIA À “FASCINAÇÃO”: PEDRO PERES NO DEBATE ARTÍSTICO E SOCIAL PÓS-ABOLIÇÃO

*Nathalia Azevedo de Paula*

## RESUMO:

Pedro José Pinto Peres nasceu em Lisboa, Portugal, e mudou-se para o Brasil aos cinco anos de idade. Foi aluno do Liceu de Artes e Ofícios por volta de 1865 e da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) desde 1868, onde participou das Exposições Gerais (1875, 1879, 1884, 1890, 1891 e 1910) e recebeu o Prêmio Viagem pela *Elevação da Cruz em Porto Seguro*. Foi professor de Desenho no Liceu de Artes e Ofícios, na AIBA, substituindo seu mestre Victor Meirelles, e na Escola Normal, conciliando as aulas com a carreira de pintor de história, de retrato e de gênero. Neste último, destaca-se *Fascinação*, meu objeto de pesquisa de Iniciação Científica em desenvolvimento. Nela, uma menina negra e uma boneca branca sem qualquer interação física sugerem um diálogo intrínseco em cena, que se dá por suas feições e gestos. Por meio da análise da obra e de outras que circundam a temática, busca-se o estudo das representações da infância e as relações sociais e raciais em voga no início da República no Brasil. Peres trata do tema num gênero da pintura que ganha impulso já no fim do século XIX. Reconhecido por suas pinturas históricas e a habilidade em retratos, trata do embate social de sua época pelo enfoque anônimo e crítico: uma garotinha negra sem identidade e uma boneca inanimada que é, sobretudo, representativa de uma classe social abastada. Garotinha e boneca são peças fundamentais na construção cênica

que o artista criou. Busca-se, assim, através de *Fascinação* compreender o posicionamento de Peres perante as discussões sociais que o cercaram, bem como seu papel e o lugar de sua obra no cenário artístico da época, observando as possíveis referências internacionais e os modelos visuais acerca da pintura de gênero, da representação dos negros e, especialmente, da infância, no período pós-abolição.

#### PALAVRAS-CHAVE:

Pedro José Pinto Peres; pintura de gênero; *Fascinação*; séculos XIX e XX.

Pintor e professor, nascido em Lisboa e vindo de Portugal aos cinco anos de idade, Pedro Peres instalou-se no Rio de Janeiro, onde obteve toda sua formação artística. Por volta de 1865, ingressou como aluno no Liceu de Artes e Ofícios e, a partir de 1868, na Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), tendo como mestres o pintor de paisagem e natureza-morta Agostinho José da Mota, o escultor Francisco Manuel Chaves Pinheiro e o pintor de história Victor Meirelles de Lima, entre outros. Meirelles inspirou Peres ao longo de sua trajetória como pintor, como vemos em sua tela *Retrato de Victor Meirelles* (Figura 1). Ainda enquanto aluno, o crítico Gonzaga Duque já havia elogiado o talento de Peres para a retratística:

Há alguns dias, se não falseia-me a memória, a Galeria Moncada expôs um retrato do cônego, pelo Sr. Pinto Peres. Este retrato passou completamente despercebido, quer pelo público, quer pela imprensa. E era um esplêndido trabalho de escola, onde o moço artista deixa perceber o seu educado talento de pintor atual. Os tons distribuídos com perfeição, os traços fisionômicos perfeitamente acentuados e a execução convicta, à coup *sûr*, dava ideia justa e fiel de que o Sr. Peres possui o resistente temperamento do artista moderno e que do seu pincel pode-se esperar composições notáveis de estudos naturais e impressionavelmente satisfatórios à crítica. (GONZAGA DUQUE, 2001, p. 51)<sup>1</sup>

---

**1** O Globo, Rio de Janeiro, em 15 set. 1882.

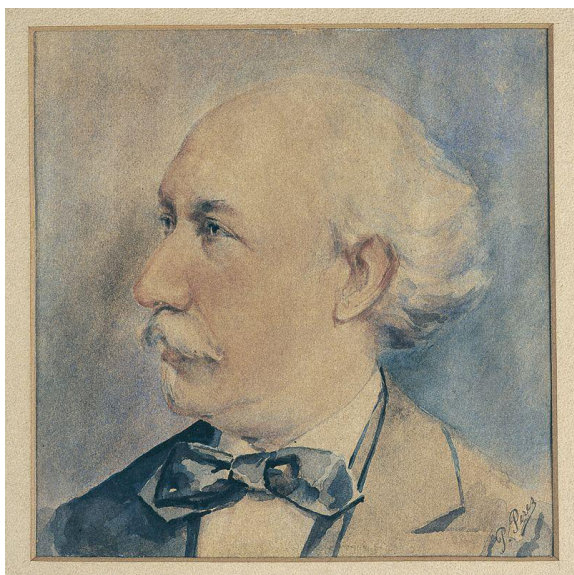


Figura 1 – Pedro Peres. *Retrato de Victor Meirelles*, c.1900. Aquarela sobre papel, 16,4 x 16,4 cm. Museu Victor Meirelles. Florianópolis, Santa Catarina, Brasil.

Fonte: <https://museuvictormeirelles.museus.gov.br/wp-content/uploads/2014/08/MVM-013.jpg>.

Segundo Louzada, Gonzaga Duque considera Pedro Peres um bom retratista, que “procura entrar na intimidade de seus retratados, busca-lhes a nota, o característico, a feição típica, a expressão fisionômica. É nisto que está a grande dificuldade, e dela Peres desdenha porque conhece-lhe o segredo” (LOUZADA, 1992, p. 806).

Além do crítico, o artista tinha o prestígio e o respeito da corte instalada no Rio de Janeiro, condecorado Cavaleiro da Ordem Imperial da Rosa pelo imperador D. Pedro II, em 1879, e sendo o pintor escolhido para compor a tela histórica *A Primeira Libertação* (Figura 2), em que a Condessa d’Eu entrega aos escravizados em julho de 1885 suas cartas de liberdade. Na tela, homens de poder, senhoras e crianças bem vestidos presenciam em um grande salão os escravizados recebendo suas cartas de liberdade da Condessa. Entretanto, a paleta de cores escolhida não favorece a cena que deveria ser o foco da composição, o percurso visual pela obra pode facilmente ser induzido para a grandiosidade do local e seus convidados que se dispõem em primeiro plano, diferentemente dos escravizados que são apresentados ao fundo da tela.





Figura 2 – Pedro Peres. *A Primeira Libertação*, 1886. Óleo sobre tela.  
Câmara Municipal. Rio de Janeiro, Brasil.

Fonte: [http://www.dezenovevinte.net/bios/bio\\_pp\\_arquivos/pp\\_emancipacao.jpg](http://www.dezenovevinte.net/bios/bio_pp_arquivos/pp_emancipacao.jpg).

Em 1879, o pintor foi para Paris e lá permaneceu até 1881. Em seu retorno produziu o quadro religioso *Fuga para o Egito* (Figura 3), de 1884.



Figura 3 – Pedro Peres. *Fuga para o Egito*, 1884. Óleo sobre tela, 129,5 x 200 cm.  
Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, Brasil.

Fonte: <https://artsandculture.google.com/asset/fuga-para-o-egito/bgFFpjWXI&sWHw>.

Participou das Exposições Gerais de 1875 – ainda como aluno da AIBA –, 1879, 1884, 1890 e 1891, retornando em 1910. Na Exposição de 1879, começa a ser reconhecido como artista graças a uma de suas produções mais discutidas pela crítica de arte, a *Elevação da Cruz em Porto Seguro* (Figura 4), pertencente ao acervo do MNBA, que lhe confere o Prêmio Viagem e a Grande Medalha de Ouro.



Figura 4 – Pedro Peres. *Elevação da Cruz em Porto Seguro*, 1879. Óleo sobre tela, 200,5 x 276 cm. Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, Brasil.

Fonte: [https://mnba.gov.br/portal/media/k2/items/cache/c82e68ecc91a6115905b52a4dab0ec5b\\_XL.jpg](https://mnba.gov.br/portal/media/k2/items/cache/c82e68ecc91a6115905b52a4dab0ec5b_XL.jpg).

Durante sua permanência na AIBA, Peres recebeu menção em modelo-vivo e pintura histórica no ano de 1873, medalha de prata em pintura histórica em 1874 e medalha de prata em modelo-vivo em 1876, estando presente também na mudança de Academia Imperial para Escola Nacional de Belas Artes, no período de transição para a República.

Além da retratística e de telas históricas, Pedro Peres, dentre suas produções, transita também pelas pinturas de gênero – como é o caso da obra *Fascinação* (Figura 5). Já no período da abolição da escravatura no Brasil, dife-

rente da representação da Princesa Isabel libertando os escravos, cena muito explícita sobre os aspectos políticos e sociais que estavam em torno do artista, *Fascinação* trata de um diálogo implícito entre as personagens em cena.



Figura 5 – Pedro Peres. *Fascinação*, 1904. Óleo sobre madeira, 35,7 x 31,2 cm.

Pinacoteca do Estado de São Paulo. São Paulo, Brasil.

Fonte: <https://artsandculture.google.com/asset/fascina%C3%A7%C3%A3o-fascination-pedro-peres/TgH9xBfcetk7mA?hl=pt-br>.

Datada de 1904, a obra que pertence ao acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo desde 2005, retrata uma menina negra e uma boneca branca sem qualquer tipo de interação física; entretanto, a composição sugere o diálogo intrínseco entre ambas. Por meio da análise da pintura, em paralelo a outras que circundam o período, a presente pesquisa busca o estudo artístico das representações da infância e as relações sociais e raciais construídas na obra. Além da investigação acerca do cenário artístico pós-abolição, busca-se também compreender a postura e o papel de Peres como um

formador e/ou precursor de ideias, opiniões e seus posicionamentos sobre as questões de seu tempo, considerando, todavia, as possíveis referências de artistas estrangeiros e os modelos visuais acerca da pintura de gênero, da representação dos negros e, especialmente, da infância. Desse modo, visa-se estabelecer uma relação entre a sociedade brasileira pós-abolicionista e a arte propagada no período.

Na relação entre negros e brancos, Peres propõe uma provocação no gênero da pintura que está em pleno destaque no período, em uma composição atípica entre criança e boneca. Possibilita ao observador de sua criação percursos de interpretação opostos àqueles frequentemente explorados nas imagens que circulavam na época – cujo olhar sensível e complexo do pintor é a razão que impulsiona os estudos para a realização desta pesquisa.

Em *Fascinação*, Peres propicia um espaço para debate do tema social em voga e da representação dos negros na pintura de gênero. A criança negra, que deveria adquirir total protagonismo na cena, visto que é a única personagem com vida e central nas discussões do período, divide o espaço com um acessório que faz as vezes de um personagem, a boneca.

A relevância do estudo do quadro está atrelada à importância da análise pelas escolhas composicionais feitas pelo artista. A tentativa de desvendar seus aspectos artísticos e sociais permitirá conhecer mais desta relevante pintura e das desigualdades de seu tempo, do trabalho e pensamento deste que ainda é pouco discutido na história da arte, em comparação a outros artistas de sua geração.

Retomar a carreira do artista permite compreender seu lugar no sistema artístico brasileiro, entretanto, ainda que Peres tenha produzido obras de interesse para a história da arte e conquistado o olhar dos críticos, o pintor não possui uma vasta bibliografia – ao contrário de alguns de seus contemporâneos. Um exemplo é sua data de nascimento, mencionada como 1841 e 1850. A concordância, por sua vez, se dá no ano de seu falecimento, 1923. As referências a seu respeito não diferem muito de um autor para outro e o artista não possui muitas de suas produções nos acervos de instituições públicas, mas possivelmente de acervos particulares, o que acaba por reforçar o fato de Peres não ter sido amplamente pesquisado, conforme foi constatado nas pesquisas realizadas para a elaboração do projeto da Iniciação Científica relacionado.

Pedro Peres foi professor de desenho no Liceu de Artes e Ofícios, professor honorário de pintura na Academia Imperial de Belas Artes – substituindo o mestre Victor Meirelles –, professor de desenho na Escola Normal, dividindo o ensino com a prática de pintor de história, de retrato e de gênero até o fim de sua vida.

Segundo a crítica do *Diário de Campinas*, de 1895:

Incontestavelmente Pedro Peres é um artista de muito mérito, notando-se nos seus trabalhos as puras notas da escola realista a que é filiado. Nota-se nos seus trabalhos o colorido sombrio, porém perfeitamente verdadeiro. O seu desenho é correto e seguro [...].

[...] Pelo que fica dito não resta dúvida sobre o nosso modo de pensar; isto é, que Pedro Peres é um artista de primeira ordem. Os seus quadros se impõem pela verdade do colorido, pela correção do desenho, pela simplicidade do assunto. (MOTTA, 2006, p. 237-238)<sup>2</sup>.

Peres desenvolveu seu traço preciso e técnico graças à sua disciplina nos estudos enquanto aluno, sobretudo da Academia Imperial de Belas Artes. A instituição propiciou a Peres uma formação completa que refletiu na sua versatilidade em compor nos diferentes gêneros da pintura, bem como foi capaz de conferir ao pintor o título de professor, transferindo assim para os artistas e alunos mais jovens todo o aprendizado que construiu ao longo de sua trajetória, da qual a obra *Fascinação* é um dos importantes legados.

**Nathalia Azevedo de Paula** é bacharelanda em História da Arte pela Universidade Federal de São Paulo (Unifesp), desenvolve como bolsista de Iniciação Científica pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp) a pesquisa intitulada *Fascinação, de Pedro Peres: a representação da desigualdade racial na infância no cenário artístico pós-abolição*, sob a orientação da prof.<sup>a</sup> dr.<sup>a</sup> Elaine Dias, no departamento de História da Arte da Unifesp.

---

<sup>2</sup> Diário de Campinas, 25 out. 1895, p. 1 apud MOTTA, 2006, p. 237-238.

## REFERÊNCIAS

- AYALA, W. *Dicionário brasileiro de artistas plásticos*. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1973.
- BAXANDALL, M. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- GONZAGA DUQUE, L. *Impressões de um amador: textos esparsos de crítica (1882-1909)*. Organização de Júlio Castañon Guimarães e Vera Lins. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001, p. 51.
- LOUZADA, J. *Artes plásticas: seu mercado: seus leilões*. São Paulo: J. Louzada, 1992. v. 5, p. 806.
- MOTTA, L. *Antônio Parreiras: a trajetória de um pintor através da crítica de sua época*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2006. p. 237-238.
- RUGGERI, M. C. D. *Pinacoteca do Estado de São Paulo*. Rio de Janeiro: Mediafashion, 2009. (Coleção Folha grandes museus do mundo, v. 11).

# “DESDÊMOMA” (1892), DE RODOLFO AMOEDO: A VISÃO DO ESPECTADOR ATRAVÉS DOS OLHOS DE OTELO

*Vitoria Amadio de Oliveira*

## RESUMO:

Neste artigo, propomos realizar um percurso pela pintura *Desdêmona* (1892), de Rodolfo Amoedo. Através da análise de elementos composi-tivos, do contexto do artista e da leitura do material literário que inspi-rou o quadro, pretendemos levantar questionamentos sobre a maneira que Amoedo escolheu pintar a personagem shakespeariana. Buscaremos res-ponder, ao decorrer do artigo, o seguinte questionamento: seria a intenção do quadro de Amoedo transformar seu espectador em Otelo?

## PALAVRAS-CHAVE:

Arte brasileira; século XIX; Rodolfo Amoedo; *Desdêmona*.

Este artigo é uma ramificação do projeto de mestrado em curso no Pro-grama de Pós-Graduação de História da Arte da Universidade Federal de São Paulo intitulado Romances em pinturas: representações de figuras femininas literárias no Brasil (1880-1920), sob a orientação da professora Elaine Dias. O mestrado tem buscado elucidar as representações de personagens literárias de romances estrangeiros pintadas por artistas brasileiros, como Virgínia, Heloíse, Francesca di Rimini e as protagonistas das peças de William Shakespeare.

Para tal investigação, nos deparamos com métodos que são capazes de revelar novas histórias escritas nas pinturas. A própria observação e descrição das personagens, ferramentas fundamentais para a história da arte no geral, são

uma estratégia capaz de evidenciar detalhes e ajudar na visualização do que é ressaltado primordialmente nas pinturas. Outro método utilizado tem sido a comparação das pinturas com as narrativas literárias, atentando para descrições e para a personalidade das personagens, que por vezes são representadas através de elementos como vestes, cenários ou posições corporais. Além disso, acreditamos que os diálogos das pinturas de brasileiros com outras obras nos contextos nacional e internacional mostram-se como aliados para construir um caminho iconográfico de referências visuais.

*Desdêmona* ou *Desdêmona adormecida* (1892), de Rodolfo Amoedo (Figura 1), é uma pintura mediana, de 97 x 130,5 cm, que pode ser vista em uma das paredes do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA). Nela, há uma mulher dormindo em uma cama bem adornada com pinturas decorativas de motivos geométricos e sinuosos e cortinas azuladas com estampas douradas. Um emaranhado de travesseiros e cobertas a emolduram, criando noções de opulência. Uma das cores que mais se destacam no quadro, que tem uma paleta econômica com brancos e azuis-esverdeados, é a do cabelo da jovem adormecida, pois trata-se de um ruivo alaranjado que brilha contra um dos focos de iluminação da pintura. A coloração do cabelo dialoga com a de sua boca, que é outro ponto de destaque, pois a personagem morde o lábio inferior, o que faz com que sua expressão e o branco de seus dentes se destaquem.



Figura 1 – Rodolfo Amoedo. *Desdêmona*, 1892. Óleo sobre tela, 97 x 130,5 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



A pintura faz referência à peça *Otelo, o mouro de Veneza*, escrita por William Shakespeare e publicada pela primeira vez no século XVII. Otelo é um mouro que se casa com Desdêmona, contra a vontade do pai dela. Iago, um amigo que o protagonista estima, leva-o a crer que sua mulher o está traindo. O ciúme leva Otelo a matá-la e, ao descobrir que tais ciúmes não têm fundamento, cometer suicídio. Um dos pontos fundamentais da tragédia é o fato de que Desdêmona não é uma mulher adúltera. Ao decorrer da peça, conseguimos ver claramente que a suspeita do adultério é uma armação de Iago. Por que então a Desdêmona de Amoedo não nos remete à inocência?

Uma das possíveis respostas a essa pergunta encontra-se no monólogo de Otelo na Cena II do Ato V, que é a grande inspiração para esta e outras pinturas da peça. O personagem revela ao público o que ele está pensando ao ver sua esposa dormindo:

Esta é a causa, esta é toda a causa minha alma.  
Eu não a revelarei a vós, vós puras estrelas!  
Esta é a causa. Não derramarei o seu sangue.  
Não golpearei a pele alva, alva como a neve,  
Tão suave como um monumental alabastro.  
Sim, tem que morrer, senão ela trairá outros homens.  
E eu apago essa luz, e então, eu apago essa luz.  
Se eu vos sufocar, oh, presbítera estrelante,  
Posso a vossa luz novamente restaurar,  
Se eu me arrepender. Mas, se tua luz já feneceu,  
Modelo exemplar da excelente natureza,  
Não sei onde achará toque de prometeu que  
Possa avivar-te a beleza. Se eu arranco a rosa,  
Não posso insuflar-lhe o vigor mais uma vez,  
Ela irá secar. Oh, frescor ainda no galho.  
*Beija-a.*  
Hálito de bálsamo, que quase convence  
A justiça a esquecer da honra! Mais um.  
Fiques assim após a morte, é o que te darei,  
Pra te amar ainda depois. Mais um, e o final.  
Tão doce e tão mortal. Chorar, que mais me resta?  
Mas são lágrimas cruéis, vindas de uma dor  
Celeste, que abate o ser que ama. Ela desperta.

(SHAKESPEARE, Cena II, Ato V apud TAVARES, 2007, p. 274)

Nesta cena, Otelo observa Desdêmona com olhar carregado de aflições e acusações. É possível levantarmos a hipótese de que nós, como espectadores, vemos Desdêmona no quadro de Rodolfo Amoedo como Otelo a veria. Certamente existe uma menção ao seu suposto adultério, pois ela é mostrada como uma mulher sedutora através da mordida em seus lábios e das vestes que revelam seu seio. Até mesmo seu cabelo ajuda a compor essa aura. Apesar de muitas personagens literárias serem pintadas com cabelos ruivos (como Ofélia, Atala, Elaine) nesse período, a cor vibrante que o pintor brasileiro escolhe evoca mais sobre a tendência simbolista que permeia o quadro e o deixa com o aspecto tão sonhador e sedutor. O cabelo da personagem é um elemento central, podemos ver como ele se esparrama e ganha espaço do travesseiro, emoldurando o rosto da personagem. Existem pinceladas da cor do cabelo que invadem a roupa de Desdêmona também (Figura 2). A cor escolhida pode ser lida como um detalhe que dita o tom da fantasia, na medida em que afasta a personagem do real e a coloca em um mundo de desejos.

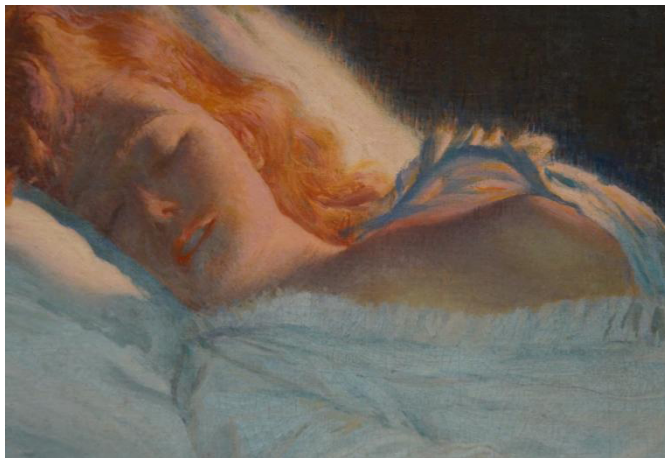


Figura 2 – Rodolfo Amoedo. Detalhe da pintura *Desdêmona*, 1892.

O sono é um momento em que ficamos vulneráveis, então o próprio ato de um homem olhar uma mulher adormecida já é capaz de apresentar certa agressividade. Na história da arte, as mulheres representadas dormindo são um tema comum no século XIX e o fato de que o inverso não acontecesse

com frequência<sup>1</sup> é apenas um dos pontos que pode nos evidenciar tal agressão. As jovens dormindo apresentam comumente feições belas e idealizadas. Por vezes, a morte e o sono se confundem e as jovens com peles pálidas e olhos fechados transitam entre sonho e realidade da mesma maneira que transitam entre a vida e a morte. Mesmo quando perturbadas por pesadelos, elas ainda tendem a ser mais graciosas do que propriamente assustadas. Mas a *Desdêmona* de Amoedo não segue esse padrão, pois seu sono não é pacífico, ele tem um caráter erótico. A pintura faz um tipo de alusão ao cânone romântico, mas o atualiza e o modifica em seu âmago.

Uma das mãos de *Desdêmona* recai sob sua barriga enquanto a outra pende da cama. A primeira pode indicar sobre autoproteção dos olhares, e o dedão que se levanta um pouco para cima ajuda a sinalizar o seio descoberto. A mão direita parece uma evidência da fragilidade da personagem, que, desarmada, mostra sua leveza deixando a mão ser derrubada pela gravidade. A posição das mãos de *Desdêmona* não é exclusiva da produção de Amoedo, como vemos em *Othello and Desdemona* (1829), de Alexandre Marie Colin (Figura 3). Existem outras constâncias em *Desdêmonas* adormecidas, como os cabelos ondulados soltos, as vestes brancas, a presença de cortinas, os objetos ricamente ornamentados – todos presentes também na famosa interpretação de Antonio Muñoz Degraín, *Otelo e Desdêmona*, datada de 1880 (Figura 4). Algo, porém, diferencia a pintura de Amoedo de muitas outras: a ausência de Otelo à espreita. Ou talvez devamos dizer que seja a ausência do personagem pintado, já que defendemos a hipótese de que nós, como espectadores, somos Otelo. O que contribui ainda para tal teoria é que, frequentemente, quando *Desdêmona* é representada sem seu marido, ela não está dormindo, como acontece em *Desdémone* (c. 1875), de Gustave Moreau, e *Desdemona* (1888), de Frederic Leighton (Figuras 5 e 6 respectivamente). A atmosfera que Amoedo escolheu implica, em termos de comparação iconográfica ao menos, o olhar do marido ciumento.

---

**1** As pinturas de Sansão e Dalila ocasionalmente são uma das exceções, basta lembrarmos de *Sansão e Dalila* (1893) de Oscar Pereira da Silva. Dalila é uma personagem bíblica que trai Sansão ao cortar seu cabelo enquanto ele dorme, para que ele perca sua força. Ela é representada como uma mulher sedutora e traiçoeira. Existe um paralelo a ser feito com essas mesmas características sobre a *Desdêmona* de Amoedo, embora ela durma em sua representação.

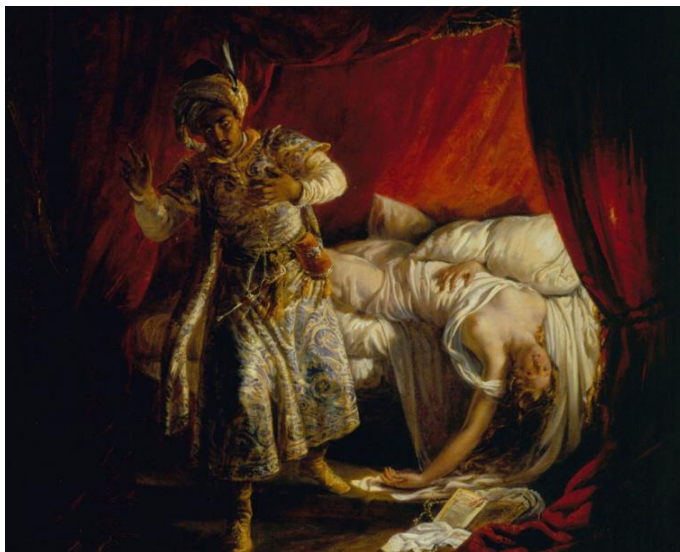


Figura 3 – Alexandre Marie Colin. *Othello and Desdêmona*, 1829. Óleo sobre tela, 67,31 x 77,47 x 6,35 cm. New Orleans Museum of Art, New Orleans.



Figura 4 – Antonio Muñoz Degraín. *Otelo e Desdêmona*, 1880. Óleo sobre tela, 272 x 367 cm. Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado, Lisboa.



Figura 5 – Gustave Moreau. *Desdémone*, c. 1875. Óleo sobre tela, 40 x 68 cm. Coleção particular.



Figura 6 – Frederic Leighton. *Desdemona*, c. 1888. Óleo sobre tela, 54.6 x 45.7 cm. Coleção particular.

Outro elemento interessante do quadro são os sapatos da personagem, que aparecem despreocupadamente em cima de um tipo de almofada (Figura 7). Supomos que seja uma almofada por conta dos adornos decorativos nas extremidades, mas o formato do objeto é curioso por ser sinuoso e alongado, uma indicação de que ela praticamente se desmonta de seu formato tradicional para adentrar o mundo dos sonhos. Perto da barra da cortina e do cobertor que se dobram pelo excesso de tecido ao atingir o chão, a almofada se destaca como um elemento que também compõe a atmosfera do quadro como irreal e cheia das nuances orientalistas que são quase sempre uma característica dos quadros oitocentistas que representam a peça.



Figura 7 – Rodolfo Amoedo. Detalhe da pintura *Desdêmona*, 1892.

A iluminação é um trunfo deste quadro. Feixes de luz iluminam a personagem com destreza para fazê-la quase brilhar, enquanto observamos sombras invadirem alguns espaços à direita, possivelmente uma alusão a uma porta que se abre para que nós entremos para olhá-la. Novamente, é possível que, ao permitir Otelo entrar, Amoedo esteja permitindo que nós, espectadores, façamos o mesmo. O que também compõe esse efeito são as pinceladas que brincam com as cores que estão na luz. Amoedo se afasta um pouco do seu realismo para criar traços com menos delimitações, que são reféns dessa iluminação. A historiadora da arte Márcia Valéria Texeira Rosa indica como essa questão não escapou aos críticos:

As pinceladas que Amoêdo utiliza são aparentes, conferindo à pintura uma qualidade diferenciada em relação às produções do pintor em períodos anteriores. Francisco Acquarone atribui este recurso do artista à um 'efeito de penumbra' em toda a composição, criando um 'duplo efeito de luz'. Trata-se da pincelada pontilhista que o artista aplicou na execução desta obra, o que mostra, segundo [Quirino] Campofiorito, que Amoêdo '... demonstra alguma inquietação em suas últimas produções'. Amoêdo cria vários efeitos de sombra. A pincelada do artista sugere um efeito de transparência: através da camisola da mulher, vemos a cor de seus cabelos. (ROSA, 2004, p. 5)

O que também auxilia na compreensão do quadro é a criação de um breve contexto sobre as representações desta peça especificamente no Brasil. Na Exposição Geral de 1848, Louis Auguste Moreaux apresenta um quadro chamado Último sono de Desdêmona. Até o presente momento, não fomos capazes de localizar o quadro ou uma reprodução deste, mas o mero título é muito sugestivo, pois indica se tratar, muito possivelmente, de uma representação da mesma cena do quadro de Rodolfo Amoedo. Através da pesquisa em periódicos, sabemos também que, em 1887, a Companhia de Teatro D. Maria II encena *Othello* no Rio de Janeiro<sup>2</sup>, ou seja, um fato que contribui com a popularidade do tema. Outras representações de peças de Shakespeare em pinturas no período, como *Visão de Hamlet* (1893), de Pedro Américo, também são relevantes para o tema, pois implicam um *revival* semelhante.

Rodolfo Amoedo ganhou o Prêmio de Viagem proporcionado pela Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro, o qual lhe possibilitou uma estadia em Paris de 1879 a 1888. Sabe-se que o pintor voltou para cidade após tal período e, de acordo com ele mesmo<sup>3</sup>, em uma dessas ocasiões ele pintava *Desdêmona* quando recebeu a intimação de Rodolpho Bernardelli para voltar ao país e assumir um cargo como professor na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA). A pintura da personagem demonstra um pouco desse percurso de formação, através das inovações técnicas, do assunto relevante ao período e principalmente da interpretação do pintor, que nos parece ter um caráter diferencial sobre a temática. O fato de este quadro estar

---

<sup>2</sup> O anúncio pode ser encontrado no jornal Gazeta de Notícias, 7 ago. 1887, edição B00219.

<sup>3</sup> Em entrevista concedida a Tapajós Gomes no suplemento de domingo do jornal Correio da Manhã, 23 jul. 1939, intitulada "Rodolpho Amoêdo, mestres do nosso Museu".

no meio da transformação do pintor de estudante para professor trata-se de mera coincidência, mas não podemos deixar de observar como ele encarna um amadurecimento artístico e uma competência criativa que são resultado praticamente direto da sua trajetória.

Amoedo fez mais de uma incursão pelo campo literário, criando obras como *Marabá*, *O último tamoio*, *Narração de Filectas*, entre outras, como aponta o historiador da arte Luciano Migliaccio:

Aqui se descobre a extraordinária capacidade que a arte de Amoedo possui para estabelecer relações com a melhor literatura da época e não apenas brasileira: as diabólicas criaturas de Barbey D'Aurevilly, a Cidade do vício de Fialho de Almeida e os poemas de Mallarmé encontrariam mais de uma linda ilustração entre seus quadros. (MIGLIACCIO, 2007)

Ele foi um pintor que se valeu diversas vezes de obras que possibilitam janelas sobre a interpretação dos romances no século XIX e que hoje, no Brasil, merecem mais estudos que sejam focados nesta área. O uso dos romances estrangeiros em especial inclui ele e outros artistas na mesma esfera de inovações internacionais e traça uma linha que os difere do que conhecemos como arte indianista com seus propósitos nacionalistas. Talvez um dos quadros de Amoedo que melhor transite essa linha seja *A morte de Atala* (1883), em que ele adota inspiração de um romance francês com protagonistas indígenas, mostrando mais uma vez uma capacidade de percepção de seu próprio tempo.

A hipótese que levantamos sobre este quadro tem como embasamento principal a posição de Desdêmona, mas não deixa de considerar a astúcia do pintor em sua interpretação. *Otelo, o mouro de Veneza* é uma peça com temas fortes, até hoje incide em discussões sobre racismo e feminicídio, por exemplo, que pode ser interpretada sob várias perspectivas. Uma das maneiras que podemos adentrar o cenário é através da capacidade de compreendermos o ciúme irracional do protagonista, vendo através de seus olhos como sua esposa se transforma de inocente à adúltera. O que Amoedo nos dá é uma oportunidade de termos esse tipo de conexão transcendendo ao texto.

**Vitoria Amadio de Oliveira** é mestranda no Programa de Pós-Graduação de História da Arte da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp), sob orientação da prof.<sup>a</sup> dr.<sup>a</sup> Elaine Dias, com o projeto intitulado *Romances em pinturas: representações*



*de personagens femininas literárias no Brasil (1880-1920)*. É integrante do grupo de pesquisa CNPq Harpa – História da Arte, Arquitetura e Patrimônio no Brasil. Possui bacharelado em História da Arte pela Unifesp, realizou uma pesquisa de Iniciação Científica intitulada *A morte de Atala de Rodolfo Amoedo e os diálogos entre os romantismos francês e brasileiro*, que recebeu apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp).

## REFERÊNCIAS

- CATÁLOGOS das Exposições Gerais de Belas Artes (1840-1933). Digitalizados por Carlos Roberto Maciel Levy. Rio de Janeiro: ArteData, 2003.
- CAVALCANTI, A. M. T. Os Prêmios de Viagem da Academia em Pintura. In: PEREIRA, S. G. (org.). *185 anos da Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, 2002. v. 1, p. 71-93.
- GOMES, T. Rodolpho Amoêdo, mestres do nosso Museu. *Correio da Manhã*, suplemento de domingo, Rio de Janeiro, 23 jul. 1939.
- MIGLIACCIO, L. Rodolfo Amoedo. O mestre, deveríamos acrescentar. *19&20*, Rio de Janeiro, v. II, n. 2, abr. 2007. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/artistas/ra\\_migliaccio.htm](http://www.dezenovevinte.net/artistas/ra_migliaccio.htm). Acesso em: 10 jul. 2020.
- PEREIRA, S. G. A sincronia entre valores tradicionais e modernos na Academia Imperial de Belas Artes: os envios de Rodolfo Amoedo. *Artcultura*, v. 12, n. 20, 2010. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/11308>. Acesso em: 10 jul. 2020.
- ROSA, M. V. T. A Modernidade na obra de Amoêdo. In: *Anais do XXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*, 2005. Belo Horizonte: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2005. Disponível em: [http://www.cbha.art.br/coloquios/2004/anais/textos/56\\_marcia\\_valeria\\_teixeira\\_rosa.pdf](http://www.cbha.art.br/coloquios/2004/anais/textos/56_marcia_valeria_teixeira_rosa.pdf). Acesso em: 10 jul. 2020.
- SHAKESPEARE, W. Otelo, o mouro de Veneza. In: TAVARES, E. F. *Otelo, o mouro de Veneza, de Shakespeare: crítica e tradução literária*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2007.

# RODOLFO AMOEDO (1857-1941): UM ESTUDO COMPARATIVO ENTRE SEUS RETRATOS DE FIGURAS FEMININAS E MASCULINAS

*Débora Poncio Soares*

## RESUMO:

A pintura de retrato possui uma importância sociológica que perpassa toda sua produção histórica e revela os processos de criação da autoimagem e do outro, destacando-se, no século XIX, a figura da mulher como um tema principal nessas obras. Ao pesquisar na Base Donato do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), onde fiz um levantamento dos retratos pintados por Rodolfo Amoedo, percebe-se que a forma como ele representou homens ou mulheres encontra diferenças significativas. Os primeiros são representados como figuras sérias e imponentes, em grande parte com atributos de sua atividade profissional ou de sua classe social burguesa. Já as últimas encontram-se em cenas íntimas e em atitudes introspectivas. Com base numa metodologia investigativa e de comparação de imagens do próprio pintor, o objetivo da pesquisa é questionar a representação de acordo com o gênero dos retratados, segundo os valores do século XIX, estando vinculada ao projeto Produção, circulação e recepção da arte entre Brasil e Europa (séculos XIX e XX), da prof.<sup>ª</sup> Dr.<sup>ª</sup> Ana Maria Tavares Cavalcanti, que investiga a relação entre a produção artística de artistas brasileiros e europeus.

## PALAVRAS-CHAVE:

Rodolfo Amoedo; retrato; gênero e arte; século XIX.

O retrato é um dos gêneros artísticos mais notáveis das artes visuais, sendo inegável sua importância ao longo da História da Arte. Presente na Antiguidade e ressurgindo na arte renascentista, associado ao desenvolvimento da cultura humanista e da consciência individual. Nesse contexto o retrato apresenta uma produção constante, atravessando diversos períodos artísticos e incorporando características de cada época. Torna-se um gênero de interesse por parte do público consumidor de arte e uma das principais fontes de renda para os artistas.

Já no século XVII, o retrato começa a se estabelecer no modelo acadêmico francês, que determinava uma hierarquia de gêneros, na qual ele ocupava uma posição intermediária, inferior à pintura histórica e superior à paisagem e natureza-morta. Esse modelo acadêmico ecoou no ensino artístico europeu até o século XIX e chega ao Brasil com a Missão Artística Francesa, sendo adotado na Academia Imperial de Belas Artes (AIBA).

É um gênero com uma “importância sociológica por envolver processos psicossociais importantes, como a identidade da pessoa retratada e a elaboração de sua autoimagem.” (COSTA, 2002, p. 98). Conforme afirma a socióloga Cristina Costa, o retrato reflete:

A nossa autoimagem, que nem sempre pretendemos exibir; a imagem pública que construímos através da vida e que desejamos ver imortalizada; a imagem que acreditamos que as pessoas tenham de nós e por meio da qual nos reconhecem; e, finalmente, aquela que identifica o autor do retrato, sem dúvida, elemento importante desse ritual de distinção social. (COSTA, 2002, p. 99)

Durante o século XIX a mulher foi utilizada na arte como tema mais do que os homens, seja nos nus, nos retratos ou como alegorias. A partir da pesquisa feita no acervo do Museu Nacional de Belas Artes, onde se encontram 171 retratos realizados pelo pintor em técnicas variadas, essas obras foram distribuídas em quatro categorias, conforme a Tabela 1.

Tabela 1 – Retratos de Rodolfo Amoedo no Museu Nacional de Belas Artes

	<b>Mulheres</b>	<b>Homens</b>
Famíliares do pintor	9	1
Retratos identificados pelo artista	5	25
Retratos não identificados	81	26
Autorretrato	-	2
<b>Total</b>	95	54

Fonte: Elaborado pela autora

Além da diferença quantitativa entre eles, há uma diferença iconográfica de acordo com o gênero, feminino e masculino, que foi percebida em suas representações.

Os retratos femininos, em sua maioria, apresentam as mulheres dentro do espaço doméstico, seja na sala de estar ou olhando por uma janela. Enquanto os retratos masculinos estão ligados ao seu ofício e passam uma imagem burguesa e de seriedade. Como Rodolfo Amoedo se dedica à pintura realista, essa diferença iconográfica revela também um aspecto de sua época, quando a mulher branca de classe alta tinha como responsabilidade ser dona do lar e cuidar dos filhos, enquanto os homens podiam se dedicar a uma profissão.

Percebe-se essa representação masculina em *Estudo para o retrato de Felinto Almeida*<sup>1</sup> (Figura 1), uma aquarela do pintor na qual se vê um homem trajado de terno, sentado confortavelmente – pernas abertas, braço apoiado no sofá e postura levemente inclinada. É uma cena informal, mostrando intimidade com o retratado, porém sua presença mostra certo ar de autoridade e rigidez.

---

**1** Foi um poeta, dramaturgo e jornalista luso-brasileiro, que tinha uma relação de amizade com Rodolfo Amoêdo. Ambos participaram da Panelinha, grupo criado em 1910 para a realização de festivos ágapes e encontros de escritores e artistas. Além dos dois, o grupo ainda possuía grandes nomes da literatura e das artes, como Machado de Assis, Rodolfo Bernardelli, Olavo Bilac, José Veríssimo, entre outros.



Figura 1 – Rodolfo Amoedo. *Estudo para o retrato de Felinto Almeida, s.d.*, Aquarela sobre papel, 20,5 x 27 cm. MNBA. Rio de Janeiro. Fonte: Base Donato/MNBA.

*Autorretrato* (Figura 2), de Rodolfo Amoedo, foi pintado em 1921, período em que o pintor fora novamente contratado como professor da instituição, agora denominada ENBA, onde ficaria até 1934. Seu retrato é parecido com o também *Autorretrato*, de Eugène Delacroix, de 1837. A posição do corpo e do rosto é a mesma, o que nos leva a pensar que Amoedo viu essa obra e pintou seu retrato como uma forma de se afirmar como um pintor importante, tal qual Delacroix. Isso se reforça pelo comentário de Gonzaga Duque realizado em seu texto, publicado na revista *Kósmos* em janeiro de 1905:

Sim, o mestre, porque o professor Amoêdo é dos poucos pintores que conhecem o segredo das tintas e lhe prestam cuidados. Sobre isso, elle tem, como Eugène Delacroix, o conhecimento exacto da sua arte e de tudo quanto lhe está relacionado, a philosophia, a litteratura, as escolas, os modos, os caprichos de cada época, e como Delacroix - rectificando os verbos da phrase de Baudelaire - il aime tout, sait tout peindre<sup>2</sup>. (DUQUE, 1905, p. 9)

---

<sup>2</sup> Ele gosta de tudo, sabe pintar tudo (tradução nossa).

Esse comentário é reafirmado por Luciano Migliaccio em seu texto *Rodolfo Amoêdo. O mestre*, deveríamos acrescentar, fazendo referência ao de Gonzaga Duque:

O próprio Gonzaga-Duque não hesita em traçar um paralelo entre o pintor brasileiro e o retrato de Delacroix, pintor do século XIX, desenhado num famoso ensaio de Baudelaire. Como o mestre do romantismo, Amoedo é um artista da reflexão, ligado à filosofia e à literatura, mas traduz sempre a reflexão numa indagação constante sobre os meios de seu fazer. (MIGLIACCIO, 2007)



Figura 2 - Rodolfo Amoedo. *Autorretrato*, 1921. Têmpera sobre papel, 57,3 x 42,6 cm. MNBA. Rio de Janeiro. Fonte: Base Donato/MNBA.

*Retrato do Gravador Augusto Girardet*<sup>3</sup> (Figura 3) foi pintado em 1919. Ele é representado durante seu ofício, de uma forma extremante concentrada e com um detalhamento impressionante nos traços de sua face e das mãos. Michael Fried desenvolve o termo “ensimesmamento” em seu livro *Absorption and theatricality*. Ensimesmado significa “voltado para dentro”, “o estado ou condição de atenção absorta, de estar completamente entregue, extasiado ou (como prefiro dizer) ensimesmado, no que está fazendo, olhando, pensando e sentindo” (FRIED, 2000, p. 26, tradução nossa). Esse estado de Fried se relaciona com as obras em que os retratados estão concentrados em seus afazeres, situação que Rodolfo Amoedo vai usar em alguns retratos.

*Retrato de mulher: desabillé amarelo, laço roxo* (Figura 4) foi pintado em 1892, momento em que o pintor era vice-diretor da Escola Nacional de Belas Artes. Percebe-se que é uma cena íntima, porque há a presença de uma mulher sentada confortável e despretensiosamente em um sofá, com os cabelos presos e com um leque na mão, vestindo um *desabillé*, roupa característica da época feita para ficar em casa, consequentemente, menos arrumada. A sala aparece desorganizada, com desenhos sobre a mesa de centro e almofadas jogadas. A mulher, ao invés de posar, parece ter sido capturada em um momento absorto de divagação. Seu olhar não fixa algo, está sem rumo. Essas características são reforçadas quando descobrimos que a obra não consta nos catálogos das Exposições Gerais e que foi doada ao MNBA por sua esposa, Adelaide Amoedo, no ano da morte do pintor. Conclui-se que o tom despojado da obra é consequência do intuito de ser um estudo ou, até mesmo, uma obra privada. Isso causa a sensação de maior subjetividade e de estar vivenciando uma cena cotidiana.

---

**3** Foi um gravador renomado pelos seus serviços à Casa da Moeda e professor de gravura de medalhas e pedras preciosas da Escola Nacional de Belas Artes, participando de diversas exposições gerais.



Figura 3 – Rodolfo Amoedo. *Retrato do Gravador Augusto Girardet*, 1919. Óleo sobre tela, 93,5 x 69 cm. MNBA. Rio de Janeiro. Fonte: Base Donato/MNBA.

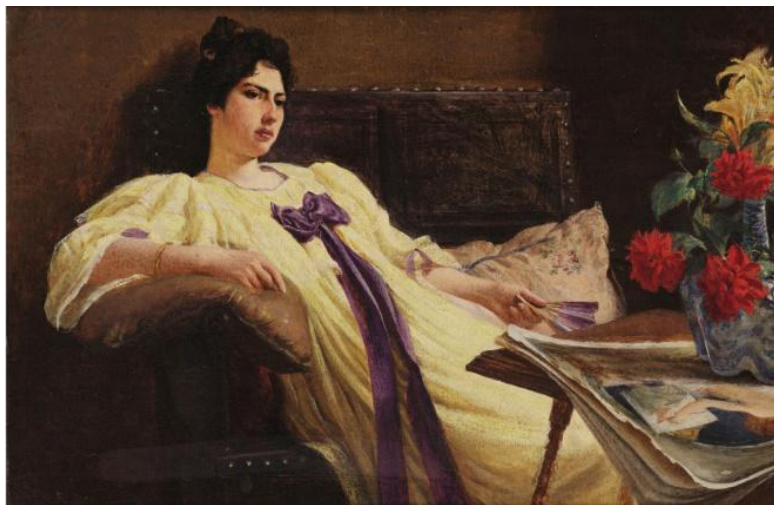


Figura 4 – Rodolfo Amoedo. *Retrato de mulher: desabillé amarelo, laço roxo*, 1892. Óleo sobre madeira, 40,8 x 60,8 cm. MNBA. Rio de Janeiro. Fonte: Base Donato/MNBA.



De forma semelhante, *Más Noticias* (Figura 5), de 1895, apresentada na Exposição Geral nesse mesmo ano, também mostra um retrato feminino no qual a mulher, apesar de seu olhar fixo em um ponto, parece divagar em seus pensamentos. Isso ainda é reforçado pela carta que amassa em sua mão direita enquanto apoia a cabeça em sua mão esquerda, numa posição de reflexão. O observador não consegue saber o conteúdo dessa carta, o que faz a obra ser mais intrigante, pois tentamos descobrir os pensamentos mais profundos dessa mulher que foi flagrada logo após ler uma carta que a desagrada, aparecendo realmente presa em seu inconsciente.

Em *Figura feminina de vermelho à janela* (Figura 6), temos outra mulher retratada no ambiente doméstico, mas agora ela espreita pela brecha da janela o lado de fora da casa. Nessa obra Amoedo cria, assim como em *Más Noticias*, um clima de curiosidade porque o observador não consegue saber o que a mulher observa pela janela, levando-o a se questionar: para quem essa mulher está olhando? O que ela espera ver do lado de fora?



Figura 5 – Rodolfo Amoedo. *Más Noticias*, 1895. Óleo sobre tela, 100 x 74 cm. MNBA. Rio de Janeiro. Fonte: Base Donato/MNBA.



Figura 6 – Rodolfo Amoedo. *Figura feminina de vermelho à janela*, s.d. Aquarela sobre papel – 29 x 23 cm MNBA – Rio de Janeiro. Fonte: Base Donato/MNBA.

Conclui-se que os retratos femininos, em sua maioria, quando identificados o local em que se situam, reproduzem o ambiente doméstico. Em contrapartida, os retratos de homens aparecem em um fundo liso ou em situações como trabalho ou lendo jornal. Outra questão foi a relação do enclausuramento com a diferença de gênero dos retratados. Mesmo que esse estado apareça em alguns retratos masculinos, como o exemplo do *Retrato do Gravador Augusto Girardet*, ele é percebido com maior força nos retratos femininos, pois as mulheres não precisam estar dedicadas a um fazer (leitura, trabalho), mas se concentram em sua própria subjetividade e pensamento. Talvez essa seja uma interpretação de Amoedo de como era a vida das mulheres brancas do século XIX, se utilizando disso em suas pinturas de retratos femininos para criar uma atmosfera envolvente, o que as deixa mais interessantes e intrigantes ao olhar do público do que as representações

masculinas. Além disso, nos retratos femininos há mais espaço para o artista trabalhar a subjetividade das figuras retratadas e a plasticidade da pintura.

**Débora Poncio Soares** é estudante da graduação em História da Arte na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), participante do projeto de pesquisa “Produção, circulação e recepção da arte entre Brasil e Europa (séculos XIX e XX)”, da prof.<sup>ª</sup> dr.<sup>ª</sup> Ana Maria Tavares Cavalcanti, com Bolsa de Iniciação Científica UFRJ.

## REFERÊNCIAS:

- COSTA, C. *A Imagem da Mulher: um estudo de arte brasileira*. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2002.
- FERREIRA, C. B. J. *et al.* A retratística e a família na arte brasileira, séculos XIX e XX. *19&20*, Rio de Janeiro, v. VIII, n. 2, jul./dez., 2013. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/obras/retratos\\_familia.htm](http://www.dezenovevinte.net/obras/retratos_familia.htm). Acesso em: 12 ago. 2020.
- FRIED, M. *Absorption and theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.
- MIGLIACCIO, L. Rodolfo Amoedo. O mestre, deveríamos acrescentar. *19&20*, Rio de Janeiro, v. II, n. 2, abr. 2007. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/artistas/ra\\_migliaccio.htm](http://www.dezenovevinte.net/artistas/ra_migliaccio.htm). Acesso em: 12 ago. 2020.
- KUSABA, A. C. (org.). Rodolpho Amoêdo, por Gonzaga Duque. *19&20*, Rio de Janeiro, v. III, n. 2, abr. 2008. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/artigos\\_imprensa/gd\\_ra.htm](http://www.dezenovevinte.net/artigos_imprensa/gd_ra.htm). Acesso em: 12 ago. 2020.

# ANTONIO BAPTISTA DA ROCHA: UM ARQUITETO BRASILEIRO NA ROMA OITOCENTISTA

*Paola Matheus dos Santos*

## RESUMO:

O aluno de arquitetura Antônio Baptista da Rocha foi o primeiro ganhador do Prêmio de Viagem criado pela Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) em 1845, estudando em Roma com Luigi Canina. Sua presença na historiografia, no entanto, é muito discreta.

O Museu D. João VI conserva três desenhos do arquiteto, enviados desde Roma, sendo um deles atribuído através desta pesquisa, nos quais o autor propõe uma restauração para o Templo da Fortuna Viril em Roma, tomando referências variadas, como Andrea Palladio. Este tipo de exercício de restauro estava presente no Curso de Arquitetura, como mostram os exercícios de restauro realizados por Grandjean de Montigny.

Assim, a pesquisa tem quatro objetivos principais: elaborar uma biografia e catálogo da obra do arquiteto; aprofundar na instituição do Prêmio de Viagem e sua importância na Academia; ampliar o conhecimento da Seção de Arquitetura através do estudo dos seus professores e alunos; e, finalmente, realizar uma aproximação aos exercícios de restauro no século XIX.

## PALAVRAS-CHAVE:

História da arte; arquitetura; arte brasileira; história do restauro; Academia Imperial de Belas Artes.

No Museu D. João VI (EBA-UFRJ), encontra-se uma proposta de restauro do Templo da Fortuna Viril ou de Portuno (Figura 1) enviada em 1848 pelo aluno de arquitetura Antonio Baptista da Rocha, que estudou em Roma com Luigi Canina por ser o primeiro arquiteto ganhador do Prêmio de Viagem, criado pela Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) em 1845. Embora seja uma figura importante para a História da Arte brasileira, não existem estudos monográficos<sup>1</sup>, do mesmo modo que há poucos estudos sobre a Seção de Arquitetura da Academia no século XIX.



Figura 1 – Antônio Baptista da Rocha. *Fachada do Templo de Fortuna Viril*, 1848. Nanquim e tinta ferrográfica/papel, 62,6 x 39,1cm, envio de pensionista. Museu D. João VI, EBA-UFRJ. Registro MDJVI 909.

<sup>1</sup> O arquiteto foi brevemente estudado por Rocha-Peixoto (2004), Dias (2005) e Pereira (2010).

Dessa forma, a pesquisa em curso tem quatro objetivos principais: elaborar uma biografia e catálogo da obra do arquiteto; aprofundar na instituição do Prêmio de Viagem e sua importância na Academia; contribuir ao conhecimento da Seção de Arquitetura através de seus professores e alunos; e, por fim, realizar uma aproximação aos exercícios de restauro no século XIX. Apresentamos aqui alguns dos resultados, focando especialmente no seu período de pensionato, trazendo duas obras inéditas do arquiteto e as instruções recebidas da Seção de Arquitetura, documento inédito que mostra as orientações e as preferências estéticas desta última.

O Prêmio de Viagem, criado em 1845, permitia ao aluno a possibilidade de aprimorar seus conhecimentos técnicos em Roma, estudando os grandes mestres e tendo contato com obras fundamentais para a História da Arte. Além disso, como afirma Sonia Gomes Pereira (2010, p. 618), os pensionistas não só se aperfeiçoavam com os exercícios de cópia, mas também seus envios auxiliavam nos estudos dos alunos na Academia, servindo de material didático.

O concurso para o Prêmio de Viagem de Rocha foi realizado no dia 23 de setembro de 1845. O arquiteto concorreu com João Maximiano Mafra e Paulo José Freire, de pintura histórica; Virginius Alves de Brito e Francisco Pereira Serpa, de paisagem; Antonio Antunes Teixeira e Francisco Elídio Pamphiro, de escultura (ATAS..., 23 set. 1845). Baptista da Rocha foi o único aluno da classe de arquitetura a concorrer, tendo trabalhado na mesa do professor de anatomia com o tema estabelecido por Montigny, o projeto de estabelecimento público de banhos em que deveriam ser empregadas duas linhas por palmo na planta e quatro na elevação. Rocha se destacou entre os seis alunos que participavam, sendo o primeiro a finalizar seu trabalho e vencendo o concurso, como mostram as palavras de Félix Émile Taunay, então diretor, que destacava “a superioridade da produção do estudante de arquitetura, sendo este o único que completou a execução do seu pensamento artístico, quando os outros apenas oferecem esboços mui poucos adiantados e com pouca possibilidade de serem melhorados depois” (ATAS..., 18 dez. 1845).

Em 14 de fevereiro de 1848 o Imperador Dom Pedro II aprovou a escolha da Academia e no dia 22 de março Antonio Baptista da Rocha partiria do Rio de Janeiro na corveta de guerra francesa *La Somme*, chegando à Itália no dia 2 de junho. O pensionista deveria se apresentar em Roma levando consigo duas cartas de introdução da Academia: uma destinada ao ministro em Roma e outra ao ministro brasileiro em Paris (ATAS..., 14 fev. 1846).

Ao vencer o concurso do Prêmio de Viagem, o pensionista deveria, logo em seguida, receber as instruções que orientariam sua estadia na Europa. Grandjean de Montigny, professor de Arquitetura, entregou a Antonio Baptista da Rocha essas instruções, segundo as quais o pensionista deveria enviar no fim do primeiro ano alguns desenhos de fragmentos antigos copiados dos originais, iniciando seus estudos na capital italiana e, em seguida, rumando para vilas vizinhas. Ao fim do segundo ano, o aluno enviaria uma composição própria seguindo as orientações da AIBA, baseadas em obras clássicas, que, como destaca Pereira (2010, p. 628), eram a base do sistema acadêmico de ensino, pois a instituição cumpria uma “...observação cuidadosa da tradição, isto é, admiração pelos mestres antigos, tentando aprender com eles as escolhas formais na construção da beleza”. Por fim, no terceiro ano, o pensionista deveria percorrer a Itália e efetuar sua volta ao Rio de Janeiro pela França. Além disso, o aluno teria que enviar seus estudos a tempo de chegarem ao Brasil para serem expostos nas Exposições Gerais.

Assim, o pensionista permaneceria no exterior por três anos, aprimorando sua técnica e melhorando os estudos de arquitetura. Porém, esse limite de tempo não era suficiente aos olhos do diretor Félix Émile Taunay, como manifesta na sessão pública de 19 de janeiro de 1849. Segundo ele, “os pensionistas de volta não merecem toda confiança, que muito lhes falta para serem mestres” (ATAS..., 19 jan. 1849), uma vez que em outras nações a prática demandava um prazo maior. Taunay demonstra, em seu discurso, o grande desejo de que o governo aumentasse as pensões dos alunos viajantes. O professor e mentor de Baptista da Rocha em Roma, Luigi Canina (1795-1856), grande arquiteto italiano e membro honorário da AIBA, expressa por carta seu descontentamento por tão pouco tempo destinado aos estudos de seu aprendiz, e, no dia 31 de maio de 1848, escreve ao diretor Taunay: “O sr. Rocha continua o seu estudo dos monumentos de Roma, e em breve mandará algum novo ensaio, a restauração do templo da Fortuna Viril. Muito útil seria que lhe fosse concedido mais um ou dous annos da sua pensão. Sabe (Taunay) perfeitamente que taes trabalhos exigem bastante tempo...” (ibid.).

O próprio Antonio Baptista da Rocha escreve à Academia em 23 de agosto de 1848 dizendo (ibid.):

Immensamente me pesa estar exaurido o tempo que me marca a lei para meus estudos, pois me é forçoso deixar, por assim dizer, em meia estrada á

aplicação da theoria á pratica. Este tempo de lei, a necessidade fará um dia conhecer o quanto é limitado, e, quando assim aconteça, outros gosarão do beneficio, mais felises do que nós, primeiros pensionistas.

Em seus três anos de pensionato, Antonio Baptista da Rocha fez os envios obrigatórios e em 8 de março de 1847 chegavam à AIBA os primeiros, identificados em *Noticia do Palácio*<sup>2</sup> como “Capitel com baze e entablamento corinthio”. No segundo ano fez o envio de quatro desenhos apresentando o estudo de restauração do Templo da Fortuna Viril em Roma. A partir desta notícia, conseguimos identificar três dos quatro desenhos enviados, estando dois deles catalogados como anônimos. Esses desenhos inéditos, enviados pelo arquiteto em 1848, apresentam uma vista lateral do templo (Figura 2), como também uma vista panorâmica (Figura 3) do entorno do templo exibindo a restauração do Fórum Boário.



Figura 2 – Antônio Baptista da Rocha.

*Templo de Fortuna Viril em Roma (vista lateral)*, 1848. Nanquim e sépia/papel, 55,5 x 69,5 cm, envio de pensionista. Museu D. João VI, EBA-UFRJ. Registro MDJVI 932.

<sup>2</sup> NOTÍCIA do Palácio da Academia Imperial das Bellas Artes do Rio de Janeiro, e da exposição de 1859. Rio de Janeiro: Typ. Imparcial, 1859.





Figura 3 – Antônio Baptista da Rocha.

*Detalhe do Templo de Fortuna Viril em Roma, 1848. Nanquim e aquarela/papel, 47,7 x 68,6 cm, envio de pensionista.*

Museu D. João VI, EBA/UFRJ-EBA-UFRJ. Registro MDJVI 935.

Nos desenhos é clara a referência à obra de Andrea Palladio (Figura 4). Palladio foi um importante e influente arquiteto italiano renascentista e sua obra mais notável é o tratado *Os Quatro Livros de Arquitetura*, dividido em quatro volumes e publicado em 1570.

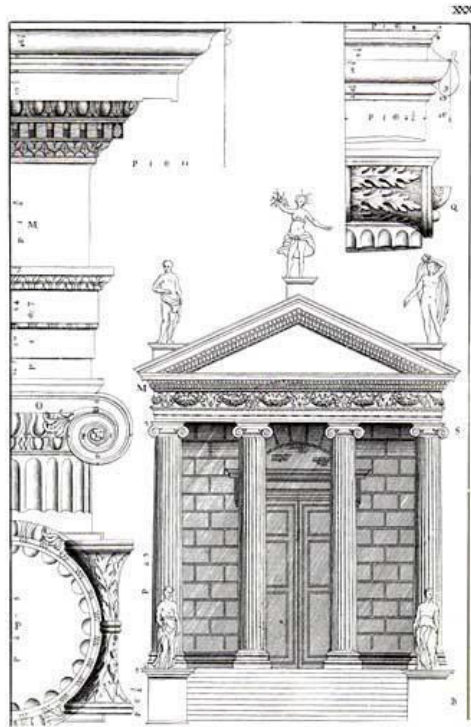


Figura 4 – Andrea Palladio.

*O Templo da Fortuna Viril.* Fonte: Isaac Ware. *The Four Books of Andrea Palladio's Architecture*, London, 1738.

Ambos os mestres do artista possuem estudos que, por suas características, parecem ser baseados na obra de Palladio. No acervo do Museu D. João VI, encontramos a proposta de restauração do Templo de Júpiter Stator de Grandjean de Montigny (1776 - 1850), mestre de Baptista na AIBA. Assim como Montigny, o mestre de Baptista da Rocha em Roma, Luigi Canina, também elaborou uma proposta de restauro do Templo de Júpiter Stator, possivelmente com base no tratado de Palladio. Assim, a predileção de Antonio Baptista da Rocha por Palladio pode ser vista como uma influência direta de seus mestres e como uma amostra das preferências do ensino acadêmico, mostrando também como era comum o exercício de restauração. O templo da Fortuna Viril foi objeto de outras propostas de restauração e múltiplas representações, como a realizada pelo arquiteto italiano Giovanni Battista Piranesi de 1758 (figura 5), quando o templo estava dedicado a S. Maria Egiziaca e usado como igreja católica.



Figura 5 - Giovanni Battista Piranesi. *O chamado Templo da Fortuna Virilis (agora Igreja de S. Maria Egiziaca) (Vista do Templo da Fortuna Viril)*. 1758. The Elisha Whittlelseay Collection/ The Metropolitan Museum of Art. Reg. 56.645.2.

É perceptível que a Academia priorizava o gosto clássico, como se destaca no trecho das instruções do pensionista: “...sem entrar em contes- tações inúteis ou prejudiciais com os partidistas de tais e tais arquiteturas, continuará a considerar esses pretendidos systemas arquitetônicos ou como meros ensaios primitivos do gênio humano, ou como leviações da arte.” Também é importante a compreensão de que o exercício de restauração exigia, além do conhecimento da tradição clássica, a imaginação de seu criador no ofício do restauro. Ao compararmos o templo original e os desenhos de Baptista, podemos perceber o uso da imaginação do arquiteto, marcando sua individualidade e personalidade, a partir das mudanças efetuadas por ele em seu projeto de restauração. Podemos também comparar os desenhos de Baptista com o de Palladio, que apresenta um friso corrido de puttis, bucrânios e grinaldas; já Antonio Baptista cria uma linguagem bem mais eclética, introduzindo figuras semelhantes a anjos nos acrotérios, embora também apresente grinaldas sem frutas, bucrânios e puttis na mesma sintonia do Palladio (figuras 6 e 7).



Figura 6 - Antônio Baptista da Rocha.  
*Detalhe do Templo de Fortuna Viril em Roma em 1848.*  
Museu D. João VI, EBA/UFRJ, Registro MDJVI 935.



Figura 7 - Antônio Baptista da Rocha.  
*Detalhe da proposta de restauro do Templo de Fortuna Viril em Roma, 1848.*  
Museu D. João VI, EBA/UFRJ. Registro MDJVI 935.

Muitas são as perguntas que precisam ser respondidas a partir deste material excepcional conservado no Museu D. João VI, mas nesse ponto inicial a figura de Antonio Baptista da Rocha já se mostra relevante para o entendimento da arquitetura oitocentista, assim como dos procedimentos acadêmicos e do ensino artístico, além de suas relações com o cenário artístico internacional.

**Paola Matheus dos Santos**, graduanda em História da Arte pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Aluna de iniciação científica. Orientação prof. dr. Alberto Chillón.

## REFERÊNCIAS:

ATAS do diretor, 14 fev. 1846. Arquivo Histórico, EBA/UFRJ.

ATAS do diretor, 19 de janeiro de 1849. Arquivo Histórico, EBA/UFRJ.

AVULSO n. 5704, 21 mar. 1846. Arquivo Histórico, EBA/UFRJ.

CAVALCANTI, A. M. T. Os Prêmios de Viagem da Academia em Pintura. In: PEREIRA, S. G. (org.). *185 anos da Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001/2002. p. 69-92.

CHILLÓN, A. M. *A escultura e seu ofício no Brasil do Segundo Reinado (1840-1889)*. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

DIAS, E. C. *Félix-Émile Taunay: Cidade e Natureza no Brasil*. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2005.

FERNANDES, C. V. N. *Os caminhos da arte*. O ensino artístico na Academia Imperial das Belas Artes – 1850/1890. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.

PEREIRA, S. G. *Arte, ensino e academia: estudos e ensaios sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Mauad: Faperj, 2016.

PEREIRA, S. G. A tradição artística e os envios dos pensionistas da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro. In: VALLE, A.; DAZZI, C. (org.). *Oitocentos. Arte Brasileira do Império à Primeira República*. Rio de Janeiro: EDUR- UFRRJ: DezenoveVinte, 2010.

NOTÍCIA do Palácio da Academia Imperial das Bellas Artes do Rio de Janeiro, e da exposição de 1859. Rio de Janeiro: Typ. Imparcial, 1859.

ROCHA-PEIXOTO, G. *Arquitetos do Brasil imperial: a obra arquitetônica dos primeiros alunos da Academia Imperial de Belas Artes*. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

# ADRIANA BILLINI: ALUNA E PROFESSORA PRECURSORA NA ACADEMIA SAN ALEJANDRO

*Ariadny Lorrainy da Silva*

## RESUMO:

Adriana Billini Gantreau (1865-1946), pintora de origem dominicana, residiu boa parte de sua vida em Cuba. Realizou e concluiu seus estudos em pintura e desenho na Academia San Alejandro, após sua abertura para o ensino das mulheres. A artista possui grande notoriedade por ser considerada a primeira mulher a concluir os estudos e posteriormente se tornar docente da Academia. É a autora da obra *La cocinera cubana*, de 1885, que está no Museu Nacional de Belas Artes de Havana. Foi reconhecida pela sociedade e pelo governo cubano de sua época, por sua contribuição ao método de ensino de desenho e pelas suas produções artísticas, sendo de extrema importância na abertura tanto do ensino quanto do caminho artístico para outras mulheres artistas, principalmente dentro da Academia de San Alejandro e na sociedade cubana, durante o final do século XIX e na primeira metade do século XX. Deixou um legado, que não é tão divulgado e disseminado, existindo a necessidade de um resgate dessa personagem tão importante dentro da História da Arte.

## PALAVRAS-CHAVE:

Adriana Billini; Academia de San Alejandro; arte cubana; Cuba.

Adriana Billini Gantreau (1865-1946), pintora de origem dominicana, residiu boa parte de sua vida em Cuba. Realizou e concluiu seus estudos em pintura e desenho na Academia San Alejandro, após sua abertura para o ensino das mulheres. A artista possui grande notoriedade por ser considerada a primeira mulher a concluir os estudos e posteriormente se tornar docente da Academia, além de ter sido reconhecida pela sociedade e pelo governo cubano de sua época, devido à sua contribuição ao método de ensino de desenho e por suas produções artísticas.

A Academia de San Alejandro foi fundada em 1818 e, desde sua abertura, ofertou ensino gratuito. Essa instituição, em um primeiro momento, esteve ligada à Sociedad Económica de Amigos del País e foi criada com o intuito do reconhecimento das artes e ofícios. Sendo assim, seus fundadores focaram nos ensinamentos das artes “úteis” para os cubanos. A partir de 1863, passou a ser administrada pelo Estado e, após ser incorporada pelo Governo, teve seu ensino direcionado para as “belas artes”, de modo semelhante ao que ocorria nas academias europeias, que lhe serviram como modelo. Pogolotti (2007, p. 35) ressalta que a Academia foi responsável por introduzir em Cuba fórmulas trazidas da Europa e também trouxe gravadores interessados em observar a paisagem e os costumes da ilha. A partir de 1880, em um processo similar ao que ocorria no Brasil, com os prêmios de viagem, as instituições de ensino de arte europeias se tornaram destino dos alunos cubanos como forma de complementação de seus estudos.

Em 1878, Miguel Melero Rodríguez (1836-1907)<sup>1</sup> assumiu a direção da Academia de San Alejandro: foi o primeiro diretor cubano da institui-

---

**1** Miguel Melero Rodríguez (1836-1907) foi um pintor e escultor cubano de grande destaque. Estudou pintura e desenho no Liceo de La Habana e na Academia de Bellas Artes de San Alejandro, onde teve aulas com os franceses Leclerc e Mialhe e o italiano Morelli e obteve sua titulação em 1858. Também foi estudar na Espanha e recebeu aulas do professor Francisco Domingos, na Academia de San Fernando de Madrid. Dominava seu labor com perfeição, fazendo com que fosse reconhecido pelo seu talento artístico dentro da sociedade cubana e ganhasse diversos prêmios e menções. Foi nomeado diretor da Academia de San Alejandro, em 1878, na qual realizou algumas mudanças e inovações, sendo considerado como um revolucionário. Pois, até mesmo a Academia de Paris, abriu-se para o ensino oficial de arte para mulheres, somente dez anos mais tarde. Além da direção, era docente na cadeira de colorido e exercia concomitantemente sua carreira artística, de modo que realizou diversas obras de distintas temáticas (GODOY, 2016, p. 48).



ção<sup>2</sup>. Rodríguez permaneceu no cargo por quase 30 anos, até seu falecimento em 1907, e influenciou diversos pintores de diferentes gerações. Durante sua gestão, foram instaurados os estudos do romantismo e do realismo, movimentos dos quais ele era simpatizante. Ademais, ele foi o responsável pela abertura da instituição ao ingresso de mulheres, 60 anos após a sua fundação, acontecimento que se configurou em um marco ao possibilitar o futuro surgimento de várias artistas no âmbito acadêmico, como também a notoriedade de algumas delas ao longo do século XX.

Mesmo com essa conquista, as classes eram divididas para as “senhoras” e para os “senhores”. De acordo com Cabrera (2009), as alunas ainda por muito tempo não puderam frequentar algumas disciplinas, como a de modelo vivo, cujo acesso era vedado às mulheres. Tais regras perduraram por muito tempo depois do falecimento de Rodríguez. Ainda segundo a autora, a primeira mulher matriculada na Academia de San Alejandro data do “registro de matrícula” do curso de 1879-1880, sendo a aluna Marta Valdés, que abriu caminho juntamente a Melero, para que outras mulheres adentrassem na instituição<sup>3</sup>.

Em sua maioria, os docentes da instituição mantiveram contato ao longo de sua carreira artística com a Europa e apresentaram influências da tradição artística italiana e francesa. Porém, identificavam-se de forma mais direta com artistas espanhóis, com os quais muitos construíram laços de amizade. Godoy (2016, p. 22) destaca a atuação de alguns dos professores da Academia nas primeiras décadas do século XX, dentre os quais a artista e então docente Adriana Billini Gantreau. Entretanto, quando pesquisamos a produção bibliográfica sobre Adriana Billini e outros artistas/docentes homens atuantes no ambiente artístico cubano do período, constatamos que há uma escassez de fontes sobre a artista, enquanto os artistas do sexo masculino já foram alvo de diferentes pesquisas e publicações sobre suas vidas e obras.

---

**2** Segundo Cabrera (2009), até Melero ser nomeado como diretor, a Academia teve majoritariamente diretores europeus, em grande maioria, franceses, salvo os casos do italiano Hércules Morelli e do espanhol Augusto Ferrán. Sendo Francisco Cisneros salvadorenho, o único diretor antecessor a Melero que não fora europeu.

**3** Nesse mesmo ano, foram admitidas na Academia mais duas mulheres, María Luisa Cacho Negrete e Elisa Visino Rolthal.

Adriana Billini nasceu na República Dominicana e mudou-se ainda criança com sua família, para Cuba. Adotou nacionalidade cubana e residiu na ilha pelo restante de sua vida. Realizou seus estudos de pintura e desenho na Academia de San Alejandro, no curso de 1881-1882, sob a tutela do docente e artista Valentín Sanz Carta<sup>4</sup>.

Durante seus estudos na Academia de San Alejandro, Adriana Billini realizou retratos, pinturas com temas religiosos e passou a se destacar e ganhar notoriedade, com suas interpretações das temáticas cubanas. Sua obra *La cocinera cubana* (Figura 1), de 1885, data de seu período como estudante. Esse quadro está presente no acervo do Museu Nacional de Belas Artes de Havana, no edifício de *Arte Cubano*, na coleção *Cambio de Siglo* (1894-1927).

É uma obra que demonstra essa inclinação para as temáticas cubanas, onde a artista retrata uma personagem que, pelo título da obra pode-se deduzir, é a cozinheira. Ela está acompanhada por uma cesta cheia de alimentos que são utilizados na culinária cubana. Uma faca à mesa, que possivelmente servirá de suporte para seus cortes. Podemos também dar destaque ao pescado, sendo Cuba uma ilha, os peixes e frutos do mar são suas principais fontes proteicas. A jovem não possui tom de pele claro, o que nos pode levar a acreditar que ela é *criolla*. Carrega alguns adornos, que não são exacerbados ou luxuosos, diferindo dos que eram utilizados pela elite cubana da época. Desse modo, Adriana Billini compõe uma cena cujo principal personagem é a trabalhadora doméstica, retratada no ambiente da cozinha.

Esta é, portanto, uma cena *costumbrista*<sup>5</sup>, um referencial a *cubanía* no final do século XIX, em que os personagens que fazem parte do povo, que estavam à margem da sociedade, ainda eram retratados de uma maneira

---

**4** Valentín Sanz Carta (1849-1898) nasceu nas Ilhas Canárias e realizou sua formação na Academia de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, entre os anos de 1863 a 1867. Complementou seus estudos na Escuela Superior de Pintura de Madrid, no curso de 1875-1876, cidade na qual residiu até se mudar para o Caribe, em 1882. Em 1886, assumiu a cadeira de Paisagem, na Academia de San Alejandro, criada em 1860. A disciplina teve professores itinerantes até a sua chegada. Valentín Sanz Carta trouxe inovação à disciplina e à forma de ensino, ao realizar três vezes por semana excursões ao campo, fazendo com que o estudo de paisagem ocorresse ao ar livre, por meio do contato direto com a natureza.

**5** O *Costumbrismo* foi uma manifestação literária e artística de destaque na Espanha e na América Latina, principalmente nos países hispano-americanos, na qual se expressavam os modos de vida, os costumes e a psicologia social desses locais.

idealizada nas pinturas. Os *guajiros*, os *criollos*, os mestiços, os negros geralmente estavam em uma ambientação da natureza ou de um espaço fechado, calmo, sensual, que recordava uma visão tranquila, sendo distante de suas verdadeiras realidades. Assim, a cozinheira é retratada nesse espaço apertado, porém organizado e calmo, sendo distinto da realidade de uma *mise en place* a todo vapor.

Segundo Cabrera (2009), Adriana Billini foi uma aluna com qualificações destacáveis e conquistou alguns prêmios, constando na sua certificação de conclusão de estudos, emitida pelo secretário da Academia, que data do curso de 1893-1894, sendo ela considerada a primeira mulher registrada oficialmente como graduada<sup>6</sup>.



Figura 1 – Adriana Billini, *La cocinera cubana*, 1885, óleo sobre tela, 77 x 101 cm.

---

<sup>6</sup> Cabrera (2009) ressalta que Elisa Visino Rolthal pediu a certificação de conclusão de curso na instituição, em 9 de agosto de 1886. No entanto, a primeira certificação, assim como os registros oficiais, foi a de Adriana Billini Gatreau (1865-1946), sendo ela considerada oficialmente a primeira mulher graduada pela Academia de San Alejandro.

Alguns anos após concluir seus estudos, em 1899, Adriana Billini fundou em Havana a Academia de desenho e pintura El Salvador, passando a ter notoriedade no ensino privado das artes plásticas na cidade. Voltada para a pedagogia e a docência, a artista criou um método próprio para o ensino de desenho com 24 lições, o qual, a partir de 1901, tentou disseminar aos professores das escolas públicas por meio de cursos e palestras. Cabrera (2009) afirma que a artista obteve bons resultados e reconhecimento, seu método foi utilizado em outros locais de ensino, e em 1905 na Escuela Normal de Verano, que era voltada para a formação de professores.

Devido a sua notoriedade como artista e também a sua iniciativa pedagógica, Adriana Billini foi convocada pelo governo cubano a fazer parte de um grupo de professores cubanos convidados a lecionar na Universidade de Harvard, nos Estados Unidos. Em 1907, a artista passou então a fazer parte do corpo docente da Academia de San Alejandro, onde assumiu a cadeira de Desenho Elemental, sendo também a primeira mulher a ocupar tal posto dentro da instituição. Também foi professora titular e membro fundador do Club Cubano de Bellas Artes<sup>7</sup> e participou de sua junta diretora.

Sendo assim, a artista Adriana Billini foi de extrema importância na abertura tanto do ensino quanto do caminho artístico para outras mulheres artistas, principalmente dentro da Academia de San Alejandro e na sociedade cubana, durante o final do século XIX e na primeira metade do século XX. Deixou um legado, que não é tão divulgado e disseminado, existindo a necessidade de um resgate dessa personagem tão importante dentro da História da Arte cubana.

---

**7** O Club de Bellas Artes surgiu em 1923, instituição de caráter privado que existiu até 1930, ano em que ocorreu a fusão com a Asociación de Pintores y Escultores. Ambas possuíam objetivos similares, no entanto existia uma diferença, que se dava no campo ideológico. Os discursos dos membros do Club, segundo Godoy (2016) “[...] tenían mucho que ver con los planteamientos que se comenzaban a hacer en el ámbito intelectual habanero, en relación con la necesidad de defender los valores de la nación cubana [...]” (p.131). Desse modo, o Club era voltado para aspectos mais nacionais, por meio de personalidades que representavam valores da cultura cubana, como também pela busca de símbolos que estavam atrelados a busca da cubania. Com o processo de fusão das duas instituições, passou-se a adotar a nomenclatura de Círculo de Bellas Artes, ao qual foram vinculadas as ideias modernas da intelectualidade jovem de Cuba e os diversos aspectos da vida social e política.

**Ariadny Lorrainy da Silva** é bacharela em História da Arte pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA-UFRJ). Graduada em Turismo (licenciatura) pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFR-RJ), na modalidade EaD. Suas investigações atuais se concentram no campo da Arte Moderna na América Latina, com foco na relação entre Brasil e Cuba.

## REFERÊNCIAS:

- BILLINI, A. *La cocinera cubana*, 1885, La Habana, Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba. Disponível em: <http://www.bellasartes.co.cu/obra/adriana-billini-la-cocinera-cubana>. Acesso em: 15. jul. 2020.
- CABRERA, H. P. Un derecho conquistado: aprender a pintar. *OPUS Habana*, Oficina del Historiador de la Ciudad. Havana, mar. 2009. Disponível em: <http://www.opushabana.cu/index.php/articulos/1542-.html>. Acesso em: 15 jul. 2020.
- GODOY, L. L. *Del arte en Cuba: Enseñanza y divulgación de las artes visuales entre 1900 y 1930*. La Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas, 2016.
- MARTEL, O. B. Valentín Sanz Carta, etapa cubana 1882-1898. *Cuadernos del Ateneo*, n. 4, p. 13-14, 1998.
- POGOLOTTI, G. *Experiencia de la crítica*. 2. ed. La Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas, 2007.
- SALORT, R. C. La mirada de una isla despierta: dos siglos de arte y enseñanza en Cuba. *Bordón*, Revista de pedagogía, v. 62, n. 2, p. 93-106, 2010.
- SILVA, A. L. *A Semana de Arte Moderna de 1922 e a Exposición de Arte Nuevo de 1927: contexto histórico e social da arte moderna no Brasil e em Cuba*. 2019. 70 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História da Arte) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.
- TARQUIS, P. Valentín Sanz, paisajista de Santa Cruz de Tenerife en el XIX. *Revista de Historia Canaria*, n. 165, p. 6-38, 1970.

# “BAJO LA SOMBRA DE LOS ÁRBOLES”: TOMASA LINARES GARZÓN Y LAS LECCIONES DE PINTURA AL AIRE LIBRE EN LA ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE CÓRDOBA (ARGENTINA)

*Ana Luisa Bondone*

*Clementina Zablosky*

## RESUMEN:

Tomasa Linares Garzón (1895-1968) fue alumna de la Academia Provincial de Bellas Artes de Córdoba creada por Emilio Caraffa en 1896 como “Escuela de Pintura, copia del natural”. Las pinturas y dibujos de pequeño formato de Tomasa, preservados en una colección particular de Córdoba, constituyen un hallazgo reciente y relevante para la historia del arte cordobesa, en tanto permiten identificar las lecciones que recibió en la academia durante su proceso de formación entre 1916 y 1926. Las clases incluyeron un método inédito en la enseñanza local, “la copia del natural”, y una cátedra nueva, “Paisaje”, instituida en 1914. Esta asignatura, que desde sus inicios y hasta 1923, estuvo a cargo del pintor andaluz Ricardo López Cabrera (1864-1950), fue posteriormente dictada por el artista italiano radicado en Córdoba, Carlos Camilloni (1882-1950). Ambos profesores impulsaron la representación de la naturaleza local como tema, “las sierras”, e incorporaron “la tendencia airelibrista”. La enseñanza de la pintura al aire libre constituyó una innovación que introdujeron estos maestros a partir de las experiencias modernas del *airelibrismo* en España y de los *macchiaioli*

en Italia. La/os estudiantes cursaban también Perspectiva Oblicua, Dibujo decorativo, Naturaleza Muerta, Dibujo, Croquis, Anatomía e Historia del Arte, para completar el plan de estudios. La mayoría de las pinturas que realizó Tomasa, como alumna de la academia, fueron paisajes. Un género emergente a fines del siglo XIX y principios del XX en Córdoba, que, frente a la pintura religiosa o el retrato, posibilitaba a los artistas incursionar en tratamientos pictóricos más experimentales y directos de la forma y el color. Los óleos de la señorita Linares Garzón mostraban temáticas urbanas, como el jardín y el parque, así como imágenes rurales y serranas. Entre las primeras, encontramos imágenes del Parque Sarmiento, diseñado por el urbanista francés Carlos Thays (1849-1934), donde el/los maestro/s y la/os alumna/os concurrían para ejercitar la pintura al aire libre bajo la sombra de los árboles. Una práctica que tuvo resonancia en la vida social de la ciudad, como lo mostraba la prensa escrita local. Los trabajos de Tomasa estaban elaborados a partir de la pintura *alla prima*, es decir, de primera intención, sin veladuras y sin retoques posteriores. A través de sus paisajes y su efecto inacabado percibimos la modernidad en la educación artística de las primeras décadas del siglo XX en Córdoba.

#### PALABRAS CLAVE:

Academia; Pintura al aire libre; Paisaje; Mujer artista; Córdoba.

I.

El presente trabajo se enmarca en un proyecto más amplio que estudia la producción y la trayectoria de diferentes artistas en Córdoba, Argentina.<sup>1</sup> La investigación trata de abordar pequeñas historias de estos actores culturales en sus acciones y trayectorias públicas y privadas, “microhistorias” que habilitan un “análisis producto de una documentación limitada, ligada a un individuo de otro modo ignorado” (GINZBURG, 1994, 28). En este caso,

---

**1** Proyecto “Fragmentos para una Historia de las Artes en Córdoba. Parte 5. Trayectorias de artistas y escuelas” dirigido por el Dr. Marcelo Nusenovitch y la Mgter. Clementina Zablosky. Radicado en el Centro de Producción e Investigación en Artes de la Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba (CePIA, FA, UNC), con financiamiento de la Secretaría de Ciencia y Tecnología (SeCyT, UNC).

se aborda la biografía y la producción de Tomasa Linares Garzón (1895-1968), una estudiante de artes, mujer, en la primera mitad del siglo XX.

Tomasa fue alumna de la Academia Provincial de Bellas Artes de Córdoba fundada por el pintor Emilio Caraffa (1862-1939) en 1896 como “Escuela de Pintura, copia del natural”, una institución que fue creada para la educación de señoritas. Si bien al año siguiente de su fundación se permitió el ingreso de varones (BONDONE, 2007, p. 129), la mayor parte del alumnado que asistió durante las primeras décadas fueron mujeres. Por entonces, la enseñanza artística era considerada una actividad apropiada para las jóvenes quienes, por su condición femenina, poseían la cualidad “natural” de la sensibilidad (NUSENOVICH, 2015, p. 417).

Como objetivo, el presente trabajo busca visibilizar la producción pictórica de una mujer artista en el contexto social y cultural de las primeras décadas del siglo XX en Córdoba, Argentina. Particularmente, se propone describir y analizar la pintura paisajística de la artista en el contexto de los años de formación en la Academia Provincial de Bellas Artes de Córdoba, Argentina.

Hasta esta investigación Tomasa Linares Garzón fue una pintora desconocida que no contaba con reseñas sobre su vida y obra. Para dar cuenta de la figura y la trayectoria se elaboró una primera biografía documentada de la artista, basada en la búsqueda de información en el Archivo Eclesiástico del Arzobispado de Córdoba y en el Archivo de la Escuela Superior de Bellas Artes (ESBA). Esta última permitió reconstruir, parcialmente, su itinerario dentro de la Institución: período que estuvo dentro de la Institución; asignaturas que cursó, maestros que tuvo y compañera/os con la/os que compartió las aulas. Se realizó el registro fotográfico y la sistematización de toda la obra que dieron lugar a la confección de un inventario. Se reconstruyó su paleta y se analizó a través de la pintura de pequeños paisajes las posibles lecciones de pintura al aire libre. Tras ello se realizó la exposición: “Tomasa. Dibujos y Pinturas de Tomasa Linares Garzón (1895-1968)” en la ciudad de Córdoba, desde el 11 de abril al 31 de mayo de 2019 (BONDONE y ZABLOSKY, 2019, p. 1-11).

Desde la perspectiva de la historia social del arte, se abordó el estudio de su producción pictórica y dibujística a partir de la interpretación del “estilo”, entendido como “un material de estudio apropiado” que permite analizar no sólo cuestiones formales de las obras sino también identificar



“hábitos visuales”, que se forman en la experiencia de la cultura y la vida cotidiana de ese momento (BAXANDALL, 2000, p. 13).

El conjunto de pinturas y dibujos de pequeño formato de la señorita Linares Garzón, preservado en una colección particular de Córdoba (Julio Zelarayán), constituyen hoy un hallazgo reciente y relevante para el estudio de la historia del arte y la cultura cordobesa. A partir del análisis de sus obras, la mayoría de ellas ejecutadas como parte del proceso de formación en la academia de pintura, se intenta, por un lado, reconstruir los temas y los métodos de la enseñanza artística en relación a los maestros y al plan de la institución, por ejemplo, la práctica del paisaje, el estudio de la figura humana o del retrato, como géneros. Por otro lado, se propone analizar la experiencia estética, particularmente, de las mujeres a principios del siglo pasado, en relación al campo específico del arte atendiendo a cuestiones generacionales y de género (vínculos con compañero/as y otro/as artistas), a la promoción, la crítica (viajes de formación, exposiciones, premios); así como en relación a otros aspectos de la cultura y la vida cotidiana del pasado cordobés que emergen de las imágenes de sus dibujos y bocetos, como la moda femenina, el desnudo masculino y las representaciones de cuerpo contemporáneas, entre otras.

## II.

En esta oportunidad sólo se analizan los paisajes de Tomasa en tanto testimonios visuales que permiten identificar las lecciones de pintura que recibió en la academia durante su proceso de formación entre 1916 y 1926. Estas clases incluyeron un método inédito en la enseñanza local, “la copia del natural”, y una cátedra nueva, “Paisaje”, instituida en 1914. Esta asignatura, que desde sus inicios y hasta 1923, estuvo a cargo del pintor andaluz Ricardo López Cabrera (1864-1950), fue posteriormente dictada por el artista italiano radicado en Córdoba, Carlos Camilloni (1882-1950). Ambos profesores impulsaron la representación de la naturaleza local como tema, “las sierras”, e incorporaron “la tendencia airelibrista” (BONDONE, 2017, p. 12 y 78). La enseñanza de la pintura al aire libre constituyó una innovación que introdujeron estos maestros a partir de las experiencias modernas del *airelibrismo* en España y de los *macchiaioli* en Italia. Además de “Paisaje”, la/os estudiantes cursaban Perspectiva Oblicua, Dibujo, Croquis, Dibujo

decorativo, Naturaleza Muerta, Anatomía, Historia del Arte, para completar el plan de estudios de ese momento.

La mayoría de las pinturas que realizó Tomasa representan paisajes. Un género emergente a fines del siglo XIX y principios del XX en Córdoba, que, frente a la pintura religiosa o el retrato, posibilitaba a los artistas incursionar en tratamientos pictóricos más experimentales y directos de la forma y el color (ZABLOSKY, 2009, p. 195).

Los óleos de la señorita Linares Garzón comprendían temáticas urbanas, como el jardín y el parque, así como imágenes rurales y serranas. Entre las primeras, encontramos representaciones del Parque Sarmiento, diseñado por el urbanista francés Carlos Thays (1849-1934) en la zona de la Nueva Córdoba, donde el/los maestro/s y la/os alumna/os concurrían para ejercitar la pintura al aire libre (Figura 3) Una práctica educativa que, tal como lo publicaba la prensa escrita local (Figuras 1 y 2), tuvo resonancia en la vida social de la ciudad (BONDONE, 2006, p. 181).



Figura 1 – Antonio Novello. Maestro Camilloni y alumnas de la academia provincial en el Parque Sarmiento. Fotografía. Fuente: *La Voz del Interior*, 1924.



Figura 2 – Antonio Novello. Práctica de la pintura al aire libre en la clase de Paisaje. Fotografía.  
Fuente: *La Voz del Interior*, 1924.

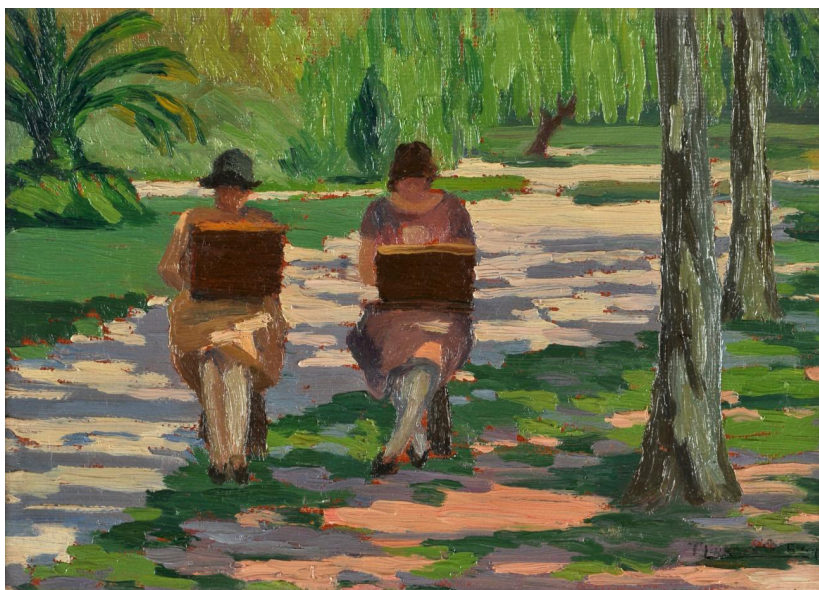


Figura 3 – Tomasa Linares Garzón. S/t, s/d. Óleo sobre cartón, 16 x 20 cm.  
Práctica de pintura al aire libre. Representación de sus compañeras pintando en el Parque Sarmiento.  
Colección Zelarayán. Córdoba, Argentina.

Los trabajos de Tomasa estaban elaborados a partir de la pintura *alla prima*, es decir, de primera intención, sin veladuras y sin retoques posteriores. Los soportes estaban pintados con una base cálida (tierra de siena tostada) que se dejaba ver como parte de la obra, integrada en la pintura. Asimismo, se puede apreciar una resolución de la materia con empastes, donde se destacan la carga en los toques de luz y un espesor menor en las sombras, de las cuales había eliminado el tinte negro. La pincelada era expresiva e intencionalmente evidente.

Nuestra estudiante configuraba el espacio por pantallas, minimizando el uso de la perspectiva lineal y resaltando el protagonismo de los valores. Los matices y la pureza del color respondían a las demandas que cada motivo ofrecía. Tomasa, a veces, utilizaba las claves baja o alta en contraste (figura 4), y otras veces, planteaba una paleta de clave media dominante cuando pintaba bajo la sombra de los árboles (Figura 5).



Figura 4 – Tomasa Linares Garzón. S/t, s/d. Óleo sobre cartón, 18 x 22 cm.  
Colección Zelarayán. Córdoba, Argentina.

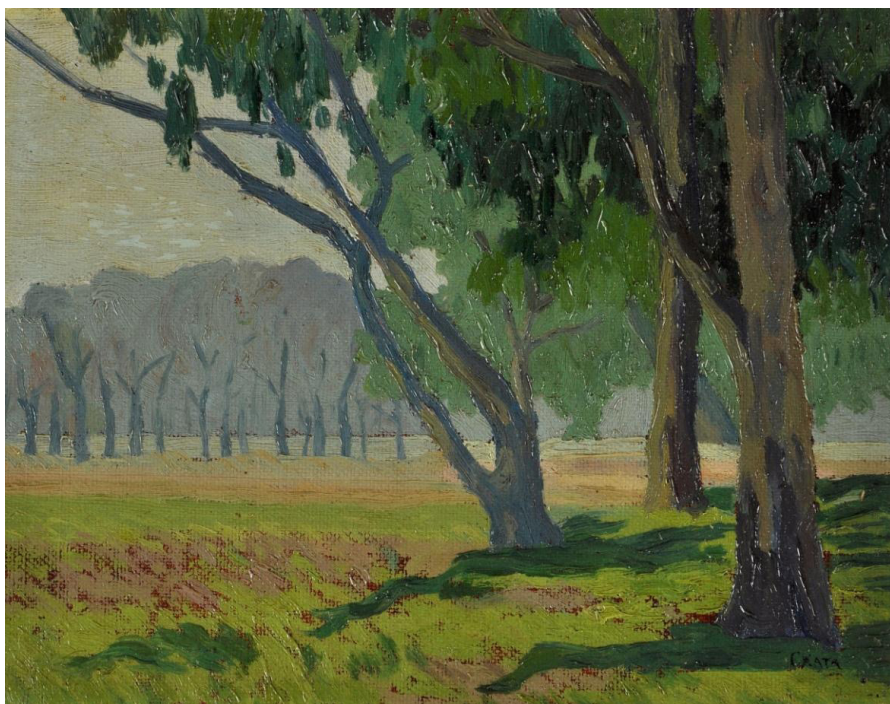


Figura 5 – Tomasa Linares Garzón. S/t, s/d. Óleo sobre cartón, 17 x 22 cm.  
Colección Zelarayán. Córdoba, Argentina.

Algunos de los rasgos anteriormente descriptos se podrían identificar como parte de las lecciones impartidas y aprendidas en la cátedra de Paisaje de la Academia de Pintura. Al observar algunas representaciones de las sierras de Córdoba pintadas por Ricardo López Cabrera y Carlos Camillo ni se advierten ciertas presencias de estos elementos característicos. En las obras de la alumna y sus maestros aparecen el tratamiento de la mancha y la pintura directa de factura rápida, propia de la práctica de la pintura al aire libre (Figura 6). También se percibe como constante, una interpretación del color supeditado a la visión y registro de las horas del día. Este procedimiento, junto con los datos visuales aportados por la naturaleza, da lugar a una concepción particular de la paleta construida con colores intensos y de mayor luminosidad. Asimismo, se aprecia una estructuración del espacio que se define por el manejo de los valores. La disposición de las claves altas, medias y bajas de manera alternada da protagonismo a las pantallas (Figura

7), un concepto compositivo que la historiografía local ha nombrado como “paisajismo escenográfico” (MORRA FERRER 1992, p. 38).



Figura 6 – Ricardo López Cabrera. *Paisaje*, ca. 1917. Óleo sobre tela, 37 x 50 cm.  
Museo de Bellas Artes Evita - Palacio Ferreyra, Córdoba, Argentina.



Figura 7 – Carlos Camilloni. *Lomas de Villa Allende*, 1940. Óleo sobre tela, 122 x 127 cm.  
Colección Zelarayán, Córdoba, Argentina.

A modo de conclusión, consideramos que Tomasa creó un lenguaje propio a partir de lo aprendido en la academia. A través del pequeño formato de sus trabajos, la composición por pantallas y el encuadre de sus paisajes, como el uso del color-luz y el efecto inacabado de su pintura, percibimos la modernidad en la educación artística de las primeras décadas del siglo XX en Córdoba.

**Ana Luisa Bondone** es Profesora de Dibujo y Pintura, Escuela Superior de Bellas Artes “Dr. José Figueroa Alcorta”. Licenciada en Pintura, Facultad de Artes, UNC. Artista visual. Forma parte del equipo de investigación radicado en el Centro de Producción e Investigación en Artes de la Facultad de Artes, UNC. Proyecto acreditado, SeCyT, UNC.

**Clementina Zablosky** es Licenciada en Grabado, Escuela de Artes, Facultad de Filosofía y Humanidades. Magíster en Comunicación y Cultura Contemporánea, Centro de Estudios Avanzados, UNC. Docente–Investigadora. Profesora Titular cátedras “Antropología del Arte” e “Historia del Arte 1”, Facultad de Artes, UNC. Codirectora. Proyecto acreditado, SeCyT, UNC.

## REFERENCIAS

- BAXANDALL, M. *Pintura y vida cotidiana en el renacimiento*. 4. ed. Barcelona: Gustavo Gili, 2000.
- BONDONE, A. L. y C. ZABLOSKY. *Tomasa. Dibujos y Pinturas de Tomasa Linares Garzón en la colección Julio Zelarayán*. Córdoba: Espacio de Arte, Fundación Osde, 2019, p. 1-11.
- BONDONE, T. E. *Caraffa*. 1. ed. Córdoba: Museo Caraffa, 2007.
- BONDONE T. E. *Ricardo López Cabrera*. 1. ed. Córdoba: ZET editorial, 2017
- BONDONE T. E. La Academia y el paisaje en Córdoba. Ver y Volver a ver. En: MARTÍNEZ SILVA, J. M. (Ed.). *Arte americano: contextos y formas de ver*. Terceras Jornadas de Historia del Arte. 1. ed. Santiago: RIL editores, 2006, p.177-183.
- GINZBURG, C. Microhistoria, dos o tres cosas que sé de ella. *Manuscrits*, Revista d'història moderna, n. 12, p. 13-42, 1994.

MORRA FERRER, M. *Córdoba, en su pintura del siglo XX*. Tomo I, 1895-1940. 1. ed. Córdoba: El Copista, 1992.

NUSENOVICH, M. *Arte y experiencia en la segunda mitad del siglo XIX*. 1. ed. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2015.

ZABLOSKY, C. Notas para el estudio del paisaje en Córdoba. *Avances*, Revista del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, n. 13, p. 173-196, 2009.



# CONHECENDO TILDE CANTI: UMA ARTISTA-ATIVISTA NOS ANOS 30

*Lucas Cavalcanti*

*Marize Malta*

## RESUMO:

Alzemira Clotilde Cavalcanti de Albuquerque (1906-1984), cujo nome artístico é Tilde Canti, foi uma artista, pintora, decoradora, figurinista e historiadora do século XX. Formou-se na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) e teve importante atuação em diversas entidades ligadas às artes, com produção nas cidades do Rio de Janeiro (RJ) e do Recife (PE). O presente trabalho busca compreender sua trajetória profissional e formação. Foram realizadas análises historiográfica e cronológica, construída a genealogia acadêmica e analisada a percepção/receptividade da produção da artista. Foram utilizadas como bases de dados o acervo da Biblioteca Nacional e do Museu D. João VI. Esta pesquisa encontra-se em andamento e, neste momento, foca-se na década de 1930, em que a artista estava em fase de formação e definição do perfil profissional. Identificamos que Tilde teve uma importante atuação política, participando da organização, fundação e representação de diferentes instituições estudantis, tais como a União Universitária Feminina (UUF), a Casa do Estudante do Brasil (CEB) e a União Nacional dos Estudantes (UNE). Da mesma forma, participou de congressos internacionais, como representante brasileira e pela causa feminista, envolvida em ações políticas e representativas em defesa das mulheres. Além disso, durante essa década, Tilde participou de exposições e eventos no circuito artístico, estudou no exterior, ministrou cursos etc., marcando assim o início da sua trajetória como artista

e historiadora da arte. Participou, ainda, do primeiro Curso de Extensão em Arte Decorativa, ministrado por Eliseu Visconti, sob coordenação de Flexa Ribeiro, além de ter participado de exposições na ENBA e estudado pintura na mesma instituição. Conclui-se que Tilde Canti, nos primeiros anos de sua formação, apresenta-se como uma artista e ativista de significativa projeção social. Seus agenciamentos e colaborações no âmbito da política e das artes colocam-na em posição de destaque no contexto social de uma época em que se discutia o papel e a projeção do Brasil internacionalmente. Nesse sentido, é perceptível a contribuição da artista-estudante no que tange à valorização da arte, dos direitos da mulher e da representação estudantil. Destacamos, ainda, a importância de recuperar a história e trajetória de uma egressa da ENBA que teve importância fundamental, não somente no meio artístico, mas também no âmbito político, tendo contribuído para os rumos e o desenvolvimento da sociedade brasileira.

#### PALAVRAS-CHAVE:

Tilde Canti; Escola Nacional de Belas Artes; Artes Decorativas; feminismo; movimento estudantil.

Alzemia Clotilde Cavalcanti de Albuquerque (Tilde Canti) foi uma importante artista e estudiosa do século XX, formada pela ENBA, com importante projeção social no período. Além de ter participado de diversas exposições e mostras, individuais e coletivas, Tilde produziu estudos que se constituem-se hoje em marcos para a análise e sistematização da história dos móveis no Brasil.

Sendo assim, o presente trabalho tem como objetivo compreender a contribuição de Tilde Canti nos estudos em artes decorativas, investigando o olhar da artista por detrás das lentes da historiadora, através do questionamento sobre suas bases, referências e atravessamentos.

A coleta de dados foi desenvolvida em três eixos: análise cronológica, genealogia acadêmica e percepção/receptividade da produção. Esta abordagem buscou compreender os lugares frequentados por Tilde Canti, as instituições e os espaços onde esteve inserida, os personagens que entraram em contato com a autora, com quem estabeleceu vínculos pessoais, acadêmicos, profissionais e de formação e também a repercussão de seus trabalhos e estudos no cir-

cuito artístico e na mídia. Como metodologia foi realizado um levantamento nas bases de dados da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional e do Museu D. João VI. A pesquisa encontra-se em andamento e, neste trabalho, focaremos na atuação de Tilde Canti durante os anos 1930, época que corresponde à formação na graduação e definição de seu perfil profissional.

Durante a década de 1930, Clotilde Cavalcanti teve uma importante atuação política, enquanto estudante, participando da organização, fundação e representação de diferentes instituições estudantis, tais como a União Universitária Feminina (UUF), a Casa do Estudante do Brasil (CEB) e a União Nacional dos Estudantes (UNE). Da mesma forma, também participou de inúmeros congressos internacionais, como delegada e representante brasileira e militando ativamente pela causa feminista, estando envolvida em diversas ações políticas e representativas em defesa das mulheres. Além disso, durante essa década, Tilde participou de inúmeras exposições e eventos no circuito artístico, estudou no exterior, ministrou cursos etc., marcando o início da sua trajetória como artista e historiadora da arte.

Na primeira metade da década de 1930, Clotilde passou a integrar a UUF, sendo enviada em 1933 para São Paulo (Figura 1) com o intuito de tratar da fundação de uma filial da organização no estado (JORNAL DO COMMERCIO, 26 de março de 1933, p. 10).

## Pela unidade mental do Brasil moderno



Figura 1 – Grupo dos acadêmicos que seguiram para São Paulo, Tilde Canti encontra-se no centro da imagem. Extraído de *Diário de Notícias*, p. 3, 1933. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Em 26 de novembro do mesmo ano, o *Jornal do Commercio* noticiava a fundação da Sociedade Universitária de Arte (SUA), na Faculdade de Direito da Universidade do Brasil, tendo Tilde composto a diretoria. Esta organização acadêmica tinha como preceito atingir uma intenção social e artística de cooperação mútua, necessária ao Brasil e ao meio universitário daquela época (idem, 26 de novembro de 1933, p. 19).

Paralelamente aos compromissos de sua militância estudantil e de luta por direito das mulheres, Clotilde Cavalcanti mantinha presença no circuito artístico, enquanto formava-se em Pintura na ENBA. Em 1934, Tilde matriculou-se no Curso de Extensão em Artes Decorativas, da Escola Politécnica do Rio de Janeiro, e, no mesmo ano, participou da I Exposição de Arte Decorativa dos estudantes da ENBA, marcando seu envolvimento e interesse crescente pelas artes decorativas, apesar da sua formação original como pintora (JORNAL DO BRASIL, 29 ago. 1934, p. 12).

A elevada importância de Tilde Canti no contexto social do século XX também se expressava nas recorrentes audiências que ela tinha com o então Presidente da República, Getúlio Vargas. Também em julho de 1936, Tilde foi nomeada, pela Federação Brasileira pelo Progresso Feminino, representante do Brasil na Conferência da Paz, que ocorreu em setembro do mesmo ano. Tilde Canti seria delegada do Brasil, ainda, para a Conferência da Federação das Mulheres Universitárias. Em agosto de 1936, Getúlio Vargas assinou decreto nomeando Clotilde Cavalcanti como delegada do Brasil no Congresso Internacional de Estudantes e no VII Congresso da Federação Internacional de Mulheres Universitárias (International Federation of University Women). O primeiro ocorreu em Sophia, na Bulgária, em 19 de agosto de 1936, enquanto o segundo aconteceu em Cracóvia, na Polônia, em 24 de agosto de 1936. Esse último evento, que teve a adesão de 26 nações dos cinco continentes, reunindo cerca de 500 delegadas, teve em sua mesa inaugural a presença do Ministro da Educação da Polônia, do Reitor da Universidade e da senhora Westerdyk, presidente da Federação Internacional. Tilde apresentou um relatório que, segundo o *Diário de Notícias*, “despertou justa curiosidade, acrescida da *circumstancia* de se tratar da única contribuição da America do Sul” (JORNAL DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 15 set. 1936, p. 3).

Do ponto de vista de sua formação acadêmica, Tilde Canti concluiu o Curso de Artes Decorativas em 22 de dezembro de 1936. Segundo a edição

de nº 300 do *Jornal do Brasil*, que divulgou a formatura da “primeira turma de decoradores nacionais”, o grupo era formado por nove estudantes, dentre eles a filha de Eliseu Visconti, Yvone Visconti. O Curso, que era de caráter extensionista da Universidade do Rio de Janeiro, era ministrado por Eliseu Visconti e dirigido pelo professor Flexa Ribeiro. Na ocasião da formatura fora apresentada uma exposição (Figura 2) com os trabalhos dos alunos da instituição, com os temas de estilização, composição decorativa e decorações interiores (JORNAL DO BRASIL, 18 dez. 1936, p. 12).



Figura 2 – Obra apresentada por Clotilde Cavalcanti. Trata-se de um painel decorativo com motivos de fauna e flora brasileira, um dos destaques da exposição realizada à época da formatura. Extraído de *Ilustração Brasileira*, n. 22, 1937. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

No ano de 1937, Tilde Canti foi chefe da delegação brasileira da CEB para o XIX Congresso da Conferência Internacional dos Estudantes, que ocorreu em Paris (JORNAL DO COMMERCIO, 24 de julho de 1937, p. 12). Em agosto de 1937, Tilde, enquanto representante da CEB, preside o I Congresso Nacional dos Estudantes, evento que lança as bases para fundação da UNE (JORNAL DO COMMERCIO, 20 ago. 1933, p. 4).

Em 1938, Clotilde inaugurou, com uma exposição, o seu Studio de Decoração, situado no centro do Rio. Também expôs trabalho na seção de artes decorativas do Salão Nacional de Belas Artes de 1938, em que foi agraciada com uma medalha de bronze. A Comissão Avaliadora da seção de artes decorativas era composta por Elyseu D'Angelo Visconti, Yvone Cavalleiro Visconti, Manuel Pestana, Camila Alvares de Azevedo e Maria Francelina Barros Barreto Falcão (JORNAL DO BRASIL, 2 dez. 1938).

No final de 1938, Tilde participa ativamente da organização do II Congresso Nacional dos Estudantes, que marca a fundação oficial da UNE, a mais importante instituição nacional de representação estudantil e que teria papel fundamental na política e nos rumos do país nos anos seguintes.

Em 18 de abril de 1939, Clotilde Cavalcanti assumiu a Secretaria da UNE. Um ano depois, junto com Franta Reyl, Clotilde Cavalcanti expôs quadros a óleo no salão da Associação dos Artistas Brasileiros, no Palace Hotel. Em outubro de 1939, Tilde ministrou um curso de Arte Decorativa. O programa era todo direcionado ao público feminino, especialmente para donas de casa e a outras mulheres que desejassem “realizar um bom *estyló*”, e abrangia três temas: *Estyló* de interiores, Arranjo de interiores modernos, Adaptação do *estyló* antigo à vida moderna (JORNAL DO COMMERCIO, 26 set. 1939, p. 7). No final deste ano, Tilde assinou a indumentária do espetáculo de arte da Associação dos Artistas Brasileiros (JORNAL DO COMMERCIO, 8 dez. 1939, p. 6).

Sendo assim, pode-se concluir que, ao longo da década de 1930, Tilde Canti já se apresentava como uma artista de significativa projeção social. Seus agenciamentos e colaborações no âmbito da política e das artes colocam-na em posição de destaque no contexto social de uma época em que se discutia o papel e a projeção do Brasil internacionalmente. Nesse sentido, é perceptível a contribuição que a artista-estudante desempenhou no que tange à valorização da arte, dos direitos da mulher e da representação

dos estudantes no Brasil, uma vez que ocupava uma posição de destaque na sociedade.

A quantidade de menções à artista, naquele período, indica sua relevância e também a atenção que a mídia mantinha em suas aparições públicas, reuniões com o Presidente da República e viagens internacionais representando o país. Tal fato é crucial para se compreender a trajetória e o percurso profissional de Tilde Canti, que, tempos depois, se consolidaria como um importante referencial para a história da arte no Brasil. Destacamos, por último, a importância de recuperar a história e trajetória de uma egressa da ENBA que teve importância fundamental, não somente no meio artístico, mas também no âmbito político, tendo contribuído para os rumos e o desenvolvimento da sociedade brasileira.

**Lucas Cavalcanti** é designer de interiores, formado pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA-UFRJ). Editor de Projeto Visual Gráfico, pelo SENAC, no ano de 2018. Inserido no projeto Imagem, Objeto e Lugar: Transitoriedade e Coleções em Museus do Rio de Janeiro, sob orientação da prof.<sup>a</sup> dr.<sup>a</sup> Marize Malta, desenvolvendo pesquisa acerca do mobiliário oitocentista do Museu Histórico Nacional, Museu Histórico e Diplomático do Itamaraty e Museu D. João VI. Possui experiência em estudos acerca dos programas distributivos das casas senhoriais, ornamentos e patrimônio. Concentra-se na área de pesquisa sobre artes decorativas, mobiliário e funções da imagem.

**Marize Malta** é mestra em História da Arte pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e doutora em História Social pela Universidade Federal Fluminense (UFF), com pós-doutorado em História da Arte pela Universidade de Lisboa (ARTIS-UL e bolsa Capes). É professora associada da Escola de Belas Artes da UFRJ, atuando na graduação e pós-graduação, além da coordenação do Setor de Memória e Patrimônio (Museu D. João VI, Arquivo Histórico e Biblioteca de Obras Raras). É líder dos grupos de pesquisa Entresséculos e Modos e colaboradora do grupo Casas Senhoriais em Portugal, Brasil e Goa, sendo editora assistente da revista *Modos*. Desenvolve pesquisas na área de História da Arte, com estudos sobre artefatos e ambientes interiores oito-novecentistas, objetos do mal, a condição decorativa, utilitária e/ou artística e sua relação com imagem e lugar, enfocando o problema das coleções e dos modos de exibição.

## REFERÊNCIAS

- DIÁRIO DE NOTÍCIAS. No Palacio do Cattete. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 2.931, 9 julho 1936. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/093718\\_01/27603](http://memoria.bn.br/DocReader/093718_01/27603). Acesso em: 13 maio 2020.
- DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Representarão o Brasil na Conferência da Paz. *Diário de Notícias*, n. 2941, 22 jul. 1936. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/093718\\_01/27767](http://memoria.bn.br/DocReader/093718_01/27767). Acesso em: 12 jun. 2020.
- DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Reuniu-se na Polônia o 7º Congresso de mulheres universitárias: o relatório da delegada brasileira foi a única contribuição da America do Sul. *Diário de Notícias*, n. 2988, 15 set. 1936. Disponível em: [http://memoria.bn.br/docreader/093718\\_01/28438](http://memoria.bn.br/docreader/093718_01/28438). Acesso em: 7 jun. 2020.
- JORNAL DO BRASIL. Curso de Artes Decorativas: a primeira turma de decoradores nacionais. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 300, 18 dezembro 1936. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_05/71179](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_05/71179). Acesso em: 3 jun. 2020.
- JORNAL DO BRASIL. Notas de Belas Artes: os premiados do Salão de 1938. *Jornal do Brasil*, n. 282, 2 dezembro 1938. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_05/88975](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_05/88975). Acesso em: 15 jun. 2020.
- JORNAL DO BRASIL. Primeira Exposição de Arte Decorativa dos estudantes da Escola Nacional de Belas Artes: um interessante certame dos alunos de arquitetura sobre educação e arte aplicada. *Jornal do Brasil*, n. 206, 29 de agosto de 1934. Disponível em: [http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015\\_05&pagfis=46336](http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_05&pagfis=46336). Acesso em: 16 jun. 2020.
- JORNAL DO COMMERCIO. Associação Christã Feminina. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, n. 305, 26 setembro 1939. Disponível em: [http://memoria.bn.br/docreader/364568\\_12/61122](http://memoria.bn.br/docreader/364568_12/61122). Acesso em: 26 maio 2020.
- JORNAL DO COMMERCIO. Notas de arte: exposição de quadros a óleo. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, n. 204, 31 maio 1939. Dis-



ponível em: [http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=364568\\_12&pagfis=59198](http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=364568_12&pagfis=59198). Acesso em: 17 jun. 2020.

JORNAL DO COMMERCIO. O Espetáculo de Arte da Associação dos Artistas Brasileiros. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, n. 58, 8 dezembro 1939. Disponível em: [http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=364568\\_12&pagfis=62169](http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=364568_12&pagfis=62169). Acesso em: 15 jun. 2020.

JORNAL DO COMMERCIO. Sociedade Universitária de Arte. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, n. 49, 26 novembro 1933. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/364568\\_12/26250](http://memoria.bn.br/DocReader/364568_12/26250). Acesso em: 16 jun. 2020.

JORNAL DO COMMERCIO. União Universitária Feminina. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, n. 72, 26 março 1933. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/364568\\_12/21578](http://memoria.bn.br/DocReader/364568_12/21578). Acesso em: 16 jun. 2020.

JORNAL DO COMMERCIO. VII Jogos Internacionais Universitarios: a representação do nosso paiz, *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, n. 250, 24 julho 1937. Disponível em: [http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=364568\\_12&pagfis=49564](http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=364568_12&pagfis=49564). Acesso em: 16 jun. 2020.

MALTA, M. Algumas questões sobre o Mobiliário Colonial. *Revista Pindorama*, Laboratório de Estudo e Pesquisa em Arte Colonial, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2004.

MALTA, M. A construção da maldição sobre o ecletismo no Brasil: o caso dos móveis. In: CONDURU, R.; SIQUEIRA, V. B. *Anais do XXIX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Rio de Janeiro: Comitê Brasileiro de História da Arte, CBHA, 2009. p.592-598.

# DINORÁ AZEVEDO DE SIMAS ENÉAS: O PERCURSO DE UMA GRAVURISTA DESCONHECIDA NA ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES

*Lindley de Oliveira Corrêa*

## RESUMO:

Dinorá Azevedo de Simas Enéas foi aluna e professora da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA). Dentre suas inúmeras conquistas como discente, foi pensionista de Gravura de Medalhas e Pedras Preciosas em Roma, mas se depararia, meses após de sua chegada, com a Primeira Guerra Mundial, que a faria retornar ao Brasil, interrompendo sua pensão. Partindo dos registros conservados no Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e com ênfase no Prêmio de Viagem no ano 1913, apresentamos aqui uma breve biografia e algumas obras da gravurista.

## PALAVRAS-CHAVE:

Dinorá Azevedo de Simas Enéas; Escola Nacional de Belas Artes; gravura de medalhas; Prêmio de Viagem; arte brasileira.

No início da pesquisa de iniciação científica muito me chamou a atenção a presença de uma única mulher no quadro de professores que passaram pela Cadeira de Gravura de Medalhas e Pedras Preciosas da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA). Dinorá Azevedo de Simas Enéas foi por 26 anos docente interina de gravura e quase nada se sabe sobre sua história e sua produção, ainda que tenha seis obras no Museu D. João VI, da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA-UFRJ). Pre-

tendo com este trabalho realizar uma primeira aproximação à vida e obra de Dinorá Azevedo, evidenciando sua importante atuação na ENBA, visto que ainda não há nenhuma produção específica sobre este assunto.

Para chegar até a história de Dinorá, iniciei a pesquisa focando na Cadeira de Gravura de Medalhas e Pedras Preciosas, com uma bibliografia escassa. Originalmente foi uma cadeira da Seção de Escultura, sendo em 1890 incorporada à Seção de Gravura. As principais referências utilizadas são os trabalhos de Alberto Chillón, que em sua tese de doutorado apresenta um panorama aprofundado da Cadeira de Gravura de Medalhas e Pedras Preciosas durante o período imperial; o livro *Pequena história das artes plásticas*, de Carlos Rubens; e os trabalhos de Dalila dos Santos Cerqueira Pinto, que estuda medalhística e Augusto Giradet, e Sonia Gomes Pereira sobre as produções ditas acadêmicas do começo do século XX e a estrutura didática da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) e posteriormente da ENBA. Além da bibliografia, o Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes da UFRJ e a Hemeroteca da Biblioteca Nacional do Brasil foram fontes importantes.

Professora, pintora e gravurista, a artista Dinorá Carolina de Azevedo, que passa a assinar como Dinorá Azevedo de Simas Enéas (Figura 1) no ano de 1914 em virtude de seu casamento, nasceu em 1888 e ingressou na ENBA em 1908, iniciando o que seria um grande caminho de aprendizagem e posteriormente de ensino.



Figura 1 – Foto de Dinorá com uma de suas obras. Fonte: Acervo pessoal André de Miranda.

A trilha documental da passagem desta jovem que viria a se tornar a única mulher a ocupar a Cadeira de Gravura de Medalhas e Pedras Preciosas é marcada pela conquista de diversas menções honrosas, medalhas e do tão aclamado Prêmio de Viagem em 1913, passando mais de 49 anos de sua vida envolvida com a Escola Nacional de Belas Artes.

Nos anos de 1911 e 1912 (CATÁLOGO..., 1920) ganhou respectivamente menção honrosa e a grande medalha de prata nos concursos internos da ENBA na disciplina de Modelo-Vivo<sup>1</sup>. Em 1908 Dinorá participou de sua primeira Exposição Geral<sup>2</sup> com a obra *Retrato de Albertinho*, realizada em pastel (CATÁLOGO..., 1908). Em 1913, participou novamente com as seguintes obras: as gravuras em concha *Psyqué*, *Clave de Sol* e *Clave de fá*, a gravura *Cupido*, a gravura em aço de punção *Cabeça do menino Lincon* e o autorretrato em baixo relevo de cera *Retrato de Mlle. Carolina Azevedo*. Ganhou a menção honrosa da seção de Gravura nesse ano (ENCADERNADO..., s.d.). Para a Exposição Geral de 1916 submeteu as obras *D. Sofia* e *Perfil de velha*, levando a grande medalha de prata, e em 1919 foi premiada com a medalha de ouro. Desses anos ainda não se sabe quais foram as obras produzidas nem se tem anotação sobre a técnica (ibid.). Em 1920 (CATÁLOGO..., 1920) apresentou novas obras, nomeadas *Composição*, *Irmãos* e *Adolescência*, todas medalhas.

Um dos fatos mais relevantes da biografia de Dinorá foi o de ser pensionista na Europa, ao ganhar o Prêmio de Viagem de 1913 (ATA..., 21 out. 1913). O concurso específico da Cadeira de Gravura seria de responsabilidade de uma comissão eleita pelo Conselho Superior da ENBA e consistiu na realização de três etapas avaliativas. A medalha *Marabá* (Figura 2) foi a obra ganhadora, executada em virtude da terceira e última fase do concurso. A primeira prova havia sido uma gravura em ágata e a segunda consistia na elaboração de um desenho preparatório (Figura 3) para a realização da fase final. No Museu D. João VI estão conservadas as obras resultantes dos dois últimos exames.

---

**1** Nas disciplinas práticas eram promovidas exposições e concursos para aferição de notas e menções honrosas dos alunos.

**2** As mostras, salões e exposições gerais de Belas Artes foram, desde sua criação em 1840 até meados da década de 1930, uma importante forma de difusão das produções artísticas na capital Rio de Janeiro e, conseqüentemente, em todo o Brasil.



Um fato muito atípico sobre esse Prêmio de Viagem foi a realização do concurso. Na ata do dia 8 de novembro de 1913, o Secretário da então Escola Nacional de Belas Artes, Sr. Diogo Charléo, sinalizou que a comissão julgadora, composta por Augusto Girardet, Petrus Verdié e Lucílio de Albuquerque, havia se pautado num regulamento que não estava em vigor. Foi então votada e aprovada unanimemente a proposta de legalizar o veto a tal concurso de cujo resultado não se tem registro. No dia 29 de novembro foram apontadas as diretrizes do novo concurso a ser realizado (ATA..., 29 nov. 1913, p. 54):

[...] os alumnos de gravura serão obrigados a prestar as seguintes provas: 1ª Gravura em pedra agatha ou em aço de ponção uma cópia do antigo, tirado a 'sorte'. Para realização desta prova, os concursantes entrarão em local, devidamente preparado de modo que não se comuniquem entre si e externamente e terão 30 sessões de cinco horas cada uma. 2ª composição (rascunho) de um ponto bíblico, mythologico histórico ou literário, tirado a 'sorte', d'entre 10 organizados no acto do concurso pelos professores da comissão julgadora para a medalha que terá de der executada na 3ª e última prova. A execução desta prova durará 8 horas, durante as quais os concursantes se acharão isolados e sem comunicação alguma externa. A escola fornecerá aos concursantes para execução deste rascunho papel de 40 por 32, devidamente carimbado e rubricado. Igualmente será entregue a cada concursante uma moldura com vidro e fundo de madeira para que finalizado o trabalho possa esse ser colocado e lacrado pelo secretário, para evitar alterações. O rascunho, devidamente lacrado, ficará em poder do "concursante, que a elle se reportará, não podendo alterar-lhe es linhas geraes. 3º Em seguida a prova do rascunho, em dia marcado, pela comissão julgadora, com tanto que não exeda de 48 horas, da data da terminação da prova anterior, proceder-se-há a 3ª e última prova – execução em gesso, da medalha, que tem de diâmetro 50 centímetros, devendo sahir da fôrma sem dificuldade alguma. Para execução desta prova que será feita nas condições das anteriores os concursantes terão 30 sessões de 5 horas, fornecendo a escola modelo vivo.

Os registros do pensionato de Dinorá são peculiares, visto que não há conhecimento de nenhum trabalho enviado como pensionista pelo curto

tempo de permanência. No ano de 1914 Dinorá iniciou seu pensionato, ainda não foram encontrados registros das datas específicas, e sabe-se apenas que se casou em território nacional no mês de abril e depois viajou. No mês de novembro do ano de 1914, o Ministério da Justiça e Negócios Interiores recebe uma solicitação de retorno ao Brasil por parte de Dinorá. A estudante alegava que não estava muito bem de saúde e seria melhor retornar ao Brasil e aguardar o fim da Primeira Guerra Mundial para retornar às aulas. Dinorá também solicitou transferência de Roma para Paris. As solicitações foram aceitas pelo ministro em exercício, Dr. Herculano de Freitas.

Ainda em novembro de 1914 Carlos Maximiliano assumiu a pasta do Ministério da Justiça, exatamente um dia após a emissão da carta que permitia o retorno de Dinorá. Este provavelmente desconhecia a decisão tomada pelo gestor anterior. Para resolução desse mal-entendido foram trocadas cartas entre a ENBA, Dinorá e o Ministério da Justiça e Negócios Interiores, e todas atualmente fazem parte do acervo do Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes.

Mesmo em meio a um conflito mundial, o retorno da aluna Dinorá pode ser tido como incomum. Outros três alunos se encontravam no exterior: Angela Agostini, Augusto Bracet e Armando Magalhães Correia. Dois estudavam em Paris e um em Londres, e todos concluíram normalmente seus estudos. Nas correspondências, Dinorá reitera sua intenção de retornar à Europa, tendo como destino não mais a cidade de Roma, e sim Paris, contudo não há nenhum registro de que isso tenha ocorrido. Os motivos da interrupção dos estudos incluem problemas de saúde, para além da guerra. Já das questões que envolvem o não retorno a Europa não há documentação.

Como aluna do Curso de Gravura de Medalhas e Pedras Preciosas, foi orientada pelo professor Augusto Girardet e concluiu sua formação com a tese *Consideração sobre a origem das Artes e histórico da Glyptica*. Fixou residência no Rio de Janeiro e abriu uma academia própria, onde lecionava pintura para moças no bairro da Tijuca.

Em 1928 ganhou o título (CERTIFICADOS..., s.d.) de livre docente de Gravura de Medalhas e Pedras Preciosas, permanecendo como interina até a chegada de Leopoldo Campos em 1956 (ARQUIVOS..., 1999), último ocupante da cadeira antes de sua extinção. Em 1929 participou do Salão do Rosário, na Argentina, com uma coleção de gravuras e apareceu na *Revista da Semana* com suas alunas numa mostra de arte. Enquanto ainda le-

cionava, foi citada pelo crítico Carlos Rubens (1941, p. 292) como uma das principais gravadoras do país em seu livro *Pequena história das artes plásticas no Brasil*. Em 1970, três anos antes de seu falecimento, doa o acervo particular do seu falecido marido, Coronel Alfredo de Simas Enéas Júnior, ao IHGB de São Paulo (REVISTA..., 1970).

Postumamente o reconhecimento ao trabalho de Dinorá se concentrou no seu desempenho como pintora, e não como gravurista, por mais que sua atuação na academia tenha sido mais expressiva durante a cátedra. Em 2015 foi uma das mulheres selecionadas na curadoria da Pinacoteca de São Paulo com a exposição *Mulheres Artistas: as Pioneiras (1880-1930)*. Além disso, seu nome é encontrado como referência por ser a segunda mulher a ser bolsista na Europa (VALE, 2002, p. 90) e por ser uma das precursoras na ocupação de cátedras acadêmicas, ambos locais de destaque nas artes.

Sem ter a pretensão de responder a todos os questionamentos suscitados ao longo da pesquisa, visto que não seria razoável, busquei abrir quantos caminhos fossem possíveis para o aproveitamento em futuras pesquisas. Acredito que, a partir do estudo dos documentos e obras pertencentes à Cabana Espírita, onde produziu muitas obras, possa entender melhor a dinâmica do seu trabalho fora da academia e também visualizar os impactos da docência em sua vida privada. Na procura de novas fontes e respostas, percebi que o processo de pesquisa está constantemente gerando registros, e fazer a conexão dessas documentações com fontes de outras procedências atenua a desigualdade de informação nos acervos e possibilita levantamentos confiáveis sobre a vida e obra de personagens históricos tão importantes apagados pelo tempo, como Dona Dinorá.

**Lindley de Oliveira Corrêa** é graduanda em História da Arte na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA-UFRJ). Desde 2019 estuda a Cadeira de Gravura de Medalhas e Pedras Preciosas, com ênfase no acervo numismático do Museu D. João VI, sendo bolsista PIBIAC no projeto de catalogação das medalhas com ênfase no século XIX, sob orientação do prof. dr. Alberto Chillón.

## REFERÊNCIAS

ARQUIVOS da Escola de Belas Artes, n. 15, 1999.



- ATA da sessão do conselho docente, 21 out. 1913. Arquivo Histórico, EBA/UFRJ, encadernado 6156.
- ATA da sessão do conselho docente, 8 nov. 1913. Arquivo Histórico, EBA/UFRJ, encadernado.
- ATA da sessão do conselho docente, 29 nov. 1913. Arquivo Histórico, EBA/UFRJ, encadernado.
- ATA da sessão do conselho docente, 29 nov. 1913. Arquivo Histórico, EBA/UFRJ, encadernado.
- CATÁLOGO da XV Exposição Geral de Belas Artes. *Retrato de Albertinho*. Rio de Janeiro: ENBA, 1908
- CATÁLOGO da XXVII Exposição Geral de Belas Artes. Rio de Janeiro: ENBA, 1920.
- CAVALCANTI, A. M. T. Os prêmios de viagem da Academia em Pintura. *In: PEREIRA, S. G. 185 anos da Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.
- CERTIFICADOS e documentos de Dinorá Azevedo, sem data. Arquivo Histórico da EBA/UFRJ, avulso número 6098.
- CHILLÓN, A. M. *A escultura e seu ofício no Brasil do Segundo Reinado (1840-1889)*. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.
- DAZZI, C. O Ensino na Escola Nacional de Belas Artes — o Prêmio de Viagem à Europa e os alunos da antiga Academia. *Gearte*, Porto Alegre, v. 5, n. 1, p. 130-144, jan./abr. 2018.
- ENCADERNADO número 6098, Arquivo Histórico, EBA/UFRJ.
- PEREIRA, S. G. *Estudos sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro: estado da questão e revisão historiográfica*. Rio de Janeiro: Mauad: Faperj, 2016.
- PINTO, D. S. C. Testemunhas em pedra e metal: glíptica – a gravura em medalha e pedras preciosas. *In: TERRA, C. G.; MALTA, M. (orgs.)*.

*Arquivos da Escola de Belas Artes*. v. 1. 23. ed. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes, 2014. p. 115-122.

REVISTA do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro de São Paulo, v. 67, 1970. Disponível em: <http://ihgsp.org.br/revista-ihgsp-vol-67/>. Acesso em: 16 jan. 2020.

RUBENS, C. *Pequena História das Artes Plásticas no Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1941.

SIMIONI, A. P. C. *Profissão Artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. São Paulo: Editora da USP: Fapesp, 2008.

VALE, A. *Pintura brasileira do século XIX – Museu Mariano Procópio*. Juiz de Fora: Clio Edições Eletrônicas, 2002. v.1, p. 90.

# O ARTISTA COMO CONSERVADOR: O DESEMPENHO DE THOMAS GEORG DRIENDL NO CONTEXTO CARIOCA E A ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES

*Julia Maria de Souza dos Santos*

## RESUMO:

O presente trabalho consiste em discutir alguns pontos principais da Conservação e Restauração, tomando como recorte temporal o século XIX e a intervenção feita pelo artista Thomas Georg Driendl no painel *A Glorificação de São Francisco*, pertencente à Igreja de São Francisco da Penitência (Museu Sacro Franciscano, Rio de Janeiro).

## PALAVRAS-CHAVE:

Restauração de patrimônio; pintura de forro; Museu Sacro Franciscano; Thomas Driendl.

A partir da reunião dos principais objetivos propostos nesta pesquisa, foi possível estabelecer um paralelo entre algumas das práticas de restauração presentes no Rio de Janeiro, tendo em vista as trocas estabelecidas entre Metrópole, Colônia e artistas. Decerto, o desenvolvimento das discussões e teorias a respeito do campo restaurativo no final do século XIX culminou no começo das noções mais amplas de Patrimônio, contemplando o campo

da Conservação como algo crucial e epistemologicamente desenvolvido a partir do século XX.

No que tange ao Rio de Janeiro, priorizou-se a atuação do artista Thomas Driendl (1849-1916). É interessante verificar que nos pintores cariocas pode-se nomear o ato de restauração como uma ação de repintura, de renovação do antigo. A respeito de alguns conceitos utilizados, como “limpeza”, “restauração”, atribuídos ao pintor Thomas Driendl, é possível mencionar que a prática de restauro exercida pelo artista em 1895 no forro *A Glorificação de São Francisco* (Figura 1) e outras peças – retábulos e painéis presentes na Igreja – foram intervenções pictóricas, com o intuito da recuperação que fazia parte do imaginário teórico e prático pertencente ao século XIX, sem um método cientificamente fixo.



Figura 1 – *Glorificação de São Francisco*. Museu Sacro Franciscano. Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência. Rio de Janeiro. Fonte: Acervo da autora, 2019.

Tratando-se da construção de metodologias e a formação do campo da conservação, é relevante apontar nacionalmente que a Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) e o Curso de Museus/Museu Histórico Nacional foram importantes espaços de criação e postulação do campo da Conservação e de seus profissionais.

Compreende-se o período da República como extensão dos conceitos de conservação e restauração provenientes da Europa. Cabe mencionar o papel da ENBA como espaço de alargamento do campo formal/intelectual da Conservação e Restauração no Rio de Janeiro aos artistas. Mencionando, assim, Thomas Driendl, torna-se necessário construir essa ponte para a compreensão de seu contexto histórico e suas nítidas vivências com o contexto da ENBA. Como exemplo pode-se mencionar sua relação com o artista Johann Georg Grimm (1846-1887), líder do Grupo Grimm, no qual Driendl realizava pontuais substituições no ensino da disciplina de Pintura de Paisagem. Assim, considera-se a ENBA como um ponto de concentração das discussões que permearam e fizeram parte da vida prática do artista, tendo a pintura como microespaço e a conservação/restauração como desdobramento dela.

Priorizando a gestão de Rodolpho Bernardelli (1852-1931) durante a década de 1890, em que se promoveram modernizações estruturais e de ensino para a Escola, é interessante citar o surgimento inicial de duas vagas para conservadores, nomeadas por decreto (CASTRO, 2013, p. 73).

Em relação à abertura dessas vagas e sua estruturação no ensino, de acordo com pesquisas feitas por Castro (2013), encontrou-se na seção de obras raras do Museu D. João VI um dos livros de Oscar Edmond Ris-Paquot, intitulado como *Guide Pratique du restaurateur-amateur de tableaux, gravures, dessins, pastels, miniatures, etc.* Esse livro foi provavelmente utilizado durante a década de 1890 como base teórica para o desenvolvimento e a interseção de conteúdos teórico-práticos (CASTRO, 2013, p. 76). Trata-se de um manual prático no qual o autor discute as principais técnicas artísticas em contato com as técnicas de conservação propostas até então, tendo um caráter empírico e contemplando os eixos de obras de arte no geral.

A restauração executada por Driendl foi muito bem criticada pela coluna do *Jornal do Commercio* (NOTAS..., 14 ago. 1896, p. 2), que exaltou a importância do tratamento e do cuidado buscados pela Irmandade através desse mecanismo de recuperação pictórica. Nesse aspecto, auxilia a ideia de

relação entre a valorização da arte nacional às criações artísticas feitas no Rio de Janeiro, da questão de monumentalidade e o patrimônio artístico.

Sobre o caráter geral do pintor, pode-se citar uma das críticas feitas por Felix Ferreira, no que diz respeito à *expertise* plural do artista:

[...] admira-se algumas produções do Sr. Thomaz Driendl, tais como: uns modelos para cálices e para leques, de um desenho do mais apurado gosto, delicadamente trabalhado, e o projeto de uma decoração para hotel, de ótimo efeito. Estes trabalhos revelam no autor um bom artista consumado no gênero, dotado de bom gosto e de sobriedade no modo de ornamentar. (FERREIRA, s.d., p. 118)

A partir de um estudo feito por Magno Francisco de Jesus Santos (2018), é possível depreender o percurso oitocentista da formação acadêmica do artista aqui trabalhado. Esta foi embasada em cadeias disciplinares bastante relevantes para pensar sua trajetória no campo brasileiro, que, em sua grande parcela, foi dedicada a trabalhos de circuito religioso:

[...] como pintura, escultura, decoração e restauração. Possivelmente, o elo entre esses diferentes campos de atuação era a arte sacra. Católico, Thomas Georg Driendl tornou-se especialista na produção e restauração de obras sacras. (SANTOS, 2018).



Figura 2 – *Glorificação de São Francisco*. Museu Sacro Franciscano. Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência. Rio de Janeiro. Fonte: Acervo da autora, 2019.

Tendo como ponto de partida a pintura de forro (Figura 2) e sua inserção social no final do século XIX, pode-se compreender a intervenção feita por Driendl através da priorização do caráter pitoresco e estético, sendo essas características relevantes no sentido de sua manutenção e composição imagética. Nesse aspecto, é possível englobar a manutenção da imagem como argumento de reconstituição, mantendo válido esse paradigma de restauro artístico presente em sua época de execução (RODRIGUES, 2010, p. 48).

[...] Conforme se analisa, temos uma configuração de um sujeito histórico pautada, notadamente, em valores, virtudes e qualidades morais particulares. Ademais, percebe-se que tais qualidades – do que se conforma como considerado correto e desejável do ponto de vista da eficácia profissional do restaurador – revelar-se-iam vinculadas, sobremaneira, ao amor pela arte. (RIS-PAQUOT apud CASTRO, 2013, p. 78)

**Julia Maria de Souza dos Santos** é graduanda em Museologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Atualmente bolsista de extensão (PROEXC-UNIRIO) no projeto “Igrejas Históricas no Rio de Janeiro: Descobrimo e Revelando seus Acervos”, orientada pela profa. dra. Márcia Valéria Teixeira Rosa. Foi estagiária no Inepac, Departamento de Bens Móveis Integrados (DBMI)/Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa-RJ. Foi bolsista de Iniciação Científica/Cnpq/UNIRIO no projeto “Subsídios para a História da Preservação no Brasil: as origens do ensino de Conservação-Restauração, dos primeiros laboratórios e do profissional conservador”, orientada pelo prof. dr. Ivan Coelho de Sá, com pesquisa premiada na área de Museologia na 18ª Jornada de Iniciação Científica pela DPq/UNIRIO/Faperj.

## REFERÊNCIAS

- ARGAN, G. C. *Imagem e persuasão: ensaios sobre o Barroco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- AYRES, J. de M. R. A. A pintura ilusionista do forro da igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência do Rio de Janeiro. In: FERREIRA-ALVES, N. M. (org.). *Os franciscanos no mundo português. Artistas e obras*. Porto: Cepese, 2008. v. 1. p. 131-142.

- BARATA, M. *Igreja da Ordem 3ª da Penitência do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Agir, 1975.
- BAZIN, g. *The Baroque*. Principles, Styles, Modes, Themes. London: Thamesand Hudson, 1968.
- CASTRO, A. A. N. de. *Do restaurador de quadros ao conservador-restaurador de bens culturais: o corpus operandi na administração pública brasileira de 1855 a 1980*. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.
- DUQUE-ESTRADA, G. *A arte brasileira*. Introdução e Notas Tadeu Chiarelli. Campinas: Mercado das Letras, 1995.
- FESTIVIDADE religiosa. *Jornal do Commercio*, 29 out. 1899, p. 2. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568\\_08&pesq=Thomas%20Driendl](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_08&pesq=Thomas%20Driendl).
- IPHAN. Igreja de São Francisco da Penitência, Cemitério e Museu de Arte Sacra: acervo (Rio de Janeiro, RJ). *Portal IPHAN*. Disponível em: [http://portal.iphan.gov.br/ans.net/tema\\_consulta.asp?Linha=tc\\_belas.gif&Cod=1741](http://portal.iphan.gov.br/ans.net/tema_consulta.asp?Linha=tc_belas.gif&Cod=1741).
- LEVY, H. A pintura colonial no Rio de Janeiro. *Revista do SPHAN*, n. 6, 1942. Disponível em: [http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat06\\_m.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat06_m.pdf)
- MUSEU Sacro Franciscano. Disponível em: <https://museusacrofranciscano.org.br/>
- NOTAS sobre arte. *Jornal do Commercio*, 14 ago. 1896, p. 2. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568\\_08](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_08).
- OBERLAENDER, M. *A inter-relação entre a História da Arte e a Restauração: a Igreja da Ordem III de São Francisco da Penitência - um estudo de caso*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.
- OLIVEIRA, M. A. R. Identidade e estratégias do gosto artístico no Rio de Janeiro setecentista. *Arte e Ensaio*, Rio de Janeiro, v. 6, 1999, p. 59-65.



- PEIXOTO, M. E. S. *Pintores alemães no Brasil durante o Século XIX – Thomas Driendl*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1989.
- RIS-PAQUOT, O.-E. *Guide pratique du restaurateur-amateur de tableaux, gravures, dessins, pastels, miniatures, etc. reliures et livres : suivi de lamanière de les entretenir en parfait état de conservation, planches hors-texte, figures et monogrammes*. Disponível em: <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb312204320>
- RODRIGUES, P. S. O paradigma da reconstituição – a prática do restauro no século XIX. *Revista Memória em Rede*, v. 2, ago.–nov. 2010.
- SANTOS, M. F. de J. Os factos para apadrinhar a arte: Thomas Georg Driendl e as pinturas da Matriz Basílica de Aparecida. *Tempo*, v. 24 n. 2, may/aug. 2018. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1413-77042018000200253&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-77042018000200253&lng=en&nrm=iso)
- SERRÃO, V. «Renovar», «repintar», «retocar»: estratégias do pintor-restaurador em Portugal, do século XVI ao XIX. Razões ideológicas do iconoclasma destruidor e da iconofilia conservadora, ou o conceito de «restauro utilitarista» versus «restauro científico». *Conservar Património*, n. 3-4, p. 53-71, dez. 2006.
- VIOLLET-LE-DUC, E. E. *Restauro*. ed. 4. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

# GEORGINA DE ALBUQUERQUE: UMA GESTORA ARTISTA

*Nicole Castilho Reiniger*

## RESUMO:

Este trabalho apresenta a atuação de Georgina de Albuquerque como diretora de duas instituições importantes para o cenário artístico de sua época: o Museu Lucílio de Albuquerque e a Escola Nacional de Belas Artes (ENBA). A partir de uma análise de sua trajetória como artista, é possível compreender as ações que foram tomadas durante a sua gestão, registradas nos periódicos do seu período de atuação, mas também a relevância de ter alcançado um cargo que não era destinado a mulheres em meados do século XX.

## PALAVRAS-CHAVE:

Georgina de Albuquerque; ENBA; arte brasileira.

Nascida em Taubaté, interior do estado de São Paulo, em 1885, Georgina de Albuquerque foi uma personagem com características pessoais e profissionais admiráveis, que contribuiu para diversas discussões, tanto no âmbito artístico quanto no sociopolítico. O pioneirismo sempre foi um elemento central na sua trajetória e o responsável por torná-la um modelo para outras mulheres no meio artístico da época. Seguiu os papéis de mãe e esposa que eram esperados pela sociedade, mas foi além, tornando-se uma artista de prestígio (NOGUEIRA, 2016) e, posteriormente, gestora de duas instituições importantes no cenário artístico – por um período, inclusive, simultaneamente.

A relação de Georgina com a arte teve início com aulas particulares de pintura com Rosalbino Santoro, pintor italiano dedicado ao paisagismo, cenas de lavadeiras, fazendas e bandeiras do divino (TARASANTCHI, 1995). Sua primeira participação em exposição foi como sua aluna, ainda em 1903, na X Exposição Geral de Belas Artes<sup>1</sup>. Ingressou na Escola Nacional de Belas Artes no ano seguinte, quando conheceu seu marido, o também aluno e futuro pintor Lucílio de Albuquerque. Casados, partiram para Paris em 1906, ocasião na qual Lucílio havia recebido o Prêmio de Viagem ao Exterior<sup>2</sup>.

Na França, Georgina frequentou aulas de formação em duas instituições: na *École de Beaux-Arts* e na Académie Julian. Ambas seguiam os preceitos acadêmicos, característica pela qual a artista seria conhecida no Brasil, mas sua produção era marcada por estereótipos sobre a arte feita por mulheres e sobre os gêneros artísticos a que deviam se dedicar – que, definitivamente, não deveria ser o histórico, uma vez que este estaria no escopo masculino. No entanto, Georgina de Albuquerque o escolheu e o fez com subversões sutis:

Uma mulher que ousasse pintar um quadro histórico estaria rompendo com a equação, já mais do que conhecida, de que a ela caberia o espaço da casa, enquanto ao seu marido e aos seus filhos homens estava destinado o espaço da rua, do trabalho, em suma, da vida pública. Desafiar esta ordem das coisas poderia trazer dissabores. (SIMIONI, 2002, p. 149)

Alinhou-se ao Impressionismo, estilo em ascensão na *Belle Époque* francesa, e dele foi pioneira no Brasil, mas seguiu conhecida como artista acadêmica, como relembra Ana Paula Simioni (2002), uma vez que era nesse universo que Georgina se inseria: sua relação com Lucílio, a participação nos salões e na própria Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), como professora e diretora. O seu reconhecimento artístico garantiu o pioneirismo

---

**1** Foi aluna de Henrique Bernardelli, responsável por lecionar em um ateliê exclusivamente feminino na Escola Nacional de Belas Artes, criado em 1896 (SIMIONI, 2007). Em 1905, Georgina havia participado da XII Exposição Geral de Belas Artes sem mencionar que era aluna da instituição, apenas como suporte ao seu mestre Bernardelli.

**2** Lucílio de Albuquerque ganhou o Prêmio de Viagem ao Exterior no Salão Nacional de Belas Artes em 1906, com o quadro *Anchieta* escrevendo o poema à Virgem. Na ocasião, o crítico de arte Gonzaga Duque o elogiou como tendo “a imaginação fogosa, a alma emocional, o olhar observador” (DUQUE, 1906).

em mais um momento: foi a primeira mulher a participar de um júri acadêmico, em 1920, ocasião na qual Quirino Campofiorito<sup>3</sup> assumiria a cadeira de Arte Decorativa na ENBA.

Após a morte de seu marido, em 1939, a artista se dedicou a impedir que as obras de Lucílio se dispersassem e, assim, fundou em 1943 o museu que levava seu nome. Localizado em uma casa colonial no bairro das Laranjeiras, no Rio de Janeiro, foi considerado “valioso patrimônio artístico a serviço da cultura popular” (O JORNAL, 1949). Como fruto de um desejo antigo de Georgina de ampliar o acesso à arte, estabeleceu, no Museu Lucílio de Albuquerque, um curso de arte gratuito para crianças com funcionamento em dois sábados do mês, expondo as pinturas dos alunos em outras instituições, como a Associação Cristã de Moços, e no próprio museu.

Apesar de ser muito elogiado nos periódicos do período, inclusive pelo crítico de arte Quirino Campofiorito, que considerava o Museu uma “casa representativa da pintura brasileira do começo do século” (CAMPOFIORITO, 1948), a instituição passara por dificuldades financeiras que resultaram em inúmeros pedidos de auxílio do governo estadual por sua diretora, Georgina de Albuquerque.

Em 1948, como consequência dos insistentes apelos da artista, o então prefeito Angelo Mendes de Moraes deu ao Museu Lucílio de Albuquerque o título de Utilidade Pública. Essa decisão teve uma repercussão muito positiva entre os críticos e jornalistas da época, visto que a entenderam como uma forma de reconhecimento da importância da coleção ali gerida pela artista para o Rio de Janeiro. No entanto, a titulação não foi suficiente para garantir a existência do museu por mais muitos anos.

A gestão de Georgina no Museu Lucílio de Albuquerque chegaria ao fim nos anos seguintes, momento no qual o proprietário do local onde se instalara a instituição a ameaçaria de despejo – que efetivamente ocorreu em 1957. Sem ter para onde levar a coleção, Georgina foi forçada a vendê-la ao governo do Estado (A NOITE, 1957). No entanto, outra direção se iniciava em 1952, indo até 1954.

Tendo sido a primeira mulher a alcançar a diretoria da ENBA, Georgina de Albuquerque questionava novamente o papel atribuído às mulheres de se manterem no ambiente doméstico. Já havia atuado na instituição como

---

**3** Quirino Campofiorito enaltecia, frequentemente, a gestão de Georgina no Museu Lucílio de Albuquerque em suas matérias para o Diário Carioca. Considerava-a uma artista de suma importância para o impressionismo e para a arte brasileira, de maneira geral (CAMPOFIORITO, 1948).

docente da Cadeira de Desenho Artístico, cargo que ocupou de 1927 até 1948. Durante a sua gestão, Georgina defendia o ensino da arte decorativa e foi uma das responsáveis pelo desenvolvimento do curso na ENBA.

A dupla direção de Georgina de Albuquerque, tanto do Museu Lucílio de Albuquerque quanto da Escola Nacional de Belas Artes, representava a sua reivindicação por um espaço da arte que não era frequentado por mulheres. Afinal, como afirma Luciana Loponte (2008), a elas eram delimitados o espaço das notas de rodapé e as margens da história da arte oficial: uma figura feminina ocupando cargos de direção em duas instituições de poder reeducaria o olhar para a arte, a vida e, ainda, para homens e mulheres.

Em entrevista ao jornal *Vida Doméstica* (1958, p. 16), Georgina defendia a participação das mulheres nos movimentos artísticos, uma vez que entendia que “a mulher intelectual traz com sua capacidade no setor das artes ou das letras, as qualidades de constância, tenacidade e amor ao trabalho”; e estas foram as características que pautaram as suas ações como artista e como diretora.

**Nicole Castilho Reiniger** é graduanda em Museologia na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

## REFERÊNCIAS:

- A NOITE. Casa para um museu!. *A Noite*, Rio de Janeiro, ed. 15687 (1), p. 27, 1957. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/348970\\_05/43700](http://memoria.bn.br/DocReader/348970_05/43700). Acesso em: 11 jul. 2020.
- CAMPOFIORITO, Q. O Museu Lucílio de Albuquerque. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, p. 6, ed. 06043 (1), 1948. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/093092\\_03/31816](http://memoria.bn.br/DocReader/093092_03/31816). Acesso em: 11 jul. 2020.
- DUQUE, G. Lucílio de Albuquerque. *Revista Kosmos*, Rio de Janeiro, n. 3, 1906. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/acervo-digital/kosmos/146420>. Acesso em: 3 jul. 2020.
- LOPONTE, L. Mulheres e artes visuais no Brasil: caminhos, veredas, descontinuidades. *Visualidades*, v. 6, n. 1 e 2, p. 12-31, 2008. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/18066>. Acesso em: 10 jul. 2020.

- NOGUEIRA, M. *Georgina de Albuquerque*: trabalho, gênero e raça em representação. Dissertação (Mestrado em Estudos Brasileiros) — Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/31/31131/tde-11102016-102905/en.php>. Acesso em: 10 jul. 2020.
- O JORNAL. Valioso patrimônio artístico à serviço da cultura popular. *O Jornal*, Rio de Janeiro, ed. 08880 (2), p. 9, 1949. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/110523\\_04/48448](http://memoria.bn.br/DocReader/110523_04/48448). Acesso em: 11 jul. 2020.
- SIMIONI, A. P. C. Entre convenções e discretas ousadias: Georgina de Albuquerque e a pintura histórica feminina no Brasil. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 17, n. 50, p.143-159, out. 2002. Disponível em: [https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-69092002000300009-&script=sci\\_arttext&tlng=pt](https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-69092002000300009-&script=sci_arttext&tlng=pt). Acesso em: 10 jul. 2020.
- SIMIONI, A. P. C. O corpo inacessível: as mulheres e o ensino artístico nas academias do século XIX. *ArtCultura*, v. 9, n. 14, 2007. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1450>. Acesso em: 10 jul. 2020.
- TARASANTCHI, R. S. O paisagismo: contribuições italianas à visão brasileira. *Revista de Italianística*, v. 3, n. 3, p. 93-101, 1995. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/italianistica/article/download/87849/90766>. Acesso em: 11 jul. 2020.
- VIANA, M. L. *Arte Decorativa na Escola Nacional de Belas Artes*: inserção, conquista de espaço e ocupação (1930-1950). Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: [https://www.academia.edu/download/53892135/A\\_ARTE\\_DECORATIVA\\_NA\\_ENBA\\_Marcele\\_Linhares\\_Viana\\_Tese\\_PPGAV\\_EBA\\_UFRJ\\_2015.pdf](https://www.academia.edu/download/53892135/A_ARTE_DECORATIVA_NA_ENBA_Marcele_Linhares_Viana_Tese_PPGAV_EBA_UFRJ_2015.pdf) . Acesso em: 13 jul. 2020.
- VIDA DOMÉSTICA. Amorosa do seu lar: da mulher nos movimentos políticos. *Vida Doméstica*, Rio de Janeiro, ed. 00480 (1), p. 14-16, 1958. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/830305/58951>. Acesso em: 13 jul. 2020.

# ANGELINA AGOSTINI PARA ALÉM DE SUA TELA “VAIDADE”

*Eugênia Pereira da Silva*

## RESUMO:

Angelina Agostini (1888-1973) foi uma artista brasileira, que estudou na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) e no ateliê de Henrique Bernardelli. Com o Prêmio de Viagem (1913), Angelina morou na Europa e participou de exposições internacionais. A pintora também recebeu vários outros prêmios e foi aclamada pela crítica e pela Academia. Contudo, Angelina foi marginalizada pela História, por razões pouco claras, e quase todas as suas obras se tornaram desconhecidas. Como uma forma de conhecer melhor os aspectos de sua produção pictórica, este estudo pretende investigar e analisar as considerações artísticas sobre o seu trabalho através dos periódicos cariocas de 1906 a 1973.

## PALAVRAS-CHAVE:

Angelina Agostini; Escola Nacional de Belas Artes; Henrique Bernardelli.

Angelina Agostini (1888-1973) foi uma pintora brasileira, nascida no Rio de Janeiro e filha dos artistas Abigail de Andrade e Ângelo Agostini. Em 1906, ingressou na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) do Rio de Janeiro, onde foi aluna de Zeferino da Costa, Baptista da Costa e Eliseu Visconti. Em 1911, passou a frequentar o ateliê de Henrique Bernardelli.

Participou da XVIII, XIX e XX Exposição Geral de Belas Artes, onde recebeu menção honrosa e prêmios, inclusive, em 1913, o disputado Prêmio de Viagem à Europa com a sua tela *Vaidade* (Figura 1). Com isso, Angelina conseguiu expor nos renomados centros artísticos de Londres e Paris. No Brasil dos anos 1950, a pintora recebeu a medalha de ouro no Salão Nacional de Belas Artes (SNBA) de 1953, assim como compôs o júri desse mesmo evento e participou da exposição *O Nu na Arte*, do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), em 1957.



Figura 1 – Angelina Agostini, *Vaidade*, 1913. Óleo sobre tela, 73.50 x 78.50 cm. Museu Nacional de Belas Artes (MNBA). Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural.

Apesar do preconceito de gênero e o frequente enquadramento de amadorismo atribuído às mulheres artistas na época, Angelina conseguiu prestígio profissional e aceitação social, provavelmente devido à associação do seu nome ao seu pai e, também, segundo José Leite, porque recorria a um conservadorismo no tratamento pictórico (LEITE, 1988, p. 4 apud ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2020). Por sua vez, se a temática feminina poderia reduzir o trabalho da artista a uma atitude pouca ambiciosa, Cláudia de Oliveira, com sua releitura da tela *Vaidade*, advoga que Angelina não somente transgrediu os padrões de comportamento impostos às mulheres com a sua própria presença no circuito artístico nacional, como também aplicou um ponto de vista feminino na forma de representar a figura da mulher na pintura (2019, n.p.).



Mas o notável reconhecimento recebido em vida não impediu que Angelina fosse marginalizada pelas narrativas dominantes da História da Arte, tornando tanto sua imagem quanto suas obras praticamente desconhecidas pelo público contemporâneo, com raras exceções, como o caso de sua tela *Vaidade*. Em virtude dessa sua posterior invisibilidade, as poucas reproduções de suas obras e o escasso estudo disponível sobre a pintora, esta pesquisa tem como objetivos investigar e analisar as considerações artísticas sobre o seu trabalho por meio dos periódicos do Rio de Janeiro, como uma forma de conhecer melhor sua produção pictórica e trajetória profissional, mas também incentivar o resgate e a valorização da história das mulheres no âmbito artístico. Em termos metodológicos, com o uso da palavra-chave “Angelina Agostini” são realizadas as buscas por publicações citando a artista nos periódicos cariocas (digitalizados pela Hemeroteca da Biblioteca Nacional) entre o ano de ingresso de Angelina na ENBA e seu último ano de vida (1906-1973). Ao mesmo tempo, o material coletado nos jornais é cruzado com outras fontes, escritas e visuais, e com a bibliografia específica.

Até o momento, os resultados desta pesquisa apontaram que, embora fosse comum Angelina ser introduzida nos jornais como a filha de Ângelo Agostini, também era frequente as críticas elogiosas atribuídas aos seus trabalhos nessas publicações, representando sua positiva recepção social. No jornal *A Notícia*, por exemplo, Angelina é descrita como: “uma artista que surge com um grande desembaraço no desenho, vigor de tintas, sabendo o segredo da expressão” (*A NOTÍCIA...*, 3 e 4 set. 1913, p. 2). Mas o acentuado reconhecimento do seu talento veio, sobretudo, quando expôs no Salão da Escola Nacional de Belas Artes de 1913 e durante seus primeiros anos de estadia no exterior como pensionista da Academia, como é possível perceber com o que a *Gazeta de Notícias* escreve sobre a pintora, em 1914: “é a mais prometedora das nossas *femmes peintres*. Muito jovem e muito applicada, foi o maior successo, nestes ultimos annos, do *atelier* do ilustre pintor Henrique Bernardelli, seu professor” (*O PREMIO...*, 3 abr. 1914, grifos do original).

É interessante perceber que algumas críticas ressaltam bastante o valor do desenho, o jogo de luz e sombra e o tratamento dado a cor em sua produção artística, além de realizarem pequenas descrições de seus quadros, permitindo descobrir que o retrato não era o único gênero explorado pela artista, como sua tela *Sunday Evening* (Figura 2). Além disso, Angelina tinha

um interesse particular na representação da imagem e da vida das mulheres, como sugerem, por exemplo, os títulos de suas obras apresentadas no Salão de 1913 (CATÁLOGO..., 1913) e o seu quadro de uma viúva de um combatente da Primeira Guerra, apresentado na exposição da Royal Academy of Art de 1915 (O FLUMINENSE, 25 abr. 1915).

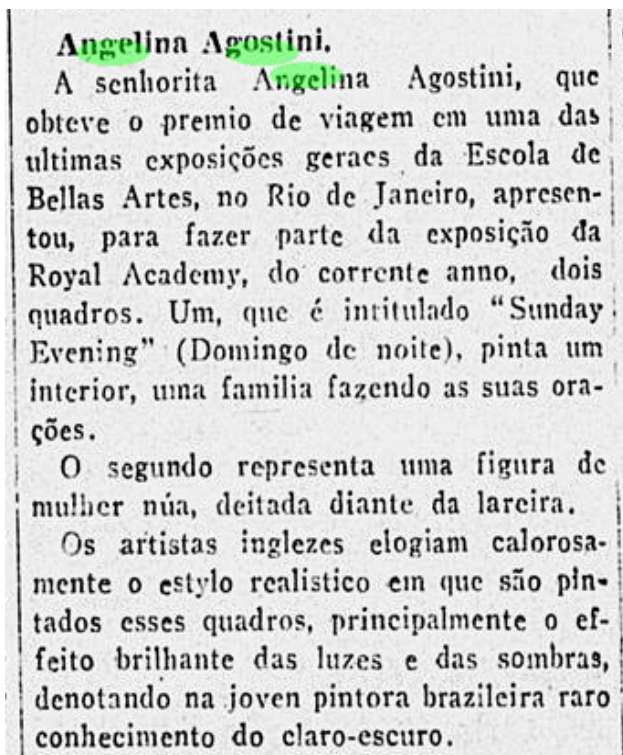


Figura 2 – Angelina Agostini na *Royal Academy*, em Londres. Fonte: *O Paiz* (17 mar. 1916).

Contudo, a maioria das publicações nos jornais cariocas, disponíveis pela Biblioteca Nacional, citando Angelina Agostini estão concentradas nos anos 1910–1919 (quantificadas em quase cem citações que, direta ou indiretamente, comentam sobre sua atividade profissional), justamente entre o período de início de sua carreira e participação em mostras oficiais nacionais e internacionais. A medida que as décadas passam, há uma drástica redução de publicações dando visibilidade pública a sua imagem e aos seus trabalhos, contribuindo para o processo de esquecimento de sua memória pela Histó-

ria Nacional. Sendo que as razões desse gradativo apagamento nos periódicos ainda permanecem abertas e inexplicáveis.

**Eugênia Pereira da Silva** é graduada em História pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e mestranda em História da Arte na mesma instituição. Atualmente, estuda sobre o artista franco-japonês Tsuguharu Foujita.

## REFERÊNCIAS

A NOTÍCIA no Salon: Os pintores. *A Notícia*, Rio de Janeiro, ano 20, n. 209, p. 2, 3 e 4 de set. de 1913.

ANGELINA AGOSTINI. *O Paiz*, Rio de Janeiro, ano 32, n.11.484, 17 mar. 1916. Artes e Artistas, p. 7.

CATÁLOGO da XX Exposição Geral de Bellas Artes. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Belas Artes, 1913.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. *Angelina Agostini*. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa22316/angelina-agostini> Acesso em: 12 de ago. 2020.

O FLUMINENSE. Rio de Janeiro, Correio, ano 38, n. 9493, capa, 25 abr. 1915.

OLIVEIRA, C. de. Angelina Agostini: a consagração da artista em 1913. *19&20*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 1, jan-jun. 2020. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/artistas/co\\_angelina.htm](http://www.dezenovevinte.net/artistas/co_angelina.htm). Acesso em: 12 de ago. 2020.

OLIVEIRA, C. de. Angelina Agostini e a tela Vaidade – uma intervenção feminista. In: 2º Encontro Internacional História & Parcerias, 2019, Rio de Janeiro, RJ. *Anais* (on-line). Rio de Janeiro: ANPUH-Rio, 2019. Disponível em: [https://www.historiaeparcerias.rj.anpuh.org/resources/anais/11/hep2019/1569762965\\_ARQUIVO\\_990b-67f3aa061137e8569a08371fd5da.pdf](https://www.historiaeparcerias.rj.anpuh.org/resources/anais/11/hep2019/1569762965_ARQUIVO_990b-67f3aa061137e8569a08371fd5da.pdf). Acesso em: 12 ago. 2020.

OLIVEIRA, C. de. Discursos Visuais na Imprensa do Rio de Janeiro entre 1900 e 1914: vestuário, gênero e subcultura feminina. *Revista de Histo-*

*ria del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte*, n. 13, p. 46-60, 2º sem., 2018.

O PREMIO de viagem do salão de 1913 vai partir para a Europa. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, ano 39, n. 92, capa, 3 abr. 1914. Vida artística.

SIMIONI, A. P. C. *Profissão Artista*. Pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras. São Paulo: Editora da USP, 2008.

ZACCARA, M. Mulheres brasileiras e a École de Paris. *Revista Cidade Nuvens*, v.1, n. 1, p. 86-101, 2020.