

Oitocentos

Arte Brasileira do Império à República

Tomo 2

ARTHUR VALLE

CAMILA FAZZI

(ORG.)



2010

Realização da Publicação

UFRRJ
CEFET-Nova Friburgo

Organização

Arthur Valle
Camila Dazzi

Projeto Gráfico

Camila Dazzi
dzaine.net

Editoração

dzaine.net

Editoras

EDUR-UFRRJ
DezenoveVinte

Correio eletrônico

dezenovevinte@yahoo.com.br

Meio eletrônico

A presente publicação reúne os textos de comunicações apresentadas de forma mais sucinta no *II Colóquio Nacional de Estudos sobre Arte Brasileira do Século XIX*. Os textos aqui contidos não refletem necessariamente a opinião ou a concordância dos organizadores, sendo o conteúdo e a veracidade dos mesmos de inteira e exclusiva responsabilidade de seus autores, inclusive quanto aos direitos autorais de terceiros.

Oitocentos - Arte Brasileira do Império à República - Tomo 2. / Organização Arthur Valle, Camila Dazzi. - Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ/DezenoveVinte, 2010.

1 v.

ISBN 978-85-85720-95-7

1. Artes Visuais no Brasil. 2. Século XIX. 3. História da Arte. I. Valle, Arthur. II. Dazzi, Camila. III. Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. IV. Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca. Unidade Descentralizada de Nova Friburgo. V. Colóquio Nacional de Estudos sobre Arte Brasileira do Século XIX.

CDD 709

ISBN 978-85-85720-95-7



9 788585 720957



A tradição artística e os envios dos pensionistas da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro

Sonia Gomes Pereira



 á algum tempo venho trabalhando com a chamada arte acadêmica, tanto no Brasil quanto na Europa. A motivação para este trabalho tem sido a minha ligação com o Museu D. João VI da Escola de Belas Artes da UFRJ.¹

Na verdade, o meu interesse maior, ao tomar este tema como estudo, é tentar identificar os princípios estéticos e artísticos que constituíram as fundações da ideologia e da prática acadêmicas e analisá-los através de uma perspectiva renovada.²

É, portanto, neste cenário mais amplo que desejo examinar neste ensaio a noção de tradição artística, ou mais exatamente, de tradição pictórica, da forma como ela foi construída na arte ocidental a partir do Renascimento.

¹ Sabemos que a antiga Academia Imperial de Belas Artes reuniu um acervo considerável, desde a sua abertura em 1826. Em 1937, grande parte desta coleção passou a constituir o Museu Nacional de Belas Artes. Uma pequena parte – em geral material didático e exercícios escolares – permaneceu na então Escola Nacional de Belas Artes, em suas salas de aula e ateliês. Após a transferência da Escola para a Cidade Universitária na Ilha do Fundão em 1975, este acervo foi reunido, dando origem ao Museu D. João VI da EBA / UFRJ em 1979. Desde 2005, coordeno o Projeto de Revitalização do Museu D. João VI, apoiado pela PETROBRAS, responsável, basicamente, pela inserção do Inventário Informatizado do Museu no site www.museu.eba.ufrj.br; pela higienização de todo o acervo e a recuperação de boa parte do acervo de pinturas; e pela nova concepção das reservas técnicas que possibilitam o acesso do público.

² Destaco, aqui, os trabalhos mais diretamente relacionados às discussões deste ensaio: Desenho, composição, tipologia e tradição clássica – uma discussão sobre o ensino acadêmico do século 19. **Revista Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, PPGAV/EBA/UFRJ, n. 10, 2003, p.40-49; História, arte e estilo no século XIX. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, UERJ, n. 8, 2005, p. 128-141; As tipologias da tradição clássica e a pintura brasileira do século XIX. **Anais do XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**. Belo Horizonte: CBHA; C/Arte, 2007, p. 530-545; A arte e os escritos sobre arte no século XIX no Brasil: a coleção do Museu D. João VI da Escola de Belas Artes da UFRJ. **Anais do XXVII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**. Salvador / Bahia: CBHA, 2008, p. 350-361; Escola Real de Ciência, Artes e Ofícios e a Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro. **D. João e a Cidade do Rio de Janeiro: 1808-2008**. Rio de Janeiro : Instituto Histórico e Geográfico do Rio de Janeiro, 2008, p. 383-398 ; Depois do moderno e em plena contemporaneidade, o desafio de pensar a arte brasileira do século XIX. **VIS** (Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade de Brasília), n. 7, janeiro/junho 2008, p. 73-95; O patrimônio histórico e artístico da Escola de Belas Artes da UFRJ : repensando o conceito de patrimônio, sua preservação e seu significado numa escola contemporânea de artes. **Um olhar contemporâneo sobre a preservação do patrimônio cultural material**. Rio de Janeiro : Museu Histórico Nacional, 2008. p. 148-157.

A importância do conhecimento da tradição na formação do artista

Sabemos que o ensino acadêmico preocupava-se, primordialmente, com a introdução do aluno ao conhecimento da grande tradição artística européia. Isto fica muito claro nos discursos dos acadêmicos, tais como Félix-Émile Taunay e Manoel de Araújo Porto-Alegre.³

Mas esta questão também aparece na prática intensiva de cópias no processo de ensino: primeiro das estampas, depois das moldagens em gesso e finalmente de obras pintadas ou esculpidas. Os alunos ganhadores do Prêmio de Viagem da Academia tinham, entre outras atribuições, a tarefa de fazer cópias dos grandes mestres europeus – tarefa duplamente importante. Por um lado, eram exercícios essenciais para a sua própria formação: ao copiarem, estavam aprendendo como os grandes pintores resolveram os inúmeros problemas técnicos, compositivos e iconográficos na abordagem de seus temas. Por outro lado, estas cópias, ao serem enviadas para o Brasil, constituíam material didático para os alunos que não tinham a chance de viajar, replicando, portanto, a possibilidade de entendimento da tradição artística desde o Renascimento.

A simples listagem das cópias do acervo do Museu D. João VI⁴ já nos permite fazer algumas observações importantes. Em primeiro lugar, notamos que a prática das cópias estende-se desde meados do século XIX até pelo menos a década de 1930. Em segundo lugar, podemos verificar as escolhas que são feitas em termos de obras e artistas a serem copiados. Predominam os mestres italianos (Rafael, Ticiano, Veronese, Tintoretto, Cagnacci, Guercino, Domenichino), mas aparecem também franceses (Lebrun, Pagnest, Chardin, Gros, Laurens, Ary Scheffer), flamengos (Rubens), holandeses (Franz Hals), espanhóis (Murillo) e ingleses (Gainsborough). Do ponto de vista cronológico, destacam-se os pintores do século XVI, mas encontram-se, também, artistas dos séculos seguintes e até mesmo do XIX - artistas românticos.

³ Ambos foram diretores da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro: Félix-Émile Taunay de 1834 a 1851 e Manoel de Araújo Porto-Alegre de 1854 a 1857.

⁴ O Museu D. João VI possui várias dessas cópias pintadas. Algumas são de autor ignorado e sem data: *Caçada de Meleagro de Atalante*, cópia de Lebrun; *Caçada de Diana*, de Domenichino; *Danae*, Corregio; *Transfiguração*, de Rafael; *A Virgem e o Menino*, de Rafael; *Sagrada Família*, de Murillo. Outras cópias são datadas e de autoria conhecida: *Salomé com a cabeça de São João Batista*, cópia de Tiziano, Francisco Nery; *Virgem de Foligno*, de Rafael, feita por Pallière; *Amor Sacro*, de Tiziano, de João Zeferino da Costa; *Tronco Masculino*, de Amable-Louis Pagnest, Rodolfo Amoedo; *Cristo Morto*, de Phillipe de Champaigne, Oscar Pereira da Silva; *Excomunhão de Roberto o Piedoso*, de Jean-Paul Laurens, Oscar Pereira da Silva; *Retrato de Homem*, de Veronese, Eliseu Visconti; além das inúmeras cópias feitas por Vitor Meireles que serão referidas mais adiante – todas estas do século XIX. Mas há também cópias do século XX: *Santo Agostinho e Santa Mônica*, de Ary Scheffer, Marques Júnior (?) (1920); *Retrato de Paulus van Beresteyn*, de Franz Hals, Henrique Cavalleiro (1920); *La Bohemiene*, de Franz Hals, Alfredo Galvão (1930); *Natureza Morta com cachimbo*, de Chardin, Alfredo Galvão (1930); *Retrato de Homem*, de Gainsborough, Teodoro Braga (s/d)

Assim, podemos observar que, ao contrário do que usualmente se pensa, há enorme diversidade entre as fontes escolhidas para cópias. Representantes de diferentes tendências, dentro das diversas escolas regionais da pintura européia, estas cópias nos colocam um problema importante. Sabendo da insistência das academias na adesão à doutrina clássica, como entender a surpreendente escolha eclética de obras e mestres tão diversos como Rafael e Rubens, Lebrun e Veronese, Frans Hals e Gros – só para citar alguns exemplos?

Doutrina clássica e diversidade artística: a construção do conceito de tradição

Na verdade, desde o Renascimento, artistas e teóricos foram obrigados a conviver e tentar conciliar o ideário clássico com tendências artísticas muito diferentes. Quer dizer, mesmo partindo de alguns pontos consensuais - a concepção da arte como imitação da natureza e da excelência dos modelos dos Antigos -, eles tinham de reconhecer a diversidade da produção artística, não apenas no seu próprio tempo - como, por exemplo, entre Rafael e Michelangelo -, mas também entre os Antigos – o que certamente constituía um grande problema: como organizar esta diversidade óbvia, se os valores da arte eram eternos e imutáveis?

A concepção que temos atualmente deste longo período que vai do século XVI ao XIX como uma sequência de estilos – Renascimento, Maneirismo, Barroco, Rococó, Neoclássico – é uma construção *a posteriori* da História da Arte.⁵ Não era desta maneira que os artistas e teóricos deste período pensavam. Quase todos os artistas se incluíam na tradição clássica, mesmo aqueles que hoje nos parecem anticlássicos.⁶

Assim, se o classicismo se apresenta tão dogmático em termos doutrinários, na prática artística ele sempre foi elástico e flexível, tendo, como solo comum, a mediação dos modelos antigos. A construção do conceito de tradição artística, portanto, corresponde a esta necessidade de resolver o problema da dualidade entre um ideário que se acreditava eterno e imutável com uma prática artística diversificada e, em muitos casos, antagônica.

⁵ O conceito de Barroco foi introduzido a partir do final do século XIX, sobretudo com a obra de Heinrich Wölfflin. O de Maneirismo é bem posterior, tendo surgido em meados do XX, especialmente com os estudos de Walter Friedlaender. Somente a partir do Romantismo, os movimentos se auto-denominaram de imediato. A escrita de Beaudelaire, no Salão de 1846, é uma evidência disto: “Quem diz romantismo, diz arte moderna, isto é, intimidade, espiritualidade, cor, aspiração pelo infinito, expressas por todos os meios de que dispõem as artes”. Citado em LICHTENSTEIN, Jacqueline. **A Pintura: Textos Essenciais**. São Paulo, Editora 34, vol. 9, p. 96.

⁶ “Muito surpreso ficaria Bernini se lhe dissessem que ele se afastara do classicismo; foi barroco sem ter consciência disso! Só Borromini, Guarini, Caravaggio e Pietro da Cortona tiveram a vontade de transgredir normas”. BAZIN, Germain. **História da História da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p. 49.

Isto posto, vamos tentar verificar os elementos constitutivos do conceito de tradição, que foi forjado na mesma época do surgimento das academias na Itália do século XVI, teve desdobramentos importantes tanto na Itália quanto na França a partir do século XVII e resultou num paradigma que norteou todo o universo acadêmico até o século XIX e início do XX. Quais seriam os seus traços mais evidentes?

A questão da temporalidade: artistas antigos e modernos

Nesta concepção de tradição artística, a divisão cronológica mais significativa é feita entre os Antigos - isto é, os artistas da Antiguidade greco-romana - e os Modernos – grupo no qual se incluem todos os mestres a partir do Renascimento. Tratam-se, portanto, de duas longas durações – separadas pelo que se considerava a barbárie da Idade Média.⁷

No interior dessas duas grandes categorias temporais – Antigos e Modernos -, prevalece, quase de forma unânime, a concepção de um tempo unitário, concebido como um todo orgânico – mesmo que a ele seja aplicada a idéia de ciclo vital, isto é, a concepção de que a arte segue a mesma trajetória dos seres vivos, atravessando o processo evitável de infância/maturidade/decadência.

Vamos examinar melhor esta questão da percepção temporal no grupo dos Modernos. Sabemos que o livro de Giorgio Vasari de 1550 - *As Vidas dos Mais Excelentes Arquitetos, Pintores e Escultores Italianos* – era dividido em duas partes: a primeira dedicada à arte antiga e a segunda com biografias de artistas basicamente de Florença e de Roma do *Trecento* ao início do *Cinquecento*.

Aos dois grandes períodos em que dividiu a arte, Vasari aplicou o modelo explicativo da evolução biológica. Assim, na história da arte antiga, a infância ficava no Egito e na Mesopotâmia; na Grécia, as artes tiveram um desenvolvimento extraordinário, mas a perfeição da maturidade estava reservada a Roma; seguindo-se, depois, a decadência com os Bárbaros. Já para a história do seu próprio tempo, Vasari estrutura a *maniera moderna* da seguinte forma: a infância começou em 1250 e se desenvolveu ao longo do *Trecento*; e o período da maturidade começa com o *Quattrocento*, mas é no *Cinquecento* que a perfeição é alcançada, sobretudo com Michelangelo, que

⁷ Nunca é demais lembrar que a arte no Ocidente “nasceu de um impulso que destruiu a civilização antiga e tornou-se uma mistura conflitual entre a romanidade e o mundo bárbaro”. O Renascimento entra neste conflito francamente a favor da romanidade e querendo exorcizar o mundo bárbaro. “Tratava-se de retomar a evolução da civilização, para eles interrompida durante longos séculos, entre Constantino e a Toscana do século XIII” (BAZIN, op. cit., p.32-33).

é considerado o modelo insuperável, mais elevado na escala de perfeição do que os próprios Antigos.⁸

Mas é importante ressaltar que, apesar da aplicação interna do conceito de evolução, prevalece a noção de que os chamados artistas modernos constituem um conjunto único, isto é, uma longa duração de artistas que foram tocados pela novidade do Renascimento e a ela deram continuidade.

O problema do espaço: a expansão geográfica da tradição

É muito interessante observar a incorporação progressiva de um número cada vez maior de artistas, com suas variadas tendências e origens, ao núcleo original bem reduzido daquilo que se considerava a *maniera moderna*.

Este processo já aparece no próprio Vasari. Conforme já citado antes, a primeira edição de seu livro, em 1550, arrolava apenas artistas de Florença e Roma. Dezoito anos depois, na segunda edição de 1568, Vasari não apenas inclui artistas novos, como incorporou várias outras cidades da Itália, fazendo, desta maneira, um quadro muito mais completo da arte italiana do seu tempo.

Vários autores que se seguiram a Vasari – sempre seguindo o seu método biográfico – trataram de ampliar o repertório dos artistas inscritos no rol de Modernos que mereciam ser incluídos nessa tradição – tanto na Itália como no resto da Europa.⁹

O resultado desta ampliação geográfica – ainda compreendida prioritariamente como um todo orgânico – pode ser verificada na obra de Pietro Bellori - *Vidas dos Pintores, Escultores e Arquitetos Modernos* -, que foi publicada em 1672. Bellori preocupa-se com o conjunto de artistas modernos, independente de suas cronologias e nacionalidades. Analisa largamente os italianos: elogia Rafael, Michelangelo, Giulio Romano, Domenichino, Lanfranco, Guido Reni e os Caracci, mas condena violentamente Caravaggio, acusado de tentar destruir a pintura, ao propor a cópia da natureza, tal como ela é, sem o processo de escolha em busca do belo ideal. Trata, também, de

⁸ VASARI, Giorgio. **Lives of the Artists**. Middlesex: Pinguin Books, 1965.

⁹ Germain Bazin traça um extraordinário panorama desta literatura dos séculos XVI e XVII, evidenciando a progressiva incorporação, não apenas de um conjunto mais amplo de artistas italianos, mas também dos estrangeiros. Karl Van Mander, por exemplo, escreveu numerosas obras, de caráter enciclopédico, tratando dos artistas italianos e do resto da Europa; as informações biográficas sobre a maioria dos pintores do Norte nos foram transmitidas exclusivamente por ele (BAZIN, op. cit., p. 45). Joachim Sandrart concebeu uma verdadeira enciclopédia da arte: bastante eclético, admitia todos os estilos; em sua obra, há biografias desde a Antiguidade até os seus contemporâneos, aparecendo, inclusive um espanhol: Murillo (BAZIN, op. cit., p. 46). O isolamento da Espanha neste quadro cultural é surpreendente. O pintor Francisco Pacheco escreveu *L'arte de la pintura* em 1649, em que trata de Rubens e de Velásquez, seu genro, mas esta obra não teve grande repercussão fora da Espanha e Velasquez permanecerá desconhecido no resto da Europa até o século XIX. (BAZIN, op. cit., p. 41).

alguns flamengos - como Rubens e Van Dyck -, assim como de franceses – especialmente Poussin, que considera o artista supremo, aquele que melhor corresponde ao gosto clássico.¹⁰

Neste momento, portanto, a tradição está sendo entendida como um grande conjunto, bem mais amplo do que o desenhado por Vasari, independente da cronologia e da geografia, mas unido pelo italianismo.

A mesma concepção de tradição artística estendida geograficamente pode ser encontrada entre os acadêmicos franceses do século XVII. Roger de Piles, por exemplo, coloca os Venezianos acima de Rafael e admite Caravaggio; Poussin lhe parece demasiadamente preso à Antiguidade e pouco humano; elogia Rubens, dando-lhe um lugar central, por ter atingido o perfeito equilíbrio, colocando-o acima, inclusive, de Ticiano; e comenta sobre Rembrandt, em quem descobre afinidades com Ticiano.¹¹

Fica bastante evidente nestes autores que se está instalando uma concepção ampla da cultura artística européia, fundada na experiência italiana do Renascimento e referendada pelo modelo dos Antigos.

O aparecimento da noção de escolas artísticas regionais: no interior do conceito de tradição artística

No entanto, é importante evidenciar que, nesta mesma época, a noção de escolas artísticas regionais estava se formando no interior da idéia mais ampla de tradição artística.

Os acadêmicos franceses – entre eles o já citado De Piles - historicizam a escola francesa de pintura, localizando - de maneira bastante significativa - as suas origens na chegada dos artistas italianos a Fontainebleau.

Em relação à arte italiana, vários autores identificaram as diferentes escolas regionais: romana, florentina, lombarda, veneziana, bolonhesa, usando frequentemente o nome de ultramontana para a arte estrangeira. Mas este sistema de escolas foi fixado definitivamente pelo padre Lanzi no final do XVIII. Luigi Lanzi, em sua *Storia pittorica dell'Italia*, tentou criar grandes sínteses, definindo os estilos inerentes aos artistas, às épocas e às escolas.¹²

¹⁰ BELLORI, Pietro. **Le vite dei pittori, scultori e architetti moderni**. Roma, 1672.

¹¹ PILES, Roger de. **Dissertations sur les ouvrages des plus fameux peintres**. Paris, 1681.

¹² BAZIN, op. cit., 54 e 68-71.

É exatamente este entrelaçamento entre as noções de tradição artística e de escolas regionais que vemos, de forma cristalina, no discurso de Félix-Émile Taunay – diretor da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro de 1834 a 1851.

Não há dúvida, para Taunay, da importância dos Antigos: “...a raça hellenica, a mais favorecida entre todas as associações humanas, tanto pela pureza de sua origem como pelo clima em que floresceu...”¹³ Ou ainda: “Huma nação houve, a grega, que excedeu e excede a todas na cultura das Belas Artes ...”¹⁴

Taunay também organiza toda a diversidade da produção artística dentro e fora da Itália, caracterizando as diversas escolas artísticas modernas e seus principais mestres:

*...seja-nos suficiente mencionar Leonardo da Vinci, Peruggino, Giorgione, precursores das escolas de pintura Florentina, Romana e Veneziana, como della forão fundadores verdadeiros os Michel Angelo Buonarroti, Raphael Sanzi e Tiziano Vecelli. Todos três influirão umas sobre as outras. A escola romana pedio emprestada muita força do desenho à florentina e alguma sciencia do colorido a Veneziana: nem esta deixou de se aperfeiçoar à vista das produções rivais: entretanto, as três conservam um caráter bem distinto, análogo ao das individualidades que presidão aos seus destinos. Quem representasse fielmente as feições moraes de Michel Angelo, de Raphael, de Tiziano daria a conhecer as qualidades notáveis das suas escolas: o primeiro, triste, solitário, de gênio altivo, austero e independente, apaixonado pelo grande; o segundo, tenro, dócil, amável, apaixonado pelo belo; o terceiro alegre, social, brilhante, apaixonado pela harmonia exterior e relativa. Temos a indicação dos três merecimentos especiais, força de desenho e de claro escuro na Escola Florentina, pureza de formas e de tons na escola romana, brilho, suavidade e bela fusão de cores na escola veneziana... Da escola romana nasce a alemã contemporânea; da florentina, a qual se liga principalmente a estatuária moderna, nasce a escola francesa com mestre Rosso e João Cousin; a veneziana modifica felizmente a flamenga e se infunde na Hespanhola. Todas três ellas renascem com novo esplendor na escola bolonha. Annibal Carracci, chefe desta, recebeu da natureza antes disposições enérgicas que brandas, e provavelmente teria imprimido outro selo que não a eclética maneira geral dos seus adeptos, se não tivesse por collaboradores os seus irmãos e até por mestre o seu primo Luiz Carracci, de gênio mais flexível e suave; entretanto, adicionou aos meios da arte o da magia dos efeitos geraes da luz, exagerado logo depois pelo Caravaggio. A mais bela expressão da escola de que tratamos reside nas obras de Domenico Zampieri, dito o Domenichino, victima durante a sua vida da inveja e da calunnia: ao resto ella certamente offerece a colecção mais numerosa de nomes illustres da história das bellas artes: o Albano, o Guido, o Guercino, o Pesarese, os Procaccini, e tantos outros; alguns delles fundarão novas escolas mais ou menos chegados nos três tipos primitivos: e não devemos esquecer a Genovesa, nem tampouco a Napolitana, em certo sentido companheiro da Hespanhola.*¹⁵

Finalmente, Taunay, como os teóricos acadêmicos franceses, estabelecia uma espécie de genealogia, em que a herança dos gregos antigos passara para os italianos do Renascimento e depois para a França a partir do século XVII e na qual se poderia vislumbrar um possível futuro para uma escola brasileira de pintura:

¹³ Ata da Congregação da Academia Imperial de Belas Artes, 20/3/1837 – Museu D. João VI / EBA / UFRJ.

¹⁴ Sessão Pública da Academia Imperial de Belas Artes, 19/12/1845 – Museu D. João VI / EBA / UFRJ.

¹⁵ Sessão Pública da Academia Imperial de Belas Artes de 1842 – Museu D. João VI / EBA / UFRJ.

*Temos pois estes três povos, o grego, o italiano e o francês entre os quais nasce, se desenvolve e se conserva o bom gosto artístico...estudando profundamente as feições salientes das suas nacionalidades e conferindo-as com o caracter brasileiro ... este povo... deve se sobressair e fazer se notável no mundo civilizado.*¹⁶

Fica aqui bastante evidente como a constituição das escolas regionais foi usada como uma estratégia de integração das nações européias ao italianismo predominante e como este recurso também será usado na Academia brasileira no século XIX.

Também é importante assinalar a tensão crescente na coexistência dessas duas idéias – a abrangência histórica e geográfica do conceito de tradição e o nacionalismo crescente que vai impregnar a noção de escolas regionais. Um exemplo notável desta polêmica aparece no texto de Roberto Longhi, escrito entre 1913 e 1914 e só publicado postumamente em 1980: *Breve mas Verídica História da Pintura Italiana*. Em sua conclusão, Longhi sentencia:

*Com os poucos nomes ... de Caravaggio e Preti, de Tiepolo e Giordano...encerra-se a historia da arte italiana... Da pintura italiana! Só faltava mais essa tristeza! Que direito ou dever tem a pintura de se dizer italiana! Que italianidade específica vocês sentiram em Pollaiolo, em Ticiano ou em Caravaggio? Quero dizer que isto também deve ficar claro para vocês: “a importância nula das características étnicas na arte”. A etnicidade é um dos elementos usuais que servem aos falsos críticos para ambientar – dizem eles – a arte, já que não a sabem interpretar. Mas os artistas estão fora de qualquer ambiente, a não ser aquele puramente artístico; ou seja eles se dão as mãos para formar a cadeia de tradição histórica; mas esse simples contato basta pra elevá-los magicamente muitos palmos acima do solo da terra natal, onde estão a agricultura, a indústria e o comércio – isto é acima da etnicidade e do ambiente...Em suma, não é preciso que o espírito se deixe manietar pela geografia ou pela topografia...Pois bem: a historia da arte italiana continuou no exterior, e esse simples fato demonstra que o belo solo italiano não tinha mais o que fazer por ela.*¹⁷

Este texto polêmico de Longhi¹⁸ revela, de forma exemplar, a permanência do conceito de tradição artística ainda no início do século XX, mesmo que ele esteja sendo usado, agora, em nome de outros valores, como o da autonomia da arte.

¹⁶ Sessão Pública da Academia Imperial de Belas Artes de 19/12/1844 – Museu D. João VI / EBA / UFRJ.

¹⁷ LONGHI, Roberto. **Breve mas Verídica História da Pintura Italiana**. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 114-115.

¹⁸ Luciano Migliaccio, em seu Posfácio na edição brasileira do livro de Longhi, chama a atenção para o fato deste texto iconoclasta ser obra da juventude, que revela, sobretudo, uma grande insatisfação com a situação da crítica e da história da arte na Itália da época. Invoca, inclusive, o fato de Longhi não tê-lo publicado em vida (idem, ibidem, p. 166-167). Mas certamente a grande circulação do texto, ainda mimeografado, revela a força desta polêmica e – para o que nos interessa diretamente neste ensaio - a permanência do conceito de tradição histórica da arte européia no início do século XX.

O caso das cópias e dos envios de Vitor Meireles

Para avançar nesta discussão sobre a questão da tradição artística, vamos nos aproximar de um caso específico de um pintor emblemático do século XIX: Vitor Meireles.

A biografia de Vitor Meireles de Lima (1832-1903) tem sido bastante estudada pela literatura especializada, na qual é sempre ressaltada a sua prolongada relação com a Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro: primeiro como aluno (de 1847 a 1852); em seguida como pensionista na Europa (de 1853 a 1861); e finalmente como professor (de 1862 a 1890).

Mas aqui, neste ensaio, vamos nos deter nas cópias e envios que se encontram no acervo do Museu D. João VI - quatro desenhos¹⁹ e onze pinturas²⁰, além da documentação da Academia.

Período da formação artística no Brasil (1847 a 1852)

Deste período da vida de Meireles, infelizmente não identificamos ainda no Museu D. João VI desenhos ou pinturas, mas há documentação que nos auxilia a retratar a sua trajetória.

Sabemos que Vitor Meireles chegou ao Rio de Janeiro em fevereiro de 1847, com 15 anos incompletos, e ingressou na Academia na Classe de Desenho. Em 1849, matriculou-se na Classe de Pintura Histórica. Entre os seus professores, constam Manuel Joaquim de Melo Corte Real e Joaquim Inácio da Costa Miranda, no Desenho Figurado, e José Correia de Lima na Pintura Histórica.

No sistema acadêmico de ensino, a aferição da aprendizagem se fazia através de concursos periódicos, nos quais os alunos eram premiados com medalhas e menções. Vitor Meireles destacou-se sempre nos concursos escolares da Academia: medalhas pequenas de ouro na Classe de Desenho²¹

¹⁹ Desenhos: *Nu masculino*, carvão/papel, s/a, s/d, 61 x 43,5 cm (reg. 262); *Nu masculino sentado*, carvão/papel, s/a, s/d, 59,5 x 45,0 cm (reg. 263); *Nu masculino de perfil*, carvão/papel, s/a, s/d, 61x44 cm (reg. 264); *Nu masculino de pé de perfil*, carvão/papel, s/a, s/d, 61 x 44 cm (reg. 265).

²⁰ Pinturas: *Napoleão em Jafa ou Os Pestíferos de Jafa (cópia de Antoine Gros)*, óleo/tela, s/a, 39,0 x 50,2 cm (reg. 26); *Milagre de São Marcos (cópia de Tintoretto)*, óleo /tela, 185-, s/a, 36,4 x 45,5 cm (reg. 33); *Mestre da Capela*, óleo /tela, 18---, s/a, 71,6 x 56,8 cm (reg. 36); *A Ceia (cópia de Veronese)*, óleo/papel/madeira, 185-, s/a, 26,9 x 38,7 cm (reg. 55); *Baco (cópia de Rubens)*, óleo/papel/madeira, s/a, 185-, 34,7 x 27,2 cm (reg. 57); *Apresentação da Virgem (cópia de Tiziano)*, óleo/papel/cartão, 185-, s/a, 24,6 x 48,9cm, envio (reg. 59); *Amor Sacro (cópia de Ticiano)*, óleo/tela, 185-, s/a, 107,0 x 88,5 cm (reg. 66); *Detalhe do Banquete na Casa de Levi (cópia de Veronese)*, óleo/papel/cartão, 185-, s/a, 25,3 x 31,3 cm (reg. 67); *Tarquínio e Lucrecia (cópia de Guido Cagnacci)*, óleo /tela, 185-, s/a, 70,3 x 92,8 cm (reg. 82); *Sagrada Família e São João Batista entre Santos (cópia de Veronese)*, óleo/tela, s/a, 18---, 45,4 x 26,0 cm (reg. 1808); *Retrato de Homem*, óleo/tela, s/a, s/d, 82,0 x 65,0 cm (reg. 3092) – todas envios de pensionista.

²¹ No Livro de Atas das Sessões da Presidência – Diretor – 1841/56 (Museu D. João VI, Notação 6151): Julgamento de 18/12/1847 na Classe de Desenho: “...uma medalha pequena d’ouro...” (p. 288).

e na Seção de Cópia de Estampas²² em 1847; grande medalha de ouro na Cópia de Moldagem em Gesso²³ em 1848; a partir de 1849, na Classe de Pintura Histórica, obtém: pequena medalha de ouro em 1849²⁴; medalha grande de ouro em 1850²⁵; e menção honrosa de 1º. Grau em 1851.²⁶

É interessante observar nesses documentos da Academia a seqüência de estudos no sistema pedagógico acadêmico. Primeiro o ensino do desenho, começando pelas cópias de estampas; depois das moldagens em gesso; e finalmente o desenho de modelo vivo. Só depois do domínio do desenho, o aluno poderia passar para a pintura, iniciando pela figura humana isolada, para, em seguida, enfrentar composições com várias figuras e detalhamento do ambiente cenográfico.

Para compreender a insistência do ensino acadêmico no domínio técnico da representação da figura humana, é preciso lembrar que toda a tradição da pintura ocidental, desde o Renascimento, está ligada à função narrativa. Como fica estabelecido desde Alberti, em seu *Tratado da Pintura* de 1435²⁷, o objetivo da pintura é contar história. O desafio do pintor, portanto, era representar uma história, que em geral tinha uma seqüência temporal, no espaço imóvel da tela. Para conseguir o necessário caráter expressivo à narração, contava, sobretudo, com o corpo humano – sua movimentação, seus gestos, suas expressões faciais.²⁸ Daí, a preocupação constante com os exercícios de modelo vivo, usualmente conhecidos como “academias”.

O ponto culminante dessa formação acadêmica encontrava-se nas composições históricas, cujos temas, nos exercícios escolares, eram, geralmente, tirados da história antiga, seja da Antigüidade Clássica ou da Bíblia. No final de 1852, Vitor Meireles conquista o Prêmio de Viagem com a tela *São João Batista no Cárcere*, que faz parte do acervo do MNBA.

²² Julgamento de 18/12/1847 na Seção de Cópia de Estampas: “uma medalha pequena de ouro” (Museu D. João VI, Notação 6151 p. 299).

²³ Julgamento de 18/12/1848 na classe de Desenho Elementar: “...o concurso da cabeça de Castor não é de valor muito subido; entretanto um dos concorrentes, Vitor Meireles de Lima, tem outros trabalhos, uma Vênus saindo do banho, uma melpomene [sic], uma cabeça de José Bonifácio d’Andrade, todas tiradas do gesso, que apesar de alguma oposição, lhe merecem a concessão de uma grande medalha de ouro...” (Museu D. João VI, Notação 6151 p.329).

²⁴ Julgamento de 20/12/1849 na Classe de Pintura Histórica, “dita pequena de ouro” (Museu D. João VI, Notação 6151: p. 371).

²⁵ Julgamento de 18/12/1850 na Classe de Pintura Histórica, “uma medalha grande de ouro a Joaquim da Rocha Fragoso e outra igual a Vitor Meireles de Lima pelos trabalhos do concurso de S. Sebastião combinados com outras produções ...” (Museu D. João VI, Notação 6151 p. 420).

²⁶ Julgamento da Classe de Pintura Histórica de 18/12/1851: “...menção honrosa de 1º. Grau aos alunos matriculados Vitor Meireles de Lima, Poluceno Pereira da Silva Manoel, Joaquim da Rocha Fragoso...” (Museu D. João VI, Notação 6151 p. 476).

²⁷ ALBERTI, Leon Battisti. **Da Pintura**. Campinas: Editora UNICAMP, 1989.

²⁸ Também para atender a este objetivo, a Academia possuía, em seu currículo, a disciplina Fisiologia das Paixões. Sobre este assunto, ver Michael Baxandall, que destaca a importância dos movimentos e dos gestos na construção da

A formação artística na Itália (1853-1856)

Os preparativos para a viagem e a discussão sobre as obrigações do pensionista aparecem na documentação da Academia, já sendo mencionados os “envios” de cópias e de um trabalho original. Como é nosso objetivo entender melhor o sistema de ensino, vamos analisar esses documentos com maior detalhamento. Na Sessão de 21 de março de 1853:

*O Sr. Diretor participa que o Pensionista Vitor Meireles de Lima lhe comunicou que estava para embarcar para a Europa pelo que tratou de oficiar ao Governo Imperial rogando lhe mande abonar a quantia de quinhentos mil réis de seis meses adiantados da sua pensão; ... convida então o Sr. Prof. respectivo a formular um programa para a composição que em princípio do terceiro ano o dito Pensionista tem de remeter a esta Academia, bem como marcar as cópias que o mesmo deve fazer e mandar no mesmo período do 2º. Ano. O Sr Prof. de Pintura pede a palavra para expor sua opinião a respeito, julga não ser conveniente dar um programa qualquer ao pensionista como tem sido até hoje de praxe para não constrangê-lo a um pensamento alheio que talvez tenha o inconveniente de não ser pelo mesmo bem estudado, por isso propõe que se marque nas instruções respectivas, que o pensionista remeta a esta Academia cópia de duas cabeças de bons autores no princípio de seu segundo ano, e que para o mesmo período do terceiro ano mande uma composição toda sua, mandando-se-lhe somente que a tela não deve ser menor do número 50: é aprovada a proposta. Assinaturas de Job Justino d'Alcântara, Diretor Interino, e Antônio Batista da Rocha, Secretário.*²⁹

Da mesma época, entre os *Documentos Avulsos*, encontramos as *Instruções para o Pensionista de Pintura Histórica em Roma, o Sr. V. M. de Lima* – extraordinário documento, que é um verdadeiro “manifesto” do pensamento artístico da Academia:

A Congregação dos Profs. da Academia das Belas Artes, tendo de recomendar ao Pensionista Sr. V. M. de Lima a... observância do dever que lhe é imposto pelo Decreto que determina a sua missão; de mandar ele de Roma no 2º. e 3º. ano de sua residência nessa capital, obras comprobatórias de sua aplicação. Decidiu em sessão de 21 de março do corrente ano que o mesmo Sr mandasse, na primeira época, isto é em princípios do 3º. ano, remeterá um quadro (um pano nunca menor do no. 50) composição sua, deixando de marcar...para esta composição, como até aqui tem sido a praxe, para deixar em plena liberdade o Sr. Vitor sobre o seu pensamento a respeito.
A Congregação aconselha ao Pensionista que nos começos de seus estudos, divida o seu tempo entre o estudo de anatomia, cópia do modelo vivo, e, simultaneamente da estatuária antiga; a fim de melhor descobrir ele de que meios sensíveis, isto é, de que adições e de que supressões souberam os antigos valer-se para a produção desse aspecto grandioso da forma humana que se nota nas obras; recomenda ao mesmo tempo que procure não limitar este estudo aí na admiração dos antigos primores d'arte, sem jamais se dar ao trabalho de os copiar; este meio exige um grau súbito de força de atenção: qualidade bem rara. O mais seguro é obrigar a mente a seguir o moroso progresso do lápis.

> expressão corporal das figuras humanas na composição pictórica de tradição narrativa. BAXANDALL, Michael. **O Olhar Renascente**: pintura e experiência social na Itália da Renascença. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

²⁹ Museu D. João VI, Notação 6151 p. 526.

A esta ocupações, deve unir a de copiar quadros a óleo, com preferência aos de autores bons coloristas; dando sempre a estes exercícios maior espaço de tempo a proporção que nele se adiantar.

Terá também proveitos ouvir algum lente de teoria da composição artística ou algum Prof. nas suas Academias particulares, freqüentar algumas sessões de sociedades literárias, liceus e bibliotecas. A este respeito não se pode determinar época alguma; nem mesmo se estabelecer como ... rigorosa a série destes exercícios. As circunstâncias devem ser judiciosamente aproveitadas.

O Sr. Vitor deverá viajar ao sul da Itália nos meses de julho até fins de setembro do corrente ano e fazer a sua digressão por Nápoles, Pompéia, Herculano, no mesmo período do próximo futuro ano, reservando o exame das cidades artísticas ao norte de Roma para a época da volta ao Brasil pela capital da França, nestas ocasiões recorrer à Legação Brasileira em Roma a fim de colher todas as necessárias informações a este respeito.³⁰

Ficam aqui evidenciados vários pontos fundamentais do sistema acadêmico. Em lugar destacado, está a observação cuidadosa da tradição, isto é, a admiração pelos mestres antigos, tentando aprender com eles as escolhas formais na construção da beleza; o desenho como um método de observação privilegiado; e, nas cópias de telas a óleo, a preferência pelos pintores coloristas. Em seguida, a importância das discussões teóricas, com a recomendação para assistir aulas de composição, mas também com a formação cultural do artista. E, finalmente, aproveitar as oportunidades! Que magnífico conselho para um jovem artista que está de partida para a Itália!

Não percebemos, nesse documento, a exigência de enclausuramento, que usualmente é atribuída à Academia. Além disso, podemos notar como os professores se posicionam em relação à arte européia. O importante é a tradição, originada na Antigüidade Clássica e retomada a partir do século XV na Itália: aqui, não se fala em estilos, tais como Renascimento, Maneirismo, Barroco e Rococó – como se fará mais tarde na História da Arte -, mas numa longa duração, desde o século XV, que são os artistas modernos. Essa noção é importante para compreendermos, mais adiante, as escolhas dos mestres a serem copiados.

Esse documento, tratando-se de uma cópia de deliberação da Congregação, não está assinado. No entanto, podemos supor a sua autoria. Estando Félix-Émile Taunay e Porto-Alegre, naquela época, afastados da Academia³¹, acreditamos que seu autor seja Antônio Batista da Rocha, então Secretário da Academia, que assinou a já citada Ata da Sessão de 21/3/1853: era arquiteto, aluno de Grandjean de Montigny, e recebeu o primeiro Prêmio de Viagem da Academia em 1845, permanecendo em Roma três anos.

³⁰ Museu D. João VI, Notação 5555.

³¹ Félix-Émile Taunay foi Diretor da Academia de 1834 a 1851, quando foi substituído por Job Justino de Alcântara. Porto-Alegre esteve na França de 1831 a 1837. Na sua volta ao Brasil, tomou posse como professor de Pintura Histórica. Suas relações sempre foram tensas com Félix-Émile Taunay, culminando no seu pedido de demissão em 1848. Depois desse afastamento, Porto-Alegre só retornou à Academia, de 1854 a 1857, como Diretor.

A trajetória de Vitor Meireles em Roma é bem descrita por seus biógrafos. É encaminhado para Tommaso Minardi, que o dirige para Nicolau Consoni. Além disto, viaja pela Itália e, cumprindo obrigação de pensionista, envia trabalhos para o Brasil.³²

São dessa época inúmeros desenhos, várias cópias e as duas primeiras composições originais. Vamos nos deter, no entanto, nos desenhos e cópias, que estão no Museu D. João VI.

Há quatro desenhos existentes no Museu D. João VI. Exemplificam o tipo de exercício constante na formação de qualquer artista: a tomada do modelo, em diferentes poses.

Vamos nos deter um pouco mais no estudo dessas cópias. Rangel de Sampaio, escrevendo em 1880, relacionou-as, organizadas por escolas.³³ Dessa lista, verificamos que pelo menos uma encontra-se no MNBA: *Pescador entregando ao Doge o Anel de São Marcos achado no Adriático*, de Paris Bordone. Várias outras estão no Museu D. João VI: *Amor Sacro*, cópia de Ticiano [Figura 1]; *Apresentação da Virgem ao Templo*, cópia de Tiziano [Figura 2]; *A Ceia*, cópia de Veronese [Figura 3]; *Banquete na Casa de Levi*, detalhe, cópia de Veronese [Figura 4]; *Sagrada Família e São João Batista entre Santos*, cópia de Veronese [Figura 5]; *Milagre de São Marcos*, cópia de Tintoretto [Figura 6]; *Tarquínio e Lucrecia*, cópia de Cagnacci [Figura 7]; *Baco festejado por sátiros e bacantes*, cópia de Rubens [Figura 8]; *Mestre de Capela*, cópia de Van Dick [Figura 9].

Os envios feitos por Vitor Meireles da Itália são analisados pela Academia na Sessão de 13 de agosto de 1855:

...relator da Seção de Pintura faz a leitura do seguinte parecer: A Seção de Pintura da Academia Imperial de Belas Artes, tendo examinado os três últimos trabalhos enviados de Roma pelo Pensionista Vitor Meireles de Lima, é de parecer que eles são muito lisongeiros não só para o dito Pensionista por atestarem a sua assiduidade no estudo das Belas Artes, e aproveitamento no tempo da sua pensão, como também para o Corpo Acadêmico por comprovar a justiça da sua escolha, e a experiência e critério que caracterizam os seus juízes – Nas duas cópias de cabeças de Pilatos, e do Mestre da Música, o Sr. Vitor compreendeu e traduziu bem o colorido divino do imortal Vandick; os

³² Na Sessão de 11 de maio de 1854 (dia da posse de Manoel de Araújo Porto Alegre como Diretor da Academia): “...Uma carta do Pensionista de Pintura Histórica Vitor Meireles de Lima data da de 29 de fevereiro do corrente ano em Roma participando que em breve faria partir daquela cidade um caixote com trabalhos seus, dos Srs. Pallière e Motta...” (Museu D. João VI, Notação 6151 p.528). Na Sessão de 14 de agosto de 1854: “... Carta dos Pensionistas Agostinho José da Motta, e Vitor Meireles de Lima, de 26 de junho em Roma, participando a remessa de 4 trabalhos dos quais 1 daquele, 2 deste, e 1 do Pensionista Pallière...” (Museu D. João VI, Notação 6151 p. 579).

³³ Escola Romana: O rabequista de Rafael; Escola veneziana: O Amor Sacro de Ticiano, Apresentação ao Templo de Ticiano, Pescador entregando ao Doge o anel de São Marcos achado no Adriático de Paris Bordone; Milagre de São Marcos de Tintoretto, Retrato de um Nobre Veneziano de Veronese, dois fragmentos das Bodas de Caná, de Veronese, Ceia do Senhor, e Estudo de Cabeça de Giovanni Batista Moroni; Escola Bolonhesa: Diana caçando de Domenichino, A Esperança, de Guido Reni; Tarquínio e Lucrecia de Carracci; Escola Flamenga: O triunfo da verdade e Baco festejado por sátiros e bacantes de Rubens; Um mestre de capela e Cabeça de Pilatos de Van Dyck; Escola Holandesa: Nascimento de Jesus Cristo de Geraldo Honthorst; Escola Sevilhana: Retrato do Papa Inocêncio X; Escola Francesa: A Jangada da Medusa de Géricault, Os empestados de Jaffa de Gros e As Mulheres Suliotas de Ary Scheffer. Entre as cópias extraviadas, o Dorso de Pagnest SAMPAIO, João Zeferino Rangel de. **O quadro da Batalha de Guararapes**, seu autor e seus críticos. Rio de Janeiro: Tip. João José Alves, 1880. P. 192-195.

*tons estão acentuados com firmeza, o trabalho é fino, e o estudo feito conscientemente... Cópias tais são úteis ao Estabelecimento; porque elas podem servir para estudos dos principiantes da Classe de Pintura Histórica, vista a pobreza de nossa coleção composta quase totalmente de cópias muito velhas e enegrecidas pelo tempo. Parece à Seção de Pintura esta a ocasião adequada de se pedirão Governo Imperial, mais alguns anos de pensão na Europa para este jovem Artista, não só a fim de atingir a um talento superior, como também para aumentar com boas cópias dos grandes Mestres da arte, o número de exemplares de que precise a nossa aula de Pintura Histórica...*³⁴

Esse grupo de cópias reitera o que já tínhamos afirmado antes a respeito da concepção de tradição pictórica. A escolha de Vitor Meireles recaiu sobre mestres reconhecidamente coloristas, independente da cronologia - pois uns pertencem ao século XVI, como Ticiano, Tintoretto e Veronese, e outros ao século XVII, como Rubens e Van Dick -, e também livre do conceito do que será mais tarde chamado de estilo pela História da Arte – porque nos manuais atuais, vários desses artistas estão em estilos distintos e às vezes apresentados como antagônicos - Ticiano no Alto Renascimento; Tintoretto e Veronese no Maneirismo; e Rubens no Barroco. A Academia, portanto, não olhava para esses artistas da maneira como nós hoje o fazemos. Interessava a ela muito mais a abordagem da linha e da cor e a classificação ficava restrita a escolas regionais, independente de cronologia. Assim, a Geografia, mais do que a História, seria determinante nas escolhas formais dos artistas. O aluno, portanto, era introduzido a uma série de escolhas formais. Logicamente sua própria personalidade artística o aproximava de um padrão formal recorrente. O conhecimento da tradição, em toda a sua versatilidade, era útil e necessária, justamente para disponibilizar um largo repertório formal ao artista, além de ajudá-lo na definição de seu próprio estilo pessoal.

A formação artística na França (1857-1861)

A mudança do regimento da Academia, empreendida na administração de Porto-Alegre, conhecida como Reforma Pedreira, beneficiou Vitor Meireles com a extensão de seu pensionato.³⁵

Também deve-se a Porto-Alegre a decisão de incluir o estágio em Paris. É muito interessante verificar como é colocada a questão da formação europeia do artista: não era Paris em vez de Roma, mas as duas experiências juntas, posto que complementares – como aparece na Sessão de 13 de agosto de 1855:

³⁴ Museu D. João VI, Notação 6151 p. 621.

³⁵ Sessão de 24 de maio de 1854: “...Lê-se também uma carta do Pensionista Vitor Meireles de Lima em Roma e sobre ele diz o Sr. Diretor que pela reforma da Academia terão os Pensionistas 6 anos em lugar dos 3 para fazerem os seus estudos na Europa, e que assim já o dito Meireles de Lima gozará desta vantagem...” (Museu D. João VI, Notação 6151 p. 592).

*A viagem à Itália é para os artistas uma necessidade universalmente reconhecida, mas para ser verdadeiramente proveitosa aos nossos Pensionistas sustenta o Sr. Diretor com a fé, e a convicção que tantos anos de estudo e de meditação .. em feito senão enraizar cada vez mais que é indispensável um estudo regular; e aturado [sic] em França, e é por isso que na reforma da Academia aconselhou que os nossos Pensionistas antes de irem para a Itália, fossem primeiro estudar pelo menos três anos em Paris....*³⁶

Junto à decisão de prorrogação do estágio em Paris, foram decididas, na Sessão de 1 de abril de 1856, as Instruções que Vitor Meireles deveria cumprir:

... O Sr. Diretor apresenta ao Corpo Acadêmico as seguintes Instruções para o Pensionista Vitor Meireles de Lima, Pensionista do Governo, além dos deveres impostos pelo regulamento especial que lhe é próprio, deverá no curso de seus estudos em Paris, preencher as seguintes obrigações, aprovadas pelo Corpo Acadêmico:

*1º. – Em cumprimento do art. 12 do precitado regulamento copiará do mesmo tamanho o quadro n. 360 de Salvador Rosa [sic], que se acha no Louvre na coleção da Escola Italiana; e se este painel desagradar-lhe, copiará no ponto maior que puder a figura de Leônidas no quadro da “Passagem das Termópilas” de Luiz David. Pede-se-lhe todo o esmero possível na execução destes trabalhos; porque são destinados a servirem de norma aos alunos de pintura, e darem idéia do estilo e colorido dos mestres. -2º. – No 2º. Ano, fará todo o seu possível para nos mandar uma cópia do famoso Tronco de Pagnest, que está na Escola de Belas Artes, porque é ainda para o mesmo efeito, visto que este primor d’arte é um modelo completo de desenho e pintura par o estudo do nu. – 3º. – No 3º. Ano, nos mandará algumas figuras inteiras dos quadros do Barão Gros, seja da “Peste de Jaffa” ou da “Batalha de Aboukir”, mormente aquele árabe que se acha deitado, e de costas por baixo do cavalo de Murat. Se puder mandar estes magníficos exemplares do tamanho dos originais, será muito bom; e muito belo efeito produzirão na sala própria do s Pensionistas. – O Corpo Acadêmico deposita na sua assiduidade, e gosto pela pintura histórica a bela esperança de o ver um dia em seu seio rodeado de uma mocidade estudiosa a prodigalizar no ensino os seus talentos e patriotismo. – É o que tenho, por ora, em nome do Corpo Acadêmico de significar-lhe, desejando-lhe muitas felicidades e prazeres nessa nova Atenas. – Se a opinião do Professor que tomar em Paris for contra o desejo que lhe manifesto nesta limitada instrução, o que poderá acontecer, porque cada mestre tem a sua maneira de ver particular, diga o que lhe ordenar o seu Professor particular, prevenindo-o contudo qual o fim da Academia na aquisição destas normas do talento de tão grandes mestres...*³⁷

Novamente aqui, verificamos a maneira como a Academia se refere à tradição pictórica européia: são indicados artistas de tempos e tendências diferentes – tais como Salvator Rosa, David, Pagnest, Gros – evidenciando que a concepção da tradição artística era ampla e diversificada.

Sabemos que, em Paris, passou a freqüentar o ateliê de Léon Cogniet e foi aceito na Escola de Belas Artes de Paris.³⁸ O bom desempenho de Vitor Meireles é regularmente relatado à Academia

³⁶ Museu D. João VI, Notação 6151 p.621

³⁷ Museu D. João VI, Notação 6151 p. 665.

³⁸ Ata da Sessão de 20 de março de 1857: “ ... e uma carta do Pensionista Vitor Meireles de Lima, participando ter tomado para seu Mestre em Paris, o Sr. Leon Cogniet, Membro do Instituto...” (Museu D. João VI, Notação 6152). Livro de Atas das Sessões da Presidência – Diretor 1856/1874 (Museu D. João VI, Notação 6152):Ata da Sessão de 20 de junho de 1857: “Consta o expediente de uma carta do Pensionista Vitor Meireles de Lima, em que participa ter sido

no Brasil.³⁹ Depois de Cogniet, passa a ter orientação de André Gastaldi, artista quase da mesma idade que ele, embora mais adiantado, e posteriormente Robert Fleury, que acompanhava as atividades de Vitor desde a partida de Gastaldi para Turim.

Nesse período parisiense, Vitor Meireles teve, também, uma grande produção, enviada para a Academia no Brasil. Em documento de 10 de agosto de 1858, consta uma lista grande de obras enviadas de Paris:

*...O pensionista Victor Meirelles de Lima que se acha em Paris estudando Pintura Histórica, acaba de enviar mais 22 estudos a óleo e 18 academias a lápis sobre .. [ilegível]...119 produções deste laborioso aluno, sendo 3 quadros de composição sua, 8 cópias acabadas, 14 esboços de quadros célebres, 21 estudos de tipos e trajés, 9 academias e 6 estudos de cabeças; e a lápis 6 estudos do gesso e 52 academias..*⁴⁰

É possível que parte desta relação enviada de Paris ainda fosse produção do período italiano. Mas parte dela é realmente obra feita em Paris.

Vitor Meireles fez, nessa época, inúmeros desenhos, várias cópias e algumas obras originais, entre as quais, *A Primeira Missa*. Novamente, aqui, nos deteremos na parte do acervo conservado no Museu D. João VI.

Da relação de cópias citada por Rangel de Sampaio, já citada, sabemos que o *Tronco* de Pagnest extraviou-se. Algumas obras estão no MNBA – as cópias da *Balsa da Medusa*, de Géricault, e *As Mulheres Suliotas*, de Ary Scheffer. No Museu D. João VI, encontra-se *Napoleão em Jafa* ou *Os Pestíferos de Jafa* (cópia de Antoine Gros), Novamente aqui, verificamos a diversidade de mestres escolhidos para as cópias, incluindo artistas já francamente identificados com o Romantismo, como Géricault, Gros e Ary Scheffer. Deste conjunto, *Napoleão em Jaffa*, cópia de Gros [**Figura 10**] encontra-se no Museu D. João VI.

> classificado com o no. 9 no seu primeiro concurso de lugar na Academia de Paris ...” (Museu D. João VI, Notação 6152). Ata da Sessão de 1 de agosto de 1857: “... um ofício do Exmo. Sr Conselheiro José Marques Lisboa, Ministro do Brasil junto à Corte de França, remetendo os atestados do Secretário Perpétuo da Escola de Belas Artes de Paris, e do Sr. Léon Cogniet, mestre do Pensionista Vitor Meireles de Lima, e que certificam a freqüência e boa conduta daquele Pensionista em seus estudos...” (Museu D. João VI, Notação 6152). Donato Mello Júnior afirma que há no MNBA dois desenhos, com carimbo da Beaux-Arts e a nota “élève de Cogniet”. ROSA, Ângelo de Proença; MELLO JÚNIOR, Donato; PEIXOTO, Elza Ramos Peixoto; SOUZA, Sara Regina Silveira de. Victor Meirelles de Lima 1832-1903. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1982. p. 60

³⁹ Ata da Sessão de 21 de outubro de 1857: “...Uma carta do Sr. Vitor Meireles de Lima, e outra do Sr. Henrique Alves de Mesquita, Pensionistas desta Academia em Paris, dando conta dos seus trabalhos...” (Museu D. João VI, Notação 6152). Certificado da École Imperiale et Spéciale des Beaux-Arts confirmando a matrícula do pensionista V. M., na aula de pintura em 4/12/1857 (Museu D. João VI, Notação 5565). Em 10 de agosto de 1858: “... nos concursos de {ilegível} da Escola de Belas Artes de Paris, obteve ele em abril, vencendo a um mutirão de [ilegível], uma menção honrosa em concurso de perspectiva, e uma 3ª. medalha no estudo do natural, com a prova da Secretaria da Escola, que... por cópias transmitir a V. Exa...” (Museu D. João VI, Notação 3702)

⁴⁰ Museu D. João VI, Notação 3702.

A avaliação desses “envios” é bastante positiva⁴¹ – motivando novo pedido de prorrogação do estágio, para que possa realizar uma grande máquina.⁴² É dessa forma que Vitor permanece em Paris, pintando a *Primeira Missa no Brasil* – obra que será aceita no Salão. Esse foi o último projeto desenvolvido na Europa, retornando ao Brasil em meados de 1861.

Portanto, através da análise da trajetória de formação artística de Vitor Meireles, tanto no Brasil quanto na Europa, podemos ter uma idéia muito clara de como era o pensamento estético e a metodologia didática da Academia Imperial de Belas Artes.

Ao longo de toda a história das academias, desde o século XVI, sempre houve polêmicas sobre as fontes antigas mais perfeitas ou sobre os meios artísticos mais nobres. A mais célebre dessas polêmicas foi o conflito entre poussinistas e rubenistas, opondo o desenho à cor, como elemento primordial na construção da pintura. Mas essas divergências estéticas sempre estiveram dentro das academias, evidenciando que o seu pensamento nunca foi totalmente homogêneo. Assim, ao contrário da opinião ainda hoje comum em muitos livros sobre arte brasileira, o sistema acadêmico, sobretudo da maneira como ele se consolidou em meados do século XIX, pensava a tradição pictórica de uma forma muito mais abrangente e complexa e possuía um conceito aberto do classicismo.

Foi a História da Arte – da forma como ela se desenvolveu a partir do final do século XIX - que seccionou a tradição em estilo estanques e opostos e passou a conceber o passado como um ciclo de oposição entre clássicos e anti-clássicos.

⁴¹ Ata da Sessão de 1 de julho de 1858: “... A seção de Pintura apresenta o seu parecer sobre os trabalhos ultimamente remetidos de Paris pelo Pensionista Vitor Meireles de Lima, parecer em que a Seção de Pintura acha esses trabalhos dignos de todos o elogio, não só pela sua boa execução, como pelo grande número deles: o parecer posto a voto, é unanimemente aprovado...” (Museu D. João VI, Notação 6152).

⁴² Ata da Sessão de 4 de agosto de 1858: “... e uma carta do Pensionista Vitor Meireles de Lima, acompanhando um atestado do Secretário da Escola de Belas Artes de Paris, em que certifica haver o dito Pensionista obtido uma menção honrosa no concurso de Perspectiva, e uma medalha no estudo do Modelo-vivo. A Academia por proposta do Exmo. Sr. Diretor resolve pedir ao Governo Imperial a graça de aumentar com mil francos por ano a pensão daquele aluno, e convertá-lo por mais dois anos em Paris...” (Museu D. João VI, Notação 6152). Ata da Sessão de 9 de setembro de 1858: “...consta o expediente de dois Avisos da Secretaria d’Estado dos Negócios do Império, um de 13 , e outro de 16 agosto... e este, aumentando em mil francos por ano a pensão que percebe o Pensionista Vitor Meireles de Lima, não devendo este aumento servir de exemplo para outros, visto ter sido concedido pela circunstância especial de aproveitamento e bom comportamento que aquele pensionista tem tido...” (Museu D. João VI, Notação 6152).



Figura 1 – VICTOR MEIRELLES: *Amor Sacro* (cópia de Ticiano), 185-
Óleo sobre tela, s/a, 107,0 x 88,5 cm, envio de pensionista.
Rio de Janeiro, Museu D. João VI, reg. 66.



Figura 2 – VICTOR MEIRELLES: *Apresentação da Virgem ao Templo* (cópia de Tiziano), 185-
Óleo sobre papel sobre cartão, s/a, 24,6 x 48,9cm, envio de pensionista.
Rio de Janeiro, Museu D. João VI, reg. 59.

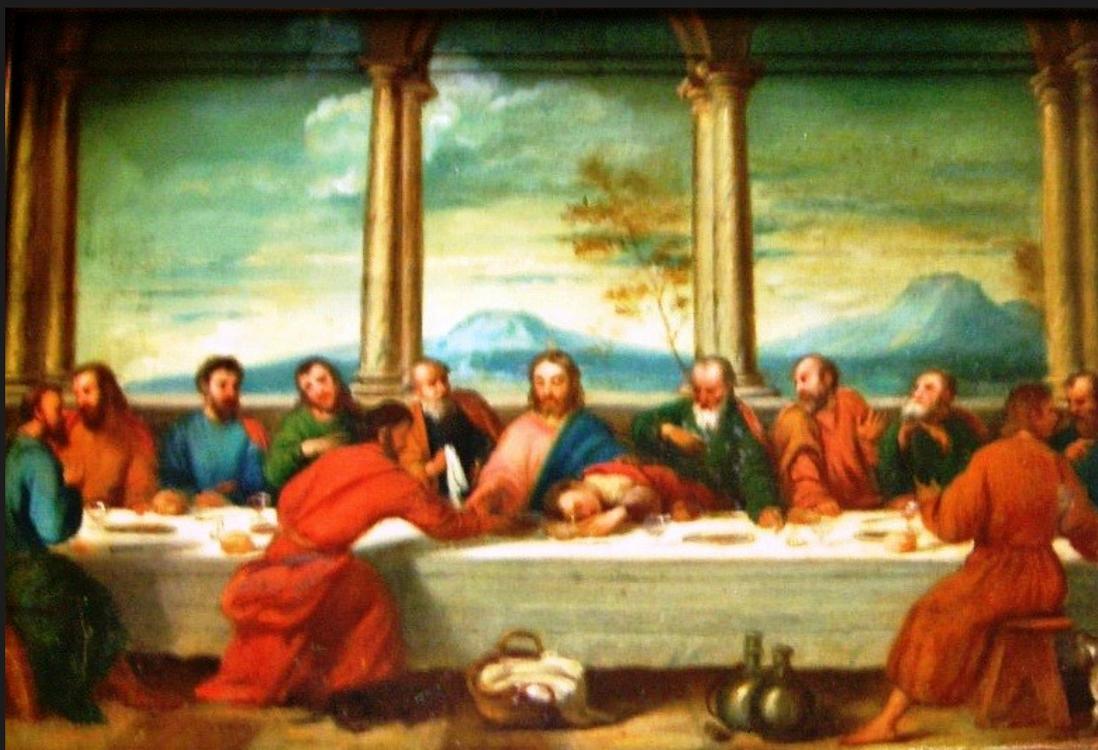


Figura 3 – VICTOR MEIRELLES: *A Ceia* (cópia de Veronese), 185-
Óleo sobre papel sobre madeira, s/a, 26,9 x 38,7 cm, envio de pensionista.
Rio de Janeiro, Museu D. João VI, reg. 55.



Figura 4 – VICTOR MEIRELLES: *Banquete na Casa de Levi*, detalhe (cópia de Veronese), 185-
Óleo sobre papel sobre cartão, s/a, 25,3 x 31,3 cm, envio de pensionista.
Rio de Janeiro, Museu D. João VI, reg. 67.



Figura 5 – VICTOR MEIRELLES: *Sagrada Família e São João Batista entre Santos* (cópia de Veronese), 18--
Óleo sobre tela, 45,4 x 26,0 cm.
Rio de Janeiro, Museu D. João VI, reg. 1808.



Figura 6 – VICTOR MEIRELLES: *Milagre de São Marcos* (cópia de Tintoretto), 185-
Óleo sobre tela, s/a, 36,4 x 45,5 cm, envio de pensionista.
Rio de Janeiro, Museu D. João VI, reg. 33.



Figura 7 – VICTOR MEIRELLES: *Tarquínio e Lucrecia* (cópia de Guido Cagnacci), 185-
Óleo sobre tela, s/a, 70,3 x 92,8 cm, envio de pensionista.
Rio de Janeiro, Museu D. João VI, reg. 82.



Figura 8 – VICTOR MEIRELLES: *Baco festejado por sátiros e bacantes* (cópia de Rubens), 185-
Óleo sobre papel sobre madeira, s/a, 34,7 x 27,2 cm, envio de pensionista.
Rio de Janeiro, Museu D. João VI, reg. 57.



Figura 9 – VICTOR MEIRELLES: *Mestre de Capela* (cópia de Van Dick), 18--
Óleo sobre tela, s/a, 71,6 x 56,8 cm.
Rio de Janeiro, Museu D. João VI, reg. 36.



Figura 10 – VICTOR MEIRELLES: *Napoleão em Jaffa* (cópia de Gros), 185-
Óleo sobre tela, 39,0 x 50,2 cm, envio de pensionista.
Rio de Janeiro, Museu D. João VI, reg.26.