

Arthur Valle
Camila Dazzi
Isabel Portella

Oitocentos

TOMO III

Intercâmbios Culturais entre Brasil e Portugal

2ª Edição

Rio de Janeiro
CEFET/RJ
2014



2014

Realização da Publicação

CEFET/RJ

UFRRJ

Museu da República/RJ

Organização

Arthur Valle

Camila Dazzi

Isabel Portella

Projeto Gráfico

Camila Dazzi

Revisão e Editoração

Smirna Cavalheiro/ComTexto

Editoras

CEFET/RJ

DezenoveVinte

Correio eletrônico

dezenovevinte@yahoo.com.br

Meio eletrônico

A presente publicação reúne os textos de comunicações apresentadas de forma mais sucinta no III Colóquio de Estudos sobre a 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.

700
O39

Oitocentos - Tomo III : Intercâmbios culturais entre Brasil e Portugal. 2ª.
Edição / Arthur Valle, Camila Dazzi, Isabel Portella (organizadores).- Rio de Janeiro: CEFET/RJ, 2014. II.
600 p.

Inclui bibliografia.

ISBN 978-85-7068-010-5

1. Arte. 2. Arte – Brasil. 3. Arte – Portugal. 4. Arte – História. I. Valle, Arthur. II. Dazzi, Camila. III. Portella, Isabel. IV. Título.

Agência Brasileira do ISBN

ISBN 978-85-7068-010-5



9 788570 680105

—✿—

20. Entre Lisboa, Paris e o Rio de Janeiro. Para o Estudo das Relações Artísticas entre Portugal e Brasil na Segunda Metade do Século XIX

Luciano Migliaccio¹

✿

Em 1996, uma série de exposições na Pinacoteca do Estado de São Paulo homenageou o artista português Rafael Bordalo Pinheiro. Uma delas, dedicada ao Grupo do Leão e ao naturalismo português, com curadoria de Raquel Henriques da Silva, diretora do Museu do Chiado, e de Zuzana Paternostro, do Museu Nacional de Belas-Artes do Rio de Janeiro (MNBA), ofereceu a oportunidade de reconsiderar a coleção de obras portuguesas presentes no museu brasileiro². A exposição enfocava o acervo a partir da atuação de Rafael Bordalo Pinheiro no Brasil e visava a reevocar o meio artístico em Portugal durante sua vida. De fato, e não por acaso, o núcleo mais importante do acervo português do MNBA é formado por obras, pinturas, desenhos, esculturas e gravuras, de artistas ligados ao Grupo do Leão e que se formaram sob a influência determinante de sua poética, embora se afastassem do naturalismo durante suas carreiras, ou o interpretassem como estímulo para a criação de uma nova pintura de história de matriz nacionalista, inspirada na representação dos costumes populares.

Este dado reflete a direção do gosto e da didática da Escola Nacional de Belas-Artes dada por Oscar Rodolfo Bernardelli e Rodolfo Amoedo, que reformaram e dirigiram a instituição a partir de 1890 após a proclamação da República brasileira. Tirando algumas estadas em Paris durante sua temporada na Europa, Bernardelli deteve-se, sobretudo, em Roma, onde esteve de 1877 a 1884, em parte junto com o irmão, o pintor Henrique, e onde se ligou a muitos artistas

¹ Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU/USP).

² HENRIQUES, Raquel da Silva; PATERNOSTRO, Zuzana (curadoria). **O Grupo do Leão e o naturalismo português**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1996.

portugueses e espanhóis³. Estes últimos, com Fortuny, Sorolla e os irmãos Benlliure, que dominavam o ambiente artístico romano da década de setenta⁴.

No Museu Mariano Procópio, de Juiz de Fora, outro acervo de grande relevância para a história da arte no Brasil no século XIX é conservado um leque que uma elegante dama brasileira, Amélia Machado Cavalcanti de Albuquerque, a Viscondessa de Cavalcanti, frequentadora do meio mundano parisiense, quis utilizar como suporte para recolher as assinaturas e os autógrafos dos artistas e dos intelectuais encontrados na capital francesa. O leque torna-se assim uma espécie de mapa intelectual e mundano, permitindo reconstruir os percursos dos membros da elite brasileira na Europa do final de Oitocentos⁵. A assinatura do escultor Rodolfo Bernardelli aparece ao lado de um pequeno desenho do seu grupo *Cristo e a Adúltera*, junto com as assinaturas de escritores e artistas portugueses, italianos, ingleses, estadunidenses e com nomes de afamados franceses.

Desde o começo do século XIX, Paris torna-se o centro de encontros e intercâmbios entre os artistas procedentes de vários países e continentes: durante a Terceira República, a capital francesa foi vista como um modelo, quase o centro em que se revelariam os caracteres da cultura moderna e cosmopolita. Através da experiência da metrópole francesa os artistas repensariam as identidades e as situações culturais locais, sua condição social e o mercado. Para muitos não foi uma experiência limitada à duração de uma viagem: significou mergulhar numa realidade que modificou radicalmente sua visão da situação cultural de seus países de origem, colocando as condições culturais e o mercado da grande cidade moderna como novo horizonte de sua produção.

Entre as várias colônias nacionais em que se agrupavam os artistas em Paris, não se deve esquecer da presença de artistas e intelectuais portugueses entre os quais era frequente a aparição dos brasileiros, alguns com um papel de verdadeiro destaque, como Eduardo Prado, a ponto de se poder sugerir a existência de uma comunidade cultural luso-brasileira na capital francesa. Eduardo Prado

³ SILVA, Maria do Carmo Couto. **A obra Cristo e a mulher adúltera e a formação italiana do escultor Rodolfo Bernardelli**. Dissertação (Mestrado). IFCH, Unicamp, Campinas, 2005.

⁴ GONZALES, Carlos; MARTI, Montse. **Los pintores españoles en Roma (1850-1900)**. Barcelona, Tusquets, 1987.

⁵ CHRISTO, Maraliz. **Memórias de um leque**. Disponível em: www.revistadehistoria.com.br/secao/perspectiva/memorias-de-um-leque/6/5/2009

possuía residência permanente em Paris, na Rue Rivoli, em apartamento tornado célebre por ser cenário da obra de Eça de Queirós, *A Cidade e as Serras*, frequentado pelos mais destacados intelectuais e artistas portugueses e brasileiros que circulavam pela França: o próprio Eça de Queirós, Oliveira Martins, Ramalho Ortigão, o Barão de Rio Branco, e ainda Magalhães de Azevedo, Graça Aranha, Oliveira Lima, José Verissimo e, esporadicamente, Joaquim Nabuco e Olavo Bilac. Foi especialmente amigo e mecenas de Eça de Queirós e de Ramalho Ortigão, sendo o mais constante colaborador da *Revista de Portugal* e chegando a financiar a publicação de uma *Revista do Brasil* em que ambos participaram, na qual se refletiu a comunidade de interesses que unia portugueses e brasileiros na capital francesa⁶.

Como escreveria Paulo Prado: “Essa viagem à Europa foi para muitos o início de uma grande descoberta, a descoberta do seu próprio país e a paixão pelas coisas brasileiras”⁷.

O círculo luso-brasileiro em Paris foi marcado pelos ideais da Geração de Setenta, para depois participar da fase em que esta se transformou nos Vencidos da Vida inspirada por uma visão nacionalista e por uma acentuada crítica ao desenvolvimento do liberalismo português e à estagnação que, por falta de efetiva modernização, perdurava como padrão dominante da vida social. A crítica particular desenvolvida pela Geração de Setenta para as mazelas da história de Portugal fornecerá referenciais, temas, motivos, angulações e expressões à perspectiva dos intelectuais brasileiros em relação à vida nacional.

Um documento que sintetiza a discussão do círculo parisiense sobre o Brasil é a carta a Eduardo Prado, datada de 1888, que consta da *Correspondência de Fradique Mendes*, pseudônimo de Eça de Queirós⁸. Para o autor, que se apresenta voltando de uma viagem de reconhecimento pelo Brasil às vésperas da proclamação da República, o país falhara na criação de uma cultura original, no momento da independência, ao contrário do que havia acontecido nos primeiros passos da vida dos Estados Unidos:

⁶ PAGANO, Sebastião. **Eduardo Prado e sua época**. São Paulo: O Cetro, 1960; MOTTA FILHO, Cândido. **A vida de Eduardo Prado**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967; BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas. **Tietê, Tejo e Sena**: a obra de Paulo Prado. Campinas: Papyrus, 2000.

⁷ PRADO, Paulo. In: BERRIEL Carlos Eduardo Ornelas. **Tietê, Tejo e Sena**: a obra de Paulo Prado. Campinas: Papyrus, 2000, p. 33.

⁸ QUEIRÓS, Eça de. *Correspondência de Fradique Mendes*. In: **Obras completas de Eça de Queirós**. Porto: Lello e Irmãos, 1947. v. VI, Edição do Centenário, p. 522-523.

*Apenas as naus de D. João VI sumiram, os brasileiros, senhores do país, abandonaram os campos, correram a apinhar-se nas cidades, romperam a copiar tumultuariamente a civilização europeia no que tinha de mais vistoso e copiável. O Brasil ficou coberto de instituições alheias e contrárias à sua índole e ao seu destino, traduzidas às pressas de velhos compêndios franceses... Os velhos e simples costumes foram abandonados com desdém: todos queriam a coroa de barão, enquanto as mulheres derretiam em roupas de veludo.*⁹

Fradique Mendes atribui **consequências** desastrosas a essa virada de costas do brasileiro à realidade da sua terra: a nação sofre de uma “surda deterioração da raça” alastrada pelas doenças das velhas civilizações. Retirar o tapete sufocante da velhice da civilização europeia para redescobrir a realidade e a natureza brasileiras seria o ponto de partida para um movimento estético finalmente original e autenticamente nacional.

É sabido que Eça jamais esteve no Brasil, é possível, portanto, supor, como sugere Carlos Eduardo Berriel, que as ideias contidas na carta fossem fruto das informações de seus interlocutores brasileiros, em primeiro lugar o próprio Eduardo Prado, e, ainda, Ramalho Ortigão, que retornava então de sua viagem ao Brasil onde inaugurara o Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro¹⁰. A visão negativa da cultura brasileira como resultado da mentalidade colonial e da paródia da vida europeia era central para Eduardo Prado, mas também era verdadeira para Eça em relação a Portugal, que considerava o seu país traduzido do francês em calão. Ideias semelhantes podem ser encontradas nos escritos históricos de Oliveira Martins, que, em 1890, colaboraria com o *Jornal do Comércio* recém-adquirido por Prado. Mas também é sabido que o escritor português, junto com Ramalho Ortigão e o próprio Oliveira Martins, colaborou com o círculo da *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro, para a qual escrevia como correspondente de Paris, a partir de 1884, Mariano Pina, mais tarde editor e proprietário da revista *A Ilustração*, publicada na capital francesa a partir do mesmo ano e até 1892.

É significativo que posições semelhantes sejam expressas por Gonzaga Duque, que formava parte daquele círculo da *Gazeta*, na introdução e nas conclusões do seu livro *A arte brasileira*, de 1888¹¹. Nas suas páginas, Gonzaga

⁹ QUEIRÓS, Eça de. **Correspondência de Fradique Mendes**, op. cit., p. 522.

¹⁰ BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas. **Tietê, Tejo e Sena**, op. cit. p. 51.

¹¹ GONZAGA DUQUE, Estrada. **A arte brasileira** (1888). In: CHIARELLI, Tadeu (ed.). Campinas: Mercado de Letras, 1995.

Duque cita os irônicos textos de Oliveira Martins sobre o desembarque da corte portuguesa no Rio de Janeiro, e coloca uma viva lembrança de Ramalho Ortigão, chamado de “mestre, em um trecho sobre o significado da aparência e maneira de vestir de Belmiro de Almeida, indício da admiração provocada pela passagem do crítico português no Rio de Janeiro.

Na obra do jovem crítico brasileiro, os conceitos estéticos da crítica francesa, de Taine a Veron, de Baudelaire a Blanc, são alinhados dentro de uma perspectiva típica da Geração de Setenta portuguesa. Gonzaga Duque denuncia como uma ficção a identificação entre arte nacional e produção da Academia Imperial de Belas-Artes, proposta, em particular, com a criação de uma seção dedicada à chamada Escola Brasileira, na última exposição geral da Academia Imperial de Belas-Artes, em 1884¹². A tentativa de se construir uma arte nacional, identificando-a na tradição importada com a Missão Francesa, parecia uma ilusão prematura, por um lado, e anacrônica, por outro. Uma arte brasileira ainda não existia porque não existia uma cultura brasileira, sendo aquela da época apenas uma mistura de mentalidade colonial e importação vazia de modelos estrangeiros; uma real originalidade só poderia surgir da representação da realidade social, humana e natural do país.

Um conhecimento mais exato das relações travadas entre a cultura artística brasileira e a portuguesa em Paris e dos seus reflexos no Brasil, poderá ser alcançado com uma investigação sistemática das fontes e, em particular, das revistas produzidas na capital francesa. É suficiente pensar no impacto dos artigos de Mariano Pina sobre os salões parisienses sobre a orientação dos gostos dos brasileiros. Um tema que apenas agora está começando a ser investigado.

No entanto, não menos relevante para a cultura artística brasileira foram algumas exposições que marcaram uma renovada presença portuguesa. Já em 1879, nas pegadas do irmão Rafael, expunha na galeria *Glace Elegante* do Rio de Janeiro um dos protagonistas da renovação em sentido realista da pintura portuguesa, Columbano Bordalo Pinheiro, então com 22 anos.

O crítico de arte da *Revista Musical e de Bellas Artes* escrevia: “Estes trabalhos do Sr. Columbano, feitos num estilo a que estamos pouco habituados,

¹² SQUEFF, Letícia Coelho. **Uma galeria para o império**: a coleção de quadros nacionais formando a escola brasileira. São Paulo: Edusp, 2012.

revelam muito talento e um artista de muita individualidade. Esboçados apenas, se é que tais trabalhos são susceptíveis de maior acabamento, têm uma entoação harmoniosa sendo um primor de franqueza de toque e originalidade de colorido... se bem que a entoação fria e destituída de vigor nos impressione desagradavelmente. Nos quadros da moderna escola, porém, é esta frieza de tom muito vulgar e, na opinião de muitos, não constitui defeito”. A novidade da técnica colorista de Columbano não passou despercebida no meio do Rio e a sua identificação com a escola moderna mereceu o sarcasmo de Ângelo Agostini na *Revista Ilustrada*. “Estão expostos na Glace Elegante dois quadros, cada qual menos elegante, assinados pelo Sr. Columbano Pinheiro, que os jornais hão de elogiar muito... Pertencem ambos à escola do futuro, portanto, aos meus netos, coitadinhos! Que tenham o desgosto de admirá-los. Eu tenho mais que fazer”. Além da crítica irônica motivada talvez pelas desavenças com o irmão do pintor, o caricaturista Rafael, Agostini reconhece o aparecer de uma novidade. A pintura de Columbano tentava dar uma interpretação especificamente ibérica do realismo que se afirmava na cena internacional, retomando a pintura de bodegones, o austero realismo espanhol do século XVII, a cena de gênero holandesa traduzida na realidade lusitana. A pintura holandesa fora redescoberta como modelo nos mesmos anos num conjunto de artigos de Ângelo Agostini dedicados ao problema da criação de uma escola nacional no Brasil. De fato, na mesma *Revista Musical e de Bellas Artes* apareceu um artigo dedicado ao “estudo do Natural”, inspirado na estética de Eugène Veron, comentando a superioridade do “desenho no natural sobre o velho sistema de copiar litografias de Julien”, citando Viollet-le-Duc, e afirmando que “até o próprio Portugal, que em Bellas Artes está longe de ser um país adiantado, já há muitos anos, adotou o sistema de pôr o discípulo logo nos primeiros dias em contato com o natural”.

A renovada presença portuguesa no Rio tomava destaque com a Exposição Portuguesa de produtos industriais e manufaturados, no mesmo ano de 1879, organizada por Marcelino Ribeiro Barbosa e Luciano Cordeiro, que fez parte da comissão encarregada pelo governo em 1875, de elaborar um projeto de reforma do ensino artístico e do sistema de museus em Portugal. Neste evento entraram obras de artistas como Thomas de Anunciação, Miguel Lupi, Columbano, José Simões de Almeida. A *Revista da Exposição Portuguesa no Rio de Janeiro* comentava da obra

do escultor José Maria Rato, representando “um rapazito rufando no seu tambor – uma velha panela de ferro”. E ainda: “Alguns dias depois de aberta esta exposição, dois amadores mandaram para ali alguns quadros que possuíam do falecido artista Thomas d’Anunciação. Um desses quadros foi premiado na exposição internacional de bellas artes de Madrid, e representa umas cabeças de carneiro... e o fato de haverem os espanhóis considerado Thomas de Anunciação como o mais notável pintor animalista da Península Ibérica, é tão subida honra, que dispensa todas as outras...”¹³.

Como se vê a temática humilde de Anunciação e os temas realistas de Moureira Rato recebiam um destaque quase polêmico em contraposição à arte oficial brasileira. Rato, ao lado de Simões de Almeida, que seria autor alguns anos depois das estátuas da fachada do Gabinete de Leitura do Rio, foi um dos poucos escultores que participaram nas exposições do Grupo do Leão, com composições naturalistas frequentemente dedicadas a temáticas de interesse social. A *Revista Musical*, evidentemente porta-voz deste partido de inspiração lusitana, se queixava ainda da falta completa na exposição portuguesa de obras de escolas de desenho aplicado às artes e ofícios, importante documento da renovação da cultura portuguesa depois das grandes exposições universais de Londres e Paris, e exemplo para uma nova política cultural no Brasil. Esta falta seria reparada poucos anos depois com a construção do Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro, verdadeiro monumento do revival neomanuelino e produto exemplar da indústria artística lusitana transplantado além do Oceano.

Depois de ter falado das relações intelectuais, pode ser interessante examinar brevemente esta relação entre os artistas do Grupo do Leão e a cultura figurativa brasileira na circulação das obras e nas exposições. Certamente, as ideias e as figuras mencionadas contribuíram para orientar também em sentido realista a produção de determinados artistas durante suas estadas na França e, posteriormente, na nova atenção prestada à realidade do campo. Os resultados mais eloquentes, neste aspecto, parecem ser aqueles de Almeida Jr. em São Paulo e de Weingartner no Rio Grande do Sul, que podem ser comparados e em alguns casos antecipam os

¹³ **Revista da exposição portuguesa do Rio de Janeiro em 1879**, fundada por Domingos José Bernardino de Almeida, Rio de Janeiro, Matheus, 1879.

desenvolvimentos da pintura histórica de costume de Malhoa e de Marques de Oliveira.

Não faz maravilha, portanto, que as tentativas naturalistas dos pintores brasileiros da nova geração passem pelo conhecimento das obras dos portugueses ativos em Paris e também em Roma, frequentemente associados aos colegas espanhóis. Silva Porto e Marques de Oliveira, futuros membros do Grupo do Leão e arautos da reforma naturalista na Escola de Porto, estiveram em Paris na década de setenta, na Ecole des Beaux-Arts tendo como mestres Cabanel e Yvon, os mesmos de Amoedo e de Almeida Junior. É suficiente comparar *A Tigela Partida* de Silva Porto (Museu Nacional Soares Reis, Porto), pintada na Itália, inspirada aos costumes do campo romano, com *Amuada* de Rodolfo Amoedo (MNBA, RJ), ou *O Filho Pródigo*, *Céfalo e Procri*, de Marques de Oliveira, apresentado no Salon de 1879, com *Partida de Jacó*, *O Último Tamoyo*, ou *A Narração de Filetas*, do pintor brasileiro, para reconhecer certo ar comum, fruto dos estudos com os mesmos mestres parisienses e de uma comum forma de sentir. Contudo, Amoedo sente mais os temas da vida moderna, suas modelos serão a esposa e a cunhada, os filhos, as suas aquarelas às vezes revelam o *cronista* sentado na mesa do bistrô ou o boêmio no retiro de seu ateliê. Neste aspecto é possível uma comparação com Antonio Ramalho, também aluno de Cabanel, cujos retratos revelam o conhecimento das obras de Manet e de Boldini. Ramalho foi premiado no Salon de Paris de 1883 com o quadro *Chez mon voisin*, ou *O Lanterneiro*, verificando-se um momento de particular proximidade ao naturalismo francês. Também se poderia dizer das figuras femininas de Aurélio Figueredo comparadas com as de Ernesto Condeixa, ou a certos interiores como *Costureiras trabalhando* de Marques de Oliveira, de 1884. Nestes interiores despojados e austeros, carregados de dignidade burguesa, vemos algo semelhante à *Família do Engenheiro Pinto* de Almeida Jr., onde o detalhe da *Revista de Engenharia* nas mãos do homem absorvido na leitura, ao lado da esposa que costura, inaugura no Brasil o gênero anglo-saxão do retrato de família no interior da casa, raramente retomado pela pintura brasileira posterior.

Nos mesmos anos de Almeida Jr. e de Amoedo, os portugueses José Júlio de Sousa Pinto e Henrique Pousão foram alunos do ateliê de Cabanel, que foi outro lugar de encontro da comunidade artística luso-brasileira existente em Paris. Sousa Pinto foi o português que mais êxito teve no mercado da capital francesa desde o

sucesso obtido por seu quadro *Calções Rotos*, no Salon de 1883. Ele também tomou o caminho da Bretanha, contribuindo talvez para orientar nesta direção os estudos do jovem Amoedo. Pousão, que faleceu em Capri em 1884, com 25 anos, realizou uma série de paisagens e cenas italianas, verdadeiras obras-primas do naturalismo português, as quais podem ter deixado sua marca na obra de Henrique Bernardelli, na Itália naqueles mesmos anos. Aluno de Cabanel e de Yvon a partir de 1881, Pousão está em Roma a partir de 1882, e ali, influenciado pela temática regionalista de Michetti, executa obras como *Cecília*, e telas de novo e vibrante cromatismo inspiradas na paisagem do Sul. Algumas paisagens pintadas por Henrique Bernardelli na mesma ilha da baía de Nápoles ressentem esta atitude de pesquisa e de renovação da gama cromática revitalizada pela abordagem direta ao ar livre.

Não surpreende, portanto, que, a partir de 1890, Rodolfo Bernardelli, nomeado diretor da renovada Escola de Belas-Artes do Rio, inicie uma política de intercâmbios com o meio artístico luso adquirindo *Le Rendez-vous*, de José Júlio de Sousa Pinto, em 1894, uma cena da Bretanha que lembra o sucesso do português em Paris e de suas ligações com Bonnat. Obras do artista com a mesma temática encontram-se no acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Uma exposição coletiva de pintores portugueses em 1902, organizada por Guilherme Rosa no Gabinete Português de Leitura, vê a aquisição de obras de Malhoa (*Gozando os rendimentos*, 1898, *A Corar Roupa*, 1898-99, *A Sesta*, 1898), Columbano *A luva branca*, *Cabeça de mulher*, *A Locandeira e o Soldado*, *Salgado*, *Azinhaga em Benfica*, Manuel Henrique Pinto, e finalmente Carlos Reis que teve sua presença na pinacoteca da Escola introduzida pela cena de gênero *Amores do Moleiro*, com mais seis obras entre as quais se destaca a imponente pintura *O Batizado*. Seguiram importantes exposições individuais que levaram a novas aquisições: na de José Malhoa, em 1906, organizada pelo Gabinete Português de Leitura, foi adquirido para a Escola o grande quadro *Cócegas*; em 1909 na exposição póstuma de Antonio Carvalho da Silva Porto, foi comprada a tela *Na Cisterna*¹⁴.

Estas aquisições foram posteriormente completadas pela aquisição de obras de dois colecionadores brasileiros, Cunha Porto, em 1902, e Luiz Fernandes, em

¹⁴ PATERNOSTRO, Zusana. A pintura portuguesa no Museu Nacional de Belas-Artes. In: **O Grupo do Leão e o naturalismo português**, op. cit. p. 23-25; VALLE, Arthur. Considerações sobre o acervo de pintura portuguesa da Pinacoteca da Escola Nacional de Belas-Artes. **19&20**, Rio de Janeiro, v. VII, n. 1, jan./mar. 2012. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/obras/portugueses_enba.htm

1926. A coleção Cunha Porto parece ter sido formada por um núcleo importante e consistente de autores portugueses sendo dividida entre o Museu Nacional de Belas-Artes do Rio de Janeiro, o acervo do Museu do Itamaraty também no Rio e uma parte que ficou, ao que se diz, em Portugal, onde Cunha Porto viveu como funcionário da legação diplomática brasileira. Provavelmente grande parte da coleção se deve a Joaquim Augusto da Cunha Porto, que foi, entre outras coisas, o primeiro secretário e o segundo diretor do Gabinete Português de Leitura do Rio e conselheiro da Sociedade Portuguesa de Beneficência; primeiro secretário, bibliotecário e diretor das aulas do Liceu Literário Português¹⁵. O Gabinete revelou-se um importante foco de contato com a arte portuguesa em vários momentos da história, documentados no seu acervo de obras de arte. Isso vale, por exemplo, pela presença de um bom número de obras do escultor Teixeira Lopes, presente também em várias coleções públicas brasileiras. É suficiente lembrar a grande porta de bronze executada pelo artista português para a Catedral de Nossa Senhora da Candelária no Rio de Janeiro, de 1900, que constitui um verdadeiro marco para a renovação da arte religiosa no Brasil, a partir de sugestões simbolistas, amplamente adotadas no meio local, e entenderemos a relevância da reconstituição deste tecido de relações figurativas e culturais para uma melhor compreensão deste momento histórico.

Luiz Fernandes, nascido na Bahia, mas criado em Portugal, viveu longos anos em Paris onde se dedicou aos seus gostos de colecionador, reunindo um grande acervo de cerâmica, de pintura e de libretos de óperas representadas em Portugal ou de assunto português. Legou as suas coleções ao Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa, à Escola Nacional de Belas-Artes do Rio e ao Instituto Histórico e Geográfico de Salvador da Bahia. A reconstituição desta importante coleção ainda está por ser feita.

Um importante núcleo de obras de pintura e de objetos de arte portuguesa encontra-se no Museu Mariano Procópio em Juiz de Fora, sendo o resultado principalmente dos interesses do colecionador Alfredo Ferreira Lage e da sua prima, a Viscondessa de Cavalcanti, já mencionada antes, figura de destaque também no meio mundano parisiense.

¹⁵ LIMA Henrique de Campos Ferreira. *Literatos Portugueses no Brasil*. **O Tripeiro**, Porto, v. 2, n. 11, p. 325-332, Novembro 1962.

Cabe mencionar entre os colecionadores importantes que doaram obras à Escola Nacional de Belas-Artes, também o joalheiro português Luis de Rezende, que residia em Paris e no Rio de Janeiro e foi um dos mais importantes fomentadores do gosto *art nouveau* no país. Amigo de Aman-Jean, que pintou um retrato dele publicado na revista *The Studio*, Luis de Rezende foi entre os patrocinadores dos Salões Rosa-cruz na década de noventa, e contribuiu para orientar as escolhas do jovem Eliseu Visconti quando bolsista em Paris, em direção da escola de Eugène Grasset.

Em conclusão, pode ser útil rever os diversos momentos da recepção no Brasil da obra de José Malhoa, figura exemplar do percurso dos artistas do naturalismo português. Tal revisão, necessariamente breve e sumária, pode contribuir para compreender com mais clareza as mudanças do significado da relação do meio artístico brasileiro com aquela proposta até sua emarginação.

Em 1902, Malhoa participou da Exposição de Arte Portuguesa no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, que causou considerável impressão no meio cultural brasileiro. O busto em barro policromado de Eça de Queiroz por Rafael Bordalo Pinheiro, e o retrato de Ramalho Ortigão por Columbano, colocavam sob a tutela dos dois afamados autores das *Farpas* toda uma geração de artistas vistos como os rejuvenescedores da cultura portuguesa, em sintonia com o que iam propondo no Brasil os irmãos Bernardelli, Amoedo, Belmiro. Ainda assim, Olavo Bilac destacava a produção de Malhoa exposta naquela ocasião:

Malhoa, além das Cebolas, que tantos elogios já mereceram, tem cinco quadros adoráveis de graça: Cenas da vida rústica ou burguesa, Um barbeiro da aldeia, Um sendeiro magro, Uma lavadeira corando a roupa ao sol, Um capitalista anafado gozando a sesta na Avenida, cenas vistas, cenas copiadas da natureza, apanhadas em flagrante por um artista de raro valor.

Quatro anos mais tarde, em 1906, o Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro abria as portas para a maior exposição individual de Malhoa, já consagrado como o intérprete mais autêntico da vida rural e da cultura nacional portuguesa. A relevância política anexada a este evento foi destacada pela visita do rei D. Carlos ao ateliê do artista para admirar o conjunto das obras, enquanto dois grandes retratos do soberano e da rainha D. Amália entre as obras escolhidas

atribuíam à mostra um caráter quase oficial de visita de estado e ao pintor uma dignidade de artista de corte. O monarca, representante da nação portuguesa, como cem anos antes outro rei de Portugal, desembarcaria na República do Brasil, não mais colônia, mas parceira política e comercial de um Portugal moderno dentro do contexto internacional. De fato, a visita do rei D. Carlos ao Brasil estava programada para a Exposição de 1908, em comemoração do centenário da abertura dos portos brasileiros ao comércio internacional, mas o monarca seria assassinado pouco antes da viagem, como lamentará o próprio Malhoa em algumas cartas dirigidas ao pintor Antonio Parreiras.

Em 10 de abril, de 1906, uma semana antes da visita real ao ateliê do pintor, Ramalho Ortigão publicou um artigo na revista “*Seroes*” apresentando as obras prontas para a exposição de Rio¹⁶. A crítica abre-se com uma descrição da nova casa de Malhoa, vivenda de artista arranjado que possui uma acessibilidade jovial e discreta que fica bem ao espírito do dono e à civilização estética da cidade moderna, trazendo à lembrança as risonhas habitações de Claude Monet, de Leys na Bélgica, de Querol ou de Sorolla em Madri. A casa é um exemplo da residência de artista em sintonia com a modernidade: austero conforto e funcionalidade na planta baixa, para o uso da família, a aura da arte no andar superior destinado ao ateliê. O pintor brasileiro Antonio Parreiras adotará o exemplo de Malhoa, que havia conhecido em Lisboa naquele ano, tornando-se seu amigo, ao construir a própria residência em Niterói, visando a criar a imagem de um artista que, no meio tropical, saberia unir os cuidados da vida familiar ao culto da arte e da beleza, em contraste com o dandismo extravagante e a boemia cultivados por muitos artistas da época. Não por acaso Ramalho Ortigão insiste na aproximação da pintura do mestre português com os quadros de gênero e as cenas de costumes realizados para o público burguês da Holanda do século XVII. Por meio de uma profunda investigação fisionômica, dos caracteres e dos costumes, nas telas de Malhoa o homem do campo seria observado com a mesma objetividade de uma paisagem, fazendo do pintor um herdeiro de Jordaens, de Teniers, de Van Ostade. A arte de Malhoa seria um traslado fiel da vida rural, lembrando a epopeia de Constantin Meunier consagrada à glorificação do trabalho industrial na Bélgica. No entanto, diferentemente do artista belga,

¹⁶ ORTIGÃO, Ramalho. A pintura de Malhoa. *Seroes*, 2ª. Série, v. 2, nº 10, Abril de 1906. Reeditado em ORTIGÃO, Ramalho. *Arte portuguesa*. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1943. t. II, p. 219-241.

estariam ausentes nele os dramáticos conflitos provocados pela modernização. A vida rural se apresentaria como relato anedótico ou como encarnação de uma cultura tradicional mitificada. A tentativa de fundamentar na representação dos costumes uma nova pintura histórica, capaz de contribuir à construção de uma identidade nacional remontando à dimensão vigorosamente sensual e mística da cultura camponesa. O instrumento que permite a Malhoa de conseguir este resultado é a sua grande habilidade de desenhista, a sua arte da composição, que não usa o modelo em pose, mas possui na memória as formas, assim como o escritor tem os vocábulos dos objetos que vê. Assim, a modernidade de Malhoa estaria na sua utilização do desenho, próxima às notações rápidas e exatas que Baudelaire enxergava na gráfica de Constantin Guy, ou de Daumier, alcançando uma nova moralidade da arte através da crônica da sociedade.

O crítico volta a destacar a relação entre a arte e o comércio existente no mundo moderno: a arte enobrece a riqueza. As possibilidades oferecidas pelo incipiente mercado artístico brasileiro eram consideradas um elemento positivo para aumentar a presença cultural portuguesa no Brasil e assegurar as relações comerciais. Por meio de um paralelo com a relação entre Portugal e Flandres durante o Renascimento, Ortigão destaca a importância das relações artísticas para que Portugal pudesse novamente consolidar sua posição no contexto luso-brasileiro.

A tentativa de renovar a pintura de gênero histórico mediante assuntos da vida do povo propostos ao público da cidade em busca de identidade, ou a leitura psicológica das figuras históricas e das situações sociais, representaria um modelo válido para a nova arte brasileira. Também aparece novamente a aproximação com o naturalismo dos holandeses do fecundo período da pintura de costumes, expressão da burguesia dos mercantes do século XVII. Contudo, Gonzaga consegue apontar para interessantes relações da pintura de Malhoa com a cultura literária portuguesa coeva. Os pequenos esboços de gênero e de costumes evocam um poema da celeberrima coletânea *Só* de Antonio Nobre; *Pupilas do Sr. Reitor* sugere as descrições do ambiente do campo nos contos de Júlio Dinis. Assim Gonzaga Duque conclui seu escrito:

A sua obra é e será como a obra literária de Almeida Garret, como a paisagenada de Silva Porto, como a caricatural de Bordalo Pinheiro, a feição de um povo que

*perdeu o brilho da sua força nacional, mas conserva ainda a espiritualidade que o mantém com honra na civilização ocidental.*¹⁷

A citação de Almeida Garrett, o autor das *Viagens na minha terra* (1844), ao lado de Nobre e de Dinis sugere na obra de Malhoa um ambicioso paralelo com a geração de novos escritores que, como Alberto de Oliveira, viam na obra do escritor romântico um exemplo de um renovado nacionalismo baseado na volta às tradições telúricas. Oliveira explicava que Garret “copiou Portugal para os seus livros” onde estavam recuperados os “velhos mobiliários”, o pitoresco da nossa paisagem e da nossa antiga literatura, o sensualismo e fatalismo da nossa raça”. O papel de renovação dos esquemas e dos gêneros da cultura figurativa clássica passaria por uma pintura narrativa que adota a abordagem da psicologia científica e da sociologia para os temas da realidade contemporânea. Não pode passar despercebido como esta oscilação corresponde a uma virada na produção dos próprios artistas brasileiros: a nova pintura histórica de Malhoa colocava a cultura portuguesa ao lado do exemplo italiano de Michetti, triunfando na primeira bienal de Veneza com a tragédia camponesa *A Filha de Jorio*, imediatamente seguida pela versão teatral de Gabriele D’Annunzio, e da pintura de Sorolla, numa espécie de *koiné* mediterrânica pós-impressionista. Significativamente no artigo de Ramalho Ortigão eram mencionadas as observações do famoso pintor norteamericano John Sargent, de viagem em Portugal, sobre a beleza dos trajés dos camponeses do Alentejo e da Estremadura, quase sugerindo aos artistas locais o caminho de um regionalismo capaz de se firmar no mercado internacional¹⁸.

A recepção da obra de Malhoa no Brasil, além do saudosismo com que é vista pelos colecionadores de origem portuguesa, pode ser compreendida à luz da tentativa de ultrapassar o naturalismo como mera representação objetiva de uma determinada realidade social para conduzi-lo a identificar os valores da identidade nacional nas tradições populares entendidas romanticamente como manifestação espontânea das especificidades locais.

¹⁷ GONZAGA DUQUE, Estrada. **Graves e frívolos**, op. cit., p. 46.

¹⁸ ORTIGÃO, Ramalho. **A pintura de Malhoa**, op. cit., p. 235: “Ainda há pouco o grande pintor John Sargent, de viagem em Portugal, me dizia: – O homem do povo no Alentejo e na Estremadura portuguesa é, no ponto da vista da pintura, o homem mais lindamente vestido do mundo... todos me parecem trajados por um figurino pintado por Velasquez. – Caberá a Malhoa como colorista corroborar demonstrativamente a tão justa observação de Sargent”.

Contudo, 30 anos depois da Geração de Setenta, esta tentativa apareceria dissociada de uma perspectiva e de um programa de modernização, quase como uma sobrevivência das aspirações frustradas que não conseguiram ir além dos propósitos de uma minoria e passaria a representar a resistência frente ao instar das vanguardas.

A obra do pintor português passaria a ser identificada com um fácil folclorismo em que se encontravam os interesses das direitas nacionalistas dos dois países, na busca de uma alternativa às linguagens modernistas que agora iam se afirmando desde Paris no panorama internacional.