

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



27. A Exposição Portuguesa no Rio de Janeiro em 1879:

Ecoss de um Diálogo entre Arte e Indústria

Maria João Neto¹



A meu pai, *in memoriam*.

Lm agosto de 1879 abria ao público no magnífico e recém-inaugurado edifício da Tipografia Nacional, à rua da Guarda Velha (atual Av. 13 de maio), a Exposição Portuguesa, promovida pela Companhia Fomentadora das Indústrias e Agricultura de Portugal e suas Colónias, que contou com o impulso decisivo de Luciano Cordeiro (1844-1900) e de Marcelino Ribeiro Barbosa (1844-?).

A ideia já havia surgido muito antes, em 1872, provavelmente no contexto da visita a Portugal do Imperador do Brasil, D. Pedro II. O ilustre conselheiro Fradesso da Silveira (1825-1875) escolheu o *Jornal do Comercio de Lisboa* para apresentar a proposta de uma grande exposição de produtos portugueses no Rio de Janeiro. Talvez devido à participação de Portugal na Exposição Universal de Viena, no ano seguinte, que contou com o envolvimento pessoal de Fradesso da Silveira, na qualidade de comissário régio, a ideia de levar os nossos produtos ao Brasil ficou por concretizar². A fundação da Companhia Fomentadora das Indústrias e Agricultura de Portugal e suas Colónias em junho de 1878 faz renascer a proposta, dando assim cumprimento a um dos principais intuitos desta agremiação, conforme constava do artigo 1º dos seus estatutos³. O programa é lançado logo em julho desse ano, com o título sugestivo de *Exposição exclusivamente portuguesa no Rio de Janeiro em 1879*. Desta vez, os organizadores terão aproveitado o ambiente mobilizador em torno da Exposição Universal de Paris, a decorrer nesse ano, e na

¹ Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. E-mail: mjneto@fl.ul.pt

² Sobre a participação de Portugal na Exposição de Viena em 1873 e o papel de Fradesso da Silveira, veja-se SOUTO, Maria Helena. **Portugal nas Exposições Universais 1851-1900**. Lisboa: Edições Colibri, 2011, p. 136-154.

³ **Estatutos da Companhia Fomentadora das Indústrias e Agricultura de Portugal e suas Colónias**. Lisboa: Typografia Tomaz Quirino Antunes, 1879.

qual Portugal se fez representar, para apresentaram ao governo as suas intenções, acompanhadas já por um conjunto de missivas de apoio por parte das autoridades brasileiras. Contavam-se, no processo, louvores à iniciativa e demonstrações de cooperação da Câmara dos Deputados, do Senado, da Associação Comercial, da Academia Imperial de Belas-Artes, da Sociedade Propagadora das Belas-Artes, do Liceu d'Artes e Ofícios e da Real Sociedade Club Português. Curiosamente, as reticências surgem por parte das autoridades portuguesas, duvidando-se da iniciativa, com argumentos de ordem económica e, até mesmo, sobre a sua cooperação entre as duas nações⁴.

Apesar da falta de incentivo e apoio do governo de Portugal, os comissários não desistem e lançam o concurso de admissão de produtos e objetos, segundo quatro grandes categorias: 1ª Matérias-primas e suas transformações imediatas; 2ª Máquinas, utensílios, ferramentas das artes e ofícios; material para o ensino profissional; processo de produção; notícias tecnológicas; 3ª Produtos das indústrias agrícola, manufatura ou fabril; 4ª Belas-artes.

Foram constituídos júris para a apreciação dos candidatos em Lisboa e no Porto, cobrindo todo o território de Portugal continental e, ainda, nas capitais de distrito das ilhas dos Açores e da Madeira. Procurava-se reunir um conjunto de produtos e trabalhos que constituíssem uma imagem séria e representativa do país no plano agrícola, industrial e artístico. Portugal tinha necessidade de procurar novos mercados para estimular a sua economia e a sua produtividade, arrefecidos que estavam os impulsos de fomento fontista, dos anos 1850.

A questão do ensino industrial

A falta de recursos financeiros condicionava a amplitude das reformas estruturais do país, nomeadamente em nível de educação e formação, com a criação de uma mão de obra qualificada que pudesse fazer a diferença. Já Passos Manuel (1801-1862), em 1836, ao mesmo tempo em que criava as Academias de Belas-Artes de Lisboa e do Porto, promovia, nas duas cidades, a fundação de dois conservatórios de artes e ofícios, com o objetivo de estimular a instrução dos

⁴ ANTT, MOPCI, mc. 903, Processo da Exposição Portuguesa no Rio de Janeiro, 1879, carta da Direcção-Geral do Comércio e Indústria.

artistas, atestando as “preciosas aplicações das Ciências às Artes (...)” e que perante “o estado atual e comparativo da indústria nacional, influa poderosamente nos seus progressos”⁵. Fontes Pereira de Melo (1819-1887) saberia tirar as conclusões mais óbvias da Exposição de Londres de 1851, quando, no âmbito da criação do Ministério das Obras Públicas, Comércio e Indústria (MOPCI), lembra a necessidade de “cuidar do ensino que deve dotar a indústria de uma proteção real e esclarecida”⁶. Mas, apesar deste espírito ser reforçado com a reforma do ensino industrial, em 1864, pela mão de João Crisóstomo (1811-1895), aquando da reorganização do MOPCI, e da reforma promovida por Joaquim Lobo de Ávila (1819-1901), em 1869, que previam a criação de novas escolas industriais em diversas cidades do reino, as dificuldades do Tesouro Público impediram a concretização da iniciativa⁷.

Nos anos 1870, quando uma nova geração abraçava as propostas do pensamento positivo, o ensino industrial mantinha-se praticamente circunscrito às duas maiores cidades do país e encontrava-se longe de uma renovação exigida no âmbito da competitividade dos mercados internacionais. Paralelamente, também o ensino artístico continuava preso a preceitos antiquados, carentes de uma reestruturação que atendesse não só o florescimento da arte em Portugal, mas também pudesse responder, com eficácia, às exigências da salvaguarda do património artístico nacional. O ambiente que envolve a exposição do Rio de Janeiro traduz-se em momentos de acesa discussão, perante a tomada de consciência das carências a nível educativo e das tentativas reformistas surgidas então.

A figura de Luciano Cordeiro

Luciano Cordeiro, o homem forte da iniciativa em terras cariocas, encontrava-se profundamente envolvido neste pulsar crítico. Formado em Letras, professor de História e Filosofia no Colégio Militar, encontrava no pensamento de Comte, Taine e Renan inspiração para debater muitos dos problemas que afetavam

⁵ **Diário do Governo**, nº 276, 1836.

⁶ **Diário do Governo**, nº 1, de 1 de Janeiro de 1853.

⁷ Sobre o ensino industrial em Portugal veja-se: MARTINHO, António. A criação do ensino industrial em Portugal. *Máthesis*, n. 15, p. 53-81, 2006.

o país. A *Revista de Portugal e Brasil*, que fundou em 1873, procurando atuar num domínio transversal entre a cultura e a ciência, foi uma tribuna de discursos renovados, pela positividade, dos muitos colaboradores associados. A questão da instrução, não apenas em Portugal, mas também no Brasil, ocupou Luciano Cordeiro em artigos de fundo, onde mostrou conhecer igualmente bem a realidade brasileira⁸. Dedicou, ainda, particular atenção aos interesses de Portugal em África, tendo representado o país no congresso de Geografia Colonial, em Paris, no ano de 1878, quando já o ocupavam os preparativos para a exposição no Rio. Esta dinâmica de relações internacionais gravitava, em particular, em torno da Sociedade de Geografia de Lisboa, que fundara em 1876.

A arte – “função natural, fatal, positiva, de todos os organismos sociais, chamados povos e nações”⁹ – era outro dos temas que não enfeitava nos seus escritos e preleções. Porque “uma nação sem Arte seria facto tão absurdo como um homem sem sentimento”¹⁰, o seu ensino, estudo e divulgação mereciam de Luciano Cordeiro uma atenção particular. Em 1875, toma parte da comissão nomeada pelo governo para propor a reforma do ensino das Belas-Artes, a organização de um museu nacional e ainda de um plano de salvaguarda do património artístico nacional¹¹. Na qualidade de secretário é do seu punho o relatório final, onde empresta muito da sua sensibilidade e carácter à redação das conclusões. Das muitas reuniões de trabalho realizadas para debater os três grandes pontos, a questão do ensino da arte aplicada à indústria foi tema caro aos comissários, e com ela o reconhecimento da utilidade do desenho, como base principal de todas as artes aplicadas, lembrando a necessidade de criação de escolas de desenho aplicado e de desenho elementar “n’aquellas localidades onde mais se accentuem certas industrias carecidas das luzes d’esto ensino”¹².

⁸ CORDEIRO, Luciano. A descentralização e a instrução pública no Brasil. **Revista de Portugal e Brasil**, Lisboa, p. 25-30, 1º v. Out. 1873 – Mar. 1874.

⁹ CORDEIRO, Luciano. Da Arte Nacional. **O Paiz**, Lisboa, p. 4, 1876.

¹⁰ *Ibidem*, p. 8.

¹¹ **Diário do Governo**, nº 260, de 15 de Novembro de 1875.

¹² **Relatório** dirigido ao Illustríssimo e Excelentíssimo Senhor Ministro e Secretário d’Estado dos Negócios do Reino pela Comissão nomeada por Decreto de 10 de Novembro de 1875 para propor a reforma do ensino artístico e a organização do serviço de museus, monumentos históricos e arqueologia. Lisboa: Imprensa Nacional, 1876, p. XXXIV.

Cada vez mais era sentida a importância da formação, com vista ao progresso nacional pela via do trabalho. E neste processo de valorização do trabalho, percebia-se o imperativo da relação com a arte, seja a obra de arte do passado como fonte de inspiração para o *design* de peças, seja o ensino artístico no presente, a subsidiar o aperfeiçoamento do operário/artífice/artista. Este pensamento que encontra, à maneira de Proudhon, uma missão social da arte, no progresso e bem comum, implica uma nova consciência do fenómeno artístico. Vamos achar em Luciano Cordeiro precisamente essa perspectiva quando nos diz:

*A Arte, não é somente os monumentos de pedra ou de bronze, os grandiosos monumentos erguidos á voz d'um rei ou aos caprichos d'uma côrte. Quasi nunca é isso. Está principalmente nas tradições, nos hábitos, nos usos, no modo de ser concepcional, nos trajes, n'aquella opulentissima literatura popular, onde se verte anonymamente a alma d'uma raça ou d'uma nação. Ahi póde encontral-a qualquer.*¹³

Deparamos, assim, com uma valorização das artes nacionais, do seu cunho popular e ancestral. Importava manter essa tradição, estimá-la, aprender com ela, porque, numa dinâmica orgânica, ela seria motor de uma nova *renascença artística*, capaz de reconduzir Portugal nos trilhos do progresso e do desenvolvimento. O *National Art-movement*, como lhe chamaria Joaquim de Vasconcelos (1849-1936), inspirado no ambiente inglês vitoriano, em torno do museu/escola de South Kensington, deveria estar no centro das atenções das nações modernas¹⁴.

Do outro lado do Atlântico

No Brasil, em particular na capital, a discussão seguia idêntico rumo, como testemunham, a título de exemplo, os discursos do professor de desenho e pintor imperial Araújo Porto-Alegre, a quem D. Pedro II encomenda uma proposta de reforma da Academia Imperial das Belas-Artes, em 1853, e do arquiteto Francisco Joaquim Béthencourt da Silva, filho de um carpinteiro português. Este viria a

¹³ CORDEIRO, Luciano. **Da Arte Nacional**, op. cit., p. 16-17.

¹⁴ VASCONCELOS, Joaquim, de. **A reforma do ensino das bellas-artes**. Porto: Imprensa Internacional, 1879. Sobre Joaquim de Vasconcelos veja-se o estudo de LEANDRO, Sandra. **Joaquim de Vasconcelos [1849-1936] historiador, crítico de arte e museólogo**. Dissertação (doutorado). FCSH/UNL, Lisboa, 2008.

fundar, em 1856, a Sociedade Propagadora das Belas-Artes e, dois anos mais tarde, fazia abrir o Liceu de Artes e Ofícios¹⁵.

Os objetivos desta escola e a sua articulação com a Academia, apareciam bem determinados na obra de Félix Ferreira: *Do Ensino Profissional – Liceu de Artes e Ofícios*, dedicada ao Imperador D. Pedro II, a quem o autor tenta conquistar o apoio para a causa das artes industriais e do ensino profissional, com vista ao progresso do país¹⁶. Félix Ferreira pretende deixar bem esclarecido os diferentes papéis que deveriam ser assumidos pelas duas instituições no campo artístico:

*A Academia das Belas-Artes é a escola superior do estudo da arte levada no seu maior grau de perfeição, à supremacia das faculdades do entendimento como essência e como fim (...). O Liceu de Artes e Ofícios, ao contrário, é uma escola rudimentar da arte aplicada às diferentes ramificações da industria fabril e manufactureira, ao trabalho indispensável à existência da sociedade civilizada.*¹⁷

Em meados dos anos 1870, o Liceu, em face da sua crescente implantação entre as classes operárias e ao plano de estudos ministrado, conquistava, cada vez mais, um lugar de destaque no chamado “ensino técnico” roubando, neste campo, protagonismo à Academia que insistia em oferecer idêntica formação, sem renovar métodos e práticas¹⁸.

Não sabemos se essa preponderância terá influenciado a escolha do lugar para a realização da exposição portuguesa em 1879, o certo é que, depois de ter sido pensada para o edifício da Academia¹⁹, a mostra acabou por ser acolhida no novo edifício da Tipografia Nacional, quase fronteiro às instalações do Liceu, na rua da Guarda Velha.

¹⁵ Sobre esta relação: arte, indústria e ensino no Brasil veja-se o trabalho de CARDOSO, Rafael. A Academia Imperial de Belas-Artes e o ensino técnico. **19&20**, Rio de Janeiro, v. III, n. 1, jan. 2008. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/rc_ebatecnico.htm>

¹⁶ BIELINSKI, Alba. Liceu de Artes e Ofícios – uma experiência pioneira e única no século XIX. **Revista da FABES**, p. 21, Novembro de 2006, Edição Especial – Liceus de Artes e Ofícios 150 anos.

¹⁷ FERREIRA, Félix. **Do Ensino Profissional – Liceu de Artes e Ofícios, 1876**, citado por BIELINSKI, Alba, 2006, p. 26.

¹⁸ CARDOSO, Rafael, op. cit.

¹⁹ ANTT, MOPCI, mc. 903, Processo da Exposição Portuguesa no Rio de Janeiro, 1879, Ofício do Gabinete do Ministro da Fazenda, de 4 de Janeiro de 1879, assinado por José Ferreira Sampaio, no qual comunica o despacho do ministro do Império que concede o “edifício da academia das bellas artes, para n’elle fazer-se a exposição portugueza”.

A construção, da responsabilidade do Engenheiro Paula Freitas, inaugurada no ano anterior, pretendia refletir um sabor neomanuelino, de influência da arte portuguesa do tempo dos descobrimentos [Figura 27.1].

A Exposição

As salas da Tipografia Nacional, batizadas com nomes de personalidades da História de Portugal, albergaram o que de melhor se fazia em Portugal ao tempo, na ourivesaria, na cerâmica artística, nos vidros, no mobiliário, na tapeçaria, na gravura e litografia e até já na fotografia. O desenho, a pintura e a escultura também se fizeram representar, embora não com as obras mais significativas, mas, ainda assim, de forma bastante expressiva.

A dinâmica expositiva assentava em nove salas distribuídas pelos dois pisos do edifício, segundo as várias categorias de produtos:

Sala dos Bragança: Belas-Artes.

Sala do Infante D. Henrique: Cordoaria e ferragens.

Sala de D. Manuel: Louças, vidros e cristais.

Sala de D. João V: Ourivesaria.

Sala de D. Pedro V: Mobiliário.

Sala do Marquês de Pombal: Sedas, telas, luvaria e chapelaria.

Sala de Mousinho da Silveira: Tecidos de algodão, linho, lã e mistos.

Sala de Marcos Portugal: Instrumentos musicais, cera fabricada, cutelaria.

Sala de Luís de Camões: Livros, tipografia, gravura, litografia.

Contava, ainda, com um espaço no chamado Salão da Guarda Velha, nas imediações da Tipografia Nacional, onde foram expostos os produtos agrícolas (vinhos, azeites, conservas, etc.) que tomou o nome de *Sala de D. Dinis*, num total de 2.438,03 m² de área ocupada²⁰.

A maioria das vitrinas foi trazida de Portugal, aproveitando muitas que haviam servido à Exposição Universal de Filadelfia. Mas pôde a mostra no Rio

²⁰ *Revista da Exposição Portuguesa no Rio de Janeiro em 1879*, Rio de Janeiro, p. 277-278, 1879.

contar com a perícia e experiência de João Martinho da Silva, chefe do pessoal operário, que já havia trabalhado em várias montagens de pavilhões portugueses nas exposições internacionais²¹. Para os ajustes necessários e alguns expositores novos, o vereador carioca João Francisco Soares disponibilizou madeiras e a sua própria serração a vapor na rua do Passeio²².

A iluminação constituiu outro dos aspectos, particularmente, cuidados na concessão e montagem da exibição. Como se pretendia usufruir de um horário noturno para captação de um maior número de visitantes, foi pensada uma iluminação a gás que valorizasse as peças, os objetos e os produtos expostos. A tarefa esteve a cargo da Companhia de Gás da cidade do Rio, sob a direção de Agostinho José de Andrade e Queirós, cujo trabalho logrou alcançar uma *iluminação a giorno*, muito elogiada na imprensa local²³.

Uma mostra com produtos tão distintos obrigava a critérios de curadoria ecléticos, em particular na disposição. Através da imprensa da época ficamos a saber que uma vasta equipa tomou o encargo do arranjo das diversas salas, tendo Jerónimo Ferreira da Silva, como responsável geral. A sala dedicada às belas-artes foi orientada por Francisco Maria Cordeiro de Sousa, na disposição das esculturas, pinturas e outras obras. As porcelanas, cerâmicas e cristais, tiveram a supervisão de João dos Prazeres Fonseca, enquanto os tecidos ficaram a cargo de José Maria dos Santos Cordeiro Júnior, José Moreira Freire, José Ribeiro e Artur Adelino Dias²⁴.

Tudo ficou preparado para a inauguração ocorrida a 6 de Agosto, perante uma afluência significativa de convidados, entre os quais se contava o casal imperial, D. Pedro II e Dona Teresa Cristina. A Sala dos Bragança, dedicada às Belas-Artes, mais espaçosa e sem vitrinas, serviu à cerimónia de abertura, onde se ouviu o discurso eloquente de Luciano Cordeiro. Este não esqueceu o apoio das autoridades brasileiras e, em particular, o interesse do Imperador que haveria de visitar a exposição mais cinco vezes²⁵.

A imprensa carioca fez uma cobertura atenta e elogiosa do evento. Mas uma divulgação mais cuidada e pessoal mereceu a publicação de uma revista própria e a

²¹ Ibidem, p. 138.

²² Ibidem, p. 262.

²³ Ibidem, p. 80.

²⁴ Ibidem, p. 262.

²⁵ Ibidem, p. 266.

edição de álbuns de fotografias da autoria de Marc Ferrez²⁶. Essas fotografias viriam a servir de base a vários desenhos e gravuras publicados em jornais portugueses, como *O Ocidente*²⁷. A imprensa portuguesa procura também cobrir os acontecimentos sempre de forma elogiosa, mas não deixou de notar a pouca receptividade ao evento, por parte da colónia portuguesa no Rio. Ressabiados com a comissão organizadora, em particular com Marcelino Ribeiro Barbosa, a colónia portuguesa via a iniciativa como uma ameaça aos seus interesses comerciais e económicos. Os nossos compatriotas radicados no Rio pouco contribuíram para o cômputo geral do número de visitantes que quase chegou aos 50 mil, nos cerca de cem dias em que a exposição esteve aberta ao público²⁸.

O lema do certame: *Exposição Portuguesa Fraternização pelo Trabalho* surgia em letras garrafais na entrada, consubstanciando a premissa da importância da produção no desenvolvimento cultural, social e económico de uma nação. Os promotores pretendiam sublinhar algumas máximas, ao sabor da positividade, segundo a qual o gosto educa-se, a perfeição e a qualidade atingem-se, a dedicação e o esforço premiam-se. A imprensa portuguesa, embora com alguma exacerbação verbal, dava mostras de perceber o desafio que o país enfrentava:

*(...) Quando se pensa que tais produtos saem pela maior parte da mão de rústicos operários sem cultura artística e sem a mais singela noção do desenho antevê-se o que poderia produzir tão grande destreza se fosse auxiliada por uma adequada instrução profissional.*²⁹ [Figura 27.2]

Os premiados

Os comissários portugueses puderam ainda contar com a colaboração das autoridades locais na delicada tarefa da avaliação e atribuição de prémios aos expositores. A constituição dos júris, para os seis grupos de produtos, esteve a cargo da Diretoria da Associação Comercial do Rio de Janeiro e envolveu cerca de oitenta personalidades entre professores, industriais e comerciantes. Para julgar os trabalhos apresentados no 1º grupo, correspondente às belas-artes foi nomeado um

²⁶ *Ibidem*, p. 83.

²⁷ *O Ocidente*, Lisboa, n. 44, de 15 de Outubro de 1879; n° 45, de 1 de Novembro de 1879.

²⁸ *Revista da Exposição Portuguesa no Rio de Janeiro em 1879*. Rio de Janeiro, p. 279-281.

²⁹ *O Ocidente*, Lisboa, n. 45, p. 162, 1 de Novembro de 1879.

júri composto por sete vogais: o Conselheiro João Manuel Pereira da Silva (1817-1898), distinto advogado e político, amante da literatura e das artes; o jornalista, escritor e bibliógrafo Francisco Ramos Paz (1838-1919) nascido em Portugal (Afife), mas “feito” no Brasil como ele próprio afirmava; o pintor Joaquim da Rocha Fragoso (?-1893) dedicado ao retrato e à pintura histórica; o gravador da Casa da Moeda Francisco José Pinto Carneiro; o fotógrafo, de origem suíça, George Leuzinger (1813-1892); e ainda Francisco Maria Cordeiro e o Dr. F. A. Cominhoá³⁰.

“Seria desacerto julgar do estado da arte em Portugal pelo pouco que foi exposto, mas ainda assim, no que aqui se viu, há a revelação incontestada e incontestável do progresso que, embora latente, tende a irradiar com muita glória para a pátria de não poucos artistas que alcançaram justo e merecido renome”³¹. Estas palavras do júri revelam a percepção clara de que a mostra relativa às belas-artes foi “pequena” e “limitada”, mas ainda assim sugestiva, causadora de “boa impressão” e “merecedora de elogios”. Os resultados das apreciações foram entregues a Luciano Cordeiro que, de imediato, os divulgou à imprensa.

Na classe de Desenho e Pintura, foram atribuídas duas medalhas de ouro. A primeira a Tomás da Anunciação (1818-1879), que havia falecido meses antes, sendo a distinção conferida, a título simbólico, à Academia Real de Belas-Artes de Lisboa. Premiada a arte consagrada, a Escola, foi a vez de o júri distinguir, com a segunda medalha de ouro, Alfredo Keil (1850-1907), “ao qual parece estar reservada posição invejável entre os modernos pintores portugueses, especialmente se, como é de esperar conseguir libertar o seu estylo de um maneirismo que não raro o prejudica”³². Os medalhados com prata foram seis: Miguel Ângelo Lupi (1826-1883) “não sem pesar”, por parte do júri que “se tivesse de julgar alguns trabalhos que conhece do distinto Professor (...) de certo lhe votaria prémio mais elevado, tratando-se, porém, única e exclusivamente dos que expoz, entendeu (...) que não lhe era lícito ir além”; Manuel Maria Bordalo Pinheiro (1815-1880); José Augusto Marques Guimarães; Maria Guilhermina da Silva Reis; Leonel Marques Pereira (1828-1892); e a grande revelação do jovem Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1829), com apenas 22 anos, ao qual o

³⁰ **Revista da Exposição Portuguesa no Rio de Janeiro em 1879**. Rio de Janeiro, p. 170-171.

³¹ **Rio de Janeiro Exposição Portuguesa 1879, Relatório da Associação Comercial do Rio de Janeiro de 1880**. Rio de Janeiro: ACRJ, 1881, p. 21.

³² *Ibidem*, p. 22.

júri reconhece “vocação verdadeira, destinada a aumentar e engrandecer o quinhão que   sua família pertence na arte portuguesa”³³. O jovem artista arrecada o pr mio com a obra “O último copo” [Figuras 27.3 e 27.4], ainda muito presa ao estilo de seu pai, e da qual existe um estudo no Museu de Arte Contemporânea de Lisboa. Merecem, ainda menção honrosa os trabalhos de José Alberto Nunes (1829-1891), Eduardo Teixeira Pinto Ribeiro, Luis Ascencio Thomazini, Augusto Barradas, e de José Vital Branco Malhoa (1855-1933), com 24 anos. Nesta que seria a sua estreia em terras brasileiras, Malhoa apresenta uma obra intitulada “A praia do Alfeite”, para a qual, muito provavelmente, fez alguns esquisos que hoje estão no Museu, com o seu nome, nas Caldas da Rainha.

Não foi uma exposição numerosa de obras e de artistas, tanto mais que não contou com a colaboração oficial das Academias de Lisboa e do Porto. Mas, ainda assim, se atendermos que os grandes nomes ausentes Silva Porto (1850-1893) e Marques de Oliveira (1853-1917) tinham acabado de chegar a Portugal nesse ano, vindos de Paris e que os jovens promissores Sousa Pinto (1856-1939) e Henrique Pous o (1859-1884) se preparavam para partir, podemos concluir que a mostra do Rio, no domínio da pintura, não foi pobre, e jovens talentosos e grandes artistas como Columbano e Malhoa fizeram aqui a sua primeira aparição.

A escultura mereceu do júri, igual dedicação e apurada apreciação crítica. Atribuiu a medalha de honra ao “Mestre” Victor Bastos (1829-1894), pelo grande cartão original “Bartolomeu Dias”, “(...) estudo consciencioso e apreciáveis dotes artísticos, apenas empanados por uma tal ou qual dureza no desenho das figuras”³⁴. Esta obra, pensada para a comemoração do 4  centenário da passagem do Cabo da Boa Esperanç a (1488-1888), não viria a ser executada, devido, por certo,   situação das finanç as públicas,   qual se somaria a crise política desencadeada com o Ultimato³⁵. As medalhas de ouro atribuídas foram para dois discípulos de Vítor Bastos: José Simões de Almeida (1844-1926), pela estatueta *A Sapho*, “executada em mármore de Carrara” pela qual, o júri considerou possuir este escultor “grandes

³³ Ibidem, p. 23.

³⁴ Ibidem, p. 22.

³⁵ Apenas em 1952 o governo português viria a promover, na Cidade do Cabo, a ereção de uma  st tua do navegador, da autoria do escultor Barata Feyo.

qualidades artísticas”³⁶; e José Moreira Rato (1860-1937) que alcança dos jurados rasgados elogios com o trabalho, em gesso, “Um rapaz tocando tambor”, “obra sentida e executada com máximo vigor, acusando uma forte individualidade”³⁷. Estas duas obras ficariam no Brasil, na coleção real, a primeira oferecida, pela Comissão Organizadora da Exposição, ao Imperador, grande admirador de Simões de Almeida, e a segunda adquirida pela Imperatriz Teresa Cristina³⁸.

Receberam menções honrosas os escultores António Alberto Nunes (1838-1912), com um gesso intitulado “Últimos momentos de D. Pedro V”, obra realizada em Paris³⁹; Pedro Afonso Pequito, pela obra “Inocência”; e José Cesário de Salles, autor das esculturas da cúpula da igreja de Nossa Senhora da Candelária, com um trabalho denominado “Uma criança morta”⁴⁰.

A representação de escultores foi muito razoável, apenas podemos notar as ausências dos nomes mais sonantes da escultura nacional na época, como Soares dos Reis (1847-1889) e José Teixeira Lopes (1837-1918), embora este último não terá, certamente, deixado de estar representado na categoria de cerâmica, sócio, que era, da fábrica das Devesas, em Gaia, e uma das participantes premiadas. Importa realçar o labor desenvolvido por Teixeira Lopes (pai) na unidade industrial de Gaia, onde criou um curso de desenho e modelação que veio a dar origem à Escola Industrial Passos Manuel.

Na classe da então emergente Fotografia, a medalha de ouro foi entregue à casa Emílio Biel, do Porto, enquanto Francisco Rocchini recebia a medalha de prata, pela sua coleção de fototípias de monumentos portugueses. A fotografia de monumentos, paisagens etc. constituía um excelente veículo de divulgação da arte

³⁶ **Rio de Janeiro Exposição Portuguesa 1879, Relatório da Associação Comercial do Rio de Janeiro de 1880**, op. cit., p. 26.

³⁷ Idem.

³⁸ D. Pedro II havia já adquirido uma obra a Simões de Almeida, intitulada *A Saudade*, aquando da sua viagem a Portugal, em 1872.

³⁹ **O Ocidente**, n. 42, p. 141, 15 de Setembro de 1879.

⁴⁰ Ainda dentro da categoria de escultura, embora se trate de um excelente trabalho da ourivesaria portuguesa, foi premiado, com ouro, um punhal de caça da autoria de Rafael Zacarias da Costa (1816-1898). Esta peça, exposta pelo Comendador Arnaldo Barbosa, fundador da Companhia de Seguros Fidelidade, irmão de Marcelino Ribeiro Barbosa, foi protagonista de uma das mais pitorescas histórias de seguros de obras de arte e de salvados (CAETANO, António Alves. *A Companhia de Seguros Fidelidade e as suas agências no Brasil 1848-1894. XIII Congresso Internacional da Associação Internacional de Investigadores de História da América Latina*, Universidade dos Açores, Ponta Delgada, p. 74-77).

pela imagem e, certamente, esta mostra foi reveladora e, ao mesmo tempo, referência para os artistas brasileiros.

As chamadas artes industriais tiveram os seus júris próprios constituídos para as diversas classes de produtos. Neste domínio, merece particular referência a medalha de ouro atribuída na classe de “louça artística” a Wescleslau Cifka pela “primorosa coleção de amostras, constando de um jarro de Manjolina, no estylo italiano, uma mesa redonda com animais, e uma vista de Cintra, uma poncheira onde se acha pintada a vida de Napoleão I; uma outra com diferentes retratos, bacias, jarros, peixes, gallos cafeteiras e pratos de faiança, imitação antiga”⁴¹. Cifka foi também muito louvado, enquanto colecionador, pela “preciosíssima (...) coleção de desenhos e aquarelas originais expostas”. O júri de Belas-Artes, “depois de bastantes hesitações (...) entendeu que não lhe era lícito, atenta a norma que adoptou de só premiar os autores, conferir, como tanto desejara, prémio ao trabalho de colecionar”⁴². Esta significativa coleção de Cifka foi, certamente, relevante na criação de repertórios à maneira de Bernard Palissy (1510-1590), exercendo a sua influência sobre outros artistas, como o premiado com medalha de prata, Manuel Cipriano Gomes o Mafra, das Caldas da Rainha⁴³.

Muitos trabalhos e produtos mereceram os rasgados elogios dos júris e um conjunto significativo de medalhas foi atribuído entre outras, às indústrias das rendas de bilros de Peniche, às porcelanas da Vista Alegre, às louças de Sacavém, ou aos vidros da Marinha Grande⁴⁴.

Balanço final

Não se pode dizer que a Exposição Portuguesa tenha sido um sucesso, em termos de vendas, apesar de ter sido notória, aos visitantes, a excelente relação qualidade-preço dos nossos produtos. As obras de belas-artes, em particular, devido aos elevados preços, agravados pelas taxas alfandegárias, não tiveram a procura

⁴¹ *Revista da Exposição Portuguesa no Rio de Janeiro em 1879*, Rio de Janeiro, p. 236.

⁴² *Rio de Janeiro Exposição Portuguesa 1879, Relatório da Associação Comercial do Rio de Janeiro de 1880*, p. 23.

⁴³ Sobre a louça artística das Caldas da Rainha, veja-se o estudo apresentado a este colóquio por Cristina Horta: *A Cerâmica artística das Caldas da Rainha nos séculos XIX e XX e a sua difusão no Brasil*.

⁴⁴ Veja-se a lista completa de premiados na *Revista da Exposição Portuguesa no Rio de Janeiro em 1879*, Rio de Janeiro, p. 181-193.

esperada. Muitos dos trabalhos foram, depois de encerrada a exposição, a 23 de Novembro, vendidos em leilão a valores mais baixos. Mas o mais importante foi o estímulo que esta mostra proporcionou no meio artístico carioca. Com uma localização privilegiada, ao lado do edifício da Tipografia Nacional, professores e alunos do Imperial Liceu das Artes e Ofícios tiveram entradas gratuitas na exposição. A imprensa local não deixou de sublinhar este aspeto, noticiando as várias visitas realizadas por “esse grande viveiro de operários e futuros artistas mantidos pela benemérita Sociedade Propagadora das Belas-Artes”⁴⁵.

Como alguém escreveu na altura: “Não correspondeu ela [a exposição] em resultados imediatos, como era de esperar, é verdade! Mas o que importa? A semente está lançada à terra, esta é boa, aquela há-de germinar e dar fruto sazonado”⁴⁶.

Cabe agora, depois de divulgada a importância deste evento, esquecido pela historiografia, procurar perceber a dimensão do seu impacto, no domínio artístico dos dois países nos últimos vinte anos do século XIX. Este, por certo, existiu, e aguarda pela atenção dos estudiosos.

Os primeiros sinais desta influência podem ser procurados na mostra que o Brasil leva à Exposição Continental de 1882, realizada em Buenos Aires. A própria concessão do pavilhão do Brasil tem como inspiração o Palácio de Monserrate, em Sintra. Não será despropositado propor que a referência terá chegado aos arquitetos brasileiros por via da imagem, quem sabe, divulgada na Exposição de 1879⁴⁷.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 137.

⁴⁶ **Revista da Exposição Portuguesa no Rio de Janeiro em 1879**, Rio de Janeiro, p. 282.

⁴⁷ Recebemos do Professor António Lamas, a quem agradecemos, a informação de que existia uma construção inspirada na entrada principal do Palácio de Monserrate. Trata-se do pequeno pavilhão para a distribuição de café que o Brasil ergueu no recinto da Exposição Continental, em Buenos Aires. Este, tal como o interior, do grande pavilhão, onde o Brasil expôs os seus produtos, teve como fonte de referência a exuberante arquitetura revivalista do Palácio de Monserrate.

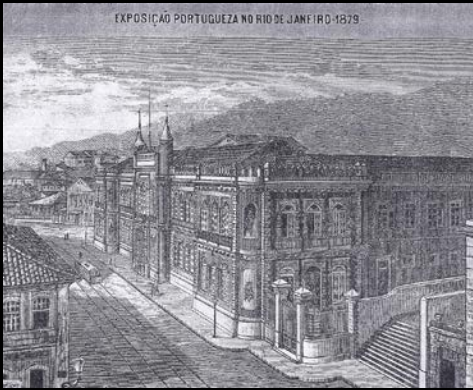
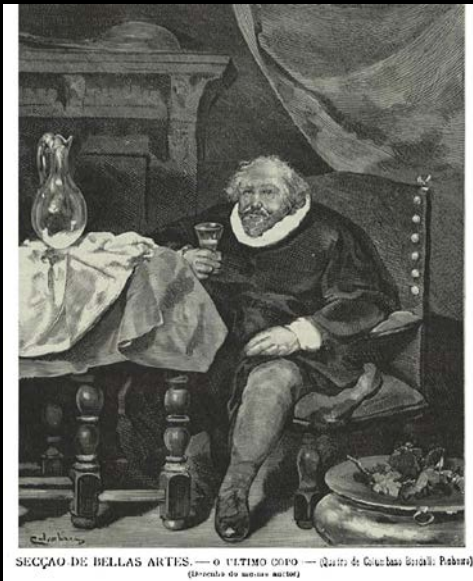


Figura 27.1 - Edifício da Tipografia Nacional, Paula Freitas, 1878.



Figura 27.2 - Exposição Portuguesa no Rio de Janeiro.



SECÇÃO DE BELLAS ARTES. — O ÚLTIMO COPPO — (Quadro de Columbano Bordalo Pinheiro) (Desenho do mesmo autor)

Figura 27.3 - Columbano Bordalo Pinheiro, *O último copo*, desenho do autor.



Figura 27.4 - Columbano Bordalo Pinheiro, *O último copo*.