

# Oitocentos

*Intercâmbios Culturais entre Brasil e Portugal*

TOMO III



Arthur Valle  
Camila Dazzi  
Isabel Portella

*Organização*

2014

## ORGANIZADORES

**Arthur Valle** é professor Adjunto do Departamento de Artes da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (DArtes/UFRRJ). Possui Graduação em Pintura (1998), Mestrado (2002) e Doutorado (2007) em Artes Visuais, pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA-UFRJ). Atualmente, é Pós-doutorando (CAPES) junto à Universidade Nova de Lisboa, Portugal.

**Camila Dazzi** é professora do Centro Federal de Educação Tecnológica do Rio de Janeiro (CEFET/RJ), vinculada à Diretoria de Pesquisa e Pós-Graduação (DIPPG). Possui Doutorado em História da Arte (2011) pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA-UFRJ), mestrado em História da Arte (2006) pelo IFCH da UNICAMP e graduação em Artes Plásticas (2003) pela EBA/UFRJ. Atualmente é Pós-doutoranda (CAPES) junto à Università degli Studi di Napoli Federico II, Itália.

**Isabel Sanson Portella** é museóloga do Museu da República, onde coordena a Galeria do Lago. Possui Graduação em Museologia (1992) pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil (1996) pela PUC-RJ, Mestrado (2001) e Doutorado (2010) em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA/UFRJ).

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



## APOIO E REALIZAÇÃO



Ministério da  
Cultura



# Dezenove Vinte

**III COLÓQUIO DE ESTUDOS SOBRE  
A ARTE BRASILEIRA DO SÉCULO XIX**

Rio de Janeiro, 29 a 31 de Agosto de 2012  
Museu da República



**REALIZAÇÃO**

UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO

**Reitor**

Ricardo Motta Miranda

**Diretor do Instituto de Ciências Humanas e Sociais**

Antônio Carlos Nogueira

**Chefe do Departamento de Artes**

Paulo Ormino Bastos Tavares

\*

CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DO RIO DE JANEIRO –  
CAMPUS NOVA FRIBURGO

**Diretor-Geral**

Carlos Henrique Figueiredo Alves

**Diretora do Campus Nova Friburgo**

Fernanda Rosa dos Santos

\*

MUSEU DA REPÚBLICA

**Presidente do Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM**

José do Nascimento Júnior

**Diretora do Museu da República**

Magaly Cabral



**COORDENAÇÃO GERAL DO COLÓQUIO**

Arthur Valle (DLCS/ICHS/UFRRJ)

Camila Dazzi (CEFET/RJ-Nova Friburgo)

Isabel Portella (Museu da República)



## Sumário



### APRESENTAÇÃO | 9

1. ELEMENTOS FUNCIONAIS E ORNAMENTAIS DA ARQUITETURA ECLÉTICA PELOTENSE: 1870-1931. ESTATUÁRIA | **11**  
Amanda Dutra, Carlos Alberto Ávila Santos, Jamila Lima Macedo, Letícia Alves Pereira
2. A DISCRETA PRESENÇA DOS ARTISTAS PORTUGUESES NA CIDADE DE SÃO PAULO (1900-1920) | **24**  
Ana Paula Nascimento
3. A CHEGADA DE D. JOÃO VI A SALVADOR. CONFLITOS E REVELAÇÕES NA PINTURA DE PORTINARI | **35**  
Angela Ancora da Luz
4. ASPECTOS DA RECEPÇÃO DA ARTE PORTUGUESA DE FINS DE OITOCENTOS E INÍCIO DE NOVECENTOS NO RIO DE JANEIRO REPUBLICANO | **43**  
Arthur Valle
5. ARTISTAS BRASILEIROS E PORTUGUESES: A ESTADA NA ITÁLIA COMO PARTE DA FORMAÇÃO ARTÍSTICA DE PINTORES E ESCULTORES NO SÉCULO XIX | **57**  
Camila Dazzi
6. ALFREDO ROQUE GAMEIRO E OSCAR PEREIRA DA SILVA: UM POSSÍVEL DIÁLOGO ENTRE ARTISTAS DO VELHO E NOVO MUNDO | **82**  
Carlos Rogerio Lima Junior
7. UMA VIA ORIGINAL NO NATURALISMO PORTUGUÊS: HENRIQUE POUSÃO (1859-1884) | **91**  
Carlos Silveira
8. A CULTURA ARTÍSTICA DOS IMPERADORES DO BRASIL: CONTEXTOS PARA A VALORIZAÇÃO, SALVAGUARDA E DIFUSÃO DO PATRIMÔNIO PORTUGUÊS | **105**  
Clara Moura Soares, Rute Massano Rodrigues

9. OS ARTISTAS MILITARES DO RIO GRANDE | **122**  
Cláudia Elisa Padilha Bussinger
  
10. A ARTE DECORATIVA DE ESTUQUES DE INTERIORES EM PELOTAS – 18  
A 1931 | **136**  
Cristina Jeannes Rozisky, Fábio Galli Alves, Carlos Alberto Ávila Santos
  
11. A CERÂMICA ARTÍSTICA DAS CALDAS DA RAINHA NOS SÉCULOS XIX E  
XX E A SUA DIFUSÃO NO BRASIL | **147**  
Cristina Ramos e Horta
  
12. COSTA E SILVA E GRANDJEAN DE MONTIGNY: DOIS ARQUITECTOS  
NEOCLÁSSICOS NOS TRÓPICOS | **164**  
Eduardo Manuel Alves Duarte, Teresa Sequeira Santos
  
13. OS RETRATOS DE D. PEDRO I E D. JOÃO VI NO ACERVO DO MUSEU  
PAULISTA | **177**  
Elaine Dias
  
14. AUGUSTO DUARTE: O PORTUGUÊS BRASILEIRO | **189**  
Fernanda Pitta
  
15. SALAS POMPEIANAS NA REGIÃO DE LISBOA NA PASSAGEM DO SÉCULO  
XVIII PARA O XIX: PROGRAMAS ICONOGRÁFICOS E IDEOLOGIAS | **202**  
Helder Carita
  
16. O FASCÍNIO DO ORIENTE: SALAS CHINESAS EM PALÁCIOS DE LISBOA NO  
SÉCULO XIX | **218**  
Isabel Mayer Godinho Mendonça
  
17. É UMA CASA PORTUGUESA COM CERTEZA? O PROGRAMA DECORATIVO  
DO PALÁCIO NOVA FRIBURGO | **231**  
Isabel Sanson Portella
  
18. MODERNO E NACIONAL: À PROCURA DE UMA ALTERNATIVA  
ARQUITETÔNICA NOS ESTADOS NOVOS PORTUGUÊS E BRASILEIRO | **235**  
Joana Brites
  
19. ESCULTURAS EM FAIANÇA PORTUGUESA EXISTENTES NOS CASARÕES  
DO CENTRO HISTÓRICO DA CIDADE DE PELOTAS, RS | **254**  
Keli Cristina Scolari, Margarete R. F. Gonçalves
  
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 | **265**  
Luciano Migliaccio

21. ARTISTAS BRASILEIROS E PORTUGUESES EM PARIS NO ENTREGUERRAS | **280**  
Luciene Lehmkuhl
22. A INFLUÊNCIA DOS MODELOS PORTUGUESES NO NOVO RETÁBULO-MOR PROJETADO EM 1873, POR JOAQUIM RODRIGUES DE FARIA PARA A IGREJA DOS TERCEIROS DOMINICANOS DE SALVADOR, BAHIA | **294**  
Luiz Alberto Ribeiro Freire
23. A AMÉRICA PORTUGUESA REPRESENTADA NAS EXPOSIÇÕES GERAIS DE BELAS ARTES OITOCENTISTAS | **311**  
Maraliz Castro Vieira Christo
24. OS PERCURSOS ARTÍSTICOS DE DOIS IRMÃOS: COLUMBANO E RAFAEL BORDALO PINHEIRO | **321**  
Maria de Aires da Silveira
25. TIPOLOGIA ARQUITETÔNICA NEO-MANUELIANA NO BRASIL | **338**  
Maria de Fatima da Silva Costa Garcia de Mattos
26. OBRAS DE ARTISTAS PORTUGUESES OITOCENTISTAS NO ACERVO DO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES | **347**  
Maria do Carmo Couto da Silva
27. A EXPOSIÇÃO PORTUGUESA NO RIO DE JANEIRO EM 1879: ECOS DE UM DIÁLOGO ENTRE ARTE E INDÚSTRIA | **357**  
Maria João Neto
28. RICARDO SEVERO E O DEBATE PRESERVACIONISTA NO BRASIL | **371**  
Maria Lúcia Bressan Pinheiro
29. DECORAÇÃO E DECORO NOS SALÕES OITOCENTISTAS NO RIO DE JANEIRO: MODOS DE RECEBER E EXIBIR | **385**  
Marize Malta
30. CABRAL POR ELISEU VISCONTI | **401**  
Mirian N. Seraphim
31. BRASIL E PORTUGAL À SOMBRA DE SAINT Sulpice: O “RETRATO DOS VISCONDES DA PEDRA BRANCA COM A SUA FILHA” POR DOMINGOS ANTÔNIO SEQUEIRA | **412**  
Patricia Delayti Telles
32. SOBRE HERÓIS, DÂNDIS E MILITARES EM “A ILUSTRAÇÃO LUSO-BRASILEIRA” | **424**  
Renato Menezes Ramos

33. PUBLICAÇÕES E PRÁTICAS DO ENSINO DO DESENHO ENTRE BRASIL E PORTUGAL NO SÉCULO XIX | **434**  
Renato Palumbo Dória
  
34. FRANCISCO SOUCASAUX, FOTÓGRAFO E CONSTRUTOR PIONEIRO DE BELO HORIZONTE | **445**  
Ricardo Giannetti
  
35. QUANDO A CARICATURA SE EXPLICA: UM EXEMPLO PORTUGUÊS NO BRASIL OITOCENTISTA | **458**  
Rosângela de Jesus Silva
  
36. 19 TRAGÉDIAS, 20 COMÉDIAS NA ARTE PORTUGUESA DO SÉCULO XIX | **468**  
Sandra Leandro
  
37. ROMANTISMO BRASILEIRO: AS RELAÇÕES COM PORTUGAL, O PROJETO DE CONSTRUÇÃO DA NAÇÃO E A PINTURA NA ACADEMIA | **484**  
Sonia Gomes Pereira
  
38. MARIA PARDOS E JOSÉ MALHOA: INTERCAMBIO CULTURAL ENTRE BRASIL E PORTUGAL NO MUSEU MARIANO PROCÓPIO | **496**  
Valeria Mendes Fasolato
  
39. CARLOS JULIÃO E O DESENHO ETNOGRÁFICO NO MUNDO PORTUGUÊS | **507**  
Valeria Piccoli
  
40. NARRATIVAS DE BRASIL: A PAISAGEM COMO DISCURSO | **520**  
Vera Beatriz Siqueira
  
41. EMBRECHADOS: DE PORTUGAL AO BRASIL | **531**  
Zeila Maria de Oliveira Machado
  
- ÍNDICE DE IMAGENS | **543**



## Apresentação



O presente livro eletrônico é uma edição revisada e ampliada que reúne os textos integrais das comunicações apresentadas no *III Colóquio de Estudos Sobre a Arte Brasileira do Século XIX*, realizado entre os dias 29 e 31 de agosto de 2012, no auditório do Museu da República, Rio de Janeiro/RJ. O evento teve como proposta principal promover uma reflexão sobre os intercâmbios culturais entre Brasil e Portugal ao longo do século XIX e início do XX. Com efeito, embora exista uma tradição consolidada de estudos sobre esses intercâmbios relativa ao período em que o Brasil era colônia portuguesa, cremos que o mesmo não se pode dizer a respeito do período delimitado no colóquio, pois são ainda pouco conhecidas as investigações que lançam luz sobre as trocas estabelecidas entre os dois países ao longo do Oitocentos e início do Novecentos. O colóquio procurou, portanto, evidenciar os trabalhos já existentes, mas também serviu como uma oportunidade que motivou diversos estudiosos a desenvolver novos trabalhos sobre o tema, intensificando a investigação voltada para as trocas culturais entre Brasil e Portugal no período.

Em um sentido mais amplo, cremos que o *III Colóquio de Estudos Sobre a Arte Brasileira do Século XIX* foi representativo da expansão do interesse sobre a arte oito-novecentista que se tem verificado entre os investigadores brasileiros e portugueses, especialmente nas duas últimas décadas. Com a presente publicação eletrônica, procuramos contribuir para a divulgação das investigações e para que todos os interessados tomem contato com aspectos significativos do novo quadro historiográfico que vem se configurando sobre a arte do século XIX e início do XX, no Brasil e em Portugal.

Arthur Valle (DARTES-UFRRJ)  
Camila Dazzi (PPRER-CEFET/RJ)  
Isabel Portella (Museu da República)  
*Organizadores*





# 1. Elementos Funcionais e Ornamentais da Arquitetura Eclética Pelotense. 1870–1931. Estatuária

Amanda Dutra  
Carlos Alberto Ávila Santos  
Jamila Lima Macedo  
Letícia Alves Pereira



**A** pesquisa estudou a estatuária aplicada às fachadas arquitetônicas ecléticas dos prédios pelotenses, construídos entre os anos de 1870 e 1931. Esses edifícios materializaram o período de apogeu econômico da cidade e de sua sociedade, baseado na criação de gado, no processo de salga das carnes bovinas e na exportação do charque e de seus subprodutos. No período compreendido entre as datas citadas, charqueadores, estancieiros e comerciantes buscaram na arquitetura eclética historicista, em moda na Europa e transposta para o Brasil e para Pelotas, uma maneira de evidenciar sua ascensão econômica e cultural.

Nas esculturas que ornamentam os frontispícios das construções selecionadas, buscou-se estudar suas origens e seus significados, assim como os materiais empregados para a sua manufatura. Em pesquisa de campo foram realizados registros fotográficos da estatuária agregada aos frontispícios dos prédios. Por meio de pesquisa bibliográfica estabeleceram-se relações das alegorias escultóricas e de seus atributos com aquelas produzidas por outras culturas, sobretudo, no classicismo greco-romano, na arte da Renascença, no maneirismo, no barroco e no rococó.

Um dado significativo para o estudo foi o contato, via internet, com a pesquisadora portuguesa Ana Margarida Portela, cujo trabalho de doutorado recuperou a história da antiga *Fábrica de Cerâmica das Devesas*, localizada na cidade de Villa Nova de Gaya, em Portugal. A manufatura foi um importante complexo industrial que comercializava artefatos de faiança com o exterior, inclusive com o Brasil e, por consequência, com Pelotas. A pesquisadora forneceu,

para nossa consulta, parte do catálogo produzido pela fábrica no ano de 1910, no qual encontramos obras escultóricas, algumas semelhantes e outras idênticas às encontradas nas fachadas ecléticas pelotenses. Por essas razões, acreditamos que a maior parte das esculturas de cerâmica alouçada agregadas às fachadas dos edifícios de Pelotas seja originada da indústria portuguesa.

## **Os edifícios e a estatuária ornamental**

Analisamos as esculturas dos frontispícios de 15 edificações. Dentre estas, cinco com funções públicas: a Biblioteca, o Teatro Guarani, a Escola de Belas-Artes, a capela de São João Batista, na Santa Casa de Misericórdia, e o sobrado de uso misto de Antônio Raimundo de Assumpção (já demolido). Como semipúblico, o Clube Caixeiral. E nove construções com funções originais privadas, as antigas residências do Barão de Cacequi, do Barão de São Luis e da Baronesa do Arroio Grande, do Senador Joaquim Augusto de Assumpção, do Coronel Antonio Soares de Paiva, de João Simões Lopes Filho, de Cândida Assumpção, das famílias Souza e Campos.

Na fachada da Biblioteca Pública pelotense<sup>1</sup>, duas cariátides moldadas em massa de cimento sustentam os capitéis jônicos do entablamento, inspiradas naquelas do Erecteion, templo da Acrópole de Atenas. Coroando o frontão encontra-se uma escultura do globo terrestre, evidenciando a América do Sul, o Brasil, o Rio Grande do Sul, e Pelotas, na linha de visão do espectador que está no nível do chão, na calçada fronteira à construção. Provavelmente, a representação do globo e da região de Pelotas em evidência ao olhar do transeunte ressaltasse a inserção da cidade ao restante do mundo, através do conhecimento e da cultura apreendidos por meio dos livros do acervo do estabelecimento e dos cursos noturnos que eram ministrados nas salas interiores da Biblioteca. Ressaltamos a cartela com as inscrições em estuque: “trabalho, instrução, progresso”, palavras de ordem da filosofia positivista que fundamentou o governo gaúcho na época da

---

<sup>1</sup> Segundo SANTOS, Carlos Alberto Ávila. **Espelhos, máscaras, vitrines**: estudo iconológico de fachadas arquitetônicas – Pelotas, 1870-1930. Pelotas: EDUCAT, 2002, p. 84-85. A Biblioteca foi projetada por José Isella e construída entre os anos de 1878 e 1888. Foi reformada entre 1911 e 1913, com projeto de Caetano Casaretto, quando ganhou o segundo pavimento.

reforma do prédio. Os ramos de palmeira significam o triunfo da “ordem e progresso” estampados na Bandeira Nacional<sup>2</sup>.

No edifício de uso misto – residencial no segundo pavimento e comercial no térreo – que abrigava a loja de tecidos *Torre Eiffel*, de propriedade de Antônio Raimundo de Assumpção e erguido em 1880, existia no frontão da fachada principal um busto representando Michelangelo Buonarroti, moldado em massa de cimento pelo construtor José Isella, responsável pelo projeto da obra<sup>3</sup>. A construção foi demolida, mas a escultura ainda se encontra sob posse da família, guardada na estância Nossa Senhora dos Prazeres, no Laranjal.

O Clube Caixeiral foi construído por Caetano Casaretto e inaugurado em 1905<sup>4</sup>. No módulo central da fachada principal destacam-se esculturas moldadas em cimento que remetem à mitologia greco-romana. Duas esculturas são masculinas, a da esquerda representa Hefestos ou Vulcano, deus da metalurgia, representado em idade avançada e barbudo, com seus atributos: o capacete, a forja e a bigorna. A representação do deus grego aponta para a classe industrial que usufruía dos eventos realizados pela associação recreativa. No lado direito está Hermes ou Mercúrio, deus do comércio, geralmente representado jovem, com o torso desnudo e portando o capacete alado, um barril com pólvora, um baú com tesouros e uma âncora. A escultura simboliza a classe de comerciantes que também se associou à entidade. As estátuas de duas musas complementam as alegorias da fachada. Na mitologia grega, as musas eram deusas protetoras das artes liberais, normalmente ligadas à poesia e à literatura. Uma das musas está tocando uma lira, a outra lê um livro, as duas aludem às apresentações de teatro, de dança e de concertos musicais organizados pelo clube.

A antiga residência de Francisco Antunes Maciel, o Barão de Cacequi, foi construída em 1878<sup>5</sup>. Sobre a platibanda e o frontão da fachada principal encontram-se dois vasos em estilo clássico e duas estátuas. Uma das esculturas representa uma figura feminina que ostenta uma coroa sobre a cabeça, ela está

---

<sup>2</sup> TRESSIDER, Jack. **Los símbolos y sus significados**. Barcelona: Blume, 2008, p. 81.

<sup>3</sup> CHEVALIER, Ceres. **Vida e obra de José Isella**: arquitetura em Pelotas na segunda metade do século XIX. Pelotas: Mundial, 2002, p. 196-197.

<sup>4</sup> SANTOS, Carlos Alberto Ávila. **Ecletismo na fronteira Meridional do Brasil (1870-1931)**. Tese (Doutorado em Arquitetura – Área de Conservação e Restauro). Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia, 2007, p. 279.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 172.

apoiada em uma coluna que suporta um globo. É bem provável que o globo simbolize a cultura que, como vimos também aparece na fachada da Biblioteca Pública pelotense. A coroa sobre a cabeça da alegoria pode associá-la à deusa grega Atena, que é a divindade da sabedoria e protetora da cidade de Atenas. No catálogo da *Fábrica de Cerâmica das Devesas*, esta escultura está identificada como Europa.

A segunda estátua observada segura em uma das mãos um tocheiro, que relacionamos com a metalurgia e com a classe industrial. No livro *Porto Alegre 1900-1920: estatuária e ideologia*, o autor, Arnaldo Doberstein, registrou uma imagem de uma estátua com o mesmo atributo, uma alegoria da indústria executada pelo artista Paul Landowski para a fachada do Palácio Piratini, sede do governo do Estado, na capital gaúcha<sup>6</sup>. Escultura semelhante foi encontrada no catálogo da *Fábrica de Cerâmica das Devesas*, identificada como uma representação da indústria, que coincidiu com nossas especulações.

No alto da fachada lateral do palacete do Barão de Cacequi havia quatro estátuas realizadas em faiança, uma delas foi roubada recentemente. A primeira das três ainda existentes representa uma figura masculina jovial, com o peito desnudo e carregando sobre os ombros uma espécie de baú, cuja escultura associamos ao deus do comércio, Hermes ou Mercúrio, como já foi identificado no frontispício do Clube Caixeiral. O catálogo da *Fábrica de Cerâmica das Devesas* registra a estátua como uma representação do Outono.

Duas outras estátuas também aludem às estações do ano. Na primeira, vemos uma figura masculina com um manto que lhe cobre a cabeça e o corpo, sua postura é retraída, ela se encolhe sob o tecido que a envolve, trata-se de uma alegoria do Inverno. Em exposição realizada pela Secretaria de Cultura de Pelotas (SECULT), durante o ano de 2008, encontramos escultura idêntica restaurada, que traz inscrita no pedestal a palavra Inverno, o que confirmou nossas especulações. O catálogo da *Fábrica de Cerâmica das Devesas* reafirmou essa denominação. Na segunda escultura, vemos uma figura feminina com uma leve túnica que permite ver as belas formas do corpo, ela porta um diadema de flores e, possivelmente, simboliza a Primavera. No catálogo da *Fábrica de Cerâmica das Devesas* uma escultura similar é identificada com esta denominação. Como foi assinalado, nesta

---

<sup>6</sup> DOBERSTEIN, Arnaldo. **Porto Alegre 1900-1920: estatuária e ideologia**. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura, 1992, p. 37.

residência havia outra estátua de cerâmica alouçada que foi roubada, encontramos a imagem da alegoria furtada no portal do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), na internet. Antes de ter acesso à figura arriscamos dizer que esta peça fosse uma alegoria do Verão. A imagem encontrada é uma representação masculina. Uma estátua similar foi verificada no catálogo da *Fábrica Devesas*, com o nome de Estio, coincidindo com nossas suposições.

Como citamos anteriormente, os vasos que ornamentam as platibandas dos prédios pelotenses copiaram aqueles produzidos em cerâmica pela cultura grega clássica. Na Grécia, cântaros de cerâmica serviam para guardar e transportar o mel, o azeite de oliva, o leite e o vinho, ou para armazenar provisões. Os desenhos funcionais desses recipientes resultaram em diferentes denominações como: *krater*, *kylix*, *hydria*, *oinochoe*, ânfora<sup>7</sup>. Neste caso, temos a representação de um *krater*<sup>8</sup> ou cratera.

No palacete do Senador Joaquim Augusto de Assumpção, construído entre os anos de 1884 e 1889<sup>9</sup>, compoteiras de gosto clássico fazem o coroamento dos frontões. Na fachada voltada para a Rua Lobo da Costa ainda é possível observar as duas alças da compoteira. Já no frontão existente na fachada voltada para a Rua Félix da Cunha, a peça ornamental perdeu esses elementos.

A residência de Leopoldo Antunes Maciel, o Barão de São Luís, foi concluída em 1879<sup>10</sup>, possui sobre a platibanda vazada e sobre o frontão triangular que arremata o frontispício seis estátuas de cerâmica alouçada. Dentre essas, duas são iguais. Ou seja, temos cinco diferentes alegorias decorando a fachada. São todas representações femininas, uma delas segura com a mão esquerda uma ave e provavelmente esteja relacionada com a avicultura. Uma réplica dessa estátua faz par com ela, no lado oposto do frontão. Ao mesmo tempo, essas duas estátuas poderiam estar relacionadas com a lenda mitológica de Leda e o Cisne. Desde a Antiguidade, escultores criaram obras associadas à infidelidade de Zeus, como o escultor grego Timóteo, cuja cópia romana do século IV a.C. retiramos do livro *La*

---

<sup>7</sup> BOWRA, C. M. **Grécia clássica**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1969, p. 64.

<sup>8</sup> *Krater*: vaso que possui corpo redondo e abertura grande, utilizado pelos gregos para misturar vinho com água. É originado da palavra grega *Kerannmi* que significa mistura, daí a denominação de “vaso de mistura”.

<sup>9</sup> SANTOS, 2007, p. 177.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 172.

*escultura grega desde el siglo IV hasta la época de Alejandro*<sup>11</sup>. Uma terceira escultura tem como atributo a bigorna e simboliza a indústria. A quarta estátua, que leva em uma das mãos um cacho de uvas, representa a agricultura, conforme é observado no catálogo da *Fábrica de Cerâmica das Devesas*. Além dessas, existem duas outras esculturas, nas quais não conseguimos visualizar os atributos, dificultando a identificação.

O acesso ao interior dessa construção é feito através de um portão que dá entrada para um jardim ornamentado com uma fonte, moldada em massa de cimento. O tanque da fonte apresenta a forma de uma concha, e tem como elemento principal um *putto*, singular do termo *putti*<sup>12</sup>. A alegoria segura um peixe pela cauda. Encontramos outros *putti* na pintura de Ticiano, intitulada “Vênus e Adônis”, de 1560, e numa escultura em bronze de Verocchio, fundida em 1470, onde o menino nu brinca com um golfinho. O peixe e a concha encontram-se ligados diretamente com a água, são alegorias do mar, dos rios e dos lagos, o que é reforçado pelos juncos moldados atrás do menino, vegetação típica da região de Pelotas, facilmente encontrada nas margens dos arroios, dos banhados e da laguna dos Patos.

A concha presente nesta fonte é semelhante àquela pintada pelo pintor renascentista italiano Sandro Botticelli, na obra “O nascimento de Vênus”, de 1480. Salientamos ainda que as rocalhas ou conchas foram elementos quase infinitamente estilizados nas decorações da arte rococó, tanto nos países europeus como no Brasil, assim como exemplificam as igrejas mineiras do século XVIII e as obras de Mestre Ataíde e do Aleijadinho, influenciadas pela estética francesa.

O frontispício da Capela de São João Batista da Santa Casa de Misericórdia, edificada pelos construtores José Isella e Guilherme Marcucci entre os anos de 1877 e 1884<sup>13</sup>, apresenta no alto do frontão duas esculturas femininas de características barrocas. Uma delas carrega uma cruz e simboliza a Fé. A outra acolhe duas

---

<sup>11</sup> COLLIGNON, Maximo. **Scopas e Praxiteles**: la escultura grega desde el siglo IV hasta la época de Alejandro. Buenos Aires: Ateneo, 1948, p. 120.

<sup>12</sup> Segundo BECKETT, Wendy. **A história da pintura**. São Paulo: Ática, 1997, p. 134. Os *putti* são meninos nus, frequentemente alados, que aparecem em muitas esculturas e pinturas da Renascença, representando anjos e cupidos.

<sup>13</sup> SANTOS, 2007, p. 295.

crianças e significa a Caridade<sup>14</sup>, o catálogo da *Fábrica de Cerâmica das Devesas* confirmou nossas classificações.

Na fachada lateral desta mesma ala da Santa Casa de Misericórdia estão dispostas mais duas esculturas, ambas são representações femininas, como as do frontispício da Capela de São João Batista. Uma delas foi apresentada na exposição da SECULT como Consciência, denominação reafirmada no catálogo da fábrica portuguesa. O mesmo catálogo identifica a outra estátua como Esperança. Na platibanda, podemos encontrar novamente vasos em estilo clássico grego.

A residência de João Simões Lopes Filho, o Visconde da Graça, localizada na esquina da Rua Uruguai com a XV de Novembro, tem na extremidade direita da fachada principal uma entrada em arco, fechada por portão com grades de ferro. A parte central do arco é ornamentada com a cabeça de um imponente leão com a boca entreaberta, ladeado por duas águias que se voltam para o centro do portão, com as asas abertas, prontas para levantar voo e atacar. Na História da Arte, as representações destes animais surgiram como símbolos de poder de reis e de governantes, como as esfinges egípcias. No caso estudado, as esculturas de cimento evidenciam o poder econômico do proprietário da construção e também estão associadas à proteção dos moradores da antiga residência, para espantar o “mau-olhado”. No frontispício, são identificados vasos e outros ornamentos inspirados na arte grega.

No palacete de Cândida Clara de Assumpção, esposa de Joaquim José de Assumpção, o Barão do Jarau, localizada na Rua XV de Novembro<sup>15</sup>, a fachada contém o ano provável da conclusão da obra do prédio realizado em estuque, que é ornamentado com globos e compoteiras. Na fachada secundária há um portão ladeado por duas colunas unidas por um arco pleno, sobre cada uma das colunas há um leão de longa juba, que repousa as patas dianteiras sobre um globo. Os dois animais e os globos são identificados como símbolos de poder, proteção e cultura.

Na fachada da casa da família Souza, construída em 1876 e localizada na Rua Marechal Deodoro, a entrada principal é coroada pelo frontão, que é ornamentado por três vasos cujas formas repetem aquelas das ânforas gregas. Sobre as extremidades opostas da platibanda encontram-se estátuas femininas de gosto

---

<sup>14</sup> Ibidem, p. 298.

<sup>15</sup> Ibidem, p. 161.

clássico. Todos esses ornamentos são moldados em massa de cimento. A estátua da extrema direita usa túnica de inspiração grega e tem a cabeça encoberta. Pelos atributos que ostenta – um pergaminho e uma coluna com um globo, que são elementos relacionados à sabedoria – provavelmente seja uma representação da deusa Atena ou uma alusão à Europa, como na residência de Francisco Antunes Maciel. Na extremidade oposta, também vestida com uma túnica, a imagem porta um diadema de flores e, possivelmente, simbolize a divindade mitológica Flora, deusa da primavera. No catálogo da *Fábrica de Cerâmica das Devesas* encontramos alegorias da Primavera com atributos semelhantes.

Na fachada desta residência ainda temos, em ambos os lados do prédio, pórticos de entrada para carros encimados por arcos plenos e fechados por grandes portões de ferro. Ornamentam esses pórticos as estátuas de dois leões, que como já pontuamos, simbolizam o poder econômico dos proprietários. Como assinalamos, nas construções da Antiguidade as figuras de leões simbolizavam poder e proteção, como aqueles moldados em tijolos vitrificados nas muralhas da cidade caldeia de Babilônia, ou nas esfinges egípcias. Na ilha de Creta, o povo aqueu construiu palácios cercados por muralhas de pedra. Dessas construções fortificadas sobreviveu a Porta dos Leões, onde um relevo de pedra acima da porta é composto por dois leões que ladeiam uma coluna minoica. Os musculosos leões são os guardiões da entrada do palácio.

O Teatro Guarani teve projeto do arquiteto Stanislaw Szarfarki e foi construído pela firma pelotense *Rodrigues & Cia*<sup>16</sup>. O prédio está localizado na esquina da Rua Lobo da Costa com Gonçalves Chaves. A data de 1920 no tímpano do frontão, não corresponde à finalização da obra concluída em 1921, como era comumente utilizado na época estudada. Mas comemora os 50 anos da estreia da ópera “O Guarani” no Teatro *Alla Scalla* de Milão<sup>17</sup>. No alto da fachada do edifício destacam-se mascarões e alegorias, ora com inspirações pré-cabralinas ora pré-colombianas. Em sua totalidade, são 13 esculturas em massa de cimento ornamentando a fachada do prédio. A figura central representa um índio com seus atributos característicos: arco, flecha, cocar e tanga emplumada. É interessante ressaltar as proporções seguidas para a criação da figura, esguia ou alongada, que

---

<sup>16</sup> CALDAS, Pedro Henrique. **Guarany**: o grande teatro de Pelotas. Pelotas: Semeador, 1994, p. 18.

<sup>17</sup> SANTOS, 2007, p. 270.

não seguem as “reais” características físicas de um nativo indígena brasileiro. Por essa razão, a figura está associada ao romantismo brasileiro, dado que segue as peculiaridades acadêmicas de proporção e de composição.

Ao observarmos as figuras das laterais próximas à estátua do índio, vemos dois mascarões inspirados nas esculturas pré-colombianas, como podemos observar em um pendente de ouro da cultura Mixteca, que representa *Xipe Tótec*, deus da primavera. Esses mascarões se repetem nas duas extremidades da fachada, formando um total de oito figuras iguais. No alto do frontispício ainda estão colocadas quatro liras, associadas às apresentações musicais do teatro.

O prédio da antiga Escola de Belas-Artes está localizado na esquina das ruas Marechal Floriano e Barão de Santa Tecla. Construído em 1881 e pertencente à família Trápaga, o edifício foi doado em 1963, por Carmem Trápaga Simões, para a utilização e funcionamento da extinta Escola. A fachada apresenta oito esculturas em estilo clássico, marcado pelo contraposto das figuras e pelos panejamentos e drapeados das vestes das mesmas. Na fachada voltada para a Rua Barão de Santa Tecla, a alegoria da esquerda segura uma ave, que já identificamos com a avicultura ou com a lenda mitológica de Leda e o cisne. O catálogo da *Fábrica de Cerâmica das Devesas* denomina essa escultura como uma alegoria da Gratidão. Já a estátua da direita segura um jarro inclinado, como se despejasse algum líquido ali contido. O catálogo já citado associa esta escultura com as Naiades, ninfas aquáticas que viviam em fontes ou nascentes e deixavam beber de sua água, mas não se banhar, e puniam os infratores com doenças. Sobre a platibanda ainda estão dispostos dois globos, um com relevos estelares e outro que representava os continentes. Entretanto, durante a restauração do edifício, o globo com as representações dos continentes foi pintado com estrelas.

Na fachada voltada para a Rua Marechal Floriano, duas esculturas representam figuras indígenas com proporções clássicas. A da esquerda representa uma índia com uma tanga emplumada, uma corda trespassa seu corpo e sustém um porta-flechas. A postura de uma das mãos levou-nos a crer que a figura segurava outro atributo, talvez uma flecha. Associamos a imagem com a alegoria da América, por sua semelhança com as peças de mesmo significado registradas no catálogo da *Fábrica de Cerâmica das Devesas*. Em Pelotas, no jardim da charqueada São João, encontramos uma réplica desta escultura bastante danificada.

E registramos uma estátua similar moldada em massa de cimento, exposta no Museu do Cabildo, em Montevidéu.

Ainda nessa mesma fachada, outra escultura representa um índio acompanhado de um animal, a alegoria remete ao continente africano, como aquela exposta no Museu do Cabildo, na capital uruguaia. Nossa afirmação se fundamenta nas representações da África em cerâmica alouçada registradas no catálogo da *Fábrica de Cerâmica das Devesas*. Por fim, estão fixadas sobre a platibanda reproduções das crateras gregas, que se assemelham àquelas da Casa do Barão de Cacequi, analisadas anteriormente.

A antiga residência de Cândida Dias foi erguida em 1875 pelos construtores Bartolomeu e José Isella<sup>18</sup>, e se localiza na Rua Andrade Neves. Atualmente, o edifício de cunho comercial é conhecido como “Casa Amarela”. Ornamentando o frontão, na parte central da platibanda, estão dispostas duas estátuas de cerâmica alouçada, ambas representam figuras femininas. A primeira é a representação de uma índia com o torso nu e uma tanga emplumada, que leva na frente uma pluma. A figura se apoia em um tronco de árvore e leva um cesto sobre as costas. Estes atributos remetem à cultura indígena e simbolizam a América, como nos exemplares anteriores. O tronco de árvore compõe o tripé que sustenta a estátua. O contraposto, a expressão facial e as proporções do corpo particularizam o classicismo. Relacionamos esta alegoria com a pintura intitulada “Moema”, realizada por Vitor Meireles, pois a maneira romântica como o artista representou o tema pitoresco e a nativa brasileira também seguem os padrões clássicos. A segunda escultura, provavelmente, é uma representação da Europa. No entanto, existe uma imagem igual ornamentando o frontão lateral da residência do Barão de Cacequi, que o catálogo da *Fábrica de Cerâmica das Devesas* identifica como a alegoria da Primavera.

O palacete do coronel Domingos Soares de Paiva foi erguido em 1835, na esquina das ruas 7 de Setembro e Félix da Cunha. Mais tarde foi adquirido pelo *Jockey Clube de Pelotas*, que transformou a antiga residência em sua sede social. Recentemente, a construção foi vendida ao *Cartório Florenzi*, cujo proprietário restaurou totalmente o prédio. A platibanda do edifício é ornamentada por quatro

---

<sup>18</sup> SANTOS, 2007, p. 161.

estátuas moldadas em massa de cimento. A primeira representa uma musa que leva na mão esquerda uma engrenagem, atributo que alude à indústria. No catálogo da *Fábrica de Cerâmica das Devesas* estátuas semelhantes são acompanhadas de bigornas, engrenagens, martelos e engehocas, símbolos da metalurgia. A segunda musa tem em uma das mãos o caduceu de Hermes ou Mercúrio, com a outra mão segura uma âncora, que significa o comércio. No catálogo da manufatura portuguesa encontramos uma estátua com o mesmo atributo, identificada como uma alegoria do comércio. Uma terceira escultura carrega uma lira e tem sobre o pedestal que a sustém um capitel coríntio e uma paleta de pintura, remete às artes liberais, como as musas agregadas ao frontispício do Clube Caixeiral analisadas anteriormente. A última imagem apresenta um livro em uma das mãos e uma pena para escrever na outra, um globo e uma coruja estão representados aos seus pés. A alegoria simboliza a literatura, o conhecimento e o saber. Na Grécia clássica, a estátua criselefantina da deusa Atena esculpida por Fídias para o Partenon, trazia na mão direita a figura dessa ave noturna que, segundo a lenda mitológica, revelava à divindade as verdades invisíveis, crença difundida até hoje pelos filósofos contemporâneos<sup>19</sup>. O globo, como já assinalamos neste texto, reforça a alusão à sabedoria.

O Solar dos Campos foi erguido para residência do fazendeiro José Antônio Campos e se localiza na Rua Santa Tecla, sua construção data de 1879<sup>20</sup>. O pórtico de entrada da residência abriga um portão de ferro que dá acesso à escadaria que leva à porta principal, ladeado por pilares onde estão dispostas duas esculturas de cerâmica alouçada. Esta solução compositiva diverge dos outros prédios estudados, onde as esculturas aparecem sobre as platibandas e frontões. Primeiramente, acreditávamos serem duas diferentes representações de ninfas. O catálogo da *Fábrica de Cerâmica das Devesas* arrola uma das estátuas como: bailarina com castanholas. A outra escultura, que identificamos como uma ninfa ou como outra dançarina que faz par com a primeira, não foi encontrada no catálogo. Sobre a platibanda estão distribuídos elementos ornamentais inspirados no *kylix* grego, termo que define uma taça com duas asas<sup>21</sup>. No caso em estudo, as asas do *kylix*

---

<sup>19</sup> TRESSIDER, 2008, p. 71.

<sup>20</sup> SANTOS, 2007, p. 164.

<sup>21</sup> BOWRA, 1969, p. 64.

foram substituídas por folhas de acanto que finalizam em cabeças de leões aladas, numa espécie de variação dos querubins barrocos.

## Conclusão

Durante o trabalho de pesquisa, 15 frontispícios característicos da arquitetura historicista eclética pelotense foram analisados, selecionados por apresentarem esculturas agregadas aos programas de composição de fachadas. Nossas conclusões apontam para maior representação de imagens escultóricas relacionadas com a mitologia grego-romana, divindades protetoras do comércio, da indústria e das artes, e de alegorias das estações do ano ou dos diferentes continentes do mundo. Ao mesmo tempo, encontramos uma série de vasos, crateras, *kylix*, ânforas e compoteiras inspiradas nas cerâmicas gregas clássicas, que também ornamentam as platibandas e os frontões.

A bibliografia consultada e o catálogo obtido da *Fábrica de Cerâmica das Devesas* revelaram que grande parte dessas estátuas de cerâmica alouçada era importada e, sobretudo, originária da cidade de Villa Nova de Gaya, em Portugal. Outras tantas eram moldadas em massa de cimento e, pela qualidade das peças, acreditamos que, em sua maioria, as estátuas de cimento eram também resultantes das importações efetuadas no período. Mas uma parte daquelas manufaturadas em cerâmica alouçada ou em cimento pode ter sido realizada em ateliês que se criaram na cidade de Pelotas, as quais, segundo informações dos jornais da época, possuíam qualidade e beleza equiparável àquelas originadas das fábricas do Velho Mundo<sup>22</sup>.

Como muitas esculturas idênticas se repetem em diferentes frontispícios, no seu tamanho, proporção, postura, planejamento e atributos, concluímos que essas estátuas eram produzidas em série a partir de moldes ou formas obtidos de um mesmo original esculpido por artistas e por artífices que alcançaram grande qualidade técnica. As peças criadas eram organizadas em catálogos que eram distribuídos para diversas regiões do mundo, objetivando o escoamento da produção de ateliês e de manufaturas, como o catálogo da *Fábrica de Cerâmica das Devesas*.

---

<sup>22</sup> SANTOS, 2007, p. 164.

Esses elementos ornamentais das fachadas dos edifícios ecléticos pelotenses estavam atrelados às funções dos prédios e às ideologias de seus proprietários. Foram resultaram do interesse das classes dominantes em evidenciar seu poder econômico e sua cultura a partir do conhecimento da história e dos mitos europeus.

Observamos, então, através das esculturas que se distribuem nas fachadas da arquitetura eclética historicista pelotense, que a utilização desses ornamentos ampliou a suntuosidade e riqueza dos programas compositivos dos frontispícios. As esculturas foram empregadas tanto em prédios privados e residenciais, como nos edifícios públicos e semipúblicos com diferentes funções. As estátuas e os ornamentos da Antiguidade clássica, da Renascença, do maneirismo, do barroco e do rococó se fizeram modelo e modernas no ecletismo historicista do final do século XIX e princípios do XX, tornaram-se repertório para a multiplicação das esculturas e dos elementos decorativos criados ou copiados e destinados à ornamentação dos frontispícios dos prédios.



## 2. A Discreta Presença dos Artistas Portugueses na Cidade de São Paulo (1900–1930)

Ana Paula Nascimento<sup>1</sup>



**E**corrente os historiadores de arte afirmarem que a realização de exposições de artistas estrangeiros e suas respectivas obras eram extremamente valorizadas no Brasil, em especial nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo. Todavia, o que hoje se localiza em acervos públicos e em coleções particulares – especialmente na cidade de São Paulo – quando o recorte temporal é fixado entre a última década do século XIX e os três primeiros decênios do século XX, é uma presença tímida de obras de artistas de origem portuguesa.

Este texto tem como objetivos verificar a presença dos artistas portugueses no acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo – o museu dedicado às artes visuais mais antigo do Estado de São Paulo (criado em 1905 e regulamentado em 1911) – e quando a Pinacoteca exibiu tais obras. Pretende também traçar, ainda que com possíveis lacunas, as exposições de artistas portugueses realizadas na cidade e as aquisições que foram realizadas naquela época por colecionadores locais.

### **Os artistas portugueses presentes no acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo**

Ao analisar no perfil histórico da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Com relação à presença de obras portuguesas percebemos que elas aparecem em número bastante reduzido em relação a artistas de outras nacionalidades como italianos, franceses e espanhóis, mesmo que a produção artística de estrangeiros fosse muito apreciada na cidade.

A primeira obra de um português comprada para a Pinacoteca é uma pintura de José Júlio de Souza Pinto (1856-1939), artista que possivelmente foi o mais internacional dos pintores portugueses do fim do século XIX, tendo vivido por

---

<sup>1</sup> Pinacoteca do Estado de São Paulo.

grandes períodos na Bretanha e participado habitualmente dos salões franceses desde 1883. Possivelmente, sua grande qualidade técnica e o lirismo singelo dos temas escolhidos o tornaram um pintor de grande aceitação durante a maior parte de sua trajetória artística, tanto em Portugal quanto na França.

A pintura *Le Baquet Bleu* [O balde azul] [Figura 2.1], então denominada *Le Baquet de Bleu*, foi exibida no *Salon de la Société de Artistes Français* de 1907, ano em que Souza Pinto participou daquele certame como *hors concours*<sup>2</sup>. Segundo notícia publicada no jornal *O Estado de S. Paulo*, Souza Pinto vem ao Brasil em 1912 para fazer exposições no Rio de Janeiro e em São Paulo por ter um irmão residente no país, mais exatamente na capital paulistana, Antonio Valle<sup>3</sup>. Em setembro daquele ano realiza mostra no Gabinete Português de Leitura, no Rio de Janeiro, recebendo então diversos convites para expor em São Paulo. Segundo a imprensa local, traz para a exposição na capital paulista, realizada na Casa Mascarini<sup>4</sup>, inaugurada em 12 de dezembro de 1912, cerca de 90 trabalhos – pinturas exibidas no Rio e não compradas, mais uma série de pinturas que não expusera na então Capital Federal e outras tantas que participaram do *Salon des Artistes Français* de Paris<sup>5</sup>. A abertura conta, como de costume, com a presença de autoridades locais, como Altino Arantes, então Secretário do Interior e responsável pela compra de obras para a jovem Pinacoteca do Estado. Muitas são as aquisições realizadas por particulares, destacando-se os nomes de Arnaldo Vieira de Carvalho, Alfredo Pujol, Galeno Martins, Rangel Pestana, Augusto de Toledo, Ernesto Pujol, Bernardino de Campos, Augusto Toledo e até um colecionador do Rio de Janeiro, Humberto Rocha.

A imprensa local pressiona as autoridades do governo estadual para que ao menos uma obra seja comprada para a Pinacoteca: “É de esperar que os nossos mais

---

<sup>2</sup> BASCHET, Ludovic. **Catalogue illustré du Salon de 1907 – Société des Artistes Français**. Paris: Bibliothèque des Annales, 190[7]?, p. 149. Reprodução xerográfica existente na Biblioteca Walter Wey da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

<sup>3</sup> SOUSA, Pinto. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 17 jun. 1912, p. 2.

<sup>4</sup> A Casa Mascarini era localizada na Rua São Bento, 85, 1º andar. Esse estabelecimento foi por um período considerado uma *galerie d'art*. Os proprietários eram E. Mascarini & Co. e foram atuantes no planejamento ou cessão de espaço entre 1912 e 1918, organizando exposições individuais e uma coletiva, num total de aproximadamente 20 mostras. Para mais informações, consultar: NASCIMENTO, Ana Paula. **Espaços e a representação de uma nova cidade**: São Paulo: 1895-1929. Tese (Doutorado). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (Orientação: Profª Drª Maria Cecília França Lourenço), São Paulo, 25 de março de 2009, p. 115.

<sup>5</sup> SOUSA, Pinto. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 16 out. 1912, p. 1, e 27 dez. 1912, p. 4.

fortes colecionadores adquiram, e é imprescindível que uma (e por que não *L'appel au passeur*) vá exornar a Galeria do Estado [Pinacoteca] que nenhum quadro tem do notável artista..."<sup>6</sup> ou "E a nossa Pinacoteca? Ao contrário do que se espera ficará sem uma obra do grande artista?"<sup>7</sup>.

Finalmente, não se sabe se por influência da imprensa ou por vontade dos próprios políticos locais, uma obra do artista é adquirida para a Pinacoteca:

*O sr. Secretário do Interior [Altino Arantes] adquiriu para o Estado o encantador Baquet Bleu, uma das mais lindas telas da exposição; não podemos senão aumentar os louvores que destas colunas enviamos ao ilustre homem do Estado sempre que, como agora, tão acertadamente contribui para o enriquecimento da nossa galeria de pintura, ainda em organização embrionária.*<sup>8</sup>

Ou:

*O Governo do Estado, como era de esperar, não se mostrou indiferente à presença em São Paulo do reputado artista e de tão valiosas obras de arte. Ontem [7 de janeiro de 1912], o sr. dr. Altino Arantes, Secretário do Interior, adquiriu para a Pinacoteca do Estado, a belíssima tela Baquet Bleu, um dos mais completos trabalhos da exposição.*<sup>9</sup>

Sobre essa pintura e seu quase desaparecimento público, cumpre destacar duas questões: na dissertação de Aida Alves de Oliveira Santos, *José Júlio de Souza Pinto na Bretanha*, defendida na Faculdade de Letras da Universidade do Porto em 2011, há um longo trecho no qual a autora se dedica à análise específica dessa obra<sup>10</sup>; em outro trecho afirma que a obra participara da exposição no Rio de Janeiro e que, mesmo sendo uma obra importante do artista, não tinha sido adquirida nem por particulares tampouco por algum museu<sup>11</sup>. Não registra a exposição em São Paulo, nem a compra efetivada. Tal aquisição para a Pinacoteca

---

<sup>6</sup> EXPOSIÇÃO Sousa Pinto. *Correio Paulistano*, São Paulo, 17 dez. 1912, p. 5.

<sup>7</sup> EXPOSIÇÃO Sousa Pinto. *Correio Paulistano*, São Paulo, 6 jan. 1913, p. 2.

<sup>8</sup> EXPOSIÇÃO Sousa Pinto. *Correio Paulistano*, São Paulo, 8 jan. 1913, p. 2.

<sup>9</sup> SOUSA, Pinto. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 8 jan. 1913, p. 6.

<sup>10</sup> SANTOS, Aida Alves de Oliveira. *José Júlio de Souza Pinto – na Bretanha*. Dissertação (Mestrado em História da Arte Portuguesa), Faculdade de Letras da Universidade do Porto – Departamento de Ciências e Técnicas do Patrimônio (Orientação: Prof. Dr. Agostinho Rui Marques de Araújo), Porto, Portugal, 2001, p. 68. Disponível em: <http://repositorioaberto.up.pt/bitstream/10216/57351/2/TESEMESAIIDASANTOS V1000147954.pdf>.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 18.

era, até a preparação deste trabalho, uma incógnita, constando na documentação da obra “incorporada ao acervo” em 1913, sem indicação de procedência. Acrescenta-se a isso que em todos os textos sobre a história da Pinacoteca consta como primeira compra realizada diretamente para o museu a pintura de Enrique Martinez Cubells y Ruiz (1874-1947), *Leilão de peixes*, durante a 2ª Exposição de Arte Espanhola organizada por Jose Pinello Llul no Grande Hotel.

Outra pintura de Souza Pinto que faz parte do acervo da Pinacoteca é *Outono*, por intermédio da doação de Anna Azevedo Marques após o falecimento de seu marido, José Manuel de Azevedo Marques<sup>12</sup>. A Família Azevedo Marques legou para a Pinacoteca 130 obras em 1949, obras que se encontravam na residência do casal, na avenida Paulista, em diversos cômodos da casa. Muitas obras de artistas brasileiros, outro tanto de artistas franceses, e apenas essa pintura – que se encontrava na sala de jantar da residência – de um português.

O segundo artista que passa a ter obras no acervo da Pinacoteca é José Victal Branco Malhoa (1855-1933), cujos três desenhos existentes no acervo provêm do Espólio de Henrique Bernardelli<sup>13</sup>, doação efetivada em 1937 [**Figura 2.2**].

---

<sup>12</sup> José Manoel de Azevedo Marques (1865-1943), bacharel formado pela Faculdade de Direito do Largo São Francisco, em São Paulo, atuou como advogado promotor e juiz de Direito; foi ainda professor da mesma faculdade em que se formara. Um dos organizadores da Ordem dos Advogados do Brasil, seção São Paulo (OAB-SP), tendo exercido três biênios na presidência de tal órgão. Ao lado da carreira jurídica e da docência, exerceu ainda uma série de cargos políticos como o de deputado estadual (1898), de deputado federal (1899, 1903) e de ministro das Relações Exteriores no governo de Eptácio Pessoa (1919-1922). Como muitos dos outros colecionadores e amantes das artes na São Paulo do início do século XX, era ligado ao Partido Republicano Progressista (PRP), onde especialmente entre o final do século XIX e o início da década de 1920 atuavam os principais políticos paulistas. Pertencendo à elite econômica, política e cultural da cidade, manteve fortes laços de amizade e interesses profissionais com outros membros de tal camada, como Ramos de Azevedo – que construiu vários imóveis para o jurista, assim como a sua residência na Avenida Paulista, além de outro imóvel nesse mesmo logradouro – e também com o grupo que, após o falecimento de Ramos de Azevedo (1928) passa a gerenciar a Pinacoteca do Estado. In: NASCIMENTO, 2009, op. cit., p. 215.

<sup>13</sup> O espólio de Henrique Bernardelli (1858-1936), por decisões testamentárias, foi dividido no mínimo entre seis instituições: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (RJ), o Museu Nacional de Belas-Artes (RJ), o Museu Histórico do Estado do Rio de Janeiro (Niterói, RJ), o Museu Mariano Procópio (Juiz de Fora, MG), o Museu Paulista e a Pinacoteca do Estado de São Paulo. No caso da Pinacoteca, além de obras dos três irmãos Bernardelli – Félix Atiliano (1866-1905), Henrique e José Maria Oscar Rodolpho Bernardelli y Thierry (1852-1931) –, há na doação obras de outros artistas que compunham a coleção, como os mestres da Academia Imperial de Belas-Artes, João Zeferino da Costa (1840-1915) e Victor Meirelles de Lima (1832-1903); contemporâneos, como José Malhoa e Modesto Brocos y Gomes (1852-1936), e trabalhos de Antonio Piccini (1846-1920), que fora discípulo de Domenico Morelli (1826-1901), assim como possivelmente Henrique Bernardelli. Há ainda obras de Francesco Raffaele Santoro (1844-1927), José Garcia y Ramos (1852-1912) e Francisco Pradilla y Ortiz (1840-

Malhoa era amigo de Rodolpho Bernardelli: conheceram-se na Europa e voltaram a se encontrar em 1906, quando o artista português realizou exposição no Gabinete Português de Leitura no Rio de Janeiro com 112 trabalhos; também era amigo de Henrique. Possivelmente trocaram obras e, dessa maneira, os três desenhos chegaram à Pinacoteca.

O terceiro artista português que passa a fazer parte do acervo do Museu é Antônio Carneiro Teixeira Júnior, que realizou exposição no Rio de Janeiro em 1914 (com 130 trabalhos entre desenhos, pinturas e aquarelas) na sede carioca da Galeria Jorge, e nova individual na Galeria Jorge no Rio de Janeiro e em São Paulo, no ano de 1929.

Em São Paulo a exposição foi realizada no Prédio Glória<sup>14</sup>, na praça Ramos de Azevedo, 16. Segundo o catálogo, a exposição contemplou 28 pinturas – muitas de interiores de igrejas e claustros –, 31 aquarelas – a grande maioria sobre paisagens do Rio de Janeiro, realizadas no período em que residira na cidade, entre 1914 e 1915 – e três desenhos, totalizando 62 trabalhos.

Desde o catálogo, o destaque foi dado para a grande pintura *Camões lendo “Os Lusíadas” aos frades de São Domingos* [Figura 2.3]. Apesar dos diversos artigos elogiosos publicados na imprensa paulistana, da visita de artistas (como Pedro Alexandrino)<sup>15</sup>, literatos e políticos (Plínio Salgado e Rangel Pestana, por exemplo)<sup>16</sup>, e de se afirmar que as vendas iam bem, uma série de relatos afirma que

---

1921), além de esculturas de Cesare Zocchi (1851-1922) e Amadeu Zani (1869-1944). O conjunto compreende um total de 698 trabalhos, dos quais 11 são pinturas, sete bronzes, várias peças em gesso e terracota, algumas aquarelas e gravuras, 344 desenhos de Henrique Bernardelli e mais de cem de Rodolpho Bernardelli, além das obras de outros artistas que faziam parte da coleção, já discriminados. A comissão de avaliação da parte do espólio que coube à Pinacoteca do Estado foi composta por Paulo Vergueiro Lopes de Leão (1889-1964), José Wash Rodrigues (1891-1957), Paulo do Valle Júnior (1889-1958) e Roque de Mingo (1890-1972). Para comemorar a doação do conjunto, foi inaugurada a sala Bernardelli (1937) nas dependências da Pinacoteca durante sua permanência na rua Onze de Agosto e, posteriormente, em 1951, quando do retorno do acervo para o edifício no bairro da Luz, onde se encontra até a atualidade. In: NASCIMENTO, 2009, op. cit., p. 211.

<sup>14</sup> Edifício tradicional ao lado do Teatro Municipal, caracterizado por excelente acabamento e que representa bem as construções comerciais de alto nível da década de 1920. Foi inaugurado em 1928 e pertenceu ao dr. Samuel Ribeiro, então sócio da família Guinle, para uso de suas empresas. O projeto arquitetônico é do Escritório Albuquerque & Longo, e a construção coube ao Escritório Ramos de Azevedo. In: BENS Culturais Arquitetônicos no Município e na Região Metropolitana de São Paulo. São Paulo: SNM/Emplasa/Sempla, 1984, p. 352.

<sup>15</sup> ANTONIO Carneiro: notas à margem de uma exposição. **Correio Paulistano**, São Paulo, 13 nov. 1929, p. 10.

<sup>16</sup> Idem e EXPOSIÇÃO Antonio Carneiro. **Correio Paulistano**, São Paulo, 9 nov. 1929, p. 7.

teve dificuldade para vender a principal pintura da mostra, além de terem sido poucas as outras vendas, segundo a imprensa local (ao todo dez obras). A referida pintura foi adquirida pelo governo do Estado para o Museu Paulista, embora isso não conste na documentação da pintura e tampouco tenha sido localizada qualquer menção pela imprensa na época da exibição. A pintura passou a fazer parte do acervo da Pinacoteca em 1948, quando foi transferida do Museu Paulista<sup>17</sup>.

Por fim, o último conjunto que passa a fazer parte do acervo do Museu é o de trabalhos de Raphael Augusto Prestes Bordalo Pinheiro ligados a caricaturas e aos *charges-portraits* doados por Emanuel Araújo quando era diretor do Museu: 7 litografias soltas em 1993<sup>18</sup> e o *Álbum da Glória* [Figura 2.4], em 1999, possivelmente após a realização do ciclo de três exposições realizadas em 1996 tendo como cerne do projeto a figura de Raphael Bordalo Pinheiro, após um ano de pesquisa: *Rafael Bordalo Pinheiro: o português tal e qual* (o caricaturista), *Da caricatura à cerâmica, O Grupo do Leão e o naturalismo português*, a última com obras de artistas: Antonio Carvalho da Silva Porto (1850-1893), Columbano Bordalo Pinheiro (1858-1929), José Victal Branco Malhoa, João Marques de Oliveira (1853-1927), Artur Loureiro (1853-1932), Antonio Ramalho (1859-1916), João Vaz (1859-1931), José Júlio de Souza Pinto, Carlos Reis (1863-1940) e Manuel Henrique Pinto (1853-1912) e obras do Museu do Chiado, Lisboa; do Museu Nacional de Belas-Artes, Rio de Janeiro; da Pinacoteca (apenas os desenhos de Malhoa e as pinturas de Souza Pinto); do Museu Anastácio Gonçalves, Lisboa; e do Museu Carlos Costa Pinto, Salvador.

Essa é a única ocasião em que os desenhos de Malhoa são exibidos; quanto às pinturas de Souza Pinto, elas participam do projeto Pinacoteca Circulante entre os anos de 1965 e 1967 em cidades do interior do Estado de São Paulo (Barretos,

---

<sup>17</sup> Em março de 1947, por iniciativa do interventor Macedo Soares e do então diretor do Museu Paulista, Sérgio Buarque de Holanda, 19 pinturas de Almeida Júnior, uma de Ruggero Pannerai e outra de Paulo do Valle Júnior, cuja qualidade principal era pictórica e não histórica são transferidas para a Pinacoteca do Estado de São Paulo. Em fevereiro do ano seguinte, outro lote com dez obras é transferido para a Pinacoteca e, entre elas, *Camões lendo "Os Lusíadas" para os frades de São Domingos*, de Antônio Carneiro; *A providência guia Cabral*, de Eliseu Visconti; *Figura*, de Félix Bernardelli; um painel decorativo de Henrique Bernardelli e seis retratos de Almeida Júnior. In: OFÍCIO de Sérgio Buarque de Holanda para Túlio Mugnaini datado de 8 de março de 1974 e RECIBO datado de 19 de fevereiro de 1948. Centro de Documentação e Memória da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

<sup>18</sup> Tais litografias fazem parte do *Álbum da Glória*.

São José do Rio Pardo, Presidente Prudente, São Carlos, Tatuí e Capivari) e da mostra *Paisagem na coleção da Pinacoteca*, em 1979, e, a partir de outubro de 2011, a pintura *Le Baquet Bleu* faz parte da mostra de longa duração *Arte no Brasil: uma história na Pinacoteca de São Paulo*.

A pintura de Antonio Carneiro recebe pouco destaque em relação às exposições. Participa do programa *Destaque do mês*, sendo a obra selecionada em junho de 1980, e do *Projeto Releituras* (1984), sendo o tema da pintura de Glauco Pinto de Moraes (1928-1990). Essa grande tela ficou ainda exposta por um grande período (c.1998-2010) sobre uma das escadas laterais do segundo andar do edifício da Pinacoteca sem, contudo, apresentar boa visibilidade ou ter uma ligação efetiva com a exposição de longa duração anterior.

### **As exposições com obras de artistas portugueses na cidade**

Até esta etapa da pesquisa não localizamos nenhuma exposição coletiva organizada apenas com artistas portugueses na cidade de São Paulo – diferentemente do que ocorrera com as de arte italiana<sup>19</sup>, espanhola<sup>20</sup> e francesa<sup>21</sup>.

Um fato a ser destacado é o projeto do dr. Bittencourt Rodrigues<sup>22</sup> e de Ricardo Severo, que haviam organizado um vasto plano para uma série metódica de

---

<sup>19</sup> Entre 1890 e 1920 foram realizadas na cidade de São Paulo as seguintes exposições coletivas com artistas italianos: as organizadas por Paulo Forza (1911, 1912 e 1919), as diferentes edições da “Exposição de Arte Italiana” (1918, 1919 e 1920), a organizada por Cipriano Manucci (1920), a organizada por Paulo Rossi (1920) e a organizada por Vincenzo Mancusi (1920). In: ROSSI, Mírian Silva. **Organização do campo artístico paulistano: 1890-1920**. Dissertação (mestrado), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (Orientação: Prof. Dr. Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses), São Paulo, 2001, p. 191.

<sup>20</sup> Foram ao menos seis as exposições de arte espanhola apresentadas na cidade de São Paulo entre 1890 e 1920: a “Exposição de Arte Espanhola” (1920), a organizada por Julio Vila y Prades (1911), as organizadas por Jose Pinello Llul (1911, 13 e 14) e a org. por Eugenio Fornells (1919). In: Idem.

<sup>21</sup> Foram realizadas ao menos cinco exposições coletivas de arte francesa na cidade de São Paulo entre 1890 e 1920: as “Exposições de Arte Francesa” (1912, 1913 e 1919), a organizada pela Casa Paul Levy (1913) e outra organizada por André Brulé (1918). In: Idem.

<sup>22</sup> O médico português Bittencourt Rodrigues foi colecionador de arte e contribuiu para eventos na capital. Foi sua a iniciativa de organizar a Exposição Francesa em São Paulo, em 1913. Retornou a Portugal em 1912, quando leilou os produtos da sua casa, entre eles dois painéis de azulejos portugueses Campinas do Alentejo (sala de jantar); da sala de costura, um *Caramujo* em faiança de Bordalo Ribeiro, e da sala de visitas, *Alces*, do pintor português Calharido; *Ponte de Lima*, de Arthur Loureiro, e a aquarela *A foz do Ouro*, de Arthur Ribeiro. In: RIBEIRO, Maria Izabel Meirelles Reis Branco. **O museu doméstico: São Paulo (1890-1920)**. Dissertação (mestrado), Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (Orientação: Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Elza Maria Ajzenberg), São Paulo, 1992, p. 212-214.

mostruários da arte no século XIX, compreendendo as melhores produções das principais nacionalidades latinas (França, Itália, Espanha e Portugal). A ideia era de que, a cada ano, se organizasse uma exposição centrando-se em obras de uma nacionalidade, com base em convênios, e que, aos poucos, várias obras (ou coleções) fossem reunidas na cidade e servissem como espécie de museus, com orientação eminentemente pedagógica. Suceder-se-iam aqui essas exposições como capítulos de um vasto curso de Belas-Artes, organizado por meio de coleções de obras-primas ou de suas reproduções, acompanhadas de lições ou conferências feitas por especialistas a respeito da natureza de tais obras de arte, sua formação, características e sua crítica. As exposições abrangeriam as artes maiores e menores.

A única exposição realizada na cidade foi a de arte francesa, inaugurada no edifício do Liceu de Artes e Ofícios (edifício que hoje abriga a Pinacoteca) em 7 de setembro de 1913. Depois, com o início da Primeira Guerra Mundial, tal projeto foi deixado de lado pelos seus organizadores.

Assim, as exposições com artistas portugueses restringiram-se às mostras individuais – muitas delas ocorridas após a realização de exposições no Rio ou participação em exposições coletivas de artistas de diversas nacionalidades, como a participação do escultor português Fernandes Caldas na 2ª Exposição Brasileira de Belas-Artes (1913), realizada no Liceu de Artes e Ofícios, ou a exibição de obras de Souza Pinto e Carlos Reis na Galeria Jorge de São Paulo<sup>23</sup>.

Há que se destacar o papel da Câmara Portuguesa de Comércio na cidade. Essa Câmara foi fundada após uma reunião realizada em 23 de novembro de 1912 em uma das salas do Consulado de Portugal em São Paulo, onde se reuniram

---

<sup>23</sup> Em dezembro de 1912 foi organizada uma exposição por Jorge de Souza Freitas, da Galeria Jorge do Rio de Janeiro, o qual posteriormente fundaria igualmente um estabelecimento em São Paulo (1923), nos salões do Grande Hotel, com 107 obras de artistas nacionais e estrangeiros, escolhidos nos próprios ateliês dos artistas, especialmente no caso dos residentes do Rio de Janeiro (Batista da Costa, Rodolfo Amoedo, Eliseu Visconti, Ciardi, Polezzi, Biva, Souza Pinto, J. Burgo, Plácido Chatelet, Enrico Vio, J. F. Machado e E. Cortez). No mesmo período em que Sousa Pinto realiza exposição em São Paulo, Jorge de Souza Freitas, proprietário da Galeria Jorge do Rio de Janeiro, realiza mostra coletiva no Grande Hotel com obra de Sousa Pinto. Jorge de Souza Freitas trabalhava principalmente com artistas franceses, dos quais comprava obras nos próprios ateliês, e com os grandes mestres da Escola Nacional de Belas-Artes. Talvez a proximidade e o fato de Sousa Pinto residir na França tenham feito que expusesse obras do artista em todo o período em que teve filial da galeria carioca em São Paulo: entre 1923 e 1934. Exceção na Galeria Jorge é a exposição de Carlos Reis, João Reis [filho] e Maria Sousa Reis [filha] na Galeria Jorge (Rua São Bento, 12D) em 1926, compreendendo 22 telas de Carlos Reis, 53 trabalhos de João Reis e 8 trabalhos de Maria Sousa Reis.

cidadãos portugueses residentes e exercendo atividades profissionais na cidade. Em 12 de novembro do ano seguinte foi eleita a primeira direção<sup>24</sup>. Entre os fundadores destaca-se Ricardo Severo, engenheiro, arquiteto, arqueólogo e escritor, profissional extremamente ligado a Ramos de Azevedo e seu escritório e que também foi secretário do Liceu de Artes e Ofícios entre 1909 e 1928 e diretor dessa instituição entre 1928 e 1940<sup>25</sup>.

Sua sede localizava-se na Rua de São Bento, nº 29B. Com um grande salão propício para as mostras, apresentou as individuais de Joaquim Guerreiro em março de 1917, de Nicolina Vaz de Assis (1874-1941) e Rodolfo Pinto do Couto (1888-1945) em maio do mesmo ano [1917], de Dakir Parreiras (1894-1967) em outubro de 1918, de Hipólito Collomb entre dezembro de 1919 e janeiro de 1920, de Antonio Rodrigues da Silva, de Túlio Mugnaini e Helena (1895-1986) e Alfredo Roque Gameiro (1864-1935) em maio, agosto e outubro de 1920, respectivamente, e as coletivas organizadas pela professora Júlia Archambeau, em dezembro de 1917 e abril de 1920<sup>26</sup>, sendo a grande maioria de artistas portugueses.

A exposição de esculturas do casal Nicolina Vaz de Assis Pinto do Couto e Rodolfo Pinto do Couto parece que não despertou grande interesse por parte da crítica e do público, pois poucas são as informações encontradas nos periódicos paulistanos do período a respeito da mostra e não há nenhuma menção às vendas – tão comum nos jornais daquela época.

A mostra de Hippólito Collomb realiza-se após exibição no Rio de Janeiro. Na mostra apresentada em São Paulo, vários gêneros de pintura, guaches, aquarelas, desenhos a carvão e lápis de cor, aquarelas e charges. No total, apresenta 35 trabalhos<sup>27</sup>. Caso semelhante é o dos aquarelistas Roque e Helena Gameiro. Pai e filha realizam primeiramente exposição no Rio de Janeiro, no Gabinete Português

---

<sup>24</sup> Informações obtidas na página eletrônica da Câmara Portuguesa de Comércio de São Paulo. Disponível em: <http://www.camaraportuguesa.com.br/default.asp?id=1>.

<sup>25</sup> Informações de Ricardo Severo obtidas nas seguintes páginas eletrônicas: Antigos estudantes ilustres da Universidade do Porto: Ricardo Severo, disponível em: [http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia\\_IC/index.cfm?fuseaction=artistas\\_biografia& cd\\_verbete=5385&cd\\_idioma=28555](http://sigarra.up.pt/up/web_base.gera_pagina? P_pagina=1000789; verbete sobre Ricardo Severo na Enciclopédia Itaú Cultural Artes Visuais. Disponível em: <a href=)

<sup>26</sup> ROSSI, Mírian Silva. **Organização do campo artístico paulistano: 1890-1920**. Dissertação (mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (Orientação: Prof. Dr. Ulpiano Toledo Bezerra de Menezes), São Paulo, 2001, p. 65.

<sup>27</sup> COLLOMB, Hippolyto. **Correio Paulistano**, São Paulo, p. 2, 24 dez. 1919; Idem. **Correio Paulistano**, São Paulo, p. 3, 4 jan. 1920; e idem. **Correio Paulistano**, São Paulo, p. 3, 10 jan. 1920.

de Leitura, em agosto de 1920. Em outubro do mesmo ano realizam exposição na cidade. Segundo a imprensa local, cerca de duas mil pessoas visitavam a exposição diariamente e foram realizadas várias aquisições por colecionadores particulares, sem denominar quais<sup>28</sup>.

Outros estabelecimentos também abrigam mostras de artistas portugueses, como a mostra de pinturas de Rodrigo Soares em 1915, realizada na Rua Libero Badaró, 25C, ou ainda a exposição da exposição póstuma de faianças de Bordalo Pinheiro na Casa Japão – propriedade de um português<sup>29</sup>. Ainda podem ser mencionadas a exibição de uma marinha do artista português A. Augusto Pereira na Papelaria Riachuelo em 1919 e a mostra composta por quatrocentas obras de Carlos Reis e seu filho, Carlos Reis Filho, na Casa Stadium Paulista, na Rua Libero Badaró, 173: caricaturas, *portrait charges* e também paisagens<sup>30</sup>. Em 1919, Carlos Reis expõe no Gabinete Português de Leitura<sup>31</sup>.

### **Algumas obras de portugueses em coleções particulares**

É quase certo que muitas obras de artistas portugueses ainda estejam presentes em coleções particulares da cidade, dado o destaque pela imprensa local às aquisições, incentivando-as e tentando fazer que de fato cada vez mais a cidade abrigasse exposições e outros eventos culturais. Os catálogos ou anúncios de leilões auxiliam igualmente a ter uma noção de onde estavam tais obras, quais os autores preferidos, etc.

Malhoa talvez seja um dos mais colecionados – ainda que não tenha realizado nenhuma exposição na cidade. Pelos catálogos dos leilões de J. Moreira em 1906, no da Coleção de Ephim H. Mindlin (1941) e no de Heribaldo Siciliano (1942), sabemos que tais colecionadores tinham obras do artista<sup>32</sup>.

---

<sup>28</sup> EXPOSIÇÃO Roque Gameiro. **Correio Paulistano**, São Paulo, p. 10, 2 out. 1920; HELIOS, Roque; GAMEIRO, Helena. **Correio Paulistano**, São Paulo, p. 4, 5 out. 1920.

<sup>29</sup> A Loja do Japão situava-se na Rua São Bento, nº 40, em edifício projetado por Maximilian E. Hehl em 1899. In: CAMPOS, Eudes. **Arquivo Histórico de São Paulo**: história pública da cidade. São Paulo: Imesp/ DPH, 2011, p. 168.

<sup>30</sup> NASCIMENTO, 2009, p. 435.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 430.

<sup>32</sup> A Biblioteca Walter Wey da Pinacoteca do Estado possui em seu acervo bibliográfico tais publicações.

Todavia, o artista mais colecionado é Souza Pinto, presente ao menos nas coleções de Ephim Mindlin, Freitas Valle, Azevedo Marques, Ramos de Azevedo, Galeno Martins, Ricardo Severo, Jorge Krug e Alfredo Pujol, conforme se pode constatar na pesquisa em jornais paulistanos do período.

### **Considerações finais**

As obras de artistas portugueses no acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo provêm muito mais das doações de particulares que da iniciativa pública, pois o governo do Estado comprou apenas uma obra dos artistas aqui elencados.

Nas primeiras décadas do século XX, os artistas portugueses (e os de outras nacionalidades também) faziam exposições no Rio de Janeiro e, posteriormente, em São Paulo. Na Capital Federal, a maioria expunha no Gabinete Português de Leitura, e, em São Paulo, na Câmara Portuguesa do Comércio.

Parece que para São Paulo os portugueses têm uma relação muito mais forte com o Império. A presença maciça de imigrantes italianos no início do século XX (cerca de 40% da população da cidade) pode ter contribuído para determinadas escolhas. Se para os barões do café e uma elite industrial nascente o grande modelo de tudo o que dizia respeito à cultura e refinamento era a França, talvez os italianos preferissem os seus artistas.



### 3. A Chegada de D. João VI a Salvador. Conflitos e Revelações na Pintura de Portinari

Angela Ancora da Luz<sup>1</sup>



**F**oram 54 dias de viagem desde a partida da família real, do Porto de Belém, em Lisboa, até Salvador, na Bahia, terra brasileira. Foram dias de angústia para quase quinze mil portugueses que deixaram a Europa num séquito de nobres, prelados, funcionários e criados com destino a América ao abrigo da corte portuguesa. O medo de permanecer e enfrentar o exército napoleônico dava forças para o mergulho no desconhecido através dos mares revoltos. O abandono da pátria, a pressa do embarque sob chuva, os muitos pertences deixados no cais, as vozes do povo, dos súditos fiéis, inconformados com a saída da corte, enfim, tudo se misturava na cabeça do príncipe regente que, segundo o relato de José Acúrsio das Neves, assim descreve os sentimentos de D. João ao deixar Lisboa:

*Queria falar e não podia; queria mover-se e, convulso, não acertava a dar um passo; caminhava sobre um abismo, e apresentava-se-lhe à imaginação um futuro tenebroso e tão incerto como o oceano a que ia entregar-se. Pátria, capital, reino, vassalos, tudo ia abandonar repentinamente, com poucas esperanças de tornar a pôr-lhes os olhos, e tudo eram espinhos que lhe atravessavam o coração.*<sup>2</sup>

Dom João tornara-se o primeiro na linha sucessória da coroa, pois com a morte de seu irmão mais velho, Dom José de Bragança, o Príncipe da Beira, caberia a ele suceder à rainha D. Maria I, que se tornaria conhecida como “a louca”. Ele se tornaria o regente desde 1792, quando a rainha foi declarada incapaz. O trono, efetivamente, só seria assumido com o falecimento de sua mãe em 1816, e a aclamação só ocorreria em 1818. O curioso é que Dom João é sempre visto por nós,

---

<sup>1</sup> Escola de Belas Artes – Universidade Federal do Rio de Janeiro.

<sup>2</sup> PEDREIRA, Jorge; COSTA, Fernando Dóres. **D. João VI**: um príncipe entre dois continentes. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 186.

brasileiros, como Dom João VI, sendo desta forma identificado, conforme registra Portinari na obra que documenta este fato histórico.

Em 1952, Cândido Portinari retrata a chegada da corte portuguesa num painel de 381 x 580 cm, em óleo sobre tela, atendendo à encomenda que lhe fizera o diretor-presidente do Banco da Bahia, Clemente Mariani [Figura 3.1]. O título, *A chegada da família real portuguesa à Bahia*, como registra o Projeto Portinari, aparece também como *A chegada de D. João VI a Salvador*, conforme identificação da obra na exposição *Um Novo Mundo, Um Novo Império – A Corte Portuguesa no Brasil*, por ocasião das comemorações dos 200 anos chegada de D. João e sua corte à nossa terra, evento ocorrido no Museu Histórico Nacional entre 8 de março e 8 de junho de 2008.

O que nos importa agora observar é a interpretação pictórica do artista diante do fato histórico, não só no que concerne à composição, como a sua visão psicológica sobre os personagens retratados, tão fundamentais para a nossa história. Além disso, a partir da crítica de Lúcio Costa, vamos apresentar os possíveis caminhos retrocedidos e encontrados por Portinari.

A composição segue os parâmetros do artista na representação do espaço. Portinari é um artista moderno, que possui uma caligrafia trágica de acento expressionista com algumas sínteses cubistas. Ele desenvolve seus temas na dicotomia terra e homem. O homem apresentado como herói, mesmo que em seu momento de desdita, e a terra como a mãe generosa, o abrigo, o alimento, o consolo, o trabalho e a riqueza. Por esta razão ele não rompe com os pressupostos terra e homem. Num de seus poemas emblemáticos ele registra toda a angústia e preocupação com esses dois polos da tragédia: o dualismo homem e mundo, em seu caso materializado pela terra:

*A terra velha e enferma sorve  
O escasso líquido... em  
Alguns trechos o solo estava morto  
Homens simples, homens máquinas  
Dão tudo e morrem para mantê-las  
Vivas. Nuvens amigas de vez em quando os ajudavam. Há semelhanças  
Entre eles. Aquele lavrador parecia  
O velho pé de café, outro escalavrado como a terra da  
Fazenda  
Pobres criaturas, pobres lavouras*

*Um dia plantaremos sementes desta gente de paz...*<sup>3</sup>

Apesar da morfologia trágica que observamos em alguns momentos de sua produção artística, ele possui também uma visão realista da sociedade, que o faz sonhar com a justa distribuição de terras para todos, princípio socialista que o embala e o torna ligado a Prestes, no mesmo desejo de reforma agrária. Como um homem simples, filho de lavradores emigrantes da Itália, Portinari traz com ele a arguta percepção da alma humana. Este viés psicológico também se mescla aos pressupostos já citados. Pela herança atávica do berço italiano ele rescende ao aroma renascentista no respeito ao espaço cúbico. Pela liberdade que o impulsionou desde cedo a sair de seu povoado, vir para a cidade grande e conquistar o direito de se tornar um dos mais ilustres representantes da arte moderna brasileira, ele não abdica da autoria, da conquista criadora na concepção de corpos, olhares, mãos ou pés desmesurados. Da carga emotiva com que reveste seus tipos ele nos obriga a certa reverência, nos coloca diante de nós mesmos na contemplação da obra.

A composição sobre a chegada de Dom João ao Brasil está ordenada numa longa extensão de terra que termina no mar. As caravelas ainda se avistam, como se o horizonte se desdobrasse em outro sentido, invertendo o declínio natural do fundo, pela curvatura da terra, e, como num cenário idealizado, o mar se levantasse para documentar o caminho que trouxe a corte até nós. O solo é geometrizado, como se uma nova ordem estivesse sendo implantada na terra tropical com o pisar do cortejo real.

O espaço é bem arquitetônico, como construído no Renascimento. Observamos em várias obras suas, como ele apreende o espaço cúbico. Na *Vista Arquitetural*, pintada por Francesco Di Giorgio Martini em 1477, encontramos alguns pontos comuns, como a geometrização do solo, as construções arquitetônicas nas laterais da obra e as caravelas ao fundo, no horizonte. Na *Adoração dos Magos*, de Andrea Mantegna, também no Renascimento, observamos a estrutura de desenvolvimento do cortejo, o céu baixo como se tocasse a terra que se eleva em sua direção. De igual modo também existe a hierarquização do povo, conforme convenção do artista. Em Portinari, vemos o casario à direita e o povo à esquerda, sendo que o cortejo se desenvolve entre esses dois campos. Ao centro, a corte, que

---

<sup>3</sup> PORTINARI, Cândido. **Poemas**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1964, p. 70.

tomou as melhores moradias para si, desalojando seus proprietários, e o povo que contempla a família procurando suas mercês.

Este modelo compositivo pode ser apreciado em outras pinturas de Portinari. *A Primeira Missa no Brasil*, realizada quatro anos antes da *Chegada da Família Real Portuguesa à Bahia*, já revela esta preocupação na distribuição do espaço. Quer pelo horizonte com recorte da natureza ou na distribuição de pessoas em grupos geometricamente divididos e, também, hierarquizados, podemos observar pontos de aproximação.

Em obras como *A história de Nastagio degli Onesti*, de Sandro Botticelli, a construção compositiva já se faz com as preocupações fundamentais do espaço perspectivado, como o solo que se prolonga até a linha do horizonte, e se torna visível através dos espaços vazados da arquitetura, bem como a formação ordenada das pessoas que se distribuem no espaço de um lado e de outro. Ao centro, os elementos que devem ser destacados.

Portinari trabalha um espaço semelhante. Ele não abandona a terra e a retrata de acordo com os cânones renascentistas, porém sua forma é moderna. A síntese da figura, a essência do que deve ser revelado, de acordo com a liberdade de geometrizar, trabalhar com planos, criar de acordo com uma concepção particular que lhe permite, em muitos casos distorcer, contorcer e quebrar a proporção dos corpos no registro de figuras humanas com pés e mãos ciclópicos, são características de sua pintura.

Contudo, a *Chegada da Família Real Portuguesa à Bahia* traz revelações muito especiais anotadas pelo pincel de Portinari em sua percepção arguta e sagaz. Ele realizou várias maquetes para o estudo desta obra. Além disso, fez muitos esboços e desenhos em que apreendia uma expressão particular da pessoa retratada. Por outro lado, ele não se preocupa com a massa humana que se reúne para assistir à chegada. Suas figuras possuem características próximas, apenas para a identificação de faixa etária ou de posição social do tipo representado, mas não revela o *páthos* de cada pessoa.

Da multidão dos que chegam e dos que assistem ao cortejo dos nobres destacam-se, além do próprio Dom João, sua esposa Carlota Joaquina, sua mãe Dona Maria I, e um de seus nove filhos, justamente, Pedro, que o sucederia.

Em seus esboços fica bem definido como Portinari os vê. A partir do grupo em que projeta o núcleo da família [**Figura 3.2**], já se pode observar a ênfase dada a Dom João e a posição de sua cabeça, virada em sentido contrário aos demais integrantes. Esta posição também se encontrará no jovem que se acomoda entre as duas mulheres: mãe e avó, ou Carlota Joaquina e Dona Maria I, a louca. Trata-se de Dom Pedro. Só os dois, pai e filho, olham na mesma direção.

No outro esboço, que representa o povo, destaca-se a baiana, em posição frontal. Ela é a identidade cultural do lugar em que se encontram. Neste desenho, as demais figuras olham em sentido contrário, contemplando a corte portuguesa. No painel percebe-se com exatidão o jogo de posições que sinalizam comprometimentos e visões particulares.

Em seus estudos preliminares Portinari faz apenas o contorno do rosto de Carlota. Ele procura uma apropriação melhor de suas intenções, o que parece ter sido alcançado no desenho *Dom João VI, Dona Carlota e Dom Pedro*. Em Dom João a fisionomia é serena, o olhar não perturba, ao contrário, parece querer descobrir melhor aquela gente. Em Dona Carlota é quase hostil, acentuado pelo *páthos* bem definido, que transfere ao rosto seu inconformismo com a nova situação e sua aversão pelo Brasil. Em Dom Pedro, uma irresistível curiosidade amistosa por um povo novo, por uma terra jovem.

Todos esses rostos foram previamente estudados pelo artista que neles fixou esses estados de alma antes de transferi-los para a tela. De modo notável ele registra Dona Maria I, a Louca [**Figura 3.3**].

Misto de arrogância, prepotência e poder, os olhos se dilatam, as pupilas crescem acentuadas pela curvatura das sobrancelhas. Medo que amedronta pelo horror estampado neste olhar fixo e penetrante, que se destaca do rosto. É no olhar que ele concentra a loucura.

As quatro figuras que se destacam no centro da composição, núcleo da família real, carregam em seus rostos os depoimentos possíveis que a nossa história registra. A síntese da forma, pela força de sua modernidade, reforça o discurso desta chegada, enquanto o rigor quase matemático da composição não esconde o seu compromisso com a academia e o respeito ao espaço cúbico. O conflito resultante desta dicotomia potencializa a força de seu relato pictórico.

O painel ainda esconde outros sentimentos, posições, dúvidas e opções de Portinari, que nos interessam.

Segundo relato de Enrico Bianco, um dos principais assistentes de Portinari, ao crítico Antonio Bento, a obra encerra o conflito do artista diante de uma opinião de Lúcio Costa. O arquiteto havia observado que a pintura possuía dois pontos de fuga e duas linhas do horizonte. A crítica pretendia ser elogiosa, pois deixava patente a liberdade criadora do artista, mas não foi absorvida com este sentido. Portinari vai inquirir Lúcio Costa, buscando entender sua crítica. “Como assim?” teria dito o pintor, recebendo a seguinte explicação: “Existem dois pontos de fuga (...) um no cortejo e outro no horizonte. Ambos não estão combinados. Apesar disso, o trabalho está admirável e o efeito obtido foi maravilhoso”<sup>4</sup>.

A observação vai perturbar Portinari, pois ele a interpreta como se tivesse sido apontado um erro seu. Segundo Bianco, o artista se questiona após a saída do amigo: “Como fui fazer uma besteira dessas? Vou corrigir imediatamente o meu erro”<sup>5</sup>.

Na verdade, Lúcio Costa procurara elogiar. Como arquiteto moderno ele via nos dois pontos de fuga e na duplicidade dos horizontes o caminho aberto para que Portinari rompesse com a regra e a norma acadêmica, no sentido da concepção do espaço. Para o pintor, entretanto, soara como crítica negativa, como constatação de erro, e imediatamente ele se propõe a corrigi-lo. De nada adiantou a insistência de Lúcio Costa através de Bianco, conforme relata Antonio Bento, no sentido de dissuadi-lo, não permitindo que ele alterasse a primeira maquete para o painel. Portinari estava convencido de que era preciso consertar o trabalho inicial e inutilizar a maquete, recolocando a corte no espaço perspectivado, de acordo com a boa norma.

Para o crítico, Antonio Bento, a indagação de qual seria a melhor solução adotada não poderá ser respondida. “Uma pergunta agora sem resposta. Mesmo porque a obra originalmente concebida desapareceu com a modificação que Portinari realizou na primeira maquete. Ficou apenas do episódio a lembrança evanescente das recordações de Lúcio Costa e Enrico Bianco.”<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> BENTO, Antonio. **Portinari**. Rio de Janeiro: Leo Christiano Editorial, 2003, p. 131.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 134.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 135.

A solução final da obra é a que vemos hoje, no painel de 3,81 x 5,80 metros, pertencente ao acervo do Banco BBM. Não podemos imaginar como se daria a passagem da primeira maquete para outro painel e qual seria o resultado final. O fundamental é a tela tal qual se encontra hoje. Não como um documento da verdade dos fatos, nem como tema histórico que confirme o passado. *A chegada de D. João VI a Salvador* é a construção de um episódio da história do Brasil de acordo com Portinari.

O que despertava o interesse de Portinari era a pintura, a distribuição dos planos, a solução das formas com os cortes escultóricos dos corpos dos personagens. Seus esboços com a técnica do grafite ou nanquim resultam em imagens mais próximas, tornando possível ao pintor devassar as almas de cada personagem. Quando o esboço se transforma em pintura, as expressões são minimizadas e a fatura da pincelada cresce numa coesão surpreendente. Os blocos de pessoas ordenadas a partir do horizonte para o primeiro plano se conformam geometricamente. A arquitetura se impõe no lado direito da tela, sublinhando um novo conflito, pois essas moradias passariam aos nobres. Não vemos qualquer alegria estampada nos rostos daquela gente, mas observamos que Dom João e Dom Pedro olham na posição contrária a corte, na direção da terra tropical e de seu povo, com suas baianas e a riqueza de seu colorido.

Mais uma vez é a terra que surge e que preserva a tridimensionalidade da composição. Portinari não poderia eliminá-la de suas composições, pois ele sempre a trouxe dentro de si, conforme declara num de seus últimos poemas: “Por que não caminho? Úmido e escalavrado, gosto de terra dentro de mim, apagado e destruído”.<sup>7</sup>

Ao analisar o painel sobre a chegada da corte e conhecendo o conflito na solução pictórica de Portinari, cuja opção foi a de refazer a maquete em busca de um ponto de fuga e um horizonte, reforçamos a convicção de que, qualquer que fosse o resultado alcançado, a polaridade homem e terra autenticaria a autoria de Portinari.

D. João retornaria a Portugal em 1821, em decorrência da Revolução do Porto, de 1820. Seu retorno foi bem diferente de sua chegada ao Brasil, conforme

---

<sup>7</sup> PORTINARI, Cândido, 1964, p. 98.

registra Constantino de Fontes numa gravura que sinaliza a pompa de seu regresso e o louvor dado ao local de sua chegada: a magnífica praça do Terreiro do Paço [Figura 3.4].

D. João manteria correspondência assídua com D. Pedro. A sintonia entre os dois se dava a partir da terra do Brasil, conforme Portinari soube captar com tanta propriedade ao fazê-los olhando na mesma direção, conforme vemos na tela do desembarque da corte portuguesa. O fulcro da preocupação do artista é também a terra. A sua percepção para a chegada da família real não poderia ser diferente. É por este ângulo que ele conta esta chegada. É pelo olhar de cada um que ele define o retrato que irá realizar. Para Portinari, a terra sempre foi o grande motivo e, mesmo quando o envenenamento gradual pelo branco de chumbo de suas tintas, que determinaria a sua morte, fez com que perdesse a audição e lhe toldasse o olhar, assim mesmo, a terra ainda lhe aparecia como documento vivo de sua identidade: a terra dos cafezais.

*Minha memória já não alcança  
Aqueles cafezais. Começa No passado. Antes há lembranças entrelaçadas  
E sonhos. Mesmo se prolongando  
Até lá vejo esfumado.*<sup>8</sup>

Assim, ao analisar a monumental obra de Portinari, retratando a chegada da corte portuguesa ao Brasil, o que entendemos é que o artista foi além da pintura histórica e do registro deste marco para a construção da identidade brasileira. Diferente de Constantino de Fontes, que caracteriza o local do regresso da corte para Portugal como magnífico, Portinari, sem qualquer palavra, registra com cores quentes o calor tropical da terra brasileira, a emoção do povo, a presença negra da mulher brasileira e o seu compromisso com a terra do país.

---

<sup>8</sup> PORTINARI, Cândido, 1964, p. 30.



## 4. Aspectos da Recepção da Arte Portuguesa de Fins de Oitocentos e Início de Novecentos no Rio de Janeiro Republicano

Arthur Valle<sup>1</sup>



**N**a conjuntura do Brasil pós-colonial, um renovado interesse pelas artes de Portugal, evidente já a partir dos anos finais do Segundo Reinado, parece receber um importante incremento após a proclamação da República, em 1889. Para melhor entendimento desse interesse, uma fonte importante são os artigos impressos em periódicos do Rio de Janeiro, tratando da recepção da obra de artistas portugueses de fins de Oitocentos e início de Novecentos, que, por diferentes vias, circularam pela cidade. Em seus textos, escritores anônimos ou conhecidos registraram os diversos significados (estéticos, econômicos e/ou políticos) associados à exibição da produção artística portuguesa em terras cariocas. No presente texto, propomos a discussão de aspectos que julgamos notáveis dessa recepção da arte portuguesa no Rio de Janeiro das primeiras décadas republicanas, dispensando atenção especial à participação de obras portuguesas nas Exposições Gerais de Belas-Artes e, sobretudo, a algumas mostras que contaram com a efetiva presença dos próprios artistas portugueses.

Gostaríamos de começar reportando ao final do período ao qual aqui pretendemos nos limitar. Em notas publicadas em outubro de 1920, no periódico carioca *Ilustração Brasileira*<sup>2</sup> [Figura 4.1], o gravador e crítico de arte brasileiro Adalberto Pinto de Mattos comentava, com entusiasmo, uma série de iniciativas que pareciam fortalecer aquilo que ele denominava “intercâmbio artístico” entre Portugal e Brasil. Mattos destacava, então, duas exposições realizadas no Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro: uma, de Alfredo Roque Gameiro e de sua filha, Helena, inaugurada em 23 de agosto 1920<sup>3</sup>, na qual foi exposto um grande

---

<sup>1</sup> Departamento de Artes - Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

<sup>2</sup> *Ilustração Brasileira*. Rio de Janeiro, out. 1920, n/p.

<sup>3</sup> BELLAS-ARTES. O presidente da República na exposição dos aquarellistas Gameiro. *O Jornal*, Rio de Janeiro, p. 3, 24 ago. 1920.

contingente de aquarelas, que a “maior curiosidade despertaram nos meios de Arte de nossa cidade”<sup>4</sup>; a outra exposição era a do “jovem artista português Sr. Domingos Rebello”, que, no mês de setembro, expusera no Gabinete um conjunto de cerca de 50 trabalhos. Além disso, Mattos se referia ainda a uma terceira exposição, ponderando:

*Por mais de uma vez se tem falado em intercâmbio artístico entre Brasil e as nações europeias ou sul-americanas, mas tem ficado sempre em projeto. Agora, sem “reclames” e sem auxílios, o Sr. João de Figueiredo, conceituado negociante em Lisboa e amigo dos artistas portugueses, afrontando o resultado prático da questão, nos traz perto de 250 obras de valor.*<sup>5</sup>

Mattos cita, “ao acaso”, obras de José Vital Branco Malhoa, Ernesto Condeixa, Columbano Bordalo Pinheiro, António Carvalho da Silva Porto e António Augusto da Costa Motta, frisando que “difícil seria enumerar todos os autores que o Sr. João de Figueiredo nos traz”<sup>6</sup>. Essa “exposição de arte portuguesa” era aguardada pelos cariocas já há alguns meses, como evidencia uma notícia publicada n’*O Jornal*, em agosto de 1920<sup>7</sup>, ilustrada por obras de José Maria Velloso Salgado e Costa Motta. Após sua abertura, a mostra ganhou destaque em outros periódicos da cidade, como a *Revista da Semana*, que reproduziu três quadros que Malhoa então expunha – *Varanda dos Rouxinóis*, *O Emigrante* e *Procissão na Aldeia*<sup>8</sup>.

O tema do intercâmbio cultural luso-brasileiro, anunciado por essas notícias, foi recorrente também na imprensa portuguesa durante as primeiras décadas do século passado. O fenômeno é demonstrado, por exemplo, por Fernanda Suely Müller que, em sua tese de doutorado, compilou uma grande quantidade de referências de textos dedicados a tal intercâmbio, publicados em periódicos como A

---

<sup>4</sup> **Ilustração Brasileira**, op. cit., n/p.

<sup>5</sup> Idem.

<sup>6</sup> Idem.

<sup>7</sup> Uma grande exposição de arte portuguesa. A missão do sr. Figueiredo Ursprung. O intercâmbio artístico luso-brasileiro. **O Jornal**, Rio de Janeiro, p. 3, 17 ago. 1920.

<sup>8</sup> Os trez quadros de Malhõa na Exposição de Arte Portuguesa. **Revista da Semana**, Rio de Janeiro, 30 out. 1920. Agradeço à prof<sup>a</sup> Marize Malta, que gentilmente me cedeu a reprodução desse artigo.

*Águia, Atlântida, Brasil-Portugal, Ilustração Portuguesa, O Occidente ou Serões*<sup>9</sup>. Nem sempre as ações relativas a esse intercâmbio ficaram “em projeto”, como asseverava Adalberto Mattos. Com efeito, iniciativas particulares como a de João Figueiredo Ursprung contavam com importantes precedentes no Rio de Janeiro, como, por exemplo, a exposição de originais e reduções em gesso e bronze do escultor António Teixeira Lopes, organizada pelo Sr. Bernardino Lobo no Gabinete Português de Leitura, em 1905<sup>10</sup>, e, sobretudo, a *Exposição de Arte Portuguesa*, organizada pelo Sr. Guilherme da Rosa, no Liceu de Artes e Ofícios, em julho de 1902<sup>11</sup>. Essa última era composta por pinturas, esculturas, projetos arquitetônicos, peças de arte decorativa em cerâmica, prata, renda, etc. Foi nela que uma comissão nomeada pelo ministro da Fazenda Joaquim Murinho e composta por Rodolpho Bernardelli, Rodolpho Amoêdo e Carlos Américo dos Santos, indicou para aquisição pelo governo brasileiro um conjunto de 11 quadros<sup>12</sup>, que viria a compor o núcleo da importante coleção de arte portuguesa que a Escola Nacional de Belas-Artes do Rio de Janeiro (ENBA) reuniu nas primeiras décadas republicanas<sup>13</sup>.

Em 1925, ampliando as considerações que fizera alguns anos antes, Adalberto Mattos iniciou, nas páginas da *Ilustração Brasileira*, a publicação de uma série de resenhas intitulada *Artistas Portugueses no Rio de Janeiro*<sup>14</sup>. Entre fevereiro e dezembro daquele ano, oito resenhas vieram a lume no periódico,

---

<sup>9</sup> MÜLLER, Fernanda Suely. **(Re)viendo as páginas, (re)visando os laços e (des)atando nós: as relações literárias luso-brasileiras através dos periódicos portugueses (1899-1922)**. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.

<sup>10</sup> DUQUE, Gonzaga. *Exposição Teixeira Lopes no Gabinete Português de Leitura. Kósmos*, Rio de Janeiro, ano II, n. 10, n/p, out. 1905.

<sup>11</sup> Essa exposição foi inaugurada a 17 de julho. Além de “103 telas” de diversos e renomados pintores, contava com “as faianças de Raphael Bordalo Pinheiro, sempre belas e originais, os trabalhos em prata rebaixada, oxidada ou dourada, alguns projetos arquitetônicos e alguns espécimes de arte aplicada aos trabalhos domésticos” (*Arte Portuguesa. Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 1, 18 jul. 1902).

<sup>12</sup> **RELATORIO apresentado ao Presidente dos Estados Unidos do Brasil pelo Dr. J. J. Seabra Ministro de Estado da Justiça e Negócios Interiores em abril de 1903**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1903, p. 226. Foram então adquiridos: 4 quadros de Columbano Bordalo (*A Luva Branca, A Locandeira, Madona e Soldado*); 1 de Velloso Salgado (*Azinhaga em Benfica*); 1 de Ernesto Condeixa (*Um Homem do Mar*); 1 de Carlos Reis (*Os Amores do Moleiro*); 1 de Manoel Henrique Pinto (*A Saída do Rebanho*); e 3 de José Malhoa (*A Sesta, A Corar a Roupa e Gozando os Rendimentos*).

<sup>13</sup> Discutimos essa coleção em: 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](http://www.dezenovevinte.net/obras/portugueses_enba.htm)

<sup>14</sup> JUSTO, F.; SILVA, C. D. da; VALLE, A. (org.). “Artistas portugueses no Rio de Janeiro”, de Adalberto Mattos. **19&20**, Rio de Janeiro, v. VI, n. 2, abr./jun. 2011. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/artigos\\_imprensa/apbam.htm](http://www.dezenovevinte.net/artigos_imprensa/apbam.htm) Acesso em: 1 mar. 2012.

tratando da produção e da passagem pelo Brasil de artistas como os já citados Malhoa, Roque Gameiro e Teixeira Lopes, mas também de António Carneiro; Carlos e João Reis; Fausto Gonçalves; José Campas; Julião Machado; Leal da Camara; Mattoso da Fonseca; Raphael Bordalo Pinheiro; Rodolfo Pinto do Couto e José Júlio de Souza Pinto. Essa série de textos, que tivemos oportunidade de discutir em outras ocasiões<sup>15</sup> é significativa por ser, talvez, a primeira a permitir uma apreensão panorâmica da recepção da arte portuguesa de fins de Oitocentos e início de Novecentos no Rio de Janeiro, revelando muito dos parâmetros estéticos e dos critérios de seleção que a regeram.

Na tentativa que aqui iremos fazer de lançar um olhar retrospectivo sobre a recepção da arte portuguesa no Rio, parece-nos que *Artistas Portugueses no Rio de Janeiro* permanece como um bom elemento estruturador. Gostaríamos, porém, de fazer duas ligeiras observações. Primeiro, o panorama que Mattos traça possui, não obstante sua riqueza, um foco restrito: ele se propõe estudar “unicamente (...) as obras que vieram até nós, em mostras individuais, ou trazidas por terceiros”<sup>16</sup>. Ficam de fora de seus comentários exposições de caráter coletivo, como a de 1902 no Liceu de Artes e Ofícios, já citada, ou a importante Seção portuguesa de Belas-Artes na Exposição Nacional do Rio de Janeiro de 1908. Segundo, na maioria das vezes, Mattos não indicava com precisão quando as exposições que cita foram realizadas. Na presente comunicação, manteremos um enfoque centrado nas participações individuais dos artistas, mas procuraremos precisá-las em vários sentidos, recorrendo a notas da imprensa carioca que comentam as exposições, quando de sua realização.

Como adiantamos, o interesse do meio artístico local pelas artes portuguesas é evidente já a partir dos anos finais do Segundo Reinado. Caberia lembrar, por exemplo, da atuação de Raphael Bordalo na imprensa carioca, entre 1875 e 1879, ou, ainda nesse último ano, da realização da *Exposição Portuguesa*, promovida pela Companhia Fomentadora das Indústrias e Agricultura de Portugal e

---

<sup>15</sup> Comentários sobre artistas portugueses na revista *Ilustração Brasileira* em 1925. Comunicação apresentada no **XXXI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**. [Com/Con] tradições na História da Arte, Campinas, 18-21 out. 2011; comentários sobre artistas portugueses en la revista *Ilustração Brasileira* en 1925. Comunicação apresentada no **XI Congreso “Cultura Europea”**, Barcelona, 27-29 out. 2011.

<sup>16</sup> MATTOS, Adalberto. Artistas portugueses no Rio de Janeiro. José Malhoa. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, n/p, fev. 1925.

suas Colônias, no edifício da Tipografia Nacional. Com a proclamação da República brasileira, em 1899, e depois de superada a instabilidade dos anos iniciais do novo regime, esse interesse parece ganhar ainda maior força.

Nesse sentido, um indício que julgamos representativo é a recepção das obras que Souza Pinto enviou para a primeira Exposição Geral organizada pela ENBA, realizada em outubro-novembro de 1894. Souza Pinto fora, na verdade, convidado a participar do certame, como revela uma carta da legação brasileira em Paris ao então vice-diretor da ENBA, Rodolpho Amoêdo, datada de 2 de agosto de 1894, que informava sobre o embarque dos quadros do “laureado artista português”, no vapor “CAMPANA” (Chargeurs Réunis), para envio ao Brasil<sup>17</sup>. Nesse convite, deve ter influído não só o renome de Souza Pinto, mas também o fato de que seu irmão, Antonio Alves do Valle, se radicara no Rio em finais dos anos 1850, tendo desenvolvido na cidade uma reconhecida carreira como artista gráfico, inclusive participando, desde 1876, das Exposições Gerais.

Os cinco envios de Souza Pinto para a exposição de 1894 tiveram uma recepção positiva praticamente unânime, merecendo notas elogiosas e caricaturas na imprensa do Rio. O maior dos quadros então expostos, *Le rendez-vous*, que figurara no *Salon da Sociéte des artistes français* naquele mesmo ano, foi indicado para aquisição por uma comissão de professores da ENBA, como consta em relatório do Ministro de Estado da Justiça e Negócios Interiores, datado de abril de 1895<sup>18</sup>. Essa aquisição foi efetivamente feita e a obra passou a figurar, com destaque, na pinacoteca da Escola. Além disso, ao português foi conferida a segunda medalha de ouro do certame.

Não deixa de causar alguma surpresa o convite feito a Souza Pinto e a vitoriosa recepção de seus quadros se recordarmos que, justamente em 1894, o governo do então presidente Floriano Peixoto rompeu relações diplomáticas com

---

<sup>17</sup> Acervo Arquivístico do Museu Dom João VI EBA/UFRJ. Notação 6129 – Correspondências Recebidas 1894, p. 93.

<sup>18</sup> “A comissão, composta dos professores Rodolpho Amoedo, Henrique Bernardelli, Pedro Weingartner e Modesto Brocos y Gomez, nomeada para escolher as obras d’arte que merecessem ser adquiridas para as coleções da Escola, reuniu-se no salão no dia 7 de novembro e escolheu as que vão em seguida mencionadas: O rendez-vous, de J. J. de Souza Pinto [...]”. RELATORIO apresentado ao Presidente da Republica dos Estados Unidos do Brasil pelo Dr. Antonio Gonçalves Ferreira Ministro de Estado da Justiça e Negócios Interiores em abril de 1895. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1895, Anexo P, p. 13.

Portugal em função da intervenção de um comandante de navio português na chamada *Revolta da Armada*, no Rio de Janeiro<sup>19</sup>. Embora tais relações tenham sido reatadas logo no ano seguinte, no governo de Prudente de Moraes, a ruptura diplomática de 1894 é um índice de até que ponto o distanciamento entre os dois países podia chegar, no contexto da “americanização” da nova forma de governo republicano adotada no Brasil.

Podemos supor que um repúdio a Souza Pinto não teria razão de ser, nos termos do antilusitanismo jacobino que grassava em inícios da República, pois a recepção de suas obras no Rio nunca se pautou por qualquer “portuguesismo”. Em 1894, o articulista anônimo da *Gazeta de Notícias* asseverou, ao comentar sobre a jovem em *Le Rendez Vous*, que “seria difícil avaliar o caráter etnográfico dessa figura, que não tem nada que ver com os tipos portugueses e espanhóis, e que é uma espécie de mistura de bretã e holandesa”<sup>20</sup>, e atestou ao valor de Souza Pinto referindo-se ao fato dele ser “muito conhecido na França”, onde “quadros seus foram celebrados e ilustrados nos jornais de arte mais autorizados e conscienciosos”<sup>21</sup>. A recepção positiva de uma exposição individual de Souza Pinto, inaugurada em setembro de 1912, no Gabinete Português de Leitura, também foi pautada pelo sucesso do português no meio artístico francês e pelo suposto caráter internacional – bem mais que português – de seu talento. Em 1925, Adalberto Mattos resumiria tal ideia ao afirmar que o conjunto de quadros de que Souza Pinto expôs no Rio, em 1912, “não falava nada, absolutamente nada, da alma portuguesa!”<sup>22</sup>.

Voltando às Exposições Gerais, cabe notar que no Rio de Janeiro da década inicial da República nem sequer José Malhoa teve a sua obra encarada por um viés nacionalista. Ao comentar os envios do português à Exposição Geral de 1895, Olavo Bilac, assinando com o pseudônimo *Fantasio*, para a *Gazeta de Notícias*, definiu Malhoa como “(...) um pintor de crianças (...). Da sua fresca palheta saem

---

<sup>19</sup> Por exemplo: HEINSFELD, Adelar. A ruptura diplomática Brasil-Portugal: um aspecto do americanismo do início da República brasileira. **História e multidisciplinaridade: territórios e deslocamentos: anais do XXIV Simpósio Nacional de História / XXIV Simpósio Nacional de História; Associação Nacional de História – ANPUH. São Leopoldo: Unisinos, 2007.**

<sup>20</sup> EXPOSIÇÃO GERAL DE BELAS ARTES. SOUZA PINTO. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 1, 31 out. 1894.

<sup>21</sup> Idem.

<sup>22</sup> MATTOS, Adalberto. Artistas portugueses no Rio de Janeiro. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, n/p, maio 1925.

de preferência carinhas tímidas, em que brilham grandes olhos inocentes, curiosamente abertos para o mistério da vida, que não entendem...”<sup>23</sup>. É difícil precisar a participação de Malhoa na Exposição Geral de 1895: seus quadros não figuram no catálogo, pois ficaram detidos na alfândega e só foram instalados na mostra mais de uma semana após a abertura de suas portas. Anos depois, Bilac recordaria dois deles: *Ouriços* e *Caça aos taralhões*<sup>24</sup>, sendo que esse último título talvez designe uma tela de Malhoa hoje conhecida simplesmente como *A caça*<sup>25</sup>. Se assim for, o quadro certamente pouco induz no sentido do “portuguesismo” que marcaria, no século XX, a recepção brasileira da obra de Malhoa, já então considerado, como procuraremos demonstrar, o expoente maior da tendência na pintura portuguesa.

Todavia, poucos anos depois, em 1899, anseios por uma arte nacionalisticamente caracterizada marcaram os textos críticos cariocas, quando Raphael Bordalo retornou ao Brasil e realizou aquela que é, provavelmente, a primeira grande exposição individual de um artista português no Rio de Janeiro republicano [Figura 4.2]. Bordalo teria viajado ao Rio “com o objetivo de estabelecer contactos e criar novos mercados”<sup>26</sup> para a produção da Fábrica de Faianças de Caldas da Rainha, da qual era diretor artístico desde 1884, e que, durante os anos 1890, passava por uma aguda crise financeira. A “Exposição de faianças” foi inaugurada em 27 jun. 1899, na casa n. 73 da Rua do Ouvidor. Já no dia da abertura o articulista anônimo da *Gazeta de Notícias* ponderava que, embora o Rio de Janeiro conhecesse os produtos da fábrica de Caldas, só então chegara a ocasião de “apreciar em conjunto (...) uma coleção que reunisse todas as feições do talento de Bordalo-ceramista”<sup>27</sup>. O articulista seguia louvando a “imaginação deste meridional, deste moreno, deste latino, desdobrada no

---

<sup>23</sup> FANTASIO. FANTASIO NA EXPOSIÇÃO VIII MALHÔA. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 1, 20 set. 1895.

<sup>24</sup> O. B. Chronica. *Kósmos. Revista Artística, Científica e Literária*, Rio de Janeiro, a. III, n. 6, n/p, jun. 1906.

<sup>25</sup> LBG. 1902 – O senhor Rosa chegou do Brasil! ... e fartou-se de vender quadros... **Provocando**. Disponível em: <http://provocando-umateima.blogspot.com.br/2012/08/1902-o-senhor-rosa-chegou-do-brasil.html> Acesso em: 1º out. 2012.

<sup>26</sup> RAMOS E HORTA, Cristina. *Fábrica: a história da empresa desde 1884 até à actualidade*. In: **A Fábrica das Faianças das Caldas da Rainha**. De Bordalo Pinheiro à actualidade: sua história. Porto: Livraria Civilização, p. 60.

<sup>27</sup> EXPOSIÇÃO BORDALO A JARRA BEETHOVEN. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 1, 27 jul. 1899.

cosmorama vasto daquela representação animada da natureza”<sup>28</sup>, e enumerava a variedade dos objetos expostos: jarras, jarrões, vasos e pratos, decorados como motivos vegetais ou animais; “os vasos de estilo antigo e ou de estilo moderno, estes escuros e severos, aqueles claros, com cambiantes de opala no verniz esplêndido”<sup>29</sup>; as caricaturas em louça, os azulejos, os cinzeiros, etc. Notícias de época indicam que a mostra foi muito bem recebida, obtendo visitas diárias superiores a mil pessoas. No dia seguinte à abertura, quase todas as peças estariam já vendidas<sup>30</sup>.

Nos dias 27 e 28 de julho, Eduardo Salamonde publicou n’*O Paiz* dois alentados artigos sobre Bordalo, tratando de sua atuação como caricaturista e ceramista, nos quais a defesa de uma arte impregnada de caráter nacional se encontrava em primeiro plano. O primeiro desses textos, ilustrado por uma efígie do Bordalo, era introduzido por uma digressão sobre o cosmopolitismo oitocentista, manifesto “[n]a nivelação das inteligências, [n]o derramamento da cultura, [n]a aproximação cada vez mais íntima dos corações e dos cérebros [que] vão desnacionalizando a arte, dando a todas as expressões de sensibilidade e de pensamento como que um único tipo de emoções e de idéias”<sup>31</sup>.

Para Salamonde, opondo-se a tal trivialização e monotonia finissecular, Raphael Bordalo emitia um “lampejo de arte própria, em nome das tradições de seu país, com toda a beleza e com toda a comoção de sua raça”<sup>32</sup>. Junto com Eça de Queiroz, ele era um dos dois únicos portugueses que “compreenderam o povo, que sentiram a sua tradição; que a acomodaram às exigências do século, que lhe descobriram os grandes veios emocionais, que deram à obscuridade de sua força produtora a fascinação de uma admirável renascença”<sup>33</sup>. Ainda segundo Salamonde, o envolvimento de Bordalo com as faianças teria sido fundamental nesse ato de “resistência”: vaguear os olhos sobre as peças expostas na sala da Rua do Ouvidor era “sentir toda a alma portuguesa”, pois, ali estavam acumulados “os traços de uma

---

<sup>28</sup> Idem.

<sup>29</sup> Idem.

<sup>30</sup> EXPOSIÇÃO BORDALO PINHEIRO. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 2, 29 jul. 1899.

<sup>31</sup> SALAMONDE, Eduardo. Bordalo Pinheiro – I O Caricaturista. *O Paiz*, Rio de Janeiro, p. 1, 27 jul. 1899.

<sup>32</sup> Idem.

<sup>33</sup> Idem.

psicologia social, os elementos históricos de uma evolução coletiva, as manifestações de uma sensibilidade, de uma tradição, de uma cultura...”<sup>34</sup>.

Não obstante tal libelo nacionalista, a peça mais destacada no segundo texto, sobre o Bordalo “oleiro”, era a sua monumental *Jarra Beethoven*, de gosto *neorocaille* e historicista, filiado em correntes internacionais. À maneira de outras publicadas nos periódicos cariocas da época, a éfrase que encerra o artigo de Salamonde, extensamente retomada por Adalberto Mattos em 1925<sup>35</sup>, parece reter algo de um reclame. Ao que tudo indica, Raphael Bordalo ansiava pela venda da peça, que com custo trouxera de Portugal. Nesse particular, o português não obteve sucesso, como bem se sabe<sup>36</sup>: a *Jarra Beethoven* não achou comprador no Rio, apesar dos reiterados apelos lançados na imprensa; foi rifada, mas a sorte coube a um número que não tinha sido vendido; por fim, foi oferecida ao Sr. Dr. João do Rego Barros, que a doou ao então Presidente da República, Campo Salles. O episódio parece sintetizar os limites da aceitação do meio carioca aos aspectos mais ambiciosos da produção de Bordalo, bem como a frustração das expectativas do artista de que a viagem ao Brasil traria novos meios para a reanimação da fábrica de Caldas. A mostra do português teria se encerrado no dia 20 de agosto de 1899; em 31 de agosto daquele mesmo mês, ele embarcou de volta para Lisboa.

Passamos agora a comentar a recepção da obra de José Malhoa no Rio [Figura 4.3]. O pretexto principal é, como seria de se prever, a grande exposição realizada no Gabinete Português de Leitura em 1906, que contava com mais de cem obras. Aberta em 4 de julho, o evento foi amplamente resenhado na imprensa carioca. A inauguração contou com a presença do então Presidente Rodrigues Alves e seguiram-se banquetes no Hotel Paris e na Sociedade Portuguesa de Beneficência; passeios ao Sumaré, Tijuca, Paquetá, etc.; um festival no Teatro Apolo, em homenagem ao pintor lusitano, e outros tantos eventos, que, em conjunto, dão testemunho da importância de que se revestiu a presença concreta da figura de Malhoa no meio artístico do Rio de Janeiro da época.

---

<sup>34</sup> Idem.

<sup>35</sup> MATTOS, Adalberto. Artistas portugueses no Rio de Janeiro. Rafael Bordalo Pinheiro. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, n/p, fev. 1925.

<sup>36</sup> A respeito do destino da *Jarra Beethoven* no Brasil, MALTA, Marize. *Jarra Beethoven e a incrível história de uma imagem-problem*. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 12, n. 20, p.135-150, jan.-jun. 2010.

Não seria possível esgotar aqui a discussão da já muito estudada recepção da obra de Malhoa no Rio. Faremos, portanto, apenas algumas considerações pontuais, algo idiossincráticas. A primeira é que, em 1906, diferente do que ocorrera dez anos antes, a ideia de um Malhoa que seria, sobretudo, o autêntico intérprete da vida rural e da cultura nacional portuguesa estava completamente firmada no Brasil. Cremos que alguns exemplos de autores bem conhecidos bastam aqui para ilustrar isso. Em uma carta remetida da Europa, publicada n’*O Paiz*, o pintor Antonio Parreiras relatava a visita que fizera à vivenda de Malhoa, em Lisboa<sup>37</sup>. Nas paredes do ateliê do português, em meio a uma enorme produção, estavam então os quadros destinados à exposição do Rio. O tom dos elogios é aquele que se tornaria lugar comum no Brasil: “Os quadros que esse notável artista leva para o Rio são pedaços palpitantes de Portugal, são trechos belíssimos da vida portuguesa no que ela tem de mais encantador, de mais pitoresco, de mais característico”<sup>38</sup>. Gonzaga Duque seguiria a mesma trilha, em texto publicado na edição de julho da revista *Kósmos*: “Ele [Malhoa] é o pintor (...) dos costumes populares (...), que nos trazem os modos de vida portuguesa no pitoresco dos seus tipos e cenas. / A fidelidade com que reproduz e o seu amor à vida rústica dos campos fazem dele, depois de Silva Porto, um dos mais genuínos pintores portugueses (...)”<sup>39</sup>. Cerca de 20 anos depois, o simples fato de Adalberto Mattos iniciar a série *Artistas Portugueses no Rio de Janeiro* com um texto dedicado exclusivamente a Malhoa indica claramente quão duradoura viria a ser, no Brasil, a sua fama de “o mais português” dos artistas portugueses<sup>40</sup>.

Do *corpus* de resenhas sobre a exposição de obras de Malhoa no Rio, em 1906, duas nos chamam a atenção pelo seu caráter algo excêntrico. A primeira é assinada pela engajada escritora Carmen Dolores, pseudônimo de Emília Moncorvo Bandeira de Melo. Julgamos seu texto *Impressão de luz*, publicado n’*O Paiz*<sup>41</sup>, notável não só por ser uma das poucas críticas de artes visuais assinadas por uma mulher, às quais tivemos acesso até o momento, mas, sobretudo, pela maneira como a autora se vale da obra de Malhoa para afirmar uma imagem – algo contraditória –

---

<sup>37</sup> MALHOA, José. Uma carta de Antonio Parreiras. *O Paiz*, Rio de Janeiro, p. 1, 19 jun. 1906.

<sup>38</sup> Idem.

<sup>39</sup> DUQUE, Gonzaga. Exposição Malhõa. *Kósmos. Revista Artística, Científica e Literária*, Rio de Janeiro, a. III, n. 7, n/p, jul. 1906.

<sup>40</sup> MATTOS, Adalberto. *Artistas portugueses no Rio de Janeiro*. José Malhoa. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, n/p, fev. 1925.

<sup>41</sup> DOLORES, Carmen. *Impressão de luz*. *O Paiz*, Rio de Janeiro, p. 3, 26 jul. 1906.

da condição feminina no começo do século passado. A nota abre com uma declaração da autonomia da autora: o seu périplo, de bonde elétrico, desacompanhada, do que seria hoje a zona sul do Rio até o seu “coração tumultuoso”, “através da cidade formigante, à hora em que ela mais febrilmente argueja [sic] de civilização, rolando pelas ruas a sua onda de carros, automóveis, elétricos, tálburis, carroções, sobre um deslumbrante polvilhamento de ouro”<sup>42</sup>. Todavia, uma vez dentro do Gabinete Português de Leitura e diante dos quadros de Malhoa, Dolores parece sentir necessidade de fazer recordar a sua suposta delicadeza feminina: ofuscada pela “luz intensa, quente, dourada (...) dos belos quadros de José Malhoa”, especialmente diante de *Cócegas* e, mais ainda, d’*A Procissão*, ela afirma: “resisti mal ao instintivo desejo de abrigar-me sob a minha sombrinha branca. Cheguei a ensaiar o gesto de abri-la...”<sup>43</sup>.

A segunda nota que gostaria de citar é assinada por Bueno Amador e foi publicada no *Jornal do Brasil*, em 11 de setembro<sup>44</sup>. Ela diz respeito ao contingente de seis obras de Malhoa que foram exibidas na Exposição Geral de 1906, certame que abriu suas portas cerca de dois meses após o encerramento da individual no Gabinete Português. *Cócegas* voltava ali a figurar e o comentário de Amador a seu respeito destoa bastante dos repetitivos elogios que então eram usuais:

*Cócegas, hoje pertencente à pinacoteca nacional, é também um bom estudo calçado sobre costumes portugueses, mas perdeu muitíssimo agora, com o confronto que naturalmente ressalta, junto dos quadros do Salão.*

*Assim, nas Cócegas, as figuras desenhadas e coloridas com maestria, não encontram jogo semelhante nas outras telas, mas o cenário em que se desenrola o (...) campônio, não tem luz, falta-lhe ar; todo aquele extenso trigal monótono e esbranquiçado, sem os toques louros, quase uniforme no tom, dá a impressão natural de uma vasta região maneira de caulim. As medas, os peixes [sic] não brilham ao sol, há em todo o horizonte um tom de frio, quase polar. E isto ressalta ainda mais, depois de ser vista a tela de Rigolot, também exposta no Salão, onde os moios de trigo brilham, tem a vida característica, com as violências do sol entre nuvens; a técnica de Malhoa é diferente da de Rigolot, mas não é tão verdadeira nem tão expressiva na paisagem das Cócegas.*<sup>45</sup>

---

<sup>42</sup> Idem.

<sup>43</sup> Idem.

<sup>44</sup> AMADOR, Bueno. Belas-Artes. O Salão de 1906. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 3, 11 set. 1906.

<sup>45</sup> Idem.

A oportunidade oferecida pelo “Salão” de comparar obras de pintores diversos – nesse caso, Malhoa e o paisagista francês Albert Gabriel Rigolot – serviu de pretexto para que o crítico lançasse um olhar mais detido à grande composição do português. Amador se afasta decididamente da percepção da suposta “verdade” da pintura de Malhoa, que era recorrente na crítica carioca da época. Simultaneamente, ao apontar a monotonia, o esbranquiçado e a uniformidade de tom em *Cócegas*, nos parece que filia a tela, ainda que inadvertidamente, a uma concepção de pintura decorativa que tinha ampla difusão no meio artístico carioca do início da República, e cujas origens remontam a obra de artistas franceses como Puvis de Chavannes<sup>46</sup>. Para verificar a eventual validade de tal hipótese, seria necessário, todavia, aprofundar o estudo e, sobretudo, voltar a analisar a obra, hoje conservada no Museu Nacional de Belas-Artes do Rio de Janeiro.

A última exposição que gostaríamos de comentar foi, em vários aspectos, menos pomposa que a mostra de Malhoa e, certamente, de caráter bem diverso. Trata-se daquela que Antônio Carneiro realizou na Galeria Jorge, à Rua do Rosário 131, e que ficou aberta entre 18 de julho e 22 de agosto. A sua inauguração, assistida pelo Presidente Hermes da Fonseca, foi bastante atrasada, pois as caixas que traziam os trabalhos ficaram retidas, por semanas, na alfândega carioca. Nesse meio tempo, Carneiro não teria ficado parado: estreitou relações com a intelectualidade local e realizou retratos e paisagens, como registra, inclusive, um “instantâneo” publicado na *Gazeta de Notícias* que mostra Carneiro executando “o seu primeiro trabalho” no Rio, no “atelier” Bevilacqua<sup>47</sup> [Figura 4.4]. Logo, a sua autoimagem de “um monge sem burel”, “com as suas longas barbas de sacerdote egípcio, as suas palavras em surdina e os seus gestos limitados”<sup>48</sup>, como referiria o escritor brasileiro Agripino Grieco, era propagada nos periódicos cariocas. Nestes, os comentários publicados foram, com frequência, acompanhados de reproduções de obras do português, sendo seus retratos a sanguínea, carvão e óleo comparados a obras de “grandes mestres” como Da Vinci, Rembrandt, Ribera e Velázquez.

---

<sup>46</sup> A esse respeito, tomamos a liberdade de remeter a um texto de nossa autoria: VALLE, Arthur. A estética do decorativo na pintura brasileira das primeiras décadas da República. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 12, n. 20, p. 115-132, jan.-jun. 2010.

<sup>47</sup> VIDA ARTISTICA – O eminente pintor português Antonio Carneiro faz hoje sua exposição. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 2, 18 jul. 1914.

<sup>48</sup> GRIECO, Agripino. Antonio Carneiro. *O Paiz*, Rio de Janeiro, p. 4, 29 jul. 1914.

Em uma carta de novembro de 1915, publicada na revista *Atlântida*, em 1918, o pintor recordou os nove meses dessa sua estada no Brasil, os quais passara “inebriado com a pompa da natureza”, “respirando voluptuosamente uma atmosfera de liberdade e cultura”<sup>49</sup>. Com efeito, o pintor parece ter sido muito bem acolhido no seio da intelectualidade carioca: em especial os jovens literatos, como o citado Grieco, Carlos Maul ou Ronald de Carvalho, teriam se identificado com sua obra. Em um dos muitos periódicos que defendiam uma ulterior aproximação cultural entre Brasil e Portugal em inícios do Novecentos – a revista portuguesa *A Águia* –, é possível mesmo encontrar textos de brasileiros em homenagem a Carneiro. É caso do conto de Maul, publicado em abril de 1913, intitulado *O manuscrito da condessa solitária*<sup>50</sup> – uma pequena ode ao ensimesmamento e ao amor-próprio –, e também de alguns escritos de Ronald de Carvalho.

É conhecido um retrato desse poeta e ensaísta brasileiro feito por Carneiro, quando de sua estada no Rio. Adalberto Mattos o reproduziu em uma das resenhas de *Artistas portuguesas no Rio de Janeiro*, louvando a capacidade de síntese do português, expressa, sobretudo, na sua maneira de “cortar” os assuntos: “(...) Atente o leitor no seu conjunto, a cabeça do retratado apresenta, em determinados pontos, uma focalização preconcebida: (...) Não foi preciso mais (...) Em tão pouca coisa está o poeta, o eleito que encanta pela palavra colorida e palpitante”<sup>51</sup>.

Em dois textos, publicados n’*A Águia*, em janeiro e junho de 1915, Carvalho como que retribuiria a essa efígie produzida por Carneiro. No primeiro, intitulado *O Irreal na Arte*<sup>52</sup>, o brasileiro comentava, igualmente, as obras que expusera no Rio, em 1914, outro português, o artista gráfico Fernando Correia Dias – criador, por sinal, da imagem de capa d’*A Águia*, da qual Carneiro era também colaborador. O segundo texto, intitulado *Do amor, da beleza e da vida...*<sup>53</sup>, era estruturado como uma série de aforismos. Nesses dois textos, Ronald de Carvalho

---

<sup>49</sup> CARNEIRO, Antônio. Excerpto de uma carta. *Atlântida*, v. III, n. 27, p. 417-418, 15 jan. 1918.

<sup>50</sup> MAUL, Carlos. O manuscrito da condessa solitária. *A Águia*, Porto, v. III, 2ª Série, n. 16, p. 134-125, abr. 1913.

<sup>51</sup> MATTOS, Adalberto. *Artistas portuguesas no Rio de Janeiro. Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, n/p, ago. 1925.

<sup>52</sup> CARVALHO, Ronald de. O irreal na arte. *A Águia*, Porto, v. VIII, 2ª Série, n. 37, p. 30-33, jan. 1915.

<sup>53</sup> CARVALHO, Ronald de. Do amor, da beleza e da vida... *A Águia*, Porto, v. VIII, 2ª Série, n. 43, p. 22-24, jul. 1915.

tomava como pretexto a obra de Correia Dias e, sobretudo, a de Carneiro, para defender uma concepção eminentemente subjetivista de arte, apoiada também pela referência a nomes como os de Jan van Ruysbroeck, Novalis, Anthero de Quental, Maurice Maeterlinck, Gustave Moreau e Eugène Carrière. Nesse sentido, Carvalho afirmava que “o artista deve partir do seu mundo anímico para colher dentre as coisas exteriores o reflexo mais puro, o recorte mais justo do objeto ou da essência que procura transformar”<sup>54</sup>; ou postulava, de modo ainda mais radical, “Só o que não *existe* me interessa”<sup>55</sup>.

Tal programa estético se configurava com o polo quase oposto daquilo que se convencionou chamar de *Naturalismo* português, e que, sem dúvida, foi a tendência mais “consumida” pelas diferentes instâncias de mecenato instaladas no Rio de Janeiro, durante as primeiras décadas republicanas. Parecenos digno de nota, por exemplo, que nenhuma obra de António Carneiro tenha sido adquirida pela ENBA, por ocasião da sua mostra de 1914. Todavia, as figuras e marinhas do pintor não foram ignoradas pelo público carioca, “especialmente pelos homens de inteligência e cultura”, como pontuou um articulista da *Gazeta de Notícias*<sup>56</sup>. O relativo sucesso incentivaria Carneiro, inclusive, a retornar ao Brasil, o que fez já quase no final de sua vida, em 1929, quando expôs novamente na Galeria Jorge, no Rio, e também na cidade de São Paulo.

Além dessa mostra de Carneiro, em 1929, e daquelas que, no presente texto, citamos apenas rapidamente, outras exposições de artistas portugueses que aqui não pudemos sequer mencionar (como as promovidas por Carlos Reis, Rodolpho Pinto do Couto, Fausto Gonçalves, etc.), merecem destaque em um estudo mais amplo sobre os intercâmbios artísticos estabelecidos entre Portugal e Brasil em fins do Oitocentos e inícios do Novecentos. À guisa de conclusão, cremos ser possível desde já afirmar que esse tema – complexo e ainda pouco explorado –, pode servir como catalisador de um esforço coletivo de investigação, que congregue em torno de si o trabalho historiadores da arte brasileiros e portugueses.

---

<sup>54</sup> CARVALHO, Ronald de. **O irreal na arte**, op. cit., p. 30.

<sup>55</sup> CARVALHO, Ronald de. **Do amor, da beleza e da vida...**, op. cit., p. 22 (grifo em itálico no original).

<sup>56</sup> VIDA ARTISTICA – Antonio Carneiro encerra sabbado a sua exposição. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, p. 2, 19 ago. 1914.



## 5. Artistas Brasileiros e Portugueses: a Estada na Itália Como Parte da Formação Artística de Pintores e Escultores no Século XIX (1840–1890)

Camila Dazzi<sup>1</sup>



**A** pesar de Paris, já no início do Oitocentos, ser berço de novas e inquietantes tendências artísticas, o interesse por viagens e estadias na Itália não diminuiu, nem constituiu, em geral, uma experiência de menor relevância na trajetória artística de pintores e escultores de toda Europa e das Américas.

Roma, o principal destino dos artistas na Itália, caracterizava-se, nas décadas finais do século XIX, como um espaço que possibilitava uma ativa experiência internacional, reunindo artistas e comunidades de todo o mundo.

*Sob o ponto de vista cultural, Roma [era] uma cidade em transformação, reflexo de uma nova condição política social e urbana, que em confronto direto com Paris, constituía o epicentro de fortes tradições culturais e artísticas, mas, também, o lugar de amplas renovações e expectativas bem visíveis em todos os aspectos da vida e do cotidiano.*<sup>2</sup>

Pouca atenção vem sendo dada, no entanto, à passagem de artistas brasileiros e portugueses pela Itália no decorrer do século XIX. O que se verifica é que, se por um lado existem diversos estudos que ressaltam as ligações do Brasil e Portugal com a França, a Itália permanece quase esquecida pela historiografia dos dois países.

São poucas as teses e dissertações que procuram compreender a passagem pela Itália de artistas brasileiros. Podemos aqui destacar, entre outros, a tese de livre

---

<sup>1</sup> Centro Federal de Educação Tecnológica/RJ-Campus Nova Friburgo.

<sup>2</sup> SILVA, Vítor. Esperando o sucesso. Impasse acadêmico e o despertar do Modernismo. **Esperando o Sucesso. Impasse Acadêmico e Modernismo de Henrique Pousão**. Porto: Museu Nacional de Soares dos Reis, 2009. Sobre as transformações urbanas e culturais de Roma, ver: BERNONI, Carlo; BRIZZI, Bruno. **Paesaggi, figure nelle fotografie inedite di Ettore Roesler Franz**. Roma: Colombo Editore, 1997.

docência de Jorge Coli sobre Victor Meirelles<sup>3</sup>, os trabalhos de Maraliz Christo sobre Pedro Américo e Henrique Bernardelli<sup>4</sup>, os artigos, a dissertação e a tese de Maria do Carmo Couto sobre Rodolpho Bernardelli<sup>5</sup>, alguns estudos de Luciano Migliaccio<sup>6</sup> e a nossa própria dissertação de mestrado, orientada por Migliaccio, sobre Henrique Bernardelli<sup>7</sup>.

Ainda mais escassas são as publicações portuguesas que se dedicam ao tema. Podemos mencionar aqui os livros dedicados ao pintor português Henrique Pousão, que oferecem detalhes preciosos sobre a passagem do pintor português pela Itália, como o de Carlos Silveira, publicado em 2010<sup>8</sup>, e os estudos de Vitor Silva, merecendo destaque o catálogo *Esperando o Sucesso. Impasse Acadêmico e Modernismo*, de Henrique Pousão, de 2009<sup>9</sup>.

O descaso verificado se explica, em parte, devido à própria historiografia da arte italiana produzida no século XX, principalmente aquela dedicada à cultura figurativa da segunda metade do Oitocentos, quando a França adquiriu maior evidência. Pelo menos até a década de 1960, esta historiografia foi fruto de uma visão que procurava analisar a produção artística italiana em relação àquela francesa do mesmo período, confrontando, com maior frequência, os *macchiaioli*<sup>10</sup> italianos

---

<sup>3</sup> COLI, Jorge. **A batalha de Guararapes de Victor Meirelles e suas relações com a pintura internacional**. Tese (Livre-docência em História da arte). IFCH/UNICAMP, Campinas, 1997.

<sup>4</sup> CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. Bandeirantes ao chão. **Revista Estudos Históricos**, v. 2, n. 30, 2002; CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. **Pintura, história e heróis no século XIX**: Pedro Américo e “Tiradentes Esquartejado”. Campinas, 2005. Tese (Doutorado em História). Programa de Pós-Graduação em História, IFCH/UNICAMP.

<sup>5</sup> SILVA, Maria do Carmo Couto da. **A obra “Cristo e a mulher adúltera e a formação italiana do escultor Rodolpho Bernardelli**. Campinas, 2005. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História, IFCH/UNICAMP.

<sup>6</sup> MIGLIACCIO, Luciano. Os novos: arte e crítica de arte no Brasil da Belle Époque. Palestra apresentada no XXI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, RJ/MNBA, 2001.

<sup>7</sup> DAZZI, Camila. **As relações Brasil-Itália na arte do último Oitocentos**: estudo sobre Henrique Bernardelli (1880-1890). Dissertação (Mestrado em História da arte). Programa de Pós-Graduação em História, IFCH/UNICAMP. Campinas, 2006.

<sup>8</sup> SILVEIRA, Carlos. **Henrique Pousão**. Matosinhos: QuidNovi, 2010. (Col. Pintores Portugueses, n. 5).

<sup>9</sup> SILVA, Vítor. **Esperando o sucesso. Impasse acadêmico e o despertar do Modernismo. Esperando o Sucesso. Impasse Acadêmico e Modernismo de Henrique Pousão**. Porto: Museu Nacional de Soares dos Reis, 2009. Sobre as transformações urbanas e culturais de Roma, ver: BERNONI, Carlo; BRIZZI, Bruno. **Roma**. Paesaggi, figure nelle fotografie inedite di Ettore Roesler Franz. Roma: Colombo Editore, 1997.

<sup>10</sup> Para uma rápida definição dos Macchiaioli, ver: <http://en.wikipedia.org/wiki/Macchiaioli>

e os pintores impressionistas<sup>11</sup>. Roberto Longhi sustentava que a arte italiana do Oitocentos era absolutamente inferior, expressão de uma cultura menor, ressentida da situação de provincianismo – a qual, segundo o autor, era própria da Itália dividida em regiões culturalmente diversas, mesmo após a sua unificação política. Tal postura é detectada nos discípulos de Longhi – por exemplo, Antonio Boschetto –, que depreciavam um artista do nível de Giovanni Fattori, ou mesmo todo grupo dos *macchiaioli* toscanos, considerados personagens de menor relevo no cenário artístico europeu, principalmente se comparados aos impressionistas<sup>12</sup>.

De fato, se atribuía à França e à cultura francesa a importância de um ponto de referência. Lionello Venturi, mesmo defendendo os *macchiaioli*, atribuía em sua tese um lugar de maior destaque à arte francesa, argumentando que o Modernismo havia começado com o Romantismo francês, na pintura de Delacroix, prosseguindo no Impressionismo, desenvolvendo-se através do pós-Impressionismo cèzanniano, vangoghiano, etc., e chegando, finalmente, à arte francesa a ele contemporânea<sup>13</sup>. A arte italiana aparecia muito pouco provida de modernidade.

*Allora, cosa vuol dire questo? Vuol dire che noi abbiamo sofferto di una sottovalutazione enorme del contributo italiano all'Europa, ne abbiamo sofferto. E abbiamo sofferto proprio, diciamo quasi per colpa di coloro che hanno voluto indicare nell'arte francese, specialmente, ma anche inglese e tedesca, il fulcro dell'arte del diciannovesimo secolo. Questo è importante chiarirlo perché da lì si possono capire certe confusioni e addirittura aberrazioni dell'oggi.*<sup>14</sup>

Tal opinião vem passando por uma revisão historiográfica, percebida em estudos recentes, como a revalorização da crítica da arte italiana por Paola Barocchi, no seu *Testemunianze e polemiche figurative in Itália*<sup>15</sup>, ou a análise das grandes exposições italianas, assim como do papel da pintura italiana no mercado

---

<sup>11</sup> DE GRADA, Raffaele. Come si affronta l'arte oggi: Italia e Europa. **Arte & Carte on line Periodico di Cultura Informazione e Creativita' Artistica**. Napoli: Arte Dimensione Edizioni. Publicado em: 1º jul. 2004. Disponível em: <http://www.artecarte.isnet.it/archivio/ricerca.php>. Acesso em: 20 fev. 2012.

<sup>12</sup> Idem.

<sup>13</sup> Idem.

<sup>14</sup> Idem.

<sup>15</sup> BAROCCHI, Paola (org.). **Testemunianze e polemiche figurative in Italia: Dal bello ideale al preraffaellismo**. Firenze: Casa Editrice G. D'Anna, 1972.

de arte internacional, por Maria Mimita Lamberti<sup>16</sup>. São igualmente significativos os livros e estudos de Mariantonietta Picone sobre a produção de artistas napolitanos do século XIX<sup>17</sup>.

Também são valiosos os catálogos de exposições ocorridas nos últimos anos na Europa e que se desvinculam da noção de Paris como lugar centralizador de toda “boa arte” produzida no século XIX. Nesse sentido, lembramos o catálogo *Itaties, 1880-1910: l’art italien à l’épreuve de la modernité*, que teve lugar no Musée d’Orsay, em 2001. A mostra buscou restituir à arte italiana oitocentista o lugar que é seu por direito, como podemos notar pelo tom da introdução de Henry Loyrette, então diretor do Musée d’Orsay:

*Les Français ont ignoré ou négligé ce que [a Itália] a produit de plus original en métière artistique. Nulle place dans leur champ de vision pour Pellizza da Volpedo, Previati, Morbelli, le jeune Balla et les ‘futurs futuristes’, et une attention bien discrète portée à Michetti et Seganti. Par la suite historiens français et italiens ont cru rattraper cette injustice en rapprochant les macchiaioli dans impressionnistes et les divisionnistes des néo-impressionnistes, forçant l’histoire, dressant des parallèles abusifs et mesurant tout à l’âne français. Mais Degas n’a vu avec Segantini, le monde et la manière de Seurat sont bien éloignés de ceux de Pellizza même sils invoque tous deux l’héritage de Piero della Francesca.*<sup>18</sup>

A importância da Itália como centro formador de artistas é repensado por Carlos Gonzáles, nem *Pintores Españoles en Roma (1850-1900)*<sup>19</sup>, ou a tese de Liisa Suvikumpu, intitulada *Kulttuurisia kohtaamisia: Suomalaiset kuvataiteilijat ja Rooma 1800-luvulla* (Encontros culturais: artistas finlandeses e Roma no

---

<sup>16</sup> LAMBERTI, Maria Mimita. I mutamenti del mercato e le ricerche degli artisti. **Storia dell’arte italiana**. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1982. (Volume terzo: Il Novecento).

<sup>17</sup> Dentre outros: PICONE, Mariantonietta. **Immagine e città**. Napoli nelle collezioni Alinari e nei fotografi napoletani fra ottocento e novecento. Napoli: Macchiaroli, 1981; PICONE, Mariantonietta. **Le arti figurative**. Il Circolo artistico e le arti a Napoli fra Ottocento e Novecento. Napoli lungo un secolo. Napoli: Editoriale Scientifica, 1992.

<sup>18</sup> PIANTONI, Gianna. **Itaties: l’art italien à l’épreuve de la modernité, 1880-1910**. Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 2001, p. 12. Tradução livre: “Os franceses ignoraram o que [a Itália] produziu de mais original em maneira de arte. Nenhum lugar no campo de visão francês para Pelizza da Volpedo, Previati, Morbelli, o jovem Balla e os ‘futuros futuristas’, e uma atenção bem discreta dedicada a Michetti e Segantini. Por sua vez, historiadores franceses e italianos acreditaram sanar essa injustiça aproximando os macchiaioli dos impressionistas e os divisionistas dos neoimpressionistas, forçando a história, promovendo paralelos abusivos e mensurando tudo com base na França. Mas Degas não tem nada a ver com Segantini, o mundo à maneira de Seurat é bem distante daquele de Pelizza, ainda que os dois evoquem Piero della Francesca”.

<sup>19</sup> GONZÁLES, Carlos; MARTÍ, Montse (org.). **Pintores españoles en Roma (1850-1900)**. Barcelona: Tusquets Editores, 1996.

Oitocentos), publicada pela Universidade de Helsinque, em 2009. Significativo para melhor compreensão da passagem dos artistas portugueses pela Itália oitocentista é o capítulo escrito pelo espanhol Carlos Reyero para o livro *Cronache dell'arte in italiana dell'Ottocento*, no qual o autor aponta algumas similaridades entre a experiência italiana de espanhóis e portugueses, em busca de aprimoramento de suas formações artísticas<sup>20</sup>.

## A Itália como escolha

Com base em nossos estudos, pudemos verificar que o interesse despertado pela Itália, o motivo de prosseguir sendo ela, durante todo o século XIX, um lugar de estudos para numerosos artistas estrangeiros, decorreu não somente da oportunidade de entrar em contato com as famosas coleções de arte reunidas em museus e igrejas, mas de um conjunto de fatores.

A escolha da Itália, de modo paradoxal, se devia, ao menos em parte, ao peso da cultura francesa sobre a ibérica e sobre a latino-americana. Durante boa parte do século XIX, o *Grand Prix de Rome* foi o ápice do sistema de ensino artístico francês. Se os pintores franceses se dirigiam a Roma para completar suas formações, parecia lógico que, analogamente, para lá se dirigissem os artistas portugueses e brasileiros, motivados, além do interesse inato, pela influência do modismo francês.

Sobrevivia, igualmente, a ideia de que a Itália era o lugar mais idôneo para o aprendizado de jovens artistas. Paris, não raramente, foi compreendida por diferentes mestres como uma cidade de “distrações”, inapropriada aos seus alunos. Não são poucos os casos, portanto, de artistas que completaram suas formações inteiramente na Itália, como determinação de suas Academias de origem.

Em um ofício de 1868, destinado ao governo Imperial, referente à ida de Zeferino da Costa à Itália, os membros da Congregação da Academia deixam clara tal impressão:

---

<sup>20</sup> REYERO, Carlos. *Artisti spagnoli e portoghesi: L'esperienza italiana, un passaggio obbligato per la formazione artistica. Ottocento; cronache dell'arte in italiana dell'Ottocento*, n° 20. Milano: Giorgio Mandadori, 1991.

*A carestia da vida em Paris, a exigüidade da pensão estabelecida, e, mais que tudo, as distrações daquela grande cidade, que a experiência tem nos demonstrado perturbar o estudo dos nossos alunos, contrastando com a vida tranqüila, módica e apropriada ao estudo das belas-artes que Roma oferece, são as razões que levaram a Congregação a tomar esta resolução...*<sup>21</sup>

Algumas academias de belas-artes, mesmo quando determinavam que os seus jovens artistas estagiassem em Paris, incluíam a passagem pela Itália como parte obrigatória de suas estadas no estrangeiro, compreendida como um momento significativo para as suas formações artísticas. É o que podemos verificar com base no Regulamento para Pensionistas da Academia de Belas-Artes do Porto, que determinava o lugar e o período de permanência dos pensionistas, tal como segue: “permanecer em Paris – os três primeiros anos – e os dois últimos anos em Itália”<sup>22</sup>.

Temos que considerar, ainda, que a escolha da Itália decorreu, em alguns casos, do cenário político da França. Por um lado, temos a instabilidade provocada pela experiência da guerra franco-prussiana e da comuna de Paris, em 1871. Por outro, Paris, ainda na década de 1870, recuperou sua identidade como centro mundial dos valores do liberalismo republicano e democrático, o que certamente não foi visto com bons olhos por países governados por reis e imperadores.

Também a Itália, sobretudo o litoral napolitano, apresentava-se como uma opção salutar para alguns artistas, combalidos pelo áspero clima parisiense. É o que ocorreu com Henrique Pousão, pensionista da Academia Portuense em Paris. Pousão, embora ainda pudesse, segundo o Regulamento ao qual estava sujeito, permanecer em Paris pelos próximos anos de seu pensionato, em carta ao pintor Marques de Oliveira, explicou o abandono da cidade rumo à Itália: “Como deve saber, vou deixar daqui a alguns dias Paris com destino a Roma. Fui obrigado pela saúde a tomar essa resolução (...)”.

No entanto, há ainda o caso de pensionistas que, podendo completar seus estágios inteiramente em Paris, solicitaram às suas academias de origem a transferência de suas pensões de Paris para Roma. É o que fez o baiano Manuel

---

<sup>21</sup> Ofício da Congregação dos Professores da Academia Imperial de Belas-Artes, Rio de Janeiro, 27 de agosto de 1868. LEE, Francis Melvin. **Henrique Bernardelli**. Monografia. Faculdade de Arquitetura/USP, São Paulo, 1991, p. 62.

<sup>22</sup> Regulamento aprovado em reunião de 7 de maio de 1873. LEMOS, Maria da Assunção Oliveira Costa. **Marques de Oliveira (1853-1927) e a cultura artística portuense do seu tempo**. v. I. Porto: Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, 2005, p. 88.

Lopes Rodrigues, pensionista do Estado em Paris, que pede a transferência da sua pensão para a Itália<sup>23</sup>, passando posteriormente a residir na Via Margutta, 53B. Também pede transferência Rafael Frederico, pensionista da Escola Nacional de Belas-Artes em Paris, que em 1896 solicita a mudança de sua pensão para a Itália, passando a residir em Roma em meados daquele ano<sup>24</sup>.

Acreditamos, portanto, que são múltiplos os motivos do interesse dos artistas pela Itália. Embora não possamos afirmar que a razão para as estadas na Itália prosseguirem ao longo do Oitocentos se deveu unicamente ao interesse por parte dos artistas frente às novas propostas que surgiam no âmbito da arte italiana, pois outros motivos havia, podemos assegurar, no entanto, que uma vez na Itália esses artistas entraram, sim, em contato com as consequências modernas de novos temas e de novas configurações estéticas.

Pretendemos agora apresentar, ainda que *en passant*, algumas singularidades e similaridades entre as estadas dos artistas brasileiros e portugueses em solo italiano. Para tanto, optamos por pensar os artistas como pertencentes a dois diferentes momentos: um primeiro que se estende da década de 1840 até 1860, e um segundo que se estende de 1870 até 1900.

O recorte temporal se explica por dois motivos: por um lado, é somente a partir da década de 1840 que os primeiros artistas brasileiros, bolsistas da Academia, seguem para Roma. Por outro, optamos por nos ater temporalmente ao século XIX, a fim de delimitar a pesquisa, embora a Itália tenha continuado a ser o local eleito para o aprimoramento de artistas durante o século XX.

Dentre as similaridades presentes nas produções dos artistas que estagiam na Itália entre 1840 e 1860, destacamos a aproximação com o purismo de matriz alemã, uma das correntes artísticas mais significativas entre as décadas de 1840 e 1860 em Roma.

---

<sup>23</sup> Arquivo do Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Livro de correspondências referente a 19 maio 1895. p. 47A. Arquivo do Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Livro de correspondências referente a 1º jul. 1895. p. 59A.

<sup>24</sup> Sabemos que em meados de 1895 Raphael Frederico ainda se encontra em Paris. Em meados de 1896, no entanto, o artista já estava residindo na Itália. Arquivo do Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Livro de correspondências referente a 26 jun. 1895, p. 57A e B. Em meados de 1896, no entanto, o artista já estava residindo na Itália. Arquivo do Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Livro de correspondências referente a 7 set. 1896, p. 95A e B.

O purismo, *grosso modo*, indicava na pintura dos antigos mestres da cultura artística umbro-toscana de fins do Quatrocentos e início do Quinhentos um modelo insuperável de perfeição artística. Em 1810, os nazarenos, dentre os quais merece destaque Johann Friedrich Overbeck e Peter von Cornelius, se transferiram da Alemanha para a Itália<sup>25</sup>. Em Roma, a produção mais significativa desses pintores se constituiu dos afrescos realizados coletivamente para a casa Bartholdy (1816-17) e no Casino Massimo (1818-30), *villa* dos príncipes Massimo, última empresa do grupo que se dispersou, em grande parte, logo depois. A repercussão de seus ideais na Itália ocorreu através de várias obras, dentre elas o manifesto purista de 1842, intitulado *Del Purismo nelle arti*, assinado por Tommaso Minardi, Overbeck, Cornelius, dentre outros.

A influência de Minardi é determinante no meio artístico romano nesses anos, sendo ele um dos mestres mais procurados pelos jovens artistas e ocupando lugar de destaque como consultor oficial de Pio IX em matéria de restauro e aquisição. Não por acaso, será com Cornelius e Overbeck e Minardi que os artistas portugueses e brasileiros, respectivamente, estudarão em solo italiano.

São vagas e imprecisas as informações sobre grande parte dos artistas que lusitanos e brasileiros que passaram pela Itália entre 1840 e 1860.

Nesse caso está Francisco Augusto Metrass, aluno voluntário da Academia de Belas-Artes de Lisboa, que em 1844 partiu para Roma por conta própria, vindo a ter como professores os dois pintores nazarenos. O primeiro quadro de Metrass com o título *Jesus acolhendo as crianças* foi realizado sob esta inspiração.

Em um texto datado de 1860, um dos biógrafos do artista assim comenta as suas escolhas:

*Entregue, pois, à direcção de Overbeck que foi ainda mais que seu mestre, que foi seu iniciador, aprendeu com ele não só a prática de muitos dos melhores processos da arte, mas as teorias que depois o ensinaram a interpretar e a realizar a pintura, tanto religiosa como profana, com a elevação de sentimento, com a suavidade de estilo; e sobretudo com a nobreza e brandura de expressão moral, que alumia as suas principais obras da idealidade serena que, semelhante à luz branda que*

---

<sup>25</sup> É interessante mencionar que a orientação dos artistas rumo ao Purismo romano pode já ter sido, de certa forma, formulada no Rio de Janeiro. Devemos nos lembrar da presença no meio artístico carioca de artistas estrangeiros, como o italiano Luigi Giudice, que realizou o frontão da Santa Casa de Misericórdia, no Rio, e do alemão Patrick Firdinad, autor das esculturas do atual Campus da Praia Vermelha da UFRJ.

*bruxuleia em breves ondulações dentro da redoma de alabastro, derramando em torno de si um crepúsculo suavíssimo, se exala da sua alma terna e contemplativa.*<sup>26</sup>

Sabemos que Metrass, apesar de ter se fixado em Roma, percorreu parte da Itália, tendo visitado a região da Toscana. No âmbito das suposições, poderíamos pensar que ida de Metrass à Toscana teve como propósito ver de perto a obra de mestres quatrocentistas, reverenciados por nazarenos e puristas.

A mesma trajetória italiana foi seguida por Luis de Miranda Pereira de Meneses, mais conhecido como Visconde de Meneses [Figura 5.1]. Em 1834, o artista reside em Lisboa e frequenta a “aula pública de modelo vivo” da recém-criada Academia de Belas-Artes de Lisboa. Recomendado pelo Rei D. Fernando, amigo da família, e financiado por seu pai, partiu para Itália em 1844, juntamente com Francisco Metrass. Em Roma foi discípulo, assim como Metrass, de Friedrich Overbeck. Sob a sua direção pintou temas religiosos, copiou desenhos de Rafael e foi incentivado a visitar Florença<sup>27</sup>. Depois de um momento de sedução pela pintura a fresco de temas religiosos, optou definitivamente pelo retrato, confidenciando em carta escrita de Itália a sua mãe “em ramo algum da Arte pode um verdadeiro *gentleman* apresentar-se melhor do que no retrato (...). Um homem vulgar, ainda que com talento trair-se-á sempre”<sup>28</sup>. Com efeito, a descrição e a elegância caracterizam os seus retratos<sup>29</sup>.

Bem pouco se sabe, igualmente, sobre as estadas dos brasileiros Antonio Francisco Nery e de Agostinho José Motta na Itália. Do primeiro existem poucas referências documentais, que fornecem apenas dados sobre a vitória do artista no concurso de Prêmio de Viagem da Academia das Belas-Artes em pintura histórica, em 1848<sup>30</sup>, e sua ida à Itália, em abril de 1849<sup>31</sup>. Sabemos, através dos documentos,

---

<sup>26</sup> FERREIRA, José Maria de Andrade Ferreira. Francisco Augusto Metrass. **Revista contemporânea de Portugal e Brasil**, Lisboa, v. 2, p. 487-501, 1860.

<sup>27</sup> ATHENA, Revista de Arte, v. I, p. 31-34, 1924.

<sup>28</sup> MUSEU DO CHIADO. **Luís de Miranda Pereira Henriques de Meneses** (Visconde de Meneses). Disponível em: <http://mnsr.imc-ip.pt/pt-PT/colecao/autoresrepresentados/ContentDetail.aspx?id=745>.

<sup>29</sup> Idem.

<sup>30</sup> Arquivo do Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Data: 22 dez. 1848. Notação: 5617. Conteúdo: Aviso do ministro do Império ao diretor da Academia, aprovando a escolha do aluno de Pintura histórica Francisco Antônio Nery para viagem a Roma com a obra: *O Lavrador nos Campos de Pharsalia* (Passagem 1º das Georgias de Virgílio).

que em 1850 o artista realizou breve estada em Livorno<sup>32</sup>, na Toscana, seguindo depois para Roma. Não há referências sobre uma possível passagem pela Accademia di San Luca, mas é muito provável que, a exemplo de artistas portugueses e brasileiros, tenha frequentado o ateliê de algum mestre minimamente renomado<sup>33</sup>.

É aparente na obra de Nery os preceitos puristas que reinavam então, como em seus envios de pensionista *Retrato do Cavalleiro Minardi* [Figura 5.2] e *Telêmaco ouvindo as aventuras de Filocteles*, sem dúvida, de suas obras a que mais revela tendências primitivistas da arte italiana de então<sup>34</sup>. Embora a temática de grande parte da produção dos artistas vinculados ao purismo se constituísse de histórias do *Velho* e do *Novo Testamento* e de alegorias sacras e morais, encontramos também quadros de pintura histórica, como *Homero cego na casa do pastor Glauco*, 1810, de Tommaso Minardi, que nos faz recordar a tela de Nery em vários detalhes. Ambos os quadros, tendo suas temáticas retiradas de obras literárias, fixam na tela somente uma situação, excluindo os precedentes e consequentes desenvolvimentos, escolhendo como momento principal uma cena de narração entre dois homens. Na tela, é possível perceber o desenho frágil, tênue e delicado, as cores mais suaves e a anatomia simplificada, elementos característicos das pinturas puristas.

Sobre Agostinho da Motta existe documentação um pouco mais completa referente à sua estada em Roma. O pintor obtém o Prêmio de Viagem em 1850, seguindo para Roma em 1851; na Itália, estuda no atelier do francês Francois-Leon Benouville<sup>35</sup>. Sua orientação artística em Roma foi, ao menos em parte, purista, como foi a do seu mestre Leon Benouville, escolha perceptível em telas como *São*

---

<sup>31</sup> Arquivo do Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Ata 6125. Data: 19/04/1849, p. 227. Informa que Nery segue para Roma em 18/04/1849, a bordo da Gallera Achille.

<sup>32</sup> Arquivo do Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Ata 6151. Data: 19/1/1850, p. 384. Menção à carta de Nery à AIBA, de quando parte de Liorne (Livorno-Itália), indo para Roma (não existe a transcrição desta carta). Devemos lembrar que, em 1849, Roma se encontrava em meio a uma revolução política, o que certamente determinou que o artista não se dirigisse diretamente para lá, optando pela cidade portuária de Livorno.

<sup>33</sup> Apesar de ser difundida a notícia de que Nery estudou com Tommaso Minardi, não encontramos em nossa pesquisa nenhum documento que mencionasse ter o artista estudado com esse ou com qualquer outro mestre.

<sup>34</sup> Sobre o primitivismo nas artes, ver: PINELLI, Antonio. **Primitivismi nell'arte dell'Ottocento Roma**. Roma: Carocci, 2005.

<sup>35</sup> **Museu Nacional de Belas-Artes**. Rio de Janeiro: Colorama, 1983, p. 50.

*Francisco de Assis transportado moribundo à Igreja de Santa Maria dos Anjos*, (1226), de 1853, manifesto da familiaridade de Benouville com Giotto, e realizada durante a estada de Benouville na Itália, período em que tinha como discípulo Agostinho da Motta.

Victor Meirelles, por sua vez, segue para a Itália como pensionista da Academia de Belas-Artes brasileira em 1852<sup>36</sup>, permanecendo por cerca de quatro anos neste país, onde frequenta as aulas na Accademia di San Luca, não sendo, no entanto, um inscrito regular. O artista teve como mestres dois dos mais importantes artistas italianos do período: Tommaso Minardi e Nicola Consoni, ambos puristas<sup>37</sup>. Meireles foi penetrado pelas novidades do purismo, e produziu no seu primeiro ensaio romano um evidente quadro purista a *Degola de São João Batista*<sup>38</sup>. Este último, envio do seu primeiro ano como pensionista, foi criticado por Araújo Porto Alegre no seu parecer sobre o quadro, mas o que ele assinala como defeito de pintor aprendiz, em verdade, como disse Coli:

*É a escolha de uma estética que nega a tradição neoclássica: gravidade e recolhimento nos personagens, abstração nas linhas, simplificação dos volumes, abandono da anatomia e da observação em benefício de uma específica espiritualidade. Meirelles foi penetrado pelas novidades do Purismo, e produziu, no seu primeiro ensaio romano, um evidente quadro purista.*<sup>39</sup>

São merecedoras de atenção as similaridades entre a passagem de Victor Meirelles e aquela do português Miguel Ângelo Lupi pela Itália, desde o aprendizado na Accademia di San Luca, até a escolha de pinturas de grandes mestres para a realização de cópias, como a tela *Tarquínio e Lucrecia*, igualmente copiada por Lupi e Victor Meirelles, de um original conservado na Accademia di

---

<sup>36</sup> Seu pensionato foi prorrogado três vezes, permanecendo em Roma de 1853 a 1856, e em Paris de 1856 a 1861.

<sup>37</sup> COLI, Jorge, op. cit. Nota de rodapé, p. 244. “A biografia minardiana do volume I do Catálogo I Desegni di Tommaso Minardi, assinala, para o período de 1850-1854: Com la restaurazione del governo pontificio, ed il rientro a roma di Pio IX, Minardi vede ancor più consolidarsi la propria posizione di artista ufficiale, di pieno gradimento negli ambienti di curia. Viene nominato cavaliere dell’Ordine Piano [...]. Muito possivelmente, pela sua posição e compromissos, Minardi – que a princípio formava também discípulos em seu ateliê, como nos informa De Sanctis no seu capítulo V, não pudesse aceitar grande número de alunos novos – dá o envio de Meirelles a Consoni”.

<sup>38</sup> TAVARES, André. Acerca de Zeferino da Costa e da pintura para a Igreja de Nossa Senhora da Candelária. **Rotunda**, Campinas, n. 1, p. 32-38, abr. 2003.

<sup>39</sup> COLI, Jorge, op. cit., p. 246.

San Luca. A autoria da tela, da qual se conhece muitas versões, oscila entre Giovanni Biliverti, Felice Ficherelli e Guido Cagnacci.

Lupi está na Itália entre 1861 a 1863, tendo estudado na Accademia di San Luca. O artista não mais era um estudante de belas-artes quando seguiu para a Itália<sup>40</sup>. Funcionário do Tribunal de Contas foi encarregado, em finais de 1859, de pintar o retrato do rei D. Pedro V para a Sala de Audiências daquela instituição. Em face do sucesso do retrato, o governo de então resolveu conceder-lhe uma pensão para que estudasse pintura em Itália. Lá desfrutou o artista dos ensinamentos da ASL, tendo sido, muito possivelmente, aluno de Nicola Consoni, um dos representantes do purismo em Roma<sup>41</sup>. A orientação do artista em relação ao purismo pode ser notada na tela *Melancholia*, de 1864, que tanto nos faz recordar a tela, guardadas as devidas disparidades, *Itália e Germania*, de Overbeck.

Se o purismo é a principal corrente artística com a qual essa geração de artistas entra em contato em Roma, o mesmo não ocorrerá com a geração seguinte, presente na Itália entre as décadas de 1870 e 1890. A produção dos artistas dessa geração é marcada pelo verismo, certamente a corrente artística italiana mais significativa no decorrer destes anos<sup>42</sup>.

Assim como a de realismo, a definição de verismo é sempre vaga e imprecisa. Mas, muito *grosso modo*, podemos definir o verismo como uma relação de “verdade” com o mundo real. Daí a importância atribuída pelos veristas à percepção direta do que estava sendo representado. Mesmo que a cena representada fosse em parte ou totalmente imaginada (cena histórica, bíblica ou literária), o pintor deveria abordá-la pensando em seu aspecto momentâneo, em sua luz, atmosfera e movimentação, nas reações humanas cotidianas. Esse posicionamento é perceptível seja nas obras que celebram momentos históricos, nas pinturas de paisagem, nas pinturas e esculturas de temática folclorista ou nas obras de tendência neopompeiana.

De modo nada contraditório, parte dos artistas desta geração assimilou a dissolução gradual do verismo em um tênue simbolismo, que conduzia a uma

---

<sup>40</sup> SILVEIRA, Maria de Aires; TAVARES, Cristina Azevedo. **Miguel Ângelo Lupi**. 1826-1883, Lisboa: IPM/Museu do Chiado, 2002.

<sup>41</sup> Idem.

<sup>42</sup> MALTESE, Conrado. **Realismo e Verismo nella pittura italiana dell'Ottocento**. Milano: Fratelli Fabri Editori, 1967.

interpretação mítico-emotiva da realidade<sup>43</sup>. O amplo uso de nuances e ambiguidades permitia, longe da objetividade temática de uma obra verista, uma miríade de significados.

Ponto em comum na passagem de parte dos artistas brasileiros e portugueses pela Itália, sobretudo nas duas décadas finais do século XIX, foi a filiação à *Associazione Artistica Internazionale di Roma*, também conhecida como *Circolo Artistico*<sup>44</sup>. O *Circolo* surgiu em 1870, em Roma, com sede no Vicolo Alibert, estabelecendo-se posteriormente, em 1887, na Via Margutta 54, após as instalações serem consumidas por um incêndio. Um dos principais promotores da instituição foi o famoso mecenas italiano príncipe Baldassarre Odescalchi<sup>45</sup>, que ocupou durante algum tempo o posto de presidente da instituição, sucedido por pintores de renome como Francesco Jacovacci. O *Circolo* era um espaço de trabalho privilegiado, onde se dispunham e confrontavam os critérios clássicos da academia do nu e as consequências modernas de novos temas e de novas configurações estéticas<sup>46</sup>.

Além de frequentar a *Accademia del Nudo*<sup>47</sup> ofertada nesse centro, os artistas organizavam tertúlias e festas, como os famosos carnavais que se celebravam a cada ano e para cuja preparação contribuíam os artistas decorando o local. Cada grupo montava um cenário de acordo com a sua origem nacional. O

---

<sup>43</sup> PICONE, Mariantonieta. *La pittura dell'Ottocento nell'Italia meridionale dal 1848 alla fine secolo. La pittura in Italia. L'Ottocento*. Milano: Electa, 1991.

<sup>44</sup> Para maiores dados sobre a Associazione Artistica Internazionale: LADISPOTO, Teresa Sacchi. *Aspetti dell'associazionismo artistico romano dopo il 1870. Roma moderna e contemporânea*, VII, n. 1-2, p. 295-316, 1999. AEBERLI, Enrico. *L'Associazione artistica Internazionale. Rassegna del Lazio*, I, n. 10, p. 9-10, ottobre-dicembre 1954. *Aspetti dell'arte a Roma dal 1870 al 1914*. Catalogo della mostra all'Ente Premi Roma. Palazzo Barberini, Roma, 1972. *Associazione Artistica Internazionale*. Statuto e regolamenti. Roma: Tipografia letteraria, 1872.

<sup>45</sup> HOOGEWERFF, G. J. *Via Margutta*. Centro di vita artistica. Roma: Istituto di Studi Romani, 1953.

<sup>46</sup> JANDOLO, A. *Studi e modelli di via Margutta*. Milano: Casa editrice Ceschina, 1953.

<sup>47</sup> O relato de Enrico Tadolini, que frequentou a Accademia del Nudo nos anos finais do século XIX, lança alguma luz sobre o seu funcionamento: "L'Accademia cominciava alle ore 17 e terminava alle 20, con mezz'ora di riposo. Era un piacere frequentarla, si lavorava tutti allegramente; le tre ore di scuola erano fugaci... Ognuno doveva dire la sua parolina piccante e sarcastica; specialmente il modello era preso di mira e finiva per soccombere sotto le nostre ironiche frustate. Vi erano, come frequentatori dell'Accademia, oltre i nominati artisti italiani, vari artisti stranieri, ed era usanza che ogni socio nuovo, venuto a frequentare la scuola, dovesse offrire fiaschi di vino e biscotti; era la così detta 'bevuta' che ci avrebbe meglio affratellati". TODOLINI, Enrico. *Accademia del nudo al Circolo Artistico Internazionale. Strenna dei Romanisti*, IV, p. 79-82, 1943. Disponível em: <http://www.strennadeiromanisti.it/romanisti/strenna-1940-1949.html>.

*Circolo* contava com várias salas para as suas atividades, bibliotecas e restaurante e, além disso, organizava exposições anuais na famosa *Casina del Pinci* da *Piazza del Popolo*<sup>48</sup>.

Não é surpreendente que brasileiros, portugueses e tantos outros artistas estivessem filiados a tal instituição. De fato, o *Circolo Artistico* foi um ponto agregador de pintores estrangeiros, sobretudo espanhóis e alemães, fazendo parte dele nomes famosos como Fortuny e seus adeptos, Böcklin, Lenbach, Marstens; entre os italianos, Nino Costa (por pouco tempo), Cabianca, Carlandi, Etori Ferrari, Joris, Patini, Vertunni, Vannutelli; muitos dos quais parecem ter dados em comum com a produção artística dos pintores brasileiros e portugueses.

Fruto em comum da passagem dos brasileiros e portugueses pelo *Circolo Artistico* é o tema característico do *modelo italiano* e, em particular, o jovem modelo *ciociaro*. É conhecida da importante colaboração que os modelos *ciociari* na vida do *Circolo Artistico*<sup>49</sup>. O modelo etnográfico do camponês *ciociaro* exprime a singularidade de aspectos locais, morais e estéticos, uníssono da sobrevivência de imagens antigas e da descoberta de iconografias e de testemunhos documentais da cultura popular<sup>50</sup>.

Além do *Circolo Artistico*, havia vários centros de ensino em Roma, para os quais se direcionavam muitos dos pensionistas estrangeiros naquela cidade, sobretudo os espanhóis, com os quais os artistas brasileiros e portugueses tinham significativa proximidade. Um dos mais importantes foi a *Accademia Gigi* (Giggi ou Chigi)<sup>51</sup>, localizada na Via Margutta, fundada por Luigi Talarici, ex-modelo *ciociaro* de Anticoli Corrado. Concorrida por sua proximidade geográfica com o ateliê da maioria dos pintores e pela existência de classes de desenhos e academias de nus, sendo famosos os modelos que lá posavam. Outro centro, menos conhecido,

---

<sup>48</sup> **La Ilustracion Artistica**, Barcelona, a. IV, n. 267, p. 40, 7 febrero de 1887.

<sup>49</sup> LE MODELLE ED I MODELLI CIOCIARI. Museo Antropologico Gente di Ciociaria. Disponível em: <http://www.museogentediciociaria.it/Tematismi/Modelli.htm>

<sup>50</sup> PICONE, Mariantonietta. Iconografia del costume popolare. **La fotografia a Roma nel século XIX**. La veduta, Il Ritrato, L' archeologia. Roma: Artemidi Edizioni, 1989, p. 52-74.

<sup>51</sup> O relato do pintor Archimede Tranzi (Roma 20 aprile 1851-1 febbraio 1943) nos possibilita compreender como deveria ser a rotina dos jovens artistas que viviam em Roma nas décadas finais do século XIX: “Per molto tempo mi levai di buon ora andando a dipingere a Villa Borghese; poi dalle dieci a mezzogiorno disegnavo o dipingevo il nudo alla famosa accademia di Gigi in Via Margutta; nel pomeriggio avevo il modello allo studio, e la sera andavo all'Accademia di Nudo e Costume al Circolo Artistico” (CAPRIOTTI, Adriana. Brevi note e qualche dipinto per Archimede Tranzi. **Bollettino dei Musei Comunali**, Associazione Amici dei Musei di Roma, N. S. XXIV/2010.

foi a *Accademia Cauva* (grafia em espanhol), cuja especialidade eram as aulas de aquarela<sup>52</sup>.

O brasileiro Zeferino da Costa será um dos primeiros brasileiros em Roma a assimilar as novidades do verismo. O pintor segue para Roma em 1869, como ganhador do Prêmio de Viagem da Academia de Belas-Artes, lá permanecendo até 1877. Zeferino estudou na *Accademia di San Luca* primeiro com Luigi Cochetti<sup>53</sup> e depois com Nicola Consoni, ambos representantes do então exaurido purismo, e Cesare Mariani, um dos principais representantes das novas propostas que surgiam no âmbito da pintura de história verista. É desses anos a tela *Pompeiana*, que inaugura a tendência neopompeiana no meio artístico do Rio de Janeiro.

A passagem de Zeferino por San Luca pode ser considerada a de um aluno bem-sucedido, pois embora o artista tenha tido alguns problemas iniciais, pode-se dizer que esses foram resolvidos de forma bastante satisfatória. Em uma carta de 12 de outubro de 1869, enviada à Academia Imperial pela Legação do Brasil em Roma, comunicando a avaliação dos pensionistas, feita pelo professor Mariani, foi julgado que o artista deveria passar por aulas de desenho antes de iniciar as aulas de pintura.

*Tenho a honra de levar ao conhecimento de V.Exa. a carta inclusa, que me dirigiu o Sr. Mariani, professor da Academia de São Lucas, e mestre do Sr. João Zeferino da Costa, Pensionista do Estado, em que faz ver que conquanto seja o referido Costa dotado de talento e mostrando grande fervor pela sua arte, se faz, todavia, preciso que ele ainda se aplique por alguns meses, isto é, até abril do ano próximo futuro ao Desenho, aos modelos vivos, e aos clássicos, para aperfeiçoar seus estudos a fim de poder, então, fazer os trabalhos que tem de enviar ao Brasil (...). Reconhecendo ele ser-lhe indispensável aperfeiçoar-se nesses estudos, declarou-me que não teria dúvida de fazer no segundo ano os trabalhos também do primeiro, em cumprimento das suas instruções.*<sup>54</sup>

---

<sup>52</sup> ESPÍ, Adrián. Notas y documentos sobre pensionados alicantinos de bellas artes en Roma durante el siglo XIX. **Espanoles en Italia e italianos en España**. IV Encuentro de investigadores de las universidades de Alicante y Macerata, mayo, 1995.

<sup>53</sup> Arquivo do MDJVI/EBA/UFRJ. Data: 18/02/1870. Conteúdo: Carta do pensionista João Zeferino da Costa ao diretor da Academia, informando sobre os estudos na aula de Pintura, na Academia de S. Lucas, regida pelo professor Cavaleiro Cochette.

<sup>54</sup> Arquivos do Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Pasta do artista. Apud: FERNANDES, Cybele Vidal Neto. **Os caminhos da arte: o ensino artístico na Academia Imperial de Belas-Artes – 1850/1890**. Tese (Doutorado). IFCS/UFRJ. Rio de Janeiro, 2001, p. 185.

Apesar desse entrave inicial, logo nos anos seguintes, Zeferino recebeu dois primeiros prêmios (grande medalha de ouro), um em composição (1870), com o quadro *David exprobrado pelo profeta Nathan*, e, em 1871, com um estudo de nu<sup>55</sup>, que teriam ficado, como de praxe, em posse das galerias da mesma academia.

Nos fins dos anos setenta, após breve retorno ao Brasil, Zeferino parte novamente para Roma, a fim de executar os esboços e as pinturas para a decoração a ser executada na Igreja de Nossa Senhora da Candelária. As referências italianas de Zeferino para a execução do ciclo da catedral carioca podem ser por nós identificadas na pintura decorativa oficial, que era realizada contemporaneamente à sua estada naquele país; podemos pensar, por exemplo, nos ciclos históricos de Mariani e Cesare Maccari para os palácios de Sabóia<sup>56</sup>.

Zeferino da Costa passou grande parte da sua vida na Itália, tendo lá permanecido até a década de 1890. E, mesmo após o seu retorno ao Brasil, as suas viagens aquele país foram constantes.

Algo bastante diverso ocorreu com os artistas portugueses que aqui abordaremos, presentes na Itália na década de 1870. Suas permanências naquele país não excederam mais de um ano, mas nem por isso foram menos significativas para suas produções artísticas.

Arthur Loureiro estagia em Roma entre março de 1876 até setembro de 1877, graças ao apoio do mecenas e amigo Delfim Guimarães (Conde de Almedina), e a uma pequena pensão do Estado. Das experiências de Arthur na Itália muito pouco se sabe, justamente por não estar sujeito aos envios de pensionista à Academia. Sabe-se, no entanto, que residiu no Hospício de Santo Antonio dos Portugueses, onde os pensionistas portugueses se alojavam quando de suas estadas em Roma<sup>57</sup>. É notório que nos seus anos em Roma Artur travou contato com a colônia de artistas espanhóis, responsáveis por sua apresentação ao Assoziatione

---

<sup>55</sup> Informação encontrada em carta datada de julho de 1923, de Luiz de Siqueira a Max Fleiux, Secretário Perpétuo do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, em que este corrige alguns dados sobre Zeferino da Costa, que haviam sido publicados no *Dicionário Histórico, Geográfico e Etnológico do Brasil* (p. 1615, linha 44). Arquivos do Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Pasta do artista.

<sup>56</sup> O principal ciclo de pintura histórica nesse momento é o do Pantheon de Paris, que serviu de modelo para pintores de muitos países, inclusive os italianos.

<sup>57</sup> SOARES, Elisa. Arthur Loureiro, um novo ciclo de vida na viragem do século. **Arthur Loureiro – 1853-1932**. Porto: Museu Nacional de Soares dos Reis, 2011, p. 26-27.

Artística Internazionale di Roma, em 1876. Há registros de que se tornou amigo dos espanhóis Casto Plasencia e Francisco Pradilla. O pintor certamente se beneficiou das vantagens de pertencer ao Circolo Artistico pela possibilidade de frequentar aquele espaço para a prática da sua atividade<sup>58</sup>. É do seu período italiano as telas Modelo feminino em Trajes Tradicionais, que segue a linha dos estudos dos tipos tradicionais italianos, e paisagem Campina Romana. É possível perceber em ambos uma abordagem verista, que o distancia de seus predecessores.

O mesmo é perceptível nas produções de Silva Porto e de Marques de Oliveira, ambos bolsistas da Academia de Belas-Artes do Porto em Paris. Marques de Oliveira, cumpridor exemplar do Regulamento de pensionista da Academia Portuense a que estava arregimentado, solicita autorização para continuar a se beneficiar da pensão do Estado em Roma, tal como constava do programa<sup>59</sup>. De modo similar, Silva Porto obtém igualmente por méritos provados as mesmas concessões, partindo juntos os dois artistas para Itália a 31 de dezembro de 1876, lá permanecendo de janeiro de 1877 até setembro de 1877.<sup>60</sup>

Consta que em suas estadas dividiram o alojamento e o ateliê com Arthur Loureiro, no já mencionado Hospício de Santo Antonio dos Portugueses, na Via dei Portughesi. Marques de Oliveira, cuja bolsa se destinava à sua especialização em pintura histórica, apesar de algumas viagens pela Itália, permanece grande parte do tempo em Roma<sup>61</sup>.

É desse período *O Filho Pródigo*, composição original, pintada em tela de dimensões ambiciosas, 1685x1425 mm, se tivermos em atenção as reduzidas dimensões utilizadas pelo artista até aquele momento. Pelo estudo é possível intuir que a escolha das ambientações e o uso de uma luz em *O Filho Pródigo* foram àqueles típicos da pintura verista, que se distanciavam da iluminação difusa, fria e abstrata, e que procurava dar uma ambientação naturalística à cena.

---

<sup>58</sup> MAGALHÃES, Andreia. Fotobiografia. **Artur Loureiro – 1853-1932**. Porto: Museu Nacional de Soares dos Reis, 2011, p. 95-97.

<sup>59</sup> Ordem de pagamento no valor de 100\$000 reis (50\$000 reis para cada pensionista). Acta de 5 de Dezembro de 1876. Ver no AFBAUP o LACOEAPBA 1849-1883, fls 209 verso apud LEMOS, Maria da Assunção Oliveira Costa. **Marques de Oliveira (1853-1927) e a Cultura Artística Portuense do seu tempo**. v. I. Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, 2005, p. 14-18.

<sup>60</sup> LEMOS, Maria da Assunção, op. cit., p. 14-18.

<sup>61</sup> MAGALHÃES, Andreia, op. cit., p. 95-97.

Apesar da afirmação de Marques de Oliveira de que a sua remessa constava “d’um só quadro representando *O Filho Pródigo* e de que nos seus primeiros meses na Itália só havia se ocupado em “procurar assuntos, fazendo esboços e alguns desenhos dos antigos mestres” não sendo nada, no entanto, “completo para que pudesse enviar junta mente com o quadro”<sup>62</sup>, a sua produção na Itália não foi tão redutora assim. Para além de outras réplicas que executou, datam deste ano estudos (desenhos e pinturas) que representam cenas do cotidiano e paisagens, produção à margem das suas obrigações como pensionista. Ou seja, a passagem do artista pela Itália é marcada por uma produção marginal à oficial e que ultrapassa a dezena de obras: paisagem marítima, o casario e outros assuntos retirados da vivência quotidiana, e no particular o estudo da figura humana que ele nunca se cansa de exercitar. Em ambos os casos, os assuntos são tratados *en plain air*. Mesmo os modelos são colocados na luz direta e não na luz artificial do ateliê<sup>63</sup>.

Já Silva Porto refugiou-se durante meses no sul da Itália, entre Nápoles e Capri. Consta que visitou, ainda, Florença e Veneza, como testemunham as pinturas que realizou nestes locais. Sob a forte luz do Mediterrâneo, muito mais brilhante que os tons soturnos da sua estada em Paris, Silva Porto muda consideravelmente sua paleta, mudança perceptível na tela *Cancela Vermelha*<sup>64</sup>, e trará também a escolha de temas novos, como verificado na pintura *uma Marinha; Praia de Capri*, obra remetida à Academia Portuense de Belas-Artes como prova de pensionato no ano de 1877 e apresentada na 12ª Exposição Trienal em 1878. São ainda fruto desse período alguns belos retratos de moças de Capri [**Figura 5.3**] e pinturas de gênero como a *Tigela partida* e a *Pequena fiandeira romana*.

Já o escultor Soares dos Reis, depois de uma estada em Paris como pensionista da Academia de Belas-Artes do Porto, regressou a Portugal, afastado daquela cidade pelos horrores da guerra franco-prussiana que tem início a 19 de

---

<sup>62</sup> “Rascunho de uma carta a enviar ao Secretário da APBA, não datada. Espólio do artista M. O., doc. 58 – Reservados, BPMP. A datação deste documento parece poder situar-se nos princípios de Setembro de 1877, pois o seu conteúdo coincide completamente com o registado em 14 de Setembro do mesmo ano. Livro da correspondência saída para o Governo 1874-1882, fls 44 verso. (AFBAUP)” apud LEMOS, Maria da Assunção Oliveira Costa. **Marques de Oliveira (1853-1927) e a Cultura Artística Portuense do seu tempo**. v. II. Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, 2005, p. 288-307.

<sup>63</sup> LEMOS, Maria da, op. cit., v. II, p. 288-307.

<sup>64</sup> SILVA, Raquel Henriques da. Silva Porto e a pintura naturalista. In: SILVEIRA, Maria de Aires (org.). **Arte portuguesa do século XIX. 1850-1910**. Lisboa: Museu do Chiado, 2011, p. 46-47.

julho, a capitulação de Napoleão em Sedan a 2 de setembro, que põe termo ao II Império e à implantação da III República – 4 de setembro. Solicita e recebe autorização da Academia Portuense para terminar o seu pensionato na Itália. O escultor partiu para Roma possivelmente em janeiro de 1871, lá permanecendo até julho de 1872. Em meados de janeiro encontra-se instalado no Hospício de Santo Antonio, em Roma<sup>65</sup>.

Os primeiros meses de estada em Roma devem ter sido difíceis para Soares dos Reis, pressionado pelas cláusulas do Regulamento de pensionista da Academia Portuense e o atraso significativo do pagamento da sua pensão. Em carta à Academia declarava que ainda não havia começado os seus estudos sob a “direcção do colega escultor italiano o Sr. Monteverde porque ainda não havia recebido mezada alguma, e pedindo que o Conselho Académico se dignasse promover que quanto antes elle fosse embolsado de sua pensão”<sup>66</sup>.

Alguns estudiosos da obra do escultor afirmam que ele foi aluno do renomado escultor Giulio Monteverde<sup>67</sup>, como parece indicar o documento acima, outros autores, porém, asseguram que Soares dos Reis jamais frequentou o ateliê do artista<sup>68</sup>. Em Roma, já instalado em um ateliê da Via S. Nicola Tolentino, realizou uma de suas mais afamadas obras, *O Desterrado*, que, se não é uma obra verista, também não pode ser meramente classificada como neoclássica. A atemporalidade mítica da obra indica a aproximação às tendências simbolistas que circulavam na Itália aqueles anos.

Já a estada do escultor Rodolpho Bernardelli na Itália foi muito mais prolongada que a de Soares dos Reis, tendo permanecido naquele país entre 1877 e 1885, como pensionista da Academia das Belas-Artes brasileira. Ainda em 1877, recebeu o diploma de sócio efetivo da Associação Artística Internacional de Roma<sup>69</sup>

---

<sup>65</sup> CASTRO, José de. Soares dos Reis em Roma. **Soares dos Reis in Memoriam 1847-1947**. Porto: EBAP, p. 75-81.

<sup>66</sup> Acta de 19 de Abril de 1871, ver LACOEAPBA 1849-1883, p. 162. (AFBAUP) apud LEMOS, Maria da, op. cit., v. II, p. 78.

<sup>67</sup> ABREU, José Guilherme. A estatuária novecentista entre dois paradigmas de monumentalidade. MATOS, Lúcia Almeida (coord.). **Encontros de Escultura**, FBAUP/MUSEU, Porto, 2005. RIBEIRO, Artur. **Arte e artistas contemporaneos**. Ilustrações de Casanova & Ramalho. Pref. de Fialho de Almeida (1896). Lisboa: Livraria Ferin, 1896.

<sup>68</sup> LEANDRO, Sandra. Confirmar a tragédia: Soares dos Reis, desterrado e “tudo”. SILVEIRA, Maria de Aires (org.). **Arte portuguesa do século XIX. 1850-1910**. Lisboa: Museu do Chiado, 2011, p. 38.

<sup>69</sup> Arquivo do Museu Nacional de Belas-Artes. Numeração: APO 54. Rodolpho Bernardelli recebe o diploma de sócio efetivo da Associação Artística Internacional de Roma em 1877.

e em 1878 estabelece residência, assim como Artur Loureiro, na Via de St. Nicolo da Tolentino n° 72 (Studio n° 3)<sup>70</sup>, endereço famoso por ter possuído ali ateliês de artistas famosos, como Overbeck<sup>71</sup>. Estudou, assim como parece ter feito Soares dos Reis, com o escultor Giulio Monteverde e manteve contato com Achille D'Orsi e Eugenio Maccagnani, entre outros. Roma é a cidade mais significativa para a compreensão da passagem do artista pela Itália, no entanto, sabemos que Rodolpho e Henrique Bernardelli viajaram para diferentes cidades italianas. Em 1880, por exemplo, Rodolpho Bernardelli se encontrou com Henrique Bernardelli em Turim<sup>72</sup>, nos meses em que lá era realizada a IV Exposição Nacional, e em fevereiro de 1883 os irmãos se encontraram em Veneza<sup>73</sup>. Em 1885, regressou definitivamente ao Brasil, sendo, no entanto, constantes as suas viagens à Itália.

Em algumas das obras que Rodolpho realiza nestes anos, percebemos uma clara aderência ao verismo italiano, como em *Cabeça de aldeã da Ilha de Capri*, escultura que revela uma aproximação direta entre a pesquisa folclórica e a classificação científica, confirmando o estereótipo cultural de um povo primitivo, vizinho da natureza e instintivamente feliz<sup>74</sup>.

Já em obras como *Fabiola*, personagem de romance homônimo<sup>75</sup>, que se passa em meio à sociedade romana antiga, percebemos a influência do modismo da arte neopompeiana. Escultor prolífero, é ainda desse período St. Estevão, que revela certa aproximação às correntes subjetivistas presentes na Itália.

Henrique Bernardelli, por sua vez, seguiu com recursos próprios para Roma, em 1879. Naquele ano, tornou-se sócio, assim como Artur Loureiro, da Associazione Artistica Internazionale di Roma, órgão no qual exerceu funções deliberativas<sup>76</sup>.

---

<sup>70</sup> DAZZI, Camila (org.). Rodolpho Bernardelli: Cartas a Maximiano Mafra, entre 1878 e 1885. **19&20**, Rio de Janeiro, v. II, n. 2, abr. 2007. Disponível em: [http://dezenovevinte.net/documentos/cartas\\_rodolfo\\_bernardelli.htm](http://dezenovevinte.net/documentos/cartas_rodolfo_bernardelli.htm)

<sup>71</sup> A HANDBOOK OF ROME AND ITS ENVIRONS. Londres: John Murray, 1864, p. xliv.

<sup>72</sup> Arquivo do Museu Nacional de Belas-Artes. APO 646-4. Bilhete assinalado de Roma, 19 maio 1880.

<sup>73</sup> Arquivo do Museu Dom João VI. Pasta Rodolpho Bernardelli. Carta de 20 fev. 1883.

<sup>74</sup> SILVA, Maria do Carmo Couto da, op. cit., p. 42.

<sup>75</sup> O romance alcançou imensa popularidade durante o século XIX e um resumo do livro consta inclusive como verbete do **Grand Dictionnaire Universel du XIX Siècle**. Paris: Larousse et Boyer, 1866.

<sup>76</sup> Arquivo do Museu Nacional de Belas-Artes. Numeração: APO 54. Henrique Bernardelli se torna sócio efetivo da Associazione Artística Internacional di Roma, em 1° de novembro de 1879. Sabemos

Muito provavelmente frequentou as sessões de modelo-vivo na Villa Strohl Fern, famosa “pensão artística” romana, na qual morou no decorrer de 1888<sup>77</sup>. Apesar de residir em Roma, Henrique Bernardelli circulou por diferentes cidades italianas, estabelecendo uma relação significativa com Nápoles.

Henrique retornou definitivamente ao Brasil apenas em 1888, mas as suas viagens à Itália após esta data foram constantes e prolongadas.

Em telas como *As bacantes* o artista mostra seu vínculo à pintura neopompeiana, recorrente em sua produção desses anos na Itália. Na *Tarantella*, junção entre o pitoresco e a fiel documentação de costumes e dos tipos do mundo napolitano, é perceptível a inspiração que a pintura do artista abruzzese Francesco Paolo Michetti, exerceu sobre o jovem Henrique, que se mostrou receptivo à poética regionalista de cunho aparentemente realista.

Consta que, na década de 1880, Henrique estabeleceu amizade com o pintor português Henrique Pousão, passando com ele uma temporada na ilha de Capri, período destinado à pesquisa cromática e à abordagem ao ar livre.

Henrique Pousão, pensionista de pintura histórica da Academia Portuense em Paris, por se achar com pouca saúde, resolve acabar o período do seu estágio na Itália. Chega a Roma a 27 de dezembro de 1881 e se torna sócio do *Circolo Artistico*, levado seja pelos colegas brasileiros que em Roma residiam, como os Bernardelli, seja pelos pintores espanhóis, como Pradilla, com os quais o artista teve contato<sup>78</sup>. Em seu relatório à Academia Portuense Henrique Pousão descreve suas

---

que Henrique não só expôs nas mostras que ocorriam na Casina Del Pincio, como parece ter realizado diversas funções deliberativas para o órgão. Na Coleção Rodolpho Bernardelli, existe um croqui executado sobre convocação impressa da Associazione Artistica Internazionale in Roma dirigida ao “Sig. Bernardelli Enrico Vle. S. Mla. da Tolentino, 13” datada de 14 de abril de 1886. “Egregio Signore./La S. V. È pregata di voler intervenire all’assembela generale dei Soci che avrà luogo, in seconda convocazione, la sera di sabato, 17 corrente, alle 8 ½.”

<sup>77</sup> GUIDA MONACI, a. XVIII, Roma 1888, p. 749; ivi, a. XIX, Roma 1889, p. 755; ivi, a. XX, Roma 1890, p. 750; ivi, a. XXI, Roma 1891, p. 817; ivi, a. XXII, Roma 1892, p. 843; ivi, a. XXIII, Roma 1893, p. 867 apud FEO, Giovanna Caterina de (a cura di). *Artisti e personalità nella Villa Strohl Fern tra il 1882 e il 1956*. Elenco provvisorio. **Alfred Wilhelm Strohl-Fern**. Atti di Convegno. Roma: Ghaleb Editore, 2010, p. 106.

<sup>78</sup> SILVA, Vítor. *Esperando o Sucesso. Impasse Acadêmico e o despertar do Modernismo. Esperando o Sucesso. Impasse Acadêmico e Modernismo de Henrique Pousão*. Porto: Museu Nacional de Soares dos Reis, 2009.

atividades naquela associação, relatando desenhar à noite o “modelo vivo e estudando trajes à penna e aquarela”<sup>79</sup>.

Pousão declarou em seu relatório que não tinha um professor propriamente dito, mas que recebia de Pradilha conselhos convenientes quando lhe mostrava os estudos que estava executando<sup>80</sup>. Rodolpho Bernardelli assinalará a presença de Pousão em Roma numa carta de 21 de janeiro de 1882 ao secretário da Imperial Academia Brasileira: “Temos um companheiro novo, é um pensionista português paisagista de grande merecimento, vem de Paris, onde não pode ficar por causa do clima, parece um bom rapaz”<sup>81</sup>.

É dos anos de sua estada na Itália a tela *Esperando o sucesso*, um modelo *ciociaro*, com o traje e as sandálias típicas da região a sudeste de Roma, muito solicitado pelos pintores da época, escolha que refletiu seus estudos no *Circolo Artistico*, onde a colaboração dos modelos *ciociari* foi numerosa e importante.

Em Nápoles e depois de visitar as galerias de pintura do real Palácio de Capo di Monte resolveu copiar uma paisagem de Francesco Mancini, intitulada *Il Delito*. A escolha foi influenciada pelo fato de Mancini “por ser elle um dos principaes paisagistas d’aquelle paiz”<sup>82</sup> e por estar o artista em Nápoles, podendo Pousão solicitar a licença ao mesmo. Os frutos da passagem do artista pela Ilha de Capri, localizada no Golfo de Nápoles, são famosos, destacando-se dentre eles a tela *As casas brancas de Capri*.

A mesma filiação ao neopompeiano percebida na produção de Henrique Bernardelli é verificada na de outro morador da famosa Villa Strohl-Fern, o pintor brasileiro Pedro Weingärtner, que lá residiu entre 1887 e 1891<sup>83</sup>. Após breve estada na Alemanha, o artista partiu para Roma, ainda em 1885, como pensionista do

---

<sup>79</sup> Extracto do relatório relativo ao 2º ano, enviado por Henrique Pousão à APBA. Acta de 4 de Abril de 1883. LACOEAPBA 1849-1883, folhas 290-291. (AFBAUP) apud LEMOS, v. II, op. cit., p. 179.

<sup>80</sup> Idem.

<sup>81</sup> DAZZI, Camila. Revendo Henrique Bernardelli. **19&20**, Rio de Janeiro, v. II, n. 1, jan. 2007. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/artistas/biografia\\_hbernardelli.htm](http://www.dezenovevinte.net/artistas/biografia_hbernardelli.htm).

<sup>82</sup> Extracto do relatório relativo ao 2º ano, enviado por Henrique Pousão à APBA. Acta de 4 de Abril de 1883. LACOEAPBA 1849-1883, folhas 290-291. (AFBAUP). apud LEMOS, v. II, op. cit., p. 179.

<sup>83</sup> Guida Monaci, a. XVII, Roma 1887, p. 688; ivi, a. XVIII, Roma 1888, p. 750; ivi, a. XX, Roma 1890, p. 754; ivi, a. XXI, Roma 1891, p. 820 apud FEO, op. cit., p. 130.

imperador D. Pedro II<sup>84</sup>. Roma foi a cidade na qual doravante realizaria boa parte de sua produção.

Em 1891, Weingärtner voltou ao Brasil com o propósito de exercer a função de professor de desenho figurado na recém-instituída Escola Nacional de Belas-Artes e nela lecionou durante parte da década de 1890. Sabe-se pouco sobre a passagem de Weingärtner pela Itália, mas é possível supor que, assim como Henrique Bernardelli, o artista tenha frequentado uma série de instituições que ofereciam aulas de modelo-vivo.

São de caráter folclorístico parte dos dez quadros expostos por Pedro Weingärtner no Rio de Janeiro, em 1888. A exposição foi marcada por cenas italianas que retratavam tipos populares de camponeses em seus afazeres cotidianos, como o quadro *Primeiro choro n'um quintalzinho, Má colheita e Arrufos*<sup>85</sup>.

O pintor Belmiro de Almeida, por sua vez, residiu em Roma de 1889 a 1892<sup>86</sup>. Belmiro de Almeida havia participado do concurso de 1887 do Prêmio de Viagem da Academia, mas inúmeras polêmicas levaram ao cancelamento do concurso. Alguns amigos do artista se reuniram para custear a estada dele na Itália, entre os quais estava Rodolpho Bernardelli<sup>87</sup>.

Em 1893, Belmiro de Almeida assumiu a cadeira de desenho figurado<sup>88</sup> na Escola Nacional de Belas-Artes, substituindo Pedro Weingärtner, que estava de licença, e permaneceu na função até 1894<sup>89</sup>. Entre 1895 e 1896, atuou mais uma vez como professor de desenho figurado<sup>90</sup>. Em 1894, Belmiro de Almeida realizou no

---

<sup>84</sup> TARASANTCHI, Ruth Sprung. Fotografia e pintura: “retratos” da realidade. **Pedro Weingärtner 1853-1929: um artista entre o velho e o novo mundo**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2009, p. 153-161. (Catálogo).

<sup>85</sup> BOHNS, Neiva Maria Fonseca. **Continente Improvável: Artes Visuais no Rio Grande do Sul do final do século XIX a meados do século XX**. Porto Alegre: UFRGS, 2005, p. 78-79.

<sup>86</sup> Algumas notícias de jornal mencionam a Itália como lugar de residência do artista: Cidade do Rio, ano II, n. 169, 30 jul. 1888; Gazeta de Notícias, ano XVI, n. 247, 4 set. 1890.

<sup>87</sup> Sobre o custeio da viagem: Um acto de Bernardelli. **Revista Ilustrada**, 7 abr. 1888.

<sup>88</sup> ALMEIDA, Belmiro de. Pequeno relatório da aula de desenho figurado. Anexo Q. NASCIMENTO, Alexandre Cassiano do. Relatório do Ministro da Justiça e Negócios Interiores ao Vice-Presidente da República dos Estados Unidos do Brasil, em março de 1894, p. 19-20.

<sup>89</sup> Arquivo do Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Livro de correspondências referente a 5 set. 1894, p. 83A.

<sup>90</sup> VALLE, Arthur Gomes. **A pintura da Escola Nacional de Belas-Artes na 1ª República (1890-1930): da formação do pintor aos “modos” estilísticos**. Rio de Janeiro, 2007. Tese (Doutorado em História da arte). EBA/UFRJ, 2007, p. 315.

prédio da Escola Nacional de Belas-Artes uma importante exposição de 27 telas, segundo o próprio artista, pintadas em Roma<sup>91</sup>.

É patente em algumas das pinturas então expostas um vibrante cromatismo advindo da renovação da gama cromática [Figura 5.4], o que foi igualmente verificado em Artur Loureiro, Silva Porto, Bernardelli e Pousão. Já em *Efeitos do Sol* a técnica empregada é aquela divisionista, tão em voga na Itália daqueles anos, sobretudo na figura de artistas como Giovanni Segantini, Angelo Morbelli e Giuseppe Pellizza da Volpedo.

Bem mais breve foi a passagem de Antonio Carneiro pela Itália. Breve, porém não menos significativa. A estada do pintor na Itália ocorre entre junho de 1899 e até o fim do mês seguinte<sup>92</sup>. Fruto da sua passagem pela Itália é o diário *Notas de Viagem em Itália (1899)*, publicado em nos anos de 1980 em Portugal<sup>93</sup>. Antonio Carneiro, devido à brevidade da viagem, não se fixou em uma cidade italiana específica, mas percorreu toda a Itália, desde o Norte, passando por Turim, Milão, Genova e Veneza até a baía de Nápoles.

Essa breve estada também não permite ao artista a realização de obras de sua autoria, não, ao menos, de obras por nós conhecidas. No entanto, não é trabalho árduo reconhecer a admiração que mestres italianos como Giotto e Fra Angélico exerceram no artista, através da análise de seu diário de viagem e de pinturas posteriores como, segundo os estudiosos da obra do artista, do tríptico *A vida*, cuja concepção, segundo consta, ocorreu em 1899.

Pularemos um breve comentário que havíamos redigido sobre o pintor brasileiro Pedro Weingärtner e aproveitamos para destacar o nome de outros artistas brasileiros que passaram pelo Itália entre os anos de 1870 e 1880, e sobre os quais não haverá tempo para nos determos agora, são eles: Pedro Américo, o próprio Weingärtner, Belmiro de Almeida, Antonio Parreiras e Almeida Jr., esse último uma passagem bastante breve, e já nos anos de 1890 os pintores Bento

---

<sup>91</sup> Arquivo do Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Ata de 12 set. 1894. Ofício de Belmiro de Almeida ao diretor da Escola, p. 84A.

<sup>92</sup> ALMEIDA, António Manuel Passos. **Vida e obra de António Teixeira Carneiro Júnior (1872-1930)**. Sapiens: História, Patrimônio e Arqueologia. [Em linha] n. 1 (julho 2009), p. 101-117.

<sup>93</sup> CARNEIRO, Antonio. *Notas de Viagem em Itália (1899)*. Separata. **Estudos Italianos em Portugal**, n. 45-46-47, 1982-83-84. (Organização Flório de Vasconcellos).

Barbosa, Rafael Frederico e o escultor Correia Lima, todos os três com prêmios de viagem conferidos pela Escola Nacional de Belas-Artes do Rio de Janeiro.

A atuação dos Bernardelli, de Weingärtner e de outros artistas que estudaram na Itália, Modesto Brocos, por exemplo, como professores na renovada Escola Nacional de Belas-Artes – cujo início das atividades letivas ocorreu em 1891 – garantiu a continuidade das relações entre Brasil-Itália, no campo artístico, durante a última década do século XIX, sobretudo através da escolha de Roma como sede de estudos para os alunos ganhadores do Prêmio de Viagem nos anos de 1890, Rafael Frederico, Bento Barbosa, Correia Lima e Baptista da Costa.

Esperamos que o presente texto sirva como base para outros pesquisadores, interessados não somente nas relações entre a arte brasileira e portuguesa, mas também na passagem de artistas de Portugal e Brasil pela Itália. Cremos que ambas as propostas sejam úteis para o aprofundamento da história da pintura dos dois países, se não dos três, abrindo novos focos de reflexão sobre a produção artística do século XIX.



## 6. Alfredo Roque Gameiro e Oscar Pereira da Silva. Um Diálogo Possível entre Artistas do Velho e Novo Mundo

Carlos Rogerio Lima Junior<sup>1</sup>



**N**a produção dos pintores Alfredo Roque Gameiro (1864-1935) e Oscar Pereira da Silva (1867-1939) – o primeiro português, e o último brasileiro – identificamos algumas obras com temas conexos, sobretudo àqueles sobre episódios da história do Brasil e de Portugal, como as navegações do século XV, a chegada de Cabral em 1500, e também os momentos “decisivos” que antecederam a Independência política em 1822. Neste artigo buscamos traçar uma análise comparativa – ainda que preliminar – entre as obras selecionadas dos dois artistas a fim de se destacar as possíveis divergências e convergências entre tais produções que ambicionaram, cada um ao seu modo, narrar o passado de suas nações a partir de seus pincéis.

### A “lythografia” de Roque Gameiro e as telas de Pereira da Silva: a história luso-brasileira pelos pincéis de dois artistas

Alfredo Roque Gameiro, artista renomado por suas aquarelas e seus retratos, frequentou a Escola de Belas-Artes de Lisboa entre os anos de 1881 e 1882<sup>2</sup>, e aproximadamente em 1883<sup>3</sup>, foi com uma bolsa estatal para a Alemanha,

---

<sup>1</sup> Mestrando pelo programa de pós-graduação em *Culturas e Identidades Brasileiras* do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP), sob orientação da Profa. Dra. Ana Paula Cavalcanti Simioni. Agradeço aos funcionários do Setor de Documentação Textual e Iconográfica do Museu Paulista; Setor de “Manuscritos”; “Iconografia”; “Periódicos” e “Obras Raras” da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro; Arquivo do Estado de São Paulo; Casa de Portugal de São Paulo, e às informações gentilmente fornecidas por e-mail pelo Museu de Aquarela Roque Gameiro (MARG, Portugal). Cabe um agradecimento especial às profas Ana Paula Simioni, Fernanda Pitta e Michele Fanini, pelas informações compartilhadas que tanto contribuíram para a escrita deste texto.

<sup>2</sup> ARTHUR, Ribeiro. *Artistas contemporaneos*. Lisboa: Ferin, 1898, p. 11.

<sup>3</sup> ABREU, Maria Lucília. *Roque Gameiro: o homem e a obra*. [s/l]: ACD Editores, [s/d], p. 21.

onde foi aprender por três anos<sup>4</sup> *Lythografia* no Liceu de Artes e Ofícios de Leipzig<sup>5</sup>. Ao longo de sua carreira artística também se dedicou a ilustrar obras literárias, como a edição comemorativa de 1900 d’*Os Lusíadas* (1900), *As pupilas do Sr. Reitor* (1906); e também as de caráter histórico, entre elas *A descoberta do Brasil* (1900), *Quadros da história de Portugal* (1917) e *História da Colonização Portuguesa no Brasil* (1921), só para citar alguns exemplos.

A relação de Roque Gameiro com o Brasil estreita-se ainda no início do século XX quando, em 1908, participou da Exposição Internacional do Rio de Janeiro, alcançando a premiação máxima<sup>6</sup>. Em 1920, Gameiro, acompanhado de sua filha Helena – também artista – retornaria à capital federal, expondo seus trabalhos tanto no Rio de Janeiro quanto em São Paulo<sup>7</sup>. O próprio pintor, em entrevista ao *Jornal da Europa*, destacou que a sua vinda ao Brasil estava atrelada ao novo trabalho para o qual ele iria cooperar, tratava-se de *História da Colonização Portuguesa no Brasil*, que viria ser publicada a partir de 1921 em três volumes.

Do outro lado do Atlântico, e contemporâneo a Gameiro, estava o pintor brasileiro Oscar Pereira da Silva<sup>8</sup>, formado pela Academia Imperial de Belas-Artes na década de 1880 e que prosseguiu os seus estudos na capital francesa, cuja bolsa fora concedida pela sua premiação no conturbado concurso de “Prêmio de Viagem de 1887”, seguindo para a França apenas em 1890<sup>9</sup>. A partir de 1896, estabelece-se em São Paulo, executando diversos trabalhos de caráter histórico, sobretudo a partir

---

<sup>4</sup> Existem controvérsias em relação ao tempo em que Gameiro permaneceu no exterior, segundo uma nota de jornal do *Diário Português*, de 6 de agosto de 1935, seriam apenas dois anos a sua estada na Alemanha para os estudos (apud ABREU, Marília, op. cit.).

<sup>5</sup> ARTHUR, Ribeiro, op. cit., 1898, p. 11-12. Segundo Ribeiro Arthur, ao retornar desta viagem ao exterior, Gameiro tomou a “direção das oficinas lyto graficas da *Companhia Nacional Editora*, sendo depois, em 1894, nomeado professor da Escola Industrial Príncipe Real, ao Rato”.

<sup>6</sup> MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. **Pintura portuguesa**: acervo do MNBA. Fundação Cultural Brasil-Portugal. Rio de Janeiro, 1990. (Verbete Roque Gameiro).

<sup>7</sup> **Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira**. v XII. Lisboa/Rio de Janeiro: Editora Enciclopédia Ilustrada, [s/d], p. 134-135.

<sup>8</sup> Sobre a biografia deste artista ver TARASANTCHI, Ruth Sprung. **Oscar Pereira da Silva**. São Paulo: Cia das Artes, 2005.

<sup>9</sup> NASCIMENTO, Ana Maria T. Cavalcanti. Belmiro de Almeida, Oscar Pereira da Silva e o polêmico concurso para Prêmio de Viagem de 1887. **Anais do Comitê Brasileiro de História da Arte**. São Paulo, 2006. Ver também FORMICO, Marcela Regina. Oscar Pereira da Silva, o último pensionista do Império. In: **A “Escrava Romana” de Oscar Pereira da Silva**: sobre a circulação e transformação de modelos europeus na arte acadêmica do século XIX no Brasil. Dissertação. IFCH, UNICAMP (Orientação: Profa. Dra. Cláudia Valladão de Mattos). Campinas, 2012, p. 31-42.

de 1920, quando recebeu as diversas encomendas de telas com temas da história do Brasil e de São Paulo destinadas ao Museu Paulista (popularmente conhecido como Museu do Ipiranga) que estava sendo reestruturado pelo diretor (e historiador) Afonso d'Escragnoille Taunay (1876-1958) para o Centenário da Independência que ocorreria em 1922<sup>10</sup>.

Uma primeira aproximação possível entre os dois artistas seria em relação às representações da chegada de Cabral em 1500 à terra que viria a ser o Brasil, seriam elas: *Primeiro desembarque de Pedro Álvares Cabral* [**Figura 6.1**], de Oscar Pereira da Silva, pertencente ao acervo do Museu Paulista desde 1902<sup>11</sup>, com o desenho *O desembarque de Pedro Álvares Cabral ao ter descoberto o Brasil em 1500*, de Roque Gameiro.

Produzida no calor do evento do IV Centenário do Brasil em 1900, a tela de Pereira da Silva, possivelmente inspirada na Carta de Pero Vaz de Caminha, representa o momento da primeira descida de Cabral em terra firme. Na tela, os índios à beira da praia acompanham atentamente, e bastante agitados, a chegada do navegador português e de sua tripulação (em posição bastante ativa) inserida na pequena embarcação. No desenho de Gameiro os nativos também observam a chegada dos povos vindos do além-mar que adentram o continente, em destaque a figura de Cabral e o oficial de armadura no grupo que avançam em direção ao interior da praia. A semelhança na estruturação das duas imagens é notável: em ambas os indígenas estão no lado esquerdo da composição, próximos à vegetação e observam a chegada de homens que acabaram de desembarcar.

Entretanto, o desenho de Gameiro e a tela de Pereira da Silva guardam algumas especificidades, sobretudo em relação à representação dos nativos. Enquanto o pintor brasileiro preocupou-se em conferir agitação destes à beira da praia, Gameiro retratou os índios apenas observando aqueles que chegam. Seus

---

<sup>10</sup> Sobre a atuação de Afonso Taunay no Museu Paulista ver BREFE, Ana Cláudia. **O Museu Paulista: Afonso Taunay e a memória nacional (1917-1945)**. São Paulo: Unesp/Museu Paulista, 2005.

<sup>11</sup> O Museu Paulista foi criado em 1893 e aberto ao público em 1895. Segundo o Regulamento de 26 de julho de 1894, determinava-se que, além das coleções de ciências naturais, haveria uma destinada à história nacional, dando destaque à coleta de documentos e artefatos relativos à Independência política e dos envolvidos no evento histórico, como também propunha “lugar para o quadro de Pedro Américo e para outros de assunto de história e costumes pátrios”. **Regulamento do Museu Paulista**, conforme Decreto n. 249, de 26.07.1894, assinado por Bernadino de Campos, presidente do Estado de São Paulo (apud OLIVEIRA, Cecília Helena de. Nos bastidores da cena. In: MATTOS, Cláudia Valladão de. **O Brado do Ipiranga**. São Paulo: EDUSP, 1999B, p. 68.

corpos são ainda mais idealizados<sup>12</sup>, de tonalidade bastante escura, e estão nus, ao contrário dos índios de Pereira da Silva, que portam a cinta de penas ao redor da cintura.

Tanto os índios de Pereira da Silva quanto os de Gameiro seguram arcos; podemos ainda notar a presença de mulheres e crianças nas duas representações, sendo que uma das índias em Gameiro segura um papagaio, enquanto o artista brasileiro não incluiu nenhum animal em seu quadro. É preciso rastrear se o desenho de Gameiro circulou de algum modo no Brasil, ou se, o contrário, o quadro de Pereira da Silva serviu de inspiração ao artista português. Ainda é possível estabelecer um diálogo dessa tela de Pereira da Silva com o desenho *Partida de Vasco da Gama para Índia* [Figura 6.2] de Roque Gameiro; temos por hipótese que este desenho seria aquele submetido pelo artista ao Concurso de Pintura de História realizado pela Câmara Municipal de Lisboa, em novembro de 1886, sobre o tema da partida de Vasco da Gama para a Índia<sup>13</sup>.

Como observou Maria de Aires Silveira, a representação de Gameiro, por sua vez, é semelhante à tela *Partida de Vasco da Gama para a Índia*, de Miguel Angelo Lupi (1823-1883), produzida em 1880 durante as celebrações dos 300 anos do aniversário de morte de Camões<sup>14</sup>. Gameiro inseriu no pequeno batel o oficial vestido de armadura segurando um estandarte atrás de Vasco da Gama, e omitiu a figura do religioso que aparece em Miguel Ângelo dentro da embarcação de cabeça abaixada.

Na tela de Pereira da Silva o oficial de armadura está dentro da embarcação com o capacete emplumado, assim como em Gameiro, mas o artista brasileiro preferiu retratar esta figura apoiada em uma espada e não ao modo da representação

---

<sup>12</sup> Tanto Pereira da Silva quanto Roque Gameiro aproximaram-se da convenção mantida por artistas ao longo do século XIX que idealizavam os corpos dos indígenas, pintando robustos e musculosos. De acordo com Maraliz Christo, a arte brasileira deste período, apresentou um índio genérico, “anulado de sua individualidade para abrigar uma força poética, destinada a libertar nossa imaginação para o drama vivido no passado”. CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. Representação oitocentista dos índios no Brasil. In: PARANHOS, Kátia et al. **História e imagem**: textos visuais e práticas de leituras. Minas Gerais: FAPEMIG/Mercado das Letras, 2011, p. 90.

<sup>13</sup> SALDANHA, Nuno. **José Malhoa**: tradição e modernidade. Lisboa: Scribe, 2010, p. 202; 205. Agradeço à pesquisadora Lucía Stumpf pelas indicações de livros e catálogos sobre a produção artística portuguesa no século XIX.

<sup>14</sup> SILVEIRA, Maria de Aires. A Pintura de História (1850-1895). In: LAPA, Pedro et al. **Arte Portuguesa do Século XIX**. Museu do Chiado. Catálogo da Coleção. v. 1 (1850-1910). Lisboa, 2000, p. cv. Vale notar que neste concurso saiu vitorioso José Malhoa.

do artista português que segura um estandarte. O oficial pintado por Pereira da Silva se aproxima da postura corporal do oficial da tela de Miguel Angelo Lupi (sobretudo pela posição das penas) que guarda a figura do rei.

Ainda sobre a temática da chegada dos portugueses em 1500 podemos arriscar outra aproximação entre Gameiro e Pereira da Silva. O Museu Paulista possui em seu acervo a tela *Nau Capitânia de Cabral*, de Oscar Pereira da Silva, sem datação. A composição refere-se ao momento relatado na carta de Caminha em que dois índios são levados à presença de Cabral que está sentado e muito bem vestido, portando sobre o peito um grosso colar de ouro<sup>15</sup>. Não sabemos ao certo, até o momento estudado, se esta obra foi realizada sob encomenda pelo diretor Afonso Taunay para ser exposta no Museu Paulista.

Em 1900, Gameiro, em parceria de Manuel Macedo, ilustrou o livro *A descoberta do Brasil*<sup>16</sup>, e entre todas as imagens que compõem o livro, muitas delas referentes às passagens da Carta de Caminha, inclusive uma que se refere *A primeira missa no Brasil*<sup>17</sup> bastante semelhante à tela *Primeira Missa* (1861) de Vitor Meirelles (1832-1903), o artista português também escolheu retratar o momento em que os índios são levados à presença do capitão. Podemos identificar algumas semelhanças entre as representações dos dois artistas como os religiosos que portam velas atrás da cadeira do Cabral, como também na posição das figuras que apontam para os índios.

Por fim, um último diálogo entre os dois artistas seria entre a tela *Sessão das Cortes de Lisboa*, de Pereira da Silva [Figura 6.3] e o desenho *As Côrtes Constituintes de 1820* [Figura 6.4], de Roque Gameiro publicado em *Quadros da História de Portugal*, livro de 1917<sup>18</sup>. A tela de Pereira da Silva fora uma encomenda de Afonso Taunay realizada em 1922 para ser instalada no Salão de

---

<sup>15</sup> **Carta de Pero Vaz de Caminha a El-Rei D. Manuel Sobre o Achamento do Brasil.** (texto integral). São Paulo: Martin Claret, 2007, p. 96-97.

<sup>16</sup> FONSECA, Faustino da. *A descoberta do Brasil.* O Século, Lisboa, 1900.

<sup>17</sup> De acordo com Maria Aparecida Ribeiro, Roque Gameiro realizou esta composição a partir de uma ilustração feita por Ernesto Condeixa (1858-1933) para o IV capítulo de “Descobrimiento do Brasil – narrativa de um marinheiro”, publicado em *O Ocidente* (1878). Ao contrário do pintor Vitor Meirelles, Condeixa preferiu impor a marca do Império (um escudo português) pregada na Cruz. RIBEIRO, Maria Aparecida. *A Carta de Caminha na Literatura e na Pintura do Brasil e de Portugal: tradição e contradição.* In: LOPES, Marília dos Santos (org.). **Os Descobrimientos Portugueses nas Rotas da Memória.** Viseu: UCP, 2002, p. 35-36.

<sup>18</sup> CHAGAS, Franco et al. **Quadros da história de Portugal.** Lisboa: Papelaria Guedes, 1917.

Honra do Museu Paulista. Entre todos os espaços existentes no interior do grande edifício, tanto do andar inferior quanto superior, percebe-se que Taunay se deteve, sobretudo, à preparação deste salão para os festejos do Centenário<sup>19</sup>. Já na planta de construção do edifício idealizada pelo arquiteto-engenheiro Tommaso Gaudenzio Bezzi (1844-1915) na década de 1880<sup>20</sup>, à grande sala localizada no segundo andar do edifício era reservada uma atenção especial, pois, além do amplo espaço que receberia uma decoração pomposa, seria ali colocada a tela do afamado artista Pedro Américo de Figueiredo e Mello (1843-1905), *Independência ou Morte!* encomendada pelo próprio governo Imperial em 1886<sup>21</sup>, o qual reforçaria o caráter memorial do edifício em relação ao fato histórico da Independência do Brasil, proclamada na colina do Ipiranga, local onde posteriormente foi erigido o Palácio-monumento.

Apenas na década de 1920, dois artistas, Oscar Pereira da Silva e Domenico Failutti (1872-1923)<sup>22</sup>, confeccionariam telas para o Salão de Honra com temas e personalidades relacionados à Independência política em 1822, sob encomenda de Taunay. Coube a Failutti, pintor de origem italiana, a confecção do quadro *Imperatriz Leopoldina e seus filhos* e *Maria Quitéria de Jesus*. Já Pereira da Silva elaborou os painéis *Príncipe D. Pedro e Jorge Avilez a bordo da Fragata União* e *Sessão das Cortes de Lisboa*, assim como dos retratos dos “vultos da Independência<sup>23</sup>”: *D. Pedro I, José Bonifácio de Andrada e Silva, Antonio Carlos de Andrada e Silva, Padre Diogo Feijó e Gonçalves Ledo*, todos estes expostos no Salão de Honra do Museu<sup>24</sup>.

---

<sup>19</sup> OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles. O espetáculo do Ipiranga. In: **O espetáculo do Ypiranga: mediações entre história e memória**. Tese (livre-docência). Museu Paulista da USP, 1999a, p. 89.

<sup>20</sup> Para uma cronologia sobre o Museu Paulista, desde o tempo da construção da edificação ver GUILHOTTI, Ana Cristina; LIMA, Solange Ferraz de; MENESES, Ulpiano Bezerra de. **As margens do Ipiranga: 1890-1990**. (Catálogo de exposição). São Paulo: Museu Paulista da USP, 1990.

<sup>21</sup> OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles, op. cit., 1999b, p. 66-68.

<sup>22</sup> Pouco se sabe ainda sobre a atuação deste artista na capital paulista. Segundo Cláudia Mattos, Failutti estudou em Udine e na Academia de Veneza, tendo em seguida trabalhado em diversos países europeus, assim como na Venezuela, nos Estados Unidos e no Brasil. MATTOS, Cláudia Valladão de. Da palavra à imagem: sobre o programa decorativo de Affonso Taunay para o Museu Paulista. **Anais do Museu Paulista**, ano 6, v. 7, n. 007, 2003.

<sup>23</sup> Em 1922, ano das Celebrações do Centenário da Independência, Taunay publicou uma obra intitulada **Grandes Vultos da Independência Brasileira**, no qual eram biografados os 29 “personagens da Independência” que foram retratados para o Museu Paulista por Oscar Pereira da Silva e Domenico Failutti.

<sup>24</sup> Além das telas, Taunay reuniu uma série de documentos e objetos pessoais de D. Pedro I e sua família, como também relacionados a eventos da Independência. Sobre a organização do Salão e o seu

A tela *Sessão das Cortes de Lisboa* de Pereira da Silva relembra, segundo Afonso Taunay, “uma sessão agitadíssima das cortes (...) em que Antonio Carlos e os deputados brasileiros fazem frente ao partido recolonizador que quer votar medidas opressivas ao Brasil”<sup>25</sup>.

O historiador Antonio Penalves Rocha em recente estudo demonstrou como a “recolonização do Brasil pelas Cortes” recebeu atenção de intelectuais ao longo do século XIX e primeiras décadas do século XX, e identificou como muitos deles chegaram a “distorcer” as discussões que ocorreram entre brasileiros e portugueses nas bancadas das Sessões das Cortes de Lisboa em 1822. Como ressalta Penalves Rocha, de fato, durante a Regência de D. Pedro esse neologismo apareceu em alguns documentos oficiais para denunciar o sentido das intervenções das Cortes no Brasil, mas os deputados portugueses, assim que tiveram conhecimento da denúncia, negaram categoricamente que havia um plano para restabelecer a dominação colonial. De acordo com o autor, os historiadores brasileiros e portugueses na segunda metade do século XIX e primeiras décadas do século XX, “lançaram uma pá de cal” sobre as controvérsias e deram como certo que a Independência do Brasil resultara, em última análise, de uma reação ao plano das Cortes. Assim, a noção de que as Cortes pretendiam recolonizar o Brasil se metamorfoseou em fato histórico que encontrou abrigo na História do Brasil por um motivo ideológico: “explicava a Independência como reação dos brasileiros a um inimigo comum externo, contribuindo, portanto, para justificar a existência do Estado Nacional Brasileiro”<sup>26</sup>.

Desta forma, é significativa a escolha do episódio da Sessão das Cortes para ser representado em tela, tendo em vista o projeto decorativo de Taunay como um todo para o Museu Paulista: do *Hall* de entrada ao Salão de Honra, o que se desejava pôr em evidência seria a atuação dos paulistas ao longo da história do país; assim, dentro deste discurso, se na Colônia os Bandeirantes desbravaram os sertões

---

caráter celebrativo em relação ao 7 de setembro de 1822, MENESES, Ulpiano Bezerra de. O Salão Nobre do Museu Paulista e o Teatro da Memória. In: **Como explorar um museu histórico**. São Paulo: Museu Paulista da Universidade de São Paulo, 1992.

<sup>25</sup> RELATÓRIO Referente ao anno de 1922 apresentado a 23 de janeiro de 1923, ao Ex.<sup>mo</sup> Snr. Secretário do Interior, dr. Alarico Silveira, pelo Director, em comissão, do Museu Paulista, Afonso d'Escragolle Taunay. **Revista do IHGSP**, Tomo XIV, p. 735, 1926.

<sup>26</sup> ROCHA, Antonio Penalves. **A recolonização do Brasil pelas Cortes**: história de uma invenção historiográfica. São Paulo: Unesp, 2008, p. 9, 12.

e foram os responsáveis pela integração do território, no processo de Independência, em 1822, novamente os “bravos paulistas” teriam papel decisivo, pois seriam aqueles que diante os deputados portugueses lutaram pela não “recolonização” do Brasil<sup>27</sup>.

Em seu *Guia de Secção Histórica*, publicado em 1937, Taunay ainda nos dá outra informação bastante instigante sobre a tela, que complementa àquelas fornecidas em seu *Relatório ao Secretário do Interior do ano de 1922*. Segundo o diretor, “*valendo-se da composição de Roque Gameiro*, representou o artista [Oscar Pereira da Silva] uma sessão agitada das Côrtes”<sup>28</sup>. Não sabemos ao certo se foi Oscar Pereira da Silva que comentou sobre a existência deste desenho a Taunay, ou se o contrário. No entanto, os estudos sobre o período da gestão de Taunay no Museu Paulista destacam como esse diretor mantinha um intenso controle na preparação das telas, chegando a pedir alterações sempre que achava necessário<sup>29</sup>.

Como nos ensina Jorge Coli, o procedimento por citações, dentro da pintura de História, era um instrumento legítimo à natureza do gênero<sup>30</sup>, seria um modo de mostrar como aquele elemento preexistente ressurgiria numa outra inter-relação. Nesse sentido, Pereira da Silva apropriou-se do desenho de Gameiro para compor o desenho da Sala onde teria ocorrido a “agitadíssima sessão”, aproveitou a distribuição dos personagens sentados formando um círculo de frente à tribuna, mas também fez algumas alterações significativas. No desenho do artista português, a figura central que está em pé no lado esquerdo da composição aparece na tela de Pereira da Silva do lado direito, invertida, ainda mais na vertical, inclinando-se para a frente, o que acentua a movimentação do personagem. Esta seria a representação de Antonio Carlos de Andrada (1743-1845), irmão de José Bonifácio, como nos

---

<sup>27</sup> Sobre o programa decorativo de Afonso Taunay para o Museu Paulista ver OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles. O Museu Paulista e o Imaginário da Independência. In: **Museu Paulista: novas leituras**. São Paulo: Museu Paulista da USP, 1995; MATTOS, Cláudia, op. cit., 2003.

<sup>28</sup> TAUNAY, Afonso d’Escragnolle. **Guia da Secção histórica do Museu Paulista**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1937, p. 64. Grifos meus.

<sup>29</sup> Sobre essa questão da supervisão de Taunay no trabalho dos artistas contratados ver MATTOS, Cláudia Valladão de, op. cit., 2003; CHRISTO, Maraliz. Bandeirantes na contramão da história: um estudo iconográfico. **Projeto História: artes da história e outras linguagens**. São Paulo: PUC-SP, 2005B, n. 24; BREFE, Ana Cláudia Fonseca, op. cit., 2005.

<sup>30</sup> COLI, Jorge. **Como estudar a arte brasileira do século XIX?** São Paulo: Senac, 2005, p. 34.

relata Taunay<sup>31</sup>, que fez frente ao deputado português Borges Carneiro (1768-1837) inserido no lado esquerdo da tela, em pé, entre um grupo de homens que observam tal discussão.

No desenho de Roque Gameiro, os personagens têm os seus gestos um tanto comedidos em relação aos que foram retratados na tela de Oscar Pereira da Silva; este, para conferir agitação à cena, movimentou os braços dos indivíduos para o alto, o que nos permite estabelecer um diálogo possível com a tela *Le serment du jeu de Paume à Versailles le 20 juin 1789* (1791), de Jacques-Louis David (1748-1825)<sup>32</sup>.

Desta forma, apesar de todas as semelhanças, o artista brasileiro, ao ter se inspirado no desenho de Gameiro, buscou *reelaborá-lo, ressignificá-lo, adaptando-o* para o tema que lhe foi destinado de acordo com a demanda de sua encomenda<sup>33</sup>: uma sessão das cortes portuguesa, não a de 1820, como a do desenho do pintor português, mas a de 1822, momento decisivo dentro do discurso museológico de Taunay para o Museu quando se queria legitimar a ação dos paulistas no processo de Independência do Brasil.

Para concluir, Roque Gameiro e Oscar Pereira da Silva contribuíram, a partir de seus pincéis, para fixar em imagens eventos da história luso-brasileira. Um diálogo profícuo entre História e Arte está presente em tal produção que recorria à “verossimilhança”, mas também às regras da “ciência do belo” no momento de se retratar os episódios históricos; tais obras, como bem lembra Ulpiano Bezerra de Meneses, nos reportam às necessidades simbólicas vividas pelo artista e sua sociedade, aos tempos em que foram produzidas e consumidas; são deste modo, fontes preciosas de informação para reconstituir o *imaginário* da sua época<sup>34</sup>.

---

<sup>31</sup> RELATÓRIO Referente ao anno de 1922 apresentado a 23 de janeiro de 1923, ao Ex.<sup>mo</sup> Sr. Secretário do Interior, dr. Alarico Silveira, pelo Director, em comissão, do Museu Paulista, Afonso d’Escragnolle Taunay. **Revista do IHGSP**, Tomo XIV, p. 735, 1926.

<sup>32</sup> Agradeço a professora Ana Paula Simioni por ter indicado esta tela de David durante um dos nossos encontros de orientação. Para a reprodução desta obra, acessar: [www.photo.rmn.fr](http://www.photo.rmn.fr)

<sup>33</sup> Sobre as recriações pictóricas nas telas encomendadas por Taunay, ver LIMA, S. F.; CARVALHO, V. C. São Paulo Antigo, uma encomenda da modernidade: as fotografias de Militão nas pinturas do Museu Paulista. **Anais do Museu Paulista**; história e cultura material. São Paulo: Universidade de São Paulo, nova série, n.1, 1993.

<sup>34</sup> MENESES, Ulpiano Bezerra de. Pintura histórica: documento histórico? In: **Como explorar um museu histórico?** São Paulo: Museu Paulista da USP, 1994, p. 24.



## 7. Uma Via Original no Naturalismo Português:

### Henrique Pousão (1859–1884)

Carlos Silveira<sup>1</sup>



**U** pintor Henrique Pousão foi um artista singular na arte portuguesa do século XIX, que na sua breve carreira descobriu uma via original na pintura do naturalismo, triunfante nas academias do Porto e de Lisboa no último quartel de Oitocentos. Hoje parece-nos claro que a sua pesquisa ampliou as possibilidades de um estilo que se normalizara na descrição e no inventário de temas ruralistas, abrindo-o a valores plásticos autónomos e a um cosmopolitismo que desenvolveu no contexto internacional.

Pensionista do Estado português no estrangeiro a partir de 1880, na classe de paisagem, nos três anos seguintes Pousão absorve com rara sensibilidade os estímulos dos locais onde estudou, em Paris, Roma, Nápoles e na ilha de Capri, reinventando com originalidade os modelos da paisagem e da pintura de costumes. É um percurso fulgurante que será interrompido com a sua morte precoce, sem poder terminar o terceiro ano de estudos no estrangeiro<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Universidade Nova de Lisboa.

<sup>2</sup> Este texto deve muito a uma obra publicada anteriormente, SILVEIRA, Carlos. **Henrique Pousão**. Col. Pintores Portugueses, n. 5. Matosinhos: QuidNovi, 2010, assim como a um artigo em linha, SILVEIRA, Carlos. Liberto da Academia e perseguindo a luz: o percurso fulgurante de Henrique Pousão. **19&20**, Rio de Janeiro, v. VI, n. 1, jan./mar. 2011. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/artistas/pousao\\_cs.htm](http://www.dezenovevinte.net/artistas/pousao_cs.htm) Acesso em: 12 ago. 2012. Para uma análise global da obra de Pousão e sua recepção historiográfica vejam-se as obras fundamentais: FRANÇA, José-Augusto. **A arte em Portugal no século XIX**. 3. ed. v. 2. Lisboa: Bertrand, 1990 (1967), p. 37-45; TEIXEIRA, José (org.). **Henrique Pousão 1859-1884**: No primeiro centenário da sua morte. Catálogo de exposição. Vila Viçosa: Fundação da Casa de Bragança, 1984; RODRIGUES, António. **Henrique Pousão**. Col. Pintura Portuguesa do Século XIX. Lisboa: Edições Inapa, 1998; ALMEIDA, Bernardo Pinto de. **Henrique Pousão**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999; SILVA, Vítor et al. **Esperando o Sucesso. Impasse académico e modernismo de Henrique Pousão**. Catálogo de exposição. Porto: Instituto dos Museus e da Conservação/Museu Nacional de Soares dos Reis, 2009; MATOS, Lúcia Almeida et al. **Diário de um estudante de Belas-Artes**: Henrique Pousão (1859-1884). Roteiro de exposição. Porto: Instituto dos Museus e da Conservação/Museu Nacional de Soares dos Reis, 2009; SILVA, Vítor. **Henrique Pousão**: Infância, Experiência e História do Desenho. Col. Equações de Arquitectura, n. 19. Porto: Dafne Editora, 2011.

O jovem Pousão surge numa época particularmente entusiasmante na pintura portuguesa, e a narrativa histórica tem sublinhado certamente o magistério de António Silva Porto (1850-1893) como professor de paisagem na Academia de Belas-Artes de Lisboa, desde 1879<sup>3</sup>. Nos anos seguintes as exposições anuais do Grupo do Leão divulgam com grande sucesso a nova estética, inspirada na escola francesa de Barbizon. Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929) irá retratar em 1885 esse grupo pioneiro de artistas e críticos, no grande quadro *O Grupo do Leão* (Museu Nacional de Arte Contemporânea-Museu do Chiado, Lisboa), colocando o “divino mestre” no centro de uma “ceia” de discípulos da nova pintura.

Silva Porto foi de facto o primeiro a tirar o melhor partido de uma acertada política de bolsas de estudo no estrangeiro, instituída pelo Estado nas academias portuguesas a partir de 1865, equivalentes ao “prémio de viagem à Europa” da Academia brasileira. Mas o que importa compreender, no caso que analisamos, é que o primeiro impacto da nova pintura deu-se realmente no Porto, nas exposições trienais da Academia Portuense das Belas-Artes, com as remessas de dois bolseiros em Paris, João Marques de Oliveira (1853-1927) e Silva Porto, tendo este enviado 10 obras à exposição de 1878.

Um dos alunos da Academia mais atentos aos envios do estrangeiro foi Henrique Pousão, que procurava ultrapassar as lições dos seus mestres académicos. Nascido em Vila Viçosa, no Alentejo, Pousão começou a estudar na Academia Portuense aos 13 anos, alcançando em todos os anos as mais altas classificações. Teve uma formação sólida e diversificada, completando em sete anos os quatro cursos principais, de desenho histórico, escultura, arquitectura e pintura histórica.

No último ano de estudos, as paisagens que Silva Porto remete de França são-lhe uma grande revelação, transmitindo uma paleta de cores mais clara, que registrava trechos de uma natureza simples e autêntica. Pousão decidiu logo

---

<sup>3</sup> Para o surgimento do naturalismo e do Grupo do Leão na arte portuguesa veja-se FRANÇA, José-Augusto. **A arte em Portugal no século XIX**. 3. ed. v. 2. Lisboa: Bertrand, 1990, p. 23 ss. Obra em dois volumes, com primeira edição de 1967, é ainda hoje referência incontornável na bibliografia sobre o período, sobretudo no campo da sociologia da arte. Para um enquadramento internacional do naturalismo português e análise da “ideologia pictórica” do grupo de Silva Porto, ver o ensaio mais recente de SILVA, Raquel Henriques da. *Silva Porto e a pintura naturalista*. LAPA, Pedro; SILVEIRA, Maria de Aires (org.). **Arte portuguesa do século XIX: 1850-1910**. v. 1. Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea-Museu do Chiado/ Leya, 2010, p. LI-LXIII.

executar cópias de duas pinturas influenciadas pelo paisagismo de Charles-François Daubigny (1817-1878), com quem Silva Porto convivera diretamente em Auvers-sur-Oise, perto de Paris. Uma delas encontra-se na coleção da Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves, em Lisboa. Pousão copiou igualmente uma pintura de costumes que Silva Porto realizou na conhecida ilha italiana de Capri, com um modelo feminino ao ar livre sob uma intensa luz mediterrânica<sup>4</sup>. O impacto destas obras foi profundo no jovem artista, então com 19 anos, e Pousão poderá ter decidido nessa altura concorrer a pensionista de paisagem no estrangeiro, quando Silva Porto regressasse de França, concurso que ganha em 1880. Marques de Oliveira fora outro catalisador, sobretudo na preparação para as provas, saindo com ele para pintar ao ar livre aspectos rústicos do Porto.

Em Setembro desse ano Pousão parte para Paris na companhia do colega José Júlio de Sousa Pinto (1856-1939), que ganha na Academia Portuense o concurso de pintura histórica e terá uma apreciável fortuna crítica em França. Ambos conseguem ingressar na exigente Escola Nacional de Belas-Artes de Paris, e entram como discípulos no atelier do famoso Alexandre Cabanel (1823-1889), o pintor favorito de Napoleão III, que tinha um largo escol de discípulos premiados.

É aí que o estudante conhece o pintor brasileiro Rodolfo Amoedo (1857-1941), bolseiro de pintura histórica da Academia Imperial de Belas-Artes brasileira. Nesses anos Rodolfo realiza quadros bíblicos e desenvolve as célebres pinturas indianistas, suscitadas pela história colonial do Brasil, integrando nus inspirados na pintura de Cabanel. Adquiriu uma qualidade oficial apreciável, que lhe permitiu ser aceito ano após ano no Salão de Paris, até ao regresso ao Brasil em 1887.

Os dois estudantes foram amigos próximos e Amoedo realizou um retrato a lápis do português antes deste partir para Itália, oferecendo-o com uma dedicatória: “Ao amigo H. Pousão/lembrança de nossas boas relações em Paris”. Pousão, por seu lado, captou com expressão o perfil concentrado do jovem Rodolfo, num desenho datado de “Paris 1881”, que guardou para si. São desenhos raros que enriquecem a iconografia dos dois artistas, pertencentes a um álbum reunido pela família de Pousão, hoje na posse de um colecionador particular de Lisboa<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Ver reprodução fotográfica (p.b.) em TEIXEIRA, José, op. cit., p. 125. À data da publicação (1984) pertencia a uma coleção particular de Lisboa. A pintura que lhe serviu de modelo, *Um traje de Capri* (1877), pertence à coleção do Museu Nacional de Soares dos Reis, Porto (n. inv. 113).

<sup>5</sup> Rodolfo Amoedo só foi identificado recentemente, SILVEIRA, Carlos, op. cit., p. 47.

Pousão aperfeiçoou o seu *métier* em academias realizadas nos ateliês de Cabanel e de Adolphe Yvon (1817-1893), apresentando-as periodicamente nos concursos da Escola. Mas tinha de colher ideias para o quadro de paisagem a enviar até ao final do ano à Academia Portuense. O entusiasmo foi tal que o artista expôs-se demasiado ao clima rigoroso do inverno parisiense e contraiu uma bronquite aguda, numa saída que fez aos arredores da cidade para pintar um efeito de neve<sup>6</sup>. No verão desse ano é obrigado pelo médico a fazer uma estada nas termas de La Bourboule, no departamento do Puy-de-Dôme, e é na aldeia vizinha de Saint-Sauves que realiza uma série importante de três pinturas, que foram o seu primeiro envio como estudante de paisagem.

São obras que não têm paralelo na pintura portuguesa da época e que revelam uma pesquisa plástica consistente, centrada no experimentalismo da composição e no valor expressivo das cores e da luz. O estilo inédito destas pinturas indica que Pousão respondia a estímulos proporcionados na sua estada parisiense, e a historiografia tem apontado influências de Pissaro, sobretudo de Corot<sup>7</sup>.

Em *Aldeia de Saint-Sauves* (Museu Nacional de Soares dos Reis, Porto) Pousão ensaia um equilíbrio complexo: tudo é submetido à presença sólida das arquiteturas e ao ritmo sincopado das suas linhas ortogonais, que dialogam com o vazio do campo em primeiro plano e seus ocres luminosos. As manchas verdes das árvores, os peões, diluem-se na harmonia do conjunto e sublinham as marcações verticais dos edifícios, com ênfase na icónica torre central.

Desenvolvendo também um tema de costumes, em *Velha a dobar* (MNSR, Porto), Pousão transmite nesta obra dois aspectos que distinguem a sua pintura: o sensível realismo e empatia com que capta a fisionomia do modelo e a pesquisa formal em torno da luz. A figura da idosa é um visível pretexto para o pintor estudá-la sob o efeito de uma intensa luz vertical, que recorta o modelo e intensifica as

---

<sup>6</sup> Manuel Maria Rodrigues, que o visitou em Paris com o escultor Soares dos Reis, situa nesse momento o início da doença crónica do artista, num obituário fundamental que escreveu em 1884 para a revista *O Occidente*: “Trabalhava e trabalhava com um afan extraordinario. Esse facto e as asperezas do primeiro inverno que passou n’aquella cidade, originaram-lhe os germens da doença fatal que o devia aniquilar para sempre. Sinto o coração confranger-se-me ainda, quando me recordo que ao abraçar-o em Paris na primavera de 1881, senti o doloroso pressentimento da ruina que a doença cavava n’aquella organização já abalada pelos primeiros estragos de uma bronchite aguda” (RODRIGUES, Manoel M. Henrique Pouzão. **O Occidente**, Lisboa, a. 7, v. 7, n. 183, p. 99, 1º maio 1884).

<sup>7</sup> FRANÇA, José-Augusto, op. cit., p. 40; RODRIGUES, António, op. cit., p. 38 e 62.

cores do seu vestuário, com destaque para o chapéu de palha, de notável presença lumínica.

Na terceira pintura aí concluída, *Paisagem – Saint-Sauves*, observa-se um esquematismo da composição e um sentido decorativo que são radicalmente alheios ao naturalismo descritivo que se generalizava em Portugal. É uma paisagem compacta e quase planificada, dividida em áreas bem definidas. De grande efeito são os contrastes de um céu crepuscular, modelado em azuis e rosas, e o todo executado numa pincelada texturada e evanescente, que já não descreve directamente a natureza, mas sintetiza-a. Seria uma hipótese de via já pós-impressionista que o estudante decidiu não continuar.

Pousão experimentava com rapidez modelos apreendidos na estada parisiense, revelando notáveis progressos e capacidade técnica, assim como uma aptidão para integrar outras estéticas em sua própria pesquisa pessoal. Porém, a sua frágil saúde não melhora: ainda não recuperado da forte bronquite, o médico aconselha-o a não passar o segundo inverno na capital francesa. O seu destino é revelado numa carta que escreve ao pintor portuense Marques de Oliveira: “Como deve saber, vou deixar daqui a alguns dias Paris com destino a Roma. Fui obrigado pela saúde a tomar essa resolução, porque de contrário já não desejava fazer esta viagem e deixar esta linda cidade que ri sempre...”<sup>8</sup>.

Nunca mais voltará à capital francesa. Chega a Roma a 27 de Dezembro de 1881 e integra-se logo na vida artística da cidade, inscrevendo-se no *Circolo Artistico Internazionale*. A escola de arte era um lugar privilegiado de encontro dos artistas italianos e estrangeiros em Roma, onde podiam exercitar a prática continuada do desenho a partir de modelos profissionais. Era também um espaço de convívio e sociabilidade, com frequentes saraus musicais e sorteios de obras de arte. Uma vez mais, a língua aproxima-o dos artistas brasileiros e é nessa academia que Pousão conhece os irmãos Rodolfo (1852-1931) e Henrique Bernardelli (1857-1936), também sócios do Círculo. Rodolfo assinalará com simpatia a presença de Pousão em Roma, numa carta de Janeiro de 1882 ao secretário da academia brasileira: “Temos um companheiro novo, é um pensionado português paisagista de

---

<sup>8</sup> Apud TEIXEIRA, José, op. cit., p. 38.

grande merecimento, vem de Paris, onde não pode ficar por causa do clima, parece um bom rapaz”<sup>9</sup>.

Existe uma fotografia da época que regista Henrique Pousão num grupo de artistas, anteriormente identificada com Paris<sup>10</sup>, mas que tudo indica ter sido tirada em Roma com amigos do *Circolo Artistico* [Figura 7.1]. Pousão é o primeiro da direita, sorrindo com um ar sereno, e o artista do mandolim, ao centro, será Henrique Bernardelli. Em cima, à esquerda, o homem de chapéu comprido e nariz postiço poderá ser o seu irmão mais velho, o escultor Rodolfo Bernardelli. Os retratos que se conhecem dos dois artistas brasileiros assim o parecem indicar<sup>11</sup>.

A Academia Portuense dá-lhe uma independência que permite evitar a frequência da Academia oficial romana (como fizeram os Bernardelli) e autoriza-o a alugar um ateliê próprio, onde Pousão trabalhava durante o dia. No Círculo Artístico, como informou no relatório do segundo ano de estudos, “durante a noite desenhava academias pelo modelo vivo e fazia costumes a aguarela ou à pena”<sup>12</sup>. A ambiência particular da associação motivam-no a entrar pela pintura de costumes, a partir dos modelos femininos que posavam para os artistas com trajes dos arredores de Roma, de Nápoles ou da Calábria.

Foi uma verdadeira moda da pintura académica oitocentista, que interessou Pousão não tanto pela descrição pitoresca do traje, mas mais como um tema de investigação formal, como em *Napolitana* (MNSR, Porto). A pose casual e o anonimato do seu rosto indiciam essa intenção. Muito à sua maneira, submete o modelo a uma intensa luz vertical, que abre os tons e os planifica, sobretudo o branco e o negro. Aqui é a mancha que constrói a figura e não desenho, e o fundo em tons de rosa e ocre não tem qualquer profundidade, é um facto pictórico em si. Pousão ensaiava aqui, empiricamente, valores que Édouard Manet (1832-1883) anunciara na pintura ocidental quinze anos antes. Este era um tema popular para os artistas que estudavam em Itália e que cativou também Silva Porto, em *Pequena*

---

<sup>9</sup> DAZZI, Camila (org.). Rodolpho Bernardelli: Cartas a Maximiano Mafra, entre 1878 e 1885. **19&20**, Rio de Janeiro, v. II, n. 2, abr. 2007. Disponível em: [http://dezenovevinte.net/documentos/cartas\\_rodolfobernardelli.htm](http://dezenovevinte.net/documentos/cartas_rodolfobernardelli.htm) Acesso em: 12 dez. 2010. Para a identidade do *Circolo Artistico Internazionale* e a prática de pintura de modelo italiano SILVA, Vítor et al., op. cit., p. 18 ss.

<sup>10</sup> TEIXEIRA, José, op. cit., p. 16.

<sup>11</sup> SILVEIRA, Carlos, op. cit., p. 49-50. Agradeço à Prof.<sup>a</sup> Camila Dazzi a sugestão de identificação dos dois artistas brasileiros.

<sup>12</sup> TEIXEIRA, José, op. cit., p. 39.

*fiandeira napolitana* (MNAC-Museu do Chiado, Lisboa) e, de uma forma mais sentimental, Rodolfo Amoedo na conhecida pintura *Amuada* (Museu Nacional de Belas-Artes, Rio de Janeiro).

Apesar de ser um pensionista da classe de paisagem, em Roma a sua pintura de ateliê e de modelo ganha grande expressão, influenciado pelo ambiente artístico que encontra na cidade. O exercício continuado do modelo italiano inspira-o a pintar um quadro para concorrer ao Salão de Paris desse ano, onde foi admitido.

Em *Cecilia* [Figura 7.2], o modelo italiano é interpretado por Pousão com profunda originalidade, fundindo-o com uma pintura de temática religiosa tradicional em Itália. Porém, é uma obra que difere subtilmente da pintura italiana contemporânea, que explorava um aberto sentimentalismo de cariz social. Pousão pinta-nos um retrato sensível de uma rapariga do povo num traje típico da Calábria, uma das muitas que vendiam flores na vizinha *Piazza di Spagna* e serviam de modelo aos artistas. Em lugar de uma religiosa, vemos a rapariga ajoelhada no interior solene de uma igreja romana, interrompendo por um momento a leitura do seu livro de oração e fitando o observador. Encenado como um instantâneo fotográfico, todos os pormenores são pintados com minúcia e cuidadosamente dispostos, apelando a uma relação íntima com o observador. A pintura é centrada na individualidade do modelo, sublinhada no título da obra, que se expõe na frontalidade do seu olhar melancólico.

Pousão está nitidamente interessado em questionar o cliché do modelo regionalista italiano e em explorar a sua individualidade, encenando-a num jogo de cumplicidade com o observador. Como que a justificar à Academia um dos seus quadros seguintes, o estudante escreveu no seu relatório:

Pude alugar um ateliê e por isso resolvi não frequentar a Academia de Belas-Artes, já por ser bem secundária à de Paris, mas por me parecer também inconveniente habituar-me completamente a não fazer que uma figura académica, quero dizer a imaginação preocupada só com a parte plástica esquecendo ou desprezando a outra que é tão importante como esta. Fiz então entre muitos outros pequenos e grandes estudos o quadro intitulado *Esperando o Sucesso* (...) <sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> Este relatório que Pousão escreveu à Academia, já referido na nota 11, é o seu escrito mais relevante, datado de 27 fevereiro 1883. Está transcrito na totalidade em TEIXEIRA, José, op. cit., p. 39-40.

É uma crítica evidente do academismo, e dos seus processos de repetição do desenho e de apuro técnico, que esqueciam o lado criativo e imaginativo dos artistas. E *Esperando o Sucesso* é, sem dúvida, o seu original manifesto.

O tema tradicional do modelo no ateliê do artista é reinventado por Pousão de forma extremamente pessoal: numa pintura cheia de humor, todos os pormenores aludem à prática oficial académica, interpelada pela irreverência do rapaz, que se senta no banco do artista e exhibe divertido uma garatuja feita por si. É um modelo *ciociaro*, com o traje e as sandálias típicas da região a sudeste de Roma, identificado recentemente por Vítor Silva<sup>14</sup>. Os instrumentos da pintura estão cuidadosamente dispostos no ateliê, aludindo à prática oficial do estudante português, e reiteram a sua ausência, colocando o pintor na posição de observador. O quadro tem sido interpretado como uma autorrepresentação do jovem Pousão, e das suas ambições por interposto modelo infantil. O artista sugeriu subtilmente essa ideia, ao desenhar com humor uma autocaricatura por cima da sua assinatura, no canto superior esquerdo do quadro.

Paralelamente aos grandes quadros de ateliê, há outra linha de investigação plástica que o pintor desenvolve em Roma e que importa analisar. São vistas urbanas ou da arquitetura da grande cidade, executadas em pequenas tábuas de madeira, como se constituíssem “impressões de viagem”. É visível o seu interesse no exercício pictural, numa pincelada que se constrói pela mancha de cor, que se vai sobrepondo à descrição do motivo. Na verdade, esses originais estudos urbanos são uma das suas marcas distintivas na pintura portuguesa. O seu olhar detém-se em vistas habituais da urbe romana, que o motiva a afirmar a presença sólida das arquitecturas, interessa-lhe por vezes encontrar nos edifícios um denso jogo formal, onde linha, cor, e os volumes são sublinhados pelo olhar construtivo do pintor, exercício que é explícito em *Entrada de casa rústica – Roma*. Noutros exemplos opta por fixar-se em pormenores de modo a investigar a sua materialidade, e experimentar sobreposições de manchas ou incidências da luz nas superfícies, como observamos em *Fachada de casa soterrada* (MNSR, Porto). É uma experimentação

---

<sup>14</sup> SILVA, Vítor et al., op. cit., p. 97 ss. É o catálogo de uma exposição comissariada pelo autor em 2009 no Museu Nacional de Soares dos Reis, que confirmou a importância autorreferencial de *Esperando o sucesso* na obra de Pousão.

plástica que Pousão, neste último exemplo, leva radicalmente ao limite da verosimilhança do motivo.

Surge também nesta fase uma obra invulgar no seu percurso, retratando uma misteriosa mulher que posa com um traje contemporâneo, intitulada *Senhora vestida de preto* (MNSR, Porto). A intimidade que sugere distingue-se das anteriores pinturas de modelo, e, à semelhança dos pequenos estudos citadinos, o retrato serve-lhe como suporte de uma invenção plástica sofisticada, que se autonomiza do modelo e lhe confere um grande poder gráfico.

Chegado o verão de 1882 Pousão decide partir para a ilha de Capri, no golfo de Nápoles. O seu plano era pintar na ilha as paisagens que devia enviar como provas de pensionista para a Academia do Porto. Apesar de um pouco doente, pinta logo à chegada uma série de estudos que se desenvolvem como variações sobre um tema, reduzindo a paleta a tons de ocre e de branco e captando alçados de grande presença vertical. Interessa-lhe traduzir os efeitos de uma luz aberta e mediterrânica sobre as superfícies estáveis da arquitetura de Capri. Num dos melhores estudos da série, *Rua de Capri* (MNSR, Porto), um jorro de luz em primeiro plano introduz a presença concreta de um portão verde, que fecha o ponto de fuga do olhar, enquanto de cima uma luz filtrada faz-se sombra nos alçados laterais das habitações.

Como é evidente, Pousão prossegue as pesquisas romanas ensaiando uma singular poética do fragmento, que interroga o espaço clássico de representação da paisagem. Com um olhar analítico e quase fotográfico, o pintor seleciona detalhes que lhe servem como pretexto para uma pesquisa formal sobre a luz. Pode ser um motivo tão trivial como um lance de escadas de uma habitação, em *Muro e escadas* (MNSR, Porto), onde o pintor regista a presença corpórea da luz e da sombra nos degraus de uma habitação caída, criando uma notável filigrana de manchas lilases e azul cinza que dialogam com o azul profundo do céu meridional.

No mês de Agosto o pintor decide mudar-se para Anacapri, a segunda cidade da ilha. Situada 275 metros acima do nível do mar, nas suas cercanias podia gozar de uma paisagem selvagem e rochosa, com excelentes vistas sobre toda a ilha de Capri. Hospeda-se no popular *Albergo Paradiso*, pousada fundada em 1865 e já muito conhecida entre a comunidade artística, sobretudo de pintores alemães que aí se alojavam regularmente.

Procurando ideias para os grandes quadros de paisagem que planejava realizar, Pousão vai explorar a pé as alturas da região de Anacapri, debaixo do sol abrasador da região mediterrânica. Estava bem equipado para essas jornadas, sem dúvida: assim nos aparece numa rara fotografia tirada nesse ano (Col. particular, Lisboa), em que se faz fotografar como um pintor paisagista viajante, no meio de um canavial, usando umas botas altas que na época Pissarro ou Monet também utilizavam nas suas jornadas. Em Caprile, perto de Anacapri, Pousão encontra finalmente um motivo que está na origem de um dos seus quadros mais célebres, *As casas brancas de Caprile* [Figura 7.3]. É uma visão da natureza em estado de graça, onde uma luz aberta, plena e total, escalda os alçados caiados e luminosos das habitações, intensificando as cores e as sombras da paisagem. A fiada de piteiras que se prolonga até ao primeiro plano, em palpitante realismo, transmite o seu permanente amor pelo detalhe, servido num notável virtuosismo técnico. A sensibilidade mediterrânica de Pousão é aqui condensada na perfeição, transmitindo uma poética em que homem, arquitetura e uma natureza generosa coexistem em harmonia, fazendo desta paisagem uma obra-prima da pintura portuguesa.

As colinas rochosas de Anacapri (que inspiraram a Debussy um prelúdio em 1910) motivaram a segunda grande paisagem pintada no verão de 1882, que intitulou *Antes do sol (nos rochedos de Caprile)* (MNSR, Porto). Nas suas jornadas, Pousão via os camponeses que percorreriam uma região inóspita e acidentada, em escadarias que remontavam ao tempo dos Fenícios. Para intensificar o efeito de vertigem, decidiu inverter o formato tradicional da paisagem, dispendo-a verticalmente. Uma série de linhas diagonais seguidas pelas rochas estrutura a imagem e imprime-lhe movimento, e é nítido o seu empenho em sugerir os efeitos da luz matinal sobre os rochedos, servidos em sensíveis tons de azul turquesa, assim como os riscos das suas arestas, executados com o cabo do pincel. Aparentemente, Pousão não se limitava a compor essas paisagens em ateliê, a partir dos pequenos estudos que realizava; mesmo estes quadros de apreciáveis dimensões eram terminados frente ao motivo, em confronto directo com a natureza<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> Tendo iniciado as pinturas em Agosto, o fim do verão comprometeu-lhe a prática do ar livre, como o próprio revelou no relatório à Academia Portuense: “Infelizmente tive a fatalidade de não poder completar as duas paisagens já enviadas [...] porque começaram as grandes tempestades fazendo mudar completamente o haspeto dos câmpos” (apud TEIXEIRA, José, op. cit., p. 39).

Passado o inverno na capital italiana, para enviar o relatório do segundo ano de estudos e a remessa de quadros, Pousão regressa a Anacapri no verão de 1883, alojando-se novamente no *Albergo Paradiso*. A sua saúde, porém, não registava grandes melhorias, como revelou numa carta ao seu cunhado: “Ultimamente encontro-me de novo na bela ilha de Capri aonde estou gozando de um ar puro, mas o tempo ainda se não pôs completamente como a minha saúde parece requerer, mas breve será. Espero fazer aqui os meus trabalhos a enviar este ano à Academia e ao Salon de Paris, mas espero saúde também”<sup>16</sup>.

Capri é escolhida definitivamente como a sua base principal de trabalho e ateliê ao ar livre. Na verdade, a ilha já era o que o crítico brasileiro França Júnior qualificava como o “ponto predilecto dos paisagistas europeus”<sup>17</sup>. Entre as estadas mais conhecidas destacam-se a de John Singer Sargent, em 1878, e a do impressionista Pierre-Auguste Renoir, em 1881. Vimos que Silva Porto por lá passara em 1877. Nesse verão de 1883, Pousão trabalha muito provavelmente na companhia de Henrique Bernardelli, hipótese de uma colaboração artística mútua que Luciano Migliaccio e Camila Dazzi trouxeram recentemente para o debate historiográfico<sup>18</sup>.

Seu colega no *Circolo Artistico* romano, Bernardelli tinha contactos no meio artístico de Nápoles, que visitou diversas vezes. Nesse verão realizou em Capri um conjunto de pinturas apresentadas na sua primeira exposição individual no

---

<sup>16</sup> Apud LOPES, Francisco Fernandes. **Cartas de Henrique Pousão e excertos de outras cartas e escritos que se lhe referem**. Lisboa: Portugalia, 1959, p. 75.

<sup>17</sup> A propósito de uma exposição de Bernardelli no Rio de Janeiro, em 1886, da qual escreveu uma notável crítica publicada no jornal *O Paiz* a 8 Novembro 1886, SILVA, Raquel Barroso (org.). França Júnior: crônicas sobre arte no jornal *O Paiz* (1885-1887). **19&20**, Rio de Janeiro, v. VII, n. 2, abr./jun. 2012. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/artigos\\_imprensa/francajr\\_paiz.htm](http://www.dezenovevinte.net/artigos_imprensa/francajr_paiz.htm) Acesso em: 12 ago. 2012.

<sup>18</sup> Veja-se MIGLIACCIO, Luciano. Notas para um inventário de obras de arte portuguesas em coleções brasileiras. In: **II Congresso Internacional de História da Arte 2001. Portugal: Encruzilhada de culturas, das artes e das sensibilidades**. Actas. Coord. Maria Luísa Garcia Fernandes, José Carlos Meneses Rodrigues e José Manuel Tedim. Coimbra: Livraria Almedina, 2004, p. 999-1000; DAZZI, Camila. **Relações Brasil-Itália na arte do segundo oitocentos**: estudo sobre Henrique Bernardelli (1880 a 1890). Dissertação (Mestrado em História). Universidade Estadual de Campinas (orient. Luciano Migliaccio). Campinas, SP, 2006; DAZZI, Camila. Revendo Henrique Bernardelli. **19&20**, Rio de Janeiro, v. II, n. 1, jan. 2007. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/artistas/biografia\\_hbernardelli.htm](http://www.dezenovevinte.net/artistas/biografia_hbernardelli.htm) Acesso em: 3 jan. 2011.

Rio de Janeiro, em 1886, no edifício da Imprensa Nacional<sup>19</sup>. Nessa mostra, expôs pelo menos cinco pinturas de costumes e paisagens da ilha, e uma delas (nº cat. 13), intitulada *Casas brancas*, parece registar um motivo semelhante à pintura de Pousão que analisámos.

A actividade de Pousão e Bernardelli em Capri é um importante intercâmbio cultural luso-brasileiro completamente por estudar, limitado no caso brasileiro pela actual dispersão dos quadros apresentados em 1886. Algumas apreciações críticas indiciam que houve uma produtiva relação artística entre os dois: Camila Dazzi, que descobriu documentos relevantes, chamou a atenção para a apreciação de Luciano Migliaccio, de que existe na obra de ambos pontos em comum, como a “renovação da gama cromática revitalizada pela abordagem ao ar livre”<sup>20</sup>. Vanda Arantes do Vale, por seu lado, registrou numa paisagem do Museu Mariano Procópio “certo encaminhamento para o realismo no uso de tonalidades mais claras e ricas”<sup>21</sup>, como, aliás, observara na época França Júnior. É imperioso aprofundar a pesquisa de modo a compreender a exacta dimensão deste episódio raro na pintura portuguesa e brasileira, que se reinventavam nesses anos de 1880 na descoberta da paisagem de Itália.

No segundo verão em Capri Pousão prosseguiu os seus estudos de arquitecturas, mas há uma evolução que convém sublinhar: consolida-se a tendência para maior geometrização das formas, visível na ortogonalidade de algumas composições, e as pinceladas tornam-se mais densas e matéricas, jogando com valores de opacidade da tinta. A obra que melhor revela o grau de sofisticação que a pintura do artista pôde atingir na segunda estada chama-se *Janela das persianas azuis*. O equilíbrio perfeito entre cheios e vazios, entre realismo e simplificação atinge nesta pintura uma síntese sublime, um dos cumes da arte original de Pousão.

---

<sup>19</sup> Ver documento digitalizado (em linha): Catálogo dos quadros de Henrique Bernardelli e Nicolao Facchinetti, expostos na Imprensa Nacional em 1886. Contribuição de Camila Dazzi, fotos de Arthur Gomes Valle. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/catalogos/catalogo\\_hb1886.htm](http://www.dezenovevinte.net/catalogos/catalogo_hb1886.htm) Acesso em: 3 jan. 2011.

<sup>20</sup> Apud DAZZI, Camila. Revendo Henrique Bernardelli, op. cit.

<sup>21</sup> VALE, Vanda Arantes do. A pintura brasileira do século XIX – Museu Mariano Procópio. **19&20**, Rio de Janeiro, v. I, n. 1, maio 2006. Disponível em <http://www.dezenovevinte.net/artistas/mprocopio.htm> Acesso em: 3 jan. 2011.

Duas das últimas pinturas revelam também direcções promissoras para a sua obra, onde se acentuam os efeitos plásticos da luminosidade do Sul, com as propriedades expressivas da cor a autonomizarem-se como puro valor lumínico.

Em *Paisagem – Anacapri* [Figura 7.4] repare-se que o artista retoma a mesma estrutura compositiva de *As casas brancas de Capri*, mas existem notáveis diferenças: já não se trata de estabelecer dois motivos que intercalam o olhar entre o fundo e o primeiro plano, mas ensaiar uma vista que se precipita para fora da ilha, e se detém na massa compacta do mar, de um azul profundo. É uma paisagem tranquila e silenciosa, uma natureza em estado puro e deserta de presença humana: só entrevemos a sombra de uma árvore à esquerda. O efeito da luz mediterrânica é radicalizado, fundindo e uniformizando os diferentes planos da composição, numa síntese que permite entender até onde a sua visão particular da natureza o poderia levar.

Em *Mulher da água – Capri* (MNSR, Porto), o quadro de maiores dimensões que pintou, a presença sólida, estrutural, da arquitectura na paisagem da ilha é plenamente afirmada, descendendo dos pequenos estudos de arquiteturas que temos analisado. É uma pintura importante porque aponta para caminhos futuros, com uma sofisticação compositiva centrada na volumetria dos edifícios, suavizada em primeiro plano pela figura da rapariga que introduz uma nota regionalista.

As últimas obras de Capri, onde se inclui também a *Rapariga deitada num tronco de árvore* (MNSR, Porto), têm diferentes fases de acabamento porque, na urgência de as terminar, Pousão trabalhava nelas ao mesmo tempo. Fatalmente, não conseguiu concluí-las devido à sua doença pulmonar, em rápido progresso durante o verão de 1883 na ilha. Reconhecendo finalmente que o seu estado de saúde era insustentável, Pousão regressa em Setembro a Portugal. Acabará por morrer de tuberculose na terra natal, Vila Viçosa, a 25 de Março de 1884. Tinha 25 anos.

Cumpridas fora de Portugal, as pesquisas de Pousão acertavam-se de facto com as tendências internacionais luministas que, sob o influxo do impressionismo, procuravam revitalizar a pintura de ar livre e superar plasticamente os impasses do naturalismo. Nas obras de Capri afirma-se uma pintura plenamente mediterrânica, centrada na presença estrutural da arquitectura na paisagem e nos valores da cor pura e da luz aberta da ilha. Pousão estava consciente do salto qualitativo das últimas pinturas e tentou assegurar a exclusividade das suas descobertas, como

revela um curioso testemunho italiano: antes de partir da ilha, o artista deixara os quadros no *Albergo Paradiso*, à guarda do dono, Nicola Farace. É ele mesmo que informará a Academia Portuense, que “o Sr. Pousão lhe havia prometido voltar na próxima estação e lhe havia recomendado muito que não deixasse entrar ninguém no quarto onde havia deixado dependurados os três quadros, principalmente artistas pintores”<sup>22</sup>.

---

<sup>22</sup> Apud MATOS, Lúcia Almeida, op. cit., p. 30. Estes três quadros são de facto os que referi por último e não pinturas desconhecidas do artista, como supus erradamente em 2010, SILVEIRA, Carlos, op. cit., p. 81.



## 8. A Cultura Artística dos Imperadores do Brasil: Contextos para a Valorização Salvaguarda e Difusão do Património Português

Clara Moura Soares e Rute Massano Rodrigues<sup>1</sup>



**L**emos estudado as ações desenvolvidas por D. Pedro IV de Portugal no âmbito da valorização e salvaguarda do património histórico e artístico nacional, depois de ter abdicado da coroa brasileira. O período em questão, apesar de compreender apenas dois anos (1832-1834), tem-se revelado bastante profícuo no registro de uma mudança de mentalidade em Portugal, tanto cultural como educativa, em plena Guerra Civil<sup>2</sup>. Este tem sido um aspecto pouco valorizado pelos investigadores, centrando-se estes nas ações políticas do soberano. Apesar de decisivas, as medidas desenvolvidas por D. Pedro IV tiveram também alcances culturais e artísticos que pretendemos destacar.

Já em relação ao seu filho, D. Pedro II, é inquestionável a proteção que conferiu à cultura e às artes plásticas. À frente do Império brasileiro durante quase meio século, promoveu artistas, adquiriu obras de arte, investiu no ensino, incrementou o gosto pela fotografia, o hábito das viagens culturais. Mas de que forma a sua educação artística, e as suas raízes portuguesas, se refletiram na valorização e difusão do património artístico luso? A passagem por Portugal, em 1871 e 1872, e os relatos que dela ficaram, são fundamentais para a perceção dos ecos que esta viagem teve no Brasil, bem como das consequências que daí advieram para a divulgação e valorização do património histórico-artístico português em terras brasileiras.

---

<sup>1</sup> Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

<sup>2</sup> SOARES, Clara Moura; RODRIGUES, Rute Massano. A salvaguarda do património histórico-artístico na regência de D. Pedro IV: a consciência patrimonial no contexto das guerras liberais. **Atas do Simpósio Património em construção**. Contextos para a sua preservação. Lisboa: LNEC, 2011, p. 351-358.

## D. Pedro I do Brasil, IV de Portugal: educação e ação cultural

Apesar da predileção que o *Rei-soldado* desde cedo revelou pela vida militar, não deixou de estudar letras, humanidades e ciências<sup>3</sup>. São também afamados os seus dotes musicais, celebrizados pelo pintor brasileiro Augusto Bracet, que o representa a compor ao piano a música do Hino da Independência.

O Imperador interessava-se também pelo desenho, pintura, litografia e escultura, gostos que lhe haviam sido estimulados na infância pelo “pintor da camara e da corte”, Domingos António de Sequeira (1768-1837)<sup>4</sup>. No Brasil, terá mesmo frequentado a Academia de Belas-Artes<sup>5</sup>, embora sejam diminutos os trabalhos artísticos que se sabem ser de sua autoria. Os seus biógrafos dizem que produziu, sobretudo, objetos de madeira, admitindo que era “exímio nas artes de mecânico, de marceneiro e de torneiro”. Dotes que em Portugal praticamente desconhecemos.

Embora pouco tempo lhes tivesse dedicado, relevou igualmente alguma sensibilidade para a poesia, sendo de sua autoria alguns versos e sonetos<sup>6</sup>. Ainda no domínio da escrita, o jornalismo foi outra das paixões de D. Pedro, tendo escrito muitos artigos polémicos no “Espelho” e no “Diário Fluminense”, onde pôs em evidência a frontalidade e a intransigência que o caracterizavam.

No Brasil, D. Pedro encetou algumas medidas importantes de âmbito cultural. A mais assinalável talvez seja a criação da Imperial Escola de Belas-Artes, em 1826, em substituição da antiga Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, fundada, em 1816, por seu pai, D. João VI. Com edifício próprio desde 1826, devido ao arquitecto francês Grandjean de Montigny<sup>7</sup>, viu renovados os currículos escolares, proporcionando o incremento da educação artística, e promoveram-se várias exposições<sup>8</sup>.

---

<sup>3</sup> SANTOS, Eugénio dos. **D. Pedro IV, liberdade, paixões, honra**. Rio de Mouro: Círculo de Leitores, 2006, p. 22.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 10.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p.119.

<sup>6</sup> COSTA, Sérgio Corrêa da. **As quatro corôas de D. Pedro I**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995, p. 111-115.

<sup>7</sup> ALMEIDA, Bernardo Domingos de. Portal da antiga Academia Imperial de Belas-Artes: A entrada do Neoclassicismo no Brasil. **19&20**, Rio de Janeiro, v. III, n. 1, jan. 2008. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/ad\\_portalaiba.htm](http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/ad_portalaiba.htm) Acesso em: 16 ago. 2012.

<sup>8</sup> [http://pt.wikipedia.org/wiki/Academia\\_Imperial\\_de\\_Belas\\_Artes](http://pt.wikipedia.org/wiki/Academia_Imperial_de_Belas_Artes) Acesso em: 16 ago. 2012.

Em Portugal, as Academias de Belas-Artes, dotadas de uma dinâmica semelhante à congénere brasileira, apenas seriam fundadas em 1836, no reinado de D. Maria II. Sob influência do modelo paterno, instituído no Brasil, ou das renovadoras ideias trazidas da Europa pelo rei consorte, D. Fernando II, concretiza-se, a partir de então, em Portugal, uma decisiva aposta na formação artística.

### **Em Portugal (1832-1834): ação cultural e artística**

Embora tenha nascido em Queluz, a curta vida de D. Pedro foi passada maioritariamente no Brasil. Para lá embarcou com a corte portuguesa, em 1807, apenas com 9 anos de idade, para regressar definitivamente em 1832, após ter abdicado da coroa brasileira em favor do seu filho, D. Pedro II.

O tempo que passa em Portugal, dominado pelos episódios da Guerra Civil contra o partido absolutista, corresponde aos dois últimos anos da sua vida, vindo a falecer a 24 de Setembro de 1834, vítima de tuberculose, com apenas 35 anos de idade. Durante esse período, apesar das “fadigas da guerra”, as preocupações com a instrução e a sensibilidade artística de D. Pedro IV são notórias, sendo testemunhadas pela própria filha, que lhe salienta o desejo de promover *a civilização dos Portuguezes, diffundir o gosto do bello, e proporcionar todos os meios de auxiliar a Instrução Publica*<sup>9</sup>. À sensibilidade do soberano associa-se à missão do Estado liberal que, querendo distinguir-se do “desleixo de Governos quasi selváticos”, tem a obrigação de proteger os seus bens mais preciosos.

Portugal viveu, durante as primeiras décadas do século XIX, um período de grande instabilidade e incúria, marcado pelas invasões francesas, pela ausência da Corte e pela Guerra Civil. É neste ambiente conturbado que se procura reforçar a identidade nacional e fortalecer a instrução dos cidadãos, a exemplo do que em França se fez na sequência da Revolução Francesa.

Várias foram as personalidades nacionais que se avultaram junto de D. Pedro nesta missão, entre os quais destacamos o escritor Almeida Garrett, o historiador Alexandre Herculano, o bibliotecário António Nunes de Carvalho e o pintor João Baptista Ribeiro. Essas terão contribuído para o êxito das medidas

---

<sup>9</sup> Decreto de 12 de Setembro de 1836.

tomadas pelo Regente no domínio da cultura, da educação e das artes plásticas, mas, sobretudo, ajudaram a abrir caminho para o incremento cultural vivido em Portugal a partir de então.

### **- O Museu Portuense**

Em Abril de 1833, D. Pedro IV ordenou a fundação, na cidade do Porto, do Museu Portuense, o primeiro museu público de arte do país, destinado a exibir pinturas e estampas. A colecção do museu, instalado no Convento de Santo António da Cidade, seria formada pelo espólio da Academia Real de Marinha e Comércio da Cidade, pelo património proveniente de sequestros e expropriações realizadas a traidores e rebeldes durante as guerras liberais, a que se juntariam os bens vindos dos conventos suprimidos pela lei de 1834<sup>10</sup>.

As principais missões do museu passavam pela preservação do património artístico incorporado e pela promoção da sua utilização para fins culturais e pedagógicos, no âmbito da reforma educativa em curso. O artista e professor de belas-artes, João Baptista Ribeiro, seu primeiro diretor, foi então encarregado por D. Pedro IV de o organizar. De todo o processo nos dá conta num folheto publicado em 1836 sob o título: *Exposição histórica da criação do Museu Portuense: com documentos officiais para servir à Historia das Bellas Artes em Portugal e á do Cêrco do Porto*.

A criação deste museu, ainda durante o Cerco do Porto, assinala “uma nova prática da museologia”, protagonizada por D. Pedro IV, passando os museus, em Portugal, “a ser entendidos como instituições ao serviço do público”<sup>11</sup>.

O desaparecimento prematuro do regente impediu-o de ver concretizado o projeto do Museu Portuense; coube à rainha, D. Maria II, levar o mesmo por diante, dando vida àquilo que foi um desígnio do seu pai.

---

<sup>10</sup> SANTOS, Paula Mesquita. Museu Nacional de Soares dos Reis: um contributo para o estudo da museologia português. **Revista Museu**, Lisboa, IV Série, n. 3, p. 21-58, 1995.

<sup>11</sup> TEIXEIRA, Madalena Brás. Los principios de la investigación y de la actividade museológica en Portugal. **Revista de Museologia: Museos y Museologia en Portugal – Una Ruta Iberica Para el Futuro**. Madrid: Asociación Española de Museólogos, 2000, p. 25.

## - *Extinção das ordens religiosas e criação do Depósito das Livrarias dos Extintos Conventos (DLEC)*

A supressão das casas conventuais e a consequente nacionalização dos seus bens constituiu a maior incorporação maciça de património por parte do Estado, conduzindo a uma experiência inédita de gestão de um incalculável número de bens.

Sabemos que os prejuízos foram incomensuráveis. A documentação coeva testemunha frequentemente a ruína e os furtos ocorridos durante o atribulado processo de desamortização dos bens da Igreja. No entanto, as mesmas fontes também revelam o estabelecimento de uma estrutura organizacional destinada a inventariar, conservar e redistribuir as obras que agora pertenciam ao Estado, criando para o efeito o *Depósito das Livrarias dos Extintos Conventos*, no Convento de São Francisco de Lisboa.

António Nunes de Carvalho foi o escolhido para organizar *um depósito das livrarias, cartórios, pinturas e demais preciosidades literarias e científicas dos extintos conventos*. A sua preparação intelectual, a adesão ao liberalismo e a proximidade de D. Pedro IV, muito terão pesado na sua escolha para desempenhar um cargo tão exigente<sup>12</sup>.

Um dos principais objetivos do DLEC era distribuir os bens arrecadados, conduzindo-os para os locais que se julgava mais adequados, tendo em vista a instrução e a utilidade social. A primazia seria dada às instituições públicas, cabendo às Academias de Belas-Artes a escolha das melhores obras de arte.

O DLEC alicerçou a sua ação numa coerência de valores e princípios que revelam a determinação do governo liberal em assegurar uma criteriosa gestão dos bens provenientes dos conventos extintos. Não importava apenas afirmar o poder do Estado ou engrossar o seu património. Promover o conhecimento, a salvaguarda e a divulgação de inúmeros objetos que até então permaneciam acessíveis a uma escassa minoria é cada vez mais a missão do Estado liberal.

---

<sup>12</sup> BARATA, Paulo. **Os livros e o liberalismo**. Lisboa: Biblioteca Nacional, 2003, p. 37.

## - O restauro dos monumentos

Com a secularização dos conventos, os seus espaços foram objeto de apropriação e instalaram-se ali inúmeros serviços públicos. Onde outrora se praticavam os ofícios da fé passaram a funcionar hospitais, quartéis, escolas, tribunais, hospícios, prisões ou sedes do aparelho burocrático estatal. A falta de preparação, tanto técnica como financeira, para enfrentar os problemas de conservação impostos por tantos edifícios, conduziu a que a regra fosse “inventar novas utilizações para edifícios que tinham perdido a sua função original”<sup>13</sup>. A reutilização não evitou, no entanto, a degradação desses imóveis, levando mesmo à sua deturpação por parte dos novos inquilinos.

Do estado de calamidade com que grande parte dos monumentos se vai confrontando, nos dão conta alguns intelectuais, como Alexandre Herculano, Almeida Garrett ou António Feliciano de Castilho. Porém, a valorização histórica e artística de alguns complexos conventuais, como o Mosteiro de Santa Maria de Belém, atribuindo-lhe novas funções, mas com a contrapartida de o ver conservado e restaurado por parte dos usufrutuários – a Casa Pia de Lisboa –, ou a determinação de que se procedesse à inventariação dos bens não sagrados do Convento de Nossa Senhora da Pena, depois de ordenada a sua extinção, e *que se conservasse a igreja com toda a decencia sem tirar cousa alguma de suas imagens ou ornatos*, inscrevem-se num conjunto de orientações que contribuem para o entendimento do pensamento de D. Pedro IV no âmbito da salvaguarda patrimonial. Não nos parece ocasional que o monarca se tenha feito representar numa tela de Maurício Sendim, ladeado pela sua filha, D. Maria II, e da sua jovem esposa, duquesa de Leuchtenberg, junto a uma das arcadas do piso térreo do claustro do mosteiro de Santa Maria de Belém, numa visita oficial realizada ao monumento [Figura 8.1].

Também foi D. Pedro IV quem encarregou, em 1834, o arquiteto Possidónio da Silva de projetar, de forma harmoniosa, a conclusão do Palácio da

---

<sup>13</sup> CHOAY, Françoise. **A alegoria do património**. Lisboa: Edições 70, 2006, p. 91.

Ajuda, que tinha ficado interrompido com a saída da corte portuguesa para o Brasil<sup>14</sup>.

Muito haverá por indagar ainda em relação à atitude de D. Pedro IV para com os monumentos. Cremos, no entanto, poder afirmar com segurança que a consciência da importância histórica e artística de alguns edifícios, determinou que granjeassem um tratamento singular.

Em termos práticos, teremos que esperar algumas décadas para que o Estado português assumira verdadeira consciência das suas obrigações em relação ao património, vencendo o subterfúgio das carências do tesouro público, para criar um serviço burocrático eficaz de proteção aos edifícios de valor artístico e histórico.

#### **D. Pedro II: o magnânimo imperador do Brasil**

Tem sido muito criticada a educação recebida por D. Pedro I. Ele próprio reconhecia que: “(...) o defeito de não ter recebido uma educação conveniente eu tenho sentido, tudo o que tenho feito tem sido porque Deus me tem favorecido”<sup>15</sup>. No entanto, manifestou preocupações com a educação dos brasileiros e dos portugueses, mas, sobretudo, com os seus descendentes. À sua filha D. Maria, futura rainha de Portugal, não se cansou de dar conselhos sobre educação, como o que a seguir se cita, escrito em pleno Cerco do Porto:

*Eu estou contentíssimo contigo, agora por ver, e saber, que tu sentis-te que eu estivesse desgostoso em consequência de te mostrares um pouco preguiçosa: agora porem que tu, segundo me dizes e eu creio trataas de estudar como convem, e me dás provas d'isto eu me glorio de ter uma filha, tão obediente e tão minha amiga, como tu hes.*<sup>16</sup>

Ao seu filho e sucessor na coroa do Brasil dizia:

---

<sup>14</sup> MARTINS, Ana Cristina. **Possidónio da Silva (1806-1896) e o Elogio d'Memória**. Um percurso na Arqueologia de Oitocentos. Lisboa: Associação dos Arqueólogos Portugueses, 2002, p. 65.

<sup>15</sup> Carta de D. Pedro para sua filha D. Maria II, datada de 10 de Junho de 1832. Pub. por CARVALHO, Aires de. **D. Pedro d'Alcântara de Bragança 1798-1834**. Rio de Janeiro: Paço Imperial, 1987, p. 203, documento n° 19.

<sup>16</sup> CARVALHO, Aires de, op. cit., p. 204, documento n° 22.

*O tempo em que se respeitavam os príncipes por serem príncipes unicamente acabou-se; no século em que estamos, em que os povos se acham assás instruídos de seus direitos, é mister que os príncipes igualmente sejam e conheçam que são homens e não divindades, e que lhes é indispensável terem muitos conhecimentos e boa opinião para que possam ser mais de pressa amados do que mesmo respeitados.*<sup>17</sup>

A educação daquele que viria a ser o segundo e último Imperador do Brasil, foi bem distinta da do seu pai<sup>18</sup>. D. Pedro II foi um erudito, que se interessou por quase tudo, da política às ciências, das artes à tecnologia. Mas a presença de D. Pedro na cena política foi bastante ativa e assumiu com dedicação a missão que lhe fora imputada por seu pai e pelo povo brasileiro. Os seus biógrafos reconhecem-lhe, por isso, uma espécie de dupla personalidade: a do político dedicado, hábil diplomata, capaz de liderar com tenacidade nos campos de batalha, e a do erudito ávido de conhecimento. No seu diário pessoal, em 1862, o soberano chega mesmo a afirmar: “Nasci para consagrar-me às letras e às ciências”. Neste domínio, assume-se ativamente como patrono das artes e das ciências, fundando diversas instituições. A Imperial Escola de Belas-Artes também recebeu grande apoio, fortalecendo a sua ação, e foram concedidas inúmeras bolsas de estudo para que alguns brasileiros pudessem frequentar as melhores escolas da Europa. Aos artistas, D. Pedro adquiriu inúmeras obras e marcou presença na inauguração das suas exposições.

Acérrimo defensor do conhecimento e da educação, terá utilizado estas “armas” ao serviço do desenvolvimento da nação brasileira e da afirmação de uma identidade nacional.

### **- Encontros com Portugal**

A primeira vez que o Imperador do Brasil pisou solo português foi em 1871. Tinha 46 anos de idade. Voltaria novamente a Portugal, na segunda viagem que fez à Europa, em 1876-1877, e aqui acabaria sepultado, em 1891<sup>19</sup>.

---

<sup>17</sup> COSTA, Sérgio Corrêa da, op. cit., p. 132.

<sup>18</sup> LYRA, Heitor. **História de Dom Pedro II – 1825 a 1891**. v. 1 e 2. São Paulo: EDUSP, 1977, p. 18.

<sup>19</sup> Morreu em Paris, no dia 5 de Dezembro de 1891, durante o exílio. Foi depois sepultado em São Vicente de Fora e trasladado para a sua terra natal, em 1921. Recebeu última morada, ao lado da imperatriz Tereza Cristina, no Mausoléu Imperial na Catedral de Petrópolis.

Mas os encontros com o nosso país fizeram-se mais cedo, sobretudo, através de correspondência com a família real e com alguns vultos da cultura portuguesa. Destacamos as cartas que trocou com o sobrinho, D. Pedro V, filho mais velho da rainha D. Maria II, que reinou, após a morte desta, entre 1853 e 1861. Através de extensas e interessantíssimas missivas, dá-se mútua conta da situação política, dos assuntos relacionados com as relações diplomáticas entre Portugal e Brasil, da instrução pública, das novidades literárias, e trocam-se documentos, legislação, experiências<sup>20</sup>. A frequente alusão a múltiplas personalidades nas cartas que o rei de Portugal dirige ao tio, a minuciosa descrição do quotidiano do país, permitiu que D. Pedro II mantivesse uma circunstanciada aproximação à realidade portuguesa. Só assim se percebe que sem nunca ter vindo a Portugal, conhecesse tão bem o país, os seus monumentos e as suas instituições, e sem nunca se ter cruzado com Alexandre Herculano, o apreciasse tanto.

Consideramos também particularmente interessante a ligação que o Imperador do Brasil mantivera com o rei consorte, D. Fernando II, seu cunhado, testemunhada por alguma correspondência que trocaram. Numa longa carta, existente no Arquivo do Paço Ducal de Vila Viçosa, datada de 13 de Fevereiro de 1879, fica bem patente não apenas a proximidade entre os dois, mas também a afinidade cultural e artística das duas personalidades, já destacada por Francisco Queirós<sup>21</sup>. Uma espécie de “almas gémeas” no que ao conhecimento e à proteção das artes plásticas diz respeito, cada um no país que lhe foi destinado, e que alguns retratos de aparato pretendem tornar perenes, inserindo os monarcas em ambientes recheados de obras de arte. Na passagem por Portugal, ficaram registradas no diário do Imperador referências às conversas que tiveram e aos passeios que realizaram juntos por Lisboa. Sobre o Rei-artista, D. Pedro diz que: “O Fernando é muito fanhoso e lento na fala, porém seu olhar revela a inteligência, que se descobre melhor na conversa” (14 Junho 1871).

---

<sup>20</sup> LEITÃO, Ruben Andresen. **Cartas de D. Pedro V ao Imperador do Brasil**. Lisboa: [s/e], 1968.

<sup>21</sup> QUEIRÓS, Francisco Alberto Fortunato. Carta de D. Pedro II, Imperador do Brasil, ao Rei D. Fernando II. **Revista da Faculdade de Letras – História**, Porto, II série, v. II, p. 217-234, 1985. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/1951.pdf> Acesso em: 29 mar. 2012.

## - A viagem de 1871-1872

Num período de apogeu do Império brasileiro, alcançada que estava a vitória diplomática sobre o Império britânico e a vitória militar sobre o Uruguai e sobre o Paraguai, o Imperador encontra oportunidade para concretizar o sonho antigo de viajar pela Europa e pelo Norte de África. A viagem teve início a 25 de Maio de 1871 e terminou, quase um ano depois, a 31 de Março de 1872.

Além de Portugal, D. Pedro, acompanhado da Imperatriz Tereza Cristina, visitou Espanha, Grã-Bretanha, Bélgica, Alemanha, Áustria, Itália, Egipto, Grécia, Suíça e França. Os dias começavam cedo e eram passados entre passeios a locais emblemáticos, visitas a instituições de ensino e investigação e encontros com algumas personalidades. Os testemunhos que da viagem ficaram mostram bem como foi intenso e fecundo o périplo.

Centremo-nos nas visitas a Portugal. Destas, deu o Imperador conta ao seu sobrinho, o rei D. Luís, através de carta datada de 15 de Maio de 1871. Informando-o da intenção de permanecer no país durante 13 a 15 dias, salienta que se trataria de uma viagem “de caracter *inteiramente* particular” e que seria seu desejo visitar a madrastra, D. Amélia de Leuchtenbeg, e a *invicta* cidade do Porto “no que houver de curioso, e couber no tempo”<sup>22</sup>. A comitiva imperial acabaria por permanecer em Portugal por duas vezes, 10 dias na ida, entre 13 e 22 de Junho de 1871, e 13 dias na volta, entre 1 e 13 de Março de 1872, por mais tempo do que estava previsto [Figura 8.2].

A primeira etapa foi passada em Lisboa, tendo D. Pedro II recebido a visita de familiares, de intelectuais e de alguns homens que tinham servido seu pai, como o marquês de Rezende ou o artista aristocrata, visconde de Menezes, com quem se quis inteirar “detidamente do estado das bellas artes entre nós, das collecções publicas e particulares, existentes no paiz, assim como das nossas academias, e do systema de estudos geralmente adoptado”<sup>23</sup>.

Findos os oito dias de quarentena no Lazareto, uma vez que no Rio de Janeiro grassava então uma epidemia de febre amarela, o soberano aproveitou ainda para conhecer alguns locais simbólicos para a monarquia portuguesa, como o

---

<sup>22</sup> Torre do Tombo, **Cartório da Casa Real**, Cap. 312, doc. 8.

<sup>23</sup> Os Imperadores do Brazil. **Diário Popular**, 16 de Junho de 1871, p. 1, coluna 5.

Terreiro do Paço e a estátua do rei D. José I, o Rossio e o monumento a seu pai, São Vicente de Fora, o Palácio da Ajuda, o Palácio das Necessidades, o Mosteiro dos Jerónimos.

Depois de oito meses em viagem pela Europa e pelo Egipto, os imperadores do Brasil regressaram a Portugal, a 29 de Fevereiro de 1872. Dirigiram-se para o Porto, onde tiveram uma recepção grandiosa, numa cidade completamente engalanada para a efeméride, com numerosos arcos triunfais que os fotógrafos M. J. de S. Ferreira e Silva Pereira registaram<sup>24</sup>.

No norte e centro do país visitaram ainda Braga, Coimbra, Batalha, Alcobaça, Caldas da Rainha e Santarém, consagrando mais alguns dias à capital, onde permaneceram cerca de uma semana. Deslocaram-se também a Sintra, Queluz e Mafra, onde, acompanhado por D. Fernando II e pela Duquesa d'Edla, visitaram alguns edifícios notáveis.

#### **- *Apreciações sobre as artes e o património nacional***

É através dos *Diários* de D. Pedro II que damos conta de algumas interessantes apreciações artísticas dirigidas à arte e aos monumentos portugueses, com os quais o soberano teve oportunidade de se confrontar nas viagens que fizera a Portugal. Trata-se de testemunhos muito apreciáveis, que atestam a sensibilidade artística do Imperador e onde os eloquentes adjetivos são, inúmeras vezes, ilustrados com desenhos saídos do seu próprio punho. Outras manifestações que teremos em consideração são os relatos de quem acompanhou de perto todo o périplo por Portugal. Estes constituem, igualmente, testemunhos relevantes, que ajudam a colmatar o desaparecimento de uma parte dos diários imperiais<sup>25</sup>.

É no edifício do Lazareto, junto do Porto Brandão, com vista privilegiada para a frente ribeirinha da cidade de Lisboa, que encontramos as primeiras impressões. Aqui, o Imperador fala-nos de um “excelente edifício”, com uma “vista belíssima”<sup>26</sup>.

---

<sup>24</sup> SIZA, M. Tereza. **O Porto e os seus fotógrafos**. Porto: Porto Editora, 2001.

<sup>25</sup> SYLVA, J. A. Telles da. **A primeira visita do Imperador do Brasil D. Pedro II a Portugal**. Lisboa: Embaixada do Brasil, [195-].

<sup>26</sup> Museu Imperial de Petrópolis, **Diários de D. Pedro II**, v. 11, 14 de junho de 1871.

Em São Vicente de Fora, D. Pedro II defrontou-se com uma “bela Igreja”, onde rezou junto aos túmulos do pai e de outros familiares. Já o Palácio da Ajuda, local de encontro com o rei D. Luís, achou-o “belo, mas frio por fora e por dentro”, ao passo que nas Necessidades lhe mereceu destaque a coleção de arte reunida por D. Fernando II, de modo que considerou o palácio “todo arte por dentro”, onde viu “tanto, tanto objecto de arte curioso”, que confessa ter ficado “tonto”<sup>27</sup>. As “ricas obras d’arte” foram pretexto de longas conversas, sempre que o Imperador do Brasil esteve nas Necessidades<sup>28</sup>.

De Lisboa, destacamos a visita ao Mosteiro dos Jerónimos. D. Pedro II percorreu o cenóbio no dia 20 de Junho de 1871, acompanhado de Alexandre Herculano. Impressionado com o monumento de Belém, o Imperador não hesita em afirmar: “Que mimosa arquitetura, sobretudo a parte inferior do claustro!”. Ao mesmo tempo, assinala algumas discrepâncias estilísticas patentes no monumento, dizendo que “a parte moderna do interior do templo desdiz muito do resto e a tórre cujo risco deu Cinati é muito pouco graciosa”<sup>29</sup>. Estavam em curso obras de restauro e adaptação do monumento, que parece não terem agradado ao soberano.

No Porto, dirigiram-se aos monumentos e edifícios mais emblemáticos da cidade, começando pela Igreja da Lapa, onde homenagearam D. Pedro IV.

Na cidade *invicta* revelou-se particularmente interessante a deslocação à Academia e Ateneu de Belas-Artes, onde o Imperador pôde apreciar inúmeras obras de arte. Na galeria consagrada à pintura “examinou detidamente o excellent quadro de S. Jeronymo, pintado em madeira e attribuido a Gran Vasco, e em seguida os quadros originaes de José Teixeira Barreto, Pedro Alexandrino, Josepha d’Ayalla, Francisco Vieira Portuense, Domingos António Sequeira, Joaquim Raphael, Pirralho...”<sup>30</sup>. Na ala de escultura, mereceu a sua atenção, o busto em barro de José da Silva Carneiro, professor de matemática, devido ao escultor António Couceiro.

Nas aulas da Academia, enalteceu as obras de Francisco José Resende, que veio a conhecer pessoalmente, de João António Correia, de Guilherme António Correia e de Augusto Roquemont, e “examinou depois os trabalhos dos alumnos e

---

<sup>27</sup> Museu Imperial de Petrópolis, **Diários de D. Pedro II**, v. 11, 21 de junho de 1871.

<sup>28</sup> CORTE REAL, José Alberto Silva et al. Viagem dos Imperadores do Brasil em Portugal. Coimbra: Impensa da universidade, 1872, p. 261-262.

<sup>29</sup> SYLVA, J. A. Telles da, op. cit.

<sup>30</sup> CORTE-REAL, José Alberto, Silva et al., op. cit., p. 101.

elogiou alguns, mostrando pela judiciosa crítica e acertadas observações que fez de algumas pinturas e estátuas, (...) que era um distinto admirador de bellas-artes”.

Depois de Braga e Coimbra, no percurso para Lisboa, não faltou uma visita ao Mosteiro da Batalha [**Figura 8.3**], onde o Imperador pôde recordar as lições que recebera de Alexandre Herculano e apreciar os coloridos vitrais do templo, a Capela do Fundador e as Capelas Imperfeitas, que o impressionaram. Decorria a ampla campanha de restauros do monumento batalhino, iniciada em 1840. A presença do responsável pelas obras, arquiteto Lucas José dos Santos Pereira, permitiu que a imperatriz Teresa Cristina manifestasse “que achava as obras modernas em perfeita harmonia com as antigas”<sup>31</sup>.

Da Batalha, partiram para o Mosteiro de Alcobaça, seguindo-se uma breve paragem em Caldas da Rainha.

De novo em Lisboa, os soberanos brasileiros quiseram conhecer outros monumentos e instituições, particularmente os devidos à iniciativa régia. Mereceu lugar eminente o Museu da Real Associação dos Arquitetos Portugueses, que “Sua Magestade tinha muito empenho em visitar”, por constituir um “valioso repositório da arte antiga”<sup>32</sup>. A visita ao museu foi acompanhada por Joaquim Possidónio da Silva, distinto arquiteto da Casa Real e presidente daquela associação. Numa visita demorada, o Imperador admirou o espólio do museu, a tumulária, os retratos de distintos arquitetos portugueses e alguns livros da biblioteca, entre os quais lhe mereceu maior atenção a luxuosa obra de James Murphy relativa ao Mosteiro da Batalha.

Sobre o edifício do Carmo, D. Pedro II terá reconhecido “que escolheram bom e apropriado local para o museu de arqueologia”, aproveitando para recomendar a Possidónio da Silva “que cuidassem na conservação dos monumentos do paiz”, talvez por ter achado alguns deles necessitados de intervenção<sup>33</sup>.

Como havia sucedido no Porto, foi particularmente interessante a visita à Academia de Belas-Artes da capital, onde se fizeram todos os esforços para

---

<sup>31</sup> Ibidem, p. 249. Sobre a Imperatriz Teresa Cristina, Eugenia Zerbini considera que “foi ofuscada pela exaltação a D. Pedro II, mas o gosto pela arqueologia e a sensibilidade para as artes fariam dela uma personagem fascinante” (Disponível em: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/retrato/a-imperatriz-invisivel> Acesso em: 9 out. 2012).

<sup>32</sup> Ibidem, p. 268.

<sup>33</sup> Ibidem, p. 274.

organizar e exibir a totalidade das coleções existentes naquele estabelecimento, apresentando-se algumas pela primeira vez ao público.

A visita foi conduzida pelo Marquês de Sousa Holstein, subinspetor da Academia. No amplo acervo artístico, mereceram distinta atenção do monarca a representação de Santo Agostinho, de Vieira Portuense, e as cópias da Transfiguração de Rafael e da Comunhão de S. Jerónimo de Dominichino, executadas por António Manuel da Fonseca, artista que D. Pedro II conheceu. Apreciou ainda o esboço de Domingos António de Sequeira, representando uma Alegoria à Constituição de 1820.

Na escultura, foram as obras de Simões de Almeida a causarem “vivo interesse a Sua Magestade” [Figura 8.4].

Na visita aos ateliês, encontrou-se com os pintores Tomás d’Anunciação e Miguel Ângelo Lupi, com o escultor Víctor Bastos, com os pintores e gravadores João Pedroso e Joaquim Pedro de Sousa e com o arquiteto José da Costa Sequeira. Examinando modelos, obras terminadas e em curso, teve o ensejo de mostrar que conhecia, através da obra feita ou de escritos sobre elas, boa parte dos artistas portugueses.

Os imperadores visitaram ainda o Palácio da Pena, onde “viram e admiraram os caprichosos e mil variados ornatos de architectura do palácio, as riquíssimas preciosidades artísticas que o senhor D. Fernando alli tem cuidadosamente reunido, formando um verdadeiro muzeu...”, e o Palácio da Vila, que “Sua Magestade muito gostou de vêr”, ambos em Sintra. Seguiram depois para Queluz, e não deixaram de visitar o grandioso convento de Mafra, altura em que conheceram Luciano Cordeiro.

### *- As ofertas artísticas*

De norte a sul do país, foram inúmeras as ofertas com que os portugueses quiseram assinalar a primeira viagem dos imperadores do Brasil a Portugal. Ofereceram-lhes inúmeras publicações sobre os vários domínios do saber, mas também algumas obras de arte de que o relato da viagem, publicado em 1872, dá conta.

De acordo com a fonte citada, ficamos a saber que o pintor Visconde de Menezes ofereceu ao Imperador várias gravuras e fotografias, e à Viscondessa, sua mulher, uma pintura a óleo executada pelo seu marido, cujo tema não se identifica.

Destacam-se ainda algumas obras de pintura, nomeadamente dois quadros pintados e oferecidos por Francisco José Resende, representando uma camponesa dos carvalhos e um retrato do rei D. Luís; um quadro, da época de D. João IV, representando os 21 primeiros reis portugueses, oferta do romancista Camilo Castelo Branco; e uma paisagem do brasileiro Adolpho Cyrillo de Sousa Carneiro, que se encontrava a estudar na Academia de Belas-Artes do Porto.

Aos soberanos brasileiros foram oferecidas outras peças interessantes. Das mãos do artista lisbonense Domingos Venâncio receberam “um medalhão em cobre, representando em alto-relevo o monumento de sua Magestade o sr. D. Pedro IV”; no Porto, foram brindados com uma medalha comemorativa da visita, concebida pelo gravador Arnaldo Molarinho; o escultor Severiano José de Abreu, de Lisboa, ofereceu “uma linda coroa imperial e uma almofada, fabricadas em pedra lioz” e o seu filho, José Miguel d’Abreu, professor de desenho na Universidade, dois desenhos<sup>34</sup>; a Companhia de Fundição Perseverança presenteou os Imperadores com um busto em bronze do primeiro duque de Palmela.

D. Pedro II recebeu também o 1º volume do *Panorama Fotografico*, de Simões de Castro, e um álbum de fotografias de alguns monumentos históricos portugueses, oferecido pelo fotógrafo lisboeta Joaquim Coelho Rocha, o mesmo que havia sido designado para fotografar a recepção aos imperadores no Lazareto. Trata-se de uma obra desconhecida entre os portugueses e que, a julgar pela sua data, poderá contribuir para o estudo dos monumentos lusos, numa altura em que esses ou se encontravam em fase de restauro ou aguardavam por ele<sup>35</sup>.

### **- *Ecoss da viagem a Portugal: a difusão do património português no Brasil***

A viagem a Portugal dos imperadores do Brasil revestiu-se de enorme solenidade. De acordo com as palavras de um relato coevo, “nenhum príncipe foi

---

<sup>34</sup> Ibidem, p. 358.

<sup>35</sup> Fotógrafo que hoje é praticamente incógnito em Portugal. Sobre o álbum de fotografias da sua autoria, não o conseguimos localizar nem em Portugal, nem no Rio de Janeiro, onde estivemos. CORTE-REAL, José Alberto Silva et al., op. cit., p. 330.

ainda recebido em Portugal com manifestações tão honrosas como o Imperador do Brasil e a Imperatriz, sua esposa”<sup>36</sup>.

A assinalar o momento, do lápis do prodigioso Rafael Bordalo Pinheiro saíram alguns desenhos satíricos, publicados com o título *Apontamentos de Raphael Bordalo Pinheiro sobre a Picaresca Viagem do Imperador de Rasilb pela Europa*. Nas “Farpas”, Eça de Queirós e Ramalho Ortigão também não ficaram indiferentes ao acontecimento, dedicando-se várias páginas de redação irónica e mordaz.

Em Portugal ficaram as melhores impressões do Imperador, e também o Imperador terá ficado “rendido perante a beleza e significado dos nossos principais monumentos”, como escreve Mário Quartín Graça<sup>37</sup>. Em forma de magníficas fotografias, devidas a Francesco Rocchini, Joaquim Coelho da Rocha, Vigé & Pléssix ou Wenceslau Cifka, levou para o Brasil alguns dos nossos mais emblemáticos monumentos, que hoje fazem parte da coleção Teresa Cristina.

Para o outro lado do Atlântico, D. Pedro levou ainda as memórias dos sítios e das conversas que tivera, a imagem de um país em progresso e a vontade de cá voltar. Tal viria a suceder em 1876-1877, quando empreende a segunda viagem à Europa, destacando-se desta apenas o reencontro com Alexandre Herculano, aquele que considerava ser o homem mais eminente do nosso país, precisamente no ano da sua morte.

Em termos artísticos, talvez o principal reflexo da viagem de 1871-1872 tenha sido a Exposição Portuguesa, que veio a ter lugar no Rio de Janeiro, em 1879 – mas pensada logo em 1872 –, e que contou com o impulso de Luciano Cordeiro e de Marcelino Ribeiro Barbosa. O apoio imperial ao evento manifestou-se com D. Pedro II a presidir a abertura da exposição<sup>38</sup>.

A par de produtos agrícolas, tecidos e mobiliário exibiram-se, nas salas no recém-inaugurado edifício neomanuelino da Tipografia Nacional, inúmeras obras de arte de artistas portugueses. Estiveram ali patentes obras dos pintores Francisco Metrass, Tomás da Anunciação, José Malhoa, Columbano, Alfredo Keil, Miguel Ângelo Lupi, Luís Ascêncio Tomasini, e dos escultores Alberto Nunes, José

---

<sup>36</sup> CORTE-REAL, José Alberto Silva et al., op. cit., p. 5.

<sup>37</sup> GRAÇA, Mário Quartín. O Imperador do Brasil em Lisboa (1871-1872). **Revista Municipal**, Lisboa, n. 134-135, Separata, p. 22, 1972.

<sup>38</sup> Sobre a exposição de 1879, veja-se Maria João Neto, intitulado “A Exposição Portuguesa no Rio de Janeiro em 1879: Ecos de um diálogo entre Arte e Indústria”, nestas atas.

Moreira Rato, Víctor Bastos, entre outros. Se alguns autores gozavam já de reconhecimento em território brasileiro, outros davam assim os primeiros passos no árduo percurso da afirmação internacional, estreitando as relações culturais e artísticas entre Portugal e o Brasil.

---



## 9. Os Artistas Militares do Rio Grande

Cláudia Elisa Bussinger<sup>1</sup>



U final do século XVIII e início do século XIX foram anos de grande importância na definição das fronteiras meridionais entre os territórios sob domínio português e espanhol no continente americano. Foi nesse contexto que os arquitetos militares portugueses, ou a serviço de Portugal, se destacaram: na cartografia, para auxiliar na demarcação dos limites entre as duas coroas; na arquitetura militar, civil e religiosa; bem como no traçado urbano das Vilas que eram estabelecidas com vistas à efetiva colonização do território.

Sua formação nas aulas de fortificação e arquitetura militar em Portugal e o conhecimento dos principais tratados portugueses de arquitetura militar e fortificação da época permitiu uma rica e altamente qualificada produção técnica e artística. A manifestação da influência desses tratados, em especial “o Methodo Lusitanico”, de Luis Serrao Pimentel, e “O Engenheiro Português”, de Manuel de Azevedo Fortes, pode ser fortemente percebida na obra desses profissionais.

A Vila do Rio Grande de São Pedro, localizada junto ao mar e acessada por via marítima pela Barra de mesmo nome, ocupou posição de destaque no plano estratégico português de defesa contra os espanhóis e foi, portanto, palco para a atuação desses profissionais. Dentre os que ali atuaram, sobressaíram alguns nomes como o do fundador do presídio que deu origem à Vila, o brigadeiro José da Silva Paes, e outros como José Custódio de Sá e Faria, o general Jacques Funck e o ajudante de Infantaria com exercício de engenheiro José Correia Rangel.

### Por que artistas?

A literatura os chamou de “engenheiros militares”, porém, a julgar pela sua obra e formação, deveriam ser chamados *arquitetos militares*. O termo

---

<sup>1</sup> Universidade Federal de Pelotas.

“engenheiro” era usado de forma diferente dos dias atuais, para designar uma “pessoa com habilidades”, “engenhosa”. E somente após a Revolução Industrial a profissão de engenheiro se configurou nos moldes como a conhecemos atualmente. Portanto, levando em consideração o caráter de sua obra, preferimos chamá-los de *artistas*, pois, como afirmou Ruskin, “a Arquitetura é a mãe das artes”<sup>2</sup>.

### **Por que militares?**

Durante esse período em que a manutenção do domínio sobre as colônias conquistadas era uma prioridade para a coroa portuguesa, acentuou-se a preocupação com a formação dos oficiais militares. Essa formação os capacitava a executar trabalhos tanto de ordem técnica como artística. Portanto, diante da necessidade de profissionais com essas qualificações, eles foram os escolhidos como representantes da coroa para servir nos territórios ultramarinos.

### **Por que o Rio Grande?**

A povoação do Rio Grande de São Pedro foi a mais antiga povoação fundada por portugueses no Estado do Rio Grande do Sul. Sua fundação esteve relacionada a um plano de ocupação, por parte dos portugueses, dos territórios localizados em região “neutra” que, segundo o Tratado de Tordesilhas, pertencia à Espanha. O responsável por sua fundação foi o brigadeiro José da Silva Paes, reconhecido arquiteto militar com formação na Academia Militar em Lisboa.

Assim como ele, diversos outros profissionais foram enviados ao Brasil e, por conseguinte, ao Sul do Brasil para servirem junto às fronteiras. Durante o século XVIII e início do século XIX, esses *artistas* militares serviram à coroa portuguesa não somente no que dizia respeito à proteção das fronteiras com os territórios sob dominação espanhola, como também visando à efetiva colonização, ocupação e ordenamento do território sob seu domínio.

---

<sup>2</sup> RUSKIN, J. *Las siete lamparas de la Arquitectura*. Buenos Aires: El Ateneo, [ s/d], p. 265.

## Antecedentes históricos

Após as grandes descobertas, a partir do século XVI, seguiu-se um período de consolidação das conquistas territoriais. As metrópoles europeias investiram no preparo de suas tropas para que atuassem junto às fronteiras e territórios além-mar com o fim de garantirem a posse de suas colônias. Grandes investimentos foram feitos na formação de profissionais capacitados que dominassem as técnicas mais “modernas” utilizadas nos projetos de fortificação. Para isso, incentivou-se a vinda de renomados profissionais estrangeiros a Portugal, bem como muitos portugueses foram enviados aos principais centros de difusão do conhecimento da época.

De 1580 a 1640 Portugal esteve sob governo espanhol durante o período da União Ibérica. O rei espanhol reinava sobre Portugal e também sobre todas as colônias lusitanas além-mar, inclusive sobre sua colônia no continente americano. Essa situação política acarretou diversas consequências para a coroa portuguesa, inclusive a perda de colônias no oriente para os espanhóis.

Ao final desse período, a atenção portuguesa convergiu para sua colônia no continente americano de forma ainda não realizada. Antes da descoberta do ouro no final do século XVII, os investimentos de Portugal não tinham sido relevantes e somente depois desse acontecimento a coroa portuguesa resolveu “pôr um pouco mais de ordem em sua colônia”<sup>3</sup>. Porém, a partir do século XVIII, esta situação mudou e no período estudado já havia um grupo de profissionais qualificados e designados pela coroa portuguesa para a execução de projetos e levantamentos do território, a saber, os *arquitetos militares*.

Esta “súbita importância adquirida pelo Brasil no conceito dos portugueses” foi, segundo Weimer<sup>4</sup>, “a consequência mais positiva da descoberta das minas”. Com o afluxo de pessoas para a exploração do interior em busca do metal precioso, as fronteiras portuguesas expandiram-se “para muito além dos limites estabelecidos

---

<sup>3</sup> HOLANDA, Sérgio Buarque de. O semeador e o ladrilhador. In:\_\_\_\_\_. **Raízes do Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971, p. 61-100.

<sup>4</sup> WEIMER, Günter. **Origem e evolução das cidades rio-grandenses**. Porto Alegre: Livraria do Arquiteto, 2004, p. 80.

com a Espanha”<sup>5</sup>. E Portugal passou a intervir de maneira mais decisiva nas terras de seu domínio na América e a estimular a colonização do interior.

Portugal resolvendo, então, expandir seus domínios sobre as terras espanholas na América até o rio da Prata, fundou uma fortaleza nas margens do referido rio, defronte de Buenos Aires no ano de 1680. O nome dado a ela foi Colônia do Santíssimo Sacramento e a necessidade de garantir sua proteção tornou-se uma das razões para a posterior ocupação das terras sulinas pelos portugueses.

## **Contexto histórico**

### ***- Europa***

Durante o século XVIII, com a difusão dos ideais iluministas e o fortalecimento do Estado absolutista na Europa, torna-se primordial o controle sobre os territórios colonizados. Com o aperfeiçoamento das práticas para demarcação do território e do desenho das “plantas militares”, os arquitetos militares tornaram-se extremamente importantes como executores da política governamental, não somente em Portugal, mas em todas as metrópoles europeias. Nesse período foram assinados os famosos Tratados de Limites que se basearam nos levantamentos realizados pelas expedições científico-demarcatórias levadas a cabo por esses profissionais.

### ***- Brasil***

A escassez de alimentos nas regiões mineradoras devido à proibição pela coroa portuguesa de se realizar, no local, qualquer atividade diferente da mineração, levou à necessidade de buscar uma alternativa para o abastecimento dessas regiões. Primeiramente, a carne vinda das criações de gado dos arredores do vale do rio São Francisco supriu essa necessidade, mas, ao longo do tempo, mostrou-se insuficiente e a situação carecia de uma nova solução.

---

<sup>5</sup> Idem.

A notícia de que havia abundância de gado nas pradarias do sul, introduzido pelos jesuítas nas suas reduções indígenas, trouxe uma nova perspectiva na questão. E aguçou ainda mais o desejo de os portugueses ocuparem aqueles territórios a fim de que se pudesse fazer uso da carne para consumo nas regiões mineradoras. “Em 1720, partiu então a ordem para que habitantes de Laguna, que pelo Tratado de Tordesilhas representava o extremo sul do território sob domínio português, se dirigissem para a região entre Laguna e o Rio da Prata”<sup>6</sup>.

Em seu livro *Novas Vilas para o Brasil-colônia*, Roberta Marx Delson aborda a questão do planejamento urbano português na colônia como sendo parte de um programa político mais abrangente para garantir o controle sobre os territórios sob seu domínio. Além de manter o controle sobre as regiões já ocupadas através do sistema de capitanias e doação de sesmarias, a metrópole visava a avançar rumo aos territórios espanhóis a fim de garantir a posse pelo princípio do *uti possidetis*. “(...) se os lusitanos ‘ocupassem efetivamente’ as terras reclamadas pela Espanha, no final das contas poderiam assegurar essas regiões para si”<sup>7</sup>.

Enquanto os lagunenses ocuparam as margens do rio Jacuí e do Guaíba (1740), “o antigo governador das Minas Gerais que fora promovido a governador geral do Brasil, Gomes Freire de Andrada, decidiu (mediante ordem real) ocupar a foz do Rio Grande, como era conhecida a saída da lagoa dos Patos, em 1734”<sup>8</sup>, dando assim início à efetiva ocupação do atual território do Rio Grande do Sul pelos portugueses e à fundação da Vila do Rio Grande de São Pedro.

### - *Rio Grande*

A povoação do Rio Grande de São Pedro teve seu início oficialmente no dia 19 de fevereiro de 1737, com a fundação do Forte e Presídio Jesus Maria José. O comandante da expedição, o brigadeiro José da Silva Paes, tinha como parte de sua missão, conferida pela coroa, fundar um núcleo populacional naquela localidade. Além disso, ele tinha mais duas missões: reconquistar a Colônia do Sacramento e

---

<sup>6</sup> RHODEN, Luís Fernando. **Urbanismo no Rio Grande do Sul**: origens e evolução. Porto Alegre: Edipucrs, 1999, p. 10.

<sup>7</sup> DELSON, Roberta Marx. **Novas vilas para o Brasil-colônia**. Planejamento espacial e social no século XVIII. Brasília: Alva-Ciord, 1997, p. 9.

<sup>8</sup> WEIMER, op. cit., p. 94.

expulsar os espanhóis de Montevideu. Esta ordem foi enviada por meio de carta régia<sup>9</sup> e recebida pelo então governador da província do Rio de Janeiro, Gomes Freire de Andrade.

No entanto, a chegada de Silva Paes foi precedida por terra pelo “experimentado puxador de gado Cristóvão Pereira de Abreu”, o qual recebeu ordens do governador de São Paulo para ocupar as margens do canal da Laguna dos Patos. Abreu, que deveria prestar “apoio logístico ao militar” (...) “com um corpo de 160 mamelucos”<sup>10</sup>, foi, segundo alguns autores, o verdadeiro fundador da Vila do Rio Grande, tendo chegado por terra alguns meses antes de Silva Paes (setembro de 1736).

Pelo que se verificou nos planos e mapas da época e nas descrições feitas da Vila do Rio Grande de São Pedro, mais especificamente da chamada povoação do Porto, no início ela se caracterizava como uma aldeia-rua, onde as edificações se distribuíam ao longo de uma única via. Baseado em um desenho da época [Figura 9.1], Weimer descreveu a povoação do Rio Grande.

*(...) junto ao forte, havia um conjunto de algumas choupanas denominado de “quartel dos índios”, separado de um povoado construído ao longo de uma só rua que acompanhava a sinuosidade da praia, começando no trapiche do porto e se estendendo até terminar “nas macegas”. Em lugar de destaque, estava implantada a igreja em um alargamento fronteiro. (...)*<sup>11</sup>

## A formação

### - *Tratados de arquitetura militar*

Na formação desses profissionais, destacaram-se obras de cunho teórico que foram sua fonte de consulta bem como material didático nos cursos de formação: os tratados de arquitetura militar portugueses. Esses, por sua vez, sofreram influência dos modelos desenvolvidos em outras nações como Holanda, Itália e França desde o século XVI. Essa influência teve origem no intercâmbio de

---

<sup>9</sup> COLEÇÃO de documentos sobre o brigadeiro José da Silva Paes. **Separata da Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul**, Porto Alegre, n. 109-112, 1949.

<sup>10</sup> WEIMER, op. cit.

<sup>11</sup> WEIMER, op. cit., p. 96.

profissionais entre essas nações, patrocinados e incentivados pela coroa portuguesa<sup>12</sup>. No entanto, esse conhecimento adquirido foi aperfeiçoado e acrescido de inovações pelos portugueses que o adaptaram à sua realidade.

#### - *Século XVI*

No século XVI, os tratados e desenhos de Francisco de Hollanda, publicados entre 1549 e 1571, foram obras de referência. Hollanda esteve na Itália onde teve contato com o que havia de mais recente em termos de produção artística e arquitetônica e trouxe essas experiências para Portugal. Também “o tratado manuscrito de um (...) autor anônimo”<sup>13</sup>, datado de aproximadamente 1576-1579 serviu de inspiração para os portugueses. O autor, provavelmente o “mestre-mor das fortificações” à época, Antonio Rodrigues, demonstrou ter recebido influência dos tratados de Serlio e Vitruvio e outros de origem italiana.

#### - *Século XVII*

O “*Methodo Lusitanico de Desenhar as Fortificaens Regulares, & Irregulares, Fortes de Campanha, e outras Obras pertencentes a Architectura Militar(...)*”, tratado de Luís Serrão Pimentel datado de 1680, destacou-se pela grande difusão que alcançou entre os militares portugueses. Esse tratado, cujo autor era lente da “Aula de Fortificação e Arquitetura Militar” de Lisboa, foi escrito com o fim de servir como manual aos demais profissionais. A maior contribuição para a compilação desse tratado foi holandesa e não mais italiana. Embora os próprios holandeses tivessem “bebido da fonte” da tratadística italiana também.

#### - *Séculos XVIII e XIX*

Um dos principais manuais de arquitetura militar foi concebido na primeira metade do século XVIII por Manoel de Azevedo Fortes. *O Engenheiro Portuguez*

---

<sup>12</sup> BUENO, Beatriz Piccolotto Siqueira. Os tratados de arquitetura militar: fontes essenciais para o estudo do “urbanismo” e da iconografia dos engenheiros militares do século XVIII. Comunicação: **3º Seminário de História da Cidade e do Urbanismo**. Tema 2: Idéias e Teorias Urbanísticas: Ressonâncias entre a Europa e as Américas. São Carlos: EESC-USP/ANPUR/CNPq, 1994, p. 3.

<sup>13</sup> BUENO, op. cit., p. 3.

publicado em dois tomos serviu de embasamento para a obra dos profissionais portugueses durante todo o século XVIII e início do século XIX. “O autor relaciona e descreve todos instrumentos e procedimentos necessários para realizar levantamentos e demarcar terrenos de grande extensão, bem como aqueles necessários para o desenho das ‘plantas militares’”<sup>14</sup>. O próprio autor adverte quanto a especificidade desse tipo de desenho, afirmando textualmente que o desenho das “plantas militares” diferia do desenho da pintura e da miniatura, com regras e conveções próprias.

Esse manual instituiu padrões para a elaboração das plantas, estabeleceu códigos de cor, espessura e até mesmo a saturação das aguadas a serem aplicadas nos desenhos. Cada aluno era ensinado com base nesse manual e levava para sua vida profissional os mesmo padrões, daí a aparente semelhança muitas vezes encontrada em plantas elaboradas por profissionais distintos. O “engenheiro” que recebera esta formação, e não mais o cosmógrafo, passou a ser quem realizava os “levantamentos geográficos, corográficos e topográficos” e também os “panoramas, vistas e plantas das cidades e edifícios”<sup>15</sup>.

A influência predominante na elaboração do *Manual de Fortes* passou a ser a francesa e não mais a holandesa, a julgar pelas referências aos tratados franceses de arquitetura militar que figuraram em seu trabalho. Os métodos dos principais “engenheiros” de seu tempo, Monsieur Vauban, Antoine de Ville e Conde de Pagan, foram aperfeiçoados por ele e adaptados às condições encontradas pelos portugueses nos territórios sob seu domínio.

Em suma, constatou-se que durante o século XVI a fonte de referência eram os tratados italianos, que deram lugar aos holandeses no século XVII e, por fim, aos franceses nos séculos XVIII e XIX.

### - *Escolas*

O pioneirismo português no campo do ensino militar evidenciou-se na fundação da “Academia de Matematicas y Architectura”, no Paço da Ribeira, aproximadamente no ano de 1572. O objetivo da Academia era a instrução dos

---

<sup>14</sup> BUENO, op. cit., p. 4.

<sup>15</sup> BUENO, op. cit., p. 5.

“moços fidalgos” nos conhecimentos de matemática, aplicados à geometria, astronomia, música e náutica. Pedro Nunes, cosmógrafo-mor do reino, seu fundador, foi auxiliado por Antonio Rodrigues, o “mestre-mor das fortificações”.

Em 1594, quando o rei espanhol (que na época também reinava sobre Portugal) ordenou a fundação da “Aula de Arquitetura do Paço da Ribeira”, cuja fama se espalhou por toda a Europa e terras além-mar, tratou-se na realidade de uma continuação daquela fundada anos antes por iniciativa portuguesa.

Já no ano de 1647, essa mesma instituição foi reformulada e passou a chamar-se “Aula de Fortificação e Arquitetura Militar”, cujo primeiro lente foi Luís Serrão de Pimentel, cosmógrafo-mor e engenheiro-mor do Reino.

Aproximadamente um século mais tarde surgiu a “Academia de Fortificação, Artilharia e Desenho”, posteriormente “Sociedade Real Marítima, Militar e Geográfica” que, por fim, no início do século XIX, deu origem à “Real Academia Militar”.

## **Silva Paes**

Nascido em Lisboa no ano de 1769, o português José da Silva Paes adentrou na carreira militar por volta do ano de 1700<sup>16</sup>. Coursou aulas de arquitetura militar junto à Academia Militar onde possivelmente foi aluno de Manuel de Azevedo Fortes. Era, portanto, versado em arquitetura através do estudo dos “mestres clássicos” (disciplina integrante do currículo da Academia). Destacou-se ao servir em diversas praças ainda em Portugal onde teve a oportunidade de desenvolver suas habilidades técnicas e artísticas em projetos e obras de fortificação com o posto de Ajudante de Engenheiro.

Após se destacar nos serviços prestados nas praças de Portugal, foi enviado ao Brasil. Silva Paes encontrou no Brasil grandes oportunidades de colocar em prática os conhecimentos técnicos adquiridos em Portugal<sup>17</sup>. Deixou sua marca no Rio de Janeiro, em Santa Catarina e no Rio Grande do Sul. Nesses dois últimos inclusive como governador da capitania.

---

<sup>16</sup> PIAZZA, Walter F. **O brigadeiro José da Silva Paes**. Estruturador do Brasil Meridional. Florianópolis: Ed. da UFSC; Rio Grande: Ed. da FURG; Florianópolis: FCC Edições, 1988, p. 25.

<sup>17</sup> WEIMER, op. cit., p. 95.

No Rio de Janeiro, foi autor de diversas obras como o primitivo projeto da fortaleza da Ilha das Cobras – junto ao Arsenal de Marinha.

Em Santa Catarina, projetou o sistema de fortificações da Ilha do Desterro (atual Florianópolis), onde foi governador da Capitania durante dez anos, no período de 1739 a 1749, sendo responsável pelo projeto e construção das principais fortalezas (Santa Cruz de Anhatomirim, São José da Ponta Grossa, Santo Antônio de Ratoles e Nossa Senhora da Conceição de Araçatuba), além de outros edifícios como a Casa do Governo e da igreja Matriz.

Como já dito anteriormente, ao brigadeiro José da Silva Paes foi conferida pela Coroa missão tripla, conforme descreveu Weimer:

*O comandante José da Silva Paes que fora encarregado de construir um sistema de fortificações para proteger a vila do Desterro, foi mandado com sua esquadra ao sul com o triplice encargo de a) reconquistar a Colônia do Sacramento, b) expulsar o espanhóis que haviam se estabelecido em Montevideú e c) construir um forte em Rio Grande.<sup>18</sup>*

Já no Sul, além de desenhar a carta topográfica de todo o terreno compreendido desde a Barra do Rio Grande de São Pedro até Castilhos Pequeno, que corre entre a costa do mar e a Lagoa Mirim (1737), foi responsável pela elaboração de plantas para a instalação da Vila do Rio Grande.

É possível que ele tenha sido o autor do projeto do forte de São Miguel também. Esse forte foi construído na extremidade sul da lagoa Mirim e encontra-se hoje em território uruguaio. Tratava-se de um forte de pequenas dimensões e de planta retangular. Uma descrição do mesmo e dos responsáveis por sua construção foi feita por Weimer<sup>19</sup>.

*No lado oposto da entrada ficava a capela. À sua direita, a cozinha e o alojamento dos soldados. À esquerda, ficavam o poço, a casa da pólvora, a casa da comandância e o alojamento dos oficiais. Dadas as suas reduzidas dimensões, não foi possível construir rampas que unissem os planos superiores, de manobra dos canhões e do pátio interno. (...) o construtor deste forte foi o português Manuel Gomes Pereira (...) Depois foi substituído pelo capitão Antônio Teixeira de Carvalho e a conclusão das obras parece que ficou por conta dos castelhanos.*

---

<sup>18</sup> Idem.

<sup>19</sup> WEIMER, Günter. **Arquitetura**. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2006, p. 32-33.

Sobre Silva Paes, Reis Filho declara que além de ter projetado fortalezas, edifícios e quartéis, ele foi responsável pela elaboração de diversos mapas, dentre eles o mapa da **Figura 9.2**. Este mapa enunciava “(...) o plano de controle da entrada da Lagoa dos Patos, estabelecido por José da Silva Paes em 1737, por ordem do Governador Gomes Freire de Andrade (...)”<sup>20</sup>. Sobre a importância desse mapa, Reis Filho declarou:

*(...) ser uma referência fundamental para a compreensão do modo pelo qual atuavam os mais experientes oficiais engenheiros no século XVIII, no exercício de suas responsabilidades de implantação de novas vilas e cidades na Colônia. Esse trabalho de Silva Paes nos oferece elementos para compreender os procedimentos utilizados na escolha dos sítios para fundação de novos estabelecimentos e o exame de sua posição estratégica no território. (...).*<sup>21</sup>

Após anos de serviço no Brasil, Silva Paes regressou a Portugal onde veio a falecer no ano de 1760, antes disso pôde colaborar com o brasileiro Alexandre de Gusmão na organização dos mapas que serviram nas discussões finais entre Espanha e Portugal acerca do Tratado de Madri para a fixação dos limites de suas terras na América do Sul.

## **Sá e Faria**

José Custódio de Sá e Faria, engenheiro militar português, possuía grande talento para desenho cartográfico e um extraordinário preparo técnico, qualidades que o destacaram para ocupar o cargo de primeiro comissário da Terceira Partida Demarcadora. Como primeiro comissário uma das missões era fazer um planejamento para a Colônia do Sacramento.

O ilustre engenheiro realizou trabalhos no Sul do país, como o Forte de Nossa Senhora de Igatimi, na fronteira do Paraguai e também várias obras de caráter militar no Rio de Janeiro.

Com a invasão da Espanha em 1777, Sá e Faria foi enviado às pressas para comandar a defesa da fortificação na Ilha de Santa Catarina, já ocupada. Capturado

---

<sup>20</sup> REIS FILHO, Nestor Goulart. **Imagens de vilas e cidades do Brasil colonial**. São Paulo: Edusp, 2001, p. 385.

<sup>21</sup> Idem.

pelos espanhóis, desertou do exército português oferecendo serviços à coroa espanhola.

Durante o período em que trabalhou para os espanhóis tornou-se o arquiteto mais importante da região de Buenos Aires. Realizou uma verdadeira reurbanização da capital vice-reinal, assim como de Montevideú, da Colônia do Sacramento, de Maldonado entre outros. Designado como diretor de obras públicas de Buenos Aires corrigiu deficiências urbanísticas e edilícias. E veio a falecer em 1792, após intenso trabalho no Rio da Prata.

A planta de Rio Grande, apresentada na **Figura 9.3**, foi um desenho esquemático para o planejamento de um ataque às tropas espanholas, datado de 1767. Muitos a tomaram como referencial da “evolução urbana” da Vila, o que seria equivocado, segundo Weimer<sup>22</sup>.

## **Funck**

Jacques Diogo Funck, nascido em Estocolmo, Suécia, frequentou a Academia de Estocolmo, onde recebeu o diploma de “engenheiro”. Contratado pelos portugueses, foi enviado ao Brasil onde se destacou na execução de diversos trabalhos no âmbito da arquitetura militar.

No Rio de Janeiro, ocupou o posto de “brigadeiro de Infantaria, com exercício de engenheiro”. A seguir, habilitou-se para servir a coroa portuguesa, elevando-se a “coronel engenheiro”.

No ano de 1767, juntamente com o tenente general Bohn, o então brigadeiro Funck ficou responsável por elaborar planos para melhoramentos visando ao reforço da defesa da Barra (região de acesso marítimo localizada na Vila do Rio Grande de São Pedro). Não obstante o brilhantismo do projeto, não houve aproveitamento integral na execução.

Jacques Funck elaborou numerosos trabalhos técnicos, obras estas no Rio de Janeiro e no Rio grande de São Pedro, obras de fortificação e cartográficas. O então marechal-de-campo Funck confeccionou planta da situação da Ilha de Santa Catarina e a defesa, em 1774, do Rio Grande, desde a entrada da barra até a porta de

---

<sup>22</sup> WEIMER, 2004, op. cit., p. 97.

Mendanha, em 1776; Portos e passagens entre os rios Camacuam e o Rio Taquari. Foram elaboradas ao todo 14 cartas topográficas e plantas das fortificações.

A promoção a marechal-de-campo ocorreu em 1774, quando Jacques Funck foi para o Estado do Rio Grande do Sul.

Já no Rio Grande do Sul, Jacques Funck ocupou a função de Assessor de Engenharia e Artilharia do Exército do Sul. Sua contribuição ao Rio Grande foi notável, fez o levantamento em planta da barra do Rio Grande em 1776, dos fortes do Arroio, do Lagamar [Figura 9.4], Patrão-mor, São José da Barra, da Conceição, Santa Bárbara, Itapoá, Ilha do Governador.

### **Correia Rangel**

O arquiteto militar Correia Rangel compõe o quadro dos mais importantes “engenheiros” com carreira militas dos séculos XVII e XIX.

Nesta época não havia regularização precisa da carreira de engenheiro militar nas forças armadas lusitanas, principalmente no além-mar. Assim, em geral, esses profissionais conservavam a sua vinculação funcional à arma de origem. Rangel iniciou a sua carreira como ajudante de Infantaria com exercício de engenheiro.

Algumas escolas militares foram criadas no Rio de Janeiro no fim do século XVII, provavelmente Rangel foi aluno da Aula Militar da então capital do Brasil. Com isso obteve robusta formação recebendo conhecimentos das engenharias.

A engenharia civil originou-se da engenharia militar. Em Lisboa, as primeiras escolas politécnicas eram uma repartição do Ministério da Guerra. No Brasil, engenheiros militares e civis eram formados na Escola Central, ocorrendo a separação dessas engenharias a partir da segunda metade do século XIX.

Não há como confirmar a nacionalidade de Correia Rangel. Sabe-se, entretanto, que durante o período colonial profissionais como ele, no Brasil, somente eram promovidos até sargento-mor. Rangel ocupou este posto em 1799. Sousa Viterbo, investigador da história de Rangel, também constatou que o nome completo de Rangel era José Correia Rangel de Bulhões.

Um dos diversos feitos de Correia Rangel foi o plano topográfico do Continente do Rio Grande e da Ilha de Santa Catarina, tirado dos planos em 1781 para a instrução dos Comissários da Demarcação do Sul.

Seu trabalho manuscrito *As defesas da Ilha de Santa Catarina e do Rio Grande de São Pedro* foi dividido em duas partes, sendo a primeira com fortificações e uniformes da tropa da ilha de Santa Catarina e a segunda do Rio Grande. Este documento com informações referentes aos feitos de Correia Rangel fazem parte do Arquivo Histórico Militar de Lisboa, e é de suma importância para a história dos Estados de Santa Catarina e Rio Grande do Sul. Um de seus mapas localizou os fortes construídos ao longo da Barra do Rio Grande, os quais foram também levantados em planta e em vista, a exemplo do Forte de São José da Barra.

### **Considerações finais**

Após o estudo da vida e obra dos artistas militares que atuaram no final do século XVIII para o século XIX a serviço da coroa portuguesa, descobrimos que desbravadores artistas (engenheiros) desempenharam um papel destacado na arquitetura nacional, com reflexos na história de nosso país. Especificamente alguns nomes foram mencionados, como o brigadeiro José da Silva Paes, José Custódio de Sá e Faria, general Jacques Funck e o sargento-mor engenheiro José Correia Rangel de Bulhões.

Como é possível constatar, ao findar a análise do conteúdo desta obra, os profissionais citados executaram suas tarefas nas proximidades da Vila do Rio Grande de São Pedro, localizada junto ao mar e acessada por via marítima pela barra do mesmo nome. Na barra foram estabelecidos os fortes, objetos materiais de estudo do presente trabalho. Foi visto que era uma região estratégica de defesa contra os espanhóis.

Os artistas (arquitetos) militares utilizaram meios disponíveis à época para defesa do território. Criaram fortificações e projetos estratégicos a fim de manter a unidade do Império português na América do Sul. Devido às limitações próprias do período, alguns obtiveram sucesso outros não, porém, é certo que todos deixaram um legado para a posteridade: de como atuar com excelência e profissionalismo, superando limites pessoais e temporais em prol de uma missão.

---



## 10. A Arte Decorativa de Estuques de Interiores em Pelotas 1870 a 1931

Cristina Jeannes Rozisky<sup>1</sup>  
Fábio Galli Alves<sup>2</sup>  
Carlos Alberto Ávila Santos<sup>3</sup>



**A** riqueza da cidade, gerada pela comercialização dos produtos processados nas charqueadas e a localização meridional de Pelotas junto aos veios d'água navegáveis, contribuíram para a chegada dos adornos importados e também de profissionais da área da construção civil portugueses, italianos, alemães, franceses e ingleses. No período estudado, a ornamentação das edificações do estilo eclético historicista era generalizada, elementos funcionais e ornamentais em diferentes suportes chegavam ao porto de Pelotas da Europa através dos navios, no mesmo período de desenvolvimento urbano das grandes capitais do país.

Estuque é uma palavra com definição muito ampla, em função da diversidade de técnicas empregadas, das proporções de materiais, da composição e da nomenclatura, o que acaba gerando confusões técnicas, inclusive e principalmente nas traduções. O *Dicionário da Arquitetura Brasileira*, de Eduardo Corona e Carlos Lemos, nos apresenta uma definição bem completa sobre estuque:

*ESTUQUE — Genericamente dá-se o nome de estuque a toda argamassa de revestimento que depois de seca adquire grande dureza e resistência ao tempo. Existem várias modalidades de estuques, para variadas finalidades e hoje em dia o termo não designa com precisão a exata ou a correta função daquela argamassa. Assim, estuque é a massa usada para revestir paredes internas ou forros, e é a argamassa que serve de material de vedação, preenchendo interfaces de uma armação qualquer, como por exemplo, telas de arame trançado. Há mesmo quem chame o ESTAFE de estuque. Com o estuque são feitos altos e baixos relevos, ornatos, cornijas, florões, etc., a mão livre ou com auxílio de moldes ou formas. Na obtenção dos estuques são empregados vários materiais, principalmente o pó de*

---

<sup>1</sup> Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural – Universidade Federal de Pelotas.

<sup>2</sup> Restaurador – Universidade Federal de Pelotas.

<sup>3</sup> Orientador – Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural – Universidade Federal de Pelotas.

*mármore, a areia, a cal, o cimento, o gesso, a greda, etc., além da água necessária e, algumas vezes, da cola. O gesso é usado sempre em menores proporções e tem por fim apressar o endurecimento evitando fendas ou trincas. Nunca é usado no estuque executado ao ar livre, nos revestimentos exteriores. O estuque pode ser pintado (isso desde o tempo dos gregos) ou receber o pigmento colorido junto com a água usada em sua preparação. Pode ser polido e brunido em obras internas. Adquire grande dureza quando ao gesso é misturado um pouco de alúmen ou sulfato de zinco, ou ainda, silicato de potássio. Tradicionalmente, o estuque era aplicado em duas demãos. A massa da primeira era composta de quatro partes de pó de mármore (areia calcária), uma de gesso em pó e uma de cal em pasta. A segunda demão, estendida sobre a primeira, compunha-se de cal em pasta e gesso em pó em partes iguais. Outro estuque usado em interiores era o que empregava, além do pó de mármore, do gesso e da cal, certa porção de areia fina peneirada e cola dissolvida na água. O “estuque à italiana” não leva gesso, e é feito com pó de mármore, cimento branco e cal em pasta. Também é “queimado” com ferro quente. A ESCAIOLA é um tipo de estuque cuja massa é composta de areia fina, lavada, cal em pasta e pó de pedra em partes iguais além dos pigmentos coloridos, sendo muito usada nas imitações do mármore.<sup>4</sup>*

Existem várias modalidades de estuques, para variadas finalidades, desde a massa utilizada para revestir paredes e forros de interiores, como material de vedação, preenchendo superfícies com estrutura de armação em madeira ou ainda tela metálica, bem como os estuques decorativos em relevos, lisos polidos e para pinturas a fresco, fingidos imitando mármore, ou, ainda, em estêncil.

Este trabalho trata especificamente do estuque decorativo, a arte em relevo e fingidos de mármore lisos lustrados, encontrados tradicionalmente decorando (adornando) os interiores na arquitetura eclética local, construídos entre 1870 e 1931.

A arte decorativa de estuque nunca teve seu devido reconhecimento, desde sempre foi considerada arte menor, por ser uma técnica de adição. A antiguidade clássica grega rejeitava o uso do estuque, pois acreditavam que a alma do objeto já estava dentro da pedra, e que o bom artista era aquele sabia retirar as partes a mais. No estuque adiciona-se massa, partes, ao contrário da escultura em pedra. Somente no período helenístico é que os gregos passam considerar a escultura por adição, explicado por um fato mitológico. O estuque é conhecido e utilizado desde a Mesopotâmia e Egito, uma arte milenar que passou por diversos ciclos, em função de gostos e modas de diferentes épocas. Ressurge na Itália no período do

---

<sup>4</sup> CORONA, Eduardo; LEMOS, Carlos. **Dicionários da arquitetura brasileira**. São Paulo: EDART, 1972, p. 208-209.

Renascimento, influenciada pelas escavações de Pompeia e Herculano. Os profissionais renascentistas, arquitetos ou artesãos não somente utilizavam os exemplos da antiguidade clássica, como os adaptavam ao novo momento econômico e social que vivenciavam. Assim, o estuque se mostra como simulação para certas obras de cantaria, menos oneroso em todos os sentidos.

A proposta desta pesquisa é inicialmente fazer uma análise bibliográfica dos estuques decorativos e estucadores da Itália e de Portugal, países de tradição nesta arte decorativa. Identificar profissionais que migraram para o Brasil e, especificamente, para o extremo sul do país. Analisar a experiência e a produção pelotense na estucaria e ponderar influências sofridas da arquitetura eclética desenvolvida no Brasil.

### **Formação de artífices e manuais práticos**

O terremoto de 1755 ocorrido em Lisboa e a conseqüente necessidade da reconstrução dos edifícios arruinados levou à criação, em 1764, da Aula de Desenho e Estuque, com o intuito de formar um número significativo de artífices nacionais hábeis para as obras de reedificação da cidade. A Aula de Desenho e Fábrica de Estuques ficou sob a direção do estucador italiano, já radicado em Portugal, João Grossi. Os alunos, após concluírem a formação que durava cerca de cinco anos, recebiam a carta de oficial através de exame. O curso funcionou até 1777. Durante este período foram instituídas medidas legais, ou seja, políticas públicas, para proteger os estucadores formados na Aula. Os pedreiros, carpinteiros e canteiros que não tivessem a carta de exame, estavam proibidos de exercer o ofício de estucador, sob pena de seis meses de detenção e multa<sup>5</sup>.

Segundo o arquiteto Aguiar<sup>6</sup> em seu livro *Cor e cidade histórica*, até meados do século XX a formação da mão de obra era invariavelmente prática: o aspirante a profissional iniciava como aprendiz, passando a oficial, e, quando dominada a arte, finalmente se tornava mestre.

---

<sup>5</sup> MENDONÇA, Isabel M. G. **Estuques decorativos a evolução das formas (sécs. XVI-XIX)**. Lisboa: Príncipe/Terra Nova, 2009, p. 47-48.

<sup>6</sup> AGUIAR, José. **Cor e cidade histórica: estudos cromáticos e conservação do património**. Lisboa: FAUP publicações, 2005, p. 193.

Na construção tradicional existia uma hierarquia, estrita e bem estruturada, definindo o lugar preciso de cada um, em função da capacidade e responsabilidade artística. Como exemplo, dentro da corporação dos pintores era marcada a distinção entre o brochante, o pintor vulgar, o pintor fingidor e o pintor decorador, alguns profissionais de grande especialização.

Nos grandes centros industriais e artísticos havia fingidores que só imitavam madeiras, outros que só fingiam mármore havendo ainda especialistas para “fingir” determinadas madeiras e certos mármore, que não faziam outra coisa<sup>7</sup>.

Sobre manuais ainda diz que na segunda metade do século XIX, no embalo do “Fontismo”<sup>8</sup> de uma política de desenvolvimento que se caracteriza pela liberalização e gradual especialização do saber, há uma obrigação de sistematizar os saberes disponíveis, surgem em Portugal manuais como o Guia do Operário nos trabalhos públicos<sup>9</sup> o Curso Elementar de Construções<sup>10</sup> e também o essencialmente técnico Bases para Orçamentos<sup>11</sup>. Fazia parte da natureza desses manuais a definição de preços com base no trabalho, a descrição, seus materiais e quantificação dos mesmos, além de assegurar com pragmatismo a descrição dos trabalhos e dos materiais para a construção, sob pena de, na sua falta, se perder a objetividade ao tornar generalista seu conteúdo. Já em meados do século XX este conteúdo dos manuais tende a se simplificar, perdendo, sucessivamente, sua utilidade enquanto repositório do modo de fazer.

No Brasil, o ensino das artes e do desenho está ligado à vinda da Missão Artística Francesa, em 1816. No livro *Os Mestres das fachadas artistas e artesões*, a artista plástica e pesquisadora Yvoti Macambira<sup>12</sup> dedica o capítulo quarto a “Como se Modelava um Artesão”. O capítulo aborda desde o período colonial com ensino profissional ministrado pelos jesuítas, à necessidade de formação de mão de

---

<sup>7</sup> AGUIAR, 2005, p.193.

<sup>8</sup> Fontismo é a designação dada ao período que se seguiu à regeneração e à consequente diminuição, ainda que temporária, da crônica instabilidade política em que tinha mergulhado a monarquia constitucional portuguesa. A designação fontismo deriva do nome de Fontes Pereira de Melo, a figura líder do período (RIOS, 2007).

<sup>9</sup> GUERRA, 1896.

<sup>10</sup> LEITÃO, 1896.

<sup>11</sup> Direção-Geral de Engenharia. Lisboa: Lallement Frères, 1877, apud AGUIAR, 2005.

<sup>12</sup> MACAMBIRA, Yvoti de M. P. **Os mestres da fachada**. São Paulo: CCSP Divisão de Pesquisas, 1985.

obra instrumentada com a abolição da escravatura, período que, até então, toda a atividade manual era executada por escravos, incluindo as artísticas. As atividades manuais então rejeitadas pelas classes abastadas são ensinadas apenas a órfãos pobres e desvalidos, sendo fundado em 1874 o Instituto de Educandos e Artífices. Esse tipo de instituição ensinava aos alunos as quatro operações, alfabetização e ofícios como de alfaiate, marceneiro, serralheiro e outros do mesmo tipo, introduzidos à medida que se faziam necessários para a comunidade. Prevalencia o sentido de coisa menor atribuído à atividade manual, esta, por sua vez, era entendida como arte menor.

Com a chegada de um grande número de imigrantes, e com a necessidade de ensinar a falar e escrever a língua nacional, em 1874 é fundada a Sociedade Propagadora da Instrução Popular. Em 1882, a Sociedade passa a Instituto Profissional, adotando o nome de Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo.

O Liceu de Artes e Ofícios tem seu currículo inspirado nos Liceus de Artes e Ofícios fundados conforme os planos de Le Breton (coordenador da Missão francesa no Brasil) já existente na cidade do Rio de Janeiro desde 1820<sup>13</sup>.

A partir de 1895 assume o arquiteto Francisco de Paula Ramos de Azevedo (1851-1928) tendo estudado na Bélgica era dono do escritório de engenharia responsável pela maioria das obras públicas da cidade de São Paulo no período. Ramos de Azevedo tinha então no Liceu o máximo interesse em instrumentar artífices, capazes de trabalhar nos projetos encomendados em seu escritório. O modelo implantado era semelhante aos das escolas que ele havia conhecido na Europa, o programa era amplo e o conteúdo era composto de: Desenho Linear-geométrico, Desenho Linear e à Mão Livre, Desenho Arquitetônico, Desenho Profissional, Desenho e Pintura nas Artes decorativas e Modelação, onde estava inserida a Oficina de Estuque.

Somente em 1911 são fundadas pelo governo do Estado escolas que efetivamente se incumbem do ensino profissional. O programa era muito semelhante ao do Liceu.

Vale a pena destacar então, o descrito no cap. VI. Atribuições e Técnicas dos Artistas/artesões, subtítulo 3 O Pintor Decorador letra A:

---

<sup>13</sup> MACAMBIRA, 1985.

*Quando se tratava de desenhos exclusivos, o pintor confeccionava ele próprio as máscaras para esse fim. Cabia ao pintor também executar todo o trabalho de douração, mais comumente usado nas igrejas. Dividia com o frentista o trabalho de aplicar diversas técnicas de estucagem, quando estas dependiam do trabalho de pintura para proporcionar os resultados desejados. O pintor complementava o trabalho do frentista na confecção de estuque, pintando, por exemplo, imitações de pedra. Com tintas em pó desfeitas em água, produzia os efeitos desejados na superfície previamente preparada com a técnica conhecida por “estuque lustro”.<sup>14</sup>*

No panorama apresentado até aqui, torna-se então necessário entender e definir quais as artes decorativas de interiores encontradas na arquitetura eclética historicista pelotense.

### **Estuques em relevo**

No período estudado, a ornamentação das edificações do estilo eclético historicista era generalizada, elementos funcionais e ornamentais em diferentes suportes chegavam ao porto de Pelotas da Europa através dos navios. O estuque em relevo era a técnica material pela qual se representavam variados ícones e mitos – expressão da simbologia – do que se queria mostrar através da iconografia, no caso da arquitetura. Era a expressão da construção na época, cujos elementos integrados aos imóveis eram passíveis de interpretação, de leitura iconológica. Eles estavam por vezes diretamente relacionados com a função original das edificações e com as ideologias de seus proprietários. Por exemplo, os estuques decorativos de forros internos estavam associados à função de cada ambiente: instrumentos musicais nas salas de música; pratos, talheres e alimentos nas salas de jantar. O requinte da ornamentação também se relacionava ao prestígio social, econômico, cultural e político dos proprietários<sup>15</sup>.

O estuque artístico, modelado à mão livre [**Figuras 10.1 e 10.2**], é aquele que até o princípio do século XIX foi usado, cuja origem data do tempo dos antigos romanos, consistindo na modelação dos ornatos diretamente no local, com uma

---

<sup>14</sup> MACAMBIRA, 1985, p. 84.

<sup>15</sup> SANTOS, Carlos Alberto Ávila. **Elementos funcionais e ornamentais da arquitetura eclética pelotense: 1870-1931. Estuques.** Disponível em: <http://ecletismoempelotas.files.wordpress.com/2011/04/elementos-funcionais-e-ornamentais-da-arquitetura-eclc3a9tica-pelotense-1870-1931-estuques.pdf> p. 4.

massa que fica mole o tempo suficiente para se moldar e que depois de endurecida fica com uma solidez de pedra. Além da incomparável maior duração desses trabalhos, eles possuem maior valor artístico, sendo cada ornato uma criação espontânea do artista, executando livremente à mão, diferentes dos modelos do início do século XX, feitos com inúmeras reproduções em gesso.

O material usado para essa técnica deve ter como principal condição, que seja moldável e que depois endureça com rigidez, para esse fim o gesso é misturado com pó de mármore ou areia fina e cal. A mistura mais empregada antigamente contém dois terços de cal e um terço de pó de mármore, aos quais se junta na ocasião de servir um pouco de gesso, o bastante para fazer a preza na massa. Para obter êxito nos trabalhos artísticos deste gênero de estuque feito livremente à mão, é indispensável que o estucador seja um exímio desenhista e modelador. Antes de se dedicar a esta arte era preciso estudar o desenho, a geometria, a modelação em todas as suas especialidades para assim obter conhecimento das características dos diversos estilos. Esta forma de trabalho não permite emenda alguma e deve ser executado com a máxima rapidez e firmeza, o que só um artista com longa prática alcançará<sup>16</sup>.

Na Itália (século XV) e em Portugal (século XVIII) existem muitos exemplos desta artística ornamentação em igrejas, edifícios públicos ou particulares. Lamentável é que esses belos trabalhos tenham sido danificados pelo tempo e ainda pela mal entendida restauração; mas mesmo assim existem vestígios das suas formas artísticas com incomparável maior valor que aquelas reproduções de gesso praticadas posteriormente.

Em Pelotas, existem reflexos dessas escolas, mas raros são os exemplos dos estuques artísticos de interiores modelados à mão, ou pelo menos os que chegaram até os dias de hoje. A referência local desta técnica são os forros do prédio Barão de Cacequi, localmente conhecido como Casarão 8, com relevos e traços bastante significativos [**Figuras 10.3** e **Figura 10.4**]. Os forros têm suporte em barrotes apoiados nas paredes onde são fixados os fasquios (ripas) de formato trapezoidal. Os fasquios sustentam a argamassa onde é fixada a decoração.

---

<sup>16</sup> FOGLIATA, Mario; SARTOR, Maria L. **L'arte dello stucco a venezia**. Roma: Edilstampa, 1995.

A maioria dos forros de estuques que encontramos ainda como testemunhos são com ornamentação em cópias de gesso feitas através de moldes e fixadas à estrutura do forro. Os elementos decorativos eram escolhidos pelo proprietário através de catálogos fornecidos pelo profissional.

## **Estuques de revestimento**

Na cidade de Pelotas, “Escaiola” ou “escariola” é o termo designado para os revestimentos de paredes internas encontrados nas residências do dito “apogeu sociocultural”, da cidade. É um tipo de pintura a fresco aplicada sobre uma massa lisa, fina e lustrosa (estruque) com suporte a base de cal. Executadas em grandes dimensões, demonstrando grande apuro técnico, artístico de seus executores, que ficaram na maioria anônimos e desapareceram com a popularização do uso de azulejos e outros acabamentos. Não sendo encontrado até hoje registros escritos da execução da técnica nesta região, apenas o testemunho material nas paredes de residências construídas até a metade do século XX, aproximadamente. Hoje não há mais quem execute essas obras em suas dimensões, apenas quem as restaure, tornando-as verdadeiras relíquias do sistema construtivo e decorativo do século XIX até o XX, onde eram ainda muito utilizadas como revestimento de paredes internas.

*Em Portugal e em Espanha, perdeu-se o significado original do termo “escaiola”, que derivava da scagliola italiana e que, nos últimos dois séculos, por corruptela ou por simplificação, passou a designar, sem o ser, a técnica do stucco-lustro e até por vezes, do stucco-marmo, situação que leva a algumas confusões terminológicas propagadas até nossos dias. Entre nós é muito freqüente chamar “escaiolas” a todo tipo de fingimentos de pedra, sejam estes feitos com pintura ou com cor dada na massa, como se pode comprovar consultando a entrada “escaiola” de dicionários de Belas-Artes dos séculos XIX ou XX.<sup>17</sup>*

A questão terminológica também se faz presente em Pelotas, aqui o termo “escariola” é aplicado por profissionais tanto da área da construção como da decoração, como foi constatado em entrevista de jornal com profissional do aposentado e anúncio em revista de 1939.

---

<sup>17</sup> AGUIAR, 2005, p. 258.

Com o título de “Bens culturais, como as escaiola, seguem por gerações de profissionais que buscam preservar os saberes antigos” a entrevista realizada para matéria publicada na edição do jornal *Diário Popular*<sup>18</sup> de 21 de março de 2010, o senhor Sued Macedo, de 75 anos de idade, pedreiro aposentado procura resgatar parte deste conhecimento.

*Acostumei-me a ver aquelas paredes de pé direito altíssimo, ‘escarioladas’ (gosto de usar o termo popular) em branco puro fingindo um carrara). Quem não tinha condições de azulejar a casa mandava ‘escariolar’.*<sup>19</sup>

O anúncio veiculado na *Revista da Associação dos Proprietários de Imóveis de Pelotas*, em 1939, o qual oferece serviços de pinturas decorativas, estuques e “escariolas”, o que demonstra que o termo popular ainda prevalece até o final da década de trinta.

As escaiolas na cidade de Pelotas recebem as pessoas, estão inseridas na decoração desde as paredes do *hall* de entrada, seguindo para corredores, salas de jantar, estar, área íntima cozinha e até ao banheiro. Com pinturas em formas e motivos próprios a cada ambiente, lembram os desenhos de mármore e granitos de diversas cores e formas. A base (estaque) é normalmente branca, lisa e lusturada, refletindo a luz e transmitindo uma sensação fria ao toque.

São de grandes dimensões, acompanhando a configuração arquitetônica dos prédios que decoram, revestindo suas paredes do piso ao rodapé e ainda colunas quando estas as possuem.

Sua composição decorativa normalmente é formada de três sessões: o soco, uma representação de painel a uma altura média, um friso e, acima deste, uma segunda representação de painel até o rodapé.

O soco, que seria um rodapé, com uma saliência na base da parede, medindo aproximadamente 20 cm de altura e projeção entorno de 1 cm para fora, que quando em escadas, acompanham o contorno da inclinação desta. Sua cor normalmente é mais escura que as outras representações de pedra, pois não é pintado sobre fundo branco.

---

<sup>18</sup> Jornal da cidade de Pelotas, fundado em 1890.

<sup>19</sup> **Diário Popular**, 21 mar. 2010, p. 8.

O primeiro painel uma primeira representação de painel, variando sua altura até um metro em relação ao soco. Pode haver painéis internos menores, como se fossem embutidos, com desenhos geometrizados e efeitos de claro e escuro no contorno, sobre um fundo de uma representação de veios de um tipo diferente do interno. Em geral, a pintura é executada sobre fundo branco.

O friso acima do primeiro painel tem uma altura que pode variar conforme o desenho empregado e é decorado com os mais diversos motivos à escolha do executor. Para a execução do desenho são utilizados moldes vazados, podem ainda ser emoldurados por faixas em tons claros e escuros para dar efeito de volume.

O segundo painel pode medir até 3 m de altura acima do friso, com divisões verticais para compor painéis menores em paredes mais largas, dividindo a área em painéis internos, formando quase sempre retângulos dentro de retângulos, com molduras e/ou frisos no entorno.

## **Conclusão**

A história do estuque e sua aplicação milenar em diversas culturas requerem do pesquisador um esforço de grandes proporções na procura de respostas e não obstante esta procura, poderá gerar uma série de outras perguntas.

A arte decorativa de interiores integrada aos prédios de arquitetura eclética historicista em Pelotas é caracterizada pela inserção das técnicas tradicionais de estuque nas paredes e forros. Grande parte destas técnicas de estucaria chegou à cidade através do intercâmbio com profissionais estrangeiros que existia na época, assim como o acesso aos catálogos europeus. Entretanto, ainda não foi possível determinar especificamente como a técnica e mão de obra chegam à cidade, pois até o momento, não foram encontrados nomes de estucadores, manuais escritos ou registros de escolas para a divulgação destes saberes, o que não exclui a sua existência.

Dentre as definições e as técnicas pesquisadas a que mais se aproxima ao encontrado nos revestimentos de parede dos casarões observados, seria a do estuque lustrado (estuque lustro) ou a do marmorino pintado a fresco, pois apresentam uma série de características como espessura, ausência de cor na massa, lisura, brilho e decoração pictórica à maneira de pintura. Esta é a técnica mais desenvolvida,

adaptada ao sistema construtivo e ao clima local, que ainda existem muitos testemunhos.

Os forros com estuque decorativo restam poucos exemplares, muito em função do sistema construtivo de platibanda nas fachadas e a conseqüente falta de manutenção nas calhas acaba gerando vários tipos de infiltrações. O material utilizado, que é a mistura de cal, gesso e areia ou pó de mármore, é muito perecível a umidade, chegando a causar o colapso da estrutura. A falta de profissionais especializados na conservação desses forros e a desinformação dos proprietários sobre seu valor artístico acarretou na perda significativa deste acervo.

A inventividade humana, e sua observação da natureza, querem que tenha sido por gosto ou necessidade, utilizou-se do estuque com seus materiais e técnicas através do tempo para criar revestimentos de acabamento fingindo materiais nobres e luxuosos. A qualidade e a variedade das composições da estucaria, no período estudado, colaboraram para manifestar o poder econômico da elite pelotense, onde as artes decorativas eram motivo de *status* social.

Era de desejar, que esta arte, caída entre nós em completo esquecimento, ressurgisse novamente; não faltarão cultivadores talentosos, cujos esforços ficarão decerto bem recompensados.



## 11. A Cerâmica Artística das Caldas da Rainha dos Séculos XIX e XX e a sua Difusão no Brasil

Cristina Ramos e Horta<sup>1</sup>



**A** cerâmica de Caldas da Rainha, reconhecida pelas suas características artísticas *sui generis*, foi muito apreciada no estrangeiro, nomeadamente no Brasil, onde chegava através de avultadas encomendas que eram transportadas nos navios mercantes nacionais e estrangeiros que saíam ou aportavam a Lisboa, num movimento especialmente marcante no século XIX, com o êxito obtido na Exposição Internacional do Rio, em 1879, e mais tarde intensificado com Bordalo Pinheiro (1836-1905) e continuado com o filho e sucessor, Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro.

Detentora de uma assinalável e antiga tradição, a cerâmica caldense é conhecida documentalmente desde final do século XV, época da fundação da vila e da construção do seu Hospital (o primeiro no mundo a tirar partido da acção terapêutica das águas) e os conhecimentos que temos dessa cerâmica, foram veiculados, por Frei Jorge de S. Paulo<sup>2</sup>, cónego lóio, provedor do Hospital Termal e autor da história da Fundação do Real Hospital até 1653, redigida cerca de 1656, no qual assinala a existência de boa matéria-prima em Caldas da Rainha para a laboração de louça, “barro tão perfeito que serve de matéria para se obrar grande quantidade de louça vidrada, todos os anos”<sup>3</sup>.

O autor deixa ainda perceber as principais tipologias de louça produzidas em Caldas, desde as mais simples, para abastecimento do Hospital e da Vila, às mais requintadas, “(...) e da verde se fazem peças de estremados feitios, recebem tal lustre e polimento como espelhos e brilhão como esmeraldas sem que lhes levem vantagens seus resplendores...”<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Conservadora do Museu da Cerâmica/Caldas da Rainha

<sup>2</sup> S. Paulo, Frei Jorge de. **O Hospital das Caldas da Rainha até ao ano de 1656**. 3 v., Lisboa, Academia das Ciências, 1967-68. Prefaciado por Fernando Correia.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 65.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 66.

Louça apreciada pela família real, por nobres e cortesãos<sup>5</sup> que a adquiriam e levavam consigo para a corte “(...) toda a pessoa de porte faz seus empregos nestes aprazíveis brincos quando se partem levando-se para a corte e a Casa Real, onde se apresentou à Rainha D. Luísa, no ano de 1653, uma caçoula de tão peregrino artifício que estimou como se fora obrada nos metais da maior estimação (...)”<sup>6</sup>.

Exemplares da cerâmica antiga das Caldas revelam-nos o seu carácter especial. A mais humilde peça de olaria ostenta sempre algum elemento decorativo que embeleza a sua utilidade. As bilhas são rodeadas de círculos simples ou decoração que pode ser com uma grega gravada ou relevada no barro, ou um fino sulco, os potes com caneluras em redor do bojo e boca e especialmente os vidrados, amarelo ferro, verde chumbo, verificando-se a existência de peças já ornamentados com motivos relevados de carácter erudito, como rosetas e mascarões, de influência renascentista e oriental e que se destinavam a uma clientela mais exigente.

Em meados do século XIX, esta cerâmica foi alvo de uma profunda mudança, passando a assumir uma gramática decorativa própria de um naturalismo/revivalismo em vigor nos principais centros cerâmicos europeus, especialmente em França e que se destacava pela decoração com elementos da flora e da fauna. Ficou conhecida por neopalissista, dada a influência que recebeu da obra do ceramista da Renascença, Bernard Palissy (1510-1590)<sup>7</sup> figura fulcral na origem desta corrente e o primeiro ceramista a elevar a cerâmica francesa ao nível da realeza<sup>8</sup>, criador de peças cerâmicas conhecidas como “rústicas” com formas de travessas e pratos, com as superfícies totalmente decoradas de forma a assemelhar-

---

<sup>5</sup> Caldas da Rainha foi fundada pela acção mecenática da rainha D. Leonor que por casamento com D. João II, recebeu “no respectivo dote o Concelho e Vila de Óbidos, entre outros domínios, dentro do qual se encontravam as Caldas, cujas águas terapêuticas eram conhecidas de há muito” (GOMES, Saul. *As cidades têm história*). D. Leonor reconhecendo a acção das águas fundou aquele que foi o 1º Hospital Termal do mundo, e que tornou Caldas, desde os primeiros tempos, local de preferência da família real e de visitantes ilustres para passar temporadas.

<sup>6</sup> *Ibidem*, v. I, p. 104-105.

<sup>7</sup> Conhecido como ceramista, Bernard Palissy foi reformador religioso, aderindo aos Huguenotes, topógrafo, vidreiro, pintor, químico, filósofo, geólogo e escritor. Trabalhou como pintor de vidro e como topógrafo, na região entre Saintes e o mar, próximo da localidade de Chapelle-des-Pots, terra rica em matérias-primas e onde Bernard Palissy se dedicou à experimentação cerâmica. Conhece perfeitamente a zona, especialmente a fauna e a flora que observava atentamente e que privilegia para suporte das decorações das suas cerâmicas.

<sup>8</sup> Bernard Palissy recebeu, em 1563, de Catarina de Médicis o título de Real “Ouvrier de Terre et Inventeur des Rustiques Figulines”, que conservou até a sua morte, em 1590 (DIMIER, 1934, p. 17).

se a pedra incrustada de conchas e de fósseis, servindo de fundo a uma variedade de plantas e de animais modelados a partir do natural.

Escavações feitas cerca de 1830<sup>9</sup>, no sítio das Tuilleries, em Paris, desvendaram uma parte da legendária gruta rústica que tinha sido encomendada por Catarina de Médicis a Palissy, recuperando para o conhecimento público a sua obra. As louças e fragmentos encontrados (posteriormente recolhidos em museus) suscitaram o interesse de um grupo de ceramistas que veio a adoptar a sua estética, como Charles-Jean Avisseau (1796-1861), e Joseph Landais (1800-1883) da escola de Tour, Victor Barbizet (1895-1870, Georges Pull (1810-1889) da escola de Paris, Thomas Victor Sergent, e outros, cultivando um estilo “à maneira de Palissy”, que rapidamente chegou à Inglaterra com Herbert Minton e Leon Arnoux e a Portugal com Manuel Cipriano Gmes Mafra (1831-1905).

Introdutor e principal cultor deste estilo em Portugal e vindo a influenciar outros ceramistas caldenses, Manuel Cipriano Gomes Mafra produziu uma vasta obra cerâmica inspirada num revivalismo neopalissista, a que Rafael Bordalo Pinheiro viria mais tarde a dar uma feição especial, adaptando-a a um discurso vernacular próprio e conferindo-lhe outro enquadramento estético, “integrando-a em quadros mais amplos do naturalismo português”<sup>10</sup>.

A cerâmica de Caldas era já com Manuel Mafra, em meados do no século XIX, exportada para vários países, pela sua estética sugestiva, decoração e pelos baixos preços, especialmente para o Brasil, de onde eram feitas encomendas, muitas vezes difíceis de cumprir pela quantidade elevada e falta de condições para a produzir, segundo refere o Inquérito de 1881.

Natural de Mafra, Manuel Cipriano Gomes Mafra (1831-1905) radicou-se em Caldas da Rainha, cerca de 1850, onde se dedicou à cerâmica, vindo a desenvolver durante cerca de quatro décadas uma vasta e interessante obra

---

<sup>9</sup> Escavações que se repetiram em 1845/55, em 1865 e em 1878 “Au cours du perçement d'une tranchée dans la cour du Carrousel au palais des Tuilleries, en 1878, on découvrit plus d'une soixantaine de fragments supposés provenir de l'atelier parisien de Bernard Palissy. [...] Ces fragments, d'un style très homogène, semblaient prouver l'existence de la grotte, jusque-là connue par des écrits et des archives, commandée vers 1565 au maître agenais par la reine mère, Catherine de Médicis, pour le jardin des Tuilleries. Des fouilles récentes (1984-1987), dont certaines découvertes sont visibles dans les salles de l'histoire du Louvre, confirment l'existence d'un ou de plusieurs ateliers de céramique dans la cour du Carrousel, dont, sans nul doute, celui utilisé par Bernard Palissy pour modeler et cuire les divers éléments de la grotte des Tuilleries”. Site do Musé Nationale de Ceramique, França.

<sup>10</sup> HENRIQUES, Paulo. **Roteiro do Museu da Cerâmica**, 2004.

cerâmica, apreciada e adquirida pela Casa Real, especialmente pelo rei D. Fernando de Saxe Coburgo e por D. Luiz, que ornamentava os Palácios das Necessidades, de Vila Viçosa e da Pena, a par de diversos e requintados espécimens, desde as porcelanas de Meissen, as Majólicas da Renascença e as peças do Oriente que se encontram descritas nos autos de arrolamento dos bens de D. Fernando.

A acção mecénica desenvolvida por D. Fernando e o seu conhecido interesse pelas artes também contemplava as indústrias e os operários, incluindo os trabalhos das pequenas oficinas, de que é exemplo a de Manuel Mafra, que o rei consorte conhece em 1852 por ocasião da viagem oficial que faz pelo país. Tendo permanecido em Caldas três dias, visitou as oficinas de cerâmica e demonstrou um interesse especial pelas peças de Manuel Mafra, interesse que teve continuidade, manifestando-se através da aquisição de obras ao ceramista ao longo da sua carreira, bem como pelo gosto que o próprio D. Fernando revela em experimentar a laboração cerâmica, dedicando-se a pintar e a assinar vários pratos feitos na oficina de Manuel Mafra. No *Círculo das Caldas*, em 1905, lia-se que “a fábrica de Cipriano Gomes fora visitada por (...) El-Rei D. Fernando que era assíduo frequentador d’ella durante as temporadas que passou n’esta villa”<sup>11</sup>.

O apoio e a proximidade com o rei D. Fernando valeram a Mafra o privilégio de receber o título de Fornecedor da Casa Real, em 1870, com autorização para usar a coroa no carimbo da sua marca e as armas reais nos anúncios da sua fábrica e várias vantagens como a possibilidade de se internacionalizar, participando nas Grandes Exposições Internacionais, ter acesso a obras de arte europeias, gravuras e faianças em estilo neopalissista adquiridas pela Família Real e por coleccionadores e travar contacto com os artistas que frequentavam a corte, especialmente Wenceslau Cifka<sup>12</sup>, o que foi decisivo para o êxito da sua obra e pela opção pelo estilo que cultivou.

Revelada nas grandes exposições mundiais, inauguradas com a Exposição de Londres de 1851, no Crystal Palace, a cerâmica neopalissista esteve presente

---

<sup>11</sup> **O Círculo das Caldas**, 17 de Dezembro de 1905, p. 2.

<sup>12</sup> Artista natural de Tschraditz, Boémia. Cifka veio para Portugal por altura do casamento de D. Fernando, estabeleceu-se em Lisboa e entre as várias actividades a que se dedicou reproduzia peças na Fábrica Constância, tendo sido especialmente influenciado pela Majólica neorenascentista italiana. Wenceslau Cifka foi um importante coleccionador, comerciante de arte e conselheiro do rei D. Fernando nas compras de obras de arte para a sua colecção.

através de uma gama variada de cerâmicas, sobretudo as de Charles Jean Avisseau que sobressaiu na Exposição de Paris, em 1855, na qual recebeu uma medalha de segunda classe e rasgados elogios da parte de Hericart de Thury, membro do júri que o considerou “(...) au premier rang de la ceramique émaillée d’histoire naturelle et rustique figuline”<sup>13</sup>.

A primeira apresentação de Manuel Mafra nas Exposições Universais ocorreu em 1867, na Exposição de Paris, onde as suas peças foram apresentadas com outras, em estilo neopalissista, como as de Charles Avisseau.

Seguiram-se outras apresentações em exposições internacionais, nomeadamente a Exposição Universal de Viena de Áustria, em 1873, onde Mafra recebeu uma medalha de Mérito, e nas Exposições Universais de Filadélfia e de Paris, respectivamente, em 1876 e 1878, nas quais também foi premiado.

Na exposição de 1878, a representação portuguesa foi alvo de atenção por parte dos autores Clovis Lamarre e Georges Lamy, no capítulo *Le Portugal et l’Exposition de 1878*, da obra *Les pays étrangers et L’Exposition de 1878*<sup>14</sup>, em que assinalam a cerâmica neopalissista de Caldas da Rainha: “um grande número de faianças deste género são expostas por M. J. F. de Souza Lizo, de Caldas da Rainha (Leiria), (nº 44), por M. C. Gomes Mafra (nº 47), e sobretudo por M. J. A. Cunha (nº 39)”.

Em 1879, Manuel Cipriano Gomes Mafra esteve representado naquela que cremos ter sido a sua última apresentação internacional, a Exposição Portuguesa do Rio de Janeiro, presidida pelo Imperador do Brasil. Iniciativa da Companhia Fomentadora das Indústrias e Agricultura de Portugal e suas colónias<sup>15</sup>, sendo director artístico da comissão portuguesa Luciano Cordeiro e o responsável da exposição no Brasil Marcelino Ribeiro Barbosa<sup>16</sup>. Esta Exposição que se realizou no edifício da Tipografia Nacional, cedido para o efeito pelo governo brasileiro,

---

<sup>13</sup> **Relatório do Comissário Régio junto à Comissão Imperial da Exposição Universal de Paris**. t. I. Lisboa: Imprensa Nacional, 1857, p. 63.

<sup>14</sup> LAMARRE, Clovis; LAMY, Georges. **Les pays étrangers et L’Exposition de 1878**. Paris: Librairie Ch. Delagrave, 1878, p. 249. III Grupo – Móveis e Acessórios, Classe XX – Cerâmica, p. 251.

<sup>15</sup> Sociedade anónima de responsabilidade limitada, que reunira a Comissão da Exposição constituída por Alvaro Carneiro Geraldês, Pp de Marcelino Ribeiro Barbosa, João de Deus Soares e Luciano Cordeiro, ANTT, MOPI, mc 903, NP 8/3.

<sup>16</sup> **O Occidente**, ano 2, v. II, n. 44, 15 de Outubro de 1879.

teve uma divulgação, segundo o próprio programa, destinada a facilitar “(...) o incremento das relações entre Portugal e o Brasil”<sup>17</sup> [Figura 11.1].

Cada sala do edifício apresentava uma categoria de objectos e ostentava o nome de um rei português. A Exposição de Cristais e Cerâmica ficava na Sala D. Manuel<sup>18</sup> e mereceu a atenção de um artigo n’ *O Occidente*. Neste se mencionava que a “(...) Louça das Caldas destaca-se, como em todas as exposições antecedentes a que tem concorrido, pelo seu typo especial e cheio de originalidade, que lhe dá um lugar à parte na cerâmica moderna, e a faz apetecida de toda a gente dotada de bom gosto (...)”<sup>19</sup>.

Constando com o nº 122 do catálogo<sup>20</sup> Manuel Mafra foi premiado com outros ceramistas e empresários, entre os quais se destacam: Pinto Bastos e Filho, de Aveiro, Cifka, Fábrica de Louça de Sacavém, José Alves Cunha de Caldas, João Roseira de Lisboa e vários ceramistas e escultores do Norte do país<sup>21</sup>. A participação de Cifka, que ganhou uma medalha de ouro, é destacada tanto no artigo do *Ocidente*, “a louça imitação do antigo, exposta pelo sr. Cifka, chama as atenções geraes pela magnificiencia, que a torna apta para ser collocada a par das melhores peças artisticas”<sup>22</sup>, como por Ramalho Ortigão num texto sobre Wenceslau Cifka, que escreveu que em “(...) Portugal, além da tradição nacional do fabrico de um esmalte magnífico, que tem dado ao verniz das louças das Caldas uma reputação europeia, há uma habilidade extraordinária para a olaria, habilidade indisciplinada pela ignorância do desenho, mas manifesta em muitos produtos de uma grande beleza, nos nossos antigos azulejos, nas faianças artísticas da antiga fábrica do Rato e ainda na moderna fabricação das Caldas”<sup>23</sup>.

A revista da Exposição, editada no Brasil, refere as peças de Caldas da Rainha apresentadas, assinalando os principais modelos “(...) José Alves Cunha das

---

<sup>17</sup> Companhia Fomentadora das Indústrias e Agricultura de Portugal e suas Colónias, op. cit.

<sup>18</sup> **Portugal nas Exposições Universais e Internacionais, 1851-1998**. Catálogo da Exposição Icono-Bibliográfica, Câmara Municipal de Santarém, Biblioteca Municipal Braamcamp Freire, 25/5-12/7/1998.

<sup>19</sup> R. Exposição Portuguesa no Rio de Janeiro. **O Occidente**, n. 41, p. 155, 15/10/1879.

<sup>20</sup> Companhia Fomentadora das Indústrias e Agricultura de Portugal e suas colónias, Exposição Portuguesa no Rio de Janeiro. **Catálogo Provisório**. Rio de Janeiro: Tipografia da Gazeta de Notícias, 1879, p. 40.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 39-40.

<sup>22</sup> **O Occidente**, ano 2, v. II, n. 44, p. 155, 15 de Outubro de 1879.

<sup>23</sup> ORTIGÃO, Ramalho. Cifka. In: **Arte Portuguesa**. t. III. Crítica e Polémica. Lisboa: Livraria Clássica, 1947, p. 47-51. Originalmente publicado no **Diário de Notícias** de 30/12/1879, p. 50-51.

Caldas da Rainha, expõe folhas para água, touros, jarros, carretas, cinzeiros, bilhas, jarrões, macacos, jardineiras, moringues, bacias, assucareiros, (...) galinhas, patos, peixes, isto tudo muito perfeito e de um gosto especial e cunho característico”, e sobre as de Mafra: “Manuel Cipriano Gomes Mafra, também da mesma localidade, apresenta jarros, vasos, um bonito grupo com uma figura e um javali, bacias, peixes, bilhas, vacas, touros, moringues e muitos outros objectos úteis e curiosos”.

Essas descrições revelam que as peças apresentadas, sobretudo as de Manuel Mafra, são cerâmicas com qualidade artística, decoradas com elementos da flora e da fauna, como pratos, travessas, com motivos modelados a partir do mundo natural, em composições inspiradas nos motivos de Bernard Palissy, a cuja obra é feita alusão no catálogo “(...) é de todos sabido que datam dos trabalhos de Bernard Palissy os aperfeiçoamentos importantes que em nossa época se tem introduzido no desenvolvimento desta arte industrial”<sup>24</sup>. As peças tinham evoluído esteticamente em relação às que tinham figurado na mostra de 1867, que constavam, em sua maior parte, de vasilhas com a forma de touros e outros animais e pratos em forma de peixe ou de folha de videira, segundo o jornal *Conimbricense*<sup>25</sup> correspondentes a uma primeira fase da produção artística de Manuel Mafra.

O catálogo da exposição faz referência a uma peça de Manuel Mafra, uma “figura com javali”, que identificámos como o grupo escultórico também intitulado *Adónis e Javali*. A obra em faiança constituída por uma figura masculina lutando contra um javali, é inspirada numa escultura em bronze<sup>26</sup>, de António Manuel da Fonseca, (1796-1890) datada de 1862, do acervo Museu Nacional do Chiado que pertenceu à colecção do Rei D. Fernando, o que reforça a nossa convicção de que Manuel Mafra conhecia bem a colecção de arte do monarca.

Existem vários exemplares identificados deste grupo escultórico, um pertencente às colecções do Museu da Cerâmica e três de colecções particulares,

---

<sup>24</sup> Catálogo da Exposição Portuguesa no Rio de Janeiro, Tip. Mateus, 1789, cap VIII.

<sup>25</sup> “Estão expostos, pelo Sr. Mafra, pequenos objectos de faiança, que dão testemunho da grande habilidade dos modeladores das Caldas: os touros, especialmente, e o cavalo, dir-se-ia que são copiados das nossas melhores esculturas de animais, e têm indicados os seguintes preços: – um touro, 400 réis – um cavalo, 200 réis – um peixe, que pode servir de prato coberto, 120 réis – uma folha de videira, que serve de pratinho de conservas, ou de sobremesas, 40 réis. Estes algarismos parecerão exagerados; mas, se nos lembrarmos que 180 réis equivalem, aproximadamente, a um franco, acharemos que são baratos” (**Jornal Conimbricense**, 30 de Abril de 1867).

<sup>26</sup> Cujo gesso se encontra no Museu de José Malhoa.

respectivamente, a do Dr. Jorge Sampaio, a de Duarte Pinto Coelho<sup>27</sup> e uma peça que encontramos recentemente num antiquário. O primeiro, marcado António Moreira da Câmara<sup>28</sup>, é vidrado, com excepção da figura masculina, em terracota pintada, e apresenta na parte detrás das figuras um tronco de árvore de onde partem três ramos com bases onde assentam três vasos. Os outros exemplares constam só do corpo escultórico principal e são inteiramente vidrados. Atribuímos o modelo original a Manuel Mafra que o terá apresentado pela primeira vez na Exposição do Rio e do qual terão sido posteriormente feitas réplicas por outros ceramistas. Esta apropriação de modelos era usual, em face da frequente venda de moldes entre oficinas, e neste caso ao facto de em 1890, Manuel Mafra (com idade e reconhecendo a dificuldade em prosseguir com a sua oficina), ter vendido em leilão todos os utensílios, moldes e loiça da fábrica<sup>29</sup>, conforme notícia publicada na imprensa local. Muitos dos modelos de Manuel Mafra passaram para a posse de outros ceramistas tendo sido reproduzidos com outros carimbos.

A Exposição do Brasil foi a última mostra mundial em que Manuel Mafra participou, mas a louça das Caldas continuou a estar presente em certames internacionais, como na Exposição de Antuérpia, em 1885, que contou com a presença de José Alves Cunha, e principalmente com a presença de Rafael Bordalo Pinheiro com grande êxito e divulgação, com as louças da Fábrica das Faianças, respectivamente, nas Exposições Internacionais de Paris de 1889 e de 1890, onde foi premiado; na Exposição Colombiana de Madrid em 1892, na qual recebeu uma medalha de ouro; em Antuérpia (1894), novamente em Madrid (1895), em Paris (1900), e nos Estados Unidos, em St. Louis (1904).

Desde tempos recuados era exportada louça portuguesa para o Brasil de vários pontos do país, sobretudo das Fábricas do Norte, “(...) o Brasil constituiu um dos mercados privilegiados das fábricas de faiança do Norte do país que para aí exportavam em grandes quantidades os seus produtos”, segundo Margarida

---

<sup>27</sup> Loiça das Caldas Colecção de Duarte Pinto Coelho, editor Fundação Ricardo Espírito, 1995.

<sup>28</sup> António Moreira da Câmara arrendou, em 1896, a antiga Fábrica fundada por António de Sousa Liso em 1855, que a dirigiu até 1860, ano em que a passou para José Francisco de Sousa, e em 1893 a J. F. de Sousa Câmara (QUEIRÓS, José, v. I, p. 174).

<sup>29</sup> “Leilão / dos utensílios, formas, e de toda a loiça / existente e fabricada por Manuel Cy- / priano Gomes Mafra. / Quinta feira 4 de Setembro, ao meio dia / Praça de D. Maria Pia, nº 48 / Fuschini” (**O Caldense**, 31 de Julho de 1890).

Correia”<sup>30</sup> existindo largas provas documentais do movimento das alfândegas que atestam a deslocação de productos, desde os séculos XVI, XVII, que saíam da barra do Douro, do porto da Figueira da Foz<sup>31</sup>, exportações que beneficiaram das medidas proteccionistas e da isenção, em 1794, dos produtos das fábricas de faiança dos direitos de entrada nos portos brasileiros.

A exportação de louça das Caldas da Rainha é conhecida, sobretudo, no século XIX e intensifica-se com a apresentação nos certames internacionais, segundo refere o Relatório Industrial de 1881<sup>32</sup> “(...) os mercados de consumo são: o paiz, o Brasil, a Inglaterra e os Estados Unidos”, sendo salientada a elevada procura destes productos “o consumo dos productos tende a augmentar progressivamente, a ponto de se não poder satisfazer a maior parte das encomendas”<sup>33</sup>.

No entanto, a afluência de cerâmicas de Caldas ao Brasil devia-se não só às exportações regulares que abasteciam os mercados como às inúmeras peças que eram habitualmente adquiridas e levadas pelos “brasileiros” que, deslocando-se a Portugal, escolhiam as Termas de Caldas da Rainha, visitantes onde se incluía também o ramo da família real do Brasil, “em 1782, a Princesa do Brasil D. Maria Francisca Benedita, foi ao encontro dos seus familiares e principiou a tomar os banhos a 22 de Setembro”<sup>34</sup>.

Pela exuberância decorativa e pelo próprio reconhecimento real, a cerâmica de Caldas correspondia ao gosto de uma nobreza e de uma classe endinheirada que a exhibia como sinal de estatuto, tendo sido, sobretudo, com Rafael Bordalo Pinheiro que o gosto pela cerâmica das Caldas adquiriu uma maior divulgação neste país.

Bordalo estabelecera fortes laços com o Brasil, principalmente nos quatro anos que aí residiu, entre 1875 e 1879, a convite de Manuel Rodrigues Carneiro Júnior, proprietário do jornal *O Mosquito* para assumir o cargo de redactor,

---

<sup>30</sup> Segundo Margarida Rebelo Correia, os donos da fábrica de Miragaia fizeram fortuna no Brasil e no regresso aplicaram o capital na fundação desta fábrica, mantendo sempre relações com o Brasil. Os Grandes Centros de Produção Cerâmica do Norte de Portugal, Cerâmica Portuguesa do século XVI ao século XX, Ville de Geneve, Museu Ariana, Genebra. 2005, Museu Nacional do Azulejo, IMC, Ministério da Cultura, p. 128.

<sup>31</sup> LEÃO, Manuel. A Cerâmica em Vila Nova de Gaia, artes e artistas.

<sup>32</sup> **Inquérito Industrial de 1881**. Livro 3, v. I. Lisboa: Imprensa Nacional, 1883.

<sup>33</sup> Idem.

<sup>34</sup> CARVALHO, Augusto da Silva. **Memórias das Caldas**, p. 230.

substituindo Angelo Agostini<sup>35</sup>. Interrompeu o seu trabalho na revista *A Lanterna Mágica* que iniciara três meses antes com grande êxito e aceitou, pelo desafio, movido pela sua personalidade irrequieta e também à procura de bem-estar financeiro, pois o contracto era vantajoso e partiu para o Rio de Janeiro a 19 de Agosto de 1875, onde foi recebido com honra.

A partida de Bordalo Pinheiro para o Brasil foi referida no Diário de Notícias:

*(...) parte hoje para o Brasil, Rafael Bordalo Pinheiro, afasta-se de nós um artista notável, talento originalissimo e fecundo, de quem a nossa folha saudou os primeiros trabalhos, (...) que ele seja feliz e que volte à pátria com fartos productos do seu trabalho, é o nosso voto sincero.*<sup>36</sup>

Refere ainda o mesmo jornal:

*Embarcou ontem, como anunciámos, no vapor Patossi, com destino ao Rio de Janeiro, o estimavel e distinto artista que foi acompanhado até bordo além do seu pai e irmãos por mais trinta dos amigos íntimos e apreciadores do seu elevado mérito e das suas excelentes qualidades e entre esses vimos diversos escritores, jornalistas e outros cavalheiros. (...) Possa o nosso estimado desenhador e distincto caricaturista e pintor encontrar no Brasil todas as felicidades que lhe desejamos. Tudo merece Rafael Bordalo Pinheiro.*

Bordalo partira, levando consigo além do seu estatuto, elevadas credenciações de que se destacava a maçónica, cuja carta de recomendação lhe foi passada a 20 de Julho de 1875, pelo Grão Oriente lusitano Unido, a que Bordalo se associa a 26 de Agosto, com o nome de Goya, dias antes de partir para o Brasil<sup>37</sup>.

O feito afável e fascinante do artista granjearam-lhe imediata popularidade e inúmeros amigos, bem como uma vivência divertida em festas e tertúlias, dando continuidade ao ambiente mundano e animado que vivera em Lisboa. No primeiro ano habitou com um grupo de 11 amigos no Palacete do Visconde de Faro e

---

<sup>35</sup> ARAÚJO, Emanuel. **Rafael Bordalo Pinheiro e o diálogo entre duas pátrias, Rafael Bordalo Pinheiro, O Português Tal e Qual, Da caricatura à cerâmica.** São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1996.

<sup>36</sup> NEVES, Álvaro. Rafael Bordalo Pinheiro. Separata do quinzenário **A Luz**, Lisboa, n. 78, p. 6, 1922.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 5-6.

Oliveira, situado na Rua Nova das Larangeiras e que ficou conhecido pela República das Larangeiras.

Durante os quatro anos em que permaneceu no Brasil, Bordalo desenvolveu uma intensa actividade gráfica, dirigindo *O Mosquito* e lançou as publicações *Psit!!!* e *O Besouro*, deliciando os leitores com o seu estilo alegre e original. Pelas páginas dessas publicações desfilou o elenco da sociedade brasileira e, muito em especial, da política que eram parodiadas por vezes com certa malícia, o que lhe valeu alguns fortes inimigos.

Alcançou um aperfeiçoamento do seu estilo de ilustrador, criando personagens e reelaborando outras que depois retomaria quando do seu regresso a Portugal. Nasceu o *Arola*, *Zé Povinho* brasileiro, o emigrante português regressado do Brasil, usando casaca, com um saco de dinheiro numa mão e os sapatos na outra. Nos pés calça chinelos. Esta figura, inicialmente criada a lápis sobre papel, foi, mais tarde, reproduzida em cerâmica.

Não obstante o êxito que as suas publicações tinham no Brasil, sendo adorado pelo povo, o seu espírito irreverente e o sentido crítico acutilante que se manifestava por vezes em sátiras ousadas trouxeram-lhe, algum tempo depois, dissabores e a antipatia dos políticos e começou a receber atitudes de desagrado, nomeadamente com a saída do jornal *O Besouro* de dois colaboradores. Bordalo acentuou o tom crítico com que esgrimia os seus inimigos, as reacções agudizaram-se e movido pela insegurança e pelas saudades, decidiu, em 1879, regressar a Portugal e retomar o seu trabalho de ilustrador na revista intitulada *António Maria*<sup>38</sup>.

Apesar da forma conturbada como saíra do Brasil, Bordalo manteve uma forte ligação com este país e ao enveredar pela actividade de ceramista, aceitando o desafio do seu irmão Feliciano Bordalo Pinheiro para dirigir o sector técnico e

---

<sup>38</sup> Nome escolhido em alusão ao estadista António Maria Fontes Pereira de Melo, figura política dominante do partido regenerador, ministro de várias pastas ministeriais: Marinha e Guerra, Fazenda, Obras Públicas, Negócios do Reino e durante cerca de seis anos foi o alvo preferencial da crítica bordaliana.

artístico da Fábrica de Faianças, em Caldas da Rainha, fundada em 1884, o Brasil<sup>39</sup> foi o primeiro local onde Bordalo se deslocou para angariar accionistas para a sua empresa. Segundo refere o *Occidente*:

*Esta importantíssima fabricação cerâmica, conhecida e apreciada em todo o paiz e no estrangeiro, vae receber novo impulso e nova direcção artistica, promettendo por isso, e pelos seus honrosos precedentes, vir a ser uma indústria de nome universal (...) cujas acções se distribuirão por Portugal e Brazil, e fácil é de prever que melhoramentos ella recebera, passando a parte artística a ser dirigida pelo notável desenhador – Raphael Bordalo Pinheiro. Estimamos o progresso d'este industria e desejamos que ella atinja a altura devida.*<sup>40</sup>

Mas ao sucesso artístico da fábrica não correspondeu o financeiro, pois o contexto de crise financeira que o país atravessava, e os erros de gestão com o sobredimensionamento dos equipamentos da empresa e a desistência de accionistas levaram a empresa a uma debilidade e posterior falência, não obstante a sua produção artística ser muito apreciada. Destacava-se a de orientação naturalista, em que as peças eram decoradas com elementos vegetalistas – flores, frutos, folhas, algas, ramos – dispostos com caprichosa harmonia; ou elementos animalistas que cobriam um leque variado de espécies, desde os peixes e crustáceos até aos répteis, batráquios, insectos, em composições que embora longínquamente informadas pelas correntes estéticas internacionais, eram reelaboradas por um espirito assumidamente português que se sobrepunha a qualquer tendência e estilo [Figura 11.2].

### Colecção particular

Outras correntes estéticas foram abordadas por Bordalo, como o historicismo sobretudo após a viagem a Paris, em 1889, e que mais tarde se manifestou em peças especiais, neorrenascentistas e neobarrocas, algumas de

---

<sup>39</sup> Segundo refere O **António Maria**, de 8 de Novembro de 1883. Feliciano Bordalo deslocara-se ao Brasil a fim de colher apoios para o lançamento da empresa em finais de 1883 e princípios de 1884. O tema é glosado na edição anteriormente referida de 7 de Março do ano seguinte, o mesmo periódico anunciava que o acontecimento industrial da semana tinha sido a chegada de Feliciano Bordalo Pinheiro do Brasil, onde fora aliciar accionistas para a “grande Fábrica de Faianças que a empresa Bordalo Pinheiro, coadjuvada por subido número dos nossos primeiros capitalistas, vai brevemente construir nas Caldas da Rainha”, p. 279.

<sup>40</sup> **Occidente**, ano 6, v. VI, n. 177, p. 263, 21 de Novembro de 1883.

grandes dimensões e complexa elaboração, geralmente feitas por encomenda ou para oferecer contando-se, entre muitas, O Perfumador Árabe, feito para o conselheiro Vilhena, a Jarra feita para o sr. J. M. Cunha Vasco do Rio de Janeiro, editor do periódico *Leitura Popular*, a Talha Manuelina, adquirida pelo rei D. Carlos, de gosto neomanuelino, com motivos heráldicos, rendilhados, ostentando uma profusão de elementos nacionalistas, como as armas reais e símbolos marítimos. Nos quatro cantos superiores destaca-se o escudo de Portugal com entrelaçado de algas. Sobre a base da Talha está representado em baixo relevo o Infante D. Henrique, no lado oposto Luís de Camões e sob as asas da peça, formadas por cordas, dois escudos e caravelas.

Outras peças fantásticas se seguiram, como se Bordalo, mergulhando nos labirintos da fantasia escultórica do barro, procurasse dessa forma “restituir à fábrica o êxito passado e impossível”<sup>41</sup>, sendo o exemplo mais expressivo a monumental jarra Beethoven [Figura 11.3], modelada por encomenda de José Relvas, para a sala da música da sua casa dos Patudos, em Alpiarça.

A peça, com 2,80 m de altura e uma decoração evocativa a Beethoven, uma folha de partitura com as primeiras notas do *Quarteto, opus 18, nº 4*, tocadas por 4 executantes aplicados numa curva da jarra, a águia sobre o busto do músico, e na base as palavras *Melodia* e *Harmonia*, está envolvida por folhagem e motivos florais numa complexa decoração que ultrapassa as capacidades da própria matéria. Esta obra, feita, paradoxalmente, na altura em que a crise financeira da Fábrica se agudizou, com o encerramento definitivo do sector de louça comum, em 1892, foi rejeitada, pelo encomendador José Relvas devido às suas dimensões, “Frágil colosso do barro”<sup>42</sup>. Paradigma da produção fantasiosa e exuberante de Bordalo, concluída no ano em que Bordalo encerra a fábrica<sup>43</sup> a famosa Jarra Beethoven, “o derradeiro canto do cisne do poeta da cerâmica”, segundo Sousa Viterbo, foi a

---

<sup>41</sup> HORTA, Cristina Ramos e. **Rafael Bordalo Pinheiro e a Fábrica das Faianças das Caldas da Rainha (1884-1905)**. Edição do Instituto Português de Museus, Museu de Cerâmica, 2005, p. 60.

<sup>42</sup> PINTO, Manuel de Sousa. **Os três Bordalos**. Lisboa: Pedro Bordalo, 1921, p. 35.

<sup>43</sup> Segundo refere Sousa Viterbo: “Bordalo Pinheiro, na sua quasi infantil ingenuidade, chegou a supôr que a sua jarra Beethoven seria a varinha magica que o viesse salvar mais uma vez, mas enganou-se. Como deve ser cruel para a imaginação de um artista da pujança de Bordalo reconhecer que está deslocado no seu paiz e que este não é o meio apropriado para o desenvolvimento das suas creações!” VIETERBO, Sousa, op. cit., p. 13.

grande ilusão de Bordalo, conseguir com a sua venda um alto preço que permitiria pagar os vencimentos atrasados dos operários.

Sobre esta obra, refere Bordalo Pinheiro:

*Olhem, se eu fosse um sábio, se tivesse conhecido d'antemão as dificuldades do modelo cozer, vidrar e transportar um vaso enorme, como o de Beethoven, nunca o teria feito (...). A ignorância mascarou-me o arrojo da tentativa; assim ela faz-se com êxito... talvez por isso... Quando desenhei o vaso, disseram-me os entendidos que seria impossível modelá-lo em barro. Quando o barro estava moldado, disseram-me que seria impossível levá-lo ao forno. Quando o forno cozeu o barro disseram-me que seria difícil vidrá-lo. Enfim, vencidas todas estas dificuldades, transportá-lo, disseram-me os entendidos, seria o mais grave perigo. Pois em dois dias fez-se o trabalho e o vaso era exposto em Lisboa (...) e partia para o Brasil.*<sup>44</sup>

No entanto, a realização e percurso da peça implicou as maiores dificuldades e mesmo alterações estruturais nos próprios fornos, segundo nos descreve Arnaldo Fonseca:

*A ultima peça d'escultura de Rafael Bordalo, coze agora mesmo n'um dos bojudos fornos das Caldas, a que foi preciso abater a soleira, pr'a que entrasse, de tal maneira uma phantasia sem diques a tinha sem respeito feito enorme. Modificou-se pois a abertura normal pr'a nova peça (...)*<sup>45</sup>

E no final, tendo a peça sido rejeitada por José Relvas,<sup>46</sup> foi levada para Lisboa por Bordalo, onde foi exposta no Teatro D. Amélia. O transporte por caminho de ferro foi uma verdadeira odisseia que se conhece deste texto de Julieta Ferrão<sup>47</sup>.

*A embalagem da preciosa Jarra foi cuidadosamente feita pelo operário da fábrica José Carlos dos Santos (...) O caixote em que foi transportado era acolchoado e media 3 metros de alto por 1,15 de largo, com o pêso de 500 quilos. Foi levado a pau e corda da Fábrica de Faianças para a estação, sendo aí montado em um vagão aberto. Tendo saído à tarde da fábrica, foi carregado no vagão sómente à meia-noite, sendo suspenso por um aparelho, montado sôbre o vagão. O resto da viagem até ao antigo Teatro D. Amélia foi feito dum folego (folego que durou uma hora) por quatro valentes galegos, a pau e corda!*

---

<sup>44</sup> ROMA, Célia. Ideas & Factos – Bordalo Pinheiro nas Caldas. **O Mundo**, 4/11/1903, p. 2.

<sup>45</sup> FONSECA, Arnaldo. Belas-Artes in Branco e Negro. **Semanário Ilustrado**, Lisboa, ano 1, n. 16, 19 de Julho de 1896.

<sup>46</sup> Mais tarde, Bordalo viria a oferecer a José Relvas uma reprodução reduzida (60 cm) da Jarra Beethoven, com dedicatória, e que ainda hoje se encontra na Casa Museu dos Patudos, em Alpiarça.

<sup>47</sup> FERRÃO, Julieta. **Cerâmica e Edificação**, ano 1, n. 4, Abril 1933.

*Entrou o caixote no «foyer» pela varanda do Jardim de Inverno. Foi finalmente desencaixotada e verificou-se então que estava perfeitamente intacta, sendo finalmente exposta ao público na noite de 30 de Setembro de 1898.*

Não apareceu comprador para o “colosso de barro”, apesar de proposto ao rei D. Carlos que não o pode comprar (nessa altura Portugal estava à beira da bancarrota) e, então, Bordalo, em viagem que realizou posteriormente ao Brasil em Agosto de 1898 no “Alvares Cabral” para estabelecer contactos e criar novos mercados, levou consigo a peça. Tentou vendê-la sem resultado e organizou uma tómbola. Emitiram-se 1.000 bilhetes a 50\$00 cada, mas a rifa correspondente não saiu a ninguém e Bordalo acabou por deixar a peça naquele país. Bordalo, pouco depois oferecia a Jarra ao sr. João de Rego Barros, que obsequiara o artista na sua residência do Flamengo, comprando-lhe muitas peças de faiança e 100 bilhetes para a tómbola da Jarra Beethoven.

Rego Barros entendeu, “porém, que a Jarra Beethoven era uma obra demasiado notável para ficar circunscrita à admiração dos frequentadores dum salão particular, pelo que a ofereceu ao Dr. Campos Sales, ao tempo Presidente da República brasileira que, por sua vez, determinou que ela ficasse fazendo parte do Salão de Músicas do Palácio do Catete, no Rio de Janeiro”. A jarra encontra-se actualmente no Museu Nacional de Belas-Artes do Rio de Janeiro.

Após a morte de Rafael Bordalo, em 1905, o seu filho, Manuel Gustavo que já se interessava pela fábrica e colaborava com o pai, deu continuidade à actividade da empresa, desenvolvendo um notável trabalho, gerindo a herança recebida e conferindo-lhe simultaneamente, continuidade e inovação. Mas, fê-lo por pouco tempo naquele espaço porque a fábrica, hipotecada, foi arrematada em hasta pública e adquirida por Manuel Augusto Godinho Leal, e a direcção artística entregue a Costa Motta Sobrinho. Afastado bruscamente da fábrica, Manuel Gustavo recorreu ao tribunal e recuperou os moldes e peças de seu pai, inaugurou num terreno próximo, uma nova fábrica, que denominou S. Rafael e depois Fábrica Bordalo Pinheiro Lda. (a que correspondem as actuais instalações da fábrica).

O objectivo fulcral que presidiu ao interesse e empenho de Manuel Gustavo pela cerâmica foi “não deixar morrer com Rafael Bordalo Pinheiro a faiança artística de Caldas da Rainha” como refere no prefácio do catálogo da exposição que realizou em 1906, dando continuidade ao fabrico de seu pai, criando novos

modelos e revelando-os em exposições, tanto no país como no estrangeiro, procurando promover as exportações e viabilizar economicamente a fábrica. Em 1908, apesar de ter sido o ano em que a fábrica foi vendida, Manuel Gustavo fez uma exposição no, Rio de Janeiro (Brasil) na qual recebeu uma medalha de ouro e em 1912, na Exposição do Rio de Janeiro, de 1912 apresentou uma famosa peça a JARRA BRAZIL [Figura 11.4]<sup>48</sup> que foi assinalada em vários periódicos portugueses e brasileiros, como a *Ilustração Portuguesa*, a *Revista Ilustração Brasileira*<sup>49</sup> e o *Jornal Republica*, de 26 de Maio de 1912, cuja capa com duas fotografias da obra, anuncia “Vae realizar-se no Rio de Janeiro uma exposição de Faianças de Bordalo Pinheiro”<sup>50</sup>. A peça, em vidro azul, de grandes dimensões tinha “cerca de um 1,70 m de altura e forma de balaústre com boca redilhada encimada por quatro grandes borboletas, ostentando no bojo, o escudo do Brasil, do Rio de Janeiro e, em redor da base, as armas dos vários estados brasileiros, e estava ornamentada com grinaldas, festões e motivos alusivos respectivamente ao café, cacau, algodão e cana de açúcar”. Alusiva à República brasileira, segundo refere o jornal *Brasil-Portugal*, foi levada para o Brasil pelo negociante Silva Macieira e tinha como principal objectivo promover a exportação da louça caldense para este país “estamos certos de que os elementos oficiais da nação a que é destinada a artística faiança hão-de remover (...) exigências aduaneiras que tornem inviável o desenvolvimento de uma indústria caracteristicamente portuguesa de todos deve merecer estímulos e simpatia”<sup>51</sup>.

Na casa Museu da Fábrica de Faianças Bordalo Pinheiro, existe o desenho que deu origem a esta peça assinado por Manuel Gustavo, datado de 1910, e com indicações destinadas à sua decoração, de que se destaca “(...) a Jarra teria que levar os seguintes motivos ornamentais alusivos a: Café; Cacau; Algodão e Cana-de-Açúcar”.

A sua laboração por Manuel Gustavo foi complexa, “foi o filho do chorado artista coadjuvado pelos seus hábeis operários, Elias e José Carlos”<sup>52</sup> e, segundo Francisco Teodoro Malhoa com mais detalhe nos seus manuscritos, “(...) só a

---

<sup>48</sup> *Ilustração Portuguesa*, n. 331, junho de 1912.

<sup>49</sup> Este artigo foi-nos gentilmente facultado pelo Dr. Arthur Valle.

<sup>50</sup> *República*, 26 de Maio de 1912.

<sup>51</sup> *Republica*, op. cit., p. 1.

<sup>52</sup> *Idem*.

pintura, a vidros demorou mais de 16 dias, assim distribuídos pelos pintores: José Carlos dos Santos = 6 Dias; Feliz = Mais de 5 dias; Vinagre = Mais de 4 dias”<sup>53</sup>.

A louça de Caldas é apreciada no Brasil desde há mais de dois séculos e motivo de intercâmbio e de aproximação entre os dois países, chegando a este país através de várias produções e épocas, afirmando-se através de obras como a Jarra Beethoven, no Museu de Belas-Artes no Rio e permanece viva na actualidade, nomeadamente com a presença recente de designers brasileiros na Fábrica Bordalo Pinheiro, numa tentativa de inovar a tradição.

---

<sup>53</sup> Manuscritos de Francisco Teodoro Malhoa.



## 12. Costa e Silva e Grandjean de Montigny: Dois Arquitectos Neoclássicos nos Trópicos

Eduardo Manuel Alves Duarte<sup>1</sup>

Teresa Sequeira Santos<sup>2</sup>



**D**eria pouco provável que José da Costa e Silva (1747-1819) e Auguste Grandjean de Montigny (1776-1850), dois arquitectos neoclássicos, estivessem no Brasil na primeira metade do século XIX. Dois arquitectos nos trópicos, no sentido do termo que Gilberto Freyre sistematizou, com as suas múltiplas influências e adaptações<sup>3</sup>.

Os dois arquitectos representam, sublinhe-se, duas atitudes neoclássicas diferentes, mas profundamente complementares e eruditas: uma de clara raiz italiana, no caso de Costa e Silva, e outra francesa, na figura de Grandjean de Montigny.

Mas os dois arquitectos revelam, nos trópicos, as duas mais distintas faces do próprio conceito de neoclassicismo no sentido que foi teorizado por Erik Forssman (1971), Adolf Max Vogt (1971) e, principalmente, John Summerson (1986).

Forssman afirmava que o neoclássico se revelou uma posição moderna em face do passado, o derradeiro esplendor do *Ancien Régime*, no qual a figura de Vitruvius foi absolutamente central<sup>4</sup>.

Numa das visões mais interessantes e originais do neoclassicismo, Max Vogt, partindo da ideia de Paul Klopfer, de 1911, considerava que o classicismo era uma espécie de “corrente”, que, em termos cronológicos, se desenvolveu numa

---

<sup>1</sup> Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBA-UL). Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA). Apoio da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT).

<sup>2</sup> Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBA-UL). Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA). Apoio da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT).

<sup>3</sup> FREYRE, Gilberto. **Novo mundo nos trópicos**. São Paulo: Global Editora, 2011. A 1ª ed. data de 1971.

<sup>4</sup> FORSSMAN, Erik. L'Antico come fonte dell'architettura neoclássica. **Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio**, Vicenza, XIII, p. 28-29, 1971.

secção longitudinal e nunca num corte transversal. Imaginava ainda o classicismo como uma espécie de rio, no qual se distinguia um curso superior, um curso médio e um curso inferior<sup>5</sup>. Quando o arquitecto clássico (e ainda mais o neoclássico) se move nesta corrente, tenta voltar sempre ao dogma do classicismo, numa metafórica contracorrente, dirigindo-se em direcção à fonte e não à foz. Na verdade, só se poderá entender o neoclássico se tivermos uma ideia relativamente distinta do clássico e do classicismo, sendo esta metáfora ligada aos rios particularmente eficaz.

Finalmente, John Summerson defendia que as raízes do neoclassicismo foram intelectuais, desenvolvendo-se sempre a partir de perguntas. Para este autor, o neoclássico envolvia, muito mais que teorias em livros, investigação arqueológica, por um lado, e invenção imaginativa, por outro. Deste modo, o neoclassicismo poderia ir do puritanismo do palladianismo inglês às vertigens românticas de Piranesi<sup>6</sup> e, claro está, à utopia.

Em suma, o neoclássico, além de uma fundamentada teoria arquitectónica e artística, tinha de ter sempre uma componente arqueológica forte. Assim, o arquitecto neoclássico, além de forçosamente ser um artista culto e viajado (em grande parte para ver e estudar *in loco* as ruínas dos mais paradigmáticos monumentos e edifícios romanos e até gregos), quase sempre era possuidor de uma boa biblioteca ou mesmo de colecções, pois tinha de conhecer muito bem os fundamentos essenciais da teoria e da história da arquitectura e dos seus mais relevantes protagonistas: Vitruvius e Palladio, mas igualmente Vignola e Serlio, entre outros importantes tratadistas.

Mas o neoclássico também se funde com o romantismo. A ideia de copiar e do fazer mais puro e perfeito (mais grego que os antigos gregos, como fizeram na escultura Antonio Canova e Berthel Thorvaldsen) é, em si mesma, já profundamente romântica. Afinal, segundo Teófilo Braga, a musa do nosso poeta, escritor e dramaturgo Almeida Garrett, fundador do romantismo português, sempre

---

<sup>5</sup> VOGT, Adolf Max. Le fasi storiche dell'architettura neoclassica. **Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio**, Vicenza, XIII, p. 75-77, 1971.

<sup>6</sup> SUMMERSON, John. **The architecture of the eighteenth century**. Londres: Thames and Hudson, 1986, p. 11 e 15.

foi a melancolia o “único sentimento das suas obras de arte, a única expressão dos caracteres que concebeu, o único efeito dos seus quadros”<sup>7</sup>.

Na verdade, a melancolia parece ser algo que envolve a arte e a arquitectura neoclássica, os seus edifícios quase sempre nos impressionam não por aquilo que são, mas também por aquilo que podiam ter sido, se alguns deles tivessem sido construídos... Quase sempre revelam características, como a escala, a dimensão, o claro-escuro, o funcionalismo, a síntese, etc., que chamam a atenção e despertam a nossa imaginação. O sentido de rigor e, principalmente, de pureza e de racionalidade (ou mesmo de irracionalidade na sua razão...) é talvez um dos quadros mais distintos da arquitectura neoclássica.

Em Portugal, o período neoclássico tem tido um percurso muito atribulado, sendo, ainda hoje, das épocas menos estudadas da história da arte portuguesa<sup>8</sup>, provavelmente devido a complexas e difíceis questões sociológicas e políticas, nas quais se salientam as invasões francesas (1807-1810), a vinda da corte para o Brasil (1807), a independência deste (1822) e a guerra civil portuguesa (1828-1834), entre outras. De facto, a arte e a arquitectura entre as épocas de D. Maria I e D. Maria II<sup>9</sup> está ainda, no essencial, por fazer.

O próprio neoclássico, enquanto conceito, tem sido bastante discutido em termos historiográficos gerais e também em Portugal<sup>10</sup>. Por exemplo, José Fernandes Pereira considera-o somente a fase final do classicismo<sup>11</sup> e José-Augusto França que, depois de ter estudado e aceite o termo, actualmente parece recusá-lo, preferindo antes a designação de pombalismo<sup>12</sup>.

Além das referidas questões históricas vividas pela sociedade portuguesa que marcam o lento, mas inexorável, fim do *Ancien Régime*, o período neoclássico sofreu, pensamos, em termos historiográficos, pouco interesse e mesmo grande desconhecimento, por ser um dos períodos menos “queridos” da arte nacional.

---

<sup>7</sup> BRAGA, Teófilo Braga. **História do Romantismo em Portugal**. Lisboa: Ulmeiro, 1984, p. 165 [fac-símile da edição de 1880].

<sup>8</sup> Vd. a síntese de GOMES, Paulo Varela. **Expressões do neoclássico**. Arte Portuguesa da Pré-História ao Século XX. v. 14. Lisboa: Fubu Editores, 2009, p. 7-19.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 31-36.

<sup>11</sup> PEREIRA, José Fernandes. Neoclássico. **História da arte portuguesa**. v. III. Lisboa: Círculo de Leitores, 1995, p. 183-205.

<sup>12</sup> FRANÇA, José-Augusto. **História da arte em Portugal**. O Pombalismo e o Romantismo. Lisboa: Editorial Presença, 2004; GOMES, Paulo Varela, op. cit., p. 34.

Desde logo, por estar entre dois períodos solidamente implantados: o barroco e o romantismo. Mas o neoclássico sofre também por ser um período de transição artística e cronológica. As pessoas tendem a pensar os finais de séculos como períodos muito complexos e o século XIX, ao contrário do XX, que está e sempre estará na “moda”, é também ele um período ainda hoje insuficientemente estudado no campo das artes plásticas.

Mas voltemos a Costa e Silva e Grandjean de Montigny e às faces do neoclassicismo. O primeiro revela um inequívoco italianismo, fruto da sua formação e aprendizagem em Itália durante dez anos. O segundo apresenta um neoclassicismo obviamente francês, mas igualmente consequência da sua aprendizagem na Itália e ainda, por vezes, um desenho que se pode relacionar com a arquitectura utópica, sua contemporânea, que se desenvolveu no período da Revolução Francesa. Os dois parecem definir, simultaneamente, um quase perfeito palladianismo e, o último, mesmo uma tendência para a utopia.

José da Costa e Silva<sup>13</sup>, o mais importante arquitecto português do período neoclássico, a par de Carlos Amarante (1748-1815)<sup>14</sup>, José Manuel de Carvalho Negreiros (1751-1815)<sup>15</sup> e do bolonhês Francesco Saverio Fabri ou Francisco Xavier Fabri (1761-1817), deve ter sido, sem qualquer dúvida, um dos mais cultos arquitectos portugueses da sua época, graças à sua formação e estada em Itália com os melhores mestres e professores e, ainda, à notável biblioteca e colecções particulares que foi construindo ao longo da sua vida<sup>16</sup>.

---

<sup>13</sup> Vd. SOUSA, Abade A. D. de Castro e. Elogio Histórico de José da Costa e Silva Architecto Portuguez. Recitado na associação dos architectos civis portuguezes, na sessão publica e solemne de 22 de Janeiro de 1865. **Arquivo de Architectura Civil**, 1, Julho, 1865, col. 9-13; ALVES, Artur da Mota. **José da Costa e Silva, Engenheiro-Arquitecto. Subsídios para a sua biografia**. Lisboa: Publicações dos Anais das Bibliotecas, Museus e Arquivo Histórico Municipais, 1936; CARVALHO, Ayres de. **Os três architectos da Ajuda. Do rocaille ao neoclássico**. Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, 1779; ANACLETO, Regina. Um arquitecto português em terras brasileiras. Artistas e artífices: e a sua mobilidade no mundo de expressão portuguesa. **Actas/VII Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte**. 2007, p. 459-468.

<sup>14</sup> DUARTE, Eduardo. **Carlos Amarante (1748-1815) e o Final do classicismo. Um arquitecto de Braga e do Porto**. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2000.

<sup>15</sup> GOMES, Paulo Varela. *Jornada pelo Tejo: Costa e Silva, Carvalho Negreiros e a cidade pós-pombalina. Monumentos*, 21, p. 132-141, 2004. Este autor tem outros artigos sobre este arquitecto.

<sup>16</sup> DUARTE, Eduardo; SEQUEIRA, Teresa. José da Costa e Silva (1747-1819): panorâmica da biblioteca de um arquitecto neoclássico. **Congresso Internacional sobre Arquitectura e Cultura do Século XVIII Books with a view. Celebrando o nascimento do arquitecto e engenheiro Eugénio dos Santos (1711-1760)**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 23-25 de Novembro de 2011, no prelo.

Com o conhecimento actual, pensamos mesmo que a biblioteca, em geral, e a de arquitectura, em particular de Costa e Silva, era mais completa e superior à de qualquer outro arquitecto português seu contemporâneo<sup>17</sup>. A riqueza e a raridade da sua biblioteca talvez seja apenas comparável à do alemão Johann Frederick Ludwig ou João Frederico Ludovice (c. 1670-1752), o arquitecto do convento de Mafra, que, antes de chegar a Portugal, trabalhou em Itália.

Se a biblioteca de Costa e Silva reflecte uma indiscutível matriz italiana, possuía apenas como obra francesa o muito usado *Cours d'Architecture*, de Jacques François Blondel (1771), e *Les Plans et les Descriptions des... Maisons de Campagne de Plin*, de Félibien (1707), a dos arquitectos portugueses e, sobretudo, a de Eugénio dos Santos (1711-1760) são claramente reveladoras de uma opção bibliográfica francesa<sup>18</sup>, mais acessível nos circuitos livreiros que chegavam a Portugal no século XVIII. Devido a este facto, pensamos que a antipatia que Costa e Silva sempre nutriu pela arquitectura pombalina se baseava não somente em questões pessoais, mas em razões teóricas e arquitectónicas. Se a matriz pombalina era claramente francesa<sup>19</sup>, a de Costa e Silva sempre foi italiana.

Na verdade, são conhecidas as críticas do arquitecto neoclássico à “monotonia, que dezagrada às pessoas inteligentes”<sup>20</sup> e à “monotonia” da Praça do Comércio que contrariava os “preceitos do bom gosto”, considerando “bastantemente dezagradavel”<sup>21</sup> no geral o pombalino. Além disso, era grande a aversão de Costa e Silva pela construção de trapeiras e de mansardas, que o pombalino usou e disseminou pela Baixa e mesmo por toda a cidade de Lisboa. Costa e Silva, de acordo com o gosto italiano, preferia os telhados baixos ou, se mais altos e visíveis, como nas *villas* palladianas, sem quaisquer mansardas ou

---

<sup>17</sup> Temos conhecimento dos inventários das bibliotecas dos arquitectos, da época barroca e pombalina: Ludovice, Rodrigo Franco, Caetano Tomás, Manuel Caetano de Sousa e de Eugénio dos Santos. Vd. BONIFÁCIO, Horácio Manuel Pereira. **Polivalência e Contradição. Tradição Seiscentista. O Barroco e a inclusão dos sistemas ecléticos no século XVIII. A Segunda Geração de Arquitectos**. Lisboa: FAUTL, 1990. Tese (Doutoramento em Arquitectura, Especialidade de História da Arquitectura), policopiada; e FERRÃO, Leonor. **Eugénio dos Santos e Carvalho: arquitecto e engenheiro militar, 1711-1760: cultura e prática de arquitectura**. Lisboa: FCSH, 2007. Tese (Doutoramento em História da Arte), policopiada.

<sup>18</sup> DUARTE, Eduardo; SEQUEIRA, Teresa, op. cit.

<sup>19</sup> DUARTE, Eduardo. De França à Baixa, com passagem por Mafra. As influências francesas na arquitectura pombalina. **Monumentos**, 21, p. 76-87, 2004.

<sup>20</sup> CARVALHO, Ayres de, op. cit., p. 99 e 122.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 123.

trapeiras. De facto, a construção em altura e o aproveitamento dos telhados para habitar é uma das características mais indeléveis do pombalino, de origem tipicamente francesa, diríamos mesmo de estilo gótico, que havia sido adaptada e usada por Sebastião Serlio (1475-1552), quando foi para França, em 1541, e amplamente disseminada pelos livros que constituem o seu importante tratado de arquitectura (1537-1557).

As críticas de Costa e Silva às mansardas eram devidas à menor robustez do telhado com estas aberturas e aos maiores riscos de infiltrações pela chuva. Em vez desses elementos nos telhados e devido à constante necessidade de os proprietários alugarem as suas casas e de fazerem habitar os telhados, o arquitecto propunha antes a construção de um pequeno andar sobre a cimalha antes do telhado<sup>22</sup>, à maneira de um ático, como ainda hoje se observa em algumas casas pombalinas, as quais não deixam de ter por cima, e ironicamente para Costa e Silva, mansardas e trapeiras.

A partir da notável biblioteca de Costa e Silva é possível detectar uma importante presença do arquitecto Andrea Palladio (1508-1580). Na verdade, possuía uma edição original do célebre *I quattro Libri di Archittetura* (1570) e outra edição de 1741, além das duas importantes obras de Ottavio Bertotti Scamozzi, *Le fabrique e desegni di Palladio...* (1776) e *Le terme dei romani disegnati da Andrea Palladio...* (1785) que estudavam o célebre arquitecto do Veneto. Além dessas obras, possuía quatro importantes edições de Vitruvius, Alberti (duas edições), Serlio, Labacco, Cataneo, Scamozzi, Vignola (três edições), Bibiena, Pozzo e Rusconi, entre outras<sup>23</sup>.

Com efeito, Palladio deve ter sido para Costa e Silva o seu mais perfeito modelo, pois, segundo as suas próprias palavras, o célebre arquitecto de Vicenza era “sempre grande” e “sempre incomparável”<sup>24</sup>.

Após ter estudado no Colégio dos Nobres em Lisboa, Costa e Silva esteve quase dez anos em Itália, de 1769 a 1778, tendo estudado na Academia Clementina de Belas-Artes de Bolonha, com Petronio Fancelli e Carlo Bianconi, na qual obteve dois prémios (1771 e 1772) e o título de Académico Clementino. A ida a Itália foi

---

<sup>22</sup> Ibidem, p. 98 e120.

<sup>23</sup> DUARTE, Eduardo; SEQUEIRA, Teresa, op. cit.

<sup>24</sup> ALVES, Artur da Mota, op. cit., p. 10.

possível graças à protecção do italiano Giovanni Ângelo Brunelli que havia ido ao Brasil em 1753, no âmbito de um grupo de cientistas e académicos com o objectivo de delimitar o território português na América após o Tratado de Madrid (1750). Na Itália, Costa e Silva visitou Génova, a Lombardia, a Toscana, o Veneto, a maior parte dos Estados Pontifícios, Roma e uma parte do reino de Nápoles. Além de Bolonha, o arquitecto destacou Génova, Veneza, Florença, Roma e, principalmente, Vicenza, como cidades fundamentais para o estudo da arquitectura. Como era normal na época e como verdadeiro arquitecto neoclássico que era, Costa e Silva demorou-se ainda no estudo das ruínas de Pompeia e de Herculano<sup>25</sup>.

De regresso a Portugal, Costa e Silva foi nomeado professor de arquitectura civil na Aula Régia de Desenho de Figura e Arquitectura Civil, importante instituição fundada por D. Maria I em 1781, o que revelava a sua enorme competência técnica e notável currículo.

No contexto da sua produção, iremos tentar aprofundar algumas das suas raízes tratadísticas que são, julgamos, principalmente palladianas. Do elenco das suas obras e projectos destacam-se o Real Erário (1789), o Teatro de S. Carlos (1792), ambos em Lisboa, o Asilo Militar de Runa, perto de Torres Vedras (1792), o Palácio de Seteais em Sintra (1793); o Palácio do 2º Marquês de Pombal em Queluz (1795) e o Palácio Real da Ajuda (1802) em Lisboa, este último com a colaboração de Francisco Fabri.

Cirilo Volkmar Machado, pintor, teórico e memorialista, quase sempre comedido nos elogios e, por vezes, muito crítico em relação aos arquitectos e à arquitectura do seu tempo, escreve que, depois do terramoto de 1755, das grandes obras construídas, as “mais notáveis” tinham sido Runa e o Teatro de S. Carlos<sup>26</sup>. Pensamos que esta referência deve ser entendida desde logo como uma inequívoca prova de admiração pela arquitectura e qualidade de Costa e Silva.

Já com 65 anos, em 1812, o arquitecto foi chamado pelo Príncipe Regente para ir para junto da corte no Brasil, tendo sido nomeado Arquitecto Geral de todas as Obras Reais. No Brasil, Costa e Silva realizou poucos trabalhos, devendo ter efectuado, sobretudo, transformações, melhoramentos em edifícios já construídos e

---

<sup>25</sup> Idem.

<sup>26</sup> MACHADO, Cyrillo Volkmar. Breve discurso sobre o principio, e progressos da Architectura. In **Collecção de Memórias**. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1922, p. 132. [1ª ed. de 1823].

vistorias. Em 1813, o Príncipe enviou-o a Salvador para se inteirar dos estragos na cidade provocados pelas fortes chuvas. No Rio, fez pequenas modificações na igreja de Nossa Senhora do Carmo, que funcionava como Capela Real. Foram colocadas hipóteses de ter tido alguma responsabilidade na fachada do Palácio de S. Cristóvão, no destruído Teatro de S. João, no Palácio do Barão de Rio Seco, na Praça do Capim<sup>27</sup> e também no projecto da Praça do Comércio de Salvador<sup>28</sup>. Apesar de palladiano, este último edifício apresenta uma composição e proporções que nunca teriam sido utilizadas por Costa e Silva, a menos que o seu desenho tenha sido bastante modificado. Ao contrário, deve ser seu o projecto para o Palácio do Barão de Rio Seco no sítio de Mata-porcos, na estrada que ia para S. Cristóvão, além de um obelisco para o Rossio no Rio de Janeiro, que está assinado<sup>29</sup>.

O projecto do Real Erário seria construído em Lisboa no local onde, em 1833, se abriu a Praça do Príncipe Real. O projecto, datado de 1789, ficou apenas por duas fiadas de cantarias e foi abandonado em 1797. A enorme construção era constituída por uma enorme planta quadrangular com noventa metros de lado. No seu interior, um grande edifício octogonal, encimado por cúpula e zimbório exterior, estava ligado por seis grandes alas ao quadrado. Cada uma delas era uma contadoria do reino e o edifício, além de Real Erário, deveria ainda abrigar o Registo da Secretaria das Mercês e a Torre do Tombo. O exterior revela uma linguagem muito mais palladiana que serliana, que, aliás, só surge na arcada exterior, verdadeira *loggia* veiculada pelo tratado de Serlio que se vê no Teatro de S. Carlos e que já havia sido usada, por Diogo de Torralva, nos Açougues de Beja (actual Igreja da Misericórdia), c. 1550<sup>30</sup>. De facto, o edifício é profundamente palladiano (rusticado, pilastras, cúpula dentro de quadrado, que nos remete, por exemplo, para a célebre Villa Rotonda, estátuas sobre a balaustrada, etc.) Este projecto revela também um novo e notável espírito funcionalista na sua estrutura

---

<sup>27</sup> ANACLETO, Regina, op. cit., p. 462.

<sup>28</sup> Para este edifício Vd. SALGADO, Ivone. **A presença do neopalladinismo inglês na Praça do Comércio em Salvador**. Disponível em: <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/ppgau/article/viewFile/1423/953>

<sup>29</sup> DUARTE, Eduardo; SEQUEIRA, Teresa. José da Costa e Silva (1747-1819): o legado de um arquitecto neoclássico no Brasil. 6º Colóquio do PPRLB, Portugal no Brasil: Pontes para o presente. **Anais...** 9-13 abril de 2012, no prelo.

<sup>30</sup> ANACLETO, Regina, op. cit., p. 460, defende que o Erário Régio “inspira-se, claramente, em modelos do tratado de Serlio”. Contudo, pensamos que as referências do edifício são claramente palladianas.

interior, pois cada ala possuía uma função específica e separada, encontrando-se ao centro, por baixo da cúpula, a Sala das Conferências, verdadeiro lugar do controle e da administração central das finanças do reino. Esse funcionalismo do espaço é ainda bastante evidente pelas amplas e inúmeras janelas que esse edifício administrativo teria. A ter ser sido construído, hoje albergaria, com toda a certeza, o Tribunal de Contas ou o Ministério das Finanças (que funciona actualmente num monótono e triste edifício pombalino junto da Praça do Comércio...).

O alçado do Real Erário baseia-se na sua quase totalidade em Palladio<sup>31</sup>, com pequenas diferenças, como a supressão do entablamento sobre as colunas e no telhado. Outras pequenas alterações são apenas de pormenor (arco sobre as janelas do piso térreo, mas mantendo o rusticado, e as varandas no primeiro piso sem balaústres).

Ao nível da planta, Costa e Silva pode ter-se inspirado num pormenor de um desenho de Palladio, um pátio quadrado com linhas que se assemelham às alas das contadorias<sup>32</sup>. Contudo, a planta octogonal inscrita num quadrado com várias alas pode ainda ter sido uma inspiração barroca, como, por exemplo, o Palácio de Stupinigi em Turim (1728-30), de Filippo Juvara.

O Teatro de S. Carlos, construído em 7 meses, inspira-se nos edifícios seus congéneres italianos e na sua fachada destaca-se a *loggia* serliana, já referida, e que tinha como função proteger os espectadores da chuva e do vento, possibilitando ainda a passagem e a manobra das carruagens.

Outro edifício ainda pouco investigado é o Asilo Militar de Runa. Neste caso, Costa e Silva parece ter aplicado uma linguagem bastante serliana, quase pombalina, na repetição dos vãos das numerosas janelas. Com a igreja ao meio – como era normal em todas as construções hospitalares, desde o Renascimento –, apresenta uma planta centralizada com zimbório, feito posteriormente e que não seguiu o projecto original. O edifício, de 61x99 m, tem um grande impacto visual e revela um enorme cuidado e correcção nas suas proporções. Em Runa, estamos diante do mesmo espírito funcional de Costa e Silva, só a igreja é que apresenta

---

<sup>31</sup> PALLADIO, Andrea. **I Quattro Libri dell'Architettura**. Venetia: Apresso Domenico de'Franceschi, 1670, Livro Secondo, p. 9. (Utilizámos o fac-símile de Milano: Ulrico Hoepli Editore, 1990). A fachada da p. 23 é, em termos compositivos, semelhante à da p. 9, mas com mais elementos escultóricos.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 21.

maior cuidado nos elementos decorativos, tendo uma serliana ou motivo palladiano na entrada que se repete nas três janelas superiores, sendo o resto do edifício simples, funcional, dir-se-ia quase higiénico.

Os palácios que Costa e Silva projectou apresentam características profundamente palladianas. O de Seteais, em Sintra, ainda não foi devidamente estudado, tendo sofrido algumas transformações posteriores, que dificultam o seu entendimento e cronologia. Em termos compositivos, o palácio mais do que palladiano, parece ser neopalladiano e muito próximo das propostas inglesas, talvez por ter sido uma obra mandada construir pelo cônsul holandês em Lisboa.

O Palácio do 2º Marquês de Pombal em Queluz é dos edifícios mais palladianos da arquitectura portuguesa [Figura 12.1]. A fachada deriva claramente de Palladio e de um seu desenho particular<sup>33</sup>. Partindo da composição original do arquitecto de Vicenza [Figura 12.2], Costa e Silva simplificou-a (retirou as pilastras e todo o primeiro andar, diminuiu ainda o telhado, preferindo um telhado italiano mais baixo). O carácter rigoroso do palácio, como se fosse uma peça de joalheria, é sublinhado ainda pela escultura (os relevos rectangulares por cima das janelas derivam do desenho palladiano). Enfim, toda a composição define uma notável reinvenção de Costa e Silva sobre uma composição de Palladio.

O projecto inicial do Palácio da Ajuda, realizado por Costa e Silva e Francisco Fabri, consistia num enorme edifício, tendo-se construído menos de um terço do projecto original. Ao centro, possuía uma enorme cúpula, como o Real Erário (mais uma das estruturas que nos remetem para Palladio e para a Antiguidade e para o célebre Panteão de Roma), e um conjunto de escadarias monumentais cuja composição se assemelhava à zona central do Erário. O Palácio da Ajuda, de uma rigorosa linguagem palladiana, apresenta ainda semelhanças formais com a Caserta que Costa e Silva visitou e elogiou.

No Brasil, julgamos que o desenho para o palácio do Barão de Rio Seco revela claras afinidades com as obras de Costa e Silva e, em termos compositivos, com a fachada do Teatro de S. Carlos. No entanto, por se tratar de uma construção para um nobre, e talvez por se situar nos trópicos, o edifício exhibe uma síntese e uma grande economia de elementos decorativos que o remetem para um serlianismo

---

<sup>33</sup> Ibidem, p. 17.

de tradição portuguesa. O corpo central elevado, como o Teatro de S. Carlos, e o telhado visível e inclinado, certamente para o escoamento das fortes chuvas, como a ausência de mansarda ou de trapeiras, revelam inequivocamente o desenho do arquitecto. Ainda as almofadas reentrantes sobre o primeiro piso e as pequenas aberturas na cave são igualmente palladianas.

Se excluirmos o epifenómeno do neoplladianismo no Porto, que René Taylor designou por *The architecture of Port Wine*<sup>34</sup>, Costa e Silva foi, sem qualquer dúvida, o mais palladiano dos arquitectos portugueses, graças à sua formação italiana e académica.

A outra face do neoclassicismo, francesa e ligada à utopia, encontra-se na obra construída e, sobretudo, projectada, de Grandjean de Montigny, agraciado, como Costa e Silva, com a Ordem Militar de Cristo.

Como arquitecto neoclássico, a sua aprendizagem passou também pela Itália e pelo estudo dos edifícios antigos, tendo, inclusivamente, publicado um livro sobre a arquitectura Toscana<sup>35</sup>.

No contexto da Missão Francesa de 1816, pensamos que o contributo de Montigny se situa a dois níveis: em primeiro lugar, por um inequívoco palladianismo e, por outro lado, pelo carácter algo utópico de alguns dos seus edifícios<sup>36</sup>. Também não deixa de ser evidente a influência que a arquitectura Toscana teve sobre a sua própria produção, nas proporções, aberturas de portas e de janelas, rusticado, etc.

A sua casa no Rio de Janeiro é claramente palladiana, com as colunas à volta do edifício, o que parece ter sido uma concessão à temperatura dos trópicos, mas igualmente uma adaptação à arquitectura colonial brasileira, que, antes de ser palladiana era, pensamos, na melhor tradição portuguesa, definida pelo tratado de Sebastião Serlio, o livro que mais inspirou e influenciou a arquitectura portuguesa do século XVI ao XVIII, e ainda o tratado de Pietro Cataneo *I quattro primi libri di*

---

<sup>34</sup> TAYLOR, René. *The Architecture of Port Wine*. **The Architecture Review**. Westminster, 129, 772, 1961, p. 389-398. O Hospital de Santo António de John Carr (1770, edifício inacabado) e a Feitoria Inglesa de John Whitehead (1785), ambos no Porto, são os edifícios mais importantes.

<sup>35</sup> MONTIGNY, A. Grandjean. **Architecture Toscane, ou Palais, maisons et autres édifices de la Toscane**. Paris, 1815.

<sup>36</sup> ANDRADE, Marco Antonio Pasqualini de. Grandjean de Montigny: um utópico no trópico. **II Encontro de História da Arte**, IFCH-Unicamp, 27 a 29 de março de 2006, Campinas, SP. Disponível em: [http://www.ifch.unicamp.br/pos/hs/anais/2006/posgrad/\(52\).pdf](http://www.ifch.unicamp.br/pos/hs/anais/2006/posgrad/(52).pdf)

*architettura* (1554), pelo aspecto forte e sólido da construção e despojamento de ornamentos, principalmente no exterior dos edifícios.

Entre os projectos de Montigny que pudemos observar, destacamos a Praça do Comércio, que claramente deriva de um modelo palladiano (frontão, janelas termais, cúpula e esculturas). O interior do edifício [Figura 12.3] é o mais interessante e quase utópico na sua escala, no espaço e na relação das colunas com a cúpula. Neste aspecto, mesmo com colunas de madeira pintada a imitar pedra (na melhor tradição portuguesa barroca), este espaço lembra, salvo as dimensões, o interior da Basílica Metropolitana (1781-1782) desenhada por Étienne-Louis Boullée (1728-1799) [Figura 12.4].

Pensamos que os projectos de Montigny, como a Academia de Belas-Artes, entre outros, derivam, como os de Costa e Silva, de uma matriz palladiana.

A utopia na arquitectura da época, que coincide com o final do *Ancien Régime* e com a Revolução Francesa, é, em grande parte, a utopia do próprio desenho e do seu grafismo dramático: das sombras; dos vãos das janelas, portas, pórticos; dos volumes cúbicos e paralelepípedicos; das meias-esferas, das cúpulas; da paisagem; das nuvens. Outra dimensão claramente utópica é a escala e a dimensão, aproximando-se esta do carácter gigantesco do sublime, paradigmaticamente explorado e teorizado por Boullée.

Curiosamente, se Montigny podia ter sido utópico, por vezes, parece ter tido essa tentação, Costa e Silva foi-o também pelos vários projectos grandiosos, muitíssimo bem arquitectados, mas, infelizmente, muito modificados, truncados ou não construídos. Um deles, como o Palácio da Ajuda, é ainda hoje uma ruína clássica e romântica na zona ocidental de Lisboa. Os dois arquitectos partilham igualmente a utopia dos desenhos e dos projectos raramente construídos, mas também a cultura arqueológica, arquitectónica e artística que levaram para os trópicos, e o rigoroso palladianismo, como aquele que, por via inglesa, entrara mais a norte, nos Estados Unidos.

Costa e Silva morreu em 1819 e a sua possível herança neoclássica portuguesa e italiana parece ter-se esfumado em Portugal e no Brasil. Restava o neoclassicismo francês de Montigny e alguns, poucos, edifícios que foram construídos, nos quais é possível detectar méritos, dificuldades e adaptações à

geografia e ao clima. Mas Montigny foi também um muito importante professor de arquitectura, que formou inúmeros discípulos.

No fim de contas, Costa e Silva, certamente o primeiro arquitecto com uma sólida cultura arquitectónica e palladiana no Brasil, parece ser mais utópico que Montigny, pois o seu legado arquitectónico desvaneceu-se, como se de uma nuvem já romântica se tratasse...



## 13. Os Retratos de D. Pedro I e D. João VI no Acervo do Museu Paulista

Elaine Dias<sup>1</sup>



**U**Museu Paulista da Universidade de São Paulo – popularmente conhecido como Museu do Ipiranga – conserva, em seu acervo, um número significativo de retratos executados entre os séculos XVIII e XX. Eles representam os membros da elite cafeeira de São Paulo, os grandes políticos e militares da história luso-brasileira, as personalidades e figuras de destaque da arte e música, religiosos e, finalmente, os integrantes da família real portuguesa e imperial brasileira.

A produção da grande maioria dessas obras está concentrada na virada do século XIX até 1930 e são provenientes de doações das grandes famílias paulistas e paulistanas, das coleções real e imperial e também da encomenda expressa de Afonso d’Escragnole Taunay, diretor do Museu Paulista entre os anos de 1917 e 1945. Podemos destacar, entre eles, os retratos de D. Pedro II e de Prudente de Moraes feitos por Almeida Júnior, além dos destinados à elite paulista, como aquele do Visconde de Rio Claro, José Stanislaw de Oliveira. Também há retratos realizados por Oscar Pereira da Silva, Antonio Araújo Souza Lobo, Benedito

---

<sup>1</sup> Universidade Federal de São Paulo.

Calixto<sup>2</sup> e Claude Joseph Barandier, além de um grande número de retratos de outros artistas e ainda aqueles considerados “anônimos”<sup>3</sup>.

Entre 1880 e 1930, foram contabilizados, nesta pesquisa, cerca de 170 retratos, o que nos levou a um grande interesse pelo estudo desta coleção em diferentes frentes. Esta pesquisa em andamento, com apoio da FADA-UNIFESP por meio de uma bolsa de produtividade, tem como objetivo ampliar as informações catalográficas, estudar o caráter artístico e a atribuição destas obras, analisando não só as características das composições em cada período, mas tentando desvendar a imensa maioria de anônimos que compõem este conjunto. Interessa-nos também compreender as relações estabelecidas entre Rio de Janeiro e São Paulo, entendendo o intercâmbio de artistas e obras entre as cidades, a influência da capital carioca nestas encomendas e, ao mesmo tempo, o início e desenvolvimento de um sistema artístico em São Paulo, que certamente se deu pela via dos retratos. Neste sentido, também é de grande relevância a compreensão do papel da elite cafeeira e, mais adiante, daquele de Afonso d’Escragnolle Taunay na formação desta importante coleção no Museu Paulista<sup>4</sup>, dentro de seus objetivos de criar, naquele museu, a iconografia da cidade de São Paulo e seus arredores, demonstrando sua importância na história do Brasil em razão do ato da Independência, praticado por D. Pedro às margens do Ipiranga, local onde o Museu foi fundado. Antes de Taunay, porém, cabe ressaltar que o diretor anterior daquele museu, o zoólogo Hermann von Ihering, foi o primeiro a estabelecer as bases para esta coleção, que será depois será enormemente aumentada por Taunay. Embora houvesse por parte deste diretor o intuito de tornar o Museu Paulista em um museu de história natural, foi em seu

---

<sup>2</sup> Sobre a retratística dos bandeirantes de Benedito Calixto e Henrique Bernardelli, a partir de obras pertencentes ao Museu Paulista, ver MARINS, Paulo César Garcez. Na mata com pose de reis: a representação de bandeirantes e a tradição da retratística monárquica europeia. **Revista do IEB**, São Paulo, n. 44, fev. 2007.

<sup>3</sup> Durante a gestão de Afonso d’Escragnolle Taunay na direção do Museu Paulista, ocorreu a organização da instituição com vistas à criação da iconografia do Estado, por meio da encomenda de pinturas de paisagem das cidades paulistas e pinturas históricas para a celebração do centenário da Independência do Brasil, entre os quais figuram as obras dos artistas Pedro Américo e Henrique Bernardelli. Além disso, data também deste período a ampliação da coleção de retratos que igualmente contribuíram para a formação do imaginário paulistano, cuja importância da família é fundamental para a história econômica, social e política do Estado. Ver LIMA, Solange; CARVALHO, Vânia C. de. São Paulo Antigo: uma encomenda de modernidade. As Fotografias de Militão nas Pinturas do Museu Paulista. **Anais do Museu Paulista – História e Cultura Material**. São Paulo, n. 1, 1993.

<sup>4</sup> **Catálogo Museu Paulista**. São Paulo: Banco Safra, 1984.

período que se deram as primeiras medidas em relação à criação da Seção de História, com especial destaque para o retrato. Diz o regulamento da instituição: “§ 1.º Nas galerias e lugares apropriados do edifício serão colocadas as estátuas, bustos ou retratos a óleo de cidadãos brasileiros que, em qualquer ramo ou atividade, tenham prestado incontestáveis serviços a Pátria e mereçam do Estado a consagração de suas obras e feitos e perpetuação de sua memória”<sup>5</sup>.

Começa com Ihering, como já relatamos acima, a tentativa de transformar uma parte do Museu em histórico, ampliando sua coleção sobre a história do Brasil e São Paulo, embora ele tenha dado, em toda a sua gestão, uma importância extrema às ciências naturais como propulsora e caracterizadora do Museu.

Em meio a este conjunto, gostaria de apresentar uma pequena parte desta pesquisa ainda em andamento, analisando alguns dos retratos que representam D. João VI e D. Pedro I. O Museu Paulista tem atualmente em seu acervo um total de sete retratos, sendo cinco de D. Pedro I e dois de D. João VI. Antes, porém, gostaríamos de mencionar brevemente alguns pontos da história da retratística do período colonial que também envolvem a família da Casa de Bragança, até a produção destes retratos de D. João e D. Pedro do Museu Paulista, mencionando ainda algumas importantes produções realizadas por artistas brasileiros e estrangeiros, os quais constituíram parte da nossa trajetória de pesquisa sobre retratos até aqui.

Podemos ver no Rio de Janeiro, na Santa Casa de Misericórdia e também no Museu Histórico Nacional – que contém uma das maiores, senão a maior coleção de retratos do Brasil<sup>6</sup> – o desenvolvimento deste gênero do período colonial até o século XIX. Nessas instituições, podemos notar diversos exemplos e a importância do retrato na representação de doadores e figuras de valor da esfera religiosa. Jean-Baptiste Debret, em seu álbum iconográfico *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, coloca-nos a par da tradição de retratos existente no Brasil naquele período<sup>7</sup>, descrevendo sua importância na representação de doadores,

---

<sup>5</sup> TAUNAY, Affonso E. **Guia da Seção Histórica do Museu Paulista**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1937, p. 46. Sobre a gestão de Ihering, ver MORAES, Fábio Rodrigo de. Uma coleção de história em um museu de ciências naturais: o Museu Paulista de Hermann von Ihering. **Anais do Museu Paulista**. São Paulo, v. 16, n. 1, jan./jun. 2008.

<sup>6</sup> Memória Compartilhada: retratos na coleção do Museu Histórico Nacional. **Anais do Museu Histórico Nacional**. Rio de Janeiro, volume especial, tomo 35, 2003.

<sup>7</sup> DEBRET, Jean-Baptiste. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil**. São Paulo: Martins/Edusp, 1972.

benfeitores e pessoas ligadas à hierarquia do clero em conventos, mosteiros e santas casas de certas ordens e irmandades das províncias como Rio de Janeiro e Salvador<sup>8</sup>. Essas figuras ilustres eram normalmente homenageadas em vida ou após a morte por estas instituições, que encomendavam seus retratos. Esses se restringiam, no entanto, e em sua maioria, a essas instituições específicas, não fazendo parte da decoração das casas. Eram retratos públicos, portadores do exemplo moral.

Debret descreve a coleção de retratos a óleo dos fundadores e doadores da Santa Casa de Misericórdia no Rio de Janeiro<sup>9</sup> na primeira metade do século XIX. Geralmente pintados de corpo inteiro e com a paisagem do referido lugar ao fundo, eram compostos de modo simples, apresentando de modo direto seus atributos, em especial a exibição do documento firmado entre o personagem a instituição. A sofisticação dos trajés e a inclusão de atributos sociais avançavam com o tempo, mas no geral a pose era sempre a mesma, dialogando com a paisagem que, em certas pinturas, mostrava uma relação íntima com a vida privada do retratado, reforçando seus emblemas.

Por outro lado, o número de encomendas de retratos destinados às figuras ilustres do âmbito da política começou a avançar no final do século XVIII e primeira metade do século XIX, ampliando a prática para outros setores além do religioso, como notamos no retrato de *D. Luis de Vasconcelos e Souza*, datado de 1790, hoje conservado no *Museu Histórico Nacional* do Rio de Janeiro, de autoria de Leandro Joaquim. Esta mudança foi significativa, sobretudo, após a chegada da corte portuguesa ao Brasil em 1808. José Leandro de Carvalho foi um dos primeiros artistas a retratar a família real no Rio de Janeiro, como notamos neste belo retrato de *D. Maria I*, também do *Museu Histórico*. Outros artistas como Simplício Rodrigues de Sá, Francisco Pedro do Amaral e Manuel Dias de Oliveira também trabalharam na produção de retratos para a corte portuguesa no Brasil<sup>10</sup>, como veremos adiante, representando D. João VI, D. Maria I e o filho Pedro I<sup>11</sup>.

---

<sup>8</sup> Ver também, nesse sentido, LEVY, Hanna. Retratos coloniais. **Revista do SPHAN**, Rio de Janeiro, n. 9, p. 251, 1945.

<sup>9</sup> Estes retratos podem ser visualizados ainda hoje na Santa Casa de Misericórdia do Rio de Janeiro.

<sup>10</sup> SANTOS, Francisco Marques. As Bellas Artes no Primeiro Reinado (1808-1821). **Estudos Brasileiros**, Rio de Janeiro, ano II, v. 4, n. II, 1940.

<sup>11</sup> MIGLIACCIO, Luciano. A iconografia nacional na Coleção Brasileira. **Coleção Brasileira Fundação Estudar**. São Paulo: Edições de Arte, 2006.

Com a chegada dos franceses em 1816 e a posterior fundação da Academia de Belas-Artes, essa produção amplia-se inicialmente com o pintor francês Nicolas-Antoine Taunay que, além de representar sua família, em especial seus filhos<sup>12</sup>, retrata a Marquesa de Belas e faz uma série de retratos da família Real portuguesa. Retrata Carlota Joaquina e suas filhas – Maria Teresa, Maria Isabel, Maria Francisca, Isabel Maria, Maria da Assunção e Ana de Jesus Maria além de seu neto, filho do primeiro casamento de Maria Tereza, o pequeno Sebastião<sup>13</sup>, todas essas pinturas conservadas no Palácio Nacional de Queluz, em Portugal. Neste conjunto, destacam-se os retratos de Maria Isabel e Maria Francisca, objeto de uma recente pesquisa de nossa autoria<sup>14</sup>, telas significativas nas relações políticas entre Brasil, Portugal e Espanha, uma vez que as princesas são representadas com as miniaturas de seus respectivos noivos, o Rei Fernando VII da Espanha e seu irmão Carlos Maria de Bourbon. Os retratos realizados por Taunay refletem suas tentativas de aproximação com a corte de Bragança em um momento delicado para a permanência dos artistas franceses no Brasil, como já nos relatou Lília Schwarcz<sup>15</sup>. Taunay não retrata D. João VI nesta série, preferindo concentrar-se, sobretudo, nos retratos femininos e, possivelmente, na crença em Carlota Joaquina como grande figura política e líder em 1816.

D. João, por sua vez, será representado por Debret como rei do novo reino de Portugal, Brasil e Algarves. Embora o tamanho da tela, hoje conservado no Museu Nacional de Belas-Artes<sup>16</sup>, nos faça pensar que constituiu apenas um estudo para um posterior quadro maior, a tela é de grande importância na configuração do poder português na América. Baseado no modelo do retrato de Louis XIV, de Hyacinthe Rigaud<sup>17</sup>, Debret demonstra sua preferência na continuidade de um modelo de retrato absolutista – pose, coluna, acortinado, cetro, coroa e trono –, coerente com a condição dos Bragança no Brasil naquele momento. Já para a

---

<sup>12</sup> Ver SCHWARCZ, Lília; DIAS, Elaine. **Nicolas-Antoine Taunay no Brasil – uma leitura dos trópicos**. Rio de Janeiro: Sextante, 2008.

<sup>13</sup> A base de dados portuguesa Matriz Net apresenta as imagens e os inventários de todos estes retratos. Disponível em: <http://www.matriznet.imc-ip.pt/MatrizNet/Home.aspx>

<sup>14</sup> DIAS, Elaine. Os retratos de Maria Isabel e Maria Francisca de Bragança, de Nicolas-Antoine Taunay. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 19, n. 2, jul.-dez. 2011.

<sup>15</sup> SCHWARCZ, Lília. **O sol do Brasil**. São Paulo: Cia. das Letras, 2008.

<sup>16</sup> **Catálogo Museu Nacional de Belas-Artes**. São Paulo: Banco Safra, 1985.

<sup>17</sup> BURKE, Peter. **A fabricação do rei**. A construção da imagem pública de Luís XIV. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

representação de D. Pedro I, Debret inova completamente na composição do retrato, uma vez que havia uma nova construção iconográfica em curso, demarcadoras da mudança de estatuto político no Brasil. Notamos esta diferença na ilustração presente no álbum de Debret, onde vemos D. Pedro suas marcantes botas – que o remetia ao militar Bonaparte, e também será uma marca dos grandes líderes americanos, como Simon Bolívar –, as mudanças no manto e no cetro, novamente em referência a Napoleão, e a presença da coroa na cabeça, elemento-chave na configuração do Brasil como Império independente. O retrato oficial de D. Pedro será, no entanto, realizado pelo pintor português Henrique José da Silva, o qual será gravado e distribuído para todo o Brasil, com a presença dos novos atributos – botas, manto e cetro –, mas com a coroa depositada ao lado, como nos tradicionais retratos reais<sup>18</sup>. D. Pedro será também retratado por outros artistas, entre os quais Simplício Rodrigues de Sá, como vemos na coleção do Museu Imperial, Antonio Joaquim Franco Velasco, no retrato conservado no Museu de Arte da Bahia e o célebre retrato executado por Manoel de Araújo Porto Alegre<sup>19</sup>, do Museu Histórico Nacional, estando neste último vestido como um militar em um cenário suntuoso onde notamos, ao fundo, a paisagem da Quinta da Boa Vista.

Feito este breve panorama do desenvolvimento da retratística no Brasil, voltemos ao Museu Paulista. Ele possui em seu acervo cinco retratos de D. Pedro I, sendo um deles de autoria ainda desconhecida, onde o retratado aparece fardado e portando o Tosão de Ouro, tendo em seu título indicado a data de 1830, ano de muitas agitações na política brasileira, com a tentativa de restabelecimento do absolutismo na figura de D. Pedro, de um lado, e do outro, revoluções eclodindo pelo Brasil, como aquela de 1830 em São Paulo. O retrato foi doado ao Museu Paulista em 1931, pelo historiador, bibliófilo e colecionador João F. De Almeida Prado. Nesta atual fase da pesquisa, não há muitas informações sobre este retrato, sobretudo no que se refere à sua autoria. Há outra tela, de autoria de Joaquim da Rocha Ferreira, na qual D. Pedro está à paisana ou vestido de forma civil, com um belo fundo em azul, apesar da má conversação do retrato, uma pintura de Oscar Pereira da Silva e outro retrato realizado por José Simeão de Oliveira, intitulado

---

<sup>18</sup> DIAS, Elaine. A representação da realeza no Brasil: uma análise dos retratos de D. João VI e D. Pedro I, de Jean-Baptiste Debret. **Anais do Museu Paulista – História e Cultura Material**, São Paulo, v. 14, 2006.

<sup>19</sup> Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.

*Retrato de D. Pedro I e IV de Portugal* e, finalmente, aquele pintado por Benedito Calixto.

Dentre estes cinco, gostaria de destacar o retrato produzido por Calixto [**Figura 13.1**]. Assim como Joaquim Ferreira, Benedito Calixto retrata D. Pedro à paisana. Está em pé, em pose  $\frac{3}{4}$ , portando sua tradicional barba e cabeleira negras, vestindo casaca civil marrom. Em sua veste, vemos uma das luvas que repousa entre os botões e, no pescoço, um colar com a ordem Imperial do Cruzeiro. D. Pedro posa a mão direita sobre o parapeito, de onde se abre a paisagem com o rio do Ipiranga ao fundo, e o céu que cobre um terço do quadro. No mesmo parapeito, vemos a assinatura do artista – B. Calixto – e a data em que o quadro foi realizado, 1902. Uma tela bastante tardia, se comparada às demais, feitas quase todas no período da Independência e isto se explica pela encomenda feita ao artista pelo Museu Paulista em 1901, ainda na gestão de Hermann Ihering, junto ao retrato de José de Anchieta, do mesmo pintor<sup>20</sup>. Eram, assim, os primeiros indícios da construção deste programa voltado à história de São Paulo, posteriormente continuado por Taunay, como mencionamos anteriormente.

Caleb Faria Alves, autor de “Benedito Calixto e a construção do imaginário republicano”<sup>21</sup>, descreve em seu livro o retrato em questão. Relata que D. Pedro está no bairro da Penha, onde podemos ver a Várzea e a cidade de São Paulo no fundo da tela. Apesar de o fundo ser reconhecido por Alves em outras pinturas de paisagens feitas por Calixto, o autor também relata a fonte de inspiração para o retrato, isto é, o medalhão feito por Simplício Rodrigues de Sá, em 1822, que, segundo Alves, pertenceu a Marquesa de Santos, hoje conservado no Museu Imperial. Algumas características físicas são ligeiramente diferentes, como o olhar mais fundo em Calixto e a barba mais clara em Simplício. O fundo da tela é quase o mesmo, com exceção de alguns tropeiros que aparecem em Simplício e a proposital amplitude que ganha a composição de Calixto. Vemos as torres da igreja e convento do Carmo, a igreja de Santa Tereza e a Sé, aparecendo também o Largo de São Bento, importantes arquiteturas da ainda pouco urbana cidade de São Paulo. As roupas são idênticas, mas um detalhe é diferente: o colar que carrega ao peito. Em

---

<sup>20</sup> MORAES, Fábio Rodrigo, op. cit.

<sup>21</sup> FARIA ALVES, Caleb. **Benedito Calixto e a construção do imaginário republicano**. Bauru: EDUSC, 2003.

Sá, trata-se, possivelmente, de um símbolo maçom e, em Calixto um colar da Ordem Imperial do Cruzeiro, criada por ele em 1822. Está elegantemente vestido e de maneira civil e a presença das luvas denota a nobreza do retratado, embora sua inclusão dentro do casaco seja algo muito diferente dos retratos mais tradicionais com o acessório. Nesta tela, ao retomar Simplício, Calixto parece completar a obra, dando à paisagem um lugar de destaque na tela. São Paulo é mostrada da maneira que era em 1822, simples e pacata, ao contrário da incipiente promessa de progresso anunciada em 1902, data da encomenda da obra. Se se tratava de rememorar o tempo passado, colocando D. Pedro imponente, elegante e nobre no parapeito que leva à cidade, Calixto tornou-se um pintor de destaque no programa da iconografia paulista, mais tarde levado a cabo por Taunay no Museu. A tela passou a compor, em 1918, o conjunto de telas da recém-criada sala denominada Cartografia Colonial e Documentos Antigos, posicionando-se ao lado de outra importante tela de Calixto, Desembarque de Martim Afonso em São Vicente, e dos retratos de José Bonifácio, Bartholomeu de Gusmão, Anchieta e Domingos Jorge Velho, todos do mesmo artista. O retrato de Calixto teria, assim, a função de reconstituir a memória política e patrimonial de São Paulo, destacando seu primeiro líder – nacional e local – neste cenário, igualmente na tentativa de ampliar a importância da cidade neste contexto.

Embora D. Pedro seja central neste processo de representação dos homens ilustres e dos grandes líderes no Museu Paulista, gostaria de destacar em meio a este conjunto, os retratos de D. João VI.

Ele será retratado por vários artistas, em sua maioria, portugueses. Entre eles, em Portugal, Joaquim Leonardo da Rocha, Domingos Antonio de Siqueira, o francês Debret no Rio de Janeiro, além de artistas como José Leandro de Carvalho, Manoel Dias de Oliveira no retrato com D. Carlota Joaquina, Simplício Rodrigues de Sá, e o português Henrique José da Silva, em uma cópia do retrato de Domenico Pellegrini, hoje conservado na Fundação Maria Luisa e Oscar Americano, em São Paulo. No Museu Paulista, D. João VI é retratado apenas em duas telas, com intenções diversas daquela do retrato de D. Pedro, dentro do programa iconográfico da instituição. Na primeira delas, ainda de autoria desconhecida, o Rei aparece fardado em fundo neutro, com o rosto banhado em luz, nesta composição com características neocoloniais, apresentando uma estética absolutamente simplificada do rosto do personagem, à maneira dos retratos do século XVIII, onde a noção de

realismo estava absolutamente afastada das pretensões do artista. A linha negra ressalta a expressão do personagem, sobretudo em seus olhos e sobrancelha. Apesar de certo simplismo da composição, é um retrato que merece ainda ser estudado, sobretudo por estas características que marcam ainda a retratística da primeira metade do século XX.

Gostaria, no entanto, de ater-me um pouco mais ao segundo retrato de D. João, pertencente ao acervo do Museu [Figura 13.2]. Neste, D. João é retratado em pé, em meio corpo, e a moldura tem o formato de um medalhão, algo considerado comum para a representação de figuras políticas e reais. Está voltado para a esquerda e olha diretamente para o espectador, que poderá visualizar as insígnias de seu poder. Porta a farda real militar com seus emblemas reais. Tem faixas entrecruzadas, sendo uma da Ordem da Jarreteira (no ombro esquerdo), das Três Ordens Militares Portuguesas e da Ordem de Carlos III da Espanha. No peito, reluzem as placas das Três Ordens Militares Portuguesas, da Ordem da Torre e Espada e da Ordem de Carlos III, além de trazer o colar, como um pendente, o Tosão de Ouro. D. João tem os cabelos negros, sobrancelha grossa e negra, costeletas brancas, com suas tradicionais bochechas caídas e a boca ligeiramente entreaberta, mostrando sutilmente os dentes. Segura sob o braço esquerdo o manto real com que será aclamado rei do recém-nomeado Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves, após a morte de sua mãe no Rio de Janeiro, a Rainha D. Maria I.

A atribuição desta tela é dada a Jean-Baptiste Debret, conforme nos indica o inventário do Museu Paulista. Esta é, no entanto, uma informação que suscita uma série de dúvidas, embora ainda sem qualquer conclusão nesta atual fase da pesquisa. Os retratos de D. João VI feitos por Debret mostram, em sua maioria, o rei já envelhecido, de cabelos brancos, e com traços distintos daqueles que aqui se apresentam. Vemos essas características na pintura a óleo conservada no Museu Nacional de Belas-Artes, anteriormente citado. A mesma imagem foi reproduzida na *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, assim como sua imagem em forma de busto conservadas no Museu Castro Maya, ou ainda neste pequeno óleo atribuído a Debret, conservado no Museu Imperial em Petrópolis<sup>22</sup>. Em todos esses retratos realizados por Debret, com ou sem farda, o Rei aparece com cabelos brancos,

---

<sup>22</sup> CORREA DO LAGO, Pedro; BANDEIRA, Júlio. **Debret e o Brasil**. Rio de Janeiro: Capivara, 2007, p. 665.

reflexo de sua idade já avançada no período em que Debret o retrata no Brasil. Parece um tanto simplista desmontar a atribuição da obra simplesmente por meio de uma análise dos cabelos brancos ou negros, mas o dado não é irrelevante para os demais elementos da discussão.

Vejamos então o retrato pintado por Simplício Rodrigues de Sá no Rio de Janeiro, hoje conservado na Pinacoteca do Estado de São Paulo<sup>23</sup> [Figura 13.3]. O retrato feito por Simplício é muito semelhante àquele do Museu Paulista, supostamente de Debret. O rei tem os cabelos pretos e costeletas brancas. Olhos, sobrancelhas e boca são ligeiramente diferentes. Mantém a mesma pose e quase todos os atributos presentes naquele de Debret, à exceção da faixa azul da Ordem da Jarreteira que lhe perpassa o peito, presente naquele do Museu Paulista e ausente na Pinacoteca. O atributo indica novas dúvidas. A ordem da Jarreteira foi concedida a D. João somente em 1823<sup>24</sup>, o que nos leva a pensar que a faixa pode ter sido pintada depois, na possível cópia do primeiro retrato, que terminou por se tornar uma segunda versão, se seguirmos esta hipótese. O rei aqui se apresenta também mais jovem, de cabelos negros, aproximando também de outro retrato antes atribuído a Debret, segundo Bandeira e Correia do Lago, conservado no Museu Histórico Nacional. O museu carioca identifica atualmente o seu autor como desconhecido<sup>25</sup>. Bandeira e Correia do Lago indicam a autoria possível do pintor português José Inácio Sam Paio ou de seus seguidores.

Pensando ainda na hipótese de Simplício ter copiado a tela de Debret, o artista português, embora mantivesse boa relação com os franceses na Academia, tornando-se discípulo de Debret e depois professor da instituição, trabalhava também no sentido de tentar seu lugar como pintor da corte, em um momento delicado para os artistas que aqui já estavam e que se viam, de certa maneira, ameaçados em suas poucas encomendas com a chegada dos franceses. Ou poderíamos ainda avançar: poderia Debret ter copiado a tela de Simplício? Parece, no entanto, pouco provável que Debret copiasse um pintor que, para ele, era pouco ou quase nada conhecido, se comparado, por exemplo, a Manuel Dias de Oliveira, já reconhecido pelos franceses como um pintor que faria parte dos seus projetos de

---

<sup>23</sup> Agradeço à Pinacoteca do Estado de São Paulo pelo envio desta imagem.

<sup>24</sup> BAILLIE, Marianna. **Lisboa nos anos de 1821, 1822, 1823**. Lisboa: BN, 2002, p. 280.

<sup>25</sup> Dados buscados no site do Museu Histórico Nacional.

criação da Escola de Ciências, Artes e Ofícios<sup>26</sup>. Outra questão é de grande relevância para desvendar o mistério. A tela do Museu Paulista não tem assinatura e o artista francês, igualmente buscando lugar de destaque naquela corte, dificilmente não assinaria sua obra, que poderia ter sido uma das primeiras executadas para o rei. O retrato de Debret do Museu Nacional de Belas-Artes é assinado pelo artista. E sobre Simplício, a obra da Pinacoteca não tem assinatura e está indicado, em sua ficha catalográfica, como “atribuída a”, informação que chegara juntamente com a tela, no momento de sua doação no ano 2000<sup>27</sup>.

Uma nova tela surge, entretanto, para colocar mais dúvidas nesta análise. Trata-se de *Retrato de D. João VI*, feito pelo pintor português João Baptista Ribeiro, hoje conservada no Paço dos Duques, em Portugal<sup>28</sup>. A tela não tem data, mas dada a trajetória do artista, é possível que tenha sido feita antes da partida de D. João ao Brasil, ainda em sua condição de Príncipe Regente. Ribeiro mostra D. João já em estreito diálogo com símbolos reais. Mas eles são os mesmos e colocados nos mesmos lugares das telas, supostamente, de Debret e Simplício. Como desfazer este impasse? Para tanto, poderíamos pensar que a tela de Ribeiro viera com D. João para o Brasil, em 1808 e, parte de sua coleção pode ter sido copiada por artistas no Rio de Janeiro. Mas parece-nos pouco provável que Debret, já experiente pintor de história e também de retratos, copiasse a tela, parecendo mais provável que a cópia de Ribeiro tenha sido feita sim por Simplício e, neste caso, das duas telas – aquela da Pinacoteca e do Museu Paulista, embora com características ligeiramente diferentes na face do retratado. Debret, assim, estaria novamente fora de nossas análises. Mas podemos ainda ir mais longe. Não poderiam ser, as telas de Debret e Ribeiro, atribuídas somente a João Baptista Ribeiro? Pensando ironicamente no trocadilho de nomes, de Jean-Baptiste Debret para João Baptista Ribeiro não há muito a alterar, hipótese que seria plausível em decorrência dos retratos da família real portuguesa feitos por Ribeiro em Portugal. As telas poderiam estar no Brasil e sido apenas modificadas, no que concerne às faixas no peito, por Simplício ou

---

<sup>26</sup> BARATA, Mário. Manuscrito inédito de Lebreton. Sobre o estabelecimento de dupla escola de artes no Rio de Janeiro, em 1816. *Revista do SPHAN*, Rio de Janeiro, n. 14, p. 283-307, 1959.

<sup>27</sup> Documentos sobre a obra na Pinacoteca do Estado de São Paulo.

<sup>28</sup> Disponível em: <http://www.matrizpix.imcip.pt/MatrizPix/Fotografias/FotografiasConsultar.aspx?TIPOESQ=2&NUMPAG=1&REGPAG=50&CRITERIO=%22joão+baptista+ribeiro%22&IDFOTO=84366>

qualquer outro artista da corte daquele período. Mas dadas as ligeiras mudanças da face, de fato podem ser três artistas diferentes, mas nada garante que Debret seja o autor do primeiro, nem que Simplício seja do segundo. Mais dúvidas, novas hipóteses, suposições demais. A comparação visual é atraente, mas faltam indícios documentais para ampliar esta discussão.

Nesta etapa da pesquisa, pensamos que a atribuição do retrato de D. João VI do Museu Paulista, deverá ser futuramente revista, considerando as produções de Debret e as comparações com as telas de outros artistas, sobretudo aquelas de Simplício e Ribeiro, cujas características afastam a confirmação de autoria para o artista francês.

A coleção de retratos do Museu Paulista, reunida, sobretudo, na gestão de Afonso Taunay, é um campo ainda a ser explorado em suas diversas vertentes de compreensão, isto é, sua importância enquanto gênero artístico, sua relevância enquanto portadora de uma mensagem moral, da memória do retratado, de sua presença e aparência e, por fim, de sua inclusão definitiva no espaço museológico. Embora sejam apenas uma pequenina parte deste conjunto, D. Pedro I e D. João VI são, ainda, peças importantes deste quebra-cabeça paulista, português e brasileiro.

## 14. Augusto Duarte, o Português Brasileiro

Fernanda Pitta<sup>1</sup>

**A**ugusto Rodrigues Duarte, artista nascido em Portugal<sup>2</sup>, foi formado pela Academia Imperial de Belas-Artes do Rio de Janeiro, onde estudou de 1866 a 1873 com Victor Meirelles. De 1875<sup>3</sup> a 1878, ao que tudo indica, esteve em Paris, onde casou-se com Luiza Leonardo<sup>4</sup> que para lá fora estudar com auxílio do Imperador Pedro II. Duarte frequentou por conta própria a *École Nationale Supérieure des Beaux-Arts*, em que se matriculou como aluno de Jean-Léon Gérôme<sup>5</sup>. No Brasil, desenvolveu uma breve carreira, coroada com a Medalha de Ouro na Exposição Geral de Belas-Artes de 1879 e com o título de Cavaleiro da

<sup>1</sup> Doutoranda Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, Bolsista FAPESP.

<sup>2</sup> Nespeira, 1848, Rio de Janeiro, 1888.

<sup>3</sup> A *École Nationale Supérieure des Beaux-Arts* registra sua entrada como aluno de Gérôme em 1875. AJ 52 236. *Registre matricule des élèves de la section de peinture et de sculpture, numéros 3856 à 5859, octobre 1871-juillet 1894; Archives nationales, archives de l'École nationale supérieure des beaux-arts, sous-série AJ 52*. Na base de dados da ENSBA constam dois trabalhos do artista, um estudo de figura, “Figure dessiné d’auprés nature”, datado de 1875 (FDN 105) e “Faune au chevreau, figure dessiné d’auprés l’antique”, de 1877 (FDA 81).

<sup>4</sup> Luiza Leonardo (1859-1929) foi pianista, musicista e escritora, parceira de Chiquinha Gonzaga. Bisneta da Viscondessa de Nassau e afilhada de Pedro II, que custeava seus estudos na Europa. “Em 13 de março de 1873, o Mordomo da Casa Imperial comunica ao ministro brasileiro em Paris, que pelo navio “Niger” cuja partida para a Europa será no dia 17, viajam a menina Luiza e seus pais Vitorino José Leonardo e Carolina de Oliveira Leonardo. Vai Luiza aperfeiçoar-se em música graças à mesada de 300 francos, concedida por Dom Pedro II (c 46-M I). O Visconde de Itajubá responde, dizendo-se ciente da nova mesada pelo officio de 15 de abril de 1873 (C D, França, 1873 A6). Ainda em dezembro de 1877, está ela em Paris, recebendo os 300 francos. E graças aos recibos passados, podemos tirar algumas conclusões: até junho de 1877, quem os assina é a mão Carolina Leonardo; em julho, Luiza Leonardo Duarte; e em dezembro, por procuração Augusto Roiz [sic] Duarte (C D, França, 1877, A S). É de supor que ela tenha se casado, em Paris, no mês de julho de 1877, com Augusto Roiz [sic] Duarte”. AULER, Guilherme. Os Bolsistas do Imperador, p. 56. Na edição n. 139, de 1878, da **Revista Ilustrada**, comenta-se o casamento com a pianista (p. 3).

<sup>5</sup> Entre 1850 e 1892, foram realizados onze concursos para Prêmio de Viagem, dentre os quais, oito premiaram pintores ou escultores: 1850 – Agostinho José da Motta (1824-1878) – pintor; 1851 – Victor Meirelles (1832-1903) – pintor; 1865 – Caetano de Almeida Reis (c.1838-1889) – escultor; 1868 – João Zeferino da Costa (1840-1915) – pintor; 1876 – Rodolpho Bernardelli (1852-1931) – escultor; 1878 – Rodolpho Amoedo (1857-1941) – pintor; 1887 – Oscar Pereira da Silva (1867-1939) – pintor; 1892 – Eliseu Visconti (1866-1944) – pintor. (Ref. Projeto de Pesquisa da Prof. Dra. Ana Cavalcanti, Os Prêmios de Viagem à Europa (de 1850 a 1892) no Acervo do Museu D. João VI da EBA, Bolsa de Iniciação Artística e Cultural 2010, p. 2. Disponível em: <http://www.eba.ufrj.br/ppgartesvisuais/doku.php?id=documento:anacanti:2010-2013>).

Rosa, em 1884. Ainda assim, como muitos de seus patrícios, fez o caminho de volta à terra natal, procurando inserção no meio das artes portuguêsas, por meio de doações à Academia de Belas-Artes de Lisboa, além de uma participação na 6ª Exposição de Arte Moderna, no ano de 1886. A discussão de sua trajetória dá-nos oportunidade de examinar as relações entre o universo da arte portuguesa e brasileira entre as décadas de 1870 e 1880, tecidas nos anos em que artistas de ambas as nacionalidades encontram-se em Paris, durante seu período de formação, e são prologadas nos muitas vezes difíceis anos de consolidação profissional que se seguiam.

Durante seus anos de estudo (1866-1873), Rodrigues Duarte obteve sucessos na Academia Imperial das Belas-Artes do Rio de Janeiro. Na premiação dos trabalhos escolares de setembro de 1866, recebeu a Medalha de Prata em Desenho Figurado, no concurso de dezembro, a Grande Medalha de Ouro<sup>6</sup>. Em 1867, recebe Menção Honrosa em Pintura Histórica<sup>7</sup> no concurso de setembro, e as Medalhas de Prata em Pintura Histórica e Modelo Vivo, no concurso de dezembro<sup>8</sup>. Em 1868, não recebe prêmios no concurso de setembro, recebendo novamente a Medalha de Prata em Pintura Histórica na votação de relativa aos trabalhos de 1868 feita em 30 de janeiro de 1869<sup>9</sup>. Na premiação de dezembro de 1869, recebe a Grande Medalha de Ouro em Pintura Histórica<sup>10</sup>. Em 1870, recebe em setembro a menção Honrosa na classe de Pintura Histórica<sup>11</sup>. Em 1871, no exame de fevereiro, Menção Honrosa de Primeiro Grau em Pintura Histórica<sup>12</sup>. Em 1870, Duarte

---

<sup>6</sup> A ata do dia 5 de setembro de 1866 designa a Medalha de Prata. Atas das sessões da Presidência do Diretor 1865-74, “5 de setembro de 1866”, AIBA (Arquivo do Museu D. João VI, 6152). A ata do dia 15 de dezembro de 1866 designa a Grande Medalha de Ouro, Atas das sessões da Presidência do Diretor, 1865-74, “15 de dezembro de 1866” (Arquivo do Museu D. João VI, 6152).

<sup>7</sup> Atas das Sessões da Presidência do Diretor 1865-74, “19 de setembro de 1867” (Arquivo do Museu D. João VI, 6152).

<sup>8</sup> Atas das Sessões da Presidência do Diretor 1865-74, “21 de dezembro de 1867” (Arquivo do Museu D. João VI, 6152).

<sup>9</sup> Atas das Sessões da Presidência do Diretor 1865-74, “30 de janeiro de 1869” (Arquivo do Museu D. João VI, 6152).

<sup>10</sup> No ano de 1869, durante o primeiro semestre, a Academia decide não distribuir prêmios escolares. Atas das Sessões da Presidência do Diretor 1865-74, “15 de agosto de 1869” (Arquivo do Museu D. João VI, 6152). A Grande Medalha de Ouro está referida nas Atas das Sessões da Presidência do Diretor 1865-74, “18 de dezembro de 1869” (Arquivo do Museu D. João VI, 6152).

<sup>11</sup> Atas das Sessões da Presidência do Diretor 1865-74, “30 de setembro de 1870” (Arquivo do Museu D. João VI, 6152).

<sup>12</sup> Atas das Sessões da Presidência do Diretor 1865-74, “27 de fevereiro de 1871” (Arquivo do Museu D. João VI, 6152).

recebeu a Menção Honrosa na Exposição Geral de Belas-Artes na seção de Pintura. Na EBGA de 1872, premiaram-no com a Medalha de Prata<sup>13</sup>, no mesmo ano, ainda recebe a premiação como aluno de pintura histórica, recebendo sua segunda Menção Honrosa de Primeiro Grau, e como aluno noturno de modelo vivo, a Pequena Medalha de Ouro<sup>14</sup>. Ainda como aluno da escola, recebe pelo ano de 1873, a terceira Menção Honrosa de Primeiro Grau<sup>15</sup>.

Diante desses progressos, por que não teria prestado o concurso para o Prêmio Viagem? Sabemos que, em 1871, Candido Mondaine concorre ao Prêmio de Primeira Ordem<sup>16</sup>, sendo reprovado. É possível que Duarte não tenha concorrido por ainda não ter se formado na academia, como denotam os prêmios recebidos como aluno até 1873. Em 1872 e 1873, não há concurso para o Prêmio Viagem. Em 1874, prorroga-se por mais três anos o pensionato de Zepherino da Costa<sup>17</sup>. Toda essa conjuntura fez, provavelmente, com que optasse partir por conta própria para o estrangeiro para continuar seus estudos. Ainda assim, manteve-se ligado ao meio acadêmico brasileiro, fazendo envios já de Paris, em 1875, de dois retratos que foram expostos na XXIII EGBA. Em 1876, para a XXIV EGBA, mandou também daquela cidade uma cópia de Pieter Paul Rubens, da tela *A Virgem Rodeada de Anjos*, do acervo do Louvre. Esforçou-se por participar dos certames franceses, figurando no Salon des Beaux Arts, de 1877 com *La Gallerie d'Apollon, au Louvre*<sup>18</sup> e na Exposição Universal de Paris, de 1878, com a grande composição de pintura de história, *Exéquias de Atalá* [Figura 14.1].

Em 1879, de volta ao Brasil, apresentou uma grande série de trabalhos na XXV EGBA, resultado de sua produção parisiense: *Costume de Antuérpia: Pedinte*,

---

<sup>13</sup> Atas das Sessões da Presidência do Diretor 1865-74, “5 de novembro de 1872” (Arquivo do Museu D. João VI, 6152).

<sup>14</sup> Atas das Sessões da Presidência do Diretor 1865-74, “25 de dezembro de 1872” (Arquivo do Museu D. João VI, 6152).

<sup>15</sup> Atas das Sessões da Presidência do Diretor 1865-74, “28 de fevereiro de 1874” (Arquivo do Museu D. João VI, 6152).

<sup>16</sup> Em 1871, Candido Mondaine se candidata ao prêmio, no que é reprovado, sendo escolhido Heitor Branco de Cordoville para receber a pensão, em arquitetura. Atas das Sessões da Presidência do Diretor 1865-74, “30 de agosto de 1871” (Arquivo do Museu D. João VI, 6152).

<sup>17</sup> Atas das Sessões da Presidência do Diretor 1865-74, “28 de fevereiro de 1874” (Arquivo do Museu D. João VI, 6152).

<sup>18</sup> À página 93 da *Explication des oeuvres de Peinture, Sculpture, Architecture, Gravure et Lithographie des artistes vivants, exposés au Palais des Champs-Élysées, le 1. Mai 1877*. Paris: Imprimerie Nationale, 1877, lê-se DUARTE (Augusto), née à Beira Alta (Portugal) eleve de M. Gérôme, Rue de Mauberge, 98. 736 – *La Gallerie d'Apollon, au Louvre*.

a cópia de Velásquez, *Retrato da Infanta Margarida de Espanha*, cópia em tamanho natural de Murillo, *A imaculada Conceição*, da coleção do Louvre. *Interior da Galeria de Apolo*, no Louvre, *Retrato do Ex. Sr. Dr. Bezerra de Menezes*<sup>19</sup>, além de sete retratos. Desta feita, recebeu a Primeira Medalha de Ouro de Pintura. Embora tenha viajado independentemente da Academia, seguiu o costume dos envios e das cópias preconizadas por seu ensino e de apresentar ao público brasileiro o resultado de seu aprendizado, obtendo o reconhecimento daquela instituição.

O artista participou também da Exposição de Belas-Artes do Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, em 1882, onde exibiu, pela primeira vez no Brasil, *As Exéquias de Atalá*. Na XXVI EGBA, em 1884, obtém o título de Cavaleiro da Rosa, quando expôs essa tela que será considerada a sua principal obra. Figuraram na exposição geral da Academia também uma série de sete retratos, e três paisagens em que parece ter ensaiado um contato com a natureza brasileira – duas versões da *Lagoa nas margens do Paraíba*, *Vista da Cascata Grande da Tijuca* – em que se nota uma reelaboração da paisagem romântica, além de *Estudo de Interior*, *Estudo de Frutas*, e *Militar Pensativo*<sup>20</sup>.

Em 1886, participa da Exposição da Associação Hortícola e Agrícola de Petrópolis, com *Vista da Fazenda do Sr. Henrique de Souza em Itatiaia*, filho do Visconde de Mauá<sup>21</sup>.

Rodrigues Duarte, cuja trajetória encerra-se com sua morte precoce, em 1888, parecia querer construir uma carreira centrada na pintura, feita de esforços pessoais, embora a crítica nem sempre tenha expressado opinião inteiramente aprobatória de seus trabalhos. As notícias a seu respeito na imprensa carioca concentram-se no período logo após sua volta de Paris, em 1878, e das exposições do Liceu, em 1882, e a EGBA de 1884.

A *Revista Illustrada* de 1878 comenta seu retorno ao Brasil, demonstrando acreditar em seus progressos:

---

<sup>19</sup> Adolfo Bezerra de Menezes Cavalcanti (1831-1900), médico, militar, escritor, jornalista e político brasileiro, um dos importantes adeptos da Doutrina Espírita no Brasil, membro do Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro. O retrato foi feito para oferta ao político, então deputado geral pela província do Rio de Janeiro, pelos portugueses residentes na corte.

<sup>20</sup> Por esse momento passa a integrar o corpo de professores do Liceu de Artes e Ofícios.

<sup>21</sup> **O Paiz**, 22 de março de 1886, p.1.

*Sabes quem chegou da Europa? O Augusto Duarte; e pelo que já vi exposto garanto-te que ele fez imensos progressos. Vale a pena ver aqueles dois quadrinhos que já figuraram na exposição de Paris; um representa uma velha camponesa e o outro o interior de um museu. De todos os discípulos da Academia é o único de ha muitos anos para cá que tem feito alguma cousa que se possa admirar.*

– *Ele há de ir longe.*<sup>22</sup>

No nº 155 da mesma revista, as quadras de Junio ironizam e aprovam o *Costume de Antuérpia* apresentado na Exposição:

*N.33, Pedinte, por Augusto Duarte.  
Costumo dar esmola e mato a sede  
Ao infeliz sedento.  
Mas a tua Pedinte tem, não pede,  
Assaz merecimento.*<sup>23</sup>

Em 1880, K. Brito, pseudônimo de Angelo Agostini, na mesma revista, não demonstra o mesmo apreço pelo retrato mostrado junto às obras de outros três artistas, na falta de um salão (já que naquele ano não houvera o evento) no *Espelho Fiel*, à rua do Ouvidor:

*Fecha a galeria um velho, terno a choramingar-se da sorte, por ter caído nas garras do pintor que até o fez de boca torta.*

*Este é do Sr. Duarte que para fazer economia de pinceis, pinta agora com canivete.*<sup>24</sup>

A *Revista Illustrada* n. 238, em 1881, comenta a exposição do *Militar Pensativo* na Galeria Moncada, fazendo uma descrição elogiosa da obra:

*É um velho militar que lê um ofício. Está tocado com uma verdade que faz honra ao pincel que o traçou, e os tons combinam-se na melhor harmonia.*<sup>25</sup>

---

<sup>22</sup> Sem assinatura. Palestra em Casa. **Revista Illustrada**, ano III, n.139, p. 3, 1878.

<sup>23</sup> **Revista Illustrada**, n. 255, p. 6, 1878.

<sup>24</sup> K. Brito [Angelo Agostini]. Piruetas. **Revista Illustrada**, ano V, n. 216, p. 7, 1880: “Todos esses artistas, menos o Sr. Papf, pertencem à Escola Brasileira, ultimamente descoberta pelo Sr. Mafra. Eis o nosso salão, uma verdadeira cozinha”.

<sup>25</sup> ALTER. Cronicas Fluminenses. **Revista Illustrada**, n. 238, p. 2, 1881.

A recepção da exposição de *Exéquias de Atalá* no Liceu de Artes e Ofícios, em 1882, e depois na Academia, em 1884, foi cercada de reparos. Podemos pensar que para o artista, tal apresentação era o grande teste para avaliar sua formação, suas escolhas estilísticas, através de uma grande obra, enfim, um modo de consolidar sua inserção no ambiente brasileiro. A tela traz a cena do funeral de Atalá, já retratada pelo pintor francês Anne-Louis Girodet, em uma das obras lapidares da pintura romântica<sup>26</sup>, apresentada nos salões de Paris em 1808 e 1812. A cena, retirada do romance *Atalá*, de Chateaubriand, publicado em 1801, representa:

*Chactas, imerso em dor profundíssima, chora a perda de sua formosa Atalá, cujo cadáver jaz à beira da cova, que acabam de abrir-lhe, e dentro da qual o padre Aubry a contempla antes de prestar-lhe o último serviço.*<sup>27</sup>

A análise da obra nos revela aspectos da absorção e elaboração da tradição acadêmica e romântica, mesclada à recepção das tendências realistas. Alex Miyoshi nota que:

*Em composição diversa no arranjo, no colorido e no sentimento, Girodet fez os corpos tocarem-se literalmente entre si, com mais pesar, enquanto Duarte salientou os aspectos contemplativos e certa leveza, colocando cada personagem individualmente às voltas com seus pensamentos.*

Afastando-se do mestre francês, Duarte, ainda segundo a análise de Miyoshi,

*buscou conferir fisionomias mais étnicas e uma luminosidade menos nuançada, aproximando-se mais de uma atitude realista. No quadro brasileiro, há também a presença do cão, companheiro do padre Aubry que fora dispensado por Girodet. Equivalente aos humanos, a densidade psicológica do animal é extremamente notável.*<sup>28</sup>

---

<sup>26</sup> Apresentada nos salões de Paris de 1808 e 1812 e integrada ao acervo do Musée du Louvre.

<sup>27</sup> GALVÃO, Alfredo. **Alunos premiados na Academia Imperial das Belas-Artes**. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Belas-Artes, 1958.

<sup>28</sup> MIYOSHI, Alex. Projeto MARE. **Verbete Augusto Rodrigues Duarte, Exéquias de Atalá**. Disponível em: <http://www.mare.art.br/detalhe.asp?idobra=3080> Acesso em: 25 ago. 2012.

A crítica de época parece perceber a inclinação do artista para incorporar elementos da linguagem realista à tradição da pintura de história, sem, entretanto, satisfazer-se completamente com os resultados.

*X., em sua resenha da exposição do Liceu de 1882 comenta com cuidado a grande tela das Exéquias de Atalá. Embora considere o quadro “um dos melhores que tem se apresentado ao público”, “pintado com grande vigor e largueza”, com harmonia e colorido, sendo seu autor dotado de “uma excelente escola e um grande estudo”, não deixa de fazer correções à composição, reclamando da angulosidade do índio, das pernas finas, da desarmonia da cor, mas elogiando a expressão. Da figura feminina, não lhe agrada a cor dos cabelos, por demais brilhantes para uma morta, mas admira as mãos e a cor cadavérica da pele, apesar do corpo ser um tanto forte. Preferiria que o frade tivesse um nariz mais longo, embora emende: “mas como ha narizes de todos os tamanhos, cada um escolhe aquele que mais lhe agrada.”<sup>29</sup>*

Felix Ferreira, escrevendo em por sua vez em “Pequenas Exposições I – Do Liceu de Artes e Ofícios em 1882”, capítulo de *Belas-Artes, Estudos e Apreciações*, de 1884, não se agrada com as cores escolhidas, mas se satisfaz com a capacidade de Duarte de transmitir os afetos das personagens – característica cara a certa vertente do realismo desses anos:

*O episódio dessa obra-prima de Chateaubriand, transportado para a tela pelo Sr. Duarte, perde grande parte do encanto que infunde a leitura desse poema em prosa, do cantor dos Natchez; não obstante, há no quadro belezas dignas de apreço; o que perde a figura de Atalá, de um descolorido pouco agradável, ganha a de Chatas, que é excelente. Se é bela a posição do desditoso amante, e se traduz com verdade aquele martírio que o crucia, não menos bela, quase escultural, é a figura sombria do encanecido religioso, que parece sentir no coração despertar um eco de idêntica tempestade, que o tempo e o cilício tentam em vão abafar.*<sup>30</sup>

Oscar Guanabarin, resenhando a exposição de 1884, apresenta uma visão também matizada da produção do artista – desgosta dos retratos, mas é agradado pelas paisagens e a cena de interior:

*Á esquerda da maior tela do Sr. Amoedo está a melhor composição do Sr. Augusto Rodrigues Duarte – As exéquias de Atalá, que já foi julgado. Apresenta-nos ainda uma coleção de retratos que não agrada; um bom estudo de frutas; uma*

---

<sup>29</sup> X. Exposição das Bellas-Artes. **Revista Ilustrada**, 1882, ano VII, n. 292, p. 3.

<sup>30</sup> FERREIRA, Felix. **Belas artes**: estudos e apreciações. Porto Alegre: Zouk, 2012, p. 122.

*paisagem bem tocada – a Lagoa nas margens do Parahyba, superior ao n. 68 que é do mesmo assumpto e gênero; o Militar pensativo, de boa execução; um estudo de interior muito bem acabado e de bastante merecimento, atentas as inumeráveis dificuldades do cenário reproduzido.*<sup>31</sup>

A academia indica o artista para receber o título de Cavaleiro da Ordem da Rosa e adquire a obra por 1 conto de réis. Em sua justificativa, argumenta que:

*A composição está bem ordenada e o colorido é harmonioso; a figura de Chactas, de todas a mais bem desenhada, é também a mais feliz daquele grupo, sua atitude foi bem escolhida, o modelado é assaz vigoroso, e a expressão de profunda dor está bem traduzida. Para um artista, como o Sr. Augusto Rodrigues Duarte, que necessita ganhar o pão cotidiano, é um ato de verdadeiro amor da arte, e de própria abnegação lançar-se em trabalho de tão longo fôlego sem a certeza de qualquer compensação.*<sup>32</sup>

Ainda a respeito da exposição de 1884, Agostini comenta a modéstia do autor em aceitar o “conto de réis, pelo seu grande quadro da morte de Atalá”, elogiando-lhe mais uma vez o estudo, mas reiterando os senões feitos à composição, afirmando que “seu autor não é nenhum gênio, mas os seus trabalhos agradarão sempre na maior parte, pela sua conscienciosa execução”. O crítico prefere os retratos e as paisagens apresentadas, acreditando que o artista promete neste último gênero: “quatro cabecinhas de estudo são muito bem pintadas, assim como dois quadrinhos – *Margens do Parahyba*. A *Cascata grande* tem pedaços bem felizes e promete futuras paisagens melhores ainda”<sup>33</sup> [Figura 14.2].

O que poderia esperar o artista de seu futuro diante desses juízos, não de todo reprobatórios, mas certamente “mornos” para que um artista pudesse sentir-se seguro de suas opções e conseguir uma boa inserção no ambiente carioca? Haveria para ele, no Brasil, um campo de trabalho satisfatório para suas ambições em meio à crise da Academia e a inexistência de espaços alternativos consolidados para o trabalho do artista?

---

<sup>31</sup> GUANABARINO, Oscar. A Exposição de Bellas Artes. **Folhetim do Jornal do Comércio**, 28 de agosto de 1884, **Jornal do Comércio**, ano 63, n. 240, p. 1, de 1º set. 1884.

<sup>32</sup> Ata da sessão do Conselho do Diretor, 14 de dezembro de 1884. Atas do Conselho do Diretor, 1882 a 1894, Encadernados 6153, Museu D. João VI.

<sup>33</sup> **Revista Ilustrada**, ano IX, n. 393, p. 3, 1884. A Cascata Grande hoje se encontra no Museu Imperial, é possível que tenha sido ofertada ao Imperador Pedro II, que foi, além de mecenas de Luiza Leonardo, seu padrinho. A informação precisa ser verificada na documentação do Museu Imperial.

Dois capítulos de sua trajetória nos chamam a atenção e nos dão pistas para conjecturar a respeito dos anseios de Duarte bem como de suas relações com o ambiente artístico português: a doação que faz o artista de duas obras para a Academia de Belas-Artes de Lisboa: o esboço de *Exéquias de Atalá*, de 1878 [Figura 14.3], e o *Retrato do pintor José Ferraz de Almeida Júnior*, de 1875(?) [Figura 14.4]; além de sua participação na 6ª Exposição de Arte Moderna (ou do Grupo do Leão, como é mais conhecida), no ano de 1886<sup>34</sup>.

O que teria motivado o artista a fazer a doação dessas obras e em que condições? É possível a oferta para a Academia de Belas-Artes de Lisboa fosse parte de uma estratégia de inserção no circuito português, buscando tornar-se Acadêmico de Mérito daquela instituição, embora não tenhamos encontrado registro da efetivação desse fato na documentação da Academia. Mas a participação na 6ª Exposição de Arte Moderna? De que maneira se relaciona com aquela doação?

Teria ido o artista a Portugal fazer ele próprio a doação para a Academia e participado do certame do Grupo do Leão? Tais perguntas são ainda incógnitas a serem preenchidas. Há notícias de que sua esposa, destacada como intérprete de Chopin, tornara-se primeira pianista da Real Câmara de Luís I, em Lisboa, no ano de 1880, mas aparentemente ela teria retornado ao Brasil e se dedicado ao teatro, integrando uma companhia de teatro em Salvador no ano de 1885, portanto, antes da exposição do Leão<sup>35</sup>.

O estudo das *Exéquias* doado à Academia tem composição semelhante ao grande quadro. As figuras de Chatras e do cachorro, entretanto, diferem significativamente em suas fisionomias. Também a paisagem é diversa, já que não se observa o oceano ao horizonte, embora se mantenha colina rochosa<sup>36</sup>.

---

<sup>34</sup> Agradeço imensamente ao colega pesquisador Luís Borges da Gama por ter me chamado atenção para esses dois fatos e pela constante troca de informações e discussões a respeito das relações entre arte brasileira e portuguesa.

<sup>35</sup> Ver <http://www.dec.ufcg.edu.br/biografias/LuisaLeo.html> Acesso em: 23 ago. 2012.

<sup>36</sup> É interessante notar que a composição, o arranjo da figura de Atalá no esboço, difere sutilmente da versão final. No esboço, temos uma sensação ligeiramente mais acentuada da diagonal em que o corpo está posicionado, na versão final, a composição é quase em friso, aproximando-se do arranjo dado pelo pintor Marques de Oliveira para a sua composição de *Céfalo e Prócris*, terminada em 1879, mas iniciada no ano anterior como prova final para a Academia de Belas-Artes do Porto, a atestar sua formação em Paris, onde foi aluno de Cabanel e Yvon. Agradeço a Maria de Aires Silveira, do Museu do Chiado, por ter me atentado para a semelhança. A tela de Marques de Oliveira se encontra no Museu Nacional Soares dos Reis, no Porto, Portugal (ver [http://sigarra.up.pt/up/web\\_base.gera\\_pagina](http://sigarra.up.pt/up/web_base.gera_pagina)

O retrato de Almeida Júnior nos apresenta o colega de maneira muito diferente daquele descrita pela literatura a respeito do artista ituano. O pintor veste uma cartola e tem às mãos palheta e pincéis, com que trabalha o retrato que tem à sua frente. O texto da base de dados Matriznet de Portugal, avança a hipótese de o retratado ser o próprio Duarte, numa alusão às reversões do tipo de Velásquez. Não temos notícia de um retrato de Duarte feito por Almeida, que se supõe ser o retratado dentro da tela. O tema do artista em seu ambiente de trabalho, entretanto, é caro, como sabemos, a Almeida<sup>37</sup>.

A referência à metapintura, o quadro dentro do quadro, no Retrato do pintor Almeida Júnior, faz-nos pensar que Duarte sustentava seu interesse pela pintura espanhola, como atestam suas cópias de Murillo e do próprio Velásquez, executadas nos mesmos anos de Paris. Seriam essas provas de um contato, no ambiente parisiense, com as discussões dos colegas lusitanos? É conhecido o apreço pelos pintores da idade de ouro da arte espanhola cultivado pelos artistas portugueses ligados ao realismo, como Columbano Bordalo Pinheiro e José Malhoa (este, entretanto, não fora bolsista em Paris), podemos assim aventar a hipótese de que Duarte pudesse querer inserir-se nesse debate, estabelecendo trocas com seus companheiros “da terrinha” na *École des Beaux-Arts*.

Quem poderia pertencer a esse círculo luso-brasileiro em Paris, nos anos em que Duarte fez sua formação junto à Jean-Léon Gérôme? Zeferino da Costa havia chegado a Paris em 1868. Sabemos que Silva Porto fora aluno de Cabanel na *École* a partir de 1875, com Marques de Oliveira (ambos ficam na cidade até 1879). Almeida Júnior consta como matriculado a partir de 1878, mas sabemos que esteve na cidade de 1876 a 1882. Rodolfo Amoedo, chega em 1878 e também se matricula com Cabanel (fica na cidade até 1883, conhece Pousão, que lhe faz um retrato, e Columbano). Adolfo Grenó fora para Paris em 1876, com sua esposa Josefa. Os pintores Luis Domingos Almeida, Alfredo Keil, na década de 1870, Artur Loureiro,

---

?P\_pagina=1000881). Ambas as telas, de Duarte e Oliveira, atestam o costume de fazer composições históricas a partir dos temas apresentados pelos professores franceses para os concursos de prova da *École*, revisitando muitas vezes temas já consagrados pela pintura francesa, como o caso das Exéquias de Atalá, pintada por Girodet (Musée du Louvre), e Céfalos e Prócris, por Fragonard (Musée des Beaux Arts d'Angers). É importante notar que tais temas também tinham um apelo forte para a pintura de salões por serem também abordados pela ópera do período.

<sup>37</sup> Ver <http://www.matriznet.ipmuseus.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=200492>  
Acesso em: 10 ago. 2012.

na década de 1880, no mesmo período, fizeram sua temporada de bolseiros na cidade.

Logo depois desses, chegam para estudar com Cabanel, quando Duarte já estava de volta ao Brasil, Henrique Pousão e Décio Villares, em 1879, Souza Pinto, em 1881 (artista que também estuda com Dagnan-Bouveret e Bastien-Lepage), Ernesto Condeixa e Antonio Ramalho em 1882 (até 1885). Columbano Bordalo Pinheiro, por sua vez, prefere Carolus Durand, com que estuda a partir de 1882. Em Roma, no mesmo ano, Henrique e Rodolpho Bernardelli travam contato com Pousão, vindo de Paris. Isto sem contar os escultores<sup>38</sup>.

Como marco para essa geração, temos a figura de Ramalho Ortigão, que estivera em Paris ao longo de 1878 para visitar as exposições analisadas nas “Notas e Viagem”, publicadas na Gazeta de Notícias durante o mesmo ano. Nesses textos, ressalta-se o destaque especial dado pelo crítico às obras dos realistas, em especial Corot e Courbet, além de Manet. Além disso, havia lá um ambiente de discussões a respeito das necessidades de refundação da cultura e da arte brasileira e portuguesa, pautadas por um conhecimento mais aprofundado de suas raízes e tradições, travadas por figuras como Eduardo Prado, Eça de Queirós e Oliveira Martins, entre outros, que certamente se condensaram nas reflexões críticas de Ramalho Ortigão a respeito da questão da arte nacional e do realismo. Se exposições de 1878 parecem ter sido importantes para confirmar a adesão do crítico ao realismo, e podemos imaginar que também foram um marco para os artistas que puderam assisti-las ou mesmo inteirar-se a respeito delas a partir da imprensa<sup>39</sup>.

Estaria o artista tentando incorporar à linguagem da pintura histórica a nova vertente do realismo, como podemos inferir de sua composição das *Exéquias*? Só um levantamento mais detido de sua obra, infelizmente de difícil localização e observação, poderá nos dar ideia mais precisa dessas inflexões na produção do artista. Entretanto, a repercussão que tem as obras que expõem na 6<sup>a</sup> do Leão fazem-nos pensar que o caminho do realismo ou do naturalismo, para ele, não

---

<sup>38</sup> O escultor Soares dos Reis já estivera na cidade entre 1867 e 1870, seguindo para Roma com a eclosão da guerra franco-prussiana. Almeida Reis, a partir de 1865. O também escultor Antonio Teixeira Lopes adere ao costume, partindo para Paris por conta própria após perder o concurso para Tomás Costa, em 1885. Os escultores José Moreira Rato e Tomás Costa também estudaram lá na década de 80.

<sup>39</sup> É preciso lembrar que Ramalho e Eça estão pensando isso desde pelo menos 1873, nas *Farpas*, antes, portanto, do contato com os brasileiros, mas as ideias se consolidam com eles.

seriam dos mais graciosos. Nesta exposição o artista mostrou três retratos – *Sr. Ferraz de Macedo, Sra. Dna. Ferraz de Macedo, e Meninos Ferraz de Macedo*. Dada a ausência de preços no catálogo, há de se supor que os quadros já tinham dono, o próprio Sr. Ferraz de Macedo (o catálogo também dá o endereço do artista, Rua do Ourives, Rio de Janeiro)<sup>40</sup>.

O texto de Mariano Pina, ou Abel Acácio, na *Ilustração*<sup>41</sup>, inicialmente acolhe com entusiasmo a presença do agora “brasileiro” no certame. No diálogo sarcástico que monta Mariano Pina, entre o amador Abel Acácio, o crítico Loureiro e “um amigo chegado do estrangeiro”, somos levados a acreditar que o artista fora incluído entre os “corajosos rapazes que ainda expõem”:

*Expõe sim... Depois de haverem feito um milagre de talento, chamando a atenção e desfranzindo a bolsa do indígena, vão fazendo um outro milagre de perseverança, trabalhando sempre regularmente, numa continua orientação de esforço, alheia aos nossos hábitos e hostil ao nosso temperamento. Trabalham, evidenciam-se, progridem. É a verdade.*

*– Espantoso! ... Eu suponha que já não se trabalhava em Portugal... Um país de lazzaronis derrancados, tudo isso. Melhor assim.*

*– E então, este ano, temos expositores novos: Carlos Reis, um adolescente de grande futuro; Condeixa, Bastos, Greno, todos rapazes; D. Josefa Greno, um brilhante talento feminino; um brasileiro, Rodrigues Duarte... Vais ver. (...)*

Mas logo entrado no recinto da exposição, o crítico já não sustenta mais o mesmo interesse:

*Três quadros do Sr. R. Duarte (brasileiro): – dois retratos, pouco menos de medíocres, um medonho charivari arrepiante de bonecas estripadas, meninos*

---

<sup>40</sup> Ver D’OLIVEIRA, Alberto. *Catálogo Ilustrado da 6ª Exposição de Arte Moderna*. Lisboa, 1886. Francisco Ferraz de Macedo (Lugar de Paradela, Espinhel (Águeda), 11 de Outubro de 1845 — Lisboa, 18 de Janeiro de 1907), médico e antropólogo, fundador da antropometria em Portugal. Imigrante no Brasil, foi figura de relevo na colônia portuguesa do Rio de Janeiro, onde exerceu medicina e ocupou o cargo de director geral da Associação Montepio Agrícola do Rio de Janeiro. Retorna a Lisboa, em 1881, dedicando-se ao estudo da antropologia, das mensurações antropométricas e a criminologia. Sua coleção de ossos humanos recolhidos nos cemitérios de Lisboa formam a base da coleção antropológica do Museu Nacional de História Natural e da Ciência da Universidade de Lisboa, Portugal. É autor de publicações pioneiras na antropologia biológica portuguesa, sua tese de licenciatura contém o primeiro relatório sobre a homossexualidade no Brasil. **Bulletins et Mémoires de la Société d’anthropologie de Paris**, v. 8, p. 74-78, 1907.

<sup>41</sup> Mariano Pina (Abel Acácio). Lisboa em Flagrante: A Exposição do Leão. **A Ilustração: Revista quinzenal para Portugal e Brasil**, 4 ano, v. IV, n. 2, p. 27, 20 de janeiro de 1887.

*risonhos, cavalos de pau, bolos e tambores rotos, o qual, à força de detestável, chega a ser obsceno.... O plano é um só, as cores atropelam-se, empurram-se, jogam o soco, os acessórios cavalgam o assunto principal, a luz ilumina tudo à diable... Um naufrágio completo de que apenas consegue emergir, – sabe Deus com que custo – Uma cabeça, a da menina da direita.*

Talvez tenha se selado ali o destino de nosso pintor, português no Brasil, e na França, brasileiro em Portugal, incapaz de despertar entusiasmo incontestemente na terra natal ou naquela de acolhida.

Gonzaga Duque, em *Arte Brasileira*, nas páginas escritas após a morte do artista, não lhe poupa críticas, contribuindo para sobre ele cair o véu do esquecimento e esboçando-lhe a alcunha, fixada por Laudelino Freire, de “pintor de um quadro só”:

*Nos últimos quadros de Rodrigues Duarte o relevo é difuso, as ações estáticas. As figuras do primeiro plano têm a mesma densidade dos últimos planos; os corpos dos homens confundem-se em espessura, com os objetos que os cercam; a luz tem a mesma intensidade das sombras; a tinta é fraca, oleosa, escorregadia. Os seus ‘ferreiros’ são uns pobres homens de óleo e pós colorantes; o ‘modelo’ é uma infeliz rapariga que melhor andaria se procurasse um hospital para operar os quadris, que ela os tem quebrados; a Lagoa à margem do Parahyba; a Vista da Cascata Grande da Tijuca são provas de vidros coloridos com pretensões a paisagem d’après nature. Bons quadros são o Militar Pensativo e a Pitada. Mas longe estão de recordar o autor das Exéquias de Atalá, essa grande tela pintada em Paris e que prometia um artista de primeira ordem.<sup>42</sup>*

Não conhecemos o motivo do falecimento do artista, mas talvez pudéssemos até fantasiar que, depois de tantos esforços, tenha morrido de tristeza.

---

<sup>42</sup> DUQUE ESTRADA, Luiz Gonzaga. **A arte brasileira**. Campinas: Mercado de Letras, 1995, p. 192.

---

15. Salas Pompeianas na Região de Lisboa, na Passagem  
do Século XVIII para o Século XIX.

Programas Iconográficos e Ideologias

Hélder Carita<sup>1</sup>

---

**E**ntre os finais do século XVIII e as primeiras décadas do século XIX assiste-se à emergência de um significativo conjunto de programas de pintura mural, distribuindo-se por paredes e tectos de salas de palácios e quintas de recreio da região de Lisboa, caracterizado pela adopção de modelos decorativos radicados num retorno a um formulário clássico.

Se numa produção mais corrente observamos uma mudança do gosto radicada num léxico decorativo de tradição mais francesa, afecta a uma influência do estilo Luís XVI, num pequeno, mas significativo, conjunto de casos evidencia-se a opção por uma linha mais arqueológica e erudita, radicada directamente nas decorações dos interiores das vilas de Herculano e Pompeia, determinando a sua denominação comum como *salas pompeianas*.

Numa tentativa de interpretação e estudo da produção pictórica das chamadas *salas pompeianas*, parece emergir uma ligação dos proprietários destas casas com as novas ideias iluministas e liberais que se expandiam, neste período, por toda a Europa e que de forma significativa se expressam nestes programas pictóricos. Na realidade, os finais do século XVIII são marcados pela circulação de ideias iluministas e liberais e estas salas parecem transcrever esse ambiente ideológico.

De salientar que esta produção pictórica, que se integra num movimento mais alargado da pintura decorativa, não mereceu, até hoje, um particular interesse da historiografia da arte, sendo relegada para uma situação secundária.

---

<sup>1</sup> Instituto de História da Arte-Universidade Nova de Lisboa.

Neste pequeno estudo pretendemos, assim, analisar três importantes casos de *salas pompeianas*, respectivamente a Sala Nova Arcádia do Palácio Pombeiro-Belas, a Sala Apolo do Palácio Ega e a Sala Juno do Palácio dos Marqueses de Fronteira. No nosso estudo intentamos não só cruzar a adopção de uma nova linha neoclássica com as ideologias emergentes na época, mas muito particularmente com as posturas culturais e ideológicas dos proprietários desses palácios.

## **Iluminismo e o retorno à simplicidade**

Numa visão conjuntural, a introdução de uma linha estética neoclássica apresenta-se, em Portugal, como um processo complexo de avanços e permanências, onde se sobrepõem sensibilidades diversas. Cabe salientar que os valores do formulário pombalino foram em si mesmos uma espécie de introdução ao neoclássico. As referências clássicas do pombalino eram, no entanto, mais de inspiração tratadística que verdadeiramente uma nova actualização clássica, realizada na base de estudos arqueológicos e de publicações de carácter científico.

A subida a primeiro-ministro de Sebastião de Carvalho e Melo e a sua política de reformas vão ocasionar uma profunda alteração nas elites portuguesas. Paralelamente ao apoio a uma alta burguesia de grandes comerciantes, o Marquês inicia um afastamento da antiga grande aristocracia, de que o *Processo dos Távoras* é emblemático. Esta elite de grandes comerciantes e altos funcionários régios vai contribuir para uma abertura mental aos novos conceitos do Iluminismo – que propunham a valorização de um pensamento mais racional baseado nas ciências, com repercussões na produção artística e literária.

Nos seus propósitos fundamentais o Neoclassicismo propunha um retorno à simplicidade e perfeição do primeiro Classicismo, opondo-se ao polimorfismo e arrebatamentos plásticos do Barroco.

No campo literário, a criação da Arcádia Lusitana, fundada em Março de 1756, revela-se como um dos primeiros movimentos de particular importância, assumindo os seus escritores nomes de velhos pastores da Grécia. Neste sentido, estes escritores e intelectuais pretendiam regressar à Natureza e estavam dispostos a levar a arte literária a uma correspondente simplicidade de expressão. De forma

significativa o seu emblema era um lírio branco e usavam como divisa a frase latina *inutilia truncat*, corta o inútil.

Esta renovação faz-se acompanhar duma severa disciplina estética e de um purismo que procura libertar a língua de termos estranhos, restituindo-lhe uma sobriedade castiça e o rigor do sentido. A clareza que fora desprezada pelo Barroco era reposta, assim como a busca da harmonia entre a razão e o sentimento, tendo como inspiração a paisagem campestre, considerada ideal para a realização do amor (*locus amenus*).

Com o avançar do século XVIII e do período Mariano, o Iluminismo sofre uma acentuação com os fisiocratas representados na Real Academia das Ciências, fundada por D. João Carlos de Bragança, duque de Lafões, no ano de 1790. Nesta empresa, D. João Carlos é auxiliado pelas figuras de José Francisco Correia da Serra (1750-1823), mais conhecido por Abade Correia da Serra e por Domingos Vandelli (1735-1816).

Na pintura, as temáticas e referências religiosas de tradição católica diluem-se, sendo substituídas por temáticas mitológicas, cujo significado propunha novos aspectos moralizantes para a sociedade. Como na literatura, a grande mestra é a Natureza, que deveria ser imitada como o fizeram os Antigos. Tudo isto deveria ser orientado por critérios de razão e de verdade.

### **Os salões e as novas vivências da casa**

Numa perspectiva alargada, as salas pompeianas tendem a enquadrar-se num universo de ideias iluministas que, repercutindo-se na vida quotidiana, promovem um novo entendimento do papel da casa nas relações sociais.

De forma progressiva, e a partir de Lisboa e da corte, a casa senhorial abre-se a uma convivência com o exterior e a sociedade; ao mesmo tempo, presencia-se nos interiores ao nascer de uma nova sociabilidade entre os elementos familiares. Decisivo é a introdução de um espaço fixo de casa de jantar, com importantes implicações no quotidiano da casa e no seu programa distributivo<sup>2</sup>. Por outro lado,

---

<sup>2</sup> Para o quotidiano e alimentação, consultar a vasta obra de Isabel Drumond BRAGA, de que destacamos para o séc. XVIII: **Cultura, Religião e Quotidiano – Portugal (século XVIII)**. Lisboa: Hugin, 2005.

multiplicam-se pequenos espaços de quotidiano como gabinete, toucador e casa de labor que, em oposição às grandes salas do século XVII, permitem agora uma vivência mais descontraída e requintada. Embora de maneira restrita, a casa abre-se à sociedade, não só em momentos de excepção como casamentos ou grandes festividades, como de forma mais quotidiana, determinando maior atenção à decoração permanente com consequências directas na ornamentação de paredes e tectos. A ostentação e aparato cedem, por sua vez, a novos valores de requinte e sofisticação. Este intimismo e sofisticação tomam a sua expressão ao apontarem para uma progressiva valorização dos pequenos espaços de quotidiano, que adquirem uma forte presença pelo requinte da sua decoração e do seu equipamento móvel.

Nesta nova urbanidade cruza-se a propagação do consumo de chá, café e chocolate, apoiando a diversificação dos encontros sociais<sup>3</sup>. É o período de encomenda de serviços de porcelana de Companhia das Índias. Divulgam-se igualmente os talheres de prata e objectos de apoio às refeições, castiçais, salvas de prata, que passam a decorar aparadores e tremós, em programas decorativos que tendem a tomar um carácter mais permanente.

Num contexto cultural mais restrito, as ditas *salas pompeianas* parecem relacionar-se, na linha dos famosos *salons*, com uma nova convivialidade de saraus e encontros, onde o papel das mulheres começa a despontar em figuras como são os casos de Teresa de Mello Breyner, 4<sup>a</sup> condessa de Vimieiro<sup>4</sup> ou a marquesa de Alorna e as suas filhas.

Digno de nota, essas salas aparecem muitas vezes autonomizadas no conjunto dos interiores das casas surgindo como um *lugar* particular, sem ligação com os antigos salões. É assim que no conjunto dos interiores do Palácio Fronteira, aos antigos salões decorados de azulejos ou em elaborados estuques, vemos surgir uma nova sala e apenas uma como um novo espaço vocacionado para certo convívio e troca de ideias.

---

<sup>3</sup> Sobre a divulgação do uso do chá, café e chocolate ver: MARQUES, Maria da Luz Paula. Tipologias. In: **As bebidas exóticas e as artes decorativas o chá, o café e o chocolate**. Porto: Câmara Municipal do Porto, 2002, p. 43-45.

<sup>4</sup> VÁSQUES, Raquel Bello. **Uma certa ambição de Glória, trajetória, redes e estratégias de Teresa de Mello Breyner nos campos de poder em Portugal (1770-1798)**. Tese (Doutoramento). Universidade de Santiago de Compostela, 2005.

## A pintura mural, em Portugal, entre o tardo-pombalino e o neoclássico

Uma aproximação ao estudo das salas pompeianas, produzidas em Lisboa nos finais do século XVIII, requer, embora de forma abreviada, uma passagem pelos pintores de ornato que, a partir de uma linguagem tardo-barroca, vão estabelecendo uma transição para uma gramática e um léxico neoclássico. Recorrendo, sobretudo, às *Memórias* de Cyrillo, podemos referir estes pintores com maior incidência na pintura decorativa: Simão Caetano Nunes, Gaspar José Raposo, Jerónimo de Barros Ferreira, Francisco de Figueiredo ou José António Narciso.

Neste conjunto, Simão Caetano Nunes parece destacar-se como pintor de tectos em quadratura e perspectiva arquitectónica, na grande tradição joanina iniciada por Bacarelli. A sua principal actividade será, porém, a cenografia, trabalhando em vários teatros lisboetas. Para além do seu trabalho cenográfico, Cyrillo informa-nos que “pintou muitos tectos, e outras cousas na quinta de Devisme em Benfica<sup>5</sup>, e na de La Rocha em Cintra”. A quinta mandada construir por Gerard Devisme, em São Domingos de Benfica (pelos anos 70), cujo projecto é de Inácio de Oliveira Bernardes, constitui um dos primeiros projectos de arquitectura doméstica de inspiração neoclássica [**Figura 15.1**]. Quanto à quinta de La Rocha, em Colares, foi visitada por Beckford, em 22 de Julho de 1787<sup>6</sup>, mas a sua atenção concentrou-se na descrição dos jardins. Salvo alguns detalhes, as grandes obras efectuadas nestas duas quintas dificultam uma apreciação da intervenção de Simão Caetano Nunes. Para o conhecimento das características pictóricas deste artista, encontra-se o tecto da Sacristia da Encarnação realizado em 1781, e que Suzana Flores estudou recentemente<sup>7</sup>. Simão Caetano Nunes participou ainda como professor na Academia de S. José, e “deo nella lições públicas de Geometria, e Perspectiva. Os seus discípulos forão Joaquim dos Santos de Araújo, Manoel da Costa, Gaspar José Raposo, Simão Caetano da Cunha”<sup>8</sup>.

---

<sup>5</sup> FRANÇA, José-Augusto. **A arte em Portugal no século XIX**. 3. ed. Lisboa: Bertrand, 1990, p. 175.

<sup>6</sup> BECKFORD, William. **Diário de William Beckford em Portugal e Espanha**. 2. ed. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1983, p. 95.

<sup>7</sup> FLORES, Suzana. “Os Tectos Barrocos e Neoclássico da Igreja de Nossa Senhora da Encarnação em Lisboa”. **Artis – Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa**, n. 4, p. 293-310, 2005.

<sup>8</sup> MACHADO, Cyrillo Volkmar. **Collecção de Memórias**, Coimbra: Imprensa da Universidade, 1922, p. 161.

Da carreira artística de Jerónimo de Barros Ferreira (1750-...), destacamos as pinturas da capela-mor da igreja dos Mártires. Por Cyrillo, temos notícia que trabalhou para a alta aristocracia realizando “o tecto da Casa de jantar do Palácio dos Marqueses de Marialva”, que pensamos tratar-se não do palácio do Loreto que ruiu em grande parte no terramoto, mas da Quinta da Praia em Belém, oferecida por D. José I. Cyrillo refere ainda as pinturas das salas do Palácio à Cruz de Pau de D. Miguel Pereira Forjas e uma sala do Palácio do Marquês de Niza a Xabregas (antigo palácio dos condes de Unhão). Infelizmente, a Quinta da Praia foi demolida e tanto o Palácio dos Forjaz como o dos Niza foram radicalmente transformados, ao longo dos séculos XIX e XX, facto que nos dificulta a avaliação deste pintor no domínio da arquitectura palaciana.

Sobre Gaspar José Raposo há a destacar que pintou, em 1784, alguns tectos no Palácio de Jacinto Fernandes Bandeira, mais tarde Visconde de Porto Côvo. Cabe salientar que, numa análise detalhada às diferentes salas deste palácio, as pinturas apresentam uma grande diversidade de partidos estéticos que sugerem a participação de várias oficinas.

Entre esses pintores destacamos, ainda, Francisco de Figueiredo pelo facto de ter assinado um conjunto de pinturas a fresco na Quinta dos Ciprestes em Setúbal. Esta quinta encontra-se hoje em avançada ruína, mas as pinturas em sanguínea de uma sala acusam uma clara influência de Pillement, desdobrando-se numa sequência de paisagens bucólicas com fontes e ruínas. Em Lisboa este autor pinta os tectos da igreja das Chagas, assinados em 1770. Contrariamente à Quinta dos Ciprestes, as pinturas da Igreja das Chagas aproximam-se das estéticas do tardo-barroco que encontramos na generalidade das igrejas pombalinas.

No seu conjunto são as pinturas decorativas distribuídas por tectos de naves, capelas-mores e sacristias de igrejas que constituem o património mais significativo destes pintores. Da análise destes casos observamos uma forte herança da pintura barroca em quadratura, que tendia a perdurar-se em composições pictóricas enquadradas por fortes elementos arquitectónicos que se desdobram em molduras, mísulas, frontões, nichos, cartelas interligadas por grinaldas e concheados.

Com os finais do século XVIII as estruturas tornam-se mais leves e os elementos arquitectónicos mais clássicos e lineares, acusando uma aproximação ao

classicismo mais por uma via de tradição renascentista e clássica que por adopção de temáticas mais próximas dos estudos científicos e arqueológicas que se desenvolvem no ambiente cultural e artístico do Iluminismo.

Neste contexto enquadra-se a obra do pintor António Monteiro da Cruz que veremos ocupar-se da Sala de Apolo no Palácio da Ega. Segundo Cyrillo, António Monteiro estudou na escola de Simão Caetano Nunes (pintor de tectos em quadratura e perspectiva arquitectónica, de que é conhecido a pintura do tecto da Sacristia da Igreja da Encarnação), como Manuel da Costa André Monteiro, escrevendo: “além de ornamentos, e quadraturas, também pinta paizagens, gados, caças, e outros objectos curiosos, com muita acceitação do Publico, e presentemente está feito Mestre das Obras Públicas..”<sup>9</sup>.

Deste gosto de tratamento decorativo são os magníficos tectos do Palácio de Santos, que Pedro Alexandrino pinta, coadjuvado por Francisco Pães, entre os anos de 1804 e 1805<sup>10</sup>. Se Pedro Alexandrino se ocupa das composições-pinturas de temas mitológicos, a documentação da Casa Abrantes regista um conjunto de pagamentos a pintores de ornato onde encontramos André Monteiro a pintar em parceria com outros artistas menos conhecidos: Pedro António, André José, João Tomás e Eusébio Lopes.

Na transição entre o tardo-rococó e o neoclassicismo não podemos deixar de referir a influência que Jean Pillement (1728-1808) terá exercido ao longo das suas duas estadias no nosso País<sup>11</sup>. Estudos recentes sobre este pintor têm salientado, através da pesquisa do percurso artístico em diversos cortes europeias<sup>12</sup>, que Pillement, é, sobretudo, um pintor de cavalete sendo a sua obra de pintura mural muito pontual.

Pela sua rara qualidade pictórica serão deste pintor as salas de jantar e de fumo da Quinta de São Sebastião, em Sintra, evidenciando um gosto pelas

---

<sup>9</sup> MACHADO, Cyrillo Volkmar. *Collecção de memórias*, op. cit., p. 162.

<sup>10</sup> SAMOYAUULT, Jean-Pierre. *O palácio de Santos*. Paris: Editions Internationales du Patrimoine, 2011, p. 36.

<sup>11</sup> Sobre a obra deste pintor, consultar os textos do catálogo da exposição: **Jean Pillement e o Paisagismo em Portugal no século XVIII, 1725-1808**. Lisboa: Fundação Ricardo Espírito Santo Silva, 1996.

<sup>12</sup> ARAÚJO, Agostinho. Jean Pillement plenipotenciário da arte francesa junto de várias cortes europeias. In: **Jean Pillement 1728-1808 e o paisagismo em Portugal no século XVIII**. Lisboa: FRESS, 1996, p.42-83.

paisagens campestres e um léxico decorativo de inspiração Luís XVI adquirido na sua experiência em *Versailles* e no *Petit Trianon*, onde o autor trabalha como pintor de Maria Antonieta.

Salvo a sua participação em Queluz e na Quinta de São Sebastião, em Sintra pouco mais pode ser atribuído documentalmente ao pintor lionês. As pinturas do Palácio de Seteais não podem ser deste pintor, pois o palácio é construído entre 1783-1787, numa época em que Pillement já se tinha retirado para França (1780). Uma das salas, com cenas campestres distribuídas pelas paredes com mascaradas e *chinoiserie*, evidenciam uma clara influência deste artista nos pintores portugueses da época.

Dos pintores influenciados por Pillement podemos referir Manuel da Costa e seu irmão Joaquim. Sobre Manuel da Costa, Cyrillo escreve nas suas *Memórias*: “pouco tempo depois fez os tectos de Domingos Mendes, aonde mudou a paleta, segundo o sistema de Pillement, isto he usando geralmente dos escuros cinzentos em todas as cores, e até nas flores, cousa que lhe tirava a transparência, e o agrado. Quanto a Joaquim da Costa, o autor refere que: estudou com elle (Manuel da Costa) 8 ou 9 annos, (teve também lições de Pillement), começou a ser seu ajudante nos tectos de Domingos Mendes”.

Infelizmente, encontramos poucas referências documentais sobre o percurso de Joaquim da Costa para podermos avaliar das suas competências. Em oposição, a obra e o percurso de Manuel da Costa encontram-se muito mais documentados, cruzando influências de Pillement e de um gosto francês afecto ao estilo Luís XVI.

Como veremos no decorrer do nosso texto, as salas pompeianas parecem afastar-se de uma linha, mais vinculada a uma tradição francesa e a um gosto Luís XVI, encabeçada por Manoel da Costa, aproximando-se, por outro lado, de uma vertente mais historicista e arqueológica centrada na obra de André Monteiro da Cruz e de João Tomas da Fonseca.

### **A Sala da Nova Arcádia do Palácio Pombeiro-Belas**

No contexto de salas que nos propomos estudar, a Sala Pompeiana do Palácio Pombeiro parece destacar-se como o primeiro caso conhecido em Lisboa

deste fenómeno. O palácio tinha sido mandado construir em 1702<sup>13</sup>, por Dona Luísa Ponces de Leão casada com o conde de Pombeiro e acafata da rainha D. Catarina de Bragança. Pelo terramoto o palácio terá sofrido graves danos pelo que levou grandes obras na década de oitenta, efectuadas pelo D. José Luís Vasconcellos e Sousa, embaixador em Londres, 6º conde de Pombeiro por casamento com D. Maria Rita de Castelo Branco e mais tarde 1º Marquês de Belas, em 1801.

Figura de elevada cultura, D. José Luís era formado em cânones, com o título de bacharel outorgado pela Universidade de Coimbra. Sendo muito dedicado à literatura, e entusiasta da poesia, D. José Luís traduziu do francês o poema épico *Henrique IV* e a *Henriada*, de Voltaire.

É neste contexto que, ainda como conde de Pombeiro, D. José Luís funda, em 1790, a Nova Arcádia chamada inicialmente de Academia de Belas-Artes. Domingos Caldas Barbosa, poeta e protegido do Conde, assumia a direcção da Academia sendo principais membros: Belchior Manuel Curvo Semedo, Joaquim Severino Ferraz de Campos e Francisco Joaquim Bingre. A esses membros juntou-se o padre José Agostinho de Macedo que trouxe, por sua vez, o seu amigo Bocage (que assume o nome de *Elmano*).

Nos seus objectivos, esta Academia de oratória e poesia pretendia, sob a forma de tertúlias – com carácter algo mundano – defender os princípios da Arcádia Lusitana, entre os quais se destacava a oposição à exuberância do estilo barroco, o retorno à simplicidade, ao estilo bucólico e à imitação da tradição normativa dos greco-latinos.

Os desentendimentos pessoais entre poetas, sobretudo entre Bocage e José Agostinho de Macedo, condenaram a Nova Arcádia a uma vida curta – será encerrada em 1794, deixando apenas uma obra publicada, o *Almanaque das Musas*.

Tendo a Nova Arcádia como sede o palácio Pombeiro, D. José Luís promove a decoração de uma das salas para lugar de encontro dos seus sócios que se reuniam às quartas-feiras, com um copioso almoço.

A autoria das pinturas da Sala da Nova Arcádia pode atribuir-se a Cyrillo Volkmar Machado, a partir das suas *Memórias*, em que o autor menciona concretamente: “Nos tectos do palácio da Senhora Marquesa de Bellas pintei o

---

<sup>13</sup> O pedido para a construção do palácio encontra-se Arquivo Municipal de Lisboa: AML, **Livro de Cordeamentos 1700-1705**, s.n.

valor Português, a Idade de Ouro, o Triunfo das Artes e tantos outros objectos, que forão elegantemente descriptos pelo Padre Caldas”<sup>14</sup>. A responsabilidade de Cyrillo quanto ao programa decorativo que se espraia pelas paredes e tectos não é clara sendo, a nosso entender, da responsabilidade de outra equipa, como vemos referido frequentemente noutras obras.

No seu texto sobre o Palácio Pombeiro<sup>15</sup>, Norberto de Araújo atribui as pinturas da Sala ao artista João Tomás da Fonseca escrevendo: “e parece que o próprio artista residiu no palácio, talvez no tempo das obras”. Norberto de Araújo refere ter consultado documentos do Arquivo dos Condes da Figueira “onde ficaram muitos dos papéis e documentos referentes aos Pombeiro-Beas”<sup>16</sup>, o que confere certa autoridade à presença de João Tomás da Fonseca. Pelas duas referências, podemos colocar a hipótese de Cyrillo se ter ocupado das grandes composições e João Tomas da Fonseca da pintura de ornato. Cabe salientar que Cyrillo, nas suas Memórias, refere ter feito pinturas para vários palácios como o de Domingos Mendes (o Manteigueiro), o Palácio Visconde de Porto Covo, Palácio Quintela, Devisme, referindo em outros momentos do seu texto a participação de pintores de ornato nestes mesmos palácios.

Numa perspectiva geral do programa decorativo, a sala desenvolve-se num conjunto de pinturas de grotescos de raiz clássica e inspiração greco-romana que se distribuem por paredes, sanca e tecto [Figura 15.2]. O centro do tecto é marcado pela presença de uma grande composição pictórica de tradição alegórica-mitológica destacando-se ao meio o tema do *Valor Português* [Figura 15.3]<sup>17</sup>. No rigoroso centro geométrico do quadro situa-se a figura de rei D. Manuel I, acompanhado pelo Papa Leão X e um conjunto de reis e rainhas europeus, respectivamente: Catarina II da Rússia, Maria Teresa da Áustria, Frederico II da Prússia e Francisco I da França.

De forma particularmente interessante, em reservas nas oito bandeiras das portas, forma-se uma galeria de retratos de personagens ilustres da história europeia

---

<sup>14</sup> Cyrillo se refere à Marquesa de Bellas, que, na realidade, era a proprietária do palácio, herdado de seus antepassados, os condes de Pombeiro.

<sup>15</sup> ARAÚJO, Norberto. O Palácio Pombeiro. In: **Inventário de Lisboa**. Fascículo 9. Lisboa: C.M.L., 1952, p. 38-42.

<sup>16</sup> Ibidem, p. 40.

<sup>17</sup> A análise iconográfica desta composição foi feita em detalhe por Sofia Ferreira Braga no seu trabalho “Pintura Mural Neoclássica em Lisboa” a que fizemos referência anteriormente.

e portuguesa e que de certa maneira marcaram as suas épocas. Desta galeria podemos reconhecer, através da comparação com gravuras, a presença de Arquimedes e Alexandre o Grande, para o Período Clássico, Miguel Ângelo, Rafael, Galileu e Camões, para o Renascimento, e Vieira Lusitano e Voltaire para a Época das Luzes [Figura 15.4].

Se de um ponto de vista ideológico a maioria das personagens não coloca problemas, já a presença de Voltaire elevada à figura paradigmática da História Universal confere a esta galeria e a todo o programa pictórico da sala um particular significado. Em 1790, Voltaire era, ainda em Portugal, uma personagem controversa pelas suas radicais posições contra a Igreja e o Antigo Regime.

Numa análise aos conteúdos ideológicos do programa pictórico desta sala podemos concluir uma clara valorização das ideias Iluministas e liberais, que se associam num quadro estético com a adopção de um classicismo de carácter mais erudito e arqueológico, entendido como um retorno a uma Idade de Ouro de livre pensamento e valorização das capacidades do indivíduo.

### **A Sala de Apolo do Palácio Ega**

Se a criação da sala da Nova Arcádia do palácio Pombeiro se liga com ideias Iluministas, a sala das Colunas ou de Apolo do palácio Ega [Figura 15.5] entrecruza-se com as ideias liberais assumidas pelo conde da Ega e sua mulher D. Juliana, cujo apoio à presença de Junot e das tropas francesas em Portugal ficou histórico.

Descendente de uma ilustre família de altos funcionários e vice-reis, o 2º conde da Ega, Aires de Saldanha Albuquerque, assume altos cargos régios sendo Deputado da Junta dos Três Estados, Inspector-Geral dos Provimientos do Exército e embaixador de Portugal junto à corte de Madrid, em 1806. Nas suas ideias liberais integra-se o seu casamento, em 1795, com D. Juliana Luisa Maria Carolina Sofia de Oyenhausen e Almeida, condessa de Oyenhausen-Graven, filha de Carlos Augusto (Oyenhausen) e da famosa Leonor de Almeida Portugal, 4ª Marquesa da Alorna, conhecida no seu tempo e no mundo literário por *Alcipe*.

O Conde da Ega será a figura da elite portuguesa a apoiar a ocupação francesa, tendo sido a sua casa e a famosa Sala de Apolo palco de grandes festas em honra de Junot, como descreve o Marquês da Fronteira nas suas *Memórias*:

*A famosa sala das colunas, conhecida por uma das mais bellas dos arredores da capital, ornada de belos espelhos, bem iluminada e guarnecida de grande numero de senhoras portuguesas e francesas em grande toilette e de inúmeros officiais de diferentes nações com brilhantes uniformes, tornavam aquelles bailes esplêndidos e magníficos.*<sup>18</sup>

O apoio do Conde da Ega à presença francesa irá determinar a partida da família para França, acompanhando as tropas de Junot, tendo o conde recebido do imperador uma pensão de 60.000 francos anuais, a qual gozou até à queda de Napoleão. Em 1811, o conde da Ega é condenado em Portugal à morte de garrote. Esta sentença nunca se executou, e por outra, datada de 18 de Janeiro de 1823, é absolvido, voltando posteriormente à pátria.

Não sendo conhecida a data de execução das pinturas da famosa Sala das Colunas ou de Apolo, pensamos que terão sido realizadas a quando do seu casamento, em 1796. Esta sala emerge como um espaço autonomizado num conjunto de salões de um palácio que recuava ao século XVI. Inicialmente designado por Quinta de António Saldanha, a casa ganha nova configuração com Aires de Saldanha, 17º Vice-Rei da Índia (1542-1605), passando a ser conhecida como uma das mais grandiosas quintas da região de Lisboa. O palácio volta a receber grandes obras, nos inícios do século XVIII, com João de Saldanha. Será deste período que a Sala ganha a sua estrutura interior, como atesta um conjunto de painéis de azulejos holandeses dos inícios do século XVIII que permaneceu após a reforma efectuada nos finais desse século.

A autoria das pinturas é conhecida através de um documento em que António Monteiro da Cruz faz um pedido para ser afastado do cargo de Major do 3º batalhão da Legião Nacional do Loreto. No texto da certidão, António Monteiro da Cruz afirma-se “pintor de arquitectura”. Nas razões para a sua saída o autor afirmava: “pois estava incumbido de Obras particulares; e igualmente na decoração

---

<sup>18</sup> FRONTEIRA, Marquês de. **Memórias do Marquês de Fronteira e da Alorna D. José Trazimundo Mascarenhas Barreto ditadas por ele próprio em 1861**, rev. e coord. por Ernesto de Campos de Andrada. Coimbra: Impr. da Universidade, 1928-1932, p. 44-45.

das Pinturas das salas do Palácio do Pateo do Saldanha pello III.mo Intendente das Obras Públicas”<sup>19</sup>.

Em face do programa pictórico do Palácio de Santos, a Sala das Colunas ou de Apolo revela maior unidade e consistência estética ao abandonar as grandes composições pictóricas de gosto alegórico, de tradição setecentista, que observamos em outros casos da época. Todo o programa pictórico se desenvolve num complexo léxico decorativo, executado a têmpera sobre estuque, compartimentado por pilastras, molduras, frisos e medalhões, entrosados com figuras mitológicas, faunos, esfinges aladas, finas grinaldas, pássaros, carrancas, camafeus e elementos vegetalistas.

O espaço adquire dimensão monumental no tecto recurvado em oval com doze tramos no prolongamento das colunas, com ornatos e medalhões, destacando-se quatro medalhões centrais com cenas mitológicas, onde se reconhece o Rapto da Europa ou Afrodite recolhida nos oceanos.

No desenho e composição dos ornatos verificamos uma clara influência das gravuras de Giovanni Volpato (1735-1803), incluídas nos seus três volumes sobre as *loggias* do Vaticano [**Figura 15.6**], podendo ainda detectar-se influências das estampas de Gaetano Savorelli e Pietro Camparesi<sup>20</sup>. Para além destas influências, é na qualidade pictórica e requinte de toda a composição que André Monteiro da Cruz revela as suas notáveis capacidades artísticas, que fazem desta sala uma das mais bem conseguidas obras de pintura de ornato deste período.

### **A sala de Juno do Palácio dos Marqueses da Fronteira**

Sem a mesma escala e exuberância da sala da Nova Arcádia ou da de Apolo do Palácio Ega, a Sala de Juno do Palácio dos Marqueses de Fronteira, em São Domingos de Benfica [**Figura 15.7**], parece filiar-se num mesmo ambiente ideológico de raiz iluminista e liberal, comum os membros destas três grandes casas. Na realidade, D. João José, 6º Marquês da Fronteira casa, em 1799, com D.

---

<sup>19</sup> LIMA, Henrique de Campos Ferreira. “Alguns Artistas Portugueses e estrangeiros no Arquivo Histórico Militar”. Separata da revista **O Arqueólogo Português**, Lisboa, p. 11, 1935.

<sup>20</sup> Sofia Braga, no seu livro sobre *Pintura Mural Neoclássica em Lisboa*, cit. supra, p. 124, faz referência à existência de um conjunto de estampas destes autores no Gabinete de Estampas do Museu Nacional de Arte Antiga.

Leonor Benedita de Oyenhausen de Almeida, filha da famosa *Alcipe*, 5ª Marquesa de Alorna, e irmã da condessa da Ega.

Pelo lado dos Pombeiro-Belas, D. João José era sobrinho dos Marquês de Belas, sendo D. Maria Rita, Marquesa de Belas, personagem assídua no Palácio Fronteira, facto salientado nas *Memórias* de D. José Trazimundo onde, ao referir as intervenções ocorridas no palácio por altura do casamento de seus pais que ali teve lugar a 10 de Novembro de 1799, escreve: “Benfica (o palácio Fronteira) tinha sido decorado e mobilado para o casamento de meu Pae, debaixo das vistas de nossa Tia, a Marquesa de Bellas, a qual gozava da reputação de ter bom gosto e elegância”<sup>21</sup>.

Quando D. Leonor se instala em Benfica vem acompanhada de suas irmãs, passando os salões e jardins do Palácio Fronteira a ser palco de festas e encontros cujo ambiente ideológico não terá agradado nada a Pina Manique. Recorrendo uma vez mais às *Memórias* de D. José Trazimundo, o autor escreve: “nestas reuniões, que tanto cuidado davão à policia, tratava-se menos de política e mais de literatura e artes, passavam-se ellas em improvisos e em música, artes em que minha mãe e Tias eram eximias”<sup>22</sup> (em 1804 a marquesa de Alorna é expulsa de Portugal).

A Sala Pompeiana do Palácio Fronteira nasce assim num clima cultural e artístico afecto às novas ideias iluministas e liberais; a importância que o elemento feminino adquire nesta casa acaba por conferir a esta sala um significado de *salon* e de lugar de excelência para encontros e debate de ideias. Digno de nota, o Palácio dos Marquês de Fronteira era provido, desde a sua construção no século XVII, de um vasto conjunto de salões de grande aparato actualizados por obras efectuadas após o terramoto, com um notável programa de estuques decorativos. Mas a sala Juno nasce mais por um fenómeno de gosto e de actualização estética.

Neste sentido o programa pictórico da sala é particularmente significativo ao colocar a deusa Juno como figura principal, recortando-se ao centro do tecto num medalhão oval [Figura 15.8]. Com os seus atributos, Juno apresenta-se com um diadema oferecido por seu marido e dois pavões que recordam uma das

---

<sup>21</sup> FRONTEIRA, Marquês de. **Memórias do Marquês de Fronteira e da Alorna D. José Trazimundo Mascarenhas Barreto ditadas por ele próprio em 1861**, rev. e coord. por Ernesto de Campos de Andrada. Coimbra: Impr. da Universidade, 1928-1932.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 15.

narrativas da sua vida na luta contra as amantes de seu marido<sup>23</sup>. Juno é acompanhada pela sua mensageira Íris.

Na tradição romana, segundo Jean Beaujeu, “Juno é a deusa da fecundidade e deusa-rainha, preside aos casamentos e aos partos... simboliza também o princípio feminino, na sua jovem maturidade, em pleno vigor, soberano, combativo e fecundo”<sup>24</sup>.

É sem dúvida a partir desta representação, colocada no centro da sala e do tecto, que podemos de forma concludente não só atribuir o programa decorativo desta sala a obras realizadas para o casamento de D. João José, 6º Marquês, com D. Leonor Benedita de Oyenhausen, como confirmar um claro espírito de apologia ao elemento feminino.

A acentuar o carácter feminino do programa decorativo da sala, oito medalhões circulares distribuem-se na zona das bandeiras das portas e janelas, com cenas de meninos brincando, alusão, em nosso entender, há certa apologia à harmonia e às artes. Numa das cenas, dois meninos nas suas brincadeiras, um segura uma paleta de cores e o outro pincéis, numa clara alusão à Pintura.

Contrariamente à Sala da Nova Arcádia ou à Sala de Apolo, toda a atmosfera decorativa da sala de Juno respira um sentido feminino que como vimos anteriormente marcou a vida do Palácio Fronteira, na época das irmãs Oyenhausen e de sua famosa mãe *Alcipe*.

No estado actual dos nossos conhecimentos sobre a pintura decorativa dos finais do século XVIII, pensamos ser prematura a atribuição deste programa a um pintor da época. Os arquivos da Casa Fronteira não possuem documentos que nos permitam atribuir o programa pictórico a um artista. Não podemos de deixar de referir que o medalhão central do tecto, figurando Juno com Íris, se enquadra, em termos de composição e traço, na produção de Cyrillo Volkmar Machado. Quanto à pintura de ornato, assemelha-se à obra de António José da Fonseca, sendo razoável que a marquesa de Belas tenha chamado estes pintores, que eram seus protegidos e tinham trabalhado no seu palácio aquando da realização da sala da Nova Arcádia.

---

<sup>23</sup> CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos**. Lisboa: Teorema, 1994, p. 390.

<sup>24</sup> BEAUJEU, Jean; DEFRAZAS, J.; LE BONIEC, H. **Les grecs et les romains**. Paris, p. 232.

## Conclusão

Através do estudo destes três casos, podemos confirmar um claro cruzamento entre a pintura mural neoclássica e as ideias iluministas e liberais que, circulando por toda a Europa, propunham uma renovação da sociedade. Neste sentido pudemos confirmar o papel que o elemento feminino começa a desempenhar na estrutura da sociedade, embora circunscrito às elites mais cultas. As mulheres do conde de Pombeiro, de Ega ou ainda do Marquês da Fronteira, adquirem uma nova posição, evidenciando-se neste grupo a figura de Marquesa de Alorna. Tradutora de Lamartine, Pope, Ossian, Goldsmith e chamada por Alexandre Herculano a Madame de Staël portuguesa, cabe salientar que a Marquesa de Alorna é convidada oficialmente, em 1802, por D. Rodrigo de Sousa Coutinho para se pronunciar sobre *as qualidades das pinturas* do programa de pinturas a ser realizado no Palácio Real da Ajuda<sup>25</sup>. Talvez pela primeira vez encontramos uma senhora a ser chamada para um cargo oficial atestando, por outro lado, não só as capacidades mas também o prestígio com que a famosa *Alcipe* se impunha na sociedade da época.

Se mais tarde e ao longo do século XIX, assistimos a uma repetição de programas neoclássicos mais como uma moda, as suas primeiras manifestações, nos finais do século XVIII, são, porém, impregnadas de um interessante e significativo sentido ideológico e estético, unindo-se, aqui, de forma coerente e complementar.

---

<sup>25</sup> VAZ, João de Morais. A Pintura mural da Ajuda (1802-1816): uma proposta de interpretação. **Tabardo**, n. 3, p. 315-316, 2006.



## 16. O Fascínio do Oriente. Salas Chinesas em Palácios de Lisboa no Século XIX

Isabel Mayer Godinho Mendonça<sup>1</sup>



**A** influência da China e da arte chinesa na arte portuguesa tem sido encarada pelos historiadores de arte lusos como pouco relevante, sobretudo quando comparada com os restantes países europeus. Segundo António Filipe Pimentel, o fácil acesso aos objectos do Oriente através das redes comerciais implantadas por Portugal desde o início de Quinhentos explicará o papel secundário dessa influência: se tínhamos os originais não precisávamos das cópias. Segundo o mesmo autor, a adesão à moda da “chinoiserie”, sobretudo durante o século XVIII, reflecte uma mera adaptação de Portugal a um gosto implantado nos restantes países europeus, sobretudo a França, a Inglaterra, a Itália e a Alemanha<sup>2</sup>.

Os estudiosos da “chinoiserie” na Europa consideram diferentes limites cronológicos para este fenómeno artístico: segundo Alain Gruber, o gosto pelas coisas chinesas estendeu-se da Idade Média ao século XVIII<sup>3</sup>, enquanto Madeleine Jarry o circunscreve às décadas 20 e 30 do século XVIII<sup>4</sup> e, para Monique Riccardi-Cubitt, surgiu na segunda metade do século XVII e desapareceu nos primórdios do século XIX<sup>5</sup>.

Quanto às influências artístico-culturais da “chinoiserie”, os estudiosos também não são unânimes: se para a maioria se trata de uma mera influência da China, para outros, como Oliver Impey, na “chinoiserie” conjugam-se várias

---

<sup>1</sup> ESAD – Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva. IHA – Universidade Nova de Lisboa. Bolseira FCT (Portugal).

<sup>2</sup> PIMENTEL, António Filipe. Chinoiserie. In: PEREIRA, José Fernandes (org.). **Dicionário da Arte Barroca em Portugal**. Lisboa: Presença, 1989, p. 118-119.

<sup>3</sup> GRUBER, Alain. Chinoiseries. In: GRUBER, Alain (org.). **L’Art Décoratif en Europe – Classique et Baroque**. Paris: Citadelles & Mazenod, 1992. v. 2.

<sup>4</sup> JARRY, Madeleine. **Chinoiseries. Le Rayonnement du Gôut Chinois sur les Arts Décoratifs des XVIIe et XVIIIe Siècles**. Friburgo: Office du Livre, 1981.

<sup>5</sup> RICCARDI-CUBITT, Monique. Chinoiserie. In: TURNER, Jane (org.). **The dictionary of art**. Londres: Grover & Macmillan, 1996, v. 7, p. 165-168.

referências extraeuropeias – além da China, também do Japão, da Índia e da Pérsia –, que podem surgir misturadas sem qualquer critério aparente<sup>6</sup>.

Foi por isso com alguma surpresa que deparámos recentemente com um número significativo de salas de inspiração chinesa em palácios de Lisboa realizadas durante a segunda metade do século XIX, em pleno período revivalista, contrariando a ideia de que o “gosto chinês” teria perdido apoiantes a favor de uma influência mais genericamente oriental que, a partir do último quartel do séc. XIX, se virou sobretudo para o Japão<sup>7</sup>.

### **A sala chinesa do Palácio Real da Ajuda**

A sala chinesa da Ajuda surgiu no quadro das obras de decoração realizadas para a instalação do rei D. Luís e da rainha D. Maria Pia de Sabóia, naquele que foi o último palácio da corte portuguesa. Projectado pelos arquitectos Costa e Silva e Francesco Fabri em inícios do século XIX, ficou até hoje por terminar<sup>8</sup>.

As obras de decoração, iniciadas em 1862, foram dirigidas pelo arquitecto régio Joaquim Possidónio da Silva e contaram com a colaboração de uma dupla de artistas italianos, os pintores e cenógrafos Achille Rambois e Giuseppe Cinatti, que com ele já tinham trabalhado no palácio das Necessidades, em Lisboa.

A nova sala, que resultou da compartimentação da antiga sala de bilhar, situa-se exactamente a meio da ala virada a sul, no enfiamento da escadaria principal do palácio. Era por isso passagem obrigatória para todos os convidados que em dias de gala se dirigiam à sala do trono, através das salas de aparato do piso nobre<sup>9</sup>.

---

<sup>6</sup> IMPEY, Oliver. **Chinoiserie**: the impact of oriental styles on western art decoration. Londres: Oxford University Press, 1977.

<sup>7</sup> A pesquisa de que resulta esta comunicação insere-se num projecto mais vasto, de que a signatária é a responsável e investigadora principal, intitulado “A Casa Senhorial em Lisboa e no Rio de Janeiro (sécs. XVII, XVIII e XIX). Anatomia dos Interiores”. Financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia, o projecto desenvolve-se no Instituto de História da Arte da Universidade Nova de Lisboa, tendo como parceiro no Brasil a Fundação Casa de Rui Barbosa, do Rio de Janeiro.

<sup>8</sup> O edifício que hoje podemos observar corresponde a cerca de um terço do projecto original, interrompido após a partida da família real para o Rio de Janeiro, em 1807.

<sup>9</sup> CORREIA, Cristina Neiva; MARTINS, Maria Manuela de Oliveira. Visita ao Palácio da Ajuda. Sala Chinesa. **Ecos de Belém**, Lisboa, n. 29, 2ª série, Junho de 1996.

*A 29 de Julho de 1865, o “Diário de Notícias” de Lisboa referia que o distinto pintor, o sr. Procópio, estava a concluir a pintura da sala chinesa, que Sua Magestade destina para colocar os presentes que recebera ultimamente do Japão. As paredes são forradas de valioso damasco e as portas imitam charão. É nesta obra que o sr. Procópio se esmera e emprega toda a sua competência artística, sendo de presumir que depois da sala concluída e adornada com os referidos objectos fique esplendente de gosto e riqueza.*<sup>10</sup>

Os presentes que o rei D. Luís “recebera ultimamente do Japão” acompanharam o tratado de paz e comércio firmado entre Portugal e aquela potência asiática a 3 de Agosto de 1860, de que foi signatário o capitão Isidoro Francisco Guimarães, governador de Macau e ministro plenipotenciário junto do Império da China<sup>11</sup>.

O “distinto pintor” em questão, José Procópio Ribeiro, era filho do artista neoclássico Norberto José Ribeiro, que trabalhara já no Palácio da Ajuda como ajudante de José da Cunha Taborda<sup>12</sup>. Pintor, decorador e cenógrafo colaborara dois anos antes com Giuseppe Cinatti na decoração do teatro de D. Maria II<sup>13</sup>.

O responsável pelo projecto de decoração da sala chinesa da Ajuda pretendeu evocar uma tenda oriental, à semelhança de tantas outras representadas nas múltiplas gravuras que circularam na Europa durante os séculos XVII e XVIII e que serviram de “leitmotiv” aos variados pavilhões de muitos jardins de palácios europeus<sup>14</sup>. Um tecido de seda polícroma listada reveste de alto a baixo as paredes da sala. À altura do lambril, foi colocada uma faixa em madeira pintada com flores e borboletas douradas sobre um fundo vermelho, imitando o charão. Outro tecido, com um padrão que sugere um encanastrado de bambu, cai do centro do tecto, em

---

<sup>10</sup> Transcrito de CORREIA, Cristina Neiva; MARTINS, Maria Manuela de Oliveira, op. cit.

<sup>11</sup> SERRÃO, Joaquim Veríssimo. **História de Portugal (1851-1890)**. Lisboa: Verbo, 1986, v. XI, p. 183.

<sup>12</sup> PAMPLONA, Fernando de. **Dicionário de pintores e escultores portugueses**. 4. ed. Porto: Livraria Civilização, 2000, v. V.

<sup>13</sup> Realizou então as pinturas de “72 vão de portas de duas meias de cor clara a colla pelo lado interno dos camarotes do teatro D. Maria II”, completando assim a tarefa de Cinatti que na mesma altura refazia a pintura das paredes dos corredores, camarotes e portas do teatro. Arquivo Nacional/Torre do Tombo (AN/TT). Ministério das Obras Públicas Comércio e Indústria, NP 18 – Registo de termos nº 6, fls. 60 e 61.

<sup>14</sup> Aquele que mais se aproxima, pelas dimensões e pelo espírito decorativo, é o pavilhão chinês de Stowe, construído em 1738 nos jardins de Richard Temple, visconde de Cobham, em Buckinghamshire, Inglaterra, possivelmente a partir de um projecto do arquitecto inglês William Ken (BRUIJN, Emile de. Found in Translation. The Chinese House at Stowe. **Apollo**. Londres: Junho de 2007, p. 53-59).

forma de tenda. Cordões, franjas e borlas nos tons das sedas (castanho, bege e azul), misturados com o vermelho da madeira, contornam as paredes e o tecto, acentuando o efeito cénico pretendido [Figura 16.1].

Nas duplas folhas das três portas que fecham os vãos de comunicação da sala chinesa com as restantes salas do palácio, bem como nas respectivas bandeiras e aduelas, encontramos as pinturas em que José Procópio Ribeiro se ocupava em 1865, de acordo com o citado artigo do jornal “Diário de Notícias”. Trata-se de uma composição ornamental cuidada, com ornatos dourados sobre um fundo vermelho imitando o charão, que se prolonga, como vimos, na faixa que percorre as paredes marcando o lambril. Alternam os motivos orientais – uma interpretação *sui generis* das nuvens chinesas e ainda aves do paraíso e outros pássaros exóticos, dragões e figurinhas de chineses e chinesas, com trajes e penteados locais, apoiadas em montes rochosos de onde partem árvores frondosas de troncos sinuosos – com motivos caracteristicamente europeus, por exemplo, mascarões e enrolamentos vegetalistas.

Atrás das 24 figurinhas chinesas, todas diferentes, está o mesmo modelo estereotipado, com traços do rosto idênticos e a mesma forma deficiente de tratar a figuração das mãos, divergindo apenas no penteado, na forma de cobrir a cabeça e no traje<sup>15</sup>.

A sugestão da laca oriental de fundo vermelho, decorada a ouro, remete-nos para as salas chinesas que decoraram tantos palácios europeus, sobretudo durante o século XVIII. Não podemos deixar de pensar, por exemplo, nas salas que a rainha D. Maria Pia de Sabóia conheceu antes da sua vinda para Portugal para casar com D. Luís, nomeadamente a sala chinesa do Palácio Real de Turim, onde as sedas

---

<sup>15</sup> As representações de chineses e de outros povos do Oriente começam a surgir na Europa em diversas descrições de viagens à China, amplamente ilustradas, desde a obra do holandês Jan Nieuhoff, de 1655, à edição em vários volumes de Bernard Picart, publicada já em 1789, passando pela descrição do jesuíta Jean-Baptiste Du Halde de 1735. Outra influência importante é a obra do arquitecto inglês Sir William Chambers, de 1757, amplamente ilustrada com representações de pessoas em diferentes trajes, peças de mobiliário e edifícios chineses, que serviu de inspiração provável para as figurinhas pintadas da sala chinesa da Ajuda. CHAMBERS, William. **Designs of Chinese Buildings, Furniture, Dresses, Machines and Utensils, engraved by the best hands, from the originals drawn in China by Mr. Chambers, Architect, member of the Imperial Academy of Arts at Florence, to which is annexed a description of theirs temples, houses, gardens, etc.** Londres: A. Millar & R. Willock, 1757.

listadas que cobrem os vãos de janelas e portas se misturam com painéis em laca oriental aplicados nas paredes<sup>16</sup>.

A sala chinesa do palácio real da Ajuda conserva ainda alguns dos objectos que inicialmente a decoraram e que podem ser confrontados, quer com o arrolamento realizado em Março de 1912, após a proclamação da República<sup>17</sup>, quer com uma antiga fotografia da sala chinesa que se guarda na Biblioteca da Ajuda<sup>18</sup>. Ainda lá se encontram, nomeadamente, os dois contadores japoneses, em laca negra, e várias espadas com bainhas em laca, que provavelmente fizeram parte da oferta do embaixador do Japão, algumas peças em porcelana japonesa e chinesa, além de um lustre e quatro apliques realizados com peças de um serviço de porcelana japonesa Imari. Os dois espelhos chineses pintados com cenas de interiores, que hoje também decoram a sala, encontravam-se, à data do arrolamento, na chamada “Arrecadação do Tesouro”<sup>19</sup>.

Do recheio da sala chinesa da Ajuda constavam ainda duas otomanas com um toque oriental – “os pés da frente formados por cães chineses, pintados de preto, vermelho e dourado”<sup>20</sup> –, dois tamboretos e vários pequenos móveis, na sua maioria em laca (contadores, caixas, baús, armários, estantes, peanhas, mesas e banquinhos), repletos de porcelanas e objectos em laca, bronze, pedras duras e cristal. Várias telas de temas ocidentais, profanos e religiosos, cobriam então as paredes, os únicos objectos alheios a esta verdadeira colecção de arte oriental.

---

<sup>16</sup> Esta sala foi realizada em 1735 e integrou 60 painéis de laca oriental de fundo negro pintados com paisagens e cenas de costumes chinesas, misturados com outros painéis pintados em Itália imitando a laca oriental. A sala é reproduzida em JACOBSON, Dawn. **Chinoiserie**. 3. ed. Londres: Phaidon Press, 2001, p. 114. O mesmo autor publica na p. 115 a fotografia de outra sala chinesa num palácio não identificado da corte saboiana, no Piemonte, com pinturas a ouro sobre fundo vermelho, imitando a laca chinesa. As pinturas decoram grandes painéis murais e também as molduras de uma porta de três folhas, estas últimas muito próximas das pinturas da sala chinesa da Ajuda.

<sup>17</sup> O arrolamento guarda-se no AN/TT, Direcção-Geral da Fazenda Pública, Arrolamentos dos Paços Reais – Arrolamento do Palácio Nacional da Ajuda. A descrição da sala chinesa pode ler-se entre os fls. 2754 e 2772v.

<sup>18</sup> A fotografia, da autoria de Henrique Nunes, faz parte do acervo da Biblioteca da Ajuda, onde tem a cota B.A. 232 IV.

<sup>19</sup> No arrolamento atrás referido tinham os números de inventário 3891 e 3892. Agradeço esta informação, bem como a indicação referente à foto de Henrique Nunes, à Dra. Maria do Carmo Rebelo de Andrade, conservadora do palácio da Ajuda.

<sup>20</sup> Veja-se o arrolamento da sala chinesa, fl. 2754v.

## A sala chinesa do Palácio Viana, Praia e Monforte, em Lisboa

A sala chinesa do palácio Praia e Monforte (a actual sede do Partido Socialista, no Largo do Rato, em Lisboa) surgiu no quadro das obras de remodelação levadas a cabo entre 1880 e 1883 pelo seu novo proprietário, o primeiro marquês de Praia e Monforte, António Borges de Medeiros Dias da Câmara e Sousa, casado com a filha dos viscondes de Monforte. O edifício, construído em finais do século XVIII, sofrera já uma primeira campanha de obras de decoração entre 1841 e 1855, patrocinada pelo então proprietário, o marquês de Viana.

Situada no enfiamento das salas do andar nobre, a sala chinesa abre para a fachada principal, sobre o largo do Rato. De planta irregular, resultante da sua localização – numa esquina do palácio – é rasgada por duas janelas (uma porta-janela e uma janela de peito) e por três portas de duas folhas que estabelecem a comunicação com um átrio e com as duas salas anexas.

No seu interior encontramos uma profusa decoração de pinturas e estuque. As paredes são preenchidas por estuques de relevo, fingindo um encanastrado, acima de um lambril decorado com os característicos encadeados geométricos relevados de gosto chinês, em argamassa pintada de negro e ouro. Inicialmente, a faixa que remata o lambril era decorada com cabeças de dragões, também em argamassa de estuque vermelha, negra e dourada, mas desta decoração restam apenas vestígios, de ambos os lados do fogão de sala.

Colunas de perfil semicircular, profusamente pintadas com paisagens, cenas de costumes, jardins e animais do imaginário chinês dentro de cartelas lobuladas, sobre um fundo negro e dourado, enquadram as portas e as janelas e marcam os cantos da sala. No fundo negro das colunas surgem aqui e acolá pedaços de madreperla embutidos e elementos decorativos em relevo, uma técnica usual nas lacas namban, como eram conhecidas as lacas japonesas produzidas para clientes europeus desde meados do século XVI<sup>21</sup>. No fuste das mesmas colunas são

---

<sup>21</sup> A decoração com embutidos de lascas de madreperla era conhecida como “raden”, enquanto a decoração relevada obtida através da inclusão de laca em pó, de pó de carvão ou de pó de zinco, posteriormente dourada, era conhecida como “taca-maqui-é”. Veja-se PINTO, Maria Helena Mendes. **Lacas Namban em Portugal**. Lisboa: Inapa, 1990, p. 46-47.

amplamente utilizados motivos decorativos geométricos e vegetalistas estilizados, que encontramos com frequência nessas lacas<sup>22</sup>.

Na zona inferior do vão onde se rasga a janela de peito, vê-se uma cena com quatro figuras de chineses entretidos num jogo de tiro ao alvo, numa plataforma com um pavilhão chinês de onde espreita uma quinta figura, com uma montanha ao fundo. Em baixo, à direita, uma assinatura e uma data: “J. G. Ferreira pinxit 1882”.

Nas paredes laterais do vão da janela encontramos dois painéis de fundo negro com ramos floridos de campânulas, em composições distintas. Tanto o painel com a cena de tiro ao alvo como os painéis laterais são envolvidos por duplas molduras de perfil semicircular, alternando a decoração floral sobre fundo negro com uma decoração de contas douradas sobre fundo vermelho. Enrolamentos com flores a ouro e prata, uma técnica igualmente muito utilizada em lacas namban, preenchem o fundo vermelho entre os painéis, alternando com faixas também vermelhas, decoradas com vermiculado dourado.

A mesma decoração de fundos vermelho e negro, sugerindo a laca oriental, com pinturas a ouro – vermiculado e enrolamentos vegetalistas – foi utilizada nas portadas das janelas.

As portas de folhas duplas que separam a sala chinesa dos espaços anexos mostram um fundo vermelho decorado com enrolamentos florais em ouro e prata. Duplas molduras de fundo negro e vermelho rodeiam as almofadas preenchidas por diversas cenas de género, com paisagens, pavilhões, pontes, passadiços, fachadas de edifícios, lojas e embarcações chinesas, por onde perambulam figurinhas de chineses e chinesas desempenhando diversas actividades. Um autêntico retrato de costumes, com sugestões de um Oriente mitificado, misturando sugestões chinesas com apontamentos arquitectónicos islâmicos, igualmente fantasistas. Os escudetes das fechaduras em metal dourado são recortados ao gosto chinês ou japonês e mostram decoração floral incisa [Figura 16.2].

Por cima dos três vãos das portas e da porta-janela encontramos cenas campestres e marítimas em estuque relevado, hoje pintadas com cores fortes. No

---

<sup>22</sup> Vide os desenhos desses motivos em PINTO, Maria Helena Mendes, op. cit., p. 112.

painel sobre a porta principal pode ler-se uma assinatura e uma data: “J. G. Ferreira, 1881”.

Do recheio original resta apenas a lareira com placas relevadas cerâmicas e grinaldas pintadas ao gosto europeu, dentro da qual está encastrado um fogão em ferro fundido pintado, sugerindo a técnica da laca polvilhada a ouro<sup>23</sup>.

Segundo um anterior proprietário do palácio, António Borges Coutinho, terceiro marquês da Praia e Monforte, o tecto original, hoje escondido por um tecto falso com luzes encastradas, “era decorado com painéis de aves do paraíso (...) pintados pelos artistas portugueses Jorge Pinto e Pereira Cão (...), famosos naquela época, e lá se encontram as suas assinaturas e a data de 1883”<sup>24</sup>. Borges Coutinho referiu também a data de 1880 inscrita no painel em estuque sobre a porta principal, mas não o nome do pintor que hoje aí vemos, J. G. Ferreira. Estranhamente, não fez qualquer menção à assinatura nem à data que encontrámos na pintura debaixo da janela<sup>25</sup>.

Sobre o misterioso pintor J. G. Ferreira nada conseguimos apurar, sendo estranho que António Borges Coutinho não faça qualquer referência ao seu nome, apesar de hoje se encontrar repetido por duas vezes na sala, numa delas em local bem visível.

Quanto a Jorge Pinto, este nome é normalmente associado a José António Jorge Pinto (1875/1945), aluno de Veloso Salgado e de Ferreira Chaves, colaborador da fábrica de cerâmica Constância e autor de vários painéis de azulejos Arte Nova<sup>26</sup>. Não pode, contudo, tratar-se deste pintor, que em 1883 teria apenas oito anos.

Já no que diz respeito a Pereira Cão, o pseudónimo de José Maria Pereira Júnior (1841/1921), temos muito mais informações, graças à biografia que dele deixou a seu filho, Esteves Pereira, o conhecido coautor do “Diccionario Historico,

---

<sup>23</sup> Designada em japonês por “hiramaki-e”.

<sup>24</sup> COUTINHO, António Borges. **Apontamentos Histórico-Genealógicos sobre a família Borges-Coutinho de Medeiros e Dias, condes-viscondes da Praia, viscondes de Monforte, marqueses da Praia e de Monforte, compiladas pelo terceiro marquês**. Lisboa: edição do autor, 1950, p. 89. Agradeço à Dr<sup>a</sup> Noémia Barroso, autora do folheto de divulgação sobre a história deste edifício (acessível no site [www.ps.pt](http://www.ps.pt)), as indicações bibliográficas que me forneceu sobre o palácio Praia e Monforte.

<sup>25</sup> Idem.

<sup>26</sup> A notícia sobre este pintor de azulejo em: [http://artenova.no.sapo.pt/lisboa\\_1900.htm](http://artenova.no.sapo.pt/lisboa_1900.htm)

Chorographico, Bibliographico (...)”<sup>27</sup>. Aluno da Escola Industrial e da Academia de Belas-Artes de Lisboa, foi um operosíssimo pintor decorador e também pintor de azulejos, colaborador de Luís Ferreira, o “Ferreira das Tabuletas”, na fábrica Viúva Lamego. Esteves Pereira confirma a sua participação nas pinturas do palácio Praia e Monforte. Refere ainda a sua colaboração na decoração do Palácio da Ajuda com Cinatti e Rambois, em 1862, e nas pinturas do edifício da Câmara Municipal de Lisboa, entre 1877 e 1880, com José Procópio Ribeiro, o pintor da sala chinesa da Ajuda<sup>28</sup>.

Embora sem qualquer referência concreta ao nome do estucador que aqui trabalhou, é bem provável a participação da fecunda oficina lisboeta do afifense Domingos António de Azevedo da Silva Meira (1840/1928), que nesta altura trabalhava na campanha de estuques decorativos em curso neste palácio<sup>29</sup>. O encanastrado das paredes foi realizado a partir de um molde que Meira já utilizara numa das salas do palácio da Pena, em Sintra, imitando igualmente o entrelaçado do bambu, embora aí o relevo tenha sido aplicado sobre um fundo colorido<sup>30</sup>.

## **A sala chinesa do palacete das Laranjeiras em Lisboa**

Situado no lado poente da Rua de S. Pedro de Alcântara, face ao miradouro do mesmo nome, o palacete das Laranjeiras, que hoje é sede do Supremo Tribunal Administrativo, foi construído em inícios do século XIX por Manuel de Medeiros da Costa Canto e Albuquerque (1788/1847), o primeiro barão das Laranjeiras, um rico comerciante, terratenente e político liberal da ilha de São Miguel, no

---

<sup>27</sup> PEREIRA, Esteves; RODRIGUES, Guilherme. **Diccionario historico, chorographico, bibliographico, biographico, bibliographico, heraldico, numismatico e artistico**. Lisboa: João Romano Torres, 1912, v. V, p. 635-638.

<sup>28</sup> Sobre o pintor José Maria Pereira Júnior, veja-se também a tese de mestrado de LEAL, Miguel Nuno Montez. **A pintura a fresco entre dois séculos: Pereira Cão (1841-1921) e a Pintura Decorativa em Portugal**. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2006.

<sup>29</sup> FERNANDES, Felipe. Elogio dos famosos estucadores de Viana. **Cadernos Vianenses**, Viana do Castelo, tomo VI, p. 24, 1981.

<sup>30</sup> Sobre Domingos Meira e a sua participação nos estuques do palácio da Pena, em Sintra, ver MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho. O estuque ornamental e o apelo do exótico em interiores portugueses. Domingos Meira e as gravuras de Owen Jones. **IV Encontro Luso-Brasileiro de Museus-Casas – Revestimentos internos das casas do século XIX: Azulejo, estuque e pinturas artísticas**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 13 a 15 de Agosto de 2012, no prelo.

arquipélago dos Açores, que exerceu as funções de Presidente da Junta Governativa das Ilhas de São Miguel e Santa Maria.

Não existem quaisquer informações documentais sobre a campanha decorativa desta sala, mas as óbvias semelhanças com a sala chinesa do palácio Praia e Monforte permitem-nos adiantar uma data muito próxima, ou seja, entre 1881 e 1883, e muito provavelmente com a participação da mesma equipa de artistas. Era então proprietário do palacete António Manuel de Medeiros da Costa Canto e Albuquerque, segundo barão e primeiro visconde das Laranjeiras. Entre esta família e a do marquês da Praia, ambas oriundas de Ponta Delgada, na ilha de S. Miguel, existiam laços de parentesco, o que ajuda a explicar a presença de duas salas chinesas com tantas semelhanças nos dois palácios.

Tal como no palácio Praia e Monforte, também aqui a sala chinesa abre para a fachada principal, no piso nobre, comunicando com o átrio e com as outras salas anexas. De planta rectangular, é rasgada por uma porta-janela e por cinco portas de duas folhas, com bandeiras.

Mas as comparações não ficam por aqui. Um revestimento de estuques relevados simulando um encanastrado cobre as paredes, embora com um padrão um pouco diferente da sala do palácio Praia e Monforte. Em redor da sala encontramos um lambril com uma grelha geométrica em estuque negro e dourado, simulando o charão, aqui ainda com a faixa original decorada com cabeças de dragão e peónias, também em estuque vermelho e dourado. A diferença maior consiste na existência de um rodapé de fundo verde coberto de caracteres chineses que não encontramos no palácio Praia e Monforte [**Figura 16.3**].

Dos lados dos vãos encontramos colunas de fuste semicircular, que se duplicam nos quatro cantos. As colunas são pintadas com motivos geométricos e figurando peónias coloridas, arbustos floridos (cerejeiras do Japão) e bambus, sobre os quais esvoaçam pássaros; aqui e acolá, dentro de cartelas, espreitam figurinhas de orientais com turbantes.

As duas folhas das portas estão integralmente pintadas com arbustos, pássaros, cenas de costumes e figurinhas orientais, a pé ou a cavalo, caminhando por entre vedações; as cenas prolongam-se muitas vezes na folha seguinte. Algumas dessas figuras estão agrupadas por actividades: três músicos ou um grupo de pedintes orientais segurando pratos de esmolas, por exemplo.

Estes grupos surgem igualmente nas almofadas centrais das portas do palácio Praia e Monforte, o que mostra ter sido seguido um mesmo modelo.

Espelhos com molduras de fundo vermelho e negro, com motivos dourados, dois deles com pinturas florais, decoram as paredes; uma grilhagem geométrica em estuque negro sobre o fundo claro do estuque contorna os espelhos, prolongando-se até ao tecto.

Ao contrário do palácio Praia e Monforte, a sala chinesa do palacete das Laranjeiras conserva ainda o tecto original, sanqueado, preenchido por várias faixas em estuque relevado com motivos geométricos de cariz oriental, em dourado e castanho, aplicados sobre o mesmo fundo encanastrado das paredes da sala. A meio dos lados inclinados do tecto encontramos quatro painéis com cenas campestres e marítimas em estuque relevado bege, enquadradas por dragões relevados dourados, idênticas às que encontrámos nas sobreportas do palácio Praia e Monforte.

A análise dos painéis em estuque das duas salas chinesas permitiu-nos a descoberta da sua fonte de inspiração comum: as gravuras que ilustram a obra *China in a series of views* (...), publicada em quatro volumes, em Londres, em 1843, pela editora Fischer & C°. O autor do texto foi o reverendo George Wright, que utilizou a biografia do imperador Kangxi, de Karl Gotzlaff, e várias informações curiosas, embora nem sempre precisas, sobre o povo chinês, que considerava idólatra. As 124 ilustrações da obra foram realizadas a partir de desenhos de Thomas Allom, que, por sua vez, copiou várias gravuras originais da colecção de Sir George Staunton e usou alguns desenhos de paisagens e monumentos do interior da China, nunca vistos por ocidentais, feitos por amadores, como o capitão Stoddart, da Royal Navy, R. Varcham e o tenente White, dos Royal Marines, ao serviço das forças britânicas no interior da China<sup>31</sup> [Figura 16.4].

O autor dos tectos dos palácios Praia e Monforte e Laranjeiras utilizou quatro ilustrações desta obra, que reproduziu de forma bastante fiel, pelo menos em três dos painéis: um teatro efémero montado no porto de Tien-Sin, uma povoação a

---

<sup>31</sup> ALLOM, Thomas; WRIGHT, Rev. G. *China in a Series of Views, displaying the Scenery, Architecture and Social Habits of that ancient Empire, drawn from original and authentic sketches by Thomas Allom Esq. with historical descriptive notices by the Rev. G. M. Wright, M. A.* Londres: Fischer & C°, 1843.

20 léguas de Pequim<sup>32</sup>, a famosa torre de porcelana em Nanquim<sup>33</sup>, uma rua de Cantão<sup>34</sup> e uma ponte antiga na povoação de Chapoo<sup>35</sup>.

### **Uma sala chinesa já desaparecida na Quinta do Mineiro, em Lisboa**

No site português “SOS Lisboa”<sup>36</sup>, que cumpre a pedagógica função de denunciar alguns dos muitos atentados ao património construído da capital portuguesa, fomos encontrar fotografias de uma sala chinesa em tudo idêntica à do palacete das Laranjeiras: trata-se do chalet da quinta do Mineiro, situado numa vasta propriedade situada entre a rua de Entremuros, a rua das Amoreiras e a travessa da Légua da Póvoa, mandado construir em 1882 pelo capitalista Manuel Vicente Carvalho Monteiro<sup>37</sup>. Neste edifício esteve instalado durante muitos anos o Colégio dos Maristas.

O edifício desta antiga quinta foi recuperado exteriormente para servir de “club-house” de um condomínio privado ainda em fase de conclusão, mas do interior nada resta. As fotografias do site referido mostram ainda restos das paredes, dos vãos das portas e do tecto, com um fundo em estuque imitando um encanastrado, motivos geométricos contornando os desaparecidos espelhos e um tecto sanqueado, em tudo idêntico ao da sala do palacete das Laranjeiras, com os mesmos dragões e os mesmos painéis em estuque representando cenas marítimas e campestres da China, aparentemente inspiradas no mesmo relato do reverendo Wright, ilustrado por Thomas Allom.

\*

As salas chinesas que acabámos de analisar contrariam o que vem sendo afirmado pela historiografia de arte sobre o desaparecimento da “chinoiserie” no período do Ecletismo. Como provam os vários exemplos de salas chinesas que

---

<sup>32</sup> Op. cit., v. I, a gravura figura num extratexto entre as p. 82 e 83.

<sup>33</sup> Op. cit., v. II, entre as p. 32 e 33.

<sup>34</sup> Op. cit., v. II, entre as p. 62 e 63.

<sup>35</sup> Op. cit., v. IV, entre as p. 48 e 49.

<sup>36</sup> <http://lisboasos.blogspot.com>

<sup>37</sup> ARAÚJO, Norberto de. **Peregrinações em Lisboa**. Lisboa: Parceria António Maria Pereira, s.d., v. XI, p. 96.

analisámos – e terão existido provavelmente muitas outras, a avaliar pelo exemplo do chalet da Quinta do Mineiro –, elas terão estado ainda em moda durante a segunda metade do século XIX.

Na sua origem esteve porventura a sala chinesa do paço da Ajuda. Foi o modelo dessa sala, com a decoração pintada a ouro sobre um fundo imitando o charão, centrada, sobretudo, nas folhas das portas, que vingou nas restantes salas decoradas já na década de 80.

Nos painéis em estuque que rematam as portas de uma delas e decoram o tecto de outra, encontramos uma curiosa ilustração de cidades portuárias e cenas pitorescas da longínqua China, que se abriram aos olhares do mundo ocidental a partir da conquista de Cantão pelos ingleses, em 1840. Como fonte de inspiração, conforme vimos, foram mesmo utilizadas quatro gravuras de uma obra publicada em Londres em 1843 – “China in a series of views (...)” – a partir de desenhos feitos por militares ingleses, num espírito historicista bem característico da época.

Merece realce, finalmente, a mistura com elementos de outras artes e de outras culturas com as quais Portugal esteve em contacto ao longo da sua história: o Japão, presente nos motivos e técnicas decorativas das lacas namban utilizados nas pinturas da sala chinesa do palácio Praia e Monforte, e a arte islâmica e mogol nas construções cenográficas e fantasistas associadas às múltiplas cenas do quotidiano que decoram as portas das salas chinesas do mesmo palácio e do palacete das Laranjeiras – conferindo assim novos sabores ao carácter exótico destas serôdias “chinoiseries” lisboetas.



## 17. É uma Casa Portuguesa com Certeza?

### O Programa Decorativo do Palácio Nova Friburgo

Isabel Sanson Portella<sup>1</sup>



**A**ntonio Clemente Pinto, português de origem humilde, chegou ao Brasil em 1807, aos 12 anos, acompanhado de seu tio João Clemente Pinto Filho. Estabeleceu-se por conta própria e iniciou as atividades que o tornariam um dos mais ricos cafeicultores do Segundo Reinado. O caminho que o levou a constituir uma das maiores fortunas do Império não foi longo: em menos de vinte anos já estava estabelecido na região serrana fluminense, onde começou com a mineração de ouro e, mais tarde, com o cultivo do café. As terras cultivadas, as florescentes lavouras de café deram origem à aristocracia rural no Brasil. Os proprietários de terras e de escravos enriqueceram rapidamente durante esse ciclo de produtividade.

O homem da roça, o português rústico que aqui chegou pobre acumulou desse modo uma fortuna incalculável, tornando-se proprietário de 15 fazendas, cerca de dois mil escravos e diversas propriedades na cidade do Rio de Janeiro. Empreendedor, muito colaborou para o desenvolvimento das cidades de Cantagalo, Nova Friburgo e São Fidelis. Em 1854, por decreto do Imperador D. João VI, recebeu o título de Barão de Nova Friburgo, devido à sua ligação com essa cidade, afirmando assim sua posição social e sucesso econômico.

Iniciou então o projeto de construção de sua residência, que viria a ser um dos mais exuberantes edifícios imperiais do Brasil. A história do Palácio começou a ser traçada mais exatamente em maio de 1858, quando foram fincadas as primeiras pedras que serviriam de alicerce à construção do edifício.

Num cenário bucólico, repleto de pequenas chácaras e comércio ainda restrito, o português Antônio Clemente Pinto adquiriu uma casa e um terreno de

---

<sup>1</sup> Doutora em História e Crítica da Arte UFRJ/EBA, pesquisadora de acervo do Museu da República Ibram/MinC, curadora da exposição **Você conhece, você se lembra? Tá quente, tá frio** (Museu da República, 20 de maio de 2011 a 20 fevereiro de 2012).

fundos que se estendia até a Praia do Flamengo. Anos mais tarde adquiriu mais duas casas contíguas que serviram para ampliar o jardim da residência do Barão.

Encomendou ao arquiteto alemão Carl Friedrich Gustav Waehneltdt um projeto que, apresentado na Exposição Geral da Academia de Belas-Artes do Rio de Janeiro em 1862, ganhou a medalha de prata. Pode-se notar no projeto a nítida influência da arquitetura italiana, mais precisamente dos palácios urbanos de Florença do final do século XV e dos palácios de Veneza.

Para a execução do projeto empregou artistas renomados como o escultor português Quirino Antônio Vieira, que confeccionou ornamentos e fachadas; Emil Bauch, pintor e gravador alemão, premiado em 1860 com medalha de ouro na Exposição Geral de Belas-Artes, a quem foram encomendadas várias pinturas decorativas, dentre elas um enorme quadro do Barão e Baronesa de Nova Friburgo; e o estucador Bernardino da Costa, autor das portas do andar térreo.

O material, quase todo importado da Europa, foi utilizado na construção dos três pavimentos que compõem o prédio. Assim como os palácios florentinos, o primeiro piso era destinado a serviços gerais e primeiras recepções; no segundo, conhecido como piso nobre, luxuoso, colorido e exuberante, aconteciam as festas; e o terceiro abrigava os dormitórios e áreas reservadas à família.

Algumas soluções típicas da arquitetura renascentista italiana foram aplicadas, como o *cortille*, ou pátio interno, arrematado ao alto por um grande vitral sob a clarabóia, de origem alemã, cujo desenho é de autoria do próprio Gustav Waehneltdt.

Para a decoração do Palácio foram encomendados na França imensos lustres, (os do segundo andar eram iluminados à vela). O mobiliário veio praticamente todo da França. As pinturas decorativas, ricas em alegorias e reproduções de mestres italianos como Rafael e Murillo, se espalham pelos diversos salões, em profusão. Os elementos decorativos de mármore das fachadas foram encomendados em Portugal.

Coerente com os padrões renascentistas, o projeto revela uma grande influência neoclássica já que a utilização de elementos da mitologia greco-romana é frequente na decoração do Palácio. Na fachada principal, sobre as portas da entrada, foram esculpidas as representações dos deuses da mitologia romana: Apolo, deus da

música, da poesia, da medicina e das artes; Diana, deusa da caça; Mercúrio, deus da eloquência e do comércio; e Ceres, deusa da agricultura.

No interior da casa, e ainda com mais frequência, diversas serão as inserções mitológicas, permeadas por elementos arquitetônicos e decorativos de diferentes épocas e estilos que contrastam com a marcada influência italiana [Figuras 17.1, 17.2, 17.3 e 17.4]. São frequentes as reproduções de pinturas e afrescos de diversos palácios europeus, principalmente os italianos. Já que o Barão não podia ter os originais, pelo menos as cópias foram encomendadas e reproduzidas sob medida para os espaços a que se destinavam.

É uma casa impressionante. São três andares com cerca de 35 saletas, salas e salões e isto sem contar com as áreas de passagem. Um salão nobre dedicado a Apolo, uma capela, uma sala inspirada em Pompeia e outra no Palácio de Alhambra, todas carregadas de uma profusão de cores que apontam para o neoclassismo europeu.

Segundo histórias que a família conta, o barão, em meio à construção de mais uma sede numa de suas propriedades, ouve um amigo chamá-lo de louco por investir tanto dinheiro e trabalho em construções que não trariam lucro ou proveito. Sábio, responde: “*as minhas loucuras eu as faço de pedra e cal!*”<sup>2</sup>

Materiais, artesãos, pintores e arquiteto de diversas localidades da Europa foram contemplados nesta obra. O proprietário português soube cercar-se do que havia de mais nobre na ocasião da construção. Não poupou gastos, não mediu esforços para construir com “pedra e cal” sua “loucura”.

Somente em julho de 1866, após oito anos de obras que contaram com a participação de operários e artesãos portugueses e brasileiros, além de um grande contingente de escravos, o então Palácio Nova Friburgo receberia seus proprietários: o barão, a baronesa – Laura Clementina da Silva Pinto –, e os dois filhos do casal, os futuros conde de São Clemente e conde de Nova Friburgo.

Apesar do grande investimento naquele que seria o símbolo maior de sua riqueza, pouco tempo usufruiu de seu palácio o barão de Nova Friburgo, pois nele faleceu em 4 de outubro de 1869, deixando o prédio como herança para seu

---

<sup>2</sup> FOLLY, Luiz Fernando Dutra; OLIVEIRA, Luanda Jucyelle Nascimento; FARIA, Aura Maria Ribeiro. **Barão de Nova Friburgo**: impressões, feitos e encontros. Rio de Janeiro: UFRJ/EBA Publicações, 2010, p. 10.

primogênito, o conde de São Clemente. Nesse período, são registradas algumas descrições que dão conta da exuberância e do luxo da edificação, como o relato de Joaquim Nabuco, que esteve no Palácio por ocasião do aniversário do conde, em 15 de setembro de 1875:

*Durante horas tive ali uma das ilusões mais completas da minha vida; (...) as paredes forradas em toda altura de espelhos que multiplicavam as velas sem número dos enormes lustres de cristal; (...) os móveis suntuosos, (...). Nas vilas de Roma eu não compreendi tão bem a vida do luxo, o prazer da nobreza de sentar-se à mesa carregada dos mais finos cristais, com um horizonte alargado pelos espelhos (...). Quanto à animação que reinou (...), basta dizer aos curiosos que, quando ela acabou, o sol tinha-se levantado sobre as montanhas, o que me fez escrever no meu diário adiante de 15 de setembro: a noite mais curta do ano.<sup>3</sup>*

O Barão de Nova Friburgo, personalidade marcante, deixa um legado não só para filhos e netos como para uma cidade e, conseqüentemente, por razões posteriores, para o país. Joaquim Nabuco, em 1875, já antevia o futuro do Palácio Nova Friburgo:

*Qualquer que seja a sorte de tal edifício, durante os séculos que ele conservar-se de pé, a tradição virá recolher, sobretudo a lembrança dos que primeiro o habitaram.*

---

<sup>3</sup> NABUCO, Joaquim. **O Globo**, Rio de Janeiro, 19/9/1875.



## 18. Moderno e Nacional. À Procura de uma Alternativa Arquitectónica nos Estados Novos Português e Brasileiro

Joana Brites<sup>1</sup>



**N**a esteira da reacção pós-moderna às grandes “metanarrativas”<sup>2</sup> que estruturavam não apenas a interpretação da relação entre passado, presente e futuro, como a própria metodologia do seu estudo, tornou-se corrente na historiografia em geral, e na artística em particular, questionar a validade e univocidade de conceitos até então operativos<sup>3</sup>. A suposta homogeneidade inerente a categorias estilísticas estabelecidas foi e continua a ser desmanchada com especial empenho, ao mesmo tempo em que os produtos artísticos antes tidos como periféricos, marginais ou “menores” concentram uma atenção justiceira<sup>4</sup>.

Historiadores de arte, como Hans Belting<sup>5</sup> e Hervé Fischer<sup>6</sup>, declararam a morte da sua própria disciplina, ou melhor, a falência daquilo que consideravam ser a lógica unitária e progressiva em direcção ao novo e ao original que modelara, até então, o seu discurso<sup>7</sup>. Procurou-se a redenção através da exposição dos silêncios recalçados pela explicação eurocêntrica – logo universalizadora de uma experiência, de facto, singular – da evolução dos fenómenos artísticos.

---

<sup>1</sup> Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX da Universidade de Coimbra.

<sup>2</sup> Termo vulgarizado a partir da obra de LYOTARD, Jean-François. **La condition postmoderne: Rapport Sur le Savoir**. Paris: Éditions de Minuit, 1979.

<sup>3</sup> Sobre este assunto ver CRAVEIRO, Maria de Lurdes. Arte, história da arte e historiografia artística. **Revista de História das Ideias**, Coimbra, v. 32, p. 227-230, 2011.

<sup>4</sup> Para um balanço sobre o impacto do pós-modernismo na historiografia artística, ver HARRIS, Jonathan. **The new art history**. A critical introduction. London/New York: Routledge, 2001.

<sup>5</sup> BELTING, Hans. **Das Ende der Kunstgeschichte?** Munich: Deutscher Kunstverlag, 1983.

<sup>6</sup> FISCHER, Hervé. **L'HISTOIRE DE L'ART EST TERMINEE**. s/l [Paris]: Éditions Balland, 1981.

<sup>7</sup> Nesta mesma linha de pensamento inscreve-se DANTO, Arthur. **The end of art**. LANG, Berel (ed.). **The death of art**. New York: Haven Publications, 1984, p. 5-35; DANTO, Arthur. **After the end of art: contemporary art and the pale of history**. Princeton: Princeton University Press, 1997. No panorama português, pode detectar-se o impacto do pós-modernismo relativizador em, por exemplo, SARDO, Delfim. **Retrosvisor**. **Revista de História das Ideias**, Coimbra, v. 32, p. 259-275, 2011.

A revisão da história da arte moderna é um dos exemplos mais claros do processo em marcha. A obra *Modernism and its Margins* exemplifica, paradigmaticamente, o embate pós-moderno na historiografia artística. Tendo por objectivo “reinscribing cultural modernity from Spain and Latin America”<sup>8</sup>, os editores do livro, Anthony L. Geist e José B. Monleón, asseveram a necessidade de uma “radical revision” do conceito de modernismo, que, na sua perspectiva, tem funcionado como um “preconcept”<sup>9</sup>.

Por sua vez, um dos balanços, mais recentes e abrangentes, sobre a arquitectura moderna (*Back from Utopia. The Challenge of Modern Movement*, 2002) documenta, também, a dissensão na sua definição, a valorização da multiplicidade de manifestações que a expressão abarca e as cautelas pós-coloniais, expressas num capítulo reservado ao património moderno no Congo, no mundo islâmico, na Índia, entre outros<sup>10</sup>.

Além disso, a divisão entre arte “erudita” e arte “popular” recebeu espectáveis ataques na literatura pós-modernista. Como reflexo no campo arquitectónico, emerge, com um cunho reactivo, um interesse pelo vernacular, por uma “arquitectura sem autores”, associado, também, à atracção pelas microidentidades, resistentes a tentativas, mais ou menos forçadas, de globalização. Recalcado pela narrativa homogeneizadora do Movimento Moderno, não se salienta apenas a existência do vernacular, mas argumenta-se que o internacional não o elimina e vice-versa. Documenta-se o hibridismo entre o regional e o formalismo purista, defendendo-se mesmo que “the vernacular was employed, consciously or inadvertently, as a corrective to modernity’s universalism”<sup>11</sup>.

O reconhecimento do carácter nebuloso do substantivo modernismo e do adjectivo moderno (este portador de significados diversos ao longo dos séculos) não constitui uma novidade. Mas a sistemática crítica aos limites da aplicação de ambos

---

<sup>8</sup> GEIST, Anthony L.; MONLEÓN, José B. **Modernism and its margins**. Reinscribing cultural modernity from Spain and Latin América. New York/London: Garland Publishing, 1999.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. xix.

<sup>10</sup> HENKET, Hubert-Jan; HEYNEN, Hilde (ed.). **Back from utopia**. The Challenge of The Modern Movement. Rotterdam: 010 Publishers, 2002, p. 160-215.

<sup>11</sup> HÜPPAUF, Bern; UMBACH, Maiken. Introduction: vernacular modernism. UMBACH, Maiken; HÜPPAUF, Bern (ed.). **Vernacular modernism**. Heimat, globalization, and the built environment. Stanford: Stanford University Press, 2005, p. 12.

espelha o clima de suspeição em relação a qualquer intento de definição ou esforço de interpretação global, registado em alguns círculos historiográficos<sup>12</sup>.

Cremos, porém, que a demonstração da fragilidade de um conceito ou a problematização do seu uso devem ser acompanhadas por uma tentativa de o repensar e reformular. Neste âmbito, julgamos que permanecem viáveis, como instrumentos fundamentais da actividade científica, categorias teóricas de média e grande dimensão<sup>13</sup>. Recusamos forjar a univocidade de um fenómeno quando ele próprio impede a homogeneização. Não ambicionamos, por outro lado, sugerir respostas definitivas.

Procura-se, apenas, evitar a fuga ao esclarecimento dos termos empregues, de modo a assegurar a inteligibilidade da nossa narrativa aos olhos de outros. Se outro motivo não houvesse, o que se acaba de explanar bastaria para justificar a necessidade de, previamente, aclarar o que entendemos por modernismo, em cuja alçada inscrevemos a realidade plural da arquitectura moderna que, por seu turno, abarca, mas não se reduz, ao designado Movimento Moderno.

No entanto, a presença da noção de modernismo num capítulo dedicado à análise de arquitecturas edificadas por e durante regimes com as características dos Estados Novos em causa, exige, em paralelo, uma tomada de posição perante o debate, ainda em aberto, sobre a relação entre fascismo, modernismo e modernidade<sup>14</sup>. Sem a pretensão de estabelecer o estado da arte sobre um tema que reúne uma bibliografia vastíssima, interdisciplinar e longe de consensual, tarefa

---

<sup>12</sup> Ver, por exemplo, FRIEDMAN, Susan. Definitional excursus: the meanings of modern/modernity/modernism. **Modernism/Modernity**, Baltimore, v. 8, n. 3, p. 493-513, Sept. 2001; GOLDMAN, Jane. **Modernism, 1910-1945**. Image to Apocalypse. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2004.

<sup>13</sup> A título de exemplo, NUNES, João Paulo Avelãs. Tipologias de regimes políticos. Para uma leitura neomoderna do Estado Novo e do *Nuevo Estado*. **População e Sociedade**, Porto, n. 8, p. 73-101, 2002. Para uma visão crítica das novidades do pós-modernismo ao nível da historiografia, ver, entre outros, HESPANHA, António Manuel. História e sistema: interrogações à historiografia pós-moderna. **Ler História**, Lisboa, n. 9, p. 65-84, 1986; HESPANHA, António Manuel. A emergência da história. **Penélope**, Lisboa, n. 5, p. 9-25, 1991.

<sup>14</sup> Não sendo o objectivo deste capítulo apresentar uma revisão bibliográfica sobre as interpretações disponíveis sobre o conceito de modernidade, opta-se por referenciar a reputada obra de Peter Osborne que, precisamente, nos confronta com a multiplicidade de leituras e dimensões que o termo abarca: OSBORNE, Peter. **The Politics of Time. Modernity and Avant-Garde**. London/New York: Verso, 1995.

aliás já ensaiada<sup>15</sup>, manifesta-se, simplesmente, a concordância com algumas leituras apresentadas sobre o tema, as quais sustentam o enquadramento analítico por nós adoptado.

A título prévio esclarecemos que, correndo o risco de simplificar em excesso, segue-se a articulação entre os termos modernidade, modernização e modernismo que Fredric Jameson ponderou. Considerar-se-á a modernidade como uma nova situação histórica, com antecedente próximos e remotos, geralmente definida, pela maioria dos cientistas sociais, “em termos de industrialização, urbanização, secularização e racionalização”<sup>16</sup>. A modernização seria o processo através do qual se atinge a primeira. Quanto ao modernismo, tratar-se-ia do conjunto de reacções de vária índole (não exclusivamente cultural) a essa situação e/ou a esse processo<sup>17</sup>.

Em segundo lugar, cumpre reconhecer que relacionar fascismo com modernismo e modernidade, fenómenos considerados opostos e incompatíveis pela maioria dos investigadores no pós-Segunda Guerra Mundial, configura uma via de pesquisa e reflexão que, ao longo das últimas três décadas, tem cativado cada vez mais adeptos<sup>18</sup>, ao ponto de ser possível detectar, na óptica de Paul Betts, “the new fascination with fascism”<sup>19</sup>. Como salienta Emilio Gentile,

*few scholars now find a fundamental incompatibility between the terms fascism and culture, or fascism and modernity; and whereas twenty years ago it was considered almost blasphemy (...) to define fascism as essentially modern, today it has become common to speak of fascism as an ‘alternative modernism’, or to use terms such as ‘modernism fascism’ or ‘fascist modernism’*<sup>20</sup>.

---

<sup>15</sup> BETTS, Paul. The new fascination with fascism: the case of nazi modernism. **Journal of Contemporary History**, s/l [London], v. 37, n. 4, p. 541-558, 2002. Para uma visão global e recente sobre o estado da arte deste tema ver WOODLEY, Daniel. **Fascism and political theory: critical perspectives on fascist ideology**. Abingdon/New York: Routledge, 2010, p. 21-48.

<sup>16</sup> PAYNE, Stanley G. Fascismo, modernismo e modernização. **Penélope**, Lisboa, n. 11, p. 86, 1993.

<sup>17</sup> JAMESON, Fredric. **A singular modernity**. Essay on the Ontology of the Present. 2. ed. London/New York: Verso, 2009, p. 99. O autor acaba por recusar servir-se deste quadro de relação entre os três termos por julgar que a sua operatividade não resiste às várias tradições nacionais (diferentes cronologias e conotações para o termo moderno e suas declinações). Pensamos, no entanto, que tal motivo não obriga o seu abandono e que a fórmula proposta permanece pertinente como instrumento de trabalho.

<sup>18</sup> ANTLIFF, Mark. Fascism, modernism, and modernity. **The Art Bulletin**, New York, v. 84, n. 1, p. 148, Mar. 2002.

<sup>19</sup> BETTS, Paul. **The new fascination with fascism: the case of nazi modernism**, p. 541.

<sup>20</sup> GENTILE, Emilio. **The struggle for modernity**. Nationalism, futurism and fascism. London: Praeger Publishers, 2003, p. 43.

Uma das mais recentes e fundamentadas interpretações sobre a ligação entre os três conceitos em discussão, a qual elegemos como principal referência teórica, é a fornecida por Roger Griffin, em 2007, na obra *Modernism and Fascism. The Sense of a Beginning under Mussolini e Hitler*<sup>21</sup>. Defensor de uma concepção genérica de fascismo, Griffin propôs, em *The Nature of Fascism*, a identificação de um núcleo presente em todas as manifestações (plurais) do fenómeno, que funcionaria, assim, como o seu enunciado base: “fascism is a genus of political ideology whose mythic core in its various permutations is a palingenetic form of populist ultra-nacionalism”<sup>22</sup>.

Servindo-se da mesma metodologia, procurou discernir um “tipo ideal” de modernismo, avançando com uma “maximalist definition”<sup>23</sup>. Encarou-o como um conjunto heterogéneo de manifestações pautadas pela procura de transcendência e regeneração (inauguração de uma modernidade alternativa<sup>24</sup>) perante a percepção negativa das consequências dos processos de modernização. Entre estes “aspectos patológicos”, algumas correntes modernistas destacavam a difusão do racionalismo, do liberalismo e da secularização, o culto do progresso e a fé generalizada na evolução científico-tecnológica, a urbanização e a industrialização, o desenvolvimento de uma sociedade de massas e a globalização do capitalismo<sup>25</sup>. Esta definição lata possibilita, no campo artístico, desassociar arte moderna e socialismo (habitualmente justapostos, mesmo nas mais recentes publicações<sup>26</sup>),

---

<sup>21</sup> GRIFFIN, Roger. **Modernism and fascism**. The sense of a beginning under Mussolini e Hitler. Houndmills/New York: Palgrave Macmillan, 2007.

<sup>22</sup> GRIFFIN, Roger. **The nature of fascism**. Abingdon/New York: Routledge, 1996, p. 26.

<sup>23</sup> GRIFFIN, Roger. **Modernism and fascism**. The Sense of a Beginning under Mussolini e Hitler, p. 57.

<sup>24</sup> Sobre a defesa de um conceito abrangente e plural de modernidade ver GAONKAR, Dilip Parameshwar (ed.). **Alternative modernities**. Durham/London: Duke University Press, 2001.

<sup>25</sup> GENTILE, Emilio. **The struggle for modernity**. Nationalism, Futurism and Fascism. p. 44; GRIFFIN, Roger. **Modernism and fascism**. The Sense of a Beginning under Mussolini e Hitler, p. 45-46.

<sup>26</sup> Christopher Wilk, editor do catálogo *Modernism. Designing a New World. 1914-1939*, lançado em 2006, não deixa de atribuir uma conotação de esquerda ao modernismo, quando tenta definir a palavra: “Modernism was not conceived as a style, but was a loose collection of ideas. It was a term that covered a range of movements and styles in many countries, especially those flourishing in key cities in Germany and Holland, as well as in Moscow, Paris, Prague and, later, New York. All of these sites were stages for an espousal of the new and, often, an equally vociferous rejection of history and tradition; a utopian desire to create a better world, to reinvent the world from scratch; an almost messianic belief in the power and potential of the machine and industrial technology; a rejection of applied ornament and decoration; an embrace of abstraction; and a belief in the unity of all the arts – that is, an acceptance that traditional hierarchies that separated the practices of art and design, as well

bem como contrariar a existência de um cânone de “bom” modernismo (entenda-se progressista em termos políticos e irrepreensível no plano moral), em relação ao qual se mede a “gravidade” dos “desvios”.

Torna-se, por conseguinte, plausível, sem propósitos revisionistas e/ou de branqueamento ideológico, reflectir, comparar e compreender, dentro da evolução de um contexto multifacetado de reacções culturais, manifestações diversificadas que espelham a crença optimista na capacidade de modelar o futuro, os receios e dilemas perante a sensação de declínio e perda, ou a tensão dialéctica entre estas duas atitudes. Trata-se, afinal, da ambiguidade que Marshall Berman colocou no centro da experiência da modernidade. Segundo ele,

*to be modern is to find ourselves in an environment that promises us adventure, power, joy growth, transformations of ourselves and the world – and, at the same time, that threatens to destroy everything we have, everything we know, everything we are. (...) To be modern is to be part of a universe in which, as Marx said, ‘all that is solid melts into air’<sup>27</sup>.*

A actualização do classicismo pelas mãos de Marcello Piacentini e Albert Speer conjuga a vontade de reatar o fio da verdadeira essência da nação/do povo com a intenção de demonstrar a força e o vigor do saneamento revolucionário posto em marcha. A responsabilidade da assumpção de um legado histórico, exorcizado dos seus episódios “doentios”, actuava como substrato espiritual para enfrentar a missão de regeneração nacional a empreender no presente.

Não se pretendia regressar *de facto* ao passado (ou à sua versão paradisíaca), mas resgatar dele a essência necessária à criação de uma nova consciência nacional e à legitimação da acção política. São particularmente elucidativas as palavras de Benito Mussolini que dominavam a entrada da exposição “Mostra Augustea della Romanita”, organizada em 1937: “Italians, you

---

as those that detached the arts from life, were unsuitable for a new era. All of those principles were frequently combined with social and political beliefs (largely left-leaning) which held that design and art could, and should, transform society” (WILK, Christopher. Introduction: what was modernism?. WILK, Christopher (ed.). **Modernism**. Designing a New World. 1914-1939. London: Victoria and Albert Museum, 2006, p. 14).

<sup>27</sup> BERMAN, Marshall. **All that is solid melts into air**. The experience of modernity. London: Verso, 1983 p. 15.

must ensure that the glories of the past are surpassed by the glories of the future”<sup>28</sup>. Clara é, também, a afirmação de António de Oliveira Salazar<sup>29</sup> ao esclarecer que “não temos o encargo de salvar uma sociedade que apodrece, mas de lançar, aproveitando os seus vigamentos antigos, a nova sociedade do futuro”<sup>30</sup>. O fascismo português alicerçara-se – proclamava-se no 40º Aniversário da Revolução Nacional – “numa doutrina que conciliava o retomar do postergado rumo das nossas tradições com a ‘feição e necessidades dos novos tempos’ e com ‘as promessas do futuro’”<sup>31</sup>. O objectivo fora, portanto, “assegurar à alma nacional a continuidade da nossa missão histórica”<sup>32</sup>. Como diversos autores frisaram, passado e futuro, continuidade e ruptura, tradicionalismo e vanguardismo aliaram-se, sem contradição, na ideologia dos fascismos<sup>33</sup>.

---

<sup>28</sup> FALASCA-ZAMPONI, Simoneta. **Fascist spectacle**. The Aesthetics of Power in Mussolini’s Italy. Berkeley: University of California Press, 2000, p. 93.

<sup>29</sup> Estamos conscientes de que Roger Griffin considera o Estado Novo de Salazar como um “para-fascismo”. No entanto, tal não nos parece invalidar a aplicação do seu conceito de modernismo à realidade portuguesa, como, aliás, tivemos oportunidade de constatar, colocando o autor justamente perante essa possibilidade. Para Griffin, “the ascent of the former professor of economics, Salazar, from finance minister to virtual director was accompanied by growing concern with creating a modernizing and regenerationist ethos. This culminated in 1933 in the restructuring of the economy on state corporatist lines and the official baptism of Portugal with the paligenetic title ‘Estado Novo’. Before long this ‘New State’ had equipped itself with a paramilitary organization (the ‘Legião Portuguesa’), a national youth organization (the ‘Mocidade Portuguesa’) and a secret police (the ‘PIDE’) backed up by special tribunals. It was also careful to adopt the other prerequisite externals of Italian Fascism (state propaganda, censorship, constant political rituals, a leadership cult) in a declared attempt at ‘total integration’ [...]. The essentially para-fascist nature of Salazar’s ‘New State’ in underlined by the fate suffered by Preto’s National Syndicalists [...]” (GRIFFIN, Roger. **The nature of fascism**, p. 122-123).

<sup>30</sup> SALAZAR, António de Oliveira. **Discursos e notas políticas**. v. 2. 1935-1937. Coimbra: Coimbra Editora, 1937, p. 44.

<sup>31</sup> SOUSA, Baltazar Rebello de. Pórtico. **Comemorações do XL aniversário da Revolução Nacional**. v. 1. Lisboa: Presidência do Conselho, 1968, p. XIII.

<sup>32</sup> SALAZAR, António de Oliveira. **Discursos e notas políticas**. v. 1. 1928-1934. Coimbra: Coimbra Editora, 1935, p. 315.

<sup>33</sup> Ver, entre outros, GENTILE, Emilio. **The Struggle for Modernity**. Nationalism, Futurism and Fascism. p. 41-75; AFFRON, Matthew e ANTLIFF, Mark (ed.). **Fascist Visions: Art and Ideology in France and Italy**. Princeton: Princeton University Press, 1997; HERF, Jeffrey. **Reactionary Modernism**. Technology, Culture, and Politics in Weimar and the Third Reich. Cambridge: Cambridge University Press, 2003; RABINBACH, Anson G. The aesthetics of production in the Third Reich. **Journal of Contemporary History**, s/l [Londres], v. 11, n. 4, p. 43-74, Oct. 1976; GHIRARDO, Diane Y. Italian architects and fascist politics: an evaluation of the rationalist role in regime building. **Journal of the Society of Architectural Historians**, s/l [Chicago], v. 39, n. 2, p. 109-127, May 1980; GHIRARDO, Diane Y. Architects, exhibitions, and the politics of culture in fascist Italy. **Journal of Architectural Education**, Washington, DC, v. 45, n. 2, p. 67-75, Febr. 1992; BRAUN, Emily. Speaking volumes: Giorgio Morandi’s still lifes and the cultural politics of Strapaese. **Modernism/Modernity**, Baltimore, v. 2, n. 3, p. 89-116, September 1995; BEN-GHIAT, Ruth. Italian fascism and the aesthetics of the ‘third way’. **Journal of Contemporary History**, s/l [London], v. 31,

Como salienta Emilio Gentile, “modernist nationalism was not conservative, nor did it harbor nostalgia for a preindustrial world, nor did it dream of turning back the clock of history”<sup>34</sup>. “Even fascist who glorified rural provincialism” – acrescenta – “proclaimed that they were not opposed to modernity, but that they wanted an ‘Italian modernity’”<sup>35</sup>. O fascismo modernista procurou, portanto, realizar “a new synthesis between tradition and modernity”<sup>36</sup>, que alguns autores têm denominado como “third way”<sup>37</sup>. Esta pressupunha uma distinção entre uma modernidade “saudável” e outra “perversa”<sup>38</sup>. O propósito a atingir era nacionalizar e reespiritualizar a modernidade, ou, nas palavras do Duce, obter “un nuovo tipo di civiltà, che armonizzi le tradizioni con la modernità, il progresso con la fede, la macchina con lo spirito”<sup>39</sup>.

Paralelamente à discussão do conceito de modernismo, estudos na área da história da cultura têm problematizado, quer a suposta homogeneidade da linguagem artística dos regimes fascistas e fascizantes, quer a sua pretensa impermeabilidade às vanguardas. Nos casos em que se verifica um pluralismo de opções estéticas, situação que é a regra e não a exceção (como antes se lia o caso italiano), argumenta-se que tal sincretismo, longe de significar a ausência de uma política cultural total própria (tese outrora dominante<sup>40</sup>), assenta numa lógica consciente de inclusão (não desprovida de imposições e contrapartidas), própria dos

---

n. 2, p. 293-316, Apr. 1996; ADAMSON, Walter L. Avant garde modernism and Italian fascism: cultural politics in the era of Mussolini. **Journal of Modern Italian Studies**, London, v. 6, n. 2, p. 230-248, 2001; FRITZSCHE, Peter. Nazi modern. **Modernism/Modernity**, Baltimore, v. 3, n. 1, p. 1-22, Jan. 1996; GRIFFIN, Roger. The reclamation of fascist culture. **European History Quarterly**, London, v. 31, n. 4, p. 609-620, 2001; GRIFFIN, Roger. Modernity, modernism, and fascism: a ‘mazeway resynthesis’. **Modernism/Modernity**, Baltimore, v. 15, n. 1, p. 9-24, Jan. 2008; GRIFFIN, Roger. The sacred synthesis. The ideological cohesion of fascist cultural policy. **Modern Italy**, s/l [Abingdon/New York], v. 3, n. 1, p. 5-23, 1998.

<sup>34</sup> GENTILE, Emilio. **The Struggle for Modernity**. Nationalism, Futurism and Fascism. p. 46.

<sup>35</sup> Ibidem, p. 74.

<sup>36</sup> Idem.

<sup>37</sup> BEN-GHIAT, Ruth. Italian fascism and the aesthetics of the ‘third way’. **Journal of Contemporary History**, p. 293-316.

<sup>38</sup> GENTILE, Emilio. **The struggle for modernity**. Nationalism, Futurism and Fascism, p. 74.

<sup>39</sup> MUSSOLINI, Benito. Discorso pronunciato davanti all'Assemblea quinquennale del Regime per la convocazione dei nuovi comizi elettorali in Roma”. 10 de Março de 1929 [Consulta 26 de Janeiro de 2012]. Disponível em: [http://www.mussolinibenito.it/discorsodel10\\_03\\_1929.htm](http://www.mussolinibenito.it/discorsodel10_03_1929.htm)

<sup>40</sup> Assim constata Roger Griffin: GRIFFIN, Roger. The sacred synthesis. The ideological cohesion of fascist cultural policy. **Modern Italy**, p. 5; GRIFFIN, Roger. Modernity, modernism, and fascism: a ‘mazeway resynthesis’. **Modernism/Modernity**, p. 18.

fascismos. As contradições e paradoxos tendem, assim, à luz dos mais recentes contributos historiográficos<sup>41</sup>, a tornar-se apenas aparentes.

## A (des)construção de um moderno singular e internacional

A abusiva equivalência estabelecida entre arquitectura moderna e Movimento Moderno – designação que se instala, com sistematicidade, pela mão do historiador e crítico de arte Nikolaus Pevsner, na obra *Pioneers of the Modern Movement. From William Morris to Walter Gropius*, publicada em 1936 e reeditada sucessivamente<sup>42</sup> – tem dificultado o reconhecimento da modernidade de propostas que diferiram do arquétipo fixado (e codificado sob a designação Estilo Internacional) em torno das obras de Walter Gropius, Le Corbusier ou Mies van der Rohe. Uma arquitectura cúbica, padronizada, horizontalizante, de expressão e alcance internacionais, de coberturas planas, de fachadas envidraçadas e despidas, que anunciava ou potenciava, segundo os seus arautos, o advento de uma sociedade igualitária e desalienada.

A designada “crise” do Movimento Moderno, manifestada a partir da Segunda Guerra Mundial, residiu, na nossa perspectiva, na progressiva consciência de que o fornecimento de uma resposta arquitectónica universal aos desafios e dilemas resultantes do processo de modernização – resposta a um tempo estética e

---

<sup>41</sup> Ver, nomeadamente, CROWLEY, David. National Modernisms. WILK, Christopher (ed.). **Modernism. designing a new world. 1914-1939**, p. 358; TAYLOR, Brandon. Post-modernism in the Third Reich. TAYLOR, Brandon; WILL, Wilfried van der (ed.). **The nazification of art: art, design, music, architecture, and film in the Third Reich**. Winchester: The Winchester Press, 1990, p. 128; WHYTE, Iain Boyd. nacionalsocialisme i moviment modern. BRITT, David (dir.). **Art i poder**. L'Europa dels Dictadors. 1930-1945. Barcelona: Centre de Cultura Contemporànea/Disputació de Barcelona, 1996, p. 262; STRATHAUSEN, Carsten. Nazi aesthetics. **Culture, theory and critique**, s/l [London], v. 42, n. 1, p. 6, 1999; SCHMID, Ulrich. Style versus ideology: towards a conceptualization of fascist aesthetics. **Totalitarian Movements and Political Religions**, s/l [London], v. 6, n. 1, p. 129, Jun. 2005; ADAMSON, Walter L. Avant garde modernism and Italian fascism: cultural politics in the era of Mussolini. **Journal of Modern Italian Studies**, p. 230; KOEPNICK, Lutz P. Fascist aesthetics revisited. **Modernism/Modernity**, Baltimore, v. 6, n. 1, Jan. 1999, p. 51-73; HUENER, Jonathan; NICÓSIA, Frances R. Introduction: The Arts in Nazi Germany. Continuity, Conformity, Change. HUENER, Jonathan e NICÓSIA, Frances R. (ed.). **The arts in nazi Germany**. Continuity, Conformity, Change. New York/Oxford: Berghahn Books, 2006, p. 5-6.

<sup>42</sup> A edição original foi reeditada, a primeira vez, pelo Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, em 1949, com uma significativa alteração no título: *Pioneers of Modern Design. From William Morris to Walter Gropius*. Contudo, a expressão “Movimento Moderno” continuou a ser utilizada no interior do livro.

político-social – constituiu, tão só, uma hipótese lexical entre outras possíveis e não necessariamente a melhor. Além disso, o racionalismo e o progressismo, de fundo iluminista <sup>43</sup>, que sustentavam os princípios éticos do movimento, foram “rápidamente adoptados por los modos capitalistas de producción, distribución y consumo”<sup>44</sup>. A “crise” manifestou-se em dois planos. Impulsionou a reescrita da história do Movimento Moderno e abriu novos itinerários para a prática da arquitectura.

No segundo âmbito, proclamou-se o reencontro da arquitectura com a história, o meio, o homem comum e imperfeito<sup>45</sup>. Abriram-se as portas a uma “nova monumentalidade”<sup>46</sup>. O campo historiográfico concentrou-se, por sua vez, em trazer para a luz os silêncios sobre os quais a narrativa unificadora do Movimento Moderno se havia edificado. Com efeito, demonstrou-se que a ideia de um Movimento Moderno havia assentado numa visão espartilhada e seleccionada da teoria e da experiência arquitectónicas, inclusivamente da produzida pelos próprios “pioneiros”. A crítica militante dos anos vinte e trinta apresentava uma concordância considerável acerca dos objectivos da nova arquitectura<sup>47</sup>, quando, na verdade, os arquitectos chave do Movimento Moderno divergiam entre si e evoluíram de modo muito mais célere e contrastante do que reconheceu a narrativa monolítica que os interpretou. Além disso, um melhor conhecimento do seu percurso político-ideológico problematizou a generalizada crença na sua incorruptibilidade<sup>48</sup>.

---

<sup>43</sup> Manfredo Tafuri salienta a influência da herança do Iluminismo no Movimento Moderno na obra *Projecto e Utopia*. Kenneth Frampton também inicia a sua *Historia Crítica de la Arquitectura Moderna*, pela análise da arquitectura neoclássica.

<sup>44</sup> COLQUHOUN, Alan. **Modernidad y tradición clásica**. Madrid: Ediciones Júcar, 1989, p. 242.

<sup>45</sup> Sobre as novas tendências que emergiram a partir e/ou contra o Movimento Moderno, ver CORTÉS, Juan António. Artistic autonomy or functional determinism: the dilemma of form in modern architecture. REES, Richard (ed.). **Iberian DCOMODO**. Conference proceedings. Third International Conference. Barcelona: Fundació Mies van der Rohe, s/d [1994], p. 19-26.

<sup>46</sup> TOSTÕES, Ana. **Cultura e tecnologia na arquitectura moderna portuguesa**. Tese (Doutoramento). Lisboa, 2002, p. 516-517.

<sup>47</sup> COLQUHOUN, Alan. **Modernidad y Tradición Clásica**, p. 278.

<sup>48</sup> Demonstrou-se que a aceitação, por parte de Mies van der Rohe, da encomenda do projecto do *Reichsbank* (Julho de 1933), meses depois da subida de Adolf Hitler ao poder, não configurou, como se julgava, um caso excepcional. Documentaram-se inúmeros percursos similares: “em Junho de 1934 [...], Gropius escreveu várias cartas a Goebbels, defendendo a ‘germanidade’ da nova arquitectura e chamando-lhe uma síntese “das tradições clássica e gótica”, além de ter projectado salões de exposições para os nazis. Wassili Luchardt, Herbert Bayer, Hugo Häring e outras figuras descomprometidas dos anos vinte realizaram um trabalho muito duvidoso. Le Corbusier passou o ano

Na esteira de uma releitura historiográfica de postura inclusiva e problematizante<sup>49</sup>, reconheceu-se a existência, entre outras, de tendências orgânicas, empiristas e expressionistas durante as quatro primeiras décadas do século XX<sup>50</sup>. Evidenciou-se, assim, que os trilhos apontados por Walter Gropius, Le Corbusier ou Mies van der Rohe não foram os únicos caminhos possíveis ou disponíveis para a modernidade arquitectónica. A primeira metade do século XX está longe de nos oferecer um hiato na utilização dos materiais autóctones, na valorização do contexto, no recurso à monumentalidade e ao ornamento, na materialização de um espaço simbólica e historicamente vivenciado<sup>51</sup>. A crescente atenção concedida, por exemplo, à obra de Alvar Aalto ou o fascínio pela arquitectura moderna da antiga África portuguesa e pela do Brasil inscrevem-se nessa reabilitação “justiceira”.

A dicotomia entre moderno e regional/nacional não constituiu nem um exercício de retórica gerado *a posteriori* por vozes conservadoras insatisfeitas com o carácter apátrida do Movimento Moderno, tampouco uma querela exclusiva de

---

de 1941 em Vichy, tentando persuadir o regime fantoche a dar-lhe trabalho; Frank Lloyd Wright viajou com a maior alegria pela Rússia num dos mais infelizes períodos da sua história – durante as purgas; Philip Johnson, apoiando todos os grupos demagógicos, um após outro, chegou mesmo a visitar Hitler em Danzing, pouco depois de este ter invadido a Polónia”. JENCKS, Charles. **Movimentos modernos em arquitectura**. Lisboa: Edições 70, 1985, p. 48.

<sup>49</sup> Veja-se, nomeadamente: NORBERG-SCHULZ, Christian. **Intenciones en arquitectura**. 2. ed. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1998; TAFURI, Manfredo. **Teorias e história da arquitectura**. 2. ed. Lisboa: Editorial Presença, 1988; FUSCO, Renato de. **Historia de la arquitectura contemporânea**. Madrid: Celeste Ediciones, reimp. 1994; TAFURI, Manfredo; CO, Francesco Dal. **Architettura contemporânea**. Milão: Electa, 1992; FRAMPTON, Kenneth. **Historia crítica de la arquitectura moderna**. 3. ed. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1987; KOSTOF, Spiro. **A history of architecture: settings and rituals**. 2. ed. New York/Oxford: Oxford University Press, 1995; SOLÀ-MORALES, Ignasi de. **Diferencias**. Topografia de la arquitectura contemporânea. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1995; MONTANER, Josep Maria. **A modernidade superada**. Arquitectura, arte e pensamento do século XX. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001; NORBERG-SCHULZ, Christian. **Los principios de la arquitectura moderna: sobre la nueva tradicion del siglo XX**. Barcelona: Editorial Reverté, 2005.

<sup>50</sup> Salientam-se, pelo seu carácter pioneiro, as seguintes obras: ZEVI, Bruno. **Verso un’architettura orgânica**. Torino: Einaudi, 1945; ZEVI, Bruno. **Frank Lloyd Wright**. 4. ed. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1990; ZEVI, Bruno. **História da arquitectura moderna**. Lisboa: Editora Arcádia, 1973.

<sup>51</sup> LEŚNIKOWSKI, Wojciech (ed.). **East european modernism**. Architecture in Czechoslovakia, Hungary & Poland Between the Wars. London: Thames and Hudson, 1996; UMBACH, Maiken; HÜPPAUF, Bern (ed.). **Vernacular modernism**. Heimat, globalization, and the built environment; CROWLEY, David. National modernisms. WILK, Christopher (ed.). **Modernism. designing a new world. 1914-1939**, p. 341-373; CAVALCANTI, Lauro. **Moderno e brasileiro**. A história de uma nova linguagem na arquitectura (1930-60). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006; WILSON, Colin St. John. **The other tradition of modern architecture**. The uncompleted project. London: Black Dog Publishing, 2007, p. 53.

regimes políticos onde a componente nacionalista se exacerbou com particular intensidade. Pelo contrário, tal antagonismo – forjado à custa da marginalização de outras propostas modernas que se afastaram da reverência racionalista, privilegiando uma aproximação expressionista ou orgânica – começou por ser cultivado pelo próprio Movimento Moderno, reduzido, de modo estratégico, a sinónimo de Estilo Internacional e esvaziado, nesse preciso momento (com alguma ironia), do seu conteúdo socialista/comunista.

Se a revisão do conceito de moderno permitiu reconhecer a modernidade de propostas que se afastaram da *tabula rasa* e se dedicaram à reutilização dos materiais locais e às reinterpretações da história e da tradição (precisamente a linha de pesquisa que seria aclamada a partir de década de cinquenta), não podemos continuar a analisar a arquitectura dos autoritarismos/totalitarismos segundo critérios de correspondência face ao modelo (aliás, utópico) do Movimento Moderno. Julgamos, por isso, pertinente equacionar a arquitectura dos regimes ditatoriais do século XX como uma via alternativa de modernidade que, não rejeitando globalmente as bandeiras do Movimento Moderno (novas possibilidades técnicas e uma metodologia associada a noções de progresso e eficácia), o procurou nacionalizar.

### **Moderno e nacional: os casos português e brasileiro**

Abordar a problemática, longe de apaziguada, da relação entre os fascismos e a modernização<sup>52</sup>, analisando, em particular, o modo como os Estados Novos português (1933-1974) e brasileiro (1937-1945) lidaram, ao longo da sua evolução, com este fenómeno, extravasa o escopo do presente artigo. Parece-nos crucial, todavia, salientar que, se consensualmente se aceita que o tema da modernização ganhou realce com a era Vargas, já no caso luso o excessivo peso conferido à dimensão tradicionalista e agrarista do salazarismo<sup>53</sup> tem dificultado o reconhecimento da vertente modernizante que também o compõe.

---

<sup>52</sup> Para uma síntese sobre esta matéria ver PAYNE, Stanley G. **Historia del fascismo**. Barcelona: Editorial Planeta, 1995, p. 569-572, 597-620.

<sup>53</sup> Sobre os seus reflexos ao nível cultural, cfr, sobretudo, MELO, Daniel. **Salazarismo e cultura popular (1933-1958)**. Lisboa: ICS, 2001; ALVES, Vera Marques. **Camponeses estetas no Estado Novo: arte popular e nação na política folclorista do secretariado de propaganda nacional**. Tese (Doutoramento). Lisboa, 2007.

Não se descarta que o elogio da pobreza e da ruralidade como virtudes nacionais se casou com a insistente imagem de um povo “sofredor, dócil, hospitaleiro”<sup>54</sup>, “pobre mas alegre”<sup>55</sup>, com as suas “casinhas modestas mas limpas e claras”<sup>56</sup>. É, também, por demais conhecido o que António de Oliveira Salazar propôs como a “apologia da vida modesta”, o “levar os portugueses a viver habitualmente”, sem “aspirações excessivas”, buscando “aquela mediania colectiva em que não são possíveis nem os miseráveis nem os arquimilionários”<sup>57</sup>.

Contudo, o esforço reformista e o discurso da modernização – dividido, segundo Fernando Rosas, em duas correntes doutrinárias principais e “desencontradas”, “o industrialismo e a ‘neofisiocracia’” – integraram a realidade social e política do Estado Novo. O conservadorismo do regime é, pois, como frisa, por sua vez, Manuel de Lucena, insuficiente para o rotular de “imobilista”, adverso a toda a modernidade e empenhado em “arredar Portugal de todo o progresso, opondo-se à sua industrialização”<sup>58</sup>. À semelhança de outros fascismos, a ditadura lusa não teve por objectivo percorrer o caminho de regresso ao passado. Tal itinerário aparece, desde logo, contrariado pelo modo como o regime se autocaracterizou.

O primeiro mandamento do *Decálogo do Estado Novo* (1934) afirma que este “representa o acordo e a síntese de tudo o que é permanente e de tudo o que é novo, das tradições vivas da Pátria e dos seus impulsos mais avançados. Representa, numa palavra, a vanguarda moral, social e política”<sup>59</sup>. Em inúmeras intervenções públicas, António de Oliveira Salazar caracterizou o trabalho empreendido como “obra de regeneração”<sup>60</sup> e “revolucionária”<sup>61</sup>, de “salvação nacional”<sup>62</sup> e de “resgate”<sup>63</sup>, “desempoeirada, renovadora e sã”<sup>64</sup>.

---

<sup>54</sup> **Entrevistas de António Ferro a Salazar**. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 2003, p. 182.

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 187.

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 174.

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 172.

<sup>58</sup> LUCENA, Manuel de. Entre lucidez e paixão. **Análise social**, Lisboa, v. XXXVI, n. 106, p. 936, 2001.

<sup>59</sup> **Decálogo do Estado Novo**. Lisboa: SPN, 1934, p. 1.

<sup>60</sup> SALAZAR, António de Oliveira. **Discursos e notas políticas**, v. 1. 1928-1934, p. 153.

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. 318.

<sup>62</sup> *Idem*.

<sup>63</sup> SALAZAR, António de Oliveira. **Discursos e notas políticas**, v. 2. 1935-1937, p. 105.

<sup>64</sup> **Entrevistas de António Ferro a Salazar**, p. 46.

É certo que, como elucidou Fernando Rosas, “a modernização económica nunca foi um objectivo em si mesmo, uma solução para o futuro do Estado Novo, mas algo que o salazarismo aceitava condicionalmente, como um risco, com vista a repor equilíbrios, minorar dependências, reforçar a segurança e a durabilidade do regime”<sup>65</sup>. Tal situação não colide, julgamos, com a leitura de Stanley G. Payne, para quem “o fascismo era fundamentalmente modernista, mas não estava interessado na modernização em si só e combateu vigorosamente certos aspectos da modernização, ou tentava ajustá-los novamente duma maneira fundamental”<sup>66</sup>.

No equilíbrio oscilante entre conservadorismo e progressismo, próprio dos fascismos, houve, como frisa o autor de *Salazarismo e Fomento Económico*, espaço e viabilidade para a modernização, mesmo antes da vitória dos industrialistas no pós-Segunda Guerra Mundial. Aliás, as distintas vozes e iniciativas desenvolvimentistas – veiculadas e materializadas pela “direita das realizações”<sup>67</sup>, “elite tecnocrática”, em grande parte “recrutada no grupo profissional dos engenheiros”, cuja afirmação e identidade colectiva se consubstancia durante a Ditadura Militar e o Estado Novo<sup>68</sup> – não se concebiam a si próprias como exequíveis sem o amparo de um Estado forte, capaz de impor um equilíbrio orçamental prévio<sup>69</sup>. Independentemente do tipo de fomento defendido, a modernização proposta e ensaiada pelas elites tecnocráticas e políticas foi pensada não apesar do regime, mas com a indispensável garantia da sua mão robusta e reguladora.

As obras públicas representaram, tanto no salazarismo como no varguismo, uma das facetas mais relevantes do esforço de modernização empreendido. Em ambos os casos, é no quadro do regime político que surgem a oportunidade e a viabilidade de uma aplicação da linguagem arquitectónica moderna que ultrapassasse o episódico. Os Estados Novos português e brasileiro detiveram a

---

<sup>65</sup> ROSAS, Fernando. *Salazarismo e fomento económico (1928-1948)*. Lisboa: Editorial Notícias, 2000, p. 59-60.

<sup>66</sup> PAYNE, Stanley G. Fascismo, modernismo e modernização. *Penélope*, p. 98.

<sup>67</sup> ROSAS, Fernando. *Salazarismo e fomento económico (1928-1948)*, p. 39.

<sup>68</sup> Sobre o grupo socioprofissional dos engenheiros, sobretudo Maria Paula Pires dos Santos Diogo, *A Construção de Uma Identidade Profissional. A Associação dos Engenheiros Cívicos Portuguezes: 1869-1937*, Lisboa, 1994, [policopiado]; Maria de Lurdes Rodrigues, *Os Engenheiros em Portugal*, Oeiras, Celta Editora, 1999.

<sup>69</sup> ROSAS, Fernando. *Salazarismo e fomento económico (1928-1948)*, p. 46.

capacidade de absorver jovens arquitectos, muitos opostos à sua cartilha ideológica, e de instrumentalizar a nova arquitectura na construção de uma imagem de actualidade e progresso. Os dois concatenaram, pese embora o peso maioritário relativo de uma ou outra corrente ao longo do seu percurso, mundividências estéticas diversas<sup>70</sup>.

O mesmo discurso – o da procura e concretização de uma arte nacional – aparece a unificar experiências culturais diversificadas. Embora não nasça com o fascismo, alcança com ele um peso e uma operatividade sem precedentes, em virtude dos dispositivos de inculcação, censura e repressão implementados. Paulo F. Santos sublinha que “pese os aparentes antagonismos, o movimento neocolonial e o moderno tiveram pontos de contacto; a procura da substância brasileira, da cultura brasileira, da realidade brasileira”<sup>71</sup>. No contexto luso, o epíteto de nacional abarcou desde a recuperação geometrizada de componentes do património edificado nas épocas medieval e moderna ao vocabulário eclético da “casa portuguesa”. Sem contradição, estes signos historicistas e/ou regionalistas são frequentemente conjugados (mais do que sintetizados) com uma nota de actualidade: volumes dinâmicos, janelas rasgadas no sentido horizontal e óculos de inspiração marítima. Neste sincretismo se pretendeu encontrar um tipo de construção “que esteja dentro da nossa época, mas, simultaneamente, dentro da nossa raça e do nosso clima”<sup>72</sup>, “uma arquitectura moderna e... local”<sup>73</sup>.

Leituras selectivas e valorativas dos respectivos passados arquitectónicos fundamentaram ensaios – mais formais e adjectivados em Portugal (simplificação e colagem de elementos decorativos passados aos “caixotes”); mais estruturais e substantivos no Brasil (destaque para a releitura tropical dos princípios de Le Corbusier) – de reconciliação entre tradição e modernidade. Os resultados problematizam a suposta homogeneidade da arquitectura moderna. A ela pertence, também, o esforço no sentido da nacionalização do Estilo Internacional, processo

---

<sup>70</sup> BRITES, Joana. **O capital da arquitectura. Estado novo, arquitectos e caixa geral de depósitos**. Tese (doutoramento). Coimbra, 2012, p. 296-349; VELLOSO, Mônica Pimenta. Os intelectuais e a diversidade cultural. SILVA, Raul Mendes; CACHAPUZ, Paulo Brandi; LAMARÃO, Sérgio (org.). **Getúlio Vargas e o seu tempo**. Rio de Janeiro: BNDES, 2004, p. 151.

<sup>71</sup> SANTOS, Paulo F. **Quatro séculos de arquitectura**. Rio de Janeiro: IAB, 1981, p. 95-96.

<sup>72</sup> **Entrevistas de António Ferro a Salazar**, p. 134.

<sup>73</sup> F.C. [COSTA, Francisco]. Por uma arquitectura própria. A arquitectura moderna. **Arquitectura**, Lisboa, ano IV, n. 20, p. 80, Ago./Set. de 1931.

que alcançou proporções internacionais e cujas raízes devem ser descortinadas no século XIX.

Tendo presente que a linha de rumo perseguida apostava na aculturação do racionalismo de matriz francesa e alemã, compreende-se, sem paradoxos ou contradições, o elogio, em pleno salazarismo, à actuação modelar de Frank Lloyd Wright, “notabilíssimo arquitecto americano (...), partidário aceso do nacionalismo arquitectónico”, em cuja obra “a poesia ganha em pureza o que falta às paredes em arrojados de cimento”<sup>74</sup>. Torna-se, também, inteligível o aplauso, impresso nas páginas do órgão da União Nacional, à arquitectura da Finlândia, país que “acabou por encontrar com instintiva segurança o seu ‘modernismo’”<sup>75</sup>. Entende-se, ainda, a admiração que Raul Lino e Tomás Ribeiro Colaço confessaram pela arquitectura moderna italiana<sup>76</sup>. E percebe-se que este último tenha apontado, como exemplo a seguir, a realidade arquitectónica brasileira, que “integra o modernismo em feições de carácter próprio”<sup>77</sup>.

Ao caso português aplicar-se-ia, assim, o esclarecimento que Suha Ozkan fez questão de vincar, afirmando que “it should be repeated here again and must be clearly pointed out that what has been rejected by most of the regionalist architects is not modernism but internationalism”<sup>78</sup>. A evolução das formas, o progresso técnico era, reconhecia-se, inevitável. Congelá-lo nunca foi uma ambição sustentada oficialmente. Desejava-se, apenas, o melhor dos dois mundos: uma arquitectura actual que não deixasse de revelar um cunho português. Poder-se-á discutir o carácter acrítico ou superficial com que se praticou esta linha de pesquisa, mas não restam dúvidas de que constituiu, para críticos, arquitectos e regime, um itinerário alternativo de modernidade.

---

<sup>74</sup> Arquitectura de hoje pelo estrangeiro. **A Arquitectura Portuguesa**, Lisboa, ano XXXI, 3ª série, n. 37, p. 22, Abr. de 1938.

<sup>75</sup> Arquitectura das cidades finlandesas. **Diário da Manhã**, Lisboa, ano XIII, n. 4552, p. 3, 5 de Jan. de 1944.

<sup>76</sup> LINO, Raul. Ainda as casas portuguesas. **Panorama**, Lisboa, nº 4, p. 10, Set. de 1941; COLAÇO, Tomás Ribeiro. Nota. **A Arquitectura Portuguesa**, Lisboa, ano XXIX, 3ª série, n. 24, p. 25, Março de 1937.

<sup>77</sup> COLAÇO, Tomás Ribeiro. O exemplo do Brasil. **A Arquitectura Portuguesa**, Lisboa, ano XXIX, 3ª série, n. 23, p. 8, Fev. de 1937.

<sup>78</sup> OZKAN, Suha. Regionalism within modernism. CANIZARO, Vincent B. (ed.). **Architectural regionalism. Collected writings on place, identity, modernity, and tradition**. New York: Princeton Architectural Press, 2007, p. 107.

Em boa parte da historiografia brasileira, o facto de a afirmação da arquitectura moderna se registrar na era Vargas continua a causar perplexidade, percepciona-se como característica exclusiva e distintiva (porque estranha) do seu moderno ou é, em maior ou menor grau, silenciado<sup>79</sup>. Nas leituras interpretativas do outro lado do Atlântico a associação da arquitectura pública ao poder instituído dificulta o reconhecimento da modernidade dos equipamentos edificados. Esta é remetida para o pós-Segunda Guerra Mundial, momento em que a classe dos arquitectos se politiza e mobiliza como parte da oposição ao Governo chefiado por António de Oliveira Salazar. Por seu turno, no Brasil permanecem por estudar as esferas de decisão e condicionamento do campo arquitectónico. Apolitizada em excesso, a narrativa triunfante divulgada sistematicamente para explicar o “processo de transformação que provocará uma revolução estética”<sup>80</sup> – narrativa herdeira, como defende Marcelo Puppi, do olhar totalizante e comprometido de Lucio Costa<sup>81</sup>, antigo “discípulo” do neocolonial<sup>82</sup> – tende a circunscrever-se a três momentos fundamentais.

Inicia-se, em 1936, com a consultadoria de Le Corbusier a respeito do prédio do Ministério da Educação e Saúde (1937-1945), no Rio de Janeiro (actual Palácio Gustavo Capanema). O edifício, projectado por uma equipa de arquitectos (Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy, Carlos Leão, Jorge Moreira e Ernani Vasconcelos) liderados por Lucio Costa, demonstrou a adaptabilidade da arquitectura moderna a uma escala monumental e a condições climatéricas diferentes das europeias.

Os dois eventos seguintes, ambos promovidos pelos EUA, foram, segundo Lauro Cavalcanti, determinantes para a afirmação da arquitectura brasileira e

---

<sup>79</sup> PEDROSA, Mário. **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília**. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 259; CAPELATO, Maria Helena. O Estado Novo: o que trouxe de novo? FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucília Neves (org.). **O Brasil republicano**. v. 2. **O tempo do nacional-estatismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 126-127; AMARAL, Aracy A. **Arte Para Quê? A Preocupação Social na Arte Brasileira**. 3. ed. São Paulo: Studio Nobel, 2003, p. 283.

<sup>80</sup> CAVALCANTI, Lauro. **Moderno e brasileiro**. A história de uma nova linguagem na arquitectura (1930-60), p. 9.

<sup>81</sup> PUPPI, Marcelo. **Por uma história não moderna da arquitectura brasileira**. Questões de historiografia. Campinas: Pontes Editores, 1998.

<sup>82</sup> SEGAWA, Hugo. **Arquitecturas no Brasil. 1900-1990**. São Paulo: EDUSP, 2010, p. 39.

respectiva autonomia em relação à matriz europeia<sup>83</sup>. A realização da Feira Mundial de Nova Iorque (1939-1940), com o tema “construindo o mundo de amanhã”, ao impor a adopção do estilo moderno para os pavilhões das nações estrangeiras, forçou o Brasil a suspender o Decreto que, desde 1922, determinava a escolha do neocolonial para a representação do país. Lucio Costa e Oscar Niemeyer, autores do projecto vencedor, demonstravam, pela primeira vez, que o nacional não era incompatível com o moderno<sup>84</sup>. O facto dos arquitectos modernos terem conquistado o domínio do Serviço do Património Histórico e Artístico Nacional (SPHAN)<sup>85</sup>, criado em 1937, não é alheio à sua capacidade de ultrapassar o carácter ahistórico e iconoclasta que insuflava boa parte do Movimento Moderno.

Posteriormente, em 1943, a exposição novaiorquina intitulada “Brazil Builds: Architecture New and Old (1652-1942)”, montada no Museum of Modern Art (MoMA) e com uma relativa vasta circulação em seguida, lançou o fascínio de arquitectos e críticos pela arquitectura brasileira moderna. O catálogo homónimo (objecto de culto por parte da terceira geração de arquitectos modernos portugueses<sup>86</sup>), como bem demonstrou Eduardo Costa, sedimentou a construção visual e historiográfica de um moderno associado a valores arquitectónicos tradicionais<sup>87</sup>. Progressivamente, o “caso” brasileiro começou a ser encarado e valorizado como terapêutico em face de um Movimento Moderno cuja ortodoxia era já questionada de forma contundente.

A nacionalização do Movimento Moderno, gizada tanto na prática como na retórica, constituiu, a nosso ver, o principal motivo para o triunfo da arquitectura moderna brasileira no Estado Novo varguista. Ela veio ao encontro da linha de rumo defendida, tanto pelo Governo como pelos movimentos literários de ponta da época, para a área da cultura: “o casamento de uma vanguarda erudita com

---

<sup>83</sup> CAVALCANTI, Lauro. *Moderno e brasileiro: anotações para a história da criação de uma nova linguagem na arquitectura*. PESSÔA, José; VASCONCELLOS, Eduardo; REIS, Elisabete et al. (orgs.). **Moderno e nacional**. Rio de Janeiro: EdUFF, 2006, p. 18.

<sup>84</sup> SEGAWA, Hugo. **Arquitecturas no Brasil. 1900-1990**, p. 96.

<sup>85</sup> DURAND, José Carlos. **Arte, privilégio e distinção**. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 95.

<sup>86</sup> TOSTÕES, Ana. *Moderno e nacional na arquitectura portuguesa. A descoberta da modernidade brasileira*. In: PESSÔA, José; VASCONCELLOS, Eduardo; REIS, Elisabete et al. (orgs.). **Moderno e nacional**, p. 113.

<sup>87</sup> COSTA, Eduardo. **‘Brazil Builds’ e a construção de um moderno, na arquitetura brasileira**. Dissertação (Mestrado), Campinas, 2009.

elementos tradicionais e populares”<sup>88</sup>. Na recepção das edificações, é frequente encontrar a crítica a associar a liberdade formal, em particular a expressividade dos volumes curvos, ao espírito barroco<sup>89</sup>. Os próprios arquitectos se esforçaram por se inscrever no debate sobre a identidade nacional, relacionando as suas produções com a simplicidade estrutural e despojamento da arquitectura do século XVIII<sup>90</sup>. À luz do exposto, não se afigura contraditória a vontade do regime de apoiar e instrumentalizar a arquitectura moderna. Segundo Monica Pimenta Velloso, numa afirmação que se poderia parafrasear para o caso português, “o ideal da brasilidade e da renovação nacional é, então, apresentado como o elo das duas revoluções: a artística e a política”<sup>91</sup>.

---

<sup>88</sup> CAVALCANTI, Lauro. *Moderno e brasileiro: anotações para a história da criação de uma nova linguagem na arquitectura*. PESSÔA, José; VASCONCELLOS, Eduardo; REIS, Elisabete et al. (orgs.). **Moderno e nacional**, p. 11.

<sup>89</sup> MARQUES, Sonia. *A alma nacional: barroca e ecleticamente moderna. Das eternas reinvenções de brasilidades*. PESSÔA, José; VASCONCELLOS, Eduardo; REIS, Elisabete et al. (orgs.). **Moderno e nacional**, p. 41.

<sup>90</sup> CAVALCANTI, Lauro. **Moderno e brasileiro**. *A história de uma nova linguagem na arquitectura (1930-60)*, p. 48-49.

<sup>91</sup> VELLOSO, Mônica Pimenta. *Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo*. FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília Neves (orgs.). **O Brasil republicano**. v. 2. *O tempo do nacional-estatismo*, p. 171.

---

19. Esculturas em Faiança Portuguesa Existentes nos  
Casarões do Centro Histórico da Cidade de Pelotas, RS

Keli Cristina Scolari<sup>1</sup>  
Margarete R. F. Gonçalves<sup>2</sup>

---

**A** cerâmica é o artefato de maior relação com o desenvolvimento estético e, também, o que mais vem resistindo às revoluções promovidas pela humanidade. Muitas dessas peças artísticas constituem-se em um legado histórico da produção cerâmica, tais como a azulejaria portuguesa que, por sua qualidade, é igualada a outras artes em voga na Europa, tais como a tapeçaria, ourivesaria e o mobiliário.

No Brasil, no período colonial, a cerâmica foi instrumento de composição de projetos arquitetônicos e de estilos artísticos, tais como o barroco, o neoclássico e o eclético. A grande maioria dos azulejos e ornatos existentes nas fachadas dos prédios destes estilos vinha importada da Europa, especialmente, de Portugal e da França.

No século XX, a conscientização da importância de conservar a história das origens brasileiras fez surgir o interesse do Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional (IPHAN) e, também, de alguns grupos privados, como o Instituto Portucale de Cerâmica Luso-Brasileira, localizado no Estado de São Paulo, pela leitura de cerâmicas artísticas portuguesas como instrumento da memória de nossa colonização.

A cidade de Pelotas, localizada na metade sul do Estado do Rio Grande do Sul, distante 250 km da capital Porto Alegre, uma das 26 cidades que integram o Projeto Monumenta do governo federal, é detentora de um dos maiores acervos edificados no estilo eclético do século XIX, com quatro edificações com tombamento em nível federal, um em nível estadual, dez em nível municipal e mais

---

<sup>1</sup> Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural – Universidade Federal de Pelotas.

<sup>2</sup> Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural – Universidade Federal de Pelotas.

de 1.700 prédios inventariados. Possui um acervo de decoração cerâmica de fachada de grande beleza e qualidade, em sua maioria na forma de ornatos e esculturas, atualmente sendo restaurado ou em processo de preservação. Esta condição levou ao desenvolvimento do presente trabalho que buscou a identificação das peças cerâmicas existentes em edificações tombadas do patrimônio histórico da cidade de Pelotas, identificadas como cerâmica em faiança originária de Portugal. Além disto, com vistas à questão da conservação patrimonial, avaliou-se nas peças cerâmicas em faiança a sua condição de degradação.

Os prédios das edificações pesquisadas são os casarões de números 2, 6 e 8, localizados na Praça Coronel Pedro Osório, conhecidos como Casarão do Barão de Cacequi, Casarão do Barão de São Luís e Casarão do Barão de Butuí.

Para o desenvolvimento do trabalho, inicialmente pesquisou-se a origem das esculturas em faiança e a sua tecnologia de produção. Posteriormente, fez-se a identificação visual, documentada fotograficamente, e a catalogação das peças cerâmicas existentes nos Casarões. Após, compararam-se os exemplares obtidos com peças existentes em um catálogo da Fábrica de Cerâmica e de Fundação das Devesas [Figura 19.1]<sup>3</sup>, editado em 1910, adquirido pela autora deste trabalho em viagem a Portugal, no ano de 2011.

## A cerâmica portuguesa

Na Europa, a cerâmica esteve presente no crescimento cultural e histórico do povo europeu. Esta participou com grande influência no desenvolvimento das artes no Velho Mundo, acompanhando a história da Idade Média, do Renascimento, da Revolução Francesa, bem como da era Napoleônica<sup>4</sup>. Na cerâmica europeia, tiveram destaque as produções alemã, austríaca, espanhola, francesa, inglesa, italiana e portuguesa.

A cerâmica portuguesa desenvolveu-se nos séculos XVI, XVII e XVIII e, assim como a espanhola, recebeu influência significativa dos árabes. Os oleiros portugueses acrescentaram às características da cerâmica moura muita criatividade

---

<sup>3</sup> CATÁLOGO DA FÁBRICA CERÂMICA E DE FUNDIÇÃO DAS DEVEZAS. Vila Nova de Gaya, Portugal, 1910, p. 37.

<sup>4</sup> PILEGGI, Aristides. *Cerâmica no Brasil e no mundo*. São Paulo: Livraria Martins, 1958, p. 33.

e sensibilidade, vindo a produzir louças, peças artísticas e azulejos de grande qualidade e acabamento.

No século XVII foi quando começou em Portugal a produção de cerâmica ornamental, sendo esta uma das mais elaboradas da Europa. Nesta época surgiram excelentes ceramistas que modelavam peças de uso doméstico e objetos de ornamentação que se sobressaíam pelo colorido dos esmaltes e pela originalidade<sup>5</sup>. Eram produzidos vasos, louças de cozinha, azulejos e esculturas que eram exportadas principalmente para o Brasil, e vinham muitas vezes na condição de lastro dos navios.

No final do século XVIII começou em Portugal a utilização do azulejo em fachadas. Segundo os historiadores Barata e Simões<sup>6</sup>, o revestimento de fachadas com azulejos iniciou no Brasil, possivelmente, para solucionar os problemas climáticos, de limpeza e de economia. As fachadas azulejadas tornaram-se coloridas sem a preocupação de desgaste das cores que ocorria quando eram aplicadas as tintas convencionais.

Com a produção azulejar fortificada, artefatos cerâmicos que antes eram utilizados como adornos de jardins se destacaram, passando do chão para as platibandas e frontarias dos prédios, sendo usados como mais uma ferramenta estética para as fachadas dos casarões e palacetes.

No século XIX a produção de cerâmica portuguesa teve seu declínio no período de 1808 a 1840, ocasionada pelas constantes invasões napoleônicas, pelos saques dos invasores, pela vinda da Rainha D. Maria I e de sua corte para o Brasil<sup>7</sup>. Este cenário econômico só mudou com o fim da guerra, em 1834, que fez com que as fábricas voltassem a receber encomendas e a economia portuguesa se reerguesse. Neste período houve o retorno da Rainha e de sua corte para Portugal, mas os laços econômicos com o Brasil se mantiveram sólidos e se expandiram. As exportações de produtos portugueses se intensificaram.

---

<sup>5</sup> Ibidem, p. 57.

<sup>6</sup> BARATA, Mário. **As condições do uso da azulejaria de revestimento externo no Brasil e em Portugal: relacionamento parcial com clima do trópico, no primeiro país.** In: Congresso Brasileiro de Tropicologia”, 1, 1996, Recife: FUNDAJ, Massangara, 1987. SIMÕES, João Miguel dos Santos. **Azulejaria Portuguesa no Brasil.** Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1965.

<sup>7</sup> SANTOS, Cláudia Emanuel Franco dos. **Artes decorativas nas fachadas da arquitetura Bairradina.** Porto: Universidade Portucalense, v. I e II, 2007, p. 54-55.

Em Portugal, a produção dos elementos decorativos após o declínio, concentrou-se e intensificou-se nas cidades do Porto, Vila Nova de Gaia e Lisboa. As principais unidades fabris que se destacaram foram a Real Fábrica do Rato, a Fábrica Miragaia, a Fábrica Santo Antônio do Vale da Piedade, a Fábrica Massarelos, a Fábrica da Vista Alegre, a Fábrica da Viúva Lamego, a Fábrica da Rua da Imprensa Nacional, a Fábrica Carvalhinho, a Real Fábrica de Louça Fervença, a Fábrica do Senhor de Além, a Fábrica Cavaquinho, a Fábrica Pereira Valente, a Fábrica da Torrinha, Empresa Electro-Cerâmica e a Fábrica de Cerâmica e de Fundição das Devesas.

No século XX, a produção de cerâmica ornamental portuguesa manteve-se até a primeira metade do século. Neste período as exportações para o Brasil entraram em declínio, motivadas pela indústria cerâmica brasileira que se desenvolveu no país.

### **A cerâmica em faiança**

Cientificamente, pode-se afirmar que a cerâmica baseia-se na mais antiga transformação química praticada pelo homem, que é propiciada pelo endurecimento de silicatos hidratados de alumínio por meio de cozimento, obtendo-se peças porosas, duras e resistentes. Em função de suas propriedades, os objetos cerâmicos podem ser classificados como materiais porosos (absorventes) que são as terracotas, as louças (pó de pedra e faiança ou louça branca) e não porosos (não absorventes) que são o grés e a porcelana.

Os artefatos em faiança ou louça branca são obtidos a partir de uma argila muito plástica que, após o seu primeiro cozimento, com temperaturas entre 1.050 a 1.150 °C, apresenta-se porosa, resistente e, geralmente, com coloração marfim clara. Para tornar a peça impermeável, mais resistente, dura e sonora (som metálico) aplica-se esmalte ou verniz à base de óxido de chumbo ou óxido estanho, e faz-se uma segunda cozedura com temperatura inferior à da primeira queima, de aproximadamente 850 °C. A cerâmica em faiança é usada na produção de esculturas, vasos, pinhas, pratos, xícaras, jarras, etc.

As peças cerâmicas em faiança ainda podem sofrer uma terceira queima quando sobre estas são aplicadas decorações que não resistem às altas temperaturas,

tais como o ouro e o vermelho. Para a execução desta queima, geralmente são utilizados os fornos de mufla. Além disto, os objetos cerâmicos de uso doméstico ou artístico ainda podem ter sua beleza realçada com a aplicação de diferentes técnicas de decoração que, geralmente, são executadas por mulheres por sua maior delicadeza e habilidade. As técnicas de decoração mais usuais são a pintura a pincel, as fendas, as perfurações, os esgrafiados, os relevos (com engobe, modelada à mão e com vernizes ou esmaltes), os pigmentos metálicos, o decalque, a serigrafia e a estampilhagem.

As cerâmicas, em geral, podem sofrer deterioração durante a manufatura, o uso contínuo, intervenções inadequadas e por fatores ambientais.

As patologias que ocorrem por erro de produção são consequência da qualidade das matérias-primas e dos processos de manufatura, tais como eflorescência ou doença da cerâmica, empolamento do vidro ou esmalte. As patologias por uso e intervenções ocorrem por abrasão, colagem inadequada, deposição, destacamento ou descolamento do revestimento, despigmentação, esbeaçadela, estalado, fissuras (fissura superficial ou fio de cabelo e a fissura da chacota), fratura e lacuna. As patologias causadas por fatores ambientais são identificados como manchas, presença de microrganismos, pulverulência e sujidades generalizadas.

## **Resultados e discussão**

Nos Casarões pesquisados fez-se uma breve revisão sobre a sua história e características arquitetônicas, acompanhadas do levantamento fotográfico das cerâmicas em faiança existentes nos mesmos.

### ***- Casarão Barão de Butuí***

O prédio do Casarão Barão de Butuí, também conhecido como Casarão 2, foi construído no estilo colonial, antes de 1830. Este teve como seu primeiro proprietário o charqueador José Vieira Vianna que, segundo a pesquisadora Chevalier (2002), vendeu a propriedade para o charqueador José Antônio Moreira, então Barão de Butuí. Em 1880, o casarão sofreu uma reforma, possivelmente

realizada pelo arquiteto italiano José Isella, que inseriu uma platibanda vazada com cento e quarenta e um balaustres, pedestais com esculturas e vasos, um frontão central e balcões nas janelas superiores<sup>8</sup>. Essas modificações no prédio alteraram o seu estilo colonial para o estilo eclético.

No ano de 1970, o prédio foi vendido para a Associação dos Profissionais Liberais Universitários do Brasil (APLUB) e as esculturas e vasos em faiança da platibanda foram removidos pela antiga proprietária, Senhora Inah Bordagorry de Assumpção.

Em 1977, o casarão foi tombado pela antiga Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) e neste momento a Prefeitura Municipal entra com um processo de desapropriação do prédio. Neste período, a partir da Lei Municipal nº 2365/77, foi criada a Fundação Museu de Pelotas que assumiu a responsabilidade de restaurar o prédio.

As obras de restauração foram comandadas pelo pintor e restaurador pelotense, Sr. Adail Bento Costa, que veio a falecer em 1980 causando a interrupção da recuperação do prédio.

Em 1987, as obras de restauração são retomadas, sendo recuperadas as esquadrias e pisos do pavimento superior e, em 1999 após um período de abandono, que resultou na queda da cobertura e de ações de vandalismo, retomou-se a recuperação do prédio. Nesta época foram colocadas peças cerâmicas nas fachadas e na camarinha diferentes das originais, com dimensões menores e com uma modelagem de pouca qualidade que não permite a identificação de sua representação. Por este motivo, neste prédio, não foi possível a realização do levantamento e da identificação das peças cerâmicas originais, sendo este feito apenas em acervos fotográficos, a partir de fotos antigas.

Em 2004, a obra de restauração foi retomada sendo esta concluída em 2005.

### **- Casarão Barão de São Luís**

O prédio do casarão Barão de São Luís, também conhecido como Casarão 6, foi construído em 1879 pelo arquiteto José Isella para servir de residência ao

---

<sup>8</sup> CHEVALIER, Ceres. **Vida e obra de José Isella**: arquitetura em Pelotas na segunda metade do século XIX. Pelotas: Livraria Mundial, 2002, p. 173.

Barão de São Luís, Dr. Leopoldo Antunes Maciel, e sua esposa Dona Cândida Moreira de Castro, filha do Barão de Butuí.

Segundo Santos<sup>9</sup>, pela sobriedade do programa ornamental, o prédio se caracterizaria em estilo eclético, seguindo algumas influências clássicas como a simetria da fachada, onde a parte central é recuada formando um jardim, que é o acesso principal a casa, e as laterais estão alinhadas com o passeio público.

Na fachada, a platibanda é constituída de 49 balaustres e quatro esculturas em faiança. No frontão triangular ocorrem duas esculturas em faiança. As esculturas da platibanda [**Figura 19.2**] representam as Artes, a Indústria, o Comércio, a Agricultura e as duas esculturas do frontão são iguais e representam a Gratidão.

### *- Casarão Barão de Cacequi*

O Casarão Barão de Cacequi, conhecido como Casarão 8, foi construído em 1879 pelo arquiteto italiano José Isella para ser a residência do senhor Francisco Antunes Maciel, o Barão de Cacequi. A edificação é em estilo eclético, possuindo duas fachadas distintas por estar localizado em uma esquina.

O prédio possui uma platibanda vazada com cento e seis balaustres, nove esculturas, das quais três estão desaparecidas, e três vasos. A **Figura 19.3** apresenta as esculturas existentes na platibanda, representativas do Verão, Inverno, Primavera, Outono (fachada norte), Europa e Ásia (fachada oeste). Os três vasos apresentam a forma de Krater, vasilha grega que misturava vinho e água, encontrados um na fachada norte e dois na fachada oeste.

A identificação de peças de cerâmica em faiança portuguesa nos casarões foi feita a partir da presença de registro em baixo relevo e de inscrições, em azul cobalto, com o nome da fábrica portuguesa Fábrica das Devesas, que aparece em algumas esculturas.

A identificação do nome da fábrica portuguesa levou à busca de informações sobre a origem, manufatura e produtos fabricados pela referida indústria e, também, na aquisição de um exemplar do catálogo de produtos da

---

<sup>9</sup> SANTOS, Carlos Alberto Ávila. **Eclétismo na fronteira meridional do Brasil: 1870-1931**. Tese (Doutorado em Arquitetura). Área de Conservação e Restauro: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia, 2007, p. 172.

Fábrica de Cerâmica e de Fundição das Devesas, editado em 1910, adquirido pela autora deste trabalho em viagem a Portugal, no ano de 2011.

O estudo sobre a Fábrica de Cerâmica e de Fundição das Devesas, localizada em Vila Nova de Gaia, mostrou que esta foi uma das maiores indústrias de peças cerâmicas em faiança existentes em Portugal. A indústria foi fundada em 1865, por Antônio Almeida da Costa, José Joaquim Teixeira Lopes e Bernardo José Soares Breda, com o nome Fábrica de Cerâmica das Devesas.

A sociedade Costa, Breda & Teixeira Lopes se desfez em 1870. Antônio Almeida da Costa ficou com a fábrica comprando a parte de Bernardo José Soares Breda e de José Joaquim Teixeira Lopes. Este último, mesmo saindo da sociedade, continuou como criador artístico da fábrica.

Em 1874, Antônio Almeida da Costa, José Joaquim Teixeira Lopes e Feliciano Rodrigues da Rocha formam uma nova sociedade financeira, denominada Antônio Almeida da Costa & C.A. e esta sociedade foi desfeita no ano de 1880, mas a fábrica continuou a funcionar com a administração de Antônio Almeida da Costa e o apoio de seus ex-sócios.

Em 1882, a Fábrica de Cerâmica das Devesas, além da produção cerâmica, passou também a produzir peças em metal fundido e a chamar-se Fábrica de Cerâmica e de Fundição das Devesas. No início do século XIX, a fábrica publicou diversos catálogos para promover os objetos produzidos. No Brasil, a empresa possuía um depósito na cidade do Rio de Janeiro, na Rua 7 de setembro, nº 45.

Em 1909, José Joaquim Teixeira Costa, já com idade avançada, deixa a fábrica e surgem dois novos administradores, o Sr. Aníbal Marani Pinto e o Sr. Eduardo Rodrigues Nunes, que introduzem energia elétrica e melhorias. Mas, em 1913, um incêndio destrói parcialmente as dependências da fábrica. Antônio Almeida da Costa muito triste e vencido pela idade morre no ano de 1915. Passados alguns anos, em 1920, com a administração de Raúl Mendes de Carvalho, natural de Caldas da Rainha, a fábrica foi reaberta. As atividades de produção duraram por cerca de sessenta anos, até 1980, quando fecha as portas em total decadência<sup>10</sup>, mas a fábrica ainda existe no papel até os dias de hoje.

---

<sup>10</sup> DOMINGUES, Ana Margarida Portela. **A fábrica de Cerâmica das Devesas – patrimônio industrial em risco**. Portugal: Faculdade de Letras do Porto, 2003, p. 158.

O catálogo de produtos da Fábrica de Cerâmica e de Fundição das Devesas, utilizado como parâmetro neste trabalho, possui 37 páginas, sendo as seis primeiras constituídas com informações sobre o endereço da fábrica e de suas sucursais, foto dos fundadores e processo de venda dos produtos e das imagens. Nas 31 páginas restantes ocorre o mostruário que contém imagens de figuras, bustos, animais, vasos, jarras, globos, colunas, pirâmides, floreiras, garrafas, talhas, balaustres e fornos para coser pão; peças de sanitários; artefatos de mármore e gesso; peças para fundição e serralheria; azulejos e mosaicos cerâmicos e hidráulicos.

A partir do catálogo fez-se uma análise comparativa entre as fotos do levantamento fotográfico das peças cerâmicas dos casarões com imagens impressas. Na análise foram observados os elementos constituintes, as características dimensionais, os panejamentos e os atributos que eram característicos de cada representação.

A **Figura 19.4**, exemplificadamente, apresenta a comparação feita entre uma foto da escultura da platibanda do casarão 8 e uma foto da escultura impressa no catálogo.

Analisando a escultura da platibanda do casarão Barão de Cacequi, a escultura representa a Europa, que seria uma mulher magnificamente vestida, com uma coroa, uma coluna encimada por uma esfera, um cetro e uma cornucópia em seu pé esquerdo demonstrando a sua supremacia sobre o universo, pois a Europa é o maior e mais poderoso continente do mundo onde o Império de Cesar foi absoluto e a Igreja Católica Apostólica Romana demonstrou sua autoridade em toda a terra que imperava a Santíssima Fé Católica. Na mitologia grega, Europa seria filha do rei de Tiro, que foi raptada por Júpiter, disfarçado em forma de um touro branco como a neve e chifres reluzentes, após infiltrar-se no rebanho, que conquistou a confiança de Europa e quando ela montou nele este correu e atravessou o oceano indo até Creta, onde Júpiter amou Europa e teve vários filhos, um dos quais Minos, rei de Creta<sup>11</sup>.

Os atributos desta representação são: a cornucópia com frutos, flores e grãos demonstrando generosidade, abundância e fertilidade; o cetro é o símbolo da

---

<sup>11</sup> CARR-GOMM, Sarah. **Dicionário de símbolos na arte**: guia ilustrado da pintura e da escultura ocidentais. Tradução Marta de Senna. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

perenidade, da permanência, do vigor e da nobreza<sup>12</sup>, aqui significando o poder monárquico estabelecido em toda a Europa; a coluna significa força e supremacia e a esfera representa o domínio da Europa sobre o mundo; a coroa simboliza a sua supremacia sobre os demais continentes.

A escultura apresenta as dimensões de 1,30 x 0,30 x 0,30 cm, a figura encontra-se em pé, com os cabelos soltos repartidos ao meio e caídos sobre os ombros; com a cabeça e o olhar ligeiramente inclinados para o lado direito; possui uma coroa; o braço direito está reto e com a mão fechada como se tivesse segurando alguma coisa, no braço esquerdo está quase reto e apoiado sobre uma coluna com um globo, embaixo do lado esquerdo da escultura há uma cornucópia; seu colo está desnudo e possui um manto sobre o vestido com pregas muito volumosas; a perna e o pé direito estão retos, a perna esquerda está semiflexionada sobre a cornija e toda a escultura apoia-se sobre uma base circular e onde aparece a inscrição em baixo relevo Europa.

O panejamento, segundo Félibien<sup>13</sup> deve ter uma relação particular entre o panejamento e o corpo, ou seja, as dobras devem estar como por acaso, para que ressaltar as formas do corpo. Neste caso, o panejamento do vestido e do manto apresenta um tecido mais pesado, mas com caimento, com dobras em forma de cone no vestido e com drapeado em oblíquo no manto, ou seja, pedaço de tecido preso em um ponto de apoio<sup>14</sup>.

Comparando-se os elementos constituintes e o panejamento da escultura do casarão Barão de Cacequi com a imagem do catálogo, observa-se a similaridade entre as peças e que, provavelmente, a escultura teve origem na Fábrica de Cerâmica e de Fundição das Devesas. A ausência do cetro se justifica, possivelmente, pela sua fragilidade e menor resistência porque era confeccionado, possivelmente, em madeira<sup>15</sup>.

---

<sup>12</sup> REVILLA, Federico. **Diccionario de iconografía y simbología**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1999.

<sup>13</sup> FÉLIBEN, André. **Ideé du peintre parfait, chapitre XVI des draperies**. Paris, 1699; 2. ed. Londres, 1707, apud LEFFTZ, Michel. Análises morfológicas dos drapeados na escultura portuguesa e brasileira. **Método e Vocabulário**, Belo Horizonte, n. 3, p. 102, 2006.

<sup>14</sup> LEFFTZ, Michel. Análises morfológicas dos drapeados na escultura portuguesa e brasileira. **Método e Vocabulário**, Belo Horizonte, n. 3, p. 102, 2006.

<sup>15</sup> GRAVELOT, Hubert F.; COCHIN, Charles N. **Iconologia**. Tr. Maria Del Carmen A. Gómez. México: Universidad Iberoamericana, 1994.

Quanto ao estado de conservação das peças cerâmicas em faiança encontradas nas platibandas dos casarões, no ano de 2010, ano inicial deste trabalho, foram observadas patologias, tais como a presença fungos, perdas de suporte e sujidade, possivelmente, causadas pela exposição à intempérie e falta de manutenção.

Atualmente, ano de 2012, as esculturas e os vasos do casarão Barão de Cacequi se encontram em processo de restauro e as do casarão Barão de São Luis foram restauradas, no ano de 2010.

## **Conclusões**

Os resultados deste trabalho possibilitam inferir as seguintes conclusões:

O presente estudo possibilitou a identificação de elementos constituintes, características dimensionais, os panejamentos e os atributos característicos de representação das peças cerâmicas em faiança existentes nas platibandas dos casarões Barão de Cacequi e Barão de São Luís.

A partir das peças cerâmicas encontradas nas platibandas dos casarões foi possível identificar como fornecedora a indústria portuguesa Fábrica de Cerâmica e de Fundição das Devesas.

A metodologia de análise comparativa entre as fotos das peças cerâmicas em faiança originais encontradas nos prédios dos casarões com as imagens impressas no catálogo da Fábrica de Cerâmica e de Fundição das Devesas, editado em 1910, foi eficiente como ferramenta de identificação dos produtos.

A identificação da Fábrica de Cerâmica e de Fundição das Devesas como fornecedora das peças em faiança para os casarões em estudo torna possível a realização de restaurações eficientes e com a utilização de materiais adequados.

—✻—

## 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 Migliaccio<sup>1</sup>

✻

**E**m 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 brasileiro<sup>2</sup>. 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

---

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

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

portugueses e espanhóis<sup>3</sup>. Estes últimos, com Fortuny, Sorolla e os irmãos Benlliure, que dominavam o ambiente artístico romano da década de setenta<sup>4</sup>.

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 Oitocentos<sup>5</sup>. 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

---

<sup>3</sup> 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.

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

<sup>5</sup> CHRISTO, Maraliz. **Memórias de um leque**. Disponível em: [www.revistadehistoria.com.br/secao/perspectiva/memorias-de-um-leque/6/5/2009](http://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 francesa<sup>6</sup>.

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”<sup>7</sup>.

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 Queirós<sup>8</sup>. 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:

---

<sup>6</sup> 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.

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

<sup>8</sup> 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.*<sup>9</sup>

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 Janeiro<sup>10</sup>. 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 1888<sup>11</sup>. Nas suas páginas, Gonzaga

---

<sup>9</sup> QUEIRÓS, Eça de. **Correspondência de Fradique Mendes**, op. cit., p. 522.

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

<sup>11</sup> 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 1884<sup>12</sup>. 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,

---

<sup>12</sup> 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...”<sup>13</sup>.

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

---

<sup>13</sup> **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*<sup>14</sup>.

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

---

<sup>14</sup> 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](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 Português<sup>15</sup>. 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.

---

<sup>15</sup> 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 Eugéne 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 Rio<sup>16</sup>. 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,

---

<sup>16</sup> 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.*<sup>17</sup>

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 internacional<sup>18</sup>.

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.

---

<sup>17</sup> GONZAGA DUQUE, Estrada. **Graves e frívolos**, op. cit., p. 46.

<sup>18</sup> 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.



## 21. Artistas Brasileiros e Portugueses em Paris no Entreguerras

Luciene Lehmkuhl<sup>1</sup>



**L** iciei a pesquisa nos arquivos franceses interessada nos artistas brasileiros que receberam os prêmios de viagens oferecidos pela ENBA, pela Exposição Geral de Belas artes e pelo Salão Nacional de Belas-Artes, especialmente porque muitos deles haviam participado da exposição de Arte Contemporânea levada pelo Brasil para as Comemorações Centenárias em Lisboa, no ano de 1940, no âmbito da Exposição do Mundo Português<sup>2</sup>. No entanto, a maior parte dos nomes encontrados nos arquivos franceses não se refere a esta parcela de artistas, mas permite visualizarmos a diversidade de artistas brasileiros presentes na capital francesa naquele período. A pesquisa realizada no âmbito de um estágio pós-doutoral ganhou outros contornos e nesse momento de sistematização da documentação e elaboração de textos, permite vislumbrar outras possibilidades. Optei por apresentar neste evento um recorte do material consultado que me permite pensar acerca da presença de artistas brasileiros e portugueses na Paris do entreguerras. No entanto, a documentação que possuo de um e outro grupo é bastante desigual e não me permite o mesmo tipo de abordagem para os dois grupos. Assim, apresento neste momento dados ainda parciais dos artistas brasileiros e dos artistas portugueses, interessa-me, acima de tudo, abordar o meio artístico parisiense e as peculiaridades que nele me chamam atenção para pensar a presença dos artistas brasileiros e portugueses que por lá estiveram.

---

<sup>1</sup> Profa. Dra. Instituto de História PPGHIS/PPGArtes, Universidade Federal de Uberlândia.

<sup>2</sup> Este foi tema estudado na tese de doutorado, defendida no ano de 2002 e recentemente publicada em livro: LEHMKUHL, Luciene. **O café de Portinari na exposição do mundo português: modernidade e tradição na imagem do Estado Novo brasileiro**. Uberlândia: EDUFU, 2011.

## A Paris do entreguerras

“A história da arte nos mostra, justapostas num mesmo momento, sobrevivências e antecipações, formas lentas, retardatárias, contemporâneas de formas ousadas e rápidas”<sup>3</sup>. Com esta afirmação de Henri Focillon em *La vie des formes*, de 1934, Gérard Durozoi inicia sua reflexão acerca das artes plásticas na cidade de Paris, entre os anos 1919 e 1939. Para o autor,

*certos artistas apressados em esquecer os excessos do fauvismo e do cubismo, efetuaram voluntariamente um “retorno à ordem” ou variantes da pintura realista; outros constituíram grupos mais ou menos duráveis para tentar impor uma arte abstrata que se difunde na Europa mas, quase nada na França. Todos pretendem lutar contra um academismo institucional, que não para de se reativar por suas encomendas e pelas exposições que ritimam o período.*<sup>4</sup>

A cidade de Paris no fim da Primeira Guerra Mundial foi marcada por toda sorte de decepções e frustrações vivenciadas por aqueles que lutaram e por aqueles que esperaram o retorno de seus amigos e companheiros. A vitória da França sobre a Alemanha não foi sentida como uma entrada no século XX, mas ao contrário, como uma volta ao passado. Houve uma celebração dos valores morais, das tradições longínquas do país, como uma espécie de vitória do espírito sobre a matéria, que demarcou um “retorno a ordem”, como destaca Pierre Daix no texto *Le retour français à l'ordre* de 1984<sup>5</sup>.

No ano de 1919, Paul Valéry publica seu texto *La crise de l'esprit*, no qual se refere à “desordem de uma Europa mental”, que teria chegado ao limite do seu modernismo em 1914, o qual ultrapassa as aparências da pintura e das artes, fundando-se no espírito. Para Valéry aqueles seriam tempos de uma “remodelagem intelectual”, uma “reconstrução de cérebros”, vale lembrar que estes termos também fizeram parte das ideologias totalitárias em ascensão na Europa do entreguerras<sup>6</sup>.

---

<sup>3</sup> DUROZOI, Gérard. Les arts plastiques. In: BOUVET, Vincent; DUROZOI, Gérard. **Paris 1919-1939**: art, vie et culture. Hazrn, 2009, p. 193.

<sup>4</sup> Idem.

<sup>5</sup> Le retour français a l'ordre. In: DAIX, Pierre. **L'Ordre et l'aventure**: peinture moderne et repression totalitaire. Paris: Arthaud, 1984, p. 119.

<sup>6</sup> Ibidem, p. 123. Ver também: VALÉRY, Paul. **La crise de l'esprit**, 1919. Disponível em: <[http://www.uqac.ca/Classiques\\_des\\_sciences\\_sociales/](http://www.uqac.ca/Classiques_des_sciences_sociales/)>

Pouco antes, no ano de 1917, nas páginas da *Nouvelle Revue Française* (mesmo periódico em que foi publicado o texto de Valéry) André Lhote defendia a necessidade de “reintegrar na tradição clássica aquilo que, no esforço da última geração de pintores é compatível com a verdade eterna da pintura”<sup>7</sup>. No meio artístico e intelectual dos anos após o fim da guerra de 1914-1919, a produção artística valorizada pela crítica é aquela que se volta às lições clássicas de Raphael, passando por Cézanne. São rejeitadas as produções qualificadas como Dada, especialmente vindas de Berlim, mas também o cubismo de Picasso e de Braque em sua inspiração africana, bem como a herança que deixam à arte ocidental. São também rejeitados o impressionismo, o pós-impressionismo, o expressionismo e o fauvismo, vistos como integrantes de uma época destinada ao fracasso.

É neste contexto que se dirigem a Paris artistas das mais variadas nacionalidades em busca de formação e aperfeiçoamento em suas experiências artísticas. Em meio aos russos, poloneses, húngaros, americanos, mexicanos, espanhóis, italianos e japoneses, entre outras nacionalidades, encontram-se nos espaços destinados à arte, artistas brasileiros e portugueses. Na documentação existente nos arquivos parisienses referente à *École Nationale Supérieure des Beaux-Arts* (ENSBA), a *Académie Julian*, aos Salões de *Beaux-Arts*, dos *Indépendants*, de *Automne* e de *Tuilleries*, estão presentes nomes e dados dos artistas que passaram por estas instituições. Esses registros se apresentam como possibilidades de leitura dos encontros e desencontros desses jovens artistas no meio artístico parisiense, levando-nos a refletir acerca da cidade e do meio artístico por eles vivenciado.

## **Artistas brasileiros**

Alguns dos artistas brasileiros que se encontravam na cidade de Paris no período entreguerras, foram vencedores dos prêmios de viagem ao estrangeiro oferecidos pela Escola Nacional de Belas-Artes, pela Exposição Geral e pelo Salão Nacional de Belas-Artes. Sabe-se da importância desses prêmios para a vida profissional dos artistas, tanto na época do Império quanto no período da República.

---

<sup>7</sup> LHOTE, André, apud DAIX, 1984, p. 121.

Motivos diversos foram identificados por autores como Ana Maria Cavalcanti, Angela Ancora da Luz, Ana Paula Simioni e Arthur Valle, entre eles: a maturidade que a vivência nos principais centros artísticos europeus poderia proporcionar ao pintor; a ideia de competência profissional; a maior possibilidade de obtenção de encomendas públicas e particulares; a legitimação de uma carreira no meio acadêmico brasileiro<sup>8</sup>.

Outros artistas brasileiros se dirigiram à Europa com bolsas dos governos dos seus próprios Estados, como as bolsas oferecidas pelo governo do Estado de São Paulo, e ainda, outros artistas faziam suas viagens e bancavam suas estadas europeias com seus próprios recursos ou contavam com auxílio de mecenas. O estudo realizado por Marta Rossetti Batista, (sua tese de doutoramento de 1987 e recentemente publicada em livro), aborda a estada na cidade de Paris de artistas brasileiros ligados ao modernismo de 1922, fazendo especial relação com a Escola de Paris<sup>9</sup>.

Uma parcela desses artistas que ficou em Paris frequentou aulas em escolas, academias e ateliês e tentou uma inserção no meio artístico. Apresento aqui uma relação de arquivos consultados em Paris e de nomes de artistas brasileiros encontrados na documentação. A maior parte dos nomes encontrados não se refere aos artistas que receberam os prêmios de viagens oferecidos pela ENBA, pela Exposição Geral de Belas-Artes e pelo Salão Nacional de Belas-Artes, mesmo assim, considero importante explicitá-los neste momento para visualizarmos a diversidade de artistas brasileiros presentes na capital francesa naquele período.

Os documentos que integram o fundo *Academie Julian* guardam dados acerca dos pagamentos das mensalidades efetuados pelos alunos inscritos, trata-se de algumas listas pertencentes aos livros de contabilidade – *livres de comptabilité*.

---

<sup>8</sup> CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. **Les artistes brésiliens et les Prix de Voyage en Europe à la fin du XIXe siècle**: vision d'ensemble et étude approfondie sur le peintre Eliseu D'Angelo Visconti (1866-1944). Université Paris 1 (Panthéon-Sorbonne), SORBONNE, França. 1999. Doutorado em História da Arte. LUZ, Angela Ancora. **Uma breve história dos Salões de Arte**: da Europa ao Brasil. Rio de Janeiro: Caligrama, 2005. 251 p. VALLE, Arthur Gomes. **A pintura da Escola Nacional de Belas-Artes na 1ª República (1890-1930)**: da formação do artista aos seus Modos estilísticos. Rio de Janeiro: UFRJ/EBA/PPGAV, 2007. Doutorado em História e Crítica da Arte. SIMIONI, Ana Paula C. **Profissão artista**: pintoras e escultoras brasileiras entre 1884 e 1922. Universidade de São Paulo, USP. 2004. Doutorado em Sociologia.

<sup>9</sup> BATISTA, Marta Rossetti. **Os artistas brasileiros na Escola de Paris**: anos 1920. São Paulo: Editora 34, 2012. 695p.

Essa documentação permite verificar a diversidade de artistas, de diferentes nacionalidades, que frequentavam as aulas dessa academia e inferir contatos, relações, amizades e trocas realizadas entre eles. Permite também refletir acerca dos espaços urbanos ocupados e trilhados por esses artistas, uma vez que seus endereços de moradia aparecem nesses registros. Anteriormente a essa pesquisa a lista de nomes de artistas oriundos do Brasil a passarem pela *Academie Julian*, conhecida na historiografia brasileira, restringia-se aos anos de 1882 a 1922. A consulta aos documentos permitiu alargar essa data até 1932 e acrescentar nomes e dados à lista existente.

Dentre os artistas brasileiros matriculados na *Academie Julian* entre 1919 e 1932 está<sup>10</sup>: René Pinheiro. 1918, 1919, 1920; Antonio Lima. 1919; Henrique Cavalleiro, 1919, 1920; Nelson Netto. 1920; Ismael Nery. 1920; Rando. 1921; Oswald Teixeira. 1925; Nepomuceno. 1925; Azevedo. 1926; Alves Leite. 1926, 1927, 1928, 1929, 1930, 1931; Pacheco, 1926, 1927, 1930; Eugène Latour, 1927, 1928; Alfredo Galvão. 1928; José Guimarães. 1928, 1929, 1930, 1931; Gastão Worms. 1929; – Wladimir Guimarães. 1929, 1930; Raoul Pedroza. 1929, 1930; Barreto. 1929, 1930; Boy.1930; Campofiorito. 1930; Aires Leite. 1932.

A consulta aos documentos pertencentes ao fundo da ENSBA<sup>11</sup> possibilitou confirmar a escassa presença de alunos oriundos do Brasil nessa instituição. Foi possível, no entanto, identificar os nomes e informações referentes a três brasileiros, especialmente no período das décadas de 1920 e 1930.

Alfredo Galvão é o único brasileiro que apresenta um registro de matrícula na ENSBA nesse período. Sua inscrição aparece no ano letivo de 1928-1929 como aluno livre de atelier – *Elèves libres d'Ateliers*. Os nomes de dois outros brasileiros aparecem nos registros da ENSBA, Gastão Worms aparece vinculado a um pedido de inscrição, no ano de 1928 – *Demande d'inscription* – no entanto, nenhum documento que confirme a inscrição foi encontrado. Uma correspondência do Ministério da Educação da França e datada de 1933 solicita que Raul Pedrosa tenha

---

<sup>10</sup> Os nomes dos artistas foram transcritos tal qual aparecem na documentação consultada. Série 63AS – Inventaire/Archives de l'Academie Julian. 1890-1929. F. Hildesheimer. 1987-1990. Archives Nationales de France, Paris.

<sup>11</sup> Série AJ52 – Inventaire/Archives de l'École Nationale Supérieur des Beaux-Arts. 1793-1968. Brigitte Labat-Poussin et Caroline Obert. 1998. Archives Nationales de France, Paris.

acesso a informações sobre a Escola para fins de um estudo que realiza acerca da organização artística no país.

Os catálogos dos salões de arte são documentos bibliográficos de significativa importância para a pesquisa realizada. Eles permitem verificar a listagem de nomes dos artistas participantes dos diversos salões e relacioná-la com a listagem dos alunos da *Académie Julian* e da ENSBA. Nesses catálogos os salões são classificados por ano de realização e os nomes dos artistas são acompanhados da indicação de nacionalidade, do local de residência e da relação das obras apresentadas. O cruzamento desses dados permite a visualização mais alargada da presença e circulação de artistas brasileiros no meio artístico e na cidade de Paris, no período estudado.

Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts<sup>12</sup> – 1919-1925: Visconti. 1919, 1920; Angelina Agostini. 1924, 1925; Henrique Cavalleiro. 1923, 1924; Garcia Bento (Edoardo). 1921, 1922; Domingos Toledo-Piza. 1921, 1922; Mario Tozzi. 1921, 1922.

Salon des Indépendants<sup>13</sup> – 1920-1950: Victor Brecheret. 1925, 1928, 1929, 1930; Roberto Augusto Colin. 1921, 1922, 1923, 1924, 1925, 1926, 1927, 1928, 1934, 1935; Waldemar da Costa. 1930, 1931; Ivan da Silva Bruhms. 1920, 1921, 1922, 1923, 1924, 1936; Samson Flexor. 1937, 1941, 1946, 1948; Gaston de Simões de Fonseca. 1921, 1923, 1924, 1925, 1926, 1933, 1936, 1937, 1943; Alberto da Veiga Guignard. 1929; Gaston Infante. 1928; Annita Malfatti. 1926; 1927; 1928; Vicente de Rego Monteiro. 1923, 1924, 1925, 1926, 1927, 1928, 1929; Lasar Segall. 1932; Domingos Toledo-Piza. 1921, 1923, 1924, 1925, 1927, 1928.

Salon des Tuilleries<sup>14</sup> – 1923-1962: Victor Brecheret. 1929, 1930, 1931, 1932; Lucy Dora Ferreira. 1934; Samson Flexor. 1936, 1938, 1939; Gastão Simões de Fonseca. 1932. Bruno Giorgio. 1938, 1939; Anita Malfatti. 1927. Vicente de Rego Monteiro. 1923, 1924; Manuel de Assunção Santiago. 1931; Domingos

---

<sup>12</sup> DUGNAT, Gaïte. **Les catalogues des salons de la Société Nationale des Beaux-Arts**. Dijon: L'Échele de Jacob, 2000. Tome V: 1911-1920; Tome VI: 1921-1925.

<sup>13</sup> SANCHES, Pierre. **Dictionnaire des indépendants**: repertoire des exposants et liste des oeuvres présentées, 1920-1950. Dijon: L'Échele de Jacob, 2008. Tome I: A-E; Tome II: F-MI; Tome III: NO-Z.

<sup>14</sup> SANCHES, Pierre. **Dictionnaire du salon des Tuilleries**: repertoire des exposants et liste des oeuvres présentées, 1923-1962. Dijon: L'Échele de Jacob, 2007. Tome I: A-G; Tome II: H-Z.

Toledo-Piza. 1923, 1924, 1925, 1926, 1927, 1928, 1929, 1930, 1931, 1932, 1934, 1935; Gastão Worms. 1931, 1932.

Salon d'Automne <sup>15</sup> – 1911-1945: José de Andrada. 1922; Quirino Campofiorito; 1933; Celso Antônio de Meneses. 1924; Pedro Correia D'Araujo. 1911, 1912; Ivan da Silva Bruhns. 1912, 1913, 1920, 1921, 1922, 1923, 1924, 1926, 1927, 1928, 1929, 1930, 1931, 1932, 1933, 1938, 1944; Alberto da Veiga-Guignard. 1927, 1928; Ernesto De Fiori. 1927; Sanson Flexor. 1927; Annita Malfatti. 1924, 1925, 1927. Vicente do Rego Monteiro. 1925; Domingos Toledo-Piza 1919, 1920, 1921, 1922, 1923, 1924, 1925, 1926, 1927, 1928, 1930, 1931; Gastão Worms. 1929, 1930.

### **Artistas portugueses**

Os artistas portugueses nos anos 1920 e 1930 continuaram se dirigindo a Paris, como fizeram seus pares em décadas anteriores, no entanto, o trajeto a ser percorrido havia se modificado com os desdobramentos da Grande Guerra. O meio artístico português continuava não recebendo os artistas modernos nos espaços oficiais dedicados à arte, eles viam-se obrigados a ocupar espaços diversos da cidade. Este cenário só começou a se transformar no final da década de 1930 com a entrada de António Ferro no Secretariado de Propaganda Nacional. Enquanto isso, com suas estadas em Paris, os modernos, “se identificavam sobretudo com percursos de relativa marginalidade, cuja matriz era essencialmente expressionista”<sup>16</sup>.

José Augusto França lembra que ao fim da guerra, Paris “perdera algo de mágico para os novos artistas”. E exemplifica sua afirmação com a fala de um dos artistas pensionistas na cidade. “Referindo-se a sua experiência dessa época, em relação a que fizera antes da guerra, o pintor Dórdio Gomes manifestará seu desencantamento: ‘Havia qualquer coisa de mudado, parecendo outro o ar, mais

---

<sup>15</sup> SANCHES, Pierre. **Dictionnaire du Salon d'Automne**: repertoire des exposants et liste des oeuvres presentees, 1903-1945. Dijon: L'Échele de Jacob, 2006. Tome I: A-E; Tome II: F-ME; Tome III: MF-Z.

<sup>16</sup> SILVA, Raquel Henriques da. Sinais de ruptura: livros e humoristas. In: PEREIRA, Paulo (dir.). **História da arte portuguesa**. v. 3. Lisboa: Temas e Debates, 1999, p. 389.

rarefeito, compenetradas as pessoas não sei por que ar solene e pouco confiante que já não permitia ilusões nem atrevimentos”<sup>17</sup>.

Nomes de artistas portugueses foram identificados na documentação referente à *Academie Julian*, no entanto, para este trabalho não foi possível relacionar seus nomes, por motivo de falha no registro das informações coletadas nos arquivos. Mas uma pesquisa na documentação existente demonstra a presença dos artistas portugueses naquela escola.

A documentação da ENSBA apresenta um levantamento da quantidade de alunos estrangeiros matriculados a pedido de M. Honoré, então diretor da Cité Universitaire de Paris, com o intuito de planejar o desenvolvimento da Cité. Nestes documentos é possível verificar o número reduzido de portugueses matriculados naquele estabelecimento.

A documentação que apresenta o levantamento por décadas demonstra que na década de 1900 havia apenas 1 matrícula em pintura e 1 em arquitetura; na década de 1910 havia 1 em pintura e 1 em escultura; na década de 1920 havia 1 em escultura e na década de 1930 havia 1 em arquitetura. A documentação referente aos anos de 1920 e 1930, mais detalhada, mostra que nos anos de 1920 havia 2 matrículas em pintura/escultura/arquitetura, 1 em galeria. No ano de 1924, 3 matrículas em pintura/escultura/arquitetura, 1 em galeria. No ano letivo de 1925/1926 2 matrículas são contabilizadas, sem especificação de modalidade. No ano de 1926/1927, 1 também sem especificação de modalidade. No ano de 1927/1928 nenhuma matrícula. No ano de 1928/1929 apenas 1 em arquitetura, igualmente nos anos de 1929/1930, 1930/1931 e de 1932.

Já nos Salões existentes na cidade, naquele período, a presença de artistas portugueses é maior que nos demais espaços de arte. Vejamos a relação identificada na documentação:

Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts – 1921-1925: Ernesto Canto da Maia. 1923; Joaquim Costa. 1921,1924; Albert Costa. 1923; Antonio Da Costa. 1922, 1923; Henrique Franco de Souza. 1922, 1923, 1923, 1923,1924; Gaston Infante. 1922; Luiz Eduardo de La Rocha. 1924; Diogo de Macedo. 1922, 1923;

---

<sup>17</sup> FRANÇA, José Augusto. **A arte em Portugal no século XX: 1911-1961**. Venda Nova: Bertrand, 1991, p. 102.

Abel Manta. 1923; Francisco Merenciano. 1924; Gustavo Pimenta. 1921; Andre de Santa Maria. 1921, 1923.

Salon des Indépendants – 1920-1950: Manuel Gonçalves Bento. 1926, 1927, 1928, 1929; Ernesto Canto da Maia. 1923, 1926, 1928, 1929, 1930, 1931, 1932, 1933, 1934, 1935, 1936; Alberto Cardoso. 1935, 1936, 1937; Alice Aurea Rose de Castro. 1929; Eduardo Gandon. 1932, 1933; Vieira da Silva. 1931.

Salon des Tuilleries – 1923-1962: Alfredo Alves Leite. 1936; Ernesto Canto da Maia. 1933, 1935; Eduardo Malta. 1939; Manuel Antonio Redon. 1926, 1927, 1928, 1929 e 1946; Maria Helena Pereira da Silva. 1933.

Salon d'Automne – 1920-1945: Ernesto Canto da Maia. 1920, 1922, 1923, 1924, 1926, 1929, 1930, 1931, 1932, 1933, 1934, 1938; Antonio da Costa. 1922; Dordio Gomes. 1922; Francisco Franco de Souza. 1921, 1922, 1928, 1929; Henrique Franco de Souza. 1922, 1924; Mily Possoz. 1927, 1928; Maria Helena Vieira da Silva. 1930.

É possível imaginar que artistas brasileiros e portugueses, enquanto viveram na cidade de Paris, estabeleceram relações, algumas fortuitas, em encontros casuais, outras mais profundas, em encontros frequentes e regulares. É possível imaginar a diversidade existente no meio artístico parisiense nessa época, as galerias alternavam artistas e tendências, os Salões e as exposições mostravam com frequência artistas de opiniões divergentes, os ateliês e escolas recebiam alunos que experimentavam variadas possibilidades estilísticas. Talvez seja mais conveniente pensar essa diversidade como complexidade que envolve as artes, a política, a economia e os diversos segmentos sociais. Assim, vejamos alguns dos acontecimentos do meio artístico que, possivelmente, foram vivenciados por artistas brasileiros e portugueses que estiveram na Paris do entre guerras e, certamente, marcaram suas produções artísticas.

## **O meio artístico parisiense**

Se o retorno à ordem triunfa na França com a última venda dos bens sequestrados da galeria Kahnweiler em 1923 e o cubismo, aos olhos dos críticos e marchands, faz parte do passado, na pintura ocorre uma volta à “realidade tangível e

positiva”, denominada em 1925 como “nova objetividade”<sup>18</sup>. É nesse ambiente que André Lhote, em 1920, afirma que “a renascença encontrou em Derain seu primeiro artista”<sup>19</sup>.

Alçado pela crítica e pela historiografia da arte como a personificação do retorno à ordem na França, André Derain se inscreve no âmbito de uma pintura de “ordem mais elevada, de natureza espiritual e capaz de transcender o que há de trivial na realidade cotidiana”, como aponta Gérard Durozoi. *Pierrot e Arlequin* [Figura 21.1] é uma pintura emblemática da produção de Derain deste período. Pintado em 1924, por encomenda de Paul Guillaume,

*o quadro de formato quadrado, coloca os dois personagens, com máscaras impassíveis, diante de um cenário que evoca uma tela pintada para teatro: estamos em frente a uma afirmação franca de artifício, ao ponto mesmo que os instrumentos musicais são privados de cordas; em frente ao Pierrot uma natureza morta se oferece em recorte para conquistar sua autonomia, mas a coerência da composição é afirmada pelo jogo de cores quanto pela presença massiva dos dois personagens, inscritos numa profundidade não naturalista.*<sup>20</sup>

Para o autor, o Derain dos anos 1920 pode ser visto como realista, se quisermos, mas a realidade que ele figura é uma realidade corrigida pelas exigências daquilo que o próprio pintor nomeia como “A” pintura, uma realidade transformada pela esperança de atingir a uma figuração que toca o “grande estilo”, digno dos museus<sup>21</sup>.

A Escola de Paris pode ser vista como uma corrente artística que reuniu artistas franceses e estrangeiros no *quartier* de Montparnasse, espaço de liberdade, no qual, os baixos preços de locação de ateliês e alojamentos atraíam artistas, modelos, escritores críticos, *marchands* e simpatizantes das artes. Montparnasse, em função dos seus bares, cafés e hotéis, possuía um ambiente cosmopolita, o qual aproximava pela pobreza ou pelo gosto mundano aqueles dedicados a uma vida de boêmia. Nomeada inicialmente como uma reunião de artistas estrangeiros, que passa a incluir artistas franceses, a Escola de Paris existiu a partir da chegada na cidade dos artistas Van Dogen (1897), Pascin (1905), Modigliani (1906), Lipchitz

---

<sup>18</sup> Le grand tournant. In: DAIX, 1984, p. 135.

<sup>19</sup> Le retour français a l'ordre. In: DAIX, 1984, p. 121.

<sup>20</sup> DUROZOI, Gérard. Les arts plastiques. In: BOUVET e DUROZOI, 2009, p. 201.

<sup>21</sup> Ibidem, p. 202.

(1909), Kisling (1910), Chagal (1910), Chana Orloff (1911), Soutine (1913), Fojjita (1913), Larionov (1914), Natalia Gontchov Gontcharova (1914), Pevsner (1922), Henri Nouveau (1925) e muitos outros jovens artistas de diferentes nacionalidades (russos, húngaros, escandinavos, poloneses, americanos, romenos, japoneses). Esses artistas evitaram frequentar a ENSBA e preferiram as academias livres como a *Russe* de Marie Vassilieff, a *Julian*, a *Grande Chaumière* e a *Moderne*. Não participavam do Salão oficial, preferindo o *Salon d'Automne*, o *Salon des Indépendants* e o *Salon des Tuileries*<sup>22</sup>.

Para estes pintores, tratava-se não de “aprender as regras oficiais da arte, mas de se apropriar dos meios que lhes permitiria exteriorizar o que eles tinham vontade de formular”<sup>23</sup>. Para Durozoi, a Escola de Paris pratica uma figuração de modalidades variáveis, mas que mantém com os temas abordados uma ligação suficiente para seu reconhecimento, no entanto, ao comparar a produção desses artistas com a produção dos artistas alemães, expressionistas ou da nova objetividade, o autor constata nos parisienses a ausência de uma dimensão política ou crítica, afirmando que a cidade é para eles “não um espaço de afrontamentos ideológicos ou de confrontação entre classes, mas um simples contexto no qual certos lugares (interiores, públicos e de prazer), merecem ser tratados”<sup>24</sup>.

A pintura *Temple of Beauty* [Figura 21.2], de Jules Pascin (presente no Salon des Independents de 1921, 1923 e 1924), aborda a cidade a partir de seus bordéis, suas *maisons closes*, das quais o artista era frequentador. Hemingway apresenta Pascin em um capítulo e outras passagens no seu *Paris é uma festa*: “Pascin était un très bon peintre et il était ivre, constamment, délibérément ivre, et à bon escient”<sup>25</sup>. No texto do escritor o pintor aparece rodeado por duas irmãs, jovens modelos, que junto a ele bebem, comem e se divertem no Dôme, café frequentado por artistas, escritores e intelectuais em Montparnasse. Pascin oferece a companhia de uma das jovens a Hemingway e o grupo o convida a acompanhá-los noite a dentro. O escritor recusa dizendo que retornará à casa e ficará com sua esposa. Pascin se despede do escritor, desejando boa-noite a ele, Hemingway retribui e o

---

<sup>22</sup> Ibidem, p. 217-218.

<sup>23</sup> Ibidem, p. 218.

<sup>24</sup> Ibidem, p. 222.

<sup>25</sup> HEMINGWAY, Ernest. **Paris est une fête**. (Édition revue et augmentée). Paris: Gallimard, 2011, p. 117-118.

pintor responde: “Je ne dors jamais”<sup>26</sup>. Assim, o escritor nos ajuda a imaginar o pintor em sua vida cotidiana e relacioná-lo com as obras que produziu.

Em 1925, teve lugar na cidade a Exposição de Artes Decorativas, que ratifica a fusão das influências cubistas com a preocupação em embelezar o cotidiano, sendo um de seus efeitos impor um estilo *art deco* que tornou compatíveis pinturas, mobiliários, adereços e bibelôs capazes de demonstrar a capacidade produtiva francesa. Nesse meio, desenvolve-se uma pintura que “privilegia uma rica coloração, um tratamento volumétrico dos corpos, abundância de detalhes decorativos e figuras que evocam, em suas posturas, um heroísmo espetacular”<sup>27</sup> e aparecem tanto nos Salões quanto nas galerias, nas exposições e posteriormente nos transatlânticos, como no caso da pintura *Les Perruches* [Figura 21.3] de Jean Dupas, exposta no salão do *hôtel du collectionneur*, um dos pavilhões da Exposição de Artes Decorativas de 1925. Ainda na mesma exposição, outro pavilhão é dedicado à epopeia da *Croisière noir de Citroen* e, no teatro do *Champs-Élysées*, é apresentada a *Revue Nègre* com o sucesso de Joséphine Baker. As artes decorativas são “inspiradas” por motivos africanos e na música o jazz, tocado em Paris, se mescla com ritmos antilhanos.

Os anos 1930 trouxeram mudanças. Os efeitos da crise econômica, o retorno dos estrangeiros aos seus países de origem, a diminuição da imigração e a revisão pela crítica do papel da Escola de Paris em ralação a existência de uma arte francesa (Waldemar George, Camille Mauclair), colocam em causa seu cosmopolitismo em detrimento da valorização de características étnicas francesas. Este movimento ocorre também, de maneira muito evidente no comércio e na indústria que são protegidos por leis nacionalizantes nesses anos<sup>28</sup>.

Em 1931, a Exposição Colonial explicitou a ideologia da colonização, para a qual “as características originais das colônias não podem ser evocadas senão na condição de serem rapidamente modificadas pelas benfeitorias vindas da metrópole. No domínio artístico, é o ponto de vista ocidental, ou francês, que se encontra necessariamente privilegiado”<sup>29</sup>. Contrariamente ao que se poderia esperar ver nos pavilhões construídos na Porte Dorée, nessa exposição são raras as obras originárias

---

<sup>26</sup> Ibidem, p. 120.

<sup>27</sup> DUROZOI, Gérard. Les arts plastiques. In: BOUVET e DUROZOI, 2009, p. 212.

<sup>28</sup> Ibidem, p. 223-224.

<sup>29</sup> Ibidem, p. 230.

das colônias. Aparecem com maior frequência a ornar os pavilhões, pinturas, afrescos, murais, relevos e esculturas realizados por artistas franceses que narram a vida colonial.

Apresento aqui um detalhe do afresco pintado por Louis Bouquet em 1931 para o Salão da África e da Ásia, então sala do ministro das colônias no Palácio das Colônias (um dos pavilhões da Exposição Colonial de 1931, edificação que posteriormente se torna o museu da África e da Ásia e atualmente abriga a Cité National de l'Imigrations, em Paris) [Figura 21.4]. Neste detalhe do afresco Apolo com sua lira, acerca-se de uma musa negra que pode ser vista como uma representação da África. O artista aborda a “contribuição das colônias francesas da África na ordem intelectual e artística”<sup>30</sup>, seguindo o programa pretendido para os dois salões construídos em ângulos opostos, na entrada do Pavilhão, dedicados à África e à Ásia. No painel referente à África, Bouquet opta por representar corpos alongados, motivos vegetais de cunho fantástico e aplicar elementos decorativos ao longo das paredes, na apresentação do “ciclo à glória da cultura da África muçulmana e da África negra”<sup>31</sup>, mas acaba por instaurar um marcante diálogo com a tradição europeia da pintura e da representação dos corpos, especialmente ao gosto *art deco*.

Para Durozoi a Exposição Colonial oficializa, de alguma maneira, a passagem do primitivismo de vanguarda ao exotismo Arts déco, levando os artistas que nela atuaram, a encontrarem lugar no Salão oficial, após 1931, no qual, seus envios juntaram-se aos gêneros habituais, como retrato, nus e telas regionalistas, com um toque especial no cenário e nas vestimentas<sup>32</sup>. A mesma Exposição Colonial, também suscitou forte reação no meio artístico e político. O grupo surrealista divulgou um manifesto *Ne visitez pas l'Exposition colonial* e o partido comunista organizou a *Anti-exposition coloniale*, no pavilhão da URSS da Exposição de Artes Decorativas reinstalado em novo endereço, na avenida Mathurin-Moreau.

---

<sup>30</sup> JARRASSÉ, Dominique. Le décor du Palais des colonies: un sommet de l'art colonial. In: **Les palais des colonies: histoire de musée des arts d'Afrique et d'Océanie**. Paris: Éditions de la Réunion des musée nationaux, 2002, p. 113.

<sup>31</sup> Idem.

<sup>32</sup> DUROZOI, Gérard. Les arts plastiques. In: BOUVET e DUROZOI, 2009, p. 233-234.

Para finalizar é preciso lembrar, entre a diversidade de manifestações artísticas do entreguerras, as ações Dada e as Surrealistas, os artistas que se dedicaram à Abstração e também os realistas, bem como a Exposição Internacional de 1937, realizada em Paris, que contou com a participação de artistas de diferentes percursos como Raoul Dufy com seu imenso painel *La Fée Électricité*, Robert e Sonia Delaunay com a decoração do *Pavillon de l'air*, Fernand Léger e a encomenda de um grande painel para o *Palais de la Découverte*, no *Grand Palais*, a exposição da Fonte de mercúrio de Calder e da pintura *Guernica* de Picasso, no pavilhão da República espanhola. E, ainda, a construção do *Palais de Tokyo* com o *Musée National d'Art moderne*, criado por Jean Cassou, inaugurado em 24 de maio de 1937, apresentando uma exposição das obras-primas da arte francesa em paralelo a uma exposição, organizada pelo *Musée d'Art moderne de la Ville de Paris*, com os mestres da arte independente (os mesmos considerados na Alemanha como degenerados).

É nesse quadro diverso que podemos imaginar os jovens artistas brasileiros e portugueses a perambularem pelas ruas, pararem nos cafés, visitarem galerias e salões, frequentarem ateliês, escolas e academias, cada qual à procura de seus pares e dos elementos de possível aproximação entre eles, como a língua materna e a visualidade de suas obras, especialmente das obras que, juntos, poderiam apreciar e comentar.

Retomando a visualidade apresentada na Exposição do Mundo Português, tanto na Mostra de Arte Contemporânea do Pavilhão do Brasil, quanto nos demais pavilhões criados por artistas e arquitetos portugueses, podemos notar a marca da passagem dos artistas dos dois países por Paris. Suas experiências urbanas e a visualidade que contemplaram, foram de alguma maneira, registradas nas obras que produziram. Sendo assim, não basta apreciarmos estes artistas e suas produções do ponto de vista do modernismo e seus diversos grupos e movimentos, é necessário olharmos atentamente aos inúmeros acontecimentos artísticos do período e com eles, multiplicar nosso olhar aos artistas que passaram por Paris nos anos entreguerras.



## 22. A Influência dos Modelos Portugueses no Novo Retábulo–Mor Projetado em 1873, por Joaquim Rodrigues de Faria para a Igreja dos Terceiros Dominicanos de Salvador, Bahia

Luiz Alberto Ribeiro Freire<sup>1</sup>



**A** instituição da Ordem Terceira de São Domingos na Bahia contrariou a norma da Ordem primeira preceder a terceira, isto se deu após a tentativa dos dominicanos ter sido frustrada pela carta régia de 14 de Abril de 1701<sup>2</sup>. Em 1722, o Frei Gabriel Baptista, missionário português recém-chegado da Índia motivou os irmãos terceiros de São Domingos residentes na cidade e professores em sua maioria no Porto, Lisboa e Viana do Minho a organizarem a Ordem. A licença para tal foi conseguida em 1723 através de provisão real que nomeava o mencionado Frei como Padre Diretor, sendo instituída no Mosteiro de São Bento. Deste Mosteiro a ordem foi transferida para o Hospício da Palma, então dos Agostinhos, aí funcionando até o dia em que edificaram sua igreja<sup>3</sup>.

A construção do templo principiou-se aos 18 de Dezembro de 1731, obra que ficou ao cargo de João Antunes dos Reis<sup>4</sup>, ficando concluída a capela-mor um ano depois, que foi benta pelo cura da Sé, João Borges de Campos, dizendo-se a primeira missa em 14 de Novembro de 1732. Poucos anos depois, toda a igreja foi concluída e os mais cômodos necessários à corporação, tudo à custa do irmão, pois não tinha a ordem nenhum patrimônio, salvo o terreno onde o templo foi edificado, adquirido em 1730<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Pesquisador CNPq 2, Professor de História da Arte, Escola de Belas Artes - Universidade Federal da Bahia.

<sup>2</sup> CAMARGO, Maria Vidal de Negreiros. **Os terceiros dominicanos em Salvador**. 224 p. il. Dissertação (mestrado). Mestrado de Ciências Sociais (área de concentração História Social) da Universidade Federal da Bahia. Salvador, 1979.

<sup>3</sup> AMARAL, Braz do. Nota à p. 500 no v. 5 de SILVA, Inácio Accioli de Cerqueira. Memórias Históricas e Políticas da Província da Bahia, referida por CAMARGO, Maria Vidal de Negreiros. **Os terceiros dominicanos em Salvador**, 1979, p. 9.

<sup>4</sup> ALVES, Marieta. **Ordem 3ª de S. Domingos**. Salvador: Prefeitura do Salvador, 1950. (Pequeno guia das Igrejas da Bahia VI). 24 p. il. p. 5.

<sup>5</sup> Idem.

*Um breve expedido pelo Papa Benedito XIV, em 25 de maio do ano de 1742 eximiu a Ordem Terceira Dominicana da Bahia da jurisdição do Provincial e Religiosos Dominicanos do Reino de Portugal, sujeitando-a à jurisdição ordinária. Além disso, concedeu autoridade à Mesa Administrativa da Ordem para eleger como seu Diretor Espiritual um sacerdote secular, Terceiro da mesma Ordem, ao invés de sacerdote regular dominicano, como havia antes do recurso à Santa Sé.<sup>6</sup>*

Acerca da talha setecentista, Marieta Alves informa que

*em carta dirigida à Ordem 3ª de S. Domingos, da cidade do Porto, sua congênere da Bahia informou, em 1737, que nesse ano ficaria concluído o frontispício da Igreja e se assentariam os altares colaterais, qualificados obra maravilhosa.*

*Em 1758, a Mesa da Ordem 3ª de S. Domingos, em petição dirigida ao Rei de Portugal D. José I, impetrou licença para a construção da torre da Igreja, Consistório e dependências necessárias... Os peticionários informaram ao Rei que eles haviam edificado sua Capela com tanta magnificência e perfeição que era dos templos dos Templos suntuosos da Bahia, acrescentando mais que suas paredes estavam cobertas de talha dourada.<sup>7</sup>*

Tais informações tão precisas quanto a época da primeira talha desta igreja é falha no que diz respeito à autoria, pois os documentos do tempo de sua fatura desapareceram do arquivo da Ordem que é um dos mais completos a partir de fins do século dezoito e todo o dezenove.

A torre só fora construída depois da rainha D. Maria I em 1781, favorecer a petição dos dominicanos por meio de carta régia, mas a intenção de tornar o templo o mais destacado no universo das igrejas baianas não ficou estagnada, antes motivou a iniciativa tomada entre 1783 e 1786 “de revestir a fachada da igreja de fino mármore, remetendo riscos para Portugal”, obra inviabilizada pelo alto custo dos orçamentos<sup>8</sup>.

As providências para a reforma da talha da Igreja dos terceiros dominicanos de Salvador principiaram na sessão de 6 de Agosto de 1871, em que o Prior Albano Dias Machado, declarou o estado de ruína da Igreja e a necessidade de consertá-la informando os recursos existentes para o início das obras e aqueles que podiam ser angariados através de subscrição dos mesários e demais irmãos que não faziam

---

<sup>6</sup> CAMARGO, Maria Vidal de Negreiros. **Os terceiros dominicanos em Salvador**, 1979, p. 10.

<sup>7</sup> ALVES, Marieta. **Ordem 3ª de S. Domingos**, 1950, p. 5.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 6.

parte da mesa. A arrecadação entre os mesários fora feita no mesmo momento, elegendo-se uma comissão para granjear assinaturas dos devotos composta de José Joaquim Ferreira, Albano Dias Machado, Joaquim Gomes da Silva e Jacinto Machado de Oliveira e uma terceira comissão para se encarregar da obra, composta por Joaquim Gomes da Silva, José Joaquim Ferreira e João António de Andrade<sup>9</sup>.

Na sessão de 6 de Outubro de 1872 a comissão de obras foi autorizada a tratar “com um architecto ou Engenheiro, para dar uma planta das mesmas obras”<sup>10</sup>. Em 22 de Dezembro do mesmo ano foi apresentado o plano das obras feito pelo Coronel de Engenheiros, Thomas da Silva Paranhos que fez oferta à Ordem, em gratidão foi aprovado que ofertasse diplomas de irmãos a ele e sua esposa, agradecendo-lhe através de carta. Na mesma ocasião foi dada à comissão de obras “plenos e ilimitados poderes para contratar como julgar mais conveniente, com pessoas habilitadas a fazer as obras da Igreja, de accordo com o prospecto appresentado”, sendo por ela apresentada duas plantas diferentes para o altar-mor, diante do que a mesa resolveu que as plantas fossem “appresentadas à pessoas entendidas, afim de se resolver mais acertadamente sobre o que convenha fazer, ficando disso encarregada a referida Commissão”<sup>11</sup>.

Em 31 de Agosto de 1873 o entalhador Cândido Alves de Souza, autor de um dos projetos para o retábulo-mor apresentado na sessão de 22 de Dezembro de 1872, requereu “apresentar-se de novo, a fim de provar a probabilidade exequível de sua planta que não fora acceita em Sessão de 24 do corrente por não ter naquela data, (...) podido sustentá-la convenientemente”, perante o qual o subprior António Joaquim Damasio apresentou a apreciação da mesa as seguintes propostas:

*1º Que se indefira o requerimento do Sr. Candido Alves de Sousa, que está em discussão. 2º Que se elle quizer retirar a planta que offereceu a Mesa, seja lhe ella entregue. Que se encarregue novamente a Commissão de obras de abrir concorrência, por meio de annuncio, ou outro qualquer que julgar conveniente, entre os architectos que quizerem apresentar suas plantas e orçamentos, relativo a obra em questão; podendo, nesta nova concorrência, entrar o mesmo artista que appresenta a petição. 4º Que munida a Commissão de obras das novas plantas e orçamentos que lhe forem apresentados e com os demais esclarecimentos que*

---

<sup>9</sup> Arquivo da Ordem Terceira de São Domingos de Gusmão (AOTSDG). **Livro de atas das Sessões da Mesa Administrativa** [1869.05.04 – 1882.08.01], 1871, Agosto, 6, p. 29 (nova leitura depois de Marieta Alves e Maria Vidal Camargo).

<sup>10</sup> Ibidem, 1872, outubro, 6, p. 46.

<sup>11</sup> Ibidem, 1872, Dezembro, 22, p. 49 (nova leitura depois de Marieta Alves).

*puder obter, e opiniões de pessoas competentes, que puder consultar, apresente tudo a Mesa para tomar se uma deliberação difinitiva. 5º Fica entendido que a planta do Sr. Faria é adoptada provisoriamente até que pela apresentação de outras, possa a Mesa decidir afinal, se deve ella ou outra ser a preferida. 6º Que não exceda a execução destas deliberações o praso de dous meses, propostas inteiramente aprovadas.*<sup>12</sup>

Na sessão de 16 de Novembro de 1873 foram apresentadas plantas com as respectivas propostas dos entalhadores João Simões Francisco de Souza, José Francisco Lopes e Galdino Francisco Borges, Candido Alves de Sousa. Vistas as plantas, a mesa deliberou

*addiar este trabalho para seguinte sessão, assim como foi proposto que entre em concurrencia a planta do finado Jose Rodrigues de Farias, devendo a Meza, se entender consciente, compra-la a viuva. Notando-se falta de plano de forro da capela mor na planta “Lopes”, encarregou-se a Comissão de obras de entender-se penhoravelmente com o seu auctor a este respeito, para na seguinte sessão participar a Meza, para se deliberar.*<sup>13</sup>

O assunto voltou à pauta na sessão de 21 de Dezembro de 1873. Nela, a Comissão de obras apresentou o plano do forro da capela-mor do Sr. Lopes que faltava acompanhado do respectivo orçamento e o Prior, José Joaquim Rodrigues Vianna consultou a mesa sobre o que fazer com as plantas apresentadas, metade dos mesários votou por uma decisão imediata e a outra metade pelo adiamento, diante do impasse propôs o secretário

*que se dirigissem cartas aos concurrentes convidando-os à comparecerem em dia fixado pela Meza a uma Sessão extraordinaria, perante a qual elles deverão appresentar a probabilidade de seus planos e depois confrontando-se o valor artistico de cada uma dellas com a do Sr. Faria, se decidisse definitivamente.*<sup>14</sup>

A nova proposta foi novamente discutida, ocorrendo outra de José Joaquim Ferreira “que se consultasse a opinião de pessoas competentes e habilitadas para se resolver”, votando a maioria na proposta do secretário em prejuízo da proposta de José Ferreira, marcando-se o dia 4 de Janeiro de 1874 para a realização da referida

---

<sup>12</sup> Ibidem, 1873, Agosto, 31, p. 62-63.

<sup>13</sup> Ibidem, 1873, Novembro, 16, p. 63-64.

<sup>14</sup> Ibidem, 1873, Dezembro, 21, p. 65-66.

sessão<sup>15</sup>. Sessão esta que não ocorreu nesta data conforme acusou o secretário na reunião de 25 de Janeiro de 1874, marcando-se novamente para o dia 8 de Fevereiro<sup>16</sup>.

No dia 8 de Março de 1874 a questão foi resolvida através do parecer do Engenheiro que foi lido, no qual foi aprovada a planta do entalhador Simões e rejeitada a do entalhador Lopes.

*A mesa, porem resolveo comprar a planta do Sr. Faria, para o que nomeou uma comissão composta dos Srs. Secretario e por Gomes e, depois de feitas algumas modificações, ou a mesma posta em concurso. As modificações que a planta – Faria – (caso seja adquirida) devem soffrer são as seguintes: 1º. Que o throno seja de cupola aberta. 2º. Que as figuras das collumnas sejam substituidas por flores 3º. Que o nicho no meio do altar seja occupada por uma Imagem da S.S. Virgem. 4º. Que as Imagens de S. Domingos, S. Francisco, S. Thomaz d’Aquino e S. Pedro Marthir recuperem os lugares que tinham no antigo throno: Para isso, nomeou-se uma Comissão composta dos Srs. Prior Pedro Rios e Joaquim Gomes.*<sup>17</sup>

No dia 19 de Abril de 1874 foi notificado que a comissão “encarregada de fazer aquisição da Planta do finado Faria deu conta de sua incumbência e por não convirem as condições exigidas pela viúva do mesmo Faria, proprietária da planta; mandou-se-lhe fazer entrega da mesma”<sup>18</sup>. Quando a compra parecia descartada pela mesa, o Subprior comunicou na reunião de 10 de Maio de 1874 “Ter fallado a alguém, que indo tractar com a viuva Faria a respeito da planta para a obra da Igreja teve a resposta de que a viuva cede a planta pela quantia de Rs 150\$000, a vista disto a Mesa authorisou ao Irmão Instructor para ultimar este negocio pela quantia de 120\$000 reis”<sup>19</sup>. A planta já estava comprada em 7 de Junho de 1874, quando o fato foi comunicado a mesa e se autorizou o pagamento de 120\$000 reis, também se deliberou que a planta fosse entregue à comissão que fora nomeada para “mandar fazer as alterações, que forão marcadas”<sup>20</sup>.

A comissão encarregada de promover os estudos para as modificações da planta deu conta na reunião de 19 de Julho de 1874 de

---

<sup>15</sup> Idem.

<sup>16</sup> Ibidem, 1874, Janeiro, 25, p. 67.

<sup>17</sup> Ibidem, 1874, Março, 8, p. 70.

<sup>18</sup> Ibidem, 1874, Abril, 19, p. 71.

<sup>19</sup> Ibidem, 1874, Abril, 19, p. 74-75.

<sup>20</sup> Ibidem, 1874, Junho, 7, p. 76.

*ter consultado ao Architetto nosso Irmão Machado e que este em um officio, que apresentou, dis, que as alterações que julga poder sofrer a dita planta são as que se achão por elle feitas como se ve na mesma planta, em virtude do que a Mesa deliberou unanemente que seja a planta executada com as alterações notadas pelo dito Architetto; ficando sem effeito as anteriormente exigidas. A mesma Commissão ficou encarregada de obter o orçamento que acompanhou a planta e em caso de não obter incumbir a pessoa competente para organizar o orçamento da obra, no qual entre a factura das portas lateraes da Capella Mór, que devem ficar em harmonia com as outras obras da mesma Capella, dando conta da sua incumbencia com a possivel brevidade.*<sup>21</sup>

Concluído o capítulo da compra da planta, a mesa recebeu em sessão de 20 de Setembro de 1874 uma proposta do entalhador João Simões Francisco de Souza para a obra da igreja, a mesa deliberou adiar a proposta e autorizou o secretário “a convidar, por annuncios, concurrentes para a dita obra”<sup>22</sup>. Na sessão de 18 de Outubro de 1874

*foi apresentada uma proposta de Otto Koch e José dos Santos Ramos, como empreiteiros, para a obra de talha da Egreja; a qual proposta foi acceita pela Mesa uma vez que os empreiteiros se sujeitem ao seguinte: 1<sup>a</sup>. A comprehender na obra, como parte integrante della, a feitura das duas portas laterais da capella mor em harmonia com a planta geral da mesma obra. 2<sup>a</sup>. A tomar as madeiras que existem na Ordem, em bom estado, pelo valor de Quatrocentos mil reis, a concertar o antigo sacrario de modo que possa servir o recebendo no valor de quatrocentos mil reis, sendo estas duas quantias abatidas do valor total da proposta, depois de feita a redução no preço. 3<sup>a</sup>. A reformar a fiança, offerecida, em quanto a um dos fiadores offerecidos. 4<sup>a</sup>. A fazer alguma redução no preço total proposto. Para entenderem-se com os empreiteiros forão nomeiados os Irmãos Sub-Prior, Secretario e Deffinidor Ferreira”.*<sup>23</sup>

O entalhador João Simões Francisco de Souza insistiu apresentando nova proposta para a obra de talha, o que foi rejeitada por unanimidade em 25 de Outubro de 1874, data em que a comissão

*declarou que o dito Koch concordara em as condições exigidas pela Mesa, mas tendo elle de receber em dinheiro doze contos de reis, em prestações, e mais as madeiras e o sacrario no valor de oitocentos mil reis e que enquanto ao fiador elle trataria de ver outro, ficou approvada esta proposta e o Irmão Sub-Prior nomeiou uma commissão composta dos Irmãos Prior Secretario e Snr. Jacintho, para*

---

<sup>21</sup> Ibidem, 1874, Julho, 19, p. 77.

<sup>22</sup> Ibidem, 1874, Setembro, 20, p. 80.

<sup>23</sup> Ibidem, 1874, Outubro, 18, p. 81-82.

*formular o contrato que se tem de fazer com os empreiteiros e procurar um arquiteto ou pessoa habilitada que se encarregue do exame da obra.*<sup>24</sup>

Na sessão de 1 de Novembro de 1874 os entalhadores

*Otto Koch e José dos Santos Ramos, como empreiteiros da obra de talha da igreja, propoem que os pagamentos, que tem de se lhes fazer sejam de 800\$000 reis mensaes e a vista do attestado do Engenheiro, que tem de fiscalizar a obra e que o saldo seja pago Quando estiver concluida a dita obra e seja acceito como fiador sómente Julius Meyer; a Meza deliberou que neste sentido se fizesse a escriptura de contracto.*<sup>25</sup>

As obras iniciaram com a fiscalização de uma comissão na qual constava do Tenente Coronel de Engenheiros Sepulveda, que aceitou a missão gratuitamente como recompensa, a mesa decidiu por unanimidade conceder gratuitamente a ele e a sua mulher, Virginia Maria de Seixas Sepulveda, o diploma de irmãos da ordem. O novo fiscal começou a mostrar trabalho chamando a atenção da mesa

*que na planta da obra a porta que dá passagem para a subida do Throno não tem a largura suficiente para a passagem commoda do sacerdote que tenha de conduzir o SS. Sacramento para a Exposição e que por isto entende que essa passagem deve ser feita por outro lugar que offereça mais commodidade. A mesa elegeu uma comissão composta dos Irmãos (Prior) alias Sub Prior, Secretario e Thesoureiro, para de acordo com o Engenheiro fazer-se este melhoramento, podendo contratar essa obra ou outras, que forem precisas com os actuaes Empreiteiros ou outros que melhores vantagens offereção.*<sup>26</sup>

Contudo, as alterações no decorrer da obra continuaram a ser propostas conforme ocorreu na reunião de 9 de Maio de 1875 em que se recomendou a Comissão das obras para

*d'accordo com os empreiteiros mandasem abrir hum alçapão no forro da Capella por de traz do throno que dê entrada para o mesmo forro, fazendo deitar algumas taboas por hum meio assoalho pelos lados da clara boia no comprimento do forro por ser isso de qualidade e necessidade, e entender se tambem com os empreiteiros, e a vista do contracto sobre o guarnecimento das ombreiras das duas portas lateraes que dão entrada para a Capella mór fazerem de conformidade com*

---

<sup>24</sup> Ibidem, 1874, Outubro, 25, p. 82-83.

<sup>25</sup> Ibidem, 1874, Novembro, 1, p. 84.

<sup>26</sup> Ibidem, 1875, Março, 14, p. 86-88.

*as das Tribunas, e tambem mandar examinar, e dar as providencias necessarias para evitar as aguas no telhado do corredor do lado do Norte da Igreja.*<sup>27</sup>

A Ordem enfrentou um problema crônico de falta de recursos para levar adiante a reforma, lançando mão de vários meios para alcançar a verba suficiente à continuidade do trabalho. Na sessão de 13 de Junho de 1875, a mesa deliberou a factura da planta e orçamento do restante das obras da igreja, ficando a comissão de obras encarregada de encaminhar o assunto juntamente com o engenheiro da casa.<sup>28</sup>

Neste ano de 1875 o retábulo-mor ainda estava por concluir conforme referência ao tamanho do nicho feita na sessão de 27 de Junho:

*E esta pedindo esclarecimentos sobre o tamanho da Imagem de N. Senhora que tem de ser colocada no Nixo por cima do Altar Mor, afim d'opoderem fazer, a Meza de liberou, que o Nixo fosse feito de conformidade com o que está na planta para ficar d'armonia com a mais obra, e quanto a Imagem rezolveo sêr a de N. S. do Rozario, padroeira desta V. O., que estava colocada no seo Altar do lado esquerdo da Igreja, e que no seu Altar se coloca-se hum Imagem de N.S. da Conceição que em tempo opportuno se darião as providencias necessarias para esse fim.*<sup>29</sup>

Os projetos para a talha da nave e o seu orçamento foram apresentados à mesa na sessão de 22 de Agosto de 1875:

*Forão apresentados pelos empreiteiros das mesmas obras os Sñrs. Otto Koch, Joze dos Sanctos Ramos, as plantas e orçamentos do restante das mesmas obras... e discriminando desta quantia 1300\$000 para os quatro quadros que tem de serem colocados nos lados do arco cruzeiro, sendo o excedente de toda a mais obra, ... inclusive o forro do coro, A Meza tomando na devida consideração deliberou que fosse tudo pela comissão d'obras apresentado ao D.<sup>or</sup> Engenheiro encarregado das mesmas obras para dar seu parecer sobre a planta e orcamento, auctorizando a Comissão para se entender com os mesmos empreiteiros a obter as modificaçoens possiveis na quantia orçada para em Sessão deliberar como melhor entender.*<sup>30</sup>

O retábulo-mor já estava pronto quando, na reunião de 12 de Dezembro de 1875, a comissão de obras foi incumbida de

---

<sup>27</sup> Ibidem, 1875, Maio, 9, p. 91.

<sup>28</sup> Ibidem, 1875, Junho, 13, p. 93.

<sup>29</sup> Ibidem, 1875, Junho, 27, p. 94 (nova leitura depois de Marieta Alves e Maria Vidal Camargo).

<sup>30</sup> Ibidem, 1875, Agosto, 22, p. 97.

*se entender com os empreiteiros afim de remediar o defeito que se nota na cupula do altar môr por ter notado a meza não estar de acordo com a planta. Foi aprovado o contrato do resto da obra de talha da Igreja com os impreiteiros da mesma obra José dos Santos Ramos e Otto Koch, pela quantia de onze contos e quinhentos mil reis, sendo Quatro altares, seis tribunas, quatro quadros, com os competentes feitos e arremates, forro do couro com o quadro, remate de todas as tribunas e portas, finalmente o resto da obra de talha que for preciso de acordo e harmonia com a obra de talha que já se acha feita.*<sup>31</sup>

A obra prosseguia, quando os empreiteiros pediram alguns esclarecimentos acerca dos altares laterais na reunião de 5 de Março de 1876:

*Pedirão mais explicação das Imagens que devem occupar os ninchos dos quatro altares lateraes, a mesa resolveo que tendo de occupar hum a Nossa Matriarca Santa Catharina, fossem feitos todos quatro semelhantes aquelle, pedirão mais para se altiar as tribunas, e foi a Comissão de obras encarregada de deliberar.*<sup>32</sup>

A mencionada alteração nas tribunas deve ter sido suscitada pela composição com os retábulos laterais que exigiam melhor acomodação nos espaços das paredes.

As dúvidas sobre a colocação das imagens persiste na reunião de 4 de Junho de 1876, isto porque, com a supressão dos dois altares colaterais existentes no programa ornamental setecentista, sobraram duas imagens. Nesta reunião tratou-se da proposta “sobre a devoção de N. Senr.<sup>a</sup> da Comceição que tem de ser collocada no altar de conformidade com o novo plano, sendo a mesma proposta adiada para na primeira sessão entrar em Discução e ser aprovada”<sup>33</sup>.

Em 19 de Novembro de 1876 a mesa recebeu as propostas para o douramento da talha e outras obras, apresentaram propostas os douradores Severiano Alves de Sousa e José Rodrigues Nunes, foi decidido nomear uma comissão composta do Subprior Pedro Joaquim Rios dos Santos, Procurador Geral António Joaquim Damasio e Definidor Joaquim Gomes da Silva “para estudarem as mesmas propostas entrando assim na apreciação déllas e darem seo parecer conforme intenderem”<sup>34</sup>. Nesta mesma reunião os empreiteiros da obra de talha

---

<sup>31</sup> Ibidem, 1875, Dezembro, 12, p. 99 (nova leitura depois de Marieta Alves e Maria Vidal Camargo).

<sup>32</sup> Ibidem, 1876, Março, 5, p. 100.

<sup>33</sup> Ibidem, 1876, Junho, 4, p. 104 (nova leitura depois de Marieta Alves e Maria Vidal Camargo).

<sup>34</sup> Ibidem, 1876, Novembro, 19, p. 109 (nova leitura depois de Marieta Alves e Maria Vidal Camargo).

pedem o restante do pagamento informando terem concluído a obra, o que foi confirmado e deliberado pela mesa<sup>35</sup>.

Problemas de caixa fizeram adiar o douramento da talha até o dia 17 de Junho de 1877, data em que foi lido em mesa um requerimento do dourador Emilio Busquet “propondo-se para fazer a obra de gesso da obra nova da Igreja” tendo por despacho que fosse remetido o requerimento à Comissão de Obras<sup>36</sup>. Entretanto, os recursos ainda não eram suficientes para obra tão cara. Novas determinações só serão tomadas na reunião de 10 de Março de 1878, quando a mesa comunicou ter aceitado na sessão passada, a proposta do pintor Francisco José Rufino de Sales para “fazer a obra de todo o imgesamento e pintura da Igreja, fica o Secretario encarregado de realizar o Contrato”<sup>37</sup>, obra que o seu concorrente Severiano Alves de Sousa não desistiu de fazer apresentando proposta, que foi rejeitada em função da mesa já ter escolhido o professor Sales<sup>38</sup>.

O ritmo da obra sob o comando do professor Francisco José Rufino de Sales estava lento, fato que começou a incomodar a Mesa da Ordem, tratando-se do assunto em 18 de Maio de 1876<sup>39</sup> e 1 de Junho do mesmo ano<sup>40</sup>, reunião em que se estipulou novo prazo para a entrega da obra.

Na sessão de 20 de Julho de 1879, o contratante da obra de pintura e douramento dirigiu uma carta a mesa convidando-a para examinar o trabalho do tecto da igreja, a mesa deliberou que se respondesse agradecendo-lhe o convite e designando o primeiro Domingo de Agosto para este fim<sup>41</sup>. As obras então ao cargo do professor Sales constavam da restauração do tecto da nave, engessamento de toda a obra de talha e douramento do tecto da capela-mor<sup>42</sup>.

A demora na conclusão da mencionada obra voltou a incomodar a mesa a ponto de, na sessão de 6 de Junho de 1880, os irmãos resolverem

*que se dirigisse a elle [Francisco Sales] a Commissão respectiva a fim de que definitivamente fique combinada a data de sua conclusão para o que fica a mesma*

---

<sup>35</sup> Idem.

<sup>36</sup> Ibidem, 1877, Junho, 17, p. 114.

<sup>37</sup> Ibidem, 1878, Março, 10, p. 121.

<sup>38</sup> Idem.

<sup>39</sup> Ibidem, 1879, Maio, 18, p. 141 (nova leitura depois de Marieta Alves e Maria Vidal Camargo).

<sup>40</sup> Ibidem, 1879, Junho, 1, p. 142.

<sup>41</sup> Ibidem, 1879, Julho, 20, p. 143.

<sup>42</sup> Ibidem, 1880, Maio, 2, p. 150.

*autorizada a tomar qualquer deliberação que julgar conveniente aos interesses da ordem; e bem assim, a chamar desde já concorrência para o douramento que falta na Capella-mór; até o arco cruzeiro inclusive; devendo as propostas serem apresentadas até a ultima dominga do corrente mez, as 10 horas da manhã na Secretaria da Ordem.*<sup>43</sup>

Conforme determinou a mesa, os anúncios da concorrência para o douramento que restava fazer na Capela-mor até o arco cruzeiro inclusive, foram divulgados nos jornais e na sessão de 27 de Junho de 1880 foram apresentadas propostas por José Rufino de Sales, Melchiades José Garcia, Francisco Baldoino Pereira, Emilio Bousquet, Euclides Telles da Cruz, Agostinho José do Espírito Santo, e Izidro Luís Vergnez<sup>44</sup>, vencendo a proposta de Emilio Bousquet<sup>45</sup>.

Os problemas com o contratado Sales provocaram uma vistoria que acusa o descumprimento do contracto, gerando mal-estar nas relações da mesa com o pintor a ponto desta determinar uma vistoria judicial, dando-lhe um ultimato<sup>46</sup>.

Em 13 de Março de 1887 é tão grave a situação do caixa da Ordem, que o Prior José Joaquim Ferreira, prevendo não poder continuar com o douramento da talha e para evitar o estrago do douramento que estava pronto do arco cruzeiro até o altar-mor, propôs a abertura da igreja com os altares em branco, com a qual todos concordaram<sup>47</sup>. Mais uma vez, a mesa deu outra solução para angariar recursos de forma a não parar com o trabalho de transformação do templo.

O pintor José Antônio da Cunha Couto foi contratado pela Ordem em 13 de Novembro de 1887 para pintar um quadro “por baixo do Coro com os respectivos emblemas, quatro para ornamento do arco Cruzeiro e quatro para cima dos altares laterais”<sup>48</sup>, em seguida, o dourador Emilio Bousquet Recebeu o montante de 6:858.200 réis referentes ao

*douramento dos quatro altares, seis contos de reis, restante do prateamento das jarras e castiças, cento e sincoenta sinco mil reis, tresentos e cincoenta mil de quatorze quadros da paixão, quarenta e oito mil reis de dourar quatro quadros*

---

<sup>43</sup> Ibidem, 1880, Junho, 6, p. 153. (Nova leitura depois de Marieta Alves e Maria Vidal Camargo)

<sup>44</sup> Ibidem, 1880, Junho, 27, p. 154.

<sup>45</sup> Ibidem, 1880, Julho, 11, p. 156.

<sup>46</sup> Ibidem, 1880, Agosto, 1, p. 159-161 (nova leitura depois de Marieta Alves e Maria Vidal Camargo).

<sup>47</sup> AOTSDG. **Livro de Atas da Mesa da Ordem Terceira de São Domingos de Gusmão** [1882.08.17 -1896.10.25], 1887, Março, 13, p. 37 (nova leitura depois de Marieta Alves e Maria Vidal Camargo).

<sup>48</sup> Ibidem, 1887, Novembro, 13, p. 47 (nova leitura depois de Marieta Alves e Maria Vidal Camargo).

*para cima dos altares, quarenta e dois mil reis douramento dos anjos e prateamento da crus do Senhor: do Bonfim, e o restante da quantia diversas obras que dourei e vendi para a Igreja da V. O. 3?. de S. Domingos.*<sup>49</sup>

Depois de muito esforço e dificuldades financeiras os terceiros de São Domingos conseguiram concluir as obras de renovação do interior da igreja no ano de 1888 conforme menção na ata do dia 20 de Maio deste ano<sup>50</sup>.

O tipo de retábulo-mor da Igreja dos Terceiros de São Domingos de Gusmão foi por nós identificado como “baldaquino arrematado por “frontão triangular interrompido e cúpula vazada” representado na Bahia por essa única realização [Figura 22.1]. O ponto de partida para a conformação desse retábulo está na Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da cidade do Porto. Esse fato foi observado em primeira mão por Germain Bazin<sup>51</sup> que entretanto não analisou a contribuição do conjunto arquitetônico e retabulístico dos terceiros franciscanos do Porto no baldaquino baiano, trabalho que faremos a seguir.

Observamos que, além do retábulo-mor [Figura 22.2], também o frontão da fachada [Figura 22.3] da igreja que abriga esse retábulo influenciou o baldaquino neoclássico dos Terceiros de São Domingos. O frontão do Porto, iniciado em 1795<sup>52</sup>, é obra do arquiteto Antônio Pinto de Miranda.

A análise da geração deste tipo na Bahia é extremamente facilitada por termos ampla documentação iconográfica dos exemplares envolvidos: as obras realizadas no Porto bem preservadas, duas pranchas dos projetos do baldaquino dos dominicanos baianos, assinadas por Joaquim Rodrigues de Faria, sendo a elevação e a planta baixa do retábulo-mor, ambas datadas no canto inferior direito do desenho, de 12 de Maio de 1873 e a referida obra construída, atualmente em estado precário de conservação.

Mais três pranchas do mesmo artista foram preservadas, com propostas para a ornamentação em talha do arco cruzeiro, do forro e das paredes laterais da capela-

---

<sup>49</sup> AOTSDG. *Livro de Recibos e Quitações* [1868.10.22-1910.04.30], 1888, Abril, 30, fl. 88.

<sup>50</sup> AOTSDG. *Livro de Atas da Mesa da Ordem Terceira de São Domingos de Gusmão* [1882.08.17 - 1896.10.25], p. 52-53.

<sup>51</sup> BAZIN, Germain. *A Arquitetura religiosa Barroca no Brasil, estudo histórico e morfológico*. Rio de Janeiro: Record, 1956. v. 1, p. 309.

<sup>52</sup> MATTOS, R. Pinto de. *Memória histórica e descritiva da Ordem Terceira de S. Francisco do Porto com a vida dos santos cujas imagens costumam ser conduzidas na sua procissão de cinza ordenada por R. pinto de Mattos*. Porto: Typographia Occidental, 1880, p. 12.

mor. Com desenhos a cores, as pranchas estão datadas de 13 de julho de 1873 no canto inferior direito e assinadas no canto inferior esquerdo.

A preservação desses desenhos, da obra realizada do retábulo e dos ornamentos de talha do arco cruzeiro e capela-mor dos terceiros dominicanos, representa fato único na Bahia. Nenhum risco de altares, realizados ou não, nos anos e séculos precedentes, foi preservado. Esses riscos fazem exceção à regra porque a mesa da ordem comprou-os em mãos da viúva do projetista.

A mesa deve ter encomendado verbalmente os projetos ao artista, que faleceu em 8 de novembro de 1873<sup>53</sup> os 37 anos de idade, quase seis meses depois de ter realizado os mencionados riscos. Depois de sua morte, a compra dos desenhos foi amplamente negociada com a viúva. A aquisição se deu em 7 de junho de 1874<sup>54</sup>. Em 13 de novembro do mesmo ano<sup>55</sup> foi contratada a talha com Otto Koch e José dos Santos Ramos. Os riscos foram, portanto, considerados patrimônio da ordem, que pagou por eles como comprova recibo. Deles tomamos conhecimento porque foram publicados em 1979 por Socorro Martinez<sup>56</sup>. Após essa data eles desapareceram e todos os esforços que fizemos para localizá-los foram em vão. Quem viu os originais diz que eram em cores.

Joaquim Rodrigues de Faria de naturalidade desconhecida, faleceu em Salvador, em 8 de novembro de 1873, aos 37 anos de idade, de diabetes e foi sepultado no Cemitério das Quintas dos Lázaros. Seu ofício era identificado nos documentos como entalhador, engenheiro, escultor de ornato. Era branco, casado com Gertrude Maria de Faria. Esteve ativo na Bahia de 1869 a 1873, seu endereço comercial foi declarado no Almanaque de 1862 como Ladeira da Conceição, Freguesia da Conceição. No de 1873 declarou sua localização na Rua da Preguiça, nº 50. Foi sócio da Sociedade Montepio dos Artistas, ocupou o cargo de 2º Secretário na primeira diretoria do Liceu de Artes e Ofícios da Bahia em 1872, sendo eleito com 196 votos, ficando na terceira colocação. Em suas obras

---

<sup>53</sup> Arquivo da Curia Metropolitana de Salvador (ACMS). Livro de óbito 1847-1895, fólio 238, Paróquia da Conceição da Praia, Estante 02, caixa 10.

<sup>54</sup> AOTSDG – Arquivo da Ordem Terceira de São Domingos de Gusmão. **Livro de Actas das Sessões da Mesa Administrativa** [1869.05.04 -1882.08.01], 1874, Julho, 19, p. 76.

<sup>55</sup> APEB. **Livro de Notas do tabelião Francisco Rodrigues Mendes** [1874,10, 3 – 1875,04,6] – Capital, 1874, Novembro, 13, f. 12v – 14.

<sup>56</sup> MARTINEZ, Socorro Targino. **Ordens Terceiras: ideologia e arquitetura**. Salvador: Gráfica Universitária, 1979.

documentadas constam a talha de quatro tocheiros e dois castiçais a 40\$000 rs., e conserto da talha de 19 jarras a 33\$500 rs. feitos para a Irmandade do Santíssimo Sacramento e Santana em 1869 e os riscos da talha da capela-mor da Igreja da Ordem 3ª de São Domingos de Gusmão<sup>57</sup>.

A mesa da ordem pensou em modificar a planta do entalhador Faria em 8 de março de 1874, indicando que deveriam ser operadas as seguintes transformações:

*1º. Que o throno seja de cupola aberta; 2ª. Que as figuras das collunnas sejam substituidas por florões; 3º. Que o nicho no meio do altar seja occupada por uma Imagem da S.S. Virgem; 4º. Que as Imagens de S. Domingos, S. Francisco, S. Thomaz de Aquino e S. Pedro Marthir recuperem os lugares que tinham no antigo throno.*<sup>58</sup>

Das indicações acima, somente a primeira e a terceira, que já estavam incluídas no projeto de Faria, foram efetivadas. Também foram introduzidas duas portas laterais<sup>59</sup>. Conforme podemos observar, as imagens de São Domingos e São Francisco, que deviam constar no antigo retábulo setecentista, foram definitivamente excluídas do novo retábulo, como prova da consolidação de uma nova estética avessa aos excessos e aos conjuntos iconográficos de duas ou três imagens ocupando a base do trono.

O mesmo não ocorrerá no retábulo-mor da Igreja do Convento de N. Sra. da Palma, também em Salvador, onde as duas imagens que integravam a cenografia do antigo retábulo foram colocadas sobre peanhas adossadas às colunas. Isso produz, do ponto de vista da estética neoclássica, um resultado estranho, mas que atende às exigências do culto.

Joaquim Rodrigues de Faria devia conhecer bem o retábulo e a fachada da Igreja dos Terceiros de São Francisco do Porto. Pode inclusive ter sido natural da região (sua origem é-nos desconhecida, mas suspeitamos ser português), pois adotou a mesma estrutura em baldaquino concebido por Antônio Pinto de Miranda

---

<sup>57</sup> FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. **A talha neoclássica na Bahia**. Rio de Janeiro: Versal, 2006. 560 p. il. p. 483.

<sup>58</sup> AOTSDG. **Livro de Actas das Sessões da Mesa Administrativa** [1869.05.04 -1882.08.01], 1874, Março, 8, p.70.

<sup>59</sup> Arquivo Público do Estado da Bahia (APEB). **Livro de Notas do tabelião Francisco Rodrigues Mendes** [1874.10.03-1875.04.06] – Capital, 1874, Novembro, 13, f. 13.

e entalhado por Manuel Moreira da Silva e Manuel Alves de Sousa Alão e também em frontão triangular do edifício projetado pelo mesmo Miranda em 1795 e concluído em 1805. Mas ele altera o frontão, interrompendo-o no vértice superior para dar lugar à alegoria da Caridade, e elimina os ressaltos abruptos do modelo do Porto, trocando-os por ressaltos muito sutis.

O riscador ignora o excesso de esculturas do retábulo do Porto: anjos de corpo inteiro portando as armas de Cristo e as franciscanas; as alegorias Esperança e Fortaleza deitadas sobre os vértices laterais do frontão; e a Fé Cristã no vértice superior, representada por anjos meninos segurando uma cruz latina. Ele se inspira nas três virtudes teológicas do frontão da fachada da mesma igreja, mudando suas posições. No exemplo do Porto, a Fé Católica é privilegiada, colocada por cima do vértice superior, enquanto a Caridade e a Esperança ocupam os vértices laterais, direito e esquerdo respectivamente.

No baldaquino da Bahia, Faria coloca a Caridade no centro do frontão interrompido e a Fé Cristã e a Esperança por cima do entablamento, ladeando o arco do camarim, à direita e à esquerda, respectivamente. Também altera o atributo da Fé que no exemplo do Porto porta um cálice, numa alusão direta à eucaristia católica, enquanto no da Bahia a figura de mulher sustenta uma cruz latina em alusão à Fé Cristã. Esse baldaquino é um dos poucos na Bahia que exhibe o programa completo das virtudes teológicas.

É pertinente lembrar que o frontão triangular com esculturas distribuídas por cima dos vértices era do conhecimento dos alunos da Aula de Arquitetura Militar da Bahia através de gravura do Pórtico Jônico do Templo da Fortuna Viril, em Roma, constante do livro *A Ciência dos Engenheiros de Béliodor* [Figura 22.4].

Talvez por solicitação oral da mesa para ficar bem ao gosto dos baianos, o projetista aboliu a cúpula de barrete de clérigo do exemplo portuense e adotou uma espécie de platibanda à “Blondel”, que sustenta uma cúpula oval vazada. Também absorve o gosto local ao desprezar a magnificência do trono eucarístico português, conjugando-o com o nicho e diminuindo-o na altura para dar maior espaço a um grande crucificado, que representa a maior e mais hegemônica devoção baiana, a do Nosso Senhor Bom Jesus do Bonfim.

Há uma grande semelhança entre o baldaquino dos terceiros dominicanos e o dos terceiros franciscanos de Salvador, a ponto de Bazin acreditá-los

contemporâneos<sup>60</sup>. Na verdade, eles estão separados por quase quatro décadas, o que revela quão atual e paradigmático do neoclássico era o modelo dos terceiros do Porto. Esses dois retábulos baianos incorporaram a estrutura e a gramática de um neoclássico mais estrito e foram empreendidos por duas ordens terceiras: a franciscana, uma das mais abastadas, e a dominicana, constituída por grande número de portugueses imigrados para a Bahia no Oitocentos que se dedicavam ao comércio de varejo.

Por fim, notamos que no plano ornamental Joaquim Rodrigues de Faria despreza os ornatos do modelo do Porto (loureiros, palmas, coroas de flores, troféus etc.), assimilando os motivos praticados na Bahia e demonstrando haver uma integração do riscador ao contexto da talha baiana do Oitocentos, seja por adequação espontânea, seja por solicitação da clientela.

No século XIX a cidade da Bahia reformou sua talha muito para expulsar do interior dos templos a simbólica barroca, que passou a ser considerada indecente e avessa à nova moral católica. Os símbolos que predominaram foram as alegorias das virtudes cristãs, representações que constavam do gosto e uso da cultura clássica da antiguidade, depois do renascimento e, por último, do neoclássico vigente à época da reforma ornamental baiana<sup>61</sup>.

Considerando que as alegorias das virtudes já frequentavam a talha barroca, estas figuravam como mais um elemento dos muitos antropomorfos, zoomorfos, fitomorfos e híbridos que se aglomeravam nos retábulos.

Na talha oitocentista baiana, neoclássica ou híbrida, as virtudes aparecem como únicas soberanas da mensagem litúrgica, sóbrias, decentemente trajadas com longas túnicas inspiradas nas gregas ou romanas, mas com seus membros (seios, coxas e ancas) modelados pela vestimenta, solenemente de pé, a propagar os ideais de conduta, nos quais os fiéis deveriam pautar suas vidas para a salvação da alma no dia do juízo final.

Quanto aos vícios, estes nunca foram iconografados na talha baiana, não era prudente colocá-los em lugares tão sagrados, talvez fossem lembrados apenas pelo

---

<sup>60</sup> BAZIN, 1956, v. 1, p. 309.

<sup>61</sup> O tema foi desenvolvido em profundidade em FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. **A talha neoclássica na Bahia**. Porto: Universidade do Porto, 2000. 3 v. (Tese de doutorado defendida e aprovada na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. E no livro FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. **A talha neoclássica na Bahia**. Rio de Janeiro: Versal, 2006. 560 p. il.

discurso escrito e oral, nos sermões recitados nos púlpitos, como forma de exaltar a prática das virtudes, pois a psicomaquia artística oitocentista teve termo com a vitória esmagadora das virtudes cristãs ao expulsarem definitivamente da maioria dos templos católicos soteropolitanos a variegada simbólica barroca considerada pelos homens da época como vícios.



## 23. A América Portuguesa Representada nas Exposições

### Gerais de Belas-Artes Oitocentistas

Maraliz de Castro Vieira Christo<sup>1</sup>



**E**studamos as Exposições Gerais da Academia Imperial das Belas-Artes (EGBA) e seu papel no processo de construção de uma memória nacional. Ao privilegiarmos a pintura de temas relativos à História do Brasil, chama-nos atenção o número significativo de representações de fatos ou personagens concernentes ao período colonial e, sobretudo, o caráter positivo da colonização.

Analisando-se quantitativamente as pinturas de temas relativos à história do Brasil, apresentadas nas 26 EGBA, entre 1840 e 1884, percebe-se um equilíbrio numérico entre obras que contemplam o período colonial e imperial. Fato facilmente compreensível pela continuidade entre os dois períodos, graças à permanência da casa de Bragança, no processo de independência brasileiro.

A positividade da colonização será salientada, principalmente, nas primeiras décadas. O descobrimento será apresentado como um encontro harmônico; o contato com os naturais da terra será mostrado a partir da missão catequética dos jesuítas e do sacrifício de índias apaixonadas pelos colonizadores; a penetração nos sertões será realizada por fortes homens destemidos e a expulsão dos invasores estrangeiros será o momento fundador do povo brasileiro [Figura 23.1]<sup>2</sup>.

Temas como o extermínio indígena, a escravidão negra e as revoltas coloniais praticamente não aparecem. Apenas poucos quadros provocarão algum ruído na comunicação de um passado colonial positivo. O cadáver de Aimberê,

---

<sup>1</sup> Universidade Federal de Juiz de Fora.

<sup>2</sup> Ver: MEIRELES, Victor. **Primeira missa no Brasil**, 1860. Óleo sobre tela, 260 x 356 cm. Museu Nacional de Belas-Artes, Rio de Janeiro; REAL, Manoel Joaquim de Melo Corte. **Nóbrega e seus companheiros**, 1843; MEIRELLES, Victor. **Moêma**, 1866. Óleo sobre tela, 129 x 190 cm. Museu de Arte de São Paulo; TAUNAY, Felix. **O caçador e a onça**, 1841, óleo sobre tela, Museu Nacional de Belas-Artes, Rio de Janeiro; MEIRELLES, Victor. **Batalha dos Guararapes**, óleo sobre tela, 500 x 925 cm, 1879, Museu Nacional de Belas-Artes, Rio de Janeiro.

chefe de uma das mais extraordinárias lutas de resistência indígena, *A confederação dos Tamoios*, causa silenciosa estranheza na tela de Rodolpho Amôdo, mesmo amparado pelo padre Anchieta<sup>3</sup>. A inquisição será lembrada, num trabalho de Joaquim Lopes de Barros Cabral, baseado na cena do quinto ato da tragédia *Antônio José, o Judeu*, de Gonçalves de Magalhães; porém, o artista se detém mais no cenário, pouco revelando o drama em curso<sup>4</sup>. Várias foram as revoltas coloniais, algumas duramente reprimidas, mas apenas a Conjuração Mineira será representada, principalmente após 1870 com o manifesto republicano. O exemplo mais radical será a tela de Leopoldino de Farias, onde Tiradentes responde firmemente a seus algozes<sup>5</sup>. O cotidiano violento das cidades será fixado por Antônio Firmino Monteiro, na exposição de 1884, ao representar o temido chefe de polícia do Rio de Janeiro no período de D. João VI, o Major Miguel Nunes Vidigal (-1843), reprimindo trovadores andarilhos<sup>6</sup>. Esses são quadros de exceção, importantíssimos, mas que apenas confirmam a regra.

Na impossibilidade de analisarmos todos os temas e obras relativos à América portuguesa, apresentados nas Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas-Artes, ao longo de 44 anos, escolhemos enfocar uma questão sobre a qual ainda estamos pesquisando. Trata-se do investimento direto da Casa Imperial, nas primeiras décadas do segundo reinado, em apresentar a História do Brasil como continuidade da História Portuguesa. Lembremo-nos de que essa é uma experiência única na América Latina; nos demais países a pintura histórica buscou reafirmar os processos de independência em relação à Espanha, obliterando-se o passado vice-reinal.

---

<sup>3</sup> AMOÊDO, Rodolpho. **O último Tamoio**, 1883, óleo sobre tela, 180 x 261 cm. Museu Nacional de Belas-Artes, Rio de Janeiro.

<sup>4</sup> CABRAL, Joaquim Lopes de Barros. **Um cárcere**: cena do quinto ato da tragédia Antônio José, 1860. Museu Nacional de Belas-Artes, Rio de Janeiro.

<sup>5</sup> FARIA, Leopoldino Joaquim Teixeira de. **Resposta de Joaquim José da Silva Xavier (Tiradentes) ao Desembargador Rocha, no ato da comutação de pena aos seus companheiros, depois da missa**, 1876. Óleo s/tela, Ouro Preto.

<sup>6</sup> MONTEIRO, Antônio Firmino. **O Vidigal**, 1884 (Catálogo ilustrado da Exposição Geral de Belas-Artes de 1884).

## O passado português

Retomando nossa análise quantitativa da pintura histórica presente nas Exposições Gerais de Belas-Artes, vemos sistemática exposição de quadros relativos à história portuguesa, reforçando a integração simbólica entre a América portuguesa e sua metrópole. Momentos fundacionais de Portugal foram destacados, através das telas sobre D. Afonso Henriques (1109-1185), fundador do Reino de Portugal e seu primeiro rei; e sobre Nuno Gonçalves de Faria, Alcaide-mor do Castelo de Faria (séc. XIV), exemplo de resistência à invasão das tropas de Henrique II de Castela<sup>7</sup>. As grandes navegações foram lembradas através de Afonso de Albuquerque (1453-1515), segundo governador da Índia portuguesa, cujas ações militares e políticas foram determinantes para o estabelecimento do império português no oceano Índico; de Fernando Magalhães (1480-1521), navegador português que, a serviço do rei de Espanha, efetuou a primeira viagem de circum-navegação do globo terrestre; de Vasco da Gama (1469 ou 1469-1524) descobridor do caminho marítimo para a Índia; e de Pedro Álvares Cabral, descobridor do Brasil<sup>8</sup>. Fatos relativos à vida de Camões, principalmente sua morte, foram retomados durante todo o período, correspondendo a quase metade das telas sobre o passado português<sup>9</sup>.

Grande parte dessas obras se encontra desaparecida, entretanto, elas pertenceram a D. Pedro II, que, a exemplo de outros colecionadores, exibia suas peças nas Exposições Gerais. Em 1843, a Casa Imperial enviou para o evento os retratos de Afonso de Albuquerque, Vasco da Gama e Pedro Álvares Cabral, encomendados a Louis Auguste Moreau<sup>10</sup>, pintor francês que, por volta de 1840, se

---

<sup>7</sup> *Aclamação de Dom Afonso Henriques*, Felix Émile Taunay (?), EGBA 1859; *Heróica dedicação de Nuno Gonçalves*, anônimo, EGBA 1860. LEVY, Carlos Roberto Maciel. **Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas-Artes**. Período Monárquico. Catálogo de artistas e obras entre 1840 e 1884. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1990.

<sup>8</sup> *Afonso de Albuquerque*, Louis Auguste Moreau, EGBA 1843; *Retrato de Fernando Magalhães*, Otto Grashof, EGBA 1859; *Dom Vasco da Gama*, Louis Auguste Moreau, EGBA 1843; *Baco vem implorar o socorro de Netuno contra o grande Vasco da Gama [Episódio dos Lusíadas]*, Jules Le Chevrel, EGBA 1866; *Pedro Álvares Cabral, descobridor do Brasil*, Louis Auguste Moreau, EGBA 1843. LEVY, op. cit.

<sup>9</sup> *Morte de Camões*, Claude Joseph Barandier, EGBA 1840; *Luiz Camões*, Léon Moreau, EGBA 1850; *O imortal Luiz Camões*, Alfredo Jorge Eugenio Seelinger, EGBA 1872; *Camões na gruta de Macau*, August Off, EGBA 1879; *Camões no seu leito de morte*, Antônio Firmino Monteiro, EGBA 1884.

<sup>10</sup> DUQUE, Gonzaga. **A Arte brasileira**. Campinas: Mercado de Letras, 1995. 270 p. (Arte: ensaios e documentos), p. 106. LEVY, op. cit.

fixara no Rio de Janeiro. Em 1850, consta a obra de outro francês, Léon Moreau, também da coleção de D. Pedro II, representando Luiz de Camões, ao final da vida, ouvindo sermões na Igreja de Santa Ana, acompanhado pelo seu fiel javanês, como se pode concluir do texto apresentado no catálogo<sup>11</sup>. Já, em 1859, a Casa Imperial enviou as obras: o *Retrato de Fernando Magalhães*, pintado por Otto Grashoff, pintor de Brandemburgo que percorreu o Brasil, Uruguai, Argentina e Chile, entre 1852 e 1857; a *Aclamação de Dom Afonso Henriques*, apontado como de Felix Émile Taunay, e *Episódio dos Lusíadas*, sem autoria indicada<sup>12</sup>.

A indefinição do título do último quadro, *Episódio dos Lusíadas*, e a ausência de autoria abrem a possibilidade de pensarmos na exposição de uma das obras trazidas pela família real portuguesa para o Brasil. Sabe-se que por aqui ficaram os quadros de Francisco Vieira, o Portuense (1765-1805), representando, um, o Desembarque de Vasco da Gama na Índia, e, outro, D. Inez de Castro, ajoelhada com os filhos perante o rei D. Afonso, realizadas para o Palácio da Ajuda, em Lisboa, do qual restou alguns estudos em Portugal<sup>13</sup>. Assim como as telas de Domingos Antônio de Sequeira (1768-1837), como a *Aparição de Cristo a D. Afonso Henriques em Ourique*, que integrava a decoração do Palácio-convento de Mafra, ou *A morte de Camões*, exposta no *Salon* de Paris, em 1824, e presenteada a D. Pedro II<sup>14</sup>. Não se sabe em que circunstância se deu a vinda da tela *A morte de Camões* ao Brasil, mas ela aparece em desenho datado de 1846, representando uma das salas da residência no Rio de Janeiro da Princesa de Joinville, irmã de D. Pedro II, casada com um dos filhos de Louis Philippe<sup>15</sup>.

As temáticas das obras retiradas de Mafra e Ajuda, ligadas à afirmação da história portuguesa, reforçaram antigos vínculos entre Brasil e Portugal, decorando paços e palácios brasileiros.

Em 1859, segundo o catálogo da Exposição Geral da Academia Imperial, Felix Taunay (1795-1881) expusera a *Aclamação de Dom Afonso Henriques*, obra sobre a qual nada se sabe. Entretanto, seu pai, Nicolas Antoine Taunay (1755-

---

<sup>11</sup> LEVY, op. cit.

<sup>12</sup> Idem.

<sup>13</sup> **Francisco Vieira, o portuense, 1765-1805**. Porto: Museu Nacional de Soares dos Reis, 2001.

<sup>14</sup> FRANÇA, José Augusto. **A arte em Portugal no século XIX**. 3. ed. Lisboa: Bertrand, 1990.

<sup>15</sup> Imagem reproduzida em **Soleil et ombre. L'art portugais du XIX<sup>ème</sup> siècle**. Paris: Musée du Petit Palais, 1987-8, p. 87-88. (Catálogo), p. 26.

1830), havia pintado, entre 1816 e 1821, período em que esteve no Brasil, quadro sobre *Aclamação de Dom Afonso Henriques, rei de Portugal* [**Figura 23.2**]; “para ornar as paredes nuas das residências reais”<sup>16</sup>. É mais provável que a obra exposta em 1859 seja de Nicolas Taunay, tendo esta permanecido na Academia até 1873, quando foi transferida para o Palácio de São Cristóvão, na quinta da Boa Vista<sup>17</sup>.

O tema abordado por Nicolas Taunay se somaria ao apresentado por Domingos Antônio de Sequeira na tela conhecida como *O Milagre de Ourique*, localizada, hoje, no Museu Louis Philippe, antigo Château D’Eu, na Normandia. Trata-se da provável primeira composição histórica do artista, realizada durante sua estada em Roma, entre 1788-1795. O quadro representa D. Afonso Henriques no campo de batalha, diante de uma visão celestial, o próprio Cristo crucificado, milagre que lhe garantira vitória decisiva sobre os mouros e sua aclamação como rei<sup>18</sup>. As obras de Sequeira e Taunay enfocando o milagre e a posterior aclamação de D. Afonso Henriques se complementariam, dando corpo à narrativa fundacional da nação portuguesa.

Em 1860, participara da exposição a tela *Heroica dedicação de Nuno Gonçalves*, de autor desconhecido, também proveniente da coleção imperial. Nuno Gonçalves de Farias foi Alcaide-mor do Castelo de Faria, no reinado de Fernando I de Portugal (1367-1383), durante a invasão das tropas de Henrique II de Castela,

---

<sup>16</sup> Nicolas Antoine Taunay no Brasil “[...] executou diversos quadros que lhes foram encomendados para ornar as paredes nuas das residências reais, entre outros: A aclamação de D. Afonso Henriques, após a batalha de Ourique (nota 46: Conservada no Castelo D’Eu e pertencente aos Condes d’Eu)” TAUNAY, Afonso de E. **A missão artística de 1816**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1983, p. 162. No catálogo publicado por Claudine Lebrun Jouve sobre a obra de Nicolas Taunay, encontramos pequena reprodução da obra e histórico. Ver JOUVE, Claudine Lebrun. **Nicolas-Antoine Taunay (1755-1830)**. Paris: Arthena, 2003, p. 233-234.

<sup>17</sup> Documentação da Mordomia da Casa Imperial, Livro 46, anos 1871-73, p. 93, 5/7/1873. Ofício de Nicolau Antônio Nogueira da Gama, mordomo, ao Diretor da Imperial Academia de Belas-Artes, dr. Tomás Gomes dos Santos, comunicando que o Chefe interino dos Almojarifados da Mordomia, Antônio José Duarte, está autorizado a receber o quadro a óleo figurando a aclamação de D. Afonso Henriques e transportá-lo para o Paço da Boa Vista, assunto tratado no ofício de 3 do corrente daquele Diretor. Apud **D. Pedro II e a cultura**. Rio de Janeiro: Ministério da Justiça, Arquivo Nacional, 1977, p. 66. Segundo o historiador Hélio Viana, um dos dois quadros estaria na grande sala do Trono do Paço da cidade do Rio de Janeiro, sem precisar o período. **Revista Cultura**, Conselho Federal de Cultura, n. 8, fev., n. 12, jun. 1968.

<sup>18</sup> Hoje, se sabe que o quadro permaneceu no Rio de Janeiro até a Proclamação da República, em 1889, quando foi enviado à Princesa Isabel no exílio no Château d’Eu, no norte da França, onde encontrava-se, até 1983, identificado apenas como sendo de autoria de “um pintor português”. **Soleil et ombre. L’art portugais du XIX<sup>ème</sup> siècle**. Paris: Musée du Petit Palais, 1987-8, p 87-88. (Catálogo).

comandadas por Pedro Rodrigues Sarmento. Feito prisioneiro pelos castelhanos, foi levado até às muralhas do Castelo de Faria, numa tentativa de convencer o seu filho, Gonçalo Nunes, então chefe da guarnição, a render-se. No entanto, Nuno Gonçalves aproveitou a ocasião para exortar seu filho à resistência, pelo que foi prontamente morto.

Saídas dos palácios e paços imperiais para as salas da Academia de Belas-Artes, as obras da coleção de D. Pedro II, pautadas na história portuguesa, apontam para a continuidade que se desejava construir entre o passado português, a colonização e o império brasileiro, como também para a importância de se dar maior visibilidade a esse projeto.

Entretanto, não bastava expor as obras trazidas por D. João VI, realizadas pelos principais pintores portugueses, ou encomendar outras aos artistas estrangeiros, que por aqui passaram a exemplo dos franceses Louis Auguste Moreau, Nicolas e Félix Taunay, ou do alemão Otto Grashoff, como vimos. A Casa imperial irá também propor temas, onde a mescla entre a história portuguesa e brasileira se tornasse mais evidente. A expulsão dos holandeses será o assunto que permitirá essa integração.

### **Expulsão dos holandeses**<sup>19</sup>

A expulsão dos holandeses aparecerá como tema nas Exposições Gerais em dois momentos diferentes, na década de 1840, com as obras de José Corrêa de Lima (1814-1857) e, nos anos de 1870, com a *Batalha dos Guararapes*, de Victor Meirelles. Concentraremos nossa comunicação nos quadros de Corrêa de Lima *Magnanimidade de Vieira* e *D. Maria de Souza em Pernambuco*.

A atenção dada ao momento de expulsão dos holandeses, fato também conhecido como a restauração pernambucana, não por acaso coincide com a coroação de D. Pedro II, em 18 de Julho de 1841, aos 15 anos de idade. A invasão da colônia e expulsão dos holandeses se deu no contexto da unificação ibérica e sua dissolução devesse à Restauração da Independência portuguesa, com a aclamação

---

<sup>19</sup> Esse tema foi mais bem desenvolvido na comunicação: Representações da expulsão dos holandeses nas Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas-Artes: duas obras de José Corrêa de Lima, apresentada durante o **III Seminário Museu D. João VI**, realizado em 2012.

de D. João II, duque de Bragança, rei de Portugal a 1º de dezembro de 1640, iniciando assim a quarta dinastia a reinar sobre Portugal, a dinastia de Bragança. Nesse ponto, a restauração pernambucana seria um feliz prolongamento da restauração da Independência portuguesa e fundação da dinastia de Bragança a qual pertencia o jovem imperador brasileiro.

*Magnanimidade de Vieira* [Figura 23.3] apresenta personagem bastante controverso, o português João Fernandes Vieira, que se enriquecera em negócios com os holandeses e os traíra, premido pelas dívidas com eles contraídas. Vieira é representado no momento em que ordena aos escravos colocarem fogo no próprio canavial, obedecendo a ordens do Governador de promoverem-se grandes incêndios para desestabilizar a produção açucareira, deixando os holandeses sem recursos.

Representar João Fernandes Vieira, figura destacada pelas crônicas do século XVII como verdadeiro herói<sup>20</sup>, seria afirmar antes de tudo a importância da figura de um reinol no processo da restauração pernambucana, em detrimento de outros personagens como o mazombo André Vidal de Negreiros, o negro Henrique Dias e o índio Felipe Camarão, elementos presentes em destaque na *Baralha dos Guararapes* de Victor Meirelles. Importante lembrar que movimentos de insurreição pernambucanos<sup>21</sup>, tanto no período colonial quanto na regência, valorizavam os outros membros do quarteto heroico em detrimento do português João Fernandes Vieira. Mas isso seria contar uma história de viés brasileiro, diferente do que fizeram Correa de Lima e, no início do século XX, Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1928), ao representar Guararapes na sala da América do Museu Militar de Lisboa, onde toda a ação prende-se ao português [Figura 23.4].

---

<sup>20</sup> **O Valeroso Lucideno e o Triunfo da Liberdade na Restauração de Pernambuco**, crônica escrita entre 1645 e 1646 pelo frade português Manuel Calado do Salvador, e **Castrioto lusitano; ou, Historia da guerra entre o Brazil e a Hollanda, durante os annos de 1624 a 1654, terminada pela gloriosa restauração de Pernambuco e das capitánias confinantes**, escrito em 1676 por Frei Raphael de Jesus, procurador geral da ordem de São Bento em Braga. **Valeroso Lucideno** e **Castrioto lusitano** são qualificativos referentes a Vieira empregados pelos autores. As duas obras citadas foram encomendadas pelo próprio João Fernandes Vieira<sup>20</sup>, juntamente com **História da Guerra de Pernambuco e feitos memoráveis do Mestre de Campo João Fernandes Vieira, herói digno de eterna memória, primeiro aclamador da Guerra**, de autoria de Diogo Lopes Santiago, natural do Porto e professor de Gramática em Pernambuco, que a redigiu provavelmente a partir de 1634, entretanto apenas editada 1875.

<sup>21</sup> Guerra dos Mascates, 1710 a 1711; Conspiração dos Suassunas, 1801; Revolução de 1817, 1817; Confederação do Equador, 1824; Novembrada, 1831; Abrilada, 1832; Cabanada, 1832 a 1835.

Entretanto, Corrêa de Lima poderia ter representado Vieira em momento mais favorável à sua imagem como líder, como, por exemplo, atuando nas batalhas de Tabocas ou Guararapes, entretanto, preferiu representá-lo submetendo-se às ordens do governador, em detrimento de seus próprios interesses. Por quê?

No momento de afirmação do reinado do jovem D. Pedro II, após os conflitos regenciais e o golpe da maioria, temas que enfatizem a submissão ao poder constituído se fizeram necessários.

Em 1840, o professor francês de gravura de medalhas da Academia Imperial de Belas-Artes, Zeferino Ferrez (1797-1851), apresentou na primeira Exposição Geral baixo relevo inacabado em barro representando a *Heroica fidelidade de Amador Bueno da Ribeira: cena inspirada na história colonial de São Paulo, 1641*, hoje destruído<sup>22</sup>. Quando D. João IV de Bragança assumiu o trono de Portugal em 1640, no ano seguinte, um grupo de ricos e influentes espanhóis, recusando-se a serem súditos de um rei português, aclamara Amador Bueno, rei de São Paulo, objetivando a secessão da região paulista do resto do Brasil, esperando talvez anexá-la às colônias espanholas limítrofes. Porém, Amador Bueno recusou tal honra e, com a espada desembainhada, deu vivas, como leal vassalo, a D. João IV, em quem se restaurava a monarquia portuguesa depois de 60 anos de União Ibérica. O interesse pelo tema perdurou durante a década de 1840. O empresário e ator João Caetano (1808-1863) encenou, em 1846, o drama *Amador Bueno ou a fidelidade paulistana*, em 5 atos, que Joaquim Norberto de Souza e Silva (1820-1891) escrevera em 1843. João Caetano fez questão de inaugurar o Teatro São Francisco, recém-reformado, com “um drama de assunto nacional”<sup>23</sup>.

Um cronista do *Jornal do Commercio*, ao comentar o baixo-relevo de Zeferino Ferrez, revela um dado fundamental: “consta que o mordomo da Casa Imperial, a quem se deve a lembrança primitiva do assunto, expressou desejo de passar-se a peça a gesso para ser depois fundida em bronze”. Sabe-se que a peça de fato passou-se ao gesso, destinando-se ao Palácio de S. Cristovão<sup>24</sup>.

---

<sup>22</sup> LEVY, op. cit., p. 27.

<sup>23</sup> MORALES DE LOS RIOS FILHO, Adolfo. **Grandjean de Montigny e a evolução da arte brasileira**. Rio de Janeiro: A Noite, 1941, p. 185.

<sup>24</sup> MELLO JÚNIOR, Donato. As exposições gerais na Academia Imperial das Belas-Artes no 2º Reinado. Revista do IHGB – **Anais** do Congresso de História do Segundo Reinado – Comissão de História Artística. Rio de Janeiro: IHGB, 1984, p. 203-352.

O mordomo da Casa Imperial, Paulo Barbosa da Silva, militar e diplomata, não restringia suas atividades àquelas próprias de seu cargo, ou seja, aos cerimoniais e etiquetas, à administração das residências imperiais e seus funcionários. Exercia ascendência direta tanto sobre o jovem herdeiro do trono quanto sobre as pessoas que com ele conviviam, chegando a participar do golpe da maioria e do grupo político de grande influência nos primeiros anos de reinado de D. Pedro II<sup>25</sup>.

Em 1840, Zeferino expôs a *Heroica fidelidade de Amador Bueno da Ribeira*; em 1841, José Corrêa de Lima apresenta outro gesto de extrema fidelidade, João Fernandes Vieira incendiando o próprio canavial, em respeito às ordens do governador. Além da efeméride a justificar a existência das duas obras, os duzentos anos da independência portuguesa e coroação de D. João IV da casa dos Bragança, pode aventar-se a possibilidade de ambas serem parte de um projeto específico de Paulo Barbosa. Ou, ao menos, que a sugestão do mordomo imperial a Zeferino tenha influenciado a escolha de José Corrêa de Lima, desejoso fazer um trabalho que interessasse a casa real.

José Corrêa de Lima, em 1848, exporá outra obra relativa à restauração pernambucana: *Maria de Souza em Pernambuco*. O catálogo esclarece: “uma senhora depois de perder nos combates três filhos e um genro, cinge a espada a dois meninos que lhe restavam, um de 14 anos, e outro de 13, para irem por sua vez defender sua pátria e religião”<sup>26</sup>. A tela, ao que parece, foi adquirida pelo Imperador para a Quinta da Boa Vista e, atualmente, seu destino é incerto<sup>27</sup>.

A história apresentada fora retirada de crônica do século XVII, a *Nova Lusitania, história da guerra brasílica*, escrita por Francisco de Brito Freire e publicada em Lisboa em 1675. A intenção da narrativa é evidente: demonstrar o supremo sacrifício de uma mãe em benefício da pátria. A partir de Brito Freire, Dona Maria de Sousa será incorporada ao panteão feminino nacional. Joaquim

---

<sup>25</sup> BENTIVOGLIO, Julio. Palacianos e aulicismo no segundo reinado – a facção áulica de Aureliano Coutinho e os bastidores da corte de D. Pedro II. **Esboço**, v. 17, n. 23, 2010.

<sup>26</sup> LEVY, op. cit., p. 85.

<sup>27</sup> Gonzaga Duque ao se referir ao quadro coloca entre colchetes a expressão “Quinta da Boa Vista”, dando a entender que a obra estaria com o Imperador em 1888. DUQUE, op.cit., p. 103. Infelizmente, o quadro não se encontra identificado nos lotes de leilão do mobiliário e objetos da Quinta da Boa Vista; ver SANTOS, Francisco Marques dos. O leilão do Paço de São Cristóvão, **Anuário do Museu Imperial**, v. 1, 1940.

Norberto, por exemplo, publicará no ano de 1865, em Paris, o livro *Brasileiras celebres*<sup>28</sup>, situando Dona Maria de Souza no capítulo *Armas e virtudes*, em que apresenta algumas heroínas da restauração pernambucana.

O tema de mães incentivando filhos para a guerra é recorrente na história da arte, mas gostaríamos de lembrar o quadro de Vieira Portuense, *D. Filipa de Vilhena armando seus filhos cavaleiros*<sup>29</sup>, de 1801, onde o artista português retrata cena relativa à independência portuguesa de 1640, evocada pelo Conde de Eiriceira em seu livro *História de Portugal Restaurado*, publicado em 1710. Mais uma vez, a restauração pernambucana tem como antecessora a restauração portuguesa.

José Corrêa de Lima apresentou, na década de 1840, dois quadros sobre a expulsão dos holandeses, que se complementam ao enfatizarem a abnegação de portugueses na defesa do futuro Brasil, com sacrifício dos seus próprios interesses. O primeiro salienta a importância de João Fernandes Vieira, visto a partir das fontes encomiásticas do século XVII, sublinhando sua fidelidade ao Governador Geral; quadro exposto na EGBA de 1841, cinco meses após a coroação de jovem D. Pedro II, realizado provavelmente por influência, direta ou indireta, de Paulo Barbosa, poderoso mordomo da casa real. O segundo, o desprendimento de uma mãe ao enviar os filhos para a guerra, participou da EGBA de março de 1848, oito meses antes da eclosão da Revolta Praieira em Pernambuco, cuja repressão marcou o fim das revoltas provinciais.

Concluindo. Percebemos que há uma continuidade de propósitos da Casa Imperial ao enviar para as Exposições Gerais da Academia os quadros relativos à história portuguesa e estimular a produção de obras que pudessem mostrar a vinculação entre a história portuguesa e brasileira. Recordar a expulsão dos holandeses nesse período significava lembrar o momento de fundação da dinastia da casa dos Bragança à qual pertencia o jovem imperador, e mais, afirmar seu poder centralizador.

---

<sup>28</sup> SILVA, Joaquim Norberto de Souza. **Brasileiras celebres**. Paris: Garnier, 1862, p. 90-91.

<sup>29</sup> Tela destruída num incêndio ocorrido em casa do seu proprietário João Manuel Paes de Amaral Franco, no ano de 2007.



## 24. Os Percursos Artísticos de Dois Irmãos:

### Columbano e Rafael Bordalo Pinheiro

Maria de Aires Silveira<sup>1</sup>



Us percursos artísticos dos dois irmãos, Columbano e Rafael Bordalo Pinheiro, convergentes na amizade e admiração mútua que os aproximava, apontam para entendimentos distintos do realismo. Decorrente das reuniões do “Cenáculo”, em casa de Jaime Batalha Reis, amigo de Rafael, e onde avultava a figura de Antero de Quental<sup>2</sup>, o realismo é valorado nos debates da “Geração de 70”, no Casino Lisboense, em Lisboa. Essas importantes conferências problematizaram a situação política e social do país, mas também o sentido da arte e apresentaram o realismo, na exposição de Eça de Queirós, como base filosófica, baseado na verdade absoluta e ligado à crítica social, com repercussões nas linhas de actuação de muitos autores e obviamente, na carreira artística de Rafael.

Por outro lado, Batalha Reis, também amigo de Eça de Queirós, revelava-se um dos únicos defensores das primeiras e muito criticadas obras de Columbano, e destacava-o como o grande pintor, nos inícios da década de 80, ao analisar a polémica e inovadora pintura *Concerto de amadores*. Apesar de nunca ter publicado uma obra que resumisse as suas ideias, o escritor e crítico de arte tornava-se um caso singular do pensamento estético português, em inúmeros textos analíticos, nas últimas décadas do século XIX. Sem dúvida, representava um referente comum aos dois irmãos, como pensador e intelectual de sólidas convicções e uma influência estimada em algumas opções da carreira de Columbano<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Museu Nacional de Arte Contemporânea-Museu do Chiado.

<sup>2</sup> Considera-se a obra **Odes Modernas**, de Antero de Quental, 1865, a primeira publicação do realismo português.

<sup>3</sup> ELIAS, Margarida. Produção e crítica. A importância de Jaime Batalha Reis. SILVEIRA, Maria de Aires (Org.). **Columbano**. Lisboa: MNAC-MC/Leya, 2010, p. 25.

A Rafael interessava encarar a verdade a fazer rir, como ele afirmava, “comecei a sentir um formigueiro nas mãos e pus-me a fazer caricaturas”<sup>4</sup> (...) “por brincadeira, para fazer rir os companheiros”<sup>5</sup>. Desde o seu sucesso na imprensa, no *Calcanhar de Aquiles*, Rafael produz febrilmente e participa na história sociocultural e política, envolve-se na realidade com uma observação crítica. O seu sonho de artista era o Brasil talvez porque, em meados do século XIX, a imprensa satírica brasileira se desenvolvia livremente, permitia a publicação de todos os assuntos, caricaturava situações e pessoas desabridamente. Nos anos 70, o proprietário de um dos mais importantes periódicos brasileiros, Manuel Carneiro Rodrigues Júnior, de *O Mosquito*, convidava Rafael a substituir o seu redactor artístico, Ângelo Agostini. Em Julho de 75, terminava em Portugal o seu periódico *A Lanterna Mágica* e no mês seguinte partia para o Rio de Janeiro, concretizando com entusiasmo uma antiga ideia de visita ou permanência no Brasil, talvez pelas notícias deste ambiente, talvez pelo triunfo da caricatura neste país, através de periódicos como *A Vida Fluminense*, *O Mequetrefe*, *O Mefistófeles*, *O Fígaro*, e artistas como Joseph Mill, Ângelo Agostini, Cândido de Faria<sup>6</sup>. Na verdade, o seu amigo, o escritor e cronista lisboeta Júlio de César Machado referia que Rafael lhe confessara este sonho: a sua “preocupação era que deviam ir ambos para o Brasil. Chegou-me a pedir isso como um favor de irmão, com uma insistência obstinada, a que nem me deixava responder”<sup>7</sup>.

Partia para o Brasil em viagem atribulada e caricaturada, quadrícula a quadrícula, numa página do periódico carioca, *O Mosquito*, periódico que o convidara a colaborar por 50 libras mensais. Esta curiosa página, permitia uma sequência narrativa, um enredo de conto, tão ao gosto do romance novelístico da época, explorando o interesse da história em pequenos quadros ou *frames*, num ritmo quase cinematográfico, de modo a considerá-lo o precursor da banda

---

<sup>4</sup> **Catálogo da exposição comemorativa do personagem Zé povinho.** Entrevista de Rafael Bordalo Pinheiro à Associação de Jornalistas de Lisboa em 1902. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, Jun-Jul, 1990, p. 4.

<sup>5</sup> MOITA, Erisalva. **A caricatura na obra cerâmica de Rafael Bordalo Pinheiro.** Caldas da Rainha: Museu José Malhoa, 1987, p. 7.

<sup>6</sup> LIMA, Herman. Rafael Bordalo. ARAÚJO, Emanuel (org.). **O caricaturista Rafael Bordalo Pinheiro.** O português tal e qual. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1996, p. 81.

<sup>7</sup> MACHADO, Júlio de César. **Álbum de Caricaturas.** Frases e anexins da Língua Portuguesa. Lisboa: Frenesi, 2004.

desenhada. É um autorretrato informal, ironizado pela lembrança da má disposição e enjoos sofridos na longa viagem marítima para o Brasil, numa alusão personificada das duras condições a que se sujeitavam os emigrantes portugueses nos veleiros e navios a vapor, durante um mês. *O Mosquito* era o periódico que melhor se ajustava à sua filosofia de vida, garantindo até, no seu subtítulo, o “diálogo entre a reacção e a opinião pública”. Esta era a verdade que lhe interessava e o aproximava das ideias republicanas e anticlericalistas, ligadas a uma atitude de crítico social, que deste modo, valorizava a noção de opinião pública e promovia uma atitude engajada nos meios políticos e culturais brasileiros, especialmente do Rio de Janeiro. Em suma, envolvia-se activamente na vida brasileira e perfilava-se nos conceitos mais puros do realismo.

Naquela cidade, no início da sua estada, deslumbrava-se com a alegria, a elegância, o *chic*, e ainda no ano da sua chegada, formou um grupo boémio, uma *República das Laranjeiras*, constituída por divertidos janotas que organizavam festas e concertos, uma tertúlia. Já no ano seguinte, decidia mudar de rumo e chamou mulher e a filha para viverem em família, numa casa nos arredores do Rio, e dedicava-se intensamente ao desenho humorístico. As crónicas satíricas sucediam-se no *Mosquito* (1875-1877), depois no *Psit!!!* (1877) e, mais tarde, no *Besouro* (1877-79). As suas ideias manifestavam-se nos seus desenhos, numa época marcada por uma questão religiosa e por figuras que não escapavam ao seu lápis jocoso, como o cónego José Gonçalves Ferreira, gordo e de lunetas na ponta do nariz, relacionando esta crise clerical com a situação política, numa página do *Mosquito*, plena de alusões a um bestiário icónico, entre vampiros e ratos, políticos e padres, representados pelos chefes máximos, o Imperador do Brasil e o Papa Pio IX<sup>8</sup>.

Igualmente, personalidades como o presidente da Junta Central da Higiene Pública, o Conde do Lavradio, amplamente caricaturado, personificava, de certo modo, a sua assertiva crítica política. Uma página deste periódico, de 1876, esclarecia a sua ideia quanto às relações Portugal-Brasil, em alusivo título, *Entre a cruz e a caldeirinha*<sup>9</sup>. Numa cena de tensão política, aparecia a figura do *Manel dos trinta botões*, tipo popular criado no Rio por Rafael, embora sem continuidade

---

<sup>8</sup> **O Mosquito**. Rio de Janeiro, 18 Out. 1875.

<sup>9</sup> **O Mosquito**. Rio de Janeiro, 8 Maio 1876.

expressiva no seu inventário crítico. Esta caricatura surgia após um discurso do Conde do Lavradio que criticara na Câmara “os portugueses (...) de jaleca de briche de trinta botões (...) e pagavam a hospitalidade com a agressão e com o escândalo”<sup>10</sup>. De seguida, Rafael aparecia na rua do Ouvidor com um casaco de enormes botões dourados, assumindo as suas origens e afirmando uma liberdade crítica sem hesitações. Na gravura, caricaturara a situação colocando este “trinta botões” como joguete entre D. Luís e o Conde de Lavradio, entre Portugal e o Brasil. Na zona portuguesa, a um canto, aparece já a figura de um grotesco e pasmado Zé Povinho, engendrado ainda em Portugal em desenho publicado a 12 de Junho de 1875, na *Lanterna Mágica*. O “trinta-botões” representava as saudades da pátria e com ele criticava mordazmente os meios políticos e clericais.

Mas o “Manel trinta-botões” abandonava a cena rapidamente, substituído pela figura do Zé Povinho que amplamente divulgava nos periódicos, em caricaturas satíricas, numa imagem deformada do português, por vezes boçal, simples como as suas frases, *Também para que quer o Zé Povinho assistir às sessões?*<sup>11</sup>. Parecia inspirar-se numa gravura de um “tipo popular” do caricaturista português Nogueira da Silva, no *Jornal para rir*, cerca de 20 anos antes, “O Estado sou eu!”<sup>12</sup>. Este sentido crítico que lembrava também obras do seu amigo ilustrador Manuel de Macedo, com quem Rafael colaborara no *Almanach* de 1876, em Lisboa, aparecia agora na figura do Zé Povinho como síntese do realismo, aliada a uma evidente crítica social subjacente. No entanto, Rafael inventara-lhe uma atitude, desdobrara-o em situações e cenários políticos, criara-lhe narrativas e um romântico destino de aceitação e denúncia. No Zé Povinho, Rafael transfigurava uma modernidade singular ao depositar numa figura de pobre, a violência dos poderes políticos, clericais, económicos e sociais. Este Zé Povinho, que todos passaram a conhecer, assume a “verdade” de uma crítica realista, inexistente em pintura, e diverge com um contrapoder nos espaços públicos através da divulgação em jornais, numa comunicação directa com todas as esferas sociais.

Para além desta figura, Rafael aparecia com inúmeras autorrepresentações, em presenças assíduas e atentas às questões políticas, religiosas e sociais, de uma

---

<sup>10</sup> MONTELLO, Josué. *Histórias da vida literária*. Rio de Janeiro: Nosso Tempo, 1944, p. 241-250.

<sup>11</sup> *O Mosquito*, Abr. 1877.

<sup>12</sup> *Jornal para rir*, n. 24, p. 4, 23 Out. 1856.

forma singular, ao envolver-se, ele próprio, como tipo caricatural, nos acontecimentos diários, seguramente, a marca da sua modernidade, incisiva e realista. Aparecia como mosquito, de ar feroz e cacete, “*fenómenos somos nós todos*”<sup>13</sup>, e minuciosamente desenhado em insecto, crayon em riste<sup>14</sup>, mas também exemplo do português emigrado, aparecia à porta da sua loja<sup>15</sup>, numa “das melhores imagens do jornal, algo azeda ante o ambiente de invejas que enfrentava”<sup>16</sup>. Surgia ainda em muitos pequenos incidentes, desde a febre amarela a retratos de indivíduos como o saudoso amigo, ilustrador da *Vida Fluminense*, Luigi Borgomainerio, rodeado de referências a Goya e Daumier, Hogarth e Grandville, testemunho da sua actualizada e erudita informação sobre o desenho satírico e a caricatura internacionais.

Rafael criticava individualidades, anónimos, pequenas cenas banais e em todos os momentos encontrava um motivo humorístico que fazia ecoar através do periódico, provocando, por vezes, situações embaraçosas, numa crítica mordaz e ousada às esferas do poder, nos 3 principais jornais dessa época (*O Mosquito*, *Psit!!* e o *Besouro*). Neste último, atingia uma maturidade e um uma complexidade original na construção da página, com uma secção de “teatrologia política” e um reaparecimento do Zé Povinho, “esse Arrola que (...) ri, paga e não entende nada”<sup>17</sup>. A simplicidade da crítica envolvia o seu sucesso, tanto quanto revelava os sentimentos mais profundos dos desfavorecidos que se reviam nestes destaques humorísticos e verdadeiros, como um elogio ou uma elevação personalizada do pobre, elevado a protagonista de um universo de injustiças e afirmativo na importância do seu contrapoder.

Mas também uma crítica moral, extensível a costumes burgueses, apareceu nestes anos, no *Besouro*, em 1879. “Estão abertos os Fagundes – falem os Fagundes – legislem os Fagundes” era legenda crítica neste periódico de “teatrologia política”. O Fagundes assumia-se como um personagem da política brasileira e Bordalo projectava-o numa cena de quotidianos de camarins de ópera, numa alusão

---

<sup>13</sup> *O Mosquito*, Jun. 1876.

<sup>14</sup> *O Mosquito*, 29 Nov. 1876.

<sup>15</sup> *O Mosquito*, 31 Jan. 1877.

<sup>16</sup> FRANÇA, José-Augusto. Bordalo Pinheiro no Brasil. ARAÚJO, Emanuel (org.). *O caricaturista Rafael Bordalo Pinheiro*. O português tal e qual. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1996, p. 31.

<sup>17</sup> *O Besouro*. Rio de Janeiro, 19 Out. 1878.

clara ao recente e por si elogiado romance *O primo Basílio*, de Eça de Queirós. Crítica social e de costumes burgueses que também influenciara Columbano ao abordá-los na mesma época, e em semelhanças de pose, na pequena pintura *Convite à valsa*, mas também em *Sarau e Encantadora prima*<sup>18</sup>.

O interesse pela crítica social levava-o a defender, ainda em 78, este “célebre e belíssimo livro”<sup>19</sup>, *O primo Basílio*, do seu amigo Eça de Queirós, alimentando assim a conhecida polémica gerada em torno de obras de Eça de Queirós, como *O crime do Padre Amaro* ou *O primo Basílio*, volumes criticados por Machado de Assis pela sua excessiva crieza, “voltemos os olhos à realidade, mas excluamos o realismo, assim não sacrificaremos a verdade estética”<sup>20</sup>. Rafael elogiava esta obra, pontuava o periódico com cenas alusivas ao romance e homenageava Émile Zola, considerando-se assim um seguidor das ideias realistas do romancista.

Porém, neste ano, no Rio de Janeiro, acumulava ressentimentos e inimizades, e envolvia-se numa polémica violenta com Ângelo Agostini, ilustrador da *Revista Ilustrada*, autor que substituíra em *O Mosquito*, ultrapassada apenas anos mais tarde, numa 2ª viagem ao Brasil, em 1900. Alvo de duplo atentado à sua integridade física, Rafael torna a Portugal em 1879, e já em Lisboa, lançava o seu periódico de maior sucesso, *O António Maria* (1879-85). Iniciava também a publicação do *Álbum de Glórias*, em 1880, inventário das mais destacadas individualidades destes anos, inclusive o Zé Povinho, a corpo inteiro, risonho e despreocupado, com a canga a seus pés [Figura 24.1].

## Columbano B. Pinheiro e o retrato

Evidenciavam-se com clareza as abordagens diferenciadas dos dois irmãos relativamente à ideia de realismo, parodiado até por Rafael, em 1880, ao caricaturar numa página do *António Maria* o grupo dos “realistas”, referindo-se a um jantar dos Argonautas do Montijo, onde participaram os dois irmãos Bordalo Pinheiro e

---

<sup>18</sup> SILVEIRA, Maria de Aires. *Encantadora prima*. LAPA, Pedro (org.) **Columbano Bordalo Pinheiro 1874-1900**. Lisboa: Gráfica Maiadouro, 2007, p. 80.

<sup>19</sup> **O Besouro**. Rio de Janeiro, Maio 1878.

<sup>20</sup> ASSIS, Machado de. **Crítica literária**. Rio de Janeiro; S. Paulo; Porto Alegre: WM Jackson, 1955, p. 178.

também Eça de Queirós, que no comentário de Rafael, se deslumbrava com o céu azul, as mariposas e apreciava os prazeres do natural. Numa análise mordaz, o seu sentido crítico apontava a mudança de Eça no entendimento da realidade, em finais da sua carreira, seduzido pela paisagem e os prazeres do campo. Importa sublinhar que se viveu, nestes finais do século XIX, “*eçadequeirozmente*, entre o realismo primeiro do romancista e a pintura naturalista, isto é, sem choque nem polémica (...) e o realismo crítico de Eça foi naturalista nessa maneira distante que teve o seu balanço necessário e suficiente n’*Os Maias*, ao cabo dos anos 80”<sup>21</sup>.

No ano do regresso de Rafael do Brasil, em 1879, afirmando expressivamente que fizera no Brasil “o curso da rua do Ouvidor (...) e a cantar de ouvido”<sup>22</sup>, chegaram de Paris, os primeiros bolséis portugueses, Silva Porto e Marques de Oliveira, responsáveis pela introdução de estéticas naturalistas e da prática ar-livrista em Portugal, numa pintura de paisagem e de valores atmosféricos. Uma geração que Columbano representava numa obra de grandes dimensões, em 1885, encomendada para a cervejaria Leão d’Ouro, colocando o grupo de tertúlias, “um tanto boémio agrupamento cidadão”<sup>23</sup>, em torno da sua habitual mesa. Columbano chegara pouco tempo antes de Paris, em 1883, isolava-se do alegre grupo e se, anos antes, preferira observar com ironia crítica cenas do quotidiano das burguesias lisboetas, dedicava-se agora ao retrato.

Após o insucesso da pintura *Concerto de amadores*, de 1881 [Figura 24.2], uma das obras mais significativas da pintura portuguesa oitocentista, depois de uma fase de laboração na fábrica de cerâmica do irmão Rafael, nas Caldas da Rainha, e da produção de pequenos retratos ocultados, tal era a sua desilusão dos meios artísticos. “Hei-de acabar creio, por ser o único admirador de mim próprio”<sup>24</sup>, desabafava numa carta ao seu amigo Francisco Vilaça. Agora os retratos de familiares e amigos eram representados com um outro enfoque e explorava, muito pontualmente, tonalidades claras, em fundos escuros, valorizando o rosto dos

---

<sup>21</sup> FRANÇA, José-Augusto. **Lisboa 1898**. Estudo dos factos socio-culturais. Lisboa: Livros Horizonte, 2002, p. 100.

<sup>22</sup> SALAMONDE, Eduardo. **Bordalo Pinheiro**. Rio de Janeiro: Tipografia Aldina, 1899.

<sup>23</sup> CRISTINO, Ribeiro. **Estética cidadina**. Anotações sobre Aspectos Artísticos e pitorescos de Lisboa. Lisboa: Imprensa Libânio da Silva, 1923, p. 38.

<sup>24</sup> Carta de Columbano a Francisco Vilaça. Caldas da Rainha, 26 Set. 1886. Espólio Columbano Bordalo Pinheiro do MNAC-Museu do Chiado. SILVEIRA, Maria de Aires (org.). **Columbano**. Lisboa: MNAC-MC/Leya, 2010, p. 270.

retratados. Apresentava-se nas exposições de quadros modernos, do Grupo dos Naturalistas, o Grupo do Leão, embora se esquivasse a uma frequência assídua das suas tertúlias, na Rua 1º de Dezembro.

Em 1885, Columbano realizou o retrato colectivo deste grupo [**Figura 24.3**], onde estão presentes os artistas Henrique Pinto (sentado), Ribeiro Cristino, José Malhoa, João Vaz, Alberto de Oliveira, Silva Porto, António Ramalho, Manuel Fidalgo (criado de mesa), Moura Girão, Rafael Bordalo Pinheiro, Columbano, o dono da cervejaria em pé ao lado deste, Cipriano Martins, e, sentado de mão apoiada na cintura, Rodrigues Vieira. Ao contrário da sua produção anterior, neste retrato colectivo, encomendado para a decoração de uma parede da cervejaria Leão d'Ouro e terminado após “quinze sessões”<sup>25</sup>, Columbano altera o seu habitual esquema cromático e deixa entrar a luz, até porque se tratava de uma obra decorativa num espaço fechado. Sabe-se que admirava os mestres holandeses, por influência do pai, e certamente terá apreciado Fantin-Latour, tanto pelos jogos de luz/sombra como pelo gosto de representação de grupos, como *Hommage à Delacroix* e *Coin de table*. Também aqui, no *Grupo do Leão*, se reúnem os artistas intervenientes nas exposições de “quadros modernos”, ou seja, nas exposições do grupo de naturalistas, centrado na figura de Silva Porto, e, valorizava a interpretação do indivíduo, em fundo claro, numa pintura de mancha, sem esquiços preparatórios.

Esta obra representava um ponto de viragem na sua carreira artística, ao mesmo tempo que assumia empenhadamente as suas pretensões de retratista. Apresentava-se com uma pose altiva, já que se sentia conhecedor das suas capacidades, ao examinar cada individualidade nas sessões que exigira. Curioso notar uma seriedade de pose na figura do irmão, contrária à sua linha humorística, e talvez por sugestão deste, muito supersticioso, acrescentara um conviva, não fosse o número 13 agoirar o membro mais jovem. Assim, a cena desenrolava-se na naturalidade de quotidiano do café, embora cenograficamente tratada nas poses das figuras e na análise da complexidade do indivíduo, tanto quanto o posicionamento específico dos convivas pode indicar a sua importância no Grupo, de tal modo que

---

<sup>25</sup> CRISTINO, 1923, p. 38.

Columbano parece estar de saída, registrando o distanciamento que deliberara com estes autores.

Columbano exprimia o seu entendimento do realismo através dos apontamentos da realidade física e de uma introspecção do retratado, criando um dinamismo próprio na construção de cada retrato. Ao considerar a introdução do espírito analítico na arte, ou seja, do realismo, através do enfoque dado a uma cena banal, determinava permanentes conflitos entre uma atitude moderna e os objectos de natureza-morta na cena, suspensos na pintura em mancha da mesa, mas também entre a expressão e o carácter dos autores, entre o convencionalismo do retrato em grupo e a evidência do temperamento dos presentes. O seu realismo afastava-se da crítica social e política, mas registrava, com alguma crueza, os sentimentos mais íntimos, os gestos característicos, os espectros do indivíduo, apresentando-o nas suas múltiplas facetas e revelando o humanismo de cada um. Tratava-se do registo de um poder artístico, pois estes eram os artistas modernos, os artistas que indicavam as novas propostas. O poder, antes ligado à nobreza e finanças, passava agora para o intelecto, passava para os meios culturais.

Decidira explorar a caracterização do indivíduo, talvez a partir do sucesso deste retrato, talvez a partir do incentivo dos membros do grupo que muito apreciaram a sua representação, mas fundamentalmente, pretendia desenvolver uma linha, revelar a complexidade da personalidade através de um estudo aturado e de uma observação psicológica do indivíduo que decorria da crescente cumplicidade estabelecida com o retratado, nas sucessivas sessões do seu atelier, com luzes filtradas por jogos combinados de cortinas, lembrando o rigor de um atelier de fotógrafo. De facto, Columbano estabelecera, desde muito novo, amizades com fotógrafos, sobretudo com Benarus, irmão de um colega de belas-artes e também retratou o seu amigo Arnaldo Fonseca, fotógrafo de paisagem e cenas naturalistas, premiado no Salon de 1900 com uma fotografia de uma sensibilidade pictórica, próxima das pinturas regionalistas de Silva Porto. Aliás, apresentou-se numa exposição conjunta, na Fotografia Guedes de Oliveira, com este fotógrafo, numa exposição no Porto, em 1897.

Este rigor que Columbano pretendia apresentar, relacionado com uma abordagem científica, tanto na abertura de luz, como na “velocidade” de captação da expressão, acrescido de jogos de sombra, num momento breve que sintetizasse a

personalidade e o temperamento do retratado, destinava-se apenas a alguns, na sua maioria defensores do realismo, vultos significativos da esfera política, literária, jornalística, ou do teatro, de modo a estabelecer uma ligação com o retratado, com o objectivo de captar as suas ideias mais profundas [Figura 24.4].

### **Trabalhos conjuntos dos irmãos Bordalo Pinheiro**

As trajectórias artísticas dos dois irmãos, com uma diferença de idades acentuada, reuniram-se na decoração da cervejaria Leão d'Ouro, onde ambos participaram, tal como a irmã Maria Augusta bordara a fio de ouro o Leão dos cortinados deste espaço de reunião masculina. Todos colaboraram também na decoração do palacete lisboeta *Beau-Séjour*, em finais da década de 1990, propriedade do barão da Glória, um “torna-viagem” ou “brasileiro”, José Leite de Guimarães. Chegavam ao Brasil pobres, enriqueciam com o negócio do café, numa situação económica favorável, resultante do tratado comercial de 1834, compravam palacetes, mais luxuosos no Norte, sobretudo no Porto, do que na capital, e os seus proprietários adquiriam títulos.

Os irmãos Bordalo intervêm, mais tarde, na decoração deste palacete, em finais do século XIX, a convite do 2º barão da Glória, José Leite de Guimarães. O novo herdeiro apreciava gostos das burguesias endinheiradas, como a moda do “estilo Luís XVI”. Fazia amizades com artistas, como Francisco Vilaça, arquitecto e decorador e conheceria, talvez, alguns autores da geração naturalista, bem como as suas tertúlias, na cervejaria Leão d'Ouro. Vilaça coordenava uma equipa destinada a decorar a habitação e indicara os artistas da geração naturalista, que se apressaram a vender-lhe pequenas pinturas, constituindo assim um significativo núcleo naturalista, ao lado de peças de Tomás da Anunciação, romântico que introduzira o gosto pela paisagem ao natural e o apontamento tirado no local.

Esta sua intenção e uma ideia de decoração aprimorada agregou um conjunto de artistas naturalistas nas pinturas murais do palacete e reuniu, em ocasião especial, 3 irmãos Bordalo Pinheiro: Rafael, Columbano e Maria Augusta. Curiosamente, este trabalho decorativo comum, que contou, indirectamente, com a colaboração do irmão Feliciano Bordalo Pinheiro, gestor de produção da fábrica de cerâmica, nas Caldas da Rainha, revelou-se de especial importância, tanto por

constituir uma experiência peculiar nas suas vidas, como pela ligação implícita às relações Portugal-Brasil pelo historical que a casa envolve. O herdeiro Leite de Guimarães assumia-se como generoso mecenas, determinado a prestar apoio aos autores e também a projectos nem sempre concretizados, como um atelier de têxteis e rendas para Maria Augusta e Maria da Glória Guimarães, irmã do proprietário, e a decoração de um grandioso palácio dedicado a Camões. Este era o sonho dourado de Columbano Bordalo Pinheiro, que efectuaria numerosos estudos, referidos em correspondência assídua a Leite de Guimarães, com o intuito de lhe solicitar ajuda monetária para os seus propósitos.

Na verdade, este trabalho de Columbano desenvolvia-se em numerosos estudos ilustrativos de *Os Lusíadas* e ligava-se ao intento de projecção de uma idealizada pátria, através de significantes históricos e ideários míticos. A temática camoniana apelava ao nacionalismo e a uma poética onírica de reconstituição de uma identidade patriótica venturosa quando Portugal atravessava uma séria crise económica, social e política que o *Ultimatum*, em 1890, agravou, enquanto se assistia na Europa a profundas transformações. Columbano apresentava um Camões glorificado mas pretendia reproduzir a voz da alma do povo português, como assim o interpretara, em 1891, Oliveira Martins, historiador defensor do realismo e que Columbano retratara exactamente neste ano.

Columbano afastava-se dos académicos modelos de antiguidade clássica e apresentava a epopeia histórica portuguesa envolta numa certa simplicidade, numa crónica actual, num realismo aparentemente épico mas desfeito em historietas. Satisfazia o seu grande sonho patriótico e actualizava-o nos rostos dos seus contemporâneos, em forçadas transferências para uma realidade nacional de representações de teatro amador, como *Camões e as Tágides*, *o Velho do Restelo* e *Morte de Inês de Castro*. Columbano seguia ao encontro dos já constituídos fenómenos de fruição de temáticas acessíveis ao povo, ansioso por glórias nacionais, agora devolvidas pela representação cenográfica de personagens reais, em retratos objectivos e casuais<sup>26</sup>.

---

<sup>26</sup> SILVEIRA, Maria de Aires. A pintura de História e o imaginário camoniano. LAPA, Pedro (org.). **Columbano Bordalo Pinheiro 1874-1900**. Lisboa: Gráfica Maiadouro, 2007, p. 194.

Do mesmo modo, também a decoração do tecto do Palacete *Beau-Séjour*, da sua autoria, sugere um episódio setecentista, um *Carnaval em Veneza*<sup>27</sup>, reconstituído num quadro moderno, fazendo dos contemporâneos actores. A conhecida peça de Paganini (1782-1840) desenrola-se num palco, no centro de uma cena elegante, como convinha à decoração e ao gosto do recente proprietário, com quem Columbano se correspondeu referindo, em carta de 13 de Junho de 1887 que “(...) desejava também mandar vir de Paris, a tela para o tecto Luís XVI destinada à sua casa de Benfica que devo começar dentro em pouco (...)”<sup>28</sup>. Talvez esta composição constituísse um ensaio para a grande decoração do tecto do Palacete Valença, na Lapa, um ano depois. Algumas figuras repetem-se, assim como um pano bordado em tonalidades esverdeadas, comum e que com outros painéis de grande dimensão, decorava o salão de baile dos Valença. Nos dois casos, os figurantes observam de um balcão, o próprio artista e os visitantes, de forma envolvente e numa representação deformada pelo contre-plongé, numa visão de grande angular, colocando o espectador no centro da acção. Este dinamismo cativante, que revela o sujeito ausente da composição, mas presente nos olhares atentos destes participantes do carnaval em Veneza, caracteriza a modernidade desta construção, patente em muitas das suas obras, tanto pela cumplicidade com os retratados como por um jogo de humanismo oitocentista, de cenário inspirado no século XVIII, como era sua preocupação.

No ano seguinte, em 1896, Rafael que aceitara o programa de trabalhos em 1891 para este palacete, elaborando um candeeiro para a sala de jantar e os azulejos, pretende realizar o serviço de loiça, embora em atraso, queixando-se da “barafunda de trabalhos” da fábrica, em grande laboração, especialmente do “trabalho complicadíssimo de forno”<sup>29</sup> da *Jarra Beethoven*, peça actualmente no Museu Nacional de Belas-Artes do Rio de Janeiro, onde permaneceu depois da sua

---

<sup>27</sup> MACHADO, Júlio de César. **Do Chiado a Veneza**. Lisboa: Livraria Pereira, 1867, p. 226-227. Na época, esta música era famosa, apreciada por Júlio César Machado: “[...] ao cair da tarde me despedi de Veneza. Ainda fui olhando da gondola [...] para os grandiosos palacios da cidade das vagas [...] e por entre aquelle silencio melancholico, quebrado apenas pelo remar dos gondoleiros, pareceu-me um instante ouvir ao longe uns sons da musica phantastica do Carnaval de Veneza [...]”.

<sup>28</sup> Carta de Columbano Bordalo Pinheiro a José Leite de Guimarães, 1887, 13 Jun. Espólio de Carlos M. Dias de Almeida, amavelmente cedido para consulta.

<sup>29</sup> Carta de Rafael Bordalo Pinheiro a José Leite de Guimarães, 1896, 21 Jul. Espólio de Carlos M. Dias de Almeida, amavelmente cedido para consulta.

participação na Exposição de Faiança do Rio de Janeiro, em 1900. A sua encomenda partira de José Relvas, mas este não imaginara que o artista faria uma triunfal e gigantesca ode de 2,36 m ao músico. Materializara as notas e sentimentos musicais mais delicados e profundos numa escala jamais realizada. Ocuparia esta jarra grande parte da sala da Casa dos Patudos, de José Relvas, em Alpiarça, qual enorme coluna antropomórfica, em formas femininas, de silhueta setecentista e decorações naturalistas, onde avultavam cenas romanescas, numa profusão delirante de elementos. José Relvas recusara a encomenda e exigira um modelo reduzido quando se apercebera da dimensão rara e extraordinária desta impositiva construção, em brilhante cerâmica vidrada e das sucessivas e pequenas cenas de género que muito destoaria da decoração discreta e sóbria do trabalho de talha e marcenaria das paredes e colunatas da sua sala. Aliás, o fotógrafo Arnaldo Fonseca, amigo de Rafael e de Columbano, chegara a comentar que “se modificam as peças para que as aceite esse bronco forno que é o nosso meio artístico”<sup>30</sup>. Excelentes fotografias da peça, ainda sem o vidrado azul escuro, mostram a minúcia do “grande revolver de ornatos”<sup>31</sup>. Fonseca especifica a determinação de Rafael ao combinar numa peça duas escalas, correspondentes a 2 enfoques, surpreendentemente agregados, encontrando na desproporção talento, ou seja, uma rara modernidade, dificilmente perceptível no meio cultural português. “É-lhe forçoso na divergência ampliadora da imaginação fazer enorme, e é-lhe preciso pelo primitivo feitio de observador, miniaturar (...) É como se d’uma grande ideia, alguém caísse num cismar profundo”<sup>32</sup>. Tinha sido este o grande óbice à realização do serviço de loiça de Leite de Guimarães, o trabalho que o preocupara e lhe tomara o tempo e agora muito desejava Rafael que Leite de Guimarães visse a grande jarra, como o dissera em carta a este mecenas<sup>33</sup>, na eventualidade de uma oferta que o Barão da Glória também dispensara.

Ainda no Palacete *Beau Séjour*, Rafael concebe um majestoso Lavatório, à entrada da sala de jantar, obra síntese do seu programa cerâmico, com uma profusão

---

<sup>30</sup> FONSECA, Arnaldo. A Beethoven. Jarra ornamentada de Rafael Bordalo Pinheiro. **Branco e negro**, n. 16, p. 7, Jun. 1896.

<sup>31</sup> Idem.

<sup>32</sup> Ibidem, p. 8.

<sup>33</sup> Carta de Rafael Bordalo Pinheiro a José Leite de Guimarães, 1896, 21 Jul. Espólio de Carlos M. Dias de Almeida, amavelmente cedido para consulta.

de elementos naturalistas relevados, pratos fantasiosos com temática de caça e pesca que replica e comercializa na sua fábrica. Uma obra monumental com uma exuberância de elementos numa composição construída com um equilíbrio de linhas. No entanto, para além de objectos puramente decorativos, Rafael lança, em cerâmica, as figuras divulgadas nas caricaturas dos seus periódicos. Tratava-se agora de um contrapoder, mas de carácter utilitário. A eleição de figuras anónimas, o gosto pela sua autonomia, preferencialmente síntese de tipos característicos, em cerâmica vidrada e colorida, cria-lhes uma dimensão crítica e fantasiosa, exagerando-lhes particularidades, por vezes, acrescidas de um movimento pendular. Trata-se de um inventário dos tipos característicos da sociedade portuguesa, permitindo até a intervenção do espectador na peça quando, por exemplo, se utiliza uma cabeça de janota num bule [Figura 24.5], à hora do chá, ou uma colorida e vífrada orelha numa papeleira.

### **Mediatismo e opinião pública**

Nestes anos, Columbano define-se como retratista, a partir de uma exposição no Chiado. A exposição da Livraria Gomes, em 1894, muito divulgada e frequentada, revela 14 retratos da intelectualidade portuguesa, apresentando-os como uma mancha colectiva de retratos individualizados dos grandes nomes da política, crítica de arte, romance, numa livraria que publicava os seus volumes. Entre a Havaneza e os cafés do Chiado, a exposição tornara-se um fenómeno, com grande afluência do público e até da família real. Tornara-se um facto comentado não só por reunir a “inteligentzia” portuguesa, mas também pela galeria de retratos, uniformizados pela mesma dimensão, fundos negros, provavelmente de inspiração da pintura espanhola que vira no Prado, em 1888, e, uma semelhança de pose onde avultava o rosto iluminado e diferenciado do retratado. Apresentava retratos de escritores e actores, e deste modo estabelecia uma ligação, nunca antes estruturada por outro artista, entre a pintura, a literatura naturalista ou realista, e o teatro. São apresentados os retratos de Antero de Quental, Coelho de Carvalho, o actor Tabora, Oliveira Martins, D. João da Câmara, Guerra Junqueiro, Fialho de Almeida, Eugénio de Castro, António Feijó, Jaime Batalha Reis, João Rosa, Henrique Lopes de Mendonça, Silva Pinto, Lino da Assunção, o retrato do

entalhador Leandro Braga, e o retrato da mulher do seu amigo ceramista, a Viscondessa de Sacavém. Columbano inventariava a afirmação de um poder do conhecimento, tal como anteriormente apresentara os artistas modernos do Grupo do Leão, em 1885. Representava o poder das burguesias esclarecidas, tanto na literatura como na pintura, através de destacadas personalidades.

Columbano atinge um mediatismo nunca esperado. A hesitação dos primeiros anos da sua produção, entre a observação “realista” da escola holandesa e espanhola e o realismo contemporâneo, definia-se agora, em finais do século XIX, agora que se assumira como retratista e se entusiasmara com as transformações decorrentes do decadentismo da monarquia, em ambientes marcados pelos reflexos da *Geração de 70* e de Antero de Quental, pelo positivismo e pelas conspirações republicanas. A partir dos inícios de novecentos, Columbano segue sem sobressaltos, proclamava-se artista “revolucionário, no bom sentido da palavra”<sup>34</sup>, afastara-se do naturalismo e ultrapassava o realismo, ausente da crítica e de questões sociais. De facto, construía uma percepção única, baseada na observação e interpretação do indivíduo. Impunha-se no meio artístico, com críticas sempre lisonjeiras, dedicava-se à docência, a uma actividade prolífera de retratista e também a grandes encomendas decorativas – em suma, ligava-se ao poder e registrava as personalidades desse poder.

A visibilidade dos dois irmãos torna-se decisiva no decurso da vida política e social. Traçam atitudes estéticas, revelam opiniões críticas acerca dos indivíduos, e inevitavelmente, enquadram-se nas estruturas dos meios culturais, considerando os quotidianos sociopolíticos dos meios citadinos. Columbano criava um inventário de personalidades intelectuais, na sua atenta observação de almas, e Rafael tudo criticava nas figuras de tipos populares. Na síntese de todos, surge a imagem criada e encenada do Zé Povinho, desenvolvida na sua estada no Rio de Janeiro, confrontando as saudades do país com uma mordaz crítica social.

Rafael Bordalo Pinheiro caracterizou a vida nacional em folhetins imediatistas e focou especialmente as vivências lisboetas. Caricaturou figuras e “tipos”, e descreveu o pitoresco da capital, centrado numa trindade social, segundo o próprio referia, entre “S. Bento, S. Carlos e o S. Martinho”, situação que lhe

---

<sup>34</sup> DOMINGUES, Mário. Entrevista a Columbano. *Ilustração*, 1957.

permitiu traçar percursos e estabelecer os salões lisboetas entre o Parlamento, a Ópera e o café. Interessava-lhe divulgar o dito chistoso e invadir quotidianos com a publicação de jornais, sendo o *António Maria*, obra de maturidade humorística. Inúmeras caricaturas preenchem a sua produção, organizada em séries e temáticas pontuadas por questões políticas, cenas ligadas ao teatro, ao facto banal e diário, testemunho de um anedotário nacional, extensível a assuntos clericais e à divulgação e exploração da figura popular do Zé Povinho, assim como à sua própria representação [Figura 24.6].

Por outro lado, na rede de sinais caracterizadores de comportamentos, fisiologias e de uma singular ostentação burguesa, por vezes próxima das imagens de Daumier e Gavarni, José-Augusto França considera a existência de um original “código polissémico”, contaminado de mensagens icónicas, desde a coroa de dentes do Fontes, a confusão de objectos do Hintze, o anel do prior da Lapa, o nariz do Veiga Beirão. Esta perspicaz e mordaz crítica social, política e eclesiástica permite questionar logísticas quotidianas e caricaturar, tanto o “fait-divers” como o acontecimento mais importante, tanto as questões políticas como as particularidades dos indivíduos. A partir dos “pequenos-nadas” e do facto histórico-político, Rafael Bordalo Pinheiro traça uma crónica nacional que possibilita a visualização e análise das grandes mudanças socioculturais operadas nestes anos.

### **Poder e contrapoder. Os realismos**

Depois da morte do irmão Rafael, em 1902, Columbano define a originalidade da sua produção ao enunciar um discurso de modernidade através do retrato de destacadas figuras de oitocentos e da viragem do século XIX e impõe-se como artista privilegiado e reconhecido, um artista ligado ao poder [Figura 24.7]. Nenhum outro autor conseguira atingir esta posição, situada numa convergência artística, literária e política, mas também jornalística e dos meios teatrais, facto que lhe permitia marcar, num discurso cronológico, as alterações da sociedade portuguesa e concentrar as atenções na sua pintura. A partir de 1910-15, Columbano ultrapassa os limites do realismo e utiliza uma maior liberdade pictórica, tanto na representação do indivíduo e da análise psicológica, como nos modos de representação. Na sua expressão da modernidade, apresenta algo

naturalmente espectral, ligado a uma denúncia ousada da sociedade que se espelha em fisionomias e almas aos pedaços. Teixeira de Pascoais referia, a propósito do seu retrato “agora, não é o meu retrato que se parece comigo, sou eu que me pareço com o meu retrato”<sup>35</sup>.

A sua projecção nos meios sociais e artísticos distinguiu-o como um dos autores mais destacados, favorecido pelas boas ligações com o poder. Nos inícios de carreira, era amigo do Conde de Arnoso, monárquico, mas de Hintze Ribeiro, na República. Foi nomeado Professor na Escola de Belas-Artes de Lisboa e Director do Museu Nacional de Arte Contemporânea, no Chiado, por interferência política. Considerado o pintor oficial da República, realizou o retrato de alguns presidentes e painéis históricos decorativos para as Cortes<sup>36</sup>.

Columbano registou atentamente as expressões das figuras mais significativas da intelectualidade do seu tempo, enquanto que Rafael Bordalo Pinheiro se distinguiu como caricaturista político e social nos mais importantes periódicos brasileiros e portugueses, transportando essa observação crítica para a cerâmica, original nota da sua modernidade. No fundo, ambos promoveram a noção de opinião pública, ou seja, ambos reconheceram a importância da projecção da imagem de personalidades públicas ou arquétipos sociais, criando um impacto afirmativo ou provocatório com as suas obras. Respectivamente, construíram um poder e um contrapoder, em situações que permitiriam avaliar as mudanças sociais, políticas e culturais, ao longo de três gerações, através da sua produção, num registo ligado a incertos realismos, por vezes irónicos, outras, seriamente comprometidos com o poder.

---

<sup>35</sup> Carta de Teixeira de Pascoais a Columbano Bordalo Pinheiro. Amarante, 1926, 7 Jun. Espólio Columbano Bordalo Pinheiro do MNAC – Museu do Chiado. SILVEIRA, Maria de Aires (org.). **Columbano**. Lisboa: MNAC-MC/Leya, 2010, p. 280.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 25.

---



## 25. Tipologia Arquitetônica Neomanuelina no Brasil

Maria de Fatima da Silva Costa Garcia de Mattos<sup>1</sup>



Com o advento do Romantismo observamos um novo parâmetro artístico. Enquanto o Neoclássico, com seu espírito de medida se inspirava nos modelos greco-romanos, o Romantismo bebeu na fonte fantástica e sonhadora da Idade Média. Na arquitetura, buscaram imitar os principais estilos medievais, enfatizando especialmente o gótico, por sua exaltação espiritual, construindo-se assim edifícios neogóticos sob os elogios de Vitor Hugo, Alexandre Dumas e John Ruskin, o qual proclamava a supremacia da arquitetura gótica como padrão de beleza e construção, sob qualquer outro estilo.

O sentimento romântico acusava o distanciamento entre o homem e a natureza em favor da cidade e da mecanização do ser humano, um mal-estar pressentido numa espécie de perda, um vazio deixado por alguns valores humanos, facilmente identificados por meio da angústia, da melancolia e da solidão, características intrínsecas do homem moderno.

A sua perda principal era a perda de referência. Ao precisar resgatá-la, de certa forma o faz no passado longínquo (uma atitude tipicamente romântica), que pode estar reduzido ao tempo perdido (passado) ou então, ao tempo não vivido; no tempo arquivado pela memória coletiva das civilizações; no lendário; no mitológico, ou na Idade de Ouro, mas, certamente, de uma forma idealizada.

Esse século foi palco, também, de uma nova sociedade – a capitalista – onde seus atores viram ruir suas crenças, ideologias e tradições em favor de um novo tipo de vida que se organizava, construindo um novo tecido social. Esse mesmo homem, ator de uma nova era, partilhava ao mesmo tempo um ambiente inovador que prometia poder, euforia, crescimento e transformação, mesmo que isso ameaçasse suas próprias estruturas.

---

<sup>1</sup> Professora de História da Arte do Centro Universitário Moura Lacerda, Ribeirão Preto (SP). Doutora em Artes pela ECA/USP e Mestre em História e Cultura pela FHDSS/UNESP.

É principalmente nessa época que, levados por um sentimento desenvolvimentista que a todos unia, as cidades europeias transformam o seu ritmo, antes orientado pelo sino dos mosteiros, e agora controlado, com impessoal rigidez, pelo relógio, que disciplina o tempo do trabalho nas fábricas, as trocas da guarda e dos turnos, a programação dos espetáculos, enfim, compromissos próprios de uma nova sociedade que se estabelece.

Esse crescimento se deu movido pela necessidade econômica da produção mercadológica, pelo aumento da população e do espaço urbano que cresceu, quase sempre, sem planejamento, varrendo antigos prédios e demolindo outros para atender às novas necessidades, desconsiderando, muitas vezes, o seu valor histórico e expulsando a população impossibilitada de arcar com o encarecimento dos imóveis e aluguéis, do centro para a periferia, senso comum nos processos de renovação urbana e que seguiram o exemplo de Paris.

O entusiasmo pelo novo, esse sentimento que a modernidade trouxe consigo, não podia permitir que o apego ou a lembrança (memória) pudesse limitar o reordenamento espacial, a abertura das ruas ou, o fluir do tráfego na cidade, que se redesenhava e na qual se almejava viver freneticamente.

*A Arte Portuguesa nos Oitocentos, pode ser ilustrada pela compreensão da Lisboa romântica da segunda metade desse século, coincidente à pavimentação do Rossio e a uma transformação de hábitos e mentalidades da capital, demonstradas no refinamento das recepções aristocráticas, características de uma cidade iluminada a gás (1848) e ligada à Europa pelos caminhos de ferro (1863), definindo-se, portanto, como uma sociedade que ingressava na modernidade pela via do progresso.*

Com os trabalhos de demolição do passeio público, findava uma época onde o gosto formado ao longo de três gerações de frequentadores representava o fim do Romantismo assente na política *fontista* e, ideologicamente, no emblema neomanuelino.

Essa vocação deveria ser buscada, no espírito do *seu* tempo, sentido esse, evidentemente, de um renovado nacionalismo em plena expansão da ideologia liberal e da estética romântica, em face da decadência do nacionalismo, justificada pela ignorância das glórias passadas, segundo o próprio Herculano, que vê, ao

mesmo tempo, numa imagem dicotômica, a grandeza da nação por ter sobrevivido à “chaga” das Descobertas, traduzida na força motriz do espírito humano português<sup>2</sup>.

Os intelectuais românticos que viveram a instauração do liberalismo, o fizeram por meio de uma nova visão de mundo, a qual não tinha o passado somente como referência social, mas como fonte de análise em função do futuro que se anunciava, motivados pelos ideais socialistas e republicanos.

Construir a civilização liberal implicava criar novas práticas sociais, materiais e simbólicas, rever conceitos e valores que, ao mesmo tempo em que incomodavam os liberais, preocupavam os intelectuais portugueses, atitude essa que respaldava a busca constante pela identidade nacional.

Esse sentimento, o “ser-nação”, teorizado e discutido pelos românticos, se via nessa hora agravado pela perda do Brasil (1822), prenunciando, assim, o rumo da desagregação nacional, que, segundo Herculano, o resgate da Pátria deveria passar pela história, ou seja, uma interpretação do passado existente na memória coletiva do povo, no qual o que se queria estava lá, como “país real”. Assim é que essa nova civilização que se pretendia, deveria ser um *corpus* formado por novos cidadãos, através da educação, do exercício da liberdade, dos direitos cívicos e sociais, pois instruir e educar consistia em requisito básico para civilizar.

Em 1879, alguns fatos definitivos aconteceram em Portugal, pelo prisma das artes. Dessa época ficaram, porém, duas obras neomanuelinas: a Estação do Rossio e o Palace Hotel do Buçaco, à procura de um sentido entre emblema e função, porém respeitando-se tecnicamente nos edifícios, a sua função interna, apoiados numa simbologia que exteriormente se incumbiram de transmitir.

Na base dessas transformações na passagem do século XIX para o XX, destacamos no Brasil três fatores importantes: a Abolição, a República e a Industrialização. Enquanto a abolição exigia a racionalidade dos espaços doméstico e produtivo, a industrialização oferecia os recursos técnicos e materiais para isso, posto que o advento da República viesse a consolidar e estruturar esse novo paradigma.

A necessidade de transformação fez com que a cidade fosse encarada como um produto, uma mercadoria, para a qual se buscava uma solução ideal. Nas

---

<sup>2</sup> MACHADO, Alvaro Manuel. **Do Romantismo aos Romantismos em Portugal**. Lisboa: Presença, 1996.

idades brasileiras, a reforma urbana realizou-se em princípios do século XX, constituindo-se no ápice de um longo processo que teve início a partir da metade do século XIX, a mudar a imagem das áreas urbanas, postulando as novas ideias e tecnologias, a visão higienista que norteava as novas maneiras de pensar e de viver a cidade.

As imagens mais difundidas das cidades brasileiras revelam um repertório de concepções sobre a vida social circulante no final do século XIX, quando as cidades e também o nosso imaginário se renderam ao progresso e à integração do Brasil ao Ocidente, transformado pela industrialização e a emergência de uma nova sociedade. O Brasil necessitava, com urgência, erradicar a imagem da África ou, ainda, a de um "vilarejo africano".

É nas três últimas décadas do século XIX que se acentuaram as influências estrangeiras nas cidades mais recentemente desenvolvidas, inclusive marcadas pela postura dos imigrantes, que passavam a colaborar com novas técnicas e materiais, além de novas soluções na construção civil e religiosa, tornando assim, o emprego dos materiais importados mais frequente.

Importavam-se tábuas e barrotes de pinho-de-Riga, vigas e colunas de ferro, que facilitavam a construção de pisos e varandas, e também chapas para calhas e condutores, papéis de parede e todo o material para instalações hidráulicas e sanitárias, inclusive azulejos e ladrilhos.

As peças de pinho-de-Riga que aqui chegavam, além de mais bem aparelhadas, eram mais baratas que as nacionais e, por isso, tornaram-se uma constante na construção de época para soalhos e armação de telhados, dentre outras aplicações, e as colunas em ferro, até meados do século, foram de aplicação decorativa, com capitéis e ornamentação florida.

*Já em 1855, os franceses haviam decidido por competir com os ingleses na disputa pelo mercado internacional para os seus produtos industriais. Para isso já contavam com o valioso trunfo que era a influência cultural que exerciam sobre o Brasil (...) que comprou quase tudo que lhe foi oferecido (...). Os componentes arquiteturais, como parte de um elenco de produtos industriais, foram incorporados ao gosto de então, sem maiores discussões sobre as suas qualidades estéticas.*<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> SILVA, Geraldo Gomes da. **Arquitetura do ferro no Brasil**. São Paulo: Nobel, 1986, p. 84.

O período entre 1870 e 1920 foi representado como tempo de transformação não só para o Rio de Janeiro. Os primeiros edifícios com estrutura metálica, a princípio de ferro fundido, começaram a aparecer no Brasil por volta de 1870<sup>4</sup>, época em que esse mesmo material já tinha sido usado em pontes e estrutura de navios de construção nacional. O Mercado São José (1872-1875) em Recife, projeto de Léger Vauthier, possui uma das estruturas de ferro mais antigas, com uma cobertura metálica em tesoura e arcos com treliças e telhas francesas. O Mercado de Manaus (1882) possui uma estrutura que mescla elementos de ferro fundido e de ferro laminado, preenchido com ornamentos que formam um rendilhamento *art-nouveau*. O Teatro do Amazonas (1884-1896), em Manaus, construído em alvenaria de tijolos, possui uma grande cúpula sobre o salão, cuja cobertura é em estrutura metálica.

De certa forma, era a cidade documentando a sua época, através da moda, da riqueza, da etiqueta e dos manuais de conduta, envolvida com os novos hábitos e negócios, regulada pela rápida circulação de dinheiro.

O historicismo arquitetônico marca uma necessidade de libertação da referência clássica, abrindo-se ao imaginário e a novas formas, de maneira mais poética. Nesse sentido, buscar as formas do passado, justapô-las sob uma nova mentalidade não teria sentido se não fosse para provocar outro sentido, razão ou, uma nova emoção. É exatamente na prospecção dessas formas que o historicismo encontrará a solução.

## **O neomanuelino**

Embora muito diferente em seus objetivos, o neomanuelino aparece então no século XIX, aliado a uma visão Romântica que recobriu as novas estruturas dos equipamentos urbanos, criando, assim, “um outro Manuelino, uma arquitetura mais fantasiada, um estilo plasticamente rico e emblemático em Portugal”, comenta Pedro Dias<sup>5</sup>, e que veio a funcionar como um “espólio do passado transformado em patrimônio” sobre o qual se apoiará a consciência nacional da nova classe

---

<sup>4</sup> TELLES, Pedro Carlos da Silva. **História da Engenharia no Brasil** (séculos XVI a XIX). 2. ed. Rio de Janeiro: Clavero, 1994.

<sup>5</sup> DIAS, Pedro. Manuelino e Neomanuelino In: **O Neomanuelino ou a reinvenção dos descobrimentos**. Lisboa: IPAAR, 1994, p. 46-55.

burguesa<sup>6</sup>, cujo rebatimento, no Brasil, pudemos perceber nas últimas décadas desse mesmo século.

Com uma tipologia semelhante ao manuelino, esse estilo apresentou-se em Portugal por três quartos do século XIX e início do XX, sob forte inspiração nacionalista. Expressava-se mnemonicamente através das grandezas e glórias do passado, porém funcionalmente diferente e mais dinâmico, ao sabor do ecletismo de final de século, mesmo que pautado na decadência do espírito nacional devido, em grande parte, à ignorância das glórias passadas. Em última instância, traduz-se num renovado espírito nacionalista baseado numa ideologia liberal e na estética romântica.

Era essa força interior que a Nação conservara, de um passado forte e atuante que alimentava a sua tão sentida “decadência”, que “regenerada” era então o caminho desejado e pelo qual se poderia obter salvação.

Esse sentido próprio da linguagem artística que se apoderou mais uma vez, com a eficácia e a eloquência já conhecida desse povo acostumado a cantar as suas glórias em versos ufanistas, retorna atropelando a razão e preenchendo de vida alguns edifícios e os mais variados equipamentos urbanos com a simbologia manuelina, revitalizando o presente através de elementos/ornamentos de um passado memorável.

Encarregado pela Companhia Real dos Caminhos de Ferro Portugueses, o arquiteto português José Luís Monteiro projetou o conjunto da estação e anexos (como o hotel para servir de apoio aos viajantes), mas, sob a condição fazê-lo sob o “*estilo manuelino*”. Apesar das limitações que tal consideração impunha aos materiais que seriam utilizados, a sua imponente fachada em pedra, não impediu que o ferro se impusesse tanto interna quanto externamente. Os trilhos que necessariamente abririam os caminhos rumo ao futuro, compõem uma tendência contemporânea em toda a Europa que, em Lisboa, perturba os cidadãos que ainda resistiam a tais inovações, aconchegando-se nas formas clássicas tradicionais, como observamos, no Teatro Nacional D. Maria II, que faz o contraponto com a estação, entre a Praça do Rossio e a dos Restauradores.

---

<sup>6</sup> ANACLETO, Regina. **Arquitetura neomedieval portuguesa**. Lisboa: Fundação Calouste Goulbenkian/Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, 1997, p. 19.

Mesmo considerando as acanhadas proporções da área oferecida, que não permitiram, ao longo do tempo, a expansão, bem como a imposição do estilo que limitou a livre adoção do material, a eloquência arquitetônica do projeto da Estação de trens do Rossio permitiu apresentar uma fachada equilibrada, em dois pavimentos na horizontal e dividida em três partes na vertical, tendo a nave central marcada ao alto por um relógio de grande porte, símbolo recorrente da nova burguesia, representando um marco disciplinador dessa nova sociedade do trabalho que por lá transitava, e ainda hoje o faz, diariamente.

A construção, que teve à frente a empresa Duparchy & Bartissol, seguia algumas orientações importantes do arquiteto Monteiro, como, por exemplo, a arte de lavrar as pedras à maneira manuelina, que somente deveria ser feita por artesãos portugueses, que comungavam desse sentido histórico e artístico, diferentemente dos estrangeiros, e, preferencialmente, aconselhados pelos marmoreiros dos Jerónimos, que possuíam a leveza do corte manuelino. Essa maestria peculiar também pode ser observada no trabalho escultórico nas arcadas das edificações neomanuelinas.

As notícias que temos sobre a mata do Bussaco (Portugal), são de origem incerta, mas, provavelmente por volta do século II, tenha servido de refúgio para os cristãos, tanto que, no século VI, esse caminho indicava um lugar ideal para os beneditinos, que pouco distante dali construíram o seu mosteiro. Variedade de árvores. A mata, em 1834, com a extinção das ordens monásticas em Portugal, passou para a propriedade do Estado.

O conjunto sempre foi pontuado por uma arquitetura extremamente simbólica; a morfologia do lugar foi modificada pela variedade de símbolos religiosos, portas, fontes e capelas, e cuja paisagem, a partir do século XIX sofreu nova transformação, com a plantação de novas espécies exóticas, abertura de novos caminhos e a transformação do convento em hotel.

O edifício possui um primeiro projeto encomendado à empresa G. Roda e Figli, em Turim, que nunca foi concretizado, e este que conhecemos, em estilo neomanuelino, foi projetado em 1887 por Luigi Manini e edificado a partir de 1888 sob a direção de Ernesto Lacerda, em alvenaria de pedra de ançã, originária de Coimbra. Dona Maria Pia queria, naturalmente, ao fazer tal encomenda, um projeto dentro dos cânones românticos, ainda em voga, o que, por outro lado, demonstraria

também, ao sê-lo feito por um talentoso estrangeiro, o conhecimento e a valorização estética de acordo com a cultura europeia.

Com a sua conclusão em 1907, acresceram-se outras construções de autoria de Nicola Bigaglia, José Alexandre Soares e Norte Júnior. Em 1917 foi adquirido pela família Almeida, proprietária de uma rede hoteleira, e a quem pertence, atualmente, o Palace Hotel do Bussaco (ou Buçaco).

Essa nova dimensão dada ao patrimônio que, ao receber turistas, mantém e divulga a história do bem imóvel, permite a convivência para além desse ambiente, dada a relevância climática e termal da região de Luso, com um arquétipo do romantismo que, tendo passado por algumas intervenções e restauro em suas edificações, realça a integração da construção natural e vegetal, somada à perpetuação da imagem nacionalista que pode ser observada por meio da escultura e da pintura, além da importante arquitetura do edifício.

O estilo que se configurou no Brasil, seguindo essa mesma leitura, ligava seus princípios a uma clientela burguesa, sequiosa de conforto e progresso, que se apropriava de pequenos prazeres, ligados às novidades, ao modismo e ao gosto pela produção arquitetônica. Veio reforçar o sentimento identitário de toda uma comunidade lusitana que fez valer o seu prestígio e poder, naturais no universo social da época e que, no bojo da celebração nacional, encerrava o carisma filosófico e político de sua representação. Dessa forma, a relação entre arte e história se fez presente. Uma deu consistência à outra no ato da representação. O revivalismo estilístico aceitou a inovação do material e deixou para trás o imobilismo empoeirado pelos séculos. A noção de modernidade inscrita nessa outra maneira de olhar o passado, aqui se expressou através do neomanuelino<sup>7</sup>.

O ideal da universalização da cultura oitocentista em Portugal passava, também, pela valorização dos centros de saber teóricos, como academias literárias e militares, centros formadores da elite acadêmica.

No Brasil, o elevado número de imigrantes justifica a formação de agremiações e associações aqui fundadas pelos portugueses, no sentido de manter

---

<sup>7</sup> MATTOS, Maria de Fátima da Silva Costa Garcia de. **O neomanuelino no Brasil**: a identificação de um estilo através das suas instituições. Os Gabinetes Portugueses de Leitura. Tese (doutorado). ECA/USP. São Paulo, 2005.

tradicionalmente a sua identidade cultural e prestar assistência aos seus compatriotas nas suas dificuldades.

O Gabinete Português de Leitura (1837) no Rio de Janeiro, a Beneficência Portuguesa (1840), a Caixa de Socorros de D. Pedro V (1863) e o Liceu Literário Português (1868), o Gabinete Português de Leitura (1867), em Belém (PA), o Gabinete Português de Leitura no Recife, o Gabinete Português de Leitura em Salvador (edifício de 1918), a Igreja de N. S. D' Ajuda em Salvador (1929), foram algumas das instituições aqui fundadas e sustentadas por portugueses, a exemplo de outras comunidades menores, como os franceses, ingleses, alemães, belgas, italianos e espanhóis, que já desde a Independência também haviam fundado as suas associações filantrópicas.

As sociedades filantrópicas foram, portanto, a primeira forma associativa, pois o auxílio e o socorro mútuos tanto na enfermidade, no trabalho quanto na educação e cultura foram importantes aspectos por ela enfatizados. Mesmo as demais, posteriormente criadas, resguardadas as pequenas diferenças, mantiveram o mesmo espírito de orientação.

Como nem todos puderam ter hospitais próprios, dentre os seus sócios, os médicos e os boticários eram dispensados da contribuição mensal em troca do atendimento aos enfermos necessitados.

Juntamente com ela, as associações de caráter cultural e recreativo começaram a se expandir, como encontramos nos estatutos de algumas associações, em especial, no Centro Português de Santos, a manutenção de atividades como o Rancho Folclórico, as atividades teatrais oferecidas aos sócios, as frequentes atividades litero musicais, os jantares comemorativos, independente do acervo cultural, livros, jornais e periódicos oferecidos à população para leitura.

São presentes nas edificações o arco de meio centro liso ou esculpido (e, às vezes, decorado por um arco ogival acima, que o completa), as insígnias do poder, a cruz da ordem de Cristo, o escudo, a esfera armilar, como caracterização ornamental do estilo neomanuelino [**Figuras 25.1, 25.2 e 25.3**].



## 26. Obras de Artistas Portugueses Oitocentistas no Acervo do Museu Nacional de Belas-Artes do Rio de Janeiro

Maria do Carmo Couto da Silva<sup>1</sup>



**U**acervo do Museu Nacional de Belas-Artes do Rio de Janeiro (RJ), fundado por Lei Federal nº 378, em 1937, é um dos mais ricos em termos de arte oitocentista em nosso país. Grande parte de sua coleção foi constituída em estreita ligação com a atividade de professores e diretores da Academia Imperial de Belas-Artes e, posteriormente, da Escola Nacional de Belas-Artes (ENBA), por meio da criação de uma galeria de obras de arte pertencente à instituição, que depois passou a constituir o acervo do Museu.

A Escola Nacional de Belas-Artes, no começo do século XX, funcionava como principal museu de arte da cidade do Rio de Janeiro. Nesse espaço eram exibidos quadros de artistas nacionais e estrangeiros, adquiridos após as Exposições Gerais de Belas-Artes.

O tema principal abordado em nosso projeto de pesquisa é a análise das aquisições de obras de artistas estrangeiros contemporâneos, obras que ingressaram na Galeria da Escola Nacional de Belas-Artes nas primeiras décadas do século XX. O nosso trabalho vincula-se ao projeto temático PLUS ULTRA, da Fapesp, coordenado pelo Prof. Dr. Luciano Migliaccio, visando a contribuir para tornar disponíveis em rede instrumentos para a pesquisa sobre o patrimônio iconográfico e bibliográfico vinculado à transmissão da tradição clássica existente nos acervos das instituições públicas brasileiras, tanto por meio do projeto Museu de Arte para Educação (<http://www.mare.art.br>) como para o banco de dados sobre crítica de arte brasileira.

Algumas publicações ligadas ao Museu Nacional de Belas-Artes ressaltam a importância da aquisição de obras, por reforçar as relações entre a arte feita no

---

<sup>1</sup> Pós-doutoranda em História da Arte pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Bolsista da FAPESP.

Brasil e a internacional. O primeiro é um catálogo do próprio museu publicado em 2002, no qual é destacada a política de aquisição de obras para a Galeria da Escola Nacional de Belas-Artes, com ênfase a peças de artistas ligados à história da instituição, por exemplo, na compra de um conjunto de trabalhos de Nicolas Taunay, em 1909, e, ainda, na aquisição de trabalhos de artistas participantes das Exposições Gerais de Belas-Artes, em uma constante ampliação do acervo da Galeria da ENBA, embora com recursos bastante limitados<sup>2</sup>. Outro aspecto bastante presente no catálogo é a importância das doações de colecionadores, que muito enriqueceram o acervo da instituição, doando obras de artistas estrangeiros com objetivo de preencher lacunas existentes em relação à arte internacional oitocentista<sup>3</sup>.

As relações entre a arte portuguesa e a brasileira têm sido evidenciadas em exposições e pesquisas recentes. Como ressalta Luciano Migliaccio, em texto referencial para a compreensão das relações artísticas entre Portugal e Brasil na virada do século XIX para o XX<sup>4</sup>, ocorreram em 1996 várias mostras que

*homenagearam o artista português Rafael Bordalo Pinheiro. Uma delas, dedicada ao Grupo do Leão e ao naturalismo português, com curadoria de Raquel Henriques da Silva, então diretora do Museu do Chiado, e de Zuzana Paternostro do Museu Nacional de Belas-Artes, ofereceu a oportunidade de reconsiderar a coleção de obras portuguesas presentes no museu brasileiro.*<sup>5</sup>

O catálogo da exposição *Grupo do Leão e o naturalismo português*<sup>6</sup> permite perceber as obras do acervo do MNBA em confronto com as obras de outros museus portugueses, ampliando a possibilidade de mapear e traçar com maior certeza a trajetória destes artistas, cujos laços se vinculam ao meio brasileiro. Para Migliaccio, o núcleo mais importante do acervo português deste museu é

---

<sup>2</sup> ACERVO Museu Nacional de Belas-Artes. Apresentação Edegar Cid Ferreira, Heloisa Aleixo Lustosa; tradução Isa Mara Lando, Owen Beith, Stanley Heilbrun. São Paulo: Instituto Cultural Banco Santos, 2002, p. 104.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 244.

<sup>4</sup> MIGLIACCIO, Luciano. Notas para um inventário de obras de arte portuguesa em coleções brasileiras. In: Separata da obra II Congresso Internacional de História da Arte – Portugal: Encruzilhada de Culturas, das Artes e das Sensibilidades, 2001. Coimbra: Almedina, 2005, 991-1003.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 995.

<sup>6</sup> O Grupo do Leão e o naturalismo português / curadoria Emanuel Araújo, Raquel Henriques da Silva, Zuzana Paternostro; ensaios Raquel Henriques da Silva et al. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1996.

formado por pinturas, desenhos, esculturas e gravuras de artistas ligados ao Grupo do Leão<sup>7</sup>.

Nos anos 1870 e 1880 as relações entre a arte brasileira e internacional tiveram um notável estreitamento a partir do contato entre diversos artistas que se aperfeiçoavam em Roma e em Paris<sup>8</sup>. Por meio de um levantamento em documentação preservada no acervo do Museu Nacional de Belas-Artes, relativa à Escola Nacional de Belas-Artes, percebemos o contato entre os irmãos Henrique e Rodolfo Bernardelli e Rodolfo Amoedo com pintores do Grupo de Leão, como José Malhoa e Henrique Pousão na década de 1880. Vários desses artistas tiveram um ponto de encontro em comum que era o *Circolo Artistico Internazionale* romano<sup>9</sup>, onde frequentaram vários eventos e participaram de exposições. O pintor Modesto Brocos, também professor da Escola Nacional de Belas-Artes, integrava o grupo dos pintores espanhóis em Roma no mesmo período e manteve amizade com Francisco Pradilla Ortiz, entre outros.

Esses contatos desdobraram-se em similares interesses artísticos, em termos das temáticas abordadas e de execução formal das obras. Migliaccio afirma que “as tentativas naturalistas dos pintores brasileiros da nova geração passam pelo conhecimento das obras dos portugueses ativos em Paris e também em Roma, frequentemente associados aos colegas espanhóis”. O autor aponta relações, por exemplo, entre quadros como *A Tigela Partida*, de Silva Porto e *Amuada*, de Rodolfo Amoedo, pela inspiração nos costumes do campo romano. Podemos ainda notar o uso de recursos formais similares em obras de Columbano ou Carlos Reis e trabalhos de Rodolfo Amoedo, para dar outro exemplo.

---

<sup>7</sup> MIGLIACCIO, 2005, p. 995.

<sup>8</sup> DAZZI, Camila. Pensionistas da Escola Nacional de Belas-Artes na Itália (1890-1900) – Questionando o “afrancesamento” da cultura brasileira no início da República. Disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/ensino\\_artistico/pensionista\\_1890.htm](http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/pensionista_1890.htm)>. Acesso em: 1 mar. 2011.

<sup>9</sup> Um exemplo poderia ser visto em carta de Rodolfo Bernardelli a João Maximiano Mafra, 21 de janeiro de 1882. O escultor refere-se a um pintor português, que provavelmente é Pousão: “Temos agora um companheiro novo, é um pensionado português paysagista de bastante merecimento, vem de Paris onde não pode ficar por causa do clima, parece um bom rapaz”. Carta de Rodolfo Bernardelli a João Maximiano Mafra. Roma, 21 jan. 1882. Arquivo Histórico do Museu Dom João VI, Pasta Rodolfo Bernardelli. Há ainda uma fotografia de obra de Pousão, com dedicatória a Rodolfo Bernardelli: Documento APO 661-66 do Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas-Artes/Arquivo Pessoal de Rodolfo e Henrique Bernardelli, Roma, 23, jan. 1885. O arquivo conta com diversas cartas de Rodolfo Bernardelli a José Malhoa, como o documento 307, da Pasta Rodolfo e Henrique Bernardelli, que fala sobre o pagamento do quadro *Cócegas*.

Nos anos 1890 ocorreu no Brasil a afirmação de uma geração de artistas novos, recém-chegados de estudos realizados na Europa e que passaram a ocupar cargos na Escola Nacional de Belas-Artes, reformada após a República, como Rodolfo Bernardelli, Rodolfo Amoedo, Henrique Bernardelli e outros. No começo do século XX, é possível percebemos o aumento de mostras de artistas portugueses, espanhóis e italianos contemporâneos. Diversas obras apresentadas nestas exposições foram adquiridas ou doadas para a galeria da ENBA, dado que demonstra grande afinidade artística entre Europa e Brasil. Migliaccio destaca que a entrada dessas obras para o acervo reflete a nova direção do gosto e a didática da Escola Nacional de Belas-Artes, após 1890<sup>10</sup>.

Acreditamos que essas exposições de artistas estrangeiros envolvem questões relacionadas ao circuito artístico e mercado de arte, à atuação de *marchands* estrangeiros no país e assim como a abertura de novos locais de exposição que permitem a ocorrência dessas mostras. Estes são pontos importantes que deverão ser analisados em nosso projeto de pesquisa.

No meio brasileiro a presença desde o final do século de críticos de arte estrangeiros como Ramalho Ortigão<sup>11</sup>, amigo do intelectual brasileiro Eduardo Prado, e a constância de seus escritos em diversas colunas de periódicos brasileiros, assim como posteriormente a vinda do também crítico de arte Mariano Pina ao país em 1895, demonstram a importância das relações artísticas entre Portugal e Brasil, também dentro de um circuito intelectual. Selecionamos dois textos em que Mariano Pina comenta o seu contato com artistas brasileiros em Paris nos anos anteriores:

*No Rio de Janeiro já se fazem exposições de quadros como em Lisboa, o que prova a existência de pintores, como muito bem diria o Sr. Calino, e a existência de um publico d'elite – o que constitue um facto que se deve registrar com regosijo. Os críticos nascem, e já os vemos nas revistas e folhas diárias quebrando pennas por paizagens e marinhas. E d'aqui a pouco os artistas fluminenses também hão de ter o seu café, pintado e decorado por elles, como este Leão d'ouro que se acaba de*

---

<sup>10</sup> Ibidem, p. 996.

<sup>11</sup> Ramalho Ortigão foi um importante escritor e crítico de arte da geração de 1870 em Portugal e manteve amizade com Eduardo Prado. Por ocasião da morte do escritor, escreve uma carta aberta em que o tratava como “mui prezado amigo”. Ver ZAN, João Carlos. **Ramalho Ortigão e o Brasil**. Tese (doutorado). FFLCH-USP, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. São Paulo, 2009, p. 15.

*abrir em Lisboa, e onde há uma tela de Columbano que, na opinião de Eça de Queiroz, é o trabalho mais notável do moço pintor.*<sup>12</sup>

E quando da visita ao Rio de Janeiro, em 1895, Mariano Pina escreve em um jornal carioca:

*Na Europa supõe-se que o Rio pensa exclusivamente em negócio – no café e no cambio, que os espíritos só se interessam pelos assumptos puramente commerciaes e bancários. E o touriste, assim preparado e prevenido, fica deveras surprezo ao pisar os primeiros degraus d’um edifício que tem por titulo “Escola Nacional de Bellas-Artes”, ao visitar essa escola installada n’um palácio ad hoc, como ás vezes se não encontra em grandes cidades europeas, possuindo uma interessante galeria moderna, uma biblioteca valiosa, e offerecendo neste momento ao visitante um conjuncto de trabalhos de incontestável talento e apreciável actividade artística.*

*Tive a fortuna, nos meus tempos do “quartier latin”, ha uns bons doze annos, de conhecer e de privar com alguns dos pensionistas brasileiros que completavam a sua educação artistica em Paris.*<sup>13</sup>

Sabemos que a partir de 1902 a escolha dos trabalhos a serem adquiridos para a ENBA passa a ser feita por uma comissão constituída por Rodolfo Bernardelli<sup>14</sup>, diretor da Escola, do professor Rodolfo Amoedo e Carlos Américo dos Santos, jornalista, “*para que dessem parecer sobre o merecimento das obras d’arte que por ventura fossem propostas ao Governo*”<sup>15</sup>. Essa comissão foi responsável pela aquisição de vários quadros, comprados do representante Guilherme da Rosa: *A luva branca*, *Madona* e *A locandeira e Soldado*, de Columbano Bordalo Pinheiro; *Um homem ao mar*, de Ernesto Condeixa; *Os amores do moleiro*, de Carlos Reis; *A saída do rebanho*, de Manoel Henrique Pinto; e também as telas de Malhoa, *A sexta*, *A corar a roupa* e *Gozando os rendimentos*

---

<sup>12</sup> A **Ilustração** – Numero Especial do Salon de Paris, ano 2, n. 10 , p. 146, 20 maio 1885.

<sup>13</sup> PINA, Mariano. Bellas-Artes. A 2ª Exposição Geral. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 9 set. 1895, p. 1.

<sup>14</sup> Em nosso projeto de doutorado acreditávamos que a responsabilidade pela compra das obras seria apenas de Rodolfo Bernardelli, mas constatamos pela consulta a fontes primárias preservadas no MNBA que a decisão era tomada por uma comissão ou por um grupo de professores da ENBA e não só pelo diretor, embora muitas vezes os documentos fossem redigidos e assinados por ele. SILVA, M. C. C. da. **Rodolfo Bernardelli, escultor moderno**: análise da produção artística e de sua atuação entre a Monarquia e a República. Tese (doutorado). História da Arte, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas/UNICAMP, Campinas, SP, 2011, p. 335.

<sup>15</sup> Documento da Escola Nacional de Belas-Artes, Rio de Janeiro, 18 de abril de 1906. Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas-Artes (Pasta AI/EN 54 – Aquisições 1902).

[Figura 26.1], entre outros. A aquisição destas obras ocorreu, como já mencionamos, após uma exposição coletiva de artistas portugueses ocorrida no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro. Sobre a mostra escreve Arthur de Azevedo, importante escritor brasileiro, crítico de arte e ainda colecionador:

*Em Lisboa uma Sociedade Nacional de Bellas Artes, que pelos modos, desempenha perfeitamente o seu programma. Pelo menos, foi ela quem promoveu essa Exposição de Arte Portuguesa, há dias inaugurada no salão do Lyceu de Artes e Ofícios, por diligência do distinto cavalheiro Sr. Guilherme da Rosa, delegado daquela sociedade.*

*(...) A primeira impressão é agradável: o salão, bastante espaçoso, não foi mal arranjado e os quadros estão bem dispostos, embora alguns fossem um pouco sacrificados. É pena que nesta cidade não haja um local embora simples barracao, apropriado a exposições de pintura.*

*(...) Mas(...) não será melhor começar pelo exposição tem de melhor? Creio que não é ser injusto conferir o primeiro lugar a Columbano, que há muito tempo é um pintor consagrado (...) Expoe cinco estudos que valem outros tantos quadros e o revelam como um neto de Velasquez. A luva branca, Madona e o Soldado podem figurar na galeria do amador mais escrupuloso. Estão todos vendidos, mas que houvesse! Disse-me o Sr. Guilherme da Rosa. De restos, os Bordalos Pinheiros estão bem representados na exposição, embora não me entusiasmassem as Rosas nem os Peixes de D. Maria Augusta, as rendas são o seu forte.*

*Raphael, o grande artista, que podia ser nosso e deixamos fugir, mandou uma infinidade de louças, entre as quais sobresaem alguns de seus enormes pratos ornamentaes, de uma belleza inexcédível.*

*Entre todos os trabalhos de Bordalo Pinheiro até menso nas suas imagens de santos, até mesmo na Jarra Beethoven, encontra-se a nota caricatural (...)*

*Malhoa disputa a Columbano as honras da exposição; nos seus quadros há muito que admirar e applaudir. A sua technica vence difficuldades terríveis, como no quadro d"As cebolas, e o seu talento de observação transparece em tudo quanto ele pinta, mas os seus assuntos são frívolos, simples scenas de costumes, pintadas com muito bom humor, mas sem dez reis de ideal.*

*Disse-me o Sr. Guilherme da Rosa que pretende organizar em Lisboa uma exposição de arte brasileira. (...) [É uma boa ideia]. Essas viagens transatlânticas serão um ótimo estímulo para os artistas de ambos os paizes.<sup>16</sup>*

---

<sup>16</sup> AZEVEDO, Arthur. A arte portuguesa. **O Paiz**, Rio de Janeiro, 24 de julho de 1902. Grifos nossos.

Outro exemplo sobre o mercado para quadros de artistas portugueses são as obras colocadas à venda em galerias de Arte, como na Galeria Cambiaso. O proprietário, Antonio Cambiaso Monteiro, possuía contatos em Portugal para obtenção principalmente de obras de Silva Porto. Arthur de Azevedo era um visitante constante daquele espaço e escreve sobre as obras do artista português expostas ali, convidando o público a visitar o espaço:

*O Sr. Cambiaso soube adaptar com muito engenho a uma exposição permanente de objectos de arte, longo e largo armazém destinado a uma loja com prateleiras e balcões. O local é perfeitamente iluminado, e não há nada ali, absolutamente nada, que lembre uma casa de commercio. A gente, lá dentro, tem a sensação de estar num museu artístico. Não venho falar aos leitores de tudo quanto neste momento se encontra na galeria Cambiaso, nem mesmo de uma “taboinha” de Galofre, simples esboço que parece um Fortuny, e está sendo namorado pelos amadores; venho apenas dizer-lhes o bem que me fizeram duas esplêndidas telas de Souza Pinto, collocadas em cavaletes, ao fundo da casa, sob um jorro de luz coada por uma claraboia.*

*É muito simples o assumpto desses quadros: são duas paisagens, cada qual com a sua figura. No primeiro (digo “o primeiro” por ser o que mais me agradou um rapazito, admiravelmente pintado, visto de costas, prepara o anzol para pescar num rio cujas águas límpidas, serenas e transparentes occupam metade da tela, correndo aos pés do pequeno pescador, e o segundo, também paisagem, tem no primeiro plano uma linda rapariguinha da aldeia, tranquila e ingênua, que vai para o trabalho do campo.*

*A paisagem, bastante funda, é cortada ao meio por um regato que apenas se percebe.*

*Como vêem, não há nada mais simples nem mais banal como composição; entretanto, o artista, aparte a sua technica, que é de primeira ordem, poz nesses dois trabalhos tanta poesia, tanta sinceridade, tanto e tão penetrante-sentimento bucólico, que a gente, contemplando-os, são do ambiente em que está e como que sente aquella relva debaixo dos pés e aquella frescura no rosto.*

*Quando os leitores passarem, pela galeria Cambiaso, entrem e admirem esses dois primores do illustre pintor portuguez. Não lhes custa nada.*<sup>17</sup>

Outra aquisição importante para a coleção de arte internacional do Museu foi realizada em 1906, quando ocorreu uma mostra individual de José Malhoa, a convite do Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro, a convite de João

---

<sup>17</sup> AZEVEDO, Arthur de. Bellas-Artes. **O Paiz**, Rio de Janeiro, 7 mar. 1904. Grifos nossos.

Vasco Ramalho Ortigão, comentada pelos principais jornais da cidade. O quadro *Cócegas*, do pintor português [Figura 26.2], após ter sido muito ressaltado pela crítica da época, passou a integrar a Galeria da Escola Nacional de Belas-Artes, juntamente com diversos desenhos doados pelo artista. Uma primeira versão do quadro fora apresentada no Salão do Grêmio Artístico de 1894. Um crítico do jornal *O Antonio Maria* exaltou as qualidades do trabalho pela sensualidade implícita no gesto da moça que provoca, com uma espiga, o rapaz estendido sobre o feno. O articulista do jornal destacou o intenso cromatismo, que sugere o calor característico do verão, e afirma que

*(...) o tratamento nervoso, largo, do chapéu, dos panejamentos da saia, vermelha, e dos caules de trigo, a atmosfera abrasadora são elementos que fazem d'As cócegas uma obra de respiro largo e um dos melhores quadros da pintura portuguesa deste período.*<sup>18</sup>

A tela foi exposta no Salão de Paris, em 1905, com o título de *Chatouillant*. No ano seguinte, foi apresentada em mostra individual do artista no Rio de Janeiro, quando foi adquirida para a Galeria da Escola Nacional de Belas-Artes do Rio de Janeiro, compondo atualmente o acervo do Museu Nacional de Belas-Artes. Na ocasião da mostra de Malhoa no Brasil, o crítico Gonzaga Duque escreveu sobre “As Cócegas”, ressaltando a sinceridade de expressão que ele obtinha em suas obras e as suas qualidades de pintor de paisagens ao ar livre

*possui uma impulsiva afetibilidade para os humildes; o viver simples dos campônios, as cenas provincianas, o feitio achavascado do montanhês, o tipo sadio da varina, a miséria fuliginosa dos casais dão os melhores dos seus quadros, são os temas prediletos da sua paleta. (...) A habilidade que aí está corresponde à que se admira no ar livre, intitulado *Cócegas*, a maior de suas telas (...) há a grandeza planimétrica da paisagem loura de trigos em ceifa, a grandeza aérea dos céus, do horizonte, a gama em dois tons do solo juncado de paliçada, a corporatura animal dos saloios em folga, o desalinho sujo de suas vestes das fadigas...*<sup>19</sup>

Após ser comprada a tela de Malhoa foi exposta na Exposição Geral de Belas-Artes de 1906, juntamente com quadros de alunos e professores da Escola

---

<sup>18</sup> PORTUGAL. Ministério da Cultura. **A pintura de Malhoa: amar o outro mar**. Lisboa: [s.e.], 2003, p. 58.

<sup>19</sup> DUQUE, Gonzaga. **Graves e frívolos**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, Livraria Sette Letras, 1997, p. 42-44.

Nacional de Belas-Artes. A amizade entre Malhoa e os irmãos Bernardelli pode ser percebida pela correspondência existente entre os artistas, preservada em acervos brasileiros. Um exemplo disto é uma carta em que Malhoa escreve:

*Meu caro Henrique:*

*Recebi com alegria a tua carta de 19 de setembro e se não respondi a ela já como é meu desejo é porque uma coisa bastante me apoquentou, é o seguinte, em 22 de maio do corrente ano, tive a boa notícia de meu amigo Cunha Vasco que o meu quadro “Cócegas” tinha sido pago, n’esse mesmo dia escrevi a teu irmão Rodolpho agradecendo-lhe mais uma vez todo o interesse e boa amizade por mim, conseguindo depois de tanta perseverança e boa vontade, que meu quadro me fosse pago em 10 de agosto tive pela Renascença, conhecimento de falecimento de tua querida mãe, nesse mesmo dia escrevi a teu irmão, duas cartas dando-lhes os meus sentimentos pêsames (...) Pela tua carta d’agora, em que nadas dizes d’essas Cartas, receio hem e com bastante contrariedade, e que elas vos não chegaram as mãos e isto repito, incomoda-me muitíssimo, porque teu irmão, não recebendo minha carta d’agradecimento, deve estar fazendo de mim, uma ideia menos justa e que não mereço, não sou nem ingrato, nem esqueço os favores que me fazem. Peço-te portanto com o maior interesse, que me mandes um postal, dizendo-me se não receberam estas Cartas e dizendo a teu irmão, que não incorri em falta tão grande, depois responderei a tua carta que agora recebi. Aceita um apertado abraço do teu amigo e colega obrigadíssimo.*

*José Malhoa*<sup>20</sup>

É interessante notarmos que a partir da década de 1910 temos progressivamente a presença no Brasil de vários artistas estrangeiros a realizarem exposições individuais no Rio de Janeiro, como o espanhol José Pinello, Francisco Pradilla e ainda dos portugueses João Vaz e Carlos Reis [Figura 26.3] e que algumas obras destes artistas foram compradas para a Galeria da Escola Nacional de Belas-Artes.

As doações de colecionadores foram, como já destacamos, outro ponto importante para a composição da coleção do Museu Nacional de Belas-Artes. Luciano Migliaccio destaca a coleção de Joaquim Augusto da Cunha Porto, que doou obras portuguesas à Escola Nacional de Belas-Artes, este é dado ainda a ser investigado em nossa pesquisa de pós-doutorado<sup>21</sup>.

---

<sup>20</sup> Carta de José Malhoa a Henrique Bernardelli, 1908. Arquivo histórico do MNBA, Rio de Janeiro.

<sup>21</sup> MIGLIACCIO, 2005, p. 1000.

Arthur Valle destaca o acréscimo ao acervo de pinturas portuguesas da Pinacoteca da ENBA, relacionado à doação de 37 pinturas, em 1926, pelo colecionador português Luís Fernandes, composta por quadros como *Retrato de Josefa Garcia Greno*, de Adolfo Greno; *Mulher com Luneta*, de Columbano; e *Um compasso difícil (Lição de violino)*, de Malhoa, além de alguns estudos de paisagem de Silva Porto<sup>22</sup>.

Em nossa apresentação pretendemos ressaltar a importância de algumas aquisições e doações feitas para a Galeria da Escola Nacional de Belas-Artes, agora Museu Nacional de Belas-Artes, de obras nacionais e estrangeiras, ressaltando a importância da escolha desses quadros e esculturas adquiridos para este acervo. Esses trabalhos se relacionam à visão artística dos novos professores e diretores da instituição sobre as obras que deveriam ser preservadas e expostas ao público e apontam dessa maneira para questões museológicas e de crítica da arte do período.

---

<sup>22</sup> 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](http://www.dezenovevinte.net/obras/portugueses_enba.htm)>



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

### Ecoss de um Diálogo entre Arte e Indústria

Maria João Neto<sup>1</sup>



A meu pai, *in memoriam*.

**L**m 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 concretizar<sup>2</sup>. 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 estatutos<sup>3</sup>. 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

---

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

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> **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 sã cooperação entre as duas nações<sup>4</sup>.

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

---

<sup>4</sup> 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”<sup>5</sup>. 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”<sup>6</sup>. 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 iniciativa<sup>7</sup>.

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

---

<sup>5</sup> **Diário do Governo**, nº 276, 1836.

<sup>6</sup> **Diário do Governo**, nº 1, de 1 de Janeiro de 1853.

<sup>7</sup> 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 brasileira<sup>8</sup>. 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”<sup>9</sup> – 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”<sup>10</sup>, 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 nacional<sup>11</sup>. 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”<sup>12</sup>.

---

<sup>8</sup> 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.

<sup>9</sup> CORDEIRO, Luciano. Da Arte Nacional. **O Paiz**, Lisboa, p. 4, 1876.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 8.

<sup>11</sup> **Diário do Governo**, nº 260, de 15 de Novembro de 1875.

<sup>12</sup> **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.*<sup>13</sup>

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 modernas<sup>14</sup>.

## **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

---

<sup>13</sup> CORDEIRO, Luciano. **Da Arte Nacional**, op. cit., p. 16-17.

<sup>14</sup> 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 Ofícios<sup>15</sup>.

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 país<sup>16</sup>. 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 indústria fabril e manufatureira, ao trabalho indispensável à existência da sociedade civilizada.*<sup>17</sup>

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 práticas<sup>18</sup>.

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 Academia<sup>19</sup>, a mostra acabou por ser acolhida no novo edifício da Tipografia Nacional, quase fronteiro às instalações do Liceu, na rua da Guarda Velha.

---

<sup>15</sup> 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](http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/rc_ebatecnico.htm)>

<sup>16</sup> 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.

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

<sup>18</sup> CARDOSO, Rafael, op. cit.

<sup>19</sup> 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 m<sup>2</sup> de área ocupada<sup>20</sup>.

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

---

<sup>20</sup> *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 internacionais<sup>21</sup>. 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 Passeio<sup>22</sup>.

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 local<sup>23</sup>.

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 Dias<sup>24</sup>.

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 vezes<sup>25</sup>.

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

---

<sup>21</sup> Ibidem, p. 138.

<sup>22</sup> Ibidem, p. 262.

<sup>23</sup> Ibidem, p. 80.

<sup>24</sup> Ibidem, p. 262.

<sup>25</sup> Ibidem, p. 266.

edição de álbuns de fotografias da autoria de Marc Ferrez<sup>26</sup>. Essas fotografias viriam a servir de base a vários desenhos e gravuras publicados em jornais portugueses, como *O Ocidente*<sup>27</sup>. 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 público<sup>28</sup>.

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.*<sup>29</sup> [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

---

<sup>26</sup> Ibidem, p. 83.

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

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

<sup>29</sup> *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. Cominhoá<sup>30</sup>.

“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”<sup>31</sup>. 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”<sup>32</sup>. 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

---

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

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

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 22.

júri reconhece “vocação verdadeira, destinada a aumentar e engrandecer o quinhão que   sua família pertence na arte portuguesa”<sup>33</sup>. 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 esquissos 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 Pousão (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”<sup>34</sup>. 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 Ultimato<sup>35</sup>. 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

---

<sup>33</sup> Ibidem, p. 23.

<sup>34</sup> Ibidem, p. 22.

<sup>35</sup> Apenas em 1952 o governo português viria a promover, na Cidade do Cabo, a ereção de uma  sttua do navegador, da autoria do escultor Barata Feyo.

qualidades artísticas”<sup>36</sup>; 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”<sup>37</sup>. 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 Cristina<sup>38</sup>.

Receberam menções honrosas os escultores António Alberto Nunes (1838-1912), com um gesso intitulado “Últimos momentos de D. Pedro V”, obra realizada em Paris<sup>39</sup>; 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”<sup>40</sup>.

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

---

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

<sup>37</sup> Idem.

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

<sup>39</sup> **O Ocidente**, n. 42, p. 141, 15 de Setembro de 1879.

<sup>40</sup> 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”<sup>41</sup>. 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”<sup>42</sup>. 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 Rainha<sup>43</sup>.

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 Grande<sup>44</sup>.

## 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

---

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

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

<sup>43</sup> 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.

<sup>44</sup> 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”<sup>45</sup>.

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”<sup>46</sup>.

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 1879<sup>47</sup>.

---

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 137.

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

<sup>47</sup> 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.



## 28. Ricardo Severo e a Emergência do Debate

### Preservacionista no Brasil

Maria Lucia Bressan Pinheiro<sup>1</sup>



**N**as primeiras décadas do século XX – período pautado pela emergência da problemática da identidade nacional –, uma voz com sotaque lusitano alcançou significativa repercussão entre as elites intelectuais brasileiras. Trata-se do erudito engenheiro e arqueólogo dileitante Ricardo Severo, cuja campanha em prol da arquitetura tradicional brasileira foi fundamental no despertar de um interesse pelo patrimônio arquitetônico dos primeiros séculos, condição indispensável para a emergência das primeiras iniciativas preservacionistas entre nós.

Para entender a boa acolhida de suas ideias em terras brasileiras, começaremos por analisar alguns aspectos da trajetória biográfica de Severo – que se autodefiniu um “revolucionário tradicionalista” – e sua inserção no ambiente cultural paulista do início do século XX, à luz do quadro delineado inicialmente.

Nascido em Lisboa, em 1869, Ricardo Severo da Fonseca Costa formou-se Engenheiro Civil de Obras Públicas em 1890 e Engenheiro Civil de Minas em 1891, pela Academia Politécnica do Porto. Cedo demonstrou pendores intelectuais: com apenas 17 anos, publicou o trabalho “Notícia Arqueológica sobre o Monte da Cidade”, na *Revista de Guimarães*.

Como um típico intelectual do século XIX, interessado nas recém-individualizadas ciências humanas (história, arqueologia, etnografia, etc.) e na construção da história nacional, Severo logo se engajou em uma instituição voltada ao estudo das “antiguidades nacionais” muito ao gosto da cultura oitocentista: a Sociedade Carlos Ribeiro, criada em 1887 com o objetivo de “promover e divulgar os estudos de ciências naturais em Portugal, sobretudo aqueles desenvolvidos por pesquisadores nacionais”. A sociedade, da qual o historiador Antonio Augusto da

---

<sup>1</sup> Professora Doutora, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil, mlbp@usp.br

Rocha Peixoto era vice-presidente, publicava a *Revista de Ciências Naturais e Sociais*, de cuja direção participou Severo, entre 1890 e 1895, e na qual publicou dezesseis artigos<sup>2</sup>.

A par de sua intensa atividade de pesquisa, Severo trabalhava como engenheiro dos Caminhos de Ferro de Portugal. Mas insatisfações financeiras e políticas levaram-no a emigrar para o Brasil, aqui desembarcando em fins de 1891 – ano da mal-sucedida revolta republicana portuense de 31 de janeiro, aliás um dos motivos de sua vinda.

Estabelecendo-se em São Paulo por volta de 1892, Severo logo se inseriu nas elites brasileiras, desposando Francisca, filha de Henrique Santos Dumont – um dos mais ricos fazendeiros de café paulistas do período, e pai do aviador Santos Dumont. Em 1897, tendo recebido adiantadamente mil contos de réis de herança de seu sogro – quantia vultosa para a época – Severo resolveu retornar a Portugal, instalando-se no Porto, onde passou a dedicar-se à publicação da revista *Portugália*, especializada em assuntos históricos, etnográficos e arqueológicos relativos à península ibérica.

A linha filosófica impressa por Severo à *Portugália* “prendia-se à tese da existência da ‘raça’ portuguesa, com características definidas, antes da invasão da Península Ibérica pelas legiões romanas, contrapondo-se à tese de Alexandre Herculano, tradicionalmente aceita, de que as características étnicas do povo português só haviam se consolidado após o domínio romano”<sup>3</sup>.

Esta segunda estada de Severo em Portugal – que durou cerca de dez anos, de 1897 a 1907 – coincidiu com um período de grande agitação política, em que predominava um descontentamento geral em relação à monarquia e fortalecia-se o movimento republicano, que, radicalizando-se a partir de 1908, logrou obter a implantação da república em 1910. Clima propício ao surgimento de um sentimento de exaltação nacionalista, que certamente estimulou o movimento de valorização das habitações tradicionais portuguesas que viria a ser conhecido por “Casa Portuguesa”, no qual estiveram envolvidos estudiosos de várias áreas. Entre eles, destacava-se Rocha Peixoto, amigo próximo de Ricardo Severo desde os tempos da

---

<sup>2</sup> MELLO, J. **Ricardo Severo**: da arqueologia portuguesa à arquitetura brasileira. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2007, p. 32-35.

<sup>3</sup> GONÇALVES, A. M. C. Rossi. **A obra de Ricardo Severo**. Trabalho de Graduação Interdisciplinar FAUUSP. São Paulo, 1977, p. 43.

Sociedade Carlos Ribeiro, “(...) que realiza um inquérito sistemático, complementado por um levantamento fotográfico, onde se tentam definir as várias facetas do ‘viver português’, com destaque para a caracterização da habitação, segundo as regiões do país”<sup>4</sup>.

O movimento da “Casa Portuguesa” logo se centraria na figura do arquiteto português Raul Lino (1879-1974)<sup>5</sup>, que, após um período de estudos no estrangeiro, retornou definitivamente a Portugal em 1897 – incidentalmente, o mesmo ano do retorno de Severo à terra natal.

Nesse contexto de exaltação da cultura arquitetônica portuguesa, Severo construiu uma casa para habitação própria no Porto, em 1904, com abundantes referências “em jeito de colagem” a elementos arquitetônicos provenientes das diversas regiões do país: “uma mistura de linguagens de que resulta uma volumosa construção, bizarra, mas cheia de citações familiares e estereotipadamente nacionais”.

Com o propósito de construir uma “casa estreitamente inspirada n’um dos modelos comuns e nacionalizados de cidade ou de aldeia portuguesas...” Severo selecionou “do norte ao sul, mais recentes ou mais remotos, os elementos com que erigir harmonicamente, ponderadamente, a vivenda onde o ‘sentimento nacional’ não exclui o luxo de seus cômodos, admirável e magnífico”. Como resultado, a residência “constitui um verdadeiro Museu de pormenores e de motivos que resume épocas, estilos e influências através da capacidade e do sentimento nacionais”, conforme as palavras de seu amigo Rocha Peixoto<sup>6</sup>.

Na residência portuense de Ricardo Severo adverte-se uma tendência filológica de recuperação de um vocabulário arquitetônico tradicional, que é utilizado numa edificação projetada de acordo com os cânones ecléticos então

---

<sup>4</sup> RODOLFO, J. S. **Luís Cristino da Silva e a Arquitetura Moderna em Portugal**. Lisboa: Dom Quixote, 2002, p. 30.

<sup>5</sup> De formação inglesa, Lino concluiu seus estudos na Alemanha, onde frequentou a *Handwerker und Kunstgewerbeschule* de Hannover, entre 1893 e 1897. Lá trabalhou também com Albert Haupt, grande estudioso do Renascimento em Portugal (RIO-CARVALHO, M. **História da Arte em Portugal**. Do Romantismo ao Fim do Século. Lisboa: Alfa, v. 11, 1986, p. 174). A forte repercussão das tendências arquitetônicas inglesas originadas do *Arts & Crafts* naquele país, assinalada por N. Pevsner (**Os Pioneiros do Desenho Moderno**. São Paulo: Martins Fontes, 1981, p. 42-43), é patente no livro **A Nossa Casa – Apontamentos sobre o Bom Gosto na Construção das Casas Simples**, que Lino escreveu em 1918 e que alcançou grande popularidade no Brasil (s.c.p.).

<sup>6</sup> PINHEIRO, Maria Lucia Bressan. **Neocolonial, modernismo e preservação do patrimônio no debate cultural dos anos 1920 no Brasil**. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2011, p. 67.

hegemônicos [Figura 28.1]. Tal atitude está bem de acordo com os interesses arqueológicos e etnográficos do engenheiro, a que pôde dedicar-se amplamente a suas atividades à frente da revista *Portugália*.

Ao retornar ao Brasil em 1907, Ricardo Severo deu continuidade a suas veleidades intelectuais sempre voltadas à exaltação das raízes portuguesas (e, por extensão, das brasileiras), o que, por sua vez, também caía muito bem numa sociedade conservadora arrastada por um turbilhão de cosmopolitismo. De fato, a cidade de São Paulo passava naquele momento por uma fase de grande dinâmica urbana, impulsionada inicialmente pela riqueza do café e, logo depois, pelo surto de industrialização fomentado pela substituição de importações que foi uma das consequências, no Brasil, da Primeira Guerra Mundial. Tal dinâmica começava a ocasionar a destruição em massa da trama urbana tradicional da cidade, substituída, sob aplausos, por edifícios construídos de acordo com as últimas tendências europeias.

E foi nesse ambiente de franco desamor para com a cultura brasileira em geral, que, às vésperas da eclosão da Primeira Grande Guerra, em 20/7/1914, Severo proferiu, na Sociedade de Cultura Artística de São Paulo, a conferência intitulada *A Arte Tradicional no Brasil*, na qual exortava os “jovens arquitetos nacionais” a iniciar “uma nova era de Renascença Brasileira...”. Defendia, nessa conferência, o caráter etnográfico da arquitetura, isto é, sua íntima ligação com “o modo de ser dos povos desde suas origens, a seus primitivos usos e costumes”. Assim, Severo apresentou uma espécie de pré-inventário de elementos construtivos tradicionais da arquitetura brasileira: telhados, beirais, janelas, portas, rótulas, etc., através de desenhos e fotografias [Figura 28.2]. No que diz respeito à arquitetura brasileira dos primeiros séculos, tal procedimento era inédito até então, tornando-se referência para os primeiros estudos sobre o assunto, como veremos.

O destaque conferido por Severo à importância da arquitetura residencial anônima que compunha o tecido urbano das cidades, em detrimento dos edifícios excepcionais, também era pouco usual. Com efeito, o engenheiro afirmou que

*(...) há que ponderar que o caráter de uma cidade não lhe é dado por seus monumentos, colocados em pontos dominantes, grandes praças ou lugares históricos. Ligam esses locais as ruas e avenidas, marginadas por casas de variado destino; e são estas que dão a característica arquitetônica da cidade; com efeito, o*

*monumento é uma exceção, a casa é a nota normal da vida quotidiana do cidadão, é como uma lápide epigráfica de sua ascendência e de sua história*<sup>7</sup>.

Revelava-se, assim, leitor atento de John Ruskin, que, na Lâmpada da Memória – a sexta dentre As Sete Lâmpadas da Arquitetura –, afirmara que “(...) a atração das mais belas cidades [da Itália e da França] reside não na riqueza isolada de seus palácios, mas na decoração requintada e cuidadosa das menores moradias de seus períodos de maior esplendor”<sup>8</sup>.

Em 1917, Ricardo Severo foi convidado a proferir palestra ao Grêmio Politécnico de São Paulo – a associação discente da Escola Politécnica paulista, instituição em que o estudo da arquitetura brasileira dos primeiros séculos logo encontraria ressonância, como veremos. Nessa oportunidade, o tema recebeu tratamento mais abrangente e, ao mesmo tempo, erudito e didático<sup>9</sup>. É interessante verificar que, desta feita, em vez de desculpar-se pelo tema escolhido, como fizera em 1914, Severo principiou manifestando-se resolutamente contra o “(...) sentimento de indiferença, que por vezes se manifesta em alguns publicistas do Brasil, pelas tradições que se ligam à formação da nacionalidade”.

Reiterando seu entendimento da arquitetura como fenômeno coletivo, “(...) cristalização de uma tradição, na qual o artista representa apenas um fator de expressão, acidental e temporário”, Severo criticou aqueles – como Oliveira Martins – que privilegiavam “um critério racionalista, afastado do método de investigação direta – da análise etnográfica e arqueológica”, devotando-se “a um tipo de homem ideal, o qual, de verdade, não existe em nenhures; pelo contrário, os naturalistas e tradicionalistas reportam-se ao homem real, com todas as suas características especiais, produto do meio presente, gerado pelo passado, donde provêm todos os elementos criadores de sua individualidade física e de seu caráter moral”. Sublinhemos, aqui, sua ênfase no método de “investigação direta”, próprio da análise etnográfica e arqueológica, em oposição à pesquisa documental, privilegiada pelos historiadores. Assim, Severo mesclava elementos de uma metodologia empírico-científica de trabalho com uma iniciativa propositiva: a

---

<sup>7</sup> SEVERO, Ricardo. A arte tradicional no Brasil. In: Sociedade de Cultura Artística. **Conferências 1914-1915**. São Paulo: Typographia Levi, 1916, p. 79-80.

<sup>8</sup> RUSKIN, John. **A lâmpada da memória**. São Paulo: Ateliê, 2008, p. 60.

<sup>9</sup> SEVERO, Ricardo. A arte tradicional no Brasil. In: **Revista do Brasil**, ano II, v. 4, jan.-abr. 1917, p. 394-424, de onde foram extraídas as citações.

produção contemporânea de uma arquitetura de base tradicional, noção lançada já em 1914. Utilizando uma periodização balizada pelo estatuto político da nação – Brasil-Colônia, Brasil-Monarquia e Brasil-República –, que seria largamente utilizada mais tarde nos estudos sobre a história da arquitetura brasileira [Figura 28.3], ensaiou uma primeira abordagem histórico-tipológica da arquitetura religiosa brasileira, em que, a par de evidenciar sua filiação à arquitetura portuguesa, indicava características a serem aproveitadas na produção arquitetônica contemporânea. Suas ideias – expostas nas duas conferências mencionadas – e os projetos que logo começou a elaborar constituíram as bases do movimento que viria a ser conhecido como neocolonial.

É oportuno mencionar que, para munir-se dos conhecimentos necessários para construir à maneira tradicional brasileira, Severo encomendou ao pintor paulista José Wasth Rodrigues um levantamento sistemático da arquitetura colonial<sup>10</sup>.

As duas conferências de Ricardo Severo impressionaram fortemente um jovem escritor então em princípio de carreira, que viria a tornar-se um dos mais importantes intelectuais modernistas brasileiros: Mário de Andrade, que escreveu uma série de artigos claramente motivada por elas sob o título “A Arte Religiosa no Brasil”, em 1920. É fácil compreender seu entusiasmo: por mais sumárias que fossem as análises empreendidas por Severo – quase meras descrições –, discorrer sobre a arquitetura colonial brasileira, identificando motivos ornamentais recorrentes ou soluções de planta inovadoras, era algo inédito até então. Nesses artigos, Mário faz menções explícitas ao engenheiro português, chegando mesmo a transcrever o mencionado trecho da conferência de 1914 inspirado em John Ruskin.

Tal entusiasmo é ainda mais explícito nas crônicas “De São Paulo”, que Mário escreveu para a revista carioca de cultura *Ilustração Brasileira* a partir de novembro de 1920<sup>11</sup>. Na primeira delas, anunciou:

*São Paulo, mais uma vez e em outro terreno, vai glorificar-se, reatando uma tradição artística que o Aleijadinho de Vila Rica, o gênio inculto do portal de S.*

---

<sup>10</sup> Os registros realizados por Wasth Rodrigues viriam a constituir o livro **Documentário Arquitetônico**, publicado em fascículos pela Livraria Martins na década de 1940 e republicado pela EDUSP em 1979.

<sup>11</sup> Tratava-se de uma seção regular sobre “o movimento artístico e literário da gente paulista”, que durou de novembro de 1920 a maio de 1921 (PINHEIRO, 2011, p. 88).

*Francisco de Assis, em Ouro Preto, e da escadaria de Congonhas, encetou e que nenhum ousara continuar. E Brecheret, cujas forças artísticas rapidamente se maturam ao calor de empecilhos e rivalidades, não só renova o passado em que a Bahia deu Chagas, o Rio Mestre Valentim e Minas João [sic] Francisco Lisboa, como realiza o ideal moderno de escultura, templo onde pontificam Bourdelle, Lembruck, Carl Millés e Mestrovic.*

A referência aos grandes mestres coloniais nos remete aos seus mencionados artigos sobre arquitetura religiosa. E a menção à “renovação do passado” e à “realização do ideal moderno” em Brecheret prenuncia a Semana de Arte Moderna, que teria lugar em fevereiro de 1922, com o objetivo de promover a atualização artística brasileira a partir de uma ótica nacionalista.

Em fevereiro de 1921 – exatamente um ano antes da realização da própria Semana, portanto – Mário elogiava declaradamente “o glorioso estilo neocolonial, que um grupo de arquitetos nacionais e portugueses, com o sr. Ricardo Severo à frente, procura lançar”. Concluiu o artigo de forma ainda mais explícita: “São Paulo será a fonte dum estilo brasileiro. Estou convencido de que não, mas creio firme e gostosamente que sim”.

Um ano depois, o entusiasmo de Mário deve ter contaminado outros modernistas, pois a exígua seção de arquitetura da Semana de Arte Moderna – que passou incólume pela celeuma desencadeada pelo evento – compunha-se de um projeto neocolonial do arquiteto polonês Georg Przyrembel, além de alguns desenhos de inspiração *art déco* realizados por outro estrangeiro, o espanhol Antônio Garcia Moya<sup>12</sup>.

As ideias de Severo repercutiram fortemente também na arquitetura dos pavilhões da Exposição Internacional de 1922, realizada no Rio de Janeiro em comemoração ao Primeiro Centenário da Independência do Brasil. De fato, o neocolonial foi o estilo preconizado pelo então prefeito do Rio de Janeiro, Carlos Sampaio, para os pavilhões nacionais da Exposição do Centenário – entre eles, o Pavilhão das Grandes Indústrias, em cujo projeto trabalhou o então estudante Lucio Costa como estagiário do Escritório Memória e Cuchet<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> Sobre as obras expostas na Seção de Arquitetura da Semana de 1922, ver AMARAL, Aracy. **Artes plásticas na semana de 1922**. São Paulo: Bovespa/BM&F, 1992.

<sup>13</sup> SANTOS, Paulo. **Presença de Lucio Costa na arquitetura contemporânea do Brasil**. Rio de Janeiro, datilografado, 1960, p. 10-11.

Diante da temática do presente evento, é oportuno mencionar que um dos pavilhões mais populares da exposição foi o Pavilhão das Indústrias de Portugal, projetado pelos irmãos Rebello de Andrade e atualmente reconstruído no Parque Eduardo VII, em Lisboa.

Outro entusiasta das ideias de Severo era o pernambucano José Mariano Filho, figura polêmica do panorama cultural carioca. Embora fosse médico, foi presidente da Sociedade Brasileira de Belas-Artes (SBBA) e Diretor da Escola Nacional de Belas-Artes (ENBA), onde, aliás, procurou sem sucesso instituir uma cadeira de História da Arte Brasileira. Celebrizou-se por sua atuação extremamente ativa junto aos artistas e arquitetos do Rio de Janeiro, a quem prestigiou através de inúmeras iniciativas, como a realização de concursos voltados à promoção do neocolonial. Por essas e outras iniciativas, Mariano Filho conseguiu aglutinar em torno de si um grupo de “formosos espíritos da moderna geração de arquitetos brasileiros” – entre os quais figurava Lúcio Costa, por ele considerado “brilhante arquiteto”<sup>14</sup>.

É fato que Lúcio Costa, entre outros, participou assiduamente de tais certames, nos quais ganhou notoriedade. É o caso, por exemplo, da entrevista sobre o projeto com que concorrera ao “Prêmio Heitor de Mello” promovido por José Mariano em 1923, obtendo o segundo lugar [Figura 28.4]. Nesta entrevista – publicada no jornal carioca *A Noite*, em 19/03/1924, e sugestivamente intitulada “A alma dos nossos lares” – Lúcio afirmava que “a verdadeira casa é aquela que se harmoniza com o ambiente onde situada está, que tem cor local; aquela que nos convida, que nos atrai, e parece dizer-nos: Seja bem vindo!”.

Na mesma oportunidade, manifestou-se favoravelmente quanto às propostas de Ricardo Severo, dizendo que “para que tenhamos uma arquitetura logicamente nossa, é mister procurar descobrir o fio da meada, isto é, recorrer ao passado, ao Brasil-colônia. Todo esforço nesse sentido deve ser recebido com aplausos”.

Em seus escritos ao longo da década de 1920, percebe-se que Lúcio Costa compartilhava a visão de Ricardo Severo sobre o caráter coletivo da arquitetura, enquanto manifestação cultural, como se vê no artigo “O Aleijadinho e a Arquitetura Tradicional”, de 1929, em que chegou a investir contra o excessivo

---

<sup>14</sup> PINHEIRO, 2011, p. 134.

decorativismo que atribuía ao maior – e único – ícone então reconhecido da arte colonial brasileira, para exaltar a robustez, a serenidade e a simplicidade características da nossa arquitetura, e que traduziam o “verdadeiro espírito de nossa gente”<sup>15</sup>.

Em abril de 1924, Lúcio obteve uma bolsa da SBBA – da qual era presidente José Mariano Filho – para realizar viagem de estudos a Diamantina, outra iniciativa do médico pernambucano para suprir a carência de estudos e de repertório sobre a arquitetura tradicional brasileira<sup>16</sup>. Trata-se, como se vê, de iniciativa análoga ao patrocínio de Ricardo Severo junto ao pintor José Wasth Rodrigues para a realização de viagens de documentação da arquitetura colonial, como mencionado. Aliás, foi também em abril de 1924 que Mário de Andrade, em companhia de seus amigos modernistas, empreendeu uma “viagem de descoberta do Brasil” ciceroneando o poeta francês Blaise Cendrars pelas cidades mineiras do ciclo do ouro.

A esse respeito, é oportuno mencionar que, em dezembro de 1923 – poucos meses antes de tais viagens, portanto –, o deputado pernambucano Luiz Cedro apresentara projeto de lei propondo a criação de uma Inspetoria dos Monumentos Históricos dos Estados Unidos do Brasil. Seu discurso de encaminhamento do projeto à Câmara dos Deputados foi publicada na íntegra na revista *Ilustração Brasileira* em dezembro de 1923, o que denota certa repercussão do assunto na imprensa. E, em julho de 1925, o governador de Minas Gerais, Mello Vianna, montou uma comissão encarregada de elaborar um projeto de lei no mesmo sentido<sup>17</sup>. Entretanto, como se sabe, ambas as iniciativas malograram.

Em 1926, num indício da grande popularidade alcançada pelas ideias de Severo, o jornal *O Estado de São Paulo* publicou uma série de artigos organizada por Fernando de Azevedo<sup>18</sup> sob o título “Arquitetura Colonial”, na qual foram

---

<sup>15</sup> COSTA, Lúcio. **Sobre arquitetura**. Porto Alegre: CEUA, 1962, p. 15-16.

<sup>16</sup> Além de Lúcio, a SBBA enviou os então estudantes de arquitetura Nestor de Figueiredo e Nereu Sampaio a Ouro Preto e Congonhas do Campo, respectivamente.

<sup>17</sup> Segundo Paulo Santos (op. cit., p. 16, nota 42), a atenção do governo mineiro para com a questão patrimonial teria sido despertada por estas sucessivas viagens de estudo às cidades históricas mineiras (ver a respeito PINHEIRO, 2011, p. 259-263).

<sup>18</sup> O educador Fernando de Azevedo, responsável pelas “Conferências de Educação” que reivindicavam a reforma do ensino nos anos 1920, assumiu a Diretoria Geral da Instrução Pública do Distrito Federal em 1927, quando imprimiu um cunho nacionalista à arquitetura das escolas públicas do Rio de Janeiro (PINHEIRO, 2011, p. 264).

entrevistados alguns dos principais adeptos da tendência neocolonial<sup>19</sup>. O primeiro entrevistado foi o próprio Severo, que assim se pronunciou a esse respeito:

*Tradicionalismo não quer dizer anacronismo, passadismo, ou mesmo necrofilismo. Quer dizer singelamente o ressurgimento da “tradição” que é, no íntimo de cada família humana, o espírito de sua gênese, sua essência vital, é a alma das nacionalidades; e quer dizer também o engrandecimento, a exaltação do povo básico de todas as nações, desse alicerce profundo das democracias, soterrado por aluviões de tiranias e civilizações que se dizem superiores e uniformes.*

Referindo-se à arquitetura hegemonicamente praticada então – isto é, o ecletismo em suas múltiplas manifestações (classicizantes, goticizantes, ou sintetizando contribuições variadas numa mesma edificação), assim se manifestou:

*Não há dique que se oponha à corrente natural dessas modernas tendências, próprias de todos os tempos. A arquitetura, como todas as artes, procurará adaptar-se às condições do tempo, do lugar, de meios próprios da vida moderna; terá que adaptar-se ainda aos novos processos mecânicos de construção; para esse fim procurará formas novas. Na orientação, porém, dessa pesquisa ou invenção de novas formas, está o ponto crítico.*

Mostrando-se plenamente de acordo, portanto, com o *modus operandi* do ecletismo arquitetônico, procurou esclarecer sua contribuição quanto a “esta campanha tradicionalista, erradamente alcunhada de retrógrada e anacrônica”:

*Por nenhum princípio se pretende estabelecer, sob pretexto de um determinado estilo colonial, neo-colonial ou nacional, um molde de arcaica rigidez no qual tem de vaziar-se a natural expansibilidade da arte moderna; pretende-se tão somente marcar na composição das cidades e na arquitetura das casas públicas e privadas, um ou outro caráter que fixe indelevelmente a tradição nacional (grifo nosso).*

Nessa entrevista, Severo apontou algumas obras recentes de sua autoria, abstendo-se porém de comentá-las, pretendendo apenas “deixar patente aos olhos de todos uma ideia do que se poderia fazer dentro do espírito da tradição, na

---

<sup>19</sup> Composta de nove artigos, a série foi publicada em abril de 1926, e parece ter como principal objetivo divulgar a opinião de seu autor a respeito da arquitetura mais adequada a edificações escolares – altamente favorável à tendência neocolonial, como se pode notar pela lista de entrevistados: Ricardo Severo (*OESP*, 15/4/1926, p. 3), José Wash Rodrigues (*OESP*, 16/4/1926, p. 4), Alexandre Albuquerque (*OESP*, 17/4/1926, p. 4), e José Mariano Filho (*OESP*, 21/4/1926, p. 4); também foi publicado um depoimento de Adolfo Pinto Filho.

arquitetura”: o hospital da Beneficência Portuguesa de Santos, a Casa José Moreira e o projeto para a sede da Sociedade de Cultura Artística, em São Paulo. Todos programas modernos, onde a arquitetura tradicional só aparece em elementos ornamentais – realmente uma versão nacional para o ecletismo, bem de acordo com suas palavras.

Transparece dessa entrevista – assim como de outras manifestações – que a posição de Severo em relação à campanha que tinha deflagrado era bem menos radical do que se poderia supor: como um “revolucionário tradicionalista”, ele colocava-se francamente favorável à arquitetura moderna, nos moldes em que a entendia – isto é, uma arquitetura técnica e programaticamente atual, revestida de elementos decorativos tradicionais. Curiosamente, seu bem-sucedido empenho em valorizar a arquitetura tradicional brasileira nunca se traduziu em quaisquer veleidades preservacionistas de sua parte; não raro, aliás, suas palavras parecem contradizer seu propalado apreço pela arquitetura colonial, como no seguinte trecho:

*Arquitetura tradicional não quer dizer, portanto, reprodução literal de coisas tradicionais, de fósseis arqueológicos, de casas de taipa ou pau-a-pique, de igrejinhas de adobe, de velhas ruelas entre tugúrios de três braços craveiras, com porta e gelosia, ou de sorumbáticos sobrados dos centros de antanho, sem higiene e sem aparência estética.*

O segundo entrevistado por *OESP* foi o pintor paulista José Wasth Rodrigues, encarregado por Severo de estudar e registrar a arquitetura colonial brasileira, como vimos. Ao contrário do engenheiro português, Wasth Rodrigues manifestou preocupação explícita quanto às demolições e descaracterizações de edificações coloniais, chegando a sugerir

*(...) a fundação de uma Sociedade ou Comissão de Arquitetos com plenos poderes junto aos governos e às Cúrias para embargar as demolições e impedir que as restaurações sejam feitas com o sacrifício da “fisionomia característica” do edifício. Em minhas viagens tive ocasião de ver, com espanto, templos góticos e bizantinos exatamente onde se levantavam, havia pouco, antigas igrejas coloniais.*

O terceiro entrevistado na série “Arquitetura Colonial” foi o engenheiro-arquiteto e professor da Escola Politécnica Alexandre Albuquerque<sup>20</sup>, que vinha realizando “excursões técnicas” com seus alunos, levando-os a cidades como Itanhaém, Ouro Preto, Tiradentes e Congonhas do Campo, “sempre que permitiram as verbas destinadas a exercícios práticos em nossos escassos orçamentos escolares”. Trata-se, portanto, de iniciativas que podem ser consideradas oficiais, uma vez que eram realizadas com a dotação orçamentária da escola. Nessas viagens, os alunos eram incentivados a fazer desenhos e levantamentos *in loco* de edifícios importantes. Não são mencionadas as datas de tais excursões, mas pelo ano de graduação dos alunos que delas participaram, podem ser situadas entre 1921 e 1925<sup>21</sup>. Elas estão, portanto, entre as primeiras iniciativas do gênero de que se tem notícia, e algumas foram certamente anteriores às viagens patrocinadas por Mariano Filho através da Sociedade Brasileira de Belas-Artes e à excursão empreendida pelos modernistas paulistas com Blaise Cendrars – todas realizadas em 1924, como vimos.

Enfatizando a necessidade de “desenvolver, preliminarmente, o conhecimento mais perfeito da arquitetura colonial” para justificar a realização de tais viagens, Albuquerque afirmou ainda: “Para estimar o colonial é preciso conhecê-lo. É necessário viajar e longamente meditar em frente de cada monumento”.

Um aspecto paradoxal dos pendores neocoloniais de Alexandre Albuquerque é a sua participação nas obras da nova Sé neogótica de São Paulo, a partir de 1919, após a morte de George Krug. A esse respeito, Albuquerque reiterou, de um ponto de vista muito pessoal, as afirmações de Severo e Mário de Andrade sobre a importância da trama residencial urbana, argumentando que o colonial “não se presta a construções monumentais”, e sim – primordialmente – à arquitetura residencial. E acrescentou: “Quem não pensaria, pois, ao projetar imensa catedral, no estilo que tão alto se elevou no período da verdadeira fé?”

---

<sup>20</sup> Formado em 1905, Alexandre Albuquerque tornou-se professor da escola em 1917. Bastante atuante no panorama artístico paulistano, foi um dos fundadores da Escola de Belas-Artes de São Paulo e da Sociedade Paulista de Belas-Artes, da qual foi o primeiro presidente. Mantinha laços de amizade com Cândido Portinari, Vittorio Gobbi, Waldemar da Costa, Flávio de Carvalho e Paulo Rossi Osir. In: FICHER, Sylvia. **Os Arquitetos da Poli: Ensino e Profissão em São Paulo**. São Paulo: Fapesp/Edusp, 2005.

<sup>21</sup> Ver a respeito PINHEIRO, 2011, p. 157-160.

É digno de nota que, apesar de sua resoluta defesa da substituição da Sé colonial pela nova Catedral neogótica, Albuquerque foi um dos primeiros adeptos do neocolonial a manifestar preocupações concretas com a defesa do patrimônio histórico e artístico nacional, elencando mesmo um conjunto de medidas práticas nesse sentido, na citada entrevista concedida a *OESP*. Dada a precocidade e importância de sua proposta, segue-se sua transcrição integral:

- a) *auxiliar as viagens de nossos estudantes de arquitetura pelo interior do Brasil, por serem as viagens às cidades históricas o melhor compêndio de arquitetura colonial;*
- b) *constituir missões científicas e artísticas a um tempo que estudassem todas as obras de arte da época colonial, levantando plantas e alçados convenientemente cotados e servindo-se de fotografias para auxiliar a compreensão de épuras, talvez um pouco duras em seu aspecto científico;*
- c) *dar preferência ao barroco colonial na confecção de certos edifícios públicos em que não se explica o ecletismo atual;*
- d) *'nacionalizar' ou reivindicar para o patrimônio público certos monumentos verdadeiramente históricos e de valor incontestável como obras de arquitetura colonial, algumas das quais já foram atingidas por esse vandalismo utilitário e demolidor das nossas melhores tradições;*
- e) *impedir a exportação de produtos de nossas artes menores: mobiliários, jóias e alfaias que já se tem escoado, em grande parte, para o estrangeiro, onde enriquecem, hoje, coleções preciosas.”(grifo nosso)*

A despeito de suas muitas contradições, deve-se assinalar que, nesta oportunidade, Alexandre Albuquerque efetivamente manifestou uma das primeiras – e quase únicas – preocupações preservacionistas a serem identificadas entre os adeptos do neocolonial.

Coincidência ou não, após a série de artigos, dois órgãos estaduais voltados à preservação do patrimônio de seus respectivos Estados foram criados: as Inspetorias de Monumentos Nacionais de Pernambuco e da Bahia.

Assim, embora a exortação nacionalista de Ricardo Severo nunca tenha se desdobrado em quaisquer preocupações efetivamente preservacionistas, é inegável que sua ampla repercussão na década de 1920 contribuiu para a emergência de uma consciência patrimonial incipiente, mas claramente identificável, naqueles anos. Especial destaque merece seu papel nos anos de formação de dois dos mais importantes colaboradores da fase pioneira do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), o primeiro órgão nacional de preservação do

patrimônio: Mário de Andrade e Lúcio Costa. De fato, como se sabe, Mário de Andrade participou animadamente das atividades envolvendo a criação e organização do SPHAN, a partir de 1936, sendo imediatamente nomeado delegado regional do órgão em São Paulo. Nessa capacidade, foi incumbido de realizar um inventário dos principais bens culturais paulistas para fins de tombamento – tarefa para a qual os trabalhos de Ricardo Severo constituíram sua bibliografia básica, conforme seu relatório de 16/10/1937<sup>22</sup>.

Por sua vez, a presença de Lúcio Costa no SPHAN, desde 1937, é sobejamente conhecida, assim como seu profundo envolvimento na preservação do patrimônio brasileiro e sua ascendência junto aos técnicos da instituição – aspectos que não podem deixar de estar relacionados, ao menos em parte, ao seu precoce contato direto com a arquitetura colonial brasileira, na década de 1920.

Nesse sentido, é significativo apontar que, no momento mesmo em que estavam em gestação as primeiras instâncias governamentais de preservação do patrimônio, Ricardo Severo protagonizou um episódio de destruição de importante bem cultural paulistano: a demolição, em 1935, do antigo convento franciscano de 1643, primeira sede da Faculdade de Direito de São Paulo, substituída por imponente edifício neocolonial projetado por seu escritório. O assunto, como se vê, está a merecer aprofundamento. O presente trabalho procurou apontar o papel de Severo, malgrado seu, na emergência de uma consciência patrimonial, condição indispensável para o surgimento das primeiras iniciativas preservacionistas entre nós.

---

<sup>22</sup> ANDRADE, Mário. **Mário de Andrade**: cartas de trabalho. Brasília: MEC/SPHAN-Fundação Pró-Memória, 1981, p. 81, 84 e 99.



## 29. Decoração e Decoro nos Salões Oitocentistas no Rio de Janeiro: Modos de Receber e Exibir

Marize Malta<sup>1</sup>



Us salões das ricas casas oitocentistas foram locais privilegiados na ordem decorativa, focos de olhares interessados e educados, reflexos de gosto e distinção da boa sociedade residente no Rio de Janeiro. Neles, empreendiam-se grandes esforços para bem acolher as ocasiões especiais da vida social da casa. Os salões passaram a ser o centro das atenções, lugar privilegiado de decoração e decoro [Figura 29.1].

Quando mencionamos os salões oitocentistas, é impossível deixar de se fazer referência a Wanderley Pinho e a seu clássico *Salões e Damas do Segundo Reinado*. Reeditado em 2004, em sua quinta edição, permanece como fundamental ponto de partida para o reconhecimento das práticas sociais dos salões e seus personagens, que envolveram acordos e desacordos políticos, arranjos matrimoniais, disputas de nível social e *status* cultural, transformando os salões em praticamente uma instituição brasileira e lugar por excelência das práticas civilizatórias. Segundo Wanderley, as décadas de 1840, 1850 e 1860 foram as mais intensas em ocorrências de salões. Nesse período, segundo o autor, copiava-se o esplendor do Segundo Império francês e as modas da imperatriz Eugênia.

A arte de receber foi uma das importantes etapas no desenvolvimento do polimento dos comportamentos aos moldes europeus, fazendo com que a elite social depreendesse empenhos substantivos para construir os cenários condizentes com as desejadas boas atuações, demonstrações de refinamento. As casas precisaram passar por reformulações para que pudessem acolher novas demandas de “cordialidade e espírito”<sup>2</sup>. As grandes fortunas das primeiras décadas do XIX tiveram melhores condições de se adaptar com presteza às novas exigências sociais.

---

<sup>1</sup> Escola de Belas Artes-Universidade Federal do Rio de Janeiro.

<sup>2</sup> PINHO, Wanderley. *Salões e damas do segundo reinado*. 5. ed. Rio de Janeiro: Livraria Martins, 2004, p. IX.

Os Carneiro Leão, os Carvalho e Melo, os Rio-Seco podiam receber com propriedade conforme a necessidade se impunha.

Salas da frente, salas vagas, salas de receber ou apenas salas assumiram outras configurações para apresentar ambientes cuja expressão estética acomodasse as expectativas visuais por esplendor e vivacidade. O salão, como lembrava José de Alencar, era local onde “(...) recebem-se todas as visitas de cerimônia ou de intimidade; dão-se bailes, reuniões dançantes e concertos. Conversa-se ao som de música, conferencia-se a dois no meio de muita gente – de maneira que nem se fala em segredo, nem em público”<sup>3</sup>.

Em virtude da proliferação dos cômodos sociais, as salas foram adotando nomenclaturas diversas, de modo a se identificar suas particularidades. Grande salão<sup>4</sup> era usado quando havia outras várias salas e saletas contíguas, destinadas exclusivamente ao ato de receber. Próxima ao grande salão, a sala de baile se posicionava estrategicamente para os jardins<sup>5</sup> (casa da marquesa de Abrantes) ou no centro da casa (palácio Itamaraty), de onde se acessavam as demais salas<sup>6</sup>, ou para a rua, de modo a melhor se exibir (palácio do Catete). Cores predominantes eram adotadas nos nomes como salão azul, salão dourado, salão verde. Se houvesse um motivo decorativo de destaque, ele denominava o espaço, como a Sala dos pássaros na casa da marquesa de Abrantes<sup>7</sup> [Figura 29.2].

A importância das aparências já era prática corrente nas cortes europeias, cujos códigos visuais de pompa e circunstância podiam ser revertidos em mercês e benefícios da coroa. Para aqueles que almejavam alçar à sociedade de corte, angariando um título, como os barões, tão recorrentes no Brasil, fazia-se necessário

---

<sup>3</sup> José de Alencar apud PINHO, 2004, p. XIII.

<sup>4</sup> Do lado da praia de Botafogo e separada da sala de baile pelo corredor, estava o grande salão, como mobília dourada, forrada de damasco vermelho, reposteiros e sanefas do mesmo damasco, o extenso soalho encerado. Ibidem, p. 278.

<sup>5</sup> Dançava-se na sala de baile que ficava ao lado do jardim, entre o salão de entrada e a sala de jantar, que não mais se abria depois de acabado o jantar, salvo quando havia alguma grande festa, na qual era servida uma ceia; nas outras ocasiões o serviço era volante. [...] Completavam a sala de baile, além de um piano, uma mobília laqué creme, azul-celeste e dourado, com assentos de palhinha dourada, reposteiros às portas e sanefas azul celeste às janelas, com cortinas de renda. Idem.

<sup>6</sup> Em casas mais modestas, os salões passavam a se chamar sala de visitas e, assim, eram mais para serem olhadas do que usadas pelos membros da família. Para o dia a dia, uma sala de estar ou sala da família era recomendável, onde se podia ficar mais a vontade e receber amigos mais íntimos. Idem.

<sup>7</sup> A sala em que recebiam sempre, toda forrada de tapetes, era chamada a “sala dos pássaros” por ter as paredes pintadas com pássaros de todas as variedades, trabalho de um pintor de nomeada que tinha decorado peças no Paço de São Cristóvão. Idem.

emular certas atuações, as quais implicavam cenários e indumentárias condizentes para o convencimento do teatro social. Era preciso mudar o cenário e os modos.

Sendo assim, as práticas de recebimento no Brasil, especialmente no Rio de Janeiro, sofreram impactos significativos a partir do momento em que a corte portuguesa se instalou na cidade, visto que anterior a isso, as referências às fidalguias eram numericamente diminutas e sem apontadores comparativos que permitissem uma análise crítica mais balizada. Os palácios eram poucos e acanhados frente ao paradigma europeu que passou, de forma crescente ao longo do século XIX, a ampliar a própria referência portuguesa, ainda acrescida dos modelos franceses, italianos, ingleses. As práticas de festas em casa também se modificaram, bem como os requisitos e modos de ostentação de poder. Para além dos casarões, que buscavam na atualidade arquitetônica registrar sua nova condição, muitas adaptações e reformas foram empreendidas nas estruturas originais<sup>8</sup>. Mesmo em fins do século XIX, alguns dos mais elogiados salões se contrapunham a uma acanhada arquitetura de fachada.

Se os salões permaneceram por todo o século XIX, seus personagens e tipos tiveram grande mobilidade, demarcando um perfil diferenciado a cada geração. Na época do vice-reino, homenagens e retribuições, comemorações natalícias de reis e rainhas (normalmente efetuadas por cônsules e embaixadores), eram motivos nobres para agendar recepções nas casas senhoriais. Ministros, comandantes, oficiais foram se somando aos chamados viajantes com suas várias profissões, relativizando as referências comportamentais de corte, que aos poucos foram sendo atualizadas pelas práticas burguesas. Durante o Império, políticos, diplomatas, homens de letras e ciências, negociantes e donos de terra, capitalistas, acompanhados de suas distintas damas, faziam parte da alta roda social que frequentava os salões.

Diante das novas práticas, passou-se à recriminação de se receber de modo descompromissado e despojado alguém estranho à casa. A imagem de cada

---

<sup>8</sup> Assim ocorreu, por exemplo, com a casa à rua dos Inválidos, número 82, que pertenceu ao visconde de Rio Seco, depois marquês de Jundiá, Carlos Matias Pereira (encarregado de negócios de Portugal), até chegar as mãos do conselheiro Albino Barbosa de Oliveira que a comprou em 1831, mas já morador do imóvel como inquilino. Somente em 1867 foi finalizada a obra de reforma que modificou quase que totalmente o antigo edifício, que se tornou verdadeiramente completa após 1870 quando o palacete foi ambientado com mobílias provenientes da Europa e abrigou o primeiro baile (1º de julho de 1870). Ibidem, p. 207.

personalidade da alta sociedade veio sendo construída pelas sucessivas aparições em público, aliada à apresentação em sua própria casa ou em outras casas por ocasião dos salões, tão minuciosamente descritos pelos articulistas do momento.

Muitos tiveram auxílio dos manuais de etiqueta para aprenderem a se portar em público e reconhecer o que era de bom tom. Como diriam muitos livros de etiquetas oitocentistas, as boas maneiras são a melhor carta de apresentação entre estranhos. Civilidade, refinamento e cavalheirismo são passaportes para corações e lares. Enquanto inabilidade, grosseria e aspereza encontram portas trancadas e corações fechados<sup>9</sup>. Contudo, não era tão simples afirmar o que era considerado grosseiro, pois muitos manuais detalhavam o repreensível ao bom cavalheiro: não cuspa no chão, não limpe o nariz, os ouvidos nem as unhas na frente de alguém.

Das recepções sazonais, passaram a ter lugar as comemorações constantes, geralmente de periodicidade anual, relacionadas a aniversários de pessoas ilustres ou celebrações a santos padroeiros (como o baile de 15 de agosto na casa da marquesa de Abrantes, no afamado dia da Glória), prova da permanência das sociabilidades coloniais tão relacionadas à vida cristã. Em alguns salões faziam-se rezas entre o jantar e a dança, como no mês de Maria, na casa do conselheiro Nabuco. Segundo Pinho, “era costume de salões brasileiros, esse de entremear a devoção com a diversão (...)”<sup>10</sup>. Isso ajuda a entender a presença da sala-oratório, chamada de capela, no palácio do Catete, museu da República.

Dos grandes festejos, passaram a figurar nos calendários os encontros mensais e, por vezes, semanais, cujo motivo restringia-se ao simples encontro e à oportunidade de travar palestras, promover troca de ideias, divertir-se, aculturar-se. Se os espaços institucionais eram repletos de formalidades, os salões permitiam relações mais próximas e um modo de relacionamento mais cordial. Do homenageado, o interesse voltou-se para os frequentadores e o ambiente. No último quarto do século, os teatros em família revelavam outras facetas menos políticas que motivavam o encontro nos salões. Por outro lado, o papel das recepções no trato político nunca deixou de arrefecer, pois como nos lembra Vicente Quesada, ministro plenipotenciário argentino nos idos de 1884: “(...) *las fiestas y los*

---

<sup>9</sup> YOUNG, John H. **Our deportment or the manners, conduct and dress of the most refined society**. Harrisburg, PA: Pennsylvania Publishing, 1880.

<sup>10</sup> PINHO, 2004, p. 281.

*banquetes son el rasgo culminante de la política pacífica europea, la prueba de la cordialidad de las relaciones internacionales (...)*.<sup>11</sup>

Do mesmo modo que as temáticas dos salões foram se modificando, a notoriedade de uns se dissolvia para dar lugar ao esplendor de outros. Os salões dos Rio-Seco que competiam com os dos Carneiro-Leão, foram sendo sobrepujados pelos salões da marquesa de Abrantes que, após viuvez e segundas núpcias, passou a se chamar viscondessa de Silva, mesmo que alguns insistissem em usar a denominação anterior. Em salões mais duradouros, as pessoas de verve também se atualizavam. Nos salões domingueiros da citada marquesa, houve duas grandes gerações de personalidades espirituosas que ajudavam no sucesso dos encontros, representadas primeiramente por Maciel Monteiro e, tempos depois, por Joaquim Nabuco.

Sessões de audição ao piano, de cantatas, de declamações também foram pretextos para reuniões em casa. Para o final do século, reuniões familiares foram dando um tom mais intimista aos encontros que poderiam assumir outros horários menos nobres do que os que envolviam o jantar. Contudo, o mais atraente de todos e que demandava espaços generosos, era o baile, repleto de danças, com valsas, mazurcas e polcas, envolvendo vários pares a girarem pelo ambiente.

Se os bailados abrangiam muitos convidados para garantir a animação da festa, as conversas foram o principal mote dos salões, com número variável de pessoas. Como lembra Wanderley Pinho<sup>12</sup>, os assuntos poderiam ser universais, europeus, fatos da crônica nacional, contos, versos, fartamente publicados nos periódicos cariocas. Assim, a leitura diária dos jornais e revistas era quase uma obrigação social, de modo a se atualizar e saber conduzir uma agradável conversa. Segundo orientações dos periódicos, em um salão modesto, a guarnição mínima seria de sete assentos: “N’um salão deve haver, pelo menos, um sofá, duas poltronas, quatro ou seis cadeiras. Já não é moda collocar-se a mesa no centro do salão. O piano colloca-se n’um dos cantos da sala, de modo que o tocador não volte as costas aos ouvintes”<sup>13</sup>.

---

<sup>11</sup> QUESADA, Vicente G. **Mis memorias diplomaticas**. Misión ante el gobierno del Brasil. Buenos Aires: Imprenta de Coni Hermanos, 1907, p. 200.

<sup>12</sup> PINHO, 2004, p. 139.

<sup>13</sup> Indicações Úteis. **Rua do Ouvidor**, Rio de Janeiro, ano I, n. 1, p. 3, 14 maio 1898.

Com a prática das palestras, o número de assentos nas salas se ampliou. Em anúncio de leilão de A. Cibrão na Gazeta de Notícias de 30 de setembro de 1875, autorizado por Mme. Lola Mazet que se retirava para Europa, seriam oferecidos “todos os ricos e delicados moveis de mogno solido, jacarandá, xarão e fantasia”<sup>14</sup>. Além de se mencionar cadeiras, sofás e móveis estofados, chamava-se atenção para “bonita mobilia, constando de dunkerkes, ottomano, conversadeira de xarão, etagères, etc.”<sup>15</sup>, móveis típicos dos salões.

Dias depois, outro leilão, anunciava “moveis solidos em perfeito estado, inclusive mobilia de medalhão duplo para salão, dita de oleo, superior piano de cauda de Bosendelfen, dito de meio armario de Henry Herz, ambos com excellentes vozes”<sup>16</sup>. Além de outros móveis para a casa, fazia-se notar os apetrechos ornamentais: “Porcellanas finas, pinturas a oleo, ricos espelhos, jarras e enfeites de porcellana e crystal, objectos de fantasia para mesas e toilette, e tudo quanto é necessário a uma casa de tratamento”<sup>17</sup>.

Nem sempre o luxo era sinônimo de um salão de interesse. Os salões do barão de Cotegipe, abertos às quintas-feiras para jantares, teriam mais gosto que luxo e assim eram descritos:

*No salão com pendentes cortinas nas janelas e suaves pinturas no teto distribuía-se em afetada desordem cadeiras de charão, cômodas de boule, a sopesarem candelabros de bronze dourado, bibelôs de marfim, um grande bronze de Barbedienne, “Vencedor no Combate dos Galos”, placas de prata cinzelada de Henner, e, dentre outras telas, quadros de Martino e um retrato de Cotegipe. Aqui e ali esmaltes, estatuetas.*<sup>18</sup>

Koseritz menciona o palácio Laranjeiras, onde residiam a princesa Isabel e o conde d’Eu, possuindo bons quadros e objetos de arte, mas como luxo, muitas casas particulares eram-lhe superiores<sup>19</sup>. O mesmo olhar de reprovação explicitava Quesada:

---

<sup>14</sup> **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, n. 60, p. 3, 30 de set. de 1875.

<sup>15</sup> Idem.

<sup>16</sup> **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, n. 65, p. 3, 5 de out. de 1875.

<sup>17</sup> Idem.

<sup>18</sup> PINHO, 2004, p. 134.

<sup>19</sup> KOSERITZ, Carl von. **Imagens do Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980, *passim*.

*(...) la princesa heredera, y su esposo el conde d'Eu, tenían una casa-quinta propiedad suya, muy lejo de poderse llamar palácio: era una de tantas casas burguesas, más ó menos confortables, pero sin ningún aparato exterior que hiciera sospechar la redisenia de la heredera de la corona.*<sup>20</sup>

O próprio Quesada também se assustava com a simplicidade da decoração do palácio de verão do imperador D. Pedro II, em Petrópolis, que exigia fraque branco dos convidados, apesar de “el palácio estuviese modestisimamente amueblado, com sus salas blanqueadas y muebles con asientos de paja de rejilla, sin duda por el calor”<sup>21</sup>. Segundo ele, o edifício se assemelhava mais à residência de um rico fazendeiro que a de um soberano. Só o parque, com sua exuberante vegetação tropical, merecia elogios. O imperador burguês, aos olhos do vizinho argentino, levava uma vida de grande simplicidade: “Cualquier enriquecido, personaje improvisado, vive com más esplendor”<sup>22</sup>.

O luxo sempre impressionou os cronistas, como Quesada que destacou, nos anos de 1880, os salões dos condes de Estrela, a casa do barão de Mesquita, no Rio Comprido, as casas do Visconde de Silva e a da Viscondessa de Cavalcanti, em Botafogo, o palacete Cornélio e o palácio do conde de Nova Friburgo, no Catete, este último considerado o de maior esplendor, com seus sete salões no andar nobre, “lujosamente deslumbradores”, que à época ainda não estavam definitivamente mobiliados<sup>23</sup> [Figura 29.3]. Ele lembra da grande festa de julho de 1883 destinada aos recém-casados Antônio Clemente Pinto (depois segundo barão de São Clemente) e Georgina Faro: “Es preciso poseer una fortuna muy considerable para decorar con tanto fausto um palácio tan grande”<sup>24</sup>.

Os salões de Haritoff, em Laranjeiras, que se abriam a festas, jantares e bailes também mereceram nota. Eram ricamente decorados com objetos de valor e de gosto:

*(...) pinturas, telas, porcelanas, billaban á la luz de una iluminación distribuída con arte y exquisito buen gusto.” (...) El edificio era realmente um verdadero palácio, por sus grandes salones, profusamente alumbrados, em los cuales abundaban las flores y los objetos de arte; entre los cuadros y los grandes*

---

<sup>20</sup> QUESADA, 1907, p. 103.

<sup>21</sup> Ibidem, p. 109.

<sup>22</sup> Ibidem, p. 112.

<sup>23</sup> Ibidem, p. 189-190.

<sup>24</sup> Ibidem, p. 191.

*jarrones de malaquita, se lucían los adornos de la góndola de la emperatriz María Luisa, en su visita á Francia, de terciopelo carmín con adornos dorados, y bordada em relieve de oro la corona imperial de Napoleón. En uno de los testers del extenso salón que servía de fumoir, estaba colocado hermosísimo cuadro, el retrato de tamaño natural de la señora Haritoff, con un hermoso perro blanco echado á sus pies, obra del pintor Richter.*<sup>25</sup>

Koseritz também se maravilhou com o salão de madame Haritoff, escrevendo em 26 de agosto de 1883:

*O seu salão é o único que alia o chic e a verdadeira elegância com a alegria e a arte. Ela reuniu tudo o que oferecem a arte e a elegância e mesmo o mais pequeno objeto é uma obra-prima. Ali se encontram, ao lado de telas de grandes mestres, (...), as mais preciosas antiguidades, velhos sèvres e saxes em raros exemplares, móveis de Boule de apurado gosto e preços quase inacessíveis.*<sup>26</sup>

Alguns estrangeiros, habituados a ambientes ilustres, não se furtavam de comentar sobre os salões que frequentavam, como Samuel Green Arnold que visitou por duas vezes o palacete da marquesa de Abrantes/viscondessa de Silva:

*Nas paredes da sala de jantar havia painéis com cenas de selvas e fantasias outras. As cortinas eram de mousseline e de vivo carmezim. Nas paredes do salão pintura de pássaros. O grande vestibulo ricamente empapelado. Existia um salão mobilado de mesas e vitrinas com cristais e jarrões trazidos da Alemanha. A sala de jantar dava para o jardim (...). Impressionaram a Arnold os cristais da Boêmia. Nas duas ceias a que compareceu, dois foram, e diferentes, os serviços de sobremesa ('juego de postre'), um deles de cristal de Boêmia azul.*<sup>27</sup>

Muito do esplendor era medido pelo número de velas acesas na ocasião. No baile de 1849 do dia da Glória, evento realizado sistematicamente pela marquesa de Abrantes, este foi considerado o mais fulgurante de todas as festas por ela realizadas, e contou com 800 velas<sup>28</sup>. No caso dos banquetes, media-se o luxo do evento pelo número de talheres, revelando tanto a posse dos faqueiros de prata, quanto a variedade dos pratos. À mesa, não se tinha dúvida da proveniência do convidado – se de família tradicional ou de fortuna recente. Como lembravam as

---

<sup>25</sup> Ibidem, p. 192.

<sup>26</sup> KOSERITZ, 1980, p. 176.

<sup>27</sup> PINHO, 2004, p. 279.

<sup>28</sup> Ibidem, p. 114.

prescrições, nada revelaria melhor um homem bem educado que o modo adequado de se comer. Um homem poderia saber se vestir muito bem e sustentar-se toleravelmente em uma conversação, mas se não estivesse familiarizado com os talheres, copos e pratos, o jantar iria traí-lo.

Muitos salões excediam-se pelos jardins da casa, onde, conforme o tipo de recepção, eram montados pavilhões para servirem de casa dos refrescos, para acomodar o bufê ou o salão da ceia. Desse modo, além dos ambientes internos da casa, com a decoração com certa perenidade, ajuntavam-se construções e ornamentações efêmeras.

Os salões petropolitanos fizeram história durante a temporada de verão, quando grande parte da elite residente no Rio de Janeiro retirava-se para clima mais ameno e menos insalubre, sem as ameaças da febre amarela. Os ministros estrangeiros também acompanhavam a elite carioca e instalavam-se em casas de veraneio, em geral de decoração mais simplificada, mas não menos elegante. Alguns, como o ministro francês, até empregavam os artefatos produzidos localmente para a decoração de sua segunda casa:

*El conde Amelot desempeñava á la sazón el cargo de ministro plenipotenciario de Francia, y La condesa, dama muy sociable, hospitalaria y culta, recibía con frecuencia en la casa-quinta que ocupaba em Petrópolis. Com gusto francés, había utilizado las telas de una fábrica de tejidos de la misma villa; con un género de algodón á listas azules y blancas, muy angostas, cubrió las paredes y formo lós cortinajes, tapizando á la vez el mobiliário; y aquellas habitaciones tenían el sello parisiense, por la sencilla elegancia y la frescura de tal decoración, en armonía con el clima. Con cosas de poco valor, el arte decorativo y el exquisito gusto de la condesa supieron imprimir á su morada un carácter peculiar, simpático y distinguido, mientras eran pobre y ruines las paredes blanqueadas del palacio imperial.<sup>29</sup>*

Podemos perceber o peso da escolha de certos artefatos e materiais, bem como o modo de empregá-los a influir na respeitabilidade das casas e personalidades, fazendo-nos compreender as complexas nuances desse espaço privilegiado para exhibições. Somos o que aparentamos ser e a imagem da casa, onde se recebe, é parte integrante dessa cultura visual do indivíduo: “O salão era um símbolo dentro de um símbolo, o tesouro dentro do castelo familiar, uma sala

---

<sup>29</sup> QUESADA, 1907, p. 134.

privada das musas da pintura e poesia e artes decorativas, um gabinete de arqueologia e geologia aleatória”<sup>30</sup>.

Muitos objetos eram considerados somente integrantes de um conjunto, afastando a possibilidade de ser objeto único ou isolado de seus pares, cuja potencialidade artística se instituía na visão conjugada, na relação de contiguidade, nos efeitos do todo, características de uma arte doméstica. Essa dependência entre objeto e conjunto sugere-nos que uma determinada pessoa só alcançaria certo *status* ou distinção social se estivesse inserida em determinado grupo. O grupo lhe daria a referência e sustentaria sua significância e até sua qualidade estética. A ideia de conjunto decorativo, que sustenta o sentido de mobília/mobiliário, demonstra quanto a relação de grupo mostra-se fundamental para a sociedade que usou desse artifício.

A imagem pessoal ou familiar era formada por visões públicas das pessoas, ou seja, aquelas aparições em que sua imagem era compartilhada por muitas pessoas, com aquela vislumbrada no ambiente privado. Desse modo, era preciso estar nas bocas e nas penas dos cronistas para que uma pessoa garantisse sua inserção nos círculos sociais de elite.

Alguns diários da imprensa carioca passaram a registrar as recepções, informando os presentes, narrando com minúcias as toaletes das damas e os atrativos decorativos dos ambientes interiores. Mesmo que o objetivo maior fosse a descrição das vestimentas, o que demandava grande domínio do vocabulário vestimentar feminino, a decoração dos salões, onde senhoras e senhoritas circulavam, recebia pequenos comentários de modo a estabelecer cenário perfeito às suas silhuetas. Aos poucos, os salões foram ganhando destaque e se transformando até em título de seção de revista, como no periódico *Rua do Ouvidor*. Na seção ‘Salões’ eram noticiadas as últimas recepções realizadas nas casas de notórios moradores da cidade do Rio de Janeiro, como podemos ver a seguir, a partir de excertos de algumas edições:

*Tivemos a inexcédível honra de assistir na noite do último domingo a brilhante festa realizada no palacete do estimado e venerado Visconde de Maracajú, (...). O palacete acha-se situado na Rua Mariz de Barros n.12, ao centro de um magnífico*

---

<sup>30</sup> LYNES, Russel. Requiem for the parlour. **Architectural Digest**, the international magazine of fine interior design, Los Angeles, p. 46, sep. 1987.

*jardim. (...) As vastas salas ricamente mobiliadas e enfeitadas regorgitavam da elite da nossa sociedade.*<sup>31</sup>

Assim, para bem receber e ser bem cotado aos olhos alheios, os salões se faziam necessários ainda que somente sua existência não bastasse, pois os ambientes de recepção primavam por imagens de esplendor visual, riqueza de detalhes e decorações vivazes e elegantes que ratificassem sua intenção de agradar ao público.

Nesses espaços bem arranjados, ocasiões festivas importantes ganhavam um lugar-tenente:

*Domingo ultimo, realizou-se o baile offerecido pelo distincto negociante Honório Guimarães Moniz e S. Exma. Senhora aos seus amigos em honra ao 18º anniversario do seu casamento.*

*Foi uma festa bellissima em toda estensao da palavra e a ella não faltou um so requisito de elegância, de bom tom, de luxo discreto e fino.*

*O palacete do Sr. Moniz, á rua Barão de Itaburuna n.23, é um verdadeiro primmor, digno de ser visitado minuciosamente.*

*Os salões, as mobílias, os objectos de arte, formam um conjunto admirável, no qual se realçam a belleza de quadros de valor e mil accessorios primorosos, as riquíssimas cortinas, os vãos custosos, as pinturas dos tectos e das paredes, cada qual mais variada e deslumbrante.*

*A casa do Sr. Moniz é de architectura singela, mas elegante; tem ao redor extensas e commodas variadas muito próprias para um baile, por offerecerem grande conforto a quem sahe dos magníficos salões. ...*<sup>32</sup>

Se a arquitetura no seu aspecto exterior não rogava críticas positivas, os interiores se mostravam à altura de entreter olhos mais exigentes. A beleza e a arte eram adotadas como membros familiares, que, assim, conferiam personalidade à casa que habitavam, uma individualidade distinta. A arte doméstica se anunciava: pinturas de tetos e paredes, mobílias, têxteis, quadros e objetos de arte, caracterizando-se por uma arte de acesso restrito, cuja experiência se dava em

---

<sup>31</sup> Salões. **Rua do Ouvidor**, Rio de Janeiro, ano II, n. 61, p. 4, 8 jul. 1899.

<sup>32</sup> Salões. **Rua do Ouvidor**, Rio de Janeiro, ano II, n. 66, p. 5, 12 ago. 1899.

ambientes fechados, destacados do mundo da rua, e que demandava convites especiais para se poder dela usufruir. Era, assim, uma arte em que se penetrava:

*(...) entravamos na sumptuosa sala do honrado negociante desta praça o distinto Sr. Conde dos Santos, que festejava o seu aniversario natalicio e o de seu casamento.*

*O aspecto da sala, á hora em que nella penetramos era sem duvida dos mais deslumbrantes, ostentado pela variedade de nuances rebrilhantes, á iluminação do gaz, ao fulgir das pedrarias e ao esplendor dos olhos femininos e dos fios das pérolas dos dentes.*

*Do alto das janellas e dos portaes desciam ricas cortinas de bordados caros, aberta aos pares, servindo de arco para a passagem e para estada dos que tiverem a ventura de assistir á festa, Nas janellas, nos intervallos das dansas ou durante o concerto, que estiveram dignos do escol que nelles tomou parte ou a elles assistiu, destacavam-se os vultos alli parados, ao acaso, como no fundo de uma moldura artistica e elegante.*

*Safenas, sedas, flores, estatuetas, quadros e bibelots confundindo-se pela bella mobília de alto preço, decorativa da esplendida sala.*<sup>33</sup>

O aspecto dos salões deveria captar a atenção, reclamando por um olhar interessado e educado a investigar pistas de distinção e saber ajuizar o peso de cada escolha decorativa. A iluminação, no caso a gás, com sua forte intensidade, concorria para a espetacularização do lugar que, com auxílio de pingentes de cristal dos lustres, dos espelhos dos tremós, dos vernizes que recobriam os móveis, do brilho das sedas e cetins, promovia cintilações que configuravam a considerada verdadeira imagem de luxo e esplendor com as quais todos os salões deveriam ser identificados. A arte doméstica dos salões deveria extasiar os convidados, saltar aos olhos, inebriar o espírito: “A noite de terça-feira desta semana foi para nos de inefáveis momentos de sincero prazer, tantas e tão deslumbrantes foram as cousas que feriram a retina do nosso olhar”<sup>34</sup>. Foi o impacto sentido pelo redator a respeito dos ambientes da casa do conde dos Santos, que acabamos de ler as descrições. Aqueles, a seu ver, eram verdadeiros salões!

Nesses cenários para festas, os casamentos eram frequentemente registrados, quando os ambientes ainda ganhavam mais artifícios para ampliação da

---

<sup>33</sup> Salões. **Rua do Ouvidor**, Rio de Janeiro, ano I, n. 15, p. 6, 20 ago. 1898.

<sup>34</sup> Idem.

pompa, geralmente por meio de arranjos florais que recobriam portais, pendiam dos tetos, formavam sanefas pelas paredes, enfeitavam mesas. Flores e folhas disputavam atenção com os artigos da decoração, molduras distintas a destacarem os noivos, caso de Mabel e Gustavo Leuzinger Masset, que receberam os convidados na casa do pai da moça, Mr. Edwin E. Hilme, à rua Matriz, n° 40:

*A sala, adornada ricamente na ostentação deslumbradora, dos bellos quadros, da disposição harmônica dos moveis, das safenas, das cortinas, dos lustres, da opulência e variedade de cores, desde o papel das paredes até a vida luxuriante dos matizes de flôres e folhagens pelos tectos e portaes, a sala principal logo á entrada era um seguro elemento de sucesso, para a festa que então se celebrava.*<sup>35</sup>

O mesmo pode ser observado no relato da festa de casamento de Luiza Guerra Duval com o Sr. Henry Athol Murray:

*A residência apresentava deslumbrante aspecto, já pelo extremo gosto e luxo das mobílias, já pela ornamentação riquíssima, á cargo do conhecido Juca Florista. O salão nobre onde o sub-pretor Dr. Veiga realizou o acto civil impunha-se á admiração geral pala sumptuosidade dos objectos que o guarneciam.*

*A extensa sala de jantar, onde se achava uma grande mesa em forma de U, offerecia igualmente aspecto bellissimo, do tecto cahiam vistosos florões que cirundavam toda a sala.*<sup>36</sup>

No próprio periódico complementavam-se as descrições das festas com orientações de como receber e bem decorar a casa, por exemplo, encontradas nas colunas *Indicações Úteis* ou *Normas de Polidez*. Guiados pelos olhos atentos do narrador, os leitores dessas colunas acuravam seus próprios olhares e se muniam de orientações de como bem perceber e analisar os ambientes que acolhiam as recepções festivas da elite social. Além dos preceitos de decoração e decoro, o leitor começava a ser consultado, apontando para uma situação de maior cumplicidade, provavelmente por já estar munido de um olhar educado, esteticamente iniciado, capaz de emitir juízos:

*A Duqueza d'Uzes, durante o inverno passado, deu diversos jantares em que flores, toalhas, ornamentação da sala e toilettes das convidadas tinha a mesma cor. Que*

---

<sup>35</sup> Salões. **Rua do Ouvidor**, Rio de Janeiro, ano I, p. 4, 18 jun. 1898.

<sup>36</sup> Salões. **Rua do Ouvidor**, Rio de Janeiro, ano I, n. 31, p. 6, 10 dez. 1898.

*lhe parece isto? Originalidade de gosto duvidoso ou refinado estheticismo? Discutiu-se em Paris por quinze dias e não chegou-se a accordo, como sempre.*<sup>37</sup>

Dos salões residenciais, os encontros e comemorações em espaços comerciais foram ganhando destaque. Junto às notícias de recepções nas casas de particulares, as colunas sociais descreviam as festividades em salões de cassinos (Cassino Fluminense), hotéis (hotel de Orleans em Petrópolis), clubes (Clube Naval, Clube dos Diários, Clube Odeon). No periódico *Rua do Ouvidor*, a seção *Salões*, registrava em outubro de 1899:

*Realizou-se no dia 3 do corrente, nos luxuosos salões do Cassino Fluminense, com extraordinaria concorrência o baile offerecido ao senhor conselheiro Luiz Vianna pelos seus amigos e admiradores.*

*Foi uma bellissima festa a que não faltaram atractivos e encantos, para que a tornassem digna da pessoa a quem ella era dedicada, assim como dos seus organisadores.*

*Os bellos salões do Cassino, ornamentados galhardamente, ostentavam radiantes, pela formosura e elegância do grande numero de gentis senhoras e senhoritas, que lhe davam o tom alegre de sempre.*

*A belleza, a graça, a elegancia contrastando com os raios que emanavam de todos os focos luminosos e o luxo dos moveis, davam um aspecto deslumbrante a festa.*<sup>38</sup>

Os fornecedores e serviços de decoração eram constantemente citados, como o serviço de bufê realizado pela Casa Paschoal ou a casa de Mme. Rosenwalt que oferecia flores para as recepções, dando o clima festivo necessário. Os salões dos espaços comerciais passavam a disputar com as reputações dos ambientes domésticos dos salões.

Para Koseritz, a grande sala do Cassino Fluminense era “o maior, mais belo e mais luxuoso salão da América do Sul, e toda a nata da sociedade do Rio se disputa a hora de um convite”<sup>39</sup>. E ele assim o descrevia em 7 de outubro de 1883:

*A sua grande sala (a maior do Rio) é muito alta e cheia de estilo; uma fila de colunas suporta uma galeria (...). A ornamentação é a mais rica que se pode*

---

<sup>37</sup> Indicações Úteis. **Rua do Ouvidor**, Rio de Janeiro, ano I, n. 31, p. 6, 10 dez. 1898.

<sup>38</sup> Salões. **Rua do Ouvidor**, Rio de Janeiro, ano II, n. 74, p. 4, 7 out. 1899.

<sup>39</sup> KOSERITZ, 1980, p. 215.

*imaginar: pesadas cortinas de damasco com franjas douradas, dourados por toda parte, soberbo lustre com 200 bicos de gás, enormes espelhos que multiplicavam a extensão da sala, – tudo grandioso e luxuoso. Ao lado da grande sala há uma pequena, enfeitada com folhagens e provida de uma quantidade de sofás e ‘causeuses’.*<sup>40</sup>

Aos poucos, as minuciosas descrições das festividades nos salões foram sendo substituídas pela testemunha ocular da lente fotográfica, tão recorrente na *Revista da Semana* que, já nos primeiros anos do século XX, exibia em suas páginas o que os salões da boa sociedade da época abrigava: banquetes, casamentos, recepções, homenagens [Figura 29.4]. Não era mais preciso buscar olhos emprestados que minuciosamente relatavam a festa, a decoração, os convidados. A visão da festa era oferecida num instantâneo, nem sempre tão nítido quanto se desejava. Também não se precisava possuir uma casa de vasta dimensão para ostentar salões. O que importava era a propriedade da decoração.

Após um século passeando por salões, a boa sociedade carioca já formara um lastro de referência do bem decorar e das modalidades de efeitos decorativos, um catálogo particular de lembranças dos salões frequentados. Depois dos bailes, ficavam as recordações, as quais transmutadas em imagens pictóricas, traziam à tona a impressão de tantos detalhes que ainda povoavam a memória daqueles que viviam em meio aos salões.

E se naquela época os olhos se voltavam para as pessoas nos salões e seus cenários de pompa e circunstância, que auxiliavam a dignificá-las e a condecorá-las (um dos sentidos do ato de decorar), cabe a nós, pessoas de hoje, olhar para os salões como impressões sobreviventes de uma época em que decoração e decoro encontraram na referência artística sua melhor intérprete. Nesses salões oitocentistas, uma arte especial se estabelecia, uma arte portas adentro, arte de dias de festas, mas com a qual se convivia todos os dias. Tetos, paredes, pisos, têxteis, móveis, lustres e bibelôs, dentre eles os objetos de arte, pinturas e esculturas, convergiam para construir uma sinfonia chamada arte doméstica, a arte dos salões. É preciso procurar voltar a ouvir essa música, essa música visual com um forte sentido de conjunto, de harmonia, como uma sinfonia mesmo, para podermos melhor valorizar a arte oitocentista, que deve ser compreendida para além do que

---

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 215-216.

era exposto nos salões da Academia de Belas-Artes, foco preferido nos estudos de história da arte do século XIX no Brasil. A arte doméstica foi uma das principais personagens que habitaram os salões. Devemos, como bons anfitriões dos salões da história da arte, dar-lhes a merecida atenção.



### 30. Cabral por Eliseu Visconti

Mirian N. Seraphim<sup>1</sup>



**A**ntes mesmo do seu aperfeiçoamento na Europa, o pintor Eliseu d'Angelo Visconti (1866-1944) começou a participar de exposições internacionais, conquistando várias medalhas e outras distinções. A primeira dessas mostras ocorreu em 1893, entre maio e outubro – a “World's Columbian Exposition”, em Chicago, EUA. Neste ano, ele estava começando seu estágio em Paris, portanto, para esta grande feira, Visconti enviou paisagens do Rio de Janeiro, realizadas nos anos anteriores. Este foi um período bastante conturbado, em que Visconti, aluno da Academia das Belas-Artes, passou pelo Atelier Livre, experiência contestatória vivenciada em meados de 1890 pelos dissidentes da Academia, que aguardavam a reforma que a transformou em Escola Nacional de Belas-Artes (ENBA), onde foram criadas as últimas obras selecionadas para o envio. Visconti conquistou assim sua primeira medalha internacional, com oito paisagens de temática rural ou suburbana, criadas ainda em seu período de formação.

A última das participações internacionais de Visconti, quando ele já estava próximo de completar 74 anos de idade, foi na “Exposição do Mundo Português”. Realizada em Lisboa e inaugurada em 23 de junho de 1940, destinou-se a comemorar simultaneamente as centenárias datas da Fundação do Estado Português, em 1140 e da Restauração da Independência, em 1640. Além dos costumeiros pavilhões temáticos, a exposição incluía também um Pavilhão do Brasil, único país estrangeiro convidado. No Stand de Arte do Pavilhão do Brasil, foi montada a “Exposição de Arte Contemporânea Brasileira”, na qual cada artista era representado por uma única obra, sendo a de autoria de Visconti o quadro *A Providência guia Cabral*, na ocasião, intitulado apenas *Cabral*.

Esta pintura já tinha, então, mais de 40 anos de existência, criada quando Visconti gozava o seu prêmio de Viagem à Europa, conquistado no primeiro

---

<sup>1</sup> Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Mato Grosso.

concurso da era republicana do Brasil, realizado na ENBA, em 1892. O bolsista embarcou para a Europa em 28 de fevereiro do ano seguinte, e registrou suas primeiras impressões ao desembarcar em Lisboa, rumo a Paris, pintando em caixa de charutos uma pequena e poética vista da *Torre de Belém* [Figura 30.1].

Durante sua permanência em Paris, Visconti criou algumas de suas mais famosas pinturas, dentre elas: *Sonho Místico* (1896), que foi adquirida pelo governo do Chile durante sua exibição na exposição internacional que inaugurava o Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago, em 1910; *Recompensa de São Sebastião* (1898), que ganhou uma Medalha de Ouro na “Louisiana Purchase Exposition”, em Saint Louis, EUA, em 1904; *Gioventù* (1898) e *Oréadas* (1899), que juntas conquistaram uma Medalha de Prata na “Exposition Universelle Internationale” de Paris, em 1900. Visconti havia prolongado sua estada na Europa para participar desta última, que se tornou a mais famosa das exposições mundiais e, conseqüentemente, a medalha ali recebida seria a honraria de Visconti mais divulgada, embora não fosse a maior delas.

Enquanto aguardava a chegada do grande evento, Visconti criou sua versão do feito de Pedro Álvares Cabral. A primeira ideia para essa composição foi, muito provavelmente, o esboço que participou do concurso lançado, em 20 de junho de 1899, pela Associação do Quarto Centenário do Descobrimento do Brasil, que organizava os festejos que comemorariam a data histórica. Os concorrentes deveriam enviar até o dia 20 de agosto, um esboço medindo cerca de 60 x 40 cm, com o tema do Descobrimento do Brasil. A composição vencedora seria executada em tela de aproximadamente 3 x 2 m, e seu autor receberia 10:000\$000 (dez contos de réis). Conquistou essa honraria, o esboço apresentado por Aurélio de Figueiredo e Melo (1854-1916), que acabou por ser executado em uma tela ainda maior que o previsto pelo edital, intitulada *Terra!*<sup>2</sup>, e que pode ser vista hoje numa das salas do Museu Nacional de Belas-Artes (MNBA).

Foram apresentados doze esboços concorrentes, todos indicados apenas com o pseudônimo de seus autores. Segundo o 4º volume do *Livro do Centenario*, editado pela Associação e publicado pela Imprensa Nacional do Rio de Janeiro, em 1910, um dos pseudônimos era *Providência*. Embora o livro não traga a lista dos

---

<sup>2</sup> ASSOCIAÇÃO do Quarto Centenario do Descobrimento do Brasil. **Livro do Centenario** (1500-1900). v. IV. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1910.

concorrentes, mas somente a dos pseudônimos, como o termo *Providência* faz parte do título da grande composição de Visconti sobre o tema do descobrimento, do acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo (PESP), este é um forte indício da participação de Visconti no concurso.

Algumas características da carreira de Visconti e de sua personalidade reforçam esta hipótese, sendo uma delas sua operosidade, que o levava a aproveitar toda a oportunidade que se lhe apresentasse de participar de exposições, concursos e comissões. Conhecido desde os tempos da Academia Imperial das Belas-Artes como “papa medalhas”, Visconti desde cedo adquiriu uma autoconfiança que, durante as provas para o Concurso do Prêmio de Viagem à Europa, o levou a usar o pseudônimo *Adeus*, certo da vitória sobre seus colegas concorrentes. Durante o estágio em Paris, ele manteve contato constante com seus antigos professores da ENBA, como atestam as diversas correspondências trocadas. Portanto, é absolutamente plausível que, ainda em Paris, Visconti tenha tomado conhecimento do concurso realizado no Brasil, e enviado seu esboço para participar da competição que oferecia recompensa tão estimulante, tanto em termos financeiros quanto de oportunidade de alavancar sua carreira. Outro dado que reforça a hipótese de sua participação é a data histórica que motivou o concurso, aliada ao amor incondicional e sempre expresso, inclusive através da sua arte, por sua pátria de adoção, o Brasil. Tendo nascido italiano, Visconti declarou já no final de sua carreira:

*Nunca cometi uma ação de esquecimento para com a minha pátria, onde formei o meu espírito. A questão do nascimento é um incidente na vida. Poderá ser um incidente a permanência de 70 anos numa terra onde um homem plasmou a sua alma, amado, estimado e consagrado por todos, não!!!<sup>3</sup>*

Certamente aprendida desde sua formação no Rio de Janeiro, a execução de esboços e estudos preliminares para as suas composições maiores foi uma prática que Visconti levou até o final de sua carreira. São conhecidos vários deles, especialmente do período de estágio em Paris, mas também de todos os outros, estudos inclusive de trechos de paisagens, até das últimas em Teresópolis. Visconti costumava preparar-se exaustivamente para seus trabalhos de maior fôlego, como

---

<sup>3</sup> Carta de Visconti a Theodoro Braga. Teresópolis, 31 de março de 1942.

atestam, por exemplo, as várias versões do tema de uma obrigação de pensionista, que ele deveria enviar para a ENBA, a *Saída da Vida Pecaminosa* (1896), inspirada na *Divina Comédia*, de Dante Alighieri. Uma dessas versões, hoje não localizada, é conhecida apenas por uma foto no atelier de Paris, em 1895, na qual o pintor posa ao lado da tela. Também para *A Providência guia Cabral*, Visconti deve ter criado vários estudos, dentre os quais apenas um foi localizado, no acervo da Embaixada do Brasil em Washington [Figura 30.2].

Como este tem de área pintada mais que o dobro do que estipulou o edital do concurso da Associação do Quarto Centenário do Descobrimento do Brasil, ele pode ser uma segunda versão do tema. Em relação à composição final, apresenta cores mais vivas, especialmente na representação do mar, e não inclui as pombas brancas na base da pintura, que podem ser vistas em outras obras do mesmo ano e do anterior, precisamente as duas que participaram da Exposição Universal de Paris: *Gioventù* e *Oréadas*. Inclusive, há quem tenha visto, na figura da Providência, a musa ruiva que aparece em *Oréadas*, embora nesta última composição o seu aspecto seja um pouco mais juvenil.

Outro estudo para *A Providência guia Cabral* seria, possivelmente, a pintura que aparece na fotografia de Visconti em seu atelier da Ladeira dos Tabajaras, publicada em *O Jornal*, de 11 de julho de 1926, pois podem ser notadas pequenas diferenças em relação à versão da Embaixada em Washington. Mas também não se pode descartar a hipótese de ser a mesma, pois suas proporções coincidem e as pequenas diferenças poderiam representar modificações feitas posteriormente pelo próprio Visconti, que costumava retocar suas obras, mesmo muito tempo depois de concluídas. No entanto, isso só seria possível no caso da organização do concurso ter devolvido os esboços não contemplados aos seus autores, e o fato da versão conhecida pertencer a uma embaixada brasileira talvez indique o contrário...

É interessante observar uma novidade proposta por Visconti na sua interpretação do tema do descobrimento do Brasil, que é a orientação da tela no sentido vertical, bastante incomum para a representação de qualquer embarcação. Essa ousadia leva Visconti a mostrar muito pouco da caravela – apenas partes dos mastros, das velas, das cordas e do timão – e somente uma nesga do mar ao fundo. Afinal, seu tema específico era a atuação da Providência sobre o navegador,

inspirado, por certo, na estética simbolista que ele podia observar em Paris, nas suas mais diversas vertentes. Sendo assim, a aplicação dessas características tão modernas para a época numa composição histórica, certamente foi um dos fatores que fizeram a comissão do concurso descartar o esboço de Visconti. A proposta vencedora, de Aurélio de Figueiredo, é muito mais tradicional e descritiva de um momento preciso da versão divulgada do acontecimento histórico.

Embora não sendo vencedor do concurso, Visconti acreditou no significado relevante da sua interpretação comemorativa do marco histórico brasileiro, e executou sua composição em grande formato, tendo usado, inclusive, seu pseudônimo no título do quadro [Figura 30.3]. Nos registros da Pinacoteca, consta a data de 1899, que, no entanto, não aparece na tela, junto à assinatura de Visconti. Se essa data for efetivamente a da criação da pintura, ela teria sido executada ainda em Paris, posto que seu autor só retornou ao Brasil em outubro de 1900. Mas ela pode se referir também à criação de sua primeira ideia, aquela realizada para o concurso da Associação do Quarto Centenário, e neste caso, a versão maior do tema poderia ter sido executada já em terras brasileiras.

O certo é que sete meses depois de chegar ao Rio de Janeiro, Visconti inaugura, em maio de 1901, na ENBA, uma exposição individual para apresentar a sua produção daquele período de estágio na Europa. Na lista de obras do catálogo, a composição final sobre o Descobrimento do Brasil aparece sob o nº 7, com o título *Pedro Álvares Cabral guiado pela Providência*, e com uma observação, única entre as grandes obras, elencadas logo de início – “Exposto pela primeira vez” – em contraste com as outras que apontavam suas exposições na Europa. A obra de nº 55 do mesmo catálogo – *Esquisse para o quadro de Cabral* – pode ser aquela do acervo da Embaixada do Brasil em Washington, ou talvez a da fotografia do atelier.

Apesar de ter sido exposta com diversas variantes de seu título, aquele adotado pela PESP é realmente o mais adequado à grande composição. Ainda como *Pedro Álvares Cabral guiado pela Providência*, ela foi apresentada na 9ª “Exposição Geral de Belas-Artes” (EGBA), de 1902, no Rio de Janeiro, e na sua exposição individual de São Paulo, no salão nobre do Banco Construtor e Agrícola, em março de 1903. Poucos anos depois, participou ainda da 1ª “Exposição Brasileira de Belas-Artes”, no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, inaugurada em 24 de dezembro de 1911, tendo como título apenas *Pedro Álvares Cabral*.

Durante seu estágio na Europa, Visconti procurou de diversas maneiras atualizar-se e conhecer novos caminhos, aproveitando o que havia de diferente na efervescente Paris do final do século XIX. Sendo assim, pouco frequentou a concorrida *École des Beaux-Arts*, na qual ingressou com sucesso e rapidez (7º lugar no concurso de ingresso de 1893), porque julgou que ela pouco lhe acrescentava, além daquilo que ele já havia aprendido no Brasil. Buscou então, novos conhecimentos na *École Guérin*, no curso de composição decorativa de Eugène Grasset, entre 1894 e 1898, onde desenvolveu diversos projetos para a indústria, que também participaram das suas individuais no Rio, em 1901, e em São Paulo, em 1903. No livro *Eliseu Visconti: A arte em movimento*, lançado recentemente, seu neto relata sua participação em outro concurso, no qual ele foi, desta vez, vencedor, mas sem alcançar o mérito total que lhe era devido pelo sucesso:

*No mesmo ano [1903], Visconti participa de três concursos de selos postais e cartas-bilhete, organizados pela Casa da Moeda, num total de dezesseis projetos. (...) Dos vinte concorrentes, Visconti é declarado vencedor dos três concursos, em janeiro de 1904. Entretanto, os projetos de selos postais jamais seriam executados (...). A aceitação que tiveram por parte da imprensa especializada na Europa e na América foi comprovada pelo número de vezes que foram publicados.*<sup>4</sup>

Logo em fevereiro de 1904, os projetos foram reproduzidos em cores pela revista carioca *Kósmos*, acompanhados de pequenas descrições de cada motivo, sempre com a presença do Cruzeiro do Sul. Dois deles simbolizam justamente o Descobrimento do Brasil, sendo que desta vez, Visconti se vale da representação do mesmo momento eleito por Aurélio de Figueiredo, ganhador do concurso de 1899 – o instante preciso em que a terra é avistada no horizonte. Em 12 de novembro do mesmo ano, a revista *L'Illustration*, de Paris, publica com elogios as estampas e comentários sobre os doze selos, informando que seriam executados, como era de se esperar, uma vez que era este o objetivo do concurso. Também para Portugal o fato não passou despercebido, e na edição de 18 de dezembro de 1904, o jornal lisboeta *Mala da Europa*, reproduz os mesmos projetos e os principais trechos do artigo francês. Apesar do exemplar existente nos arquivos da família do pintor se

---

<sup>4</sup> VISCONTI, Tobias Stourdzé. Uma trajetória pioneira. VISCONTI, Tobias Stourdzé (org.). **Eliseu Visconti: a arte em movimento**. Rio de Janeiro: Hólos, 2012, p. 26-27.

encontrar bastante danificado pela ação do tempo, pode-se ler no texto publicado à parte das estampas:

*Damos hoje a photogravura dos novos sellos que, do 1º de janeiro em diante, começam a circular no Brasil. (...) O sr. Eliseu d'Angelo Visconti foi quem sahiu vencedor do concurso. (...) A sua superioridade sobre os outros concorrentes foi tão grande que o jury (...) concedeu ao auctor um premio suplementar.*

Depois de indicar o motivo e o valor de cada um dos doze selos, o jornal português ainda anuncia: “Brevemente daremos a photogravura dos novos bilhetes postaes, que são também desenhados pelo habilissimo artista o sr. Visconti”.

Em junho de 1913, Visconti retorna a Paris, agora com sua família, para realizar os painéis do teto do *foyer* do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Lá expõe, no “Salon de la Sociéte des Artistes Français”, inaugurado no dia 1º de maio de 1914, a tela *Le découvreur Cabral guidé par l'Humanité*. Dificilmente ele teria pintado outro quadro com o mesmo tema para expor em Paris, principalmente porque já chegara lá com uma grande encomenda e prazos apertados por contrato, portanto, não poderia dispersar seu tempo e dedicação. É bem mais provável que ele tenha levado a tela consigo, já com o intento de expô-la no *Salon*, como ocorrera com tantas outras pinturas suas. Novamente no Rio de Janeiro, na Exposição de Arte Retrospectiva anexa à “Exposição Comemorativa do Centenário da Independência”, em 1922, Visconti exhibe a pintura *Pedro Álvares Cabral guiado pela Humanidade*, informando no registro do catálogo que a obra participou do *Salon* de Paris, em 1914. A troca da *Providência* pela *Humanidade* no título não comprova, em si, a existência de duas pinturas diferentes, uma vez que a imagem alegórica do quadro serve perfeitamente a qualquer uma das duas ideias.

No início da década de 1930, a pintura ainda se encontrava no atelier de Visconti da Avenida Mem de Sá, como comprova uma foto em que ele posa diante de seu cavalete. Depois disso ela foi reproduzida na biografia que Frederico Barata publicou no ano da morte do artista: *Eliseu Visconti e seu tempo*, de 1944. A legenda que acompanha a reprodução retoma o título *Pedro Álvares Cabral guiado pela Providência*, e já indica seu novo acervo: “Museu Ipiranga, São Paulo”<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> BARATA, Frederico. **Eliseu Visconti e seu tempo**. Rio de Janeiro: Zelio Valverde, 1944, p. 44.

Segundo os registros da Pinacoteca, a pintura foi transferida do Museu Paulista, em 19 de fevereiro de 1948, juntamente com mais nove de outros pintores, “por se tratarem de obras de interesse mais propriamente artístico do que histórico e documental”, segundo o recibo das obras, assinado pelo então diretor da PESP, Tulio Mugnaini, que cita a pintura de Visconti apenas como *Cabral*. Quase quarenta anos depois, assim como seu esboço inicial, a grande composição também foi descartada pelo mesmo motivo...

Liberada da exigência de exatidão histórica, a tela ganhou na Pinacoteca o seu título mais apropriado – *A Providência guia Cabral* – citando os personagens na ordem da importância que Visconti lhes atribuiu visualmente. Mais destacada que o próprio descobridor, a Providência, figura feminina e delicada, reina soberana acima dos três personagens masculinos, ocupando o lugar um pouco à direita do centro da composição. Seus cabelos, o véu que lhe cobre a parte de baixo do corpo, e a chama da tocha que segura na mão direita estão agitados pelo vento, e têm um tom dourado avermelhado. Iluminando o caminho a seguir, com o dedo indicativo da mão esquerda ela toca delicadamente o alto da cabeça de Cabral, e com esse gesto mínimo, dirige os atos do navegador e o destino de um país continental. A cena representa bem a visão que Visconti transmite, em toda a sua obra, sobre a mulher e seu poder benevolente, em oposição ao da mulher fatal, tão comum na virada do século.

A figura alegórica feminina, que inspira soberanamente a cena protagonizada por homens, é um elemento essencial desta composição, que passou a ser incluído em todas as futuras cenas de história recente ou de simbologia cívica, criadas por Visconti, pelo que faz de *A Providência guia Cabral*, praticamente, um protótipo. Ela já aparecia na composição de história religiosa mais importante de Visconti, na figura da Recompensa que coroa São Sebastião. Mas as cenas religiosas são raras na produção viscontiana, contando pouco mais que uma dezena, na sua maioria pequenos esboços.

No entanto, o pintor foi chamado a realizar diversos grandes painéis decorativos para edifícios públicos no Rio de Janeiro, nos quais se nota sempre a figura alegórica feminina a presidir a cena. Em 1905, a primeira dessas encomendas incluía o pano de boca do Teatro Municipal, entre outras decorações da sala de espetáculos, e desde o seu primeiro esboço, a figura alada representando a *Arte* abre

o cortejo de figuras ilustres da história universal e brasileira. Pode-se ver uma figura feminina por trás dos grandes feitos históricos também em: *Alegoria à Lei Orçamentária*, numa homenagem dos funcionários ao prefeito, pela lei que lhes concedia aumento de salário, em 1913; no Palácio Pedro Ernesto, o tríptico intitulado *Deveres da Cidade*, que mostra a mesma entronizada no painel central, e nos laterais, os retratos de Oswaldo Cruz e Pereira Passos, simbolizando o saneamento e a urbanização da Cidade, concluído em 1923; e ainda no primeiro esboço apresentado para o Palácio Tiradentes, representando a *Posse de Deodoro da Fonseca* – rejeitado justamente pela presença feminina, entre as testemunhas e na figura alada – em 1925.

A alegoria feminina foi utilizada também, por Visconti, como simbologia cívica num dos painéis da Biblioteca Nacional, representando a *Solidariedade Humana*, em 1910; e em dois esboços tardios que não foram realizados em composição final: um para decoração, *O Brasil liderando a América*, de 1933, e uma sugestão para um cartaz de propaganda dos bônus de guerra, apresentada em conjunto com as sugestões de outros artistas ao MNBA, em princípios de 1943, os quais mais uma vez comprovam o sentimento de patriotismo de Visconti em relação ao Brasil.

Voltando ao Cabral representado por Visconti, como já foi dito, ele se fez presente à “Exposição do Mundo Português”, em 1940. Segundo Luciene Lehmkuhl, que estudou a imagem do Brasil mostrada naquele evento, a “Exposição pretendeu ser um documento da consciência nacional, no qual, ao Brasil foi destinado o papel de exemplo bem-sucedido do empreendimento colonizador português, apresentando uma “imagem forte” que Portugal utilizou para demonstrar ao mundo seu potencial de nação imperial”<sup>6</sup>.

A pesquisadora conta ainda que a representação brasileira foi exaltada pelo jornal de Lisboa, *O Século*, que noticiava, em 21 de julho de 1940, a pomposa inauguração do Pavilhão do Brasil. Este foi visitado por autoridades, convidados especiais e ilustres, que ali “proferiram e ouviram discursos, posaram para fotografias e brindaram”.

---

<sup>6</sup> LEHMKUHL, Luciene. A apresentação de uma imagem do Brasil na Exposição do Mundo Português. *Anais do XVII Encontro Regional de História – O lugar da História*. ANPUH-SP/UNICAMP. Campinas, 6 a 10 de setembro de 2004. CD-Rom.

*O lugar escolhido para estas celebrações foi o espaço do Stand de Arte, sala que abrigou a exposição de arte contemporânea brasileira, também denominada Sala de Honra. O cenário pretendia dar o tom do estado da cultura erudita no Brasil. Pinturas e esculturas como que atestavam o potencial civilizacional da sociedade brasileira, sua capacidade de produzir artistas da mais fina sensibilidade e da maior virtuosidade, querendo igualar-se ao que de melhor a tradição europeia havia produzido nas artes visuais.*<sup>7</sup>

Para cumprir com esta tão nobre missão, foi constituída em 1939 a Comissão Brasileira dos Centenários de Portugal. Seu presidente, o General de Divisão Francisco José Pinto, somente em 30 de março de 1940 convida os membros do júri encarregado de selecionar as obras que deveriam figurar na “Exposição de Arte Contemporânea Brasileira”, segundo o ofício recebido por Eliseu Visconti, que se encontra hoje nos arquivos do MNBA, assim como também aquele endereçado ao então diretor do museu, Oswaldo Teixeira. Além desses dois artistas, fizeram parte do júri também o escultor Correia Lima, o pintor e gravador Carlos Oswald e Armando Navarro de Costa, filho do pintor e diplomata, já falecido. Ainda segundo Lehmkuhl, este júri teve pouquíssimo tempo para realizar sua tarefa, uma vez que as obras embarcaram para Lisboa em 1º de maio.

Isso provavelmente explique o fato de que o grupo de pinturas efetivamente exposto no Stand de Arte do Pavilhão do Brasil não corresponda exatamente à lista elaborada pelo júri. E talvez também o de que a maioria das pinturas expostas pertença ao MNBA, o que facilitava, certamente, o processo de empréstimo e arrecadação das peças com tempo tão escasso. Em seu livro publicado no ano passado sobre o evento, Luciene afirma que a “pintura Cabral, uma alegoria sobre o descobrimento do Brasil, foi incluída na exposição sem constar da relação de obras escolhidas pelos jurados”<sup>8</sup>.

Ainda que não seja a única pintura acrescentada depois, é bem possível que justamente a presença de Visconti no júri tenha determinado a não inclusão do seu trabalho na lista inicialmente apresentada. Uma conduta ética semelhante, ainda que de forma inversa, pode ser observada em Visconti por ocasião de três júris de

---

<sup>7</sup> Idem.

<sup>8</sup> LEHMKUHL, Luciene. **O café de Portinari na exposição do mundo português: modernidade e tradição na imagem do Estado Novo brasileiro**. Uberlândia: EDUFU, 2011, p. 152.

medalhados que se reuniram para votar a Medalha de Honra concedida pela EGBA. Enquanto o seu nome estava cotado para receber esta que era a maior honraria conferida pela exposição anual – nas edições de 1920, 21 e 22 –, Visconti se ausentou sistematicamente das reuniões, só voltando a participar delas, após ter vencido a votação, no último ano citado. Agora, como era membro do júri, certamente não admitia incluir seu próprio trabalho.

A pintura *A Providência guia Cabral* foi, dentre as expostas no Pavilhão do Brasil em 1940, a única que retratou, ainda que de forma simbólica, o primeiro passo colonizador de Portugal no Brasil, sendo que apenas mais uma se referia a fato posterior: a *Chegada de Estácio de Sá ao Rio de Janeiro*, de Antonio Parreiras. Sendo assim, não faltaram argumentos para convencer Visconti da importância da presença daquela pintura, naquele evento específico. Além do fato, é claro, de que ela preenchia soberbamente as qualidades de excelência que podiam atestar “o potencial civilizacional da sociedade brasileira, sua capacidade de produzir artistas da mais fina sensibilidade e da maior virtuosidade”. O que comprova a participação de *A Providência guia Cabral* na “Exposição do Mundo Português”, apesar dela não constar da lista apresentada pelo júri de seleção, é uma foto publicada no *Álbum do Pavilhão do Brasil*, que funciona como um catálogo da exposição, mostrando o nicho central da entrada do Stand de Arte, onde a pintura pode ser vista em posição de destaque [Figura 30.4].



31. Brasil e Portugal à Sombra de Saint Sulpice.  
o “Retrato dos Viscondes de Pedra Branca e de sua Filha”  
por Domingos Antonio Sequeira

Patricia Delayti Telles<sup>1</sup>



**A**ntes que a fotografia democratizasse o uso e abuso da imagem como meio principal da representação individual, os retratos eram um momento privilegiado de autoafirmação do indivíduo retratado. Toda pintura é uma construção conceitual, e a elaboração de um retrato envolvia, além de um compromisso financeiro e diversas sessões de pose, uma série de negociações entre o artista e o retratado sobre onde e como fixariam a sua imagem para a posteridade. Estas podiam versar sobre a pose, a luz, o local, a indumentária do retratado, e sobre todos os elementos que, ao contextualizá-lo, estabeleciam uma série de significados públicos ou privados cuja leitura ajudava a compreender a imagem, complementando a representação física do retratado. Mas a primeira decisão recaía sobre a escolha do pintor.

No “Retrato dos Viscondes de Pedra Branca e de sua filha” [Figura 31.1] de Domingos Antonio Sequeira, datado de 1825, assinado e localizado em Paris (Fundação Maria Luísa e Oscar Americano, São Paulo), destaca-se o fato que, precisamente no ano em que a França reconhecia a independência do Brasil, o diplomata brasileiro encarregado dessa missão o contratou para retratá-lo, em plena capital francesa, um pintor português. Uma breve investigação de suas vidas permite esclarecer alguns dos motivos para essa escolha e revelar que esta obra, à primeira vista um retrato comemorativo, pode tratar-se, de fato, de um retrato afetuoso, pintado por um amigo do retratado num momento particularmente delicado de sua vida pessoal e política.

---

<sup>1</sup> Centro de História da Arte e Investigação Artística da Universidade de Évora.

Domingos Antonio Sequeira (1768-1837) era considerado o melhor pintor português da sua época. Nascido nos arredores de Lisboa, numa família pobre, foi enviado para Roma pelo governo para estudar pintura. De volta a Portugal em 1795, embora muito elogiado, só conseguiu reconhecimento oficial a partir de 1802, quando foi nomeado “primeiro pintor de câmara e corte”. Estava no Porto em 1807 quando os franceses invadiram Portugal, e talvez por isso não acompanhou a família real na fuga para o Brasil.

Relacionou-se bem com os franceses, chegando a ser preso, após o fracasso da primeira invasão, em dezembro de 1808, acusado de “jacobinismo”<sup>2</sup>. Quando a revolução “liberal” de 1820 mandou reunir as Cortes, à revelia do rei, para escrever uma constituição para toda a “nação portuguesa”, as ideias de igualdade que pregava agradaram a Sequeira – e teria sido nessa época, por volta de 1821, que conheceu o então deputado baiano Domingos Borges de Barros (1779-1855), futuro Barão e mais tarde Visconde da Pedra Branca.

De fato, a 24 de abril de 1821, Sequeira ofereceu às Cortes “dois grandes quadros allusivos ao nosso systema politico”<sup>3</sup>: uma “Alegoria à Constituição”, mais tarde destruída num incêndio<sup>4</sup>, e possivelmente um retrato de grupo dos 144 deputados<sup>5</sup>, que não chegou a terminar. Curiosamente, dos cerca de 30 desenhos preparatórios que conhecemos hoje, identificaram-se quatro de deputados brasileiros: Alexandre Gomes Ferrão, Cipriano Barata, Francisco Agostinho Gomes e José Lino Coutinho, todos baianos, representando quase metade da delegação da Bahia<sup>6</sup>. É possível que ainda se identifique algum de Borges de Barros.

O deputado nascera a 10 de dezembro de 1779<sup>7</sup> na Comarca de Santo

---

<sup>2</sup> LUCENA, Armando de. **Sequeira na arte do seu tempo**. Lisboa, 1969, p. 36.

<sup>3</sup> **Diário das Cortes Geraes e Extraordinárias da Nação Portuguesa**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1822, p. 360.

<sup>4</sup> BEAUMONT, Maria Alice Mourisca (org.). **Domingos Antonio de Sequeira – Desenhos**. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga e Instituto de Alta Cultura, 1972-1975, p. 44.

<sup>5</sup> ROCHA, Antonio Penalves. **A recolonização do Brasil pelas Cortes**. São Paulo: Editora UNESP, 2009, p. 87.

<sup>6</sup> “Eram mandatários da Bahia Francisco Agostinho Gomes, José Lino Coutinho, Pedro Rodrigues Bandeira, Cypriano José Barata de Almeida, Domingos Borges de Barros, Luiz Paulino de Oliveira Pinto da França, Alexandre Gomes Ferrão e o padre Marcos Antonio de Sousa”. In: CARVALHO, Carlos Emilio Gomes de. **Os deputados brasileiros nas Cortes Geraes de 1821**. Porto: Livraria Chardron, 1912, p. 153. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/files/24824/24824-h/24824-h.htm>

<sup>7</sup> Há divergências, mas a sua certidão de batismo, a 7 de Fevereiro de 1780, nos leva a seguir a data apontada. Disponível em: <http://borgesdebarros.blogspot.pt/2007/09/domingos-borges-de-barros.html>

Amaro da Purificação, na Bahia. Conforme era costume, foi mandado estudar no Colégio dos Nobres, em Lisboa<sup>8</sup>, e depois na universidade de Coimbra, onde se matriculou em filosofia, licenciando-se em 6 de julho de 1804<sup>9</sup>. No mesmo ano seguiu para Paris pela primeira vez. Estudou agronomia no *Jardin des Plantes*, no *Collège de France* e com o químico Louis Nicolas Vauquelin<sup>10</sup>; conheceu intelectuais portugueses<sup>11</sup>, escreveu versos, colaborou com o abade Correia da Serra<sup>12</sup> num dicionário francês-português. Viajou pela Bélgica, Holanda e Alemanha<sup>13</sup>. Em 1809, foi preso, mas fugiu em 1810 rumo aos Estados Unidos<sup>14</sup>.

Chegou em 1811 à Bahia, onde novamente foi preso, desta vez por suspeitas de bonapartismo, e remetido para o Rio de Janeiro. Em 20 de maio de 1814, inocentado, de volta à Bahia, casou-se com uma jovem viúva de 19 anos, D. Maria do Carmo de Gouvêa Portugal<sup>15</sup> com quem teve dois filhos: Domingos em 1815, e Luísa, em 1816. Morava com a família no seu engenho, quando a revolução “liberal” em Portugal obrigou-o a voltar para Lisboa, ao ser eleito deputado às Cortes, em 1821.

Na capital, abraçou o seu talento de poeta, frequentando os mais importantes salões literários como o de Francisca Possolo<sup>16</sup>, mas é a sua participação política nos debates constituintes que releva a sua visão de mundo.

Além de brasileiro e baiano, considerava-se português. Em 25 de fevereiro de 1822, ao pedir que se esperasse pela chegada de todos os deputados brasileiros

---

<sup>8</sup> Em 1792 ou 1796. PARANHOS, Haroldo. **História do romantismo no Brasil**. São Paulo: Cultura Brasileira, 1937.

<sup>9</sup> Ver <http://borgesdebarros.blogspot.pt/2007/09/domingos-borges-de-barros.html>

<sup>10</sup> RABBE, Vieilh de Boisjolin et Sainte Preuve (org.). **Biographie universelle et portative des contemporains ou Dictionnaire Historique des hommes vivants et des hommes morts depuis 1788 jusqu'à nos jours**. Paris: chez l'éditeur, rue du Colombier 1836, v. IV, p. 880.

<sup>11</sup> [BORGES DE BARROS, Domingos] **Poesias oferecidas às senhoras brasileiras, por um bahiano**. Paris: Aillaux, 1825, p. 61-63. Disponível em: <http://purl.pt/14319/1/P7.html>.

<sup>12</sup> RABBE, 1836, p. 880.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 881.

<sup>14</sup> No aguardo de pesquisas complementares, seguimos as datas e descrições do próprio Pedra Branca. Ver [BORGES DE BARROS, D.], 1825, p. 87-89, 5, 7 e 17.

<sup>15</sup> Disponível em: <http://borgesdebarros.blogspot.pt/2007/09/domingos-borges-de-barros.html>.

<sup>16</sup> ANASTÁCIO, Vanda. Mulheres varonis e interesses domésticos (reflexões acerca do discurso produzido pela História Literária acerca das mulheres escritoras da viragem do século XVIII para o século XIX). **Catographies. Mélanges offerts à Maria Alzira Seixo**. Lisboa, 2005, p. 537-556. Disponível em: [http://www.vanda-anastacio.at/articles/1\\_Mulheres%20varonis\\_locked.pdf](http://www.vanda-anastacio.at/articles/1_Mulheres%20varonis_locked.pdf) Certas poesias de 1823 mencionam as poetisas Alcipe (Marquesa de Alorna) e Francilina Pussolo (Francisca Possolo). Ver [BORGES DE BARROS, D.] 1825, p. 182-192, 211.

para tomar decisões quanto ao Brasil, disse:

*(...) nos reunimos para fazer uma Constituição para a Nação portuguesa; esta se acha espalhada (...) por todo o universo. Como Portuguezes he necessario que estejamos pelos mesmos principios, (...); mas como reinos unidos interesses temos peculiares a cada Reino.*<sup>17</sup>

A 22 de abril, cem anos à frente do seu tempo<sup>18</sup>, pediu que “a mãe de seis filhos legítimos tivesse direito a voto”, num discurso em que defende a importância da educação feminina:

*Não tem as mulheres defeito algum que as prive daquelle direito, e apesar do criminoso desleixo que muito de proposito tem havido em educarlas, por isso que o homem mui cioso de mandar, e temendo a superioridade das mulheres as tem conservado na ignorância, todavia não ha talentos, ou virtudes em que ellas não tenham rivalizado, e muitas vezes excedido aos homens. (...) Seria portanto politico interessarlas pela causa que abraçamos a fim de que nos ajudassem a dirigir a opinião publica. (...). [Eu] quizerá que (...) nos não negássemos a nossas mãis, o que concedemos até aos nossos assalariados. (...)*<sup>19</sup>

A proposta de Borges de Barros não foi sequer levada à discussão, mas sua preocupação com a educação feminina manter-se-ia<sup>20</sup> e estará presente no destaque dado à sua filha no retrato de Sequeira.

Sempre à frente do seu tempo, a 18 de março de 1822, Borges de Barros propôs a extinção do tráfico dos africanos e a emancipação gradual dos escravos, por meio de caixas de resgate para sua libertação, subsidiadas por beneméritos e pelo governo<sup>21</sup> – o que permitiria não apenas o fim gradual da escravidão no Brasil, mais de sessenta anos antes do ocorrido, mas a indenização dos proprietários de escravos, garantindo o apoio destes a uma medida que os prejudicava financeiramente.

---

<sup>17</sup> **Diário das Cortes Geraes e Extraordinárias da Nação Portuguesa** Lisboa: Imprensa Nacional, 1822, p. 295.

<sup>18</sup> Em Portugal, embora uma mulher votasse a 28 de maio de 1911, aproveitando uma brecha na lei, rapidamente corrigida, o voto feminino só foi autorizado em 1931 – no Brasil, em 1932.

<sup>19</sup> **Diário das Cortes**, 1822, p. 907-908.

<sup>20</sup> Em carta a D. Amélia de Leuchtenberg a 30 de maio de 1829, Pedra Branca pede a criação de uma instituição de ensino feminino no Brasil, e uma caixa de alforria para a liberação dos escravos. Ver “Comunicações – um documento do visconde da Pedra Branca”. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, p. 141-144. Disponível em: [http://143.107.31.231/Acervo\\_Imagens/Revista/REV005/Media/REV05-24.pdf](http://143.107.31.231/Acervo_Imagens/Revista/REV005/Media/REV05-24.pdf)

<sup>21</sup> **Diário das Cortes**, 1822, p. 541.

Poucos dias depois, a 22 de março, opondo-se a um deputado de São Paulo, Borges de Barros declarava: “(...) eu fui para aqui mandado para tratar da união da família portuguesa, mantidos os seus direitos, e não para a desunir”.

Sua posição, a poucos meses do grito do Ipiranga, não causava estranheza. Éramos todos portugueses. As cartas então trocadas entre D. Pedro e seu pai revelam a oposição do príncipe, não ao rei, mas justamente às Cortes constitucionais que pretendiam, temia-se, “re-colonizar” o Brasil.

Com a independência do Brasil, Borges de Barros assinou a Constituição<sup>22</sup> que contribuiria para elaborar, mas retirou-se a seguir às chamadas “Cortes ordinárias”. Permaneceu em Lisboa, morando na rua da Madragoa, n. 5<sup>23</sup> até ser nomeado, a 24 de novembro de 1823, encarregado de negócios do Brasil junto à corte de Luís XVIII. Seguiu então para Paris, após uma breve visita à Inglaterra<sup>24</sup>. A missão do novo diplomata era delicada: negociar o reconhecimento do novo império pelos franceses<sup>25</sup> e Borges de Barros demorou dois anos a conseguir-lo. O governo francês só reconheceu o Brasil a 26 de outubro de 1825<sup>26</sup> – dias antes, pelo seu empenho, o diplomata recebera o título de Barão da Pedra Branca. Teria sido o retrato, datado de 1825, pintado para comemorar este acontecimento?

A missão cumprida e o título recebido não foram os únicos eventos marcantes desse ano para Borges de Barros. Também em 1825, o poeta publicou *Poesias oferecidas às senhoras brasileiras, por um bahiano*, mas sobretudo enfrentou a tragédia da morte do seu filho, com dez anos de idade, em 5 de fevereiro. É nesse contexto de luto que devemos inserir o seu retrato. Sequeira também perdera um filho, com o mesmo nome de Domingos, com dois<sup>27</sup> anos de idade, e tinha a seu cargo a educação de uma menina, só quatro anos mais velha que Luísa Borges de Barros.

---

<sup>22</sup> RABBE, 1836, p. 881.

<sup>23</sup> **Almanach de Lisboa para o anno MDCCCXXXIII**. Lisboa: Typographia da Academia Real das Sciencias, 1823, parte segunda, p. 2.

<sup>24</sup> RABBE, 1836, p. 881.

<sup>25</sup> MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES. **Arquivo diplomático da independência**. v. 3. Rio de Janeiro: Lith. Typ. Fluminense, 1922, p. XXXV.

<sup>26</sup> MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES, 1922, p. LII. As credenciais do diplomata só seriam aceitas na corte a 11 de fevereiro de 1826.

<sup>27</sup> Informação cedida pela investigadora Alexandra Markl que encontrou a certidão de óbito do menino – acreditava-se que o menino morrera com três anos. MARKL, Alexandra **O desenho na obra de Domingos Antonio Sequeira**. Tese (doutorado). Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (sob orientação do Prof. José Fernandes Pereira), a ser defendida em Lisboa em outubro de 2013.

Mais importante: Sequeira já não se encontrava em Paris quando a França reconheceu o império brasileiro. Ainda persistem lacunas sobre a sua atuação nos pouco mais de dois anos que passou na cidade, à qual chegou em 9 outubro de 1823, mas sabemos que se ausentou de Paris por quase dez meses, entre finais de julho de 1825 e 26 de maio de 1826, para uma viagem à Itália. Em 15 de setembro de 1826, Sequeira deixava definitivamente a capital francesa<sup>28</sup>. Sua correspondência menciona apenas uma vez, a 19 de março de 1825, um quadro que poderia ser o de Borges de Barros: “(...) agora estou com hum quadro de retratos de família em meio corpo do tamanho do Natural que espero acabar antes da minha partida p.a Italia”<sup>29</sup>. Assim, as sessões de pose teriam começado em março de 1825, logo após a morte de Domingos, e o quadro estaria acabado em meados do ano – antes, portanto, do reconhecimento da independência do Brasil por Portugal, no dia 29 de agosto – e pela França, em outubro – antes que Borges de Barros se tornasse o Barão da Pedra Branca. Não se trata assim de um retrato comemorativo, mas de um retrato mais pessoal, afetuoso, de perda e de esperança.

Ao ser retratado, Borges de Barros era apenas um diplomata, um pai e um poeta. E é como tal que Sequeira o retrata – de pé, encabeçando uma pirâmide que reforça seu poder como *pater familias*, com as mulheres quase a seus pés, segurando uma pena e um livro – atributos do escritor. Parece apoiar a educação da filha, sobre o ombro da qual pousa a mão num gesto protetor. Sua mulher, postada à direita, aparece abaixo da igreja de Saint Sulpice – como se estivesse igualmente sob a proteção divina – e segura a outra mão da menina. Ambos cercam a filha pequena, numa atmosfera triste, pesada; à esquerda, a cabeça esculpida, de aparência clássica, lembra o filho morto.

As alusões à nacionalidade e ao posto de encarregado de negócios do Império, então ocupado por Borges de Barros, são delicadas. O brasileiro veste casaca verde, cor da casa de Bragança, mas deixa entrever por debaixo um colete amarelo, referência às cores adotadas pelo novo país. A pena que segura em riste na mão direita aponta para a palavra “Brasil”, inscrita sobre uma esfera armilar que surge atrás do dele – na penumbra; Sequeira deixa claro que se trata de um

---

<sup>28</sup> COSTA, Luiz Xavier da (org.). **Cartas do pintor Sequeira, da filha e do genro, depois da emigração de 1823**. Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, 1940, p. 10.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 38.

brasileiro, mas parece esforçar-se por não tornar agressiva a afirmação de pertença a um novo império cuja existência Portugal ainda contestava<sup>30</sup>. Tanta delicadeza não era comum num retrato de encomenda.

Em comparação com outros países europeus, os retratos de família são relativamente raros na pintura portuguesa dessa época. Sequeira pintara, além da sua própria família, alguns retratos reais, e mais uns poucos de famílias abastadas, entre os quais se destaca o do 1º Visconde de Santarém, João Diogo de Barros Leitão Carvalhosa, sua segunda mulher e filhos<sup>31</sup>, pintado por volta de 1813<sup>32</sup>, situado num interior doméstico. Como o de Borges de Barros, este retrato também se estrutura numa composição piramidal – no caso, marcado por um outro retrato, um quadro dentro do quadro, representando a irmã, o cunhado e o filho mais velho do Visconde<sup>33</sup>. As mãos dadas, apontando os laços de afeto, limitam-se à mãe e às crianças – separadas do pai por um grande espaço aberto. As cores claras criam uma atmosfera alegre. A grande variedade de poses, com o Visconde sentado, prestes a levantar-se, têm uma certa informalidade familiar que lembra a pintura inglesa – parece que o espectador entrou, de repente, surpreendendo-os na sua sala. Mas há uma grande distância entre as figuras e o espectador e lá estão todos os símbolos de poder, a começar pela representação do próprio Príncipe Regente, na escultura sobre a mesa.

No retrato de Borges de Barros, ao contrário, as figuras em tamanho natural, mais perto do primeiro plano, ocupam a maior parte do espaço pictórico. Não há “convite a entrar” – a família está fechada sobre si mesma, centrada na menina – os tons são frios: roxos e azulados, ressaltados pelo vermelho escuro do vestido da mulher – tons de luto.

Não sabemos se o busto representando Domingos realmente existiu, ou se foi inventado por Sequeira para incluir, no retrato, a imagem do filho falecido. A

---

<sup>30</sup> Portugal só reconheceria a independência do Brasil a 29 de Agosto de 1825, quando Sequeira se encontrava em viagem à Itália.

<sup>31</sup> Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa. Disponível em <http://www.mnarteantiga-ipmuseus.pt/ptPT/exposicao%20permanente/outras%20obras%20essenciais/ContentDetail.aspx?id=119>

<sup>32</sup> Datava-se o quadro de 1816, mas pesquisas recentes revelaram que seria de 1813. Ver MARKL, op. cit.

<sup>33</sup> Este “retrato dentro do retrato”, de composição semelhante ao de Borges de Barros, pode ter existido separadamente enquanto quadro, ou ter sido apenas um recurso pictórico usado pelo pintor para retratar alguns membros da família que se encontravam ausentes.

prática de retratar entre os vivos membros ausentes ou mortos de uma mesma família era ainda comum – apareciam em pinturas, bustos, medalhões. O pintor baseava-se em retratos anteriores ou na sua descrição física, mas é provável que Sequeira tivesse conhecido o menino, adorado pelo pai.

Um detalhe curioso – uma verdadeira irrupção de modernidade numa atmosfera tão íntima – é a representação na pintura das torres do telégrafo instaladas nas torres da Igreja de Saint Sulpice, que aparecem através da janela aberta. Havia então cinco telégrafos visuais tipo *Chappe* instalados em Paris, dos quais dois em Saint Sulpice: o da torre norte servia a linha de Strasbourg, o da torre sul a linha de Lyon e da Itália<sup>34</sup>. Sequeira escolhe, ou aceita, incluir no retrato esse instrumento então considerado feio. Seria um símbolo de modernidade – apropriado para figurar no retrato de um brasileiro, vindo de um “novo” país ou, por amizade ao diplomata, uma referência à próxima partida de Sequeira para a Itália, já que sobressai justamente a torre sul?

O telégrafo parece indicar que, mesmo distantes, podiam manter contato. Pois não era apenas o luto e os interesses “liberais” que ambos compartilhavam: uma prova litográfica na Biblioteca Nacional de Lisboa, assinada por Borges de Barros e Sequeira<sup>35</sup> – um contribuindo com o texto, o outro com o desenho – datada de abril de 1824 indica que ambos partilhavam o interesse pela litografia, uma novidade técnica que Sequeira começara a praticar em Lisboa por volta de 1822 e que, segundo a inscrição, Borges de Barros enviava agora para o Brasil.

Sabemos também que em 1824, quando Sequeira conseguiu expor no *Salon* de Paris a sua grande composição “A Morte de Camões”, que depois ofereceria a D. Pedro I, Borges de Barros adquirira, ou compraria logo a seguir, o seu quadro “Fuga para o Egito”, hoje desaparecido, também exposto no *Salon* e elogiado por Stendhal<sup>36</sup>.

Fato é que em outubro do mesmo ano, o diplomata gozava de certa intimidade com o pintor, pois relata:

---

<sup>34</sup> DULAURE, J. A. **Histoire physique, civique et morale de Paris, depuis les premiers temps historiques jusqu’ à nos jours**, Paris: Guillaume, 1829, t. IX, p. 111.

<sup>35</sup> Imagem disponível no site da Biblioteca Nacional de Portugal: <http://purl.pt/12342>

<sup>36</sup> COSTA, Xavier da. Domingos Antonio Sequeira. Museu das Janelas Verdes (org.). **Desenhos de Domingos Antonio Sequeira, catálogo da 3ª exposição temporária**. Lisboa: Museu das Janelas Verdes, 1939, p. 37.

*Supria com fervorosos votos a falta de magnificência a que obriga a minha posição mesquinha, festejando o nosso querido dia 12 de Outubro, com minha família, e mui poucos amigos, quando bom numero de Brasileiros (e Português somente o celebre Pintor Sequeira) vierão aumentar a nossa alegria congratulando-se com nosco; devoção que por expontanea, e sem o arrebique da cortezania (...), não desmerece o ser conhecido.*<sup>37</sup>

Sequeira gostava sinceramente do jovem imperador do Brasil, que conhecera menino – mas no universo formal em que viviam, sua irrupção sem aviso em casa de um diplomata brasileiro no dia do aniversário do imperador explica-se apenas por amizade para com o dono da casa, e talvez pela vontade um pouco ingênua de um velho pintor comemorar o aniversário daquele que ainda era o príncipe herdeiro do trono português.

Neste período delicado, durante o qual o próprio D. Pedro prosseguia sua correspondência com o pai, muitos ainda acreditavam numa possível volta do Brasil à esfera portuguesa, embora não como colônia – talvez com a renovação de um reino unido, governado pelo próprio D. Pedro após a morte do pai. O que Borges de Barros combatera nas Cortes de Lisboa não fora, como vimos, Portugal, mas as ameaças aos direitos e instituições conquistadas pelo Brasil.

O futuro Barão não vê qualquer contradição não apenas em fazer-se retratar, mas em contratar para o governo brasileiro os serviços do artista português. Assim, quando o governo lhe encomendou, em outubro de 1824, uma alegoria “que eleve o espírito publico em sentimentos patrióticos” revelou que já se antecipara ao pedido e, antes de qualquer autorização oficial, já havia praticamente encomendado o quadro ao português: “a meu rogo bosquejava o nesta já mencionado Sequeira, a Figura d’America em acção heróica, (...) calcando aos pés a Anarchia”. A composição, hoje desaparecida, além de “lithographiada [sic]”, seria pintada “em grande” para decorar “a sala principal do Palácio Imperial”<sup>38</sup>.

Coube ao governo português impedir a colaboração. Escreve Borges de Barros:

---

<sup>37</sup> [s/n] – carta de Borges de Barros a Carvalho e Mello – Paris, 18 de Outubro de 1824 – MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES, 1922, p. 187.

<sup>38</sup> Ibidem, p. 187-188.

*Permita-me V. Exa., que refira um facto que prova como athe nas pequenas coizas aparece a malquerença, e o desejo de atormentar-me: o Ministro Português lembrou-se de proibir ao Pintor Sequeira a continuação da Alegoria que tinha começado, lembrando-lhe mesmo a perda da pensão que recebe do seu Governo, acinte a que em continente retoquei mandando fazer outra, da qual conto de propósito distribuir exemplares pelos Portuguezes, que com esta mais se mortificarão porque representa a América sustentada por S. M. o Imperador em Pessoa.*<sup>39</sup>

A nova obra foi identificada por Renata Santos como a litografia hoje chamada “Alegoria ao juramento da Constituição brasileira”, que de fato parece inspirada no projeto de Sequeira<sup>40</sup>.

Em abril de 1825, talvez por influência do pintor, Borges de Barros pediu ao governo autorização para ir para a Itália: “fugindo ao clima que matou meu filho, e trás minha família em constante moléstia”<sup>41</sup> – mas teve que permanecer em Paris. No ano seguinte, escolhido Senador pela Bahia, não voltou para o Brasil nem para a posse oficial, a 22 de janeiro de 1826. A 2 de outubro, foi elevado a Visconde, título do qual zombava José Bonifácio, que o chamava ironicamente de “Pedra Parda”, insinuando que o Visconde seria amulatado<sup>42</sup>. Não pareceu relevante averiguar a veracidade ou não da insinuação, pois a cor do diplomata não parece ter interferido nem na sua carreira política, nem no seu grande prestígio intelectual. Borges de Barros deixou de ocupar o cargo de encarregado de negócios em Paris em 1828, mas permaneceu na cidade<sup>43</sup>. No ano seguinte, em 1829, entusiasmou-se novamente: embora apenas o Marquês de Barbacena tivesse autorização oficial para negociar um segundo casamento para D. Pedro I, teria sido Pedra Branca a localizar uma noiva disponível, e a começar as negociações com a família<sup>44</sup>. Era D. Amélia

---

<sup>39</sup> [n. 47] – carta de Borges de Barros a Carvalho e Mello – Paris, 31 de Outubro de 1824 – MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES, 1922, p. 194.

<sup>40</sup> SANTOS, Renata **A imagem gravada: a gravura no Rio de Janeiro entre 1808 e 1853**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

<sup>41</sup> [n. 61] – carta de Borges de Barros a Carvalho e Mello – Paris, 1º de Abril de 1825 – MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES, 1922, p. 230.

<sup>42</sup> Ver cartas de José Bonifácio de 1826 e 1827 transcritas em CINTRA, Assis. **O homem da independência (História documentada de José Bonifácio, do seu pseudo-patriarcado e da política do Brasil em 1822)**. São Paulo: Melhoramentos, 1921, p. 276, 291, 293, 299 e 301.

<sup>43</sup> RABBE, 1836, p. 881.

<sup>44</sup> SOUSA, Octavio Tarquínio de. **Historia dos Fundadores do Império do Brasil**. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, v. III, t. II, p. 753-756 e t. VI, p. 795-797.

de Leuchtenberg – e embora Barbacena recebesse os louros, Pedra Branca seria recompensado a 18 de outubro de 1829 com o título de Visconde “com grandeza”.

Conseguiu, só então, viajar para a Itália. Segundo Alexandra Markl, a 17 de março de 1830, Pedra Branca e a sua mulher – um fato raro – foram recebidos como sócios honorários da Academia de São Lucas, em Roma, juntamente com outro baiano, Miguel Calmon du Pin e Almeida<sup>45</sup>. Sequeira, acadêmico de mérito da mesma instituição desde 1793, pode ter influenciado a decisão, e deve ter sido nessa ocasião que desenhou a lápis a “Condessa [sic] de Pedra branca”, com os cabelos esvoaçantes como uma figura alegórica, talvez um apontamento para um futuro retrato<sup>46</sup>. Ao identificar, no verso do papel, a retratada, o pintor enganou-se no título, mas tudo parece indicar que se trate da Viscondessa – pesquisas posteriores poderão explicar a sua caracterização como uma musa, ou uma intelectual: teria a jovem senhora atuado como pintora amadora ou poetisa? Sua aceitação como sócia da Academia de São Lucas parece apontar para uma resposta afirmativa, mas não podemos confirmá-lo.

A viagem à Itália rendeu mais uma colaboração entre Pedra Branca e Sequeira pois a 12 de outubro de 1830, o Visconde oferecia ao governo uma estátua em mármore de D. Pedro I, em tamanho natural, feita pelo italiano Francesco Benaglia (1787-1856), “discípulo de Canova”, professor e acadêmico de mérito de São Lucas<sup>47</sup>. Jean Baptiste Debret afirma que o italiano ter-se-ia baseado numa pequena escultura em bronze de Zeferino Ferrez, enviada do Rio como modelo, e

---

<sup>45</sup> MARKL, op. cit.

<sup>46</sup> O desenho encontra-se nas reservas do Museu Nacional Soares dos Reis, em Portugal. Não sabemos se Pedra Branca adquiriu obras de Sequeira durante a sua estada na Itália, mas segundo informação fornecida pela Professora Maraliz Vieira Christo, em 12 de Julho de 1873 um officio da Mordomia da Casa Imperial brasileira acusa o recebimento de um caixote, enviado de Roma por Luísa Borges de Barros, já então Condessa do Barral, contendo sete desenhos e um quadro a óleo de Sequeira, hoje desaparecidos: teriam sido comprados por D. Pedro II ou teriam pertencido originalmente a Borges de Barros? Ver Documentação da Mordomia da Casa Imperial – Livro 46, anos 1871-73, p. 93 e **Pedro II e a Cultura**. Rio de Janeiro: Ministério da Justiça, Arquivo Nacional, 1977, p. 66.

<sup>47</sup> KELLER, Enrico de. **Elenco di Tutti Pittori, Scultori ed altre artisti di Roma, con indicazione de' giorni e ore, delle funzioni, apertura de' musei, bibliotece, ec. ec.** Roma: per Mercurj e Robaglia, 1830, p. 64.

que teria sido deixada em Roma<sup>48</sup>; no entanto, mais que a peça em si, interessa-nos o fato da encomenda ter sido feita “sob a direção de Domingos Sequeira”<sup>49</sup>.

O pintor não aproveitou muitos anos a sua querida Roma; gravemente doente a partir de 1833, morreu na cidade em março de 1837.

Quanto a Borges de Barros, a partir de 1831, após a morte da esposa, dedicou-se sobretudo à educação da filha, e resolveu voltar para o Brasil. Chegou ao Rio de Janeiro em 18 de julho de 1833<sup>50</sup> – tomando posse de sua cadeira de Senador sete anos depois de nomeado. Faleceu em 20 de março de 1855<sup>51</sup>. Sua atuação como político, seu entusiasmo contra a escravidão, pela educação e pelo voto feminino, e até mesmo sua obra literária, foram-se apagando da história – mas o cuidado com a educação de sua filha Luísa, futura Condessa do Barral, tornou-a uma figura de destaque no Segundo Reinado, amiga e conselheira do imperador D. Pedro II. O nome da filha apagou a fama do pai, mas a amizade deste com um dos maiores pintores de seu tempo deixou-nos um importante retrato, um retrato de luto e de esperança, através do qual podemos vislumbrar não apenas a sua semelhança física, mas um pouco de sua atuação política, de seus interesses e de suas paixões.

---

<sup>48</sup> DEBRET, J. B **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil**. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1975 [1ª edição 1839], t. II, v. III, p. 123.

<sup>49</sup> SANTOS, Francisco Marques dos. As Belas-Artes no Primeiro Reinado. **Estudos Brasileiros**, n. 11, março-abril (1940).

<sup>50</sup> **Aurora Fluminense**, de 26 de julho de 1833.

<sup>51</sup> Ver <http://borgesdebarros.blogspot.pt/2007/09/domingos-borges-de-barros.html>

---

## 32. Sobre Heróis, Dândis e Militares em

### *“A Ilustração Luso-Brasileira”*<sup>1</sup>

Renato Menezes Ramos<sup>2</sup>

---

Uinco de janeiro de 1856. Bastaria observar o frontispício: o brasão da monarquia constitucional portuguesa, unido ao do império brasileiro pela alegoria feminina. A mulher com louros em uma das mãos e uma coroa na outra, um dos seios à mostra e a labareda flamejante sobre a cabeça é uma curiosa fusão entre a vitória e o conhecimento. Antes ainda que chegasse ao fim da primeira página do primeiro volume da nascente *A Ilustração Luso-Brasileira*, já era deixado claro pelo ultrarromântico Mendes Leal Junior, ratificando o que a imagem citada já evocava incontestemente:

*[A Ilustração Luso-Brasileira] será nacional para dois mundos (...)  
Destinada a dous povos, irmãos por sangue, por costumes, por língua e religião,  
lembrar-se-ha sempre a Ilustração d'onde vem e para onde vae; buscará ser  
d'ambos e para ambos, segundo sua natureza e seus meios.*<sup>3</sup>

Desde o primeiro número de cujo pequeno trecho citado acima foi extraído, conta-se que o periódico já havia alcançado popularidade absoluta. No tocante ao corpo de colaboração escrita, o editor avisa no primeiro número, que foi necessária a recusa de material, dada a quantidade de interessados<sup>4</sup>.

Nascido ou não sob o signo do sucesso, importa saber que jamais esteve oculto o interesse por parte do corpo editorial deste periódico em atender uma demanda majoritariamente cultural e de reflexão crítica histórica e artística, o que

---

<sup>1</sup> Esta comunicação é fruto da pesquisa desenvolvida pelo autor no primeiro semestre de 2012 na Universidade de Coimbra, sob a coordenação da Professora Dra. Irene Vaquinhas.

<sup>2</sup> Graduando em História da Arte pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, onde é membro do grupo de pesquisa “A recepção da tradição clássica”, coordenado pela Professora Dra. Maria Berbara.

<sup>3</sup> LEAL JUNIOR, Mendes. Introito. **A Ilustração Luso-Brasileira**, Lisboa v. I, n 1, p. 1, 5 de janeiro de 1856.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 8.

não resta dúvidas no passar de suas páginas. Talvez o frescor da jovialidade do periódico, tenha sido o responsável pelo caráter acolhedor, no sentido de não privilegiar textos que não os de boa qualidade, independente da autoria: dos escritores já consagrados, aos escritores emergentes, cujos talentos, portanto, dependiam, em certa medida, de publicações com tais características. Somava-se a isso também a boa receptividade, por parte do corpo editorial, para as ilustrações, já anunciada pelo grande título, a maior parte das quais eram feitas em xilogravura, técnica mais difundida à altura para a ilustração de periódicos em Portugal.

Muito embora nos concentremos no ano de 1856, primeiro ano da *Ilustração*, publicado ininterruptamente, até ser suspensa a sua impressão no ano seguinte, para tornar a ser publicado em 1858, é preciso, contudo, regredirmos no tempo. Andem-se alguns anos para trás até chegar à década de 1820-30, quando a imprensa periódica ilustrada em Portugal alcança popularidade sem precedentes. Talvez porque o limite se tornava tênue entre vida pública e vida privada. Surgia, então, um interesse crescente por aquilo que convém chamar de imagem exterior, isto é, pela moda, pelos aspectos físicos do corpo e pelas convenções de bom comportamento e conduta. As imagens eram, pois, uma via eficiente de atrativo e formação de um público que não hesitava em consumi-las.

Nas palavras de Maria Helena Santana, “do vestuário aos adereços, da silhueta ao penteado, as normas do bom gosto circulam rapidamente à escala europeia. As revistas mundanas ilustradas, que começam a surgir nesta época, costumam pautar-se pelo paradigma aristocrático (...)”<sup>5</sup>. Mais do que isso, as ilustrações passavam a servir como propagadoras de um modelo de comportamento, de tipos sociais, como se é dado a ver mesmo décadas mais tarde: desde as pranchas de modelos de apetrechos femininos, às referências frequentes ao hábito de leitura, aspecto curioso, sobre o qual refletiremos mais adiante.

\*

Dentre as imagens que mais despertava admiração era a dos militares. Contrariamente ao que se pode imaginar, contudo, não a imagem altiva e vívida do

---

<sup>5</sup> SANTANA, Maria Helena. **Historia da vida privada em Portugal**: a época contemporânea. VAQUINHAS, Irene (org.). Lisboa: Círculo de Leitores, 2011, p. 428.

herói que levanta ao ar a espada, cheio de força e energia, aparecia com frequência nas páginas da *Ilustração*. Apenas três anos antes, em Paris, Rude havia esculpido a vigorosa estátua brônzea do Marechal Ney, comandante nas guerras revolucionárias e nas batalhas napoleônicas, para se localizar no cume do monumento, movimentando a eloquência daquele *pathos* evangelizador, tão característica dos grandes heróis nacionais. No Brasil, as homenagens aos militares só iriam pulular após a Guerra do Paraguai. Mas ainda assim, as composições assinalariam quase sempre a preferência arguta pela seleção do instante fecundo, momento o qual, como se refere Lessing, consiste não exatamente no ápice da ação, mas no intervalo de tempo que denota maior liberdade de complementaridade ideal da ação<sup>6</sup>, isto é, o momento capaz de sugerir o que já ocorreu e o que deverá ocorrer posteriormente<sup>7</sup>. Ainda assim, na imprensa portuguesa, e no caso concreto d'*A Ilustração Luso-Brasileira*, no entanto, a imagem do militar, quase sempre em meio corpo, aparece fundamentada nos princípios que ecoam em Winckelmann, em estado de repouso. Elas evocam uma alma calma, mas ativa; serena, mas não indiferente ou adormecida, a que o historiador alemão se referia como o local mais próximo do encontro da beleza ideal<sup>8</sup>.

Para Maria Berbara, a capacidade de antepor a segurança e bem-estar, seja de uma pessoa, um sistema ou uma comunidade a si próprio – mesmo que isso signifique a perda da vida – é uma virtude admirada em distintos contextos históricos. É certo que hoje, somos herdeiros da ideia segundo a qual o herói é aquele que se sacrifica a fim de recuperar alguma estabilidade perdida<sup>9</sup>. Não obstante, o militar teria intacto o seu estatuto de herói porque, antes de tudo, se dispunha voluntariamente ao sacrifício em benefício da defesa de seu país.

É fundamental recordar que é no século XIX que vai florescer um profundo sentimento nacionalista, no seio do qual a figura do militar desempenhará um papel importantíssimo. Coube também a esse nacionalismo avassalador a criação de um repertório iconográfico e literário, além da formulação de uma historiografia que

---

<sup>6</sup> LESSING, G. E. **Laocoonte ou sobre as fronteiras da Pintura e da Poesia**. Introdução, Tradução, e notas Márcio Siligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras.

<sup>7</sup> KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 14.

<sup>8</sup> WINCKELMANN, J. J. **Reflexiones sobre la imitación en el arte griego em la pintura y escultura**. Barcelona: Nexos, 1987, p. 38-39.

<sup>9</sup> BERBARA, Maria. De herói a mártir: imagens do heroísmo romano na primeira época moderna. In: CAMPOS, Marcelo et al. (org.). **História da arte: escutas**. Rio de Janeiro: UERJ, 2011, p. 149.

desse conta de forjar uma imagem de nação política e culturalmente homogênea, assim vista por seu próprio povo.

Ademais, mais que um símbolo e exemplo de honra, hombridade, fidelidade à pátria e conduta, o militar passava a exercer também um modelo de bom comportamento e elegância. Nas palavras de Mário de Almeida, “(...) a reunião bastante frequente do exercito portuguez ao britannico, tinham já dado, no primeiro quartel do século, ás nossas tropas, uma forma essencialmente ingleza. (...) o fardamento quasi se parecia, inteiramente, com o do exercito inglez, sobretudo no padrão e no corte; a côr, todavia, permaneceu nacional”<sup>10</sup>. Isso porque a moda masculina tendia, então, a se liberar dos excessos, das volumosas perucas, das numerosas camadas de roupas, para dar lugar a um traje mais delineado ao corpo, que privilegiava a funcionalidade e a praticidade da vida cotidiana, que convivia cada vez próximo da agilidade da cidade industrial e acompanhava uma verdadeira revolução dos hábitos de higiene [Figura 32.1].

Na França, a imagem do militar não passaria despercebida da afinada crítica baudelaireana:

*O militar, considerado em sua generalidade, tem sua beleza, como o dândi e a mulher galante a têm, de gosto essencialmente diferente. Alguns acharão natural que eu negligencie as profissões em que um exercício exclusivo e violento deforma os músculos e marca o rosto com um sinal de servidão. Acostumado às surpresas, o militar raramente se surpreende. Então, nesse caso, o sinal particular da beleza será uma despreocupação marcial, mescla singular de placidez e de audácia; é uma beleza que decorre da necessidade de estar pronto para morrer a cada minuto.*<sup>11</sup>

Para ratificar as palavras de Baudelaire, a imagem do militar passava a permitir uma fina e eficaz analogia imediata ao de um intelectual. Basta que se observe um conjunto de imagens que figuravam as páginas do periódico do qual estamos tratando e se podem perceber características recorrentes: ar reflexivo, com um dos braços apoiado sobre a mesa, fitando o leitor de maneira pacífica, mas imponente, afirmadora de sua superioridade social e intelectual, que serviria, ao

---

<sup>10</sup> ALMEIDA, Mário de. **Lisboa do romantismo**: Lisboa antes da regeneração. Lisboa: Rodrigues & C, 1917, p. 185.

<sup>11</sup> BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**: o pintor da vida moderna. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, p. 48.

mesmo tempo, como um sustentáculo para a sua elegância e placidez quase desafiadoras.

É preciso recordar que a classe militar no Brasil passaria por um movimento diferente: foi necessária a eclosão da Guerra do Paraguai para que não somente o gênero de pinturas de batalha se reativasse, mas também os militares tivessem sua reputação completamente modificada, como já foi anteriormente mencionado. Eles intercambiavam-se de fardados defensores nacionais a mobilizadores do soerguimento republicano, poucos anos após o fim do enfrentamento armado referido. Apenas na assim chamada República da Espada, de 1889 a 1894, os militares brasileiros alcançariam o estatuto de *exemplum* cívico, ao mesmo tempo compensado por governos caracterizados por um autoritarismo jamais visto até então.

Ocorre que nas palavras de Baudelaire, os militares, de modo geral, se constituíam de uma beleza essencialmente paradoxal. Estaria na conjugação contraditória entre o ar galante e a sua capacidade de jamais se surpreender, o sublime local de sua elegância. Este aspecto imóvel, intocável, distante das reações naturalmente espontâneas e fugazes, eram características, no entanto, mais frequentemente associada aos dândis, com os quais, não apenas os modos de se comportar, os militares reuniam certa similitude, mas também, pelos modos de se vestir, à inglesa, berço onde o dandismo supostamente havia nascido no século anterior.

\*

A partir do seu oitavo número *A Ilustração Luso-Brasileira* passaria por uma série de mudanças em função da nova direção, agora nas mãos de Rebello da Silva. É então que a publicação se tornava rigorosamente semanal, religiosamente aos sábados. Rebello da Silva não era, no entanto, figura nova a estampar as páginas. Já no primeiro número, seu nome era tema de uma longa reflexão crítica acerca da literatura contemporânea portuguesa, na qual figurava como “amestrado nos segredos dialecticos, versado na história, e iniciado nas belezas e elegâncias da

língua (...)”<sup>12</sup>. Ainda no quarto número a crítica continuava e desta vez Rebello da Silva havia conquistado um espaço ainda maior: seu retrato estampava área significativa da página.

Aparecendo sempre como um intelectual das mais brilhantes qualidades, mais que um simples escritor, como um pensador que conjugaria crítica artística, histórica e literária, Rebello da Silva é figurado em pose galante e austera [**Figura 32.2**]. Sua mão esquerda repousa sobre o estômago, tal como no célebre retrato de Napoleão, pintado por David. O general francês que, naquela altura sofria de fortes dores de estômago, por isso o apoio da mão, cristalizava a imagem do líder de Estado como burocrata, em seu escritório. O quadro de David se tornaria modelo para a representação de governantes muito diversos, ecoando em “Stálin em seu escritório” (1949), de Boris Karpov<sup>13</sup>. Doravante, o gesto contido de Napoleão seria difundido como expressão de refinada elegância, nobre, heroica e intelectual, tal como o retrato de Rebello da Silva demonstrava.

Se o retrato de Napoleão a que nos referimos é inaugural no sentido de que ele apresenta um estadista como burocrata, ele é, por outro lado um desdobramento dos retratos de aristocratas. Já no século XVII, como se é dado a ver, os ingleses já se tornavam célebres pelo que foi chamado, não por acaso, de “estilo britânico”, caracterizado pela representação masculina através de linhas alongadas e pomposas. No retrato de Charles Townshend<sup>14</sup>, por exemplo, a mão oculta sob a casaca pousada na altura do estômago parece não ser nada além de um fino gesto aristocrático. No entanto, a imagem ausente nesta pintura é a representação do livro (ou documentos), comum tanto na obra de David, quanto na de Karpov e elemento com o qual Rebello da Silva tem uma inequívoca relação de possessão.

Por certo, em uma sociedade cuja maior parte da população se constituía de iletrados, como ocorria no Brasil e em Portugal, a presença do livro, mais que assinalar a relação do retratado com os estudos, era um índice de sua superioridade intelectual. Mas também é preciso recordar que a presença do livro suscita uma

---

<sup>12</sup> BIENSTER, Ernesto. Uma viagem pela literatura contemporânea. **A Ilustração Luso-Brasileira**, v. I, n. 1, p. 6.

<sup>13</sup> BURKE, Peter. **Testemunha ocular: história e imagem**. Bauru, SP: UDESC, 2004, p. 86.

<sup>14</sup> Refiro-me aqui ao retrato que pode ser encontrado na National Portrait Gallery, em Londres: Sir Godfrey Kneller. **Charles Townshend, Segundo Visconde Townshend**. c. 1695. Óleo sobre tela. 1257 mm x 1003 mm.

série de questões. Em 1593, Cesare Ripa, em sua *Iconologia*, associara o livro à alegoria da melancolia, ao afirmar que é típica do temperamento melancólico a inclinação aos estudos e a atenção voltada ao trabalho intelectual<sup>15</sup>. Quase um século antes, Dürer executava, em 1514, a paradigmática *Melancolia I*, sobre a qual se encontra um *putto* que lê. Esta imagem supostamente compunha o projeto de se integrar a outras imagens para formar um tríptico, entre as quais o *São Jerônimo em seu escritório*, executada naquele mesmo ano, que representava o santo eremita e intelectual se dedicando à leitura, como era comum. Dürer fazia questão de indicar o livro como um atributo do melancólico.

O retrato de Rebello da Silva evoca fortemente a imagem do melancólico, ao mesmo tempo em que também afirma a imagem do dândi como alguém que se deixa representar dedicando o seu momento de ócio à reflexão e a leitura. Robert Louis Stevenson, mais conhecido por seus relatos de viagem, na segunda metade do século XIX, em sua reflexão-manifesto *Em defesa dos ociosos*, obra menos conhecida, afirmava: “Os livros são, a sua maneira, benéficos, mas não deixam de ser pálidos substitutos da vida. (...). Mesmo assim, tal como nos lembra a velha história, se um homem se entrega a leitura, terá apenas tempo para pensar”<sup>16</sup>. Ao fim e ao cabo, Stevenson retomava a seu modo aquilo que Baudelaire já havia escrito, levando às últimas consequências o cultivo do ócio entre os dândis:

*O homem rico, ocioso e que, mesmo entediado de tudo, não tem outra ocupação senão correr ao encalço da felicidade; o homem criado no luxo e acostumado a ser obedecido desde a juventude; aquele, enfim, cuja única profissão é a elegância sempre exibirá, em todos os tempos, uma fisionomia distinta, completamente à parte.*

*(...) É uma espécie de culto de si mesmo, que pode sobreviver à busca da felicidade a ser encontrada em outrem, na mulher, por exemplo, que pode sobreviver, inclusive, a tudo a que chamamos ilusões. É o prazer de provocar admiração e a satisfação orgulhosa de jamais ficar admirado. Um dândi pode ser um homem entediado, pode ser um homem que sofre (...).*<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> RIPA, Cesare. **Alegoria da melancolia**. Edição Inglesa, 1709. Impresso por Benf Motte. Disponível em: <http://emblem.libraries.psu.edu/Ripa/Images/ripa0ii.htm> Acesso em: 11 jul. 2012.

<sup>16</sup> STEVENSON, Robert Louis. **En defensa de los ociosos**. 2. ed. Madrid: Gadir Editorial, 2010, p. 16-17.

<sup>17</sup> BAUDELAIRE, 1996, p. 46-48.

Rebello da Silva, que se deixa representar como um dândi, ao considerar as palavras de Baudelaire, tem seu retrato aproximado das imagens dos militares, tão recorrentes n’*A Ilustração Luso-Brasileira*. O aspecto aristocrático, acentuado pela veste talhando o corpo, e a posição ereta e longilínea, a atmosfera intelectualizante, o braço apoiado evocando a característica pose do melancólico e, sobretudo, a aparência implacavelmente intocada, são características que fazem com que militares e dândis, inicialmente imagens tão dissonantes, curiosamente se aproximem.

\*

Rebello da Silva, no nono número d’*A Ilustração Luso-Brasileira*, o segundo depois de ter assumido a direção do periódico, publicava um artigo cujo objetivo era refletir sobre os processos históricos e historiográficos por que passara o Mosteiro da Batalha [Figura 32.3]. Tal templo religioso ressurgia em suas palavras inflado por um espírito de representatividade singular do gótico português, do qual seria elemento genuíno, exemplo vívido de tempos áureos. É sabido que nesse contexto a Torre de Belém será exaltada como autêntico monumento nacional, bem como Camões<sup>18</sup>, como o grande poeta luso. Rebello da Silva retomava, ainda, a tentadora tradição da *écfrasis*, tal como, no século anterior, Goethe estabelecia seu embate estético com a catedral de *Strasbourg*. É fundamental ressaltar que, embora os textos tenham partidos completamente distintos, é possível reconhecer entre eles alguns pontos similares, entre os quais a concepção da grandiosidade material do templo e a ideia de representatividade cultural do edifício perante o repertório iconográfico da sua nação.

É, contudo, o último parágrafo que guarda o maior dos questionamentos do seu texto. Rebello da Silva escreve: “A Batalha, como a catedral de Paris, merecia, que o pincel encantado de um novo Hugo a levantasse na tela maravilhosa de um

---

<sup>18</sup> “*Camões e as Tágides*” (1894), de Columbano Bordalo Pinheiro, sintetiza bem essa pulsação do espírito nacionalista do século XIX. Em primeiro plano o poeta e as ninfas do Tejo, em uma citação ao trecho inicial de *Os Lusíadas* e, em segundo plano, figura a Torre de Belém, afirmando o diálogo recíproco de que a Torre estaria para os monumentos portugueses assim como o poeta estaria para as letras. A Torre de Belém também apareceria como ilustração n’*A Ilustração*, in: **A Ilustração Luso-Brasileira**, v. I, n. 16, p. 121, 1856.

romance”<sup>19</sup>. A referência é incontestável ao célebre livro de Victor Hugo – “*Notre-Dame de Paris*”<sup>20</sup> –, que exaltou a atedral, hoje emoldurada pelo lastro historiográfico, substancialmente construído no século XIX. Fruto do nacionalismo infiltrado na mentalidade da sociedade francesa dos oitocentos, a catedral de *Notre Dame* foi “eleita” por Victor Hugo o grande monumento nacional, na mesma medida que Rebello da Silva também acreditava ser justo merecer o Mosteiro da Batalha o mesmo estatuto da catedral francesa através de um romance.

Mas a relação travada entre Rebello da Silva e o autor francês não se limitava a essa citação. Foi Victor Hugo o grande tradutor de Shakespeare para a língua francesa. Rebello da Silva foi, em Portugal, um dos maiores leitores e conhecedores de Shakespeare de que se tem notícia, além de ser um escritor o qual era citado com frequência em seus estudos e reflexões<sup>21</sup>. Cabe ressaltar que Shakespeare também esteve à luz de uma ampla revisão e reformulação historiográfica no século XIX. Um século depois, Jorge Luiz Borges afirmava que Shakespeare estaria para a literatura inglesa assim como, mais tarde, Hugo estaria para a literatura francesa, com a ressalva de que o primeiro é eleito pelo seu povo, enquanto Hugo se faz um autor representativo.

É Victor Hugo também um dos símbolos excepcionais do dandismo na França. O seu retrato executado por Bonnat em 1879, repete a pose inabalável, que oscila entre o gesto aristocrático de “estilo britânico” e a expressão da reflexão íntima, suscitando fortemente o movimento corporal atribuído aos melancólicos<sup>22</sup>. Bonnat também não se esquece de aproximá-lo dos livros, e pousar sua mão sobre o estômago, dando continuidade à tipologia de retratos popularizada pelo de Napoleão. Em 1881, Victor Hugo reaparecia nas publicações lusas, desta vez em *O Antonio Maria*, sendo saudado pelo seu octogésimo aniversário [Figura 32.4]. Tal homenagem era constituída de uma justaposição de retratos seus em distintas

---

<sup>19</sup> SILVA, Rebello da. O mosteiro da Batalha. **A Ilustração Luso-Brasileira**, v. I, n. 8, p. 70, 23 de fevereiro de 1856.

<sup>20</sup> “*Notre-Dame de Paris*” foi escrito em 1831 e ficaria muito conhecido também como **O Corcunda de Notre Dame**, e foi sucesso de público desde o seu lançamento, sendo rapidamente adaptado para ópera e, posteriormente muitas vezes remontado no cinema.

<sup>21</sup> SILVA, Jorge Miguel Bastos da. Luís Augusto Rebello da Silva, leitor de Shakespeare. **Línguas e Literaturas**, Porto, XIX, p. 406, 2002.

<sup>22</sup> Refiro-me a Léon J. F. BONNAT. **Retrato de Victor Hugo**. 1879. Óleo sobre tela. 138 cm x 110 cm. Chateau de Versailles, France.

idades. Rafael Bordalo Pinheiro parece ter recorrido à longa tradição das idades do homem, do mito grego de Édipo e a esfinge até Klimt, retomando a melancolia que sói da consciência absoluta da passagem irremediável do tempo, à qual Hugo era tão recorrentemente associado<sup>23</sup>. Anos antes, ele escreveria em sua poesia que o elevaria à qualidade de exemplo de avô:

*O que chamamos morte e o que chamamos vida  
Fala a mesma língua na alma insatisfeita (...)*<sup>24</sup>

Victor Hugo é, portanto, representado em uma ambivalência de exemplar identificação com a sua pátria, ao mesmo tempo em que estaria absolutamente consciente da brevidade da vida, e a quem lhe cabe apenas a reflexão do tempo que passa. Haveria, portanto, algum movimento para tornar Rebello da Silva um herói literário nacional, dono de uma robustez e firmeza militar, elegância e equilíbrio do dândi e um apego aos estudos como os melancólicos? É indiscutível, porém, que *A Ilustração Luso-Brasileira* se empenhou em criar vultos históricos e personalidades, de militares, naturalmente heroicos, a dândis que, como dissera Baudelaire, consistem no último lampejo de heroísmo em tempos decadentes<sup>25</sup>.

---

<sup>23</sup> Recorde-se de que Victor Hugo morreria apenas quatro anos depois da sua homenagem em *O Antonio Maria*, i. e., em 1885.

<sup>24</sup> Disponível em: [http://fr.wikisource.org/wiki/Laus\\_puero](http://fr.wikisource.org/wiki/Laus_puero) Acesso em: 15 jul. 2012.

<sup>25</sup> BAUDELAIRE, 1996, p. 55.



### 33. Publicações e Práticas do Ensino do Desenho

#### Entre Brasil e Portugal no Século XIX

Renato Palumbo Dória<sup>1</sup>



**A** prática do desenho marcou minha infância, passada no Rio de Janeiro, onde adolescente cheguei a trabalhar, ainda que brevemente, como desenhista em uma fábrica de louças decorativas de propriedade de uma família portuguesa estabelecida no Brasil. Já adulto dei aulas de desenho como professor substituto na Escola de Belas-Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, instituição derivada da antiga Academia de Belas Artes e na qual, observando as práticas e modelos para o ensino do desenho ainda lá adotadas, comecei a me interessar pela história dos métodos de ensino do desenho. Surpreendia-me perceber quanto de nossas concepções e práticas do desenho tem uma origem remota, e até desconhecida mesmo entre artistas e professores de desenho. Na Escola de Belas-Artes também pude entrar em contato direto com alguns documentos desta história, principalmente através das atas das reuniões da Imperial Academia de Belas-Artes do Rio de Janeiro, de princípios do século XIX (conservadas no Museu Dom João VI).

Experiências que acabaram levando-me a um doutoramento na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, no qual pesquisei a história do ensino do desenho no Brasil do século XIX debruçando-me, entre outras coisas, sobre a presença nas antigas coleções bibliográficas portuguesas que sobrevivem nos acervos brasileiros das publicações lusitanas voltadas para o ensino do desenho. Publicações que, ao circularem pelo ambiente cultural luso-brasileiro, constituíram uma gramática e repertório visual basilar, à disposição de um amplo e variado público, e através das quais sobreviveram ativamente modelos, motivos e esquemas que atravessaram o século XIX, indo, mesmo anacronicamente, mais além no tempo. Publicações que nos permitem ainda, ao examiná-las, perceber

---

<sup>1</sup> Instituto de Artes, Universidade Federal de Uberlândia.

como o campo do desenho é continuamente atravessado por questões aparentemente extra-artísticas, como pelas distinções sociais e de gênero, havendo por exemplo tanto uma sociabilidade aristocrática do desenho (através da troca de desenhos como signo de cortesia) quanto a busca por uma propagação e uso cotidiano de um desenho operário através de sua escolarização (sendo também neste âmbito previsto para as meninas um tipo de desenho distinto daquele indicado aos meninos).

Fato marcante é que as primeiras ações e publicações voltadas à propagação do ensino sistemático do desenho no Brasil davam continuidade a um projeto iluminista português de divulgação das artes do desenho, amadurecido a partir da segunda metade do século XVIII, sendo o desenho eleito então como saber essencial e necessário tanto às classes populares quanto às elites ilustradas, havendo evidentemente tipos diferentes de ensino do desenho, de acordo com as diferenças sociais existentes. Acreditava-se que a propagação do desenho elevaria assim o “gosto público”, tendo efeitos morais (ao trazer uma maior “doçura” e civilidade aos cidadãos), mas também pragmáticos, melhorando a qualidade dos produtos fabricados no país. Deram-se assim inúmeras iniciativas para o estabelecimento do ensino do desenho em Portugal nos séculos XVIII e XIX, ainda que, com frequência, tenham sido estas iniciativas malsucedidas. Insucessos do estabelecimento do ensino do desenho em Portugal sobre as quais vale citarmos o escultor Joaquim Machado de Castro, que em 1787 afirmava ser *difícil* “achar um mestre de desenho; e ainda mais difícil querer ele deixar a côrte”<sup>2</sup>. Corte portuguesa a qual os artistas deixavam muitas vezes somente a contragosto, e de modo forçado, como no caso de Joaquim Leonardo da Rocha (1756-1825), filho e aluno de desenho do próprio Joaquim Machado de Castro que, fugindo da ocupação francesa e da perda de prestígio político de seus protetores, torna-se, em 1809, em Funchal, no arquipélago da Madeira, professor de uma aula oficial de desenho e pintura. Já antes desta sua atuação em Funchal, Leonardo da Rocha teria sido enviado, em 1783, para a China, para ensinar desenho na corte chinesa de Pequim. Arrepentido, porém, o artista se recusa em Cantão a prosseguir viagem, sendo preso em Macau e reenviado à Lisboa sob ordens da Rainha.

---

<sup>2</sup> FRANÇA, José-Augusto. **A arte em Portugal no século XIX**. v. 1. 3. ed. Lisboa: Bertrand, 1990, p. 67.

*No mesmo dia em que eu devia sair de Cantão desapareceu o pintor Rocha e fingindo-se a bordo de um navio me escreveu escusando-se da jornada de Pequim, que lhe representaram com tristes cores, como também a residência nesta cõrte, na qual ele não faria o negócio vantajoso que se lhe propusera em Portugal. Esta história demorou a minha jornada até ao dia 6 de Setembro (...). [Carta de D. Alexandre de Gouveia dirigida ao Cenáculo, datada de 20 de Agosto de 1785].<sup>3</sup>*

Indicando então a expressão *Artes do Desenho* não somente a pintura, a escultura e a arquitetura, mas abrangendo também muitas outras atividades das quais o desenho tomava parte, Portugal tentava acompanhar o ritmo de outros nações europeias, esforçando-se por modernizar e difundir o desenho em fins do século XVIII sobretudo através da publicação de uma séria de obras que, diretamente inspiradas no projeto enciclopedista francês, destinavam-se a um público relativamente mais amplo. Ação editorial que coube, sobretudo, à *Typographia Chalcographica*, *Typoplastica*, e *Litteraria do Arco do Cego*, que entre 1799 e 1801 (quando é absorvida pela Impressão Régia de Lisboa) publica não apenas obras sobre o desenho, a pintura e a gravura mas também livros sobre as mais diversas técnicas, abordando desde as táticas navais à eletricidade, e do branqueamento de tecidos aos mais eficazes meios de se plantar batatas.

Diferenciando-se dos antigos tratados eruditos, as publicações da Arco do Cego adotavam então linguagem acessível, além de formatos mais práticos, anunciando nas próprias obras em questão a localização de seus variados *pontos de venda*. Contexto no qual se potencializa em Lisboa o desenvolvimento dos ofícios ligados à produção de livros, como os de tipógrafo, gravador, impressor e encadernador. Sob a direção do frei brasileiro José Mariano da Conceição Veloso (1742-1811), a Arco do Cego transforma-se em importante polo de produção gráfica, formando inclusive parte da mão de obra especializada que iria trabalhar depois na Imprensa Régia no Rio de Janeiro. Um dos livros publicados então pela Arco do Cego foi, em 1801, *O grande livro dos Pintores*, ou *Arte da Pintura*, acompanhado dos *Princípios do Desenho*<sup>4</sup>. Traduzido do francês a partir das obras

---

<sup>3</sup> Sobre a atuação de Leonardo da Rocha em Funchal, é também digno de nota que lá ele tenha redigido o texto *Medidas gerais do corpo humano arranjadas em diálogo, e método fácil para uso da real aula de desenho e pintura da ilha da Madeira em 1810*, publicado em Lisboa em 1813. Ambas as informações citadas estão no texto Joaquim Leonardo da Rocha (1756-1825), no site do Museu Quinta das Cruzes, de Funchal, disponível em: <http://www.museuquintadascruzes.com/>

<sup>4</sup> LAIRESSE, Gerardo. “O grande livro dos Pintores, ou Arte da Pintura, considerada em todas as suas partes, e demonstrada por princípios, com reflexões sobre as obras d’alguns bons mestres, e sobre as

de Gerard de Lairese (1636-1718), tratava-se de uma das obras que Juan Bordes definiria contemporaneamente como *best sellers* do desenho<sup>5</sup>, pois, publicadas pela primeira vez em Amsterdam em 1701, serviram como modelo para inúmeras publicações posteriores, em diferentes línguas. No prefácio desta edição da Arco do Cego, Mariano da Conceição Velloso traçava uma breve genealogia das atividades da família real portuguesa em prol das *Artes do Desenho*, sublinhando a evolução que houvera entre aqueles que tiveram como único aprendizado a mera *cópia de estampa* e os que agora tinham acesso tanto aos *princípios* que deviam reger o desenho quanto à *notícia histórica* dos “heróis que se fizeram célebres nesta sublime profissão”. Visando a certa objetividade, a obra de Gerard de Lairese (registrava o mesmo prefácio) tinha como vantagem estabelecer o *alfabeto da geometria* como conhecimento primeiro da formação do desenhista<sup>6</sup>.

Provável é que, entre os últimos anos do século XVIII e os primeiros do XIX, muitos exemplares destas obras sobre as *Artes do Desenho* publicadas em Portugal tenham circulado no Brasil, sendo então elevado o trânsito de oficiais metropolitanos e profissionais de toda espécie entre os dois territórios. Compartilhamento cultural certamente ampliado quando da mudança da corte portuguesa para o Rio de Janeiro, sendo uma das primeiras medidas desta corte exilada justamente o reestabelecimento já em 1808 da Impressão Régia, ampliando-se a partir daí também os locais de venda de livros no Brasil, ainda que sendo importados, contudo, a maioria dos títulos posta à venda – sendo que não eram apenas nas livrarias, mas também nas farmácias e armazéns, entre outros estabelecimentos comerciais, onde se vendiam livros no Brasil deste período<sup>7</sup>.

As primeiras publicações voltadas para as *Artes do Desenho* realizadas já no Brasil, por sua vez, foram livros dedicados à geometria, dando-se um

---

faltas que neles se encontram, por Gerardo Lairese [1640-1711], com um apêndice no princípio sobre os Princípios do Desenho. Tradução do francez de ordem, e debaixo dos auspícios de Sua Alteza Real o príncipe regente N.S.” Lisboa, na Typographia chalcographica, typoplástica, e litteraria do Arco do Cego. M.DCCCI [1801]. Aprox. 16 cm x 22 cm. O exemplar aqui consultado, com 48 páginas e algumas gravuras dobradas, pertence à Biblioteca José e Guita Mindlin, em São Paulo, sob o registro RBM10c.

<sup>5</sup> BORDES, Juan. El libro, professor de dibujo. **Las lecciones del dibujo**. Madrid: Cátedra, 1995, p. 409-410.

<sup>6</sup> VELLOSO, Mariano da Conceição in LAIRESSE, 1801, p. 7.

<sup>7</sup> ABREU, Márcia. O Rei e o sujeito – considerações sobre a leitura no Brasil Colonial. Brasil e Portugal: 500 anos de enlaces e desenlaces. **Revista Convergência Lusíada**, Rio de Janeiro, n. 17, 2000. Real Gabinete Português de Leitura.

sintomático paralelo entre a própria *ordem dos estudos* proposta para o ensino do desenho por autores como Lairesse e Fresnoy (ambos publicados em Lisboa em 1801) e a gênese destas publicações no país. Já em 1809, a Impressão Régia do Rio de Janeiro publicava o *Elementos de Geometria*, tradução da obra francesa de Le Gendre realizada por Manoel Ferreira de Araújo Guimarães (Capitão do Real Corpo de Engenheiros e Lente de Matemática na Academia Real dos Guarda-Marinha). Em 1812 era a vez, pela mesma Impressão Régia do Rio de Janeiro, do *Elementos de Geometria Descritiva: com aplicações as Artes*, de José Victoriano dos Santos e Souza (Lente de Geometria Descritiva da Real Academia Militar). Elementos de geometria extraídos das obras de Gaspard Monge, e que, articulados tanto à indústria quanto às ciências e às belas-artes, eram vistos como o meio mais apto de *esclarecer o entendimento*, tanto entre os “mancebos ricos quanto entre os desafortunados”<sup>8</sup>.

Em 1816, por sua vez, novamente em Lisboa, publicava-se pela oficina tipográfica da Academia Real das Ciências o *Elementos de Geometria* de autoria do carioca formado em Coimbra, Francisco Villela Barbosa (então Cavalheiro da Ordem de Christo, Lente de Mathemática na Academia Real de Marinha e sócio da Academia Real das Ciências – mais tarde nomeado primeiro Visconde e Marquês de Paranaguá). Geometria que era defendida pelo autor como disciplina capaz de “(...) criar, e formar na Mocidade o espírito da Exactidão; (...) [o] espírito Geométrico, (...) o único que, (...) é a verdadeira fonte do discorrer, do inventar, e do saber”<sup>9</sup>. Muito atuante no cenário político brasileiro da primeira metade do século XIX, Francisco Villela Barbosa demonstraria especial interesse sobre o problema dos livros didáticos, condenando publicamente, na sessão do senado

---

<sup>8</sup> SOUZA, José Victoriano dos Santos e. **Elementos de Geometria Descritiva: com aplicações as Artes**. Extrahidas das Obras de Monge de Ordem de Sua Alteza Real o Príncipe Regente N.S. Para uso dos alumnos da Real Academia Militar por José Victorino dos Santos e Souza, nomeado Lente de Geometria Descritiva da dita Academia. Rio de Janeiro: Na Impressam Regia. M.DCCC.XII [1812], sn. Aprox. 14 cm. x 22 cm. Consultado na Biblioteca José e Guita Mindlin, São Paulo sob o registro RBM7f.

<sup>9</sup> VILELA BARBOSA, Francisco. **Elementos de Geometria** por Francisco Villela Barbosa, Cavalheiro da Ordem de Christo, Lente de Mathemática na Academia Real de Marinha e sócio da Academia Real das Ciências, ec. Lisboa: Na offic. Da Academia real das Ciências, M.DCCC.XVI [1816], p.VII. Aprox. 16,5 m x 10 cm. Consultado na Biblioteca José e Guita Mindlin, São Paulo, sob o registro RBM6b. A Biblioteca José e Guita Mindlin possui ainda mais duas edições posteriores dos **Elementos de Geometria** de Villela Barbosa, de 1837 (3. ed.) e 1846 (5. ed.), além também do **Breve Tratado de Geometria Spherica**, do mesmo autor, de 1817.

brasileiro de 8 de outubro de 1839 (na qual se discutiam os orçamentos do governo), a ineficiência de alguns dos compêndios adotados pelo Imperial Colégio de Pedro II.

Não era porém apenas o ensino da Geometria que estava em pauta no período. Em 1811, após longa viagem pelas Américas, o naturalista alemão Alexander von Humboldt publica em Paris seu *Essai politique sur le royaume de la nouvelle-Espagne*, fazendo nele entusiasmada descrição da Academia de San Carlos, na Cidade do México. Humboldt elogiava o fato de a academia mexicana adequar-se às demandas locais, oferecendo em seu currículo vasta gama de disciplinas capaz de formar não apenas artistas, mas de preparar também vários tipos de profissionais técnicos e mecânicos. Conhecendo em Paris a Humboldt, Joachim Le Breton se anima com os sucessos da academia mexicana, tomando-a como possível exemplo para a formação de uma escola similar no Brasil, levando em conta a situação a ser enfrentada nos dois países: estabelecer, em um ambiente social e cultural distinto do europeu, racionais e modernas metodologias de ensino artístico, preparando tanto o artista quanto o artífice.

Não havendo, porém, em Portugal, segundo a avaliação de Le Breton, uma efetiva academia de belas-artes que pudesse servir de exemplo ou fornecer mestres ao Brasil, este, contando com artistas e artífices franceses, elaboraria um plano de estudos para a *dupla escola brasileira* (artes e ofícios) que previa a centralidade do ensino das artes do desenho, capaz de fazer prosperar tanto as belas-artes quanto a indústria artística no país. *Dupla-Escola* pretendida por Le Breton que se revelava como elaborada instituição pedagógica, mas também como eficiente meio de manutenção da hierarquia social na esfera da atividade artística, desde suas bases, preparando os trabalhadores artísticos em suas habilidades específicas, mas também limitando suas aspirações ao vedar-lhes o acesso ao território sagrado das nobres e belas-artes, retornando-nos assim o tema das diferentes destinações sociais do ensino do desenho. Mencionando a escola popular de desenho fundada na França por Bachelier, por volta de 1763, Le Breton registraria que “(...) A velha academia

(...) se escandalizou porque um de seus membros se abaixava até os operários, prostituindo assim a nobre arte do desenho (...)”<sup>10</sup>.

Antes disso as primeiras lições sistemáticas do desenho no Brasil, ainda no período colonial, teriam ocorrido sobretudo nos colégios religiosos e no âmbito militar das artes da artilharia e fortificação, havendo reminiscências da importância deste ensino militar do desenho (que possuía contudo muitos conteúdos figurativos) na primeira obra dedicada especificamente ao ensino do desenho publicada no Brasil, pela Imprensa Régia do Rio de Janeiro, no ano de 1817: o *Elementos de Desenho e Pintura, e regras geraes de Perspectiva* [Figura 33.1], de autoria do engenheiro-militar e pintor decorativo português Roberto Ferreira da Silva, também professor de desenho na Academia Militar do Rio de Janeiro – obra que era então dedicada a D. João VI. Nascido em Lisboa na segunda metade do século XVIII, tendo em Portugal aprendido o desenho e a pintura e sido pintor de carruagens a serviço da Duquesa de Cadaval (uma das subscritoras de seu *Elementos de Desenho e Pintura*), Roberto Ferreira da Silva torna-se Oficial do Corpo de Engenheiros no Brasil, onde viria a falecer.

Apesar de haver sido também pintor de carruagens, Ferreira da Silva parece não haver estabelecido relação direta, contudo, com o ambiente das Belas-Artes no Brasil, sendo sua obra em geral ignorada nas análises feitas sobre a história do ensino artístico no país, que privilegiam neste período os acontecimentos em torno da Missão Artística Francesa de 1816. Sua obra dava prosseguimento, entretanto, ao projeto editorial já mencionado, voltado para a melhoria dos conhecimentos técnicos e artísticos no universo lusitano, no qual a Arca do Cego já se destacara, evidenciando-se no Brasil de princípios do século XIX a sobrevivência deste projeto iluminista português de desenvolvimento das artes e ciências – sendo que já a partir de 1800 a Aula Régia de Desenho e Figura do Rio de Janeiro parece haver obtido importantes resultados neste campo, a julgar por alguns dos desenhos nela realizados, hoje conservados na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro [Figuras 33.2 e 33.3]. Desenhos que, de extração clássica em seus modelos e procedimentos,

---

<sup>10</sup> BARATA, Mário Antônio. Manuscrito inédito de Lebreton – Sobre o Estabelecimento de Dupla Escola de Artes no Rio de Janeiro, em 1816. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 14, p. 301-303, 1959.

sugerem uma atividade de ensino de grande qualidade, e que já fazia a aproximação pretendida entre arte, ciência e indústria.

Ao integrar a pintura, o desenho e a perspectiva a obra de Roberto Ferreira da Silva sugeria, já em seu título, um programa de ensino que não se dirigia restritamente, contudo, ao âmbito militar, mas sim a um público mais amplo. Mas qual terá sido efetivamente, porém, a circulação desta obra? Em quais instituições ela foi utilizada? A lista de seus subscritores sugere apenas que o autor possuía um elevado trânsito social, contando com o manifesto apoio de parte das elites do período. Atento ainda ao problema da paisagem, é evidente no livro em questão a importância dada à representação da figura humana, sendo que das nove estampas contidas na obra oito tratam deste tema (havendo apenas uma relacionada às regras mais rudimentares da perspectiva). Na segunda edição da mesma obra em 1841, dedicada agora ao Imperador Pedro II (neto de Dom João VI), podemos imaginar que o livro de Roberto Ferreira da Silva realmente obteve algum sucesso ou que, ao menos, o autor possuía de fato relações sociais muito eficazes. Parafraçando autores anteriores, Ferreira da Silva apontava por fim para a importância do “conhecimento das obras da natureza”, as quais contudo, não nos oferecendo sempre “o decente e o belo”, devem ser *emendadas* e corrigidas, “segundo o gosto e maneira dos antigos Gregos e Romanos(...)”<sup>11</sup>.

Nas primeiras décadas do século XIX a necessidade de atualizar e propagar os conhecimentos técnicos e artísticos no Brasil se manifestaria assim através da crescente circulação de publicações especializadas, havendo a Academia Imperial das Belas-Artes do Rio de Janeiro a intenção de formar uma biblioteca totalmente dedicada às Artes, para a qual contava-se não apenas com a importação e compra direta de livros mas também com o envio para ela, pela Biblioteca Pública do Rio

---

<sup>11</sup> FERREIRA DA SILVA, Roberto. **Elementos de Desenho e Pintura**. E regras geraes de Perspectiva. Dedicadas ao Senhor Rey D. João VI por Roberto Ferreira da Silva. Official do Real Corpo de Engenheiros. Rio de Janeiro, na Impressão Regia, 1817. Com Licença de sua Magestade, sn. Aprox. 20,5 cm x 15 cm. Consultado na Biblioteca José e Guita Mindlin, em São Paulo, sob o registro B6b; na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, na Seção de Obras Raras, sob os registros III-41,3,28 e III-336,24 (contando 3 exemplares); e na Biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP), em sua Seção de Obras Raras, sob o registro 20, a, 10. A segunda edição, de 1841, “Correcta e emendada. com estampas”, foi publicada no Rio de Janeiro, pelos editores Eduardo e Henrique Laemmert, e consultada no Gabinete Portuguez de Leitura de Pernambuco, no Recife, Pernambuco.

de Janeiro, das “(...)obras relativas as artes que existirem em duplicata”<sup>12</sup>. Preocupando-se, entretanto, não apenas em preparar artistas, mas também em fomentar na sociedade os princípios de um *gosto apurado*, em agosto de 1836 a mesma Academia Imperial de Belas-Artes do Rio de Janeiro mandava imprimir e distribuir pelas províncias do país “(...) 300 exemplares do folheto *Arte de Pintar*”<sup>13</sup>. Em 1837, é a vez da publicação e distribuição, pela mesma Academia, da “*Epitome de Anatomia Relativa as Bellas Artes, seguido de hum compendio de physiologia das paixões, e de algumas considerações geraes sobre as proporções, com as divisões do corpo humano; offerecido aos alumnos da Imperial Academia das Bellas Artes do Rio de Janeiro*”<sup>14</sup>.

Concomitantemente a este dinamismo editorial dava-se também maior incremento do ensino artístico por todo o país, deixando efetivamente de ser o desenho uma prerrogativa específica de determinadas profissões e ambientes de aprendizagem. Nos planos escolares, o ensino do desenho já havia se instalado em diferentes regiões do país, como no Pará e em Pernambuco. No Rio de Janeiro, a disciplina do desenho esteve presente desde o início do funcionamento do Colégio Pedro II, em 1838, ocupando em seu currículo uma posição de relativo destaque. E mesmo antes, em 1831, no Imperial Seminário de São Joaquim (estabelecimento de ensino gratuito, dedicado à educação de orfãos filhos de militares e funcionários públicos), previa-se que seus alunos, devendo ser habilitados para o trabalho, receberiam ali não apenas o ensino das primeiras letras e das matemáticas mas também do desenho, além dos rudimentos das práticas do torneiro, do entalhador, do *abridor* (gravador) e do litógrafo.

Ultrapassando, porém, os limites de um âmbito puramente profissional; dominado anteriormente sobretudo por engenheiros militares e pintores, na primeira metade do século XIX vai estabelecer-se assim pelo Brasil a ideia de que o conhecimento racional do desenho deveria tornar-se disponível a um conjunto maior de pessoas. Práticas tradicionais da aprendizagem, no entanto, como a cópia

---

<sup>12</sup> Livro de Registros das Atas da Congregação da Academia Imperial de Belas-Artes, em 4 de abril de 1835. Museu Dom João VI / EBA-UFRJ.

<sup>13</sup> Livro de registros das atas da Congregação da Academia Imperial de Belas-Artes, em 6 de agosto de 1836. Museu D. João VI, EBA-UFRJ.

<sup>14</sup> Rio de Janeiro: Typographia Imperial e Constitucional de J. Villeneuve e comp. Rua do Ouvidor, n. 65, 1837.

de estampas, sobreviveriam ao longo de todo século XIX, obtendo os métodos mais objetivos de ensino do desenho (baseados principalmente na Geometria) um alcance maior apenas na segunda metade deste período. Conviveriam assim proximamente, neste período, concepções próprias do século XIX (como a de que o aprendizado do desenho deveria guiar-se por princípios racionais, integrando-se como disciplina à cultura escolar) com métodos e procedimentos típicos de séculos anteriores (como o aprendizado através da mera cópia de estampas).

Em certos âmbitos o aprendizado do desenho continuaria portanto baseando-se mais na prática que na teoria, apesar das modernas justificativas invocadas em sua defesa. Seria neste ambiente de ideias que Januário Alexandrino da Silva Rabello Caneca (que se anunciava como *Professor de Dezenho do antigo, e do novo Liceo de Pernambuco*, além de *Cirurgião Aprovado*) publicaria no Recife, em Pernambuco – à época a terceira cidade mais populosa do Brasil, com quase 50.000 habitantes – um manual de ensino do desenho que talvez seja o primeiro a ser publicado no Brasil escrito por um brasileiro – o *Compendio de Dezenho para se aprender com perfeiçam a dezenhar ao natural e a retratar fielmente*<sup>15</sup> [Figura 33.4].

Impresso em 1844, o manual de Januário Alexandrino da Silva Rabello Caneca reafirmava a disseminação do ensino do desenho por várias regiões do país, expressando, contudo, a sobrevivência de procedimentos e ideais mais próximos do universo acadêmico do século XVIII que da cultura escolar do século XIX – sendo difícil determinar com precisão o público exato ao qual a obra efetivamente se endereçava. Passado assim aquele momento inicial, em que as publicações voltadas ao desenho no Brasil foram uma espécie de continuidade de um projeto editorial português, a produção destes livros ganha cada vez mais autonomia no país, sendo muitas, contudo, compilações, traduções e adptações de obras europeias, na maioria francesas ainda.

---

<sup>15</sup> CANECA, Janrario [Januário] Alexandrino da Silva Rabello. **Compendio de Dezenho** para se aprender com perfeiçam a dezenhar ao natural e a retratar fielmente, bazeado em perspectiva, em optica, e nas observações dos mais celebres naturalistas, fizicos, fisiologistas e pintores por Janrario Alexandrino da Silva Rabello Caneca. 2. ed. mais emenda com 86 figuras. Recife: Typ. De J.A.S.R. Caneca, 1844. 36p. Consultado na Biblioteca Pública Estadual de Pernambuco, Recife, em sua Seção de Obras Raras, sob o registro F-17 / caixa 7.

Seria preciso esperar pelo século XX para vozes como a de Theodoro Braga clamarem pelo uso ao menos de *estampas nacionais* nas aulas de desenho no Brasil, e mesmo proporem o uso de uma estilização decorativa do desenho indígena (o *neomarajoara*, no caso de Theodoro Braga). Proposições e modelos para o ensino do desenho que teriam os mais variados objetivos e as mais distintas justificativas, fazendo com que, ainda em fins do XIX, e corroborando a importância de se observar as publicações do desenho para a compreensão de sua história, Joaquim de Vasconcellos, em Portugal dedicasse em seu *A Reforma do Ensino das Belas Artes* um capítulo aos “compêndios portugueses de desenho (1793-1874)” e outro à “História dos Methodos”, comentando, por fim, “(...) admirar que os que se ocupam do desenho como pedagogos estejam tão mal informados d’essa historia, cujo conhecimento é indispensável para se saber o porquê d’aquillo que se ensina (...)”<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> VASCONCELLOS, Joaquim de. **A reforma do ensino de Bellas-Artes III reforma do ensino de desenho.** Seguida de um plano geral de organização das escolas e colleções do ensino artistico com os respectivos orçamentos por Joaquim de Vasconcellos, do Instituto Imperial Germanico de Archeologia da Academia Real de S. Fernando (Bellas-Artes, Madrid). Porto: Imprensa Internacional, 1879, p. 26. Consultado na Biblioteca de Artes da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal.



## 34. Francisco Soucasaux, Fotógrafo e Construtor

### Pioneiro de Belo Horizonte

Ricardo Giannetti



Comentar a trajetória profissional do fotógrafo Francisco Soucasaux, no período em que viveu em Belo Horizonte, entre 1894 e 1904, é o propósito do presente trabalho. Natural de Barcelos, Portugal, Soucasaux teve seu nome ligado à nova capital de Minas Gerais desde os primeiros dias da sua implantação, ainda na fase de organização da Comissão Construtora.

Raras são as referências constantes nos arquivos portugueses de história da arte do século XIX acerca da sua obra, integralmente realizada no Brasil. No país natal, com o passar dos anos, apagou-se naturalmente da lembrança geral a notícia do seu trabalho fotográfico, levado com pioneirismo em Minas. Estima-se que igualmente tenha permanecido no restrito círculo familiar a memória da sua vida de jovem, transcorrida ainda em Portugal. A distância entre Barcelos e Belo Horizonte cuidou de desfazer os laços. Por outro lado, ao morrer Soucasaux, em 1904, interrompendo um momento de intensa criação, tem início um processo de dissipação de parte expressiva da sua produção no meio belo-horizontino. As dificuldades de se realizar a edição póstuma dos dois volumes *Album de Minas* – que, originalmente, abrangeriam o principal de seu trabalho documental e artístico –, foram vencidas apenas parcialmente, não obstante o envolvimento pessoal do irmão Augusto Soucasaux, também fotógrafo, vindo de Barcelos, temporariamente, com esse objetivo.

Além do ateliê fotográfico, manteve Francisco Soucasaux outras atividades que marcaram em definitivo os dez anos que residiu em Belo Horizonte: inicialmente, na área da construção civil, como empreiteiro de importantes edificações da nova capital e, mais tarde, através da idealização, construção e administração do Theatro Soucasaux.

## Os empreendedores portugueses

No curso dos primeiros anos da implantação da República, o Estado de Minas Gerais determinou e consolidou a construção da sua nova capital. Superando debates e opiniões divergentes, a ação pôs em andamento um programa voltado para a modernização e o progresso do Estado, fixando ideais que norteavam o novo regime político do país. Planejada pelo engenheiro Aarão Reis e construída sob a direção do engenheiro Francisco de Paula Bicalho, a cidade foi erguida sobre terrenos do arraial de Belo Horizonte, antigo Curral d'El-Rey, no período de quatro anos. A instalação da Comissão Construtora da Nova Capital, marco zero das obras, deu-se em 1º de março de 1894. Com o início da construção e o surgimento de novas oportunidades, passaram os empreendimentos da Comissão a atrair um número cada vez mais expressivo de trabalhadores brasileiros e estrangeiros. Ainda no mês de março, os portugueses Alfredo Camarate e Francisco Soucasaux chegaram a Belo Horizonte, tempo em que se organizavam as divisões de trabalho.

Alfredo Camarate, nascido em Lisboa, em 1840, era engenheiro-arquiteto, tendo também formação musical regular como flautista e compositor. Veio para o Brasil no início da década de 1870, estabelecendo-se no Rio de Janeiro. Como jornalista, publicou artigos sobre arte, dedicando-se em especial à crítica musical. Dentre outros periódicos, atuou no *Jornal do Commercio*, na *Gazeta de Noticias* e na *Gazeta Musical*. Em Belo Horizonte, escreveu uma série de crônicas para o jornal *Minas Geraes* e engajou-se nos quadros da Comissão Construtora como técnico responsável pela aprovação de projetos de casas e prédios a serem construídos na cidade.

O barcelense Francisco Soucasaux, nascido em 1856, transferiu-se ainda muito jovem para o Rio de Janeiro, onde se tornou construtor civil. Dedicando-se também à marcenaria, criou peças de mobiliário e impulsionou sua industrialização, movimentando um setor que até então apresentava restrita produção no país. Referindo-se ao amigo, certifica Camarate:

*Francisco Soucasaux, vulgarmente o Braguinha. (...) É artista e operário de grande reputação no Rio de Janeiro e construiu, além de diversos prédios a grande fábrica de móveis Moreira Santos, um dos maiores edifícios do Rio de Janeiro, dentro do qual ele montou também todos os inúmeros e complicados maquinismos*

*da tal fábrica; os quais no primeiro dia em que foram tocados pelo poderosíssimo motor a vapor que lhes dá movimento, trabalharam todos sem a menor hesitação devida ou solução. É um homem prático às direitas.*<sup>1</sup>

Assim reconhecido pelos demais integrantes da Comissão Construtora, Soucasaux fixou-se em Belo Horizonte. Com a evolução dos trabalhos da capital, Alfredo e Francisco, ao lado de um sócio do próprio arraial, o comerciante Eduardo Edwards, criaram a firma Edwards, Camarate & Soucasaux, empreiteira que tomaria a responsabilidade da construção de uma das obras mais significativas da cidade, a Estação de General Carneiro, no entroncamento ferroviário de Sabará. Trata-se de um raro projeto em formato triangular, de autoria do engenheiro pernambucano José de Magalhães, membro da Comissão Construtora. Considerando seu conjunto e funcionalidade, por sua beleza e completa dessemelhança, a estação tornou-se um dos símbolos da capital.

Nos anos seguintes, Soucasaux será responsável pela construção de outros prédios públicos e particulares na cidade e assumirá a direção das oficinas da Marcenaria e Serraria a vapor, a serviço da Comissão Construtora.

## **O provisório Theatro Soucasaux**

Inaugurada a capital, a 12 de dezembro de 1897, findas as atividades da Comissão, deixou Alfredo Camarate, logo a seguir, a cidade que ajudara a construir. Morreu poucos anos depois, em 1904, em São Paulo. De forma diversa, estabelecido profissionalmente e já adaptado à vida e aos costumes do lugar, Soucasaux toma como definitiva sua permanência em Belo Horizonte. Por seu completo envolvimento com o trabalho e com a cultura do país, será mais tarde lembrado pelo irmão Augusto Soucasaux como o “mais brasileiro de todos os portugueses”<sup>2</sup>.

Uma iniciativa de Francisco, nos primeiros anos de funcionamento da capital, foi a criação do Theatro Soucasaux, inaugurado em dezembro de 1899

---

<sup>1</sup> CAMARATE, Alfredo. Por montes e vales. **Revista do Arquivo Público Mineiro**, Belo Horizonte, ano XXXVI, p. 130, 1985.

<sup>2</sup> SOUCASAU, Augusto (org.). **Album de Minas**. Folha de Propaganda. Belo Horizonte, fev. 1905, p. 1.

[Figura 34.1]. Concebido em uma edificação modesta, através da adaptação de um antigo galpão, passou a acolher variadas manifestações artísticas, movimentando a sociedade belo-horizontina. O escritor Arthur Azevedo, ao conhecer a capital mineira, em novembro de 1901, visitou a casa. Bem impressionado com muitos aspectos, descreveu o espaço e comentou sobre os equipamentos postos em uso, merecedores dos cuidados do idealizador:

*Esse teatro, que contrasta pela sua modéstia com os soberbos palácios da nova capital, tem sobre os nossos a vantagem de possuir uma instalação elétrica de primeira ordem, que nada fica a dever aos melhores teatros do mundo.*

*Essa instalação é completa, tanto na sala como no palco. A luz é perfeitamente graduada por um aparelho engenhosíssimo, que produz, na cena, o efeito exato do sol, da lua e do relâmpago, que nos teatros do Rio de Janeiro é obtido ainda com a chama do licpódio, como no tempo da onça. (...)*

*A disposição dos camarotes é magnífica, o palco de bom tamanho, os corredores largos, o aspecto geral da sala simpático, elegante e leve.*

*O teatro, convenientemente fechado, ficará no centro de um jardim, oferecendo todas as comodidades possíveis não só aos espectadores como aos artistas.*<sup>3</sup>

Houve um tempo, contudo, em que Soucasaux parece ter desistido das atividades em Belo Horizonte. A cidade encontrava-se em um momento crítico, paralisada por falta de investimentos, a indústria e o comércio estagnados. Diante da situação, apresentavam-se cada vez mais difíceis os obstáculos que deveria vencer para viabilizar seus projetos. Por um período, aventurou-se em viagens por outros Estados. Tem-se registro do seu retorno em abril de 1901, quando iniciou novo ciclo produtivo na cidade<sup>4</sup>. Atuando sempre em diferentes frentes de trabalho, em abril de 1903, conforme publicidade veiculada na imprensa, Francisco divulgava a comercialização da *Encyclopedia portugueza illustrada*, dicionário voltado para assuntos de interesse de Portugal e do Brasil<sup>5</sup>.

---

<sup>3</sup> AZEVEDO, Arthur. Um passeio a Minas. **Revista do Arquivo Público Mineiro**, Belo Horizonte, ano XXXIII, p. 209-210, 1982.

<sup>4</sup> Echos. **Diário de Minas**, Cidade de Minas, p. 1, 22 abr. 1901.

<sup>5</sup> Publicidade *Encyclopedia portugueza Illustrada*. **O Commercio de Minas**, Belo Horizonte, p. 3, 3 abr. 1903.

## O ateliê fotográfico e a circulação da imagem por meio do cartão-postal

Não se tem determinada, com precisão, a época em que Soucasaux começou a praticar a fotografia: ainda em Portugal – hipótese pouco provável; no período inicial no Rio de Janeiro; em Belo Horizonte, nas funções do Gabinete Fotográfico da Comissão Construtora; ou mesmo pela influência pessoal de Camarate, outro conhecedor da matéria. Fato é que, demonstrando domínio da técnica, Francisco cuidou de registrar as transformações que se verificavam no ambiente original do arraial, recolhendo uma documentação de enorme relevância para compor a história da cidade. Estando a capital em funcionamento, dirige o foco das suas lentes em direção aos novos edifícios públicos e residências. Em 1902, editou uma série de fotografias no formato cartão-postal, apresentando aspectos de Belo Horizonte e da sua arquitetura. Estes postais, muito estimados pelo público, transformaram-se logo em sucesso de vendas. Em 1903, esteve em Juiz de Fora, tendo colecionado ali alguns registros que igualmente foram editados como postais.

Nesta época, Soucasaux estabeleceu seu ateliê fotográfico nos fundos do terreno da sua residência, na rua da Bahia, em um pequeno chalé. As instalações tiveram como complemento peças de mobiliário manufaturadas pelo irmão Manoel Soucasaux.<sup>6</sup> Em setembro de 1903, neste estúdio, realizou o retrato de Santos Dumont, que então visitava Belo Horizonte. Na oportunidade, conseguiu também uma série de instantâneos, reportando a eufórica manifestação popular na rua da Bahia, em saudação ao aeronauta. Alguns profissionais que conviveram ou vieram suceder Soucasaux no exercício profissional da fotografia em Belo Horizonte, devem ter seus nomes lembrados: João da Cruz Salles, Raymundo Alves Pinto, Olindo Belém, Francisco Theodoro Passig, Igino Bonfioli, são alguns deles.

---

<sup>6</sup> Artigo original publicado no *Diário Popular*, São Paulo, apud SOUCASAU, Francisco (org.). **O Album do Estado de Minas**. Folha de Propaganda, Belo Horizonte, Anno I, Num. 1, p. 4, 11 ago. 1903.

## “É útil, é pratico e é gigantesco”: a concepção original do *Album do Estado de Minas*

Detentor do valioso acervo fotográfico, Soucasaux passou a cultivar a ideia da sua divulgação por meio da edição do volume que intitulou *O Album do Estado de Minas* [Figura 34.2]. Com vistas na publicação, promoveu uma série de ações bem planejadas, a começar pelo envio de prospectos e circulares aos principais órgãos de imprensa do país, pedindo-lhes apoio. Em 29 de julho de 1903, num lance inovador, realizou no Theatro Soucasaux uma exibição pública das fotografias, apresentando como atração o fato das imagens serem mostradas por meio de lanterna de projeção. Em 11 de agosto seguinte editou uma folha de propaganda, de distribuição gratuita, onde veiculou mensagens sobre o *Album*, informou sobre o valor e condições da sua assinatura, além de reproduzir matérias repercutidas em diversos jornais acerca do empreendimento.

Conforme projeto inicial, o *Album* dividia-se em dois volumes, com 300 páginas cada um, em formato 28 x 37 cm, encadernação em percaline, edição de luxo com emblemas do Estado, contando cada volume com cerca de 300 imagens. O texto, abrangendo a história de Minas, estava a cargo de Augusto de Lima, diretor do Arquivo Público Mineiro, e incluía a colaboração dos professores Costa Senna e Wilhelm Schwacke, diretores da Escola de Minas e da Escola de Farmácia de Ouro Preto. Seria apresentado em português, com versões em francês e inglês. O primeiro volume já apresentava conteúdo consolidado, estando direcionado basicamente ao assunto da mudança da capital. Continha as imagens seguintes:

*ILLUSTRAÇÕES: Grupo da comissão de estudos das diferentes localidades; retratos dos principaes propagandistas e fundadores da Capital nos governos do dr. Affonso Penna e dr. Bias Fortes e seus successores. Vistas do arraial de Bello Horizonte antigo Curral d'El-Rey em 1894, constando de ruas, casas, rancho, matriz e capellas. Episodios da construcção da cidade. Grupos das diferentes divisões technicas, scenas da fundação e inauguração. Edifícios publicos (exterior e interior). Praças, avenidas e ruas. Panorama geral e numerosas paizagens com suprehendentes pontos de vista. Parque, cascatas e jardins. Predios particulares e commerciaes. Costumes, festas officiaes e populares.*<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> SOUCASAU, Francisco (org.). *O Album do Estado de Minas*. Folha de Propaganda, Bello Horizonte, Anno I, Num. 1, p. 1, 11 ago. 1903.

Estabeleceu-se a forma de aquisição do *Album* através de subscrição, ao preço final de 60\$000 para cada volume, buscando, por meio da antecipação de uma primeira parcela, fixada em 20\$000, a viabilização da publicação. O segundo volume, na época apenas idealizado, abrangeria a documentação dos principais municípios mineiros.

Contudo, por seu alto custo e complexidade de execução, o projeto era visto, cada vez mais, como algo inatingível, diante dos restritos padrões da época. Para melhor exemplificar, lembre-se um trecho do romance *A Capital*, do escritor sabarense Avelino Foscolo (1864-1944), certamente conhecedor dos empreendimentos do fotógrafo e atento observador da sociedade e do cotidiano da capital. Apresentando enredo ficcional todo ele calcado em acontecimentos relativos ao surgimento de Belo Horizonte, tem-se, a certa altura do romance, por intermédio do personagem secundário de nome Almeida, uma fala que busca elementos em alguns detalhes dos planos de Soucasaux:

*Vou propor ao governo, e já tenho auxiliares competentes mais ou menos contractados, uma empresa gigantesca e de utilidade publica. Mediante sessenta contos de reis, ajuda de custos e todo o material necessario, photographar todas as cidades, todas as povoações de Minas, gozando do direito exclusivo de vender as photographias. Uma ou duas collecções serão fornecidas ao Estado e conto minha viagem ao proximo certamen universal de Paris, expor tambem as vistas ali, tornando assim conhecida a patriarcal Minas. É util, é pratico e é gigantesco.*<sup>8</sup>

Na sequência, a palestra fantasiosa de Almeida será recebida pelos circunstantes como algo próximo ao desvario. Deve-se ressaltar, porém, que, ainda que essas ideias mantenham semelhança com os planos do *Album*, na realidade, Soucasaux sempre deu seguimento aos seus projetos mediante esforços e recursos próprios, independente de apoio do poder público. Oportuno lembrar o fato da primeira edição de *A Capital*, datada de 1903, trazer reproduzida uma fotografia de autoria Soucasaux, onde se vê retratado um trecho da rua da Bahia [Figura 34.3]. Outro detalhe: no ano seguinte, 1904, seriam os trabalhos do fotógrafo expostos e premiados, não em Paris, mas na Exposição Universal de Saint Louis, EUA. Em outra parte do romance, o escritor irá fornecer breve descrição de um ateliê

---

<sup>8</sup> FOSCOLO, Avelino. **A capital**. Porto-Portugal: Typographia Universal, 1903, p. 118.

fotográfico da capital, tal como o de Francisco, locado em um fundo de terreno, o que indica sua estreita convivência com o ambiente do profissional:

*(...) o atelier com seus vidros emeralhados, as bacias de banho, provas photographicas, chapas sensibilizadas, machinas e tripeças encostadas nos cantos. Era um lugar escuro, abafado, triste, não tendo semelhança alguma com um templo d'arte. Mais adiante, no pateo, estava a barraca – uma tolda de panno coberta de zinco, onde pousavam as figuras. Havia columnatas, poltronas, motivos representando paizagens e um dicionario que o photographo ali deixara, cançado já de trazel-o para servir aos centenares de clientes que se queriam photographar com a mão num livro.*<sup>9</sup>

Em 1904, algumas fotografias assinadas por Soucasaux foram publicados na revista *Kósmos*, edição de março: ilustrações para o artigo *Bello Horizonte*, de Lindolpho Azevedo, constando duas imagens de aspectos do antigo arraial, *Uma face do largo da Matriz* [**Figura 34.4**] e *Casa da rua da Boa Vista*, e uma imagem retratando a novíssima *avenida da Liberdade*. Em nota ao fim do texto, assegura o autor do artigo a origem do material e comenta sobre a expectativa que cercava a futura publicação do *Album*: “As photographias reproduzidas aqui, devido á gentileza do sr. F. Soucasaux de Bello Horizonte, pertencem ao magnifico *Album do Estado de Minas*, confeccionado pelo operoso artista, com a collaboração litteraria de Augusto de Lima, e para cuja publicação votou a Camara do Estado um auxilio dependente apenas da aprovação do Senado Mineiro”. Ainda outros dois trabalhos fotográficos de Soucasaux integraram a edição: *Monumento commemorativo da abertura do rio Amazonas á navegação internacional – Manáos* e *Palácio da Justiça – Manáos*<sup>10</sup>. A edição da revista *Kósmos* do mês seguinte veiculou novas colaborações de Soucasaux: *O Palacio do Presidente – Bello Horizonte* e *Avenida Eduardo Ribeiro – Manáos*<sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup> Ibidem, p. 147.

<sup>10</sup> AZEVEDO, Lindolpho. *Bello Horizonte*. *Kósmos*, Revista Artistica, Scientifica e Litteraria, Rio de Janeiro, Anno I, n. 3, mar. 1904.

<sup>11</sup> *Kósmos*, Revista Artistica, Scientifica e Litteraria, Rio de Janeiro, Anno I, n. 4, abr. 1904.

## A Exposição Universal de Saint Louis

A Exposição Universal de Saint Louis, EUA, foi realizada em 1904, tendo Soucasaux integrado à Comissão de representação do Estado de Minas Gerais, na etapa preliminar da organização. Visando sua própria apresentação na mostra, lançou mão do material que ao longo do tempo acumulara e que compunha o primeiro volume do *Album*. Contando com imagens escolhidas, dispostas em oito grandes quadros, formou uma sequência documental abrangendo desde os primeiros registros do antigo arraial, em 1894, até aspectos da metrópole nos dias correntes. Na noite de 23 de fevereiro, às vésperas de serem embalados e enviados para Saint Louis, os trabalhos estiveram expostos no *foyer* do Theatro Soucasaux e mereceram a descrição seguinte:

*A collecção compõe-se de oito grandes quadros, ricamente emoldurados e com o fundo de pellucia vermelha. As vistas estão assim distribuídas pelos oito quadros: 1º arraial de Bello Horizonte em 1894, vendo-se no mesmo paysagens, trechos do antigo districto e casas do mesmo; 2º edificios publicos da Capital; 3º serviço de electricidade; 4º typos de construcções particulares; 5º Parque, vendo-se diversos trechos desse encantador logradouro publico; 6º e 7º praças e ruas; 8º diversas paysagens, effeito de céos, etc.*<sup>12</sup>

Augusto de Lima, presidente da Comissão de representação do Estado de Minas, ao redigir o Relatório de conclusão dos trabalhos preparatórios da exposição, apresentado ao presidente Antonio Francisco de Salles, mencionou alguns expositores mineiros, enfatizando a relevância das participações. Deixa explícito um dos principais propósitos da Comissão, o de mostrar no âmbito internacional a moderna capital. Neste contexto reside a importância maior do trabalho de Soucasaux:

*O Estado de Minas, apresentando, pela primeira vez, ao mundo civilizado a sua Capital, não receia, na originalidade deste enorme commetimento, concorrência com qualquer outro paiz. É uma cidade de 7 annos, attestando o arrojo e o trabalho colossal de uma geração, que soube levar a cabo numa realidade brilhante.*

---

<sup>12</sup> Minas Geraes, Bello Horizonte, p. 2, 23 fev. 1904.

*O ostensor dessa obra monumental é o benemerito e illustre artista, sr. Francisco Soucasaux, a quem v. exc., em hora bem inspirada, confiou parte nos trabalhos da comissão.*

*Em 8 quadros de grandes proporções e de luxuosas molduras, verão os visitantes da Exposição, com datas authenticas, a curta mas intensissima historia figurada deste torrão da terra mineira, ha sete annos um arraial de aspecto decadente e tosco, e logo uma grande cidade levantada com todos os elementos e formas de belleza e do conforto.*

*A perfeição do trabalho photographico, assim como o arranjo esthetico que lhe foi dado, o indicam naturalmente para o departamento B, em que foi collocado, como um formoso portico para a exposição de Minas Geraes.*<sup>13</sup>

Foram as seguintes as participações de Francisco Soucasaux no certame:

a) No Departamento de Artes Liberais, Grupos 15 a 27, integrou o concorrido Grupo 16 – Fotografia, com o conjunto intitulado *Fotografias Mostrando Efeitos de Luz e Paisagens*. Neste mesmo Grupo 16, participaram, dentre outros, os consagrados fotógrafos Marc Ferrez (Medalha de Ouro), Insley Pacheco (Medalha de Ouro) e Valerio Vieira (Medalha de Prata), com a célebre fotomontagem *Os Trinta Valerios*.

b) Ainda no Departamento de Artes Liberais, Grupo 27 – Engenharia de Arquitetura, com nova participação, Soucasaux recebeu Medalha de Ouro. Seus trabalhos compuseram o conjunto *Fotografias de Prédios Públicos e Particulares, Ruas e Parques em Bello Horizonte e Vistas do Arraial Velho*. Neste grupo foram premiados com o *Grand Prize* o arquiteto Ramos de Azevedo, de São Paulo, e o próprio Governo brasileiro, pelo projeto arquitetônico do Pavilhão Brasileiro, de autoria do coronel Francisco Marcelino de Souza Aguiar.

c) No Departamento de Eletricidade, Grupos 67, 70 e 71, que contou com reduzido número de participantes, expôs o conjunto documental intitulado *Fotografias da Usina Elétrica em Bello Horizonte*. Recebeu Medalha de Ouro pelo trabalho, no Grupo 71 – Usos Variados da Eletricidade.

d) No Departamento de Minas e Metalurgia, participou do Grupo 116 – O Funcionamento de Lavras de Minério de Ferro e de Pedras, apresentando *Minério de Ouro e Ferro Magnético*. Nesta seção recebeu Medalha de Bronze<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> LIMA, Antonio Augusto de. Relatório. **Minas Geraes**, Bello Horizonte, p. 5, 3 mar. 1904.

## Morte em Barcelos

A esperada aprovação do auxílio financeiro, pelo Senado mineiro, ao propósito da publicação do *Album de Minas*, não se deu na forma prevista por Lindolpho Azevedo, no artigo da *Kósmos*, em nota redigida com a melhor intenção de apoiá-lo naquele momento de expectativa. Assim, não sendo até então suficientes os valores arrecadados através de assinaturas, permanecia o projeto em estágio inativo.

No curso de 1904, após os compromissos que envolveram o acabamento do material fotográfico e o envio de todas as peças para a Exposição Universal, e mais os cuidados dispensados à organização geral dos expositores de Minas, Soucasaux, já doente e debilitado, parece ver esgotadas suas forças. A exposição de Saint Louis significou o ponto alto da sua carreira profissional, transcorrida quase inteiramente em Belo Horizonte, e também sua despedida da capital. Em maio, sentindo agravar definitivamente seu estado de saúde, decide retornar à cidade natal, Barcelos, onde viviam a mãe e os irmãos.

Na Europa, ao lado dos cuidados com a saúde, fazia gestões no intuito de viabilizar a edição do *Album*. No momento do embarque para o Rio de Janeiro, muitos amigos e alguns membros representantes do Estado e do Município estiveram na Estação de Minas, tendo a imprensa anotado os nomes do coronel Francisco Bressane, prefeito da capital; Delfim Moreira, secretário do Interior; deputados Leite de Castro e Affonso Penna Junior; João Horta, Augusto de Lima, Ernesto Cerqueira, Arthur Felicissimo, Francisco de Paula Souza, Arthur Joviano, o pintor Frederico Steckel, dentre outros<sup>15</sup>. O anúncio da sua morte, ocorrida no dia 24 de setembro, em Barcelos, foi publicado em nota da edição de 26 e 27 do *Minas Geraes*, onde se destacou o significado do seu trabalho pioneiro para a cidade. Em coluna na mesma edição, Gustavo Penna lamentou o desaparecimento do artista<sup>16</sup>.

---

<sup>14</sup> SOUZA AGUIAR, Francisco Marcelino de (org.). **Brazil at the Louisiana Purchase Exposition, 1904**. Saint Louis, EUA, 1904.

<sup>15</sup> Hospedes e Viajantes. **Minas Geraes**, Belo Horizonte, p. 3, 5 maio 1904.

<sup>16</sup> **Minas Geraes**, Belo Horizonte, p. 4-6, 26 e 27 set. 1904.

## O irmão Augusto Soucasaux

Após a morte de Francisco, anota-se a vinda do seu irmão Augusto Soucasaux (1871-1962) para Belo Horizonte, tendo como motivação principal tratar dos assuntos profissionais e pessoais deixados em curso pelo fotógrafo.

Em Barcelos, Augusto foi proprietário de oficina tipográfica. Em 1892, criou e dirigiu a revista humorística *A Lagrima*, publicação através da qual buscava, com ineditismo, dar ênfase ao gênero no país. Na imprensa, manteve colaboração numerosa em outras publicações, redigiu artigos, entrevistou figuras como Ramalho Ortigão, Antonio Candido e Padre Senna Freitas. Também escreveu para teatro, obtendo sucesso através de peças de revista levadas no Theatro Gil Vicente. Merece destaque a exibição da peça *Barcelos por Dentro*, com a qual inaugurou-se a casa de espetáculos<sup>17</sup>.

Permaneceu no Brasil por alguns anos, dado este, todavia, ainda indeterminado. De início, em 1905, no intuito específico de levar a efeito a publicação do *Album de Minas*, deu pronto seguimento à edição de novos números da *Folha de Propaganda*, conforme formato estabelecido pelo irmão em 1903. Viria alterar, porém, o planejamento do *Album*, subdividindo-o em fascículos, sendo que somente conseguiu editar o primeiro desses fascículos em abril de 1906, com conteúdo inteiramente modificado e reduzido. O volume teve composição estética do artista Alberto Delpino e contou com textos do próprio Augusto Soucasaux, Josaphat Bello, Costa Senna e Augusto de Lima. Registra-se o grave desentendimento pessoal entre Augusto Soucasaux e Alberto Delpino, marcando negativamente o momento desta publicação. Não deu prosseguimento à edição integral do *Album*, conforme merecia o programa original de Francisco. Considerando que os dois volumes do *Album* envolviam, primitivamente, cerca de seis ou sete centenas de fotografias, cabe questionar sobre o destino desse material. Por um período, sabe-se, esteve nas mãos de Augusto, quando da retomada da divulgação do acervo em Belo Horizonte. Diante do tempo transcorrido até os dias de hoje, permanece a indagação.

---

<sup>17</sup> Artigo original publicado em *A Lagrima*. BARCELOS, apud SOUCASAU, Augusto (org.). **Album de Minas**, Folha de Propaganda, Bello Horizonte, Anno I, num. 2, p. 4, 28 mar. 1905.

Augusto viajou pelo interior do país, visitando cidades e regiões. De posse do novo material colhido, montou o *Album de Minas – Alguns Aspectos do Sul-Mineiro*, dedicado a essa região do Estado, material que hoje integra o Fundo João Pinheiro da Silva, acervo do Arquivo Público Mineiro. Estendeu ainda em alguns anos sua estada no Brasil, atendendo contratos profissionais de diferentes naturezas, como, por exemplo, a execução de registros fotográficos destinados ao Serviço de Propaganda do governo brasileiro e ainda outros trabalhos na condição de encarregado do Serviço de Fotografias da Diretoria de Meteorologia e Astronomia, respectivamente nos anos 1912 e 1913, conforme requisições de pagamento constantes em edições do *Diário Oficial da União*<sup>18</sup>. Retornaria finalmente a Portugal para firmar-se, sobretudo, como fotógrafo. Ilustrou reportagens em periódicos e manteve sua atenção direcionada também às edições de livros sobre cidades e monumentos portugueses, dos quais destacam-se os trabalhos de *Barcelos Resenha Histórica, Pitoresca, Artística* (1927)<sup>19</sup> e as fotografias constantes em alguns volumes da coleção *A Arte em Portugal*, edições Marques Abreu, Porto<sup>20</sup>.

Em alguns casos o trabalho fotográfico de Augusto Soucasaux, realizado no curso da primeira metade do século XX, une-se à produção criativa do irmão, especialmente no que tange à temática e aos resultados estéticos apurados. Há um manifesto interesse pela ilustração voltada para publicações dedicadas ao estudo de costumes regionais e ao registro da arquitetura das cidades. Neste aspecto, transportada para a realidade de Portugal, encontra profícua sequência a concepção artística de Francisco Soucasaux, estabelecida ainda na fase histórica de Belo Horizonte.

---

<sup>18</sup> **Diário Oficial da União**, Rio de Janeiro, 31 mar. 1912, p. 38; **Diário Oficial da União**, Rio de Janeiro, 24 dez. 1913, p. 10. Disponível em: <http://www.jusbrasil.com.br/diarios>

<sup>19</sup> MANCELOS SAMPAIO, J. (texto); SOUCASAU, Augusto (fotografias). **Barcelos Resenha Histórica, Pitoresca, Artística**. Barcelos: Companhia Editora do Minho, 1927.

<sup>20</sup> VVAA. **A Arte em Portugal**. Porto: Edição Marques Abreu. Alguns volumes contendo fotografias de Augusto Soucasaux: n° 7 – Viana e Caminha, 1929; n° 8 – Évora na História e na Arte. O templo Romano. A Catedral e a Igreja de S. Francisco, 1930; n° 10 – Mosteiro de Belém (Jerônimos), 1930; n° 12 – Mosteiro da Batalha, 1930.

---

35. Quando a Caricatura se Explica: Um Exemplo  
Português no Brasil Oitocentista

Rosangela de Jesus Silva<sup>1</sup>

---

Nos últimos anos é possível observar um crescente interesse pelo estudo das imagens. No Brasil, a imprensa ilustrada do século XIX, por seu caráter precursor e intenso desenvolvimento, tem sido objeto de várias pesquisas. O livro *Revistas Ilustradas: modos de ler e ver no Segundo Reinado*<sup>2</sup>, publicado em 2011, reúne 11 trabalhos que exemplificam muito bem esse interesse. Phillipe Hamon em *Imageries: Littérature et images au XIXe siècle*<sup>3</sup> afirma a força e a importância que a imagem adquiriu no século XIX e nesse universo a caricatura se firmaria como um grande trunfo do jornalismo.

O reconhecimento do potencial da imagem não é uma descoberta atual, há inúmeros exemplos mostrados pela história da arte acerca do seu uso através dos séculos. No que se refere à imprensa no Brasil, quando se observam os comentários contemporâneos as publicações ilustradas oitocentistas, ou mesmo, o discurso que os próprios caricaturistas constroem acerca do seu trabalho, a imagem aparece como uma espécie de testemunho visual. O objetivo desse texto é começar a entender como um desses caricaturistas – Raphael Bordalo Pinheiro – constrói suas estratégias de comunicação com o público, sobretudo, qual o papel que atribui à caricatura e quais recursos utiliza para validar sua produção.

Em 1875, chegava ao Brasil o artista português Raphael Bordalo Pinheiro (1846 – 1905) com o propósito de substituir Angelo Agostini (1842/23-1910) na ilustração da revista *O Mosquito*. Em Portugal o artista já tinha alcançado reconhecimento, ilustrou revistas estrangeiras como *El Mundo Comico* e *Illustrated*

---

<sup>1</sup> Pós-doutoranda com bolsa FAPESP no Instituto de Artes da Universidade de Campinas.

<sup>2</sup> KNAUSS, P.; MALTA, M.; OLIVEIRA, C. et al. (orgs). **Revistas Ilustradas: Modos de ler e ver no Segundo Reinado**. Rio de Janeiro: Mauad, 2011.

<sup>3</sup> HAMON, Phillipe. **Imageries: Littérature et images au XIXe siècle**. Paris: Librairie José Corti, 2007.

*London News*. Ainda em 1875, antes de embarcar para o Brasil, criou o seu personagem mais famoso, o Zé Povinho, na *Lanterna Mágica*, periódico de crítica diário. Bordalo ficou poucos anos no Brasil, já que em 1879 retornou para Portugal. No entanto, sua passagem pela imprensa ilustrada carioca foi intensa, tendo sido reconhecida inclusive por seus contemporâneos. Dono de um traço versátil e muito particular, podendo passar de um desenho rápido, que lembra um esboço, a uma composição elaborada com grande domínio do claro-escuro, o caricaturista marcou a história da ilustração de periódicos no Brasil.

Em *O Besouro* (1878-1879), o último dos três periódicos que ilustrou no Brasil, o caricaturista apresentou uma sequência de imagens na qual tece considerações acerca da caricatura. Sob a imagem de um grupo de homens sentados à volta de uma mesa, os quais poderiam ser políticos, poetas ou escritores, a seguinte legenda: “Quem faz as caricaturas sinão os Srs? com suas leis, seus livros, seus versos, suas historias, e tal *et coetera*?...”<sup>4</sup>.

O artista apresenta a ideia de que o caricaturista seria apenas um tradutor, alguém que reproduz as ações de alguns atores sociais. Quais atores sociais? O caricaturista seleciona seus personagens entre diversas possibilidades, adverte que as senhoras seriam poupadas, o que não significava as mulheres. Mas os grandes alvos seriam os “notáveis” e os “ridículos”: ah, esses... “estampa com elles”. Bordalo indica ainda o “primeiro, o melhor, o único caricaturista, o nosso mestre, aquelle que inventa as caricaturas políticas, litterarias, scientificas e todas que nós reproduzimos é S.M. o Imperador.” Na imagem é possível observar D. Pedro II sentado sobre um banquinho, com um lápis na mão, desenhando como uma criança em uma parede à sua frente [Figura 35.1]. Entre os desenhos é possível identificar a figura do então ministro da fazenda Gaspar da Silveira Martins<sup>5</sup> (1835-1901), figura bastante criticada na época por aumentar impostos e adotar uma política econômica bastante severa. A legenda ainda complementa: “É elle quem faz os Ministros, os Senadores, os deputados, os confeiteiros, sapateiros, os artistas, os barbeiros, etc., – quem os ridiculariza é Elle – e só as caricaturas d’Elle irão á história – as nossas – não – mesmo porque nunca temos razão”. Algo interessante de perceber nessa fala é o tom irônico utilizado na legenda a qual afirma que só as

---

<sup>4</sup> *O Besouro*, Rio de Janeiro, p. 72, 1 de junho de 1878.

<sup>5</sup> Gaspar da Silveira Martins foi ministro entre fevereiro de 1878 e fevereiro de 1879.

ações do rei permaneceriam na história, ou seja, este seria lembrado e talvez julgado por elas, enquanto o caricaturista, que muitas vezes não era levado a sério, poderia ser isentado de seus comentários.

Bordalo foi um defensor da causa republicana e tanto em Portugal quanto no Brasil não pouparia críticas à monarquia, assim atribuir ao imperador qualidades de manipulador, de protagonista dos “descaminhos” políticos não seria novidade. A imagem de D. Pedro II como Gargântua<sup>6</sup>, numa referência direta ao personagem criado por François Rabelais (c.1490-1553) – mesmo após educação esmerada o personagem tornou-se um “idiota” – será utilizada pelo caricaturista na caracterização do rei como alguém que possuía poderes além do que seria capaz de administrar. Algo que traria um refinamento às críticas empreendidas por Bordalo Pinheiro foram as inúmeras referências artísticas e literárias que o caricaturista empreende para falar dos seus contemporâneos e que será retomada a seguir.

Ainda acerca das reflexões de Bordalo sobre a caricatura, em uma série de imagens iniciadas em primeiro de junho de 1878 o caricaturista iria mostrar como a caricatura era vista pelos grupos políticos como liberais e conservadores. E conforme é possível observar nos desenhos, o contentamento de um grupo estava totalmente ligado ao descontentamento do outro, ou seja, “se atacamos os conservadores – riem os liberais e nos acham razão”, mas por outro lado “se atacamos os liberaes – riem os conservadores e acham-nos razão. – Ninguém vê o argueiro no olho do vizinho”. Mas quando então o caricaturista teria razão? “Se não atacamos nenhum partido – comemos bola – e comtudo nenhum de nós tem apólices – nem tem razão.” Segue o caricaturista em seus questionamentos, agora para com os artistas: “Se fallamos de cantores, artistas, políticos ou litterarios, pertencemos ao elogio mutuo, e nem sequer temos o consolo de um olhar e um cartãozinho de visita com monograma”. Em outra imagem aparecem Bordalo e Angelo Agostini (1842/3?-1910), outro caricaturista contemporâneo e proprietário de uma importante revista da época – *Revista Illustrada* (1876-1898). Ambos são representados pisando sobre agudos alfinetes e descritos pelo seguinte comentário:

---

<sup>6</sup> É interessante notar que no universo da caricatura este personagem já tinha sido utilizado por Honoré Daumier em 15 de dezembro de 1831 no periódico **La caricature** para criticar o rei Louis Phillipe e sua necessidade de obter recursos financeiros consideráveis. Embora Bordalo conhecesse a obra de Daumier, faz uma referência direta à obra de Rabelais para recuperar o sentido que este dá ao personagem acerca de sua educação e o que este se tornaria depois.

“Caminhamos todos, os do lápis, sobre alfinetes para sermos justos; único fim a que visamos” [Figura 35.2]. Há aqui uma identificação entre os profissionais da área, ou seja, todos compartilhariam das mesmas dificuldades assim, como partilhariam dos mesmos objetivos: a justiça. Ao apresentar os caricaturistas enquanto grupo com objetivos comuns, o artista amplia a reflexão acerca do ser caricaturista, oferecendo ao leitor um discurso de classe, de grupo social e, portanto, com maior validade que a palavra de um único homem. Outro ponto a ser destacado é o fato de Bordalo e Agostini serem estrangeiros, fato que em vários momentos foi utilizado contra os mesmos de maneira a desqualificá-los para cuidar de questões nacionais<sup>7</sup>. Assim, tal discurso além de responder aos críticos explicando o fazer caricatural, também se fortalecia na comparação com trabalhos de seus pares.

Após ainda refletir sobre a ciência, os jornalistas e os amigos, Bordalo conclui suas indagações segurando uma câmera fotográfica e com outra pergunta aos caricaturados: “Temos razão?... Afinal, por que se queixam? Se nos somos justos – se não somos mais do que os photographos reproduzindo as maculas de vossos narizes, vossa litteraturas e vossas políticas?” Ora se a caricatura lida justamente com os eventos contemporâneos, quem mais seria responsável por eles que os próprios atores sociais? Assim o caricaturista isenta-se de responsabilidades, atribuindo-as aos políticos, artistas e literatos. Ao mesmo tempo parece dar à caricatura a capa da “objetividade” e “neutralidade” em muitos momentos atribuídos a fotográfica, ou seja, uma técnica capaz de reproduzir o real com fidelidade.

Os estudos acerca da fotografia, há algum tempo, já demonstraram que essa atividade não tem nada de neutra. O filtro cultural empreendido pelo fotógrafo, a tecnologia e mesmo suas formas de veiculação oferecem a essa produção um caráter de construção e elaboração que pode atender a diferentes fins. Colocar Bordalo no centro dessa discussão acerca da fotografia poderia ser anacrônico, no entanto, atribuir ao artista o conhecimento acerca das possibilidades de comunicação da imagem, parece bastante plausível. Nesse sentido, embora o caricaturista empreenda um discurso em que parece se isentar das consequências da

---

<sup>7</sup> Em 1876, Rafael Bordalo Pinheiro, Angelo Agostini e Luigi Borgomainerio foram duramente atacados pelo folhetinista do **Jornal do Commercio**, Ferreira de Meneses. O folhetinista não admitia que caricaturistas estrangeiros tivessem a “ousadia” de interferir nos assuntos do Brasil.

caricatura tem consciência da sua capacidade de interpretação dos fatos, bem como do poder de provocar novas formas de olhar para determinados personagens e eventos e faz uso desta.

Ao escolher os personagens a serem caricaturados, elege aqueles que estão em evidência ou causam polêmica, ou seja, se sobressaem ou atingem a vida das pessoas de alguma maneira. Assim, garante o interesse do público. Ao mostrar as dificuldades pelas quais passa o caricaturista, sempre desagradando a algum grupo, assume uma espécie de nobre tarefa perante a população, pois mesmo em situações difíceis não hesitaria em expor os fatos ou as mazelas. Logo nos primeiros números de sua publicação, Bordalo parece criar um discurso no qual ao mesmo tempo em que isenta suas imagens de responsabilidades, ao afirmar que trabalha apenas com o registro de fatos, estabelece um certo pacto com o leitor ao mostrar os eventos e personagens cabendo a este fazer suas interpretações.

Essa reflexão direta acerca da caricatura não foi o único plano empregado pelo artista para compor suas estratégias de comunicação. Vindo de uma família de artistas, embora não tenha completado seus estudos nem na Academia de Belas-Artes ou no Curso Superior de Letras e na Escola de Arte Dramática de Lisboa, Bordalo certamente teve acesso a uma cultura visual bastante extensa e rica, a qual está muito presente em seu trabalho. Além disso, conforme destacou João Paulo Cotrim<sup>8</sup>, foi um amante do teatro, o que também se refletiria na sua produção gráfica. Em suas composições evoca constantemente exemplos da arte e da literatura para tecer suas observações da sociedade brasileira. Os exemplos da pintura e da literatura europeia parecem atuar como chancela de validação do seu trabalho. Poderia ser uma forma de selecionar ou educar o leitor? Colaborariam para a constituição de referências visuais valorizadas no âmbito das artes e assim obter uma conseqüente valorização da arte caricatural? As questões suscitadas pelo trabalho de Bordalo são inúmeras, é necessário olhar para sua produção, assim como para a produção cultural contemporânea a fim de levantar algumas hipóteses.

Um nome da literatura bastante caro ao século XIX certamente foi o do escritor alemão Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832). Sua obra *Fausto: uma tragédia*, cuja versão definitiva data de 1808, foi inúmeras vezes evocada por

---

<sup>8</sup> COTRIM, João Paulo. **Rafael Bordalo Pinheiro**: Fotobiografia. Lisboa: Assirio & Alvim: Museu Rafael Bordalo Pinheiro, 2005.

Bordalo Pinheiro n' *O Besouro*, sobretudo os personagens Fausto, o sábio erudito e o demônio Mefistoféles. Na pele de Fausto, o caricaturista colocou o Imperador D. Pedro II e na de Mefistoféles o ministro do tesouro Gaspar da Silveira Martins, acima citado. Uma cena particularmente interessante e que faz uma alusão direta à obra de Goethe será publicado na revista em 27 de abril de 1878, com o título: “Theatralogia política – Fausto – acto 3º; Scena 6ª – Aria das jóias ou Aria das emissões” [Figura 35.3]. A precisa especificação da obra literária não é gratuita, o caricaturista se remete ao momento em que, para conquistar a jovem e inocente Margarida (a amada de Fausto), Mefistófeles utiliza como subterfúgio, para atender ao desejo de Fausto, a oferta de jóias para a moça, uma de suas estratégias para conquistá-la.

Na imagem aparece em primeiro plano uma bela jovem em um jardim, tendo na saia a palavra “A Nação”. Ela está adornada com colares, pulseiras e brincos, tem um pequeno espelho a sua frente onde é possível ler as palavras “miséria e atraso”. Os adornos não são jóias, mas retângulos onde se pode ler a palavra cédula. À direita da composição é possível observar a fachada de uma casa identificada como “Thesouro”. À esquerda, logo atrás da moça há duas figuras: uma delas é D. Pedro II, o qual parece bastante entusiasmado e contente com o que vê. Ao seu lado Mefistófeles com feições de Silveira Martins, aponta para a cena bastante sorridente, com ares de triunfo. Bordalo organiza a composição de maneira tal que o leitor, conhecedor da história de Margarida na peça de Goethe, começa a adivinhar o futuro da feliz imagem. A Nação conquistada será levada a casa do Tesouro e, após breve ilusão, será abandonada por Fausto. O culpado será Fausto ou Mefistófeles? Na obra de Goethe Mefistófeles atribui a culpa ao próprio Fausto.

A cena reproduzida pelo caricaturista faz uma crítica ou alerta ao governo e ao Imperador pela adoção de determinadas políticas econômicas naquele momento. É sabido que uma das medidas tomadas por Silveira Martins foi a política de emissão de papel moeda para coibir os déficits orçamentários que o país havia herdado dos governos anteriores, além de suprir necessidades de gastos pelos efeitos da grave seca que atingia o nordeste. Este fato foi amplamente discutido na imprensa da época. Um dos problemas gerados pela emissão de moedas em quantidade superior a produção é a consequente elevação dos preços, ou seja, um efeito bastante impopular e, portanto, digno de ser divulgado pelo caricaturista.

Naqueles anos entendia-se que um aumento na circulação de papel moeda interferia diretamente no câmbio do país com consequências para as exportações e importações, outro assunto também discutido na imprensa. Rafael Bordalo Pinheiro, além de caricaturista, foi também representante comercial de uma empresa portuguesa de chouriço. Segundo Antonio Cagnin: “Para aumentar o ganho e sustentar o luxo, unindo arte, prazer e pragmática, se fez também agente da firma Valle & Silva, dos alegres companheiros da velha bohemia, fabricantes da chouriça e exportadores de legítimas carnes de porco da província do Alentejo”<sup>9</sup>. Talvez, esse fato ajude a explicar o seu interesse pela política econômica do país com ênfase nos personagens diretamente envolvidos como o ministro da Fazenda.

A utilização dos personagens de Goethe é uma estratégia de Bordalo Pinheiro, através da qual realiza um paralelo com a narrativa cujo fim é trágico. No entanto, como os personagens não são os mesmos, e a cena escolhida para ser representada apenas enuncia possibilidades, o caricaturista abre ao leitor e aos próprios personagens a possibilidade de vislumbrar um outro final, que pode ser melhor ou ainda mais trágico. Há a sugestão de uma leitura acerca da situação, mas não um veredito. O caricaturista brinca com a bagagem cultural do leitor, ao mesmo tempo em que oferece uma leitura mais complexa da situação exposta. A referência literária aporta ao caricaturista certa sofisticação com a utilização de uma analogia não pertencente ao âmbito da economia e, ao mesmo tempo nobre no âmbito das sociedades “civilizadas”. Parece haver aí um discurso não apenas sobre a sociedade brasileira naquele momento, mas acerca do próprio caricaturista e sua instrução, sua capacidade de estabelecer relações, sua condição de transitar por diversos referenciais culturais.

O tema da política monetária do governo, seus ministros e o próprio Imperador retornou em vários momentos e com tratamentos bastante distintos n’*O Besouro*. Algo que parece ter sido uma característica do trabalho de Bordalo, conforme mencionado anteriormente, foi a recorrência a referências artísticas e literárias para discutir as questões contemporâneas. Mesmo posteriormente, quando o artista já se encontrava novamente em Portugal, agora a frente do periódico

---

<sup>9</sup> ARAÚJO, Emanuel (org.). **Rafael Bordalo Pinheiro**: O português tal e qual: da caricatura a cerâmica: o Grupo do Leão e o naturalismo português. Pinacoteca do Estado, 2 de julho a 20 de agosto de 1996. São Paulo: IMESP, 1996, p. 57.

também criado por ele *O Antonio Maria*, faria uma representação bastante polêmica da célebre *Última Ceia* de Leonardo Da Vinci tendo como personagem principal seu *Zé Povinho*. O desenho teria lhe rendido um processo judicial.

Partindo agora de uma referência da pintura em diálogo com a literatura, Bordalo colocaria o ministro da Fazenda na pele de Santo Antão sendo tentado por demônios. Para não deixar dúvidas acerca de sua referência, apresenta um título: “Política cambiante a propósito de cambiaes” e, menciona logo abaixo: “A Tentação de Santo Antonio Abbade – Quadro da Escola Flamengo” [Figura 35.4]. Esse tema foi tratado por inúmeros artistas, e para restringir-se ao círculo de referência ao qual se remete o caricaturista, ou seja, o norte europeu é possível citar nomes como H. Bosch (c.1450-1516), David Teniers – o jovem (1610-1690), Pieter Brueghel – o Velho (c.1525-1569), Martin Schongauer (1448-1491). Santo Antonio Abade teria nascido no Egito em meados do século III e vivido mais de cem anos. Optou por despojar-se de seus bens e viver como eremita em uma vida de oração, trabalho e penitência. O momento que esses artistas escolhem da vida do santo refere-se ao período em que este teria se recolhido ao deserto e, em um paralelo com a vida de Cristo, teria sido tentando por demônios. Por ter resistido, seria visto como um exemplo de renúncia ao pecado e aos prazeres da vida mundana.

Ao observar a representação realizada por Bosch ou aquela de Schongauer é possível perceber o santo sendo carregado por seres fantásticos e assustadores que o atacam, no entanto, a figura parece não ser afetada pelos monstros, mantém-se quase indiferente. Os artistas, conforme a história cristã busca afirmar, procuram retratar a força e resistência do santo às tentações dos demônios. No entanto, quando observamos a caricatura de Bordalo, a figura do santo, embora segure uma cruz com firmeza, está visivelmente incomodada, é afetada pelo ataque dos demônios, sua expressão é de visível irritabilidade. Uma outra particularidade é que há a repetição do rosto de um demônio, cuja característica são os óculos sobre um nariz protuberante, barba longilínea a partir das bochechas e levemente calvo<sup>10</sup>. Na composição dos corpos das figuras o caricaturista parece se aproximar das criações fantásticas de Bosch.

---

<sup>10</sup> Embora não tenha sido possível levantar muitas informações, ou mesmo uma foto do corretor Willian Tupper, trata-se da imagem desse personagem.

Conforme dito anteriormente, o santo tem o rosto do ministro da fazenda Gaspar Silveira Martins, o qual estava enfrentando, desde o mês de abril, críticas por parte da imprensa em geral pela opção econômica de emissão de papel moeda. No mês de junho, uma outra polêmica iria envolver o nome do ministro e agora acerca da compra frustrada de um montante de libras esterlinas a uma determinada taxa cambial, a qual teria sido mediada pelo corretor de fundos e navios William de Lara Tupper<sup>11</sup> junto ao English Bank. Enquanto o corretor alegava ter um contrato com o ministro para a aquisição desses cambiais, o ministro, por sua vez, negava a existência desse contrato. O *Jornal do Commercio* e o *Diario Oficial* desenvolveram longo debate acerca do tema. Enquanto o primeiro acusava o ministro, o segundo, enquanto periódico oficial, defendia e publicava explicações do mesmo. Além desses jornais, outros como a *Gazeta de Notícias*, *Revista Illustrada* e *O Besouro*, também se envolveriam nesses debates. *O Besouro* dedicou várias páginas ilustradas nas quais figuraram o ministro e seu detrator, o corretor William Tupper.

Por que teria o caricaturista, um anticlerical assumido, escolhido tal tema? Poderia ser apenas uma demonstração de erudição já que artistas reconhecidos pela historiografia da arte teriam trabalhado com esse tema, afinal Bordalo faz questão de mencionar a referência da imagem, algo feito inúmeras outras vezes em sua produção. Na caricatura, embora o santo empunhe a cruz com veemência, essa parece não ajudá-lo em nada, o que poderia ser lido como uma crítica à igreja. Essas poderiam ser leituras possíveis, sobretudo quando se recorda os debates acerca dos caminhos para o país encontrar o progresso e da necessidade de civilizá-lo. Os artistas e intelectuais tinham um papel muito importante nesse sentido.

Mas há um fato interessante e que merece ser lembrado acerca desse tema que é a publicação do livro de Gustave Flaubert *As tentações de Santo Antão*, em 1874. Autor reconhecido pela sua obra realista, neste livro ficaria entre a ficção e a narrativa histórica. Flaubert evidenciaria nessa obra a fraqueza humana. Segundo Wanély A. de Souza “(...) Flaubert não buscava retratar a purificação conhecida na lenda de Santo Antão. Pelo contrário, ele evidência de modo plástico o que seriam

---

<sup>11</sup> Não foi possível obter informações acerca desse personagem além daquelas publicadas na imprensa contemporânea que apenas indicam o nome e profissão do indivíduo.

as alucinações da personagem”<sup>12</sup>. Essa visão estaria muito mais próxima do que fez Bordalo Pinheiro em sua caricatura. A denúncia de William Tupper parece ter causado dificuldades para Silveira Martins, o qual já enfrentava descontentamentos no governo. O caricaturista parece evidenciar fraquezas do ministro, as quais vinham sendo alardeadas pela imprensa, inclusive acerca do seu caráter.

Com sutileza e agudez, Rafael Bordalo Pinheiro constrói suas críticas de maneira refinada, dialogando com seus contemporâneos tanto no plano imediatamente político e econômico, mas também com a produção literária, bem como com a produção plástica evidenciada pela história da arte. Embora afirme que a caricatura é produzida pelos próprios personagens históricos, sendo o caricaturista apenas um fotógrafo, ao estruturar suas composições na imprensa apresenta uma forma de olhar e de representar bastante particular, a qual deixa aparecer não um “reprodutor”, mas um criador.

---

<sup>12</sup> SOUZA, W. A. Literatura e história nas *Tentações de Santo Antônio* de Gustave Flaubert. **Revista CEPPG**, Catalão-GO, ano XIV, n. 24, p. 178, 1º Semestre 2011.



## 36. 19 Tragédias | 20 Comédias na Arte Portuguesa do Século XIX

Sandra Leandro<sup>1</sup>



**U**omecemos mal já que é para falar de tragédia. Comecemos de costas e de gesso<sup>2</sup>. Comecemos pelo fim, e mudemos a ordem do tempo, porque não há tragédia que se preze que não termine em morte.

### Soares dos Reis (1847-1889) | Personificar a Tragédia

Se o desfecho é o suicídio, o drama é ainda maior e foi assim que Soares dos Reis pôs termo à vida. Mais trágico que um suicídio, só dois ou mais... “Ficome” por Antero de Quental, mas contrabalançando com as palavras de Eça de Queirós: “com efeito, naquela alma estética, sempre as angústias mais desordenadas se moldaram em formas perfeitas”<sup>3</sup>. Estas palavras não foram aplicadas a *O desterrado*, mas poderiam ter sido.

José-Augusto França observou que este ícone da psicose<sup>4</sup> oitocentista portuguesa foi gerado “no próprio momento em que Antero e os seus jovens companheiros empreendiam a sua tarefa revolucionária, doutrinados pelas ideias de Proudhon: era como se ameaçasse as ‘luzes’ deles com uma noite irremediável...”<sup>5</sup>. Apresentava-lhes uma antecipação em mármore, contida carne dilacerada de um Vencido da Vida que muitos deles seriam em breve. O Romantismo era tragédia que não terminava, por mais conferências de teor positivista ou *farpas* que se lançassem.

---

<sup>1</sup> Universidade de Évora; Instituto de História da Arte da Universidade Nova de Lisboa.

<sup>2</sup> A primeira imagem projectada foram as costas do gesso d’*O desterrado*.

<sup>3</sup> QUEIRÓS, Eça de. **Notas contemporâneas**. Lisboa: Livros do Brasil, [1972], p. 254.

<sup>4</sup> MACEDO, Diogo de. **Soares dos Reis**: estudo documentado. Porto: Lopes da Silva, 1945, p. 56.

<sup>5</sup> FRANÇA, José-Augusto. **O romantismo em Portugal**. 3. ed. Lisboa: Livros Horizonte, 1999, p. 585.

Este “deus da desolação” foi também uma cadeia de fatalidade para o próprio Escultor. Não era nem o primeiro nem o último acto da tragédia, mas era como se fosse... Foi em Roma no *atelier* da rua S. Nicola da Tolentino, que em 1872 começou a trabalhar n’*O desterrado*. Peça autobiográfica e simultaneamente imagem-síntese de um tempo, reflecte a qualidade formal de uma bem assimilada tradição clássica. Um belo e idealizado corpo de um jovem nu, enconcha a sua negra melancolia numa tensão que se expressa na direcção oposta de pernas e braços e na desistência que se manifesta na cabeça pendente e triste. Sentado num rochedo marítimo, despedaçado de saudades, cofre de algo que não quer dizer, gritando-o através da forma. Afirmou-se que a teria realizado sob o ascendente de uns versos intitulados *Tristezas do desterro*, de um dos expoentes máximos do primeiro Romantismo literário português, Alexandre Herculano.

Soares dos Reis exibiu *O desterrado* em 1874, na Exposição Trienal da Academia Portuense de Belas-Artes e na recepção da sua obra podemos encontrar o espectro vário das paixões humanas, da admiração à inveja. Acusaram-no de copiar “na atitude e em pormenores” o *Ares Ludovisi*, do Museu das Termas de Roma e negaram-lhe a capacidade de execução da obra. Esta injúria rasgou-lhe uma ferida perene que o deixou “doente para tôda a vida”<sup>6</sup>. O plágio foi de novo referido quando a obra foi exibida em Madrid em 1881, mas onde seria premiada com medalha de ouro<sup>7</sup> e a quiseram adquirir. Magoado com a repetida acusação, resolveu reunir os testemunhos dos colegas que tinham coincidido consigo no pensionato, somando também o depoimento do Ministro Português em Roma. Esta repetida calúnia foi enterrada de vez com as provas documentais que apresentou publicamente.

Grande parte da escultura reclama que circulemos à sua volta. *O desterrado* exige-o e a sua base circular relembra-o. A ausência dramaticamente presente desta obra não foi, afinal, suficientemente catártica, apesar da fusão entre Escultura-

---

<sup>6</sup> MACEDO, 1945, p. 35.

<sup>7</sup> FRANÇA, José-Augusto. **A arte em Portugal no século XIX**. 3. ed. v. I. Venda Nova: Bertrand, 1990, p. 456.

Autor-Tempo-Intemporalidade. Conserva uma postura que reclama, fatalmente, uma declaração de amor<sup>8</sup> [Figura 36.1].

### **Almeida e Silva (1864-1945) | O Brasil numa Comédia Portuense**

*Cham, Gavarni, Draner, Bordalo, Mars, e vós todos, reis do riso, que illariasteis gerações, vinde em meu auxilio, e com as pontas dos vossos triumphantes lápis varae-me o craneo, e faiscae-lhe dentro uma scentelha dos vossos luminosos espíritos! Criticos lusitanos! Imprensa do meu paiz! Sêde benévolos para comigo quando não accuso-vos ao snr. Marianno Pina. Dito isto, aparo o lápis.*

Foi com esta oração, e com esta ameaça que Almeida e Silva deu início ao *Charivari*, jornal humorístico nascido no Porto em 5 de Maio de 1886. Salvaguardadas as devidas distâncias este periódico frequentou o mesmo território dos jornais de Rafael Bordalo Pinheiro, não se concentrando somente no burgo portuense. Mesmo quando desenvolveu contenda feia com o Mestre, em 1888, Almeida e Silva foi sempre um profundo admirador de Rafael. O lápis do *Charivari* percorria um horizonte tão vasto quanto podia e o Brasil esteve presente nesse panorama. Foi uma selecção dessas caricaturas que mostrei na comunicação e nem só de *Charivari* viveu a carreira de Almeida e Silva, não tenho é caracteres para mais...

### **O Esquecimento como Tragédia | Francisco Vilaça: um Leão sem mesa?**

Francisco Vilaça é um dos menos conhecidos pintores do Grupo do Leão e a memória que permanece recorda-o mais como arquitecto pioneiro no retorno à tradição portuguesa que como pintor. Desconhecia-se o ano de nascimento e morte, mas descortinei o local e a data completa do termo: Lisboa, 23 de Junho de 1914 e, por cálculo, o ano da origem: 1852. Sabe-se que emigrou muito jovem para o Rio de Janeiro onde se dedicou à actividade comercial...

Em 1884, Mariano Pina, director d'A *Ilustração: revista quinzenal para Portugal e Brazil*, periódico publicado em Paris, uma das figuras chave para o

---

<sup>8</sup> LEANDRO, Sandra. Confirmar a tragédia: Soares dos Reis, Desterrado e “tudo”... In: LAPA, Pedro; SILVEIRA, Maria de Aires (org.). *Arte portuguesa do século XIX: 1850-1910*. Lisboa: Leya, 2010, p. XXXVII-L.

entendimento dos intercâmbios entre os dois países, referiu-o como “um distinto artista muito conhecido da colônia portuguesa e brasileira que habita o *quartier Latin* em Paris. É um pintor de muito merito, que entrou na arte como um apaixonado, por sua livre vontade, sem recomendação ou protecção oficial”<sup>9</sup>. Notava também que no seu país natal ninguém o conhecia e que no Rio a sua actividade artística era também ignorada. Contudo, em Lisboa, essa condição iria, em parte, mudar com a participação na 5ª Exposição d’Arte Moderna em 1885, ou seja, na quinta mostra do Grupo do Leão.

Por volta de 1886 o artista regressou a Lisboa. Columbano Bordalo Pinheiro nutriu uma profunda amizade por Francisco Vilaça, contando-lhe toda a sorte de inquietações profissionais e amorosas. Em carta enviada em 26 de Setembro de 1886, Columbano situa-o em Lisboa. Vilaça estaria a trabalhar na “decoração de José Leite”<sup>10</sup>. Trata-se de José Leite Guimarães um dos donos do conhecido Beau Séjour. Vilaça trabalhou em duas casas deste proprietário, na que acabámos de referir e também na morada da Avenida da Liberdade. Apesar de não existir exacta certeza é lícito depreender, através das datas, que a obra mencionada era o Beau Séjour. A direcção artística dessa empreitada a ele se deveu<sup>11</sup> e deu-se a felicidade de poder convidar os três irmãos Bordalo.

Vilaça não esteve presente na 6ª exposição do Grupo do Leão, provavelmente por causa da referida empreitada, mas exibiu oito trabalhos na 7ª Exposição d’Arte Moderna, em 1887.

Nestes trânsitos entre Portugal e o Brasil convém deter-me sobre um conjunto de cinco desenhos passados a gravura e publicados n’*A Ilustração: revista quinzenal para Portugal e Brazil*, importante periódico dirigido por Mariano Pina e publicado em Paris. Ao observar estes trabalhos, surgiram várias hipóteses: que Vilaça tivesse levado estes desenhos, ou pelo menos parte deles, para a Cidade Luz e ali surgisse oportunidade artística e financeira de os publicar, ou poderiam ter sido realizados em qualquer lugar a partir de gravuras ou de fotografias<sup>12</sup>. Esta última

---

<sup>9</sup> *A Ilustração*, Paris, v. I, n. 11, p. 171, Out. 1884.

<sup>10</sup> MNAC-MC. Espólio de Columbano Bordalo Pinheiro.

<sup>11</sup> VALE, Teresa. *O Beau Séjour*: uma quinta romântica de Lisboa. Lisboa: Livros Horizonte, 1992, p. 52.

<sup>12</sup> Vilaça não foi o único artista a publicar imagens do Brasil, mas a sua série foi a mais numerosa. António Ramalho representou, por exemplo, a Praia da Saudade.

hipótese veio confirmar-se no caso de dois trabalhos. Teriam os restantes usado o mesmo processo?

Estas gravuras são especialmente importantes porque caracterizaram e deram a conhecer aos leitores daquele periódico, terras, céus, pessoas, animais e águas criando uma identificação de um corpo nacional que era vasto, diverso e precisava afirmar-se. O terreno fértil das matas virgens, a água caindo em jorros abundantes, as praias imensas, a captação do pitoresco e do exotismo é o timbre maior destas imagens. A escala esmagadora é quase sempre apontada com carácter definidor.

Na primeira gravura da série, surge o Amazonas e chamava-se a atenção para a “grande elegancia de traço, que lembra, pelo esplendor da natureza, as paginas de Riou que ilustram as obras de Jules Verne”<sup>13</sup> [**Figura 36.2**]. Na gravura que representa a praia de Icarahy, no Rio de Janeiro, Vilaça foi mais feliz por força da Natureza que tudo dispôs de forma cenográfica<sup>14</sup>. Intercalando este conjunto de gravuras do Brasil surge outro trabalho intitulado *Paris Pittoresco*<sup>15</sup> em que se veem duas jovens mulheres num barco e se o carácter dos lugares é bem distinto é ainda o pitoresco o *quid* que se deseja captar. Representou igualmente a Pedra do Marisco, local também conhecido como Restinga da Tijuca, contando-se a sua história<sup>16</sup>. Outra gravura é uma imagem bela e confusa, com uma grande árvore que não morreu de pé porque recebeu o golpe de um raio e a sua nova posição tornou-a útil como ponte rústica, unindo um despenhadeiro a outro, sugerindo o precipício das águas<sup>17</sup>. Tive a fortuna de encontrar a “matriz” desta gravura numa fotografia de Georges Leuzinger datada de c. 1866<sup>18</sup>.

A Cascata Grande da Tijuca era um lugar venerado<sup>19</sup> e a força das águas foi apresentada de um modo interessante nela incluindo a representação de duas figuras humanas que dão nota do panorama esmagador [**Figura 36.3**]. Encontrei também a

---

<sup>13</sup> **A Ilustração**, Paris, v. I, n. 11, p. 171, Out. 1884.

<sup>14</sup> **A Ilustração**, Paris, v. I, n. 16, p. 245, Dez. 1884.

<sup>15</sup> **A Ilustração**, Paris, v. II, n. 9, p. 133, Maio 1885.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 141.

<sup>17</sup> **A Ilustração**, Paris, v. II, n. 16, p. 245, Ago. 1885.

<sup>18</sup> **Cadernos de fotografia brasileira: Georges Leuzinger**. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2006, p. 122.

<sup>19</sup> **A Ilustração**, Paris, v. II, n. 17, p. 263, Set. 1885.

“fotografia-matriz” igualmente da autoria de Georges Leuzinger, datada de c. 1865<sup>20</sup> e vale a pena ponderar nas diferenças. Esta gravura foi a última da série.

Contudo, em Dezembro de 1885, *A Ilustração* fez referência a Vilaça como um artista que se revelou com um conjunto de desenhos sobre o Brasil e publicou uma gravura da tela *Ave Maria* apresentada na 5ª mostra do Grupo do Leão. Sublinhe-se que esta pintura não aparece no catálogo da exposição, fez parte das peças que eram acrescentadas durante o certame, o que acontecia com certa frequência.

### **Mariano Pina (1860-1899) | Entre a Comédia e a Tragédia**

Centrar-me-ei agora numa carta muito significativa, que aqui se apresenta pela primeira vez. São precisamente as últimas letras que Mariano Pina escreveu a Rafael Bordalo Pinheiro em 28 de Novembro de 1895, quando *A Ilustração* já não existia. Redigiu-as em alto mar dando-lhe conta que tinha partido do Rio, que seguia para a Baía e depois para Pernambuco e dali para Lisboa, onde o poderia abraçar. Maravilhado com o Brasil “com a sua grandeza, com a sua / riqueza e com a sua hospitalidade, / tanto portugueza como brasileira”<sup>21</sup>, fez referência aos amigos que se despediram no cais e mandavam saudades a Rafael: Cunha Vasco, José Duarte Rodrigues, Cardoso Quintella “em cujo álbum tu á tua / sahida do Rio deixaste varias cari-/caturas, uma principalmente mto. / valiosa, do famoso Hudson”, José do Patrocinio e Henrique Chaves.

Contava-lhe que não quis partir do Rio sem ver uma exposição de “productos portugueses” que tinha por chamariz maior os artigos de Rafael. A mostra decorria num local periférico ao palpitar da cidade e quando conseguiu entrar nesse espaço desorganizado, viu, em cima de uns caixotes, artigos

*que / difficilmente reconheci como sendo / teus. Pedi para ver as marcas, pois / me pareciam ser imitações e con-/trefacções (sic) d’alguns dos teus pratos / com fructa, peixes e lagosta. As / marcas lá estavam, e por baixo da / marca a data, isto é, o anno da / fabricação. Tinham quasi todos a / data de 1894. Mas o que me in-*

---

<sup>20</sup> **Cadernos de fotografia brasileira: Georges Leuzinger**, p. 96. Teria recorrido a outros fotógrafos como, por exemplo, Marc Ferrez ou A. R. Dietze?

<sup>21</sup> MRBP. Espólio documental 01101.1.

*/trigou n'alguns foi a côr, uma côr / sem brilho, sem o brilho dos teus pro-/ductos. Mais parecia o tom de Fayan-/ças pintadas a oleo, depois da coze-/dura.*

Depois de dar outros exemplos muito interessantes atribuía os desmandos às “fabricolas das Cal-/das”... Sublinhava o vasto panorama de oportunidades que o Brasil oferecia, destacando a cidade de São Paulo: “tens aqui um vasto /mercado, não só devido ao prestígio / do teu nome, como também a beleza / dos teus produtos. Mas onde terias mto. / a ganhar era em S. Paulo. (...) Por toda / a parte lindíssimos palacetes feitos / por architectos italianos; de modo / que S. Paulo parece uma cidade / de luxo do Mediterraneo, como / Cannes”. E apontava a infinidade de produtos que Rafael não ali poderia vender...

Contava-lhe que a imprensa do Rio andava empenhada numa grande exposição para celebrar o centenário da Descoberta do Brasil em 1900. Tinha sido um artigo de José Veríssimo da *Gazeta* que lançara a ideia. Pina foi consultado sobre a participação de Portugal e explicava: “A / meu pedido o José Verissimo fez / segundo artigo na “gazeta” lembran-/ do que Portugal deveria ser convi-/dado a vir ao Rio solemnizar / com o Brasil essa festa intima / entre os dois paizes”. No dia seguinte escreveu no *Jornal do Brasil* sobre a exposição que Rafael e Ramalho tiveram a seu cargo em Madrid por ocasião do centenário de Colombo e aduzia: “Ora / no Rio não é só exposição his-/torica que se faz, é também de / produtos modernos da arte, / da industria e da agricultura. Até / o Amoêdo já está esboçando / um grande triptico commemo-/rativo da descoberta do Brasil / pelos portuguezes/. Parece-me muito mais útil, / muito mais productivo, que Portu-/gal venha ao Brasil em 1900, / em vez de ir a Paris”<sup>22</sup>...

## [INTERVALO]

Para a plateia que tive diante de mim não fazia sentido “contar a história” de Rodolfo Amoedo, mas não quis deixar de mostrar um magnífico desenho a carvão – *Retrato do Dr. A. J. de Senna*, 1881, talvez menos conhecido dos investigadores e do público brasileiro por pertencer a uma coleção portuguesa.

---

<sup>22</sup> Pina sugere-lhe ainda que seja ele a instalar o pavilhão português, a mostrar os seus produtos a toda a América do Sul, a relacionar o seu filho Manuel Gustavo.

Como observaram José António Falcão e Nuno Afonso, pela data em que foi assinado, 20 de Setembro de 1881, infere-se que foi traçado em Paris onde Amoedo frequentava a *École des Beaux-Arts*. Nessa magnífica cabeça que se impõe pela qualidade do desenho e pela fisionomia que expressa uma intensa concentração, fixou a carvão os traços deste amigo e protector que teria passado pela cidade-luz mostrando já o talento firme num dos géneros que o consagraram<sup>23</sup>.

Amoedo foi também colaborador da revista *A Ilustração*. Os seus editores consideravam “imperdoável” se o desenho original *Indigenas do Amazonas* não fosse reproduzido<sup>24</sup> [Figura 36.4].

### Isabel Boaventura (1870 -1925) | Tragédia invisível

A vida artística de Isabel Boaventura foi no seu tempo quase invisível. Na época em que viveu, várias mulheres apresentavam trabalhos nas exposições do Grémio Artístico, mais tarde na Sociedade Nacional de Belas-Artes, e noutros espaços que eram cedidos. Por que não o fez? Pode-se imaginar que a sua índole era recatada, mas nunca se desvendarão totalmente as razões.

Isabel Boaventura foi uma pintora tardo-naturalista. Nasceu em Lisboa em 1870. Viveu longos anos na Rua D. Estefânia com seus pais e, mais tarde, mudou-se para a Rua Actor Taborda, onde viria a falecer. Recebeu, provavelmente, instrução particular como era timbre das meninas de família economicamente desafogada.

Sabe-se que escrevia teatro e poesia, tocava piano e frequentava o Clube Estefânia. Foi discípula de um pintor do primeiro Naturalismo – Ernesto Condeixa – e ao que consta na família, “a melhor aluna”, mas não sabemos, exactamente, quando iniciou estudos com o artista. Pela destreza técnica que manifesta, percebe-se que aproveitou a lição do Mestre, todavia, a pintura de Isabel Boaventura tem um carácter distinto da que se conhece do artista. Não regista costumes populares tão

---

<sup>23</sup> FALCÃO, José António; AFONSO, Nuno. Rodolpho Amoêdo. In: FALCÃO, José António (org.). *Atmosferas, pessoas, narrativas*: um relance sobre a Arte do Ocidente (séculos XVII-XX). Figueiró dos Vinhos: Dep. do Património Hist. e Art. da Diocese de Beja; Município de Figueiró dos Vinhos, 2009, p. 69.

<sup>24</sup> *A Ilustração*, Paris, v. I, n. 15, p. 227, Dez. 1884. Para mais detalhes sobre a realização deste desenho e outras importantes tramitações *vide* BNP – Espólio de Augusto e Mariano Pina.

em voga na época, nem determinadas cenas de género, nem realiza eloquente pintura de história.

É possível que tenha iniciado a sua prática de pintura a óleo nos anos de 1890, 1891. O primeiro quadro datado é 1891 o último de 1903, mas a sua produção mais intensa parece concentrar-se entre os anos de 1897-1903. Até agora arrolei vinte e nove pinturas a óleo, dois desenhos de grandes dimensões, muito provavelmente cópias de gravuras ou de pinturas, e quatro objectos de artes aplicadas. Percebe-se que trabalhou arduamente, mas, de súbito, deixou o fazer...

Para essa decisão parece terem contribuído, repentinamente, dois acontecimentos: nas vésperas do seu casamento um desastre matou-lhe, por atropelamento, o homem que amava. Podemos imaginar a mágoa infinita da não consumação do seu amor e creio que a “nossa pintora” se tornou nesse momento uma encarnação viva de uma natureza-morta. Esse desgosto brutal fê-la entrar em ruptura, gerando uma vontade autodestrutiva o que explica o gesto niilista de queimar tudo o que escreveu e, provavelmente, o que desenhou. É de considerar que alguém a tenha impedido de destruir o que pintara a óleo. Na sequência dessa revolta interior mudou de religião, passou do catolicismo para o protestantismo tendo, no fim da vida, regressado à primeira crença. Deixou de pintar e de escrever. Outra adversidade foi uma grave intoxicação que teve origem nas tintas a óleo.

A sua obra pode ser dividida, *grosso modo*, em cinco núcleos: a representação de cenas do quotidiano; o retrato; a natureza-morta; a representação da pobreza, ou “semipobreza” urbana, e o jardim. Escolhi mostrar três exemplos de cenas do quotidiano pois considero este núcleo temático a fracção mais significativa e interessante da sua obra. Apresentei pela primeira vez a reprodução de [*Fazendo meia*], s.d., cena de grande serenidade e intimismo, cuja imagem não lhe faz o mínimo jus [**Figura 36.5**].

### **Celso Hermínio (1871-1904) | Militar na Caricatura: uma Comédia dramática**

Carreira veloz, traço nervoso, lápis disperso por várias publicações, desenho com personalidade invulgar, exuberante e barroco, sintético às vezes, moderno quando não se esperava, assim se esboça a imagem breve de Celso Hermínio que a par de Leal da Câmara iniciou uma ruptura estética e satírica mais

incisiva no modo de desenhar e fazer humor, saindo dos admiráveis carris bordalianos.

Celso Hermínio de Freitas Carneiro nasceu em Lisboa no dia 2 de Março de 1871. O percurso escolar foi ditado pelo pai que era general, escritor e dramaturgo que o encaminhou para a carreira militar, ao serviço do Rei, mas estas não eram causas que o entusiasmassem e aproveitando a derrota da revolta republicana que ocorreu no Porto em 31 de Janeiro de 1891, decidiu abandonar o exército, e dedicar-se a uma ocupação onde os seus gostos realmente assentassem praça [Figura 36.6].

Começou a publicar ilustrações no *Suplemento Illustrado de O Universal*<sup>25</sup>. Ao escrever um artigo sobre Celso Hermínio, Ribeiro Artur interrogava-se sobre o início do seu percurso, para responder: “Pela bohemia artistica, nas mezas dos cafés, pelas redacções dos jornaes, onde começou a dar sahida aos borbotões de ideias que lhe irrompiam da imaginação vivaz por meio da penna, antes de encontrar a vasante mais adequada (sic) ás suas faculdades – o lápis”<sup>26</sup>. Mas que mesas seriam essas? Há quem refira (Armando Boaventura) que eram do Porto, onde se reuniam Os Simbolistas. Há quem mencione que foram as de Lisboa que congregavam *Os Nefelibatas*, *Os Novos* e onde pontificava Manuel Gustavo...

Admirado pelos Bordalo Pinheiro foi-o sem dúvida. Convidaram-no a colaborar na segunda série d’*O Antonio Maria*, começando a publicar em 19 de Fevereiro de 1894. Nesse ano participou na 4ª Exposição do Grémio Artístico sendo favoravelmente acolhido pela crítica. Em Julho decidiu dar vida a’*O Microbio* e a sua personalidade artística definiu-se ainda mais, escapando à influência rafaelista e ficando expresso o carácter panfletário de teor republicano.

Se a sua forma de desenhar, por ter um carácter próprio, se autonomizava de Rafael Bordalo Pinheiro, o respeito e importância que o Mestre lhe suscitava fica expresso em carta inédita de 10 de Outubro de 1894 onde explica não ter qualquer responsabilidade sobre um expediente publicado n’*O Microbio* que tinha indisposto Rafael. Se dúvidas houvesse fica também claro no P.S. o imenso poder de Bordalo: “P.S. Peço-lhe, para que eu tenha / a certeza de que não duvida d’estas / minhas

---

<sup>25</sup> MEIRA, Alberto. **Celso Hermínio**: apontamentos para o perfil do artista. Porto: Edição de Maranus, 1929, p. 14.

<sup>26</sup> ARTUR, Ribeiro. **Artistas contemporâneos**. 2ª série. Lisboa: Livraria Ferin, 1898, p. 62.

francas palavras, me diga / n'um simples bilhete se ainda posso / contar com a sua amizade e / proteção”<sup>27</sup>...

*O Microbio* foi eliminado em Maio de 1895, mas em Fevereiro do ano seguinte o nosso caricaturista riscou *O Berro*. A partir do número 1, em Abril de 1896, Celso começou a desenhar para o semanário ilustrado *Branco e Negro*. Em Agosto de 1897 participou na exposição de arte na Fotografia Guedes no Porto.

Entretanto, veio a Portugal o reputado jurista e jornalista brasileiro Fernando Mendes de Almeida director e proprietário do *Jornal do Brasil*. Conheceu o nosso caricaturista e concretizou-lhe o sonho de exercer a sua actividade do outro lado do Atlântico<sup>28</sup>. Celso Hermínio partiu com ele para o Rio de Janeiro em 4 de Outubro de 1897<sup>29</sup>. Foi também director artístico d'*O Diabo*, tendo Henrique Marinho como director literário. Começou, entretanto, a aligeirar o desenho<sup>30</sup> e regressou a Portugal. As escassas fontes que existem sobre esta vida breve referem mais frequentemente a lusa saudade como motivo de regresso<sup>31</sup>, existindo também a indicação de que teria sofrido uma doença. Em Portugal continuou a ser correspondente artístico do *Jornal do Brasil*.

Iniciou a sua colaboração com o *Diario de Noticias* em Fevereiro de 1899 e para este jornal trabalhou até ao fim<sup>32</sup> e também para muitos outros. Foi ceifado em 8 de Março de 1904, vítima imprevista de pneumonia dupla.

## **Julião Machado (1863-1930) | *Comédia portuguesa* | *Tragédia portuguesa* | *Comédia brasileira***

“A critica, perfeitamente imparcial, sem peias e sem atrevimentos que melindrem a liberdade de cada um, na esfera d'acção que lhe pertence, a critica que não aspira á gargalhada ruidosa, nem pela insolência do desenho, nem pelo torpe do assumpto, nem pelo desbragado da linguagem, mas a critica moralisadora e fecunda, não menos cruel, por delicada, é a que nos propomos fazer de todos os

---

<sup>27</sup> MRBP. Espólio documental 0433.

<sup>28</sup> MEIRA, 1929, p. 26.

<sup>29</sup> Idem.

<sup>30</sup> Ibidem, p. 40.

<sup>31</sup> **Brasil-Portugal**, Lisboa, n. 10, p. 9, Jun. 1899.

<sup>32</sup> MEIRA, 1929, p. 41.

assumptos”<sup>33</sup> – Foram estas as palavras iniciais do primeiro jornal que foi seu, com competente programa e intenções que se prolongariam no tempo. Julião Machado: caricaturista, ilustrador de jornais e livros, cenógrafo, desenhador de *ex-libris*, dramaturgo dedicado, sobretudo, a Comédias Dramáticas, escreveu também em diversos periódicos.

Oriundo de uma família endinheirada de negociantes de origem açoriana, Julião Félix Machado nasceu em 19 de Junho de 1863, em São Paulo de Luanda. Foi enviado para a metrópole com o objectivo de receber uma instrução esmerada. Como registou Osvaldo Macedo de Sousa, instalou-se primeiramente em Coimbra mudando de rota para Lisboa, e já nessa época a sua personalidade extremamente viva, bem diferente dos seus tardos anos, o encaminhou para uma vida mais dedicada à boémia do que aos estudos. Dando-se conta da sua estroinice, a família pô-lo à testa dos negócios, mas o seu comportamento e os desenhos satíricos confundidos por entre os livros de contabilidade provaram que o comércio não era a sua vocação e podia representar a ruína da família...

Frequentou a mesa do Grupo do Leão, foi discípulo do pintor José Malhoa, e grande admirador de Bordalo Pinheiro que de certa forma muito o influenciou. Começou a publicar as suas caricaturas em 1886 n’*O Diabo Coxo* e na *Revista Illustrada*, em 1887.

A herança por morte do pai foi investida, em Outubro de 1888, na criação do semanário humorístico ilustrado *A Comedia Portuguesa*. Este periódico teve sensivelmente a duração de um ano e nele se evidenciou o que o afastava de Rafael: a crítica não era tão acutilante, a sátira política era superada pela crónica social, o desenho era mais limpo, mas parecia não se desprender das suas mãos com a mesma facilidade. Menos tumulto nos assuntos, menos caos nas mãos...

Publicou, simultaneamente, *O Diário Illustrado* em 1888 e a *Gazeta de São Carlos* no ano seguinte. Colaborou nos *Pontos nos ii* em 1890, desenhando a primeira página de 22 de Agosto e na página seguinte Manuel Gustavo deu-lhe as boas vindas. Encontrá-lo-emos, em 1891, como Director artístico de *A Baixa*. Como se referiu, um dos traços que o distinguiam era a preferência pela crónica social, elegia os acontecimentos, não as pessoas e o público em Portugal não se

---

<sup>33</sup> **A comedia portuguesa**, Lisboa, n. 1, p. 1, Out. 1888.

entusiasjava com esse trabalho, pois preferia uma crítica personalista e mais incisiva, no fundo mais violenta.

Como as suas opções não vingavam, resolveu dar um novo impulso à carreira e rumou a Paris. Na Cidade Luz prosseguiu estudos no *atelier* de Fernand Cormon entre 1892<sup>34</sup> e 1894. Procurou ganhar a vida como caricaturista, mas o intento não lhe correu de feição. Em 1893 ilustrou para Fialho de Almeida o livro *O País das Uvas*. Tendo a herança terminado, decidiu emigrar para a Argentina, destino que prometia um futuro economicamente desafogado. Mas esse mesmo destino fez escala portuária no Rio de Janeiro onde foi sondado pelo meio jornalístico, sendo-lhe proposto um lugar importante:

*O Rio literário e artístico recebeu-o de braços abertos – "franqueando-lhe as redações dos jornais, os clubes, os centros de cavaco, os cafés e os botequins (...). O monóculo de Julião insistia, perscrutando a vida carioca. E ei-lo, o bloco de papel debaixo do braço de atleta, a ponta aguçada do lápis espiando no bôlso cimeiro do paletó, a colaborar na Gazeta de Noticias, onde escreviam Eça e Ramalho. Depois, com Olavo Bilac e Guimarães Passos, aparece em A Bruxa. O Jornal do Brasil reclama-o para fazer páginas inteiras. Seguidamente, é João Lage que, de braço dado, o leva para O País".*<sup>35</sup>

Herman Lima fez ainda referência à tertúlia do Café Papagaio e da Colombo onde pontificavam Olavo Bilac, Francisco Paula Nei, Guimarães Passos (com quem fundaria o *Gil Bras*), entre outros e na qual Julião Machado participava. Recordem-se as importantes palavras de Luís Edmundo:

*A roda possui um grande caricaturista e ainda melhor ilustrador, Julião Machado. É português de nascimento. Vive entre brasileiros, na mais estreita comunhão, irmão de verdade, grande irmão, em meio até aos mais rubros e extremados nacionalistas. Faz crítica de acontecimentos, de costumes (nossos costumes), de pessoas (nossas pessoas), com chiste, com graça, com talento, mas sem ofender a ninguém. Bilac chamava-o, com muito espírito, "amansa jacobinos", porque os mais exaltados nacionalistas que dêle se aproximavam refreavam os seus entusiasmos patrióticos, só para não magoá-lo.*<sup>36</sup>

---

<sup>34</sup> Esta data carece confirmação, pois em carta refere que saiu de Lisboa em 1893.

<sup>35</sup> LIMA, Herman. **História da caricatura no Brasil**. v. 3. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963, p. 968.

<sup>36</sup> Idem.

Estabeleceu-se assim no Rio no final do ano de 1894 e ali viu o seu trabalho valorizado e globalmente apreciado como um importante renovador gráfico com um traço, elegância e capacidades técnicas ainda não experimentadas em terras brasileiras. Associou-se a Olavo Bilac quando trabalharam juntos n’A *Cigarra*, que cantou de Maio de 1895 a Dezembro de 1896. Bilac deixou A *Cigarra* em Outubro e a sua saída é lamentada, no entanto, esta parceria a que tem de se somar João Lage continuou na luxuosa A *Bruxa* que andou pelos ares de Fevereiro de 1896 até Dezembro de 1904.

Na *Gazeta de Notícias*, durante o ano de 1896, Machado cruzou os seus desenhos com a pena de Lúcio de Mendonça criando a secção “Caricaturas Instantâneas” que seria adaptada pela revista *Careta* com o título *Almanaque das Glórias*. Ainda em 1896 foi um dos ilustradores do *Livro das noivas* de Júlia Lopes de Almeida.

Considerando as permutas entre artistas portugueses e brasileiros é muito significativa a seguinte carta inédita de Julião Machado. Firmada no Rio em 19 [?] de Dezembro de 1899, nela intercede por Manuel Teixeira da Rocha recomendando-o a Rafael Bordalo Pinheiro:

*Segue n'este vapor para Paris / (creio que com alguma demora / em Lisboa) o Teixeira da Rocha, / um artista brasileiro muito cons-/ciencioso que vae ser , subsidi-/ado pelo Rego Barros. / É de sup-/pôr que este o procure e então / melhor do que por mim sabera / noticias d'aqui. Este tenciona de-/morar-se na Europa dois annos / e eu espero bem, (porque sei de quan/quanto (sic) sao capazes a sua força / de vontade e a sua excelente apti-/dão) que esta viagem hade fazer / d'este um artista notavel (...) Não occuparia a sua atten/ção com o Teixeira da Rocha que o / o meu querido amigo aqui conhe-/ceu d'esta vez se este além ser / um valente character de homem / e de amigo, não fosse um ver-/dadeiro artista, ja muito concei-/tuado por ca. Alem de tudo isto / creio que não lhe sera desagra-/davel a si, ter o ensejo de, com a sua tao generosa affabilidade / e com os seus preciosíssimos con-/selhos animar um artista brasileiro / que vai a Europa pela primeira / vez e que – naturalmente – lu-/ctara com o tedio e talvez com / o desalento.<sup>37</sup>*

Entretanto, as inovações que Julião Machado foi lançando provocavam uma importante emulação entre os caricaturistas mais jovens como a novidade que Ruben Gill lembrou: “Devemos considerar a secção ‘Figuras, Figurinhas e

---

<sup>37</sup> MRBP. Espólio documental 0525.

Figurões’, criada e mantida por Julião Machado no *Jornal do Brasil* em 1899 – traçada a nanquim e reproduzida em clichês zincográficos do gravador Cardoso – verdadeiramente a gênese da *charge* de atualidades urbanas naquele jornal”<sup>38</sup>. Lembremos também um periódico litografado a cores *O Mercúrio*, ou o desenho de um policial *Os irmãos da luva vermelha*, banda desenhada de 1902<sup>39</sup> [Figura 36.7].

Em Portugal, Rafael viu apreendida *A Paródia* em Janeiro de 1903 e, por precaução alteraram, o nome do jornal para *Paródia – Comedia Portuguesa*, fundindo-se editorialmente com a antiga publicação de Machado e Mesquita, que tinha ressurgido em 1902. Provavelmente no final no ano de 1903 ou no início de 1904, Julião regressou a Portugal e foi saudado por Rafael na *Paródia – Comedia Portuguesa*<sup>40</sup>. De resto, os seus desenhos já se podiam ver desde 1903 na *Ilustração Portuguesa*, e por esses anos também publicaria na revista quinzenal ilustrada *Brasil-Portugal*. Ilustrou as *Fábulas de Bocage*, em 1905, servindo-se de muita volúpia vegetal da Arte Nova. Entretanto, voltou para o Brasil.

Em 1906, estava em pleno no Rio de Janeiro, era 2º Secretário do Real Gabinete Português de Leitura e foi o *pivot* da estada de José Malhoa que ali expôs individual e apoteoticamente pela primeira vez. Malhoa chegou no dia 10 de Junho a bordo do Cordilière o mesmo navio que transportava dois outros artistas muito apreciados pelo público do Brasil os actores Chaby Pinheiro e Eduardo Brazão. O espectáculo da recepção deve ter sido cintilante com grande número de lanchas a aproximarem-se para receberem os artistas e certamente também pela novidade: era desta vez o pintor José Malhoa que brilhava mais alto. Foi Julião Machado quem primeiro o viu. Malhoa ficou instalado justamente em casa do seu amigo e antigo discípulo e no dia seguinte, acompanhado por ele, deslocaram-se à Escola de Belas-Artes onde foram recebidos por Henrique Bernardelli, Rodolfo Amoedo, Araújo Viana e Victor Viana.

No dia 4 de Julho o Real Gabinete Português de Leitura ofereceu um banquete em honra do grande artista e na hora do *champagne* foi Julião Machado que brindou em nome daquela instituição oferecendo o ágape ao pintor que

---

<sup>38</sup> LIMA, 1963, p. 971.

<sup>39</sup> FONSECA, Letícia. **História do Jornal do Brasil**: concepção e trajetória até a primeira metade do século XX. PUC-Rio Certificação Digital nº 0610429/CA. 2008. Disponível em: [http://www2.dbd.pucRio.br/pergamum/tesesabertas/0610429\\_08\\_cap\\_02.pdf](http://www2.dbd.pucRio.br/pergamum/tesesabertas/0610429_08_cap_02.pdf)

<sup>40</sup> **Paródia – Comedia Portuguesa**, Lisboa, n. 53, p. 3, Jan. 1904.

agradeceu comovido<sup>41</sup>. Machado devia ter natural propensão para brindar, basta recordar que também foi ele a desenhar o menu do almoço oferecido ao pintor no Leão de Ouro em 1928, com um “Camões” erguendo a taça<sup>42</sup>. Saúde!

### “Um” *Descanso* | Comédia de enganos

Na 4ª Exposição do Grémio Artístico, em 1894, Malhoa apresentou dois nus: *Antes da sessão*, 1894, e *Descanso*, não datado. Como observou Luís Borges da Gama, foram ambos pintados no *atelier* da Academia, recorrendo à mesma modelo. A composição é distinta desde logo pela orientação da tela: a primeira na vertical, a segunda na horizontal. Visadas pela crítica passado pouco tempo iniciou-se a “comédia de enganos” dos títulos...<sup>43</sup> Contudo, se nos concentramos no mais importante – a observação da pintura – estranhar-se-ia o desacerto. Em *Antes da sessão*, 1894, a modelo apresenta-se de pé, de costas para o observador, frente a um reposteiro verde, aquecendo-se a um braseiro: aquecia-se antes de iniciar a sessão de pose. Esta pintura foi doada à Academia como prova de Académico de Mérito, passando depois a intitular-se como o *Descanso do modelo*. Da Academia transitou para o Museu Nacional de Arte Contemporânea, deste para o Museu de José Malhoa, onde hoje a podemos encontrar sob este nome equívoco [**Figura 36.8**].

Na tela *Descanso*, assinada mas não datada, Malhoa revelou todo o espaço do velho *atelier* e a mesma modelo, sentada no escadote de pose. Modelo e pintor comungariam da mesma pausa, ou será algum amigo, ou coleccionador? Esta pintura foi adquirida no Brasil e pode ver-se no MASP, onde a crismaram como *Ateliê do Artista*... Mas em desenho, num belo desenho de transferência, que aqui se apresentou em reprodução pela primeira vez, a modelo permanece em Portugal.

---

<sup>41</sup> MJM. Espólio de José Malhoa.

<sup>42</sup> LEANDRO, Sandra. Luz sobre luz. In: **José Malhoa**. Milano; Lisboa: Franco Maria Ricci; Arting, 2008, p. 109.

<sup>43</sup> BORGES DA GAMA, Luís. José Malhoa | *Descanso*, estudo, c. 1894. In: BORGES DA GAMA, Luís; LEANDRO, Sandra. **A duas mãos**: desenhos inéditos Manuel Henrique Pinto / José Malhoa: pelo centenário da morte de Manuel Henrique Pinto. Figueiró dos Vinhos: Município de Figueiró dos Vinhos, 2012, p. 26-27.

---

— ❁ —

## 37. Romantismo Brasileiro: As Relações com Portugal, o Projeto de Construção da Nação e a Pintura na Academia

Sonia Gomes Pereira<sup>1</sup>

❁

Seguindo a proposta do Colóquio de fomentar uma reflexão sobre os intercâmbios culturais entre Brasil e Portugal, em um recorte temporal compreendendo o século XIX e as primeiras décadas do século XX, pretendo me fixar na análise do Romantismo brasileiro, abordando as seguintes questões: o ideário da chamada Geração de 1830, especialmente Gonçalves de Magalhães e Manuel de Araújo Porto Alegre; as ligações literárias, o projeto político de construção da nação e a interpretação do passado colonial; o papel da Academia Imperial de Belas-Artes do Rio de Janeiro e os gêneros da pintura histórica, da pintura indianista e mesmo da pintura de paisagem.

Como já é bastante conhecido, nas últimas décadas renovou-se o interesse em estudar a arte brasileira do século XIX. Nesta reavaliação crítica, uma das abordagens que se tem destacado é a análise do papel da Academia Imperial de Belas-Artes do Rio de Janeiro no projeto político de construção da jovem nação, recém-independente. Estes estudos enfatizam especialmente a produção das pinturas histórica e indianista.

Entre esses trabalhos, alguns vão mais longe e reconhecem a interação entre a Academia e outras instituições do Império, que também atuavam na área artística, evidenciando uma verdadeira divisão de tarefas, que alcançava, não apenas o campo das chamadas belas-artes, mas também as novas formas de gravura, como a litografia, e a recém-criada fotografia. Vista nesta perspectiva, fica mais clara a inserção da representação da paisagem brasileira no âmbito do já citado projeto político de construção da identidade nacional<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Escola de Belas Artes-Universidade Federal do Rio de Janeiro.

<sup>2</sup> PEREIRA, Sonia Gomes. Refletindo sobre a História da Arte no Brasil. TERRA, Carlos Gonçalves (org.). **Arquivos da Escola de Belas-Artes**. v. 18. Rio de Janeiro: Escola de Belas-Artes, 2010, p. 21-40; PEREIRA, Sonia Gomes. A Academia Imperial de Belas-Artes e o projeto cultural do Império.

Aqui, neste trabalho, parto desta premissa – o envolvimento da Academia na produção da arte brasileira do século XIX articulada com a necessidade de construção da nacionalidade – e pretendo avançar em direção a outra questão: as relações daquele projeto e sua interlocução com Portugal – relações delicadas, uma vez que a independência era ainda fato recente.

## **A Academia Imperial de Belas-Artes e o projeto de construção da Nação**

Como já tem sido fartamente citado na literatura artística, a nossa Academia – criada por D. João em 1816 e finalmente aberta em 1826 – só conseguiu consolidar-se nas décadas de 1830 e 1840. Esta consolidação está ligada diretamente à atuação de Félix-Émile Taunay, que foi seu diretor de 1834 a 1851.

Não é simples coincidência o fato de esta ascensão da Academia ser contemporânea da constituição da chamada Geração de 1830, da criação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro em 1838<sup>3</sup> e da realização do concurso que definiria a escrita da história do Brasil, realizado em 1840, no qual foi escolhida a proposta do naturalista alemão Karl von Martius, que previa o destaque de determinados acontecimentos do passado, propícios à constituição do sentimento de união nacional<sup>4</sup>.

Foi, assim, na articulação com este programa nacional, que o diretor Félix-Émile Taunay conseguiu, na década de 1840, regulamentar as Exposições Gerais da Academia<sup>5</sup> e o Concurso para Prêmio de Viagem – fatos que alçaram a Academia a um patamar superior de profissionalização e prestígio.

---

MALTA, Marize; PEREIRA, Sonia Gomes; CAVALCANTI, Ana (org.). **Novas perspectivas para o estudo da arte no Brasil de entresséculos (XIX / XX)**: 195 anos da Escola de Belas-Artes. Rio de Janeiro: Escola de Belas-Artes/UFRJ, 2012, p. 301-309; PEREIRA, Sonia Gomes. Revisão historiográfica da arte brasileira do século XIX. **Revista do IEB**, São Paulo, n. 54, p. 87-106, 2012.

<sup>3</sup> GUIMARÃES, Manoel Luis Salgado. Nação e civilização nos trópicos: o IHGB e o projeto de uma história nacional. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 5-27, 1988.

<sup>4</sup> Em 1840, o IHGB decide oferecer um prêmio de 100\$000 rs para quem apresentar o melhor “plano de se escrever a história antiga e moderna do Brasil”. Entre os dois planos enviados ao IHGB – o de Henrique J. de Wallenstein e o Karl von Martius – foi selecionado este último. RICUPERO, Bernardo. **O romantismo e a idéia de nação no Brasil**. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 124.

<sup>5</sup> Nunca é demais insistir que as Exposições Gerais aceitavam trabalhos, não apenas dos professores e alunos da Academia, mas também de artistas de fora. Desta forma, tornou-se o foco da produção artística na capital e mesmo das províncias, tendo um papel importante na estimulação de um campo artístico ainda incipiente. Além disso, expunha tanto as chamadas belas-artes como outros meios e

## - A *pintura histórica*

Desta forma, podemos acompanhar a mudança na pintura histórica, comparando, por exemplo, a obra de Debret, no início do século, com a produção de Vitor Meireles ou Pedro Américo, em meados dos Oitocentos.

Jean-Baptiste Debret permaneceu no Brasil de 1816 a 1831 e foi o primeiro professor de pintura da Academia. Sua pintura histórica é, essencialmente, a de um pintor de corte, retratando o próprio rei ou documentando os acontecimentos da família real [Figura 37. 1].

Já na geração seguinte de artistas, liderada por Vitor Meireles e Pedro Américo, a pintura histórica ganha muito mais relevo, com grandes encomendas do Império e caracterizada por uma mudança temática, que segue *pari passu* a orientação do já citado IHGB [Figura 37.2].

## - O *indianismo*

Outra característica importante do projeto de uma identidade cultural para o Brasil foi a idealização do índio. Sabemos que o indianismo começou na literatura, ainda no final do século XVIII. Mas a Geração de 1830 acrescentou outro significado ao indianismo: o mito das origens. Concebendo a história nacional como um processo evolutivo, era importante ressaltar o ponto de partida com os nativos da terra<sup>6</sup>.

Assim, temos várias obras sobre o tema. Algumas delas representam episódios históricos, em que a aliança com os índios foi decisiva para a vitória portuguesa, como *O Último Tamoio*, de Rodolfo Amoedo. Mas a maioria das imagens trata de temas literários, como *Moema*, de Vitor Meireles [Figura 37.3].

Em outros casos, o índio nativo, como a origem da população brasileira, antes da chegada do português, é elevado à condição de símbolo da nação, como vemos na *Alegoria do Império do Brasil*, de Francisco Chaves Pinheiro [Figura 37.4].

---

técnicas, como a recém-criada fotografia – sem que isto constituísse um conflito, como foi tão comum nos ambientes consolidados da Europa.

<sup>6</sup> RICUPERO, B. (2004), p. 153-178.

## - A questão da paisagem

Embora muitas vezes tomada apenas como complementação de cenas históricas, a paisagem também foi praticada como gênero autônomo desde o início na Academia, constando a disciplina desde o currículo inicial de 1816<sup>7</sup>.

Aqui, também, é interessante observar uma mudança de postura. Desde o início do século XIX, o registro da paisagem foi constante, sobretudo entre artistas estrangeiros vivendo ou viajando no Brasil. Este interesse aparece na representação de vistas urbanas, como, por exemplo, na pintura *Morro de Santo Antônio*, de Nicolas-Antoine Taunay ou na gravura *Vista de N. S. da Glória e da Barra do Rio* de Johann Jacob Steinmann; mas também em registros da natureza tropical, como na pintura *Vista da Mãe d'Água* de Félix-Émile Taunay ou na fotografia *Cascatinha da Tijuca* de Georges Leuzinger [**Figura 37.5**].

No entanto, a questão do registro da paisagem não fica apenas no interesse dos estrangeiros em busca do pitoresco e do exótico; acaba tendo uma função importante na construção da identidade nacional, como tomada de conhecimento do território e sua diversidade e riqueza naturais<sup>8</sup>, incentivando o conhecimento mais vasto do território e o registro das suas paisagens mais remotas. Estas tarefas foram tomadas, por um lado, por naturalistas – cujas expedições foram naturalmente

---

<sup>7</sup> A disciplina de paisagem, flores e animais – nem sempre exatamente com este nome – constou do currículo da Academia desde 1816, apresentando a seguinte sucessão de professores até a Reforma de 1890: Nicolas-Antoine Taunay, Félix-Émile Taunay, Augusto Müller, Agostinho José da Motta, Zeferino da Costa, Leôncio da Costa Vieira, George Grimm, Vitor Meireles, Rodolfo Amoedo e Antônio Parreiras. Alguns destes artistas já praticavam a pintura ao ar livre em seu próprio trabalho ou queriam praticá-la no ensino, como se vê nas constantes reclamações de Zeferino da Costa sobre a falta de recursos da Academia para o deslocamento dos alunos para a pintura ao natural. Mas realmente é com Grimm que esta prática se torna regular no ensino. GALVÃO, Alfredo. **Subsídios para a história da Academia Imperial de Belas-Artes**. Rio de Janeiro: Universidade do Brasil, 1954, p. 47-51.

<sup>8</sup> Bernardo Ricupero observa que, durante o período colonial, a palavra Brasil era usada geralmente para indicar o grupo de colônias portuguesas na América. Os colonizadores, porém, não se reconheciam como brasileiros: eles eram identificados pelas suas várias províncias, como baianos, pernambucanos, mineiros, paulistas etc. Esse caráter fragmentário é apreendido por von Martius: “só agora começam a se sentir como uma unidade”. Mas o que poderia ser visto como uma falha é transformado por Martius em uma qualidade: “é exatamente a grande extensão do país, na variedade dos seus produtos, bem como no fato de que seus habitantes têm o mesmo histórico fundo e as mesmas esperanças em um futuro satisfatório, o que funda o poder e a grandeza do país”. RICUPERO, B. (2004), p. 113-152.

autorizadas pelo Imperador e, em alguns casos, apoiadas pelo Estado – e, por outro lado, por artistas, frequentemente fotógrafos. Assim, tanto temos o registro da natureza, como em *Cachoeira de Paulo Afonso*, quanto a paisagem submetida ao estudo científico – *Charles F. Hartt, com a cidade de Recife ao fundo, durante levantamento da Comissão Geológica do Império*, assim como o registro da natureza transformada pelo progresso – *Viaduto da Estrada de Ferro Rio – Minas* [Figura 37.6] – todas fotografias de Marc Ferrez.

A Geração de 1830, portanto, influenciou diretamente na idealização e na implantação do projeto político de construção da nação durante o Império, atribuindo funções a diversas instituições, como a Academia, e definindo temáticas que moldaram a produção artística realizada no Brasil em boa parte do século XIX.

### **As relações com Portugal**

É neste contexto da Geração de 1830 e sua articulação com o projeto nacional que pretendo examinar as relações com Portugal nesta época. Destaco, aqui, dois aspectos, que considero importantes: de um lado, as nuances na interpretação do nosso passado colonial pelos intelectuais brasileiros da época; e, segundo, a comparação do caráter que o Romantismo tomou no Brasil e provavelmente também em Portugal.

#### **- A interpretação do passado colonial**

É compreensível a hostilidade com a antiga metrópole no início do período pós-independência em 1822. Mas é importante assinalar uma mudança significativa na interpretação do nosso passado colonial e, portanto, da herança portuguesa – fato que parece nos distanciar dos nossos vizinhos, antigas colônias espanholas.

O crítico literário José Veríssimo (1857-1916), em sua obra *História da Literatura Brasileira* de publicação póstuma, em 1916<sup>9</sup>, divide o Romantismo brasileiro em duas gerações.

---

<sup>9</sup> VERÍSSIMO, José. **História da literatura brasileira**. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

A primeira geração romântica<sup>10</sup> compreende principalmente Domingos José Gonçalves de Magalhães (1811-1882), Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1879), Francisco Adolfo de Varnhagen (1819-1882) e Antônio Gonçalves Dias (1823-1864). A segunda geração romântica<sup>11</sup> reúne, entre outros, José de Alencar (1829-1877), Manuel Antônio de Almeida (1830-1857), Bernardo Guimarães (1827-1884), Manuel Antônio Álvares de Azevedo (1831-1852), Luís José Junqueira Freire (1832-1855) e Casimiro José Marques de Abreu (1837-1860).

Para o que nos interessa discutir aqui, vamos nos concentrar na primeira geração de românticos brasileiros.

Gonçalves de Magalhães (1811-1882) formou-se em Medicina no Rio de Janeiro. Em 1832, com 21 anos, partiu para a Europa, ficando em Paris até 1837. Neste período, funda a revista *Niterói*, em parceria com Porto Alegre e Torres Homem, e edita em 1836 *Suspiros Poéticos e Saudades* – obra que é considerada a iniciadora do Romantismo no Brasil. Escreveu inúmeras obras, algumas vinculadas ao indianismo, como a *Confederação dos Tamoios*, em 1856<sup>12</sup>.

Porto Alegre (1806-1879) estudou arquitetura e pintura na Academia Imperial de Belas-Artes. Foi para a Europa em 1831, acompanhando seu mestre Debret, ficando na França até 1837. Neste período, fez parte do grupo fundador da revista *Niterói*, como Magalhães. De volta ao Brasil, desempenhou várias funções, inclusive diretor da Academia de 1854 a 1857. Mais tarde, em 1859, voltou à Europa como diplomata, e aí permaneceu até a sua morte. É importante acrescentar que Porto Alegre teve muita ligação com intelectuais portugueses, não apenas por ter vivido 13 anos em Lisboa, de 1866 até a sua morte em 1879<sup>13</sup>, mas também na sua juventude em Paris, quando conheceu Almeida Garret: “fez amizade com Garret, que passava então em Paris sérias dificuldades de exilado...fez-lhe o retrato, que Garret apreciava muito e levou-o a ver o diorama de Paris”<sup>14</sup>.

---

<sup>10</sup> Ibidem, p. 126-179.

<sup>11</sup> Ibidem, p. 180-211.

<sup>12</sup> Ibidem, p. 126-130.

<sup>13</sup> Manuel de Araújo Porto Alegre foi nomeado para a carreira consular em 1859 por D. Pedro II. Assumiu seu posto em Berlim em meados de 1860, sendo transferido em 1862 para Dresden e, finalmente, em 1866 para Portugal, onde permaneceu cerca de 13 anos até a sua morte em 1879.

<sup>14</sup> CANDIDO, Antônio. **Formação da literatura brasileira – momentos decisivos**. 13. ed. Rio: Ouro sobre Azul, 2012, p. 388.

Varnhagen (1819-1882) nasceu em Sorocaba (São Paulo) de pai alemão, que era fundidor da Fábrica de Ipanema, e mãe portuguesa. Aos oito anos, foi levado para Portugal. Embora tenha percorrido grande extensão do litoral e do sertão brasileiros, em viagens de estudo, nunca propriamente habitou o Brasil. Muito ligado aos Bragança, vinculou-se tanto ao IHGB quanto a D. Pedro II. Dedicou-se profundamente ao estudo a história do Brasil, usando métodos rigorosos e acurados de investigação histórica. Tem uma obra imensa, em que se destaca a *História Geral do Brasil* de 1857<sup>15</sup>.

Gonçalves Dias (1823-1864) nasceu em 1823 no Maranhão. Foi para Portugal em 1840, matriculando na Universidade de Coimbra. Em 1845, formado em Direito, regressou ao Brasil. Entre sua obra poética, José Veríssimo considera *Y-Juca-Pirama* “uma das raras obras-primas da nossa poesia e da nossa língua”<sup>16</sup>. Participou da *Expedição Científica do Império*, entre 1859-1861, para explorar o Norte e Nordeste do Brasil<sup>17</sup>. Nesta ocasião, teve a oportunidade de explorar a região do Amazonas e fazer estudos linguísticos – que resultaram em um *Dicionário da Língua Tupi* (1858) e o *Vocabulário da Língua Geral usada no Alto Amazonas*, citados por José Veríssimo<sup>18</sup>.

Com estas pequenas biografias, podemos verificar que Magalhães e Gonçalves Dias, primordialmente poetas, foram os grandes incentivadores do indianismo. Porto Alegre, sendo pintor, além de literato, teve grande influência na articulação com a Academia de Belas-Artes e a formação da nova geração de artistas como Vitor Meireles e Pedro Américo. Já Varnhagen, como historiador, consolidou a historiografia planejada pelo IHGB.

Bernardo Ricupero faz uma diferenciação importante entre a posição de Magalhães e Varnhagen em relação à interpretação do passado colonial e da herança portuguesa. Afirma o autor que Magalhães assumiu uma atitude hostil em relação à época colonial e à herança portuguesa, associando à Península Ibérica o respeito à tradição e à sociedade hierárquica, em oposição ao espírito de inovação e

---

<sup>15</sup> VERISSIMO, 1969, p. 153-155.

<sup>16</sup> Ibidem, p. 166.

<sup>17</sup> SÁ, Clarice Ferreira de. **Comissão científica ao Ceará**: registros em aquarela de José dos Reis Carvalho. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais / Escola de Belas-Artes / UFRJ, Rio de Janeiro, 2012.

<sup>18</sup> VERISSIMO, 1969, p. 163-169.

à sociedade de cidadãos, que prevaleceriam nas nações civilizadas, que deveriam nos servir de exemplo. Em *Ensaio sobre a história da literatura do Brasil* publicado na revista *Niterói*, Magalhães julga com dureza a herança colonial: “O Brasil descoberto em 1500 jaziu três séculos esmagado debaixo da cadeira de ferro, em que se recostava um governador colonial com todo o peso de sua insuficiência e de sua imbecilidade”, proclamando abertamente que “o Brasil é filho da civilização francesa”. No entanto, é mais condescendente em relação ao jovem imperador, que será mais tarde seu protetor, justificando que “fora ao nascer pelas auras da América bafejado e pelo sol dos trópicos aquecido”<sup>19</sup>. Junto à rejeição da antiga metrópole, são fragrantés no então jovem romântico o entusiasmo pelos novos valores liberais, ao lado da valorização, não apenas do continente americano, mas da América tropical.

Muito diferente foi a posição de Varnhagen, avaliando o passado colonial e a herança portuguesa de forma mais positiva. Contrário à proposta de nos tornarmos os “yankees do sul”, defendeu a autonomia cultural da região e interpretou o passado como uma fase natural de um processo evolutivo que viria a ser superado pelas gerações futuras<sup>20</sup>. Desta forma, não via a independência tanto como uma ruptura com o passado, mas como desenvolvimento natural e quase inevitável da situação anterior<sup>21</sup>.

O anti-indianismo de Varnhagen tornou-o bastante impopular entre os literatos brasileiros da época e o seu conservadorismo político é destacado por historiadores atuais, apontando que o maior motivo para que os tempos coloniais não fossem vistos de maneira tão negativa encontrava-se no fato de não ter havido realmente mudanças estruturais no Brasil antes e depois da independência, porque os sustentáculos políticos e econômicos continuavam os mesmos: a economia de exportação, a grande propriedade rural, a Igreja Católica<sup>22</sup>.

---

<sup>19</sup> RICUPERO, 2004, p. XXX-XXXI.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 113-152.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. XXXI.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. XXXIII

## *- Os intercâmbios culturais entre Brasil e Portugal*

Tendo saído do campo estrito das artes visuais e examinado um espectro mais amplo do campo cultural brasileiro no século XIX, acredito que seja possível, agora, analisar os intercâmbios culturais entre Brasil e Portugal no século XIX, tentando entender as novas ligações que estavam sendo tecidas entre a jovem nação emancipada e a antiga metrópole – esta também em processo de mudanças, com a Revolução Liberal de 1820 a 1834 e a proclamação da República de 1910.

A questão que me parece mais relevante aqui é destacar, no caso brasileiro, o desafio de construir um projeto positivo, partindo de realidades percebidas como negativas: a periferia geográfica; a condição subalterna em relação ao sistema econômico internacional; o anacronismo da importância da religião num século cientificista; e a realidade da mistura de raças numa época em que as teorias sociais se baseavam no conceito de raça.

A responsabilidade de enfrentar este desafio cabe a uma elite intelectual, em que se destaca a enorme importância da literatura, que se mistura à filosofia, às ciências sociais e à política numa sociedade em que estes intelectuais são, em geral, formados pelas duas Faculdades de Direito do país – Recife e São Paulo –, e se sentem altamente comprometidos com os problemas da nação. Este aspecto militante dos intelectuais, como destaca Antônio Cândido<sup>23</sup>, esteve quase sempre à frente das preocupações formais, mesmo já avançado o século XX. A militância em torno dos problemas do Brasil esteve, também, à frente da evidente simpatia pelas novas ideias europeias. Assim, muito mais que simplesmente imitar as teorias europeias – como tão comumente se afirma ainda hoje – os intelectuais brasileiros enfrentaram a problemática defasagem entre aquelas teorias e realidade brasileira e procuraram encontrar soluções que se adequassem à realidade brasileira<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup> CANDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

<sup>24</sup> De uma maneira geral, as avaliações sobre a postura dos intelectuais brasileiros e a arte brasileira em geral são negativas, ressaltando o conservadorismo e a passividade do nosso século XIX e boa parte do XX, apenas imitando os modelos europeus, em completa alienação com a realidade nacional. Permeia, nestas avaliações, a ideia de que o Brasil poderia e deveria ter feito as grandes mudanças políticas, econômicas e artísticas que possibilitassem ao país não apenas uma verdadeira independência, mas também protagonismo. Este excesso de cobrança reforça o tradicional complexo de inferioridade – aquilo que Nelson Rodrigues chamava “complexo de viralata”. Este sentimento de inferioridade está sempre presente, com maior ou menor intensidade, inclusive na interpretação do potencial da

## *- A longa duração do Romantismo*

Neste ponto, chego à compreensão de um conceito mais alargado de Romantismo – uma espécie de Romantismo em longa duração – e, nesta perspectiva, à possibilidade de certas similaridades entre Brasil e Portugal.

É bem possível que, de todos os movimentos culturais europeus da época, apenas o Romantismo oferecesse o espaço ideológico necessário para a inserção de um país, como o Brasil, em posição periférica em relação à hegemonia econômica, política e cultural de uma parte da Europa.

Sabemos que, sobretudo na Inglaterra e na França, o Romantismo representou uma reação ao desenvolvimento da indústria, à supervalorização da ciência e da razão e à perda dos valores culturais do passado – era, portanto, uma reação ao padrão hegemônico que se estava estabelecendo exatamente nestes dois lugares.

Nos demais países europeus, o Romantismo acrescentou outras vertentes, como a valorização das diferenças culturais. É bastante sintomático o caso da Alemanha. Gerd Bornheim<sup>25</sup>, analisando o surgimento do pensamento romântico no século XVIII, aponta para o isolamento e sentimento de inferioridade que ali existia em relação ao mundo latino. Isto explica, inicialmente, o enorme culto à Itália – tão evidente em Winckelmann, por exemplo – e, posteriormente, a adesão de Goethe à cultura medieval germânica. Na Alemanha do século XVIII, portanto, o Romantismo serviu para a aceitação e a valorização de diferenças culturais que levarão, entre outras coisas, à união nacional no século seguinte.

Esta feição do Romantismo como porta-voz das diferenças em relação ao padrão hegemônico foi bastante operacional para um país periférico e em fase de construção de sua unidade, como era o Brasil no século XIX.

Acredito que seja interessante, neste momento, trazer a opinião de Antônio Cândido sobre esta questão:

---

sociedade e do povo brasileiros – como na já famosa ideia de que somos a “mistura de três raças tristes”.

<sup>25</sup> BORNHEIM, Gerd. **Páginas de filosofia da arte**. Rio de Janeiro: Uapê, 1998.

*Se fosse possível estabelecer uma lei de evolução da nossa vida espiritual, poderíamos dizer que toda ela se rege pela dialética do localismo e do cosmopolitismo ... Ora a afirmação premeditada e por vezes violenta do nacionalismo literário, com veleidades de criar até uma língua diversa; ora o declarado conformismo, a imitação consciente dos padrões europeus... Pode-se chamar de dialético a este processo porque ele tem consistido numa integração progressiva ... por meio da tensão entre o dado local ... e os moldes herdados da tradição européia... A nossa literatura ... tem, sob este aspecto, consistido numa superação constante de obstáculos, entre os quais o sentimento de inferioridade que um país novo, tropical e largamente mestiçado, desenvolve em face de velhos países de composição étnica estabilizada, com uma civilização elaborada em condições geográficas bastantes diferentes...*<sup>26</sup>

Mais adiante, Antônio Cândido refere-se diretamente ao Romantismo brasileiro:

*Na literatura brasileira, há dois momentos decisivos que mudam os rumos e vitalizam toda a inteligência: o Romantismo, no século XIX..., e o ainda chamado Modernismo, no presente século... Ambos representam fases culminantes de particularismo literário na dialética do local e do cosmopolita...*<sup>27</sup>

A persistência de Romantismo, dentro do próprio Realismo, é apontada por José Veríssimo: “A forma rigorosa, impessoal, impassível, em que se quis ver a marca da escola ... em França ... se não coadunava com o lirismo português e brasileiro, ambos essencialmente feitos de sentimentalidade e de personalismo, ambos muito pessoais”<sup>28</sup>. Ou, ainda, mais adiante: “A inspiração romântica tão consoante com a nossa índole literária ... se não desvanecera totalmente ao influxo da nova poética [dos parnasianos]”<sup>29</sup>.

Nas artes visuais, a persistência do Romantismo, atravessando os movimentos posteriores, também pode ser evidenciado, tanto pela preferência por uma abordagem mais sentimental na temática do cotidiano do nosso realismo quanto pela ambiguidade do nosso modernismo, tão impregnado pela afirmação da identidade nacional.

---

<sup>26</sup> CANDIDO, 2010, p. 117-118.

<sup>27</sup> Ibidem, p. 119.

<sup>28</sup> VERISSIMO, 1969, p. 242.

<sup>29</sup> Ibidem, p. 243.

A longa duração do Romantismo parece ter sido também um traço marcante da cultura portuguesa no século XIX e mesmo início do XX. Pelo menos esta é a opinião de José Augusto França: “O problema das sobrevivências ou das permanências se põe em Portugal com uma especial e curiosa pertinência... Geralmente isto sucede por um imediato desajuste cronológico, num anacronismo...”. Depois de reconhecer “a permanência de Oitocentos” ao longo do século XX, assim como “um naturalismo preso a necessidades românticas”, França conclui: “A presença do romantismo é um fenômeno de especial importância no complexo do século XIX português”<sup>30</sup>.

Mais uma vez, portanto, verificamos que a concepção de uma história de estilos consecutivos dificilmente dá conta da complexa trama artística que foi tecida em nossos países, à sombra dos modelos vindos do Norte.

---

<sup>30</sup> FRANÇA, José Augusto. **A arte em Portugal no século XIX**. 3. ed. v. II. Lisboa: Bertrand, 1990, p. 360-361. Embora não seja uma especialista na história da arte portuguesa, reconheço no texto do Prof. José Augusto França a mesma dureza com que os historiadores brasileiros, mais atentos ao Modernismo, trataram a nossa arte do século XIX. A inexistência ou a relutância na adesão ao moderno é sentido como um fracasso irremediável. No entanto, acho que o autor foi bastante perspicaz na percepção da longa duração do Romantismo na cultura portuguesa.

---

## 38. Maria Pardos e José Malhoa: intercambio cultural entre Brasil e Portugal no Museu Mariano Procópio

Valeria Mendes Fasolato<sup>1</sup>

---

**U**Museu Mariano Procópio guarda pinturas de representantes do naturalismo português, como Silva Porto, Souza Pinto e José Malhoa. Alfredo Ferreira Lage, seu fundador, mantinha relações com artistas tanto de Portugal quanto do Brasil, demonstrando afinidades com as tendências do cenário artístico da época.

O presente artigo visa o cotejamento entre as pinturas *Jornaleiro* [Figura 38.1]<sup>2</sup>, de Maria Pardos (186?-1928), e *Gritando ao Rebanho* [Figura 38.2], de Malhoa (1855-1933), evidenciando a temática comum das obras. Para tanto, consideramos a trajetória dos artistas e aspectos do contexto cultural entre Brasil e Portugal. As obras fazem parte do acervo de museus que preservam a memória dos referidos artistas: o Museu Mariano Procópio (MMP) e o Museu José Malhoa (MJM).

### Obras de pintores portugueses na coleção do Museu Mariano Procópio

O que se pode afirmar sobre a presença de obras de pintores portugueses na coleção de pinturas estrangeiras do MMP? Quantas obras? Quais artistas? Como foram adquiridas? Há um problema em situar-se o processo de aquisição das obras: não encontramos registros das procedências.

É possível que tenham sido adquiridas com o auxílio da artista Maria Pardos, companheira de Alfredo e discípula de Rodolpho Amoedo. É possível igualmente aventar-se a hipótese de serem frutos do contato maior com professores da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), principalmente de Rodolpho

---

<sup>1</sup> Mestranda em História pela Universidade Federal de Juiz de Fora – Turma 2011. Bolsista da UFJF.

<sup>2</sup> A pintura é objeto de pesquisa da autora, em andamento, sob o título “Representações de Infância na pintura de Maria Pardos”. Orientada pela Dra. Maraliz de Castro Vieira Christo.

Bernardelli, responsável pela aquisição de obras de artistas portugueses para a ENBA, como diretor da mesma <sup>3</sup>.

A galeria do MMP “obedeceu ao plano do grande escultor Rodolpho Bernardelli, que lhe imprimiu o cunho de arte que nela se observa” <sup>4</sup>, o acervo possui parte do espólio dos Bernardelli, além das obras adquiridas dos próprios artistas em vida por Alfredo Lage.

Em busca recente, localizamos quatro nomes de pintores portugueses no acervo do Museu, reunindo 10 pinturas, sendo: duas de Silva Porto, seis de Souza Pinto, uma de Malhoa e uma de Annuniação. Os três primeiros são importantes representantes do naturalismo português, já Thomaz José da Annuniação, trata-se de um artista anterior (ver quadro a seguir).

Segundo França<sup>5</sup>, ao termino de uma bolsa em Paris, Silva Porto, de volta a Portugal, se instala em Lisboa. Anuniação havia falecido, Silva Porto é quem assume o ensino de Paisagem na Academia, rapidamente se viu cercado por discípulos, admiradores e amigos. “Em torno duma mesa de cervejaria” <sup>6</sup>, de maneira natural nasce o Grupo do Leão, nome dado por Mariano Pina, um jornalista simpatizante. Consistia em uma associação de artistas livres, sem regras e sem estatutos, estabelecidas em torno de afinidades e esperanças comuns. Motivados pela insatisfação da arte oficial portuguesa, almejavam uma renovação nos estudos da arte em seu país. A Cervejaria do Leão se transforma em espaço para educar o público, era cervejaria e museu. Malhoa e Souza Pinto também faziam parte dessa geração de naturalistas portugueses. A temática destas obras abrange paisagens, tipos e costumes. Exemplo das obras que podemos apreciar no MMP como: as de Silva Porto, *Cena rural*, em que representa uma paisagem com edificação e figura feminina envolvida em atividade rotineira; *Le Braconnier*, de Souza Pinto, onde retrata o caçador; interessante a obra *Último dia do Condenado*, do mesmo autor

---

<sup>3</sup> Paternostro afirma seguramente que as aquisições de obras portuguesas para a ENBA, são mérito de Rodolpho Bernardelli. PATERNOSTRO, Suzana. A pintura portuguesa no Museu Nacional de Belas Artes: O Início da Coleção. In: **O Grupo do Leão e o Naturalismo Português**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1996, p. 23-25 (Catálogo de Exposição).

<sup>4</sup> Museu Mariano Procópio: a Inauguração da Galeria de Belas Artes. **Jornal do Comércio**. Juiz de Fora, Ano XXVII, nº 7918, 14 de maio de 1922, p. 1. Hemeroteca do Museu Mariano Procópio.

<sup>5</sup> FRANÇA, José Augusto. **A arte em Portugal no século XIX**. 3ª Edição. Vol. 2. Lisboa: Bertrand Editora, 1990, p. 23-27.

<sup>6</sup> Idem 5, p. 23

que consiste numa cena em que uma mulher e duas crianças sentadas à soleira da porta, observam o porco comendo, sabendo que é chegado seu fim.

PINTURA PORTUGUESA NO MMP					
ARTISTA	TÍTULO	TÉCNICA	DIMENSÕES	DATA	TOMBO
PORTO, Antônio Carvalho da Silva (Porto 1850 – Porto 1893)	Cena Rural	Óleo s/ madeira	56 x 37 cm	1895	82.21.202
	Sem título (Paisagem)	Óleo s/ tela	38 x 60 cm	Sem data	82.21.200
PINTO, José Júlio Souza (Angra do Heroísmo 1856 – Bretanha 1939)	Sem título (paisagem com figura humana)	Óleo s/ madeira	14 x 24 cm	1886	82.21.172
	Sem título (paisagem com figura humana)	Óleo s/ madeira	19 x 24 cm	Sem data	82.21.173
	Le Braconnier	Óleo s/ tela	25 x 20 cm	1895	82.21.218
	Último dia do Condenado	Óleo s/ tela	41 x 41 cm	Sem data	82.21.268
	Maria Amália Ferreira Lage	Óleo s/ madeira	46 x 38 cm	1887	82.21.335
	Neuilly la Seine	Aquarela s/ papel	16,5 x 11 cm	Sem data	82.21.416
MALHOA, José Vital Branco (Caldas da Rainha, 1855 – Figueiró dos Vinhos 1933)	Uma Boa Compra <sup>7</sup>	Óleo s/ madeira	28 x 35 cm	1895	82.21.216
ANNUNCIACÃO, Thomaz José da. (Portugal, 1818 - Portugal, 1879)	Sem título	Óleo s/ madeira	19 x 26 cm	1867	82.21.174

Das dez pinturas, duas chamam a nossa atenção: a primeira trata-se do Retrato de Maria Amália, mãe de Alfredo Lage, de Souza Pinto; a segunda é a pequena pintura de personagens galantes de Malhoa, de grande semelhança visual com *Compasso difícil*, do próprio Malhoa, pertencente ao Museu Nacional de Belas

<sup>7</sup> Identificação do título da obra a partir da publicação de: SALDANHA, Nuno. **José Malhoa**. Tradição e Modernidade. Scribe, 2010, p. 383.

Artes (MNBA). É uma obra distinta da temática pela qual o artista é conhecido, da “odisseia rústica nacional” que se refere França<sup>8</sup>.

Entre as fichas técnicas das 10 pinturas, a única que relata a procedência é a do retrato de Maria Amália Ferreira Lage, registrado como doação de Alfredo Ferreira Lage. Talvez o artista o tenha pintado em Paris, com base na fotografia de José Ferreira Guimarães de 1884, procedimento comum na época. Segundo Costa<sup>9</sup> “clientes mais ricos faziam suas fotografias chegar a artistas europeus que as copiavam na tela.”

Na ausência de fontes, concentramos a nossa atenção na pintura de Souza Pinto e na fotografia de José Ferreira Guimarães, nos detalhes que as mesmas nos permitem explorar.

Nas duas imagens, Maria Amália aparece sentada com um impresso na mão, olha fixamente para o horizonte numa posição  $\frac{3}{4}$ . Na fotografia percebemos mais detalhes do ambiente, num enquadramento de corpo inteiro. Na pintura o enfoque é dado à retratada com recorte aproximado da figura. Observamos diferenças: na elevação do tronco, mudança de posição do braço direito, elevação da imagem do livro evidenciando o título da obra e a modificação e aumento do espaldar da cadeira.

A presença do livro evidencia a cultura erudita de Maria Amália, dado o enfoque ao nome do grande músico Beethoven no título da sinfonia em suas mãos. Esta pintura carrega toda a estética de um retrato oitocentista, assegurando à retratada, sobriedade e altivez como observa Costa, analisando a representação feminina na época?

*Vestidos com suas sóbrias roupas de gala, geralmente em tom negro, apenas suavizado pelo toque alvo de uma gola ou punho de renda, os retratados exibem um dorso majestoso. A coluna reta e os ombros empertigados dão imponência a postura altiva e imóvel. (...) O rosto, quase nunca jovem, é a parte mais iluminada da figura, (...) há poucos gestos, apenas as mãos se movimentam, (...) segurando (...) um livro.*<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> FRANÇA, José Augusto. **A arte em Portugal no século XIX**. 3ª Edição. Vol. 2. Lisboa: Bertrand Editora, 1990, p. 23-27.

<sup>9</sup> COSTA, Cristina. **A imagem da Mulher: um estudo da arte brasileira**. Rio de Janeiro: SENAC, 2002, p. 95.

<sup>10</sup> Idem 9, p. 100.

A mãe do fundador do MMP retratada por um artista português é indício da relação com o artista estrangeiro. A assinatura de Souza Pinto aparece no canto superior direito da tela, seguido de data. Para dar ênfase à autoria, a pintura recebe uma placa abaixo, na parte inferior da moldura. Assinalando, desta forma, um “elemento importante desse ritual de distinção social”<sup>11</sup>. Ser retratada por um pintor de renome ressaltava sua posição de destaque na sociedade.

Voltemos nossa atenção para a pequena tela de Malhoa, *Uma boa compra*, que apresenta cena de interior, em que dois homens apreciam uma pintura.

Há forte semelhança entre a tela do MMP e outra obra de Malhoa, *Compasso Difícil*<sup>12</sup>, pertencente ao MNBA. Ambas são datadas de 1895, possuem tamanhos próximos, retratam a mesma época; as figuras galantes das duas obras se parecem, inclusive na cor das roupas. Trata-se de estudos para a elaboração da decoração do Conservatório Supremo Tribunal, palacete Lambertini em Lisboa, Portugal. As pinturas chamam nossa atenção porque diferem da temática do cotidiano de pessoas comuns, pela qual o artista é conhecido.

A proximidade formal da pintura do MMP com a presente no acervo do MNBA reforça a hipótese de sua aquisição para o MMP ter sido incentivada por Rodolpho Bernardelli.

## **O Museu Mariano Procópio e a sala Maria Pardos**

A origem do MMP está ligada a coleção privada da família Ferreira Lage. Sua criação oficial se deu em 23 de junho de 1921 por Alfredo Lage, em ocasião da celebração do centenário de nascimento de seu pai, Mariano Procópio.

*As coleções têm a capacidade também de apresentar um Alfredo Lage distinto, refinado e conhecedor de outras realidades. Tal como o pai, visto como homem culto e viajado, Alfredo Lage era apresentado com uma pessoa cosmopolita – sem ser volúvel – que pode se deslocar pelo mundo, mas que deu um sentido útil ao seu*

---

<sup>11</sup> Idem 9, p. 99.

<sup>12</sup> Ver imagens que correspondem ao interior da casa Lambertini em Lisboa pelo blog: Disponível em: <<http://doportoenaoso.blogspot.com.br/2010/06/lisboa-do-jardim-publico-as-avenidas.html>>

*deslocar, ou seja, a reunião de peças interessantes para suas coleções, destinadas a constituir um museu público.*<sup>13</sup>

Maria Pardos, companheira do fundador, artista e pintora, colaborou significativamente na fundação do Museu. O reconhecimento de sua participação se deu publicamente, em 1929, somente um ano após a sua morte, por Alfredo Lage, através de ações como: a criação da Sala Maria Pardos no Museu, instituição do Prêmio Maria Pardos em dinheiro para estímulo aos artistas das Exposições Gerais de Belas Artes, a elaboração e execução de medalhas criadas por Jorge Soubre, a confecção do busto da artista em gesso, por Modestino Kanto. Discípula de Rodolpho Amoedo, aluna de cursos livres, a artista teve uma breve trajetória participando entre os anos de 1913 a 1918 das Exposições Gerais de Belas Artes no Brasil.

O MMP guarda parte significativa da produção artística de Maria Pardos, são 201 desenhos e 47 pinturas entre óleos e aquarelas. Chama a atenção a temática presente em suas pinturas à óleo. São cenas do cotidiano como: *Primeira Separação*, que consiste na representação da filha se despedindo da mãe em um abraço demorado; *Conciliadora*, é a pintura de uma moça com semblante suave em meio a um casal de idosos à mesa, tentando conciliá-los; em *Serenidade*, a artista pinta uma moça em uma máquina de costura trabalhando em primeiro plano, sendo observada por um senhor que se recosta sobre a janela no segundo plano. Como *Le Braconnier*, de Souza Pinto, retrata também um *Capataz*. Dentro desta temática de representação do cotidiano de gente comum se enquadra seu *Jornaleiro*. Nesta perspectiva, vemos uma aproximação da temática do naturalismo português com as obras de Maria Pardos.

## **Confrontando as obras**

O cotejamento entre as pinturas tem por objetivo ressaltar o tema trabalhado pelos artistas: Maria Pardos no Brasil e José Malhoa em Portugal. A temática do

---

<sup>13</sup> PINTO, Rogério Rezende. **Alfredo Ferreira Lage, suas coleções e a constituição do MMP**. Dissertação – Universidade Federal de Juiz de Fora. Orientação: Prof. Dr. Maralíz de Castro Vieira Christo, Juiz de Fora, 2008, p. 29.

trabalho infantil deve ser analisada dentro do contexto em que estão inseridas. Qual o objetivo dos artistas ao representar meninos trabalhando? Seria denúncia social? Ao confrontar as obras com proximidade temática percebemos o diálogo entre as pinturas: ambas representam meninos brancos, envolvidos em um trabalho, tendo o grito como a principal ferramenta. É possível que Maria Pardos estivesse incorporando a moda naturalista de Portugal em relação a temática do cotidiano?

*Jornaleiro* é uma pintura a óleo sobre madeira, de tamanho médio, que representa um menino de aproximadamente 10 anos de idade. A figura está enquadrada em pose panorâmica, que a engloba da cabeça até o quadril. O garoto representado de perfil, voltado para à esquerda do observador, fita o horizonte com seus olhos claros. O olhar firme imprime a ideia de participante ativo da vida e manutenção dela. Ao que parece, está sentado; talvez um recurso para o modelo manter a pose por mais tempo. A criança ocupa quase que totalmente o plano do quadro e o fundo é impreciso. Existe uma ação se desenvolvendo através da sugestão de fala ou grito com a representação da pequena abertura dos lábios. A mão esquerda não aparece dentro do enquadramento escolhido e nos leva a imaginá-la segurando jornais.

A artista concentra a atenção na mão direita aberta, aparecendo espalmada para o espectador, e na região em que aplica maior luminosidade, rosto e mão, sugerindo o grito. O garoto aparece mal vestido com roupas velhas e sujas, contrastando com a pele branca do rosto. A camisa é de malha azul marinho com listras em vermelho e branco, já desbotada, e com a gola olímpica bem esgarçada. Um pouco da pele do seu ombro fica aparente, por ter uma parte descosturada, as mangas parecem ter perdido a bainha cobrindo seu cotovelo. A calça, de cor acinzentada, apresenta um manequim maior, dando a impressão que o cinto fino é que a sustenta junto à cintura do menino. Na cabeça, um chapéu de tecido claro, cobrindo quase todo seu cabelo liso, deixando aparente parte da sua orelha esquerda e um pouco do cabelo curto na região da franja e da costeleta. A aba esta dobrada para cima na parte frontal do chapéu, deixando bem à mostra o lado esquerdo do rosto que aparece um pouco sujo.

O título narra o tema do trabalho infantil. No Brasil, outro artista aborda o tema. Oscar Pereira da Silva em sua pintura do *Menino Jornaleiro*<sup>14</sup> escolhe representá-lo com objetos em um ambiente urbano. Elabora uma cena em que o menino aparece sentado e os seus objetos de trabalho estão presentes na representação: jornais e bolsa de couro. No *Jornaleiro* de Maria Pardos, não é possível observar os jornais, portanto percebemos que o tema se divide em duas abordagens: a primeira relacionada ao trabalho infantil no final do século XIX e início do século XX; e a segunda ligada à imigração. Em semelhança a esta dupla abordagem citamos uma pintura de outra artista, produzida também no Brasil no mesmo período, a pintura é datada de 1895.

Intitulada *Saudade de Nápoles*, a pintura de Berthe Worms, quando aproximada da obra *Jornaleiro*, deixa evidente as mesmas vertentes temáticas: imigração e trabalho infantil. É a pintura do menino que se recosta em sua caixa de engraxate com olhar saudoso da cidade natal. O título confirma sua origem italiana, *Saudade de Nápoles*<sup>15</sup>, e a profissão é revelada através da ferramenta de trabalho. Na pintura de Maria Pardos, a artista expõe o trabalho no título e revela a imigração na representação de um menino de pele e olhos claros. Similar é a representação do traje dos meninos: roupas rasgadas e sujas.

O menino engraxate está num ambiente urbano, haja vista a representação de uma parede com o reboco solto que revela alguns tijolos. Um ponto em comum entre as artistas é a origem europeia. Maria Pardos, de origem espanhola e Berthe Worms, natural da França. O motivo da vinda de Maria Pardos para o Brasil, não sabemos, já Berthe Worms, vem para o Brasil devido ao casamento com o cirurgião-dentista brasileiro Fernando Worms<sup>16</sup>.

Malhoa em outro quadro seu, o *Emigrante*, aborda também o tema da imigração quando representa de um adulto no campo, o título é que revela a situação. A temática pode ser apreciada na produção de outros artistas, a exemplo

---

<sup>14</sup> Não se sabe sobre a localização desta tela. É possível visualizar a imagem em: TARASANTCHI, Ruth Sprung. **Oscar Pereira da Silva**. Empresa das Artes/Sociarte. SP, 2008, p. 104.

<sup>15</sup> A pintura faz parte do acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

<sup>16</sup> Informações biográficas de Berthe Worms: Disponível em:

<[www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/index.cfm?fuseaction=artistas\\_biografia&cd\\_verbete=1263&lst\\_palavras=&cd\\_idioma=28555&cd\\_item=1](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=1263&lst_palavras=&cd_idioma=28555&cd_item=1)> (Acesso em 23/01/2012).

de Antônio Rocco e Regina Veiga, em que representam crianças juntamente com adultos.

Porém, o que aproxima o *Jornaleiro*, de Pardos, e *Gritando ao Rebanho*, de Malhoa, é o tema do trabalho infantil. Sobre os temas abordados em quadros naturalistas Coli<sup>17</sup> discorre que: “*apresentam os trabalhadores em seu meio de ação e condição de vida*”. O autor lista inúmeras formas de representação do trabalho, entre elas: *trabalhos nos campos* e ressalta ainda a abordagem do tema da “*infância, com o trabalho em baixa idade*”<sup>18</sup>. O enfoque dado pelos dois artistas no trabalho infantil leva-nos a pensar na possibilidade de se tratar de denúncia social, se vincularmos com a visão que temos em nossos dias sobre o tema. Heywood<sup>19</sup> destaca a reação do século XXI de indignação sobre os noticiários de crianças trabalhando, contudo ressalta a visão sobre o tema no período chamado por ele de moderno: “a maioria das famílias buscava trabalho para seus filhos como uma questão de rotina. Na verdade, as autoridades estavam mais preocupadas com os pecados da “indolência e do ócio” entre os jovens do que com o trabalho em excesso.”<sup>20</sup>. Para os contemporâneos dos artistas, o trabalho infantil estava diretamente ligado “a questão financeira, à contribuição para o orçamento de suas famílias. Sobre os perigos do ócio podemos percebê-lo no famoso romance de Charles Dickens, *Oliver Twist*, em que narra a vida de um menino órfão na Inglaterra. No enredo, o menino foge para Londres, onde é acolhido por um grupo de jovens ladrões, liderados pelo mesquinho Fagin. No romance, Dickens aborda a delinqüência provocada pelas condições precárias da sociedade inglesa em meados do século XIX. Sobre o trabalho infantil do final do XIX e início do XX no Brasil acrescenta Moura: “As atividades informais abrigavam muitas crianças e adolescentes (...), sem licença da municipalidade, vendiam bilhetes de loteria pelas ruas da cidade, dos pequenos engraxates que se postavam junto às praças e às portas

---

<sup>17</sup> COLI, Jorge. **O corpo da liberdade: reflexões sobre a pintura do século XIX**. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 285-294.

<sup>18</sup> HEYWOOD, Colin. **Uma história da Infância: da Idade Média à época contemporânea no Ocidente**. Trad. Roberto Cataldo Costa. – Porto Alegre: Artmed, 2004.

<sup>19</sup> Idem 18, p. 289.

<sup>20</sup> Idem 18, p. 179.

das igrejas, bem como dos pequenos vendedores de jornais que percorriam as ruas em passo rápido ou pendurados nos estribos dos bondes.”<sup>21</sup>

*Gritando ao Rebanho* é uma pintura a óleo sobre tela, em que Malhoa representa um juvenil português inserido na paisagem campestre ao por do sol. Retratado de corpo inteiro, sentado sobre a relva na posição  $\frac{3}{4}$ , gritando para o horizonte, seu olhar volta-se para a esquerda do observador. O menino ocupa uma pequena área do lado direito do plano do quadro, o fundo é a maior parte da pintura. O menino aparece com alguns objetos que confirmam o ofício. Com a mão direita segura a flauta, apoiada sobre a perna direita, e a esquerda, apoiada sobre outros objetos do pequeno pastor como: cajado, sacola, chapéu e rede. O menino veste camisa clara, colete azul, calça escura, na diagonal aparece a alça da pequena bolsa. Seus pés calçados por pesados sapatos quase se fundem com a terra. Sua indumentária é simples, típica de um jovem pastor do final do século XIX, similar a obra *A saída do Rebanho*<sup>22</sup>, representado pelo artista português, Manoel Henrique Pinto (1852-1912).

O rebanho, evidente somente no título, é deixado de lado no enquadramento. Em outra obra do artista, *Espantando os pardais da seara*<sup>23</sup>, há igualmente a representação de um menino exercendo um ofício. Percebemos a mesma estratégia na composição: o menino executa a ação e os pardais não estão presentes na tela, a figura dos pássaros voando assustados pelo som emitido pelo garoto é deixada para a imaginação do observador, assim como o rebanho do pastorzinho.

A aproximação das obras de Malhoa e Pardos leva-nos a uma observação em relação à pintura de gênero que é própria da temática naturalista. José Augusto França compara a pintura de Malhoa a uma pintura Histórica que conta a história de gente comum e modesta, logo, os pastores fazem parte deste grupo pessoas representados por Malhoa. França escreve que “a pintura de História não convinha

---

<sup>21</sup> MOURA, Esmeralda. Crianças operárias na recém-industrializada São Paulo. In: DEL PRIORE, Mary (org.). **História das crianças no Brasil**. São Paulo: Contexto, 1999, p. 274.

<sup>22</sup> Esta obra foi adquirida pela ENBA no início do século XX, juntamente com obras de outros artistas portugueses, inclusive juntamente com pinturas de Malhoa: *A Sesta; A Corar a Roupa e Gozando os Rendimentos*.

<sup>23</sup> MALHÔA, José. *Espantando os Pardais da Seara*, 1904. Óleo sobre tela. 53 cm x 44 cm. Coleção Particular. Disponível em: <<http://charcofrio.blogspot.com.br/2010/08/jose-malhoa.html>>. Acesso em 21/08/2012.

naturalmente a Malhoa, porque outras histórias, mais modestas, ele tinha para contar. Nelas se empregaria, e através delas ficaria caracterizado o seu gosto e o seu estilo. É pintura de Gênero – mas podemos supô-la de História também, vendo nela, como Fialho, uma legítima ‘odisseia rústica nacional’”<sup>24</sup>. Nesta perspectiva a obra de Maria Pardos também conta a história de gente comum e modesta, conhecendo sua produção reconheceremos em sua pintura de gênero esta característica que França ressalta em Malhoa.

### **Considerações finais**

O artigo nos fez perceber a presença de obras portuguesas no acervo do MMP. Foi possível localizar ao todo 10 pinturas de quatro importantes artistas portugueses. São eles: Souza Pinto, Silva Porto, Malhoa e Annuniação. Apesar de não possuímos documentos da aquisição das obras, levantamos a hipótese da aquisição de Alfredo Lage através de influências recebidas do convívio maior com professores da ENBA. Existe também a possibilidade de terem sido adquiridas com o auxílio de sua companheira, Maria Pardos, discípula de Rodolpho Amoedo.

O MMP possui também em seu acervo boa parte da produção pictórica de Maria Pardos, é interessante perceber em sua obra temática comum com o naturalismo português. Este diálogo nos leva a questionar a influência recebida por Maria Pardos, em sua formação com Rodolpho Amoedo, da pintura de gênero abordada também pelos portugueses.

Feito o cotejamento entre as pinturas: *Jornaleiro* e *Gritando ao Rebanho* aproximamos as obras, ressaltando as características peculiares de cada artista e das escolhas ao compor cada uma. O artigo, dessa forma, contribui com o esforço coletivo de investigações dos intercâmbios culturais entre Brasil e Portugal no período republicano.

---

<sup>24</sup> Idem 8, p. 288.



## 39. Carlos Julião e o Desenho Etnográfico no Mundo Português

Valéria Piccoli<sup>1</sup>



**E**sta comunicação tem origem em minha tese de doutorado intitulada *Figurinhas de brancos e negros: Carlos Julião e o mundo colonial português*, defendida no Departamento de História da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, em 2010. A tese se propõe à análise de documentos iconográficos cuja autoria é atribuída a Carlos Julião (1740-1811), militar de origem piemontesa a serviço do exército português na segunda metade do Setecentos. Integram esse conjunto duas peças cartográficas conservadas no Gabinete de Estudos Arqueológicos de Engenharia Militar em Lisboa, um álbum de aquarelas na Biblioteca Nacional, Rio Janeiro, duas pinturas pertencentes ao Instituto Ricardo Brennand, no Recife, bem como um relatório sobre as fortalezas de Macau conservado no Arquivo Histórico Ultramarino, em Lisboa. Na medida em que nesse *corpus* observamos a associação entre o desenho cartográfico e a representação de tipos sociais provenientes de várias partes do mundo colonial português, o trabalho de Julião ultrapassa o campo estrito do levantamento de cunho militar e ganha um novo interesse para os estudos da História da Arte.

Especialmente no caso do Brasil, é de se notar a precocidade de seu trabalho na prática do registro dos “tipos”. É conhecida a importância que esta prática adquire para a constituição, no século XIX, do gênero do *costumbrismo* (termo que não encontra uma tradução adequada em português), popularizado pela literatura de viagem. E, de fato, as “figurinhas” de brasileiros desenhadas por Julião antecedem em algumas décadas o registro dos tipos sociais amplamente praticado pelos chamados “artistas viajantes” do Oitocentos.

Minha intenção nessa comunicação é menos trazer à discussão as hipóteses levantadas como conclusão do trabalho, mas apresentar esse personagem e sua obra,

---

<sup>1</sup> Pinacoteca do Estado de São Paulo.

o que levanta questões bastante relevantes sobre a formação e atuação de “artistas” – ou “criadores de imagens”, conforme expressão cunhada por Miguel Faria<sup>2</sup> –, bem como sobre o estatuto da imagem no final do século XVIII português. De início, me detenho sobre a biografia de Julião, em tentativa de encontrar pistas sobre sua formação artística, para, em seguida, aproximar-me da produção iconográfica a ele atribuída.

### **Algumas palavras sobre Carlos Julião**

Julião é mais um entre os inúmeros funcionários que a Coroa portuguesa colocou “on the move”, – retomando aqui a expressão cunhada por Russel-Wood<sup>3</sup> – a circular pelo espaço colonial espalhado em quatro continentes. Para uma reconstituição cronológica de sua trajetória é necessário recorrer a fontes bastante dispersas. Os principais fundos documentais para informações sobre este oficial encontram-se no Arquivo Histórico Militar (AHM), no Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT) e no Arquivo Histórico Ultramarino (AHU), todos em Lisboa.

Julião nasceu em Turim, a capital do Reino da Sardegnha, em 1740. Transferiu-se para Portugal aos 23 anos por motivos ainda não de todo esclarecidos, iniciando imediatamente sua carreira militar no exército português no posto de 2º tenente do corpo de bombeiros do Regimento de Artilharia de Lagos, alocado no Quartel da Feitoria em Oeiras, próximo a Lisboa. A única menção encontrada relativa a essa transferência está num documento autógrafo datado de fevereiro de 1781, do AHU, em que o oficial afirma que era “natural da Corte de Turim de donde passou a esta de Lisboa, só para adequerir a gloria de servir a V.a Mag.de Fidelíssima”<sup>4</sup>.

O mesmo documento nos apresenta outra importante pista sobre os anos formativos de Julião, notadamente no trecho em que o oficial afirma ter sido “constante o exercício e aplicação que o Sup.te teve em tirar moldes, fazer debuxos,

---

<sup>2</sup> FARIA, Miguel Figueira de. **A imagem útil**. José Joaquim Freire (1760-1847) desenhador topográfico e de história natural: arte ciência e razão de estado no final do antigo regime. Lisboa: Edial, 2001, p. 57.

<sup>3</sup> RUSSELL-WOOD, A. J. R. **The portuguese empire 1415-1808**. A world on the move. Baltimore / Londres: The John Hopkins University Press, 1998.

<sup>4</sup> AHU\_ACL\_CU\_035, Cx.6, D.507.

e riscos na reggia academia de Turim”<sup>5</sup>, de onde se depreende que ele teria cumprido um período de formação militar em sua terra natal, frequentado provavelmente a Reale Accademia di Savoia.

Esta passagem já nos dá uma ideia de que o desenho fez parte ativa no processo de formação militar de Julião. Aliás, o conhecimento da matemática e o exercício do desenho eram recursos de grande importância para o desenvolvimento das atividades dos oficiais da arma de artilharia, em que Julião servia, como também para os engenheiros militares, responsáveis pelo levantamento cartográfico, a construção civil e o desenho urbano nos territórios das Conquistas. Entretanto, ainda que Julião tenha desempenhado ao longo de sua carreira várias atividades que constituem atribuições dos engenheiros, não há um só documento em que se afirme que ele teve, em qualquer momento de sua carreira, exercício de engenheiro. Julião era sim um oficial habilitado para o desenho.

É justamente na primeira fase da carreira militar de Julião em Portugal que encontramos mais evidências de atividades relacionadas ao que chamo aqui de “esfera da representação”. A este respeito, vale recorrer ainda uma vez ao documento citado do Arquivo Histórico Ultramarino, em que Julião elenca alguns desses trabalhos:

*O que deo motivo o Sup.te a fazer o modelo da Fortaleza do Bugio, que teve a honra de oferecer ao Serniss.mo Príncipe; e de ser encarregado de fazer o modelo em piqueno da Estatua Eqüestre, por Fr.co Xavier de Mendonça que por causa da sua quazi repentina morte se não [efetuou?] fazelo em grande. Huma pesa de artilharia com seos reparos em proporção fondida pela sua mão que apresentou ao Marechal o Conde de Lippe na Aula de S.o Julião da Barra. E o retrato em pedra do mesmo Conde de Lippe que o Sup.te apresentou nas mãos do Snr. e Rey D.n Jozé de Gloriosa memória.*<sup>6</sup>

O “modelo” da Fortaleza do Bugio – forte situado no estuário do Tejo, na altura de Oeiras, cujo farol fora danificado pelo terremoto de 1755 e estava sendo reconstruído na década de 1770 – bem como a fundição de peças de artilharia não são tão relevantes aqui quanto a menção a um “modelo de Estatua Eqüestre”. Segundo o texto, o modelo desta estátua teria sido encomendado a Julião por Francisco Xavier de Mendonça Furtado (1700-1769), irmão do futuro conde de

---

<sup>5</sup> Idem.

<sup>6</sup> Idem.

Oeiras e marquês de Pombal, que foi governador-geral da Capitania do Grão-Pará e Maranhão desde sua criação em 1751, até 1759. Isabel Godinho Mendonça<sup>7</sup> nos lembra que, por ocasião do retorno de Mendonça Furtado para o Reino, os vereadores de Belém do Pará lhe solicitaram que localizasse em Portugal um artista habilitado a realizar uma estátua de d. José I para ser colocada na praça fronteira ao novo Palácio dos Governadores, edifício projetado pelo arquiteto bolonhês Antonio José Landi (1713-1791). Seiscentos mil réis foi o montante reunido pela Câmara de Belém e enviado a Lisboa para a realização da estátua.

O caso foi retomado por Mendonça Furtado apenas em 1769, quando este requisitou que lhe fossem enviadas de Belém as proporções para a Real Estátua. Ainda segundo Isabel Mendonça, em 21 de junho daquele ano, foi remetido para Mendonça Furtado um projeto (hoje desaparecido) do pedestal desenhado por Landi para a escultura. O desenho recebeu parecer desfavorável de Reinaldo Manuel dos Santos (1731-1791), o arquiteto das obras públicas. Entretanto, a morte de Mendonça Furtado interrompeu a tramitação do projeto, “impedindo assim que em Belém do Pará fosse concretizada a ideia pioneira de uma ‘praça real’, centrada pela primeira estátua régia da arte portuguesa”.

Não se sabe ainda a quem teria sido encomendada a escultura destinada a Belém. A hipótese de Mendonça é que o autor do projeto fosse o próprio Joaquim Machado de Castro (1731-1822), escultor responsável pela estátua equestre de d. José I, inaugurada em 1775 na Praça do Comércio, em Lisboa. Segundo a autora, a existência de uma pequena escultura atribuída a Machado de Castro, atualmente na coleção do Museu da Cidade, em Lisboa, que representa d. José I em pé sobre um pedestal, justificaria a atribuição. A estátua real projetada para Belém seria, conforme esta hipótese, uma estátua *pedestre*. Contudo, esta mesma peça em gesso patinado é descrita por Miguel Faria como um modelo para uma escultura destinada a decorar uma biblioteca<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho. **Antonio José Landi (1713-1791): um artista entre dois continentes**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003, p. 735-744.

<sup>8</sup> FARIA, Miguel Figueira de. “6 June, the king’s birthday present: an insight into the history of royal monuments in Portugal at the end of the *Ancien Regime*”. In: CHASTEL-ROUSSEAU, Charlotte (ed.). **Reading the Royal Monument in Eighteenth-Century Europe**. Subject / Object: new studies in sculpture. Leeds: Henry Moore Institute, s.d., p. 75.

No estágio atual das pesquisas não há, portanto, evidências suficientes para afirmar se o modelo referido por Julião poderia ser o da estátua real destinada a Belém, embora a coincidência de datas e a centralização do processo em mãos de Mendonça Furtado levem a crer nessa possibilidade. Por outro lado, vale lembrar a menção feita por Machado de Castro, em sua *Descrição analytica*, a outro artista a quem teria sido também encomendado um modelo para a estátua equestre da Praça do Comércio. Segundo o escultor, “se encarregou pela primeira vez este grande assumpto a hum Militar (dizem que Italiano), de quem se ignorava o préstimo, cujo modelo não agradou”<sup>9</sup>. Se Julião poderia ser esse militar italiano que ainda não tinha dado provas de talento é mais uma questão que permanece, no momento, sem resposta.

Embora essa seja a única oportunidade em que Julião se refira a suas habilidades artísticas, elas não deixam de ser notadas por seus superiores, como por exemplo, pelo capitão José Sanches de Brito (comandante da nau que o leva a Goa), quando louva a conduta honrada do oficial, que, em sua opinião, congrega “todas as Artes precisas a hum perfeito Militar, quaes são o desenho, a Fortificação, a Fundição dos metaes, e a factura d’ Artelharia”<sup>10</sup>.

Seguindo-se à extinção do seu regimento, Julião foi “embarcado” entre 13 de fevereiro de 1774 e 23 de julho de 1780, para um período de serviços no ultramar português a bordo da nau Nossa Senhora da Madre de Deus. Suas incumbências ou atividades em que esteve envolvido nesse período não são de todo conhecidas. Esteve sediado em Goa, capital da Índia Portuguesa, cujo regimento de artilharia acabara de ser criado. A única missão desempenhada por Julião nesse período de que temos notícia documental é uma viagem oficial a Macau em 1775 para executar o levantamento da planta e do sistema de defesa da cidade, por ordem do Secretário da Marinha e Ultramar, Martinho de Melo e Castro [**Figura 39.1**].

É no retorno da Ásia que a nau em que o oficial servia aportou no litoral brasileiro. Não foram localizados em arquivos locais documentos sobre a permanência de Julião no Brasil. É possível auferir de sua produção iconográfica a

---

<sup>9</sup> MACHADO DE CASTRO, Joaquim. **Descrição analytica da execução da estátua equestre erigida em Lisboa à glória do Senhor Rei Fidelíssimo D. José I**. Lisboa: Imprensa Régia, 1810, p. 22. Um agradecimento ao Prof. Miguel Faria que nos chamou a atenção para o texto de Machado de Castro.

<sup>10</sup> AHU\_ACL\_CU\_035, Cx. 6, D. 507.

provável estada em Salvador, além de Rio de Janeiro e do distrito diamantino do Serro do Frio, em Minas Gerais. Mas permanecemos sempre no campo das hipóteses, seja no que diz respeito ao seu tempo de permanência na América portuguesa, seja com relação aos locais percorridos pelo militar.

Após 1780, data em que retorna a Lisboa, desaparecem as menções de atividades ligadas ao desenho na carreira de Julião. Em 1795, após 32 anos de serviços no exército luso, Julião receberia sua primeira patente de oficial superior, a de sargento-mor, passando a desempenhar suas funções no Arsenal Real do Exército. Quando da invasão de Portugal pelas tropas napoleônicas, Julião assumiria o cargo de Inspetor do Arsenal no lugar do coronel Carlo Napione (1756-1814), que embarcara com a corte para o Rio de Janeiro. No entanto, ele pouco faria nessa função, já que o exército português havia sido praticamente desintegrado pelos franceses. Logo após a Convenção de Sintra, Julião seria destituído do cargo de Inspetor, vindo a falecer em Lisboa em 1811, com patente de brigadeiro.

O estudo de sua biografia nos revela um oficial comprometido na política de defesa de Portugal e das Conquistas, que viaja pelo mundo no cumprimento de incumbências relativas a esta política. É a esse militar que são atribuídas as obras que veremos a seguir.

## **A figuração do espaço colonial**

À exceção dos desenhos de fortes de Macau, conhece-se, até o momento, apenas outra peça iconográfica assinada por Carlos Julião, atualmente conservada no Gabinete de Estudos Arqueológicos de Engenharia Militar (GEAEM), em Lisboa. Trata-se, conforme atesta a legenda, de uma

*Elevasam, Fasada, que mostra em prospeto pela marinha a Cidade do Salvador, Bahia de todos os Santos na América Meridional com as Plantas e Prospetos embaixo, em ponto maior de toda a Fortificação q. defende aditta Cidade. Este prospeto foi tirado por Carlos Julião Cap.m de Mineiros do Re.to de Artha. da Corte na ocasião que foi na Nao N.Sa. Madre de Ds. Em Majo 1779. [Figura 39.2].*

*Elevação e fachada* é uma obra composta por três segmentos, em que o superior é ocupado por uma vista em prospecto de Salvador em perfil tomado do

mar. Neste prospecto, são apontados com números os principais edifícios e logradouros da antiga capital da América portuguesa, cada um deles correspondendo a um item da legenda explicativa que ocupa toda a faixa inferior da prancha, ladeando o extenso título. No segundo segmento encontra-se representado o sistema de defesa da cidade, com seus oito fortes e duas baterias desenhados, concomitantemente em planta e elevação. Os desenhos são acompanhados de legenda explicativa, que detalha o posicionamento geográfico de cada forte, assim como o respectivo calibre de sua artilharia.

Esta é uma obra já razoavelmente tratada pela historiografia, tendo sido comprovado por Gilberto Ferrez<sup>11</sup> e Nestor Reis<sup>12</sup> que o prospecto de Salvador, assim como as plantas e elevações dos fortes são copiados de levantamentos realizados pelo engenheiro militar José Antonio Caldas (1725-1782), mais de 20 anos antes da passagem de Julião pelo Brasil.

A originalidade dessa obra no âmbito da produção iconográfica de cunho militar no Setecentos português está justamente na superposição de recortes de figuras humanas a uma vista topográfica, promovendo a identificação entre os personagens representados e aquele “lugar”. As figuras são identificadas com legendas como “Modo de trajar das mulatas da cidade da Bahia”, ou “Preto que vende leite na Bahia” ou ainda “Mossa dançando o lundú de banda a cinta”.

Ainda que saibamos tratar-se de tipos que pertencem a e se movimentam dentro de um contexto urbano, nada em sua representação é indício claro disso. A associação ao contexto urbano se dá na leitura geral do documento, que relaciona as figuras humanas à ocupação e defesa do território. Essas figuras foram, ademais, recortadas e coladas sobre o atual suporte. Nelas ganham relevo de imediato os aspectos relativos à cultura material, expressa nos tecidos e na maneira de arranjá-los sobre o corpo, nos penteados e adornos, nos utensílios, meios de transporte, etc. Ficam evidentes também uma hierarquia social que se reporta à gradação de cor da pele, a incidência do trabalho braçal sobre o africano, bem como o alcance da influência de tradições africanas em outros segmentos sociais que não apenas os

---

<sup>11</sup> FERREZ, Gilberto. *As cidades do Salvador e Rio de Janeiro no século XVIII*. Álbum iconográfico comemorativo do bicentenário da transferência da sede do governo do Brasil. Rio de Janeiro: IHGB, 1963, p. 38.

<sup>12</sup> REIS, Nestor Goulart. *Imagens de vilas e cidades do Brasil colonial*. São Paulo: Edusp / Imprensa Oficial do Estado / Fapesp, 2000, p. 316.

escravos (e aqui me refiro especificamente à moça branca que dança lundu, dança de origem africana). Ao representar a cidade de Salvador, o que Julião torna visível é, portanto, uma típica organização de colônia: uma sociedade hierarquizada, que faz conviver etnias e culturas diversas e é mantida como tal por ações de controle e domínio sobre o território.

Operação semelhante se realiza em outro documento não assinado, mas atribuído ao mesmo autor. Neste caso, estão representados na parte superior da prancha prospectos de quatro cidades de possessão portuguesa, a saber: Goa, Diu, Rio de Janeiro e Moçambique. É fundamental notar a maneira como o autor dispõe as vistas unidas como se fossem a representação de um mesmo território, ainda que saibamos tratar-se de cidades geograficamente muito distantes. Na porção inferior, tipos humanos com trajes característicos de várias regiões sob domínio luso no mundo são apresentadas em fila, como num desfile. Da mesma forma que em *Elevação e Fachada*, os dezenove personagens são identificados com legendas como “Preta com taboleiro de doce e gorgoleta de agoa”, “Gentio de Goa no traje ordinário”, “Traje das nhonhas de Macao” ou “Canarim q.e vai tirar a surra do coqueiro”.

Em conjunto, essas imagens evocam a extensão do domínio português sobre uma diversidade de territórios e povos pelo mundo, na medida em que reúnem dois pontos de colonização lusa na Ásia (Goa e Diu), um na África (Moçambique) e um na América (Rio de Janeiro), combinando-os a tipos humanos procedentes dessas e de outras regiões não representadas em prospecto. Naturalmente, está implícita certa operação de nivelamento – se é que o termo é conveniente nesse contexto – pois, em sua variedade, expressa nas vestimentas e adornos, os personagens se equivalem, vivendo sob as mesmas regras de um governo português. Todos esses territórios e todos esses povos estão unidos. E tudo isso é Portugal.

O fato de recortar e recombinar essas figurinhas em diferentes suportes sugere a existência de um repertório de tipos constituído *a priori* pelo autor. Nesse sentido, merece atenção o conjunto de desenhos aquarelados que compõem os *Ditos de figurinhos de Brancos e Negros dos usos do Rio de Janeiro e Serro do Frio*, pertencente ao acervo da Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro. Composto por 43 pranchas de ilustrações não acompanhadas de texto, este manuscrito não traz indicação de autoria, mas é tradicionalmente atribuído a Julião pela direta

correspondência entre muitas de suas figuras e as que compõem as pranchas citadas acima.

Originalmente, o conjunto dos desenhos atribuídos a Julião fazia parte de um volume que reunia três códices, a saber: *Noticia summaria do Gentilismo da Ásia com dez riscos iluminados ditos de figurinhos de Brancos e Negros dos uzos do Rio de Janeiro; Serro do Frio Ditos de Vazos e Tecidos Peruvianos*. O álbum com os desenhos de figurinhas brasileiras teria sido desmembrado de sua encadernação original em 1950, passando a compor um volume à parte.

O álbum se abre com uma cena alegórica que evoca uma vitória militar, à qual se seguem aquarelas agrupadas em séries temáticas: a primeira, de figurinos militares; a segunda, de casais indígenas; a terceira, de vestimentas de brancos e mulatos; a quarta, de vestimentas e costumes de negros; e uma última relativa à mineração de diamantes. Dentre as 43 ilustrações, 17 (cerca de 40%) se referem exclusivamente aos modos de vestir de diferentes extratos da população da América portuguesa, incluídos aqui os figurinos militares. Vale salientar a importância que Julião confere a todos os elementos constitutivos do traje e à eventual presença de marcas identitárias como caracterizadores dos personagens representados [Figura 39.3]. Em geral, a figura prescinde de cenário, só utilizado nos casos em que a presença de outros elementos narrativos colabora para a criação de sentido na imagem. Isso se nota especialmente nas cenas que representam indígenas brasileiros, situadas em florestas e campos.

Resta ainda comentar a existência de duas pinturas adquiridas em leilão há cerca de dez anos pelo Instituto Ricardo Brennand, em Recife, e que foram na ocasião atribuídas a Julião pelo diplomata Mário Calabria [Figura 39.4].

De fato, não há como não relacionar as pinturas em questão à obra de Julião, já que elas nos apresentam um elenco de figuras humanas, entre as quais é possível reconhecer alguns personagens com que já nos deparamos nas obras referidas anteriormente. Além disso, os tipos estão organizados na mesma estrutura do “desfile” que tivemos oportunidade de observar na *Configuração da barra de Goa...*, incluindo-se agora, surpreendentemente, tipos provenientes do Reino e não apenas das Conquistas, como ocorria nos demais trabalhos. Vale notar, contudo, algumas diferenças significativas com relação a certas soluções formais adotadas, como, por exemplo, a do suporte em que se assentam os personagens, bastante

diversa das obras já vistas, bem como o fato de que algumas das figuras apresentam muito maior expressividade em termos gestuais e de sugestão de movimento corporal.

Cada uma das telas é dividida em três faixas horizontais em que os tipos são apresentados com legendas em português e italiano. Na faixa superior de uma das pinturas, ocupando posição central no contexto da composição, vê-se o símbolo da cidade de Lisboa – a caravela com dois corvos, atributo de São Vicente, padroeiro da cidade – contornada por um ornamento dourado ao estilo de uma talha *rocaille*, encimado por uma coroa real. Abaixo deste brasão de armas, lemos a seguinte inscrição: “Quadro que representa as Armas da Cidade de Lisboa e as diversas maneiras de vestir de Portugal principalmente da Corte, 1779”, frase repetida abaixo em italiano. Desta inscrição se depreende que as pinturas são contemporâneas da prancha *Elevação e Fachada*.

Considerando a autoria das telas, há dois caminhos a considerar: aceitar ou não a atribuição feita a Carlos Julião. Se consideramos que as obras tenham sido de fato executadas por ele, conclui-se que elas foram forçosamente pintadas enquanto Julião estava no Brasil, já que a data coincide com a vista de Salvador. Se isso é verdade, todo o elenco de tipos provenientes do Reino já estaria então organizado quando Julião deixou Portugal em 1774, o que implica que o hábito de desenhar visando a composição de um repertório de tipos é, portanto, anterior às viagens às Conquistas, talvez informado por tradições visuais internacionais, tais como os livros de trajes, a literatura de viagem ilustrada e a cartografia.

Nesse sentido, ainda, é preciso abordar a suposta habilidade de um militar para o ofício da pintura a óleo. Ora, sabemos que o exercício do desenho fazia parte da formação militar no século XVIII português, assim como a instrução no uso da aquarela, ambos instrumentos de grande utilidade para a atuação desses profissionais, em especial aqueles ligados diretamente à edificação. Não à toa existem tratados que estabelecem uma normativa para o desenho militar no Setecentos português. Contudo, a prática da pintura a óleo exige uma preparação técnica diversa, que certamente não se adquire na aula militar. Mas, supondo que ele possuísse essa habilidade, o que é possível, parece improvável que Julião tivesse pintado essas telas no Brasil por diletantismo, o que faz supor ter havido aí uma eventual encomenda.

Se, ao contrário, admitirmos que Julião possa não ser o autor dessas obras, entra em cena, então, algum outro artista, que certamente tomou por base seus desenhos para a composição das telas em questão. E aqui coloca-se um novo problema: se Julião retornou a Portugal apenas em julho de 1780, as duas telas não podem ter sido pintadas simultaneamente. A primeira pintura, que traz o símbolo de Lisboa, deve ter sido executada, portanto, em 1779 por artista ainda desconhecido, baseando-se em modelos de outro(s) desenhista(s) que não Julião. Já a segunda pintura deve ter sido feita algum tempo depois, usando os tipos de Julião como principal referência. Nesse caso, o pequeno intervalo temporal entre a primeira obra e a segunda explicaria talvez alguma diferença de composição entre elas, notadamente no que diz respeito à ordenação dos personagens, muito mais aglutinados na segunda pintura e melhor individualizados na primeira.

De todo modo, não há dúvida de que essas obras ocupam posição singular no contexto da arte portuguesa do século XVIII, não sendo usuais as representações de tipos populares locais em pintura antes da última década deste século. Manuela Tenreiro, autora de um importante trabalho sobre Julião<sup>13</sup>, nota essa singularidade ao sugerir que as telas sejam renomeadas como “Castas de Portugal” e “Castas do Atlântico Sul”, em alusão, naturalmente, às pinturas de castas do Setecentos hispano-americano. Ainda que eu tenha priorizado para o meu trabalho a relação de Julião com o universo do desenho militar e que me seja desconhecida a existência de qualquer tradição de pintura de castas em Portugal, vale examinar se de alguma maneira é possível associar essas as duas tradições.

Tendo como assunto principal a mestiçagem, os quadros de castas da América Espanhola do Setecentos se ocupam da representação de conjuntos familiares compostos de um casal, cujos indivíduos procedem de grupos raciais distintos, e pelo menos uma criança derivada desta união e, portanto, mestiça. Considerando-se todos os cruzamentos possíveis entre as três etnias principais – o branco, identificado como espanhol, o negro e o índio – e dessas com os tipos mestiços resultantes de cada mescla, chega-se a dezesseis diferentes “castas” que comporiam o total da população mexicana. A constante presença de uma inscrição

---

<sup>13</sup> TENREIRO, Maria Manuela. **Portraying the “castes” and displaying the “race”**. The paintings of Carlos Julião and colonial discourse in the Portuguese empire. Tese (doutorado). Orientação Prof. Dr. Tania Tribe. University of London, School of Oriental and African Studies, Department of Art and Humanities. Londres, 2008.

que explica a mescla racial figurada na pintura – como “de negro e Índia, china cambuja” – parece ser prática emprestada das ciências naturais.

Ao pensar as séries de castas num possível paralelo com as pinturas atribuídas a Julião, uma primeira questão a considerar é o fato de que o gênero de pintura surgido no México se caracteriza como uma visão sobre a sociedade americana construída na América. Sendo assim, aponta como fator distintivo dessa sociedade seu caráter mestiço e não se furta a um julgamento moral sobre a mescla de raças. Nas telas da coleção pernambucana (como também nas demais obras atribuídas a Julião), ao contrário, o autor parece elaborar uma narrativa sobre a diversidade de povos e costumes que se reúnem sob uma mesma “coroa”, diversidade esta que ele escolhe expressar por meio dos diferentes modos de vestir. Não se trata, portanto, de um discurso sobre si mesmo, como no caso das castas, mas sobre o “outro”. E, sendo assim, não podemos ignorar a dupla condição de Julião: um piemontês de nascimento a serviço do exército português. Como militar, ele observa e figura o alcance do domínio luso sobre diferentes povos e territórios. Ao mesmo tempo, ele é também estrangeiro nesses domínios, possivelmente atraído pela multiplicidade de costumes com que se depara nesse universo. De todo modo, não parece haver julgamento moral em Julião, tampouco uma apreciação sobre a mescla de raças, embora a mestiçagem dos costumes seja percebida e representada por ele.

Entretanto, inexistente em Julião a intenção de compor um quadro completo de todas as possibilidades de tipos sociais do mundo português do reino e ultramar e, dessa forma, dar a ver uma estrutura social. Mas é possível sim entrever essa estrutura, que se insinua nos modos mais ou menos sofisticados de vestir, no fato de todos os negros carregarem algo nos ombros ou na cabeça e nenhum dos brancos carregar nada, ou nos brancos que supervisionam o trabalho dos negros nas minas, ou no fato das cenas de índios serem compostas com cenários que remetem ao ambiente natural. Nas pinturas de castas, ao contrário, existe um programa compositivo a ser cumprido – as dezesseis possibilidades de cruzamento entre as três raças, representadas por meio de casais e um filho – que acaba por revelar o quanto as condições mais ou menos prósperas de vida na Nova Espanha do Setecentos eram diretamente proporcionais à quantidade de sangue branco trazido pelo tipo que representava aquele determinado extrato social.

Por outro lado, sendo as castas um gênero propriamente pictórico, é natural que esteja referenciado por convenções da pintura erudita. Nesse sentido, vale lembrar a existência na Cidade do México da Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Carlos fundada em 1785, a única academia de belas-artes a funcionar nas Américas durante o período colonial. Nas pinturas pernambucanas é bastante evidente que as figuras, pensadas sempre individualmente, estão referenciadas por outras figuras, provavelmente oriundas do desenho ou da gravura, mas não por modelos da pintura. No caso das demais obras atribuídas a Julião, ainda que haja mais de um personagem representado na mesma prancha, eles raras vezes interagem ou compõem uma cena. Mantem-se em seus desenhos a impressão de uma visão fragmentada, que retira os personagens de seu contexto usual e os rearranja em outra ordem.

O desenho etnográfico praticado por Julião se baseia no registro dos tipos sociais particularizados por seus trajes, procedimento já sedimentado na cultura artística europeia desde o século XVI. Esses modos de representação se fazem presentes principalmente nas coletâneas de gravuras de trajes, na cartografia e nos livros de viagem, gêneros de grande circulação e que se prestam a todo tipo de transposições figurativas. Isso demonstra que Julião é um observador informado, sendo certa a sua familiaridade com esse repertório visual.

Os livros de trajes informam Julião na maneira de *representar* seus tipos do mundo colonial português. Note-se que a *forma* nos desenhos de Julião segue sendo tipicamente setecentesca. Essa “maneira de representar” implica o reconhecimento dos trajes como códigos de identidade, bem como a consciência de que dispô-los lado a lado faz emergir um quadro da diversidade. A representação do traje se presta à distinção das culturas, distinção essa que não é *racial*, mas “nacional”, termo compreendido aqui não em seu sentido político-territorial. O traje participa na construção da percepção das diferenças. Por outro lado, não se pode perder de vista que a percepção das diferenças se constitui a partir do universo das viagens. E Julião é um viajante, duplamente estrangeiro frente ao ultramar português. A familiaridade do oficial com a ilustração de personagens popularizada pelo Grand Tour mereceria um estudo mais atento, que não me foi possível realizar até o momento.

---



## 40. Narrativas de Brasil: a Paisagem como Discurso

Vera Beatriz Siqueira<sup>1</sup>



**U**e maneira geral, as obras realizadas pelos artistas viajantes costumam ser interpretadas como registros, mais ou menos fiéis, da realidade representada. No caso das pinturas e gravuras feitas pelos artistas que vieram ao Brasil, a partir do século XIX, e mais particularmente após a transferência da corte lusa para o Rio de Janeiro, essa visão torna-se ainda mais comum, por conta do isolamento a que esteve submetida a colônia brasileira até então e, conseqüentemente, do desconhecimento de sua visualidade [Figura 40.1]. Tirando as escassas imagens produzidas no contexto da dominação holandesa no Nordeste que, a despeito de sua função documental, não deixaram de ser marcadas pela visada alegórica característica do período, ou as ainda mais antigas imagens publicadas no livro do francês Jean de Lery, que se tornou famoso pela descrição fabulosa de animais e homens, com destaque para as cenas de canibalismo indígena, pouco se conhecia, até a abertura dos portos às nações amigas, da realidade natural e cultural das terras de colonização portuguesa, posteriormente chamadas de Brasil.

Abrindo-se aos cientistas, artistas, historiadores, diplomatas de várias partes do mundo, a cidade do Rio de Janeiro – destino privilegiado dos viajantes – tornou-se uma espécie de imagem-síntese das terras portuguesas na América do Sul. No quadro dos avanços das técnicas de reprodução (primeiramente por meio de gravuras editadas em atlas e livros, depois por meio da fotografia), passaram a circular incontáveis imagens sobre os modos e as paisagens da cidade. Parte considerável do interesse por essas imagens responde, inicialmente, à já

---

<sup>1</sup> Vera Beatriz Siqueira é professora de História da Arte do Instituto de Artes da UERJ. É autora dos livros **Cálculo da expressão** (Imprensa Oficial de São Paulo, 2010), **Iberê Camargo**: origem e destino (Cosac Naify, 2009), **Burle Marx** (Cosac Naify, 2001 e 2009), **Milton Dacosta** (Silvia Roesler Edições, 2004), entre outros, além de ter publicado textos em diversos livros, catálogos e periódicos, e de ter co-organizado os livros *História da Arte: ensaios contemporâneos* (EdUERJ, 2011) e *História da Arte: escutas* (Instituto de Artes, UERJ, 2011). Atuou como curadora de exposições na Fundação Iberê Camargo, Museu Lasar Segall, MAM-Rio, Paço Imperial, Museus Castro Maya. Atualmente é pesquisadora visitante junto ao The Getty Research Institute em Los Angeles.

estabelecida tradição europeia de valorização do exótico e do distante. O que conduz a uma curiosa inversão: hoje, ao olharmos para essas imagens, parecemos crer que elas sempre existiram assim, como quadros, como paisagens figuradas, identificando-se com as pinturas e gravuras que as retratam. Nessa confusão entre a cidade e sua imagem, outros nós se formam, entre os quais a aproximação entre testemunho e verdade, que se torna particularmente complicada para a percepção dessas obras de arte. Pretendo aqui desfazer um pouco desses nós, o que vai exigir um esforço – de minha parte e da parte de vocês, no sentido de me acompanhar nesse processo – de retroceder alguns passos e tentar elucidar como se construiu essa identificação, para podermos pensar de outra forma.

Começo então buscando pensar como, no quadro cultural europeu, a figuração da paisagem havia se convertido em sinônimo de natureza, pois essa identificação, construída ao longo de séculos, é essencial para a ideia que hoje temos de paisagem, associada com as sensações, os sentimentos, a emoção estética. Talvez seja necessário retroceder ainda mais e retomar, por exemplo, as descrições feitas por Heródoto da paisagem egípcia ou dos cenários de batalhas ou lendas que Homero descreve. Mas na história feita pela Antiguidade, fatos físicos como relevo, fauna e flora, tipos humanos, não chegam a se autonomizar. Não existem antes da cena que os anima. Localizam e servem para dar credibilidade aos acontecimentos. É o discurso, a narrativa, a fábula que interessam. Para os autores, portanto, bastava qualificar sobriamente os elementos geográficos do lugar, desenvolvendo, inclusive, um vocabulário bastante restrito nessa descrição, dispensando a dimensão visual – o riacho é fresco, o bosque, profundo, a planície, vasta, as árvores, altas, o rochedo, escarpado, etc. Mesmo em termos cromáticos, as descrições são econômicas, valendo-se mais dos contrastes de luz e sombra para dar conta do mundo visual grego, aos quais agregam o ocre e o vermelho, de cuja mistura surgiriam os demais tons.

Mesmo no caso dos jardins, essa natureza isolada e destinada ao uso do homem, os gregos trataram de subtrair a imagem visual. O chamado Jardim de Epicuro, por exemplo, lugar dos ensinamentos do filósofo, acabou se tornando metáfora de conhecimento e sabedoria, não dispondo de nenhuma imagem figurada. Até a Arcádia, esse lugar mítico originário, que nós imaginamos como o jardim do Éden, exuberante e expressivo, era uma região pobre, desolada, pedregosa e gelada,

sem qualquer atrativo. O que importava era a austeridade de sua natureza, cenário ideal para a criação do duplo mito da civilização purgada de seus vícios ou de suas virtudes (segundo a brilhante análise de Panofsky). Foi apenas no quadro da cultura romana que tanto os jardins quanto a Arcádia passaram a ser identificados por qualidades visuais e sensíveis, aliando-se às ideias de prazer, lazer, romance. As pastorais da poesia helenística constroem a própria concepção do “campestre”, formado por grutas, fontes, árvores, prados, outeiros e habitados por seres reais ou míticos que rememoram os acontecimentos – nas poesias, é sempre um camponês ou um fauno que se lembra e conta coisas que aconteceram, criando um clima poético de distanciamento – noção que será importante para a constituição da paisagem romântica e moderna. No momento em que começa a ser figurada, a natureza é figurada como distância.

No contexto medieval do debate sobre o estatuto da imagem – que opõe iconoclastia e idolatria –, a figuração da natureza ganha sentido moral. Nas imagens rígidas e severas dos santos, nos ícones cristãos, a natureza está ausente. Também na poesia, nada de fontes ou jardins, bosques e relvados, flores e aves. A natureza, como criação divina, era uma imagem ausente, imagem do que não podia ser pronunciado, Verdade indizível, sob risco de traição à ordem da criação de Deus (imitação que levaria à confusão entre o signo e a coisa representada). Nessa interdição, porém, residia o princípio intelectual que os artistas renascentistas viriam a desenvolver no sentido da criação da paisagem e de sua identificação com a imagem pictórica. Afinal, ao recusar a cópia, valorizava-se a criação de uma imagem artificialmente construída, cuja verdade não se baseava na cópia da natureza e sim na criação de signos plásticos análogos a ela. No Renascimento, deu-se nova direção a essa noção de criação artificial de signos análogos à natureza com a perspectiva.

Mas, é claro, era necessário mais do que a simples invenção do recurso perspectivo. Era preciso convertê-lo em forma verdadeira ou natural de percepção da natureza, para que a paisagem passasse a ser vista como um quadro, uma vista pintada. Mais que representar cada elemento visível, os quadros renascentistas dão forma àquilo que funde cada elemento, ou seja: uma paisagem. A natureza se oferece como um conjunto proposto à visão. É a ordenação da aparência que chamamos de paisagem; logo, é a lógica visual e pictórica que constitui a paisagem. O que chamamos de paisagem é essa lógica visual e não uma realidade exterior.

Entretanto, era preciso ainda mais para que se desse a identificação moderna entre natureza e paisagem, pois nas telas de Leonardo ou Rafael, a natureza continuava ocupando o posto de cenário, a paisagem se organizava, mas não se autonomizava. Era, de certo modo, periférica e acessória. Podia aparecer em alguns desenhos e esboços ou mesmo ocupar áreas marginais de grandes composições (como laterais de altares ou o lado posterior de painéis de madeira), mas nunca sozinha em telas ou afrescos acabados.

A paisagem veio a se tornar um motivo central das obras de arte a partir do início do século XVI, sobretudo nas pinturas realizadas em Veneza, nos Países Baixos e no Danúbio. Nesses três ambientes, o problema da ordenação espacial se fundia com a questão da cor. E isso não é gratuito. Porque a cor, que desde Platão e Aristóteles, estava associada aos sentidos, à sensibilidade e à sua expressão, permitiu que à paisagem viesse se juntar a experiência subjetiva e sentimental, possibilitando que se criassem elos entre o homem e a natureza. É claro que essa tendência se desenvolve dentro de alguns temas em especial, como o de São Jerônimo na selva, mas a paisagem começa a se tornar central para a compreensão do quadro, até se tornar autônoma.

A natureza alegórica de Joachin Patinir, o simbolismo algo hermético de Albrecht Altdorfer ou, de maneira especialmente relevante, o significado que perpetuamente escapa da tela *Tempestade* de Giorgione parecem apontar para a centralidade do fenômeno natural, convertendo a paisagem em acontecimento da pintura. Em todos esses casos, junto com a distância perspectiva, experimentamos a proximidade, por meio da identificação afetiva, simbólica e da contemplação. A introdução do problema da cor e da naturalidade faz com que a dimensão artificial da perspectiva (que, em último caso, é uma operação retórica, discursiva, de convencimento e ilusão) se naturalizasse, a ponto de não mais conseguirmos nos separar dela, pois a imagem construída se torna real e não podemos mais negar a sua realidade enquanto fato perceptivo.

A partir de então, e especialmente a partir do século XVII, as imagens da natureza se proliferam e geram um mercado consumidor de pinturas e gravuras de cenas naturais ou campestres. Um livro com pequena coleção de pranchas de paisagens da Antuérpia foi editado em 1608, atendendo ao gosto de uma clientela particular: os burgueses que ficavam nas cidades e cultivavam o gosto pelo prazer

do campo. Na apresentação das pranchas isso ficava explícito: “Aqui vocês, amantes da arte que não têm tempo para viajar, podem passar os olhos por lugares aprazíveis”. Vê-se a relação de paisagem e viagem que será central para compreendermos a arte dos viajantes que estiveram no Rio de Janeiro e em outras partes do país.

Os artistas viajantes que chegam ao Brasil, por suposto, não estão imunes a esse quadro de referências. Nicolas Antoine Taunay, por exemplo, exímio pintor de paisagem acadêmico, havia se dedicado a pintar cenas campestres ou paisagens, sempre com um toque cênico, que a transformava em episódio ameno e algo ligeiro. Os viajantes chegam aqui, portanto, marcados por essa tradição cultural que identifica paisagem, pintura e amenidade.

Logo isso se difunde. É o que vemos, por exemplo, na afirmação do narrador do romance *O filho do pescador*, de Teixeira e Sousa, de 1843, quando, pouco antes de iniciar a descrição de uma cena primaveril, se desculpa com o leitor: “A descrição das cenas de natureza é a pedra de toque do escritor! Descrever estas cenas está ao alcance de qualquer gênio medíocre; mas empregar nesta pintura as verdadeiras cores precisas e nos devidos lugares é, sem dúvida, o ponto mais difícil de atingir na poesia descritiva ou na pintura. Desculpai-me, pois, se mal o vou fazer”<sup>2</sup>. De um lado, a pintura é prévia, já preexistia ao discurso do escritor. De outro, só pode resultar do emprego correto e hábil das técnicas e regras da linguagem artística. Chegamos ao ponto, portanto, de identificação entre paisagem e pintura.

E assim, forja-se o transporte de uma realidade (a natureza) para a sua imagem (paisagem), garantindo-se a passagem do exterior (a realidade) para o interior (a percepção). Poderíamos supor que a comunicação perfeita entre essas esferas seria garantida pela pretensa anulação do sujeito criador (o artista, o poeta). A identificação se processaria tão mais facilmente quanto menos se notasse o dado artificioso da composição. Mas, curiosamente, de onde menos se esperava parece surgir, repentinamente, a figura do narrador, pois mesmo que ainda olhemos essas obras de artistas viajantes como se fossem realidades, identificando nelas uma perfeição representativa e desprezando a sua natureza retórica, a verdade da imagem está conectada com a credibilidade do sujeito testemunhal.

---

<sup>2</sup> SOUSA, Antônio Gonçalves Teixeira e. **O filho do pescador**. São Paulo: Melhoramentos, 1977.

Acredito, mesmo, que muito do valor estético e histórico dessa arte advenha não de sua dimensão documental e sim da exacerbação que promove do ponto de vista do narrador. Especialmente diante da realidade desconhecida e inédita da cidade colonial. Cabia aos artistas viajantes não apenas registrar determinada realidade cultural e natural, mas também convencer o público europeu da plausibilidade e veracidade de seu discurso, o que se complexifica quando pensamos que muitos dos artistas que para cá vieram estavam vinculados a missões científicas, precisando dar conta de formular a imagem de um universo desconhecido, sem precedentes visuais.

Um primeiro problema que se colocava era como ordenar e criar sentido de conjunto diante de uma realidade pouco conhecida, da qual se desconheciam os dados particulares. O estudo de cada elemento era estratégia fundamental, mas também era necessário criar estratégias formais de ordenação e significação que fizessem sentido para o público. Nem todas as tentativas foram bem-sucedidas. Lilia Moritz Schwarcz, por exemplo, refere-se ao “mal-entendido” cultural que cercou a recepção das obras de Taunay<sup>3</sup>, pois, nos salões parisienses, aquilo que para o artista era compromisso com o realismo ou com a etnografia parecia simplesmente fantasioso e irreal.

No caso das imagens do Rio de Janeiro, uma das estratégias mais recorrentes para a conquista da plausibilidade era o recurso a certos trechos de paisagem reconhecíveis – a baía de Guanabara, a enseada de Botafogo, as montanhas, a igreja da Glória, os arcos da Lapa, além de elementos característicos da flora e da fauna – que serviam como marcos referenciais do discurso. As obras dos viajantes erguem tais marcos, impõem-nos à vista, nos levando a crer que sempre estiveram por lá. A partir deles, formulam a imagem da paisagem brasileira, povoando suas imagens com afirmações da nossa “cor local”, entendida não apenas do ponto de vista mais técnico, mas, sobretudo, como certa ambiência característica, particular, pitoresca.

A cada nova imagem, reafirma-se a imagem original de uma cidade-natureza, dominada pela cor local do país. Como no trecho em que Maria Graham, viajante que esteve por aqui por volta dos anos de 1820, fala das lavadeiras do vale do Corcovado,

---

<sup>3</sup> SCHWARCZ, Lilia Moritz. A natureza como paisagem e como emblema da nação: uma reflexão sobre arte neoclássica no Brasil do século XIX e acerca da produção de Nicolas Taunay. **Working Paper Number CBS-49-04**. Oxford: Centre for Brazilian Studies, University of Oxford, s/d.

“de todas as tonalidades, posto que o maior número seja de negras”, como se estivessem em um quadro, não faltando, inclusive, indicações de colorido: “E elas não enriquecem pouco o efeito pitoresco da cena. Geralmente usam um lenço vermelho ou branco em volta da cabeça, uma manta dobrada e presa ao ombro, passando sobre o braço oposto com uma grande saia. É a vestimenta favorita. Algumas enrolam uma manta comprida em volta delas, como os indianos. Outras usam uma feia vestimenta europeia, com um babadouro bem deselegante amarrado adiante”<sup>4</sup>. Esse elemento destoante da cena – o traje europeu – compromete o seu pitoresco justamente por se apartar de seu tom local, por se tornar inadequado para quem deseja exatamente dar conta dessa peculiaridade da cidade-paisagem.

De maneira geral, cabia aos desenhistas dessa cidade-paisagem constituí-la como imagem. Para isso, via de regra, precisavam traçar o perfil das montanhas, baía, construções características, mas também dispor os personagens, com seus trajes e perfis comportamentais típicos – escravos de ganho, tropeiros, membros da corte, militares, vendedores. Eles servem como ligação do narrador com a paisagem, atestando a sua experiência, dando conta da situação específica que o viajante vivenciou. A repetição desses elementos foi essencial para que se formasse um quadro de referências gerais, assegurando a veracidade do discurso do narrador.

Mas era preciso também que o próprio narrador se apresentasse de maneira confiável. O que muitas vezes aconteceu pela ênfase na proximidade entre viajante-narrador e naturalista. A historiadora da arte Claudia Valladão de Mattos sugere que a pintura de paisagem realizada pelos artistas viajantes que vieram ao Brasil esteve bastante vinculada ao modelo de Humboldt, que combinava arte e ciência<sup>5</sup>. A ciência, baseada em um método analítico, permitiria o reconhecimento dos elementos particulares e sua classificação em ordens ou sistemas, mas somente a arte seria capaz de efetuar a síntese desses elementos dispersos e apresentá-los em um olhar essencial. É claro que essa visão, que Humboldt aprende com seu mestre Goethe e com Hackert (pintor de paisagem apreciado por ambos), privilegiava certa pintura de paisagem, de raiz clássica, dedicada a produzir uma imagem-síntese, a partir do reconhecimento e análise dos elementos particulares.

---

<sup>4</sup> GRAHAM, Maria. **Diário de uma viagem ao Brasil**. São Paulo: Itatiaia, 1990, p. 161.

<sup>5</sup> MATTOS, Claudia Valladão de. A pintura de paisagem entre arte e ciência: Goethe, Hackert, Humboldt. In: **Terceira Margem**, ano VIII, n. 10, 2004.

Essa concepção de pintura de paisagem na fronteira de arte e ciência permitiria ao narrador se aproximar do discurso objetivista do naturalista, além de auxiliá-lo na tarefa de criar uma imagem e oferecê-la como se sempre houvesse existido. Movido pelo ideal ilustrado da viagem, o artista-naturalista ganha uma voz impessoal e sua pintura fica parecendo o mero flagrante de uma realidade que lá já repousava. Mas nosso esforço aqui é perceber como tudo isso se trata de uma construção cultural e a linguagem não é transparente como pode parecer.

Tratava-se de criar uma imagem síntese que reunisse os diferentes elementos que a constituem. Rugendas, por exemplo, artista formado sob a influência de Humboldt, buscava em suas gravuras, reunir o máximo de referências recolhidas em desenhos preparatórios. Suas pranchas, enciclopédicas em si mesmas, buscavam apresentar “tudo”, combinando detalhismo descritivo e visão sintética, dando a sensação de que uma única imagem deveria cumprir a função de várias. A experiência pessoal do artista diante da natureza cede lugar a esse procedimento classificatório, típico do naturalista, em que o olhar sobre a paisagem já vem marcado, esquadrihado por uma lógica prévia, classificatória e colecionista [Figura 40.2].

Vejamos, por exemplo, a declaração de um personagem da novela *Olaya e Júlio*, publicada anonimamente em 1830, e atribuída a Charles Auguste Taunay. O narrador, que é um viajante estrangeiro nos sertões brasileiros, conta: “Quando eu visitava as províncias do Norte do Brasil, aconteceu que uma medonha trovoada já armada, me obrigou a correr os olhos as campinhas vizinhas à estrada, para buscar asilo. O distrito era dos mais pingues do Brasil, e vários engenhos ou fazendas estavam à vista: escolhi como era de razão, o edifício de melhor aspecto, e uma carreira em uma avenida tirada a cordel, que não desmerecia se a comparassem com as melhores da Europa, seja pela perfeição do nivelamento, seja pelo armado das nogueiras da Índia, novamente prantadas e iguais no sizo, e viçoso me levou até o pantanal da casa do dono, de nova construção, e tão elegante no desenho, e simetria nas proporções, que se avantajava a muitos chamados palácios, no mesmíssimo instante em que as primeiras pingas começavam a cair”<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> TAUNAY, Charles Auguste. *Olaya e Julio, ou a Periquita*. Novela publicada na revista **O Beija Flor**, números 4, 5 e 6, 1830.

A escolha da perspectiva da paisagem é, ao mesmo tempo, enunciada e encoberta. Como se a paisagem apenas requisitasse um olhar suficientemente treinado e sensível para reconhecer a unidade pictórica, revelando as regras características da pintura acadêmica: perspectiva, enquadramento, simetria, proporção e grandeza. Percebe-se, portanto, que para além da função óbvia de criar imagens do Novo Mundo que circulariam pela Europa, a arte paisagística, seja plástica seja literária, parece ter como missão revelar para nosso próprio país as “regras da sã razão”, como falou Rugendas, inexistentes ou desconhecidas por aqui. Duplamente didática, portanto, a pintura de paisagem se constrói a partir de um compromisso com a ilustração, transformando o narrador em uma espécie de guia, razão pela qual a figura do cientista naturalista ganha especial significação.

Essa relação com a ciência se renova no apreço pelas próprias técnicas de reprodução da imagem, da gravura à fotografia. No caso das primeiras imagens do Rio de Janeiro que circulavam na forma de atlas ou pranchas, costumamos ver como é justamente no momento de fazer as gravuras que as aquarelas e desenhos preparatórios ganhavam sentido e unidade. A maneira como a gravura, com sua moldura e legenda, era fabricada criava um enquadramento para a vista da cidade, transformando uma anedota visual em paisagem autêntica. No caso da imagem de Iluchar Desmons [**Figura 40.3**], o ponto de vista elevado (a voos de pássaro) e a combinação do enquadramento com a topografia carioca permitem que se limite a vista, fazendo com que o observador ao se posicionar no mesmo ponto de vista se concentre nos dados apresentados e perceba-os como se estivessem realmente ali, diante dos seus olhos. No mesmo processo, a paisagem se torna uma espécie de souvenir portátil, podendo circular por vários locais e mesmo adornar as paredes de pessoas ao redor do mundo, mas mantendo-se como realidade “distante”, “remota”, pela delimitação da vista.

De maneira semelhante, o panorama, que pressupunha exatamente afirmar a extensão da vista em detrimento do volume e da solidez dos dados representados, exigia do artista um conhecimento técnico apurado, para que se desse a autenticação da paisagem. Algumas formas de lidar com esse problema foram se desenvolvendo, como nos panoramas do Rio de Janeiro de Briggs, Ronmy e Bruford. No primeiro, o artista funde as vistas parciais pela repetição dos elementos verticais, as árvores, que servem como conectores, naturalizando a passagem de uma vista para outra. No

segundo, adota-se o modelo cartográfico na apresentação da cidade, fornecendo referências geográficas e arquitetônicas, mas sem os limites verticais, aliado ao grande céu que enfatiza a horizontalidade e a distância, necessárias para a vista arredondada do panorama. No terceiro, a cidade torna-se uma referência distante, achatada mesmo, optando-se pela vista a partir da baía e que coloca no primeiro plano as embarcações. Em todos eles percebe-se a necessidade de conciliar o detalhamento do primeiro plano com a extensão ou com uma espécie de vácuo espacial.

No caso das imagens produzidas a partir de técnicas fotográficas, a questão da autenticidade da paisagem se naturaliza, pois diante de “flagrantes” do real (ainda que não possamos falar tão nitidamente de flagrante no caso dos daguerreótipos ou das fotografias que exigiam um longo tempo de confecção), o narrador parece se retirar e se converter no intermediário ideal, objetivo. Mais do que discutir a questão do fotógrafo como artista, tema um tanto batido, me interessa pensar em como a fotografia, que despertou tanta curiosidade no Brasil desde seus primórdios, participava dessa constituição da figura do artista paisagista cientista, cuja poética parece marcada pela distância e pelo estranhamento.

Mesmo em fotografias em que aparece a figura do próprio artista na obra, ou de outras pessoas que guiam nosso olhar pela paisagem, inexistente propriamente intimidade com a natureza [Figura 40.4]. O procedimento fotográfico não apaga a “sensação de não estar de todo”, que segundo Flora Süssekind, caracterizaria o narrador das paisagens brasileiras a partir do século XIX<sup>7</sup>. Sensação que produz, nas imagens, uma curiosa inversão do papel do eu-narrador. Mesmo querendo se camuflar sob a visada cientificista e objetivista que permitia a fotografia, reitera a característica poética dos artistas viajantes que retrataram o Rio de Janeiro: o estranhamento, que nos faz ver repetidamente a mesma cidade, a mesma paisagem, não para que a reconheçamos simplesmente, mas para que a façamos existir como visão, como imagem.

Usando uma citação do crítico literário, Viktor Chklovski, tão bem utilizada pelo historiador Carlo Guinzburg em seu livro *Olhos de Madeira: nove reflexões*

---

<sup>7</sup> SÜSSEKIND, Flora. **O Brasil não é longe daqui**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

sobre a distância<sup>8</sup>, podemos dizer que esse estranhamento, no lugar de ser um sintoma negativo ou uma falta (coisa que os historiadores da arte brasileira gostam especialmente de fazer), seria a maneira como se constitui um capítulo central na história da arte brasileira. Para o crítico russo,

*para ressuscitar nossa percepção da vida, para tornar sensíveis as coisas, para fazer da pedra uma pedra, existe o que chamamos de arte. O propósito da arte é nos dar uma sensação da coisa, uma sensação que deve ser visão e não apenas reconhecimento. Para obter tal resultado, a arte se serve de dois procedimentos: o estranhamento e a complicação da forma, com a qual tende a tornar mais difícil a percepção e prolongar sua duração. Na arte, o processo de percepção é de fato um fim em si mesmo e deve ser prolongado. A arte é um meio de experimentar o devir de uma coisa; para ela, o que foi não tem a menor importância.*

Guardadas as distâncias necessárias dessa definição de arte como procedimento, acho possível que estendamos a reflexão e vejamos como esses artistas viajantes, através da operação simultânea de observação e estranhamento, constituem a imagem da nossa cidade – e por extensão – do Brasil, como uma cidade ou país-paisagem. As descrições paisagísticas tornam-se sinônimo do nosso país, como aparece em um conto de Pereira da Silva, de 1838, chamado “Uma paixão de artista”. O protagonista, um pintor moribundo, sente a necessidade súbita de se arriscar em um passeio por Botafogo, de onde exclama para o seu acompanhante: “Como é belo esse país! Recorda-te do golfo de Barla e dos ricos arredores de Nápoles, não há lá tanto brilhantismo e magnificência. Brasil! Brasil! Tua natureza, céu, clima e posição pressagiam-te o mais brilhante futuro”. Veem-se, portanto, sintetizadas nessa citação as principais questões de que tratei aqui: a identificação de um trecho da paisagem com o Brasil; a identificação da realidade com a sua forma de percepção; a figuração de uma paisagem, mas também de um narrador, que se vale da observação e do estranhamento (no caso em forma de visão extasiada) para constituir um futuro para essas imagens, uma duração, que as colocam no nosso devir, fazendo-as persistir.

---

<sup>8</sup> GUINZBURG, Carlo. **Olhos de madeira**: nove reflexões sobre a distância. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.



## 41. Embrechados: De Portugal ao Brasil

**Zeila Maria de Oliveira Machado<sup>1</sup>**



**U** termo embrechado está relacionado com decoração de revestimento arquitetônico, portanto, um elemento artístico integrado à arquitetura, se apropriando de materiais diversos, tais como: fragmentos de porcelana (elemento principal), porcelana inteira (pratos e pires), conchas, seixos e búzios, consolidando numa composição ingênua e rica em detalhes.

O embrechado surgiu na Europa, especificamente na Itália, se apresentando em grutas dos jardins públicos e particulares desde a primeira metade do século XVI; esta técnica se expandiu pela Europa, chegando a Portugal no século XVII com apresentação diferenciada, pois até então, o embrechado se resumia a mistura de conchas e seixos, passando a utilizar fragmentos de porcelana, porcelanas inteiras e canutilhos; também passou a ser empregada em muros de jardins e conventos. No Brasil, esta arte foi introduzida em finais do século XVIII e início do XIX, sob influência portuguesa e empregada nos jardins (bancos, fontes, grutas e muros), capelas e, principalmente, nas torres e frontões de igrejas.

Percebe-se que esta arte foi aplicada especificamente em ambientes sacros, cumprindo, entretanto, uma função específica, cujo artifício possivelmente se deu pela suavidade dos materiais, quer seja pelo recurso dos tons pastéis e brilhosos das conchas, tons marrons e brancos dos seixos e tons azuis e brancos, até mesmo os coloridos suaves das porcelanas, causando, assim, efeito luminoso com a incidência da luz solar ou artificial.

Pretende-se neste artigo alcançar uma conexão entre o embrechado brasileiro e português, utilizando dois exemplos – Convento São Francisco, no Brasil e Quinta das Lapas, em Portugal. Neste contexto expõem-se os embrechados brasileiros e portugueses, apontando as características, os materiais e o período. Neste processo de investigação, foram realizadas análises específicas em

---

<sup>1</sup> Mestre em História da Arte pela Universidade Federal da Bahia.

laboratórios especializados da Universidade Federal da Bahia, tais como: Núcleo de Tecnologia da Preservação e Restauração (NTPR), onde houve a análise da argamassa do assentamento do embrechado para verificação das proporções da cal, como também, o Laboratório de Malacologia e Ecologia de Bentos (LAMEB), da Escola de Biologia da mesma universidade, para obtenção da identificação das conchas e, assim, avaliar a influência e período de manufatura.

## **Embrechados no Brasil**

O embrechado brasileiro se expandiu no século XIX, com aplicação em jardins (bancos, muros, grutas e fontes) e, principalmente, em frontões e torres de igreja. Período marcado pela movimentação de bens de consumo e extensão da influência de outros países, além de Portugal.

A partir de 1815 o Brasil tornou-se Reino Unido de Portugal, e o príncipe regente Dom João VI investiu no crescimento e dinamizou a estrutura social, econômica e cultural, ocorrendo, então, grandes transformações no mundo social brasileiro.

Para Rodrigues<sup>2</sup>, a cultura nacional sofreu fortes influências pelos países europeus. Com a chegada da corte portuguesa, o país recebeu benefícios na área cultural através da missão francesa, embora estes artistas atuarem na cidade do Rio de Janeiro houve uma mudança de comportamento nas principais cidades do país.

Os ideários europeus se disseminaram no país; a elite do império brasileiro se caracterizou pela busca de gênero dos costumes franceses e ingleses, onde os franceses contribuíram com as artes plásticas, arquitetura e moda, enquanto os ingleses introduziram novas mercadorias domésticas, tais como: porcelanas, painéis de ferro e elementos decorativos<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> RODRIGUES, Francisco Xavier Freire. A sociologia de Gilberto Freyre e o processo civilizador brasileiro. **Akrópolis** – Revista de Ciências Humanas da UNIPAR, Umuarama, v. II, n. 2, p. 58-59, abr./jun. 2003. Disponível em: <http://revistas.unipar.br/akropolis/article/viewFile/331/298> Acesso em: 12 fev. 2012.

<sup>3</sup> MACHADO, Zeila Maria de Oliveira. **Embrechado como representação de arte: Repertório religioso do século XIX em Maceió, Nazaré, Jaguaripe e Salvador**. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas-Artes da Universidade Federal da Bahia, orientado pela Professora Doutora Maria Hermínia Olivera Hernández, Salvador, 2012.

Rodrigues<sup>4</sup> ressalta a influência dos europeus no século XIX da seguinte forma:

*A mudança que o Brasil vive no século XIX recebeu o nome de europeização ou reeuropeização. A formação do estado autônomo e o advento do mercado podem ser entendidos como um grande impacto democratizante na sociedade brasileira naquele período, com sérias consequências econômicas, políticas e culturais no futuro.*

*Com relação ao estilo de vida, outro aspecto importante na sociologia de Freyre, cabe ressaltar a forte influência dos interesses comerciais do industrialismo inglês, por meio da mudança de hábitos, nas construções de casas, jeito de vestir, moda, tecidos grossos inadequados ao clima brasileiro tropical. Agora no Brasil se bebia cerveja e se comia pão, como os ingleses.*

*Os hábitos portugueses e orientais passam a ser vistos como mal, não modernos. A busca por esses símbolos de distinção abriram espaço para a emergência de um mercado interno, aumentando as imitações e importações, particularmente de produtos franceses. As mudanças econômicas impulsionaram mudanças culturais, ideias liberais, individualistas. Neste contexto o conhecimento teve papel importante no Brasil, como elemento burguês moderno, ele valorizou o talento individual, emergindo um mercado especializado, com funções definidas.*

A cidade do Rio de Janeiro, sede da corte, foi centro administrativo, político, econômico, social e cultural do império. Sendo assim, houve a necessidade de adaptação para os novos habitantes, impôs conforto e beleza, culminando com mudança nos costumes, na arte e, principalmente na arquitetura, que sofreu reformas e novas construções. Dentre essas mudanças, os jardins públicos e privados foram os que mais se destacaram, uma vez que, estava inserido nos costumes da população o sentido de recolhimento em busca de tranquilidade, privacidade e frescor, característica fundamental do jardim. Para a corte portuguesa, que além de estarem acostumados com os jardins europeus, quando aqui chegaram, diante do clima tropical, sentiam a necessidade de estarem fora da casa em busca do frescor e de um local reservado. Mas, para isso, haveria de ter reformas fundamentais, pois o tipo de jardim aqui encontrado era muito diferente do que estavam acostumados. Com isso, Glaziou, botânico francês que aqui chegou em

---

<sup>4</sup> RODRIGUES, Francisco Xavier Freire. A sociologia de Gilberto Freyre e o processo civilizador brasileiro. *Akrópolis* – Revista de Ciências Humanas da UNIPAR, Umuarama, v. II, n. 2, p. 58-59, abr./jun. 2003. Disponível em: <http://revistas.unipar.br/akropolis/article/viewFile/331/298> Acesso em: 12 fev. 2012.

1858, a convite do imperador Dom Pedro II com o objetivo de executar projetos de jardins, classificou os jardins brasileiros como jardim espontâneo por haver senzala, poço de água potável, pombal, galinheiro, chiqueiro, animais domésticos e tudo que se existia num sítio. Glaziou realizou projetos como: Parque São Clemente em Nova Friburgo, São Cristovão (incluindo a área pública e privada – Palácio São Cristovão) e Campos de Santana<sup>5</sup>.

Em 1843, Dom Pedro II se casou com D. Teresa Cristina, filha do príncipe herdeiro do reino das Duas Sicílias, e o fruto desse matrimônio foi o nascimento de quatro filhos, dois homens e duas mulheres, sobrevivendo apenas às meninas – D. Isabel e D. Leopoldina. D. Teresa Cristina se empenhou em realizar melhorias no jardim, realizando então, um novo tipo de decoração, até então desconhecida: Embrechados, ou seja, aplicaram-se fragmentos de porcelana, porcelanas inteiras e conchas em todo muro que circunda o jardim, assim como nos bancos e na fonte, e esse jardim foi apelidado de jardim das princesas, por ser um espaço utilizado para a recreação das princesas [Figuras 41.1 e 41.2]<sup>6</sup>.

Segundo relato da arqueóloga Maria Beltrão (museóloga aposentada do Museu Nacional sediado no Palácio da Quinta da Boa Vista), durante as prospecções arqueológicas realizadas em meados da década de 1990 na área do jardim, quando realizou pesquisa sobre o passado dos moradores do palácio – projeto histórico sobre sua coordenação – foi encontrado inscrição na argamassa em um dos recostos dos bancos contendo a data de 29 de julho de 1852 – mesma data de aniversário de seis anos da princesa Isabel. A pesquisadora acrescenta que não há documento algum sobre reformas ou construções do jardim das princesas no Arquivo Nacional<sup>7</sup>.

Diante do exposto, não podemos afirmar que o embrechado brasileiro foi introduzido no século XIX, uma vez que não há documentação, mas é fato que esta

---

<sup>5</sup> MACHADO, Zeila Maria de Oliveira. **Embrechado como representação de arte**: Repertório religioso do século XIX em Maceió, Nazaré, Jaguaripe e Salvador. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas-Artes da Universidade Federal da Bahia, orientado pela Professora Doutora Maria Hermínia Olivera Hernández, Salvador, 2012.

<sup>6</sup> GOUGON, Henrique. **Mosaico, Itália e Bahia**: tudo a ver na arte de Antonello L'Abbate. 2008. Disponível em: <http://mosaicodobrasil.tripod.com/id55.html> Acesso em: 2 abr. 2012.

<sup>7</sup> MACHADO, Zeila Maria de Oliveira. **Embrechado como representação de arte**: Repertório religioso do século XIX em Maceió, Nazaré, Jaguaripe e Salvador. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas-Artes da Universidade Federal da Bahia, orientado pela Professora Doutora Maria Hermínia Olivera Hernández, Salvador, 2012.

arte existe em diversas regiões brasileiras e é no nordeste que encontramos representações significativas nas edificações e jardins. Podemos apontar os templos religiosos, especificamente em suas fachadas (torres e frontões), capelas e jardins (bancos e paredes) como o ponto alvo para aplicação desta arte e, possivelmente, pertencentes ao século XIX, indicado pelo emprego do material, ou seja, as porcelanas inglesas e os azulejos portugueses desse mesmo período – dado confirmado na igreja Nossa Senhora dos Homens, no Estado de Alagoas, que passou pelo processo de restauro no ano de 2010, e se pode ter acesso às torres e frontão: identificou-se uma das porcelanas utilizadas nas torres de origem inglesa do século XIX, como também o azulejo português do século XIX. Enquanto na cidade de Salvador-BA, durante as pesquisas da dissertação intitulada “Embrechado como representação de arte: Repertório religioso do século XIX em Maceió, Nazaré, Jaguaripe e Salvador”, foi encontrado um exemplar na sala no Convento São Francisco em Salvador-BA remetendo à transição dos séculos XVII ao XVIII, confirmado pelo uso das faianças portuguesas do século XVII, canutilhos e conchas.

O embrechado é uma arte pouco valorizada, mas é possível afirmar que alcançou um momento glorioso em seu período de implantação. José Meco (especialista português na área de azulejaria) visitou o Brasil e identificou alguns exemplares:

*Nos jardins do Brasil são escassos hoje os exemplares, encontrando-se restos em Salvador, na Casa dos Bandeirantes, na Rua Augusto Guimarães, e na antiga Quinta dos Padres (ou do Tanque), mas devem ter sido mais frequentes, atendendo aos embrechados que ainda decoram alguns interiores (dependência na escadaria do Convento de São Francisco, em Salvador, sacristia da Igreja de Nossa Senhora da Saúde, no Rio de Janeiro) ou exteriores de edifícios religiosos, como o frontispício e a torre da Igreja da Penha, e os arremates das torres da Igreja dos Terceiros do Carmo, ambas em Salvador.*<sup>8</sup>

A arquitetura sempre fez uso dos revestimentos ao longo dos anos, uma vez que atende a três principais necessidades: Durabilidade, superfície e estética. No Brasil, durante os séculos XVII, XVIII e XIX, a azulejaria foi o alvo principal,

---

<sup>8</sup> MECO, José. Azulejos e embrechados nos jardins portugueses dos séculos XVII e XVIII. In: FRANCO, José Eduardo; GOMES, Ana Cristina da Costa (coord.). **Jardins do mundo: discursos e práticas**. Lisboa: Gradiva, 2008, p. 410.

sendo até medidor da classe social, ou seja, quem tivesse azulejo em sua residência significava que era uma família abastada. Este tipo de revestimento vinha de Portugal e, portanto, pagava-se um preço alto. O azulejo foi empregado em todo país, mas é no nordeste que encontramos maior quantidade.

O embrechado surge no Brasil em escala menor, comparado com o azulejo, e é confundido, muitas vezes, com o mosaico. Sua representação é exibida de diversas formas e, preferencialmente, exposta em ambientes sacros ou jardins pertencentes a nobres casarões. É apresentado de forma harmoniosa, com singeleza e ingenuidade, retratando claramente o espírito da sociedade local.

Silva e Machado<sup>9</sup> classificam o embrechado brasileiro em três tipos:

- (a) arte de aproveitamento, ou seja, o material utilizado são sobras de azulejos e porcelanas, fixados com o objetivo de preencher o espaço, sem a preocupação de cumprir qualquer tipo de composição planejada, as peças são aplicadas de forma aleatória;
- b) arte ingênua, ou melhor, o material é aplicado de forma desprentenciosa, porém percebe-se a intenção em se realizar uma composição harmônica;
- c) arte de embrechar, onde podemos reconhecer composições férteis em símbolos empregados de forma estudada previamente.

O embrechamento brasileiro se destaca em bancos e fontes de jardins, frontões e torres de igrejas, também encontramos em algumas capelas de igrejas. A região Nordeste se destaca, sendo que, na Bahia apresenta maior número de exemplares nas cidades de Salvador e vários interiores, a exemplo do Recôncavo baiano (Cachoeira, Belém de Cachoeira, Maragogipe, Nazaré e outras), todas com características do século XIX, exceto a sala do Convento São Francisco que pertence à transição dos séculos XVII para o XVIII, quer seja pela sua composição como pelo material utilizado.

---

<sup>9</sup> SILVA, André Lourenço; MACHADO, Zeila Maria de Oliveira. Os embrechados na estética barroca: De Portugal ao Brasil. **Congresso luso-brasileiro do Barroco**. Bom Jesus de Braga, Portugal, Out 2011, p. 12-13.

## **Embrechados: Quinta das Lapas ao Convento São Francisco**

A característica da arte de embrechar é o preenchimento de toda área escolhida com material diversificado (fragmentos de porcelana, porcelana inteira, seixo, concha e búzio), que entra em contraste com a rigidez das paredes dos edifícios e ao mesmo tempo reforça as linhas arquitetônicas, tornando-as leves e aparência de bordado parietal. Apresentam-se em forma de desenhos soltos, sem preocupação com um padrão definido, mas também pode encontrar medalhões e mandala; curiosamente, estão ligados ao ambiente sacro.

A história do Brasil é iniciada com a chegada dos portugueses para a exploração das terras e um dos legados da herança cultural foi à arte constituída por diversas expressões, tais como: a música, a culinária, as artes plásticas e a arquitetura. Dentre elas, a arquitetura apresenta destaque visual, devido a características específicas na construção das cidades e por suas edificações civis, governamentais e religiosas.

O embrechado, como abordado acima, é um bem integrado à arquitetura, e foi uma herança portuguesa encontrada principalmente, em igrejas (torres e frontões) e jardins (bancos) brasileiros. A data aproximada dessa arte no Brasil é o início do século XIX, dado obtido por meio dos materiais empregados: fragmentos de porcelanas de origem inglesa – período de abertura dos portos, da entrada de diversas mercadorias de consumo da Inglaterra, dentre elas a porcelana, como também, época de grandes reformas nas edificações religiosas, buscando alcançar a moda do momento, ou seja, transformar o estilo barroco em neoclássico, considerado a arte moderna daquele tempo.

Em Portugal, o embrechado surge entre os séculos XVI e XVII, se destacando em grutas e jardins. A composição foi caracterizada pela presença de cacos de porcelana *kraak* datada do final da dinastia Ming (1368-1644), primeira porcelana azul e branca produzida em grande quantidade e exportada para toda a Europa e o resto do mundo. O que diferencia o embrechado português dos demais países da Europa é que a sua composição possui maior diversidade de material e, com isso, passa a ser mais rica em detalhes e reluzente, como aponta Meco: É em especial a cintilação muito particular dos cacos e os rutilantes brilhos nacarados da madrepérola que diferenciam os embrechados portugueses dos congêneres

européus. Esta arte foi muito utilizada nas áreas conventuais, no interior das cercas, em grutas erguidas para representar milagres cristãos<sup>10</sup>.

Sobre as áreas conventuais, Albergaria<sup>11</sup> observa:

*(...) todos os trabalhos com embrechados existentes nas Cercas dos conventos, pertenceram a ordens monásticas criadas ou reformadas a partir dos séculos XVI e XVII e obedecendo a um espírito eremítico. É o caso da Congregação dos Carmelitas descalços que fundou o mosteiro do Buçaco em 1526 (figura 6); dos Eremitas de S. Paulo, possuidores do mosteiro da Serra d'Ossa (reformado em 1578) e do convento de Nossa Senhora da Consolação de Serpa, criado em 1617; dos conventos de Franciscanos Arrábios, o primeiro foi fundado em 1539 na serra da Arrábida pela acção de Frei Martinho de Santa Maria e outros (...)*

Das amostras brasileiras, Salvador abriga um resquício de exemplar no Convento franciscano, sendo possível classificar como dos mais antigos, em virtude da característica iconográfica e exame do material utilizado. Situado num dos cômodos do interior do Convento, dentro de um pequeno depósito, pertencente a uma sala maior, denominado sala dos frades. Hoje, funciona como depósito para acondicionar objetos variados, como cofre, imagens do presépio, azulejos etc., ofuscando, portanto, o embrechado. Dom Lucas – um dos frades mais antigos deste convento relata que, aquele depósito foi palco de um presépio permanente.

A composição da sala do Convento São Francisco, em Salvador [Figura 41.3], é semelhante à da cúpula da Casa de Fresco da Quinta das Lapas em Arneiro, Portugal [Figura 41.4], tanto no emprego de materiais como na composição artística, assim como nas cores aplicadas. Os dois exemplos foram idealizados em séculos diferentes, ambos se caracterizam pela elaboração artística composta por curvas e contracurvas, símbolo da linguagem barroca, demonstrando, desse modo, a influência portuguesa nos exemplares brasileiros. O embrechado do Convento São Francisco está em estado de degradação avançado, apresentando grandes perdas e distribuído em três paredes, sendo que, apenas uma se encontra em melhor estado de conservação, enquanto o da Quinta das Lapas está em excelente estado.

Uma das características do movimento barroco é o dinamismo do desenho expressado através das linhas curvas, o uso de tons fortes, a dramaticidade das

---

<sup>10</sup> SILVA, André Lourenço. **Conservação e valorização do patrimônio**: os embrechados do Paço das Alcáçovas. Lisboa: Esfera do Caos, 2012.

<sup>11</sup> ALBERGARIA, Isabel Soares de. Os embrechados na arte portuguesa dos jardins. **Arquipélago – História**, Ponta Delgada, 2ª série, II, p. 481, 1997.

formas, a tendência ao decorativo, além de manifestar uma tensão entre o gosto pela materialidade opulenta e a demanda de uma vida espiritual<sup>12</sup>. Os dois exemplos citados – Convento São Francisco e Quinta das Lapas – abordam essas características conforme descrição a seguir:

Sala do Convento São Francisco	Casa de fresco na Quinta das Lapas
<b>Materiais</b>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Fragmentos de faiança               <ul style="list-style-type: none"> <li>- Conchas</li> <li>- Canutilhos</li> <li>- Vidros</li> </ul> </li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Fragmentos de porcelana               <ul style="list-style-type: none"> <li>- Conchas</li> <li>- Pedras calcárias</li> <li>- Quartzo</li> <li>- Vidros</li> </ul> </li> </ul>
<b>Composição</b>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Formas convexas e côncavas;               <ul style="list-style-type: none"> <li>- Plantas centralizadas;</li> </ul> </li> <li>- Exploração de efeitos dramáticos de luz e sombra por meio de cores escuras e claras;</li> <li>- Organização livre, preenchendo o espaço disponível.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Uso de contraste entre cheios e vazios;               <ul style="list-style-type: none"> <li>- Formas convexas e côncavas;</li> </ul> </li> <li>- Exploração de efeitos dramáticos de luz e sombra por meio de cores escuras e claras;</li> <li>- Organização livre, preenchendo o espaço disponível.</li> </ul>

O exemplar brasileiro – sala dos frades do Convento São Francisco, conforme citado em tabela acima, é constituído de faiança portuguesa em padrões variados pertencentes à segunda metade do século XVII, com predominância do tom azul de cobalto, é pintado à mão com motivo fitomórfico e pasta cerâmica de cor creme. Também foi encontrada uma pequena variedade nos tons: amarelo, verde e manganês<sup>13</sup>.

Os materiais empregados na arte de embrechar são fixados com argamassa de areia e cal na proporção de 2:1, aplicada sobre o reboco do edifício. O exame laboratorial da argamassa de assentamento da sala do Convento São Francisco foi realizado no laboratório da Universidade Federal (NTPR – Núcleo de Tecnologia da Preservação e Restauração), confirmando, portanto, o tipo de argamassa, compatível com o período de manufatura, de acordo tabelas a seguir:

<sup>12</sup> BAZIN, Germain. **A Arquitetura religiosa barroca no Brasil**. Rio de Janeiro: Record, 1956. 2 v.

<sup>13</sup> BRANCANTE, Eldino da F. **O Brasil e a cerâmica antiga**. São Paulo: Lithographia Ypiranga, 1980.

## Ensaio 1- Ensaio Simples de Argamassa

Amostra	Argamassa
% Finos (argila e silte)	3,65
% Grossos (areia)	0,46
% Ligante (resíduo solúvel)	95,91
<b>Traço provável (em massa) – (ligante: argila e silte; areia)</b>	<b>1,00: 0,06: 0,04</b>

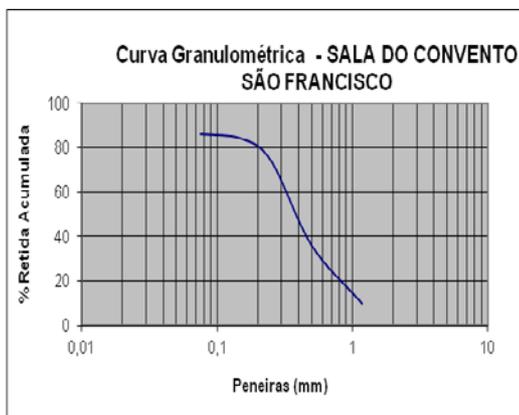
Ligante: cal (80% certeza); Traço: forte.

## Ensaio 2 - Granulometria do agregado após ataque ácido e remoção dos finos

Peneiras n.	16 (1,18 mm)	35 (0,50 mm)	60 (0,25 mm)	100 (0,15 mm)	200 (0,075 mm)	>200 (fundo)
% RETIDO	10	26	38	10	2	8

## Ensaio 3 - Determinação da cor (Tabela de Munsell)

Cor dos finos: Hue 10Ya 6/3 Pole Brown



### CONVENTO SÃO FRANCISCO

A quantidade de amostra foi restrita (0,50 g), mas a curva se apresentou com boa distribuição.

Kanan<sup>14</sup> esclarece a importância da argamassa para determinação do período de construção:

*Determinar as características dos agregados das argamassas antigas é fundamental, já que influenciaram várias propriedades, tais como resistência, textura, porosidade e cor. (...) Idealmente a areia deve apresentar uma distribuição de grãos uniformemente variada, do maior ao menor tamanho, porém, as análises*

<sup>14</sup> KANAN, Maria Isabel. **Manual de conservação e intervenção em argamassas e revestimentos à base de cal**. Brasília: Iphan/Programa Monumenta, 2008, p. 38.

*das amostras antigas mostram que, muitas vezes, as propriedades das diferentes frações variam de um local para outro. (...) A curva granulométrica dos agregados antigos quase nunca corresponde às usadas hoje. Essa curva geralmente apresenta grande quantidade de finos, partículas menores que 0,075 mm, compostos de argilas, siltes, ou componentes hidráulicos, bem como proporções relativamente altas de grãos maiores que 4 mm.*

As conchas também foram analisadas pelo biólogo do Laboratório de Malacologia e Ecologia de Bentos da Universidade Federal da Bahia (LAMEB), Cássio Lopes, que identificou a presença de duas classes: Gastropada, distribuída em duas famílias – Cypraeidae e Bullidae; Bivalvia, distribuídas em quatro famílias – Arcidae, Glycymeridae, Tellinidae e Donacidae. Espécies encontradas com fartura na Baía de Todos os Santos, conforme esclareceu o citado biólogo.

Pode-se afirmar que esse exemplar foi elaborado com critério no que se diz respeito a escolha das conchas, dado confirmado após o exame das conchas, havendo inclusive o cuidado da escolha dos tons das mesmas, ocorreu equilíbrio tanto das cores como das dimensões. Na composição também foram utilizados canutilhos, material muito utilizado no embrechamento português, conforme ressalta Silva<sup>15</sup>: “Estas inconfundíveis contas apresentam sempre uma forma cilíndrica alongada (ovoide) com as extremidades facetadas em bico. É formada por várias camadas vítreas sobrepostas, predominando a cor azul (por vezes o verde), o branco leitoso/opalino e o vermelho/castanho”.

Ao analisar o todo deste exemplar, observa-se que todo material empregado é de origem portuguesa, de transição dos séculos XVII para o XVIII, exceto as conchas, originadas da Baía de Todos os Santos, cidade de Salvador. Afirmação obtida após os exames realizados. Infelizmente, não foi possível examinar a data das conchas, dado importante para obtenção da data mais próxima deste exemplar.

O embrechado brasileiro, apesar de pouco divulgado, é uma arte rica em detalhes, carrega um pouco de ingenuidade no que se refere à composição, evidencia forte influência portuguesa, integrando-se de forma harmoniosa, com particular expressão e singeleza. Está presente em ambientes sacros ou nobres, retratando não apenas o espírito da sociedade local, mas, principalmente, o espírito do colonizador, seja no uso do material empregado, todos de origem estrangeira, seja na composição artística.

---

<sup>15</sup> SILVA, 2012, p. 87.

## Conclusão

O embrechamento no Brasil, de modo geral, é considerado uma arte menor ou um simples revestimento arquitetônico que foi utilizado por falta de recurso, aproveitando as porcelanas cujos conjuntos estavam incompletos, foi, portanto, uma arte observada com certa curiosidade e pouco utilizada nas diversas regiões do país.

No Nordeste brasileiro esta arte foi disseminada em Salvador-Bahia, existe um exemplar precioso fixado na sala do Convento São Francisco. Podemos confirmar que pertence ao século XVIII ou até mesmo do XVII, pela presença de fragmentos de faiança azul e branca e os canutilhos de origem portuguesa, e até mesmo as conchas, procedentes da Baía de Todos os Santos, que se apresentam bem desgastadas, indicando, assim, a idade avançada.

A composição da sala do Convento São Francisco, em Salvador – Brasil, é semelhante à da cúpula da Casa de Fresco da Quinta de Santa Maria em Arneiro – Portugal, como apontado pelo emprego de materiais e composição artística, como também pelas cores aplicadas. Embora produzidas em séculos diferentes, ambas se caracterizam pela elaboração artística composta por curvas e contra curvas, muito aplicadas na linguagem barroca. Os dois exemplos – Convento São Francisco e Quinta das Lapas – abordam características semelhantes. Para confirmação do período, foi realizado estudo comparativo de alguns tipos de fragmentos das faianças da sala do Convento São Francisco com faianças portuguesas do século XVII, assim como o estudo de tipos de conchas encontradas na sala do Convento São Francisco. Concluiu-se que o emprego do embrechado de origem italiana, difundiu pela Europa, chegando ao Brasil num período de transição entre os séculos XVIII e XIX.



## Índice de Imagens



Figura 2.1 – Souza Pinto, *Le Baquet Bleu [O balde azul]*, 1907. Óleo sobre tela, 78 x 62,5 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo. Compra do Governo do Estado de São Paulo, 1913. Foto: Isabella Matheus, 2011.

Figura 2.2 – José Malhoa, desenho sem título e sem data. Carvão sobre papel, 25 x 13,5 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo. Doação do Espólio de Henrique Bernardelli, 1937. Fonte: SILVA, Raquel Henriques da Silva & PATERNOSTRO, Zuzana (Cur.). **O Grupo do Leão e o Naturalismo português**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1996, p. 63.

Figura 2.3 – Antônio Carneiro, *Camões lendo “Os Lusíadas” aos frades de São Domingos*, 1925-1929. Óleo sobre tela, 188 x 264 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo. Transferência do Museu Paulista, 1948. Foto: Isabella Matheus, 2011.

Figura 2.4 – Raphael Bordalo Pinheiro: *O soberano* (do “Álbum das Glórias”), 1882. Litografia, 33,5 x 21,5 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo. Doação de Emanuel Araújo, 1999. Fonte: ARAÚJO, Emanuel (Cur.). Rafael Bordalo Pinheiro – o português tal e qual: da caricatura à cerâmica. O caricaturista. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1996, p. 108.

Figura 3.1 – Candido Portinari, *A Chegada de Dom João VI à Bahia*, 1952. Painel a óleo/tela 381 x 580 cm. Rio de Janeiro, RJ. Banco BBM, Salvador, BA. Fonte: Projeto Portinari.

Figura 3.2 – Candido Portinari, *Dom João VI, Dona Carlota e Dom Pedro*, 1952. Desenho a grafite/cartolina 31 x 17,5 cm. Rio de Janeiro, RJ. Coleção particular. Fonte: Projeto Portinari.

Figura 3.3 – Candido Portinari, *Dona Maria I, A Louca*, 1952. Desenho a grafite/cartão 33,2 x 23,5 cm. Rio de Janeiro, RJ. Coleção particular, Rio de Janeiro, RJ. Fonte: Projeto Portinari.

Figura 3.4 – Constantino de Fontes, *Desembarque d’El Rei Dom João VI na praça do Terreiro do Paço*, 1821. Gravura a buril ponteadado, 15,8 x 19,8 cm. Museu da Cidade de Lisboa, Portugal. Fonte: <<http://www.arqnet.pt/portal/imagemsemanal/julho0301.html>>

Figura 4.1 – Notas assinadas por Adalberto Pinto de Mattos e ilustradas por reproduções de obras de Alfredo e Helena Roque Gameiro, Ernesto Condeixa e Leitão de Barros. Fonte: **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, out. 1920, n/p.

Figura 4.2 – À esquerda, anúncio da “Exposição de faianças” de Raphale Bordallo Pnheiro. Fonte: **Gazeta de Noticias**, Rio de Janeiro, 12 ago. 1899, p. 4. À direita, Raphael Bordallo Pinheiro em desenho de Julião Machado (1863-1930). Fonte: **Gazeta de Noticias**, Rio de Janeiro, 31 ago. 1899, p. 1.

Figura 4.3 – José Vital Branco Malhoa em desenho de Julião Machado (1863-1930). Fonte: **O Paiz**, Rio de Janeiro, 19 jun. 1906, p.1.

Figura 4.4 – Fotografia de Antonio Carneiro, 21,5 x 15 cm. Fonte: Rio de Janeiro, Bibliotheca Nacional. A foto faz parte de um álbum de fotografias de artistas brasileiros e estrangeiros, doado pelo escritor M. Nogueira da Silva. Sua legenda diz: “Antonio Carneiro, pint. Português, iniciando o seu primeiro retrato no Rio: retrato de Nogueira da Silva. No atelier S. Bevilacqua. Rio - 1914, julho”.

Figura 5.1 – Visconde de Meneses, *Pastor dos Abruzos*, c. 1846. Óleo sobre tela, 47 x 37 cm. Lisboa, Museu do Chiado, Museu Nacional de Arte Contemporânea.

Figura 5.2 – Francisco Antonio Nery, *Retrato do Cavaleiro Minardi*, c.1850. Óleo sobre tela, 62 x 49 cm. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.

Figura 5.3 – Silva Porto, *Costume de Campanha Romana*, 1877. Óleo sobre madeira, 18 x 12 cm. Museu Nacional Soares dos Reis.

Figura 5.4 – Belmiro de Almeida, *Paisagem de Narni – Itália*, 1889. Óleo sobre tela, 46 x 55 cm. Coleção particular.

Figura 6.1 – Oscar Pereira da Silva, *Primeiro desembarque de Pedro Álvares Cabral*, 1900. Óleo sobre tela, 188 x 332 cm. Museu Paulista da Universidade de São Paulo, São Paulo – Brasil. Foto: Hélio Nobre.

Figura 6.2 – Alfredo Roque Gameiro, *A Partida de Vasco da Gama para a Índia em 1497*, 1888. Dim. folha 42 x 57 cm. Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa.

Figura 6.3 – Oscar Pereira da Silva, *Sessão das Cortes de Lisboa*, 1922. Óleo sobre tela, 310 x 250. Museu Paulista da Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

Figura 6.4 – Alfredo Roque Gameiro, *As cortes constituintes de 1820*. Fonte: CHAGAS, Franco (et al.). **Quadros da história de Portugal**. Lisboa: Papelaria Guedes, 1917.

Figura 7.1 – Henrique Pousão num grupo de artistas, c. 1882-1883. Fotografia. Lisboa, Coleção particular. Fonte: TEIXEIRA, José (org.). **Henrique Pousão 1859-1884**: No primeiro centenário da sua morte. Vila Viçosa: Fundação da Casa de Bragança, 1984, p. 16.

Figura 7.2 – Henrique Pousão, *Cecilia*, 1882. Óleo sobre tela, 82,3 x 57,2 cm. Porto, Museu Nacional de Soares dos Reis. Foto: Arnaldo Soares/Direção-Geral do Património Cultural.

Figura 7.3 – Henrique Pousão, *As casas brancas de Caprile*, 1882. Óleo sobre tela, 70,5 x 141 cm. Porto, Museu Nacional de Soares dos Reis. Foto: Carlos Monteiro/Direcção-Geral do Património Cultural.

Figura 7.4 – Henrique Pousão, *Paisagem – Anacapri*, c. 1883. Óleo sobre tela, 70,5 x 140,5 cm. Porto, Museu Nacional de Soares dos Reis. Foto: Carlos Monteiro/Direcção-Geral do Património Cultural.

Figura 8.1 – Maurício Sendim, *D. Pedro IV, D. Amélia de Beauharnais e D. Maria II em visita à Casa Pia*, 1834. Lisboa, Coleção do Centro Cultural Casapiano.

Figura 8.2 – Mapa de Portugal com indicação das localidades visitadas pelos Imperadores do Brasil.

Figura 8.3 – Foto do Mosteiro da Batalha. Anterior a 1872. Vigé e Plessix. Palácio Nacional da Ajuda.

Figura 8.4 – Simões de Almeida, *Saudade*, 1879. Peça encomendada ao artista pelo Imperador do Brasil. Fonte: **O Ocidente**, 1º de fevereiro de 1880, p. 1.

Figura 9.1 – Francisco Ferreira de Souza, *Demonstração da Villa de São Pedro do Rio Grande*, 1763 ou 1767. Cópia existente na Biblioteca Rio-grandense. Fonte: REIS FILHO, Nestor Goulart. **Imagens de Vilas e Cidades do Brasil Colonial**. São Paulo: FAPESP, 2000.

Figura 9.2 – José da Silva Paes, *Desenho por Idea da Barra & Porto do Rio Grande de São Pedro*, 1737. Arquivo Histórico Ultramarino, Lisboa. Fonte: REIS FILHO, Nestor Goulart. **Imagens de Vilas e Cidades do Brasil Colonial**. São Paulo: FAPESP, 2000.

Figura 9.3 – José Custódio de Sá e Faria, *São Pedro do Rio Grande*, 1750-1760. Original manuscrito que integra o códice intitulado “Cartas Topográficas do Continente do Sul e Parte Meridional da America Portugueza” da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro. Fonte: REIS FILHO, Nestor Goulart. **Imagens de Vilas e Cidades do Brasil Colonial**. São Paulo: FAPESP, 2000.

Figura 9.4 – Jacques Funck, *Planta do Forte do Lagamar*, 1775. Acervo da Biblioteca Nacional de Portugal. Fonte: TONERA, Roberto; OLIVEIRA, Mário Mendonça de (org.). **As Defesas da Ilha de Santa Catarina e do Rio Grande de São Pedro em 1786 de José Correia Rangel**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011, p. 56.

Figura 10.1 – Estuque artístico modelado à mão livre. Sala de jantar, Barão de Cacequi Casarão 8, Pelotas. Foto: Cristina Jeannes Rozisky.

Figura 10.2 – Estuque artístico modelado à mão livre. Sala de música, Barão de Cacequi Casarão 8, Pelotas. Foto: Cristina Jeannes Rozisky.

Figura 10.3 – Detalhe decoração de estuque artístico. Sala de música, Barão de Cacequi, Pelotas. Foto: Cristina Jeannes Rozisky

Figura 10.4 – Detalhe decoração de estuque artístico, onde aparecem as marcas da espátula do estucador. Sala de música, Barão de Cacequi, Pelotas. Foto: Cristina Jeannes Rozisky.

Figura 11.1 – A Exposição Portuguesa no Rio, **O Occidente**, nº 44 – 2º ano, volume II – 15 de Outubro de 1879.

Figura 11.2 – Rafael Bordalo Pinheiro, *Prato Cabaz*, 1887. Barro vidrado policromo. Fábrica das Faianças das Caldas da Rainha, 25 x 45 cm. Coleção particular.

Figura 11.3 – *Jarra Beethoven*. Folheto do sorteio da peça no Brasil, Julho 1889. Coleção Vasco Trancoso.

Figura 11.4 – *Jarra Brazil*. Ilustração em **Brasil-Portugal**, 1º de Julho 1912.

Figura 12.1 – Costa e Silva, Palacete do 2º Marquês de Pombal. Queluz. Foto: Eduardo Duarte, 2012.

Figura 12.2 – Andrea Palladio, *I Quattro Libri dell'Architettura*. Venetia: Apresso Domenico de'Franceschi, 1670, Livro Secondo, p. 17. Fac-simile de Milano: Ulrico Hoepli Editore, 1990.

Figura 12.3 – Grandjen de Montigny, Praça do Comércio, Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://s1006.photobucket.com/albums/af188/chancelercom/?action=view&current=CASA21.jpg&newest=1>>

Figura 12.4 – Etienne-Louis Boullée, Vista da basílica metropolitana em tempo da Festa de Deus. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7701002q/f8.item>>

Figura 13.1 – Benedito Calixto, *Retrato de Dom Pedro I*, 1902. Óleo sobre tela, 182,0 cm x 142,0 cm. São Paulo, Museu Paulista da USP.

Figura 13.2 – Jean-Baptiste Debret (atrib.), *Retrato de D. João VI*, sem data. Óleo sobre tela, 79,70 x 65,50 cm. São Paulo, Museu Paulista da USP.

Figura 13.3 – Simplício Rodrigues de Sá, *Retrato de Dom João VI*, sem data. Óleo sobre tela, 83,0 cm x 70,0 cm. São Paulo, Acervo Documental Fotográfico da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Figura 14.1 – Augusto Rodrigues Duarte, *Exéquias de Atalá*, 1878, óleo sobre tela, 190 x 244,5 cm, Museu Nacional de Belas Artes, RJ.

Figura 14.2 – Augusto Rodrigues Duarte, *A Cascata Grande da Tijuca*, 1884, óleo sobre tela, Museu Imperial, Petrópolis, RJ.

Figura 14.3 – Augusto Rodrigues Duarte, Esboceto para o quadro *Exéquias de Atalá*, 1878, óleo sobre tela, 38 x 45 cm, Museu Nacional de Arte Contemporânea, Lisboa, Portugal.

Figura 14.4 – Augusto Rodrigues Duarte, *Retrato do pintor brasileiro José Ferraz d’Almeida Júnior*, 1875?, óleo sobre tela, 82 x 57 cm, Museu Nacional de Arte Contemporânea, Lisboa, Portugal.

Figura 15.1 – Simão Caetano Nunes, Pormenor de pintura de ornato na Sala do Lanternim do Palácio Gerard Devisme, em São Domingos de Benfca, c.1770. Foto: Pedro Dias, 2010.

Figura 15.2 – Cyrillo Wolkmar Machado e José Manuel da Fonseca (atrib.), vista geral da sala Nova Arcádia no Palácio Pombeiro-Belas, Lisboa. 1790. Foto: Hélder Carita, 2011.

Figura 15.3 – Cyrillo Wolkmar Machado, Medalhão central com tema o “Valor Lusitano”, na sala Nova Arcádia do Palácio Pombeiro-Belas, Lisboa, 1790. Foto: Hélder Carita, 2011.

Figura 15.4 – José Manuel da Fonseca (atrib.), Pormenor do retrato de Voltaire, na Sala Nova Arcádia do Palácio Pombeiro-Belas, Lisboa, 1790. Foto: Hélder Carita, 2011.

Figura 15.5 – André Monteiro da Cruz, Vista geral da Sala de Apolo no Palácio Ega, Lisboa. c. 1795. Foto: Hélder Carita, 2012.

Figura 15.6 – André Monteiro da Cruz, Pormenor de figuras pompeianas em pilastra, na Sala de Apolo no Palácio Ega, Lisboa, c.1795. Foto: Hélder Carita, 2012.

Figura 15.7 – Cyrillo Wolkmar Machado e José Manuel da Fonseca (atrib.), Vista geral da Sala “Juno” do Palácio dos Marqueses da Fronteira, São Domingos de Benfca, Lisboa, 1799. Foto: Hélder Carita, 2012.

Figura 15.8 – Cyrillo Wolkmar Machado e José Manuel da Fonseca (atrib.), Pormenor de medalhão central com figura de “Juno”. Palácio dos Marqueses da Fronteira, São Domingos de Benfca, Lisboa. 1799. Foto: Hélder Carita, 2012.

Figura 16.1a e 16.1b – A sala chinesa do palácio da Ajuda, em que se procura recriar um pavilhão de jardim em forma de tenda. As portas foram pintadas em 1865 por JOSÉ PROCÓPIO RIBEIRO. Fotos: Isabel Mendonça, 2012.

Figura 16.2a e 16.2b – Pormenores das almofadas de uma das portas da sala chinesa do Palácio Praia e Monforte, em Lisboa, com cenas de costumes enquadradas por arquitecturas fantasistas. Fotos: Isabel Mendonça, 2012.

Figura 16.3 – Alçado lateral da sala chinesa do palacete das Laranjeiras, em Lisboa. Ao lado de uma das portas figura um espelho pintado com flores orientais, ao gosto chinês. Foto: Isabel Mendonça, 2012.

Figura 16.4a, 16.4b e 16.4c – Painéis em estuque da sala chinesa do palacete das Laranjeiras (em cima) e da sala chinesa do palácio Praia e Monforte (em baixo), e a gravura de Thomas Allom que lhes serviu de inspiração, extraída de “China in a series of views...”, extratexto entre as p. 62 e 63.

Figura 17.1 – Detalhe da decoração da escadaria do Palácio do Catete, atual Museu da República, Rio de Janeiro/RJ. Imagem institucional.

Figura 17.2 – Detalhe em bronze das almofadas da porta da Capela do Palácio do Catete, atual Museu da República, Rio de Janeiro/RJ. Imagem institucional.

Figura 17.3 – Detalhe da pintura do Salão Francês do Palácio do Catete, atual Museu da República, Rio de Janeiro/RJ. Imagem institucional.

Figura 17.4 – Detalhe da decoração do Salão Mourisco do Palácio do Catete, atual Museu da República, Rio de Janeiro/RJ. Imagem institucional.

Figura 19.1 – Foto da capa do catálogo da Fábrica Cerâmica e de Fundição das Devezas, editado em 1910. Fonte: Keli Scolari, 2012.

Figura 19.2 – Esculturas em faiança existentes na platibanda do Casarão Barão de São Luís. (a) Artes; (b) Indústria; (c) Comércio; (d) Agricultura. Fonte: Keli Scolari, 2011.

Figura 19.3 – Esculturas em faiança existentes na platibanda do Casarão Barão de Cacequi. (a) Inverno; (b) Primavera; (c) Outono; (d) Europa; (e) Ásia. Fonte: Keli Scolari, 2011.

Figura 19.4 – (a) Escultura Europa, existente no frontão do prédio do Casarão Barão de Cacequi; (b) Imagem do catálogo da Fábrica de Cerâmica e de Fundição das Devezas. Fonte: Keli Scolari, 2011.

Figura 21.1 – André Derain, *Arlequin et Pierrot*, 1924. Óleo s/ tela, 175 x 175 cm. Paris, Musée de l’Orangerie. Fonte: WEID, Jean-Noel von der. **Musée de l’Orangerie**: guide de visite. Artlys, 2010, p. 68.

Figura 21.2 – Jules Pascin, *Temple of Beauty*, 1923. Óleo sobre tela, 124 x 150 cm. Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris. Fonte: BOUVET, Vincent, DUROZOI, Gérard. **Paris 1919-1939**: art, vie et culture. Hazrn, 2009, p. 221.

Figura 21.3 – Jean Dupas, *Les Perruches*. Óleo sobre tela, 200 x 200 cm. Salon de l’hôtel du collectionneur – Exposition des arts décoratifs, 1925, Paris. Fonte: BOUVET, Vincent, DUROZOI, Gérard. **Paris 1919-1939**: art, vie et culture. Hazrn, 2009, p. 109.

Figura 21.4 – Louis Bouquet, *Apollon et sa muse* (detalhe), 1931. Afresco Salon du Ministre des Colonies, Palais des Colonies, Atual Cité Nationale de l’Histoire de l’Imigrations, Paris.

Fonte: **Les palais des colonies**: histoire de musée des arts d’Afrique et d’Océanie. Paris: Éditions de la Réunion des musée nationaux, 2002, p. 114.

Figura 22.1 – Retábulo-mor da Igreja da Ordem Terceira de São Domingos de Gusmão, Salvador, Bahia. Foto: Sérgio Benutti.

Figura 22.2 – Retábulo-mor da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco do Porto, Portugal. Foto: Lamberto Scipioni

Figura 22.3 – Frontão da Igreja dos Terceiros Franciscanos do Porto, Portugal. Foto: Lamberto Scipioni.

Figura 22.4 – Desenho da fachada do Templo da Fortuna Viril, Roma. Cópia desenhada por Manuel Antônio Ribeiro. Foto: Lamberto Scipioni.

Figura 23.1 – Victor Meirelles, *Batalha dos Guararapes*, óleo sobre tela, 500 x 925 cm, 1879. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes. Foto: Maraliz Christo, 2011.

Figura 23.2 – Nicolas Antoine Taunay, *Aclamação de Dom Afonso Henriques, rei de Portugal, 1816-1821* (desaparecido). Fonte: JOUVE, Claudine Lebrun. Nicolas-Antoine Taunay (1755 – 1830). Paris: Arthena, 2003, p. 233.

Figura 23.3 – José Correa de Lima: Magnimidade de Vieira. Fonte: Arquivos da Escola Nacional de Belas-Artes. Rio de Janeiro: Universidade do Brasil, 1955.

Figura 23.4 – Columbano Bordalo Pinheiro, *Goararapes*, decoração do teto da Sala da América, 1899-1904. Lisboa, Museu Militar. Fonte: FRANÇA, Jose Augusto. Museu Militar. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, 1996.

Figura 24.1 – Rafael Bordalo Pinheiro, *Zé Povinho*, 1882. Página impressa. Litografia colorida. Caldas da Rainha: Museu de José Malhoa. Fonte: **Álbum de Glórias**, 1882. Foto: Luísa Oliveira, 2005.

Figura 24.2 – Columbano Bordalo Pinheiro, *Concerto de amadores*, c. 1882. Óleo sobre tela, 200 x 300 cm. Lisboa, MNAC – Museu do Chiado. Foto: José Pessoa, 2007.

Figura 24.3 – Columbano Bordalo Pinheiro, *Grupo do Leão*, 1885. Óleo sobre tela, 201 x 376 cm. Lisboa. MNAC – Museu do Chiado. Foto: Luísa Oliveira, 2010.

Figura 24.4 – Columbano Bordalo Pinheiro, *Retrato de Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro*, c. 1884. Óleo sobre tela, 46 x 36 cm. Lisboa. MNAC – Museu do Chiado. Foto: Carlos Monteiro, 1994.

Figura 24.5 – Rafael Bordalo Pinheiro, *Bule – Cabeça de janota*, c. 1897. Cerâmica, 16 x 12 x 18 cm. Caldas da Rainha. Museu de Cerâmica. Foto: José Pessoa, 2004.

Figura 24.6 – Rafael Bordalo Pinheiro, *Vinte anos depois*, 1902. Papel impresso dupla página, 46,5 x 32,5 cm. Caldas da Rainha. Museu de José Malhoa. Fonte: A Paródia, 1903. Foto: Luísa Oliveira, 2005.

Figura 24.7 – Columbano Bordalo Pinheiro, *Auto-retrato*, c. 1904. Óleo sobre tela, 55 x 45,5 cm. Lisboa, MNAC – Museu do Chiado. Foto: José Rúbio, 1994.

Figuras 25.1a., 25.1b e 25.1c – Centro Português de Santos/SP (esq.); Gabinete Português de Leitura. Rio de Janeiro/RJ (centro); Gabinete Português de Leitura. Salvador (BA) (direita). Fotos: Maria de Fatima Mattos.

Figura 25.2 – Loja na Rua Luís de Camões. Rio de Janeiro (RJ). Foto: Maria de Fatima Mattos, 2003.

Figura 25.3 – Beneficência Portuguesa do Rio Grande (RS). 1859. Fonte: disponível em <[http://www.turismopelobrasil.net/turismo/turismo\\_index.asp?tipo=City%20Tour&cidade=Rio%20Grande-RS](http://www.turismopelobrasil.net/turismo/turismo_index.asp?tipo=City%20Tour&cidade=Rio%20Grande-RS)>

Figura 26.1 – José Malhoa, *Gozando os rendimentos*, 1893, óleo sobre madeira, 26,5 x 46 cm, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Fonte: **O Grupo do Leão e o naturalismo português**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1996, n.p.

Figura 26.2 – José Malhoa, *Cócegas*, 1904, óleo sobre tela, 128,5 x 285 cm. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes. Fonte: **O Grupo do Leão e o naturalismo português**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1996, n.p.

Figura 26.3 – Carlos Reis, *Amores do Moleiro*, século XIX, óleo sobre tela, 48 x 70 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Fonte: **O Grupo do Leão e o naturalismo português**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1996, n.p.

Figura 27.1 – Edifício da Tipografia Nacional, Paula Freitas, 1878. Revista da Exposição Portuguesa no Rio de Janeiro.

Figura 27.2 – Exposição Portuguesa no Rio de Janeiro, desenho segundo fotografia de Marc Ferrez. *O Ocidente*, 44, p. 164.

Figura 27.3 – Columbano Bordalo Pinheiro, *O último copo*, desenho do autor. Fonte: **O Ocidente**, nº 43, p. 148.

Figura 27.4 – Columbano Bordalo Pinheiro, *O último copo*, óleo sobre tela, 1879, Museu do Chiado, Lisboa.

Figura 28.1 – Ricardo Severo: residência própria no Porto, c. 1898. Fonte: **Serões**, 22ª Série, v. I, 1905, p. 320.

Figura 28.2 – Ilustrações apresentadas por Ricardo Severo na conferência A Arte Tradicional no Brasil. Fonte: Sociedade de Cultura Artística. Conferencias 1914-1915. São Paulo: Typographia Levi, 1916, p. 79-80.

Figura 28.3 – Prancha apresentada por Ricardo Severo na segunda conferência “A Arte Tradicional no Brasil”. Fonte: Revista do Brasil, ano II, v. 4, jan.-abr. 1917.

Figura 28.4 – Projeto de Lúcio Costa que obteve o segundo lugar no concurso “A Casa Brasileira”, instituído por José Mariano Filho em 1923. Fonte: Ilustração Brasileira n. 43, março de 1924.

Figura 29.1 – Henrique Fleiuss, Os ambientes dos salões e as negociações entre decoração e decoro. Charge de Henrique Fleiuss a respeito dos salões. Elegantes e Jarretas. Fonte: **A Semana Ilustrada**, n.10, 1861.

Figura 29.2 – Sala dos pássaros, residência da marquesa de Abrantes/viscondessa de Silva. Fonte: **Renascença**, Rio de Janeiro, ano III, n. 31, set. 1906.

Figura 29.3 – Salão nobre do palácio do Catete, considerado um dos mais deslumbrantes da cidade. Fonte: **Renascença**, Rio de Janeiro, ano III, n. 31, set. 1906.

Figura 29.4 – Banquete oferecido a Santos Dumont no palacete do Dr. José Carlos Rodrigues. Fonte: **Revista da Semana**, ano IV, n. 174, 13 de set. 1903, p. 749.

Figura 30.1 – Eliseu Visconti, *Torre de Belém*, 1893. Óleo sobre tela; 12 x 21 cm; Cuiabá, Coleção particular. Foto: Sergio Guerini, 2011.

Figura 30.2 – Eliseu Visconti, *A Providência guia Cabral – estudo*, 1899. Óleo sobre tela; 84 x 54 cm; Washington, D.C./USA, Embaixada do Brasil. Foto: Embaixada do Brasil em Washington, 2008.

Figura 30.3 – Eliseu Visconti, *A Providência guia Cabral*, 1899. Óleo sobre tela; 180 x 109 cm; São Paulo, PESP. Foto: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2011.

Figura 30.4 – Nicho central à direita, da entrada do Stand de Arte, do Pavilhão do Brasil, na Exposição do Mundo Português, 1940. Fonte: LEHMKUHL, Luciene. **O Café de Portinari na Exposição do Mundo Português: modernidade e tradição na imagem do Estado Novo brasileiro**. Uberlândia: EDUFU, 2011, p. 128.

Figura 31.1 – Domingos Antonio Sequeira, *Retrato dos Viscondes de Pedra Branca e de sua filha*, Paris, 1825, óleo sobre tela, 128 x 104 cm. Fundação Maria Luísa e Oscar Americano, São Paulo. Foto: Rômulo Fialdini.

Figura 32.1 – Retratos do Coronel Lake e Tenente coronel Teesdale. Fonte: **A Ilustração Luso-Brasileira**, v. I, n. 39, 1856.

Figura 32.2 – Retrato de Rebelo da Silva. Fonte: **A Ilustração Luso-Brasileira**, v. I, n. 4, 1856.

Figura 32.3 – Fonte: **A Ilustração Luso-Brasileira**, v. I, n. 9, 1856.

Figura 32.4 – Fonte: **O Antonio Maria**, Ano III, 5 de março de 1881.

Figura 33.1 – Roberto Ferreira da Silva. **ELEMENTOS de DESENHO, E PINTURA e regras geraes de PERSPECTIVA**. Rio de Janeiro: Impressão Régia, 1817. Biblioteca José e Guita Mindlin, São Paulo. Foto: Renato Palumbo Dória, 2000.

Figura 33.2 – Exercício realizado na Aula Régia de Desenho do Rio de Janeiro, c.1812, Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Foto: Renato Palumbo Dória, 2000.

Figura 33.3 – Gravura em metal, 1725 (à esquerda), e estudo de cópia em grafite, contidos entre os Dezenhos de Manoel Bernardo Lopes Fernandes, feito com a direção de Ignacio da Silva Coelho Valente, nos anos de 1812 a 1813. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Foto: Renato Palumbo Dória, 2000.

Figura 33.4 – **COMPENDIO DE DEZENHO para se aprender com perfeiçam a desenhar ao natural e a retratar fielmente, bazeado em perspectica, em optica, e nas observações dos mais celebres naturalistas, fizicos, fisiologistas e pintores por Januario Alexandrino da Silva Rabello Caneca**. Recife, 1844. Biblioteca Pública do Estado de Pernambuco, Recife. Foto: Renato Palumbo Dória, 2000.

Figura 34.1 – Publicidade do Theatro Soucasaux. Minas Geraes. **Minas**, 1º jan. 1900, p. 4.

Figura 34.2 – Página do O Album do Estado de Minas. Folha de Propaganda Francisco Soucasaux (org.). **Bello Horizonte**, Anno I, Num. 1, 11 ago. 1903, p. 1 Fonte: Coleção Linhares Digital, ECI / BU / UFMG. Disponível em: <<http://linhares.eci.ufmg.br/>>

Figura 34.3 – FRANCISCO SOUCASAUUX: Rua da Bahia, Congresso provisorio, c. 1902. Reproduzida em **A Capital de Avelino Foscolo**. Porto-Portugal: Typographia Universal, 1903. Fonte: Exemplar da Biblioteca Pública Estadual Luiz de Bessa, Belo Horizonte.

Figura 34.4 – Francisco Soucasaux, Uma face do largo da Matriz, c. 1894. Ilustração do artigo Bello Horizonte de Lindolpho Azevedo. **Kósmos**, Rio de Janeiro, Anno I, N. 3, 1904. Fonte: <<http://hemerotecadigital.bn.br/acervo-digital/kosmos/146420>>

Figura 35.1 – Rafael Bordalo Pinheiro, desenho para **O Besouro**, Rio de Janeiro, 1 de junho de 1878, p.72 [Detalhe].

Figura 35.2 – Rafael Bordalo Pinheiro, desenho para **O Besouro**, Rio de Janeiro, 1º de junho de 1878, p. 65. [Detalhe].

Figura 35.3 – Rafael Bordalo Pinheiro, desenho para **O Besouro**, Rio de Janeiro, 27 de abril de 1878, p. 28.

Figura 35.4 – Rafael Bordalo Pinheiro, desenho para **O Besouro**, Rio de Janeiro, 15 de junho de 1878, p. 85.

Figura 36.1 – Almeida e Silva, *O desterrado* e Soares dos Reis em desenho, 1890. Fonte: **Charivari**. Porto, Fev. 1890, p. 209.

Figura 36.2 – Francisco Vilaça, *Brazil – Uma vista do Amazonas*, 1884. Fonte: **A Ilustração**. Paris, v. I, n. 11, Out. 1884, p. 168.

Figura 36.3 – Francisco Vilaça, *Brazil – A Cascata Grande da Tijuca*. Fonte: **A Ilustração**. Paris, v. II, n. 17, Set. 1885, p. 269.

Figura 36.4 – Rodolfo Amoedo, *Indigenas do Amazonas*, 1884. Fonte: **A Ilustração**. Paris, v. I, n. 15, Dez. 1884, p.228.

Figura 36.5 – Isabel Boaventura: *Fazendo meia*, sem data (séc. XIX-XX). Óleo sobre tela, 59, 5 x 48 cm. Col. CBS-EN.

Figura 36.6 – Celso Hermínio, Autocaricatura publicada n' *A Carantonha*, 1899. Fonte: MEIRA, Alberto. **Celso Hermínio**: apontamentos para o perfil do artista, p. 39.

Figura 36.7 – Julião Machado, *Beefs em salada russa*, 1900. Fonte: **Gazeta de Noticias**. Rio de Janeiro, n. 190, Jul. 1900, p. 1.

Figura 36.8 – José Malhoa, *Estudo para o Descanso*, c.1894. Desenho a carvão, 62 x 47 cm. Col. part.

Figura 37.1 – Jean-Baptiste Debret, *Desembarque da Princesa Leopoldina*. Óleo sobre tela, 44,5 x 69,5 cm, 1817. Rio de Janeiro, MNBA.

Figura 37.2 – Vitor Meireles, *Batalha dos Guararapes*. Óleo sobre tela, 494,5 x 923 cm, 1879. Rio de Janeiro, MNBA.

Figura 37.3 – Rodolfo Amoedo, *Moema*. Óleo sobre tela, 129 x 190 cm, 1866. São Paulo, MASP.

Figura 37.4 – Francisco Chaves Pinheiro, *Alegoria ao Império Brasileiro*. Terracota (maquete), 192 x 75 x 31 cm, 1872. Rio de Janeiro, MNBA.

Figura 37.5 – Georges Leuzinger, *Cascatinha da Tijuca*. Fotografia, c. 1865. Rio de Janeiro, Instituto Moreira Salles.

Figura 37.6 – Marc Ferrez, *Viaduto da Estrada de Ferro Rio-Minas*. Fotografia, c. 1888. Rio de Janeiro, Instituto Moreira Salles (Coleção Gilberto Ferrez).

Figura 38.1 – Maria Pardos, *Jornaleiro*, c.1913. Óleo sobre tela, 65 x 33 cm. Juiz de Fora, Museu Mariano Procópio.

Figura 38.2 – José Malhoa, *Gritando ao Rebanho*, c.1891. Óleo sobre tela, 85 x 118 cm. Caldas da Rainha, Museu José Malhoa.

Figura 39.1 – Carlos Julião, *Fortaleza do Monte*, sem data (1775). Aquarela e nanquim sobre papel. Arquivo Histórico Ultramarino, Lisboa (Cota AHU\_CARTm\_062, D.761).

Figura 39.2 – Carlos Julião, *Elevasam, Fasada, que mostra em prospeto pela marinha a Cidade do Salvador...*, 1779. Grafite, tinta e aquarela sobre papel. Gabinete de Estudos Arqueológicos de Engenharia Militar, Lisboa (Cota 4756-3-38-52).

Figura 39.3 – Carlos Julião (atrib.), Estampa 29 de *Ditos de figurinhos de brancos e negros...*, sem data (século XVIII). Aquarela sobre papel. Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro. Fonte: <[www.bndigital.bn.br](http://www.bndigital.bn.br)>

Figura 39.4 – Carlos Julião (atrib.), *Noticias do Gentilismo*, 1779. Óleo sobre tela. Instituto Ricardo Brennand, Recife. Fonte: Instituto Ricardo Brennand, Recife.

Figura 40.1 – Arnaud Julien Pallière, *Vista do Rio de Janeiro*, c. 1817-1826. Coleção Fadel.

Figura 40.2 – Johann Moritz Rugendas, *Serra dos Órgãos*, c. 1820-25. Litografia. Instituto Moreira Salles.

Figura 40.3 – Iluchar Desmons, parte do *Panorama do Rio de Janeiro a voo de pássaro*, c. 1855. Litografia. Instituto Moreira Salles.

Figura 40.4 – Marc Ferrez, *Vista de fora da baía de Guanabara ao lado de Niterói*, c. 1890. Fotografia. Instituto Moreira Salles.

Figura 41.1 – Principal banco do Jardim das Princesas – Rio de Janeiro; todo revestido com embrechado. Nele encontramos pratos inteiros e o assento em ladrilho hidráulico. O estado de conservação está em degradação, com perdas do suporte e do revestimento. Foto: Zeila Maria.

Figura 41.2 – Gruta do Jardim das Princesas – Rio de Janeiro, toda revestida de embrechado. Decoração com guirlandas, pratos inteiros, conchas e fragmentos de porcelana. Foto: Zeila Maria.

Figura 41.3 – Embrechado em uma das paredes do depósito da sala dos frades do convento São Francisco, Salvador – Bahia. Exemplar em processo de degradação, apresentando

muitas perdas, porém, este é o que se apresenta em melhores condições de conservação. Foto: Péricles Mendes.

Figura 41.4 – Embrechado da cúpula da casa de Fresco da Quinta das Lapas, Arneiro, Portugal. Este exemplar se apresenta em ótimas condições de conservação. Foto: André Silva.





Figura 2.1 - Souza Pinto, *Le Baquet Bleu* [O balde azul], 1907.



Figura 2.2 - José Malhoa, desenho sem título e sem data.



Figura 2.3 - Antônio Carneiro, *Camões lendo "Os Lusíadas" aos frades de São Domingos*, 1925-1929.

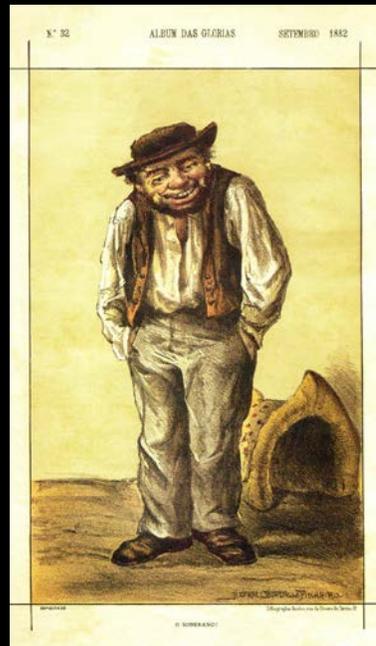


Figura 2.4 - Raphael Bordalo Pinheiro, *O soberano* (do "Álbum das Glórias"), 1882.



Figura 3.1 - Candido Portinari, *A Chegada de Dom João VI à Bahia*, 1952.



Figura 3.3 - Candido Portinari, *Dona Maria I, A Louca*, 1952.



Figura 3.2 - Candido Portinari, *Dom João VI, Dona Carlota e Dom Pedro*, 1952.



Figura 3.4 - Constantino de Fontes, *Desembarque d'El Rei Dom João VI na praça do Terreiro do Paço*, 1821.



Figura 4.1 - Notas assinadas por Adalberto Pinto de Mattos, ilustradas por reproduções de obras de Alfredo e Helena Roque Gameiro, Ernesto Condeixa e Leitão de Barros, 1920.



Figura 4.2 - À esquerda, anúncio da "Exposição de faianças", 1899. À direita, Raphael Bordallo Pinheiro em desenho de Julião Machado, 1899.



Figura 4.3 – José Vital Branco Malhoa em desenho de Julião Machado, 1906.



Figura 4.4 - Antonio Carneiro. Fotografia, 21,5 x 15 cm, 1914.



Figura 5.1 - Visconde de Meneses, *Pastor dos Abruzos*, c. 1846.



Figura 5.2 - Francisco Antonio Nery, *Retrato do Cavaleiro Minardi*, c. 1850.

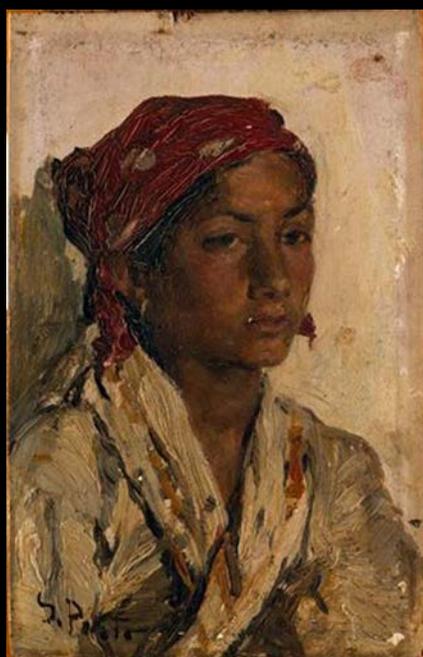


Figura 5.3 – Silva Porto, *Costume de Campanha Romana*, 1877.



Figura 5.4 - Belmiro de Almeida, *Paisagem de Narni – Itália*, 1889.



Figura 6.1 - Oscar Pereira da Silva, *Primeiro desembarque de Pedro Álvares Cabral*, 1900.



Figura 6.2 - Alfredo Roque Gameiro, *A Partida de Vasco da Gama para a Índia em 1497*, 1888.

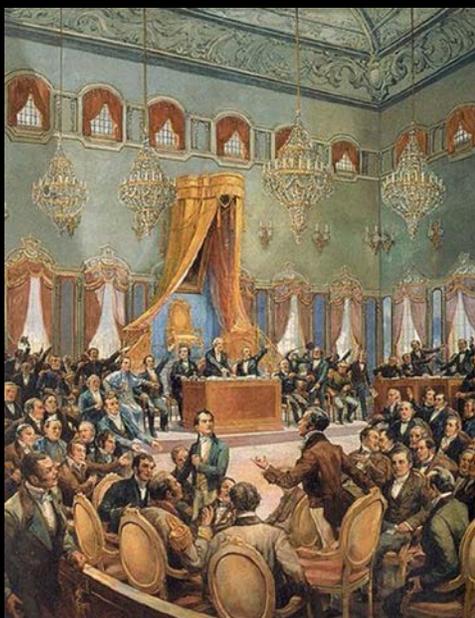


Figura 6.3 - Oscar Pereira da Silva, *Sessão das Cortes de Lisboa*, 1922.



Figura 6.4 - Alfredo Roque Gameiro, *As cortes constituintes de 1820*.



Figura 7.1 - Henrique Pousão num grupo de artistas, c. 1882-1883.



Figura 7.2 - Henrique Pousão, *Cecilia*, 1882.



Figura 7.3 - Henrique Pousão, *As casas brancas de Capri*, 1882.



Figura 7.4 - Henrique Pousão, *Paisagem – Anacapri*, c. 1883.



Figura 8.1 - Maurício Sendim, *D. Pedro IV, D. Amélia de Beauharnais e D. Maria II em visita à Casa Pia*, 1834.



Figura 8.2 - Mapa de Portugal com indicação das localidades visitadas pelos Imperadores do Brasil.



Figura 8.3 - Foto do Mosteiro da Batalha, anterior a 1872.

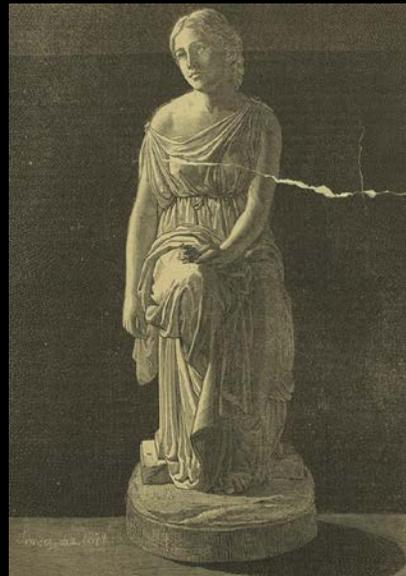


Figura 8.4 - Simões de Almeida, *Saudade*, 1879.



Figura 9.1 - Francisco Ferreira de Souza, *Demonstração da Villa de São Pedro do Rio Grande*, 1763 ou 1767.

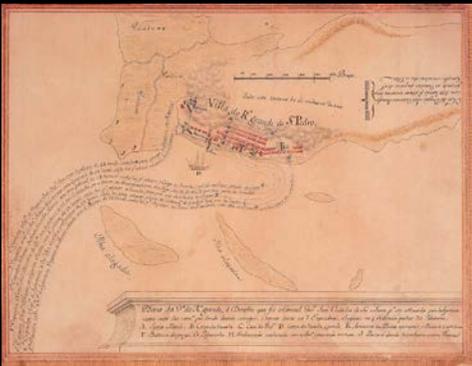


Figura 9.3 - José Custódio de Sá e Faria, *São Pedro do Rio Grande*, 1750-1760.



Figura 9.2 - José da Silva Paes, *Desenho por Idea da Barra & Porto do Rio Grande de São Pedro*, 1737.



Figura 9.4 - Jacques Funck, *Planta do Forte do Lagamar*, 1775.



Figura 10.1 - Estuque artístico modelado à mão livre.



Figura 10.2 - Estuque artístico modelado à mão livre.



Figura 10.3 - Detalhe decoração de estuque artístico.



Figura 10.4 - Detalhe decoração de estuque artístico, onde aparecem as marcas da espátula do estucador.

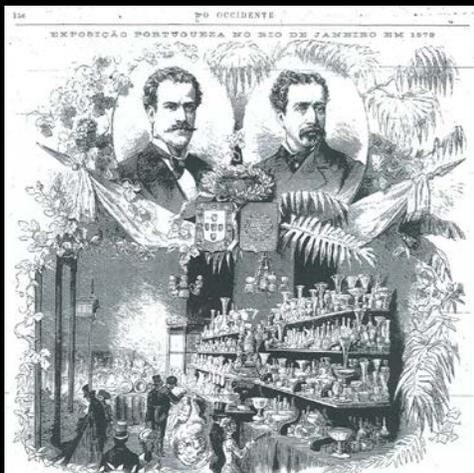


Figura 11.1 - A Exposição Portuguesa no Rio, *O Occidente*, ano 2, n. 44, v. II, 15 de Outubro de 1879.



Figura 11.2 - Rafael Bordalo Pinheiro, *Prato Cabaz*, 1887.

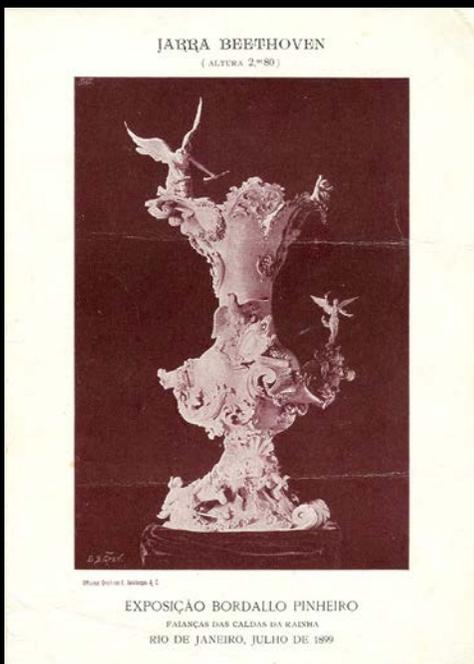


Figura 11.3 - *Jarra Beethoven*. Folheto do sorteio da peça no Brasil, Julho 1889.



Figura 11.4 - *Jarra Brazil*. Ilustração em *Brasil-Portugal*, 1º de Julho 1912.



Figura 12.1 - Costa e Silva, Palacete do 2º Marquês de Pombal.



Figura 12.3 - Grandjen de Montigny, Praça do Comércio, Rio de Janeiro.

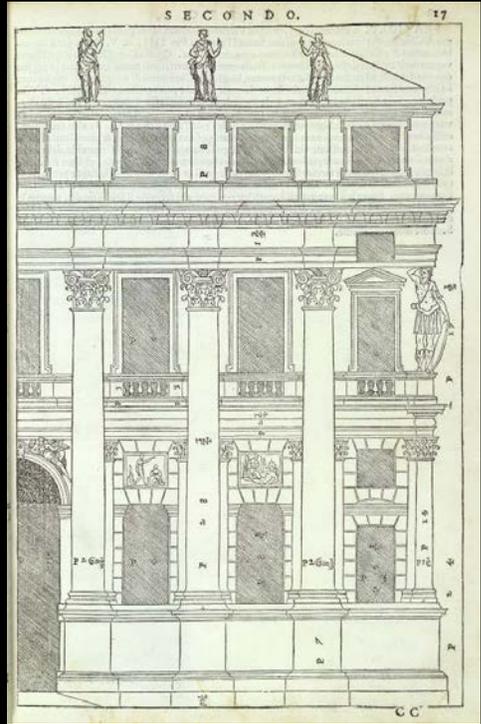


Figura 12.2 - Andrea Palladio, *I Quattro Libri dell'Architettura*. Venetia: Appresso Domenico de'Franceschi, 1670.



Figura 12.4 - Étienne-Louis Boullée, *Vista da basílica metropolitana em tempo da Festa de Deus*.



Figura 13.1 - Benedito Calixto, *Retrato de Dom Pedro I*, 1902.



Figura 13.2 - Jean-Baptiste Debret (atrib.), *Retrato de D. João VI*, sem data.



Figura 13.3 - Simplicio Rodrigues de Sá, *Retrato de Dom João VI*, sem data.



Figura 14.1 - Augusto Rodrigues Duarte,  
*Exéquias de Atalá*, 1878.



Figura 14.3 - Augusto Rodrigues Duarte,  
Esboço para o quadro  
*Exéquias de Atalá*, 1878.



Figura 14.2 - Augusto Rodrigues Duarte, *A Cascata Grande da Tijuca*, 1884.



Figura 14.4 - Augusto Rodrigues Duarte, *Retrato do pintor brasileiro José Ferraz d'Almeida Júnior*, 1875?



Figura 15.1 - Simão Caetano Nunes, Pormenor de pintura de ornato na Sala do Lanternim do Palácio Gerard Devisme, em São Domingos de Benfica, c.1770.



Figura 15.2 - Cyrillo Wolkmar Machado e José Manuel da Fonseca (atrib.), Vista geral da sala Nova Arcádia no Palácio Pombeiro-Belas, Lisboa, 1790.



Figura 15.3 - Cyrillo Wolkmar Machado, Medalhão central com tema o "Valor Lusitano", na sala Nova Arcádia do Palácio Pombeiro-Belas, Lisboa, 1790.



Figura 15.4 - José Manuel da Fonseca (atrib.), Pormenor do retrato de Voltaire, na Sala Nova Arcádia do Palácio Pombeiro-Belas, Lisboa, 1790.



Figura 15.5 - André Monteiro da Cruz, Vista geral da Sala de Apolo no Palácio Ega, Lisboa. c. 1795.



Figura 15.6 - André Monteiro da Cruz, Pormenor de figuras pompeianas em pilastra, na Sala de Apolo no Palácio Ega, Lisboa, c.1795.



Figura 15.7 - Cyrillo Wolkmar Machado e José Manuel da Fonseca (atrib.), Vista geral da Sala "Juno" do Palácio dos Marquês da Fronteira, São Domingos de Benfica, Lisboa, 1799.



Figura 15.8 - Cyrillo Wolkmar Machado e José Manuel da Fonseca (atrib.), Pormenor de medalhão central com figura de "Juno". Palácio dos Marquês da Fronteira, São Domingos de Benfica, Lisboa. 1799.

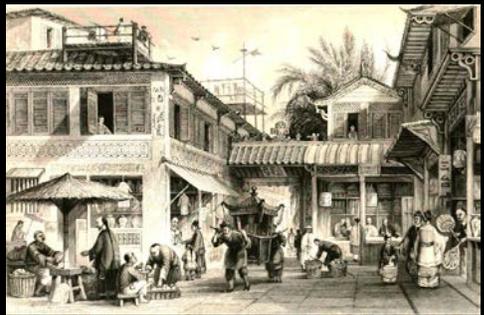


Figuras 16.1a e 16.1b - A sala chinesa do palácio da Ajuda, em que se procura recriar um pavilhão de jardim em forma de tenda, 1865.

Figuras 16.2a e 16.2b - Pormenores das almofadas de uma das portas da sala chinesa do Palácio Praia e Monforte, em Lisboa.



Figura 16.3 - Alçado lateral da sala chinesa do palacete das Laranjeiras, em Lisboa.



Figuras 16.4a, 16.4b e 16.4c - Painéis em estuque da sala chinesa do palacete das Laranjeiras.



Figura 17.1 - Detalhe da decoração da escadaria do Palácio do Catete, atual Museu da República.



Figura 17.2 - Detalhe em bronze das almofadas da porta da Capela do Palácio do Catete, atual Museu da República.



Figura 17.3 - Detalhe da pintura do Salão Francês do Palácio do Catete, atual Museu da República.



Figura 17.4 - Detalhe da decoração do Salão Mourisco do Palácio do Catete, atual Museu da República.

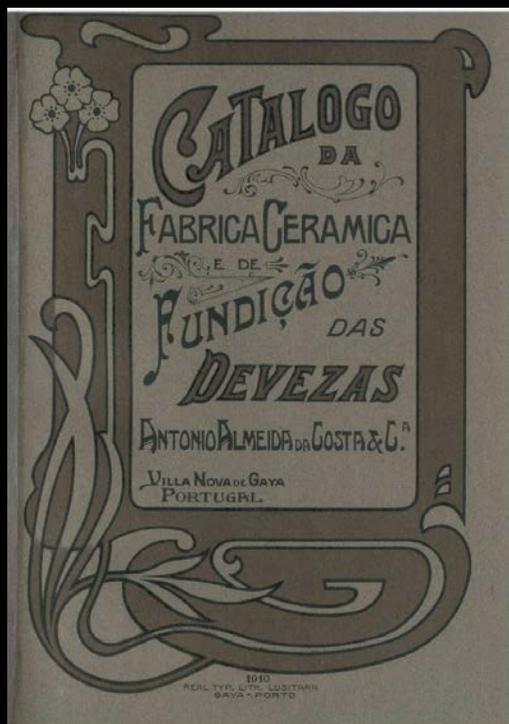


Figura 19.1 - Foto da capa do catálogo da Fábrica Cerâmica e de Fundição das Devezas, 1910.

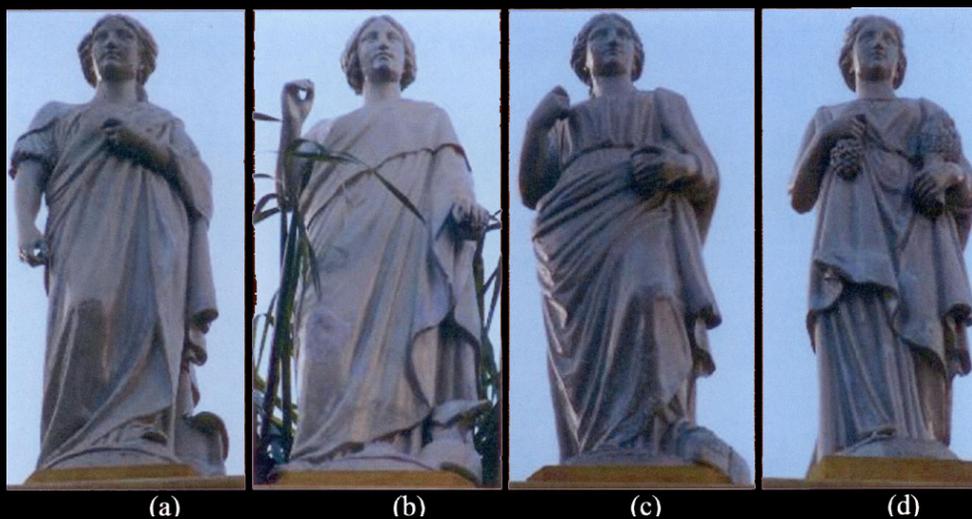


Figura 19.2 - Esculturas em faiança existentes na platibanda do Casarão Barão de São Luís. (a) Artes; (b) Indústria; (c) Comércio; (d) Agricultura.



Figura 19.3 - Esculturas em faiança existentes na platibanda do Casarão Barão de Cacequi.  
 (a) Inverno; (b) Primavera; (c) Outono; (d) Europa; (e) Ásia.



Figura 19.4 - (a) Escultura Europa, existente no frontão do prédio do Casarão Barão de Cacequi. (b) Imagem do catálogo da Fábrica de Cerâmica e de Fundição das Devezas.



Figura 21.1 - André Derain,  
*Arlequin et Pierrot*, 1924.



Figura 21.2 - Jules Pascin,  
*Temple of Beauty*, 1923.

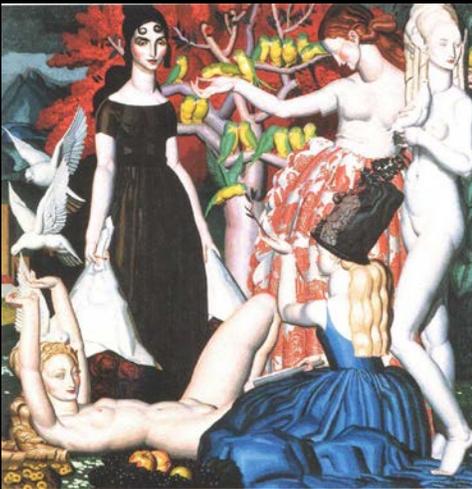


Figura 21.3 - Jean Dupas,  
*Les Perruches*, 1925.

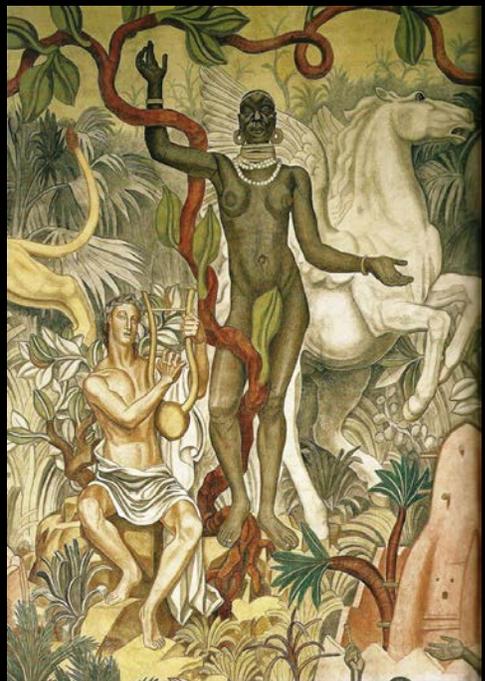


Figura 21.4 - Louis Bouquet,  
*Apollon et sa muse* (detalhe), 1931.



Figura 22.1 - Retábulo-mor da Igreja da Ordem Terceira de São Domingos de Gusmão, Salvador, Bahia.



Figura 22.2 - Retábulo-mor da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco do Porto, Portugal.



Figura 22.3 - Frontão da Igreja dos Terceiros Franciscanos do Porto, Portugal.

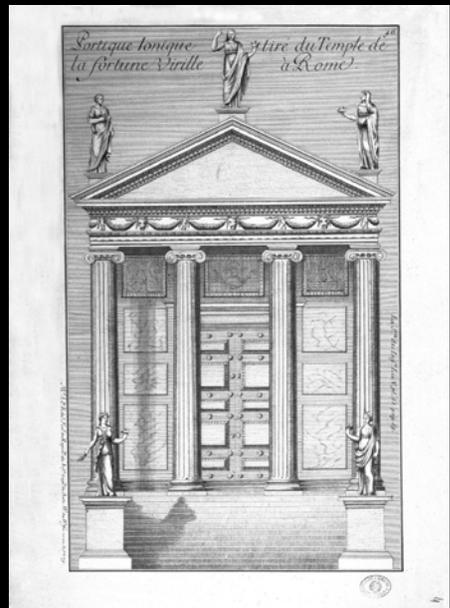


Figura 22.4 - Desenho da fachada do Templo da Fortuna Viril, Roma. Cópia desenhada por Manuel Antônio Ribeiro.



Figura 23.1 - Victor Meirelles, *Batalha dos Guararapes*, 1879.



Figura 23.2 - Nicolas Antoine Taunay, *Aclamação de Dom Afonso Henriques, rei de Portugal*, 1816-1821 (desaparecido).



Figura 23.3 - José Correa de Lima, *Magnimidade de Vieira*.



Figura 23.4 - Columbano Bordalo Pinheiro, *Goaararapes*, decoração do teto da Sala da América, 1899-1904.



Figura 24.1 - Rafael Bordalo Pinheiro, *Zé Povinho*, 1882.



Figura 24.2 - Columbano Bordalo Pinheiro, *Concerto de amadores*, c. 1882.



Figura 24.3 - Columbano Bordalo Pinheiro, *Grupo do Leão*, 1885.



Figura 24.4 - Columbano Bordalo Pinheiro, *Retrato de Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro*, c. 1884.



Figura 24.5 - Rafael Bordalo Pinheiro, *Bule - Cabeça de Janota*, c. 1897.



Figura 24.7 - Columbano Bordalo Pinheiro, *Auto-retrato*, c. 1904.



Figura 24.6 - Rafael Bordalo Pinheiro, *Vinte anos depois*, 1902.



Figuras 25.1a., 25.1b e 25.1c - Centro Português de Santos/SP (esq.); Gabinete Português de Leitura. Rio de Janeiro/RJ (centro); Gabinete Português de Leitura. Salvador (BA) (direita).



Figura 25.2 - Loja na Rua Luís de Camões.  
Rio de Janeiro (RJ).



Figura 25.3 - Beneficência Portuguesa do Rio Grande (RS), 1859.



Figura 26.1 - José Malhoa, *Gozando os rendimentos*, 1893.



Figura 26.2 - José Malhoa, *Cócegas*, 1904.

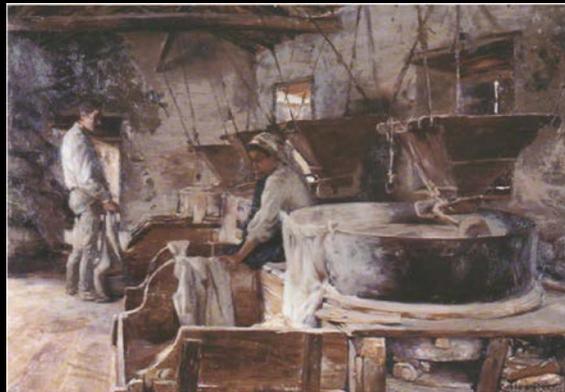


Figura 26.3 - Carlos Reis, *Amores do Moleiro*, século XIX.

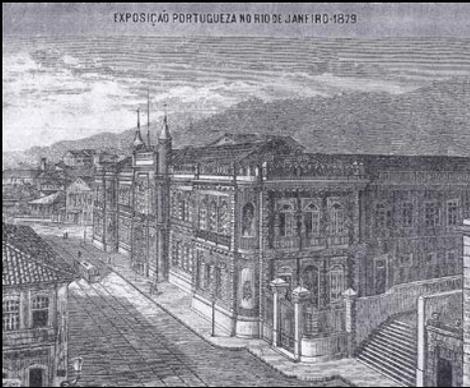
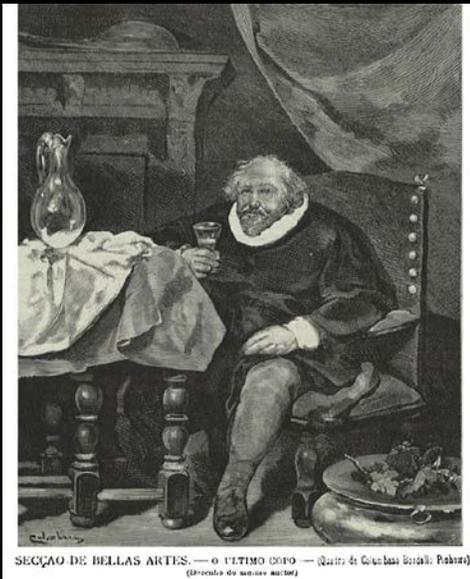


Figura 27.1 - Edifício da Tipografia Nacional, Paula Freitas, 1878.



Figura 27.2 - Exposição Portuguesa no Rio de Janeiro.



SECÇÃO DE BELLAS ARTES. — O ÚLTIMO COPPO — (Quadro de Columbano Pinheiro. Reprodução de autoria própria)

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



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



Figura 28.1 - Ricardo Severo, residência própria no Porto, c. 1898.



Figura 28.3 - Prancha apresentada por Ricardo Severo na segunda conferência “A Arte Tradicional no Brasil”.

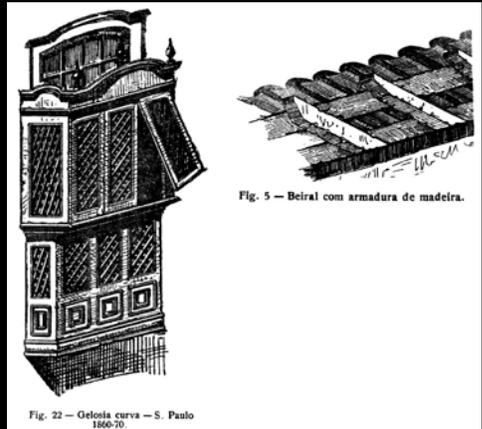


Fig. 22 - Gelosia curva - S. Paulo 1860-70.

Fig. 5 - Beiral com armadura de madeira.

Figura 28.2 - Ilustrações apresentadas por Ricardo Severo na conferência “A Arte Tradicional no Brasil”.



Figura 28.4 - Projeto de Lúcio Costa que obteve o segundo lugar no concurso “A Casa Brasileira”.

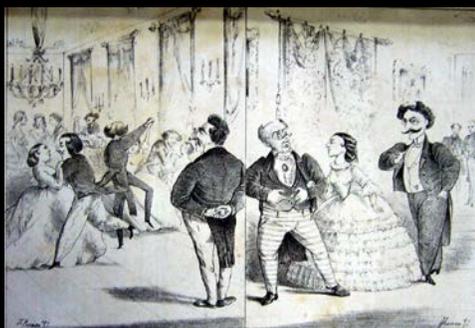


Figura 29.1 - Henrique Fleiuss, Os ambientes dos salões e as negociações entre decoração e decoro, 1861.



Figura 29.2 - Sala dos pássaros, residência da marquesa de Abrantes/viscondessa de Silva, 1906.



Figura 29.3 - Salão nobre do palácio do Catete, considerado um dos mais deslumbrantes da cidade, 1906.



Figura 29.4 - Banquete oferecido a Santos Dumont no palacete do Dr. José Carlos Rodrigues, 1903.



Figura 30.1 - Eliseu Visconti, *Torre de Belém*, 1893.



Figura 30.4 - Nicho central à direita, da entrada do Stand de Arte, do Pavilhão do Brasil, na Exposição do Mundo Português, 1940.



Figura 30.2 - Eliseu Visconti, *A Providência guia Cabral* - estudo, 1899



Figura 30.3 - Eliseu Visconti, *A Providência guia Cabral*, 1899.



Figura 31.1 - Domingos Antonio Sequeira, *Retrato dos Viscondes de Pedra Branca e de sua filha*, Paris, 1825.

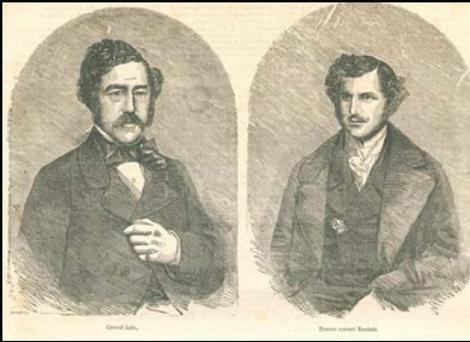


Figura 32.1 - Retratos do Coronel Lake e Tenente coronel Teesdale, 1856.

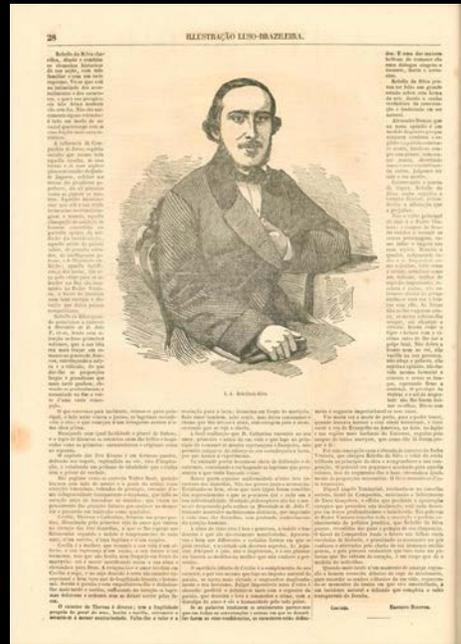


Figura 32.2 - Retrato de Rebelo da Silva, 1856.



Figura 32.3 - A Ilustração Luso-Brasileira, 1856.

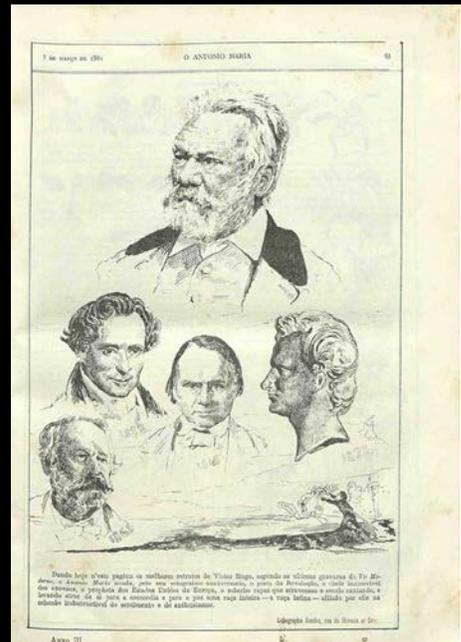


Figura 32.4 - O Antonio Maria, 1881.

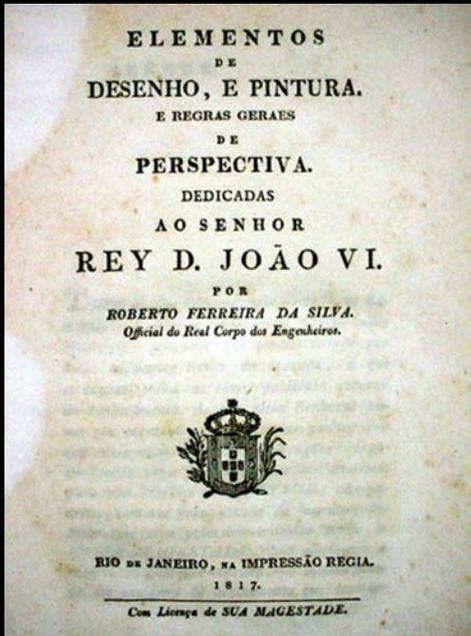


Figura 33.1 - Roberto Ferreira da Silva, *Elementos de desenho, e pintura e regras geraes de perspectiva*, 1817.

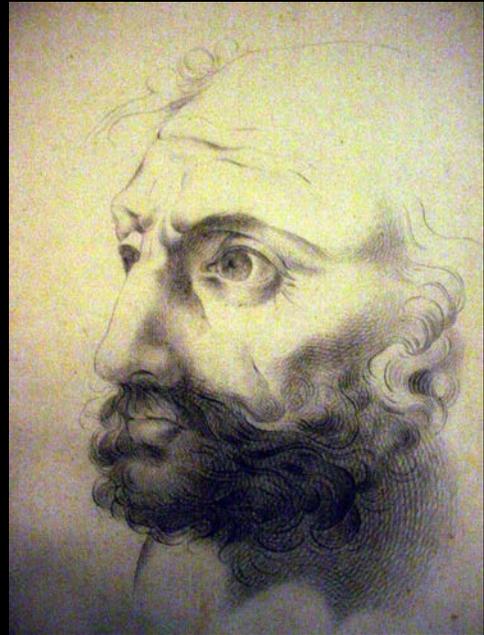


Figura 33.2 - Exercício realizado na Aula Régia de Desenho do Rio de Janeiro, c.1812.



Figura 33.3 - Gravura em metal, 1725 (à esquerda), e estudo de cópia em grafite, contidos entre os Dezenhos de Manoel Bernardo Lopes Fernandes, 1812 a 1813.

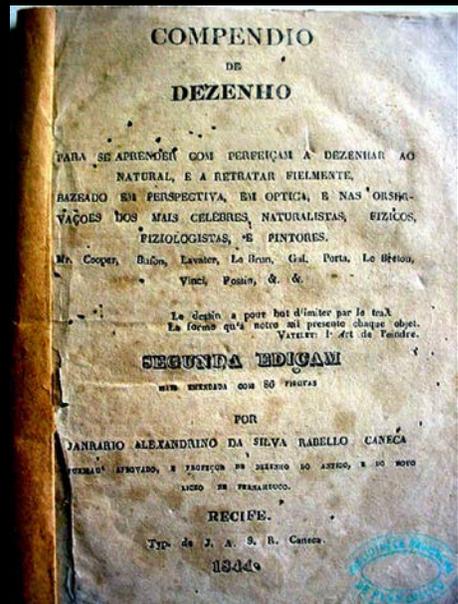


Figura 33.4 - *COMPENDIO DE DEZENHO*..., 1844.





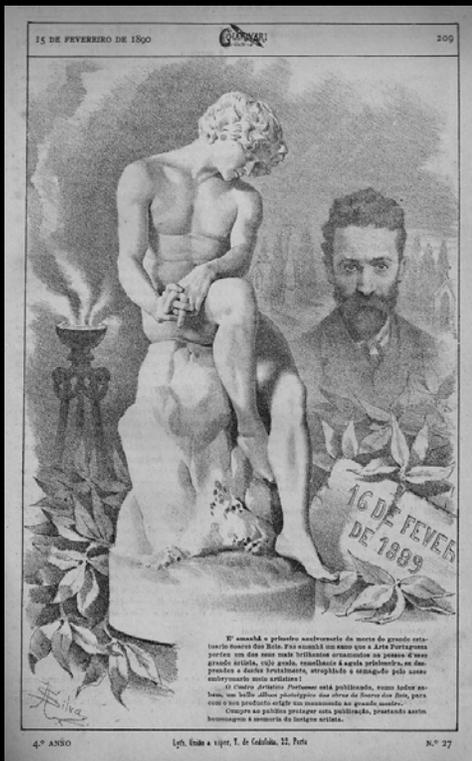


Figura 36.1 - Almeida e Silva, *O desterrado e Soares dos Reis em desenho*, 1890.



Figura 36.3 - Francisco Vilaça, *Brazil – A Cascata Grande da Tijuca*.



Figura 36.2 - Francisco Vilaça, *Brazil – Uma vista do Amazonas*, 1884.



Figura 36.4 - Rodolfo Amoedo, *Indigenas do Amazonas*, 1884.



Figura 36.5 - Isabel Boaventura, *Fazendo meia*, sem data. (séc. XIX-XX).



Figura 36.7 - Julião Machado, *Beefs em salada russa*, 1900.



Figura 36.6 - Celso Hermínio, Autocaricatura publicada n' *A Carantonha*, 1899.



Figura 36.8 - José Malhoa, *Estudo para o Descanso*, c.1894.



Figura 37.1 - Jean-Baptiste Debret,  
*Desembarque da Princesa Leopoldina, 1817.*



Figura 37.3 - Rodolfo Amoedo,  
*Moema, 1866.*



Figura 37.2 - Vitor Meireles, *Batalha dos Guararape, 1879.*



Figura 37.4 - Francisco Chaves Pinheiro,  
*Alegoria ao Império Brasileiro, 1872.*

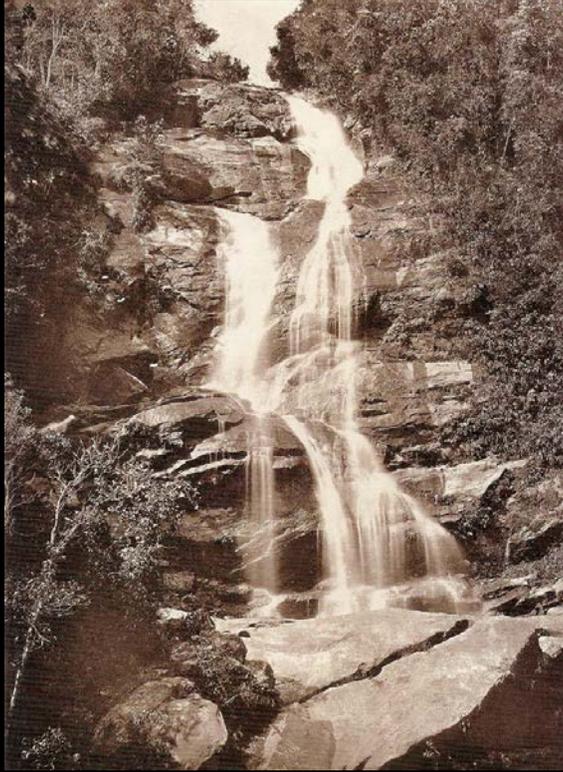


Figura 37.5 - Georges Leuzinger,  
*Cascatinha da Tijuca*, c. 1865.



Figura 37.6 - Marc Ferrez, *Viaduto da  
Estrada de Ferro Rio-Minas*, c. 1888.



Figura 38.1 - Maria Pardos,  
*Jornaleiro*, c.1913.



Figura 38.2 - José Malhoa,  
*Gritando ao Rebanho*, c.1891.

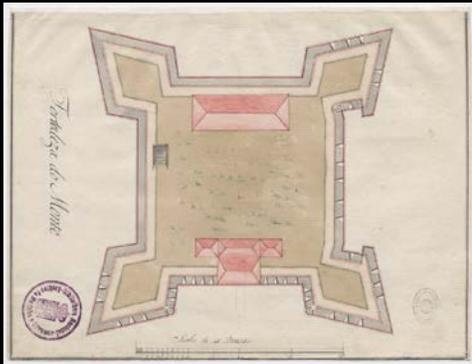


Figura 39.1 - Carlos Julião, *Fortaleza do Monte*, sem data (1775).

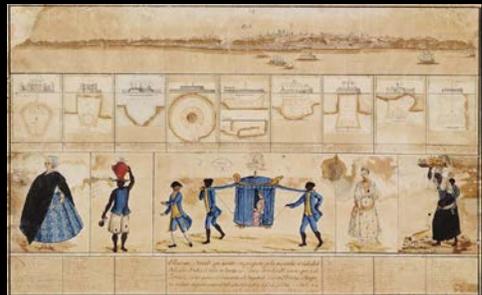


Figura 39.2 - Carlos Julião, *Elevasam, Fasada*, 1779.



Figura 39.3 - Carlos Julião (atrib.), Estampa 29 de *Ditos de figurinhos de brancos e negros...*, sem data (século XVIII).



Figura 39.4 - Carlos Julião (atrib.), *Noticias do Gentilismo*, 1779.



Figura 40.1 - Arnaud Julien Pallière, *Vista do Rio de Janeiro*, c. 1817-1826.



Figura 40.2 - Johann Moritz Rugendas, *Serra dos Órgãos*, c. 1820-25.

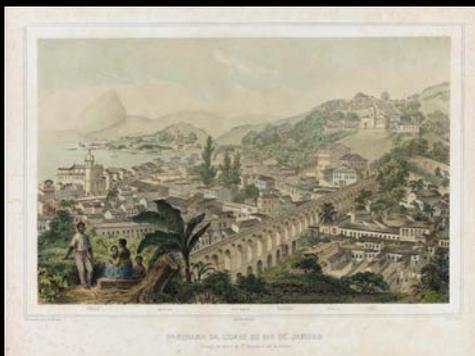


Figura 40.3 - Iluchar Desmons, parte do *Panorama do Rio de Janeiro a voo de pássaro*, c.1855.



Figura 40.4 - Marc Ferrez, *Vista de fora da baía de Guanabara ao lado de Niterói*, c.1890.



Figura 41.1 - Principal banco do Jardim das Princesas – Rio de Janeiro.



Figura 41.2 - Gruta do Jardim das Princesas – Rio de Janeiro.



Figura 41.3 - Embrechado em uma das paredes do depósito da sala dos frades do convento São Francisco, Salvador – Bahia.



Figura 41.4 - Embrechado da cúpula da casa de Fresco da Quinta das Lapas, Arneiro, Portugal.

A publicação **Oitocentos – Intercâmbios Culturais entre Brasil e Portugal** reúne os textos integrais de comunicações apresentadas no III Colóquio de Estudos Sobre a Arte Brasileira do Século XIX, realizado entre os dias 29 e 31 de agosto de 2012, no auditório do Museu da República, Rio de Janeiro/RJ.

Diferentes eixos temáticos foram comportados pelo evento, entre os quais cumpre destacar: a circulação de obras, agentes e ideias artísticas entre Brasil e Portugal; as convergências e divergências com relação às práticas de mecenato (público e privado); analogias entre as metodologias de ensino artístico; relações entre a arquitetura, o paisagismo e a arte decorativa de solares, palacetes e palácios brasileiros e portugueses.

Contando com textos redigidos por estudiosos brasileiros e portugueses, provenientes das mais respeitadas instituições de ensino e pesquisa do Brasil e de Portugal, **Oitocentos – Intercâmbios Culturais entre Brasil e Portugal**, reúne parte relevante das novas leituras a respeito da produção artística do século XIX e início do XX, nos dois países.

## Religar: do século XIX ao século XXI

Século XIX: «século utópico por excelência», observou Eduardo Lourenço. No III Colóquio de Estudos sobre a Arte Brasileira do Século XIX: Intercâmbios Culturais entre Brasil e Portugal, reuniram-se cerca de quarenta investigadores das duas nacionalidades durante três dias. Cumpriu-se na íntegra o programa que fazia prever um panorama vasto e rico. Creio que o alcance deste encontro para a historiografia de arte brasileira e portuguesa teve o valor mútuo de uma redescoberta em comum. Com exemplar sentido de oportunidade o fizeram os seus organizadores neste ano do Brasil em Portugal e de Portugal no Brasil. Há versos de canções que dizem também o que quero expressar. Escolho algumas palavras cantadas por Chico Buarque e outras pelo português Pedro Abrunhosa. «Quem me leva os meus fantasmas?» – interroga-se Abrunhosa e adapto. «Quem nos leva os nossos fantasmas?» Que existem de ambos os lados do Atlântico... Os caminhos futuros podem salvar-nos das “espadas” e preconceitos que sempre se levantam e que cada um deve combater. Chico Buarque cantou aquela «densa mata onde se perdeu e se encontrou», mas cada um dos países tem a sua mata original e também aquela em que vivemos em simultâneo. Vimos e ouvimos o que há de singular e o que há de comum na Arte e na Cultura dos dois países, a força e a fraqueza das permutas no século XIX. Ficou ainda mais clara a importância da aprendizagem e reflexão em conjunto e a clara certeza de que nos podemos potenciar mutuamente no século XXI. Se não nos contemplarmos não conseguiremos entender-nos tão profundamente. Faço votos que a ampla relevância académica e cultural que este Colóquio encerrou continue a frutificar. Que esta consciência não esmoreça, que se concretizem projectos conjuntos que se esboçaram é a esperança de «cumprir o (...) ideal» deste encontro. Temos ambos o recorte das nossas costas atlânticas que sejam agora porto de abrigo e não costas de quem se afasta e apenas sublinha a distância.

**Sandra Leandro**

Universidade de Évora

Instituto de História da Arte da

Universidade Nova de Lisboa