

PINTURA BRASILEIRA DO SÉCULO XIX
MUSEU MARIANO PROCÓPIO

VANDA ARANTES DO VALE

Clio Edições Eletrônicas
Juiz de Fora
2002

FICHA CATALOGRÁFICA

VALE, Vanda Arantes do
Pintura Brasileira do século XIX - Museu Mariano Procópio.
Juiz de Fora : Clio Edições Eletrônicas, 2001, 105 p.

ISBN: 85-88532-04-2

Clioedel
- Clio Edições Eletrônicas -
Projeto virtual do Departamento de História
e Arquivo Histórico da UFJF

E-mail: <clioedel@ichl.ufjf.br>

<http://www.clionet.ufjf.br/clioedel>

Endereço para correspondência:
Departamento de História da UFJF
ICHL - Campus Universitário
Juiz de Fora - MG - Brasil
CEP: 36036-330
Fone: (032) 229-3750
Fax: (032) 231-1342

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA

Reitora: Profa. Dra. Maria Margarida Martins Salomão

Vice-Reitor: Prof. Paulo Ferreira Pinto

Pró-Reitor de Pesquisa: Prof. Dr. Murilo Gomes de Oliveira

Diretora da Editora: Prof. Vanda Arantes do Vale

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

1 - PROPOSTA DE UM CAMINHO PARA SE ESTUDAR A *PINTURA BRASILEIRA DO SÉCULO XIX - MUSEU MARIANO PROCÓPIO*

1.1 - SITUAÇÃO DA ARTE NA ESTRUTURA SOCIAL

1.2 - A ESTRUTURA DO CAMPO ARTÍSTICO

1.2.1 - A organização material

1.2.2 - O processo ideológico

NOTAS

2 - CONTEXTO: BRASIL - JUIZ DE FORA

2.1 - BRASIL (1870-1930)

2.2 - JUIZ DE FORA (1870-1930)

NOTAS

3 - ACADEMIAS E MUSEUS

3.1 - APRESENTAÇÃO

3.2 - ACADEMIAS

3.3 - MUSEUS

NOTAS

4 - MUSEU MARIANO PROCÓPIO, PINTORES E PINTURA BRASILEIRA DO SÉCULO XIX

4.1 - O MUSEU MARIANO PROCÓPIO

4.2 - BIOGRAFIAS

4.2.1 - VINET, Henri Nicolas

4.2.2 - FACHINETTI, Nicolao Antônio

4.2.3 - LANGEROCK, Henri

4.2.4 - PACHECO, Insley

4.2.5 - VIANCIN, Edmond

4.2.6 - DE MARTINO, Edoardo

4.2.7 - GRIMM, Joahnn Georg

- 4.2.8 - TREIDLER, Benno
- 4.2.9 - GRANNER, Luis
- 4.3.10 - MANNA, Francisco
- 4.2.11 - SERVI, Carlo
- 4.2.12 - BALLA, Jules
- 4.2.13 - LECOR, L.
- 4.2.14 - RINC, Ad.
- 4.2.15 - STEWART, James
- 4.2.16 - COSTA, João Zeferino da
- 4.3.17 - MELLO, Pedro Américo Figueiredo
- 4.2.18 - SILVA, Estêvão Roberto
- 4.2.19 - CORREIA E CASTRO, Antônio
- 4.2.20 - VILLARES, Décio Rodrigues
- 4.2.21 - HORA, Horácio
- 4.3.22 - MELLO, Francisco Aurélio de Figueiredo
- 4.2.23 - BORGES, Pedro Alexandrino
- 4.2.24 - AMOEDO, Rodolfo
- 4.2.25 - BERNADELLI, Henrique
- 4.2.26 - ALMEIDA, Belmiro
- 4.2.27 - CARON, Hipólito Boaventura
- 4.2.28 - DELPINO, Alberto André Feijó
- 4.2.29 - COSTA, João Baptista
- 4.3.30 - BERNADELLI, Félix Atiliano
- 4.2.31 - SILVA, Oscar Pereira
- 4.2.32 - FREITAS, Augusto
- 4.2.33 - LATOURE, Eugéne
- 4.2.34 - ALBUQUERQUE, Lucílio
- 4.3.35 - PARREIRAS, Antônio Diogo da Silva
- 4.2.36 - ALBUQUERQUE, Georgina
- 4.2.37 - FONSECA, João Baptista de Paula
- 4.2.38 - MATTOS, Aníbal
- 4.2.39 - MARY, Olga
- 4.2.40 - CAVALLEIRO, Henrique
- 4.2.41 - FARIA, Manuel

- 4.3.42 - ALMEIDA JÚNIOR, Luís Fernando
- 4.2.43 - SANTIAGO, Haydée
- 4.2.44 - VIANNA, Armando
- 4.2.45 - SANTIAGO, Manuel
- 4.2.46 - PARDOS, Maria

4.2.3 - COMENTÁRIOS

NOTAS

CONCLUSÃO

BIBLIOGRAFIA

SINOPSE

Estudo da pintura brasileira do século XIX, encontrada no Museu Mariano Procópio em Juiz de Fora. O contexto nacional e local. Academias e Museus. O Museu Mariano Procópio, artistas e pintura brasileira do século XIX.

DEDICO

Aos alunos do Curso de Educação Artística, com os quais, no exercício de meu trabalho, muito tenho aprendido.

A todos que me rodeiam, razão de meu conhecimento e contentamento.

AGRADECIMENTOS

Muitas foram as pessoas que estiveram comigo e portanto foram fundamentais para este trabalho. Arriscando-me a cometer graves injustiças, pelas quais de antemão peço desculpas, nomearei estas pessoas pela geografia afetiva que ocupam na minha vida. Luis Carlos de Almeida, meu afilhado e Maria Aparecida Henriques, habitantes do meu universo doméstico.

Amigos e colegas, Afonso Henriques Hargreaves Botti e Maraliz de Castro Vieira Christo, assumiram minhas aulas enquanto cursei os créditos de Mestrado no Rio. No universo carioca tive a acolhida de meu cunhado José Tostes Pacheco, minha irmã Enoe e os sobrinhos Luciano, Renata e Fernanda. Afonso Celso de Carvalho Rodrigues, com quem trabalhei no Departamento de Artes, colega e amigo, cujo incentivo agradeço.

No Museu Mariano Procópio, a acolhida do diretor Artur Arcuri e das museólogas Maria das Graças de Almeida e Maria Ângela Camargo Cavalcanti foram fundamentais para minhas pesquisas, acolhendo-me e orientando-me quanto ao material estudado.

Angelo Proença Rosa, professor no Mestrado, pela confiança no projeto deste trabalho. Carlos Gonçalves Terra, amigo feito graças ao Mestrado, pela atenção e prestimosidade de tudo quanto precisei no Rio. Edson Mota, Suely Weiss, Piedade Epstein Grimberg, Claudia e Clara Lisboa foram os colegas mais próximos no curso. Suely, secretária do Mestrado, inúmeras vezes foi acolhedora e prestativa nas questões burocráticas. Suzana Paternostro, da seção de Pintura Estrangeira do Museu Nacional de Belas Artes, que gentilmente me atendeu em consulta à instituição. Ao Centro Cultural Itaú, nas pessoas de sua diretora Leda Bicalho e bibliotecária Edméia Ferrer, pela pesquisa bibliográfica que prestimosamente fizeram, dados que me eram necessários na composição das biografias dos artistas estudados.

Luis Alberto do Prado Passaglia, que aceitando a orientação deste trabalho, possibilitou que o mesmo fosse feito em Juiz de Fora, evitando-me deslocamentos constantes. Amigos de longa data sabem da minha gratidão e apreço a eles: Ilma e Marcos Rezende Salgado, Elimar e Antenor Salzer Rodrigues, Luiza Ribeiro, Leda Maria de Oliveira, Sílvia Maria Vilela de Andrade, Geralda Grossi e Carlota de Paula. Henrique Oswaldo Fraga de Azevedo, professor de *Estudo Comparado das Religiões*, colega e amigo, com quem muito tenho aprendido sobre o sagrado, o que me fez ver com mais clareza a laicização do mundo, período tratado neste trabalho. Por fim, Francis Paulina, que fez a revisão e digitação deste trabalho, muito me ajudou com sua presente boa vontade e palavras de estímulo.

RESUMO

VALE, Vanda Arantes do. *A pintura brasileira no século XIX - Museu Mariano Procópio*. Dissertação de Mestrado em História e Crítica de Arte, apresentada à Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1. semestre de 1995. 311 fls. mimeo.

Este trabalho procura estudar os exemplares de pintura brasileira do século XIX, que se encontram no Museu Mariano Procópio em Juiz de Fora, Minas Gerais, procurando seu significado a nível nacional e local. Procura-se entender estas pinturas em seu contexto nacional e local. A criação das Academias e Museus é estudada como instituições necessárias ao funcionamento do capitalismo. Procura-se nas biografias a escolaridade, atividades correlatas às artísticas, premiações e referências em publicações, como mostra da referendação social a estes pintores.

INTRODUÇÃO

A escolha do estudo de **Pintura brasileira do século XIX - Museu Mariano Procópio** ocorreu quando fomos aluna da disciplina "Pintura Brasileira do Século XIX", Mestrado em História e Crítica da Arte, Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Com este título, fizemos uma monografia sobre o assunto, orientada pelo Professor Ângelo Proença Rosa, então responsável pela disciplina; o mesmo nos orientou com sugestões e indicações bibliográficas.

Doado por Alfredo Ferreira Lage à Prefeitura de Juiz de Fora pelo Decreto nº 202/107, em 29/02/1936, o MMP teve o seu acervo tombado pelo SPHAN em 16/02/1938, processo 190, inscrição 118, Livro Histórico, folha 21, com inscrição nº 236 no Livro de Belas Artes, à folha 41. O tombamento das edificações e do parque foi feito pela Prefeitura Municipal de Juiz de Fora, pelo Decreto 2.861, de 19/01/1983, baseado na Lei 6.108, de 13/01/1982. Desejamos, ao estudar uma parte do Museu Mariano Procópio, alinharmos-nos com outras pesquisas sobre Juiz de Fora, cidade onde residimos e trabalhamos.

Diversos aspectos da cidade foram abordados nos trabalhos de Domingos Giroletti - *O processo de industrialização de Juiz de Fora* (1850-1890); Maria Carlota de Paula - *As vicissitudes da industrialização periférica* - o caso de Juiz de Fora; Silvia Maria Vilela Andrade - *Classe operária em Juiz de Fora* - uma história de lutas (1912-1924); Maraliz de Castro Vieira Christo - *Europa dos pobres* - a *belle époque* mineira; Eliana E. R. Dutra - *Alternativas de comportamento operário* - Belo Horizonte e Juiz de Fora; Cláudia Maria Ribeiro - *Diferentes atores em papéis diversos* - a barganha política no palco da gestão participativa em Juiz de Fora (1893-1988); Sônia Regina Miranda - *Cidade, capital e poder*: políticas públicas e questão urbana na velha Manchester Mineira; Luiz Antônio Valle Arantes - *As origens da burguesia industrial em Juiz de Fora* - 1858 a 1912; Mônica Ribeiro Oliveira - *Imigração e industrialização*: os alemães e os italianos em Juiz de Fora - 1854 a 1920 e Luiz A. Prado Passaglia - *A preservação do patrimônio histórico de Juiz de Fora*.

Temos buscado no exercício da disciplina "História da Arte e Estética", na Universidade Federal de Juiz de Fora, chamar a atenção sobre os estudos da arte brasileira. Temos defendido, ao longo de nosso exercício

profissional, desde 1978, na disciplina, a necessidade da arte brasileira ser estudada pelos seus aspectos sociais, além dos formais. Preocupa-nos a historiografia sobre o assunto que tem procurado estudar a criação artística nacional por parâmetros europeus e pelos seus modelos oficiais nos centros de poder. Estas questões foram fundamentais na escolha do assunto a ser pesquisado.

Quando iniciamos o presente trabalho (1992), as coleções de pintura brasileira conhecidas eram: Biblioteca Nacional (RJ), Fundação Raymundo Ottoni de Castro Maya (RJ), Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (RJ), Museu Antônio Parreiras (Niterói, RJ), Museu Casa de Rui Barbosa (RJ), Museu Histórico da Cidade do Rio de Janeiro (RJ), Museu da República (RJ), Museu D. João VI da Escola de Belas Artes (RJ), Museu Imperial de Petrópolis (RJ), Museu Nacional de Belas Artes (RJ), Museu Paulista da Universidade de São Paulo (SP) e Pinacoteca do Estado de São Paulo. Em 1994 publicou-se *Iconografia e paisagem* - coleção cultura inglesa, estudo amplamente consultado para este trabalho. Esperamos que nosso trabalho seja mais uma contribuição à historiografia nacional, ao trazer ao conhecimento público uma outra coleção de pintura brasileira.

A primeira questão que se nos colocou foi o que e como estudar a diversidade de telas que formam o acervo de pintura brasileira do século XIX na instituição. Delimitamos então que nosso objeto de pesquisa seria a pintura brasileira produzida por artistas nacionais e estrangeiros nascidos no século XIX e que fazem parte do acervo do Museu Mariano Procópio em Juiz de Fora.

Buscamos, durante o nosso trabalho, respostas a questões como: significado destas telas e do museu em estudo, a nível nacional e local. Concluímos o trabalho no momento em que vários segmentos da cidade têm reivindicado dos poderes públicos, atenção ao acervo do museu, ameaçado de deterioração de diversas peças de suas coleções. Como apresentaremos aqui várias telas com urgente necessidade de restauração, esperamos que este trabalho contribua também para a resolução do problema.

Nossa pesquisa, ao ser sistematizada, divide-se em quatro partes, como exporemos a seguir:

1. PROPOSTA DE UM CAMINHO PARA SE ESTUDAR A PINTURA BRASILEIRA DO SÉCULO XIX - MUSEU MARIANO PROCÓPIO

PIO. Expomos as razões da escolha do material a ser estudado e o pensamento dos autores que foram norteadores para nossos estudos.

2. CONTEXTO: BRASIL-JUIZ DE FORA. Buscamos aqui aspectos sócio-econômicos determinantes para a criação artística. Preocupou-nos, na busca de esclarecimento sobre o assunto, a organização institucional local e nacional, após os anos 50 do século XIX.

3. ACADEMIAS E MUSEUS. Procuramos o entendimento destas instituições no século XVIII e suas proliferações no século XIX, como sinais identificadores do Capitalismo, quando se estendeu mundialmente. Através da leitura de alguns documentos da Academia Imperial de Belas Artes, esperamos ter identificado seus objetivos políticos, tais como o da criação de um imaginário nacional. No item "Museus", buscamos, no desvelamento de suas criações a nível internacional, o entendimento da organização do Museu Mariano Procópio em Juiz de Fora.

4. MUSEU MARIANO PROCÓPIO, PINTORES E PINTURA SILEIRA DO SÉCULO XIX. Tratamos aqui da do Museu Mariano Procópio como um dos ícones para a industrialização da cidade. Apresentamos ainda o levantamento dos dados biográficos de cada artista e a fotografia de suas obras. final do capítulo comentamos as informações coletadas. CONCLUSÃO. Esperamos, aqui, ter demonstrado que a coleção de pintura brasileira do século XIX do Museu Mariano Procópio constitui expressiva amostragem das propostas do universo estético organizado de 1870 a 1930.

1 - PROPOSTA DE UM CAMINHO PARA SE ESTUDAR A PINTURA BRASILEIRA DO SÉCULO XIX - MUSEU MARIANO PROCÓPIO

... O objeto da estética não pode ser a obra, mas o processo de circulação social em que seus significados se constituem e variam.

Canclini¹

Quando escolhemos estudar a Pintura Brasileira do Século XIX - Museu Mariano Procópio, como tema de nossa dissertação de Mestrado em *História e Crítica da Arte* - Universidade Federal do Rio de Janeiro - dois aspectos foram importantes em nossa decisão. Primeiro, queríamos fazer um trabalho que tivesse ligação com a comunidade de Juiz de Fora, cidade onde moramos. Em segundo lugar, desejávamos colocar nossos estudos alinhados com o Departamento de História da Universidade Federal de Juiz de Fora, onde trabalhamos, e que tem desenvolvido pesquisas sobre a cidade.

Sendo nosso interesse maior em artes plásticas, a pintura brasileira, decidimos estudar os exemplares da mesma, pertencentes ao Museu Mariano Procópio, em Juiz de Fora. Buscamos o entendimento sobre o significado desta coleção de pinturas e da existência de um museu como o Mariano Procópio para a cidade. Delimitamos como objeto de estudo uma parte da pinacoteca, a constituída de pinturas brasileiras feitas por artistas nascidos no século XIX.

Como metodologia, foram condutores de nossas pesquisas os textos de Giulio Carlo Argan, *Arte e crítica da arte* - e *Guia de história da arte*, de José Carlos Durand - *Arte, privilégio e distinção*; de Maria Amélia Bulhões *Considerações sobre o sistema de artes plásticas* e de Néstor Garcia Canclini - *A produção simbólica*. Faremos, a seguir, a exposição das idéias defendidas pelos autores e que foram por nós adotadas para este trabalho.

¹ CANCLINI, N. G. (1979) p.92.

O reconhecimento de um objeto como artístico é um fato social. Os fatores que conduzem o julgamento e a valorização das artes plásticas no Ocidente fazem parte do que Bulhões denominou de "sistema das artes plásticas". Este sistema teve sua organização iniciada na Renascença, com a burguesia italiana no século XIV. Criou-se então uma teia de relações envolvendo artistas, mecenas e filósofos humanistas. Atendendo à necessidade de se transformar a arte em mercadoria veiculadora de seus interesses, a burguesia criou todo um aparato para este fim.

Como resultado da vontade de se fazer da arte objeto, diversos dos demais, portanto, mais valendo monetariamente, separou-se o artista do artesão. Conhecimentos científicos foram aplicados às artes plásticas, que passaram a ser consideradas como trabalhos diversos da tecelagem, cerâmica e outras atividades manuais. Segundo Bulhões:

Esta ruptura operou-se progressivamente e foi correlata à constituição do sistema de artes plásticas, onde se exige uma competência específica para as atividades, separando o profissional do leigo e o sagrado do profano e referendando a distinção social das elites.²

A partir do século XVIII apareceram as salas de espetáculos fechados, criaram-se os museus e proliferaram as galerias de arte. Dentre as inúmeras reflexões sobre o Belo produzidas no período, destacam-se as de filósofos como Baumgarten (1714-1762), Schelling (1775-1854), Kant (1724-1804), Fichte (1762-1814), Lessing (1729-1781) e Hegel (1770-1831). Também a historiografia artística teve o início de sua sistematização no período, parte que foi do aparato ideológico burguês. Joachim Winckelmann (1717-1768), autor de *Reflexões sobre a imitação das obras de arte na pintura e escultura* (1755) e *História da arte na antigüidade* (1764), inovou o estudo sobre a criação artística. Os escritos sobre o assunto, até então, limitavam-se a aspectos biográficos dos artistas. Winckelmann propôs uma história da arte que ensinasse:

² BULHÕES, M. A. (1990) p.30.

[...] a origem o crescimento, as modificações das artes segundo os diferentes estilos dos povos, segundo as épocas, os artistas e demonstrar essa evolução segundo as obras que subsistiram da Antigüidade.³

A organicidade da arte defendida por Winckelmann adentrou pelo século XX e continua influenciando todo o modo de se relacionar com o objeto artístico no Ocidente. Predominam, no mercado editorial e no meio acadêmico a historiografia, que defende a autonomia da arte, fazendo assim com que estes objetos sejam conhecidos e desvinculados de seus aspectos sociais. Os estudos mais divulgados são os que se apegam aos aspectos formais, chamados de "estilos", limitando-se a descrevê-los. São livros básicos na formação do aluno de Educação Artística, Belas Artes e do público interessado, textos formalistas e factuais, como *História mundial da arte* - Everard Upjon, *História da arte* - Germain Bazin; *História universal da arte* - Herman Leicht; *História da arte* - E. Gombrich; *História geral da arte brasileira* - Walter Zanini, e outros. Esta orientação na História da Arte, Sociologia, Estética e Crítica da Arte, é a base do sistema de artes plásticas, que possibilitou a dominação simbólica, estabelecida através das relações capitalistas na criação artística. Estas relações envolvem o ensino, o trabalho e a compra de objetos artísticos.

Em oposição à historiografia dominante, alguns historiadores, sociólogos e estetas têm procurado desvelar o sistema das artes plásticas. Os autores mais divulgados, com a preocupação de estabelecerem as ligações da arte com a sociedade, são: Ernst Fischer - *A necessidade da arte*; Arnold Hauser - *História social da literatura e da arte*; Nicos Hadjnicolaou - *História da arte e movimentos sociais*; Adolfo Sánchez Vazquez - *As idéias estéticas de Marx*; Pierre Bourdieu - *A economia de trocas simbólicas*; Giulio Carlo Argan - *Arte e crítica da arte* e *Guia de história da arte, História da arte como história da cidade e História da arte moderna*. A grande colaboração destes estudiosos foi a de tratarem a criação artística como relativamente autônoma, sujeita portanto às injunções de seu momento histórico. Estes pesquisadores trabalharam questões

como as correlações da arte com a política, classes sociais e sua instrumentalização ideológica.

Nas duas últimas décadas tem predominado nos estudos de História da Arte⁴, as propostas formalista, iconológica, estruturalista e sociológica. O Formalismo é a proposta dos seguidores da Escola de Viena, onde seus princípios foram organizados por pesquisadores ligados à Universidade da Áustria e ao Museu de Artes Decorativas. Este grupo, nas últimas décadas do século XIX e nas primeiras décadas do século XX, defendeu a posição de que a arte tem uma linguagem própria de formas e cores. Os formalistas têm tido grande receptividade no Ocidente e dentre seus nomes mais conhecidos citaríamos von Hildebrand (1847-1921), Riegl (1858-1905), Wölfflin (1864-1945) e Fiedler (1841-1895).

O método iconológico foi sistematizado por Warburg (1866-1929) e teve como continuador e divulgador Panofsky (1892-1905) nos livros *História da arte*, disciplina humanista (1940) e *O significado das artes visuais* (1955). Panofsky, opondo-se ao formalismo, segundo Fagiolo define a Iconologia "como ramo da história da arte que trata do conteúdo temático ou significado das obras de arte, enquanto algo de diferente do seu valor formal"⁵.

O Estruturalismo teve seus primórdios na Alemanha, com a concepção de Gestalt elaborada pelos pesquisadores em Psicologia, Kohler e M. Wertheimer. Segundo a Gestalt, a percepção apreende seu objeto como uma totalidade em constante transformação, mas permanecendo igual a si mesma. Fora da Psicologia, a Lingüística foi a primeira área de conhecimento a aplicar as propostas estruturalistas desenvolvidas por Saussure em seus cursos na Universidade de Genebra (1906-1911). Nos estudos de artes são molas-mestras do Estruturalismo os estudos de G. Koschnitz - Weinberg - *Pesquisas de uma ciência da arte* (1933); de René Passeron - *A obra pictural e as funções da aparência* (1962) e de Omar Calabrese - *Artes figurativas e a linguagem* (1977).

O método sociológico tem suas origens no Positivismo, com Taine (1828-1893). Nos textos *Viagem à Itália* (1876) e *Filosofia da arte* (1880), Taine afirmou que o estado da sociedade forma um sentimento maior, do qual a

³ BAYER, R. (1979) p. 190.

⁴ ARGAN, G. C. , FAGIOLO, M. (1992) p. 34.

⁵ Ibidem, p.97.

arte é expressão⁶. Os escritos de Marx e Engels influenciaram, de diversas maneiras, estetas, historiadores e sociólogos contemporâneos. Apesar de não deixarem obra específica sobre arte, Marx e Engels fizeram observações inovadoras⁷, como as relações arte e trabalho, o caráter social dos sentidos estéticos, relativa autonomia da obra de arte, arte como forma de superestrutura ideológica, relações entre arte e realidade, criação artística e produção material, arte e realismo, perdurabilidade da obra artística, etc. Dentre os filósofos influenciados pelo pensamento marxista-engeliano, destacamos os nomes de Luckacs (1885-1971), autor de *Estética*; Adorno (1903-1969) - *Teoria es-tética*; Benjamin (1900-1942) - *A obra de arte na época de sua repro- dutibilidade técnica*; Gramsci (1891-1937) - *Obras escolhidas* e Sanchez Vázquez - *As idéias estéticas de Marx*. Em História da Arte destacam-se os escritos de Antal (1887-1954) - *A pintura florentina e seu pano de fundo social*; Arnold Hauser (- 1951) - *História social da literatura e arte*; e Nicos Hadjnicolaou - *História da arte e lutas de classes*.

Dentre os sociólogos que se dedicam a estudar as relações arte-sociedade, Canclini⁸ reconhece quatro grupos. Ao primeiro corresponderiam os que entendem a Sociologia da arte como o estudo sociológico das obras da civilização, onde se destacam Georges Gurvitch e Warburg. No segundo grupo estariam os sociólogos empiristas ou funcionalistas, como Vytautas Kavolis, Robert Escarpit e Alphonse Silberman. O terceiro grupo, dedicado ao que Canclini chama de "sociologia estrutural pela preocupação com as relações das estruturas estéticas com as sociais", tem estudiosos tão diversos, como Lucien Goldmann (1930-1970), Francastel(1900-1969) e Pierre Bourdieu (1930). No quarto grupo - sociólogos com orientação marxista - aparecem os nomes de Luckacs, Gramsci, della Volpe, Adorno, Benjamin e o próprio Canclini. Alguns destes nomes foram citados como filósofos, sua formação de caráter humanista conduz seus estudos à interdisciplinariedade. Segundo Bazin,

Marxistas ou não, os historiadores são cada vez mais dominados pelo fato sociológico ou econômico. Não é espantoso ver um homem tão hostil à ideologia marxista como o historiador Pierre Chavnu declarar em sua *Civilization de l'Europe des lumières* (1971): "Uma estética não pode qualquer que seja a independência relativa de uma estrutura autônoma, ser concebida fora de um meio social e de uma economia?"⁹

Na América Latina, contrastando com os estudos literários, os sobre artes plásticas e seus vínculos sociais são em pequeno número. Canclini¹⁰ cita como exemplos as pesquisas sociológicas, na Argentina, de Regina Gibaja - *El público de arte* e a de Marta F. de Selemenson e German Kratochwell - *Uma arte de difusores*; de Rita Eder, no México - *El público de arte en Mexico: los espectadores de la exposición Hammer*. Continuando com as observações de Canclini, o mesmo comenta que, a partir dos anos 60, estudos marxistas e não marxistas em sociologia, semiologia e psicanálise avançaram na questão de como se realiza a produção social do imaginário. Canclini¹¹ ressalta, como grandes contribuições do assunto, o interesse pelos textos de Gramsci, a reformulação epistemológica de Althusser, as pesquisas antropológicas de Maurice Godelier sobre o estrutural e o superestrutural e as observações de Nicos Poulantzas e Cristine Buci sobre as estruturas políticas.

Nas universidades latino-americanas, como nas européias, continuam predominando os estudos formalistas. Também em nosso continente, ainda que em número reduzido, alguns autores têm inovado nos estudos das relações arte e sociedade. Canclini¹² destaca os nomes de Rita Rodriguez Prapolini, Raquel Tibol, Marta Traba, Juan Acha, Aracy Amaral e Mirko Laner, como produtores de textos inovadores. O livro de Laner - *Introdução à pintura peruana do século XX* merece de Canclini os seguintes comentários:

⁶ Cf. RICHARD, A. (1989) p.95.

⁷ Cf. VAZQUEZ, A. S., (1979) p.13-14.

⁸ CANCLINI, N. G. (1979) p. 13-14.

⁹ BAZIN, G. (1979) p. 283.

¹⁰ Cf. CANCLINI, N. G. (1979) p.27-28.

¹¹ Cf. Ibidem, p.8.

¹² Cf. Ibidem, p.28.

Embora não se trate de um estudo sociológico e sim histórico, tem o mérito insólito em nosso continente, de construir sua fundamentação teórica e metodológica a partir de um conhecimento que não é eclético nem amador, sobre o desenvolvimento atual das ciências sociais. Por isso, esse livro é um dos melhores exemplos de uma descoberta insinuada em trabalhos mais recentes: a utilidade de pesquisas sociológicas, antropológicas e semióticas para compreender de outra maneira problemas estagnados pelo tratamento especulativo, tais como a dependência de nossa arte com respeito às metrópoles, a participação desigual das classes sociais em sua criação e aproveitamento, as polêmicas sobre a identidade latino-americana e cultura nacional¹³.

Acrescentaríamos, como contribuições sobre o assunto no Brasil, os nomes de José Carlos Durand - *Arte, privilégio e distinção*; as reflexões de Maria Amélia Bulhões - *Considerações sobre o sistema de artes plásticas* e, da mesma autora, junto com Maria Lúcia Kern, a organização de *A semana de 22 e a emergência da modernidade no Brasil*.

José Carlos Durand, em *Arte, privilégio e distinção*, pode ser considerado como o autor que mais contribuiu para o entendimento da questão arte-sociedade no Brasil. Trabalhando com Sociologia da Cultura na Fundação Getúlio Vargas em São Paulo, tem em sua formação acadêmica a estadia, em 1979 e 1986/1988, no Centro de Sociologia Européia (Paris), dirigido por Pierre Bourdieu. Esta informação esclarece-nos sobre sua metodologia, mesmo o autor afirmando que:

Não há razão para apresentar formalmente o repertório teórico mobilizado para construir o objeto de estudo. O lugar adequado da teoria é mesmo a instrumentação da capacidade de ver. Assim, deve ela ficar subjacente, sem direito a palco iluminado, onde para aflição e tédio do leitor, muitos insistem em colocá-la¹⁴.

¹³ Ibidem, p.28-29.

¹⁴ DURAND, J. C. (1989) p.XIX.

Durand não se detém somente nas observações ou estudos contextualizadores da obra de arte. O autor procura identificar o universo onde as obras são criadas, circulam e são aceitas ou não; pesquisa os segmentos sociais onde os artistas são recrutados; valoriza como informação a crítica de arte da época - porta-voz de um segmento social e atenta-se ao ensino artístico.

O trabalho de Durand é dividido em quatro partes: Parte I - *A ordem estética no Brasil monárquico* (1855-1889); Parte II - *Importação do modernismo* (1890-1945); Parte III - *Alta burguesia, imprensa e estado no mecenato de após guerra* (1946-1970) e Parte IV - *A era do mercado e da profissionalização* (1960-1985). Como nossa pesquisa se insere no período de 1870-1930, interessa-nos sobretudo a Parte I. O autor responde a questões que nos interessam, como o significado da criação da Academia Imperial de Belas Artes; identifica o atrelamento do artista ao Governo Imperial através do Pensionato; observa a importância de Pedro Américo e Vitor Meirelles na formação de uma iconografia nacional e mostra outras atividades exercidas pelos artistas no período.

Néstor Garcia Canclini, sociólogo argentino, radicado no México, onde trabalha na Universidade Nacional do México, tem vários textos publicados sobre as artes plásticas na América Latina. Para nosso trabalho, é de interesse específico *A produção simbólica* - teoria e prática na América Latina. Segundo Canclini, os problemas principais da sociologia, ao estudar a arte, relacionam-se com sua localização na estrutura social. Aponta como problemas-chaves "a determinação do contexto com o qual se vincula a arte, o caráter dessa vinculação e em que consistem as semelhanças e diferenças dos fatos artísticos dos demais"¹⁵. Ressalta que a obra mais ambiciosa, tentando correlacionar arte e sociedade, é a escrita por A. Hauser - *História social da literatura e da arte*. Concorda com Castelnovo quando este aponta, como as grandes falhas da obra de Hauser, aspectos como prioridade à produção das obras em detrimento da distribuição e recepção; a admissão, sem discussão, de categorias estilísticas estabelecidas por historiadores que não se preocuparam com o contexto social da

¹⁵ CANCLINI, N. G. (1979) P. 44.

arte, e o caráter homogêneo que se atribui a cada época, não se atendo a expressões diferentes que não a dos dominantes.

Sendo nossa intenção estudar a pintura brasileira do século XIX, que se encontra no Museu Mariano Procópio, propomo-nos a inserir as observações que Canclini faz sobre sociologia da arte, com as indicações de Argan para a história da arte. Diz Argan que:

A história tem, pois, a função de estudar a arte não como um reflexo, mas como agente da história: ela é portanto, uma história especial (como a história da filosofia ou da economia ou da ciência) que opera num campo próprio e tem metodologias próprias, mas como todas as histórias especiais, desemboca e enquadra-se na história geral da cultura, explicando como será a cultura elaborada e constituída pela arte¹⁶.

Canclini¹⁷ elaborou um modelo de pesquisa para o estudo da correlação entre o desenvolvimento sócio-econômico e movimentos artísticos na Argentina. Comenta, no entanto, que ao formulá-lo, preocupou-se com um grau de abstração que o tornasse apto para estudos dentro de outros casos do capitalismo dependente. Ao reproduzirmos o modelo de pesquisa proposto por Canclini, indicaremos nossas investigações em cada item.

MODELO DE PESQUISA PROPOSTO POR CANCLINI

1.1 - SITUAÇÃO DA ARTE NA ESTRUTURA SOCIAL

Esta etapa abrange os seguintes passos:

a) Análise da estrutura geral da sociedade e sua localização - relações de dependência - dentro do sistema capitalista (modo de produção, formação sócio-econômica e conjuntura). No capítulo I - contexto: Brasil - Juiz de Fora -

¹⁶ ARGAN, G. C. (1992) p.18.

¹⁷ Cf. CANCLINI, N. G. (1979) p. 75-76.

nesta parte do trabalho, nossa preocupação foi encontrar os elementos formadores do Brasil independente, como uma sociedade agroescravocrata-exportadora. Priorizamos a organização institucional do país, os aspectos racistas que perpassaram estes espaços e suas relações com a Academia Imperial de Belas Artes, posteriormente, a Escola Nacional de Belas Artes. De Juiz de Fora destacamos a industrialização no momento em que o capitalismo monopolista se estendeu a nível internacional. Buscamos nos hábitos e costumes da cidade a identificação de um centro urbano laico que organizou suas instituições como ícones da industrialização.

b) Análise do lugar atribuído à arte no conjunto de estrutura social, suas relações com as demais partes (economia, tecnologia, política, religião, etc.) e a vinculação com a estrutura de classes. No capítulo II - Academias e museus - Pesquisamos o significado da organização das Academias de Belas Artes e Museus como instrumentos ideológicos do capitalismo e o significado da transposição destes modelos para um país de economia periférica, como o Brasil.

1.2 - A ESTRUTURA DO CAMPO ARTÍSTICO

Esta segunda etapa inclui os seguintes aspectos:

1.2.1 - A organização material

a) Meios de produção (os recursos tecnológicos para a produção artística e modificações ocorridas pela introdução de novos materiais - acrílicos, plásticos - e novos procedimentos - multiplicação, mecânica ou eletrônica da imagem). Ainda no capítulo II - preocupamo-nos com as condições materiais do ensino artístico no Brasil do século XIX, verbas e questões relativas ao "modelo vivo".

b) Relações sociais de produção (entre artistas, intermediários e público: relações institucionais, comerciais, publicitárias; interação dentro do país e com a arte estrangeira). Continuando com o capítulo II, investigamos o recrutamento dos artistas entre as camadas pobres da população; o papel referenciador das exposições; as lojas de vendas de objetos artísticos; o mercado de retratos e decorações de interiores e o encaminhamento dos artistas premiados para aperfeiçoamento na Europa.

1.2.2 - O processo ideológico

a) Elaboração em imagens (na obra) dos condicionamentos sócio-econômicos por parte dos artistas.

No capítulo III - Apresentamos biografias de artistas e obras de pintores brasileiros do século XIX e que fazem parte da pinacoteca do Museu Mariano Procópio. Preocupou-nos a premiação dos artistas, a incorporação de novas técnicas ao academicismo, como decorrência de um procedimento de mercado comprador, a elite brasileira do período. Foram características do comportamento político deste grupo os ajustes institucionais modernizadores, como a Abolição e a República, mantendo intocável a estrutura econômica. Esta elite que permaneceu no poder até 1930 patrocinou o Academicismo Eclético do período, adotou inovações sem romper com o academicismo.

b) Elaboração ideológica realizada em outros textos por artistas, difusores e público (manifestos, entrevistas, ensaios, críticas jornalísticas, autobiografias, inquéritos, etc.). Os dados biográficos coletados não foram uniformes. De alguns artistas conseguimos críticas jornalísticas do período, reportagens e autobiografia, como a de Antônio Parreiras, de outro, poucos ou nenhuma informação.

Sendo o objeto de nossos estudos uma coleção, na conclusão do trabalho esperamos alcançar a explicação sociológica proposta por Canclini, para quem importa:

[...] se o artista ao conformar sua obra estabelece preferentemente seus laços com a história da arte, isto é, com o passado; outros artistas contemporâneos: de um mesmo movimento ou de movimentos rivais, do exterior ou do próprio país; os marchands ou editores; as instituições promotoras da arte (galerias, museus, fundações) o público (caso em que se analisará com que classe ou fração de classe); os meios de comunicação de massa; a censura e outros¹⁸.

¹⁸ Ibidem, p.77.

2 - CONTEXTO: BRASIL - JUIZ DE FORA

E aqui? Também tivemos a nossa belle époque, por sinal que feia como sete dias de chuva. começou com a República. Basta comparar a iconografia imperial com a posterior, para ver a coisa inestética que veio depois de D. Pedro II. Gravuras de Debret e Rugendas, pintores régios, figuras de Angelo Agostini - cheias de nossos usos, costumes, tipos, ruas, casas, campo, estradas, árvores, céus e alegorias - tudo é substituído pelo duro documento fotográfico e pelas pinturas sebatas de Gustav Hastoy, de Manuel Santiago, de Almeida Junior, de Batista da Costa e Giuseppe Boscagli, representando marechais anacrônicos em fardas do tempo da Guerra da Criméia, ou presidentes soturnos nas suas sobrecasacas de croque-morts. Uma densa e má tristeza depreende-se na história da República. Vêm, de saída o despudor do Encilhamento e Floriano deglutindo o Deodoro - que ainda digeria a coroa do benfeitor. A Revolução Federalista ensangüenta o Sul. Degolamentos simples e de "volta". Conhecem a variedade? Não se corta de fora para dentro, como às galinhas . Mete-se longa e afiada faca embaixo da orelha, entre o maxilar e o esterno cleido. Ela sai do outro lado do pescoço e então puxa-se de dentro para

fora: de "volta. Saldanha da Gama é lanceado e seus companheiros, sangrados. Eleição e posse de Prudente. Canudos e mais mortes. A cabeça de Conselheiro chega ao litoral da China, "onde deliravam multidões em festa... "O Marechal Bittencourt morre salvando o presidente. Sem nenhuma convicção. O magnicida Marcelino Bispo foi reabilitado pelos que o executaram na calada da noite. Mais sangue: o de Gentil Castro. Encerra-se a década, encerra-se o século deixando como lembranças amáveis a fundação de Belo Horizonte, a instalação da Academia de Letras, a risada de Artur Azevedo. Abrem-se os novecentos com as festas do Quarto Centenário e o retrato da bem amada de um ministro nas notas de cinquenta mil-réis. O prestidigitador Chapot-Prevost, num golpe circense, corta um monstro em duas meninas. Santos Dumont contorna a Torre Eiffel num balão e voa aeroplanos virados às avessas. Rocca e Carleto escreveram seu primeiro romance policial e Oswaldo Cruz sai das páginas de Monsieur de Phocar para acabar com a febre amarela. Acabou também com a peste comprando ratos; com a varíola, comprando os ódios que explodiram na rebelião de Lauro Sodré. Passos, Frontim, Lauro Müller - Cais do Porto, Avenida Central, Flamengo - Pinheiro Machado discursa no Palácio da Liberdade e suas palavras começam a

forjar o ferro que serviria mais tarde a Manso de Paiva. Carlos Chagas se iguala a Oswaldo Cruz e os dois fazem pelo Brasil o que os charlatães da política nunca tinham feito. Não contando os burros acatados por trazerem do ventre - caldeirão o "senso grave da ordem" - dizem que nela política, havia gênios também. David Campista, Carlos Peixoto, João Pinheiro, Gastão da Cunha. Em terra de cego quem tem um olho é rei. Em terra de olho quem tem um cego é rei. Em terra de rei quem tem um cego é rei. Afonso Pena morreu traído e dizem que os trinta dinheiros foram para Itajubá. "Toma cachorro!" São as últimas palavras ouvidas por Euclides da Cunha caindo no chão que ele engrandeceu. O "almirante" João Cândido - vestido de ouro e prata - acabou com a chibata, escapou da cal viva da Ilha das Cobras e dos fuzilamentos do Satélite para dar, depois, entrevistas de negro velho. Águia de Haia ou Papagaio de Haia? "Fala, fala, fala, meu bem..." Ganhando, mas não levando. Urucubaca era a dele. O outro foi feito para o Catete, onde se dançou o corta-faca na era da jupe-culotte. Mil novecentos e doze vem com a morte do Barão de Quintino e novamente sangue na burrice do Contestado. Mais um ano, dois anos e ouviu-se aqui ribombo que ninguém entendeu - o eco do tiro de Prinzip. Que foi? Foi nada, não. Um mameluco matou um arquiduque e não

temos nada com essa opereta. O diabo é que tínhamos. Pois foi nessa belle époque que doenças, necessidades, obrigações, compromissos, acaso, destino - o fatum - fizeram convergir para o Rio de Janeiro gente da família de meu Pai, da minha Mãe.

Pedro Nava¹⁹

Por motivos que consideramos relevantes, transcrevemos este longo parágrafo de NAVA, contrariando o que se faz normalmente nas epígrafes. Encontramos neste texto um prelúdio ou uma síntese do período por nós estudado. Neste capítulo desenvolveremos vários aspectos assinalados pelo memorialista, na busca de um melhor entendimento do universo onde está situada a Pintura Brasileira no Século XIX - Museu Mariano Procópio. Preocupou-nos neste capítulo o encontro de elementos que expliquem a criação do museu na cidade e a formação da pintura brasileira do mesmo. Buscaremos aqui o que Canclini²⁰ recomenda como os dois primeiros passos numa pesquisa com preocupação sociológica: análise da estrutura geral da sociedade e do lugar atribuído à arte nesta sociedade. Neste capítulo, nossa prioridade será a identificação de momentos políticos e econômicos relacionados à criação artística e suas veiculações.

Santo Antônio do Paraibuna, mais tarde, Juiz de Fora, cidade da Mata Mineira, formou-se no contexto de exaustão do extrativismo aurífero, introdução e expansão do plantio do café, imigração, industrialização, abolição e República. Estes cortes correspondem a fatos e datas enumerados por Nava na epígrafe. Indicam momentos da história brasileira, assinalam modos de subsistir e de pensar de seus habitantes. Como disse Bosi:

Se o caráter principal do Acontecimento é poder situar-se com precisão nas coordenadas do espaço e tempo, o mesmo não se dá

¹⁹ NAVA, P. (1979) p.208-209.

²⁰ CANCLINI, N. G. (1979) p. 74.

com o processo ideológico. Este não surge de improviso ou por acaso, de um dia para o outro. Sua matéria-prima são idéias afetadas de valores, e idéias e valores se formam lentamente, no curso da história, na cabeça e no coração dos homens. No entanto, como a ponta do iceberg é claro indício de marcas submersas cuja profundidade não se pode calcular a olho nu, também certas situações, rigorosamente datadas, ao se armarem, servem de pistas ao leitor de ideologias, para detectar correntes que vêm de longe. A data exerce, então, o papel de signo ostensivo de uma viragem²¹.

Nossas pontas de icebergs serão os exemplos da pintura brasileira feita por artistas nascidos no século XIX, presentes no Museu Mariano Procópio de Juiz de Fora. Como nosso propósito é a identificação da função social desta pintura, no período em que foi executada, buscaremos aqui a identificação das massas submersas (contexto histórico nacional e local), onde foram produzidos e circularam estes objetos. Recorremos à historiografia nacional sobre o período, como meio de esclarecimento de determinados acontecimentos locais. Dentre os inúmeros textos consultados, esta parte do trabalho teve como fio condutor os estudos dos autores que mencionaremos a seguir.

Emília Viotti da Costa em *Da monarquia à república*: momentos decisivos, foi a obra básica para o mapeamento dos fatos econômicos, políticos e sociais identificadores do Brasil de 1870 a 1930. Alfredo Bosi, em *Dialética da colonização*, contribuiu para nosso estudo de maneira substancial. Destacamos, de Bosi, as observações sobre a escravidão, o liberalismo e o reformismo positivista que adentra pelo Brasil do século XX. Em *A escravidão entre dois liberalismos*, do mesmo autor, foram relevantes as considerações sobre o aparato ideológico montado no século XIX no Brasil. O livro de João Manuel Cardoso de Melo, *O capitalismo tardio*, foi por nós usado para o entendimento da industrialização em Juiz de Fora.

Também foram leituras fundamentais para esta parte do trabalho os estudos de Luís Salgado Manuel Guimarães, em *Nação e civilização nos trópicos*: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o projeto de uma história

nacional, onde o autor estuda a instituição em sua busca definidora do conceito de nação brasileira. Renato Ortiz, em *Cultura Brasileira e identidade nacional*, atenta para o uso de teorias racistas no Brasil de fins do século XIX. Lilian Schwarcz no livro *O espetáculo das raças*, lançado em finais de 1993, constituiu o embasamento que procurávamos para o nosso trabalho. A autora se propõe a estudar o uso das teorias racistas no Brasil, pelo seu permeamento no discurso institucional. Da mesma autora, *O nascimento dos museus brasileiros*, ajudou-nos no entendimento da organização de instituição como o Museu Mariano Procópio.

Estes trabalhos auxiliaram-nos no entendimento do ideário perpassado na criação das instituições do período, a nível nacional.

A historiografia local, com os estudos sobre a cidade, buscamos nos livros de Paulino de Oliveira - *História de Juiz de Fora* e Wilson de Lima Bastos - *Mariano Procópio* - sua vida, sua obra e sua descendência, forneceram-nos elementos cronológicos sobre a criação da cidade. Dos estudos feitos no âmbito da Universidade Federal de Juiz de fora, foram insistentemente consultadas as obras de Silvia Maria Belfort Vilela de Andrade, em *Classe operária em Juiz de Fora* - uma história de lutas (1912-1924); de Maraliz de Castro Vieira Christo, atentamo-nos para o projeto implantado na cidade - *Europa dos pobres* - o intelectual e o projeto dominante em Juiz de Fora na Belle-Époque mineira; Luiz

Antônio do Valle Arantes, em *A origem da burguesia industrial em Juiz de Fora* - 1958-1912, identifica a importância dos germânicos protestantes na industrialização da cidade, e, finalmente, o trabalho de Mônica Ribeiro de Oliveira, *Imigração e industrialização*: os alemães e italianos em Juiz de Fora (1854-1920), onde a autora relativiza a importância destas correntes imigratórias na industrialização da cidade. A bibliografia sobre Juiz de fora seria incompleta se não mencionássemos o livro de Pedro Nava - *Baú de ossos*. O memorialista nasceu e passou parte da infância em Juiz de Fora. A obra de NAVA constitui uma das maiores contribuições, como observações pessoais sobre a sociedade brasileira. Este e outros capítulos serão perpassados de textos do autor.

2.1 - Brasil (1870 - 1930)

²¹ BOSI, A. (1988) p. 25.

A independência das Treze Colônias Americanas, em 1776, e a Revolução Francesa, de 1789 a 1815, são os fatos mais conhecidos que evidenciam os traços de uma nova época. São marcos factuais do Liberalismo, de revoltas coloniais, dos nacionalismos, de rebeliões populares, do anti-clericalismo e de todos os instrumentos necessários a seu funcionamento. Para o Novo Mundo, o capitalismo significa a ruptura do Pacto Colonial, que obrigava as colônias a comercializarem seus produtos somente através de suas respectivas metrópoles, além de proibir as primeiras de criarem e desenvolverem indústrias, vistas como concorrentes às das segundas. As elites locais fizeram as independências entre 1811 a 1825, norteadas pelas idéias liberais inglesas e francesas. Sinais do Liberalismo no Brasil podem ser detectados em medidas administrativas tomadas após a transferência da corte para o país. No final de 1807, em virtude do bloqueio continental decretado pelo imperador francês, Napoleão Bonaparte, em relação à Inglaterra, a família real portuguesa, aliada deste último país foi obrigada, por pressões dos dois contentores, a se retirar para o Brasil. Aqui chegando, o príncipe regente de Portugal, D. João - pois sua mãe, a rainha Maria I enlouquecera - precisou criar possibilidades para exercer o poder a partir da Colônia.

Atos administrativos, como a abertura dos portos, permissão para a instalação de manufaturas, doações de Sesmarias em áreas despovoadas, instalação dos primeiros imigrantes, Escolas de Medicina do Rio e da Bahia, Imprensa Régia e Banco do Brasil, identificam modificações substitutivas da organização colonial. Posteriormente, resolvidas as questões com a França a partir das derrotas napoleônicas, contratou-se a Missão Francesa de 1816, constituída de estudiosos e artista necessários à nova fase. O príncipe D. João, com o falecimento da mãe, foi coroado D. João VI, rei de Portugal, Algarve e Brasil - este elevado a Reino Unido - aqui permanecendo a sede do governo. Iniciou-se, nas primeiras décadas do século XIX, no Brasil, o ordenamento da economia latifundiária - agro-exportadora inserida no Liberalismo.

Segundo Emília Viotti²², cronologicamente, os fatos assim se desencadearam: em 1822, D. Pedro, filho e sucessor de D. João VI, proclamou a independência. Em 1831, abdicou ao trono do Brasil, a favor de seu filho ainda menor. Por isto, o poder foi exercido por Regentes, até que em 1840 foi antecipada a Maioridade de D. Pedro II. O império foi a possibilidade de se fazer a independência sem a mobilização das massas e de se impor uma organização administrativa fortemente centralizada. Ascende no momento o grupo conservador escravista composto de antigas oligarquias do Nordeste, as novas do Vale do Paraíba, exportadores de café traficantes negreiros, parlamentares representantes de seus interesses, a Guarda Nacional, composta justamente pelos grandes proprietários e o exército que começava a se firmar e que sufocou as tentativas separatistas. Este grupo sustentou o Império até 1860, e sobre seu ideário, faremos algumas observações baseadas no texto de Alfredo Bosi, *A escravidão entre dois liberalis-mos*²³. O impasse entre Liberalismo e Escravismo é apenas um paradoxo verbal. A associação Liberalismo - trabalho livre, postulado burguês da Europa do século XIX, nunca se colocou no Brasil de 1821 a 1860. O Liberalismo para o novo país pode ter quatro significados: o primeiro significou conservar a liberdade alcançada de produzir, vender e comprar; o segundo significou conservar a liberdade alcançada em 1822, de representar-se politicamente, eleger e ser eleito, na categoria de cidadãos qualificados; o terceiro, significou conservar a liberdade de submeter o trabalho escravo com amparo legal, e, finalmente, o quarto, a possibilidade de se adquirir novas terras em regime de livre concorrência.

A expressão "Belle Époque" ("Bela Época"), identifica o período correspondente ao capitalismo Monopolista (1850-1914), quando o mesmo se estende mundialmente. A vida urbana e as conquistas da industrialização fizeram com que as pessoas do período tivessem a consciência de que viviam tempos novos, a "Bela Época". A fábrica é o signo das relações sociais do período; aponta para novas formas de ver e sentir o mundo. Ao contrário do que disse NAVA (epígrafe), as grandes transformações

²² VIOTTI, E. (1977). Fizemos aqui um destaque do assunto abordado pela autora ao longo do livro.

²³ BOSI, A. (1992) p.200.

superestruturais ocorridas no Brasil não se deram com o advento da República, mas nas duas últimas décadas do Império. Quanto à "fealdade" do período descrito pelo memorialista, diríamos, sem desqualificar suas observações, que se trata de preconceito modernista. A extinção do tráfico de escravos em 1850, o início da imigração e as discussões sobre o assunto, entre 1870-1900, o interesse pelo Darwinismo Social, Evolucionismo e Comtismo, nos anos setenta e oitenta, são mostras de emergência de valores urbanos. Como a pintura brasileira do período é o tema do nosso trabalho, estes anos (1870-1930) serão, daqui por diante, objeto de nosso interesse.

A extinção do tráfico de escravos em 1850 assinalou a reordenação sócio-econômica do país na contemporaneidade. Este fato é identificador do que o sistema de produção herdado da colônia entrava em colapso, a despeito da garantia de permanência do latifúndio, pela Lei de Terras do mesmo ano. A discussão sobre a vinda e o emprego de imigrantes na substituição do escravo na lavoura cafeeira, de 1870-1900, caracterizam o período como de transição para o trabalho livre. Os lucros do café, oriundos de maior circulação de mercadorias no comércio interno, instalação de bancos, construção de estrada de ferro e a mão-de-obra tornada farta e barata pela imigração possibilitaram a instalação de indústrias em diversos pontos do país. O Darwinismo Social, o Evolucionismo e o Comtismo serão tratados nos parágrafos seguintes. Sílvio Romero (1851-1914), contemporâneo das transformações mencionadas, assim percebeu o seu tempo:

De repente, por um movimento subterrâneo, que vinha de longe, a instabilidade de todas as coisas se mostrou e o sofisma do Império apareceu em toda a sua nudez. A Guerra do Paraguai estava a mostrar a todas as vistas os imensos defeitos de nossa organização militar e o acanhado de nossos progressos sociais, desvendando repugnantemente a chaga da escravidão; e então a questão dos cativos se agita e após é seguida da questão religiosa; tudo se põe em discurso: o aparelho sofisticado das eleições, o sistema de arrocho das instituições políticas e das magistraturas e inúmeros problemas econômicos; o partido liberal expulso do poder comove-se desusadamente e lança aos quatro ventos um programa de extrema

democracia, quase um verdadeiro socialismo; o partido republicano se organiza e inicia um programa que nada faria apagar. Na política, é um mundo inteiro que vacila. Nas regiões do pensamento teórico, o tratamento da peleja foi ainda mais formidável, porque o atraso era horroroso²⁴.

No texto de Sílvio Romero, deparamo-nos com inúmeras pontas de icebergs; passaremos, então, à tentativa de identificá-las. Em nossos estudos sobre a pintura brasileira do início do século XIX²⁵, dentre vários aspectos detectados na mesma, chamou-nos a atenção a quase total ausência de negros como temática. Percebíamos no atrelamento ao estado da Missão Francesa - Academia de Belas Artes - Escola Nacional de Belas Artes - o desejo de se montar uma iconografia laica, racional e branca do Brasil. Contudo faltavam-nos informações mais consistentes que corroborassem nossas observações. Esta questão foi resolvida com a leitura do livro *O espetáculo das raças*, de Lilian Schwarcz. Também as observações de Saraiva e Jonge em *África e América: o tráfico negreiro e a gestação do racismo*, aclararam algumas de nossas dúvidas.

O racismo, em diversos momentos da História, foi o recurso ideológico usado para se justificar a conquista e a dominação de um povo sobre outro. A descoberta do continente que, posteriormente, chamou-se América - conquista - exploração e colonização - foram perpassadas de práticas racistas²⁶. O Padroado conseguido junto a Roma, por Portugal, em 1453 e Espanha, em 1454, que já obtivera o Tribunal da Inquisição, transformou o catolicismo em instrumento ideológico destes estados. O discurso religioso no período colonial justificou o extermínio de indígenas e a escravidão de negros considerados infiéis. Esta ideologia foi adequada ao contexto Absolutismo, Mercantilismo, Metrópole, Colônia e Padroado, discurso inadequado ao século XIX, como o era a escravidão.

Tempo do Capitalismo Industrial que tem na laicização do mundo seu porta-voz. A Razão Científica, postulada como neutra, descobriu, nas

²⁴ In ; LEITE, D. M. (1983) p.195.

²⁵ VALE, V. A. (1993) p.55-62.

²⁶ VALE, V. A. (1994) p.33-41.

características e peculiaridades étnicas, justificativas para as políticas expansionistas e nacionalistas de países europeus, e explicações para as contradições sociais, em países como o Brasil, apontado na época como caso único de miscigenação. Homens de Ciência, como assim se consideravam, formularam teorias que, na prática, referendavam a dominação econômica e as desigualdades sociais. Thomas Buckle (1821-1862) viu no determinismo climático a impossibilidade de se ter uma civilização no Brasil. E. Renan (1823-1892) concluiu que negros, amarelos e mestiços são povos inferiores. Os estudos de Charles Darwin (1809- ?), publicados em 1859, com o título *A origem das espécies*, concluíram que na vida natural os vencedores são os mais fortes e aptos na luta pela sobrevivência. O Darwinismo Social aplicou os mesmos princípios na vida social, quando defendeu que as nações e raças mais fortes, brancos civilizados, predominam sobre as inferiores e atrasadas, como as amarelas negras e mestiças. Herbert Spencer (1820-1903), cujas idéias ficaram conhecidas como "Evolucionismo Social", viu a evolução como lei universal, parte de um ciclo, associada a progresso. Por último, citariamos Joseph Arthur Gobineau (1816-1842), mais conhecido como Conde de Gobineau, cuja amizade com Richard Wagner assegurou a popularidade, na Alemanha, de seu livro *Ensaio sobre a desigualdade das raças humanas* (1853). Quando embaixador da França no Brasil, de 1869 a 1870, assim Gobineau descreveu os brasileiros:

[...] É preciso reconhecer que a maioria do que chamamos de brasileiros compõe-se de sangue mestiço, sendo mulatos e filhos caboclos de graus distintos. Eles estão em todos os escalões sociais. O Senhor Barão de Cotegipe, atual Ministro das Relações Exteriores, é mulato; no Senado há homens desta categoria; em uma palavra, quem diz brasileiro diz com raras exceções, homem de cor. Sem entrar no mérito das qualidades físicas ou morais destas variedades, é impossível desconhecer que elas não são laboriosas, ativas ou fecundas. As famílias mestiças destroem-se tão rapidamente que certas categorias existentes há apenas vinte anos já não mais existem, como por exemplo os mamelucos. E, por outro lado, a grande maioria dos fazendeiros, cuja desagradável situação econômica expus-lhe ainda agora, vive um aspecto muito próximo

da barbárie, no meio de escravos, e deles não diferenciam nem por gostos nem por gestos mais sofisticados, nem por tendências morais elevadas²⁷.

A discussão racial envolveu instituições brasileiras de 1870 a 1930. O assunto foi abordado nos estudos de Frenologia dos Museus Etnográficos, na leitura dos germânicos pela Escola de Recife, na análise liberal da Escola de Direito de São Paulo, no meio católico evolucionista dos Institutos Históricos e Geográficos, nas questões eugênicas das Faculdades de Medicina e no ensino artístico da Academia Imperial de Belas Artes e Escola Nacional de Belas Artes, como falamos anteriormente. Estas instituições foram criadas ou reorganizadas como parte do aparato urbano que se estava implantando, e contemporâneo à preocupação da intelectualidade com o reconhecimento de uma identidade nacional.

Na década de 80, a intelectualidade brasileira dividiu-se na adesão do Positivismo de Comte ao Darwinismo Social e Evolucionismo de Spencer. Segundo Ortiz²⁸, o contorno racista marcou o pensamento dos precursores das Ciências Sociais no Brasil, como os escritos de Sílvio Romero, Euclides da Cunha e Nina Rodrigues.

A orientação racista na criação dos Museus Etnográficos será estudada no Capítulo 3 - Academias e museus.

Quando Adolfo Varnhagem (1819-1878), em carta a D. Pedro II, explicitou suas preocupações ao escrever a História do Brasil, estava identificando a proposta e a função do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, fundado em 1838. O IHGB serviu de modelo aos similares instalados no país. Disse Varnhagem:

Em geral busquei inspirações de patriotismo sem ser no ódio a portugueses, ou à estrangeira Europa, que nos beneficia com ilustração; tratei de pôr um dique a tanta declamação e servilismo à

²⁷ READERS, G. (1988) p. 123-124.

²⁸ ORTIZ, R. (1985) p.16.

democracia; e procurei ir disciplinando produtivamente certa idéias soltas de nacionalidade²⁹.

Até 1890, a produção do IHGB é laudatória. Preocupa-se com biografias da elite e a descrição das riquezas do país. Na década de noventa começaram a aparecer discussões sobre o negro e o índio, vistos como "problemas". Podemos identificar as idéias dominantes nos estudos da instituição como: a herança do pensamento iluminista de civilização e progresso; o Brasil posto como um desdobramento da Europa nos trópicos; a nação brasileira tratada como branca, ficando excluídos negros e índios por não serem civilizados. Conviveram na instituição soluções diversas para as problemáticas negra e índia. A solução do grupo ligado ao evolucionismo positivista era a da instrução escolar; a vertente religiosa propunha a redenção civilizatória-catequética; os românticos queriam o indígena como símbolo nacional e os ideólogos do branqueamento, como Sílvio Romero, defendiam a mestiçagem. Objetivou-se no IHGB, no Rio, Recife e São Paulo, a montagem da identificação nacional e a elaboração de uma tradição da elite brasileira.

A criação, em 1828, das Faculdades de Direito de Recife e São Paulo teve a finalidade de se formar uma elite intelectual apta a ocupar os cargos burocráticos do país. Na Faculdade de Recife, o evolucionismo foi presente na leitura que Tobias Barreto fez de Haeckel e Buckle, na difusão de Spencer, Darwin, Littré, Le Bon e Gobineau. Sílvio Romero representou o apego ao evolucionismo, quando propôs a mestiçagem como solução para a homogeneidade nacional. A Faculdade de Direito de São Paulo, cidade que após a década de setenta despontou como centro político e financeiro, impôs-se como instituição formadora da elite político-administrativa nacional até 1930. Defendendo a ação de um estado liberal acima das desigualdades raciais, embebida por postulados positivistas, esta elite evidenciou sua adesão ao evolucionismo, por exemplo, quanto à imigração. SCHWARCZ³⁰ exemplifica como a Sociedade Central de Imigração (1883-1891), influenciada por políticos paulistas, referiu-se ao caráter "atrofiado, corrupto, bastardo, depravado e em

uma palavra detestável da raça chinesa". Continua a autora, chamando a atenção para o Decreto 528, de 1890, que abria o Brasil a imigrantes que tivessem boa conduta em seus países, à exceção de africanos e asiáticos. Transcrevendo o jornal *Correio paulistano*, de 19 de julho de 1892:

[...] O que são os chineses... os escravos com todos os horrores e vícios não foram tão perniciosos como a contratação dos chineses... O negro só sabia ser sensual idiota, sem a menor idéia de religião... Já os chineses são gente lasciva ao ultimo grao, escoria acumullada de países de relachadíssimos costumes... São todos ladrões, jogadores a um grao incompreensivel... e de introduzir estes leprosos de alma e corpo quanto custará ao Estado de São Paulo em cárceres com o aumento da criminalidade³¹.

Concluindo as observações sobre as Faculdades de Direito de Recife e São Paulo, SCHWARCZ assinala que:

Guardadas as diferenças o que se pode dizer, no entanto, é que para ambas as faculdades "O Brasil tinha saída". Por meio de uma mestiçagem modeladora e uniformizadora, apregoada por Recife. Por meio da ação de um Estado liberal, como tanto desejavam os acadêmicos paulistanos. A figura do purista permanecia, em meio a toda essa batalha, como que intocada. Confiantes em sua posição de "missionários", buscavam os puristas brasileiros cunhar para si próprios uma representação que os distinguisse dos demais cientistas nacionais. Eram eles "os eleitos" para dirigir os destinos da nação e lidar com os dados levantados pelos demais profissionais de ciência. Na sua visão, encontravam-se distanciados do trabalho empírico dos médicos, das pesquisas teóricas dos naturalistas dos museus, da visão eclética e oficial dos intelectuais dos institutos

²⁹ GUIMARÃES, L. S. M. (1988) p.7.

³⁰ SCHWARCZ, L. (1993) p. 184-185.

³¹ Ibidem, p.185-186.

históricos e geográficos. Entendiam-se como mestres nesse processo de civilização, guardiães do caminho certo³².

Continuando nossas observações sobre o aparato institucional montado no Brasil ao longo do século XIX, passaremos ao estudo do exercício e ensino médico. A Medicina no Brasil colonial, exercida por barbeiros, práticos e parteiros, também teve sua adequação ao século XIX. Como outras instituições, as primeiras tentativas de organização do ensino médico estão entre as medidas do Príncipe Regente D. João, na tentativa de se montar o funcionamento da Corte no Brasil. As Escolas de Medicina do Rio e Bahia foram fundadas em 1813 e 1815. Em 1829, criou-se a Sociedade de Medicina, com a incumbência de se analisar o ensino médico. As sugestões da Sociedade foram acatadas na reforma de 1838, quando as Escolas Médico-Cirúrgicas transformaram-se em Faculdades. O ideário destes estabelecimentos de ensino médico foram as Revistas Médicas da Bahia e do Rio. Estas publicações fundamentam-se no Evolucionismo e no Positivismo. Com Nina Rodrigues (1894-1957) e outros da faculdade baiana, dá-se destaque à preocupação de análise racial e após os anos vinte, aos estudos de Medicina Legal - análise frenológica. No Rio, os estudos voltaram-se mais ao saneamento e higiene. Em ambas, o negro era visto como um problema. As questões sociais teriam causas e tratamentos médicos, como observou a *Gazeta Médica da Bahia*, em 1923:

A mestiçagem deve ser até certo ponto encarada psicologicamente como factor de degeneração. Entre nós, é constituída de elementos de várias procedências portadores de caracteres étnicos diversos e condições especiais que sob as influências mesológicas devem trazer uma perturbação do equilíbrio inobstável. A mestiçagem extremada aqui encontrada... retarda ou dificulta a unificação dos typos, ora perturbando traços essenciais, ora fazendo reviver nas populações, caracteres atavicos de

³² Ibidem, p.187.

indivíduos mergulhados na noite dos tempos. É preciso mudar as raças... (GMB, 1923: 256)³³.

O Brasil médico, revista do Rio, conclui que a demência é um caráter racial negro. Vejamos:

Claro está que um branco imbecil será inferior a um preto inteligente. Não é porém, com excepções que se argumenta. Quando nós referimos a uma raça, não individualizamos typos dela, tomamol-a em sua acepção mais lata. E assim procedendo vemos que a casta negra é o atraso; a branca o progresso a evolução... A demência, é a forma em que mais avulta os negros. Pode-se dizer que tornam-se elles dementes com muito mais freqüência, por sua constituição, que os brancos... (BM, 1904: 178)³⁴.

Não se pode esquecer, do meio médico do Rio de Janeiro, os nomes de Oswaldo Cruz e Carlos Chagas. Pertencem à corrente médica que diagnosticou o Brasil como um país doente, resultado de mestiçagem, que deveria ser tratada com Higiene e Saneamento.

Não poderíamos deixar de mencionar o Positivismo, nestes comentários sobre as idéias dominantes em algumas instituições brasileiras de 1870 a 1930. O Positivismo de Augusto Comte (1798-1857) ocupou importante posição no pensamento do século XIX, como método e como doutrina. Como método, graças à certeza rigorosa de experimentação, a partir da qual podem-se elaborar teorias; como doutrina, apresentou-se como revelação da própria ciência. Estas características do Positivismo mostram a confiança da burguesia na sua capacidade de dominar o mundo em todos os seus aspectos. Ao lado do Evolucionismo de Spencer, o Positivismo ganhou a adesão de grande parte da intelectualidade brasileira. Idéias positivistas foram discutidas e assumidas por grupos ligados à Proclamação de República. Entre os focos de difusão das idéias comtistas, destacam-se a Escola Militar e a Sociedade Positivista, no Rio, e a

³³ Ibidem, p.216.

³⁴ Ibidem, p.223.

Faculdade de Direito de São Paulo. O pensamento de que a sociedade pode ser entendida como um organismo vivo onde se detectam questões e aspectos que podem ser resolvidos com raciocínio científico, garantiu a organização da República, apenas como um ajuste institucional sem alteração das estruturas sociais.

Concluimos nossas observações a nível nacional (1870-1930) afirmando que as Faculdades de Direito e Medicina, o IHGB, os Museus Etnográficos, a Academia de Letras, a Academia Imperial de Belas Artes - Escola Nacional de Belas Artes e outras instituições que foram criadas ou reformuladas no período, funcionaram como instrumento ideológico para a inserção do Brasil na ordem capitalista. A Abolição, em 1888 e a República, em 1889 foram modernizações institucionais que garantiram a permanência no poder, das oligarquias do Império até 1930. As fraturas desta organização se fizeram visíveis com o movimento dos Tenentes em 1922, 1924 e 1926, a fundação do partido Comunista e a Semana de Arte Moderna em 1922.

2.2 - Juiz de Fora (1870-1930)

Chamou-se Caminho Novo a picada aberta por Garcia Rodrigues Paes, em fins do século XVIII, ligando a Borda do Campo, através da Mata Mineira, ao Rio de Janeiro. Com o declínio da mineração, após 1805, iniciou-se na região a concessão de Sesmarias a famílias tradicionais do Império. Nosso estudo é sobre uma das povoações surgidas na região - Santo Antônio do Paraibuna - Juiz de Fora. Cidade entre a Minas Colonial e o Rio de Janeiro, localização sentida por Pedro Nava, quando se definiu como:

Eu sou um pobre homem do Caminho Novo das Minas Gerais. Se não exatamente da picada de Garcia Rodrigues, ao menos da variante aberta pelo velho Halfeld e que, na rua pelo arraial do Paraibuna, tomou o nome de Rua Principal e ficou sendo depois a Rua Direita da Cidade de Juiz de Fora. Nasci nessa rua, no número 179, em frente à Mecânica, no sobrado, onde reinava minha avó

materna. E nas duas direções apontadas por essa que é hoje a Avenida Rio Branco hesitou a minha vida³⁵.

Sobre a vinda de habitantes do Centro do Ouro para a Mata Mineira, as Cartas de Sesmarias da região identificam como beneficiários pessoas oriundas de São João del Rei, Sabará, Caeté, Santa Bárbara e outras localidades mineradoras ou próximas a elas. Em 1836, o Governo de Minas incumbiu o engenheiro germânico, Henrique Guilherme Fernando Halfeld, de construir uma estrada de Vila Rica a Paraibuna, retificando o Caminho Novo. As obras trouxeram, como consequência, o abandono do povoado no Morro da Boiada, atual Bairro Santo Antônio, vindo os habitantes a se concentrarem na região do novo traçado da estrada, hoje Alto dos Passos. A nova aglomeração, Santo Antônio do Paraibuna, expandiu-se rapidamente, gerando necessidades de urbanização e saneamento. Nos arredores do povoado, o café, vindo do Vale do Paraíba passou a ser cultivado como em outros pontos da Mata Mineira. A aglomeração cresceu em função da prestação de serviços à economia cafeeira. Elevada a vila em 1850, a povoação já era cidade em 1856, com vários distritos. Após a década de cinqüenta, quando se termina com a doação de Sesmarias pela Lei de Terras de 1850, continuaram os mineiros do centro chegando para atividades subsidiárias do café. Pedro Nava narrou o deslocamento de seu avô, o tropeiro Luis da Cunha, de Santa Bárbara para a Mata. O relato, com variantes, é comumente encontrado no imaginário da região. Segundo o autor:

[...] Foi por esse caminho que, pelos anos sessenta Luis da Cunha desceu do Centro para a Mata com sua mulher, os filhos, a filha, o genro, o primeiro neto, a nora e os escravos. Vinte jornadas. Hoje de automóvel, seria a metade de vinte horas e de avião o dobro de vinte minutos. Vinte dias ao sol mineiro, beirando o Rio das Velhas, passando Raposos, vingando as serras da Carranca e da Moeda sol mineiro, beirando o Rio das Velhas, passando Raposos, vingando as serras da Carranca e da Moeda, atravessando Soledade, Congonhas do Campo, subindo e descendo a serra do Buarque, a do Pau

³⁵ NAVA, P. (1979) p.13.

Grande, varando o Alto do Cangalheiro, chegando à Borda do Campo e à Garganta do João Aires.

.....

[...] O dia inteiro passado em Congonhas, um rosário em cada passo, um terço aos pés de cada profeta, o tiro de garrucha que tio Zezé deu no centurião e todos chorando e escarrando na imagem do Judas³⁶.

A construção da Estrada União e Indústria por Mariano Procópio Ferreira Lage mereceu considerações nos estudos recentes de ARANTES e OLIVEIRA. O objetivo da estrada ligando Juiz de Fora a Petrópolis era o escoamento da produção cafeeira da Mata. A formação da Companhia União e Indústria em 1852, a contratação de engenheiros arquitetos, agrimensores e topógrafos em 1853, a vinda de ferreiros e segeiros em 1856, a chegada de 1.162 imigrantes germânicos, a inauguração da estrada em 1861 e os evidentes sinais de falência em 1865, forneceram aos historiadores mencionados, dados para o levantamento de algumas questões. Destacam a inadequação da construção de uma rodovia quando o mais adequado à época seria a ferrovia. Observam que a encampação pelo governo das dívidas da Companhia se deu ao tempo em que Mariano Procópio Ferreira Lage foi nomeado como presidente da Estrada de Ferro D. Pedro II. Sobre os imigrantes germânicos conclui OLIVEIRA³⁷ que sua vinda para a região teve o significado de: mão-de-obra barata para a construção da estrada, valorização de terras, e a importação destes trabalhadores possibilitou a Mariano Procópio conseguir recursos do governo para déficits da companhia. O contrato previa a instalação de 2.000 colonos; Mariano Procópio trouxe 1.162 e recebeu o valor total do empréstimo, como nos informa OLIVEIRA³⁸. Aponta ARANTES³⁹ para o fato de estes germânicos

³⁶ Ibidem, p.124-125.

³⁷ OLIVEIRA, M. R. (1991) p.57.

³⁸ Ibidem.

³⁹ ARANTES, L. A. V. (1991).

protestantes vindos para a cidade terem sido responsáveis por grande parte de sua industrialização.

A inauguração da Estrada de Ferro D. Pedro II, em 1871, deu-se no momento em que não só se mudou o nome da cidade para Juiz de Fora, como também melhorias urbanas mostram o aceleração de sua industrialização. ANDRADE⁴⁰ assinalou como datas identificadoras desse processo: 1881 - bonde de tração animal; 1883 - telefone; 1884 - telégrafo; 1885 - água a domicílio; 1887 - Banco Territorial Mercantil; 1889 - Banco de Crédito Real e energia elétrica; Ainda a autora cita o Relatório Carlos Prates, de 1905, onde o mesmo observa que:

Industrialmente, é este o mais importante município do Estado, e é principalmente por este fato que lhe cabe a primazia entre todos. [...] Ao que me consta, em proporção à população, é esta a cidade mais industrial do Brasil⁴¹.

A industrializaçãodeu-se no contexto denominado Capitalismo Monopolista por alguns economistas, como João Manuel Cardoso de Melo⁴². E a implantação de indústrias em cidades como Juiz de Fora é identificada como Industrialização Tardia da América Latina. Como mencionamos anteriormente, quando tratamos do contexto nacional, também em Juiz de Fora foram fatores da industrialização: a transformação da força de trabalho em mercadoria (assalariamento), tornando-a farta através da migração; criação de um mercado interno, no caso, o café, gerando a necessidade e a capacidade de se importarem alimentos, meios de produção e bens de consumo; condições favoráveis de financiamentos governamentais; baixos salários; isenção tarifária concedida à importação de máquinas e equipamentos. Somente assim foi possível surgir a indústria de bens de consumo, especialmente a têxtil.

Formou-se Juiz de Fora com a industrialização; cidade laica e possuidora de instituições necessárias a seu funcionamento. Pedro Nava

⁴⁰ ANDRADE, S. M. B. V. (1987).

⁴¹ Ibidem.

⁴² Cf. MELLO, J. M. (1984) p.35.

identificou a Rua Halfeld como um divisor geográfico dos grupos econômicos da cidade:

A Rua Halfeld desce como um rio, do morro do Imperador, e vai desaguar na Praça da Estação. Entre sua margem direita e o Alto dos Passos estão a Câmara; o Forum; a Academia do Comércio, com seus padres; o Stella Matutina, com suas freiras; a Matriz com suas irmandades; a Santa Casa de Misericórdia, com seus provedores; a cadeia, com seus presos (testemunhas de Deus - contraste das virtudes do Justo - toda uma estrutura social bem pensante e caferdenta que, se pudesse amordaçar a vida e suprimir o sexo, não ficaria satisfeita e trataria ainda, como na frase de Rui Barbosa, de forrar de lã o espaço e cair a natureza de ocre.

.....
 Já a margem esquerda da Rua Halfeld marcava o começo de uma cidade mais alegre, mais livre, mais despreocupada e mais revolucionária. O Juiz de Fora que se dirigia para as que conduziam a Mariano Procópio era, por força do que continha, naturalmente oposto e inconscientemente rebelde ao Alto dos Passos. Nele estavam o Parque Halfeld e o Largo do Riachuelo, onde a escuridão noturna e a solidão favoreciam a pouca vergonha. Esta era mais desoladora ainda nas vizinhanças da linha férrea, onde a Rua Hipólito Caron era o centro do deboche e um viveiro de treponemas. Havia fábricas, como a do Eugeninho Teixeira Leite, e a Mecânica, onde homens opacos se entregavam a um trabalho que começava cedo e acabava tarde no meio de apitos de máquinas e palmadas de couro nas polias. Foi dali e do Largo do Riachuelo que vi, um dia bando escuro vir desfilar desajeitadamente na Rua Direita, com estandartes, cantos e bandeiras (tão lento que parecia uma procissão!) e ser dispersado a espalheiradas diante da casa de minha avó; que aplaudia da janela a destreza dos policiais. Ouvi pela primeira vez a palavra greve - dita por uma das minhas tias, tão baixo e com um ar de tal escândalo, que pensei que fosse uma indecência igual às que tinha aprendido no Machado Sobrinho, e corei até as orelhas.

.....
 [...] pior que os colégios e que o desaforo do colégio metodista para meninas, pior que a Cervejaria Weiss animada por Branr Horta, Amanapós Araújo e as chegadas dos tálburis carregados de mulheres damas - era a Maçonaria. Sua loja ficava em plena Rua Direita, entre as do Imperador e da Imperatriz, como desafio permanente ao clero diocesano e aos cristãos novos e velhos do Alto dos Passos⁴³.

As instituições mapeadas por NAVA identificam a organização espacial-social de uma sociedade industrial. Dentre as instituições citadas por NAVA, destacaremos a atuação da Sociedade de Medicina e Cirurgia de Juiz de fora, fundada em 1889 pelos médicos João Nogueira Penido e Romualdo César Monteiro de Miranda. Percebemos, pelos textos de NAVA que transcreveremos a seguir, idéias e preocupações similares à Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro. Assim diz NAVA, a respeito do fundador João Nogueira Penido:

Seu discurso de abertura é uma ode às últimas conquistas de Arte, que ele enumera entusiasmado: a anestesia pelo clorofórmio; a aplicação por via hipodérmica, segundo a técnica de Pravaz; o achado da medicação antitérmica; o advento das idéias de Pasteur sobre a fermentação, os proto-organismos e suas conseqüências - a antissepsia pelos corpos da série aromática, ácido carbólico à frente e as inoculações pelos vírus atenuados⁴⁴.

A preocupação da Sociedade de Medicina e Cirurgia de Juiz de Fora com a Higiene e o Saneamento mostram o alinhamento de seus membros à orientação de Oswaldo Cruz no Rio. Dentre as várias lutas da Sociedade junto à municipalidade, NAVA destaca:

⁴³ NAVA, P. (1973) p.14.

⁴⁴ Ibidem. p. 288-289.

[...] luta contra o pó, pelo calçamento; a elevação dos planos das Ruas Santa Rita, Conde d'Eu e do Sapo, para as mesmas poderem receber os tubos de esgoto e de abastecimento d'água;

.....

[...] a maior difusão da vacinação anticarbunculosa em Minas; a introdução da vacinação sistemática contra a varíola, o saneamento dos cortiços e o primeiro plano de habitação popular e proletária; o protesto contra a instalação de fábrica dentro do perímetro urbano e contra a imunda vala que servia para o despejo da Cervejaria Kremer; a melhoria das condições do "lazareto", onde a enfermagem era exercida por uma vagabunda e ébria "sacerdotisa de Vênus e Baco", no dizer do Dr. Sampaio⁴⁵.

A Sociedade de Medicina e Cirurgia teve também a preocupação de combater o exercício da profissão por leigos. Preocupou-se em intervir na política administrativa do estado e da cidade, como observou NAVA:

[...] lutou ainda contra o exercício ilegal da farmácia, compeliu o Governo do Estado a dar um Delegado de Higiene à cidade e constituiu uma comissão de contato com a imprensa (hoje diríamos de relações públicas), procurando interessá-la nos problemas sanitários e, por seu intermédio, esclarecendo e educando a população⁴⁶.

Posturas como as da capital do país e os contatos com ela são identificados em fatos como:

[...] entusiasmado com os estudos de Chagas, propõe que a sociedade receba em sessão solene o jovem sábio que passou depois dessa recepção, a freqüentá-la todas as vezes que ia a Juiz de fora em visita a seus parentes e da mulher, ou para caçar macucos com

⁴⁵ Ibidem, p.289.

⁴⁶ Ibidem, p.289-290.

João Penido Filho, Teodorico de Assis, Hermenegildo Vilaça e Albino Machado⁴⁷.

Nas preocupações da Sociedade de Medicina e Cirurgia de Juiz de Fora, percebe-se o adequamento da ação e do pensamento médico a uma sociedade industrial. Combateu-se a medicina de "práticos" e a sociedade, vista como um organismo, deveria ser tratada cientificamente.

O cotidiano também aponta para elementos da organização econômica de uma sociedade. Hábitos de sociedades industriais européias foram testemunhados por NAVA, quando criança, em Juiz de Fora. Sobre este "modus vivendi", relata NAVA:

Depois desse colégio, do aprendizado de desenho e pintura com D. Maria do Céu, depois de bem habituada na feitura das balas de damasco, minha tia ficava pronta para o casamento. Não faltaram pretendentes. Um deles era o Chico Raithe, tenente do exército e filho duns ingleses encanacados de Mariano Procópio. Ora ele passava em frente de nossa casa, num cavalo baio, em trote de alta escola, ora era minha tia que ia jogar croquet com ele e as irmãs - pompeusement parée e em chapéu de veludo que jorravam os nágaras de um pleureuse branca. Tal e qual as demoiselles d'Ambressac que faziam sorrir albertine. "Elles vont jouer au golf en robe de soir."Aquele mini- esporte de croquet teve sua voga em Juiz de Fora e todo o mundo mandava fazer os arcos de ferro na Mecânica, os martelos de cabo longo na marcenaria (do Seu Surerus) e punha o jogo em casa. O nosso campo ficava ao lado do seu Miano e nele tia Dedeta jogava com as Gonçalves, as Martins Vieira. Outras mais audaciosas como as netas de tia Regina, davam-se à peteca em plena Rua Direita. Ou ao diabolô, como as Aroeira, a Ester do Pinto de Moura e a minha prima Maria Luisa Paleta. Também nas ruas em frente de suas casas. Marcel Proust põe na boca do *narrador* que, ao seu tempo, o diabolô já era desusado que,

⁴⁷ Ibidem, p.291.

no futuro e diante da fotografia de moça que trouxesse um nas mãos, os comentadores de costumes poderiam fazer longas exegeses sobre a natureza daquele instrumento.

.....
 Todos estes esportes, praticados por influência das inglesas foram postos de lado, assim como as relações com a família, depois da morte trágica de Chico Raithe⁴⁸.

Outro hábito europeu adotado pela juventude de Juiz de Fora eram os piqueniques. A descrição que NAVA faz de um deles, sugere-nos um cenário dos impressionistas:

[...] Foi nesse meio tempo de noivos-entre-si que minha tia organizou, com outras moças, chamadas pela Dona Cecília Andrews, aquele piquenique na Cervejaria Weiss, que ficou famoso em Juiz de Fora. A imprensa tomou conta do assunto e no dia anunciava o evento em letras garrafais. "É hoje o convescote de moças de Juiz de Fora". Minha tia estava fabulosa, com um vestido de palha de seda, vivos vermelhos, chapéu de tazal cheio de fitas soltas de veludo negro, de uvas de cera, de papoulas de cetim, de folhas de parra, de cerejas de celulóide e de espigas de trigo verdadeiras. Era campestre e luxuoso⁴⁹.

No capítulo 3, preocupou-nos a circulação dos objetos artísticos na sociedade brasileira do século XIX, razão pela qual falamos da mesma no Rio de Janeiro. Não encontramos informações sobre a existência de estebelecimentos comerciais em Juiz de Fora, onde se vendessem objetos artísticos. Contudo, além do testemunho do Museu Mariano Procópio, com seu acervo de artes plásticas, NAVA informa-nos da existência destes objetos na cidade, como podemos ver nos textos extraí- dos de *O baú de ossos*:

⁴⁸ NAVA, P. (1979) p.26.

⁴⁹ Ibidem, p.91.

[...] A Inhá Luísa ia pelos seus quarenta e dois anos e começava a empastar-se. Perdera a finura dos seus retratos de mocinha e ia adquirindo as curvas que ostenta em tela dessa época que está no Museu Marqano Procópio⁵⁰.

Além do retrato a óleo da dona da casa (N. Luísa), o autor comenta sobre a existência de outros quadros na residência de sua avó. Percebemos nas observações do autor a presença de rep*oduções litográficas ou oleográficas de quadros famosos:

[...] Nas paredes, o retrato cheio de flores, de minha tia Matilde morta. O do Visconde de Jaguaribe, com seu sorriso afável e na sua farda de Senador do Império. Dois quadros, que vejo até hoje, representando um, o interrogatório da Princesa de Lamballe, luminosa e esvanecente no escuro da sala, através de cujas bandeiras de portas apontam as baionetas e os chuços dos matadores de setembro; outro Charlotte Corday agarrada pela malta de furiosos irrompida no quarto em que se via Marat sangrando na banheira. Vários óleos de minhas tias e primas, todas alunas de D. Maria do Céu. Era uma senhora portuguesa, admiravelmente bem educada, sempre de luvas e chapéu, olhos muito azuis, cabelos muito brancos - que estabelecera em Juiz de Fora, professora de pintura de donas e donzelas. Logo adotada, concorreu para encher todas as casas da cidade dos mesmos quadros representando um casal de íbis ou de garças: um ou uma, perna esquerda mergulhada em águas mansas e a direita no ar, encolhida, um ou uma o longo pescoço dobrado na difícil posição de olhar para trás por entre as coxas. Havia ainda quadros lunares, matutinos e crepusculares, em que camponeses se destacavam contra a claridade de horizontes inefáveis. Como no enjoiativo *Angelus* de Millet⁵¹.

⁵⁰ NAVA, P. (1973) p.201.

⁵¹ Ibidem, p.253-254.

Em outro momento de *O baú de ossos*, NAVA, detalhando o comportamento de sua tia Dedeta, a quem ironicamente chama de Princesa, sua pintura e formação estética, observa que:

[...] Pela escada da sala de jantar ia-se ao andar de cima. Dava-se logo no quarto da Princesa. Ali ela usava o dia se arrebicando, pondo e tirando frisetes, caindo-se de palidez com Água de Beleza, experimentando novos penteados, outras maquilagens, como distribuir os postigos, onde colocar as pintinhas de veludo, arrancando o buço com puxamento de cera quente, ensaiando sorrisos ao espelho e quando fartava de - dize-me espelho se alguém no mundo é mais formosa do que eu - sentava-se para pintar, em aquarelas de doçura de vomitório, embaixo das quais, com sua caligrafia prodigiosa, escrevia invariavelmente os primeiros compassos de Iracema. "Verdes mares bravios de minha terra natal onde canta a jandaia nas frondes de carnaúba; verdes mares que brilhais como líquida esmeralda, aos raios do sol nascente, prolongando as alvas praias ensombradas de coqueiros; serenai, verdes mares..." Era o único livro que lera a Princesa, que nele encerrava toda sua emoção estética. Nele e mais nas aquarelas e na reprodução de um quadro que ela vinha pincelando há anos, onde passavam enlaçados, Paulo e Virgínia fugindo da borrasca⁵².

Ainda descrevendo a casa de sua avó, NAVA comenta sobre o uso de pintura nas paredes:

[...] Ao lado, o quarto de minha avó, onde ela lembrava os velhos tempos inventariando as jóias que lhe tinham sobrado, diante da gaveta do tocador. As duas habitações, a sua e a da Princesa, abriam para a varanda da frente onde um *afresco* representava um passeio de bote na baía da Guanabara. Para trás ficavam outros quartos

⁵² Ibidem, p.256.

sempre prontos para receber filhas, genros e netos. Davam para uma varanda que também ostentava sua marinha⁵³.

Buscamos destacar, neste capítulo, ajustes institucionais e montagens do aparato ideológico necessários às transformações econômicas do Brasil de 1870 a 1930 e na organização de Juiz de Fora, no mesmo período. A industrialização e seu funcionamento como o surgimento do operariado, imigração, saneamento, ferrovias, escolas, bancos e outros, opõe-se à ordem remanescente da colônia. Percebe-se, no país, a formação de setores adeptos do progresso científico, de valores e hábitos laicos; o país insere-se no capitalismo monopolista.

Como vimos, Juiz de Fora, cidade da Mata Mineira, organizou-se espacial e socialmente com a industrialização. Este fato fez da cidade um centro urbano não somente diferente, mas oposto aos núcleos populacionais coloniais. Cidade que, além dos descendentes de portugueses e africanos, teve na sua formação a presença de diversas correntes imigratórias, com destaque em ordem cronológica, para os alemães, italianos e sírio-libaneses. Marca também a cidade o pluralismo religioso, além de numerosos espíritas fazem parte da história educacional de Juiz de Fora: o colégio católico - Academia do Comércio, e o metodista - Granbery. Veremos no próximo capítulo a organização dos museus como marcas simbólicas da hegemonia burguesa; Juiz de Fora teria de ter o museu, que foi o Museu Mariano Procópio.

⁵³ Ibidem.

3 – ACADEMIAS E MUSEUS

Em cada época da propaganda social - liturgia, agit-prop ou marketing - encontra-se a imagem no papel kantiano do esquematismo transcendental. Traduzindo a idéia abstrata em dado sensível, faz com que o conceito se torne motor, o princípio dinâmico. A imagem é o utensílio amoroso do mito mobilizador. Até mesmo uma decisão tão simbolizante, elitista e "judaizante" como a que foi tomada, em 1793, a respeito do culto da Razão ou do Ser supremo só conseguiu ter efeito com a personalização da entidade sob os traços de uma jovem cidadã transportada sobre uma carreta, ou seja, com uma encenação e uma incorporação. A força lírica da imagem não passa despercebida aos mais cerebrais dos jacobinos. Descer à liça, entrar no jogo das forças é remobilizar a velha guarda do desejo, a eterna panóplia do delírio - alegorias, prosopopéias, emblemas e retratos. Daí os autos-de-fé e a guerra dos arsenais de glória. Ninguém derruba os ídolos do regime anterior a não ser para impor os seus. Em Moscou, os Leninoclastas de 1989 são os Basilatras de 1992: no Ocidente, os pedestais das estátuas apeadas não costumam ficar muito tempo vagos.

Régis Debray⁵⁴3.1 - Introdução

Seguindo o caminho proposto por Canclini⁵⁵, dividimos este capítulo em duas partes: Academias e Museus. Na primeira, historiamos a criação destes estabelecimentos na Europa e no Brasil. Na segunda parte, Museus, buscamos o sentido da criação destas instituições também a níveis internacional e nacional. Preocupou-nos, nos dois momentos, as relações da arte com a sociedade em seus diferentes aspectos.

Segundo Debray⁵⁶, a força da imagem está no seu poder de consolidar a comunidade. As pessoas se sentem de um mesmo Estado, por exemplo, quando identificadas pela "Imago" comum. A formação de estados nacionais é concomitante à organização de seus suportes visuais. Veremos, no decorrer deste capítulo, que estava, dentre as preocupações políticas dos que fizeram a independência do Brasil e da sua organização como estado nacional, a criação de suportes visuais.

Nosso objetivo, neste capítulo, é fazer a prospecção dos fatores determinantes da formação da imagética brasileira.

3.2 - Academias

Adolfo Morales de Los Rios, em *O ensino artístico no Brasil*, apresenta ao leitor diversos documentos sobre a Academia Imperial de Belas Artes. Afonso de E. Taunay, em *A missão artística de 1816*, também transcreve diversos documentos sobre a instituição e textos sobre as atividades de seus administradores. Nas pesquisas de José Carlos Durand em *Arte, privilégio e distinção*, na Parte I: "A ordem estética no Brasil monárquico" (1855-1889), o

⁵⁴ DEBRAY, R. (1993) p.91.

⁵⁵ Cf. CANCLINI, N.G. (1979) p.79.

⁵⁶ Cf. DEBRAY, R. (1993) p.91.

autor preocupa-se com o ensino e a circulação social da arte produzida pela Academia. Neste momento do trabalho, fazemos a apresentação de documentos que julgamos fundamentais para o entendimento do ensino acadêmico e o desvelamento de seus significados sociais e políticos. Doravante, usaremos as abreviaturas AIBA e ENBA sempre que nos referirmos à Academia Imperial de Belas Artes e à Escola Nacional de Belas Artes.

A *gazeta* do Rio de Janeiro publicou, no dia 6 de abril de 1816, a seguinte notícia:

Em um navio americano "Calphe", chegaram do Havre de Grace a este porto (a maior parte dos quais são artistas de profissão) e que vêm residir nesta capital: Joaquim Lebreton - secretário perpétuo da classe das artes do Instituto Real da França, Cavaleiro da Legião de Honra; Nicolas Antoine Taunay, pintor membro do mesmo instituto, trazendo sua mulher e cinco filhos; Auguste Maria Taunay, escultor e traz consigo um aprendiz; Jean Baptiste Debret, pintor de história e decoração; Grandjean de Montigny, arquiteto, traz sua mulher e quatro filhos, dois discípulos e um criado; François Ovide, maquinista, trazendo em sua companhia um serralheiro com seu filho e um carpinteiro de carros; Segismund Newton, compositor de músicas e o mais distinto discípulo do célebre Haydn; João Baptista Level, empreiteiro de obras de ferrovias; Nicolau Maglione Enout, oficial serralheiro; Pelet, curador de peles e curtidor; Febre, o mesmo; Luiz José Roy, carpinteiro de carros e Hypolite Roy, filho do antecedente e do mesmo mister⁵⁷.

Como vimos, este grupo contratado por D. João VI e que ficou conhecido como Missão Francesa, caracterizou-se pela diversidade de atividades de seus membros, tendo em comum a especialização profissional. A Missão trouxe consigo 54 quadros ingleses e franceses, destinados a darem início a uma pinacoteca nacional. Podemos ver nestes acontecimentos o desejo de se montar

⁵⁷ ACQUARONE, F. (1980) p.119.

na antiga colônia o ensino artístico laico para a formação de um imaginário adequado aos novos tempos, ao capitalismo.

Adolfo Morales de Los Rios⁵⁸ identificou, no ensino artístico do Brasil, as fases: de 1816 a 1826 como de preparação; de 1827 a 1840 como de encaminhamento; de 1841 a 1860 como de consolidação e de 1861 a 1890 como caracterização. Vemos, na divisão de Morales de Los Rios, que o ensino acadêmico no Brasil esteve intimamente ligado ao Império e às suas fases de Reino Unido, Independência, Regências e Segundo Reinado. O ensino atrelado ao Governo Imperial foi um dos seus sustentáculos ideológicos; ambos inadequados ao fim do século XIX, quando foi proclamada a República e a disciplina neoclássica entrou em declínio.

Os primeiros tempos dos franceses, destinados a organizarem as aulas de Desenho e Arquitetura foram difíceis: contexto do retorno de D. João VI, Fico, Independência e Regências. A cronologia do assentamento proposto pelos franceses é simultânea aos fatos determinantes da organização do estado brasileiro. Seguindo as datas fornecidas por Teixeira Leite⁵⁹, a Escola Real de Ciências Artes e Ofícios começou a funcionar a 13 de agosto de 1816, em instalações provisórias. Aparecem documentos denominando-a como Escola Real, em 12 de outubro de 1820. Recebe o nome de Academia Imperial de Belas Artes em 17 de dezembro de 1824 e, em 5 de dezembro de 1826, a Academia Imperial de Belas Artes é instalada no prédio construído por Grandjean de Montigny, sendo que o evento contou com a presença de D. Pedro I. Em 2 de dezembro de 1829, Debret, professor de Pintura, organizou a primeira exposição de arte no país, na qual concorreram alunos e professores do estabelecimento. Após 1840, as exposições foram abertas aos artistas em geral, sendo que de 1840 a 1889 foram realizadas 26 mostras. Inaugurou-se, então, um novo modelo de relação arte e sociedade no país, para o qual concorreram alunos e professores do estabelecimento. Segundo Taunay:

⁵⁸ LOS RIOS, A. M. (1942) p.7.

⁵⁹ TEIXEIRA LEITE, José Roberto (1988) p.12.

[...] Ao empirismo, ou automatismo dos processos correntes de aprendizagem artística e profissional, substituiu uma metodologia. Terminava a época antididática e iniciava-se a de caráter didático.
 [...] Na pintura - o antigo, a mitologia e a história substituíram a obra quase que exclusivamente sacra dos "santeiros" pictoriais da colônia e do último Vice-Reinado⁶⁰.

Trata-se de momento marcante do ensino acadêmico no Brasil, a administração de Félix Emile Taunay (1834-1845). Taunay iniciou a distribuição de prêmios aos alunos em 1835, organizou a pinacoteca do AIBA em 1843 e, em 1845, conseguiu do Governo Imperial a instituição do Prêmio de Viagem ao Estrangeiro. Nos próximos parágrafos destacaremos alguns documentos que julgamos importantes para o entendimento do ensino acadêmico brasileiro.

No período de 1854 a 1857, sob a direção de Araújo Porto-Alegre, foram implantadas várias resoluções da reforma de 1855; é denominada Reforma Porto-Alegre, quando se homenageia o executor da mesma, ou Reforma Pedreira, em se referindo ao Ministro do Interior, Luís Pedreira do Couto Ferraz, que assinou o seu decreto. Destacaremos do Decreto nº 1603, de 14 de maio de 1885, textos que consideramos elucidativos para a compreensão das propostas deste ensino:

Art. 10. A Academia das Belas Artes no desempenho do fim de sua instituição, e no intuito de promover o progresso das Artes no Brasil, de combater os erros introduzidos em matéria de gosto, de dar a todos os artefatos da indústria nacional a conveniente perfeição, e em fim no de auxiliar o governo em tão importante objeto, empregará na proporção dos recursos que tiver os seguintes meios:

- 1º. O ensino teórico e prático das matérias declaradas no artigo 4º;
- 2º. Concursos públicos e particulares;

⁶⁰ TAUNAY, A. de E. (1983) p.49.

- 3º. Exposições públicas;
- 4º. Prêmios aos melhores trabalhos artísticos;
- 5º. Viagem de seus alunos mais distintos à Europa a fim de se aperfeiçoarem;
- 6º. Aplicação das matérias que formam o plano de seu ensino à indústria nacional; [...] ⁶¹.

No Art. 10⁶² e nos parágrafos que se seguem, percebemos propósitos comuns a todas academias congêneres. O ensino das artes plásticas teve suas origens na Academia de Belas Artes, fundada em Florença (1563) por Vasari⁶³. No século XVIII, o controle estatal do Absolutismo francês levou a pintura e a escultura para sua órbita, fundando a Academia Real de Pintura e Escultura, em 1648. Após 1667, adotou-se a exposição de trabalhos de alunos, a cada dois anos, no Salon d' Apolon, no Louvre, origem do nome "Salão" para exposições desse tipo. Após a Revolução Francesa, abriu-se o Salon, em 1771, para todos os artistas franceses. As relações do estado burguês francês com as artes plásticas não foram lineares. Com a Revolução de 1848, houve mais flexibilidade no julgamento e aceitação das obras de arte. Em 1857 retornou-se à rigidez acadêmica, propulsora dos acontecimentos que, em 1863, deram origem ao "Salão dos Recusados", marco importante da ruptura com a arte acadêmica.

No Brasil, a instalação da Academia deu-se junto à organização da sociedade agrária-escravocrata-exportadora do século XIX. O século XIX, no Brasil, até a década de 70 foi uma sociedade de poucos homens livres-brancos, uma imensa maioria negra-escrava e uma camada média sem expressão. Esta organização não possibilitou o aparecimento de um mercado de bens artísticos, o que já existia na Europa desde o século XVI. Até a década de 60⁶⁴ do século XIX, a aquisição de obras de arte ficou na órbita do governo imperial. Após a

⁶¹ Documento consultado no Arquivo da Escola de Belas Artes.

⁶² O artigo 10 divide o ensino nas seguintes secções: arquitetura, escultura, pintura, ciências acessórias e música.

⁶³ TEIXEIRA LEITE, J. R. (1988) p.12.

⁶⁴ VALE, V. A. (1993) p.52.

década de 60, com o aumento da circulação de mercadorias, graças aos lucros com o plantio e comércio do café, mudou-se o quadro no comércio de arte. Além de artistas nacionais, encontramos estrangeiros na capital do país em atividades artísticas remuneradas. A abertura do povoamento em novas áreas e a maior circulação de mercadorias fizeram com que aumentassem a decoração de residências, retratos, e o interesse pelo ensino de pintura e desenho. No Título V - Do ensino e programa das aulas - Secção I - Da aula de modelo vivo, destacamos, do documento já citado:

Art. 14. Além das aulas especificadas no Art. 40 haverá mais uma denominada a Aula de Modelo vivo, a qual será regida cada semana por um Professor efetivo, ou honorário segundo as instruções, que foram expedidas pelo Corpo Acadêmico.

Art. 15. A escolha dos modelos vivos para esta aula será feita pelos Professores das Secções de Pintura e Escultura, que os deverão procurar em todas as variedades da espécie humana, a fim de que os artistas os possam estudar e fielmente representar em suas proposições.

Aulas como modelo "vivo" constituem problemas até nossos dias, nos estabelecimentos de ensino artístico. Como membros de uma cultura que sempre reprimiu o corpo, torna-se difícil encontrar pessoas dispostas a se despirem, como uma atividade ligada ao trabalho. Além do aspecto envolvendo valores morais, existe a questão financeira. O pagamento aos modelos (até nossos dias) é feito posteriormente, por vias burocráticas, fato que traz problemas para estes trabalhadores que não são vinculados às instituições. João M. Mafra⁶⁵, professor e diretor da AIBA, sugeriu na Congregação que se importassem imigrantes europeus para trabalharem como modelos. O argumento usado por Mafra era que os mulatos e negros que posavam em troca de mísera remuneração não eram modelos adequados à beleza e eugenia pretendidos pela

⁶⁵ Cf. DURAND, J. C. (1989) p.5.

pintura acadêmica. No mesmo documento, na Seção X - Da Pintura Histórica, recomenda-se:

Art. 38. O professor da Cadeira de Pintura Histórica terá especial cuidado em aperfeiçoar os seus alunos na arte de modelar as formas nas regras de compor e grupar, e nos conhecimentos necessários para bem iluminarem os objetos.

Para este fim fará com que pintem grupos de bustos, e estátuas antigas, e se exercitem na aula de Modelo vivo, e no estudo da anatomia e psicologia dos pintores.

Art. 39. Aos alunos mais adiantados adestrará na composição de objetos históricos, preferindo sempre os nacionais, ou religiosos.

Vemos, nos artigos 38 e 39, princípios da pintura neoclássica que foram comuns a todas academias do período. O interesse pelo mundo grego envolveu estudiosos europeus de 1750 a 1850, sendo um fato marcante a publicação das obras de Joaquim Winckelmann (1716-1768). Nos livros *Reflexões sobre a imitação das obras gregas na escultura e pintura* (1756), *Da capacidade de sentir o belo nas obras de arte* (1762) e *História da arte entre os antigos* (1764), Winckelmann recomendou aos jovens o retorno aos valores e formas gregas. Esta retomada dos clássicos (Grécia e Roma) teve o propósito moral, para a sociedade da época, de se exaltarem virtudes como o patriotismo, bravura e sacrifício ao estado. Estes temas foram caros a uma sociedade voltada para a formação de grandes exércitos na Europa, e, nos jovens estados americanos, a pintura histórica norteada pelas propostas neoclássicas foi usada para a montagem das iconografias nacionais.

Dois nomes de pintores neoclássicos foram marcantes pelas influências internacionais que exerceram: o anglo-americano Benjamin West (1738-1820) e o francês Jacques-Louis David (1748-1825). West revolucionou a pintura histórica quando trouxe para ela um tema contemporâneo. No quadro *A Morte do General Wolfe*, pintado por West em 1770, onze anos após o fato acontecido, os personagens foram retratados com roupas da época e colocou-se um índio na cena. A obra constitui o momento em que se descobriu a força

política da pintura histórica. O General Wolfe foi o comandante inglês que conquistou a Nova França para a Inglaterra, quando derrotou franceses e índios em Quebec. Ronald Reynolds, em *A arte do século XX*, comenta que:

Quando a tela foi exposta, obteve grande êxito junto ao público, que afluiu em peso para o Pall Mall para vê-la; algumas pessoas até desmaiaram em virtude do impacto emocional do quadro. O impacto não se limitou à Inglaterra; West providenciou para que se fizessem gravuras do quadro (recordando sem dúvida o sucesso de Hamilton), que circularam nacional e internacionalmente⁶⁶.

H. W. Janson, em *História da arte*, observa o aspecto de sacralização dado ao tema laico:

A composição lembra de facto um velho e consagrado tema, a lamentação pelo Cristo morto, dramatizado aqui por uma iluminação barroca. West dota assim a morte d'um herói militar moderno com a patética grandiloqüência das ações nobres e ponderosas definidas pela teoria acadêmica e por outro lado, com os pormenores de uma imagem que exprime um fenômeno típico dos tempos modernos: a transferência da devoção religiosa para o sentimento nacional. Por isso não admira que este quadro tivesse uma larga descendência no século XIX⁶⁷.

Quanto ao francês Jacques-Louis David (1748-1825), as formas e os temas por ele usados fizeram-no, na história da Arte, identificado como modelo de artista neoclássico. Dentre os trabalhos de David que exerceram influências a nível internacional, destacamos: *O juramento dos Horácios* (1784-1785), *Os lictores trazem a Brutus os corpos de seus filhos* (1789) e *Sagração de Napoleão na Notre Dame de Paris em 2 de dezembro de 1804* (1804). No

⁶⁶ REYNOLDS, J. C. (1985) p.12.

⁶⁷ JANSON, H. V. (1977) p.561.

Juramento dos Horácios, a cena refere-se a fato acontecido com a família Horácio, na Roma republicana. O velho Horácio levanta as espadas como um padre elevaria o cálice e seus três filhos erguem os punhos em posição de juramento de fidelidade à pátria, valor caro à França do período napoleônico. O segundo trabalho de Davi teve como título: *J. Brutus, primeiro cônsul, de volta à sua casa, após ter condenado seus dois filhos que haviam unido aos tarquínios e tinham conspirado com a liberdade romana. Os lictores trazem seus corpos para que ele lhes dê sepultura*. Este quadro mereceu de Starobinsky as seguintes observações:

Tudo está terminado: o pai pesaroso e inflexível está sentado em primeiro plano, na sombra, ao pé da estátua que representa a pátria divinizada: Dea Roma. Contra a luz, o emblema da pátria ganha o aspecto de um totem e se interpõe entre Brutus e o corpo mutilado que os lictores transportam no fundo da cena; um toque de luz cai sobre o cadáver. A composição onde tudo está disposto segundo as exigências de um discurso alegórico e patético, nos mostra que Brutus deu mais importância à pátria que à vida de seus filhos. A vida superior e terrível se acha concentrada na estátua de Roma, percebida na sombra: é a ela que os jovens foram imolados. Versão romana e pagã do sacrifício de Abraão, em que nenhum anjo veio deter a mão do pai⁶⁸.

Por último, citaríamos *A sagração de Napoleão na Notre Dame de Paris em 2 de dezembro de 1804* (1804). A cena focaliza o momento em que Napoleão toma a coroa do papa e a coloca sobre sua cabeça, gesto onde se dispensa a mediação entre Deus e os homens. A postura napoleônica evidenciou as propostas racionais, individualistas e laicas de então; Napoleão fez-se imperador por seus méritos e não por vontade divina.

Constatamos, nos trabalhos de West e Davi, os propósitos de valorização dos deveres para com o estado, a pátria, e não a um soberano. Para

⁶⁸ STAROBINSKY, J.(1988) p.76.

esta pintura histórica laica, abandonaram-se os claros-escuros e a composição em diagonal do Barroco, identificado com o Absolutismo. Para a veiculação dos novos valores, as Academias fundadas ou reorganizadas no período, normatizaram rigidamente técnicas renascentistas. A composição de Rafael, o esfumato de Leonardo da Vinci, o desenho de Michelângelo e o colorido de Ticiano, foram técnicas caracterizadoras do ensino acadêmico. Este ensino artístico persistiu ao longo do século XIX, quando, na década de 50 e 60, começou a ruptura com ele, pelo Realismo e Impressionismo.

No Brasil, a Pintura Histórica em seu primeiro momento teve o objetivo de identificar a nova organização política, o Brasil Reino-Unido substitutivo do Brasil Colônia. Como vimos anteriormente, na Missão Francesa já se encontravam dois pintores de História, Jean Baptiste Debret (1768-1848) e Nicolas Antoine Taunay (1755-1830). Contratados que eram pela Corte, Debret pintou *O desembarque da arquiduquesa Leopoldina, Sagração de D. Pedro I* e outros, ao tempo que Taunay dedicou-se a trabalhos como *Retrato de D. João VI* e *Aclamação de D. João VI*. Aos mestres franceses, seguiram-se José Correa de Lima (1814-1857) com as telas *Magnanimidade de Vieira* e *Francisco Manuel ditando o hino nacional às suas enteadas* e Joaquim de Melo Corte Real (? - 1848) autor de *Nóbrega e seus companheiros*.

A Guerra do Paraguai (1864-1870) motivou inúmeros trabalhos com esta temática. Dentre as inúmeras pinturas e litografias do período, mencionaríamos os quadros de Vítor Meirelles (1832-1903) e Pedro Américo de Figueiredo e Mello (1843-1905). Vítor Meirelles, que já pintara a *Primeira missa no Brasil*, exposta em 1862, após o conflito do Brasil com o Paraguai, deixou-nos *Combate do Riachuelo* e *Batalha de Guararapes*. Pedro Américo tratou do assunto em *Batalha do Campo Grande* (1877) e *Batalha do Avaí*, no mesmo ano. O quadro de Pedro Américo, *Tiradentes esartejado* é uma das pinturas históricas brasileiras mais conhecidas. Como este trabalho pertence ao acervo do Museu Mariano Procópio, o autor e sua obra serão melhor estudados no capítulo BIOGRAFIAS.

A geração posterior a Vítor Meirelles e Pedro Américo viveu no momento em que, no Brasil, várias áreas de povoamento foram abertas e outras enriquecidas, período que pode ser colocado de 1870 a 1910. Encontramos nas

diversas províncias, estados com a República, o desejo de se montarem iconografias locais. O paulista José Ferraz de Almeida Junior (1850-1899), estudou na AIBA e posteriormente fixou-se em sua província. A tela de Almeida Júnior, *Partida de Monção* acha-se inserida na proposta de montagem do imaginário paulista, tendo como tema o Bandeirantismo. Antônio Parreiras (1860-1937) pintou sob encomenda das autoridades locais, *Conquista do Amazonas* para o Pará; *Felipe dos Santos* para Minas Gerais; *Morte de Fernão Dias*, para São Paulo; *Anchieta*, para o Espírito Santo; *Prisão de Tiradentes*, para o Rio Grande do Sul; *Fundação da Bahia*, para a Bahia, e *Fundação de Niterói*, para o Rio de Janeiro. Julgamos que a encomenda da *Prisão de Tiradentes*, pelo Rio Grande do Sul, deve-se ao fato do personagem ter saído caro aos positivistas republicanos, sendo o estado um reduto deles. O município de Juiz de Fora também fez sua encomenda a Parreiras. Encontra-se no Museu Mariano Procópio a tela *Jornada dos mártires* que trata da passagem dos inconfidentes pelos arredores da cidade. Esta tela será melhor estudada no capítulo BIOGRAFIAS.

Prosseguindo com a leitura do documento, no Título IV - Dos concursos públicos e particulares - o Art. 56 determina:

Art. 56. Todos os artistas podem tomar parte nos concursos da Academia, ainda mesmo que não sejam filhos dela.

Exceptuam-se

- 1º Os que tiverem mais de 30 anos de idade;
- 2º Os que tiverem feito seus estudos fora do Império;
- 3º Os estrangeiros que não forem filhos da Academia;
- 4º Os membros do Corpo Acadêmico.

Art. 60. Em todas as matérias do ensino Acadêmico haverá concursos que se denominarão - Particulares - no fim de cada trimestre.

Art. 61. Nos concursos públicos os trabalhos deverão ser mais importantes e serão exibidos ao público por mais de um dia.

TÍTULO V

Das exposições públicas

[...] De dois em dois anos, a contar do ano de 1856, se dará uma Exposição Geral pública de todos os trabalhos artísticos feitos na Capital do Império e nas Províncias.

Art. 65. Todos os artistas nacionais e estrangeiros terão direito de expor suas obras na Academia, assim como os curiosos amantes das artes; uma vez que sejam aceitas pelo Juri Academico.

A exposição de trabalhos como prática de ensino e a introdução do estímulo à concorrência, através de concursos foram medidas inovadoras da burguesia no Renascimento. Contudo, estas medidas que no início foram estimuladoras de inovações, tornaram-se com suas sistematizações, instrumentos de conservadorismo. Alfredo Galvão, em estudo sobre Amoedo, comenta os critérios de aprovação institucional de um acadêmico:

Durante o período de estudo não podiam interessar-se pelas lutas dos impressionistas e outras, dominantes na França, já que Rodolfo Amoedo dependia da pensão acadêmica e Almeida Junior, da bolsa de D. Pedro II, e a Academia do Rio de Janeiro não admitia o que é hoje denominado "pesquisas" fora da linha de suas crenças doutrinárias⁶⁹.

No livro de Alfredo Galvão⁷⁰, *João Zeferino da Costa*, encontramos um bom exemplo das exigências e prioridades do ensino acadêmico. Conta-nos Galvão que Zeferino da Costa concorreu ao Prêmio de Viagens ao Estrangeiro, com José Mendes Barbosa, Joaquim Teixeira de Faria e Antônio de Souza Lobo. A lista de pontos onde um seria sorteado constava de:

1. Moisés recebendo a tábua da lei;
2. Jesus Cristo no Jardim das Oliveiras;
3. Jacó chorando a morte de José;

⁶⁹ GALVÃO, A. (1980) p.51.

⁷⁰ GALVÃO, A. (1973) p.13.

4. Ajax desafiando os deuses;
5. Ulisses reconhecido por seu tio;
6. Prometeu atado ao rochedo.

Sorteado a 8 de junho de 1868 o ponto número 1, a Secção de Pintura deu o seguinte parecer:

No quadro nº 1 se nota a falta de proporção nas extremidades superiores da figura de Moisés, e menos correta do desenho, a figura do Padre. O +colorido não é bom.

No quadro nº 2 há correção de desenho na figura de Moisés, porém foi menos feliz no planejamento. Na outra figura se nota que compreendeu mal (segundo a tradição), quanto à roupagem é mesquinha, de modo que faz a figura perder o caráter de grande e nobre. É bem colorida a figura que está em pé, porém o resto do quadro é menos agradável e mesmo supérfluo o acampamento que se vê no fundo porque torna a composição menos grandiosa.

No quadro nº 3 se nota bom estilo de pintura e desenho na figura do Padre Eterno, e na de Moisés boas proporções na parte superior, menos no resto da figura. O colorido é harmonioso e bem iluminado, porém foi infeliz na execução das nuvens.

No quadro nº 2 há exageração na posição de Moisés e pouca correção de desenho, contudo é melhor executada essa figura do que a do Supremo Criador do mundo, e o colorido é agradável⁷¹.

Apesar das "nuvens" foi aprovado o trabalho de Zeferino da Costa (quadro nº 3), que seguiu para Roma ainda em 1888. Na capital da Itália, o bolsista, orientado pelo embaixador do Brasil, dirigiu-se para o estúdio de Marianni (1826-1911), pintor de gênero e de história. Enfrentando a alta do custo de vida, atraso nas pensões, o bolsista (como todos) deveria remeter como relatório para a Academia o seguinte:

⁷¹ Ibidem, p.14.

- 1º ano - oito estudos pintados ou desenhados;
- 2º ano - oito estudos pintados;
- 3º ano - uma cópia designada pelo Conselho Escolar e um esboço para execução de um quadro de três ou mais figuras, acompanhando o respectivo orçamento para as despesas com o material para o mesmo quadro;
- 4º e 5º anos - Execução do quadro, que será comprado pela Escola, se o Conselho Escolar julgar digno de ser adquirido⁷².

O relatório de José Severino da Costa, de 1887 - professor da AIBA - revela-nos, dentre muitos aspectos, as condições de trabalho, critérios acadêmicos adotados para a pintura histórica e problemas com o ensino da paisagem. Vejamos:

[...] A falta também de um guarda-roupa nesta aula é muito sensível; pois não existem túnicas, nem mantos, ou costumes para se vestir o modelo a caráter do que se quer representar. Nem panos de seda, de lã, de qualidades e cores diferentes para se variar os efeitos dos fundos dos quadro, ou para qualquer outro motivo. Não existe também um biombo móvel, para se encurtar uma distância de fundo; nem móveis à caráter; tapetes, um simples pau ou vara! Nada existe! De sorte que tornou-se impossível aos alunos desta aula executarem quadros de assuntos históricos, conforme parece que devia ser o fim principal do ensino de uma aula que tem por título-aula de Pintura histórica.

.....

[...] A aula de paisagens, não menos infeliz do que a aula de Pintura histórica, sofreu também grandes embaços no andamento do estudo dos alunos; devido isto, simplesmente, à falta de meios para o

⁷² Ibidem, p.27.

transporte dos referidos alunos aos referidos lugares onde deveriam estudar⁷³.

Encontramos nos escritos sobre a AIBA-ENBA um dado persistente: dificuldades financeiras para a contratação de pessoal e verbas para sua manutenção. A historiografia simpatizante da Monarquia tem procurado mostrar D. Pedro II como homem culto e amante das artes, mantendo, às suas custas, Estudantes na Europa. José Carlos Durand mostra-nos que a AIBA era vinculada ao Ministério do Interior,⁷⁴ com dotação direta de verbas. Os recursos para pensões no exterior eram oriundos, parte do Ministério e parte do fundo controlado diretamente pelo Imperador - "bolsinho do Imperador". Esta quantia sob a responsabilidade do monarca era destinada a despesas de manutenção da família imperial, parentes pobres e estudantes carentes. Durand observa que:

Em um orçamento de oitocentos e vinte contos, que aliás, permaneceu nominalmente o mesmo durante o império monárquico, a rubrica de gastos com protegidos que se escolarizavam no país ou fora dele não passava de seis por cento, e, se considerados apenas os bolsistas no exterior, não alcançavam nem meio por cento do orçamento controlado por Pedro II⁷⁵.

O aperfeiçoamento no exterior, além do contato com professores, era igualmente condição para se entrar no mercado de trabalho. Escolhido pela Administração da "Irmandade de N. S. Candelária", para realizar as pinturas no interior da igreja do mesmo nome, Zeferino Costa dirigiu-se para a Europa, a fim de realizar seus cartões. Encontramos este tipo de comentário na biografia dos artistas que, ao receberem encomendas do Brasil rumavam para a Europa, a fim de executá-las. Na França, principalmente, encontravam-se manequins, figurinos e móveis de época que eram alugáveis. Organizava-se a

⁷³ Documento da Pasta: Zeferino da Costa - Arquivo de Belas Artes, RJ.

⁷⁴ DURAND, J. C. (1989) p.25.

⁷⁵ Ibidem, p.26.

cena pictórica, desenhando-a à escala sobre papel (cartão), posteriormente esta era transportada para a pintura de cava-lete, mural, mosaico, vitral, etc. Esta informação explica a razão de um grande número de quadros históricos brasileiros terem sido pintados no exterior.

Quanto à Paisagem pintada ao ar livre, fora recomendada no Brasil, na Reforma de 1855 em estudo. Como tema em si, o paisagismo apareceu como tema independente no Barroco Protestante Holandês, no século XVII. Exemplo de paisagismo holandês é a pintura de Franz Post (1612-1680) e Jerome Eckout (1610-1665), artistas que estiveram no Nordeste brasileiro durante a ocupação dos flamengos e deixaram registrados aspectos de Recife e arredores. A paisagem valorizada pelo Realismo, em trabalhos com os de Gustave Coubert (1819-1877) e sendo objeto central do Impressionismo, mostra a natureza no século XIX, vista como objeto científico. A natureza como tema central de um quadro, fora desconhecida no período colonial brasileiro.

O ideário (Padroado) das relações MetrÓpole e Colônia, através do sagrado, inserindo o colono no mundo profano, não tinha espaço para a natureza como tema. A laicização do mundo ocidental, a partir de fins do século XVIII, viu a natureza como algo a ser cientificamente estudado e dominado. América, Ásia e África foram percorridas por expedições científicas, financiadas por potências européias com o objetivo de fazerem o levantamento das riquezas minerais, fauna, flora e aspectos etnográficos das populações. As expedições tinham desenhistas e pintores incumbidos de registrarem os aspectos relevantes das regiões percorridas. Foram estes desenhistas e pintores os primeiros a terem a natureza brasileira como tema central de seus trabalhos.

A pesquisadora Maria Elizabeth Santos Peixoto, em *Pintores alemães durante o século XIX*, encontra quinze artistas que estiveram ou se radicaram no país neste período. Percebemos, no levantamento feito por Peixoto, dois tipos de artistas: os acompanhantes de expedição no início do século e os imigrantes e viajantes vindos após os anos sessenta, atraídos pela prosperidade das regiões cafeeiras. Mencionaremos, a seguir, alguns dos artistas alemães estudados por Peixoto.

Karl Wilhelm von Therenin (1784-1817), pintor e comerciante, foi do grupo dos primeiros alemães que vieram para o Brasil. Johan Moritz

Rugendas (1802-1858), chegou no Rio de Janeiro em 1821, acompanhando Langsdorff, chefe de uma expedição russa. Rugendas, em 1835, publicou na Europa cem litografias sobre o Brasil. Friedrich Hagedorn (1814-1889) percorreu as províncias do Rio de Janeiro (Niterói, Petrópolis e Teresópolis), Minas, Bahia e Pernambuco, deixando paisagens dos arredores das cidades de Juiz de Fora⁷⁶, Salvador e Recife. Augusto Müller (1815-1883) veio, criança, para o Brasil; aluno de Debret, portanto, um dos primeiros discípulos da Missão Francesa. Eduard Hildebrandt (1818-1869), financiado por Guilherme IV da Prússia, entre março e outubro de 1844, visitou o Rio de Janeiro e arredores, São Paulo, Salvador e Recife.

Após os anos cinquenta, encontramos alemães, como Joseph Brüguemann (1820-1872), que, em 1864 acompanhou a instalação e organização da cidade de Blumenau. Emil Bauch (1823-1890), paisagista e retratista que deixou paisagens do Rio de Janeiro e arredores. Karl Linde (1830-1873), paisagista e litógrafo; com os irmãos Heinrich e Karl Fleiuss, fundaram o Imperial Instituto Artístico, onde, em 1860, publicaram a primeira revista brasileira - *Semana Ilustrada*. Karl Ernst Papf (1833-1910), fotógrafo e pintor, manteve atividades no Rio de Janeiro, Petrópolis e São Paulo. Thomas Georg Driendl (1849-1916), arquiteto, pintor e decorador de residências no Rio de Janeiro e Niterói. Driendl foi sócio de Benno Treidler (1857-1931), que tem trabalhos no Museu Mariano ProcÓpio e será estudado neste trabalho, em BIOGRAFIAS. Bernhard Wiegandt (1851-1918), chegou no Brasil em 1875, percorrendo o Pará em 1875 e até o seu retorno à Alemanha, em 1880, esteve no Espírito Santo, Rio de Janeiro e arredores.

Johann Georg Grimm (1846-1887) foi outro artista alemão, cuja atuação no Brasil é linha divisória da História da Arte Brasileira do século XIX. Embora façamos um estudo mais pormenorizado do artista em BIOGRAFIAS, não poderemos deixar de mencioná-lo aqui. Professor de Paisagismo no AIBA (1882-1884), Grimm reuniu, após a sua saída da escola, um grupo de alunos que pintavam ao ar livre - uma inovação. Os pintores que se reuniram em torno do professor alemão ficaram conhecidos como participantes do "Grupo Grimm";

⁷⁶ PEIXOTO, M. E. S. (1989) p.67.

esta inovação ocorrida fora do AIBA é um dos sinais que identificam o esgotamento desta instituição.

Continuando a anotação de estrangeiros que marcaram o paisagismo brasileiro, preocupamo-nos aqui em citar nomes que não se encontram no Museu Mariano Procópio (já que serão vistos posteriormente). Nossa preocupação em nomeá-los é a busca do entendimento do universo artístico da pintura brasileira do século XIX, pois o Brasil ficou conhecido na Europa pela ótica desses artistas. Johan Jacolo Steinmann (1800-1844), nascido na Suíça, foi contratado pelo governo brasileiro em 1825, como litógrafo oficial e professor de litografia do Arquivo Militar. Em 1835, publicou em Basileia diversas litografias com o título *Souvenirs de Rio de Janeiro*. Steinmann⁷⁷ estudou litografia na Suíça com Godofrey Engelmann e mais tarde aperfeiçoou-se em Paris com o inventor da técnica, Alois Senefelder.

O francês Iluchar Desmons⁷⁸ (1803-1858) fixou-se no Brasil após 1840. A casa litográfica Lemercier de Paris publicou, em 1845, *Panoramas de la Ville de São Sebastião do Rio de Janeiro* - autoria de Desmons. Outro litógrafo francês atuante no Brasil foi Joseph Albert Martinet (1821-1875), autor do álbum *O Brasil, pitoresco, histórico e monumental*. O inglês George Lothian Hall (1825-1882), editou suas aquarelas no álbum de litografias *Views of Rio de Janeiro*, publicado na Inglaterra em 1857. Vítor Frond (? - ?), francês, foi ativo no Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX. Frond teve, como um dos compradores de seus trabalhos, D. Pedro II. Gilbert Ferraz⁷⁹ informa-nos que o Imperador, entre 1857 e 1862, pagou a Frond doze contos e vinte e sete mil réis. William Gore Ouse-ley (1797-1866), diplomata inglês, deixou pinturas sobre o Brasil e outros países da América do Sul, locais onde viveu a trabalho. Terminamos nosso registro sobre estrangeiros, citando o francês Gustave James (1830-1884), pintor de marinhas.

Quanto ao paisagismo de artistas nacionais, mencionaremos aqui somente os pintores que não estiverem ligados ao Grupo Grimm, os quais

⁷⁷ Cf. LEVY, C. R. M. et. Al. (1994) p.23.

⁷⁸ Cf. ibidem, p.79.

⁷⁹ Cf. ibidem, p.105.

veremos mais adiante. Foram paisagistas brasileiros vários artistas nascidos no século XIX e atuantes nas primeiras décadas do século XX. Dedicaram-se também às paisagens: João Zeferino da Costa (1840-1915), José Maria de Medeiros (1849-1926), português com formação artística no Brasil; Francisco Aurélio de Figueiredo e Mello (1856-1916), João Batista da Costa (1856-1926) que, segundo João Carlos Cavalcanti⁸⁰, influenciou a geração de Levindo Fauzeres (1884-1926); Manuel Faria (1895-1980); João Batista de Paula Fonseca (1889-1960), Vicente Leite (1900-1941) e Francisco Manna (1879-1935). Destacam-se ainda Belmiro de Almeida (1858-1935) e Henrique Bernadelli (1858-1936), que, segundo Cavalcanti⁸¹, deixou marcas no paisagismo de Lucílio (1877-1939), e Georgina Albuquerque (1885-1962), Eugenio Latour (1874-1942), Helios Seelinger (1878-1965) e Arthur Timóteo da Costa (1879-1932).

O paisagismo brasileiro do período, como em outros países do Ocidente, pode ser chamado, tecnicamente falando, de Academicismo Eclético. Usamos esta terminologia para designarmos trabalhos perpassados de normas neoclássicas, com temática romântica ou colorido impressionista. O Impressionismo no Brasil, segundo Teixeira Leite, foi aceito "mais ou menos na mesma época em que outros países fora da França"⁸². Entre nós, como em outros países do continente, o Impressionismo foi a primeira linguagem "modernista". Emilio Boggio (1857-1920) e Rojas (1858-1898), na Venezuela e Eduardo Sivori (1847-1918), na Argentina, foram contemporâneos e companheiros que adotaram o Impressionismo como mais uma técnica, na qual se destacam os nomes de Elíseo Visconti (1866-1944), Rafael Frederico (1865-1934), Carlos Oswald (1918-1965) e Lucílio de Albuquerque (1877-1939).

Agora, faremos algumas observações sobre o Retrato, gênero de pintura mais cultivado no período estudado neste trabalho. Araújo Porto-Alegre, em correspondência a Vítor Meirelles, datada de 1853, aconselha:

⁸⁰ Cf. ibidem, p.193.

⁸¹ Ibidem, p.202.

⁸² LEITE, J. R. T. (1988) p.25.

Como homem prático, e como particular, recomendo-lhe muito o estudo do retrato é dele que há de tirar o maior fruto de sua vida: a nossa pátria não está para a grande pintura. O artista aqui deve ser uma dualidade: pintar para si, para a glória, e retratista, para o homem que precisa de meios⁸³.

Segundo Debray⁸⁴,

[...] Nosso primeiro objeto de arte: a múmia do Egito, cadáver feito obra; nossa primeira tela: a mortalha pintada do copta. Nosso primeiro conservador: o embalsamador.

.....
[...] A invenção da efígie, essa contrametamorfose do informe à forma e do flexível ao rígido, preserva os interesses da espécie. O retrato profano, anônimo, não ritual, nasceu no Egito e, particularmente, em Fayoum, da necessidade de democratizar a sobrevivência.

O Retrato no Brasil do século XX teve a mesma função que em outros povos: tornar presente e reconhecido o grupo dirigente. Entre nós, grandes proprietários de terras, comerciantes enriquecidos ou industriais recém-surgidos. A pintura paisagista teve para, este grupo, o significado simbólico de reconhecimento de um solo que lhes pertencia. A temática do período, além do Retrato e Paisagem tem também Cenas de Gênero e Naturezas-mortas, universo burguês que se reconhecia nestas pinturas. Para o burguês do período, ter seu retrato pintado e colocado na parede de sua sala de visitas, significava a marca de sua presença, junto a outros símbolos de posse. Não nomearemos os estrangeiros e brasileiros que se dedicaram ao Retrato. Diríamos que na sua totalidade, a principal fonte de renda para os artistas atuantes no período estudado era o Retrato.

⁸³ DURAND, J. C. (1989) p.41.

⁸⁴ Ibidem, p.35.

A fotografia, na década de quarenta do século XIX, aumentou a clientela de Retratos; o gênero agora chegara à classe média. Esta invenção técnica rapidamente chegou ao Brasil com estrangeiros que a ela se dedicaram como profissão e também entre a burguesia, que teve nela um passatempo, como Mariano Procópio e seus filhos, além de D. Pedro II, que foi fotógrafo amador. Durand⁸⁵ mostra-nos que o convívio fotografia e pintura terminou em inícios do século XX, quando o invento técnico triunfou. Queremos observar que o retrato fotográfico passou então a ser consumido pela classe média; a elite continuou a usá-lo, pintado a óleo, como símbolo de distinção.

Durand calcula que dos 179 artistas nascidos entre 1780 e 1850, atuantes no Brasil desde a chegada do Príncipe Regente aos anos setenta no Segundo Império, a metade fosse de estrangeiros. Nas biografias destes, deparamo-nos com os românticos, buscando o exótico dos trópicos; refugiados políticos e profissionais atraídos pelos movimentos de imigração.

Antes de passarmos ao estudo do decreto nº 983 de 8 de junho de 1890⁸⁶, que criou a Escola Nacional de Belas Artes, mencionaremos o episódio que ficou conhecido como Modernos x Positivistas. A única informação sobre o acontecimento conseguida é a transcrição que Teixeira Leite⁸⁷ faz de Frederico C. Barata, autor do artigo "Uma revolta na Academia de Belas Artes", publicado em *O Jornal*, de 8 de novembro de 1942.

A questão ocorreu na AIBA, em 1888, inicialmente como uma querela entre dois grupos de estudantes. Em comum, ambos propugnaram por reformas no ensino artístico. Os modernos defendiam a atualização e os positivistas, entre alguns de seus adeptos, defendiam a extinção da Academia. Dentre os Modernos, estavam Visconti, Fiuza Guimarães e Rafael Frederico, contando com o apoio dos Professores Rodolfo e Henrique Bernadelli, Amoedo e Zeferino da Costa. Os Modernos retiraram-se da AIBA e fundaram o Ateliê Livre, que foi prestigiado pelos setores progressistas da época, enquanto a AIBA se esvaziava. Com a República, este grupo conseguiu interferir junto a Benjamin

⁸⁵ DEBRAY, R. (1993) p.35.

⁸⁶ Estatutos do ENBA, 8 de novembro de 1890 - Arquivo da Escola de Belas Artes.

⁸⁷ TEIXEIRA LEITE, J. R. (1988) p.330-331.

Constant, na elaboração do decreto de 1890 que criou a Escola Nacional de Belas Artes. Resultou, como final de questão, a reintegração dos alunos à escola, a direção do estabelecimento foi dada a Rodolfo Bernadelli e a vice direção a Rodolfo Amoedo. Novos professores foram nomeados para os lugares dos mestres ligados ao Império e retornou-se aos prêmios de viagens, suspensos desde 1884. O Regimento da ENBA⁸⁸, de 1901, introduziu a exigência de maior preparo intelectual aos alunos da ENBA. No Cap. VIII, no Art. 133, 1º, consta como exigência para ingresso na instituição: Certificados de exames de português, de aritmética, de elementos de geografia e da história.

Documento que assinala a visível modificação nas condições para a entrada na ENBA é o Decreto nº 11.749, de 13 de outubro de 1915:

Art. 64. O exame de admissão compreenderá prova escrita e oral das seguintes matérias: português, uma língua estrangeira (francês, inglês, alemão ou italiano), aritmética e geometria prática, elementos de história geral especialmente do Brasil, e Geografia, tudo de acordo com o regimento interno.

Parágrafo único. É proibida a inclusão do título dos livros que servirão para exame, no regimento interno ou nos programas dos cursos.

Art. 65. Serão dispensados do exame de admissão ao curso geral os candidatos que exibirem certificados de aprovação nas matérias exigidas, conferido:

- a) pelo Colégio Pedro II ou pelos colégios militares;
- b) pelos institutos equiparados ao Colégio Pedro II, mantidos pelos Estados e inspecionados pelo Conselho Superior de Ensino;
- c) por ginásio estrangeiro cujo significado seja autenticado pela mais alta autoridade brasileira da cidade onde o instituto funciona e

⁸⁸ Regimento da Escola Nacional de Belas Artes - 1901 -Arquivo da Escola de Belas Artes.

acompanhado da prova oficial de que o título exibido era aceito pelas academias do país⁸⁹.

Este período assinala a entrada de jovens da classe média alta ou da elite na ENBA, únicos em condições de preencherem as exigências para ingressarem na instituição. A arquitetura tornou-se uma profissão intelectualizada e a presença de setores médios na ENBA, tornou possível o aparecimento de alunos questionadores do ensino oferecido. Somente jovens com boa condição financeira como Ismael Nery (1900-1930) poderiam ir à Europa por sua conta, abandonar Academia, filiar-se e transitar pelos setores vanguardistas europeus. Portinari (1903-1962), contemporâneo de Nery, filho de imigrantes italianos radicados no interior paulista, submeteu-se à rigidez do ensino da ENBA, das premiações, das encomendas oficiais, pois vivia de seu trabalho. O trabalho de Durand⁹⁰ mostra as diferenças sociais dos artistas nas décadas de vinte e trinta, do Rio e São Paulo. Nery podia, como os modernistas paulistas da elite cafeeira-industrial, passar grandes temporadas e conviver com a elite européia, mentoras das vanguardas, pois não precisava da produção artística como meio de sobrevivência.

Estas informações são necessárias para o entendimento de questões que têm sido colocadas nos estudos sobre o Modernismo no Brasil. Normalmente, coloca-se o Modernismo brasileiro a partir da Semana de 1922, em São Paulo. Os artistas oriundos de AIBA e ENBA, nascidos no século XIX e que atuaram até as décadas de cinquenta e sessenta de nosso século, são omitidos em estudos sobre o modernismo brasileiro, ou então tratados como pré-modernos. Fernando Pedro da Silva⁹¹ ao estudar a atuação de Aníbal Mattos (1989-1969), na década de vinte em Belo Horizonte, trouxe observações inovadoras sobre o Modernismo brasileiro. Mattos estudou na ENBA e em 1918 mudou-se para Belo Horizonte. Além de artista plástico, Aníbal Mattos fundou a

⁸⁹ Decreto nº 11.749 - 13 de outubro de 1915. Arquivo da Escola de Belas Artes.

⁹⁰ DURAND, J. C. (1989) Parte II.5 - "Riqueza, cosmopolitismo e acesso às vanguardas".

⁹¹ SILVA, F. P. (1991) p.121-126.

Sociedade Mineira de Belas Artes, escreveu livros sobre Pré-história e Paleontologia e sobre a História da Arte. Aspectos biográficos de Aníbal Mattos serão estudados mais adiante neste estudo, pois o mesmo possui trabalho no Museu Mariano Procópio. As observações que Silva fez sobre Mattos podem ser estendidas a inúmeros contemporâneos do artista, geração formada pela AIBA - ENBA, atuantes no Rio de Janeiro, São Paulo, Minas e outros estados até as décadas de cinquenta e sessenta. Vejamos:

[...] Ao nosso ver, pelo fato de Aníbal ter sido contemporâneo dos artistas e intelectuais que atuaram na Semana de 22, não justifica cobrar-lhe seu engajamento naquelas propostas. Mattos, entretanto, participava de outro projeto de modernização que objetivava dinamizar e inovar o meio artístico da capital mineira.

.....

[...] As realizações nas artes plásticas praticamente se restringiram às pinturas feitas pelos fachadistas, muitos deles estrangeiros, que retratavam valores e cenas mitológicas segundo tradição neoclássica. Foi a esta realidade que Aníbal Mattos propôs suas inovações, não só na condição de grande paisagista mas também na de incentivador cultural.

.....

[...] É na pintura de Aníbal que podemos observar claramente elementos pictóricos próprios da modernidade artística. Suas paisagens e marinhas se aproximam daquelas pintadas pelos paisagistas modernos europeus e ainda das paisagens brasileiras retratadas com a força renovadora dos artistas que participaram do Grupo Grimm⁹².

Ainda neste momento do trabalho, achamos que seria de utilidade, acrescentarmos informações sobre o comércio de objetos de arte no

⁹² Ibidem, p.122-123.

período em estudo. Mais uma vez, Durand⁹³ fornece-nos dados sobre a questão. Informa-nos o autor, apoiado em pesquisas de diversos estudiosos, que os jornais da década de sessenta do século XIX anunciavam comumente a venda de objetos estrangeiros na capital do Império. Consultando o *Almanaque Laemmert*, Durand encontro nove casas de comércio de quadros em 1870 no Rio de Janeiro. Também encontrou 248 estabelecimentos litográficos, denotando o desenvolvimento da imprensa e publicidade. A *Galeria Vieitas* dedicava-se à importação de manufaturados, objetos raros e artísticos. As casas *La Glace Elegant* e *Moncada* apareceram em 1879, *Clément* em 1866 e *De Wild*, em 1887. No ateliê de Insley Pacheco, pintor e fotógrafo, quadros eram expostos e vendidos. A *Galeria Jorge*, fundada em 1908, propriedade de Jorge de Souza Freitas, foi fornecedora de pintura com características do Academicismo Eclético no Rio de Janeiro.

A decoração de interiores também constituía campo de trabalho para artistas, bem como a exposição e vendas pessoais em cidades do interior do país.

Teixeira Leite⁹⁴, em *Coleções e colecionadores* identificou o apreço à arte acadêmica, pelos compradores brasileiros, preferindo artistas europeus, sobretudo franceses. Analisando 35 leilões de arte no período, Teixeira Leite chega ao seguinte resultado: o nome de Cardo, Teixeira Leite chega ao seguinte resultado: o nome de Castagneto aparece citado em 25 catálogos com 89 pinturas; Henrique Bernadelli (20,63) Batista da Costa (20,51); Fachinetti (18,24); De Martino (14, 26); Arthur Timóteo (14,29), Eliseo Visconti (13,31); Rodolfo Amoedo (13,22); Oscar Pereira da Silva (13,18); Antônio Parreiras (12,25); Dall'Ara (12,22); Vazquez (12,15); Aurélio de Figueiredo (11,24), Décio Villares (10,52); Estevão Silva (10, 24). Durand termina a Parte I de seu livro com os seguintes comentários:

Pinturas de retratos, decorações murais, vendas de quadros e ensino de desenho e pintura foram as alternativas básicas de sustentação do

⁹³ DURAND, J. C. (1989) p.43-44.

⁹⁴ TEIXEIRA LEITE, J. R. (1988) p.127.

artista consideradas neste capítulo, à época do Segundo Reinado. Todas elas serão dinamizadas ao longo do século XX, no amplo processo de urbanização, de acumulação econômica e de "sofisticação" de estilo de vida no conjunto das classes dominantes. Embora dedicada à importação do "modernismo", a parte que se segue retoma essas mesmas dimensões⁹⁵.

Terminaríamos estas observações sobre o ensino e a arte produzida pela AIBA - ENBA, lembrando que até aqui buscamos seus aspectos funcionais e a circulação social destes objetos. Como estamos analisando uma parte da pinacoteca do Museu Mariano Procópio, buscaremos no próximo momento do trabalho - Museus - explicações para a criação de uma instituição deste tipo em Juiz de Fora.

3.3 - Museus

Chegou a hora ansiosamente esperada da abertura da Galeria. Entrei no recinto sagrado e meu assombro superou tudo o que eu havia imaginado. Esta sala que se refletia em si mesma, na qual reinava a suntuosidade junto ao maior dos silêncios; as molduras resplandecentes, mais do que quando foram douradas, o piso encerado, os recintos, mais freqüentados por espectadores do que por empregados, proporcionavam um sentimento de solenidade, único em sua espécie, que faz recordar mais a sensação com a qual se entra em uma igreja do que a decoração de muitas delas. Estes ornatos pareciam serem objetos de adoração, instalados com fins artísticos e sagrados.

⁹⁵ DURAND, J. C. (1989) p.51.

Goethe (1749-1839) narrativa de visita à Galeria de Dresde em 1768)⁹⁶

Iniciamos este capítulo citando Debray, quando este comentou sobre a força das imagens e a necessidade que as pessoas têm delas. Achamos que o texto em questão seria a epígrafe adequada ao item que se seguiu - Academias - locais de se fazerem imagens. O item Museus, iniciamo-lo com Goethe narrando sua emoção diante das imagens colocadas em exibição na Galeria de Dresde. Desenvolveremos, nesta parte do trabalho, algumas observações sobre colecionismo e museus.

Penndorf descreve a descoberta, em 1922, do túmulo de Tutankamon por Carter e comenta:

[...] Foram câmaras nas quais os tesouros dos egípcios se acumulavam, não para terem prazeres com eles durante a vida, mas como preparação para a morte, pois os egípcios acreditavam na vida após ela.

.....
[...] Os ricos se faziam acompanhar por pequenas figuras de criados, "uchebtis", para que estes realizassem o trabalho físico com o qual seus amos não estavam acostumados e não queriam fazê-lo mesmo depois de mortos⁹⁷.

Ainda Penndorf destaca na *Iliada* de Homero o momento em que Príamo escolhe vestimentas e tapetes na sua câmara de tesouros, para resgatar das mãos de Aquiles o cadáver de seu filho Heitor:

⁹⁶ GOETHE, J. W. Poesia e verdade. Publicado em 1811. In: PENNDORF, J. (1987) p.48.

⁹⁷ PENNDORF, J. (1987) p.7.

Depois ele pesou o ouro que chegou a dez talentos no total, também águas marinhas reluzentes e dois vasos trípedes; ainda uma rica taça, preciosa jóia que lhe presentearam os trácios⁹⁸.

Também na Antigüidade, encontramos Atalo II de Pérgamo (159-138 a.C), iniciando o colecionismo sistematizado de obras de arte. Os romanos apropriaram-se dos objetos de Corinto (146 a.C) e Atenas (86 a.C), procedimento comum nas guerras de conquistas. A apropriação pelo vencedor dos bens do vencido, a destruição de seu universo simbólico são atos que podem ser considerados dentre as táticas militares. O Salmo 136⁹⁹ é um dos grandes exemplos da literatura que trata da relação homem-símbolo, como fator de identidade de um grupo; também mostra-nos a necessidade do vencedor de destruir os símbolos do vencido como ato identificador de vitória:

Junto dos rios de Babilônia,
ali nos assentamos a chorar,
lembrando-nos de Sião.
Nos salgueiros daquela terra
penduramos as nossas cítaras.
Pois ali os que nos tinham
deportado nos pediam cânticos,
e os nossos opressores (nos pediam) alegria:
"Cantai-nos alguns dos cânticos de Sião!"
Como cantaremos o cântico do
Senhor em terra estranha (lhes respondemos).
Se me esquecer de ti, Jerusalém,
ao esquecimento seja entregue
a minha direita!
Fique pegada a minha língua
às minhas fauces, se eu não me lembrar

⁹⁸ Ibidem, p.8.

⁹⁹ BÍBLIA SAGRADA (1971) p.685.

de ti, se não puser Jerusalém acima
de toda a minha alegria!
Lembra-te, Senhor, para mal dos
filhos de Edom, do dia (da ruína)
de Jerusalém, os quais disseram:
"Destruí, destruí nela até os fundamentos".
Filha exterminadora (população)
da Babilônia, ditoso aquele que te
devolver os males que nos fizeste!
Bem-aventurados o que apanhar às
mãos e fizer em pedaços contra uma
pedra os teus filhinhos!

O objeto feito símbolo identifica no grupo social, quem o possui ou o usa. Cada sociedade sacraliza os objetos necessários à sua manutenção. Retornando à Antigüidade, lembramos que "Museo" entre os gregos era um pequeno bosque, onde um templo consagrado às musas, colocavam-se ex-votos, pintados ou esculpidos. Com a cristianização do Ocidente, a desintegração do Império Romano e organização do feudalismo, reuniram-se, nas igrejas, grandes tesouros. Estes objetos, em sua maioria, eram altares portáteis, objetos litúrgicos, relicários e paramentos. Suger (1080-1151), abade do Mosteiro de Saint-Denis, assim aconselhava aos fiéis:

Nós outros, miseráveis criaturas, devemos esforçarmo-nos... oferecer a Deus Todo Poderoso os objetos mais importantes... e provocar nossa veneração com aquelas coisas externas, como as taças de ouro¹⁰⁰.

Outros objetos feitos símbolos foram as relíquias - partes do corpo, vestes ou objetos - pertencentes a algum santo e para os quais se construíram os relicários. Em dias santos, as igrejas exibiam seus tesouros, em seus interiores ou nas praças públicas.

¹⁰⁰ PENNDORF, J. (1987) p.11.

Na Europa do século XIV já encontramos indícios de valorização do que chamamos de objeto artístico, isto é, qualificados não pelo valor utilitário ou sacro, mas pelo seu requinte técnico ou originalidade. Citamos como exemplo as coleções do Duque de Berry (1340-1416), assim descrita por Penndorf:

Em sua câmara de tesouros se amontoavam relíquias, trabalhos de ourivesaria e gobelinos; também singularidades da natureza, muitas curiosidades e raridades, como as que tornaremos a encontrar mais tarde nas câmaras de arte e maravilhas¹⁰¹.

O Renascimento, movimento burguês, antropocêntrico e individualista, teve nas artes plásticas um dos mais importantes veículos ideológicos para sua sustentação. Neste momento, surge a palavra "Museo" como o sentido de catalogação e conservação da obra de arte. Paolo Giovio (1453-1552), historiador e bispo de Como, instalou nesta localidade sua galeria de retratos que chamou de "Musaeum". Não mencionaremos aqui nomes de príncipes, papas e burgueses da Renascença que foram colecionadores; seria uma lista exaustiva e não atenderia aos propósitos de nosso trabalho. Terminamos nossas observações sobre o período, afirmando que nele foram plantadas as posturas ocidentais da arte, como: arte-mercadoria, objeto que vale por si mesmo, aparato teórico para sua valorização, crítica, histórica da arte, etc.

Os Grandes Descobrimientos foram resultantes e também modificadores do cenário europeu, em seus aspectos econômicos, políticos, religiosos e artísticos. A colonização reconheceu a eficácia do símbolo e a força da imagem em dois textos que transcrevemos como exemplos:

99. Que os oratórios dos caminhos que os índios chamam de APACHITAS os sacerdotes procurem cada um em seu distrito tirá-los e destruí-los totalmente, e isto, sob preceito;

¹⁰¹ Ibidem, p.12.

e se julgarem decente, ponham uma cruz em seu lugar. (Sumário do II Concílio Provincial de Lima em 1567)¹⁰²

[...] El uso de las imágenes tiene una tripla finalidad: primero, representar las verdades para facilitar su comprensión; segundo, facilitar el recuerdo de los hechos pasados; y tercero, estimular el sentimiento religioso.

Estos principios tuvieron mayor aplicación para la evangelización de los naturales. El primero Provincial de los Jesuitas del Perú pidió y consiguió del Padre General, el traslado desde Roma a Lima, del Hermano Bernarndo Bitti, hábil pintor, para que mediante el ejercicio de su arte facilitase la labor evangelizadora de los indios, que necesitaban de la representación sensible para poder conocer las verdades de la Religión¹⁰³.

Após os descobrimientos, as coleções européias, quando exibidas, foram acrescidas de instrumentos de navegação e objetos dos continentes encontrados. Em 1726 publicou-se em Leipzig e Dresde o livro do hamburguês Neichlian¹⁰⁴ intitulado *Museografia ou instruções para a correta compreensão e organização dos museus e câmaras de raridades*. Nickelian influenciou as instituições congêneres que posteriormente foram organizadas. Percebemos sua influência na organização inicial de vários museus: câmara de tesouro, câmara de raridades, galerias, estúdio, gabinete de objetos da natureza, gabinete de antiguidades, etc. Segundo Penndorf, Neickelian menciona os objetos científicos em primeiro lugar e ao final faz um resumo do que considera essencial:

[...] e em poucas palavras, tudo aquilo que é capaz de produzir a arte no mundo de curiosidades sobre as diferentes formas, em marfins, nácar, vidro, porcelanas e outros materiais parecidos. Além disso,

¹⁰² SUESS, P. (1992) p.3329.

¹⁰³ VARGAS, J. M. (1982) p.67.

¹⁰⁴ PENNDORF, J. (1987) p.43.

deve se ter em conta que quanto mais difícil seja um material, tanto mais se admira sua raridade e sua arte. Entre os objetos artísticos, devem-se contar todo tipo de medalhas e moedas, os valiosos quadros de pintores famosos como Michelângelo, Rafael, Ticiano, Rubens, Dürer e outros, urnas pagãs e cristãs, lacrimatérios; mapas geográficos, gravuras raras, planos e esboços de invenções curiosas, bibliotecas, etc.¹⁰⁵

Após a adoção das galerias de Versalhes como locais destinados às mostras de arte, a palavra ficou sendo sinônima de local destinado às coleções artísticas. As coleções reais francesas, expostas no Louvre foram levadas para a Galeria dos Espelhos em Versalhes, construída por Jules Hardouin Hansart (1646-1708). Em fins do século XVII, existiam em Paris 125 coleções de arte. No século XVIII, o museu fazia parte do modo de vida da nobreza, cada vez mais imitado pela burguesia e o comércio de objetos se intensificou.

Os diversos estados europeus absolutistas montaram suas coleções nacionais. Como exemplo, citaremos Catarina II (1729-1796)¹⁰⁶ e o desdobramento visual de sua política de ocidentalização da Rússia. A imperatriz, em 1764, levou para seu país, através do comerciante berlinense Gothowsky, peças artísticas da Itália, França e Países Baixos. Em 1765 conseguiu adquirir a biblioteca do enciclopedista Diderot. Em 1769 comprou a coleção do Conde Brühl, primeiro ministro de Augusto III. Em 1792 negociou com os herdeiros do grande colecionador parisiense Pierre Crozat, levado para Petersburgo, obras de Rafael, Giorgione, Rembrandt, Rubens, Lorrain, Poussin e Watteau.

Para abrigar as coleções mencionadas, a imperatriz russa, em 1764 iniciou a construção do Pequeno Ermitage anexo ao Palácio de Inverno, sede do governo. Foram feitos acréscimos em 1787, 1788 e 1781, com a construção do Novo Ermitage. Atualmente, o conjunto com 2.650.000 peças artísticas e histórico-culturais, constitui um dos maiores museus do mundo. Catarina II transportou para a Rússia objetos formadores do universo simbólico

¹⁰⁵ Ibidem, p.43-44.

¹⁰⁶ Ibidem, p.49.

ocidental. Sacralizados no Ermitage (do latim tardio - ermita = capela fora do povoado), somente após 1880, estes objetos se fizeram acessíveis a estudiosos e artistas. Até 1917, o regulamento do Ermitage exigia, para se adentrar nele, o uso de casaca e cartola. Em que pesem as condições específicas da política russa, a montagem sacralizadora dos museus foi comum em todos os países europeus.

Retornando aos países da Europa Ocidental ao tempo da deterioração do Absolutismo e Revoluções burguesas, assinalamos alguns momentos¹⁰⁷ que consideramos úteis a este trabalho. Na França, as exposições da Real Academia que desde 1665 eram privilégios de assistência da nobreza, a partir de 1763 foram abertas ao público em geral. Ainda neste país, a partir de 1737, as exposições antes montadas na Grande Galeria do Louvre foram transferidas para o contíguo Salon Carré, com a edição de catálogos para os visitantes.

A liberal Inglaterra abriu, em 1753, o estatal British Museum ao público. Também neste país foram criadas as Casas de Leilão (objetos artísticos) em 1774, a Sotheby e em 1776, a James Christie. Na França, a Convenção Nacional considerou como propriedades nacionais as obras de artes procedentes de castelos da nobreza. Em 1793, o Museu Francês de Louvre, abriu suas portas à visitação pública e gratuita. No período napoleônico, o imperador trouxe algumas obras de povos vencidos para a França. Após o fim do Império de Napoleão, quando algumas obras de arte confiscadas foram devolvidas aos seus países, estabeleceram-se os debates sobre os patrimônios artísticos nacionais.

A criação de museus como suportes visuais dos avanços do capitalismo e símbolos de formação de imaginários nacionais pode ser percebida nos estados germânicos do século XIX, como um dos esforços para sua unificação. Aí, como em outras regiões, a industrialização, no momento, forjou uma nova sociedade. Setores dominantes do capital organizaram museus e outros elementos necessários à sua sustentação. A listagem de fundação dos museus alemães pode ser vista como um mapeamento das regiões que foram industrializadas no período.

¹⁰⁷ Ibidem, p.48.

Destacaremos alguns museus germânicos¹⁰⁸ organizados no período, buscando a data de suas fundações. Em 1867, fundou-se o Museu Nacional Bávaro de Munique e organizaram-se coleções municipais (no que hoje é a Alemanha), em cidades como Breina (1845-1849), Leipzig (1856-1858) e Hamburgo (1863 -1869). Após a Primeira Exposição Mundial no Palácio de Cristal de Londres (1851), criou-se nesta cidade o museu de artes industriais, Museo South-Kensington, o de Viena em 1863, o de Berlim em 1867 e o de Leipzig em 1873. Na Alemanha, fora dos grandes centros, temos a organização do Museu de Altemburgo, na província de Turíngia; foi organizado por Bernhard August von Lindenau (1779-1854) que foi o primeiro-ministro saxão de Dresde. Lindenau organizou o museu baseado nos ideais enciclopedistas e seus propósitos estão definidos no catálogo de 1848 da instituição: "Instruir a juventude e alegrar a velhice foi o propósito de minha atividade como colecionador"¹⁰⁹. No museu foi construída uma escola pública de arte que funcionou até 1923, graças aos recursos deixados por Lindenau em testamento. O Museu Estatal de Lindenau é uma das poucas coleções particulares européias que, formada em meados do século XIX, sobrevive até nossos dias; este fato se deu graças à cláusula colocada pelo doador de que a coleção seria transferida ao estado de forma inalienável.

Ainda no século XIX, temos de destacar a importância dos Estados Unidos no universo das artes plásticas. Em 1840, foi fundada a primeira loja no país, para a venda de objetos artísticos, a French & Co. No início da década de 60 apareceram os primeiros colecionadores que aumentaram em número com a expansão econômica após a Guerra da Secessão, que terminou em 1865. O período entre 1865 e 1896 significou, para os Estados Unidos, sua emergência como grande potência. Na década de 70, tendo Boston como centro da vida intelectual norte-americana, temos aí o cenário onde ficou o evidente a internacionalização do mercado de artes plásticas. Encontramos no período a formação de várias coleções, onde se detectam três tendências: 1 - predomínio do Renascimento italiano; 2 - predomínio do orientalismo; 3 - Delacroix, românticos

¹⁰⁸ Ibidem, p.76-78.

¹⁰⁹ Ibidem, p.80.

e paisagistas de Barbizon. Outras formaram-se entre 1895 e 1913, base de diversos museus norte-americanos, cujos organizadores foram os primeiros colecionadores a comprarem quadro impressionistas. Segundo Aline Saarine, uma coleção respeitável obedeceria uma fórmula padrão, ou seja:

[...] um Renoir, um Monet, um Manet, um Degas, um Cézane, um Van Gogh, um Gauguin, geralmente um Modigliani e um Picasso do período azul, coleções que reúnem de maneira padronizada, artistas famosos e cuja qualidade depende do grau de conhecimento do colecionador¹¹⁰.

Os nomes de alguns comerciantes de objetos de arte devem ser lembrados quando se fala da presença dos norte-americanos no comércio artístico. O negociante inglês, Joseph Duven (1870-1930), teve uma rede de lojas nos Estados Unidos e Europa, mantendo numeroso quadro de agentes, incumbidos de descobrirem objetos artísticos à venda. Segundo Penndorf:

Duven sempre estava informado de quando velhos aristocratas estavam em dificuldades financeiras que os obrigava a venderem as propriedades da família, muitas vezes acumuladas durante séculos. Entre seus clientes estavam os homens mais ricos da América, aos quais faltava um passado de prestígio, no que eram preteridos pelas famílias de estirpe.

Colecionavam quadros e esculturas de períodos anteriores para aumentar seu prestígio, com a esperança de que um pouco do valor da obra de arte recaísse sobre seu proprietário. Para isso estiveram dispostos a pagar preços que fizeram tremer o mercado de arte¹¹¹.

Retornando à compra de impressionistas e quadros de movimentos que imediatamente o seguiram, percebemos aspectos da

¹¹⁰ SAARINE, A. (1964) p.57.

¹¹¹ PNNDORF, J. (1987) p.82.

historiografia que precisam ser melhor estudados. Os franceses Ambroise Vollard (1865-1939), Víctor Chocquet (1831-1891) e Daniel Henry Kahnweiler (1884 - ?) foram responsáveis pela venda de quadros rejeitados na Europa aos americanos. Montou-se, pois, a partir da compra de obras impressionistas, pelos americanos, todo um aparato para referendá-las. A crítica, a historiografia e a museologia norte-americanas passaram a agrupar, como impressionistas, nomes com propostas antagônicas ao movimento, como Redou, Rousseau, Van Gogh e Gauguin. Quanto aos museus norte-americanos, informa-nos a *Biblioteca Salvat de Grandes Temas - os museus no mundo*¹¹², que, na segunda metade do século XIX, já se encontravam organizados os primeiros museus norte-americanos, como o da Universidade de Yale, originário da coleção particular de James J. Jarves, doada em 1867. No século XX, diversas coleções foram doadas para a formação de museus, como a Galeria Nacional de Washington (1937), o Museu da Universidade de Harvard (1928) e outros, como os de Atlanta, Denver, Houston, Kansas City, Nova Orleans, etc.

No Brasil, a primeira coleção de objetos artísticos de que se tem notícia é a formada por Maurício de Nassau. Como governante (1637-1644), quando a Holanda ocupou o Nordeste brasileiro, Nassau interessou-se por documentar iconograficamente a região; retornando à Europa, levou consigo os trabalhos de Franz Post (1612-1680) e Eckhout (1610-1665), que retrataram o Brasil em seus quadros. Estas telas encontram-se hoje em museus europeus e coleções particulares. Informa-nos Teixeira Leite¹¹³ que, após a Maioridade, os jornais do Rio de Janeiro, anunciavam a compra e venda de objetos artísticos. O período pode ser identificado como sendo de início do império agro-exportador-escravocrata. O grupo social ligado ao cultivo e exportação do café, começou no momento e ampliou após 60, a adoção de hábitos burgueses, o colecionismo entre eles.

No colecionismo brasileiro, quanto às artes plásticas, o interesse predominante foi pela pintura européia. Em coleções do fim do século, como as do Barão de São Joaquim e da Viscondessa de Cavalcanti, que fez diversas

¹¹² *Os museus do mundo*, p.27.

¹¹³ TEIXEIRA LEITE, J. R. (1988) p.127.

doações para o Museu Mariano Procópio, a preferência foi por pinturas francesas. Prosseguindo com informações fornecidas por Teixeira Leite, a característica das coleções brasileiras do período era a diversidade. A pintura européia ou brasileira constituía apenas um dos itens destas coleções. Segundo Teixeira Leite:

[...] Assim, dos 181 lotes que constituíam a coleção José Carlos Rodrigues, apreçada por Virgílio em 1916, dois somente eram de artistas senão brasileiros, pelo menos ativos no país: *Lendo à noite*, do português Augusto Rodrigues Duarte, e *Marinha*, do italiano Edoardo De Martino. Posta à venda em 1938 por seu filho Manuel Augusto Mota Maia, a coleção que pertencia ao Conde de Mota Maia, médico do Imperador Pedro II, compunha-se de 535 lotes: muitíssimas gravuras, louças chinesas, mobiliário europeu e apenas três pinturas: um *Retrato de Pedro II* por Décio Villares e duas *Marinhas* de Castagneto. Entre os cerca de 400 lotes que formavam o acervo da Coleção Pereira Passos, dispersada por Afonso Nunes em 1958, não havia senão três pinturas de autores nacionais, duas de Joaquim Ferreira Machado e a terceira de Francisco Ribeiro: o homem do Rio civiliza-se, antigo prefeito do Rio de Janeiro, tão ligado ao Teatro Municipal e às decorações realizadas por Visconti, era aparentemente infenso à pintura e aos pintores nacionais¹¹⁴.

Encontramos o interesse pela pintura brasileira na coleção do inglês Jonas Abott, professor da Escola de Medicina da Bahia que, no século XIX, adquirira diversos quadros de pintores baianos. Os quadros pertencentes a Abott encontram-se hoje no Museu de Arte da Bahia. Formaram-se, nas décadas finais do século XIX e iniciais do XX¹¹⁵, no Rio de Janeiro, as coleções do Comendador Veloso, postas à venda em 1946, composta de 1.300 lotes - a do fotógrafo Bastos Dias, com aproximadamente 2 mil obras de arte, vendidas em

¹¹⁴ Ibidem.

¹¹⁵ Ibidem.

leilão de 1929; a do negociante português Cunha Vasco, vendida em 1939 e que se compunha de 929 peças; a do Embaixador Rodrigues Alves, dispersada em 1945; a de Pinto Vieira, vendida em 1948; a de Heribaldo Siciliano, dispersa em 1942 com 796 lotes e a de Djalma da Fonseca Hermes, posta à venda pela primeira vez em 1941.

Com as modificações sócio-econômicas ocorridas nas últimas três décadas do século XIX, encontramos fora da capital do país, colecionadores como Goes Calmon, Costa Pinto e Camarino, em Salvador; em São Paulo, José de Freitas Vale, em sua residência - Vila Kyrial - formou rica e diversificada coleção de objetos artísticos e Alfredo Ferreira Lage, em Juiz de Fora, que formou a coleção em estudo. Recentemente, foi publicado o livro *Iconografia e paisagem* - Coleção Cultura Inglesa. Esta coleção foi doada à instituição por Joseph Lynch (1878-1958), filho de ingleses, nascido no Brasil, comerciante, empresário e fazendeiro. A coleção mencionada (100 quadros) guarda algum parentesco com a de pintura brasileira do Museu Mariano Procópio. Em ambas estão presentes artistas nacionais ou estrangeiros que formaram o universo estético brasileiro do século XIX. Sobre as coleções de Alfredo Lage em Juiz de Fora, faremos maiores comentários no capítulo BIOGRAFIAS.

A criação de museus no Brasil foi contemporânea a seus similares em outros países. Lília K. M. Schwarcz¹¹⁶ trata do assunto no texto "O nascimento dos museus brasileiros (1810-1910)". A autora estuda a criação dos museus de História Natural no país e, como a coleção inicial de Alfredo Ferreira Lage, corresponde a este quesito, o trabalho de SCHWARCZ esclarece diversos aspectos por nós estudados. Neste momento de trabalho, buscaremos identificar os propósitos dos museus brasileiros criados no período. Como mencionamos no capítulo anterior, o Brasil, durante o século XIX foi percorrido por inúmeras expedições científicas com seus desenhistas ou pintores. Estes estudos foram feitos por instituições ou estados europeus para onde eram enviados objetos coletados para serem sistematicamente classificados. A criação dos primeiros museus brasileiros (1870-1930) deu-se, pois, no contexto da reorganização institucional do país no momento de sua urbanização.

¹¹⁶ SCHARCZ, L. (1989) p.20-71.

O Museu Nacional foi criado com o nome de Museu Real em 1808 pelo Príncipe Regente, uma dentre as várias medidas deste governante, para se adequar à antiga colônia do século XIX. O objetivo da criação do museu foi especificado no decreto de sua criação, de 6 de julho de 1808: "querendo propagar os conhecimentos e os estudos de ciências naturais do Reino do Brasil [...] e que podem ser empregados em benefício do comércio, das indústrias e das artes"¹¹⁷. Constavam do acervo do museu, à época de sua instalação, peças de arte, minerais, objetos indígenas, animais empalhados e produtos nacionais. Aberto ao público após 1821, até 1876, o Museu foi principalmente, local onde se guardavam objetos considerados especiais. Neste ano, o museu é reorganizado dentro de critérios científicos; criou-se uma revista de publicação trimestral, instalaram-se cursos e fizeram-se pesquisas. Os estudos sobre a fauna, flora e indígenas brasileiros, foram realizados na instituição, perpassados de evolucionismo racista, como no exemplo usado por Schwarcz:

Utilizando os recursos craniométricos da escola francesa de Broca e após uma série de análises de crânios (com a explicação detalhada do que se deve ou não medir e a descrição das dificuldades encontradas, já que "é preciso lutar com as idéias supersticiosas de índios de um lado, e com escrúpulos dos missionários ... para se obter um crânio da raça indígena"), Lacerda conclui que: "pela sua capacidade os Botocudos devem ser colocados a par dos Neocaledoneos e Australianos entre as raças notáveis pelo seu grau de inferioridade intelectual. As suas aptidões são com efeito muito limitadas e difícil é fazê-los entrar no caminho da civilização". (Archivos do M. N., 7, p. 53)¹¹⁸.

O Museu Paulista é um dos ícones institucionais da economia cafeeira. Segundo Schwarcz: "Um museu em São Paulo parecia constituir, portanto, um suporte para outras significações, ou mesmo representar a ascensão

¹¹⁷ Ibidem, p.29.

¹¹⁸ Ibidem, p.37.

de uma nova província no cenário nacional"¹¹⁹. Construído às margens do riacho Ipiranga, onde se deu a Independência, o Museu originalmente teve este nome. O prédio, eclético de revivalismo renascentista, projetado pelo italiano Tommaso Gaudenzio Bezzi, foi concluído em 1890. Em 1893, o museu adquiriu as coleções pertencentes a Joaquim Sertório. Estas coleções em muito se assemelhavam às de

Alfredo Ferreira Lage: "coleções de espécimes de história natural (sem qualquer classificação), bem como peças de diferentes gêneros, de objetos indígenas e jornais, a quadros ou peças de mobiliário"¹²⁰. Montou-se, após 1895, já com o nome de Museu Paulista, uma instituição de caráter enciclopédico. Podemos estender aos museus criados no período, tanto no Brasil como no exterior, o comentário feito por Hobsbawm sobre os propósitos das ciências à época: "enquanto colonialistas ingleses - como Cecil Rhodes - pretendiam tudo dominar (a terra e os planetas), teóricos evolucionistas - como Frazer e Tylon - buscavam tudo classificar"¹²¹.

O Museu Paulista, sob a direção do Dr. von Ihering (1894-1915) e de Affonso D'Escragnole Taunay (1916- ?) tem, na história de seu funcionamento, elementos significativos sobre os propósitos de instituições deste tipo. Suas publicações regulares e intercâmbios com instituições congêneres de outros países, apontam para a preocupação do período em que se dissecar cientificamente o mundo para dominá-lo. Além do Museu Nacional e do Museu paulista, SCHWARCZ¹²² estudou a organização, em 1891, do Museu Paraense, dirigido após 1894 pelo Dr. Emílio E. Goeldi. Não nos estenderemos sobre seu funcionamento, posto que não se pretende, neste trabalho, fazer a história dos museus brasileiros e sim o entendimento sobre suas criações. Interessa-nos a identificação de correlações destas instituições com o Museu Mariano Procópio de Juiz de Fora.

119 Ibidem.

120 Ibidem, p.41.

121 Ibidem, p.42.

122 Ibidem, p.43.

O Museu Mariano Procópio foi criado, se não com os mesmos propósitos, ao menos, com o mesmo significado do Museu Paulista. Ambos foram criados em cidades brasileiras que se desenvolveram com a industrialização feita com excedentes do café. Nas duas cidades, a industrialização forjou uma nova organização do espaço físico e a criação de instituições ne-cessárias à administração.

A História Natural foi o núcleo inicial da organização do Museu Mariano Procópio. Vemos que, numa cidade como Juiz de Fora, vista em seus aspectos sócio-econômicos no capítulo I, obrigatoriamente deveria ter um museu no universo de suas instituições. Segundo o diretor do Museu Nacional dos Estados Unidos, Dr. Brown Good, museu seria: "uma necessidade em qualquer comunidade de um civilização progredida"¹²³.

123 Ibidem, p.44.

4 - MUSEU MARIANO PROCÓPIO, PINTORES E PINTURA BRASILEIRA DO SÉCULO XIX

A elaboração de um imaginário é parte integrante da legitimação de qualquer regime político. É por meio do imaginário que se podem atingir não só a cabeça mas, de modo especial, o coração, isto é, as aspirações, os medos e as esperanças de um povo. É nele que as sociedades definem suas identidades e objetivos, definem seus inimigos, organizam seu passado, presente e futuro. O imaginário social é constituído e se expressa por ideologias e utopias, sem dúvida, mas também, e é aqui o que me interessa - por símbolos, alegorias, rituais, mitos. Símbolos e mitos podem, por seu caráter difuso, por sua leitura menos codificada, tornarem-se elementos poderosos de projeção de interesses, aspirações e medos coletivos. Na medida em que tenham êxito em atingir o imaginário, podem também plasmar visões do mundo e modelar condutas.

José Murilo Carvalho¹²⁴

Nesta última parte do trabalho, buscaremos o entendimento do significado da criação do Museu Mariano Procópio e de seu acervo de pintura brasileira do século XIX. Prosseguindo com a orientação de CANCLINI¹²⁵, o autor nomeia este momento de seu método de "o processo ideológico". Dividiremos este capítulo em três partes. Na primeira, historizamos a criação do museu correlacionada com as biografias de Mariano Procópio e Alfredo Ferreira Lage. Na segunda parte apresentaremos a biografia dos artistas e suas obras encontradas na coleção. Finalmente, na terceira - comentários -, faremos algumas observações sobre artistas e obras que consideramos marcantes em cada período.

4.1 - O MUSEU MARIANO PROCÓPIO

¹²⁴ CARVALHO, J. M. (1990) p. 10-11.

¹²⁵ CANCLINI, N. G. (1978) p.76.

O Museu Mariano Procópio tem sua história indissociada à do desenvolvimento de Juiz de Fora. Como vimos no capítulo II, Mariano Procópio foi um dos pioneiros da cidade. Seu nome está ligado à construção da estrada União e Indústria, para a qual contratou imigrantes alemães, que marcaram profundamente a cidade. Os dados biográficos de Mariano Procópio Ferreira Lage (1821-1871)¹²⁶ situam-no no Brasil império agro-exportador, momento de abertura de novas áreas de povoamento, dentre elas, Juiz de Fora. Nascido em Barbacena, sua família formou a Fazenda Fortaleza de Sant'ana¹²⁷ no município de Rio Novo, nas proximidades de Juiz de Fora. Estudou em colégio religioso em Congonhas do Campo, orientado pelos padres do tradicional Colégio Caraça. Após os estudos em Congonhas, dedicou-se por pouco tempo ao comércio no Rio de Janeiro. Incentivado pelo pai, viajou aos Estados Unidos e Europa. Informa-nos BASTOS¹²⁸ que Mariano Procópio, na França, fez contatos com o precursor da fotografia, Daguerre, sendo ele, e posteriormente seus filhos, fotógrafos amadores. Nos Estados Unidos conheceu o sistema de estradas pavimentadas (macadamizadas) com a cobrança de pedágio. Parece-nos que foi esta a idéia norteadora da construção da estrada União e Indústria, assunto estudado anteriormente.

Com a falência da Companhia União e Indústria, Mariano foi diretor da Estrada de Ferro D. Pedro II (Central do Brasil), presidente do Jockey Club Brasileiro, diretor das Docas da Alfândega, Deputado Geral pelo Partido Conservador e chefe da delegação brasileira à Exposição Universal de Paris, em 1867. Além da Fortaleza de Sant'ana, Mariano Procópio foi proprietário de uma fazenda nos arredores de Juiz de Fora, no atual bairro que recebeu seu nome. A sede da fazenda, hoje Quarta Região Militar¹²⁹, pelo que se vê em fotografia da

¹²⁶ BASTOS, W. de L. (1991) P.14-19.

¹²⁷ Não encontramos informações sobre a formação desta fazenda como doação de Sesmaria ou compra de propriedade.

¹²⁸ Op. cit.

¹²⁹ No local da fazenda, Frederic Lage, filho de Mariano Procópio, construiu, na década de 80 um palacete de linhas neoclássicas francesas.

época, era de pau-a-pique, modelo herdado do centro aurífero de Minas. Na colina, acima da sede da fazenda, como se vê na mesma fotografia, Mariano Procópio construiu a "Villa", hoje sede do Museu que leva seu nome. A construção destinava-se à residência campestre de seu proprietário que morava no Rio. Inaugurada em 1861, na mesma data da União e Indústria, foi projetada pelo engenheiro germânico Carlos Augusto Gambbs.

BASTOS transcreveu um comentário sobre a construção da "Villa", feito pelo *Jornal do Comércio* do Rio de Janeiro, quando de sua inauguração. Disse o comentarista sobre a residência de Mariano Procópio:

Com palavras não se pode fazer a descrição deste lindo edifício, e dos sítios que o rodeiam. Recorde-se cada qual da idéia que em sua infância temos formado da habitação de alguma fada e poderá compreender talvez o que vimos em Juiz de Fora¹³⁰.

A notícia traz em si uma série de informações que tentaremos decodificar. Estilisticamente, a construção evoca a "Villa" romana como foi vista na Renascença por Palladio. Construída com tijolos aparentes, é formada de dois andares, o porão e um terceiro pavimento no torreão. O prédio foi construído com alvenaria de tijolos, sendo o embasamento e primeiro piso, estruturados em sistema de abóbadas. Como a casa não foi modificada em sua estrutura física, constitui-se de importante documento arquitetônico sobre a concepção de conforto e gosto da época. O revivalismo do período está presente nos papéis de parede que revestem os cômodos, nas pinturas do corredor (segundo andar). A arquitetura da casa, completamente diversa do que se construía até então em Minas, deve ter parecido ao jornalista como algo extraordinário.

Percebemos no linguajar do noticiário a consciência de que o prédio identificava transformações histórico-políticas. "Fada", do latim *Fata* "Entidade fantástica, a quem se atribuía poder sobrenatural e influência no destino dos homens"¹³¹. A "Villa" não foi o castelo encantado de nenhuma

¹³⁰ Op. cit., p. 105-106.

¹³¹ Op. cit., p. 105.

entidade que aparece e desaparece repentinamente. Foi a residência de um homem, representante de um segmento social, membro de uma sociedade que se queria racionalizadora para implantar uma nova ordem sócio-econômica no país. O modelo racionalista de Palladio usando linhas retas, com materiais industrializados, faz desta residência um dos ícones da industrialização da cidade, mundo que se sobrepôs aos resquícios coloniais com suas curvas barrocas. A razão, nesta sociedade, não influenciaria a vida das pessoas como as fadas, mas sim as determinaria. As outras informações de que a construção foi projetada pelo engenheiro Augusto Gambbs indica para dois aspectos: a valorização da mão-de-obra intelectualizada e especializada, e o primado da teoria sobre a prática dos mestres-de-obras. a nacionalidade germânica de Gambbs era a mesma dos trabalhadores livres, contratados por Mariano Procópio para a construção da União e Indústria.

Fazem parte da "Villa" os jardins que são conhecidos como Parque Mariano Procópio. Percebemos neles a intervenção na natureza, procedimento diverso do jardim colonial de herança portuguesa. BASTOS, descrevendo os jardins, informa:

A quinta era limitada pelo ribeirão da Cascata, à direita, até sua junção ao Rio Paraibuna, formando este sua divisa nos fundos. A estrada União e Indústria limitava-se pela frente e pela esquerda.

As águas do ribeirão da Cascata alimentavam - e alimentavam ainda hoje o grande e pitoresco lago, em que se encontram cinco ilhas todas cultivadas, sendo uma no meio e as outras em cada canto.

.....
Diversas pontes atravessavam o lago, naquela época em número de seis, todas muito pitorescas, sendo bonito o espetáculo que apresentava o conjunto de palmeiras, algumas ainda existentes no passeio e à entrada da sede da Quarta Região Militar, que funciona em área da tradicional quinta, cujo majestoso palácio fora residência

de Frederico Ferreira Lage, filho do Comendador Mariano Procópio¹³².

Como vimos, o conjunto pode ser considerado também como um dos emblemas da industrialização que ocorreu na cidade no período de 1880-1930, assunto já estudado no capítulo II. A inauguração da "Villa" em 1861 antecede com 1858, ano da instalação da primeira indústria local e 1912, quando ocorreu a primeira greve operária. Estas datas e acontecimentos identificam a transição de uma sociedade agro-escravocrata para a organização da urbano-industrial com mão-de-obra livre.

Para a biografia de Alfredo Ferreira Lage (1865-1944) continuaremos seguindo os estudos de BASTOS¹³³. Filho e herdeiro de Mariano Procópio, fez os primeiros estudos na Europa e formou-se em 1890 pela Escola de Direito de São Paulo. Encontramos em sua biografia e na adoção de hábitos urbanos, traços de uma nova maneira de viver da elite brasileira. Herdeiro de imóveis no Rio de Janeiro e Juiz de Fora, em 1915, recebeu a "Villa" como herança materna, levou para ela suas coleções que já então constituíam um museu particular. Presidente do "Photo Club do Rio de Janeiro", recebeu, por suas fotografias, a medalha de ouro na Exposição Nacional de 1908, nesta cidade. Ainda na capital do país, foi sócio benemérito da Associação aos tuberculosos proletários.

Em Juiz de Fora, Alfredo Lage foi jornalista e diretor secretário do jornal *O Pharol* (1891-1899). Vereador da Câmara Municipal, eleito em 1892. Proprietário, em sociedade, com seu irmão Frederico, do teatro Juiz de Fora (1889-1901). Sócio-acionista, fundador da Sociedade Anônima Academia de Comércio de Juiz de Fora (1891) e Presidente de honra da "Sociedade alemã de beneficência". Em 1921, a firma Jacob e Jorge Kneipp construiu as galerias para abrigarem as coleções. Esta construção segue em sua planta os modelos de museus criados durante o século XIX. Baseada na Galeria dos Espelhos do

¹³² PASSAGLIA, L. A. (1982)p.36.

¹³³ ARANTES, L. A. do V. (1991) p.9.

Palácio de Versalhes, é concebida como edifício retangular alongado, modelo seguido pelos museus alemães e as galerias Darn e Mollien de Louvre¹³⁴. Em 1936 Alfredo Lage doou o conjunto à municipalidade de Juiz de Fora, ficando como Diretor perpétuo do Museu Mariano Procópio até sua morte ocorrida em 1944.

Juiz de fora, por uma série de especificidades já estudadas, industrializou-se no período de 1880-1930. Não é estranho, portanto, que um dos representantes de sua elite se dedicasse ao colecionismo de objetos raros e artísticos. Alfredo Lage, formado pela Faculdade de Direito de São Paulo, centro difusor do Positivismo, parece que teve nesta corrente corrente de pensamento a influência maior na organização de suas coleções. Percebe-se no acervo que seu início se deu com elementos de história natural: mineralogia, zoologia, arqueologia, e objetos raros. O acervo foi acrescido com doações como as da Viscondessa de Cavalcanti, mencionada anteriormente, Bernadelli e aquisições pelo fundador do museu. O acervo do Museu Mariano Procópio tem como característica o enciclopedismo. As coleções constituem-se de livros, cristais, porcelanas, esculturas, pintores, desenhos, gravuras, fotografias, animais empalhados, invertebrados, minerais e outras categorias. Em 1982, após reformas físicas ocorridas nos prédios, o acervo passou a receber tratamento técnico adequado e as salas foram organizadas dentro dos princípios da moderna museologia. Administrado pela Fundação Cultural Alfredo Ferreira Lage, Prefeitura Municipal de Juiz de Fora, o museu encontra-se aberto à visitação de terça-feira a domingo, das 12:00 às 18:00. Endereço: Rua Mariano Procópio, s./n., telefone: (032) 211-1145.

4.2 - BIOGRAFIAS

O estudo de biografias como recurso auxiliar ao conhecimento da obra de arte tem sido presente na história das civilizações. O primeiro estudo biográfico conhecido é o de Duris de Samos - *Vida de escultores e vida de pintores* - século IV a.C. Na Renascença, quando se iniciou a construção da

¹³⁴ Op. cit. p. 237-247.

maneira de se fazer e ver a arte do Ocidente, foi o estudo biográfico de artistas um dos porta-vozes do movimento. A obra de Vasari (1511-1547)¹³⁵, publicada em 1550 - *Vida dos mais excelentes arquitetos, pintores e escultores de Cimabue a nossos dias* - enfatiza a intelectualização e o virtuosismo, características do momento em que a arte foi sendo diferenciada do artesanato e o artista do artesão. Pretendemos neste momento conhecer dados biográficos que ajudem no entendimento da pintura acadêmica brasileira e dos exemplares que formam a coleção de pintores brasileiros do Museu Mariano Procópio.

Buscamos nas biografias dos artistas nascidos no século XIX, estrangeiros ou brasileiros presentes com suas telas no Museu Mariano Procópio, o que estas significaram em nível nacional e na coleção em estudo. Priorizamos as informações sobre premiação, aceitação ou rejeição pela crítica e presença em publicações. Na montagem das biografias, estas não se fizeram uniformes. Enquanto alguns artistas como Amoedo, Zeferino da Costa, Henrique Bernadelli, Pedro Américo, Batista da Costa e outros já mereceram estudos dos mais diversos, muitos pintores do período foram esquecidos, constituindo-se em dificuldades de informações sobre os mesmos, e, de alguns, como L. Lecor e Ad. Rinc, não nos foi possível obter quaisquer notícias.

Além dos livros e dicionários sobre a história da arte no período, consultamos o Museu Nacional de Belas Artes e o Museu Imperial de Petrópolis. Também foram nossos auxiliares valiosos na montagem das biografias as informações sobre diversos artistas fornecidas pelo Centro Cultural Itaú - Banco de dados informatizado¹³⁶.

Nas biografias usaremos as abreviaturas, sempre que forem mencionadas as seguintes instituições ou os eventos: AIBA = Academia Imperial de Belas Artes, ENBA = Escola Nacional de Belas Artes, EGBA = Exposição Geral de Belas Artes, SNBA = Salão Nacional de Belas Artes e MMP = Museu Mariano Procópio.

¹³⁵ Atribui-se a Rodolfo Bernadelli a autoria do projeto do Anexo.

¹³⁶ ROJAS, R. (1979) p.38-39.

ARTISTAS ESTRANGEIROS PERTENCENTES AO UNIVERSO DA PINTURA BRASILEIRA DO SÉCULO XIX - MUSEU MARIANO PROCÓPIO (ORDEM CRONOLÓGICA)

4.1.1 - VINET, Henry Nicolas (1817, Paris - 1876, Niterói, RJ)

Aluno de Camille Corot, com quem aprendeu o paisagismo, participou do Salon de Paris entre os anos de 1841 e 1867. Radicou-se, no Brasil, após 1866, fixando-se no Rio, onde, além de paisagens e retratos, lecionou desenho e pintura até 1872, quando se mudou para Niterói. Participou do EGBA, no qual recebeu, em 1862, a Medalha de Prata, em 1864, a Medalha de Ouro e em 1865, o Hábito da Rosa. O MMP possui uma paisagem do artista. Segundo Teixeira Leite:

Sua obra - romântica, feita do natural, sem artificialismos ou recursos a truques de ateliê - impõe-se pela alta qualidade em que geralmente se situa, mas também pelo caráter pioneiro de que se reveste, tendo sido esse artista antiacadêmico e sincero um dos primeiros a praticar no Brasil, a pintura de plein air (LEITE, 1988, p. 527).

Obra de Vinet no MMP:

Paisagem, óleo/tela, 0,33x 0,45 cm, tombo: 82.185, s. d.

4.2.2 - FACHINETTI, Nicolao Antônio (1824, Treviso, Itália - 1900, Rio de Janeiro, RJ)

Radicado no Rio de Janeiro (RJ) após 1849, posteriormente deixou a Itália por problemas políticos. Sobreviveu fazendo retratos, cenografias para teatros e ensinando Desenho e Italiano. O prof. Donatelo Mello Junior (MELLO JUNIOR, 1994, p. 125) informa-nos que o artista trabalhou como professor em uma escola particular no município de Cantagalo (RJ). Participou da Exposição Geral de Belas Artes em 1849, 1850, 1864, 1867, 1870, 1872,

1875, 1884, 1890, 1894, 1895 e 1900. Obteve como premiação a Menção Honrosa em 1864 e a medalha de prata em 1865. Reconhecido e prestigiado pela arte da época, foi um dos artistas paisagistas mais presentes nas coleções formadas no período. Segundo Mello Junior:

Apesar de dedicar-se ao ensino, Fachinetti não fez escola. Teve apenas alguns alunos ocasionais, possivelmente como decorrência da dificuldade implícita no laborioso processo artesanal característico de sua produção. Dentre os discípulos que mais se aproximaram do artista e de seu estilo, devemos recordar a pintora Maria Agnelo Forneiro, que residia em Niterói e participou de Exposições Gerais de Belas Artes entre 1894 e 1900. Os catálogos destas mostras, nos últimos anos de vida de Fachinetti, indicavam um mesmo endereço para o pintor e sua aluna, que desapareceria das exposições públicas e do meio artístico depois do falecimento do mestre (MELLO JUNIOR, 1994, p. 146).

O MMP possui uma Paisagem do autor.

LIVROS:

- 150 ANOS de pintura no Brasil: 1820-1970. 1989.
- ABRIL Cultural. *Arte no Brasil*. 1982.
- ACQUARONE, Francisco, VIEIRA, Adão de Queiroz. *Primores da pintura no Brasil*. 1942.
- AYALA, Walmir. *O Brasil por seus artistas = Brazil thought its artists*. s./d.
- BARDI, Pietro Maria. *História da arte brasileira: pintura, escultura*. 1975.
- CAMPOFIORITO, Quirino. *História da pintura brasileira no século XIX*. 1983.
- FREIRE, Laudelino. *Um século de pintura: apontamentos para a história da pintura no Brasil: de 1816-1916*. 1983.
- FUNARTE *Aspectos da paisagem brasileira: 1816-1916*. 1977.

- MELLO JUNIOR, Donatelo. *Iconografia e paisagem*. Coleção Cultura Inglesa. 1994.
- REIS JUNIOR, José Maria dos. *História da pintura no Brasil*. 1944.
- RUBENS, Carlos. *Pequena história das artes plásticas no Brasil*. 1941.
- PINTORES italianos no Brasil. Secretaria da Cultura de São Paulo, SOCIARTE. 1982.
- SOUZA, Alcídio Mafra de. *O Museu Nacional de Belas Artes*. 1993.
- ZANINI, Walter. *História geral da arte no Brasil*. 1983.

REFERÊNCIAS:

- BRAGA, Theodoro. *Artistas pintores no Brasil*. 1942.
- CAVALCANTI, Carlos, AYALA, Walmir. *Dicionário brasileiro de artistas plásticos*. 1973-1980.
- LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. 1988.
- LOUZADA, Júlio. *Artes plásticas: seu mercado, seus leilões*. 1941.
- PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. 1969.

Obra de Fachinetti encontrada no MMP:

Paisagem: Lagoa Rodrigo de Freitas, óleo/ tela, 0,34 x 0,61, tombo: 82.189, 1888. No verso está escrito: "Lagoa Rodrigo de Freitas quadro pintado do natural em setembro de 1888 por encomenda do Exmo. Sr. Visconde de Cavalcanti".

4.2.3 - LANGEROCK, Henry (1830, Gand, Bélgica - 1915, França)

Freqüentou a Academia de Belas Artes em Gand. Notícias do artista mostram-no trabalhando com Vítor Meirelles na execução de um **Panorama do Rio de Janeiro**. No Rio, expôs em 1885 no I Salão de Antigüidades e em 1886 na Coletiva Lagoa Rodrigo de Freitas. Retornou à Europa em 1886 quando recebeu o Diploma de membro correspondente da AIB. Em 1920 as telas de Langerock foram à venda pública na Europa. O MMP possui uma cena de interior e uma paisagem de Langerock.

LIVROS:

- 150 ANOS de pintura no Brasil: 1820-1970. 1989.
- CAMARGO, Armando de Arruda et al. *A paisagem brasileira: 1650-1976*. 1980.
- DUQUE-ESTRADA, Luiz Gonzaga. *A arte brasileira: pintura e escultura*. 1888.
- FREIRE, Laudelino. *Um século de pintura*; apontamentos para a história da pintura no Brasil: de 1816-1916. 1983.

REFERÊNCIAS:

- BRAGA, Theodoro. *Artistas pintores no Brasil*. 1969.
- LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. 1988.
- LOUZADA, Júlio. *Artes plásticas: seu mercado, seus leilões*. 1941.
- PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. 1969.

Obras de Langerock no MMP:

Cena de exterior, óleo/madeira, 0,32 x 0,56 cm, tomo: 82.140, s./d.

Paisagem, aquarela, 0,29 x 0,46 cm, tomo: 82584, s./d..

4.2.4 - PACHECO, Insley (1830, Cabeceiras de Basto-Portugal, 1906 - Rio de Janeiro)

Vindo, possivelmente jovem, para o Brasil, radicou-se no Ceará, onde aprendeu a técnica da fotografia com o irlandês Frederick Walter. Dirigiu-se para os Estados Unidos; aí aperfeiçoou-se como fotógrafo, retornando ao Brasil em 1857. Radicou-se posteriormente no Rio, onde teve conhecido ateliê de fotografia e pintura. Participou das Exposições Gerais de Belas Artes em 1859, 1864, 1868, 1875, 1894, 1898, 1902, 1904, 1907, 1910 e 1911. Conquistou a Medalha de Prata em 1866 e a Medalha de Ouro de Terceira Classe em 1899. O MMP possui sete miniaturas do artista. Segundo Teixeira Leite,

Insley Pacheco produzia retratos pelo método da ambrotipia, usando negativos de vidro. Interessando-se também pela chamada foto-pintura, que consistia em mesclar numa só imagem recursos

das duas artes, é provável que, para se aprimorar mais ainda como fotógrafo, se decidisse a estudar pintura, tornando-se sucessivamente aluno de François René Moreaux, Carlos Linde e finalmente Arsênio Cintra da Silva, que em 1860 introduziu no país a nova técnica da pintura a guache (LEITE, 1988, p. 261).

LIVROS:

- ACQUARONE, Francisco, VIEIRA, Adão de Queiroz. *Primores da pintura no Brasil*. 1942.
- CAMPOFIORITO, Quirino. *História da pintura brasileira no século XIX*. 1983.
- DUQUE-ESTRADA, Luiz Gonzaga. *Contemporâneos: pintores e escultores*. 1929.
- REIS JUNIOR, José Maria dos. *História da pintura no Brasil*. 1944.
- ZANINI, Walter. *História geral da arte no Brasil*. 1983.

REFERÊNCIAS:

- BRAGA, Theodoro. *Artistas pintores no Brasil*. 1942.
- CAVALCANTI, Carlos, AYALA, Walmir. *Dicionário brasileiro de artistas plásticos*. 1973-1980.
- LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. 1988.
- PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. 1969.

Obra de Insley Pacheco no MMP:

Paisagem (7 miniaturas), aquarela, 0,62 x 0,51 cm (média total do quadro, tomo: 82.594, s./d.

4.2.5 - VIANCIN, Edmond (1836, França - 1877, Brasil)

Aluno de G. Cogniet e Laucrémon, figura nos salões de 1866 a 1870 na França. Estas informações são as fornecidas por Bénézit (1976). Informa-nos Suzana Paternostro - Sessão Pintura Estrangeira do Museu Nacional de Belas Artes - sobre a presença do artista em diversos pontos do Brasil. O

Museu Nacional de Belas Artes possui dois retratos feitos por Viancin. Encontram-se no Museu Imperial de Petrópolis o *Retrato Póstumo do Barão do Rio Preto* (1869), o *Retrato de Inês Miranda Correa* (1875), o *Retrato do Barão de Guaman* (1875) e o *Retrato do Capitão-Tenente Joaquim A. Cordovil Mauriti* (1873). Em Recife encontra-se um retrato feito pelo artista no Instituto Arqueológico, Geográfico e Histórico de Pernambuco e outro pertencente a Rui Silva.

O MMP possui dois retratos feitos pelo artista.

Obras de Edmond Viancin:

Retrato - Elisa Ferreira Lage, óleo/tela, 0,61 x 0,50, tombo: 82.427, s./d.

Retrato - Mariano Procópio, óleo/tela, 0,61 x 0,50, tombo: 82.284, s./d.

4.2.6 - DE MARTINO, Edoardo (1838, Meta, Itália - 1912, Londres, Inglaterra)

Foi tenente da Marinha italiana, da qual deserdou. Encontramos notícias de De Martino no Rio Grande do Sul no período de 1868-1869, quando foi encarregado pelo governo brasileiro de retratar os combates que estavam ocorrendo com o Paraguai. Recebeu a Medalha de Ouro na EGBA de 1870 e expôs em 1872 e 1875. Em 1881 fez parte da comitiva do Príncipe de Gales em viagem à Índia, sendo, no mesmo ano, nomeado pintor da corte inglesa. O MMP possui quatro marinhas de De Martino. Segundo Gonzaga Duque,

Em começo da sua vida artística entre nós, a crítica não o acolheu bem, nele não distinguindo as qualidades indispensáveis de um bom pintor, e considerando-o de educação incompleta, falho de desenho, vacilante e incorreto. Mais tarde, porém, essa mesma crítica fez-lhe a devida justiça, proclamando-o artista paciente, minucioso, correto e dotado de qualidades apreciáveis, amplamente reveladas nas inúmeras marinhas. E foi efetivamente na interpretação delas que se distinguuiu o pintor italiano, somente excedido por Castagnedo, o nosso melhor marinheiro (Instituto Cultural Itaú, p. 107).

O MMP possui quatro marinhas de De Martino.

LIVROS:

- 150 ANOS de pintura no Brasil: 1820-1970. 1989.
- ABRIL Cultural. *Arte no Brasil*. 1979.
- CAMPOFIORITO, Quirino. *História da pintura brasileira no século XIX*. 1983.
- FREIRE, Laudelino. *Um século de pintura*; apontamentos para a história da pintura no Brasil: de 1816-1916. 1983.
- MARINO, João. *Tradição e ruptura*: síntese de arte e cultura brasileiras. 1984.
- REIS JUNIOR, José Maria dos. *História da pintura no Brasil*. 1944.
- RUBENS, Carlos. *Pequena história das artes plásticas no Brasil*. 1941.

REFERÊNCIAS:

- BRAGA, Theodoro. *Artistas pintores no Brasil*. 1942.
- CAVALCANTI, Carlos, AYALA, Waldir. *Dicionário brasileiro de artistas plásticos*. 1973-1980.
- PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. 1969.
- LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. 1988.

Obras de De Martino no MMP:

Marinha, óleo/madeira, 0,120 x 0,160 cm., tombo: 82.120, s./d.

Marinha, óleo/tela, 0,61 x 1,20, tombo: 82.231, s./d.

Marinha, óleo/tela, 0,615 x 1,20 cm., tombo: 82.331, s./d.

4.2.7 - GRIMM Johann Georg (1846, Alemanha - 1887, Munique, Alemanha)

George Grimm foi talvez o pintor de maior sucesso entre os pintores alemães e a sua influência na pintura brasileira é considerável. Era uma grande personalidade artística que tinha um

grande círculo de alunos talentosos. O artista bávaro iniciou o estudo rebelando-se contra as convenções e tradições antigas e transferiu as suas aulas da sala para o ar livre. Nas florestas e montanhas dos arredores do Rio ensinou os seus alunos a contemplarem a natureza para bem a saberem representar (Karl Oberacker, *Revista Intercâmbio*, Apud PEIXOTO, 1989, P.180-181).

Sobre a formação de Georg Grimm, encontramos-lo fazendo estudos com Karl von Pilov e Franz Adam. Em 1868 - Munique (Alemanha) - matriculou-se na Antikenerlasse da Akademie der Nildendor Kunste. Temos notícias de que entre 1870 e 1878 o pintor estava viajando pela Itália, Grécia, Turquia, Palestina, norte da África, Espanha e Portugal; de 1878 a 1882 o artista percorreu Petrópolis e Valença (RJ) e Minas Gerais; de 1885 a 1886, fez novas viagens pelo Brasil, visitando Teresópolis (RJ), São João del Rei, Nova Lima e Sa- bará (MG), e novamente retornou a Valença e Petrópolis (RJ).

Quando chegou ao Brasil trabalhou junto com Driendl, como decorador de interiores. No período 1882/1884 foi contratado como professor interino da cadeira de Paisagens, Flores e Animais da AIBA. Não renovando o contrato com a Academia por divergências quanto a métodos de ensino, Grimm retira-se com um grupo de alunos para Niterói, onde pintam paisagens ao ar livre. Os artistas alunos de Grimm foram os paisagistas Castagnedo, Caron, Garcia y Vasquez, Francisco Ribeiro e Antônio Parreiras.

Na permanência de Grimm no Brasil - 1878 a 1887 - o artista expôs em 1882, no Rio de Janeiro (RJ), em mostra coletiva na Sociedade Propagadora das Belas Artes, no Liceu de Artes e Ofícios. Junto com Grimm, expuseram os artistas brasileiros Vítor Meirelles, Souza Lobo, Leopoldo Jardim de Faria, Angelo Agostini, Augusto Rodrigues Duarte, Belmiro de Almeida e Décio Villares. Em 1884, expôs no Rio de Janeiro (RJ), na exposição de Belas Artes, onde recebeu a Medalha de Ouro. Postumamente, os quadros de Grimm estiveram nas seguintes exposições: 1948 - Rio de Janeiro (RJ) - "Retrospectiva da Pintura no Brasil", no MNBA; 1953 - São Paulo (SP) - II Bienal de São Paulo

- Sala "A Paisagem Brasileira"; 1980 - "O Grupo Grimm: Paisagismo Brasileiro no século XIX", no Museu da Casa Brasileira.

Carlos Roberto Maciel Levy, autor do livro *O grupo Grimm*, além da biografia do artista, apresenta-nos dados sobre os demais participantes do grupo. Destacamos as seguintes observações de Levy sobre a Exposição de 1882:

Ao público até então acostumado com o academicismo, as cores fortes e a maneira ampla que caracterizava as obras do artista alemão pareceram algo de excepcionalmente inovador. A esse propósito, escreveria mais tarde, em 1888, o brilhante crítico de arte que foi Gonzaga Duque, comentando também a influência de Grimm como professor: "... duas coisas que no Rio de Janeiro ninguém conseguiu fazer e Georg Grimm alcançou realizar: reunir em exposição cento e cinco (sic) quadros e fundar escola! Em uma das salas do Liceu de Artes e Ofícios, reuniu e suspendeu aos muros uma notável bagagem artística. Ali expôs ele tudo quanto possuía em trabalhos. Paisagens de Capri e vistas de Roma, marinhas de Gênova e jardins de Florença, cantos da Alemanha e estudos da natureza da África, estradas de Tunis e vilas do Brasil, uma mesquita de Constantinopla e um portão de Allambra, pirâmides do Egito e panoramas de Portugal. Em duas, três ou cinco horas fazia-se em frente às suas telas uma viagem à volta do mundo. A natureza dos países em que Georg Gimm esteve nos aparecia irradiante de luz e de cor, diante dos nossos olhos vazios, acostumados às tintas pálidas, anêmicas, miseravelmente doentias da maior parte de nossos paisagistas" (LEVY, 1980, p.22-23).

LIVROS:

- 150 ANOS de pintura no Brasil: 1820-1970.

- BERGER, Paulo. *Pinturas e pintores do Rio antigo*. 1990.

- CAMPOFIORITO, Quirino. *História da pintura brasileira no século XIX*. 1983.
- FREIRE, Laudelino. *Um século de pintura*; apontamentos para a história da pintura no Brasil: de 1816-1916. 1983.
- FUNDAÇÃO Nacional de Arte. *Museu Nacional de Belas artes*. 1979.
- LEVY, Carlos Roberto Maciel. *O grupo Grimm*. 1980.
- MARINO, João. *Tradição e ruptura*: síntese de arte e cultura brasileiras. 1984.
- PEIXOTO, Maria Elizabeth Santos. *Pintores alemães no Brasil durante o século XIX*. 1989.

REFERÊNCIAS:

- CAVALCANTI, Carlos, AYALA, Walmir. *Dicionário brasileiro de artistas plásticos*. 1973-1980.
- LOUZADA, Julio. *Artes plásticas*: seu mercado, seus leilões. 1984.
- PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. 1969.

Obras de Grimm no MMP:

Retrato, aquarela, 0,36 x 0,24 com., s/nt, 1875.

Cena de gênero, aquarela, 0,34 x 0, 24 cm., tombo: 82.648, s./d.

4.2.8 - TREIDLER, Benno (1857, Berlim, Alemanha -1931, Rio de Janeiro, RJ)

Artista formado pela Academia de Belas Artes de Berlim, onde foi aluno de Christian Johannes Wilberg (1839-1882) e Julius Lechner (? - 1895). Expôs no Salão da capital alemã em 1885, ano em que se radicou no Brasil, onde apresentou quadros e esboços, na Casa De Wide. Participou do SNBA no Rio de Janeiro, premiado com a Medalha de Prata (1890) e Medalha de Ouro (1894). Em 1905 e 1907, no Rio de Janeiro, seus trabalhos estiveram no Salão da Associação de aquarelistas. O MMP possui, de Treidler, uma marinha e um retrato em aquarela. Segundo Gonzaga Duque:

O Sr. Benno Treidler expõe atualmente, no ateliê fotográfico do Sr. Insley Pacheco dois quadros que merecem atenção dos poucos

amadores que ainda não se desiludiram com a arte. Pode parecer pequena, pode parecer limitadíssima, essa primeira exposição do Sr. Treidler; mas como o número não faz o valor, melhor é vê-la e julgá-la que levantar juízos antecipados. Há cinco anos que o artista trabalha em outros bosquejos de impressão, croquis de cor, levando às costas largas de saxão o estojo emochilado do paisagista, sapatarros batendo a terra, montanha acima ao sol. E sempre com a mesma fé, com a mesmíssima tenacidade do dia primeiro em que ele pisando o solo brasileiro, fixou a retina na suntuosidade tropical da natureza desconhecida, trazendo o desejo de estudá-la.

.....
 Artista feito em climas outros, em outras regiões, sobre o firmamento pálido do sententrião, não podia de uma só vez, ver acentuadamente bem um outro país, inundado de luz, muito dessemelhante ao seu. A visão sofre a influência do hábito, assim como a percepção é um exercício continuado que pode, pela igualdade objetiva, perder a sensação da variedade. Explicado está, portanto, o motivo pelo qual o Sr. Benno Treidler gastou esse longo tempo de cinco anos em estudos, até a realização satisfatória do esforço que ele mesmo o avalia, e comprova-o com a presente exposição (...). A presente exposição do Sr. Treidler tem para o meu entendimento, que é insignificante, a grande vantagem de nos familiarizar com um artista de fibra e deixar no país (que assim seja) obras apaixonadamente bem feitas que concorrerão para animar um pouco a paisagem brasileira. (PEIXOTO, 1989, p. 216).

LIVROS:

- 150 ANOS de pintura no Brasil: 1820-1970. 1989.
- BERGER, Paulo. *Pinturas e pintores do Rio antigo*. 1990.
- CAMARGO, Armando de Arruda et al. *A paisagem brasileira: 1650*. 1976.
- DUQUE-ESTRADA, Luiz Gonzaga. *Contemporâneos*: pintores e escultores. 1929.

- FREIRE, Laudelino. *Um século de pintura*; apontamentos para a história da pintura no Brasil: de 1816-1916. 1983.
- PEIXOTO, Maria Elizabeth Santos. *Pintores alemães no Brasil durante o século XIX*. 1989.

REFERÊNCIAS:

- BRAGA, Theodoro. *Artistas pintores no Brasil*. 1942.
- CAVALCANTI, Carlos, AYALA, Walmir. *Dicionário brasileiro de artistas plásticos*. 1973-1980.
- LEITE, José Roberto Teixeira. *Artes plásticas*: seu mercado, seus leilões. 1984, 1986.
- LOUZADA, Julio. *Artes plásticas*: seu mercado, seus leilões. 1984.

Obras de Treidler no MMP:

Marinha, óleo/tela, 076 x 1,10, tombo: 82.277, 1888.

Retrato, aquarela, 040 x 043, tombo: 82.579, 1892.

4.2.9 - GRANNER, Luis (1863, Espanha - 1929, ?)

As informações sobre o artista são poucas, sendo a mais completa a dada por Teixeira Leite (LEITE, 1988, p. 229), fonte básica para as informações seguintes. Estudou na Escola de Belas Artes de Barcelona, aperfeiçoando-se posteriormente, em Roma e Paris. Na capital francesa, participou do Salon de la Societé des Beaux-Arts, obtendo prêmios em 1889. Expôs individualmente em Madri (1892-1904), Nova Iorque (1910, 1912, 1916, 1924 e 1928), Rio de Janeiro (1913), Belém do Pará (1913), Nova Orleans (1914, 1915, 1917), Boston (1917) e São Paulo (1926 e 1929). Com preocupações sociais, sua pintura tem como temática mendigos, bêbados e pobres. Contudo, foi também paisagista preocupado com os efeitos da luz e como seus contemporâneos, dedicou-se ao retrato. O MMP possui duas paisagens de Granner.

REFERÊNCIAS:

- LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*.

CATÁLOGOS:

- COELHO, José C. Simões. Vernissage de um grande pintor no Pará. In: *Ilustração Portuguesa*, 14 de julho de 1913, p. 49-50.

- D. CATALOGUE of painting (19th and 20th centuries) in the collection of the Hispanic society of America by Elizabeth du Gue Trapiés. New York, 1932. Vol. I, XXI, p. 299-260.

Obras de Granner no MMP:

Paisagem, óleo/tela, 0,66 x 1,0, tombo: 82.314, s./d.

Paisagem, óleo/tela, 0,60 x 0,99, tombo: 82, s./d.

4.2.10 - MANNA, Francisco (1869, Sicília, Itália - 1943, Rio de Janeiro, RJ)

Imigrante italiano que chegou em Porto Alegre no ano de 1887, passando a adolescência, exercendo várias atividades até que, aos 17 anos iniciou seus estudos artísticos com Romualdo Pratti. Em 1901, conseguiu retornar à Itália, onde se matriculou como aluno livre na ENBA, onde estudou pintura com Henrique Bernadelli, João Batista da Costa e Zeferino da Costa. Em 1906, foi premiado na ENBA, com Menção Honrosa. Em 1908, realizou exposição individual, na qual suas telas, expressivas de preocupação social, mereceram de Gonza-ga Duque os seguintes comentários:

A sua arte tende para os assuntos sociais, é uma manifestação idiossincrática que o jovem pintor, sem dúvida por ardência ou precipitação coubertista da idade, não apura, não joeira, para um perfeito aproveitamento estético. Percebemo-lo ainda no aludido

período dos motivos assombrantes, que não deixam de ser agradáveis à mocidade mistificadora, cachinando no espanto dos ordeiros e regulados; mas que em verdade se perde na grosseria ou na vulgaridade se não forem genialmente representados pela mão nervosa e predestinada de um Goya. (LEITE, 1988, p. 307)

Em 1910, conquistou, na ENBA, o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro que foi anulado sob o pretexto de o artista ser estrangeiro. José Roberto Teixeira Leite, comentando o fato anteriormente mencionado, indaga:

Uma desilusão, contudo, o aguardava: o Governo, acolhendo uma feroz campanha dos desafetos do artista terminaria por anular a premiação por alegação de que Manna não só era estrangeiro, como já estivera inclusive na Europa, em viagem de estudos. Sorte bem mais branda fora a de Helios Seelinger, alguns poucos anos antes: pudera retornar à Europa, com o prêmio de Viagem do salão de 1903, muito embora acabasse de regressar de uma permanência de quatro anos na Alemanha, cujas escolas de arte cursara... Por tudo isso, é lícito indagar se campanha movida contra Manna não se escondiam ainda os seus temores pelas tais "precipitações coubertistas da idade", citadas dois anos antes por Gonzaga Duque; se emotivos políticos, em suma, e não administrativos, teriam determinado o cancelamento do prêmio (LEITE, 1988, p. 307).

O MMP possui uma Cena de Exterior da autoria de Manna.

LIVROS:

- ACQUARONE, Francisco Vieira, VIEIRA, Adão de Queiroz. *Primores da pintura no Brasil*. 1942.
- DAMASCENO, Athos. *Artes plásticas no Rio Grande do Sul: 1755-1900*. 1971.
- DUQUE-ESTRADA, Luís Gonzaga. *Contemporâneos: pintores e escultores*. 1929.

- REIS JUNIOR, José Maria dos. *História da pintura no Brasil*. 1944.
- RUBENS, Carlos. *Pequena história das artes plásticas no Brasil*. 1941.

REFERÊNCIAS:

- BRAGA, Theodoro. *Artistas pintores no Brasil*. 1942.
- LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. 1988.
- LOUZADA, Julio. *Artes plásticas: seu mercado, seus leilões*. 1984.
- PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. 1969.

Obra de Manna no MMP:

Cena de exterior, óleo/tela, 046 x 0,32 cm, tomo: 82.161, 1906.

4.2.11 - SERVI, Carlo (1888, Lucca, Itália - 1947, Itália)

Poucas informações biográficas conseguimos de Carlo Servi. Percorreu várias regiões brasileiras, onde deixou inúmeros trabalhos. Encontramos Servi no período 1899 a 1930, no Rio de Janeiro (RJ), São Paulo (SP), Manaus (AM), Belém (PA) e Recife (PE), onde também lecionou, tendo entre seus alunos Murilo La Greca. No Rio de Janeiro (RJ), Salão Nacional de Belas Artes - recebeu a Medalha de Ouro de Terceira Classe (1899) e a Grande Medalha de prata (1912). Em 1906, em Milão (Itália), na Exposição de Milão, recebeu o Diploma de Benemerência por ter ficado entre os dez primeiros colocados. Segundo Campofiorito,

A tela de Carlo Servi mais importante é *A morte do Barão do Rio Branco*, encomendada pelo Itamaraty e hoje no Museu da República (Palácio do Catete). É uma sugestiva documentação histórica pintada com cuidadosos efeitos e cuja composição reúne muitas personalidades. A figura foi seu objetivo nas obras a que mais dedicou sua maestria, como devem ser citados *A cabocla*, *O bispo de Alvarenga*, *Doutores da igreja*, *Arte e pátria*, *Socorro aos doentes de Sorocaba*, *Documentos históricos e Descanso do tropeiro*, esta última na Pinacoteca do Estado de São Paulo, dentre

muitas outras que se distribuem em prédios públicos e residenciais (CAMPOFIO- RITO, 1983, p. 52-53

O MMP possui uma paisagem de Servi.

LIVROS:

- CAMARGO, Armando de Arruda et al. *A paisagem brasileira: 1650-1976*.
- CAMPOFIORITO, Quirino. *História da pintura brasileira no século XIX*. 1983.
- DAMASCENO, Athos. *Artes plásticas no Rio Grande do Sul: 1755-1900*. 1971.
- FREIRE, Laudelino. *Um século de pintura*; apontamentos para a história da pintura no Brasil: de 1816-1916. 1983.
- GODINHO, Antonio de Oliveira. *O museu de Arte Sacra de São Paulo*. 1983.
- REIS JUNIOR, José Maria dos. *História da pintura no Brasil*. 1944.

REFERÊNCIAS:

- CAVALCANTI, Carlos, AYALA, Waldir. *Dicionário brasileiro de artistas plásticos*. 1973-1980.
- LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. 1988.

Obra de Carlo Servi encontrada no MMP:

Paisagem carioca, óleo/madeira, 0,26 x 0,35, tombo: 82.164, s./d.

4.2.12 - BALLA, Jules (? , França - ? França)

As informações sobre Jules Balla são vagas. Sabemos que expôs nas EGBA em 1879, onde obteve Medalha de Ouro. Seu retorno à França deve ter sido em finais da década de 80, pois as obras do artista no MMP datam de 1885, 1887, 1888. O MMP possui quatro trabalhos de autoria de Balla: uma cena religiosa, uma paisagem e dois retratos.

LIVROS:

- DUQUE-ESTRADA, Luís Gonzaga. *A arte brasileira: pintura e escultura*. 1888.
- FREIRE, Laudelino. *Um século de pintura*; apontamentos para a história da pintura no Brasil: de 1816-1916. 1983.
- LEVY, Carlos Roberto Maciel. *Exposições gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes*. 1990.
- LOUZADA, Julio. *Artes plásticas: seu mercado, seus leilões*. 1984.

REFERÊNCIAS:

- CAVALCANTI, Carlos, AYALA, Waldir. *Dicionário brasileiro de artistas plásticos*. 1973-1980.
- LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. 1988.
- PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. 1969.

Obras de Balla no MMP:

Paisagem - Borde de la Seine, óleo/madeira, 0,55 x 0,46cm., tombo: 82.205, 1885

Cena religiosa - Nossa Senhora da Glória, óleo/tela, 1,96 x 0,86 cm., tombo: 2.336, 1887

Retrato de Mariano Procópio, óleo/papelão, 0,30 x 0,22 cm., arrolamento 211, 1888

Retrato de Elisa Ferreira Lage, óleo/tela, 0,30 x 0,22 cm., arrolamento 211, 1988.

4.2.13 - LECOR, L.

Não foram conseguidas informações sobre o artista.

Obras de Lecor no MMP:

Retrato de D. Mariana C. de Lima (mãe de Duque de Caxias), óleo/tela, 0,90 x 0,77 cm., tombo: 82.299, s./d.

Retrato, Brigadeiro Francisco de Lima e Silva (Pai de Duque de Caxias), óleo/tela, 0,92 x 0,72 cm., tombo: 82.130.

4.2.14 - RINC, Ad.

Não foram encontradas informações sobre o artista. O MMP possui um retrato feito por Rinc.

Obra de Rinc no MMP:

Retrato, óleo/tela, tombo: 82.337, 1876.

4.2.15 - STEWART, James

Não encontramos informações sobre James Stewart atuando no Brasil - século XIX. Com este nome encontramos em BENEZIT (BENEZIT, 1976, v. 9) notícias de um pintor inglês (1791-1863) atuante na África do Sul.

Carlos Roberto Maciel Lery (LEVY, 1990, p. 195) noticia sobre a participação na Exposição Geral de Belas Artes de 1870, do artista James Stuart, residente em Petrópolis expondo um retrato. No prefácio do livro **Exposições gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes**. O autor comenta sobre a dificuldade com a grafia de nomes estrangeiros:

A grafia de nomes foi errática, provavelmente em decorrência tanto da falta de clareza e dos originais manuscritos quanto da precariedade dos sistemas de composição tipográfica em uso. No caso de artistas estrangeiros, em especial dos mestres antigos, muitas vezes tornou-se impossível identificar, hoje, os autores mencionados (LEVY, 1990, p. 16)

Dos retratos com a assinatura James Stewart no MMP, dois são de pessoas da cidade, atuantes nas décadas de 70 e 80 do século XIX. Como temos visto em outras biografias, Juiz de Fora, no período, foi visitada por diversos artistas estrangeiros e mantinha estreitos contatos com Petrópolis. Pelas

razões expostas, acreditamos que James Stewart e James Stuart citados por LEVY, sejam a mesma pessoa.

Obras de James Stewart no MMP:

Retrato - Maria Cândido Penido - óleo/tela, 81 x 64 cm., s./n., s./d.

Retrato - João Nogueira Penido - óleo/tela, 0,82 x 0,66 cm., s./n., s./d.

Retrato sem identificação - óleo/tela, 0,76 x 0,62 cm., tombo: 82.289, s./d.

ARTISTAS BRASILEIROS PERTENCENTES AO UNIVERSO DA PINTURA BRASILEIRA DO SÉCULO XIX - MUSEU MARIANO PROCÓPIO (ORDEM CRONOLÓGICA)

4.2.16 - COSTA, João Zeferino da. (1840, Rio de Janeiro- 1915, Rio de Janeiro)

Matriculou-se em 1857 na AIBA onde foi aluno de pintura de Vitor Meirelles. Durante sua entrada na AIBA, recebeu a Medalha de Prata em Desenho (1859); Medalha de Prata e Grande Medalha de Ouro em Desenho Figurado (1861); Medalha de Ouro em Pintura Histórica (1863); Medalha de Prata e Pequena Medalha de Ouro em Pintura Histórica (1864); Pequena Medalha de Ouro em Pintura Histórica e Pequena Medalha de Ouro em Desenho de Modelo Vivo (1865); Medalha de Prata e Grande Medalha de Ouro em Pintura Histórica; Medalha de Prata em Desenho de Modelo Vivo (1867) e Prêmio de Viagem ao Estrangeiro (1868). Foi aluno na Academia de São Lucas - Roma - onde recebeu o Primeiro Prêmio em 1871. Retornou ao Rio em 1877, sendo, na AIBA - ENBA, professor de Pintura Histórica, Paisagem e Desenho Figurado e vice-diretor em 1890. Executou os painéis da Igreja da Candelária no Rio, entre os anos de 1880-1883, com o auxílio de Henrique Bernadelli, Oscar Pereira da Silva, Giovanni Batista Castagneto, Sebastião Fernandes, Pinto Bandeira, Gomes de Souza e Vitorino da Silva. Em 1940, no centenário de seu nascimento, o MNBA fez uma exposição retrospectiva de sua obra. Pinturas de Zeferino da Costa figuraram nas coletivas de Pintura Religiosa em 1943 e Um século de pintura brasileira em 1952. O artista escreveu o manual didático

Mecanismo e proporções da figura humana, editado postumamente em 1917 e republicado em 1961, como separata dos Arquivos da ENBA. O MMP possui uma obra de Zeferino da Costa. Alfredo Galvão (GALVÃO, 1973) escreveu **João Zeferino da Costa** (1973) onde coletou documentos sobre o artista que nos permitem entrever aspectos do ensino acadêmico e outros relacionados à questão arte-sociedade. Transcreveremos o que consideramos mais elucidativos para a questão:

Trecho de carta à AIBA, de 16/01/1875, pedindo recursos para a execução de **O óbolo da viúva**:

[...]

Em segundo lugar me vejo, pelas circunstâncias, obrigado a pedir também à Academia um subsídio para a execução a óleo do mesmo quadro: **O óbolo da viúva**, o qual pela sua importância e pelo grande número de figuras, exige despesas que estão acima dos meus recursos; como por exemplo, a compra de, pelo menos, um manequim e de fazenda necessária para as principais figuras (Ibidem, p. 61).

Em carta de 30/03/85 sugere a compra de fotografias para substituírem as litografias no ensino de pintura (Ibidem, p. 61).

[...] E fui testemunha ocular em uma exposição comparativa do antigo método com o moderno, no Instituto de Roma, de grande progresso, que no decurso de 7 meses de ensino, apresentaram os alunos do mesmo instituto, depois da adoção das fotografias inalteráveis. Muitos desses alunos apresentaram tanto adiantamento que em pouco tempo apenas se reconhecia a mesma mão que trabalhara pelo antigo sistema (Ibidem, p. 67).

Segundo Teixeira Leite,

Aluno de Vítor Meirelles, Zeferino herdaria algo do estilo do seu mestre, e até do seu temperamento: sua emoção é dosada e sem transbordamentos, e tudo em sua produção tende à sobriedade. Mesmo usando da cor com parcimônia, sabia utilizá-la, conhecendo como poucos a ciência dos valores, aqui fazendo vibrar um acorde mais sonoro, ali realçando um pormenor que do outro modo quedaria despercebido. Nos estudos de traje e nas cabeças, de que existem vários exemplos no Museu Nacional de Belas Artes, seu parentesco com o autor de *Moema* torna-se mais evidente: Vítor Meirelles e Zeferino da Costa pertencem à mesma família (LEITE, 1988, p. 55).

LIVROS:

- ABRIL Cultural. *Arte no Brasil*. 1979.
- ACQUARONE, Francisco Vieira, Adão de. *Primores da pintura no Brasil*. 1942.
- AYALA, Walmir. *O Brasil por seus artistas*. [s./d.]
- CAMPOFIORITO, Quirino. *História da pintura brasileira no século XIX*. 1983.
- COSTA, Ligia Martins. *Um século da pintura brasileira*. 1950.
- DUQUE-ESTRADA, Luís Gonzaga. *A arte brasileira: pintura e escultura*. 1888.
- ----- . *Contemporâneos: pintores e escultores*. 1929.
- FREIRE, Laudelino. *Um século de pintura; apontamentos para a história da pintura no Brasil: de 1816-1916*. 1983.
- FUNDAÇÃO Nacional de Arte. *Museu Nacional de Belas artes*. 1979.
- GALVÃO, Alfredo. *João Zeferino da Costa*. 1973.
- LOUZADA, Julio. *Artes plásticas: seu mercado, seus leilões*. 1984.
- MUSEU de Arte de São Paulo. *O Brasil pintado por mestres nacionais e estrangeiros; séculos XVII-XX*. 1987.
- PEIXOTO, Maria Elizabeth Santos. *Pintores alemães no Brasil durante o século XIX*. 1989.
- REIS JUNIOR, José Maria dos. *História da pintura no Brasil*. 1944.

- RUBENS, Carlos. *Pequena história das artes plásticas no Brasil*. 1941.
- SOUZA, Alcídio Mafra de. *O Museu Nacional de Belas Artes*. 1981.
- ZANINI, Walter (Org.). *História geral da arte no Brasil*. 1983.

REFERÊNCIAS:

- BRAGA, Theodoro. *Artistas pintores no Brasil*. 1942.
- CAVALCANTI, Carlos, AYALA, Walmir. *Dicionário brasileiro de artistas plásticos*. 1973-1980.
- LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. 1988.
- PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. 1969.

Obra de Zeferino da Costa no MMP:

Retrato, óleo/tela, 0,56 x 0,47cm., tombo:82.178.

4.2.17 - MELLO, Pedro Américo Figueiredo (1843, Areias, PB - 1905, Florença, Itália)

Talento precoce, aos 11 anos foi contratado por uma expedição científica francesa que percorreu o Nordeste brasileiro, pesquisando sua fauna e flora. Iniciou seus estudos em Areias - 1853 - na Escola do latinista Joaquim da Silva. Em 1854 matriculou-se no Colégio D. Pedro II, no Rio de Janeiro (RJ) por indicação do Visconde de Bom Retiro. Matriculou-se em 1856 na AIBA, então dirigida por Porto Alegre e onde recebeu 15 Medalhas de Ouro e Prata e aprovação com louvor. Em 1859/1864, como bolsista particular de D. Pedro II, seguiu para a Europa, matriculando-se na Academia de Belas Artes - Paris (França) - onde foi aluno de Ingres, Leon Coignel, Flandrin e Horace Vernet; paralelamente cursa Física e Filosofia (1862/1869) na Universidade de Bruxelas (Bélgica). Como atividades em Artes, encontramos o artista em 1864, em Rio de Janeiro (RJ), como professor de Desenho na AIBA; também aí lecionou Estética, História da Arte e Arqueologia em 1870, cadeiras que reassumiu em 1885. Além das artes plásticas, o artista foi redator, escritor, político, doutor em Ciências e deputado à Constituinte pela Paraíba, em 1890. Expôs em 1856 no Rio de Janeiro (RJ), no Primeiro Concurso Trimestral na

AIBA, onde recebeu a Medalha de Ouro e na mesma instituição, em 1872, na XXII Exposição Geral. A obra *Batalha do Avaí* é exposta em 1880 no Rio de Janeiro (RJ), bem como outras enviadas de Florença para a AIBA, em 1884. Em 1898 expôs o quadro *A independência do Brasil*, em Florença, Itália, contando com a presença do Imperador D. Pedro II, e, em 1900 participa da Exposição Universal de Paris (França). Enumeraremos a seguir algumas das mais conhecidas e reproduzidas obras de Pedro Américo como a pintada em 1871, *Joana d'Arc*; em 1884, *Rabequista árabe*, em 1888, *Independência do Brasil*, etc. O MMP possui, de Pedro Américo, a tela *Tiradentes esquartejado*, obra muito reproduzida, uma cena de exterior e uma litografia de cena histórica (*Rendição de Uruguaiana*). Segundo José Roberto Teixeira Leite,

Estilisticamente, Pedro Américo é um romântico, externando-se porém através de um repertório de formas neoclássicas. Essa fidelidade a um estilo em desuso fê-lo pouco entendido, mais admirado por suas conquistas intelectuais e pela dimensão de suas MÁQUINAS do que propriamente amado por suas pinturas. Por outro lado, e como pouco tem a ver com o Brasil, a não ser por certos temas de encomendas (LEITE, 1988, p. 396).

LIVROS:

- ABRIL Cultural. *Arte no Brasil*. 1979.
- ACQUARONE, Francisco Vieira, Adão de. *Primores da pintura no Brasil*. 1942.
- CAMPOFIORITO, Quirino. *História da pintura brasileira no século XIX*. 1983.
- COTRIM, Álvaro. *Pedro Américo e a caricatura*. 1983.
- FUNDAÇÃO Nacional de Arte. *Museu Nacional de Belas artes*. 1979.
- MELLO JÚNIOR, Donato. *Pedro Américo de Figueiredo e Mello; 1843-1905*. 1984.
- MUSEU de Arte de São Paulo. *O Brasil pintado por mestres nacionais e estrangeiros; séculos XVII-XX*. 1987.
- NÓBREGA, José Claudino da. *Memórias de um viajante antiquário*. 1984.

- OLIVEIRA, J. M. Cardoso de. *Pedro Américo*: sua vida e suas obras. 1943.
- ZANINI, Walter (Org.). *História geral da arte no Brasil*. 1983

REFERÊNCIAS:

- BRAGA, Theodoro. *Artistas pintores no Brasil*. 1942.
- CAVALCANTI, Carlos, AYALA, Walmir. *Dicionário brasileiro de artistas plásticos*. 1973-1980.
- LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. 1988.
- LOUZADA, Julio. *Artes plásticas*: seu mercado, seus leilões. 1984.
- PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. 1969.

Obras de Pedro Américo encontradas no MMP:

Cena de exterior, óleo/madeira, 0,24 x 0,32 cm., tomo: 82.155, 1887.

Tiradentes esquartejado, óleo/tela, 2,70 x 1,65 cm., tomo: 82.333, 1893.

4.2.18 - SILVA, Estêvão Roberto (1844, Rio de Janeiro, RJ - 1894, Rio de Janeiro, RJ)

Negro, possivelmente filho de escravos. Em 1864 matriculou-se na AIBA, onde foi discípulo de Vítor Meirelles, Agostinho da Mota e Jules le Chevrel. Sabe-se ainda que o pintor trabalhou como professor do Liceu de Artes e Ofícios e que, em 1890, no Rio de Janeiro, RJ, recebeu o Prêmio Aquisição na Exposição Geral de Belas Artes. Transcreveremos José Roberto Teixeira Leite, em texto sobre Estêvão Silva:

A mais antiga referência a Estêvão remonta a 1879 a um seu ato de altiva rebeldia, perante o próprio Imperador Pedro II, na sessão solene de entrega de prêmios àqueles que se distinguiram na Exposição geral da Academia, o pintor levantou-se para protestar contra a premiação que lhe coubera, dizendo-se injustiçado. O escândalo foi enorme, tanto que, quase um ano mais tarde, a 20 de

fevereiro de 1880, uma comissão nomeada pelo diretor para apurar o incidente aplicava a Estêvão a pena de suspensão por um ano, reconhecendo que praticara "um atentado sem exemplos nos anais da Academia", da qual só não foi expulso porque a mencionada comissão, após lhe ouvir a defesa, convencer-se de que agira "por acanhamento da inteligência". Em sua autobiografia, Antônio Parreiras, que assistiu ao acontecido assim descreve o fato.

- Estávamos convencidos de que o primeiro prêmio seria conferido a Estêvão Silva. Ele, trêmulo, como vido, esperava. Mas foi outro o distinguido pela congregação. A sua cabeça pendeu, seus olhos se encheram de lágrimas. Recuou, e foi ficar atrás de todos. Já nos revoltar - Silêncio! eu sei o que devo fazer. Tão imperiosamente foram ditas estas palavras, por aquele homem que chorava, que obedecemos. Um por um, foram sendo chamados os premiados. Finalmente, o nome de Estêvão Silva ecoou na sala. Calmo, passou entre nós. a passos lentos atravessou o salão. Aproximou-se do estrado, onde estava o Imperador. Depois, belo oh! muito belo! - aquele negro ergueu arrogantemente a cabeça e forte gritou: Recuso! (LEITE, 1988, p. 476).

LIVROS:

- ACQUARONE, Francisco Vieira, Adão de. *Primores da pintura no Brasil*. 1942.
- DUQUE-ESTRADA, Luís Gonzaga. *A arte brasileira*: pintura e escultura. 1888.
- ----- . *Contemporâneos*: pintores e escultores. 1929.
- FREIRE, Laudelino. *Um século de pintura*; apontamentos para a história da pintura no Brasil: de 1816-1916. 1983.
- PARREIRAS, Antônio. *História de um pintor contada por ele mesmo*: Brasil-França: 1881-1936. 1943.
- RUBENS, Carlos. *Pequena história das artes plásticas no Brasil*. 1941.

REFERÊNCIAS:

- CAVALCANTI, Carlos, AYALA, Walmir. *Dicionário brasileiro de artistas plásticos*. 1973-1980.
- LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. 1988.
- PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. 1969.

Pintura de Estêvão Silva no MMP:

Natureza morta, óleo/madeira, 0,23 x 0,29 cm., tomo: 82: 82.188, s./d.

4.2.19 - CORREIA E CASTRO, Antônio (1848, Vassouras, RJ, 1929, idem)

Iniciou seus estudos no Brasil com Arsênio Cintra da Silva. Permaneceu, de 1881 a 1886, na Europa, tendo estudado em Milão e Paris. Regressando ao Brasil, fixou-se em Belo Horizonte, onde dedicou-se à pintura e ao magistério. O MMP possui uma natureza morta de Correia e Castro. Os dados acima foram os únicos obtidos sobre o artista, encontrados em José Roberto Teixeira Leite, no *Dicionário crítico da pintura no Brasil* (p. 115).

Obra de Correia e Castro no MMP:

Natureza morta, óleo/tela, 056 x 0,35 cm., tomo: 82.175, s./d.

4.2.20 - VILLARES, Décio Rodrigues (1851, Rio de Janeiro, RJ - 1931, Rio de Janeiro, RJ)

Aluno da AIBA, onde ingressou em 1865. Com seus próprios recursos, dirigiu-se para a Europa, ali permanecendo de 1872 a 1881, sendo aluno de Pedro Américo, em Florença, e de Cabanel, em Paris. Em 1874, expôs no Salon de Paris a tela *Paolo e Francesca*, de Rimini, que foi aplaudida pela crítica. Inicialmente católico, converteu-se ao Positivismo, fato que marcou suas obras e o fez aceitar a incumbência de modificar a Bandeira Nacional, com o advento da República. José Roberto Teixeira Leite (LEITE, 1988, p. 587) informa-nos que quase a totalidade da obra de Villares encontra-se no MNBA, pois, após sua morte, a viúva teria incendiado os que estavam em sua casa. Chama-nos a atenção o número representativo de obras do pintor na coleção do

MMP com oito trabalhos, sendo 7 retratos, e uma cena religiosa. Lígia Martins Costa, comentando sobre Villares, afirma que:

Desenhista seguro; deixou-se empolgar pela arte de Pedro Américo de quem foi discípulo em Florença. Sua fatura é em geral fria, se bem que elegante. Como Pedro Américo, deu preferência aos assuntos bíblicos, que sua cultura facilitava. Segundo a crítica da época ca prejudicava-o uma acentuada tendência pelo "chic".

.....
 Vezes há que procura efeitos mais inesperado de cor, com contrastes mais audaciosos, em busca da luminosidade pictórica. Outras, em tonalidades suaves alcança o sentido poético que pode ser notado em *Paolo e Francesca*, também da coleção do Museu (COSTA, 1952, p. 27).

LIVROS:

- ABRIL Cultural. *Arte no Brasil*. 1979.
- DUQUE-ESTRADA, Luís Gonzaga. *Contemporâneos: pintores e escultores*. 1929.
- FREIRE, Laudelino. *Um século de pintura; apontamentos para a história da pintura no Brasil: de 1816-1916*. 1983.
- REIS JUNIOR, José Maria dos. *História da pintura no Brasil*. 1944.
- RUBENS, Carlos. *Pequena história das artes plásticas no Brasil*. 1941.
- SOUZA, Alcídio Mafra de. *O Museu Nacional de Belas Artes*. 1981.

REFERÊNCIAS:

- BRAGA, Theodoro. *Artistas pintores no Brasil*. 1942.
- CAVALCANTI, Carlos, AYALA, Walmir. *Dicionário brasileiro de artistas plásticos*. 1973-1980.
- LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. 1988.
- PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. 1969.
- COSTA, Lygia Martins. *Um século da pintura brasileira*. 1952.

Obras de Decio Villares no MMP:

- Maria Amália**, óleo/papelão, 0,42 x 0,34 cm., tombo: 82.243, s./d.
Retrato, óleo/tela, 0,43 x 0,33 cm., tombo: 82.249, s./d.
Retrato, óleo/madeira, 0,36 x 0,27 cm., tombo: 82.171, s./d.
Cabeça de Cristo, óleo/tela, 0,36 x 0,28 cm., tombo: 82.265, s./d.
Retrato, óleo/madeira, 0,30 x 0,22 cm., tombo: 82.175, s./d.
Tiradentes, óleo/tela, 0,68 x 0,51 cm., tombo: 82.148, 1928.
Retrato de Pedro II, óleo/tela, 0,23 x 0,18 cm., tombo: 82.340, s./d.
Retrato, óleo/papelão, 0,72 x 0,36 cm., tombo: 82.243, s./d.

4.2.21 - **HORA, Horácio** (1853, Laranjeiras, SE - 1885, Paris, França)

Hora, como bolsista do governo de Sergipe, dirigiu-se para a Europa em 1873. Em Paris estudou na Escola Municipal e posteriormente na Escola de Belas Artes, onde foi aluno de Justiniano Lequien. Participando do Salão de Paris, obteve uma medalha de bronze e três de prata, além de referências elogiosas da crítica parisiense. Regressou ao país em 1881, realizando exposições em Aracaju e Salvador. Algum tempo depois, voltou a Paris, onde faleceu, tendo sido sepultado no cemitério Père Lachaise. Obras mais conhecidas: **Peri e Ceci**, Museu Baiano; **Miséria e caridade**, Hospital Estância de Sergipe;

Cabeça de homem, Museu Antônio Parreiras, de Niterói e **Cópia da Virgem do pintor Murilo**, na catedral de Aracaju. O MMP possui uma alegoria do artista. Comenta Teixeira Leite:

Praticou o óleo e a aquarela, deixando apesar de sua curta permanência, bom número de composições alegóricas (**Peri e Ceci**) inspirada em José de Alencar e pertencente ao Museu da Bahia, paisagens, naturezas-mortas e retratos (LEITE, 1988, p. 249).

REFERÊNCIAS:

- BRAGA, Theodoro. **Artistas pintores no Brasil**. 1942.

- LEITE, José Roberto Teixeira. **Dicionário crítico da pintura no Brasil**. 1988.
 - PONTUAL, Roberto. **Dicionário das artes plásticas no Brasil**. 1969.

Obra de Horácio Hora encontrada do MMP:

Alegoria, óleo/tela, 2,60 x 1,20: 82.325, 1886.

4.2.22 - **MELLO, Francisco Aurélio de Figueiredo** (1854, Areias, PB - 1916, Rio de Janeiro, RJ)

Irmão de Pedro Américo, veio para o Rio de Janeiro (RJ) ainda adolescente. cursou a AIBA sob a orientação do irmão mais velho e de Julio Le Chevreil. Seguindo para Florença, estudou com Antonio Ciseri, Nicola Borabino e Stefano Orsi, pintores de gênero, história e retratos. Permaneceu nesta cidade (1876-1878) trabalhando também no ateliê de seu irmão. Exerceu a Escultura, o Desenho, a Caricatura e a Litografia. Em 1871, no Rio de Janeiro, na Mostra de Desenho Figurado da AIBA, recebeu a Pequena Medalha de Ouro. Após o falecimento do artista, seus trabalhos estiveram presentes, em: 1948 - Rio de Janeiro (RJ) - Retrospectiva da Pintura do Brasil no MNBA; 1952 - Rio de Janeiro (RJ) - Um Século de Pintura Brasileira no MNBA; 1953 - São Paulo (SP); II Bienal de São Paulo - Sala da Paisagem Brasileira até 1900; 1956 - Rio de Janeiro (RJ) - Exposição Comemorativa do Centenário do Nascimento do Artista, no MNBA; 1977 - Rio de Janeiro (RJ) - Aspectos da Paisagem Brasileira (1816/1916) em 1986 - São Paulo (SP). Como caricaturista, colaborou na **Semana Ilustrada** (1873/1875) do Rio de Janeiro (RJ) e no jornal **O diabo coxo** (1878/1879), em Recife.

Segundo Elmer Correa Barbosa:

Embora nos tenha deixado pinturas de temas históricos bem ao gosto de suas convicções ideológicas e estéticas, - **A Ilusão do Terceiro Reinado, Tiradentes no Patíbulo e Descoberta do Brasil** - Aurélio de Figueiredo realizou seus melhores trabalhos em pequenos e discretos formatos; ou, como pontuou Gonzaga Duque, "... pequenas fantasias de pincel", pequenas paisagens. As grandes

composições, tão comuns em seu tempo, eram comprometidas com questões literárias, não davam expressão plástica a um sentimento, chegavam a preciosismos e a detalhes que cerceavam a liberdade do artista (BARBOSA, 1994, p. 188).

O MMP possui uma aquarela de Aurélio de Figueiredo.

LIVROS:

- ABRIL Cultural. *Arte no Brasil*. 1979.
- ACQUARONE, Francisco Vieira, Adão de. *Primores da pintura no Brasil*. 1942.
- AYALA, Waldir. *O Brasil por seus artistas*. [s./d.]
- BARDI, Pietro Maria. *História da arte brasileira: pintura, escultura, arquitetura, outras artes*. 1975.
- BARBOSA, Elmer. *Iconografia e paisagem*. 1994.
- CAMPOFIORITO, Quirino. *História da pintura brasileira no século XIX*. 1983.
- DUQUE-ESTRADA, Luís Gonzaga. *A arte brasileira: pintura e escultura*. 1888.
- ----- . *Contemporâneos: pintores e escultores*. 1929.
- FREIRE, Laudelino. *Um século de pintura; apontamentos para a história da pintura no Brasil: de 1816-1916*. 1983.
- FUNARTE. *Pinacoteca do estado*. 1982.
- FUNDAÇÃO Nacional de Arte. *Museu Nacional de Belas Artes*. 1979.
- MUSEU de Arte de São Paulo. *O Brasil pintado por mestres nacionais e estrangeiros; séculos XVII-XX*. 1987.
- REIS JUNIOR, José Maria dos. *História da pintura no Brasil*. 1944.
- RUBENS, Carlos. *Pequena história das artes plásticas no Brasil*. 1941.

REFERÊNCIAS:

- BRAGA, Theodoro. *Artistas pintores no Brasil*. 1942.
- CAVALCANTI, Carlos, AYALA, Waldir. *Dicionário brasileiro de artistas plásticos*. 1973-1980.

- LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. 1988.
- PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. 1969.

Obra de Francisco Aurélio no MMP:

Paisagem, aquarela, 0,66 x 0,44 cm., tombo: 82.601, 1904.

4.2.23 - BORGES, Pedro Alexandrino (1856, São Paulo - 1942, São Paulo)

Iniciou seu aprendizado artístico em 1867, em Campinas (SP), trabalhando como ajudante do decorador francês Claude-Paul Barandier, na decoração da catedral desta cidade. Em 1883 iniciou estudos de pintura com Almeida Junior. Como bolsista pela Província de São Paulo, no período de 1887/1892 estuda na AIBAENBA, onde foi aluno de José Maria Medeiros e Zeferino da Costa. Ainda como bolsista do governo paulista, dirige-se a Paris em 1896, onde estudou no ateliê de René Chrétien, na Academia Fernand Carnon e no período 1899/1901 frequentou o ateliê de Antoine Vollon, o Ateliê Lauri e fez estudos com o pintor Monroy. Retornando ao Brasil, radicou-se em São Paulo, onde, além da pintura, exerceu o magistério particular, tendo como alunos: Tarsila de Amaral, Anita Malfati, Aldo Bonadei, Lucília Fraga, Alice Gonçalves, René e Le-fèvre e Maria Nogueira Pompeu.

Pedro Alexandrino teve o reconhecimento em vida proporcional à rejeição do Modernismo, quando este movimento se impôs. Nos anos 1894/1895, no Rio de Janeiro, recebeu, na Exposição Geral de Belas Artes, a Medalha de Ouro de Terceira Classe (1894) e a Medalha de Ouro de Segunda (1895); ainda neste ano, expôs em São Paulo, no ateliê de Almeida Junior. Participou do Salon de Paris, Paris (França), nos anos de 1899/1908. Expôs individualmente no Liceu de Artes e Ofícios em 1905 e 1910. Participou da Primeira Exposição Brasileira de Belas Artes em São Paulo (SP) em 1912. Esteve presente na Exposição de Arte Contemporânea e Exposição de Arte Retrospectiva, em 1922, no Rio de Janeiro (RJ), como atividades comemorativas do Centenário da Independência. Ainda em 1922, participou do I Salão da Sociedade Paulista de Belas Artes, no Palácio das Indústrias, São Paulo (SP). Conquistou a Medalha de Ouro (1922) e a Medalha de Honra (1939) no Salão Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Participou do I, V, VI, VII Salão

Paulista de Belas Artes (1834/1940) - São Paulo (SP), onde obteve o Prêmio de Honra (1834) e a Medalha de Ouro (1936). Expôs em Santos (SP) em 1939 na Exposição de Pintura, comemorativa do primeiro centenário da elevação de Santos à categoria de cidade. Foi-lhe prestada homenagem póstuma na Exposição do Salão de Belas Artes em 1944. Ainda des- tacaremos, como reconhecimento da sociedade ao pintor, a homenagem em 1910 - Paris (França) - do Ministério de l'Instruction Publique des Beaux Arts, concedendo-lhe o título de Oficial da Academia, agradecimento pela restauração feita gratuitamente na Igreja de Villeneuve; recebeu em Genova (Itália); em 1926, o título de Acadêmico de Mérito da Academia de Belas Artes; recebeu Certificado da Cruzada Artística em 1932, São Paulo (SP), pela doação de objetos de arte, em au- xílio aos combatentes constitucionalistas e em 1936, recebeu o título de Comendador da Ordem da Coroa da Itália, concedido por S. M. Vittorio Emanuele II, por proposta do governo ita- ano. Segundo Ruth Spring Tarasantchi,

Pedro Alexandrino [...] demonstrou ser o artista que, em sua época, a nossa sociedade demandava. Vinha suprir as necessidades dos colecionadores, pois seus quadros, de fácil leitura, satisfaziam os sentidos, não tendo que recorrer à cultura artística que não possuíam. Pintava com realismo objetos e frutas que faziam parte da vida ou das aspirações da sociedade paulistana, por isto, através de sua obra temos uma idéia do nosso meio no fim do século passado e até quase meados deste. Foi ele mais do que qualquer ou- tro pintor, que nos fez entrever o nosso meio provinciano, de pouca cultura, ao mesmo tempo que pretensioso, procurando afrancesar-se (TARASANTCHI, 1981).

LIVROS:

- ABRIL Cultural. *Arte no Brasil*. 1979.
- ACQUARONE, Francisco Vieira, Adão de. *Primores da pintura no Brasil*. 1942.

- CAMPOFIORITO, Quirino. *História da pintura brasileira no século XIX*. 1983.
- DUQUE-ESTRADA, Luís Gonzaga. *Contemporâneos: pintores e escultores*. 1929.
- FUNARTE. *Pinacoteca do estado*. 1982.
- FUNDAÇÃO Nacional de Arte. *Museu Nacional de Belas artes*. 1979.
- MUSEU de Arte de São Paulo. *O Brasil pintado por mestres nacionais e estrangeiros; séculos XVII-XX*. 1987.
- NOBREGA, José Claudino da. *Memórias de um viajante antiquário*. 1984.
- PONTUAL, Roberto. *Entre dois séculos; arte brasileira do século XX na coleção Gilberto Chateaubriand*.
- ZANINI, Walter (Org.). *História geral da arte no Brasil*. 1993

REFERÊNCIAS:

- ABRIL Cultural. *Arte nos séculos*. 1969-1972.
- BRAGA, Theodoro. *Artistas pintores no Brasil*. 1942.
- CAVALCANTI, Carlos, AYALA, Walmir. *Dicionário brasileiro de artistas plásticos*. 1973-1980.
- LOUZADA, Julio. *Artes plásticas: seu mercado, seus leilões*. 1984.

TESE:

- TARASANTCHI, Ruth Spring. *A vida silenciosa na pintura de Pedro Alexandrino*. 1981.

Obras de Pedro Alexandrino no MMP.

Natureza morta, óleo/tela, 045 x 0,54, tombo 82.144, s./d.

Paisagem: Salto do Itu, óleo/ tela, 1,09 x 1,57, tombo: 82.426, 1890.

4.2.24 - AMOEDO, Rodolfo. (1857, Salvador (BA) - 1941, Rio de Janeiro (RJ)

Filho de ator português - Luis Carlos Amoedo -, quando adolescente, foi pintor de letras. Matriculou-se, em 1873, no Liceu de Artes e Ofícios, onde foi aluno de Vítor Meirelles. Em 1874, matricula-se na AIBA,

onde foi aluno de Agostinho da Mota, Chaves Pinheiro e Zeferino da Costa. Em 1878, ganhou o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro, partindo para Paris. Estudou no ano de 1879 na Academie Julian - Paris (França) e na mesma cidade, em 1880, matriculou-se na Escola de Belas Artes, onde foi aluno de Cabanel e de Puvis de Chavanes. Retornando ao Brasil, realizou trabalhos de decoração no Palácio do Itamarati, na Biblioteca Nacional, no Supremo Tribunal Federal, no Supremo Tribunal Militar do Rio de Janeiro, no Museu Paulista e no Teatro José de Alencar. No período compreendido entre 1887 a 1934, foi professor de Pintura da AIBA, vice-diretor em 1890 e professor catedrático "honoris causa" em 1931, da ENBA. Expôs em 1882, 1883, 1884 e 1887, em Paris (França) no Salão de Artes de Paris; em 1888, no Rio de Janeiro, Primeira individual com as obras executadas em Paris; em 1893, em Chicago (EUA), Exposição de Chicago - Medalha de Honra; em 1908, Exposição Geral da ENBA (Exposição comemorativa da Abertura dos Portos) - Grande Prêmio; em 1917, no Rio de Janeiro (RJ), Exposição Geral da ENBA - Medalha de Honra. Após a morte em 1942, no Rio de Janeiro, grande parte de sua obra foi doada ao MNBA, em troca de pensão vitalícia concedida pelo governo à viúva. Segundo Carlos Rubens (Cf. RUBENS, 1941, p. 240), foram alunos de Amoedo: Batista da Costa, Eliseu Visconti, Lucílio de Albuquerque, Cândido Portinari, Rosalvo Ribeiro, Rafael Frederico, Joaquim Fernandez Machado, José Fiuza Guimarães, Eugênio Latour, João Timóteo da Costa, Augusto Bracet, Rodolfo Chambelland, Carlos Chambelland, argemiro Cunha, Puga Garcia, Evêncio Nunes, Dias Junior, Jurandir Paes Leme, Alfredo Galvão, Armando Vianna, Cadmo Fausto, Adelaide Gonçalves, Regina Veiga, Sylvia Meier, Orlando Teruz, Oswaldo Teixeira, Maria Pardos, dentre outros. Alguns dos alunos de Amoedo têm suas obras no MMP, possivelmente explicado pela presença de Maria Pardos, dentre eles. Alfredo Galvão comenta sobre Amoedo:

Durante o período de estudo não podiam interessar-se pela luta dos impressionistas e outras, dominantes na França, já que Rodolfo Amoedo dependia da pensão da academia e Almeida Junior da bolsa de D. Pedro II, e a Academia do Rio de Janeiro não admitia o que é

hoje denominado "pesquisas" fora da linha de suas crenças doutrinárias (SOUZA, 1981, P. 51).

O Prof. Gelabert de Simas, em conferência realizada na Escola Nacional de Belas Artes, em 11/12/1956, afirma:

Rodolfo Amoêdo tornara-se, como era de prever, um "raro", em contraposição ao surto de idéias dissolventes, passageiros e desmembradas do momento de cultura que ele representava.

"Tutto si muove, tutto corre, tutto volge rapido!" Tal o postulado primário, amplo e cômodo, o mais acabado incentivo a farandulagens, em estado de saturação social, que os futuristas e seus herdeiros diretos vieram impondo à arte, desde os primórdios do século. E o público, sempre apressado, seguindo as novidades dogmáticas, pouco a pouco habituou-se a apreciar muito mais as obra apenas sugestivas do pensamento, do que aquelas resultantes de um labor formal, refletido e acabado. Não que êsse público se estivesse enfastiado da Forma: dela desacostumara-se. A Arte tornara-se extrinsecamente ornamental. O esboçado, o vacilante, o sussurrante mais que a segura e implacável demonstração do sábio que força a saber como êle próprio, instalou-se, levando tôda uma geração de artistas, em verdade, incompletos (SIMAS, [s.d.] p, 37-38).

O MMP possui cinco obras da autoria de Amoedo:

LIVROS:

- ACQUARONE, Francisco Vieira, Adão de. *Primores da pintura no Brasil*. 1942.
- CAMARGO, Armando de Arruda et al. *A paisagem brasileira: 1650-1976*. 1980.
- FREIRE, Laudelino. *Um século de pintura*; apontamentos para a história da pintura no Brasil: de 1816-1916. 1983.

- FUNARTE. *Aspectos da paisagem brasileira*: 1816-1916. 1977.
- FUNDAÇÃO Nacional de Arte. *Museu Nacional de Belas artes*. 1979.
- MAURICIO, Virgílio. *Algumas figuras*. 1958.
- SOUZA, Wladimir Alves de et. al. *Aspectos da arte brasileira*. 1981.

REFERÊNCIAS:

- ABRIL Cultural. *Arte nos séculos*. 1969-1972.
- BRAGA, Theodoro. *Artistas pintores no Brasil*. 1942.
- CAVALCANTI, Carlos, AYALA, Waldir. *Dicionário brasileiro de artistas plásticos*. 1973-1980.
- LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. 1988.
- LOUZADA, Júlio. *Artes plásticas*: seu mercado, seus leilões. 1984.
- PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. 1969.

ARTIGO:

- SIMAS, Gelabert. Centenário de Rodolfo Amoedo. In: *Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes*. [s. d.] p. 37-38.

Obras de Rodolfo Amoedo encontradas no MMP:

Retrato, óleo/madeira, 0,28 x 0,19 cm., tombo: 82.146, 1914.

Cena histórica, óleo/tela, 2,32 x 1,51 cm., tombo: 82.327, 1929.

Retrato, aquarela, 0,33 x 0,25 cm., tombo: 82.169, s./d.

Auto-retrato, aquarela, 0,47 x 0,37 cm., tombo: 82.606, s./d.

Retrato, aquarela, 0,33 x 0,25 cm., tombo: 82.187, s./d.

4.2.25 - BERNADELLI, Henrique (1858, Valparaíso, Chile- 1936, Rio de Janeiro)

Filho de artistas que, na década de 1860, fixaram-se no Rio Grande do Sul. A família transferiu-se para o Rio de Janeiro a convite de D. Pedro II. Em 1870, Henrique matriculou-se na AIBA, onde foi aluno de Agostinho Mota, Vitor Meirelles e Zeferino da Costa. Em 1878 perdeu para Amoedo o Prêmio de viagem ao Estrangeiro, por ainda não ter se naturalizado. Viajando para a Europa, às suas próprias expensas, permaneceu alguns anos na

Itália como aluno de Domenico Morelli. Retornando ao Brasil em 1890, realizou exposição no Rio de Janeiro e foi nomeado professor de Pintura no ENBA, permanecendo neste cargo até 1905. Exerceu o magistério particular em sua residência no bairro de Copacabana.

Dentre seus alunos encontramos Lucílio e Georgina Albuquerque, Eugênio Latour, Helios Seelingere Artur Timóteo da Costa. Executou numerosos retratos, paisagens e de corações para prédios públicos, como no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, Escola Nacional de Belas Artes (atual MNBA), em cuja fachada estão 22 medalhões retratando pessoas ligadas ao mundo artístico.

Amigo do casal Alfredo Lage e Maria Pardos, legou ao MMP 13 telas e aproximadamente 450 desenhos - estudos em várias técnicas (Cf. Relatório do MMP, 1938). Recebeu a Medalha de Bronze na Exposição Universal de Paris; a Medalha de Ouro no Salão de Belas Artes de 1890 e em 1916, a Medalha de Honra, no mesmo Salão. Segundo João Carlos Cavalcanti:

Por ter dotado seu paisagismo de cromatismo próprio e autônomo, Henrique Bernadelli integra o grupo de artistas independentes em relação aos rígidos e anacrônicos padrões originados no neoclassicismo, pois impregnou sua obra de soluções formais consideradas, na época, como modernas e inovadoras. Tendo formação acadêmica rigorosa, conforme a orientação estética em vigor na Academia Imperial de Belas Artes, logo posicionou-se contrário a esta formação, contestando-a consideravelmente (CAVALCANTI, 1994, p. 205).

Segundo José Roberto Teixeira Leite, em observações que discordam de Cavalcanti,

A incompreensão da crítica e público em face da mostra de 1866 parece ter arrefecido o ímpeto do jovem artista que, a partir de então, e apesar de umas poucas obras notáveis, tornou-se mais cauteloso e conservador. Perderia algo daquela "maneira sólida,

segura e franca" dos quadros realizados na Itália, adotando um estilo mais convencional, que por volta de 1908 chegara ao esgotamento e à conseqüente repetição (LEITE, 1988, p. 70).

LIVROS:

- ABRIL Cultural. *Arte no Brasil*. 1982.
- AYALA, Walmir. *O Brasil por seus artistas*. [s./d.].
- BARDI, Pietro Maria. *História da arte brasileira: pintura, escultura, arquitetura, outras artes*. 1975.
- CAMARGO, Armando de Arruda et al. *A paisagem brasileira: 1650-1976*. 1980.
- CAMPOFIORITO, Quirino. *História da pintura brasileira no século XIX*. 1983.
- CAVALCANTI, João Carlos. Henrique Bernadelli. In: ICONO- GRAFIA e paisagem. 1994.
- DUQUE-ESTRADA, Luís Gonzaga. *Contemporâneos: pintores e escultores*. 1929.
- FUNDAÇÃO Nacional de Arte. *Museu Nacional de Belas artes*. 1979.
- LEE, Francis Melvin. *Henrique Bernadelli*. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. São Paulo, USP, 1991 (mimeo).
- MORAIS, Frederico. *Núcleo Bernadelli: arte brasileira nos anos 30 e 40*. 1982.
- MUSEU de Arte de São Paulo. *O Brasil pintado por mestres nacionais e estrangeiros; séculos XVII-XX*. 1987.
- NOBREGA, José Claudino da. *Memórias de um viajante antiquário*. 1984.
- PEIXOTO, Maria Elizabeth Santos. *Pintores alemães no Brasil durante o século XIX*. 1989.
- PONTUAL, Roberto. *Entre dois séculos: arte brasileira do século XX na coleção Gilberto Chateaubriand*. 1987.
- REIS JUNIOR, José Maria dos. *História da pintura no Brasil*. 1944.
- RUBENS, Carlos. *Pequena história das artes plásticas no Brasil*. 1941.
- SOUZA, Alcídio Mafra de. *O Museu Nacional de Belas Artes*. 1981.
- SOUZA, Wladimir Alves de et. al. *Aspectos da arte brasileira*. 1981.
- ZANINI, Walter (Org.). *História geral da arte no Brasil*. 1983.

REFERÊNCIAS:

- ABRIL Cultural. *Arte nos séculos*. 1969-1972.
- BRAGA, Theodoro. *Artistas pintores no Brasil*. 1942.
- CAVALCANTI, Carlos, AYALA, Walmir. *Dicionário brasileiro de artistas plásticos*. 1973-1980.
- LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário crítico de pintura no Brasil*. 1988.
- LOUZADA, Julio. *Artes plásticas: seu mercado, seus leilões*. 1984.
- PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. 1969.

Obras de Henrique Bernadelli no MMP:

- Cena de interior*, óleo/tela, 0,30 x 0,37 cm., tombo: 82.117, s./d.
- Natureza morta*, óleo/tela, 0,50 x 0,39 cm., tombo: 82.179, s./d.
- Retrato*, óleo/tela, 0,36 x 0,51 cm., tombo: 82.118, s./d.
- Paisagem - Teresópolis*, óleo/tela, 0,54 x 0,43 cm., tombo: 82.219, 1898.
- Auto-retrato*, óleo/tela, 0,44 x 0,43 cm., tombo: 82.222, 1929.
- Retrato - Etíope*, óleo/tela, 1,26 x 0,73 cm., tombo: 82.233, s./d.
- Alegoria*, óleo/papelão, 0,56 x 0,26 cm., tombo: 82.145, 1913.
- Fruta brasileira - Jenipapo*, aquarela, 0,55 x 0,52 cm., tombo: 82.591, s./d.
- Alegoria*, óleo/tela, 0,62 x 0,27 cm., tombo: s./n.t.
- Retrato*, óleo/papelão, 0,91 x 0,37 cm., tombo: 82.252, s./d.
- Ilha de Capri*, óleo/tela, 0,75 x 0,78 cm., tombo: 82.170, s./d.
- Retrato*, óleo/tela, 0,47 x 0,27 cm., tombo: 82.653, s./d.
- Fernão Dias Paes*, óleo/tela, 2,32 x 1,59 m., tombo: 82.327, 1929.

4.2.26 - ALMEIDA, Belmiro. (1858, Serro - 1935, Paris, França)

Estudou no Liceu de Artes e Ofícios (1869/1874) na capital do país. No período 1874/1888, na AIBA, foi aluno de Souza Lobo, Agostinho da Mota, Zeferino da Costa e José Maria de Medeiros. Obtém nas competições da AIBA a Medalha de Prata em Desenho Figurado (1874); Medalha de Ouro em Desenho Figurado (1875), Menção Honrosa em Paisagem e Modelo Vivo (1876),

Pequena Medalha de Ouro em Modelo Vivo (1877), Medalha de Ouro em Pintura Histórica (1878), e Medalha de Ouro em Pintura Histórica (1880). No Salão Nacional de Belas Artes, conquistou a Medalha de Ouro de Segunda Classe (1894) e a Grande Medalha de Ouro (1912). Não obtendo o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro, partiu às suas expensas para Paris (1888), onde foi aluno de Joseph Lefebvre, B. Constant e Georges Seurat.

No período 1893/1896 foi professor de Desenho Figurado na ENBA e a partir de 1916 foi regente das aulas de Modelo Vivo. Após o final da Primeira Guerra, fixou-se em Paris. Além de pintor, foi desenhista, caricaturista, escultor e professor. Estas atividades foram exercidas:

- no Rio de Janeiro (RJ), de 1877/1901, Caricatura na revista *Comédia Popular*, e mais tarde em *Binóculo*, *Diabo da meia-noite*, *Diabo a quatro*, *Cigarra*, *Bruxa o Malho*, e *Tagarela*; em 1883 atua como Conservador da Pinacoteca da AIBA; entre 1886/1903, executa painéis para o edifício da Caixa de Amortização; 1914, funda, com J. Carlos, Kalisto Cordeiro e Raul Pederneiras, o Salão dos Humoristas; entre 1915/1925, membro do Conselho Superior de Belas Artes; e em 1925, realizou o projeto escultório para o túmulo do presidente Afonso Pena. Expôs em 1882, na Mostra na Sociedade Propagadora de Belas Artes; 1887, Individual, na Casa de Wilde; 1887, Individual na AIBA; 1890, Individual no Ateliê Livre do Largo São Francisco; 1891, Individual na Intendência Municipal; 1917, Individual na Galeria Jorge;
- em Paris (França) - 1923, Salão da Sociedade dos Artistas Franceses.

Após seu falecimento, em 1935, seus trabalhos estiveram presentes em: 1941 - no Rio de Janeiro (RJ) - 47º Salão Nacional de Belas Artes - Sala Especial; 1942 - Rio de Janeiro (RJ) - Exposição de Pintura Religiosa, no MNBA; 1944 - Rio de Janeiro (RJ), A Paisagem Brasileira, no MNBA; 1948 - Rio de Janeiro (RJ), Retrospectiva da Pintura no Brasil, no MNBA; 1952 - Rio de Janeiro (RJ) - Um século de Pintura Brasileira, no MNBA; Rio de Janeiro (RJ) e São Paulo (SP) - História da Pintura Brasileira no século XIX, na Acervo Galeria de Arte e MNBA; e 1993 - São Paulo (SP) - Brasil Século XX, Fundação Bienal.

Segundo José Maria dos Reis Junior, transcrito por Teixeira Leite,

Quer nos parecer que um artista que em 1892 já está inteirado dos movimentos europeus de vanguarda, e conscientemente se põe a praticá-los, não procede por diletantismo ou virtuosismo. Ao contrário, é um artista dotado de percuciente espírito de análise desses eventos, de descortino crítico para sopesar-lhes o significado histórico. Tanto que seus estudos não se restringiram à aplicação das teorias impressionistas e neo-impressionistas: experimentou também, outras expressões artísticas que daquelas decorreram ou brotaram ao influxo da marcha das transformações sociais, políticas ou psicológicas da humanidade (LEITE, 1993, p. 43).

O MMP possui um quadro de Belmiro de Almeida.

LIVROS:

- ABRIL Cultural. *Arte no Brasil*. 1979.
- ACQUARONE, Francisco Vieira, Adão de. *Primores da pintura no Brasil*. 1942.
- BARDI, Pietro Maria. *História da arte brasileira: pintura, escultura, arquitetura, outras artes*. 1975.
- CAMPOFIORITO, Quirino. *História da pintura brasileira no século XIX*. 1983.
- DUQUE-ESTRADA, Luís Gonzaga. *A arte brasileira: pintura e escultura*. 1888.
- ----- . *Contemporâneos: pintores e escultores*. 1929.
- LEITE, José Roberto Teixeira. *Bienal Brasil* - séc. XX. 1993.
- MARINO, João. *Tradição e ruptura: síntese de arte e cultura brasileiras*. 1984.
- REIS JUNIOR, José Maria dos. *Belmiro de Almeida; 1958-1935*. 1984.
- ----- . *História da pintura no Brasil*. 1944.
- RUBENS, Carlos. *Pequena história das artes plásticas no Brasil*. 1941.

- SOUZA, Alcídio Mafra de. *O Museu Nacional de Belas Artes*. 1981.
- SOUZA, Wladimir Alves de et. al. *Aspectos da arte brasileira*. 1981.
- ZANINI, Walter (Org.). *História geral da arte no Brasil*. 1983.

REFERÊNCIAS:

- BRAGA, Theodoro. *Artistas pintores no Brasil*. 1942.
- CAVALCANTI, Carlos, AYALA, Walmir. *Dicionário brasileiro de artistas plásticos*. 1973-1980.
- LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. 1988.
- PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. 1969.

Obra de Belmiro de Almeida no MMP:

Cena de gênero, óleo/madeira, tombo: 82.194, s./d.

4.2.27 - CARON, Hipólito Boaventura (1862, Rezende, RJ - 1892, Juiz de Fora, MG)

Filho de um padeiro francês que se radicou em Juiz de Fora. Nesta cidade, por volta de 1874, estudou no Colégio Progresso. Em 1880, ingressou na AIBA, estudou e permaneceu até 1884, quando se mudou para Niterói, acompanhando, junto de outros companheiros, o paisagista George Grimm. Entre 1885/1888 estudou em Paris com o pintor Hector Hanoteau, e, quando de seu retorno ao Brasil, fixou-se em Juiz de Fora. Exerceu o magistério como Professor de Desenho Elementar no Curso Profissional do Liceu de Artes e Ofícios, Rio de Janeiro (RJ) e em 1885 foi eleito Presidente do Liceu de Artes e Ofícios. Em 1884 e 1890, recebeu a Medalha de Ouro na Exposição Geral de Belas Artes - AIBA - Rio de Janeiro (RJ). Em 1883 fez sua Primeira Individual no Salão da Câmara Municipal de Juiz de Fora. Expôs no Rio de Janeiro (RJ) em 1883 na Casa De Wilde e em 1889 no Atelier Moderno. Residindo em Juiz de Fora, após 1890 até sua morte em 1892, expôs com frequência na redação do jornal *O farol*, de quem era correspondente. Ainda em Juiz de Fora, nos carnavais de 1891 e 1892, fez as decorações dos festejos e participou do Clube

Carnavalesco dos Sortistas. Como correspondente de *O farol*, viajou para Sabará e Sul de Minas, onde contraiu febre amarela, causa de um precoce falecimento. Segundo Carlos Maciel Levy,

De todos os artistas que receberam ensinamentos de Grimm, sem dúvida Caron foi o que manteve maior estabilidade e constância em sua produção. Após uma primeira fase em que seus trabalhos apresentavam estrita semelhança com as pinturas do professor, como de resto ocorria com os demais colegas (inclusive e principalmente Castagneto), chegou rapidamente a definir uma conformação própria para uma modalidade de paisagismo inconfundível em suas propriedades técnicas e formais (LEVY, 1980, p. 41-42).

O MMP tem cinco pinturas de Caron, sendo duas paisagens, duas alegorias e um retrato.

LIVROS:

- BERGER, Paulo. *Pintura e pintores do Rio antigo*. 1990.
- CAMARGO, Armando de Arruda et al. *A paisagem brasileira: 1650-1976*. 1980.
- CAMPOFIORITO, Quirino. *História da pintura brasileira no século XIX*. 1983.
- FREIRE, Laudelino. *Um século de pintura; apontamentos para a história da pintura no Brasil: de 1816-1916*. 1983.
- FUNDAÇÃO Nacional de Arte. *Museu Nacional de Belas artes*. 1979.
- LEVY, Carlos Roberto Maciel. *O grupo Grimm*. 1980.
- SOUZA, Alcídio Mafra de. *O Museu Nacional de Belas Artes*. 1985.
- SOUZA, Wladimir Alves de et. al. *Aspectos da arte brasileira*. 1981.

REFERÊNCIAS:

- CAVALCANTI, Carlos, AYALA, Walmir. *Dicionário brasileiro de artistas plásticos*. 1973-1980.
- LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. 1988.
- PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. 1969.

Obras de Hipólito Caron no MMP:

Retrato - Joaquim Barbosa Lima, óleo/tela, 2,42 x 1,65 cm., tombo: 82.331, 1889.

Paisagem, óleo/tela, 1,08 x 0,76 cm., tombo: 82.019, s./d.

Alegoria, óleo/tela, 0,68 x 0,95 cm., tombo: 82.020, s./d.

Alegoria, óleo/tela, 1,98 x 2,36 cm., tombo: 82.330, 1889.

Paisagem, óleo/tela, 1,08 x 0,76 cm., tombo: 82.018, s./d.

4.2.28 - DELPINO, Alberto André Feijó (1863, Porto das Flores, MG - 1942, Belo Horizonte, MG)

Estudou Humanidades no Colégio São Bento. Aluno da AIBA, estudou com Vítor Meirelles e José Maria de Medeiros. Radicou-se em Barbacena por problemas políticos (era republicano) e de saúde (epilepsia). Nesta cidade mineira lecionou Desenho no Colégio Abílio, Ginásio Mineiro (1891) e na Escola Normal de Barbacena (1894). Expôs individualmente em Barbacena (1896), Belo Horizonte (1901) e no Chile (1911). Participou de mostras em Roma (Itália) e Saint-Louis (EUA). O MMP possui a tela **Saudosa Marília** que merece de Gonzaga Duque ácidos comentários, quando premiada, no Salão de Belas Artes de 1907, com Menção Honrosa. Transcrevemos Gonzaga Duque:

Não sei porque saudosa nem porque Marília. É um meio busto de mulher, pouco mais de ombros sobre o fundo de paisagem cheia de sol. A cabeça tratada bem, tem característicos patricios, mas não é bonita nem exprime o sentimento que se espera com o título (LEITE, 1988, p. 151).

LIVRO:

- ICONOGRAFIA e paisagem. Coleção Cultura Inglesa. 1994.

REFERÊNCIA:

- LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. 1988.

Obra de Delpino no MMP:

Retrato, óleo/tela, 0,31 x 0,26 cm., tombo: 82.167, 1927.

4.2.29 - COSTA, João Baptista (1865, Rio de Janeiro - 1926, Rio de Janeiro)

Artista com número expressivo de obras no MMP. Como traço peculiar de sua biografia, destaca-se o fato de ser órfão e ter sido acolhido no

Asilo dos Menores Desvalidos do Rio de Janeiro. Destacando-se na Instituição por suas habilidades manuais e artísticas, apoiado pelo Barão de Mamoré, ingressou como aluno livre na AIBA. Em 1894 conquistou o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro, indo para Paris, onde, na Academia de Julien, foi aluno de Jules Lefrève e Robert Fleury. Retornando ao Brasil, exerceu o magistério e a direção da ENBA. Além do Prêmio de Viagem ao Estrangeiro no SNBA, em 1915, recebeu a Medalha de Honra. A coleção do MMP possui oito trabalhos de sua autoria. Manoel Santiago, que foi aluno de Batista da Costa, assim comenta sobre o mestre:

Batista da Costa foi uma figura ímpar na arte brasileira, como pintor e como diretor da Escola. Caráter íntegro, organizado e metódico, mereceu o respeito e a admiração de todos os que com ele conviveram na instituição, ao longo de quase doze anos durante os quais a dirigiu. Como pintor marcou presença pelo colorido invejável e pela precisão plástica. Formou uma escola e exerceu grande influência sobre mais de uma geração de pintores paisagistas. Era acusado de excessivamente acadêmico, com o que

eu particularmente não concordo, pois pertenceu à tendência realista (NAGIB, 1984, p. 49-50).

LIVROS:

- DUQUE-ESTRADA, Luís Gonzaga. *Contemporâneos: pintores e escultores*. 1929.
- FRANCISCO, Nagib. *João Batista da Costa* - 1865-1926.
- FREIRE, Laudelino de Oliveira. *Galeria histórica de pintores no Brasil*.
- -----, *Um século de pintura no Brasil*. 1983.
- FUNARTE. *Aspectos da paisagem brasileira: 1816-1916*. 1977.
- FUNDAÇÃO Nacional de Arte. *Museu Nacional de Belas artes*. 1979.
- REIS JUNIOR, José Maria dos. *História da pintura no Brasil*. 1944.
- RUBENS, Carlos. *João Batista da Costa* (notas sobre o homem e a obra). 1947.
- -----, *Pequena história das artes plásticas no Brasil*. 1941.

REFERÊNCIAS:

- ABRIL. *Arte nos séculos*. 1969-1972.
- AYALA, Walmir. *O Brasil por seus artistas*. [s./d.].
- CAVALCANTI, Carlos, AYALA, Walmir. *Dicionário brasileiro de artistas plásticos*. 1973-1980.
- PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. 1969.

CATÁLOGOS:

- CATÁLOGO explicativo das obras expostas nas galerias da Escola Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, 1893.
- CATÁLOGO da I Exposição brasileira de belas artes\$ São Paulo, 1911-1912.
- CATÁLOGO da Exposição geral de belas artes de 1922.
- CATÁLOGO geral das galerias de pintura e escultura. Escola Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, 1923.
- EXPOSIÇÃO retrospectiva da obra do pintor fluminense J. Batista da Costa. Rio de Janeiro, Escola Nacional de Belas Artes, 1926.
- CATÁLOGO da XXXV Exposição geral de belas artes. Rio de Janeiro, Conselho Superior de Belas Artes, 1928.

- TAUNAY, Afonso de E. *Guia da Seção Histórica do Museu Paulista*. São Paulo, 1937.
- CATÁLOGO do VII Salão Paulista de Belas Artes. São Paulo, 1940.
- EXPOSIÇÃO dos prêmios de viagem à Europa e ao Brasil. Rio de Janeiro, Anuário do Museu Nacional de Belas Artes, n.3, março, 1941.
- EXPOSIÇÃO "A paisagem brasileira". Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes, 1944.
- TEIXEIRA, Oswaldo (Org.). *Guia do Museu de Belas Artes*. Rio de Janeiro, 1945.
- UM SÉCULO de pintura brasileira. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes, 1952.
- CATÁLOGO da Exposição comemorativa do centenário de João Batista da Costa. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes, 1965.
- EXPOSIÇÃO "Aspectos do Rio". Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes, 1965.
- CATÁLOGO geral da pintura brasileira. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes, 1968.
- PEÇA do mês. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes, [s. d.].
- DE FRANZ Post a Visconti. São Paulo, Maurício Pontual Galeria de Arte, 1977.
- JÓIAS da pintura brasileira. Rio de Janeiro: Maurício Pontual Galeria de Arte, 1977.
- CATÁLOGO da Exposição "A paisagem brasileira". São Paulo, SOCIARTE, 1980.

Obras de João Batista da Costa no MMP:

- Paisagem*, óleo/tela, 0,45 x 0,60 cm., tombo: 82.168, s./d.
- Retrato*, óleo/tela, 0,83 x 0,56 cm., tombo: 82.196, s./d.
- Retrato*, óleo/tela, 0,74 x 0,48 cm., tombo: 82.199, s./d.
- Paisagem*, óleo/tela, 0,51 x 0,37 cm., tombo: 82.206, s./d.
- Cena de exterior*, óleo/tela, 0,45 x 0,60 cm., tombo: 82.271, s./d.
- Nu*, óleo/tela, 0,83 x 0,56 cm., tombo: 82.248, s./d.
- Paisagem*, aquarela, 0,60 x 0,75 cm., tombo: 82.531, 1904.

Paisagem, óleo/tela, 0,27 x 0,34 cm., tombo: 82.335, s./d.

Retrato, óleo/tela, 0,83 x 0,56 cm., tombo: 82.196, s./d.

4.2.30 - **BERNADELLI, Félix Atiliano** (1866, Porto Alegre-1905, México)

Nasceu em São Pedro (RS), filho de Oscar Bernadelli (violinista) e de Celina Thierry (bailarina). Ingressou em 1877 na AIBA, onde, em 1898 recebeu a Medalha de Ouro de Terceira Classe. Permaneceu durante vários anos na Itália, estudando pintura e música. Encontramo-lo em 1900 no Brasil, indo posteriormente para Guadalajara (México), onde faleceu em 1905. O MMP possui três trabalhos da autoria de Felix Bernadelli.

LIVROS:

- ACQUARONE, Francisco, VIEIRA, Adão de Queiroz. **Primores da pintura no Brasil**. 1942.
- BARDI, Pietro Maria. **História da arte brasileira**: pintura, escultura, arquitetura, outras artes, 1975.
- FREIRE, Laudelino. **Um século de pintura**; apontamentos para a história da pintura no Brasil: de 1816-1916. 1983.
- RUBENS, Carlos. **Pequena história das artes plásticas no Brasil**. 1941.

REFERÊNCIAS:

- CAVALCANTI, Carlos, AYALA, Walmir. **Dicionário brasileiro de artistas plásticos**. 1973-1980.
- LEITE, José Roberto Teixeira. **Dicionário crítico da pintura no Brasil**. 1988.
- PONTUAL, Roberto. **Dicionário das artes plásticas no Brasil**. 1969.

Obras de Félix Bernadelli no MMP:

Cena de gênero - Dança mexicana, óleo/tela, tombo: 82.178, s./d.

Cena de exterior, óleo/tela, 0,61 x 0,32, tombo: 82.311, s./d.

Minha sobrinha, óleo/tela, 0,80 x 0,50, tombo: 82.147, 1895.

4.2.31 - **SILVA, Oscar Pereira** (1867, S. Fidélis, RJ - 1939, São Paulo, SP)

Cursou a AIBA (1882-1887), onde foi aluno de Zeferino da Costa, Vítor Meirelles, Chaves Pinheiro e José Maria de Medeiros. Recebeu o último Prêmio Viagem ao Estrangeiro (1887) dado pela Monarquia. Indo para Paris (França) em 1889, lá permaneceu até 1896, período em que estudou com Leon Bournat e Léon Gérôme. Radicou-se, desde sua chegada, em São Paulo (SP), onde desenvolveu várias atividades em artes, como professor e desenhista, com destaque para: decoração para o Teatro Municipal, com três murais: **O teatro na Grécia antiga, A dança e A música**; painéis para as igrejas de Santa Cecília e da Consolação, e em 1897 fundou o Núcleo artístico, origem da Escola de Belas Artes, onde lecionou. Antes de viajar para a Europa como bolsista, trabalhara com Zeferino da Costa na decoração da Igreja da Candelária, no Rio de Janeiro (RJ). Sobre suas exposições e premiações, merecem destaque: 1896, Rio de Janeiro (RJ), Exposição no Salão da ENBA; 1937, São Paulo (SP), Salão Nacional de Belas Artes - recebeu a Grande Medalha de Honra; em 1898, São Paulo, realizou exposição individual, no Banco União de São Paulo e no Banco Construtor; 1904, Saint Louis (EUA), Exposição de Saint-Louis - Medalha de Prata; 1905, São Paulo, I Exposição de Animais do Estado de São Paulo - Medalha de Ouro; 1908, Rio de Janeiro, Exposição Comemorativa da Abertura dos Portos: Grande Prêmio; 1933 /1938, São Paulo, Salão Paulista de Belas Artes: Grande Medalha de Ouro (1933), II Prêmio Prefeitura de São Paulo (1936). Após o falecimento do artista em 1939, seus trabalhos estiveram presentes em 1948, no Rio de Janeiro: Retrospectiva da Pintura no Brasil, no MNBA; 1952, Rio de Janeiro: Um século de pintura brasileira, no MNBA e em 1891, São Paulo, Quatro grandes pintores de São Paulo, na SOCIARTE. Observou Teixeira Leite:

O. P. da Silva foi certo modo o último representante de uma geração diretamente nutrida nos ensinamentos da Academia Imperial, através de sucessores de Debret e Taunay. Cultivou, em data relativamente tardia, assuntos bíblicos ou históricos já então

desleixados pela maioria de nossos pintores, e o fez com perfeição de desenho, minúcia arqueológica e aquela mesma frieza que se observa, por exemplo, na obra de um de seus principais mentores, Zeferino da Costa. Por seu temperamento, oscilava a vida inteira entre o romantismo e o naturalismo. Se é fato que sua pintura, como um todo, carece de maior emoção ou simpatia humana (Gonzaga Duque já em 1907 se referia à sua frieza, ressaltando-lhe sem embargo a correção do desenho), não é menos verdadeiro que em certas obras o artista se impôs nitidamente ao artesão [...] (LEITE, 1988, p. 402).

O MMP possui uma alegoria de Oscar Pereira da Silva.

LIVROS:

- ACQUARONE, Francisco Vieira, Adão de. *Primores da pintura no Brasil*. 1942.
- CAMARGO, Armando de Arruda et al. *A paisagem brasileira: 1650-1976*. 1980.
- CAMPOFIORITO, Quirino. *História da pintura brasileira no século XIX*. 1983.
- FREIRE, Laudelino. *Um século de pintura*; apontamentos para a história da pintura no Brasil: de 1816-1916. 1983.
- FUNARTE. *Aspectos da paisagem brasileira: 1816-1916*. 1977.
- MARINO, João. *Tradição e ruptura: síntese de arte e cultura brasileiras*. 1984.
- MAURICIO, Virgílio. *Algumas figuras*. 1958.
- NOBREGA, José Claudino da. *Memórias de um viajante antiquário*. 1984.
- PONTUAL, Roberto. *Entre dois séculos: arte brasileira do século XX na coleção Gilberto Chateaubriand*. 1987.
- REIS JUNIOR, José Maria dos. *História da pintura no Brasil*. 1944.
- RUBENS, Carlos. *Pequena história das artes plásticas no Brasil*. 1941.
- ZANINI, Walter (Org.). *História geral da arte no Brasil*. 1983.

REFERÊNCIAS:

- LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. 1988.
- PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. 1969.

Obra de Oscar Pereira da Silva no MMP:

Alegoria - Noite, óleo/tela, 1,46 x 0,85, tomo: 82.176, 1927.

4.2.32 - FREITAS, Augusto Luis de. (1869, RS - 1912, Roma, Itália)

Estudou em Portugal, para onde foi levado aos sete anos, matriculando-se, adolescente, na Academia de Belas Artes do Porto. Voltando para Porto Alegre, em 1891, aí permaneceu até 1895, sem conseguir reconhecimento local. Transferiu-se para o Rio, onde, na ENBA, foi aluno de Henrique Bernadelli. Obteve, no SNBA, em 1898, o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro; em 1901, a Medalha de Prata de 1ª Classe. Em 1911, junto com João e Artur Timóteo foi enviado a Turim para pintar o pavilhão brasileiro na Exposição Internacional. Radicou-se em Roma, onde foi funcionário da embaixada brasileira. Mesmo morando na Europa, não deixou de participar do SNBA, onde obteve medalhas de prata em 1901 e 1908. Expôs individualmente entre 1901 e 1933. Em 1968, a Embaixada do Brasil em Roma organizou uma retrospectiva de sua obra, em comemoração ao seu centenário de nascimento.

O MMP possui, do artista, duas paisagens e uma cena de exterior. Comenta Teixeira Leite: "A L. de Freitas cultivou a paisagem e a pintura de gênero, fazendo uso de um desenho e de um colorido extremamente sensíveis" (LEITE, 1988, p. 208).

LIVROS:

- DAMASCENO, Athos. *Artes plásticas no Rio Grande do Sul*. 1971.

REFERÊNCIA:

- LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. 1988.

Obras de Augusto Luiz de Freitas no MMP:

Paisagem, óleo/ tela, 39,5 x 032 cm., tombo: 82.279, s./d.

Paisagem, aquarela, 0,43 x 0,52 cm., tombo: 82.583, 1926.

Cena campestre, óleo/madeira, 0,30 x 0,43 cm., tombo: 82.208, 1923.

4.2.33 - LATOUR, Eugéne (1874, Rio de Janeiro, RJ - 1942, Rio de Janeiro)

Ingressou, em 1894, na ENBA, onde foi aluno de Zeferino da Costa, Henrique Bernadelli e Rodolfo Amoedo. Em 1902 ganhou o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro, dirigindo-se à Itália, onde permaneceu no período 1902/1908. Artista que trabalhou com gravuras em metal, xilogravuras e pintura. Recebeu, no Salão Nacional de Belas Artes, Menção Honrosa (1908). Após seu falecimento, seus trabalhos estiveram presentes: 1944, Rio de Janeiro (RJ), Primeira Exposição de Auto-Retratos, no MNBA; 1944, Rio de Janeiro, "Pintura no Brasil", MNBA; 1950, Rio de Janeiro, "Um século de Pintura no Brasil"; 1961, Porto Alegre (RS), "Arte Rio-grandense do Passado ao Presente", Galeria do Instituto de Belas Artes e 1984 /1985, São Paulo, "Tradição e Ruptura: Síntese de Arte e Cultura Brasileira Brasileira", Fundação Bienal.

Em 1952, Lígia Martins Costa escreveu:

Tendo deixado uma bagagem artística relativamente pequena, Latour é um dos nomes de nossa pintura que vêm caindo no esquecimento. Pouco dado a se fazer notar, discreto nos modos e nas palavras o pintor teve que dividir com o magistério particular o tempo que deveria ser devotado à sua arte. Mas se sua produção não é vasta, destaca-se, todavia, por sua qualidade.

Latour é um figurista e um intimista, fazendo-lhe a crítica no Salão de 1903 Gonzaga Duque declara seus quadros anunciarem um grande artista. E apenas acabava de chegar da Europa em gozo de

seu prêmio de viagem. Laudelino em 1915, elogia-lhe a "técnica segura e delicada" (COSTA, 1952, p. 43-44).

O MMP possui um retrato e uma marinha de Latour.

LIVROS:

- 150 ANOS de pintura no Brasil: 1820-1970. 1989.
- ABRIL Cultural. *Arte no Brasil*. 1979.
- ACQUARONE, Francisco Vieira, Adão de. *Primores da pintura no Brasil*. 1942.
- AYALA, Walmir. *O Brasil por seus artistas*. [s./d.]
- CAMARGO, Armando de Arruda et al. *A paisagem brasileira: 1650-1976*. 1980.
- CAMPOFIORITO, Quirino. *História da pintura brasileira no século XIX*. 1983.
- MARINO, João. *Tradição e ruptura: síntese de arte e cultura brasileiras*. 1984.
- MAURICIO, Virgílio. *Algumas figuras*. 1958.
- MUSEU Nacional de Belas Artes. *Arte brasileira século XX*. 1984.
- REIS JUNIOR, José Maria dos. *História da pintura no Brasil*. 1944.
- RUBENS, Carlos. *Pequena história das artes plásticas no Brasil*. 1941.
- SOUZA, Alcídio Mafra de. *O Museu Nacional de Belas Artes*. 1985.

REFERÊNCIAS:

- LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. 1988.
- LOUZADA, Julio. *Artes plásticas: seu mercado, seus leilões*. 1984.
- PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. 1969.

CATÁLOGO:

- COSTA, Lygia Martins (Org.). *Um século de pintura no Brasil*. 1952.

Obras de Eugéne Latour no MMP:

O mascate, óleo/papel, 0,71 x 0,57 cm., tombo: 82.581, 1923.

Marinha, óleo/madeira, 0,18 x 0,27 cm., tombo: 82.119, 1908.

4.2.34 - ALBUQUERQUE, Lucílio (1877, Barras, SP - 1939, Rio de Janeiro, RJ)

Aluno, em 1836, da ENBA, onde foi discípulo de Zeferino da Costa, Rodolfo Amoedo, Henrique Bernadelli e Daniel Berard. No Salão Nacional de Belas Artes conquistou a Medalha de Prata (1902), a Medalha de Ouro (1905) e o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro (1906), ano em que se casou com Georgina de Albuquerque e com quem rumou para a Europa, onde o casal permaneceu cinco anos. Conquistou a Medalha de Prata (1907), Pequena Medalha de Ouro (1912), Grande Medalha de Ouro (1916) e Medalha de Honra (1920). Além de pintor, Lucílio foi vitralista, executando vitrais para o Pavilhão de Paris, na Exposição Nacional de Turim, em 1911.

Como professor da ENBA, lecionou Desenho e no período de 1937/1938 foi diretor da instituição. Participou de exposições individuais e coletivas em 1908/1911, Paris, França, Salon des Artistes Français; em 1910, Bruxelas, Bélgica, Salão Internacional de Bruxelas; em 1911, Rio de Janeiro, Primeira Individual; 1914, Porto Alegre, Individual; 1914 (BA), Individual; 1915/1936, Rio de Janeiro (RJ), Individual; 1920, Recife, Individual; 1926, Los Angeles (EUA), Saalãi Internacional de Los Angeles; 1927, Pittsburgh, Nova Iorque (EUA), Coletiva do Museu Roerich e 1931/1935, Rio de Janeiro (RJ), Individual. Após seu falecimento, em 1939, Georgina de Albuquerque organizou, na residência do casal (1940), o Museu Lucílio de Albuquerque. Seus quadros estiveram presentes em 1944, no Rio de Janeiro (RJ), I Exposição de Auto-Retratos, MNBA; 1948, no Rio de Janeiro, Retrospectiva da Pintura no Brasil, MNBA; 1952, Rio de Janeiro, Um Século de Pintura no Brasil, MNBA; 1977, Rio de Janeiro, Exposição Lucílio e Georgina de Albuquerque (centenário de nascimento de Lucílio de Albuquerque), MNBA; em 1984/1985, São Paulo (SP), tradição e Ruptura: Síntese de Arte e Cultura Brasileiras, Fundação Bienal, e 1993, Bienal Brasil Século XX, São Paulo, Fundação Bienal.

Segundo Lygia Martins Costa,

Seu estilo se transforma à medida que mais se dedica à paisagem. Ao Lucílio de um desenho firme, seguro nos seus esboços um tanto audaciosos ao Lucílio das figuras de um relevo escultural em que tão bem são marcados os planos, opõe-se o Lucílio exclusivamente colorista. A pincelada se liberta e é lançada na tela sem peia, passando a forma a ser obtida pelas massas que se completam ou que se opõem. A procura da luminosidade, que já se notava desde 1911 com o magnífico *Despertar do Ícaro* se acentua em seu último período com suas paisagens ensolaradas (COSTA, L., 1952, p. 45).

O MMP possui uma paisagem de Lucílio de Albuquerque.

LIVROS:

- 100 OBRAS. Itaú, São Paulo, 1985.
- ABRIL Cultural. *Arte no Brasil*. 1979.
- AEQUARONE, Francisco Vieira, Adão de. *Primores da pintura no Brasil*. 1942.
- CAMARGO, Armando de Arruda et al. *A paisagem brasileira: 1650-1976*. 1980.
- CAMPOFIORITO, Quirino. *História da pintura brasileira no século XIX*. 1983.
- COSTA, Ligia Martins. *Um século da pintura brasileira*. 1950.
- FREIRE, Laudelino. *Um século de pintura; apontamentos para história da pintura no Brasil: de 1816-1916*. 1983.
- FUNARTE. *Aspectos da paisagem brasileira: 1816-1916*. 1977.
- MARINO, João. *Tradição e ruptura: síntese de arte e cultura brasileiras*. 1984.
- MAURICIO, Virgílio. *Algumas figuras*. 1958.
- REIS JUNIOR, José Maria dos. *História da pintura no Brasil*. 1944.
- RUBENS, Carlos. *Pequena história das artes plásticas no Brasil*. 1941.

REFERÊNCIAS:

- ABRIL Cultural. *Arte nos séculos*. 1969-1972.

- CAVALCANTI, Carlos, AYALA, Waldir. *Dicionário brasileiro de artistas plásticos*. 1973-1980.
- LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. 1988.
- LOUZADA, Julio. *Artes plásticas: seu mercado, seus leilões*. 1984.
- PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. 1969.

CATÁLOGO:

- COSTA, Lígia Martins. *Um século da pintura brasileira*. 1952.

Obras de Lucílio de Albuquerque no MMP:

Paisagem; Em São João del Rei, óleo/tela, 0,65 x 0,54 cm., tombo: 82.220, s./d.

4.2.35 - PARREIRAS, Antônio Diogo da Silva (1880, Niterói, RJ - 1937, Niterói)

Um dos mais conhecidos pintores brasileiros. Enfrentando resistência paterna quanto a seguir a carreira artística, estudou no Liceu Tintori e no Colégio Biggs. Com a morte do pai, a necessidade de sobrevivência levou-o a trabalhar como vendedor de armazém, sócio de uma loja, empregado da Estrada de Ferro Cantagalo e professor aprovado em concurso público para Mangaratiba (RJ).

Em 1883-1884, no Rio de Janeiro (RJ), foi aluno de George Grimm em Pintura de Paisagem na AIBA. Como o professor, abandonou a escola por discordar do ensino e com ele passa a ter aulas particulares e junto de Thomas Georg Driendl, Domingo Garcia y Vazquez, Hipólito Boaventura Caron, Giambattista Castagneto, Joaquim José da França Junior e Francisco Carlos Gomes Ribeiro formaram o grupo de paisagistas conhecido como Grupo Grimm. Em 1885, em sua casa de moradia, fez uma exposição individual que obteve sucesso. Em 1888-1890 obteve o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro, indo para a Europa, onde visitou vários países, fixando-se em Veneza (Itália).

Retornando ao Brasil, em 1890, foi nomeado professor de Paisagem da ENBA, de onde se afastou (em solidariedade a Vítor Meirelles e Pedro Américo, demitidos pela República). Ainda em 1890 fundou a Escola do Ar Livre em Niterói, como oposição ao ensino oficial. Em artes foi ainda, de 1890-1891, Rio de Janeiro, RJ, professor de Pintura de Paisagem na ENBA; ainda em 1891 na mesma cidade foi professor do Curso Especial de Desenho e Pintura de Colégio Ateneu Fluminense. Teve entre seus alunos na Escola do Ar livre: Sílvio Moreira, Alberto Silva, Cândido de Souza Campos. Álvaro Castagneda, Hortênsia Goulart, Matilde Ferreira, Paulo de Mendonça, Manuel Madruga e Julio Seabra. Em 1902, Rio de Janeiro (RJ), foram alunas de Parreiras em um curso exclusivamente para mulheres: Angelina de Figueiredo, Olga Parreiras (sua filha), Alzira de Oliveira, Edite Pitanga, Marieta de Figueiredo, Célia Miranda Ribeiro, Eulália Nascimento e Silva, Adalgisa da Fonseca, Maria Sésia, Dylly Schofield, e Mey Schofield. Como escritor, em 1894 colaborou com o jornal *O estado de São Paulo*, São Paulo; em 1926, no Rio de Janeiro, publicou seu livro de memórias, *História de um pintor contada por ele mesmo*, com o qual ingressa na Academia Fluminense de Letras. Destacaremos aqui somente as exposições nas quais o artista foi premiado: 1890 e 1893, Rio de Janeiro (RJ), Exposição Geral de Belas Artes - Pequena Medalha de Ouro e Prêmio de Aquisição (1890); 1911-1937, Rio de Janeiro (RJ), Salão Nacional de Belas Artes - Medalha de Ouro (1918) e Medalha de Honra (1922); 1922, Rio de Janeiro, Exposição do Centenário da Independência - Grande Medalha; 1929, Sevilha e Barcelona (Espanha), Exposição Ibero-Americana de Sevilha - Medalha de Ouro e Exposição Internacional de Barcelona - Medalha de Ouro; 1898, Rio de Janeiro - Medalha de Ouro com a efígie do Rei Oscar II da Suécia, pelo quadro encomendado, *Baía da Guanabara tomado da Fortaleza de Santa Cruz*; 1911, Paris (França), recebeu o título de Delegado da Sociedade de Belas Artes da França, honraria concedida a estrangeiros; 1925, escolhido pela *Revista Fon-Fon* como o maior pintor brasileiro vivo, por meio do concurso nacional entre leitores; 1927, Rio de Janeiro (RJ), instalado no antigo Jardim Icaraí (atual Praça Getúlio Vargas) o busto de Parreiras executado pelo artista francês Marc Robert, em 1907; 1932, Rio de Janeiro (RJ), homenagens a propósito dos

cinquenta anos do ingresso de Parreiras na AIBA, recebendo da sociedade Brasileira de Belas Artes uma Iluminura com a assinatura de 83 pintores.

Após seu falecimento, seus quadros estiveram presentes no Rio de Janeiro (RJ) em 1928, Pintura no Brasil no MNBA e em 1952, Um Século de Pintura no Brasil, no MNBA; em São Paulo (SP), 1953, II Bienal de São Paulo, Sala "A paisagem Brasileira", e 1984-1985, Tradição e Ruptura: Síntese de Arte e Cultura Brasileiras, na Fundação Bienal de São Paulo (SP). Parreiras destacou-se não somente por suas obras, mas igualmente pela divulgação da pintura. Soube perceber o momento em que os estados procuravam constituir-se em centros culturais e, percorrendo o país, atendeu a encomendas regionais e históricas. Em Juiz de Fora, foi o mentor da idéia de fundação do Núcleo Antônio Parreiras, quando aqui esteve, atendendo à Prefeitura Municipal, que lhe encomendara *A jornada dos mártires*. Sobre a execução da encomenda do município deixou escrito:

Em Juiz de fora foi-me encomendado pelo sr. Dr. Luís Barbosa Penna, um trabalho para a Prefeitura.

O quadro representa a partida dos inconfidentes que, presos em Vila Rica, pernoitaram em Matias Barbosa, na Fazenda da Soledade, propriedade do Coronel Manuel do Vale Amado.

Comandava a escolta, que os conduzia o Major José Botelho, homem perverso, que os mantinha algemados até quando dormiam. No quadro estão Gonzaga e Domingos de Abreu, a cavalo; aquele porque tinha elevada posição e vinha, como todos os outros inconfidentes algemado, e, este porque estava paralítico, ao ponto de só se conservar sobre a sela com o auxílio de seu fiel escravo Nicolau.

O cenário foi pintado do natural, pois ainda existia a casa e a capela onde pernoitaram os inconfidentes. Possível me foi, mercê de muito labor, paciente e demorado, determinar quais foram eles, a idade que tinham quando se deu o fato e, ainda, de quase todos obter retratos, tornando assim o meu trabalho um documento raro e fiel.

Eram eles os seguintes; Paula Freire, Alvarenga, Gonzaga, José Alves, Luis Toledo, Rezende Costa, Vicente da Motta, Francisco Soares de Araújo, Cônego Luís Vieira, Padre Rolin, Manuel da Costa, Capanema, Alves Maciel, Domingos de Abreu, João Dias Ribeiro, Amaro Gurgel, Antônio de Oliveira Lopes, João Chagas, Manuel José de Almeida, Domingos Fernando Costa (PARREIRAS, 1943, p. 139).

Podemos perceber em Antônio Parreiras três preocupações distintas: o paisagismo, onde mais se destacou; os temas históricos que o fizeram conhecido em todo o país e os nus feitos na França, onde conseguiu respeitabilidade nos meios artísticos. O MMP possui dois trabalhos do artista, sendo uma marinha e uma cena histórica.

LIVROS:

- 100 OBRAS, Itaú. 1985.
- ABRIL Cultural. *Arte no Brasil*. 1979.
- BACHELER, Dominique Edouard. *Obras primas de uma coleção paulista; 1860-1920*. 1982.
- LEVY, Carlos Roberto Maciel. *Antônio Parreiras; 1860-1937*. 1981.
- MARINO, João. *Tradição e ruptura: síntese de arte e cultura brasileiras*. 1984.
- MAURICIO, Virgílio. *Algumas figuras*. 1958.
- MUSEU Antônio Parreiras. *Quadros históricos de Antônio Parreiras*. 1955.
- ----. *Memória histórica do Museu Antônio Parreiras*. 1956.
- PARREIRAS, Antônio. *História de um pintor contada por ele mesmo*. 1943.
- REIS JUNIOR, José Maria dos. *História da pintura no Brasil*. 1944.

REFERÊNCIAS:

- CAVALCANTI, Carlos, AYALA, Walmir. *Dicionário brasileiro de artistas plásticos*. 1973-1980.
- LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. 1988.

- PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. 1969.

Obras de Parreiras no MMP:

Jornada dos Mártires, óleo/tela, 2,00 x 3,80 m., tombo: 82.307, 1928.

Marinha, óleo/tela, 0,41 x 0,76 cm., tombo: 82.228, s./d.

4.2.36 - ALBUQUERQUE, Georgina (1885, Taubaté, SP - 1962, RJ)

Em Taubaté teve os primeiros ensinamentos de artes plásticas com o pintor italiano Rosalbino Santoro, que morava em sua casa. Mudou-se para o Rio de Janeiro em 1904, quando se matriculou na ENBA, sendo aluna de Henrique Bernadelli. Casou-se em 1906 com o pintor Lucílio de Albuquerque, que neste ano fora o vencedor do Prêmio Viagens ao Estrangeiro, concedido pelo governo francês. O casal permaneceu cinco anos em Paris, onde Georgina fez estudos na Escola de Belas Artes de Paris, sendo aluna de Paul Gervaise, Guetin, Miller e Decheneau. Ainda em Paris, como aluna da Academia Julien, estudou com Henry Royer. Dentre as inúmeras atividades artísticas da pintora, destacam-se: 1927-1948, Rio de Janeiro, professora de Desenho da ENBA; 1935, Rio de Janeiro, professora e chefe de seção do curso de Arte Decorativa da Universidade do Distrito Federal; 1939, Rio de Janeiro, fundou o Museu Lucílio de Albuquerque e 1952/1954, Rio de Janeiro. Diretora da Escola Nacional de Belas Artes. Georgina realizou inúmeras exposições individuais e coletivas. No Salão Nacional de Belas Artes, recebeu Menção Honrosa de Primeiro Grau em 1909, Pequena Medalha de Prata em 1912 e Grande Medalha de Prata em 1916 e Medalha de Ouro em 1919. Em 1921 expôs em Buenos Aires (Argentina), Missão de Intercâmbio Natural, em 1924 em Nova Iorque (EUA), National Association of Women Painter and Sculptures, em 1925, Los Angeles (EUA) First Pan-American Exhibition of Oil São Paulo (SP), Salão Paulista de Belas Artes - Medalha de Prata e Primeiro Prêmio Fernando Costa (1941) - Medalha de Ouro e Primeiro Prêmio Governador do Estado (1949), em 1944, Rio de Janeiro (RJ), Coletiva Auto-Retratos, no MNBA, em 1952, Rio de Janeiro, Coletiva]m

Século de Pintura Brasileira no MNBA e em 1957, Rio de Janeiro, coletiva - O Nu na Arte, promovido pelo MNBA. Após a morte de Georgina de Albuquerque, trabalhos seus foram apresentados em 1977, Rio de Janeiro, Exposição Lucílio e Georgina de Albuquerque - comemoração ao centenário de nascimento de Lucílio, no MNBA, em 1984/1985, São Paulo (SP), Tradição e Ruptura: Síntese de Arte e Cultura Brasileira, na Fundação Bienal. Em 1993, um quadro da pintora foi exibido na Bienal Brasil Século XX - São Paulo (SP). No catálogo da referida exposição, em texto de José Roberto Teixeira Leite, transcrevendo Carlos Rubens, encontramos:

No momento, os pincéis femininos nada ficam a dever aos do outro sexo. Igualmente na atividade e na glória. Ascendem a iguais alturas. É assim que do panorama da pintura feminina de hoje se destacam nomes de raro brilho. Um deles é Georgina de Albuquerque, inteligência cheia de clareza e uma sensibilidade sutil. Não fosse ela a nossa pintora impressionista, amando a luz quente, a natureza na violência e na volúpia de sua exuberância e na volúpia de seu mistério e rompendo as cadeias dos velhos cânones. É uma pessoa atual Moderna (LEITE, 1993, p. 51).

O MMP possui, de Georgina, um Retrato.

LIVROS:

- 150 ANOS de pintura no Brasil: 1820-1970. 1989.
- ABRIL Cultural. *Arte no Brasil*. 1979.
- CAMARGO, Armando de Arruda et al. *A paisagem brasileira: 1650-1976*. 1980.
- CAMPOFIORITO, Quirino. *História da pintura brasileira no século XIX*. 1983.
- LEITE, José Roberto Teixeira. *Bienal Brasil* - séc. XX. 1993.
- NOBREGA, José Claudino da. *Memórias de um viajante antiquário*. 1984.
- PEIXOTO, Maria Elizabeth Santos. *Pintores alemães no Brasil durante o século XIX*. 1989.

- SOUZA, Alcidio Mafra de. *O Museu Nacional de Belas Artes*. 1985.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. 1992.

REFERÊNCIAS:

- CAVALCANTI, Carlos, AYALA, Walmir. *Dicionário brasileiro de artistas plásticos*. 1973-1980.
- LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. v. 1, 1985, v. 3, 1989.
- LOUZADA, Julio. *Artes plásticas: seu mercado, seus leilões*. 1984.
- PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. 1969.

Pintura de Georgina Albuquerque no MMP:

Retrato, óleo/tela, 042 x 0,34 cm., tombo: 82.266, s./d.

4.2.37 - GOTUZZO, Leopoldo (1887, Pelotas, RS - 1983, Rio de Janeiro, RJ)

Gotuzzo nasceu em Pelotas, cidade que na época, florescia economicamente, graças ao charque. Recebeu as primeiras lições de desenho com o cônsul italiano Frederico Trebi. Em 1909 foi para Roma, buscando aperfeiçoamento profissional. Deixou a Itália quando do início da Guerra, em 1914. Residiu em Madri e, em 1917, encontramo-lo em Paris, de onde enviou, para o SNBA, trabalho que conquistou a Pequena Medalha de Prata. Conquistou ainda, no SNBA, em 1919, a Grande Medalha de Prata e em 1922, a Medalha de Ouro. No Salão Paulista de Belas Artes recebeu a Pequena Medalha de Prata em 1938, a Grande Medalha de Prata (1939), a Pequena Medalha de Ouro (1945) e o Prêmio Assembléia Legislativa (1954). Em Porto Alegre (RS), no I Salão de Belas Artes, recebeu o Prêmio do Estado em 1939. Postumamente, seus trabalhos

estiveram presentes em 1952, Rio de Janeiro, Um Século de Pintura Brasileira, no MNBA; 1961, Porto Alegre, Arte Riograndense do Passado ao Presente, no Instituto de belas Artes de Porto Alegre; em 1983, Pelotas (RS), Primeira Retrospectiva do Acervo de Gotuzzo, na Universidade de Pelotas e em 1987,

Porto Alegre e Pelotas (RS), Exposição Comemorativa do Centenário de nascimento do artista, no Museu de Arte do Rio Grande do Sul e no Museu de Arte de Leopoldo Gotuzzo.

O MMP possui um nu de autoria de Gotuzzo. Segundo Teixeira Leite:

Leopoldo Gottuzo foi fino pintor de flores, nus, paisagens e retratos, artista de bons recursos técnicos e autor de obra numerosa, marcada pela elegância e pela sensibilidade. Diversos museus possuem obras suas, entre eles, o Nacional de Belas Artes e a Pinacoteca do Estado de São Paulo (LEITE, 1988, p. 225).

LIVROS:

- ABRIL Cultural. *Arte no Brasil*. 1982.
- ACQUARONE, Francisco Vieira, Adão de. *Primores da pintura no Brasil*. 1942.
- FREIRE, Laudelino. *Um século de pintura; apontamentos para a história da pintura no Brasil: de 1816-1916*. 1983.

REFERÊNCIAS:

- BRAGA, Theodoro. *Artistas pintores no Brasil*. 1942.
- LOUZADA, Julio. *Artes plásticas: seu mercado, seus leilões*. 1984.
- PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. 1969.

Obra de Gotuzzo encontrada no MMP:

Nu feminino, crayon, 0,43 x 0,32 cm., tombo: 82.681, 1925.

4.3.37 - FONSECA, João Baptista de Paula (1889, Rio de Janeiro - 1960, Rio de Janeiro)

Estudou na ENBA, sendo aluno de Batista da Costa. Destacou-se como paisagista do Rio de Janeiro e arredores. Recebeu, em 1923, o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro e, em 1933, o de Viagem ao País. Encontram-se no MMP dois retratos e uma Cena de Exterior de Paula Fonseca. Dados

tirados de Teixeira Leite, no *Dicionário crítico da pintura brasileira* (LEITE, 1988, p. 390),

Obras de Paula Fonseca no MMP:

Retrato de mulher, óleo/tela, 0,65 x 0,53 cm., tomo: 82.008, 1923.

Paisagem, óleo/tela, 0,74 x 1,00 cm., tomo: 82.232, s./d.

Auto-retrato, óleo/tela, 0,60 x 0,47 cm., tomo: 82.424, s./d.

4.2.38 - MATTOS, Aníbal (1889, Vassouras, RJ - 1969, Belo Horizonte, MG)

Estudou na ENBA, onde foi aluno de Batista da Costa, Berard e Zeferino da Costa. Como vários de sua geração, mudou-se para Belo Horizonte, onde teve grande participação na vida artística e cultural da cidade. Em 1918 foi um dos fundadores da Sociedade Mineira de Belas Artes. Participou da fundação e direção da Escola de Arquitetura. Pintor de paisagens e marinhas, sua obra foi objeto de uma retrospectiva em 1964. Em 1991, Fernando Pedro Silva apresentou no IV Congresso Brasileiro de História da Arte a comunicação *Resgatando a modernidade de Aníbal Mattos*. Alguns aspectos defendidos pelo autor já foram mencionados neste trabalho, no capítulo "Academias". Mencionaríamos aqui a produção intelectual de Aníbal de Mattos que o identifica com preocupações interdisciplinares. Em História da Arte brasileira, publicou *Mestre Valentim e outros estudos* (1934); *Arte colonial brasileira* (1936); *Monumentos históricos, artísticos e religiosos de Minas Gerais* (1935); *História da arte brasileira* (1937); *Das origens da arte brasileira* (1937) e outros. Em Literatura e Teatro, publicou: *Hotel familiar* (1912); *Extrema unção* (?); *O carimbamba* (1917); *Bárbara Heliodora* (1921) - Prêmio do Theatro Histórico do Centenário da Independência; *Canção da primavera* (1921); *Quem deve perdoar* (1921); *Um sonho ao luar* (1922); *O imprevisto* (1922); *Ponto final* (1922); *Sombras que fogem* (1922); *Coração de mãe* (1922); *Jesus na Betânia* (1932); *Solteirões* (1932); *Dona Maria de Souza* (1933); *Almas solitárias* (1933); *Poemas do passado e do presente* (1935) e *Estrelas de São João*, dentre outros. Interessou-

se por estudos da Pré-história nacional e paleontologia, deixando publicado: *O sábio Dr. Lund e a Pré-história americana* (1933); *Pré-história brasileira* (1938); *Peter Wilhelm Lund no Brasil* (1939); *A raça da Lagoa Santa* (1941); *Arqueologia de Belo Horizonte* (1947); *Desenho dos cachimbos* (1961) e outros.

O MMP possui uma paisagem de Aníbal de Mattos.

Obra de Aníbal de Mattos encontrada no MMP:

Paisagem, óleo/madeira, 0,35 x 0,60 cm., tomo: 82.203, 1922.

4.2.39 - (Olga Lasseti Nöelner Mary Pedrosa; 1891, Rio de Janeiro, RJ - 1963, Rio de Janeiro)

Aluna de Henrique Bernadelli na ENBA, posteriormente frequentou o ateliê de Visconti. Em 1928, dirigiu-se a Florença e no ano seguinte, a Paris, onde estudou (com Fernando Salaté. Em 1934, Rio de Janeiro (RJ), SNBA, recebeu a Medalha de Prata. Na mesma cidade, expôs individualmente em 1926, 1931 e 1933. Participou, em 1930/1931, em Paris, do Salão de Artistas Franceses, recebendo a Medalha de Prata, em 1931. Ainda na capital francesa, expôs individualmente na Galeria Mona Lisa. Em 1936, em Buenos Aires (Argentina), participou do Salão Feminino de Pintura e Escultura de Buenos Aires, recebendo a Medalha de Ouro. Em 1948, Nova Iorque (EUA), expôs individualmente na Galeria Carrol Cartairs. No Rio de Janeiro, em 1949, participou do I Salão Municipal de Belas Artes e em 1954 e 1962 esteve presente no Salão Nacional de Arte Moderna.

O Museu Mariano Procópio possui uma paisagem de Olga Mary.

LIVROS:

- RUBENS, Carlos. *Pequena história das artes plásticas no Brasil*. 1941.

REFERÊNCIAS:

- BRAGA, Theodoro. *Artistas pintores no Brasil*. 1942.

- CAVALCANTI, Carlos, AYALA, Walmir. *Dicionário brasileiro de artistas plásticos*. 1973-1980.
- LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. 1988.
- LOUZADA, Julio. *Artes plásticas: seu mercado, seus leilões*. 1984. V. 2.
- PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. 1969.

Obra de Olga Mary:

Paisagem, aquarela, 024 x 0,33 cm., tombo: 82.414, s./d.

4.2.40 - CAVALLEIRO, Henrique (1994 - 1975, Rio de Janeiro)

Iniciou seus estudos no Liceu de Artes e Ofícios. Ingressou na ENBA em 1910, onde foi aluno de Visconti e Zeferino da Costa. Em 1918, graças ao Prêmio de Viagem ao Estrangeiro, rumou para Paris, onde na Academia Julian, foi aluno de Adolphe Déchenant. Retornando ao Brasil em 1925, expôs individualmente no Rio de Janeiro e em São Paulo, onde sua obra foi considerada por Virgílio Maurício e Menotti del Picchia como inovadora. Na exposição do Salão Nacional de Belas de 1927, recebeu a Medalha de Ouro. Recebeu ainda a Grande Medalha de Prata do Salão Paulista de 1949 e a Medalha de Ouro do Salão Fluminense de 1950. Como professor da ENBA (1938-1962) teve entre seus alunos os artistas Martinho de Haro, Roberto Burle Marx, Ubi Bava, Julio Vieira, Píndaro Castelo Branco e outros. Cavalleiro também foi ilustrador e caricaturista, colaborando, a partir de 1906, em *O Malho* e nos anos seguintes, em *Fon-Fon*, *A Manhã*, *O Teatro*, *O Jornal*, *Ilustração Brasil* e *O Cruzeiro*. Escrevendo no catálogo de sua retrospectiva em 1975, o pintor assim diz sobre seu trabalho:

Embarcando para Paris, fiz o sacrifício, imposto pelas minhas condições do pensionato, de matricular-me na Academia Julian, onde apenas estudei seis meses. Não tive mais paciência para suportar aquela severa disciplina, a que nove anos de escola me

acostumaram, passivamente. Revoltei-me com o ambiente, com os processos, com os artistas e tratei de fundar em Paris o meu ateliê, onde trabalhei durante os cinco anos que lá permaneci. Os meus envios obtiveram sempre reclamações da Congregação e os pareceres dados sobre eles observavam o meu afastamento dos moldes consagrados pela orientação da Escola (LEITE, 1988, p. 116).

Lígia Martins Costa observa, em 1950, que:

É no retrato que o artista está, verdadeiramente, em seu campo de "procura". Assistimo-lo em sua busca, passando do decorativo ao sólido e, afinal, do sólido ao plástico. Estas conquistas representam uma luta de anos consecutivos para o pintor sério e consciencioso. Em uma fatura larga, a pasta saborosa, a pincelada livre e precisa, o modelado é bem obtido. Está o artista pronto para realizações da maior importância (COSTA, 1950, p. 59).

O MMP possui um Retrato - de autoria de Cavalleiro.

LIVROS:

- 150 ANOS de pintura no Brasil: 1820-1970. 1989.
- ABRIL Cultural. *Arte no Brasil*. 1979.
- ACQUARONE, Francisco Vieira, Adão de. *Primores da pintura no Brasil*. 1942.
- FREIRE, Laudelino. *Um século de pintura*; apontamentos para a história da pintura no Brasil: de 1816-1916. 1983.
- FUNDAÇÃO Nacional de Arte. *Museu Nacional de Belas artes*. 1979.
- REIS JUNIOR, José Maria dos. *História da pintura no Brasil*. 1944.
- RUBENS, Carlos. *Pequena história das artes plásticas no Brasil*. 1941.
- SOUZA, Alcídio Mafra de. *O Museu Nacional de Belas Artes*. 1985.

REFERÊNCIAS:

- CAVALCANTI, Carlos, AYALA, Walmir. *Dicionário brasileiro de artistas plásticos*. 1973-1980.
- LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. 1988.
- LOUZADA, Julio. *Artes plásticas: seu mercado, seus leilões*. 1984.
- PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. 1969.

CATÁLOGO:

- COSTA, Lygia Martins. *Um século da pintura brasileira*. 1952.

Obra de Cavalleiro no MMP:

Retrato, óleo/tela, 0,62 x 0,50 cm., tombo: 82.128, 1966. Inscrição no verso: "Para Campos Porto, com a velha amizade do H Cavalleiro, 23 fevereiro de 1966.

4.2.41 - FARIA, Manuel (1895, Rio de Janeiro - 1980, Rio de Janeiro)

Estudou no Liceu de Artes e Ofícios e, na ENBA, foi aluno de Eurico Alves, Lucílio de Albuquerque, Batista da Costa e Rodolfo Chambelland. Artista premiado no SNBA, em 1922, com Menção Honrosa de 1º Grau; em 1923, com Medalha de Bronze; em 1925, com Pequena Medalha de Prata e em 1934, com o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro. Foi um dos fundadores do Salão da Primavera no Rio de Janeiro em 1923. Expôs individualmente no Rio e em Lisboa, em 1936. No MMP encontra-se uma paisagem do autor. Os dados acima foram os únicos encontrados sobre o autor. Tirados do *Dicionário crítico da pintura brasileira*, de José Roberto Teixeira Leite (LEITE, 1988, p. 190).

Obra de Manuel Faria encontrada no MMP:

Paisagem, óleo/tela, 1,05 x 1,50, tombo: 82.245, s./d.

4.2.43 - ALMEIDA JÚNIOR, Luis Fernando (1894, Rio de Janeiro - 1970, Rio de Janeiro)

Iniciou suas atividades como aprendiz na Casa da Moeda. Após 1915, matriculou-se como aluno livre na ENBA, onde foi aluno de Batista da

Costa. A aprovação social ao trabalho do artista em questão pode ser avaliada pela sua premiação. No SNBA, em 1922, recebeu o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro; em 1927, a Menção Honrosa; em 1928, a Medalha de Prata; em 1939, no Salão Paulista, a Pequena Medalha de Prata e em 1942, a Grande Medalha de Prata e o Prêmio de Viagem ao País. Informações de José Roberto Teixeira Leite (Cf. LEITE, 1988, p. 19). O MMP possui um Retrato de Luís Fernando de Almeida Junior.

Obra de Luís Fernando de Almeida Júnior no MMP:

Retrato, óleo/tela, 0,85 x 0,60 cm., tombo: 82.076, 1954.

4.2.44 - SANTIAGO, Haydéa (1896, Rio de Janeiro - 1980, Rio de Janeiro)

No curso livre da ENBA, foi aluna de Modesto Brocos, Amoedo e mais tarde frequentou o ateliê de Visconti. Casou-se com seu colega Manuel Santiago, permanecendo o casal em Paris de 1928 a 1932, onde estudou pintura com Louis Billoul e R. Primet. Sobre a premiação de Haydéa Santiago, destacaremos: no Salão Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro (RJ), Medalha Honrosa de Segundo Grau (1923); Menção Honrosa de Primeiro Grau (1924); Medalha de Bronze (1925); Medalha de Prata (1926); Grande Medalha de Prata (1927) e Medalha de Ouro (1934). No Salão Paulista de Belas Artes, São Paulo (SP) recebeu a Medalha de Bronze (1936) e a Pequena Medalha de Prata (1940). No I Salão de Belas Artes do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, recebeu a Medalha de Prata (1939). Expôs ainda na I Bienal de São Paulo (1951); no MNBA (1952), Um Século de Pintura Brasileira, no Salão Nacional de Arte Moderna, Rio de Janeiro, como convidada especial (1971). Postumamente, seu trabalho esteve presente na Coletiva com Manuel Santiago, no Hotel Rio Palace (1987).

Lygia Martins Costa comenta sobre Haydéa:

Não se submete(à dificuldade de lançar em tela um conjunto de muitas figuras. Sua fatura larga e rápida o permite. Com extrema vivacidade focaliza momentos de grande animação infantil, tais como a hora do recreio, o parque de diversões, etc. Fazendo uso de uma pasta fluida para encher o fundo, modela as figuras com muita simplicidade e graça, com toques de luz que vivificam o todo, seja na blusa, na saia, no chapeuzinho, numa gola, ou toques de cores vivas que movimentam a cena, em contrastes com as árvores manchadas largamente (COSTA, 1952, p. 61).

O MMP possui de Haydéa uma cena de exterior.

LIVROS:

- ACQUARONE, Francisco Vieira, Adão de. *Primores da pintura no Brasil*. 1942.
- AYALA, Walmir. *O Brasil por seus artistas*. [s./d.]

REFERÊNCIAS:

- BRAGA, Theodoro. *Artistas pintores no Brasil*. 1942.
- LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. 1988.

CATÁLOGO:

- COSTA, Lygia Martins. *Um século da pintura brasileira*. 1952.
Obra de Haydéa Santiago no MMP:
Cena de exterior - Batizado, óleo/tela, 0,46 x 0,54 cm., tomo: 82.137, 1969.

4.2.44 - VIANNA, Armando (1897, Rio de Janeiro - 1992, Rio de Janeiro)
Estudou no Liceu de Artes e Ofícios, ingressando na ENBA em 1919, onde foi aluno de Amoedo e Rodolfo Chambelland. Como pintor trabalhou no Rio de Janeiro (RJ), onde executou decorações para o Salão de Honra do Quartel General da Polícia, para o Salão Nobre do Palácio do Catete e para as igrejas de São Jorge e de Nossa Senhora do Rosário. As prin-

cipais exposições e premiações de Armando Vianna foram: no Rio de Janeiro: Salão Nacional de Belas Artes - Menção Honrosa de Primeiro Grau (1921), Medalha de Bronze (1922), Medalha de Prata (1923), Prêmio de Viagem ao Estrangeiro (1926), Medalha de Ouro (1929), Prêmio de Viagem ao País (1941), Medalha de OUro (1954) e Medalha de Honra (1969); ainda no Rio participou como Convidado Especial, em 1971, no VI Salão de Maio da Sociedade Brasileira e em 1974, no MNBA, da Coletiva Reflexos do Impresisonismo. No Salão Paulista de Belas Artes, recebeu o Primeiro Prêmio Prefeitura de São Paulo (1938), Pequena Medalha de Prata (1940) e Pequena Medalha de Ouro (1947). Participou do I e II Salão do Instituto de Belas Artes, Porto Alegre (1930/1940), recebendo o Grande Prêmio da Cidade de Porto Alegre, em 1939.

O MMP possui um retrato de sua autoria.

Segundo Teixeira Leite:

Armando Vianna trabalhou o óleo e a aquarela, praticando um Academicismo calcado em bom desenho e num colorido fiel. Paisagem, nus, cenas de gênero, flores e pinturas religiosas constituem a parte preponderante de sua produção, que raramente elevou-se acima do prosaico. Faltaram-lhe, em verdade, dons de imaginação, invenção e lirismo, muito embora seja justo destacarlhe a leveza e a fluência de certas aquarelas (LEITE, 1988, p. 522).

LIVROS:

- REIS JUNIOR, José Maria dos. *História da pintura no Brasil*. 1944.
- RUBENS, Carlos. *Pequena história das artes plásticas no Brasil*. 1941.

REFERÊNCIAS:

- BRAGA, Theodoro. *Artistas pintores no Brasil*. 1942.
- LOUZADA, Julio. *Artes plásticas: seu mercado, seus leilões*. 1984.
- PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. 1969.
- LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. 1988.

Obra de A. Vianna no MMP:

Retrato: A limpeza de metais, óleo/tela, 0,99 x 0,80 cm., s./d.

4.2.45 - **SANTIAGO, Manuel** (1897, Manaus, AM - 1987, Rio de Janeiro, RJ)

Mudou-se para Belém em 1903, onde iniciou seus estudos de Desenho e Pintura, sendo posteriormente um dos fundadores da Academia Paraense de Belas Artes. Mudando-se para o Rio, em 1918, cursou Direito e, ao mesmo tempo, a ENBA, onde foi aluno de Rodolfo Chambelland e Batista da Costa, tendo aulas particulares com Visconti. Casou-se em 1925 com a artista plástica Haydée Santiago. Dentre suas atividades relacionadas com a criação artística destacam-se, no Rio de Janeiro: 1923, a criação do Salão da Primavera; 1932, professor do Instituto de Belas Artes do Rio de Janeiro; 1934, integrante do Núcleo Bernadelli e em 1942, realização de murais para a Alfândega do Rio de Janeiro e para o Instituto do Açúcar e do Alcool. Foram seus alunos no Núcleo Bernadelli, onde lecionou Pintura e Desenho: Pancetti, Edson Motta, Bustamante de Sá, Malagolli, Rescala e Milton Dacosta.

No Salão Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, recebeu o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro (1927), Medalha de Ouro (1929) e Medalha de Honra (1948). Entre os anos 1927 a 1932, em Paris (França), expôs no Salão dos Artistas Franceses, Salão de Outono, Salão Colonial de Artistas Franceses, Salão das Tulherias e Salão de Inverno. Em 1935, no Rio de Janeiro, expôs no IV Salão do Núcleo Bernadelli. De 1936 a 1945, em São Paulo (SP), Salão Paulista de Belas Artes, onde conquistou a Menção Honrosa (1936), Medalha de Bronze (1938) e Pequena e Grande Medalha de Prata (1940 e 1945). Em 1941, em Santiago (Chile), conquistou a Medalha de Ouro na Exposição do IV centenário da cidade de Santiago. Participou da I Bienal de São Paulo (SP). Expôs em 1952, no Rio de Janeiro, Um Século de Pintura Brasileira, MNBA. Em 1954, em Juiz de Fora (MG) conseguiu o Primeiro Prêmio do Salão Municipal de Belas Artes Antônio Parreiras. Participou, em 1958, Porto Alegre (RS), no Salão Panamericano de Arte. Em 1865, Rio de Janeiro, Medalha de Honra do Salão de

IV Centenário do Rio de Janeiro. Expôs na Mostra de Arte de 1970, Curitiba (PR).

O MMP possui 2 obras de M. Santiago: uma natureza morta e uma cena de gênero.

Segundo José Roberto Teixeira Leite:

Sua longa carreira pode ser dividida em três fases: a dos temas indígenas e teosóficos, que dura até aproximadamente a obtenção do prêmio de viagem à Europa, em 1927; a que se inicia em 1932, ano do regresso ao Brasil, e que, prolongando-se até 1950, presencia seu pleno desenvolvimento, e a que começou em 1950, momento segundo Campofiorito, "de exaltação da cor luminosa e da generosa matéria pictórica". Palheta luminosa e matéria opulenta são, edfativamente, duas características marcantes de sua pintura que se revestiu, sempre, de grande tipicidade, impondo-se às gerações mais novas como exemplo de coerência, muito embora, do ponto de vista estilístico, não tenha jamais ousado ir muito além dos estreitos limites acadêmicos em que plasmou a personalidade. Faltou-lhe, para ser verdadeiramente um grande artista, maior inventiva, alguma audácia, o talento para inaugurar caminhos novos, em suma (LEITE, 1988, p. 462).

LIVROS:

- ABRIL Cultural. **Arte no Brasil**. 1979.
- ACQUARONE, Francisco Vieira, Adão de. **Primores da pintura no Brasil**. 1942.
- AQUINO, Flavio. **Manoel Santiago: vida, obra e crítica**. [s. d.].
- AYALA, Walmir. **O Brasil por seus artistas**. [s.d.].
- CAMARGO, Armando de Arruda et al. **A paisagem brasileira: 1650-1976**. 1980.
- CAMPOFIORITO, Quirino. **História da pintura brasileira no século XIX**. 1983.
- MORAIS, Frederico. **Núcleo Bernadelli: arte brasileira nos anos 30 e 40**. 1982.

- REIS JUNIOR, José Maria dos. *História da pintura no Brasil*. 1944.
- RUBENS, Carlos. *Pequena história das artes plásticas no Brasil*. 1941.

REFERÊNCIAS:

- BRAGA, Theodoro. *Artistas pintores no Brasil*. 1942.
- CAVALCANTI, Carlos, AYALA, Waldir. *Dicionário brasileiro de artistas plásticos*. 1973-1980.
- LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. 1988.
- PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. 1969.

Obras de Manuel Santiago no MMP:

Natureza morta, óleo/tela, 073 x 060 cm., tombo: 82.001, 1967.

Cena de gênero, óleo/tela, 0,58 x 0,46 cm., tombo: 82.147, s./d.

4.2.46 - PARDOS, Maria (? , Espanha - 1928, Rio de Janeiro)

Antes de passarmos aos dados biográficos de Maria Pardos, que finalizam os artistas presentes no MMP, comentaremos brevemente sobre a presença feminina na pintura brasileira. O domínio de elementos básicos em desenho e pintura passou a fazer parte do universo feminino burguês, com o capitalismo em expansão no século XIX. A participação ativa feminina no ensino e em movimentos artísticos no Brasil só se dará no século XX, sendo pioneiros, no Rio, Georgina de Albuquerque e em São Paulo, Zina Aita e Tarsila do Amaral.

Consultando a lista dos contemplados (LEITE, 1988, p. 423-424) com a premiação máxima, encontramos apenas seis mulheres conseguindo esta honraria. Foram bolsistas da ENBA estagiando na Europa: Julieta de França (1900) e Dinorah Carolina de Azevedo (1913). Após 1894, criou-se igual premiação no SNBA, conquistando-a, em 1913 - Angela Agostini, 1955 - Lully de Carvalho, 1960 - Maria Louise Matos e em 1965 - Carlota Santos.

Das participantes das EGBA desde 1844 (cf. LEVY, 1990), a pioneira foi Emma Gabrielle Piltegrin Gros de Pranguey. Diversas participantes

destas exposições se escondiam, no anonimato, como a Senhora D. N. S., em 1848. Dentre as primeiras mulheres a receberem prêmios oficiais, estão Agostinha da Costa Pinto e Áurea de Mello, agraciadas com Menção Honrosa, Joana Teresa Alves de Carvalho e Maria de Mello, contempladas com Medalha de Prata em 1854.

No MMP estão as telas de Georgina Albuquerque, artista e professora de destaque a seu tempo no Rio. Casada com Lucílio de Albuquerque, pintor de grande reconhecimento social, Georgina, no entanto, teve carreira própria. Diversamente, Haydéa ficou à sombra do marido, Manuel Santiago, figura presente e marcante nos acontecimentos de seu tempo. Olga Mary teve mais reconhecimento social do que o marido, Raul Pedrosa, do qual não conseguimos quaisquer informações. Enfim, Maria Pardos, conhecida nos meios artísticos de seu tempo e de quem falaremos a seguir.

Casada, não oficialmente, com Alfredo Lage, foi colaboradora deste na criação do Museu Mariano Procópio, que possui 37 trabalhos de sua autoria. Foi aluna de Amoedo (Cf. RUBENS, 1941, p. 240), o que nos leva a pensar que está aí a explicação da presença de numerosos discípulos deste mestre na pinacoteca do MMP. A artista foi premiada no Salão Nacional, em 1913, com Menção Honrosa de Primeiro Grau; em 1914, com Medalha de Bronze; em 1915, com Medalha de Prata e em 1918, com 500\$000, doados aos pobres. Os trabalhos com que concorreu nestes salões foram: *Flores, Conciliadora, Serenidade e Pensativa*. Julgamos que o fato de Maria Pardos não ter se mantido presente nos estudos de arte brasileira atual deve-se a não ter sido sua obra comercializada, o que era corriqueiro na época. Os estudos sobre arte brasileira e outras publicações, anteriores à década de 50, citam a artista, como: em 1916, FREIRE, Laudelino (1983, p. 513-519); CATÁLOGO do XLII Salão Nacional de Bela Artes - 1936, RUBENS, Carlos (1941, p. 240-242); *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, v. 1, Rio, 1937, p. 167; *A Gazeta*, São Paulo, 16/07/1941, *Na terra do ouro e do ferro*, por Plínio Cavalcanti, p. 4. As informações sobre as notícias dadas pela imprensa, quando da morte da pintora, são encontradas em BASTOS, Wilson de Lima, *Mariano Procópio Ferreira Lage* - sua vida, sua obra, descendência, genealogia, de quem transcrevemos o comentário seguinte:

Na *Revista da Semana* de 8 de setembro de 1828:

A distinta artista Maria Pardos, ultimamente falecida e que estudou pintura com Rodolfo Amoedo, sendo uma das melhores discípulas desse ilustre mestre, que tanto tem contribuído para o fulgor da arte brasileira, era também um coração extremamente caridoso.

A artista, várias vezes premiada em exposições, deixou muitas telas, algumas das quais pertencem hoje à pinacoteca do Museu Mariano Procópio, de cuja fundação foi a saudosa colaboradora do Dr. Alfredo Lage, seu esposo.

Epilogando a sua vida votada à caridade, não se esqueceu, no seu testamento, das instituições pias. Além de vários legados aos necessitados, determinou que fossem vendidas as suas jóias e distribuído o produto às instituições de caridade do Rio e Juiz de Fora, cidade pela qual tinha muito carinho. Do Rio foram contemplados o Dispensário São Vicente de Paulo, o Patronato dos Menores, o Asilo São Luiz, a Liga de Proteção aos Cegos e a Escola Santa Tereza. O auto-retrato aqui reproduzido figurou com mais dois trabalhos seus no Salão da Escola de Belas Artes de 1918. Foi muito elogiada pela crítica e dele disse o saudoso Américo dos Santos, crítico de arte do *Jornal do Comércio*, que era um dos melhores retratos daquela exposição. Tendo sido, naquele salão, contemplada com o prêmio de 500\$000, generosamente o doou aos pobres socorridos pela benemérita Irmã Paula, de quem a caridosa artista era grande admiradora.

Da revista *Para-Todos*, de 13 de outubro de 1928:

Maria Pardos, a distinta pintora ultimamente falecida, foi discípula de Rodolfo Amoedo. Expositora dos Salões Oficiais de Belas Artes, teve sempre sua obra amparada pela crítica. Era detentora dos prêmios seguintes: Menção Honrosa de 1º grau em 1913, medalha de bronze em 1914 e medalha de prata em 1915. Em 1918 foi

contemplada com o prêmio de 500\$000; espírito votado à caridade, doou a importância aos pobres de Irmã Paula. Foi ainda uma grande colaboradora na fundação do Museu Mariano Procópio de Juiz de Fora.

Da revista *Fon-Fon*, de 15 de setembro de 1928:

Maria Pardos, a saudosa pintora há pouco falecida, cujos trabalhos, não raro, figuraram com muito brilho nos salões de nossa Escola de Belas Artes. Discípula de Rodolfo Amoedo, a talentosa artista era também uma alma extremamente boa e caritativa, como provam vários e lindos gestos de seu bem formado coração.

Morrendo, Maria Pardos ainda semeou o bem, contemplando em seu testamento várias pessoas necessitadas e mandando distribuir o produto da venda de suas jóias a algumas casas de caridade desta capital e de Juiz de Fora.

De *O País*, de 8 de setembro de 1928:

Tendo falecido ultimamente, nesta Capital, a Sra. Da. Maria Pardos, artista-pintora de merecimento, por várias vezes premiada nas exposições a que concorrera e merecendo sempre elogios críticos pelos seus trabalhos, deixou em testamento, além de vários legados a pessoas necessitadas, a determinação de serem suas jóias vendidas e o produto distribuído por instituições de caridade.

De *Mensagem do Carmelo* - outubro de 1928:

Maria Pardos, esposa do Dr. Alfredo Lage, artista-pintora, várias vezes premiada em exposições, falecida há pouco, extremamente caridosa, fez um legado, além de vários outros aos necessitados e institutos de Caridade, de 3:200\$000 em benefício da Escola de Santa Tereza, motivo por porque lhe hipotecamos a nossa profunda gratidão e pedimos aqui aos nossos leitores uma Ave Maria pela paz de sua alma. (BASTOS, 1991, p. 248-251).

Obras de Maria Pardos encontradas no MMP:

Retrato - Menino lendo revista, óleo/tela, 0,92 x 0,70 cm., tomo: 82.162, s./d.

Retrato, óleo/tela, 0,76 x 1,45 cm., tomo: 82.163, 1915.

Auto-retrato, óleo/tela, 0,55 x 0,46 cm., tombo: 82.184, 1918.
Serenidade, óleo/tela, 0,61 x 0,52 cm., tombo: 82.192, s./d.
Cena de interior - Conciliadora, óleo/tela, 1,01 x 1,5 cm., tombo: 82.210, s./d.
Retrato - Nu, óleo/tela, 1,31 x 0,80 cm., tombo: 82.215, s./d.
Retrato - Pilar (irmã da artista), óleo/tela, 0,60 x 0,49 cm., tombo: 82.230, s./d.
Retrato - Má notícia, óleo/papelão, 0,66 x 0,50 cm., tombo: 82.259,(s./d.
Retrato, óleo/tela, 0,46 x 0,38 cm., tombo: 82.261, s./d.
Natureza morta, óleo/papelão, 0,43 x 0,60 cm., tombo: 82.273, s./d.
Natureza morta, óleo/tela, 0,30 x 0,38 cm., tombo: 82.272, s./d.
Natureza morta, óleo/papelão, 0,66 x 0,35 cm., tombo: 82.274, 1917.
Natureza morta, óleo/papelão, 0,36 x 0,47 cm., tombo: 82.239, s./d.
Retrato - Velho mendigo, óleo/papelão, 0,65 x 0,51 cm., tombo: 82.156, s./d.
Retrato - Capataz, óleo/tela, 0,62 x 0,48 cm., tombo: 82.152, 1914.
Paisagem - Jardim abandonado, óleo/tela, 0,62 x 0,52 cm., tombo: 82.127, s./d.
Retrato - Cena de gênero - Árabe, óleo/madeira, 0,63 x 0,50 cm., tombo: 82.150, s./d.
Retrato, óleo/tela, 0,50 x 0,35 cm., tombo: 82.122, s./d.
Desolada - Retrato, óleo/tela, 0,70 x 0,52 cm., tombo: 82.227, s./d.
Cena bíblica - São Pedro, óleo/tela, 0,90 x 0,65 cm., tombo: 82.263, s./d.
Zuleika, óleo/tela, 1,00 x 1,55 cm., tombo: 82.302, s./d.
Dalila, óleo/tela, 1,30 x 0,76 cm., tombo: 82.328, 1917.
Retrato, óleo/papelão, 0,86 x 0,66 cm., tombo: 82.240, s./d.
Natureza morta, óleo/papelão, 0,66 x 0,35 cm., tombo: 82.274, 1917.
Retrato, Alfredo Ferreira Lage, óleo/papelão, 0,41 x 0,35 cm., tombo: 82.324, s./d.
Retrato, óleo/madeira, 0,66 x 0,35 cm., tombo: 82.254, s./d.
Retrato, óleo/papelão, 0,66 x 0,57 cm., tombo: 82.242, s./d.
Cena de interior, óleo/tela, 1,20 x 0,80 cm., tombo: 82.157, s./d.
Cena de interior - Sem pão, óleo/tela, 0,80 x 1,02 cm., tombo: 82.246, s./d.
Estudo, pastel seco, marca d'água, 0,63 x 0,48 cm., s./nt.
Estudo, pastel seco, marca d'água, 0,48 x 0,63 cm., s./nt.
Cena de interior, pastel seco, marca d'água, 0,63 x 0,48 cm., tombo: 82.227, s./nt.

Figura - Homem idoso, pastel seco e fusain, marca d'água, 0,63 x 48,5 cm., s./nt.
Estudos, aquarela, 24 x 30 cm. s./nt.
Estudos, aquarela, 0,24 x 0,30 cm., s./nt.
Estudos - Mãos, pastel seco, 0,31 x 0,38 cm., s./nt.
Estudo - Mãos, pastel seco, 0,24 x 0,31 cm., s./nt.

4.3 - COMENTÁRIOS

As informações sobre os artistas estudados foram encontradas em publicações editadas até a década de 40 de nosso século. Na década de 50, a proposta modernista tornou-se dominante após 1950 e os estudos predominantes sobre a criação artística passaram a eleger como interesse prioritário, este período e o colonial. DURAND¹³⁷ observou que apenas em meados dos anos oitenta do século XX iniciou-se, nos meios acadêmicos e artísticos, a reavaliação da arte do século XIX. Segundo o autor, este interesse seria fundamentado no esgotamento do mercado para as obras da primeira geração modernista. Os artistas por nós pesquisados nasceram entre as décadas de 10 e 90 do século XIX e foram dominantes no mundo artístico brasileiro até os anos 50 do século XX.

A coleção de pintura brasileira do século XIX do Museu Mariano Procópio é constituída por trabalhos de 46 artistas, sendo 15 estrangeiros e 31 brasileiros. Os estrangeiros predominam entre os nascidos nas décadas de 10 a 30 do século XIX e continuam presentes nas posteriores. Os artistas brasileiros, nascidos na década de quarenta, despontaram no mundo artístico nos anos 70 e seus trabalhos foram pilares do Academicismo nacional. Ainda que não se obtendo informações sobre a escolaridade de seis artistas, pode-se observar que os demais 40 tiveram aprendizado formal em academias ou ateliês. Não conseguimos notícias sobre a premiação de oito artistas e o exercício de atividades, além das artísticas de 14 e quaisquer informações sobre dois: L. Lecor

¹³⁷ RICHARD, A. (1988) p.84.

e Ad. Rinc. Ainda que contando com estas lacunas no levantamento de dados, julgamos possível algumas observações sobre os mesmos nos parágrafos seguintes.

O Rio de Janeiro, como capital do país, centraliza o ensino artístico no século XIX na AIBA e ENBA. Esta aprendizagem referendada nas Exposições Gerais de Belas Artes (Império) e Salões Nacionais de Belas Artes (República) criou uma arte acadêmica brasileira sem lugar para especificidades regionais. Os artistas estudados neste trabalho passaram pelo ensino oficial da época, foram referendados socialmente com prêmios e estão presentes em livros sobre o assunto. Temos, pois, na coleção em estudo, uma amostragem expressiva da pintura brasileira do século XIX.

Falamos no capítulo I deste trabalho sobre o nosso desejo de fazermos em nosso trabalho uma leitura dentro da proposta de história social da arte. Procuramos nas biografias o entendimento do papel que estes artistas representaram no sistema de artes plásticas nacional e a razão de suas presenças no Museu Mariano Procópio. Embora a proposta de nossa pesquisa não seja a análise formal da coleção, algumas observações nesta área se fazem necessárias. Comentaremos alguns aspectos formais da coleção que consideramos relevantes, lembrando que estes também se formam e se modificam por necessidades sociais.

Os artistas estrangeiros pertencentes à historiografia da arte brasileira, presentes no MMP não constituem um universo heterogêneo no reconhecimento social de seus trabalhos e qualidade dos mesmos. Langerock, como outros artistas estrangeiros, foi andarilho na Europa e no Oriente, percorrendo no Brasil novas legiões abertas ao povoamento no século XIX. Em Juiz de Fora, além dos quadros encontrados no MMP, deixou duas grandes telas na residência de Frederico Lage, irmão de Alfredo Lage, hoje prédio da Quarta Região Militar. Insley Pacheco, português, tem a biografia inserida nas vagas de imigração de seu país, na divulgação da fotografia e comercialização de pinturas no Rio de Janeiro. Não podemos considerar como estrangeiros Henrique Bernadelli e Maria Pardos, nascidos respectivamente no Chile e Espanha, pois que aqui tiveram suas formações e atividades artísticas. James Stewart, Viancin,

Ad. Rinc, L. Lecor e Balla estão no acervo do MMP com retratos, como mostra do predomínio do mercado para este gênero artístico.

A diversidade física e cultural do Brasil foi percebida de maneiras diferentes pelos estrangeiros. Na paisagem se Vinet nota-se o encantamento pela natureza brasileira, sabemos que o artista adotou o "plein-air", uma inovação no momento. Fachinetti, minucioso e observador detalhista, procurava captar os elementos "ao natural" e depois trabalhava-os no ateliê; sua paisagem da coleção estudada é um bom exemplo desta abordagem acadêmica. Insley Pacheco, além de fotógrafo e negociante de quadros, foi aquarelista. Francisco Manna destacou-se no período pela temática social e a busca de subjetividade, sendo a *Cena de Exterior* presente na coleção, um exemplo desta segunda abordagem.

Nome pouco conhecido ou estudado pela historiografia da arte brasileira é Granner. As paisagens do artistas caracterizam-se pelo abandono do desenho neoclássico, colocando-o como um dos pioneiros do Impressionismo fora da França. Carlo Servi deixou na paisagem encontrada na coleção, mostra de interesse pelas cores locais. Finalmente, dentre os estrangeiros, encontramos Grimm, marco da história da pintura do paisagismo brasileiro. No MMP estão presentes dois retratos feitos pelo pintor alemão, o que nos parece raro em sua obra. Os retratos feitos por Grimm diferem dos da maioria, no período, pela ambientação intimista e coloquial que dá aos retratados.

Quanto aos 31 artistas brasileiros constituem um universo diversificado. A coleção é formada por artistas nascidos nas décadas de 40 a 90 do século XIX. Estas décadas foram diversas em seus aspectos sociais e econômicos, trazendo, portanto, como veremos a seguir, novas questões e necessidades para o mundo artístico. Estão na coleção exemplares da pintura brasileira, criação artística dos períodos denominados por CAMPOFIORITO de "Proteção do imperador e os pintores do segundo reinado" (1850-1890) e a "República e a decadência da disciplina neoclássica" (1880-1915)¹³⁸. Não

¹³⁸ Consultamos o Instituto Cultural Itaú, em São Paulo e seu núcleo de informática e cultura em Belo Horizonte, que nos forneceram informações usadas nas biografias de Aníbal de Mattos, Antônio Parreiras, Armando Vianna, Aurélio de Figueiredo, Batista da

Costa, Belmiro de Almeida, Benno Treidler, De Martino, Caron, Décio Villares, Estevão Silva, Eugênio Latour, Félix Bernadelli, Francisco Manna, George Grimm, Georgiana de Albuquerque, Haydée Santiago, Wlga Mary, Oscar Pereira da Silva, Paula Fonseca, Pedro Alexandrino, Pedro Américo. Informou-nos o Centro Cultural Itaú, Ficha-resumo -doc: 57, emissão 02/07/95, que fontes de pesquisa usadas para a formação de seus banco de dados foram:

LIVROS:

- 100 OBRAS Itaú. 1985.
- 150 ANOS de pintura no Brasil: 1820-1970. 1989.
- ABRIL Cultural. *Arte no Brasil*. 1979.
- ----- *Arte no Brasil*. 1982.
- ACQUARONE, Francisco Vieira, Adão de. *Primos da pintura no Brasil*. 1942.
- AQUINO, Flavio de. *Manoel Santiago: vida, obra e crítica*. 1986.
- AYALA, Walmir. *O Brasil por seus artistas = Brazil through its artists*. [s./d.]
- BAECHELER, Dominique-Edouard. *Obras primas de uma coleção paulista; 1860-1920*. 1982.
- BARDI, Pietro Maria. *História da arte brasileira: pintura, escultura, arquitetura, outras artes*, 1975.
- BERGER, Paulo. *Pintura e pintores do Rio antigo*. 1990.
- CAMARGO, Armando de Arruda, LÔBO, Hélio de Sá, AZEVEDO, João da Cruz Vicente de. *A paisagem brasileira: 1650-1976*. 1980.
- CAMPOFIORITO, Quirino. *História da pintura brasileira no século XIX*. 1983.
- DAMASCENO, Athos. *Artes plásticas no Rio Grande do Sul: 1755-1900*. 1971.
- DUQUE-ESTRADA, Luís Gonzaga. *A arte brasileira: pintura e escultura*. 1888.
- ----- *Contemporâneos: pintores e escultores*. 1929.
- FRANCISCO, Nagib. *João Batista da Costa: 1865-1926*. 1984.
- FREIRE, Laudelino. *Um século de pintura; apontamentos para a história da pintura no Brasil: de 1816-1916*. 1983.
- FUNARTE. *Aspectos da paisagem brasileira: 1816-1916*. 1977.
- FUNDAÇÃO Nacional de Arte. *Museu Nacional de Belas artes*. 1979.
- LEVY, Carlos Roberto Maciel. *Antônio Parreiras: 1860-1937*. 1981.
- ----- *O grupo Grimm: paisagismo brasileiro no século XIX*. 1980.
- MARINO, João. *Tradição e ruptura: síntese de arte e cultura brasileiras*. 1984.
- MEDEIROS, João. *Pintura brasileira contemporânea*. 1976.

- MELLO JUNIOR, Donato. *Pedro Américo de Figueiredo e Melo; 1843-1905: algumas singularidades de sua vida e de sua obra*. 1958.
- MORAIS, Frederico. *Núcleo Bernadelli: arte brasileira nos anos 30 e 40*. 1982.
- MUSEU Antônio Parreiras. *Memória histórica do Museu Antônio Parreiras*. 1956.
- ----- *Quadros históricos de Antônio Parreiras*. 1955.
- MUSEU de Arte de São Paulo. *O Brasil pintado por mestres nacionais e estrangeiros; séculos XVII-XX*. 1987.
- NOBREGA, José Claudino da. *Memórias de um viajante antiquário*. 1984.
- OLIVEIRA, J. M. Cardoso de. *Pedro Américo: sua vida e suas obras*. 1943.
- PARREIRAS, Antônio. *História de um pintor contada por ele mesmo*. 1943.
- PEIXOTO, Maria Elizabeth Santos. *Pintores alemães no Brasil durante o século XIX*. 1989.
- PONTUAL, Roberto. *Entre dois séculos: arte brasileira do século XX na coleção Gilberto Chateaubriand*. 1987.
- REIS JUNIOR, José Maria dos. *Belmiro de Almeida; 1958-1935*. 1984.
- ----- *História da pintura no Brasil*. 1944.
- RUBENS, Carlos. *Pequena história das artes plásticas no Brasil*. 1941.
- ----- *Vida e glória de Baptista da Costa*. 1947.
- SÃO PAULO (estado). *Pintores italianos no Brasil*. 1982.
- SOUZA, Alcidio Mafra de. *O Museu Nacional de Belas Artes*. 1985.
- SOUZA, Wladimir Alves de et. al. *Aspectos da arte brasileira*. 1981.
- ZANINI, Walter (Org.). *História geral da arte no Brasil*. 1983.

CATÁLOGOS:

- ACERVO artístico cultural dos palácios do governo do Estado de São Paulo. 1989.
- CATÁLOGO. *Sociedade Brasileira de Belas Artes*. 1971.
- LUCÍLIO e Georgina Albuquerque. 1977.
- MANOEL e Haydée Santiago. 1987.
- OCHENTA anos de arte brasileiro. 1980.
- PINACOTECA do Estado (São Paulo): catálogo geral de obras. 1980.
- REFLEXOS do impressionismo no Museu Nacional de Belas Artes. 1983.
- RENATO MAGALHÃES Gouvêa leilões de arte. 1988.
- ----- 1989.

faremos comentários sobre cada artista e obra, pois a proposta do trabalho é a apresentação da coleção. Nosso interesse é a identificação de características do período, destacando alguns artistas e telas que julgamos relevantes para a historiografia da arte brasileira.

A geração de artistas nascidos na década de 40 estudou na AIBA já reformulada em 1855 e iniciou sua atuação após os anos 70. Contemporâneos do aceleramento da urbanização brasileira e do contato com a Europa, graças à melhoria dos transportes. A pintura do período tem maior diversidade temática (natureza morta, cenas de exterior e interior e pintura histórica), o que identifica alargamento do comércio artístico. Correia e Castro nasceu em Vassouras (cidade cafeeira fluminense) e após sua formação no Rio e Europa, radicou-se em Belo Horizonte. A nova capital mineira atraiu profissionais liberais de todo o país e artistas necessários à sua organização sócio-econômica, como Delpino e Aníbal Mattos. Estêvão Silva¹³⁹, negro, possivelmente filho de escravos, é um exemplo da origem social dos alunos da AIBA. Oriundos de famílias pobres em sua maioria, buscavam na AIBA uma profissão de homens livres em uma sociedade escravocrata. Estêvão Silva e outros artistas deste universo pesquisado, foram alunos e professores do Liceu de Artes e Ofícios, fundado em 1856, com a finalidade de formar mão-de-obra especializada. As artes plásticas, no Império,

REFERÊNCIAS:

- ABRIL Cultural. *Arte nos séculos*. 1969-1972.
- BENEZIT, Emmanuel-Charles. *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*. 1976.
- BRAGA, Theodoro. *Artistas pintores no Brasil*. 1942.
- CAVALCANTI, Carlos, AYALA, Waldir. *Dicionário brasileiro de artistas plásticos*. 1973-1980.
- LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. 1988.
- LOUZADA, Julio. *Artes plásticas: seu mercado, seus leilões*. v. 1, 1985; v. 2, 1986; v. 3, 1987.
- PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. 1969.

¹³⁹ MARQUES, L. (1988) p.133-138.

continuaram como na colônia, a serem o universo possível de ascensão social para negros (minoria), mulatos e brancos pobres.

Ainda dos nascidos na década de 40, destacaremos a tela *Tiradentes esquartejado* (1893) de Pedro Américo. Trata-se de uma das telas nacionais mais reproduzidas. CHRISTO, em *Pintura histórica na América Latina*, propôs-se a fazer o estudo deste quadro e do venezuelano Arturo Michelena, *Miranda en la carraca*, estabelecendo paralelo com a tela de David, *A morte de Marat* (1793). A autora historizou a montagem da imagem de Tiradentes pelos positivistas republicanos e identificou os elementos formais usados nesta abordagem sacralizadora. Segundo Christo,

Tanto David quanto Pedro Américo utilizam a citação do braço pendente da *Pietà* de Michelangelo, ou do *Sepultamento de Cristo* de Caravaggio. Entretanto, em *Marat* esta citação apenas eterniza o movimento da morte e seu significado, servindo de elo entre um primeiro plano, onde convivem a faca assassina e a pena do revolucionário, e um segundo plano, onde situa-se a figura do morto. Já no quadro de Pedro Américo esta citação se soma a outras referências utilizadas, como o crucifixo paralelo à cabeça decepada, onde Cristo a fita, aproximando os dois dramas. A perspectiva e posição da cabeça, colocada no eixo vertical e horizontal transformam o cadafalso em altar¹⁴⁰.

Vítor Meirelles, Pedro Américo e Zeferino da Costa enfeixam em suas obras, características do academicismo nacional. COSTA comenta que com pequenas variações, como a precisão do desenho, sobriedade do colorido e cuidado na fatura ainda têm em comum:

Se há desvelo no desenho, não há entretanto a moderação de atitudes que o neoclassicismo determinava: neste ponto mais se aproximam dos românticos como temas escolhidos. Quanto à cor e à fatura,

¹⁴⁰ CHRISTO, M. C. V. (1993) p.331-333.

medeiam entre a emoção fria dos primeiros e a paixão dos segundos. Não admira: formados nos ateliers europeus de representação já estabelecida, onde só era ensinado aquilo que o tempo consagrava, não entravam nossos jovens em contato com a arte mais avançada de seu tempo¹⁴¹.

Nascidos nos anos 50, estão na coleção Belmiro de Almeida, Francisco Aurélio, Henrique Bernadelli, Rodolfo Amoedo, o Horácio Hora, Decio Villares e Pedro Alexandrino, encontramos a preocupação, também das províncias, em formar seus imaginários, arcando com a formação de seus artistas. Com a exceção de Hora, que faleceu precocemente, os demais atuaram até à década de 30 do século XX. Contemporâneos de fatos como Abolição, República, I Guerra Mundial e outros, estes artistas tiveram em comum o aprendizado acadêmico, isto é, normatizado pelas normas neoclássicas, e, de especificidades, a maneira como conviveram com as transformações artísticas do período. Belmiro de Almeida colocou-se na contemporaneidade como aluno do *pontilhista* Seurat. Decio Villares, com expressiva obra no MMP (oito telas), apresenta diversidade em suas obras. Como retratista, percebemos-lo procurando no universo feminino uma linguagem mais subjetiva. Segue o rigor neoclássico no *Cristo* e em *Tiradentes* (1928), onde o alferes mineiro assemelha-se à litografia que o artista divulgou em 1890, onde o mesmo é facilmente identificado com Cristo.

Após os anos 70, com a expansão da imprensa, diversos artistas dedicaram-se à ilustração e à caricatura. No entanto, o meio de sobrevivência mais comum foi o magistério, como vimos nas informações biográficas. Outro indicador constante nas biografias é que, para se alcançar notoriedade, devia-se ser distinguido com encomendas oficiais. Expandiu-se o consumo de objetos artísticos quando as províncias começaram também a se preocuparem com a formação de suas iconografias, como falamos anteriormente. Antônio Parreiras, por exemplo, executou telas oficiais do Amazonas ao Rio grande do Sul. Ainda no período, destacamos a *Ilha de Capri*, de Henrique Bernadelli. Percebemos neste trabalho um certo encaminhamento para o realismo no uso de tonalidades

mais claras e ricas. Amoedo e Pedro Alexandrino mantiveram-se fiéis ao aprendizado acadêmico, embora em algumas de suas obras observemos aportes românticos no colorido.

Dentre os artistas nascidos na década de sessenta, dois nomes, na coleção MMP, mostram orientações diferentes: Hipólito Caron e Oscar Pereira da Silva. Enquanto Caron, paisagista do Grupo Grimm, buscou a ruptura com a rigidez neoclássica em suas paisagens, Oscar Pereira da Silva permaneceu fiel a ela até a década de 30. Observamos, no entanto, que Caron trata as *Alegorias* à maneira neoclássica, como fazem outros, quando tratam de cenas históricas. A também *Alegoria* de Oscar Pereira da Silva identifica seu apego às normas neoclássicas, o desenho preciso e minucioso para conter o colorido suave.

Os artistas do universo artístico carioca, nascidos nas décadas de 70 e 80, foram contemporâneos dos modernistas paulistas. Encontramos nos trabalhos dos primeiros, anexações de propostas realistas e impressionistas às técnicas neoclássicas. Vimos, em suas biografias, que estes artistas foram premiados, reconhecidos pela crítica de então e considerados inovadores, o que de fato foram, em relação ao ensino acadêmico. Em sua maioria, pertencentes aos segmentos mais desfavorecidos da sociedade, dependentes das encomendas oficiais e empregos públicos diferiam em muito dos paulistas no mesmo período. Os modernistas de São Paulo, pertencentes à elite econômica, tiveram acesso às vanguardas internacionais. Rupturas e acesso a essas propostas foram impossíveis aos egressos da AIBA - ENBA, direcionados para os ateliês norteados pelas normas das Academias oficiais.

Armando Vianna, Haydéa e Manuel Santiago, Henrique Cavalleiro, Luis Fernando de Almeida Junior, Manuel Faria e Olga Mary tiveram suas carreiras artísticas ao longo do século XX. Em comum, permaneceram fiéis ao figurativismo. Aderiram à temática do cotidiano, o colorido muitas vezes fazendo a função do desenho; identificam a formação acadêmica e caracterizam a geração modernista do Rio.

¹⁴¹ COSTA, L. M. (1952) p.9.

5 - CONCLUSÃO

Buscamos, na organização do universo institucional europeu de fins do século XVIII e ao longo do XIX, informações que nos auxiliassem no entendimento da pintura brasileira do século XIX e que se encontra no MMP. Na parte 2 do trabalho, quando destacamos alguns aspectos dos contextos nacional e local, deparamo-nos com a reorganização institucional do país no momento em que o capitalismo se estendia mundialmente. Vimos na parte 3, ACADEMIAS E MUSEUS, que estes foram sistematizados, expandiram-se junto com os avanços das revoluções burguesas. O capitalismo, quando se propôs ser laico, teve a necessidade de criar um universo simbólico e o fez, usando recursos de períodos anteriores, sacralizando, então, a racionalidade. As Academias de Belas Artes foram, no momento, estabelecimentos onde artistas na órbita dos estados nacionais criaram os suportes visuais dos mesmos para serem sacralizados nos Museus. Juiz de Fora, cidade organizada pela industrialização no século XIX, com todas as instituições necessárias a seu funcionamento, deveria ter, obrigatoriamente, um museu.

Vimos nas biografias de Mariano Procópio e Alfredo Lage, pessoas importantes na industrialização da cidade, o apreço à inovações técnico-científicas e a adoção do hábito de colecionismo. Juiz de Fora teve seus suportes visuais importados da Europa, nos palacetes ecléticos e fábricas de modelos ingleses, por isso denominaram-na "Manchester Mineira". Diríamos que a Europa obrigatoriamente deveria ser evocada na criação de um museu com as características do Museu Mariano Procópio. No Velho Mundo, a criação de museus no século XIX acompanhou a geografia da industrialização.

As 146 telas que aqui estudamos constituem apenas uma pequena parte dos objetos catalogados na instituição. Não pudemos ilustrar o trabalho de Pedro Alexandrino - *Salto do Itu* - pois o mesmo está sendo restaurado fora da cidade. Incluímos no presente trabalho seis "pastéis" de Maria Pardos. A inclusão dos "pastéis" dentre os trabalhos de Maria Pardos constituem bons exemplos do universo formal e temático do ensino acadêmico.

A pintura brasileira alicerçada na AIBA - ENBA se propôs a ser extensão da europeia, desejo similar dos que queriam organizar

institucionalmente o país como extensão do Velho Mundo. A pintura nacional, nas coleções do período, a exemplo, presente no MMP, representam uma marca autóctone, necessidade de um museu organizado no Novo Mundo. A coleção apresentada é uma ponta de *iceberg* do imaginário nacional no período de 1870-1930.

O estudo desta parte da pinacoteca do MMP, com seus retratos, cenas históricas, alegorias, marinhas, paisagens, cenas de exterior e interior, leva-nos a identificar a pintura como um dos símbolos do *modus vivendi* de nossas elites no período. Este grupo marcou visualmente sua posição na sociedade através dos retratos. Ocultando o trabalho escravo, posteriormente o proletário, as populações negras e indígenas e o misticismo, a elite brasileira de então quis mostrar, nas pinturas do período, apreço ao lirismo, quando valorizou marinhas e paisagens, ao realismo, nas naturezas-mortas, ao intelectualismo, nas alegorias, ao heroísmo, nas cenas históricas e à tolerância, nas cenas de gênero.

BIBLIOGRAFIA

- 1 - ACQUARONE, Francisco Vieira, Adão de. *Primos da pintura no Brasil*. [s. l., s. ed.], 1942.
- 2 - ANDRADE, Silvia Maria Belfort Vilela. *Classe operária em Juiz de Fora: uma história de lutas (1912-1924)*. Juiz de Fora, EDUFJF, 1987.
- 3 - AQUINO, Flávio de. *Manoel Santiago: vida, obra e crítica*. Rio de Janeiro: Cabicieri Editorial, 1986.
- 4 - ARANTES, Luis Antônio Valle. *As origens da burguesia industrial em Juiz de Fora - 1858/1912*. Niterói, UFF, 1991. (mimeo.)
- 5 - ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e crítica da arte*. Trad. Helena Gubernatis. Lisboa: Estampa, 1988.
- 6 - -----, FAGIOLO, Maurizio. *Guia de história da arte*. Trad. M. F. Gonçalves de Azevedo. Lisboa: Estampa, 1992. (Imprensa Universitária, n. 90).
- 7 - ARTE no Brasil. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- 8 - -----, São Paulo: Abril Cultural, 1982.
- 9 - AYALA, Waldir. *O Brasil por seus artistas = Brazil through its artists*. Rio de Janeiro: Nórdica/ São Paulo: Círculo do Livro, [s./d.].
- 10 - BAECHELER, Dominique-Edouard. *Obras primas de uma coleção paulista. 1860-1920*. São Paulo: Imprensa Oficial do estado, 1982.
- 11 - BARBOSA, Elmer Correa. Belmiro de Almeida, 1858-1935. In: *ICONOGRAFIA e paisagem. Coleção Cultura Inglesa*. Rio de Janeiro: Pinakoteke, 1994a, p.186-191.
- 12 - -----, Francisco Aurelio de Figueiredo e Melo, 1856-1916. In: *ICONOGRAFIA e paisagem. Coleção Cultura Inglesa*. Rio de Janeiro: Pinakoteke, 1994b, p. 196-199.
- 13 - BARDI, Pietro Maria. *História da arte brasileira: pintura, escultura, arquitetura, outras artes*. São Paulo: Melhoramentos, 1975.
- 14 - BASTOS, Wilson de Lima. *Mariano Procópio Ferreira Lage, sua vida, sua obra, descendência, genealogia*. Juiz de Fora, Ed. Paraíso, 1991.
- 15 - BAZIN, Germacín. *História da história da Arte; de Vasari a nossos dias*. São Paulo: Martins Fontes, 1939.
- 16 - BAYER, Raymond. *História da estética*. Trad. José Saramago. Lisboa: Estampa, 1979. (Imprensa Universitária, n. 12).
- 17 - BENEZIT, Emmanuel-Charles. *Dictionaire critique et documentaire des peintres, sculptures, dissinateurs et gravures*. Paris: Grund, 1976
- 18 - BERGER, Paulo. *Pinturas e pintores do Rio antigo*. Rio de Janeiro: Kosmos, 1990.
- 19 - BÍBLIA Sagrada. 31. ed. Trad. Pe. Matos Soares. São Paulo: Paulinas, 1971.
- 20 - BOSI, Alfredo. A escravidão entre dois liberalismos. In: *Revista Estudos Avançados*. V. 2, n. 3, São Paulo: USP, 1988, p. 27-43.
- 21 - -----, *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- 22 - BRAGA, Theodoro. *Artistas pintores no Brasil*. São Paulo: São Paulo Editora, 1942.
- 23 - BULHÕES, Maria Amélia. Considerações sobre o sistema das artes plásticas. In: *Porto Arte*, Rio Grande do Sul, UFRS, Instituto de Artes, 1990, p. 35-45.
- 24 - CAMARGO, Armando de Arruda, LOBO, Hélio de Sá, AZEVEDO, João da Cruz Vicente de. *A paisagem brasileira: 1650- 1976*. São Paulo: SOCIARTE, Paço das Artes, 1980.
- 25 - CAMPOFIORITO, Quirino. *História da pintura brasileira no século XIX*. Rio de Janeiro: Pinakoteke, 1983.
- 26 - CANCLINI, Néstor Garcia. *A produção simbólica - teoria e metodologia em sociologia da arte*. Trad. Gloria Rodriguez. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.
- 27 - CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas; o imaginário da república no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- 28 - CAVALCANTI, João Carlos. Alberto André Delpino; 1864-1942. In: *ICONOGRAFIA e paisagem. Coleção Cultura Inglesa*. Rio de Janeiro: Pinakoteke, 1994a, p. 216-219.
- 29 - CAVALCANTI, Carlos, AYALA, Waldir. *Dicionário brasileiro de artistas plásticos*. Brasília: MEC/INL, 1973-1980.
- 30 - -----, João Batista da Costa; 1856-1926. In: *ICONOGRAFIA e paisagem. Coleção Cultura Inglesa*. Rio de Janeiro: Pinakoteke, 1994b, p. 192-195.
- 31 - -----, Henrique Bernadelli; 1858-1936. In: *ICONOGRAFIA e paisagem. Coleção Cultura Inglesa*. Rio de Janeiro: Pinakoteke, 1994c, p. 200-205.
- 32 - CEM obras Itaú. São Paulo: Banco Itaú, MASP, 1985.

- 33 - CENTO e cinquenta anos de pintura no Brasil; 1820-1870. Rio de Janeiro: Colorama, 1989.
- 34 - CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. *Europa dos pobres* - o intelectual e o projeto educacional dominante em Juiz de Fora na belle époque mineira. Juiz de Fora: EDUFJF, 1994.
- 35 - ----- . Pintura histórica na América Latina. In: BESSA, Pedro Pires (Org.) *Integração Latino-americana*. Juiz de Fora: UFJF, Belo Horizonte: FAPEMIG, 1993, p. 331-333.
- 36 - COSTA, Ligia Martins (Org.) *Um século da pintura brasileira*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1952.
- 37 - COTRIM, Alvaro. *Pedro Américo e a caricatura*. Rio de Janeiro: Pinakoteke, 1983.
- 38 - DAMASCENO, Athos. *Artes plásticas no Rio Grande do Sul: 1755-1900*; contribuição para o estudo do processo cultural sul-rio-grandense. Porto Alegre: Globo, 1971.
- 39 - DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem*; uma história do olhar no ocidente. Trad. Guilherme Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1993.
- 40 - DUQUE-ESTRADA, Luís Gonzaga. *A arte brasileira*: pintura e escultura. Rio de Janeiro: [s. ed.], 1888.
- 41 - ----- . *Contemporâneos*: pintores e escultores. Rio de Janeiro: Benedito de Souza, 1929.
- 42 - DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção*: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, Estudos 108, 1989.
- 43 - FRANCISCO, Nagib. *João Batista da Costa*; 1865-1926. Rio de Janeiro: Pinakoteke, 1984.
- 44 - FREIRE, Laudelino. *Um século de pintura*; apontamentos para a história da pintura no Brasil: de 1816-1916. Rio de Janeiro: Fontana, 1983.
- 45 - FUNARTE. *Aspectos da paisagem brasileira*: 1816-1916. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1977.
- 46 - FUNDAÇÃO Nacional de Arte. *Museu Nacional de Belas artes*. Rio de Janeiro: MEC/ FUNARTE, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1979.
- 47 - GALVÃO, Alfredo. *João Zeferino da Costa*. Rio de Janeiro: Departamento gráfico do Museu de Armas Ferreira da Cunha, 1973.

- 48 - ----- . José Ferraz de Almeida Junior e Rodolfo Amoedo. In: SOUZA, Wladimir Alves. *Aspectos da arte brasileira*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980, p. 48-55.
- 49 - GELABERT, Simas. “Centenário de Rodolfo Amoedo”. In: SOUZA, Wladimir Alves. *Aspectos da Arte Brasileira*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980, p. 48-55.
- 50 - GODINHO, Antônio de Oliveira. *O Museu de Arte Sacra de São Paulo*. São Paulo: Banco Safra, 1983.
- 51 - GUIMARÃES, Luís Delgado Manuel. Nação e civilização nos trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o projeto de uma história nacional. In: *Estudos históricos*, n. 1, Rio de Janeiro, Vértice, 1988, p. 5-27.
- 52 - ICONOGRAFIA e paisagem. Coleção Cultura Inglesa. Rio de Janeiro: Pinakoteke, 1994
- 53 - JANSON, H. W. *História da arte*. Trad. J. A. Ferreira de Almeida. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1978.
- 54 - LEITE, Dante Moreira. *O caráter nacional brasileiro*. 4. ed. São Paulo: Pioneira, 1983.
- 55 - LEITE, José Roberto Teixeira. *Bienal Brasil* - séc. XX. São Paulo: Fundação Bienal, 1993.
- 56 - ----- . *Dicionário Crítico da Pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.
- 57 - LEVY, Carlos Roberto Maciel. *Antônio Parreiras*; 1860-1937: pintor de paisagem, gênero e história. Rio de Janeiro: Pinakoteke, 1980.
- 58 - ----- . Antônio Parreiras; 1860-1937. In: ICONOGRAFIA e paisagem. Coleção Cultura Inglesa. Rio de Janeiro: Pinakoteke, 1994, p. 206-209.
- 59 - ----- . *Exposições gerais da Academia Imperial de Belas Artes* período monárquico catálogo de artistas e obras entre 1840 e 1884. Rio de Janeiro: Pinakoteke, 1990.
- 60 - ----- . *O grupo Grimm* - paisagismo brasileiro no século XIX. Rio de Janeiro: Pinakoteke, 1980.
- 61 - LOS RIOS FILHO, Adolfo Morales. *O ensino Artístico* - subsídio para sua história; 3º Congresso de História Nacional (1938). Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942.

- 62 - LOUZADA, Julio. *Artes plásticas: seu mercado, seus leilões*. São Paulo: Julio Louzada, 1984.
- 63 - MARINO, João (Org.) *Tradição e ruptura: síntese de arte e cultura brasileiras*. São Paulo: Fundação Bienal, 1984.
- 64 - MARQUES, Luiz. O século XIX, o advento da Academia de Belas Artes e o novo estatuto do artista negro. In: ARAÚJO, Emanuel (Org.). *A mão afro-brasileira: significação da contribuição artística e histórica*. São Paulo: Tenenge, 1988, p. 133-139.
- 65 - MAURICIO, Virgílio. *Algumas figuras*. Rio de Janeiro: Pimenta de Melo, 1958.
- 66 - MEDEIROS, João. *Pintura brasileira contemporânea*. São Paulo: Mundo Musical, 1976.
- 67 - MELLO, João Manuel Cardoso de. *O capitalismo tardio*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- 8 - MELLO JUNIOR, Donato. Nicolao Antonio Fachinetti; 1824-1900. In: *Iconografia e paisagem*; Coleção de Cultura Inglesa. Rio de Janeiro: Pinakoteke, 1994, p. 124-147.
- 69 - ----- . *Pedro Américo de Figueiredo e Mello*; 1843-1905: algumas singularidades de sua vida e sua obra. Rio de Janeiro: Pinakoteke, 1983.
- 70 - MORAIS, Frederico. **Núcleo Bernadelli**: arte brasileira nos anos 30 e 40. Rio de Janeiro: Pinakoteke, 1982.
- 71 - MUSEU Antônio Parreiras. *Quadros históricos de Antônio Parreiras*. Niterói, Museu A. Pareiras, 1956.
- 72 - MUSEU de Arte de São Paulo. *O Brasil pintado por mestres nacionais e estrangeiros*; séculos XVII-XX. São Paulo: MASP, Souza Ramos, 1987.
- 73 - MUSEU Nacional de Belas Artes. *Arte brasileira século XX*: Galeria Eliseu Visconti: Pinturas e esculturas. Rio de Janeiro: MNBA, 1984.
- 74 - NAVA, Pedro da Silva. *Balão cativo*; memórias 2. Riode Janeiro: J.Olympio, 1977.
- 75 - ----- . *Bau de ossos*: memórias. 2. ed. Rio de Janeiro: Sabiá, 1973.
- 76 - NOBREGA, José Claudino da. *Memórias de um viajante antiquário*. São Paulo: Raízes, 1984.
- 77 - OLIVEIRA, Mônica Ribeiro de. *Imigração e industrialização: os alemães e italianos em Juiz de Fora*. Niterói: UFF, 1992. (mimeo.).

- 78 - ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- 79 - PAIVA, Orlando Marques de. *O Museu Paulista da Universidade de São Paulo*. São Paulo: Banco Safra, 1984.
- 80 - PARREIRAS, Antônio. *História de um pintor contada por ele mesmo*; Brasil - França; 1881-1936. Niterói, Diário Oficial, 1943.
- 81 - PASSAGLIA, Luis Alberto do Prado. *A preservação do patrimônio histórico de Juiz de Fora*. Juiz de Fora: IPPLAN/PJF, [s. d.].
- 82 - PEIXOTO, Maria Elizabeth Santos. *Pintores alemães no Brasil durante o século XIX*. Rio de Janeiro: Pinakoteke, 1989.
- 83 - ----- . João Zeferino da Costa. In: *ICONOGRAFIA e paisagem*; Coleção Cultura Inglesa. Rio de Janeiro: Pinakoteke, 1994, p. 164-167.
- 84 - PENNDORF, Jutta. *De la cámara del tesoro al museo*. Trad. Eberhard Rohwedder. Habana, Cuba: Ed. Gente Nueva, [s. s.].
- 85 - PONTUAL, Roberto. *Entre dois séculos: arte brasileira do século XX na coleção Gilberto Chateaubriand*. Rio de Janeiro: J.B., 1987.
- 86 - ----- . *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- 87 - RAEDERS, Georges. *O inimigo cordial do Brasil*; o Conde de Gobineau no Brasil. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- 88 - REIS JUNIOR, José Maria dos. *Belmiro de Almeida*; 1858- 1935. Rio de Janeiro: Pinakoteke, 1984.
- 89 - ----- . *História da pintura no Brasil*. São Paulo: Leia, 1944.
- 90 - REYNOLDS, Donald. *A arte dos século XIX*. Trad. Alvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- 91 - RICHARD, André. *A crítica de arte*. Trad. Maria Salette Bento Cicaroni. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- 92 - ROJAS, Robert et alii. *Os museus do mundo*. Trad. Luis Amaral. Rio de Janeiro: Salvat Editora do Brasil, 1979.
- 93 - RUBENS, Carlos. *Pequena história das artes plásticas no Brasil*, São Paulo: Nacional, 1941.
- 94 - ----- . *Vida e glória de Baptista da Costa*. Rio de Janeiro: Sociedade Brasileira de Belas Artes, 1947.

- 95 - SAARINEN, Aline. As coleções de arte na América. Trad. Maria Beatriz Nizza da Silva. In: **Panorama das artes plásticas**. São Paulo: Ed. Fundo de Cultura, [s. d.], p. 48-59.
- 96 - SARAIVA, José Flávio Sombra, IONGE, Klaas de. África e América: O tráfico negreiro e a gestação do racismo. **Humanidades** 28, v. 8, n. 2, Brasília, EDUNB, 1992, p. 197-202.
- 97 - SCHWARCZ, Lilian. **O espetáculo das raças**; cientistas e questão racial no Brasil - 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- 98 - ----- . O nascimento dos museus brasileiros. In: MICELI, Sérgio (Org.) **História das ciências sociais no Brasil**. São Paulo: Vértice, Editora dos Tribunais, 1989, v. 1, p. 20-71.
- 99 - SILVA, Fernando Pedro. Resgatando a modernidade na pintura de Aníbal Mattos. In: BRITES, Blanca Catani et al. (org.) **Modernidade**: IV Congresso brasileiro de história da arte. Porto Alegre: UFRS, 1991, p.121-126.
- 100 - SOUZA, Alcidio Mafra de. **O Museu Nacional de Belas Artes**. São Paulo: Banco Safra, 1985.
- 101 - SOUZA, Wladimir Alves de et. al. **Aspectos da arte brasileira**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.
- 102 - STAROBINSKI, Jean. **1789 - Os emblemas da razão**. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- 103 - SUESS, Paulo (Org.) **A conquista espiritual da América**. Trad. José de Sá Porto, Jaime Agostinho Clasen. Petrópolis, Vozes, 1992.
- 104 - TARASANTCHI, Rute Sprung. **A vida silenciosa na pintura de Pedro Alexandrino**. São Paulo: ECA/USP, 1989.
- 105 - TAUNAY, Afonso de E. **A missão artística de 1816**. Brasília: EUNB, 1983. (Coleção Temas Brasileiros, 34).
- 106 - TEIXEIRA, Cláudio Valério. Joaquim Insley Pacheco. In: ICONOGRAFIA e paisagem. Rio de Janeiro: Pinakoteke, 1994, p. 148-155.
- 107 - VALE, Vanda Arantes. Arquitetura e colonização hispa-no-americana. **Vozes Cultura**. Petrópolis, Vozes, n. 3, mai./jun., 1994, ano 88, vol88, 1994, p. 33-41.
- 108 - ----- . Pintores estrangeiros no Brasil "Museu Mariano Procópio". **Vozes Cultura**. Petrópolis, Vozes, n. 2, março/abril, 1993, ano 87, v. 87, 1993, p. 55-62.

- 109 - VARGAS, José Maria. **Museo Jacinto Jilón y Caamano y patriotismo artístico**. Quito: Centro de Publicaciones de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1978.
- 110 - VAZQUEZ, Adolfo Sánchez. **As idéias estéticas de Marx**. Trad. Nelson Coutinho. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. (Pensamento Crítico, v. 19).
- 111 - VIOTTI DA COSTA, Emília. **Da monarquia à república**: momentos decisivos. São Paulo: Ed. Grifalbo, 1977.
- 112 - WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. São paulo: Paz e Terra, 1992.
- 113 - ZANINI, Walter (Org.) **História geral da arte no Brasil. História geral da arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, Fundação Djalma Guimarães, 1983.

DOCUMENTOS:

- 1 - Decreto nº 1603 de 14/05/1855 (Reforma Pedrosa). Arquivo da EBA.
- 2 - Pasta Zeferino da Costa. Arquivo da Escola de Belas Artes.
- 3 - Estatutos da ENBA, 08/11/1980. Arquivo da EBA.
- 4 - Regimento da ENBA - 1901. Arquivo da EBA.
- 5 - Decreto nº 11.749 - 13/10/1915. arquivo da EBA.

A obra

Pintura Brasileira do século XIX
Museu Mariano Procópio.

da autoria de

Vanda Arantes do Vale,

publicada pela **CLIOEDEL** - Clio Edições Eletrônicas -
foi editada e formatada com a seguinte configuração de página:

tamanho do papel: A4,

orientação: paisagem,

margens superior e inferior: 1,5 cm,

margens esquerda e direita: 1,5 cm,

medianiz: 0 cm,
distancias do cabeçalho
e rodapé em relação à
borda do papel: 1,25 cm.

O texto foi digitado em
Word para Windows, versão RTF
com fonte Times New Roman 11,
espaço 2 e recuo de parágrafo de 1,27 cm.

As notas de roda-pé, com mesma fonte, mas tamanho 10.

E as transcrições de mais de 3 linhas
em itálico e com recuo de 2 cm à
esquerda e 0,5 cm à direita.

Os direitos desta edição são propriedade do autor. Esta obra pode ser obtida gratuitamente através da **Biblioteca Virtual de História do Brasil** <<http://www.ufjf.br/~clionet/bvhbr>> e reproduzida eletronicamente ou impressa desde que para uso pessoal e sem finalidades comerciais e não sofra alterações em seu conteúdo e em sua estrutura eletrônica.

ⁱ ARGAN, G. C., FAGIOLO, M. (1992) p. 34.

ⁱ Ibidem, p. 97.

ⁱ Cf. RICHARD, A. (1989) p. 95.

ⁱ Cf. VAZQUEZ, A. S., (1979) p. 13-14.

ⁱ CANCLINI, N. G. (1979) p. 13-14.

ⁱ BAZIN, G. (1989) p. 283.

ⁱ Cf. CANCLINI, N. G. (1979) p. 27-28.

ⁱ Cf. ibidem, p. 8.

ⁱ Cf. ibidem, p. 28.

ⁱ Ibidem, p. 28-29.

ⁱ DURAND, J. C. (1989) p. XIX.

ⁱ CANCLINI, N. G. (1979) p. 44.

ⁱ ARGAN, G. C. (1992) p. 18.

ⁱ Cf. CANCLINI, N. G. (1979) p. 75-76.

ⁱ Ibidem, p. 77.

NOTAS DO CAP[ITULO 2

ⁱ NAVA, P. (1979) p. 208-209.

ⁱ CANCLINI, N. G. (1979) p. 74.

ⁱ BOSI, A. (1988) p. 25.

ⁱ VIOTTI, E. (1977). Fizemos aqui um destaque do assunto
abordado pela autora ao longo do livro.

ⁱ BOSI, A. (1992) p. 200.

ⁱ In: LEITE, D. M. (1983) p. 195.

ⁱ VALE, V. A. (1993) p. 55-62.

ⁱ VALE, V. A. (1994) p. 33-41.

ⁱ READERS, G. (1988) p. 123-124.

ⁱ ORTIZ, R. (1985) p. 16.

ⁱ GUIMARÃES, L. S. M. (1988) p. 7.

ⁱ SCHWARCZ, L. (1993) p. 184-185.

ⁱ Ibidem, p. 185-186.

ⁱ Ibidem, p. 187.

ⁱ Ibidem, p. 216.

ⁱ Ibidem, p. 223.

ⁱ NAVA, P. (1979) p. 13. ⁱ ARGAN, G. C., FAGIOLO, M. (1992) p. 34.

-
- ⁱ Ibidem, p. 97.
- ⁱ Cf. RICHARD, A. (1989) p. 95.
- ⁱ Cf. VAZQUEZ, A. S., (1979) p. 13-14.
- ⁱ CANCLINI, N. G. (1979) p. 13-14.
- ⁱ BAZIN, G. (1989) p. 283.
- ⁱ Cf. CANCLINI, N. G. (1979) p. 27-28.
- ⁱ Cf. ibidem, p. 8.
- ⁱ Cf. ibidem, p. 28.
- ⁱ Ibidem, p. 28-29.
- ⁱ DURAND, J. C. (1989) p. XIX.
- ⁱ CANCLINI, N. G. (1979) p. 44.
- ⁱ ARGAN, G. C. (1992) p. 18.
- ⁱ Cf. CANCLINI, N. G. (1979) p. 75-76.
- ⁱ Ibidem, p. 77.
- NOTAS DO CAP[ITULO 2
- ⁱ NAVA, P. (1979) p. 208-209.
- ⁱ CANCLINI, N. G. (1979) p. 74.
- ⁱ BOSI, A. (1988) p. 25.
- ⁱ VIOTTI, E. (1977). Fizemos aqui um destaque do assunto abordado pela autora ao longo do livro.
- ⁱ BOSI, A. (1992) p. 200.
- ⁱ In: LEITE, D. M. (1983) p. 195.
- ⁱ VALE, V. A. (1993) p. 55-62.
- ⁱ VALE, V. A. (1994) p. 33-41.
- ⁱ READERS, G. (1988) p. 123-124.
- ⁱ ORTIZ, R. (1985) p. 16.
- ⁱ GUIMARÃES, L. S. M. (1988) p. 7.
- ⁱ SCHWARCZ, L. (1993) p. 184-185.
- ⁱ Ibidem, p. 185-186.
- ⁱ Ibidem, p. 187.
- ⁱ Ibidem, p. 216.
- ⁱ Ibidem, p. 223.
- ⁱ IBIDEM, p. 124-125.
- ⁱ OLIVEIRA, M. R. (1991) p. 57.
- ⁱ Ibidem.

-
- ⁱ ARANTES, L. A. V. (1991)
- ⁱ ANDRADE, S. M. B. V. (1987).
- ⁱ Ibidem.
- ⁱ Cf. MELLO, J. M. (1984) p. 35.
- ⁱ NAVA, P. (1973) p. 14.
- ⁱ Ibidem, p. 288-289.
- ⁱ Ibidem, p. 289.
- ⁱ Ibidem, p. 289-290.
- ⁱ Ibidem, p. 291.
- ⁱ Ibidem, p. 71.
- ⁱ Ibidem, p. 13-14.
- ⁱ NAVA, P. (1979) p. 20.
- ⁱ Ibidem, p. 253-254.
- ⁱ Ibidem, p. 256.
- ⁱ Ibidem.
- ⁱ ARANTES, L. A. V. (1991)
- ⁱ ANDRADE, S. M. B. V. (1987).
- ⁱ Ibidem.
- ⁱ Cf. MELLO, J. M. (1984) p. 35.
- ⁱ NAVA, P. (1973) p. 14.
- ⁱ Ibidem, p. 288-289.
- ⁱ Ibidem, p. 289.
- ⁱ Ibidem, p. 289-290.
- ⁱ Ibidem, p. 291.
- ⁱ Ibidem, p. 71.
- ⁱ NAVA, P. (1979) p. 20.
- ⁱ Ibidem, p. 253-254.
- ⁱ Ibidem, p. 256.
- ⁱ Ibidem.
- NOTAS DO CAPÍTULO 3
- ⁱ Decreto nº 11.749 - 13 de outubro de 1915. Arquivo da Escola de Belas Artes.
- ⁱ DURAND, J. C. (1889) Parte II.5 - "Riqueza, cosmopolitismo e acesso às vanguardas".

ⁱ SILVA, F. P. (1991) p. 121-126.

ⁱ Ibidem, p. 122-123.

ⁱ DURAND, J. C. (1989) p. 43-44.

ⁱ TEIXEIRA LEITE, J. R. (1988) p. 127.

ⁱ DURAND, J. C. (1989) p. 51.

ⁱ GOETHE, J. W. Poesia e verdade. Publicado em 1811. In:
PENNDORF, J. (1987) P. 48.

ⁱ PENNDORF, J. (1987) p. 7.

ⁱ Ibidem, p. 8.

ⁱ BÍBLIA SAGRADA (1971) p. 685.

ⁱ PENNDORF, J. (1987) p. 11.

ⁱ Ibidem, p. 12.

ⁱ SUESS, P. (1992) p. 3.329.

ⁱ VARGAS, J. M. (1982) p. 67.

ⁱ PENNDORF, J. (1987) p. 43.

ⁱ Ibidem, p. 43-44.

ⁱ Ibidem, p. 49.

ⁱ Ibidem, p. 48.

ⁱ Ibidem, p. 76-78.

ⁱ Ibidem, p. 80.

ⁱ SAARINE, A. (1964) p. 57.

ⁱ PENNDORF, J. (1987) p. 82.

ⁱ *Os museus do mundo*, p. 27.

ⁱ TEIXEIRA LEITE, J. R. (1988) p. 127.

ⁱ Ibidem.

ⁱ Ibidem.

ⁱ SCHWARCZ, L. (1989) p. 20-71.

ⁱ Ibidem, p. 29.

ⁱ Ibidem, p. 37.

ⁱ Ibidem.

ⁱ Ibidem, p. 41.

ⁱ Ibidem, p. 42.

ⁱ Ibidem, p. 43.

ⁱ Ibidem, p. 44.