

José Maria de Medeiros. *Iracema*, 1884. Óleo sobre tela, 167,5 x 250,2cm. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.

## “As bellezas naturaes do nosso paiz”: o lugar da paisagem na arte brasileira, do Império à República

Arthur Valle e Camila Dazzi

Considerações a respeito de como se estabeleceram as relações entre paisagem e nacionalismo na cena artística brasileira, quando da passagem do Império à República e em seus primeiros anos. Tendo como base as apreciações críticas publicadas em periódicos e as declarações dos próprios artistas, podemos verificar que a paisagem, posto que representava a natureza brasileira em sua especificidade – com suas formas, sua cor, sua luz local – foi vista como motivo privilegiado para plasmar uma há muito ansiada “Escola Brasileira” de arte. Para os críticos e para os artistas, as representações da paisagem se encontravam então estreitamente vinculadas àquilo que o escritor e filósofo francês Ernest Renan chamara “a alma nacional”, estando carregadas de um potencial capaz de constituir, por si só, um novo imaginário para o regime político que se instaurava.

Pintura de paisagem, artes decorativas, brasilidade.

\*Artigo recebido em dezembro de 2008 e aceito para publicação em fevereiro de 2009.

1 “Este genero de pintura [paisagem] é um dos mais agradáveis da arte e o vastissimo terreno do Brasil offerece vantagens aos Artistas que viajarem pelas Províncias, fizerem uma collecção de Vistas locaes terrestres como marítimas”. In Estatutos da Imperial Academia e Escola das Belas Artes, estabelecida no Rio de Janeiro por Decreto de 23 de Novembro de 1820. Uma transcrição desse documento, feita pelo Prof. Alberto Cipiniuk, pode ser encontrada no site *DezenoveVinte*: [http://www.dezenovevinte.net/documentos/estatutos\\_1820.htm](http://www.dezenovevinte.net/documentos/estatutos_1820.htm)

2 Conferir Schwarcz, Lillian. *As barbas do imperador – um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia da Letras, 1999.

Embora nos centremos aqui nas agitações artísticas que ocorreram a partir da década de 1880, é importante frisar que a associação entre paisagem e brasilidade não era então propriamente uma novidade: já nos primeiros estatutos da Academia Imperial das Belas Artes, redigidos em 1820, o gênero era louvado justamente por isso, assim como era frisado o quanto as próprias condições físicas do território brasileiro convinham e mesmo exigiam o amplo desenvolvimento da pintura paisagística.<sup>1</sup> Durante todo o período imperial, ao lado de uma cadeira dedicada à pintura histórica, houve sempre na Academia fluminense outra dedicada explicitamente ao estudo da pintura de paisagem, flores e animais. Analogamente, na política de unificação nacional e cultural proposta na década de 1860 pelo segundo monarca brasileiro, d. Pedro II, as figurações da natureza brasileira, aí incluída de maneira destacada a pintura paisagística, cumpriram relevante papel nos esforços de construção de uma identidade nacional, bem como na configuração da imagem da nação e do próprio imperador, que, em muitas representações, aparecia cercado de palmeiras, abacaxis e outras frutas tropicais, destacando-se ao fundo a exuberância de uma natureza sem igual.<sup>2</sup>

Todavia, já em finais da década de 1870, mudanças políticas, sociais e culturais que anunciavam o republicanismo demandavam um novo tipo de arte, que atendessem às

exigências de gosto de uma elite burguesa, avessa ao monarquismo, ligada ao plantio do café e aos novos investimentos que surgiam na então capital do Império. Se tornava, assim, necessário reformular a iconografia da pintura de paisagem brasileira.

Sintomáticos desse desejo de renovação eram já certos aspectos do debate crítico que eclodira quando da Exposição Geral de 1879, momento no qual a proposta da Academia do que seria a “Escola Brasileira” de pintura – “uma produção idealizada, voltada para a valorização da tradição acadêmica mesclada por valores atenuados do romantismo e do realismo”<sup>3</sup> – foi alvo de virulentos ataques. Escritores como Félix Ferreira, Gonzaga Duque, Oscar Guanabarro e França Jr. opuseram à proposta da Academia uma alternativa que valorizava a produção dos paisagistas brasileiros, em registro realista/naturalista. Defendia-se a ideia de que a pintura de paisagem devia capturar o “característico” da natureza brasileira, sobretudo no que dizia respeito à sua luminosidade e às suas cores típicas. Essa ideia se distanciava decisivamente do partido usual até então, que subordinava a paisagem à história, e no qual o primeiro gênero se constituía essencialmente como pintura de ateliê, como pode ser verificado em obras de pintores ilustres com Victor Meirelles ou José Maria de Medeiros.

Em meados da década de 1880, vários fatores testemunham a afirmação dessa nova concepção de pintura de paisagem. Tomemos como exemplo a seguinte passagem de *Bellas Artes: Estudos e Apreciações*, de Felix Ferreira, que comenta a Exposição Geral de 1884:

Notamos com prazer que nesta exposição predomina a paisagem; que os nossos pintores voltam-se para a natureza e começam a compreendê-la e admirá-la. (...)

É da natureza que os nossos pintores têm de haurir todo o nosso engrandecimento artístico futuro; é na contemplação e no estudo desses primores que o Criador derramou a mãos pródigas por esta terra em que nascemos, que o artista encontrará os elementos da verdadeira Escola Brasileira.

Artistas como J. G. Grimm, paisagista bávaro radicado no Brasil entre 1882 e 1887, passam a encarnar o tipo ideal de artista “moderno”, modelado de acordo com as críticas europeias da década de 1870, que, pintando diretamente do natural, era capaz de capturar o típico da paisagem e de romper com os supostamente enrijecidos padrões acadêmicos.<sup>4</sup> Um trecho de crítica publicada na *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro, datada de setembro de 1884 e assinada com o pseudônimo L. S., se referia da seguinte maneira à produção de Grimm:

O sr. George Grimm, professor de paisagem na Academia, bom professor e bom paisagista, expôs quatro quadros. O maior é uma vista

3 Chiarelli, Tadeu. “Gonzaga-Duque: a moldura e o quadro da arte brasileira”. In *Duque Estrada, Luiz Gonzaga. A Arte Brasileira*. São Paulo: Mercado de Letras, 1995, p. 18-19.

4 A ideia do pintor moderno como “sinônimo” de pintor de paisagem é recorrente na crítica de arte francesa já no início da década de 1870. Em um comentário às pinturas de gênero expostas no *Salon* parisiense de 1870, Théodore Duret, faz a seguinte consideração: “Se, na escola moderna, os pintores naturalistas representam sobretudo a criação individual, os pintores de gênero personificam o pastiche e a imitação. Nossos paisagistas percorrem o campo, e lá, face a face com a natureza, procuram a interpretar livremente. Entre os pintores de gênero, ao contrário, a invenção e a originalidade são raras (...) e quando um descobre um filão original, logo lhe seguem os copistas e os imitadores”. Tal concepção reverbera pela década de 1880 afora, como atesta um texto de Charles Ephrussi, dedicado à Exposição dos Artistas Independentes, publicado em 1880 na *Gazette des Beaux-Arts*, e no qual o autor postulava *l'idéal de la nouvelle école*: “Compor seu quadro não no ateliê, mas na natureza; em presença do assunto tratado se desembaraçar de toda convenção; se colocar face a face com a natureza e a interpretar sinceramente, sem se preocupar com a maneira oficial de ver; traduzir escrupulosamente a impressão, a sensação, cruamente, por mais estranha que ela possa parecer”.



Antonio Parreiras. *Sertanejas* (Teresópolis, RJ), 1896. Óleo sobre tela, 273 x 472cm. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.

<sup>5</sup> *Gazeta de Notícias*, sábado, 27 de setembro de 1884. Autor: L. S.

de parte da cidade do Rio de Janeiro, tomada do casario de Santa Thereza. O pintor escolheu um dia de chuva, desprezando exatamente o que constitui a beleza natural do nosso paiz: a limpidez da atmosfera, os dias brilhantes e luminosos (...) Em compensação é bem alegre e bem serena, e bem da nossa natureza, a Vista do Cavallão, com seu portão arruinado, os pilares de tijolos, a sua areia luzidia (...). Foi nesse quadro que o sr. Grimm espaljou a mãos cheias o ar e a luz. A gente sente-os entre as arvores, respira-o e aquece-se. É neste quadro que mais fielmente o Sr. Grimm reproduz a nossa natureza.<sup>5</sup>

No entanto, um artista como Grimm possuía séria desvantagem com relação às expectativas dos nossos críticos: simplesmente, ele não era brasileiro. Na citada crítica de L. S. não faltam os indícios de uma parcial desaprovação às suas escolhas, como quando, por exemplo, se faz referência a sua eleição de um dia chuvoso, com a qual o artista desprezava justamente aquilo que constituía “a beleza natural do nosso paiz”: o brilho e a luminosidade atmosféricas. Foram então os novos nomes da pintura brasileira, como Antonio Parreiras e Giovanni Battista Castagneto – discípulos de Grimm – ou Henrique Bernardelli, surgidos em meados da década de 1880, que encarnaram os anseios e esperanças dos críticos, não somente pelo tratamento “moderno”, vitalizado pela pintura ao ar livre, que davam as suas obras, mas, principalmente, por revelar, o potencial para representar uma suposta natureza tipicamente brasileira.

A necessária complementação artística europeia desses artistas deveria, ela própria, se moldar em função de tais prerrogativas. É o que nos deixa compreender, por exemplo, a recepção extremamente positiva aos quadros enviados da Itália por Henrique Bernardelli, em 1886, os quais, apesar de não retratarem a natureza brasileira, indicavam uma afinidade com o nosso cenário natural e apontavam um caminho a ser seguido pelos novos paisagistas. A escolha de outros artistas brasileiros, como Antonio Parreiras, de aperfeiçoar seus conhecimentos artísticos na Itália, seria elogiada justamente por permitir o contato com uma natureza que, no entendimento dos críticos, em muito se parecia com a brasileira. Nesse sentido, em artigo publicado na *Gazeta de Notícias*, em fevereiro de 1888, Gonzaga Duque afirmava:

É digna de louvor a escolha que fez Antonio Parreiras da Itália como sede de seus estudos (...) O estudo de paisagem em França, onde encontram-se mestres de uma reputação universal, como Harpignies e Zuber, tem um pequeno inconveniente para os artistas brasileiros, sempre dispostos a imitação servil do que aprendem no estrangeiro.

Sob esse ponto de vista a Itália apresenta grandes vantagens, e entre muitas acha-se a de uma certa semelhança com o nosso paiz, mormente pela persistência do tom e a immutabilidade da luz. Aqui, como no sul da Itália, pode um paisagista voltar duas ou três vezes a um mesmo ponto de estudo que, empregando uma frase de Taine, encontrará o tom posto há um mez sobre a palheta (...) ora, habituando-se o pintor a estudar ao ar livre a isolada natureza italiana, com a maior destreza e facilidade produzirá a nossa paisagem (...) No meu modo de ver, para quem dispõe de poucos annos de aprendizagem, a Itália é o único paiz em que um paisagista brasileiro pôde se aperfeiçoar.<sup>6</sup>

6 *Gazeta de Notícias*, fevereiro de 1888. Autor: Gonzaga Duque.

Em finais de 1889, o “golpe” de Estado republicano que extinguiu o regime monárquico no Brasil não abalou em nada o prestígio crescente que o gênero da pintura de paisagem gozava já há anos. Na verdade, poderíamos mesmo afirmar que sua importância se tornou ainda maior, uma vez que o gênero servia igualmente bem tanto aos antigos anseios da criação de imagens-síntese da nação brasileira – com a República, mais difundidos do que nunca – quanto como *locus* privilegiado para a manifestação das exigências modernas de individualidade e originalidade dos artistas.

A proclamação da República assistiu igualmente a uma mudança de rumos na tradicional Academia das Belas-Artes fluminense. Ainda em 1889, o recém-formado Governo Provisório elegeu uma comissão composta por, entre outros, o escultor Rodolpho Bernardelli e o pintor Rodolpho Amoêdo, com a incumbência de elaborar um projeto de reforma da instituição. Depois de inúmeras querelas,<sup>7</sup> com um decreto promulga-

7 Conferir Cavalcanti, Ana Maria Tavares. “Os embates no meio artístico carioca em 1890 – antecedentes da Reforma da Academia das Belas Artes”, 1920, Volume II, n. 2, abril de 2007. Texto disponível no site *DezenoveVinte*: [http://www.dezenovevinte.net/criticas/embate\\_1890.htm](http://www.dezenovevinte.net/criticas/embate_1890.htm)

8 Decreto n. 983 – de 8 de novembro de 1890, deferido pelo chefe do governo provisório, o general Deodoro da Fonseca, e assinado por Benjamin Constant, ministro dos Negócios da Instrução Pública, Correios e Telégrafos. Fac-símile disponível no site *DezenoveVinte*: [http://www.dezenovevinte.net/documentos/docs\\_primeira\\_republica.htm](http://www.dezenovevinte.net/documentos/docs_primeira_republica.htm)

9 Acervo arquivístico do Museu Dom João VI EBA/UFRJ. Notação 4996: Programa para aula de Pintura, do professor Henrique Bernardelli. Transcrição disponível no site *DezenoveVinte*: [http://www.dezenovevinte.net/documentos/programas\\_enba.html](http://www.dezenovevinte.net/documentos/programas_enba.html)

10 Acervo arquivístico do Museu Dom João VI EBA/UFRJ. Notação 4750: Programa da aula de pintura, do professor Rodolpho Amoêdo. Transcrição disponível no site *DezenoveVinte*: [http://www.dezenovevinte.net/documentos/programas\\_enba.html](http://www.dezenovevinte.net/documentos/programas_enba.html)

11 Acervo arquivístico do Museu Dom João VI EBA/UFRJ. Notação 4996: Programa para aula de Pintura, do professor Henrique Bernardelli. Transcrição disponível no site *DezenoveVinte*: [http://www.dezenovevinte.net/documentos/programas\\_enba.html](http://www.dezenovevinte.net/documentos/programas_enba.html)

12 Luciano Migliaccio mencionou como essa corrosão dos gêneros era já perceptível em obras pintadas da década de 1880, como as de Amoêdo. Cf. Migliaccio, Luciano. “Rodolfo Amoedo. O mestre, deveríamos acrescentar”. In Marques, Luiz (org.). *30 Mestres da Pintura no Brasil*. São Paulo/Rio de Janeiro: Masp/MNBA, 2001 (Catálogo de exposição). Uma versão desse artigo se encontra disponível no site *DezenoveVinte*: [http://www.dezenovevinte.net/artistas/ra\\_migliaccio.htm](http://www.dezenovevinte.net/artistas/ra_migliaccio.htm)

13 Modesto Brocos passou boa parte dos anos 1870 no Brasil, tendo frequentado, a Academia Imperial, antes de se estabelecer definitivamente no Rio de Janeiro, no início da década de 1890, convidado para lecionar na reformada Enba pelos irmãos Bernardelli, dos quais se tornara amigo, quando da sua temporada de estudos na Itália. Portanto, diferente da de outros artistas estrangeiros como Grimm, a experiência brasileira de Brocos não foi temporária; ele aqui se radicou até sua morte, em 1936.

14 “Artes e Artistas/Escola Nacional de Bellas-Artes/Exposição Geral”, *O Paiz*, n. 3653, 1 de outubro de 1894, p. 2. Autor: Oscar Guanabarro.

do em novembro de 1890,<sup>8</sup> foram aprovados os novos estatutos da instituição, que passou a se chamar Escola Nacional das Belas Artes (Enba); Rodolpho Bernardelli foi nomeado, ainda nesse mesmo mês de novembro, como o primeiro diretor da Academia reformada, cargo no qual se manteria por quase 25 anos.

Nos novos estatutos da Enba, deixava de constar nominalmente a tradicional cadeira destinada à pintura de paisagem. Mas esse fato não significava, em absoluto, que a prática do gênero tivesse sido abolida do *curriculum* da instituição: pelo contrário, esta então se encontrava mais firmemente do que nunca estabelecida na rotina pedagógica dos alunos do curso de pintura da Enba, como comprova a análise de alguns programas de curso posteriores à Reforma de 1890. Já em 1891, por exemplo, Henrique Bernardelli, um dos renovadores da pintura de paisagem na década anterior, prescrevia como estudos de segundo ano nas aulas de pintura por ele ministradas a realização de “cabeças de modelo vivo em luz de interno e ao ar livre e estudos de paisagem bem apurados”.<sup>9</sup> Em 1896, Rodolpho Amoêdo estipulava de forma análoga, como exercício de “2º ano”, o “estudo de paisagem simplesmente e com figuras”,<sup>10</sup> sendo muito provável que tais exercícios fizessem parte das aulas propostas por Amoêdo desde que reassumiu o cargo de professor, logo após a Reforma de 1890.

Outro aspecto interessante com relação aos referidos programas de Bernardelli e Amoêdo diz respeito especificamente ao fato de que tanto um quanto o outro prescreviam propostas de trabalho que fundiam a pintura de figura e a de paisagem. A afirmação feita por Bernardelli de que “para o estudo da figura humana é necessário contemporaneamente todos os estudos, especialmente a paisagem com a figura e a figura com a paisagem”<sup>11</sup> é um indicativo dessa orientação, marcada não só pela valorização da pintura paisagística, tida na mais alta estima, como também por hibridismo explícito dos gêneros tradicionais.<sup>12</sup>

Outro professor da Escola, Modesto Brocos y Gomez, que assume cadeiras como as de desenho figurado e modelo vivo a partir de 1893, foi por sua vez elogiado por Oscar Guanabarro, justamente pela ligação entre paisagem e brasilidade que suas telas apresentavam. O pintor, embora de origem espanhola, estava então, nos dizeres de Guanabarro, “perfeitamente identificado com a nossa natureza”<sup>13</sup> e procurava “nacionalizar a arte”, sobretudo através da fixação em suas paisagens da “côr do nosso ambiente, tão difícil de ser apanhada pela inconstância da luz”.<sup>14</sup>

A atuação desses professores teve reflexos claros na produção dos alunos que frequentaram a Escola Nacional de Belas Artes na década de 1890, e que passaram a atuar com maior presença no meio artístico carioca após seus retornos da Europa, já nos primeiros anos do século XX. Alguns desses pintores deram continuidade às concepções sobre pintura de paisagem formuladas no século anterior, sobretudo no que se

refere à tentativa de criação de uma identidade cultural nacional, que por vezes se impregnava de traços marcadamente regionalistas.

Evidências da grande difusão que a prática a pintura de paisagem conheceu nos anos iniciais da República podem ser fornecidas se analisarmos o movimento de obras nas exposições do período, muito particularmente nas Exposições Gerais de Belas Artes, que continuavam a ser, como no período imperial, os principais certames artísticos brasileiros. Novamente, os textos críticos, como os do indefectível Gonzaga Duque, nos aproximam de um entendimento do quadro que então se configurava. Quando, por exemplo, logo na primeira página da sua resenha sobre a Exposição Geral de 1904, Gonzaga Duque afirmava, algo desapontado, que “nesta exposição como nos anteriores Salões, só encontro pintores de figuras e paizagistas”,<sup>15</sup> não deixava de indicar, de maneira inequívoca, que o gênero da paisagem era um dos mais frequentes no evento.

As resenhas de Gonzaga Duque sobre as Exposições Gerais evidenciam claramente que os laços entre paisagem e brasilidade continuavam atados na primeira década do século XX. São bastante reveladoras, nesse sentido, as referências elogiosas que o crítico constantemente tece à pintura de paisagem de João Baptista da Costa, artista que se destacara na cena artística fluminense ainda na década de 1890, tendo sido laureado com o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro, na segunda Exposição Geral republicana, a de 1894.<sup>16</sup> No quadro então agraciado com o prêmio, chamado *Em repouso*, Baptista da Costa já prefigurava o seu interesse pelos aspectos pitorescos do Brasil, ao figurar, em registro inspirado na estatuária antiga, mas – significativamente – contra uma paisagem ensolarada, nada mais nada menos do que um *caipira*, o célebre motivo “inaugurado” não muitos anos antes pelo pintor ituense J. F. de Almeida Júnior.

Nos trechos de seus “Salões” que se referem às obras de Baptista da Costa, Gonzaga Duque repete sem cessar o *topos* crítico que equaciona a qualidade de uma paisagem ao fato de ela ser uma figuração fiel da natureza brasileira. “Esta conseguida qualidade, já notável, de reter na tela a feição da nossa pittoresca paisagem (a do Rio, São Paulo e Minas)”<sup>17</sup> estava presente, segundo Gonzaga Duque, em todas as paisagens expostas por Baptista da Costa em 1904. Ao aprofundar sua análise da tela *Fim de Jornada*, exposta nessa mesma mostra de 1904, o crítico procurava descrever, em uma longa éfrase, a fisionomia da paisagem brasileira, como especificada nos panoramas fluminenses:

A caracterização da nossa paizagem, a que elle [Baptista da Costa] nos acostumou e que seus pinceis dia a dia vão conseguindo fixar da maneira mais impressionante, esse inconfundível, por ser hybrido, sentimento de força e de melancolia que resumbra da natureza, por elle interpretada e ao de mais o brio, a luminosidade de suas tintas

15 “Salão de 1904”, *Kósmos*, ano 1, n. 9, setembro de 1904, p. 18. Autor: Gonzaga Duque. Texto disponível no site *DezenoveVinte*: [http://www.dezenovevinte.net/artigos\\_imprensa/saloes\\_gd\\_arquivos/saloes\\_gd\\_1904.htm](http://www.dezenovevinte.net/artigos_imprensa/saloes_gd_arquivos/saloes_gd_1904.htm)

16 A primeira Exposição Geral republicana ocorrera em 1890.

17 “O Salão de 1904”, *Kósmos*, ano 1, n. 9, setembro de 1904, p. 21. Autor: Gonzaga Duque.



Baptista da Costa. *Fim de Jornada* (Cantagalo, RJ), 1904. Óleo sobre tela, 110,5 x 183cm. Rio de Janeiro, Coleção Particular.

18 Idem, *ibidem*, p. 21.

19 "Salão de 1905", *Kósmos*, ano 2, n. 9, setembro de 1905, p. 40-41. Autor: Gonzaga Duque. Texto disponível no site *DezenoveVinte*: [http://www.dezenovevinte.net/artigos\\_imprensa/saloes\\_gd\\_arquivos/saloes\\_gd\\_1905.htm](http://www.dezenovevinte.net/artigos_imprensa/saloes_gd_arquivos/saloes_gd_1905.htm)

20 "Salão de 1906", *Kósmos*, ano 3, n. 10, outubro de 1906, p.53. Autor: Gonzaga Duque. Texto disponível no site *DezenoveVinte*: [http://www.dezenovevinte.net/artigos\\_imprensa/saloes\\_gd\\_arquivos/saloes\\_gd\\_1906.htm](http://www.dezenovevinte.net/artigos_imprensa/saloes_gd_arquivos/saloes_gd_1906.htm)

21 Duque Estrada, Luiz Gonzaga. "O Salão de 1907". In *Contemporâneos – Pintores e escultores*. Rio de Janeiro: Typ. Benedicto de Souza, 1929, p. 154. Texto disponível no site *DezenoveVinte*: [http://www.dezenovevinte.net/artigos\\_imprensa/saloes\\_gd\\_arquivos/saloes\\_gd\\_1907.htm](http://www.dezenovevinte.net/artigos_imprensa/saloes_gd_arquivos/saloes_gd_1907.htm)

fundem-se nesse quadro, e delle fazem uma bella obra de verdade e de arte (...)

Sobre este mérito ella reproduz bem approximadamente o caracter da paisagem fluminense – a roça – que não é o bravio sertão nem a matta virgem, mas um meio termo entre o villarejo e a floresta, intermédio á cultura de uma civilização meã e á rusticidade fecunda da natureza livre.<sup>18</sup>

Em 1905, Baptista da Costa expunha mais "oito admiráveis trechos desta nossa brilhante natureza por elle surprehendida com o segredo da sua arte", das quais o crítico destacava *A Prisioneira* e uma *Paizagem de Poços do Caldas*, louváveis especialmente por conseguir capturar a intensidade da luz brasileira, "num verde que é caracteristicamente o verde da nossa natureza".<sup>19</sup> Analogamente, em 1906, Gonzaga Duque punha na boca de seu interlocutor, Polycarpo, a exclamação "Olha aquilo, olha a nossa luz n'aquelle quadrinho", referindo-se à uma paisagem do Baptista da Costa, novamente celebrado por ter descoberto "o segredo de reter na tēla a cor, a luz, o contorno pittoresco da nossa natureza".<sup>20</sup> Por fim, na última resenha, referente ao "Salão" de 1907, não poderia deixar de faltar a referência às "bellas paisagens" de Baptista da Costa, justamente por serem elas, literalmente, "pedaços destacados da nossa formosa terra".<sup>21</sup>

Mesmo quando fazia suas considerações a respeito das paisagens de Roberto Rowley Mendes, pintor de índole bastante diversa da de Baptista da Costa, em cujas obras Gonzaga Duque louvava não o realismo, mas sim o pendor simbólico e “espiritualista” de um autêntico “discípulo de Ruskin”,<sup>22</sup> o crítico não conseguia se furtar ao elogio de qualidades que decorriam justamente da fidelidade da obra ao que havia de irreduzível na paisagem brasileira. Assim comentando *Estudo de mangueiras*, de Mendes, Gonzaga Duque louvava a fixação do “verde” nacional, “o verde caracteristicamente nosso, que embaraça e cança os paisagistas não familiarizados com a nossa vegetação e, tantas vezes, escapa ou compromete aos nossos próprios artistas”.<sup>23</sup>

22 “O Salão de 1905”, *Kósmos*, ano 2, n. 9, setembro de 1905. Autor: Gonzaga Duque.

23 Idem, *ibidem*, p. 151.

Pelo contrário, quando percebia a ausência da nota brasileira em uma paisagem, Gonzaga Duque não poupava a sua ironia mordaz, como ao comentar um quadro de Belmiro de Almeida exposto em 1907, uma “paisagem de Theresopolis”, que deixava o crítico na dúvida “se o meu velho amigo Belmiro fel-o do alto de uma aeronave Santos Dumont, nas proximidades da Torre Eifel ...”.<sup>24</sup>

24 Idem, *ibidem*, p. 153.

Sem dúvida, se encontra ausente, mesmo nas críticas elogiosas de Gonzaga Duque às interpretações supostamente bem-sucedidas dos panoramas naturais brasileiros, um certo tom ufanista que fora usual nos textos da década de 1880: ao que tudo indica, cerca de 15 anos após o 15 de novembro de 1889, a consolidação de um modelo oligárquico de República, controlado por poderosos grupos estaduais e que mantinha qualquer oposição afastada das decisões legislativas, bem como o seu correlato estético – as novas ortodoxias estabelecidas na direção dos rumos da Escola Nacional de Belas Artes<sup>25</sup> –, havia feito murxarem os entusiasmos renovadores que outrora derrubaram o poder imperial e os seus porta-vozes artísticos.

25 Ao menos é o que deixa entrever outro dos textos de Gonzaga Duque, o famoso “o Aranhão da Escola”, escrito em 1906; cf. Duque Estrada, Luiz Gonzaga. *Contemporâneos – Pintores e escultores*. Rio de Janeiro: Typ. Benedicto de Souza, 1929, p. 215-225.

Simultaneamente, é certo que os interesses dos pintores paisagistas progressivamente se alteravam, deixando de lado a preocupação com a pura e simples caracterização de aspectos pitorescos para se concentrar em questões que poderíamos designar como mais especificamente pictóricas. Seguindo uma via prenunciada já nas últimas pinturas de Castagneto, afirmava-se claramente na pintura de paisagem brasileira, a partir da primeira década do século XX, uma tendência lírica, que muitas vezes chegava às raias da abstração e para a qual os elementos naturais, observados *en plein air* na paisagem, pouco mais eram do que um pretexto para que o artista executasse um exercício pictural pessoal e dos mais livres: neste, as próprias delineações essenciais do motivo frequentemente se encontravam dissolvidas, e eram exaltadas, em troca, as propriedades materiais e de fatura da própria técnica pictórica empregada.

Nesse contexto, é significativo que o interesse pela paisagem como um motivo privilegiado na consolidação da identidade cultural brasileira renovasse suas forças em um campo que julgar-se-ia inesperado, o das chamadas artes aplicadas ou decorativas. No espírito dos mais diversos artistas envolvidos durante as primeiras décadas da

26 As variadas designações que as artes aplicadas conheceram, especialmente a partir do século XIX, são um indicativo eloquente de seu *status* ambíguo no quadro geral das artes ocidentais: na França oitocentista, por exemplo, a designação *artes industriais* foi a mais comum até 1863, quando passou a ser empregada outra, mais lisonjeira, *belas artes aplicadas à indústria*; por volta de meados da década de 1870, um novo adjetivo – *decorativa* – passaria a ser frequentemente associado às artes aplicadas. (cf. Brunhammer, Y. *Le beau dans l'utile: un musée pour les arts décoratifs*. Paris: Gallimard, 1992, p. 18 e 32). No Brasil, estes diversos termos – *utilitária*, *industrial*, *decorativa*, ou ainda, *menor* – eram empregados simultaneamente e, por vezes, de maneira indiscriminada para se referir ao mesmo segmento de atividades artísticas.

27 John Ruskin, crítico da distinção hierárquica entre artista-intelectual vs artista-artesão, foi defensor emblemático dessa visão que unia ornamento e natureza, equacionando a concordância desta última à beleza: à medida que os objetos se distanciavam da alusão à natureza, dela discordando, eles estariam fadados a ser feios (cf. Heskett, John. *Industrial design*. London: Thames and Hudson, 1980, p. 85); já Owen Jones, arquiteto e desenhista, na sua *The Grammar of ornament*, apresentava a história do ornamento com objetivo declarado de educar o artista para que este pudesse plasmar suas próprias soluções ornamentais a partir do natural.

28 Cf., por exemplo, algumas das premonitórias teses lançadas por Manoel de Araújo Porto-Alegre ainda em 1855: “28. - Nas formas especiais das nossas plantas, flores e frutas não terá a arte cerâmica, principalmente a Mitecniã um manancial fecundo para novas inspirações? / 29. - A ornamentação e decoração dos edifícios, principalmente a executada pela pintura, deverá substituir os protescos e arabescos pelos objetos da nossa natureza americana; e qual tem sido a causa por que este caminho novo, apenas encetado por Sr. Debret e Francisco Pedro do Amaral, nos seus últimos dias, ainda não tomou o seu necessário e útil desenvolvimento?” Galvão, Alfredo. “Manoel de Araújo Porto-Alegre – Sua influência na Academia Imperial das Belas Artes e no meio artístico do Rio de Janeiro”, *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, n.14, 1959, p. 57-61; existe uma versão disponível no site *DezenoveVinte*: [http://www.dezenovevinte.net/txt\\_artistas/mapa\\_teses.htm](http://www.dezenovevinte.net/txt_artistas/mapa_teses.htm)

29 Conferir nesse sentido o recente Catálogo Exposição “Eliseu Visconti – Arte e Design”. De 27 de agosto a 30 de setembro de 2007. Caixa Cultural Rio de Janeiro.

30 Duque Estrada, Luiz Gonzaga. “Elyseu Visconti”. In *Contemporâneos – Pintores e escultores*. Rio de Janeiro: Typ. Benedicto de Souza, 1929, p. 19-26.

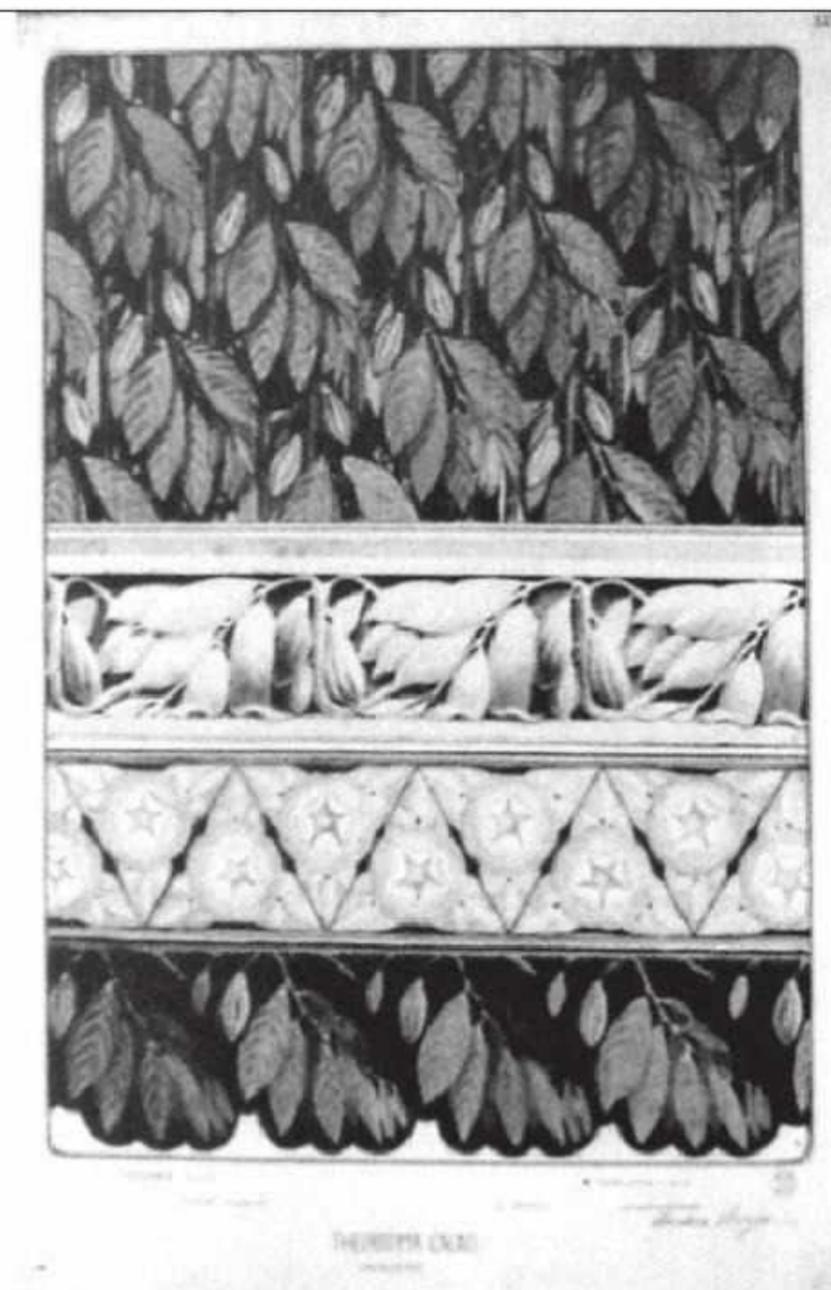
República com esse segmento artístico de designação equívoca,<sup>26</sup> é possível perceber um verdadeiro renascimento da antiga aspiração à criação de uma “Escola Brasileira”, entrelaçada com a fixação das belezas naturais do país.

Seguindo de perto as concepções de teóricos e artistas oitocentistas, como John Ruskin e Owen Jones,<sup>27</sup> se acirrou no Brasil da aurora do século XX o debate moderno sobre o ornamento. Era polemizada a apropriação historicista dos motivos decorativos de estilos e épocas heterogêneos que fora até então muito comum, em favor de uma inspiração obtida diretamente da natureza – no caso, como não poderia deixar de ser, de uma natureza tipicamente brasileira. Em certa medida, esse debate reatava com ideias esboçadas no meio artístico nacional ainda em meados do século XIX:<sup>28</sup> a “Escola Brasileira” deveria surgir na esteira da difusão, em todas as esferas sociais, do ornamento inspirado na nossa flora e fauna, bem como – postulou-se posteriormente – em algumas de nossas manifestações culturais autóctones, como a cerâmica marajoara.

Novamente, podemos perceber a mídia impressa como um campo de debates privilegiado dessa campanha pela nacionalização da arte brasileira. Durante as primeiras décadas do século XX, escritores e articulistas como o citado Gonzaga Duque, Manoel Campello, Plínio Cavalcanti, Flávio Brandt e Flexa Ribeiro, além dos próprios artistas, defendiam em artigos de jornais e de revistas a relação – supostamente necessária – entre a tão desejada criação de uma “Escola Brasileira” e o desenvolvimento de uma arte decorativa baseada em motivos nacionais.

Vários artistas se engajaram nesse projeto. Provavelmente, o esforço mais conhecido foi aquele empreendido por Eliseu Visconti: desde os primeiros anos do século XX, após seu retorno da Europa, onde estagiara na condição de pensionista da Enba e estudara com o mestre *Art Nouveau* Eugène Grasset, Visconti já se dedicava à execução de obras calcadas em motivos da paisagem nacional, estilizando elementos da flora como a flor do maracujá e do cajueiro, a samambaia, entre outros.<sup>29</sup> Esse era o caso de alguns de seus trabalhos mostrados no Rio de Janeiro em 1901, em uma exposição cuja fria recepção foi comentada à época por Gonzaga Duque<sup>30</sup> e rememorada, um tanto amargamente, pelo próprio Visconti em entrevista, quase 30 anos depois, a Angyone Costa.<sup>31</sup>

Logo, porém, em um vigoroso *crescendo* que atingiria seu ápice nos anos 20, o desejo de criar uma arte decorativa nacional ecoaria muito além da capital federal: do norte ao sul do país podemos encontrá-lo, mais ou menos matizado por traços regionalistas. Cremos que dois artistas bastam aqui para ilustrar a amplitude do fenômeno. O primeiro é o paraense Theodoro Braga, aluno em Recife do famoso paisagista Telles Junior, e que depois cursou com destaque a Enba, conquistando o Prêmio de Viagem em 1899. Braga teve na Europa uma trajetória de estudos semelhante à de Visconti e, quando de sua



volta ao Brasil, em 1905, teria concluído seu interessantíssimo repertório ornamental, intitulado *A planta brasileira (copiada do natural) aplicada à ornamentação*, hoje na Seção de Obras Raras da Biblioteca Mário de Andrade, em São Paulo.<sup>32</sup>

Nas 18 pranchas de *A planta brasileira...* dedicadas exclusivamente à nossa flora, sucedem-se estudos de diversas espécies – feitos a partir da observação do natural e tratados em registro estilístico que remete à objetividade das ilustrações botânicas – com sugestões de composições ornamentais, feitas a partir da estilização dos motivos originais e pensadas para diversas técnicas “industriais”. Nas décadas seguintes, apesar de não ter conseguido concretizar em grande escala seus projetos, Theodoro Braga continuaria divulgando suas concepções, tanto através da atuação como professor, quanto em palestras avulsas e publicações.

Quase no extremo oposto do país, o paranaense João Turim desenvolveria, a partir de inícios dos anos 20, logo após o retorno de uma estada na Europa, esforços afinizados com os de Theodoro Braga no sentido de criar um estilo decorativo baseado em elementos da paisagem natural paranaense, como o café, a erva-mate, as frutas silvestres

Theodoro Braga. Capa e uma das páginas de *A planta brasileira (copiada do natural) aplicada à ornamentação*, repertório ornamental datado de 1905; à direita, sugestões decorativas a partir do cacauzeiro. São Paulo, Biblioteca Mário de Andrade.

31 Costa, Angyone. *A inquietação das abelhas – O que dizem nossos pintores, escultores, arquitetos e gravadores, sobre as artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & Cia, 1927, p. 82. Texto disponível no site *Dezenovevinte*: [http://www.dezenovevinte.net/artigos\\_imprensa/artigos\\_ac.htm](http://www.dezenovevinte.net/artigos_imprensa/artigos_ac.htm)

32 Godoy, Patricia B. “O nacionalismo na arte decorativa brasileira – de Eliseu Visconti a Theodoro Braga”. In Cardoso, R.; Dazzi, C.; Miyoshi, A. (orgs.). *Revisão historiográfica: o estado da questão*. Atas do I Encontro de História da Arte do IFCH – Unicamp. Campinas: Unicamp/IFCH, v.3, 2005, p.80; cf. também, da mesma autora, “Arte decorativa brasileira: Theodoro Braga e a planta brasileira (copiada do natural) aplicada à ornamentação”, *Revista de história da arte e arqueologia*. Campinas, vol. 5, 2005.

e, especialmente, o pinheiro local.<sup>33</sup> Juntamente com artistas como Lange de Morretes e João Ghelfi, Turim desenvolveria projetos naquilo que denominou “estilo paranista” – próximo das manifestações *Art Déco* – para modalidades artísticas tão díspares como indumentária, baixo-relevo, ilustração gráfica, decoração de interiores, mobiliário urbano e arquitetura. Alguns dos prédios concebidos por Turim foram efetivamente construídos, como, por exemplo, a residência do dr. Bernardo Leinig, hoje demolida, na qual era possível apreciar as colunas inspiradas no pinheiro, verdadeiros ícones do “estilo paranista”, com seu capitéis decorados com grimpas, pinhas e pinhões.

A transcrição dos aspectos da natureza brasileira encontrada nas obras decorativas de artistas como Visconti, Braga, Turim e outros mais certamente possuía contornos diversos daquela encontrada nas pinturas de paisagem como as de Parreiras, Castagneto ou Baptista da Costa, com as quais iniciamos o presente texto. Ao interesse pela sugestão de envolventes efeitos de atmosfera e pela transcrição fidedigna da natureza brasileira, se substituíam um fazer artístico eminentemente analítico e intelectual, com ênfase na fragmentação e na estilização depurada de seus motivos. Todavia, por trás de todas essas manifestações, cremos ser possível reconhecer único e mesmo impulso: o de elaborar, através da representação das belezas naturais do país, uma arte genuinamente brasileira, na qual a essência da pátria pudesse ser vislumbrada.

### Referências bibliográficas

- BRUNHAMMER, Y. *Le beau dans l'utile: un musée pour les arts décoratifs*. Paris: Gallimard, 1992.
- CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. “Os embates no meio artístico carioca em 1890 – antecedentes da Reforma da Academia das Belas Artes”, *19&20*, volume II, n. 2, abril de 2007.
- CHIARELLI, Tadeu. “Gonzaga-Duque: a moldura e o quadro da arte brasileira”. In DUQUE ESTRADA, Luiz Gonzaga. *A Arte Brasileira*. São Paulo: Mercado de Letras, 1995.
- COSTA, Angyone. *A inquietação das abelhas - O que dizem nossos pintores, escultores, arquitetos e gravadores, sobre as artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & Cia, 1927.
- DUQUE ESTRADA, Luiz Gonzaga. *Contemporâneos - Pintores e escultores*. Rio de Janeiro: Typ. Benedicto de Souza, 1929.
- EXPOSIÇÃO “ELISEU VISCONTI – ARTE E DESIGN”. De 27 de agosto a 30 de setembro de 2007. Rio de Janeiro: Caixa Cultural (Catálogo de Exposição).
- GALVÃO, Alfredo. “Manuel de Araújo Porto-Alegre – Sua influência na Academia Imperial das Belas Artes e no meio artístico do Rio de Janeiro”, *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, n.14, 1959.
- GODOY, Patrícia B. “O nacionalismo na arte decorativa brasileira – de Eliseu Visconti a

Theodoro Braga". In CARDOSO, R.; DAZZI, C.; MIYOSHI, A. (org.). *Revisão historiográfica: o estado da questão. Atas do I Encontro de História da Arte do IFCH – Unicamp*. Campinas: Unicamp/IFCH, v.3, 2005.

\_\_\_\_\_. "Arte Decorativa Brasileira: Theodoro Braga e A planta brasileira (copiada do natural) aplicada à ornamentação", *Revista de história da arte e arqueologia*, Campinas, vol. 5, 2005.

HESKETT, John. *Industrial design*. London: Thames and Hudson, 1980.

MIGLIACCIO, Luciano. "Rodolfo Amoedo. O mestre, deveríamos acrescentar". In MARQUES, Luiz (org.). *30 Mestres da Pintura no Brasil*. São Paulo/Rio de Janeiro: Masp/MNBA, 2001 (Catálogo de exposição).

SCHWARCZ, Lilia. *As barbas do imperador – um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia da Letras, 1999.

TURIM, Elisabete. *A Arte de João Turim*. Campo Largo: Ingra, 1998.

### **Fontes primárias / Artigos em periódicos**

"Artes e Artistas/Escola Nacional de Bellas-Artes/Exposição Geral", *O Paiz*, n. 3653, 1 de outubro de 1894, p. 2. Autor: Oscar Guanabara.

*Gazeta de Notícias*, sábado, 27 de setembro de 1884. Autor: L. S.

*Gazeta de Notícias*, fevereiro de 1888. Autor: Gonzaga Duque.

"Salão de 1904", *Kósmos*, ano 1, n. 8, setembro de 1904. Autor: Gonzaga Duque.

"Salão de 1905", *Kósmos*, ano 2, n. 9, setembro de 1905. Autor: Gonzaga Duque.

"Salão de 1906", *Kósmos*, ano 3, n. 10, outubro de 1906. Autor: Gonzaga Duque.

### **Documentos**

Acervo arquivístico do Museu Dom João VI EBA/UFRJ. Notação 4750: Programa da aula de Pintura, do professor Rodolpho Amoêdo.

Acervo arquivístico do Museu Dom João VI EBA/UFRJ. Notação 4996: Programa para aula de Pintura, do professor Henrique Bernardelli.

Decreto n. 983, de 08 de novembro de 1890, deferido pelo chefe do governo provisório, o general Deodoro da Fonseca e assinado por Benjamin Constant, ministro dos Negócios da Instrução Pública, Correios e Telégrafos.

Estatutos da Imperial Academia e Escola das Belas Artes, estabelecida no Rio de Janeiro por decreto de 23 de novembro de 1820.

**Arthur Valle** (Faetec, Rio de Janeiro, Brasil) é graduado em pintura (1998), mestre (2002) e doutor (2007) em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da UFRJ. Pós-doutorando em história na UFF, onde desenvolve pesquisa sobre as Exposições Gerais de Belas Artes durante a Primeira República. Atua como pesquisador e professor, lecionando no Instituto Superior de Educação da Faetec. Temas de pesquisa principais: pintura na Primeira República; história, teoria e crítica de arte dos séculos XIX e XX. / artus\_agv@yahoo.com.br

**Camila Dazzi** (Cefet-UnED, Rio de Janeiro, Brasil) é graduada em artes plásticas (2003) pela EBA/UFRJ e mestre (2006) pelo IFCH/Unicamp. Doutoranda em história da arte pelo PPGAV/EBA da UFRJ, onde desenvolve pesquisa sobre a Reforma de 1890 da Academia de Belas Artes e sua posterior implementação, atua como professora, lecionando nos cursos de graduação e pós-graduação do Cefet-UnED – Nova Friburgo. Temas de pesquisa principais: arte brasileira do século XIX; ensino artístico oitocentista, crítica de arte do século XIX. / camiladazzi@yahoo.com.br