

Aspectos preconceituosos na pintura brasileira ao final do século XIX

Some prejudicial aspects in the brazilian painting in the end of the XIX century

Duílio BATTISTONI FILHO

Professor de Elementos e Estética e História da Arte
no curso de Educação Artística / Puccamp.

RESUMO

O artigo procura discutir a presença e influência dos artistas remanescentes da "Missão Artística Francesa" que veio ao Brasil, em 1816, a pedido do príncipe-regente, D. João, e que aqui implantou as raízes do Neoclassicismo, com a criação da Academia de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Os primeiros artistas formados estavam mais preocupados com a realidade europeia do que com a brasileira. Entretanto, o eixo central do presente estudo é o preconceito desses artistas, em relação à figura do índio, do negro e da mulher, geralmente tratados dentro dos padrões clássicos europeus. Finalmente, trata do estabelecimento de articulações entre D. Pedro II e esses artistas nacionais.

Palavras-chave: Ensino acadêmico. Retrato. Romantismo.

ABSTRACT

This article discusses the presence and influence of the remaining artists of the "French Artistic Mission" which came to Brazil in 1816, at the request of the prince D. João. They established here in Brazil the roots of the neoclassicism, with the foundation of the Fine Arts Academy in Rio de Janeiro. The first artist that graduated were more concerned with the european reality than with the Brazilian one. The main purpose of this article is the prejudice of these artists, towards the image of the indians, the black and the women, in general being treated according to the classical european patterns. Finally, there is the establishment of the articulations between D. Pedro II and the Brazilian artists.

Key words: Academic teaching. Picture. Romanticism.

O propósito deste estudo é acentuar, à guisa de informação, alguns aspectos preconceituosos dos nossos pintores na época imperial e muito pouco abordados pelos nossos historiadores de Arte. Inicialmente, sabemos que o século XIX foi o período decisivo para a formação de nossa cultura, cujas causas podem ser verificadas na transferência da família real portuguesa que proporcionou o ingresso do Brasil na era moderna com progressos nos campos político, econômico e social; na passagem de um sistema exportador escravista para outro, baseado no trabalho assalariado e no surgimento de uma classe média urbana, aliada aos nascentes grupos industriais, até o advento da República. Diante desta nova configuração, as influências estrangeiras se fizeram sentir na intelectualidade brasileira.¹

É sintomático que, no período joanino, a necessidade de reaparelhar a nova sede metropolitana tenha o governo do regente tomado medidas como a contratação de uma Missão de artistas franceses que, fugindo à reação antinapoleônica, trouxe para um ambiente católico, monárquico e tropical, as doutrinas estéticas e os preconceitos moralistas da recente revolução burguesa. Esse modernismo laico e progressista, imposto de fora, além de cortar a tradição colonial de raízes religiosas e barrocas, deu início ao ensino clássico e oficial de belas-artes no Brasil, imprimindo-lhes os cânones austeros que marcariam tão fortemente a evolução de nossa pintura oitocentista.

Nesse primeiro momento de transição artística, parece imprescindível lembrar as últimas realizações de artistas que, vindos da centúria anterior, continuaram produzindo por mais duas décadas.

É preciso destacar, confirmando a indissolúvel relação da arte com a vida social, que o sistema colonial, ao impedir qualquer desenvolvimento brasileiro que não servisse diretamente aos interesses da metrópole, acabou por limitar a produção artística a certas necessidades mínimas locais, levando a própria pintura a restringir-se à ornamentação de igrejas e aos retratos encomendados pelas irmandades religiosas. Não fora a obra dos artistas que vieram com o príncipe holandês Maurício de Nassau, no século XVII, faltar-nos-ia uma visão pictórica do cenário colonial. Foi, portanto, nas telas e desenhos daqueles pintores que encontramos o testemunho comovente do impacto provocado pela pujante paisagem tropical e pelas condições sociais relacionadas com a economia açucareira.²

A presença de uma Missão Artística Francesa no Rio de Janeiro prenderia a atenção dos artistas europeus. Não foram poucos os que decidiram tentar, aqui,

(1) Quirino CAMPOFIORITO, *História da Pintura Brasileira no século XIX*, p. 17.

(2) José Roberto Teixeira LEITE, *A pintura no Brasil holandês*, p.24.

Aspectos preconceituosos na pintura ...

em seguida à chegada dos mestres franceses, a sorte de encontrar um ambiente novo e propício à atividade artística. Entre eles houve os que, mais por razões circunstanciais do que pela categoria artística, se estabeleceram no Rio de Janeiro, enquanto outros terminaram por ocupar-se de diferentes ofícios nas artes menores, além daqueles que, em pouco tempo, voltaram a seus países. Desnecessário dizer que os de nacionalidade francesa eram mais bem recebidos, seguindo-se alguns italianos e alemães. A imigração artística portuguesa passa a dirigir-se para o artesanato e as artes gráficas, menos considerados pelos mestres da Missão.

Esses pintores estrangeiros, porém, não mudam certas regras enfáticas sustentadas pelos professores da Academia de Belas Artes. Desinteressaram-se, da mesma forma, pelos temas locais e pelos costumes populares, onde teriam encontrado a cor de brasilidade que lhes poderia ter vitalizado a inspiração. Mal se pode apontar um ou outro quadro assinado por tais artistas que fuja ao convencionalismo estético predominante.

Retratos imperiais ou de personalidades políticas e da elite social, sempre muito próximas da Corte, eram as oportunidades mais habituais de trabalho para os pintores que chegavam.³ Alguns, é verdade, dirigiram-se também para os assuntos históricos, mas não passavam das batalhas da guerra do Paraguai. Jamais se mostraram tentados a enfrentar temas que se identificassem com uma crítica da vida brasileira como, por exemplo, os movimentos de libertação nacional, ocorridos no século XVIII em Pernambuco, Bahia e Minas Gerais.

A partir da maioridade de D. Pedro II e da segunda metade do século, a evolução das artes plásticas caracteriza-se, sobretudo, pelo surgimento de artistas nacionais definitivamente formados pelo ensino acadêmico instaurado em 1816. Mas são artistas alheios à realidade nacional e mais voltados para os padrões clássicos europeus. Basta dizer que os anjos, os apóstolos, as Virgens e mesmo os Cristos acobocladados e mulatos do mestre Manuel da Costa Ataíde, por exemplo, serão inconcebíveis nas composições desses novos artistas. As figuras bíblicas tornam-se agora rafaescas, exibindo pureza racial. Também será inconcebível a presença de frutas e flores da terra. Para se ter idéia da alienação a que o dirigismo neoclássico submete o artista, no conhecimento e interpretação da realidade, temos um episódio bastante significativo. Em pleno fervor clássico, por volta de 1840, o pintor João Mafra, então jovem aluno da Academia Imperial de Belas-Artes, tinha idéia curiosa. Propunha que se fundasse, no Rio de Janeiro, uma associação destinada a mandar imigrantes europeus bonitos e bem proporcionados para servirem de modelos nas aulas da Academia, em substituição aos modelos nacionais, geralmente desproporcionados e feios.

(3) Walter ZANINI, *História Geral da Arte no Brasil*, p. 404.

Outra observação pertinente, no mesmo sentido, é a ausência quase total do negro nas nossas artes figurativas durante praticamente todo o século XIX. A beleza negra constituía-se negação da beleza ideal grega, necessariamente de gente branca. Curioso notar que nos debates parlamentares, no decorrer do Segundo Reinado, o negro não era chamado escravo, mas cativo. Os temas de escravos em nossas artes plásticas não eram os dos africanos do Valongo, mas os dos escravos arianos, com provocantes brancuras de leite, da antigüidade clássica. O acadêmico paulista Oscar Pereira da Silva, por exemplo, não teve olhos para as escravas de seu tempo, mas, sim, para as escravas brancas da Roma antiga. Outro aspecto relevante dos preconceitos da época é a representação da mulher pelos nossos pintores, mais preocupados com a mulher das altas camadas sociais do que a do povo. A figura da mulher era freqüente na produção desses artistas na forma de retrato ou de figuras históricas ou simbólicas. Os retratos eram de mulheres de classe alta, da aristocracia, que, naturalmente, os encomendavam. Não havia mulatas ou negras. Nem mesmo Almeida Júnior, sempre um inovador, produziu retratos de mulheres do povo, apesar de fiel às tradições rurais. Sua tela feminina mais conhecida, *O descanso da modelo*, foi pintada no melhor estilo europeu. Vitor Meirelles e Décio Villares pintaram índias

“ Os retratos eram de mulheres de classe alta, da aristocracia. Não havia mulatas ou negras. ”

como Moema, assim como José Maria de Medeiros, com suas célebres Lindóia e Iracema, inseridas numa visão romântica da figura feminina indígena. Na realidade, nota-se que não são índias de verdade, mas recriações do indianismo romântico da época. Entretanto, mesmo dentro da visão romântica, não ocorreu aos escritores nem aos pintores representar o Brasil, ou a Pátria, como mulher, ou seja, como índia. As índias de nossos pintores nada tinham a ver com a Nação. Talvez a presença de um monarca à frente do governo tenha inibido nossos artistas

O Império, sistema centralizador, interventor, estatista, seria masculino. No final do século passado, a maioria das representações da mulher tinha traços *fin-de-siècle*. A mulher perdeu o romantismo anterior e passou a se destacar pela sua sensualidade. Era a mulher da sociedade urbana carioca, tornada objeto de consumo. Se aparecem algumas mulheres devotadas ao interesse público, elas vêm da Bíblia ou da história de outros povos. Pedro Américo pintou Judite e Joana d'Arc, mas não pintou Joana Angélica nem Anita Garibaldi. O exemplo de uma tela mais representativa da mulher-elegância, da mulher *belle-époque* é a *Damé a la Rose* de Belmiro de Almeida. Como podemos verificar até o nome é

Aspectos preconceituosos na pintura ...

francês.⁴ A mulher como sensualidade perpassa a obra de quase todos os pintores, à exceção dos positivistas que não pintavam o nu. Vitor Meirelles tem a sua Bacante; Rodolfo Amoedo pintou Salomé e vários nus, alguns considerados imorais pela crítica da época. Honra seja feita aqui a Belmiro de Almeida que, ao decidir pintar o nu, o fez utilizando um modelo de costas, negação dos padrões da estética feminina da época. Quando Pedro Américo resolveu representar a mulher brasileira, produziu um nu e ofereceu-o ao imperador. Este imediatamente o devolveu por não se ajustar aos padrões morais palacianos.

A mulher que os pintores da época representam não tem lugar no mundo da política, não tem lugar fora de casa, a não ser nos salões e nos teatros elegantes, ou nas butiques da rua do Ouvidor. Quando ela se aproxima da alegoria, de uma figura bíblica ou da índia, a referência não “é cívica”.

Não há no Brasil um quadro como a *Liberdade conduzindo o povo pelas ruas de Paris*, de Delacroix, obra-prima da pintura universal, que mostra a liberdade simbolizada por uma mulher de traços populares. Sabe-se que Delacroix se inspirou numa combatente real, Marie Deschamps, que se salientara na luta em uma das barricadas de julho de 1830, em Paris.

“
A mulher como
sensualidade
perpassa a obra
de quase todos os
pintores.
”

É de se perguntar: por que os pintores copiavam os europeus em tantas coisas? Por que não podiam copiar também a tradição francesa de representar a República como mulher, como o fizera Honoré Daumier? A resposta talvez esteja no fato de que também os artistas brasileiros estavam longe do ideal republicano, já que gozavam as benesses do imperador.⁵ Quando se proclamou a República, coisa pública, a mulher, ironicamente, muitas vezes era alegorizada pela mulher de vida fácil. A política era tarefa dos homens. As únicas mulheres que surgem no episódio são as filhas de Benjamim Constant que bordaram a primeira bandeira republicana, idealizada pelos positivistas e desenhada por Décio Villares.

Gilberto Freyre afirmava que a representação da República como mulher, logo após a sua proclamação, estaria no repúdio ao patriarcalismo de D. Pedro II e na insistência dos positivistas em apoiar a representação feminina da Humanidade ligada à mariolatria católica.

Manifestações notáveis no Segundo Reinado são as Exposições Gerais, promovidas pela Academia de Bela-Artes, iniciativa de seu diretor, Emile Taunay.

(4) José Murilo de CARVALHO, *A Formação das Almas: o imaginário da República no Brasil*, p.95.

(5) *Id.*, *ibid.*, p.96.

Um dos expositores mais assíduos era Claude Joseph Barandier, especialista em retratos e composições de figuras. Esse pintor francês esteve em Campinas, ao final da década de sessenta do século passado, e nos legou quadros preciosos como as *Cenas dos Passos*, retratos importantes dos barões de Atibaia (coleção da Irmandade de Misericórdia), de Joaquim José dos Santos, de Ildefonso Antonio de Moraes (coleção de Celso Maria de Melo Pupo), de José de Souza Campos, de Verônica, apenas para citar alguns.⁶

Ao falar na Academia Imperial de Belas-Artes, justo é enaltecer a figura grandiosa de Manuel de Araújo Porto-Alegre. Esse antigo aluno de Debret, graças aos seu dinamismo, tornou-se um dos diretores mais eficientes dessa Academia, quando empreendeu uma grande reforma de seus estatutos, ampliou os currículos e os estágios de pensionistas na Europa, de três para seis anos, indicando Paris como centro do estágio e ponto de maior riqueza cultural para aprendizagem das artes. Em 1855, escrevia cartas a Vitor Meirelles com conselhos valiosos, obtendo de D. Pedro II a prorrogação de sua estada na Europa, assim como a de Pedro Américo, que mais tarde viria a ser seu genro.

Porto Alegre atualiza o ensino artístico, inclusive na sua aproximação e aplicação na Indústria, com vistas à formação de profissionais úteis. Preocupou-se também com a reorganização da biblioteca e da pinacoteca da Academia, assim como criou a cadeira de História da Arte, da qual foi o seu primeiro titular. Seu belo estudo sobre a *Memória sobre a Antiga Escola Fluminense de Pintura*, além de vários trabalhos sobre poesia, teatro e música valeram-lhe a marca de ser o fundador da crítica de arte no Brasil, depois continuada por Mário de Andrade, na primeira metade deste século.

A par dessas atividades artísticas, Porto Alegre foi o defensor da soberania política e econômica do Brasil e a seriedade de seus trabalhos fez com que o Imperador, em 1874, lhe outorgasse o título de Barão de Santo Angelo.

D. Pedro II, apesar de algumas críticas que porventura lhe possam ser feitas no que tange a alguns preconceitos, como vimos, foi realmente um mecenas para a cultura, durante toda a sua existência. O início da República, fatalmente jacobino no seu espírito, não deixou de reconhecer o fato. Participava diretamente do apoio aos artistas, financiando, do próprio bolso, estágios na Europa.

Bom número dos mais conhecidos pintores da época permaneceu na Europa por longos anos. Pedro Américo ficou inicialmente, durante cinco anos, retornando várias vezes, inclusive para executar obras como *A Batalha do Avaí* e *Independência ou Morte* e acabou morrendo em Florença. Rodolfo Amoedo,

(6) Celso Maria de MelloPUPO, *Campinas, seu berço e juventude*, p. 204.

Aspectos preconceituosos na pintura ...

Belmiro de Almeida, Décio Villares, Antonio Parreiras, João Timóteo da Costa, Eliseu Visconti, dos neoclássicos aos românticos e impressionistas, todos beberam nas fontes européias. Lá produziram boa parte de suas obras.

O desenvolvimento dos cursos da Academia e a promissora oportunidade de um aperfeiçoamento no estrangeiro provocam a curiosidade de todo o país e disso decorre a afluência ao Rio de Janeiro de jovens de outras províncias, o que, aliás, se prolonga depois da proclamação da República, até as três primeiras décadas do século XX.

O Desenho e as Artes Gráficas recebem o bafejo oficial da Monarquia, pela circulação de litos e gravuras com efigie da família imperial e de seus múltiplos parentes ou amigos europeus. A Pinacoteca do Museu Imperial de Petrópolis, depois da Escola Nacional de Belas-Artes, é o mais concentrado e bem exposto acervo da pintura nacional do século passado.

É preciso lembrar, contudo, que essa proteção dispensada pelo monarca aos artistas, apesar da benevolência, nunca se afastou da mentalidade elitista, característica de uma Corte sempre atenta aos modelos europeus, sem jamais atentar que a pintura brasileira do século XIX, tema deste estudo, não chegou a romper a linha acadêmica, persistindo num tipo de preconceito que não admitia renovações, fossem de ordem formal ou temática. Nos dois casos, apoiava-se o preconceito na ordem estética, que não apenas dirigia a técnica e a composição, mas a permanente preferência pelos ditos temas nobres, garantia segura para qualificar e valorizar a bela arte. Há que observar que esse dirigismo vai se abrandando e logo surgem artistas que acabam por escapar à obsessão pela temática acadêmica. Vêm-se os primeiros quadros dissociados de temas buscados no Velho Testamento ou na Antigüidade Clássica, que chegavam mesmo a certas liberdades, ainda que limitadas pela acomodação às tarefas de ateliê.

A pintura de paisagem vai receber um grande impulso com a vinda, ao Brasil, do alemão Joham Grimm. Desenvolvendo o ensino ao ar livre e certa irreverência aos métodos acadêmicos, Grimm foi um renovador e conseguiu formar um grupo de paisagistas, no qual a sensibilidade direta aos valores da natureza teve grande importância na cultura brasileira.⁷ A natureza, finalmente, começa a se desvendar para o pintor brasileiro, assim como o chamado quadro de gênero, que escapa sempre ao repertório escolar para procurar a vida social, a criatura humana em seu *habitat* real. Fora dos retratos oficiais ou oficiosos de dignitários ou de personalidades de destaque político e da representação de fatos históricos convenientes à exaltação cívica do Império em telas de dimensões inusitadas, que os favores oficiais estimulavam, no cuidado de estabelecer toda uma docu-

(7) Carlos Roberto Maciel LEVY, *O Grupo Grimm*, p.64.

mentação figurativa de interesse óbvio, os pintores vão pouco a pouco cuidando de uma temática mais vulgarizada, permitindo-se até, conquanto com timidez, cultivar os recursos legítimos da expressividade pictórica. Nas viagens dos jovens artistas, detentores de bolsas de estudo facultadas pelo governo e muitas vezes graças à economia particular do imperador, estava a origem dessa timidez que inibia trilhar novos caminhos que já iam sendo abertos na Europa, para uma crescente libertação técnica e temática.

A grande revolução que se efetua na pintura europeia, tendo Delacroix como figura maior do Romantismo e, em seguida, Gustave Courbet, à frente do Realismo, não comoveu nossos melhores pintores, numa primeira fase, tão comprometidos com uma atitude resistente à sensibilidade poética diante da natureza e da vida humana. O exemplo, dado por Millet, seduz nossos bolsistas, que levaram sempre, para cumprimento rigoroso, o endereço dos ateliês onde pontificava oficialmente o reacionarismo de mestres famosos que impunham total disciplina acadêmica, contrária a inovações.

Pelas nossas investigações, observamos que nas duas últimas décadas do século passado a pureza da ortodoxia neoclássica começa a ser maculada por nossos primeiros artistas de tendências românticas e realistas. Os temas consagrados pela estética neoclássica, desde os da História e Mitologia greco-romanas, aos das Sagradas Escrituras, sem esquecer as alegorias, não são mais exclusivos. O interesse dos nossos artistas volta-se também para os temas nacionais, históricos e contemporâneos. Os temas são realmente brasileiros, repassados algumas vezes de inspiração nativista como na *Moema* de Vitor Meirelles, ou no *Último Tamoio* de Rodolfo Amoedo, mas o sentimento continua europeu, preso às convenções clássicas da forma e cor. Nesse sentido, no tocante ao tema e ao sentimento, um dos artistas de maior interesse na época é o ituano Almeida Júnior. Não só foi o primeiro a fixar cenas e tipos do povo brasileiro, sobretudo das populações rurais, animando-se de intenções realistas, isentas de pruridos idealizadores, ainda desconhecidos na nossa pintura, como também sua obra revela um sentido social imenso porque ele está integralmente dentro de seus quadros como uma afirmação de fé no destino do Brasil. Foi o pintor mais brasileiro dos nossos pintores. Sob o aspecto social ou, mais amplamente sociológico, a arte desse artista maravilhoso bem representa o princípio de identidade, de amor, de solidariedade, de comunicação a todo um extenso grupo de homens ou, numa palavra, à sociedade em que vivemos. Sua obra exerce sobre a sociedade inteira a mesma impressão, desde o homem de rua às inteligências de elite.⁸

(8) José Maria dos REIS JÚNIOR, *Alfredo Galvão, José Ferraz de Almeida Júnior, Rodolfo Amoedo*, p. 54.

Aspectos preconceituosos na pintura ...

Não é possível entender bem a pintura brasileira anterior ao Modernismo sem uma referência à sua atuação, que ajudou a suprimir a monumentalidade das obras, a renovar os assuntos e os personagens, a vincular organicamente as figuras ao ambiente e talvez reformular o tratamento da luz. É com ele que ingressa pela primeira vez na pintura brasileira o homem brasileiro. De temperamento visceralmente interiorano, teve sua atividade artística precocemente cortada por seu trágico falecimento, quando foi assassinado no último ano do século passado, em Piracicaba.

Finalizando, podemos dizer que essas transgressões brasileiras relativamente à ortodoxia neoclássica, nas últimas décadas do oitocentos, são sugestivas. Oferecem variedades de aspectos, que permitem diferentes ângulos de interpretação. A circunstância de terem se verificado primeiramente no campo da temática, por exemplo, é um dos aspectos mais atraentes. Revela os primeiros indícios de conscientização política do brasileiro. Somente muito mais tarde, na terceira década deste século, com as correntes do Modernismo, especialmente os movimentos do pau-brasil e da antropofagia, a Arte brasileira vai alcançar a sua maioridade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. CAMPOFIORITO, Quirino. **História da Pintura Brasileira no Século XIX**. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1983, vol.2.
2. CARVALHO, José Murilo de. **A Formação das Almas: o imaginário da República no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
3. LEITE, José Roberto Teixeira. **A Pintura no Brasil Holandês**. Rio de Janeiro: Edições GRD, 1967.
4. LEVY, Carlos Roberto Maciel. **O Grupo Grimm**. Rio de Janeiro: Edição Funarte, 1980.
5. PUPO, Celso Maria de Mello. **Campinas, seu berço e juventude**. Campinas: publicação da Academia Campinense de Letras, 1969, n°20.
6. REIS JÚNIOR, José Maria dos. Alfredo Galvão, José Ferraz de Almeida Júnior e Rodolfo Amoedo. In: **Aspectos da arte brasileira**. Rio de Janeiro: Edição Funarte, 1980.
7. ZANINI, Walter (org.). **História Geral da Arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983, vol. 1.