Ivan Coelho de Sá

A ACADEMIZAÇÃO DA PINTURA ROMÂNTICA NO BRASIL E SUA LIGAÇÃO COM O POMPIERISMO FRANCÊS: O CASO DE PEDRO AMÉRICO.

Dissertação de Mestrado em História da Arte

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Centro de Letras e Artes
Escola de Belas Artes

Rio de Janeiro
1995

Ivan Coelho de Sá

A ACADEMIZAÇÃO DA PINTURA ROMÂNTICA NO BRASIL E SUA LIGAÇÃO COM O POMPIERISMO FRANCÊS: O CASO DE PEDRO AMÉRICO.

Dissertação de Mestrado em História da Arte

Orientadora: Profª Drª **Sônia Gomes Pereira**

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Centro de Letras e Artes
Escola de Belas Artes

Rio de Janeiro
1995

Sá, Ivan Coelho de
A academização da pintura romântica no Brasil e sua ligação com o Pompierismo francês: o caso de Pedro Américo.
Rio de Janeiro, UFRJ, EBA, 1995

IX, 226 f.

Dissertação: Mestrado em História da Arte (História e Crítica da Arte)

1. Pintura brasileira século XIX 2. Romantismo acadêmico no Brasil 3. Pompierismo francês 4. Pedro Américo de Figueiredo e Melo

I - Universidade Federal do Rio de Janeiro
II - Título

Ivan Coelho de Sá

A academização da pintura romântica no Brasil e sua ligação com o Pompierismo francês: o caso de Pedro Américo.

Dissertação submetida ao Corpo Docente da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de mestre.

Profª Drª Sonia Gomes Pereira
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Almir Paredes Cunha
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Profª Drª Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro
Março de 1995

Com toda admiração e reconhecimento, às mestras – profª **Maria Lucila de Morais Santos** e profª **Sonia Gomes Pereira** – cujos ensinamentos foram importantíssimos na minha formação, incentivando-me, firmemente, no magistério da História da Arte.

AGRADECIMENTOS

- À profª **Sonia Gomes Pereira**, pela assistência dedicada e incansável, pelos conselhos sensatos e pela orientação segura e competente que tomaram possível a concretização deste trabalho.
- Ao corpo docente do Mestrado da EBA-UFRJ, pelos valiosos conhecimentos transmitidos no decorrer de todo o curso, em especial aos professores **Agenor Rodrigues Vale**, **Angelo Proença**, **Cybele Fernandes**, **Helenise Guimarães**, **Rosza Vel Zolandz**, **Sandra Alvim** e saudosa **Celeida Tostes**.
- Ao prof. **Almir Paredes** e à profª **Myriam Ribeiro**, pela importante influência que suas aulas exerceram na metodologia aplicada por mim no ensino da História da Arte.
- E ainda à profª **MyriamRibeiro** pelos ensinamentos que possibilitaram a elaboração da monografia – O Romantismo de Pedro Américo – que se tornou o ponto de partida para a realização desta tese.
- E ainda ao prof. **Almir Paredes** pelo generoso empréstimo da obra – The lure of Paris – de grande importância para o conhecimento dos principais mestres *pompiers*.
- À profª **Cybele Fernandes**, diretora do Museu D. João VI, pela atenção e prestimosa acolhida nesta instituição, sobretudo em relação aos arquivos e ao acervo Pedro Américo.
- Ao prof. **Carlos Gonçalves Terra**, do Mestrado da EBA-UFRJ, pelo incentivo, sugestões inteligentes e criterioso trabalho de revisão das normas de metodologia da pesquisa.
- À profª **Therezinha de Moraes Sarmento** – mestra e amiga – pelo exemplo de profissionalismo, pelo incentivo constante e pelas firmes "repreensões" nos momentos necessários.
- As minhas mestras da Escola de Museologia da UNI-RIO, em especial às professoras **Avelina Addor**, **Celma Baraçal**, **Helena Pavão**, **Mariettinha Leão de Aquino**, **Mariza Salomão**, **Regina Bibiani**, **Tereza Scheiner** e **Violeta Cheniaux**, pelo incentivo constante, pela amizade e pela contribuição fundamental que lhes compete na minha formação.
- Às secretarias do Mestrado da EBA-UFRJ – **Suely de Lima Teixeira** e **Maria Macedo Barroso** – pela assistência amiga e incansável auxílio durante todo o curso.
- À amiga **Fatima Weik de A. Braga** pelo estímulo e pelo relevante e eficiente auxílio na tradução dos textos ingleses.
- Às amigas **Maria Lídia Peçanha Alonso Gonçalves** e **Isabel Portella**, pelo apoio, incentivo e relevante colaboração na coleta bibliográfica.
- À amiga **Daniela Bibiani** pelas palavras de estímulo e amizade.

- Aos alunos da Escola de Museologia da UNI-RIO, pelo incentivo carinhoso, pelas palavras de amizade e pelo muito que me ensinaram, em especial: **Adriana Barreira, Albino B. de Oliveira Junior, André Angulo, Blanca Dian, Carla Concentino, Cláudia Regina Alves da Rocha, Érica Sales de Carvalho, Iolanda Soares Freire Hinds, Luciano Santos, Mariza Vilela, Regina Oggioni, Vivian Menezes** e **Zenilda Brasil**.
- Aos colegas **Jussara de Moraes Mendes, Fátima Justiniano** e **Luciano Vinhosa**, pelo companheirismo durante todo o curso.
- A **Pedro Martins Caldas Xexéo** e **Luis Rafael Vieira Souto**, do MNBA, pelas importantes sugestões e informações referentes à pintura acadêmica do século XIX.
- À museóloga **Monica Braunschweiger Xexéo**, desta mesma instituição, pelas valiosas informações referentes à coleção de desenhos de Pedro Américo
- Às colegas do Museu Histórico do Exército pelo apoio amigo, estímulo e companheirismo, em especial a **Ana Maria Rezende Lima, Euládia Parolini, Maria Bley da Silveira, Maria Carmen Crócamo Barbosa, Marilda Reis** e **Solange Calvano**.
- À colega **Miriam Andrea de Oliveira**, pelas importantes sugestões bilbiográficas.
- A **Mariza Vilela**, estagiária do Museu Histórico e Diplomático do Itamarati, pelas informações a respeito das obras de Pedro Américo pertencentes a esta instituição.
- Às estagiárias do Museu D. João VI – **Ana Beatriz Martins, Érica Cristina Costa, Regina Garcia de Souza** e **Suzete Fausto de Souza Brito** – pelo auxílio prestimoso por ocasião da pesquisa e do registro fotográfico de obras de Pedro Américo.
- Aos bibliotecários da EBA-UFRJ, do IHGB, da Biblioteca Nacional e, em especial, a **Mary Komatsu Shinkado, Murilo Ivan Lellis da Silva, Polyana Suassuna da Moita** e **Vicência de Lima Mendes**, do MNBA, pelo excelente auxílio no levantamento bibliográfico.
- A **Sheila Salewski** e **Yara de Sena Amado**, do Arquivo Histórico do MNBA, pelo auxílio na pesquisa da documentação de Pedro Américo.

A todos o meu reconhecimento.

RESUMO

A academização da pintura romântica no Brasil e sua ligação com o Pompierismo francês: o caso de Pedro Américo.

Este trabalho tem como objetivo reconceituar a pintura acadêmica brasileira do século XIX, demonstrando que ela não foi exclusivamente neoclássica como é, geralmente, reconhecida e que sofreu influências do Romantismo, sobretudo do Romantismo acadêmico francês, mais conhecido como Pompierismo. Como objeto de estudo foi escolhido o mais característico pintor acadêmico brasileiro – Pedro Américo de Figueiredo e Melo – que estudou em Paris com importantes nomes da pintura *pompier*, e, apesar de ter assimilado esta tendência artística, é tido, quase que unanimemente, como um pintor neoclássico acadêmico. Através da contextualização do Academicismo, do Neoclassicismo, do Romantismo e do Pompierismo, bem como da análise dos aspectos temáticos, formais e técnicos, sobretudo daquele último, serão identificadas as influências que realmente incidiram sobre Pedro Américo, e, por extensão, à Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro, onde ele recebeu sua formação artística inicial.

ABSTRACT

The academization of the Brazilian romantic painting and its relation to the French *Pompiérisme*: Pedro Américo's case.

This work is aimed at making a new concept of the of the Brazilian academic painting of the XIX century, showing that it was not only exclusively neoclassic, as it is generally accepted, but also underwent the influences of the Romantism, mainly of the French academic romantism, mostly known as *Pompiérisme*. For study we have chosen the most caracteristic Brazilian academic painter – Pedro Américo de Figueiredo e Melo – who studied in Paris with important names of the *pompier* painting and, in spite of having assimilated this artistic trend, is known, almost unanimously, as an academic neoclassic painter. Form the context of the Academicism, the Neoclassicism, the Romantism and the *Pompiérisme*, as well as the analysis of the thematic aspects, formal and technical, mainly the last one, it will be identified the influences that have really affected Pedro Américo and, by extencion, the Academia Imperial de Belas Artes, in Rio de Janeiro, where he initiadet his artistic education.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO 1

2. O ACADEMICISMO 16
2.1 DAS ORIGENS À ACADEMIA FRANCESA 16
2.2 A ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES 27

3. NEOCLASSICISMO VERSUS ROMANTISMO 40
3.1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS 40
3.2 O MOVIMENTO NEOCLÁSSICO 42
3.3 A REAÇÃO ROMÂNTICA 56

4. A ACADEMIZAÇÃO DO ROMANTISMO: O POMPIERISMO 79
4.1 O ESTIGMA POMPIER 79
4.2 AS RELAÇÕES POMPIERISMO, BURGUESIA E PODER 82
4.3 O DESENVOLVIMENTO DA PINTURA POMPIER 89
4.4 ASPECTOS TEMÁTICOS, FORMAIS E TÉCNICOS 94
4.5 O POMPIERISMO E A ACADEMIA IMPERIAL 115

5. PEDRO AMÉRICO - VIDA E OBRA 124
5.1 NOTÍCIAS BIOGRÁFICAS 124
5.2 O ARTISTA E SUA ÉPOCA 149

6. O ROMANTISMO DE PEDRO AMÉRICO 165
6.1 AS OBRAS 165
6.2 A TEMÁTICA 166
6.3 ASPECTOS FORMAIS E TÉCNICOS 205

7. CONCLUSÃO 215

8. REFERÊNCIAS 223

1. INTRODUÇÃO

A pintura brasileira do século XIX – apesar de, recentemente, ter merecido maior atenção por parte de alguns estudiosos – ainda encerra alguns equívocos conceituais que têm sido perpetuados ao longo de várias décadas, através da sucessiva repetição de textos já consagrados e tidos como infalíveis. Entretanto, a despeito do valor e da contribuição destes estudos, tornam-se necessárias novas pesquisas, fundamentadas, sobretudo, na análise direta das obras para que se tenham novas perspectivas que possam enriquecer e ampliar o campo da História da Arte Brasileira.

Sendo assim, tem sido amplamente aceito e divulgado que o Academicismo[1] brasileiro seria, simplesmente, um desdobramento do Neoclassicismo, implantado pelos mestres franceses da Missão Artística de 1816 e consolidado através da imposição de uma disciplina rígida e inabalável que persistiu até o início do século XX. Os principais nomes da historiografia da Arte Brasileira colocam-se totalmente favoráveis à supremacia absoluta do Neoclassicismo no processo de surgimento e consolidação da Academia Imperial de Belas Artes. A influência que o Romantismo teria tido é praticamente ignorada ou minimizada, sendo reconhecida, em geral, apenas em alguns artistas da segunda metade

(1) Nos textos consultados aparecem os termos: Academismo e Academicismo. Optamos pelo termo Academicismo por nos parecer mais usual; entretanto, em alguns textos citados ao longo deste trabalho aparecerão as duas formas, que variam de acordo com os autores.

do século XIX, normalmente associados à adoção dos temas indianistas, heróicos e paisagísticos. Isto realmente ocorreu, sobretudo o paisagismo, não só com artistas brasileiros, mas principalmente com os estrangeiros que por aqui passavam e se encantavam com a exuberância da natureza.

Morales de los Rios Filho, por exemplo, autor de um dos mais importantes trabalhos sobre a Academia, imprescindível ao estudo do Academicismo brasileiro, ao se referir aos artistas franceses, além de imputar-lhes o Neoclassicismo, emitiu uma opinião equivocada com relação a esta corrente estilística:

> "Neoclassicistas por excelência, eles souberam encaminhar seus discípulos no estudo do nu, da anatomia, da natureza morta, da **paisagem e da marinha**[(2)]"[(3)].

A contradição desta afirmativa reside no fato de que, a preocupação com o estudo da paisagem e da marinha, não foi, decididamente, uma característica do Neoclassicismo, que supervalorizava, acima de tudo, a representação da figura humana. Portanto, a preocupação com o estudo da paisagem e da marinha denunciam, claramente, uma propensão romântica. Isto reforça a tese de que o Neoclassicismo implantado pelos franceses não seria assim tão ortodoxo e que o Romantismo teria influído desde a gênese da Academia. Esta atenção dispensada à paisagem já constituiu um abalo no antropocentrismo da arte neoclássica, uma vez que esta tendência negligenciava o paisagismo, considerando-o como uma expressão secundária. Esta preocupação pelo estudo da paisagem e da marinha, citada por Morales de los Rios aparece, inclusive, nos estatutos da Academia de 1826:

---

(2) O grifo é nosso.

(3) RIOS FILHO, Adolfo Morales de los. O ensino artístico: subsídio para sua história - um capítulo: 1816-1889. In: Terceiro Congresso de História Nacional. Rio de Janeiro: IHGB, 1938. Anais... Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942. p. 174

> "Este gênero de pintura é uma das mais agradáveis artes, e o vastíssimo terreno do Brasil oferece vantagens aos artistas que viajarem pelas províncias e tirarem uma coleção de vistas locais, tanto terrestres como marítimas e o professor desta classe ensinará a teoria, explicando os preceitos da perspectiva aérea, e o efeito da luz nas diversas horas do dia"(4).

Apesar destas disposições revolucionárias para a época, de nítida orientação romântica, prevaleceu a disciplina acadêmica e a cadeira de Paisagem foi ministrada de acordo com os métodos tradicionais, ou seja, através da cópia de estampas nos *ateliers*(5). Esta antítese figura humana-paisagem, mesmo estando diretamente associada ao antagonismo Neoclassicismo-Romantismo e de ter sido motivo de polêmicas na Academia Imperial, sobretudo após a atuação de Grimm, não constitui o foco de interesse deste trabalho, mas apesar disso, fortalece a tese, por nós defendida, da não preponderância do Neoclassicismo sobre o Academicismo brasileiro.

Além de Morales de los Rios, outros importantes historiadores da arte brasileira defendem, igualmente, a assimilação irrestrita do Neoclassicismo, como Roberto Pontual:

> "Através de Grandjean de Montigny, de Nicolas-Antoine e Auguste-Marie Taunay, de Jean-Batiste Debret (...), sob a chefia de Joachin Lebreton – o Neoclassicismo cruzou o Atlântico para instalar-se, com alguma pompa e muita intriga, no Brasil, irradiando sua presença a partir do Rio de Janeiro"(6).

(4) GALVÃO, Alfredo. Subsídios para a história da Academia e da Escola Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro: UFRJ, 1954. p. 49-50.

(5) Somente em 1882 os métodos convencionais vão ser alterados com a atuação do pintor bávaro Georg Grimm, que apesar de efêmera, foi muito importante para o desenvolvimento do paisagismo no Brasil.

(6) PONTUAL, Roberto. A Missão Artística Francesa e a Academia Imperial de Belas Artes. In: Dicionário das Artes Plásticas no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

Carlos Cavalcanti foi outro estudioso que enfatizou, categoricamente a preponderância do Neoclassicismo sobre o Academicismo brasileiro, abrangendo, inclusive o período em que Pedro Américo desenvolveu o seu trabalho:

> "Será ainda na segunda metade do século passado que frutificarão através das atividades regulares da Academia Imperial de Belas Artes, do Rio de Janeiro, as lições deixadas pelo Neoclassicismo dos mestres franceses da Missão Artística de 1816, que D. João VI mandara buscar em Paris para instituir entre nós o ensino oficial das artes e ofícios. O academismo brasileiro é assim, direta conseqüência do Neoclassicismo francês"(7).

Mesmo pesquisadores recentes, apesar de terem uma visão bastante lúcida com relação ao fenômeno artístico, insistem também com a assimilação do Neoclassicismo, como José Carlos Durand, autor de um consistente trabalho sobre as relações do Academicismo com o sistema de poder no Brasil do século XIX. Ao referir-se à arte que correspondeu ao Império, atribuiu também a ascendência neoclássica, ignorando que esta tendência européia não "sobreviveu" à segunda década do século XIX:

> "Na História das artes brasileiras o período monárquico (1822-1889) é caracterizado pela importação do Neoclassicismo, tal como cultivado nas academias de belas artes européias"(8).

Outra pesquisadora atual, Vanda Klabin, num excelente texto sobre o ambiente artístico da década de 1920, ao fazer uma introdução sobre o Academicismo, atribui,

(7) CAVALCANTI, Carlos. O predomínio do Academismo Neoclássico. In: PONTUAL, Roberto. Dicionário das Artes Plásticas no Brasil. Op. cit.

(8) DURAND, J. Carlos. Arte, privilégio e distinção. São Paulo: Perspectiva, 1989. p. 3

enfaticamente, a persistência do Neoclassicismo, não só durante o Império, mas até mesmo com o advento da República!

> "As diretrizes neoclássicas vão nutrir por um longo período, o cenário artístico brasileiro. [...] A transformação do Brasil Imperial em República vai trazer conseqüências para a nossa vida artística. A Academia passa por outra reforma, adotando o nome de Escola Nacional de Belas Artes, cuja ação no campo da cultura é a de ser transmissora de um corpo de conhecimentos e de um saber artístico, visando ainda a consagração de uma estética – a neoclássica – como parte representativa, legítima e dominante do mundo cultivado. [...] Os artistas, de forma geral, eram acomodados aos postulados ditados pela estética oficial vigente, enclausurados em seus ateliês, com eternas promessas de fidelidade ao neoclássico"(9).

Ainda segundo esta pesquisadora, mesmo por ocasião do pensionato dos alunos brasileiros na Europa, persistiria a orientação neoclássica:

> "Como pensionista do Estado, o artista premiado ficava submetido a uma rígida legislação a qual tornava-o obediente a uma série de tarefas e obrigações, garantindo assim o sucesso e a manutenção do ensino acadêmico. Entre estas tarefas, estava a remessa regular de obras realizadas no exterior, durante a sua estadia. A feitura destes trabalhos artísticos – que justificariam o prêmio recebido – era determinada pela Congregação da Escola, e, geralmente, consistia em um grande número de cópias depositárias do modelo neoclássico"(10).

(9) KLABIN, Vanda M. A trajetória do artista carioca na década de vinte. In: Academismo: projeto arte brasileira. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1986. p. 18

(10) Op. cit. p. 19

O Neoclassicismo, invicto e inabalável, ainda segundo a maioria dos estudiosos, teria atingido de uma forma quase que generalizada a praticamente todos os artistas saídos da Academia Imperial. Mesmo grandes nomes como Pedro Américo e Vitor Meireles, são rotulados de acadêmicos-neoclássicos:

> "Não há dúvida de que os nossos pintores são produtos da Academia, nascida e florescida da Missão Artística Francesa. Tanto Vitor Meireles, como Pedro Américo encarnam os ideais artísticos do século XIX, presidido, em seus inícios, pela arte neoclássica que floresceu na Europa com Napoleão Bonaparte e que para aí foi trazida pela missão acima referida"(11).

Este mesmo estudioso, João Vicente Salgueiro, ao comparar aqueles dois artistas e atribuir-lhes o Neoclassicismo, enfatiza esta disposição em Pedro Américo:

> "Em relação a Pedro Américo, a balança pende mais para o Neoclassicismo, sobretudo pela influência de seu mestre Ingres com sua força pela linha nítida e precisa"(12).

Na realidade, a maioria dos textos relativos à arte acadêmica brasileira do século XIX, atribuem a Pedro Américo um Neoclassicismo irrestrito e inabalável, subestimando e limitando sua capacidade artística. Alguns defendem a adesão deste artista ao Neoclassicismo até mesmo durante sua estadia em Paris, entre 1859 e 1864.

> "A capital da França era, então, palco de embates entre correntes artísticas diversas, entre partidários de Delacroix e

(11) SALGUEIRO, João Vicente. Vitor Meireles e Pedro Américo. In: SOUZA, Wladimir Alves de. et al. Aspectos da Arte Brasileira. Rio de Janeiro: FUNARTE. 1981, p. 32

(12) Op. cit. p. 33-34

> de Ingres. O jovem artista brasileiro teve o seu momento de sedução pelo Neoclassicismo, como se pode identificar em muitas de suas telas. O seu nome, porém, iria laurear-se definitivamente com o grande quadro histórico **Batalha do Avaí**..."(13).

Mesmo em publicações relativamente recente, de museus e instituições congêneres dedicadas à pesquisa, Pedro Américo continua sendo associado ao Neoclassicismo:

> "Pedro Américo, assim como seus contemporâneos, não se arriscou nunca a ir além dos estreitos limites do Neoclassicismo..."(14).

Não só este, mas outros textos recentes de historiadores e críticos de arte insistem em afirmar a absoluta adoção do Neoclassicismo pelos artistas acadêmicos brasileiros e sua persistência ao longo de todo o século XIX. Entretanto, existem algumas exceções, uma vez que, alguns pesquisadores mais perspicazes, apesar de aceitarem a tese da implantação do Neoclassicismo, admitem, pelo menos em parte, a assimilação do Romantismo. É o caso do professor Mário Barata, que identifica uma tendência romântica na gênese da Academia, através de Jean-Batiste Debret:

> "É nas aquarelas brasileiras de fixação de um mundo popular, etnográfico e exótico, que Debret revela a fase melhor de sua pintura, liberada do oficialismo e propensa a se exercer livremente em uma das vertentes do Pré-Romantismo e do Romantismo: a de busca do exótico. Equilibrou então as cores claras e diluídas com um desenho solto e espontâneo, penetrando inteligentemente em certos valores do cotidiano, do

(13) CARRAZONI, Maria Elisa. Um século de pintura. Cultura, Rio de Janeiro, ano 1, nº 2, abr/jun 1971, p. 64

(14) FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES - Instituto Nacional de Artes Plásticas. Academismo: Projeto Arte Brasileira. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1986.

> antropológico e da natureza, mesmo quando tratados descritivamente, em superfície"[15].

Com Vitor Meireles e Pedro Américo, o professor Barata foi mais incisivo ainda, atribuindo-lhes a academização do Romantismo, não apenas com relação à temática, mas também com o aspecto formal:

> "Meireles e Pedro Américo atingiram uma posição proeminente, e na década de 1870 realizaram telas de grandes dimensões retratando batalhas da Guerra do Paraguai, conflito que havia comovido o país e acelerado algumas das transformações que ocorreriam nesses anos e na década seguinte. Essa pintura histórica – entrelaçada em alguns elementos românticos ao historicismo popular, o qual era também aproveitado para os libretos de ópera da época na Europa e, no caso brasileiro, em alguns exemplos de Carlos Gomes, que trabalhou bastante em Milão – já não era neoclássica, pela multiplicidade maior de gestos e pelo tratamento diverso da cor. Situava-se no Romantismo, mas dentro do que foi classificado por estudiosos europeus de "romantismo acadêmico", já que certo convencionalismo dominava as soluções estéticas, compositivas e cromáticas, das obras"[16].

O mesmo ocorreu com o crítico de arte Ferreira Gullar, que não só associou o Romantismo de Pedro Américo e Vitor Meireles à onda de ufanismo nacionalista – materializado através dos episódios heróicos e dos temas indianistas – mas foi mais além, atribuindo também a influência do Realismo. Segundo ele, o Academicismo teria se

(15) BARATA, Mário. Século XIX: transição e início do século XX. In: ZANINI, Walther (org). História da Arte no Brasil. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983. v. 2. p. 38

(16) Op. cit. p. 420

convertido numa espécie de Ecletismo, o que realmente aconteceu na pintura brasileira da transição dos séculos XIX e XX.

> "A visão neoclássica é logo envolvida pelo sentimento romântico que, alimentado do nacionalismo nativista, põe em voga os temas indígenas, ao lado dos temas religiosos e históricos. Estes serão estimulados pela onda de patriotismo que decorre da Guerra do Paraguai, iniciada em 1864. Ao Academicismo, que se implanta definitivamente e ao Romantismo que a ele contraditoriamente se alia, juntam-se as idéias de correntes do Realismo e das ciências positivas. O resultado disso é um ambiente propício ao Ecletismo, tanto no plano filosófico como estético e que a produção pictórica do período reflete muito bem. A personalidade artística que melhor expressa essa fase da vida cultural brasileira, é Pedro Américo que, paralelamente a sua brilhante carreira de pintor, estuda ciência e filosofia, escreve sobre questões científicas e defende tese filosófica na Universidade de Bruxelas. Sua pintura, essencialmente acadêmica, absorve influências românticas em sua monumental **Batalha do Avaí**. Seu rival na pintura, Vitor Meireles, foi menos sujeito às normas acadêmicas e mais aberto ao sopro romântico, como se percebe no célebre quadro Moema, de 1863, e mesmo na **Batalha de Guararapes**, executada por ele ao mesmo tempo que a do Avaí por Pedro Américo..."(17).

A pesquisadora Elizabeth Baez, além de admitir a academização do Romantismo, foi uma das poucas a associá-la à influência do Pompierismo francês:

> "Os pintores que ganhavam prêmios de viagem eram enviados a Paris ou a Roma para se aperfeiçoarem com os artistas

(17) GULLAR, Ferreira. 150 anos de Arte no Brasil. In: 150 anos de Pintura Brasileira: 1820-1970. Rio de Janeiro: Colorama, 1989. p. 16-17

> consagrados pelas instituições oficiais, os chamados *pompiers*. W. A. Bouguereau, J. L. Gérôme, E. J. H. Vernet, L. Cogniet, A. Cabanel, T. Couture, J. L. E. Meissonier estavam entre aqueles que recebiam o reconhecimento oficial"[18].

E mais adiante:

> "Bastante representativas são as cenas históricas pintadas por Vitor Meireles e Pedro Américo, nitidamente inspiradas em Meissonier e Vernet (...). O "academismo-romântico" na **Batalha dos Guararapes** de Meireles e no **O Grito do Ipiranga** e **Batalha do Avaí** de Pedro Américo é enfatizado pelo convencionalismo da composição..."[19].

Apesar destas opiniões favoráveis a academização do Romantismo, de uma maneira geral, o Academicismo brasileiro é rotulado pela maioria dos estudiosos como uma reedição do Neoclassicismo francês. O Romantismo de um ou outro pintor, quando admitido, é visto apenas como uma característica menor, quase um detalhe e não como uma disposição forte e concreta. Para grande parte dos pesquisadores o Academicismo neoclássico prevaleceu sempre, despoticamente, sufocando outras tendências com seu rígido convencionalismo. A assimilação do Romantismo pelos acadêmicos brasileiros, quando aceita, é associada à intensificação dos contatos de nossos artistas com os grandes centros europeus e sendo destacados como principais sintomas românticos a inserção dos já citados temas heróicos, indianistas e paisagísticos.

Entretanto, não seria menosprezar demais a capacidade de nossos artistas, ao afirmar esta adoção cega ao Neoclassicismo-acadêmico e durante tanto tempo? Ainda mais se levarmos em conta as temporadas de aperfeiçoamento na Europa, onde, obviamen-

---

(18) BAEZ, Elizabeth C. A Academia e seus modelos. Gávea. Rio de Janeiro, nº 1, 1985, p. 16

(19) Op. cit. p. 17

te, eles entravam em contato com o Romantismo, nesta época já academizado, convertido no Pompierismo e plenamente aceito nos meios oficiais. Certamente, eles não tinham nem estrutura, nem autonomia suficiente para assimilar os movimentos de vanguarda, como Realismo, Simbolismo e Impressionismo que mesmo na Europa eram vistos com muita reserva e cuja academização foi lenta e conturbada. O mesmo não ocorreu com o Romantismo que foi academizado com uma certa facilidade. Este Romantismo, já absorvido pelos meios acadêmicos, poderia constituir, perfeitamente, uma forte atração para os artistas brasileiros, sobretudo para aqueles que estudavam em Paris na *École des Beaux-Arts*, que foi o centro irradiador deste Romantismo acadêmico ou Pompierismo. O fato é que, em muitas obras de vários acadêmicos, principalmente dos que usufruiram o Prêmio de Viagem em Paris, como Vitor Meireles, Augusto Rodrigues Duarte, Rodolfo Amoedo e o celebrado Pedro Américo, podemos observar fortes características românticas, tanto com relação aos temas, quanto à construção formal.

Outro ponto a ser considerado é que, com a consagração da Arte Moderna, o Academicismo do século XIX, sobretudo o Pompierismo francês, atraiu para si uma espécie de revanchismo, por ter perseguido com tanta tenacidade os movimentos de vanguarda. Este revanchismo estendeu-se, de certa forma, também ao Brasil, uma vez que o nosso Academicismo também atacou as propostas modernistas que se manifestaram com mais força a partir de 1930. Isto, aliás, tornou-se corriqueiro na História da Arte, ou seja, as propostas novas nunca são bem aceitas pela estética em vigor e estas novas propostas, uma vez "senhoras" da situação, sempre se voltam contra a estética que foi suplantada, quase que como uma necessidade de afirmação e somente o tempo tem a capacidade de diluir estas hostilidade. Talvez por isso, a história do Academicismo do século XIX, não só na Europa, mas também no Brasil, ainda não tenha sido estudado de maneira totalmente isenta, sem preconceitos estéticos ou sectarismos. Na realidade, este Academicismo deve ser encarado e analisado, não pela posição hostil contra a arte de vanguarda, e sim, em

função de sua produção artística, de suas propostas estéticas, técnicas e pedagógicas e a relação destas com o contexto histórico da época.

O objetivo deste trabalho é, primordialmente, fazer uma nova leitura da pintura acadêmica brasileira, com a finalidade de constatar que, apesar de sua propensão conservadora, ela não foi cega e exclusivamente neoclássica e que sofreu influências muito marcantes do Romantismo, não somente a partir da segunda metade do século XIX, como é mais ou menos aceito, mas desde os primórdios da Academia, tornando-se mais forte e evidente na sua fase de consolidação, ainda na primeira metade do século XIX. Para tanto, escolhemos como objeto de estudo o mais paradigmático representante da pintura acadêmica brasileira – Pedro Américo de Figueiredo e Melo – para através dele demonstrarmos que o Academicismo brasileiro não foi uma simples repetição do Neoclassicismo e que o Romantismo acadêmico francês foi assimilado na íntegra, através do Pompierismo da *École des Beaux-Arts*, com a qual a Academia Imperial de Belas Artes mantinha relações muito estreitas, através de uma espécie de intercâmbio artístico.

A tentativa de constatar estes pressupostos, levou-nos, primeiramente, a uma pesquisa bibliográfica específica, relativa aos blocos temáticos abordados. Com relação ao Academicismo e ao Neoclassicismo europeus, a pesquisa concentrou-se, basicamente, nas contextualizações sociais, econômicas e políticas de Hauser e nas apreciações estéticas de Argan, o mesmo ocorrendo com o assunto Romantismo, reforçado com as teses de Ernst Fischer e de J. Guinsburg. Para a compreensão do Pompierismo, assunto pouco estudado na Europa e praticamente inexplorado no Brasil, as fontes básicas foram as obras de H. Barbara Weinberg e de James Harding, que forneceram, sobretudo a deste último, um panorama geral sobre os principais pintores, suas obras e as influências recebidas. Entretanto, apesar destas informações, sentimos a necessidade de conceituar e contextualizar o Pompierismo, determinando, inclusive, seus limites cronológicos.

A Academia Imperial de Belas Artes foi estudada através das obras de seus principais historiadores: Morales de los Rios Filho, Alfredo Galvão, Mário Barata e Donato Mello Junior, entre vários outros. A pintura acadêmica do século XIX, especificamente a de Pedro Américo, teve como principais fontes as obras de Gonzaga Duque, Laudelino Freire, Francisco Acquarone e Quirino Campofiorito, além de vários textos de Mário Barata, Roberto Pontual, Ferreira Gullar e outros que se ocuparam com este assunto. Os dados gerais sobre a vida e a obra de Pedro Américo foram obtidos, basicamente, na primeira biografia dele, cujo autor foi seu próprio genro J. M. Cardoso de Oliveira. Além deste foram utilizados também os trabalhos de Donato Mello Júnior e de Lincoln Mello Martins, autor da última biografia sobre o artista, publicada recentemente.

Entretanto, o ponto alto da pesquisa concentra-se na análise direta de dez obras de Pedro Américo, pertencentes ao Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro e que foram realizadas entre os anos de 1878 e 1884: **D. Catarina de Ataide**; **D. João IV, infante**; **David e Abisag**; **Judite e Holofernes**; **Voto de Heloisa**; **A Carioca**[20]; **Joana d'Arc**; **A Noite entre os gênios do Amor e do Estudo**; **Rabequista árabe e Moisés e Jacobed**. O estudo constará, basicamente, de uma análise formal e temática, além de uma apreciação dos aspectos técnicos. A análise formal teve como embasamento teórico algumas obras sobre este assunto de Rudolf Arnheim e Herbert Read. Além das pinturas de Pedro Américo, foram utilizadas outras fontes primárias, como a documentação referente a este artista nos arquivos do Museu Nacional de Belas Artes e do Museu D. João VI, da Escola de Belas Artes da UFRJ.

O corpo do trabalho foi dividido em cinco capítulos. No primeiro – **O Academicismo** – serão abordados alguns pontos básicos: as origens das academias; o papel desempenhado pela Academia dos Carracci na catalogação das regras acadêmicas; a

(20) A primeira versão desta obra data de 1864.

Academia francesa e a conversão do Academicismo num modelo oficial e, finalmente, a implantação e a consolidação deste Academicismo no Brasil. No segundo capítulo – **Neoclassicismo versus Romantismo** – estas duas correntes estilísticas serão contextualizadas historicamente e analisadas artisticamente através de seus maiores representantes da Pintura, respectivamente Jacques-Louis David e Eugène Delacroix. Uma atenção maior será dispensada à pintura romântica, sobretudo em termos temáticos, para que se possa fazer, com mais propriedade, a correlação com o Pompierismo, favorecendo, conseqüentemente, a análise das obras de Pedro Américo. Um peso maior será conferido ao terceiro capítulo – **A Academização do Romantismo: o Pompierismo** – que trata da assimilação da pintura romântica pelo Academicismo francês e a influência da consolidação política e econômica da burguesia capitalista neste processo. Serão enfatizados ainda: os principais representantes da pintura *pompier*, a importância da atuação pedagógica de seus mestres, bem como os aspectos temáticos, técnicos e formais que se tornaram característicos desta tendência, para que se possa fazer a conexão do Pompierismo francês com o Academicismo brasileiro. O quarto capítulo – **Pedro Américo: vida e obra** – refere-se à contextualização deste artista no panorama histórico da época, do Brasil e da Europa, fornecendo, ao mesmo tempo, dados biográficos, sobretudo com relação às suas atividades artísticas. O último capítulo – **O Romantismo acadêmico de Pedro Américo** – ponto alto deste trabalho, trata-se exatamente, da análise temática e técnico-formal das obras selecionadas, aplicando-se os subsídios fornecidos pelos capítulos anteriores. Tudo isto na tentativa de constatar, não só a assimilação do Romantismo acadêmico por aquele artista, mas também a influência deste mesmo Romantismo ou Pompierismo sobre a pintura acadêmica brasileira, contribuindo assim, de alguma forma, com a História da Arte Brasileira do século XIX.

il. 1 - **PEDRO AMÉRICO, AUTO-RETRATO** - óleo/tela, 1893. Pinacoteca de São Paulo - SP. Fonte: A PINACOTECA DE SÃO PAULO. São Paulo: Banco Safra, 1994. p. 73

Obs: todas as fotografias deste trabalho foram feitas por Murilo Ivan Lellis da Silva, à exceção das ilustrações 34 e 35, feitas pelo próprio autor.

2. O ACADEMICISMO

2.1 DAS ORIGENS À ACADEMIA FRANCESA

Para uma análise temática e técnico-formal de parte considerável da obra de Pedro Américo, torna-se premente – antes de quaisquer outros questionamentos – uma abordagem geral sobre o chamado Academicismo, uma vez que diz respeito, sobretudo neste caso, ao que é mais forte na carreira de um artista: sua formação inicial. Com relação a Pedro Américo este período insere-se entre 1856 e 1858 – sem contar o pensionato francês – quando ele estava regularmente matriculado na Academia Imperial de Belas Artes, e apesar de ter sido um tempo curto, estes dois anos foram suficientes para incutir-lhe uma sólida base acadêmica, que vai estar presente em toda a sua produção principalmente no que se refere aos aspectos técnicos. O fato é que a metodologia acadêmica surtia muito efeito, exatamente por ser ministrada de maneira rígida e sistemática e acabava por influir fortemente na formação dos artistas, que quase sempre, salvo raras exceções, mantinham-se fiéis a ela até o fim. Para uma melhor compreensão, não só de seus métodos, mas também da força de seu sistema de ensino, faremos uma análise geral das origens e do desenvolvimento do Academicismo, abordando os principais momentos de sua evolução.

Antes de tudo, devemos considerar que, Academicismo ou Academismo[21], era um método pedagógico ministrado de maneira autoritária pelas academias de arte

(21) Do grego **Akadêmia**, de Akadêmos ou Hekadêmos, herói da Ática, proprietário de uma casa de campo nas imediações de Atenas, doada por ele ao povo desta cidade que a transformou em escola. Nos jardins desta casa Platão ministrou seus ensinamentos e posteriormente sua doutrina passou a ser conhecida por Acadêmica. Os romanos, para homenageá-lo , chamaram de **Academia** as associações literárias e filosóficas. No Pré-Renascimento o termo foi resgatado, estendendo-se também às escolas e agremiações artísticas.

institucionalizadas. O modelo tradicional e convencional de Academicismo, impunha normas técnicas e estéticas muito rigorosas e exigia a submissão total e irrestrita do artista. Os ensinamentos teóricos e práticos fundamentavam-se no "belo ideal e absoluto" criado pelos gregos do período Clássico, no século V a.C. e resgatado pelo Renascimento e pelo Neoclassicismo.

O surgimento deste Academicismo está associado a momentos marcantes da História da Arte ocidental, mas para se ter uma idéia mais ampla dos mecanismos que influíram no seu desenvolvimento, é necessário sabermos um pouco sobre o ensino artístico pré-acadêmico. Na Antiguidade Clássica, diante da inexistência de escolas convencionais especializadas em arte, as vocações eram desenvolvidas nas oficinas de artistas veteranos, que transmitiam seus conhecimentos de maneira empírica, através do próprio exemplo prático. Na Grécia, o grau de aprimoramento técnico atingido pela arte, independente das genialidades que surgiram no século V a.C., foi decorrente de um lento, mas progressivo desenvolvimento empírico, transmitido de geração a geração. Havia, inclusive, verdadeiras "dinastias" de artistas, através das quais os mestres transmitiam seus segredos e fórmulas aos filhos, sobrinhos e outros parentes e estes repetiam o mesmo, acentuando não só o caráter empírico e doméstico, mas também familiar[22].

Durante a Idade Média, as oficinas leigas ou monásticas eram verdadeiras escolas de arte, estas últimas muito influentes, em decorrência da grande importância que a arte religiosa tinha neste período. Os artistas, ou mais exatamente os artesãos, como eram reconhecidos na época, associavam-se às corporações de ofícios ou guildas, constituídas por indivíduos de uma mesma profissão. Eram espécies de ancestrais dos atuais sindicatos e atuavam no controle e na regulamentação da produção, da qualidade, dos preços, do

(22) ROCHA, F. Pacheco da. O ensino da pintura. Tese de concurso para a cadeira de Pintura. Rio de Janeiro: ENBA-UB, 1953. p.10.

comércio e inclusive do ensino. A partir do século XIII, com a Revolução Comercial e o conseqüente crescimento das cidades, estas corporações adquiriram muita força, suplantando as oficinas monásticas, que até então detinham, quase totalmente a exclusividade do ensino artístico. Fixaram regulamentos extremamente severos, cerceando a liberdade de iniciativa e subordinando todos os seus filiados, inclusive aprendizes, ligando-os reciprocamente por uma série de direitos e deveres, entre os quais o de nunca exercer outro ofício que não fosse o seu.

Com o Renascimento esta situação mudou consideravelmente, pois o Humanismo elevou socialmente e deu mais liberdade ao artista – agora identificado como tal – que trocou o autoritarismo das corporações pelo dos mecenas. A efervescência cultural que emergiu, norteada pelo surto de cientificismo e de racionalidade, motivou as indagações e os estudos. Os artistas não se contentavam mais apenas com a habilidade manual e aspiravam ampliar os limites de seus ofícios, extrapolando o empirismo das corporações para deixar de ser simples artífices. Adquiriram um conhecimento muito vasto através de exaustivos estudos de Geometria, Matemática, Perspectiva e Anatomia, impondo-se como cientistas e escrevendo verdadeiros tratados artísticos. Paralelamente a esta produção intelectual, desenvolveu-se a preocupação com o aspecto pedagógico, através de uma análise mais racional da criação artística e da codificação de teorias, tudo isto em oposição ao tradicional aprendizado empírico.

A partir do século XIV, as corporações tendem a se transformar em academias, como ocorreu com as de Roma, Veneza e Florença, apesar do ensino ainda estar muito próximo do sistema corporativo. Somente no século XVI é que apareceram academias voltadas para um ensino mais intelectualizado, baseado sobretudo no estudo do desenho, como a *Accademia del Disegno*, de Florença, criada por Vasari em 1563, com o patrocínio

dos Médicis, e a *Accademia di San Luca*[23], de Roma, fundada por Federico Zuccari em 1593, sob os auspícios da papa Gregório XIII. O aparecimento destas academias está relacionado, não só ao clima de "liberdade" e ao espírito de investigação, mas também à aspiração dos artistas de se elevarem socialmente através do aprimoramento intelectual.

> "A intenção e o espírito iniciais das academias eram liberais: serviam como meio de emancipação do artista da guilda para o elevar acima do nível do artesanato. Os membros das Academias eram, por toda a parte, libertos mais cedo ou mais tarde das obrigações de pertencerem a uma guilda e de conservarem as restrições do sistema guildeano"[24].

Nestas academias do século XVI foram formuladas as normas técnicas e estéticas que constituíram o embasamento teórico do Classicismo, conforme observou Germain Bazin:

> "A instituição das academias contribuirá vigorosamente para erigir o Classicismo em dogma"[25].

Dentre todas as academias italianas, destacou-se, já no Maneirismo, a de Bolonha, criada em 1585 por um grupo de pintores: os irmãos Annibale e Agostino e o tio destes, Ludovico Carracci. Esta academia transformou-se numa das mais importantes da Europa no século XVII, atraindo um grande número de artistas tendo passado por ela os melhores pintores bolonheses, como Domenichino, Guido Reni e Guercino. Chamada inicialmente "*Accademia dei Desiderosi*, isto é, dos aspirantes, passou a ser conhecida mais tarde como

(23) Segundo uma tradição dos primeiros tempos do Cristianismo, São Lucas, patrono dos médicos, teria sido também pintor e feito um retrato da Virgem Maria, sendo por isso considerado padroeiro dos pintores.

(24) HAUSER, Arnold. História Social da Literatura e da Arte. São Paulo: Mestre Jou, 1972, v.I p.509.

(25) BAZIN, Germain. História da História da Arte. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p.53.

Accademia degli Incaminati, segundo Bazin, "dos que estão no bom caminho"[26]. Esta última denominação explica a própria finalidade desta academia, que na verdade surgiu como uma reação aos "excessos" maneiristas, responsáveis, em termos de pintura, por composições instáveis e extravagantes, com figuras alongadas e desproporcionais, de gestos forçados e afetados, impregnadas de sensualidade e narcisismo. A proposta fundamental era oferecer um sólido embasamento teórico ao ensino da pintura, conferindo um caráter altamente erudito e intelectual, de acordo com os ideais preconizados pelo Renascimento.

Através de cursos ministrados por literatos, poetas, médicos e naturalistas, orientados didaticamente pelos Carracci, os alunos instruíam-se em História Antiga, Mitologia, Literatura, Anatomia, Perspectiva e Leis de Luz e Sombra, com ênfase especial para o estudo da figura humana, feito sobretudo a partir de desenhos a carvão e a sanguínea. A cópia de esculturas greco-romanas, representando homens ou mulheres nus, de proporções idealizadas, havia sido utilizada pelas demais academias italianas para adestrar os alunos no estudo dos movimentos; entretanto, além de usar estas esculturas, os Carracci incentivaram a cópia do natural, ou seja, do modelo vivo nu, exatamente com o propósito de criar movimentos mais naturais nas composições e contrariar as "distorções" maneiristas[27].

Se a gênese do Academicismo encontra-se na Academia dos Carracci, com a catalogação convencional de normas e fórmulas técnicas e estéticas, a responsável pela oficialização e disseminação deste método foi a Academia francesa, cuja criação está associada à política absolutista do *Ancien Régime*. Ainda nas primeiras décadas do século

(26) Op. cit. p. 53

(27) O estudo do corpo humano tornou-se tão sistemático na Academia dos Carracci e nas posteriores, que com o tempo houve uma evolução semântica da palavra academia, que passou a designar também as estátuas-modelos, algumas, réplicas feitas em gêsso, bem como os próprios desenhos ou pinturas copiadas delas, independentes de uma composição. Tanto estas estátuas, quanto os estudos em carvão ou óleo que originavam, passaram a materializar o Academicismo, em decorrência desta metodologia baseada na cópia e na supervalorização antropomórfica.

XVII a França apresentava uma certa defasagem artística com relação às cidades italianas, vigorando o velho regime corporativo que remontava à Idade Média. No plano político, porém, consolidava-se amplamente o engrandecimento da monarquia, através da obra de Richelieu, Mazarin e Colbert, ministros de Luis XIII e do filho deste, Luis XIV, *le roi soleil*. O país experimentou um período de grandeza política e econômica jamais visto, o chamado *Grand Siècle*, orientado pelo poder absoluto daqueles reis, que vão capitalizar, em proveito do Estado, até mesmo a força cultural da arte.

Em Paris ecoavam os feitos da Academia dos Carracci, suscitando, nos meios cortesãos, a necessidade de uma escola semelhante. Em 1646, Charles Lebrun, um dos mais conhecidos pintores da época, fez uma viagem às principais cidades italianas e entusiasmou-se tanto com as técnicas pedagógicas das academias, principalmente das de Bolonha, que teve a idéia de criar uma instituição naqueles moldes em seu país. De volta à França, usou sua influência na corte para concretizar este empreendimento, que aliás, estava em sintonia com a política de Mazarin, primeiro-ministro de Luis XIV, ainda menor, e obteve a criação da *Académie de Peinture et de Sculpture*, formalizada em 1648[28].

O ensino artístico, agora sob a proteção oficial, atraiu inúmeros artistas que, ao serem admitidos, ficavam livres da autoridade dos velhos mestres das Corporações de Ofícios, de quem dependia, até então, o aprendizado e a licença para exercer a profissão. Na verdade, a oficialização do ensino artístico correspondeu a um jogo de interesses, envolvendo, de um lado, o governo, que pretendia impor sua autoridade nas artes para usá-las mais facilmente em proveito próprio, e de outro, os artistas progressistas, dispostos a se libertarem da tutela das Corporações. Especialmente na França o Corporativismo era bem mais forte do que o das cidades italianas, e ainda em pleno século XVII mantinha-se refratário aos ideais renascentistas, defendendo o tradicional ensino empírico.

(28) ROCHA, F. Pacheco da. Op. cit. p.14.

A reação destas corporações manifestou-se logo, através dos mestres dissidentes, que aproveitaram os desentendimentos entre o velho pintor Simon Vouet (1590-1649) e seu antigo discípulo Lebrun, o idealizador da Academia, e elegeram-no porta-voz das reivindicações dos adeptos do Corporativismo, que incluía a criação de outra academia para abrigá-los. Esta proposta acabou sendo concretizada com a fundação da *Académie de Saint Luc*, em 1649, que passou a oferecer seus ensinamentos aos artistas que haviam permanecido à margem da academia oficial. Iniciou-se uma disputa acirrada entre as duas, culminando em 1652 com a intervenção do próprio Parlamento, que determinou a reunião das duas instituições. Entretanto, uma vez unidas, acentuaram-se as divergências e Lebrun, usando mais uma vez sua sagacidade e seu prestígio, obteve, não só a desagregação das duas academias, mas também a extinção das corporações e das cartas de mestria, além da concessão do título de *Royale* à academia oficial e a atribuição à mesma da exclusividade do ensino artístico (1655). A *Académie Royale de Peinture el de Sculpture* adquiriu, com isto, o direito de regulamentar o ensino e nomear os diretores das demais escolas, inclusive da *Académie de Saint Luc*, que continuou seu trabalho, sempre numa posição subalterna, até o final do século XVIII quando foi dissolvida.

A este conturbado período de implantação da Academia, sucedeu-se o de pleno desenvolvimento na década de 60, correspondendo à maioridade de Luis XIV (1661), à política mercantilista de Colbert, à reforma de vários castelos e à construção do Palácio de Versalhes. A Academia, a serviço do Estado, transformou-se numa verdadeira fábrica de artistas, atendendo às necessidades de glorificação do poder real através da produção de monumentos, esculturas e pinturas de caráter apologético.

> "A concentração de todas as forças utilizáveis, a supressão de todos os esforços individuais, a suprema glorificação da idéia de Estado personificado no rei, são estas as tarefas com que as academias são chamadas a lidar. O governo deseja dissolver as

> relações pessoais entre o artista e o público e torná-las diretamente dependentes do Estado. Deseja por fim, tanto ao patrocínio particular, como à promoção de interesses particulares e aspirações de artistas e escritores. De então em diante, estes existem só para servir o Estado, e as academias servem para instrui-los e mantê-los nesta subserviente posição. [...] Para Colbert, (...) a arte não passa de um instrumento ao serviço do governo do Estado, com a especial função de, por um lado, aumentar o prestígio do monarca e desenvolver o novo mito da dignidade régia, e, por outro, intensificar o esplendor da corte, como enquadramento do domínio real. Nem o rei, nem Colbert têm a verdadeira compreensão ou o genuíno amor da arte. O rei é incapaz de pensar em arte a não ser em ligação com a sua própria pessoa. Disse uma vez, dirigindo-se aos principais membros da Academia: "*Entrego-lhes a coisa mais preciosa deste mundo – a minha fama*""(29).

Os jovens artistas afluíram à Academia em busca de sucesso, e após a admissão eram encaminhados à *École du Dessin*, para estudarem desenho dois, três ou até mesmo quatro anos, dependendo do aproveitamento individual. Copiavam exaustivamente as obras dos artistas consagrados e os mais adiantados desenhavam do natural e de academias de gesso, a exemplo da Academia dos Carracci (il.2). Depois de adquirido o domínio do desenho, passavam ao estudo propriamente dito da pintura ou escultura. O programa teórico, ministrado paralelamente ao prático, era composto de Perspectiva, Geometria, Anatomia, História Antiga e Mitologia, estas últimas, exatamente para dar embasamento aos mais consagrados assuntos da temática acadêmica.

Além destas aulas foram criadas as *Conférences*, realizadas eventualmente, versando sobre análises de obras de arte de grandes artistas italianos e através destes

(29) HAUSER, Arnold. Op. cit. v.I. p. 582.

estudos críticos – fundamentados obviamente na estética clássica – foram estabelecidas as célebres *Tables des Préceptes*, que fixaram as normas da metodologia acadêmica com relação a cânones, proporções, formas, cores, claro-escuro, simetria e equilíbrio. Uma destas, intitulada *Conférence sur l'Expression des Différents Caractères des Passions*, proferida por Lebrun em 1667, foi ilustrada por uma série de desenhos mostrando as diversas maneiras de contração dos músculos faciais e acabou se transformando num livro, publicado em 1696[30]. Com o tempo, estes preceitos, verdadeira bíblia do Academicismo, deixaram de ser apenas um sistema pedagógico e extrapolaram o âmbito da Academia, convertendo-se numa verdadeira doutrina estética. A propagação era veiculada pelas grandes exposições, transformadas depois nos célebres *Salons*, responsáveis também pela consagração ou ostracismo dos artistas.

Dando prosseguimento à franca adesão ao Classicismo, foram criados o *Grand Prix de Rome* (1664) e a *Académie de France à Rome* (1666). Após o término do curso, os alunos que adquiriam aquele prêmio, mediante concurso, permaneciam mais três anos em Paris, na *École des Éléves Protegés*, onde aperfeiçoavam mais ainda os estudos.[31] Depois disso partiam para Roma, onde dedicavam-se exclusivamente ao estudo dos grandes artistas italianos, copiando obras-primas, inclusive esculturas greco-romanas encontradas nas escavações arqueológicas, muito comuns sobretudo no século XVIII.

Em 1671, Colbert criou a *Académie d'Architecture* que passou a ter as mesmas regalias inclusive concursos e prêmios. Tanto as academias, quanto os prêmios, foram suprimidos pela Revolução em 1793, e novamente restabelecidos em 1795, com a agregação da antiga academia de pintura e escultura à de arquitetura, sob a denominação

(30) Traduzido para o português em 1837, com o título **Ensaio sobre a Fisiologia das Paixões**, por Félix Taunay, então diretor da Academia Imperial de Belas Artes, para servir de material didático, tendo se transformado numa espécie de manual, utilizado pelos alunos para estudos de gestos e expressões.

(31) ROCHA, F. Pacheco. Op. cit. p.17

de *École Nationale des Beaux-Arts*, correspondendo à quarta seção do Instituto de França. Ao longo de todo o século XIX sucessivas reviravoltas políticas determinaram novas denominações: *École Royale des Beaux-Arts*, sob a Restauração; *Académie Impériale des Beaux-Arts*, à época de Napoleão III; e finalmente, *École Nationale Supérieure des Beaux-Arts*, com a Terceira República.

A força e a estabilidade adquiridas pelo Absolutismo de Luis XIV, apesar de efêmeros, conferiram prestígio internacional à França, que se tornou exemplo de maturidade cultural. Ao *Grand Siècle* seguiu-se o período de derrocada política e econômica que culminou com a Revolução de 1789. Mesmo assim, durante esta fase crítica, a ascendência francesa vai persistir e as nações vão se espelhar nos seus modelos artísticos. Desenvolveu-se, a nível internacional, uma verdadeira "epidemia" de academias, surgindo em capitais e grandes cidades da Europa e das Américas, instituições nos mesmos moldes da academia francesa, continuando a exaltar e propagar o Academicismo, sempre vinculado ao poder e aos círculos oficiais: Nuremberg (1662), Berlim (1694), Estocolmo (1733), Copenhague (1738), São Petersburgo (1757), Barcelona (1764), Londres (1780), Lisboa (1783), Saragoça (1792), México (final do século XVIII), Filadélfia (1805), e finalmente, Rio de Janeiro (1816).

Este Academicismo, disseminado em praticamente todo o mundo ocidental, era uma forma mais elaborada, da metodologia empregada pelos Carracci, agora num nível ainda mais teórico e intelectual. Os parâmetros ainda eram os mesmos do Classicismo greco-romano ou seja, a perpetuação do "belo ideal e absoluto", essencialmente antropocêntrico, o que explica a adesão exagerada do Academicismo ao estudo da figura humana, eleita como a forma mais digna de representação. Esta figura, obviamente, era canônica, idealizada a partir dos mesmos princípios de proporcionalidade, equilíbrio e simetria criados pelos gregos clássicos. Para ela eram canalizados todos os esforços da didática acadêmica: estudos de anatomia, sobretudo de ossatura, musculatura e movimentos,

inclusive de escorços e gestuais. As composições eram protagonizadas por figuras – retratos, cenas históricas, mitológicas, alegóricas e bíblicas – e as paisagens, animais, naturezas-mortas e objetos inanimados tinham apenas uma função subsidiária, funcionando como fundo ou como elementos de apoio à temática principal. Estas figuras eram, normalmente, frias, formais e distantes e quando muito assumiam atitudes solenes e grandiloquentes, impregnadas com uma certa dose de teatralidade e artificialismo.

A composição era construida de maneira quase matemática, dentro das regras exatas da perspectiva, configurando um espaço friamente calculado, onde tudo era disposto simetricamente, produzindo um equilíbrio bascular, tanto com relação à esquerda e direita, quanto a inferior e superior. Os elementos composicionais eram estruturados rigidamente, através de um desenho impecável, que delimitava-os com absoluta clareza. A obsessão em intelectualizar o fazer artístico tornava-se evidente nos sucessivos estudos preparatórios, de partes ou da totalidade da composição, através de inúmeros esboços e desenhos coloridos. Depois de resolvidos todos os problemas compositivos, era elaborado um último estudo, a óleo, em dimensões menores, mas com todos os elementos concebidos para a obra definitiva.

O colorido era obtido por meio de fórmulas convencionais de misturas de cores, empregando-se, inclusive, velaturas e outros artifícios, sempre de acordo com minuciosos procedimentos técnicos. A ilusão de volume e profundidade era produzida com o convencional sistema de claro-escuro, destacando-se nas áreas de transição um sutil esfumato. Todos estes recursos haviam sido elaborados no Renascimento, exatamente com a intenção de produzir num espaço plano a ilusão de tridimensionalidade, refletindo a obsessão pela busca de intelectualização da arte. Com o Academicismo francês, entretanto, já não existem os questionamentos técnico-estéticos e as fórmulas são repetidas de maneira dogmática, sem possibilidades de contestação.

As normas estéticas e fórmulas técnicas eram ministradas de maneira severa e disciplinada, através de uma relação de respeito e hierarquia entre mestres e alunos. A Academia, por sua vez, era patrocinada pelo Estado, ao qual estavam subordinados tanto mestres, quanto alunos. A estética do Academicismo era a mesma do Estado e a ela todos deveriam servir, utilizando-a, sobretudo, em obras que edificassem os grandes feitos oficiais. Exatamente este Academicismo, com uma metodologia clássico-renascentista, implantada pelos Carracci e institucionalizada pelo Estado com a Academia francesa é que foi divulgado no Mundo Ocidental.

2.2 A ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES

A Arte Brasileira no período colonial desenvolveu-se quase que estritamente na órbita da Igreja, e durante quase trezentos anos, não houve nenhuma instituição dedicada especificamente ao ensino das artes. Vigorava, à semelhança da Europa Medieval, o sistema das Corporações de Ofícios, e as cartas de habilitação, permitindo o exercício da profissão em oficina própria, eram fornecidas pelas Câmaras locais mediante rigoroso exame. A preparação dos aprendizes limitava-se ao ensino empírico, direto e centralizado, fundamentado no exemplo prático dos mestres.

Uma das poucas iniciativas com relação ao ensino do desenho, refere-se à Aula de Fortificação iniciada no Rio de Janeiro em 1699 e transformada em curso em 1738, quando foi nomeado para mestre o então sargento-mor José Fernandes Pinto Alpoim, engenheiro-militar que construiu vários prédios oficiais, inclusive a Casa do Trem, atual Museu Histórico Nacional, onde funcionava este curso. Ministrado em seis anos, apesar

de ser voltado para a engenharia militar, fornecia um sólido embasamento de Desenho e Arquitetura tendo sido vinculado à Academia Real Militar em 1810[32]. No entanto, o ensino artístico mais especializado, voltado para a pintura, surgiu graças à iniciativa de Manuel Dias de Oliveira (1764-1837) conhecido como "O Brasiliense" em Portugal e "O Romano" no Brasil. Antigo ourives, teve a raríssima oportunidade de estudar em Lisboa, onde freqüentou um curso de pintura, e em Roma, na *Accademia di San Luca*, onde foi aluno de Pompeo Battoni (1708-1787), importante pintor neoclássico[33]. Estas experiências despertaram nele uma visão artística mais intelectualizada e de volta ao Rio de Janeiro, em 1800, obteve do Conde de Resende, então vice-rei, a criação da *Aula Pública de Desenho e Figura*[34]. Neste curso introduziu o desenho do natural, inclusive do modelo vivo nu, o que era muito avançado para o moralismo da sociedade colonial. A pose do modelo era feita em seu *atelier*, na Rua do Hospício, atual Buenos Aires, a portas fechadas, e segundo o arquiteto Morales de Los Rios, "o modelo era um homem branco, não muito jovem, descarnado e mal feito"[35]. Por ocasião da chegada da Missão Francesa, ainda existia este curso, mas caiu em decadência e acabou sendo extinto. Muitos de seus alunos voltaram-se para os franceses, como Francisco Pedro do Amaral, que se tornou discípulo de Debret.

A vinda da famosa Missão Artística Francesa e a implantação, não só do ensino artístico, mas do próprio Academicismo, foi propiciada por acontecimentos políticos de âmbito internacional e que acabaram repercutindo no Brasil. Em 1808, as forças napoleônicas invadiram Portugal, forçando o príncipe-regente D. João e toda a corte a

(32) BARATA, Mário, Raízes e aspectos da história do ensino artístico no Brasil. Arquivos da EBA, Rio de Janeiro, nº XII, 1969, p.41-46.

(33) CAMPOFIORITO, Quirino. A pintura remanescente da Colônia. In: História da Pintura Brasileira no Século XIX. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1983. v.I p.45-49.

(34) SANTOS, Francisco Marques dos. Artistas do Rio Colonial. In: Terceiro Congresso de História Nacional. Rio de Janeiro: IHGB, 1938. Anais... Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942, p.516.

(35) OLIVEIRA, Jordão. Desenho de Modelo Vivo. Arquivos da ENBA. Rio de Janeiro, v.I, 1959, p.107.

expatriar-se para a Colônia. Este fato mudou consideravelmente as condições simples e precárias do Rio de Janeiro, que passou por uma série de reformas na tentativa de atender às necessidades e exigências da corte, habituada ao relativo luxo e conforto de Lisboa. Nas esferas governamentais e administrativas, foram criadas uma série de medidas para dar uma estrutura mais adequada à Colônia, das quais a mais importante foi sua elevação a Reino-Unido, em 1815.

A inexistência de uma academia de artes era incompatível com o "status" do recém-criado reino e além do mais, os artistas nativos e os portugueses que aqui se encontravam eram considerados insuficientes para promoverem o engrandecimento do novo reino, da família real e de toda a corte, através das chamadas belas artes. D. João percebeu esta necessidade e aconselhado por seu secretário, o erudito Conde da Barca, canalizou suas atenções para a França, tida como principal centro artístico, ainda mais naquele momento, quando a própria situação política favorecia, pois Portugal reatara o contato diplomático com este país, após a queda de Napoleão e o restabelecimento da monarquia dos Bourbons (1814). O representante de D. João na França, o Marquês de Marialva, encarregou-se de organizar uma equipe para constituir a futura escola, o que foi favorecido pelo fato de muitos artistas bonapartistas encontrarem-se marginalizados pelos partidários da Restauração[36].

Os principais integrantes da Missão eram todos de projeção no cenário artístico, a começar pelo chefe, Joachin Lebreton, o único que não era artista, mas que era um grande conhecedor de arte tendo sido um dos organizadores do Louvre (1793) e ocupara o cargo de secretário da *École des Beaux-Arts*.[37] A intenção inicial de Lebreton, provavelmente de acordo com as instruções do Conde da Barca, era criar uma escola que preparasse não

(36) RIOS FILHO, Adolfo Morales de los. O Ensino Artístico: subsídio para sua história - Um capítulo: 1816-1889. In: Terceiro Congresso de História Nacional. Rio de Janeiro: IHGB, 1938. Anais... Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942. p.14-15.

(37) PEIXOTO, Elza Ramos. Lebreton, técnico de museus. Arquivos da EBA, UFRJ. Rio de Janeiro, nº XIII, 1967, p.54.

só artistas, mas também artífices e técnicos, conforme as novas e liberais idéias de ensino, propagadas pela Revolução Francesa e que correspondia mais às necessidades brasileiras.[38] Outro método "inovador" consistia na centralização do ensino, isto é, os professores deveriam transmitir aos alunos todos os conhecimentos próprios de cada área de formação, uma espécie de volta aos tempos pré-acadêmicos. O próprio número de professores determinava um ensino total e centralizado.

Jean-Batiste Debret (1768-1848), Grandjean de Montigny (1776-1850), Nicolas-Antoine (1755-1830) e Auguste Taunay (1768-1824) eram todos artistas de certo renome na França. O primeiro era primo e um dos muitos discípulos de David na *École des Beaux-Arts*, tendo acompanhado seu mestre na sua estadia em Roma. Pintara quadros de batalhas ilustrando a jornada napoleônica e obtivera o segundo prêmio do *Salon* de 1798 com uma tela de temática romana com o pomposo título: **O General Messênico Aristomeno liberto por uma moça**. Montigny fora aluno também da *Beaux-Arts*, onde estudara com os mais importantes arquitetos da época, Percier e Fontaine, tendo arrebatado o Prêmio de Roma em 1799. Nicolas-Antoine Taunay, apesar de ter uma forte propensão para paisagens, dedicou-se também aos temas neoclássicos, apesar de ter-se mantido à parte da influência de David. Seu irmão Auguste estudara na *Beaux-Arts* e conseguira o Prêmio de Roma em 1792.[39] Estes poucos dados destes artistas são suficientes para não deixar dúvidas em relação à formação acadêmica e às tendências neoclássicas, à exceção de Nicolas-Antoine Taunay, com sua flagrante sensibilidade romântica. Na realidade, apesar de pertencerem a uma espécie de "segundo escalão" artístico, eram todos laureados, com sólidas carreiras e com experiência de estudos em Roma.

(38) BARATA, Mário. Manuscrito de Lebreton sobre o Estabelecimento da dupla Escola de Artes no Rio de Janeiro em 1816. Revista do DPHAN, nº 14, Rio de Janeiro, 1959. p.283-305

(39) RIOS FILHO, Adolfo Morales de los. Op. cit. p. 26-33.

A primitiva Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, criada por D. João VI em 12 de agosto de 1816, transformada depois em Academia Real de Belas Artes (1820), existiu apenas no decreto, uma vez que sua concretização foi inviabilizada por uma série de dificuldades que se estenderam por mais de dez anos e que tiveram início nas hostilidades suscitadas pelo cônsul francês que tramava contra os artistas, acusando-os de bonapartistas, e continuaram com as rivalidades entre os franceses e Henrique José da Silva, pintor português que fora nomeado professor de Desenho e diretor da Academia após o falecimento de Lebreton, em 1819.[40] Entretanto, o que mais retardou o desenvolvimento normal da Academia foram os vários acontecimentos políticos que se atropelaram num curto espaço de tempo: A Revolução Constitucionalista do Porto (1820) e seus reflexos no Brasil; a volta de D. João a Portugal e o Dia do Fico (1821); a separação de Portugal (1822) e a Guerra da Independência (1822-23).

A despeito de toda essa instabilidade e mesmo sem a implantação real da Academia, os franceses ministravam seus ensinamentos. Trabalho não faltava e além do mais, a presença destes artistas correspondia aos desejos da família real e dos altos funcionários da corte, que queriam encomendar retratos e obras que documentassem os grandes acontecimentos. Os mestres se desdobraram para realizar as encomendas, que possibilitaram a prática das primeiras atividades didáticas: Montigny encarregou-se, entre outros, dos projetos e da edificação dos prédios da Praça do Comércio e da Academia e Debret pintou **Desembarque da Princesa Leopoldina, Aclamação de D. João VI e Coroação de D. Pedro I**, além de diversos retratos oficiais e de suas conhecidas aquarelas documentando os costumes brasileiros.

Somente no primeiro Reinado foi concretizada a implantação da Academia Imperial de Belas Artes, criada oficialmente a 17 de maio de 1824 e inaugurada após a

(40) Op. cit. p.66-72.

conclusão do prédio de Grandjean de Montigny, em novembro de 1826, dez anos após a chegada da Missão. Em 1829 foi promovida a primeira exposição sendo mostradas obras de Debret, Montigny, Marc Ferrez e seus alunos. Com o funcionamento efetivo desta Academia, a metodologia foi, gradativamente, se aproximando cada vez mais de seu principal modelo: a Academia francesa. A proposta inicial, defendida por Lebreton e pelo Conde da Barca, de conciliar educação artística com ensino técnico de ofícios manuais – o que seria muito mais conveniente num país desprovido de especialistas e onde predominava o empirismo – foi abandonada, prevalecendo o tradicional ensino descentralizado, altamente teórico e intelectualizado. Este modelo elitista, apesar de não atender às carências do Brasil, estava muito mais compatível com os interesses de prestígio e poder, necessários à afirmação político-social do governo imperial em formação. Como a Academia, a exemplo da francesa, era totalmente patrocinada por este poder, tinha que atender, acima de tudo, às suas necessidades, o que realmente ocorreu ao longo de todo o século XIX. Na verdade D. João VI, D. Pedro I e D. Pedro II não inventaram este mecanismo de apoio ao Estado, e os créditos cabem, sem dúvida, a Colbert e Luis XIV.

O ponto alto do mecenato imperial na Academia correspondeu ao governo de D. Pedro II, sobretudo a partir de 1850 quando a cafeicultura propiciou um grande progresso econômico. A exemplo de Luiz XIV e de Napoleão, D. Pedro II deu respaldo à Academia através de subsídios pecuniários, além de oferecer bolsas particulares a vários alunos, inclusive a Pedro Américo. Prestigiava, juntamente com os grandes da corte, a todas as Exposições Gerais, que aliás exibiam sempre alguma obra edificante dos feitos imperiais. Resumindo, as relações da Academia com o poder, eram em tudo semelhantes às da Academia francesa, e isto foi fundamental para determinar o convencionalismo da metodologia acadêmica.

As finalidades da Academia e sua aproximação com a Academia francesa foram estabelecidas definitivamente por Félix-Émile Taunay, durante sua gestão como diretor,

entre 1834 e 1851. Neste período foram criados os mecanismos e a estrutura necessários à afirmação da Academia e por isso mesmo Taunay pode ser considerado o verdadeiro consolidador do Academicismo. Logo de início ele criou os principais instrumentos de manipulação da doutrina acadêmica: premiações com medalhas de ouro (1834) e de prata (1836), Exposições Gerais (1840) e Prêmio de Viagem (1845).

As Exposições Gerais foram realizadas quase que anualmente, entre 1840 e 1884, e exerceram o mesmo papel dos *Salons* da Academia francesa, pois somente eram expostas as obras de alunos ou de artistas convidados que estivessem em sintonia com a estética acadêmica. Nelas foram lançados e consagrados os grandes nomes como Vitor Meireles, Zeferino da Costa, Amoedo e obviamente, Pedro Américo. As duas últimas, a de 1879 e a de 1884, foram as mais importantes, marcando época na Academia e fechando em grande estilo o Academicismo imperial.(41)

O Prêmio de Viagem, por outro lado, inspirado no *Grand Prix de Rome*, foi criado exatamente para fortalecer os laços com o Academicismo europeu e estimular os alunos a se aprimorarem tecnicamente, permanecendo fiéis à Academia. Os prêmios eram conferidos exatamente aos que mais se distinguiam nas Exposições Gerais. A estadia européia, no início estabelecendo em três anos, foi dilatada para quatro anos em 1850, ainda graças à influência de Taunay. As cidades procuradas eram, invariavelmente, Paris e Roma. Em Paris estudavam na *Beaux-Arts*, ou ainda na *Académie Julian*, que era uma espécie de *atelier* preparatório para a Academia, mantendo-se à margem sem concorrer com ela. Além destas, freqüentavam as oficinas de artistas conceituados como Ingres, Gros, Couture, Cabanel, Paul Delaroche, Horace Vernet, Flandrin e muitos outros. Os pensionistas poderiam escolher "livremente" os seus mestres, entretanto, deveriam ser,

(41) MELLO JÚNIOR, Donato. As Exposições Gerais na Academia Imperial das Belas Artes no Segundo Reinado. In: Congresso de História do Segundo Reinado. Rio de Janeiro : IHGB, 1984. Anais... Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1984, v.I p. 302-352.

rigorosamente, engajados à estética oficial e aos meios acadêmicos. A estadia era rigidamente controlada e havia, inclusive, uma portaria estabelecida por Araújo Porto Alegre, diretor de 1854 a 1857, que determinava todas as obrigações e deveres a serem cumpridos, entre os quais:

> "O pensionista, quinze dias depois de chegar a Paris escolherá um mestre e participará ao ministro do Brasil para que este o apresente e recomende. O mestre deve ser membro do Instituto e professor da Escola de Belas Artes, a fim de o encaminhar nos concursos e dar-lhes entrada nos estabelecimentos públicos e nos particulares de nomeada. O pensionista não poderá receber a sua pensão sem apresentar à Legação um atestado de freqüência passado pelo mestre"(42).

De volta ao Brasil, os pensionistas que haviam tido um comportamento "exemplar", ou seja, afastaram-se dos movimentos contrários à Academia, geralmente eram consagrados pelas Exposições Gerais e acabavam substituindo os professores que iam envelhecendo, continuando a ensinar como eles, garantindo assim a perpetuidade da disciplina e da metodologia acadêmica. Com o tempo surgiu uma verdadeira "genealogia" de mestres e discípulos remontando, no caso dos pintores, a Debret, o mestre de todos.

> "A preocupação do bolsista de ser obediente e portanto, eficaz em atingir as metas impostas pela Escola – fadado a cumprir o seu bom destino – teria a sua recompensa, quando retornasse ao Brasil. A trajetória, via de regra, era a garantia de uma vaga como professor, seja titular ou substituto, a possível contratação para a realização de obras públicas e a consagração oficial perante o público"(43).

(42) DURAND, José Carlos. Op. cit. p.11

(43) KLABIN, Vanda.Op. cit. p.19

Ainda durante a estadia européia, os pensionistas deveriam remeter, anualmente, os trabalhos realizados, devidamente rubricados pelos mestres, como uma forma de atestar o rendimento. Estes trabalhos – academias, cópias de obras-primas, ou composições próprias de temas históricos, mitológicos ou bíblicos – eram arquivados na Academia onde passavam a fazer parte dos Envios dos Pensionistas. Passavam por um rigoroso exame crítico, seguido de uma espécie de "laudo técnico" que era enviado ao pensionista para que ele se inteirasse de todos os erros e irregularidades. O ponto alto desta crítica fixava-se, obviamente, nas figuras, através de uma análise altamente crítica e detalhista. Numa carta do diretor Araújo Porto Alegre, escrita a 6 de agosto de 1855, em resposta aos trabalhos enviados pelo então pensionista em Roma, Vitor Meireles, nota-se claramente a exagerada preocupação com as formas anatômicas na apreciação que ele faz à **Degolação de São João Batista**:

> "A figura do algoz tem boa cabeça; o pescoço, o tórax e o abdômen estão sofrivelmente modelados e melhor coloridos, porque não têm tons sujos, porém, parece-me que há uma falhazinha miológica na região intercostal. O braço direito, no que toca ao antebraço não está mau, porém, não está acentuado com energia, nem tem clareza na musculação: o deltóide deveria ser mais fibroso, assim como mais marcado o tríceps braquial; quanto ao antebraço, punho e mão, esses não foram estudados com tanto amor como o tórax e o abdômen... As pernas me parecem curtas e um tanto incertas no modo de acentuar a musculação; o que está perfeitamente modelado é a parte externa da região poplitéia, e sobretudo a inserção posterior dos tríceps da coxa. O seu pé está bom, mas o do escuro um tanto confuso. O corpo troncado do Evangelista foi pouco estudado. É necessário grande atenção nos escorços! Esta é a parte mais fraca de seu painel, e sobretudo a perna que está dobrada, porque a sua musculação está toda incorreta; o

> colorido pelo contrário, é suave e bem degradado em suas mesclas."

No final, Porto Alegre ainda exorta Vitor Meireles a se aprofundar no estudo através de uma frase curta que sintetiza toda a metodologia acadêmica:

> "Estude o nu, estude anatomia, estude bem o desenho (...) Anatomia e muito desenho..."[44].

Esta crítica, exageradamente minuciosa e maçante, expressa, não só a obsessão do Academicismo pela figura, mas também o valor conferido à forma exata e precisa. Por outro lado, esta cobrança justificava-se pelo fato da metodologia acadêmica concentrar todo o seu interesse exatamente neste estudo, a exemplo da Academia francesa, que por sua vez inspirara-se na dos Carracci. Esta preocupação excessiva pode ser percebida desde o início da Academia, à época da Missão Francesa, com a criação de duas disciplinas básicas: Desenho e Aula do Nu. Os alunos de Desenho eram treinados na cópia de estátuas e de partes do corpo humano – cabeças, torsos, mãos e pés – tudo em moldagens de gesso. As cópias eram feitas quase sempre com a tradicional técnica do carvão, ou *fusain* como diriam os acadêmicos franceses, e que possibilitava explorar os efeitos de esfumato e claro-escuro, conferindo às formas anatômicas a tão aspirada ilusão de volume. O contato com o "belo ideal e absoluto" era facultado exatamente por estas academias de gesso, moldadas em originais clássicos pertencentes aos grandes museus europeus. As primeiras foram trazidas por Marc Ferrez, que as vendeu à Academia em 1837[45], destacando-se entre elas o **Tronco de Laocoonte**, conservado até hoje na Escola de Belas Artes. Com o tempo a

(44) GALVÃO, Alfredo. Manuel de Araújo Porto-Alegre: sua influência na Academia Imperial das Belas Artes e no meio artístico do Rio de Janeiro. Separata da Revista do DPHAN. Rio de Janeiro, 1959, v.14, p.85-88.

(45) GALVÃO, Alfredo. Resumo histórico do ensino das Artes Plásticas durante o Império. In: Congresso de História do Segundo Reinado - Rio de Janeiro: IHGB, 1984. Anais... Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1984, v.I, p.72.

coleção foi ampliada consideravelmente: **Adônis**, **Tronco de Belvedere**, **Vênus de Milos** e **Vitória de Samotrácia**, dentre muitas outras, esta última pertencente ao Museu Nacional de Belas Artes.

De acordo com a hierarquização do ensino, após o aprendizado da cópia de esculturas de gesso, os alunos deveriam passar ainda pela cópia do natural e eram obrigados a cursar a Aula do Nu, estabelecida em 1820, passando depois a ser chamada de Desenho de Modelo Vivo. Estas academias copiadas do natural eram feitas, num primeiro momento, também a carvão e só depois de dominarem plenamente as sutilezas do esfumato, é que passavam a fazê-las a óleo. No início, esta técnica era praticada através de estudos monocromáticos, usando geralmente cores neutras em pasta magra. Os valores de claro-escuro eram novamente estudados e só depois de resolvidos todos os problemas é que poderiam, finalmente, usar as cores em camadas mais espessas. Dominadas todas as dificuldades referentes à representação da supervalorizada figura humana, os alunos ficavam aptos para conceber retratos ou composições grandiosas povoadas por uma infinidade de figuras, o que ocorria sobretudo com os assuntos históricos, inclusive batalhas, cenas da história greco-romana, passagens da mitologia clássica e os temas bíblicos. As figuras assumiam, normalmente, poses muito convencionais, às vezes até anti-naturais, sempre marcadas pela intenção de conferir uma aparência idealizada, conforme os cânones clássicos. As composições eram estruturadas com rigor, dentro das regras de equilíbrio e simetria. As formas, configuradas por um desenho preciso, eram preenchidas por cores convencionais, misturadas fisicamente para dar ilusão de matéria.

Ainda com relação à figura, as aulas de modelo-vivo, tão importantes para a Academia, nem sempre puderam funcionar normalmente, pois havia muita discriminação contra a profissão de modelo e a solução encontrada era recorrer a estrangeiros que aqui passavam, geralmente marinheiros que não temiam os preconceitos, ou então escravos. Este último recurso não ocorreu somente no período inicial da Academia, pois ainda em

1837, Araújo Porto Alegre fez um comentário em seu diário sobre um escravo de sua propriedade que o ajudava a fazer tintas e que "servia gratuitamente de modelo na Academia muitas vezes"[46]. Este expediente devia causar muita indignação nos mestres, pois um africano, por mais atlético que fosse, estaria distante dos ideais de proporcionalidade que eles tanto prezavam. Num país basicamente mestiço, com uma imensa variedade de tipos, a Academia elegia como padrão de beleza o tipo grego idealizado. Alguns alunos, pelo visto, tinham também a mesma opinião e alguns preocupavam-se mais com a aparência dos modelos, como João Maximiano Mafra, pintor e escultor, que foi depois professor da Academia. Por volta de 1840, ele propôs a fundação de uma sociedade destinada a trazer emigrantes europeus

> "bonitos e bem proporcionados para servirem de modelos nas aulas da Academia, em substituição dos modelos nacionais geralmente feios e desproporcionais"[47].

Exatamente por causa da "antropolatria" é que as primeiras investidas desferidas contra o Academicismo vão afetar diretamente a temática e conseqüentemente a figura, ou seja, o que era mais caro à Academia. A partir da década de 80 houve manifestações acentuadas, com a absorção de assuntos radicalmente opostos aos temas tradicionais. Apesar de conservarem a figura, estes assuntos abandonaram a idealização clássica, pelo menos no que se referia ao físico e às atitudes, inserindo-a em situações vulgares ou mesmo em ambientações rurais e humildes. Com isto, surgiram representações associadas ao cotidiano urbano e rural, totalmente contrárias à solenidade e dignidade acadêmicas. Belmiro de Almeida, influenciado pelo Realismo Burguês preocupou-se em registrar, nas

(46) GALVÃO, Alfredo. Manoel de Araújo Porto Alegre... Op. cit. p.21

(47) CAVALCANTI, Carlos. O predomínio do Academismo neoclássico. Op. cit.

suas cenas de gênero, os fatos corriqueiros e mundanos do dia-a-dia, ao passo que Almeida Júnior, entusiasmado por um Realismo de natureza mais social, fixou-se na realidade da terra, reproduzindo os costumes simples das pessoas do interior. Entretanto, por outro lado, a assimilação da temática romântica, como ocorreu com Pedro Américo e vários outros, não pode ser considerada como uma ruptura, pois foi promovida pela própria Academia, através de suas ligações com a *École des Beaux-Arts*, que já academizara a temática romântica, como veremos adiante.

Já na transição dos séculos XIX e XX, Eliseu Visconti vai aderir ao Impressionismo, sendo considerado, pela maioria dos historiadores de arte, como o ponto de partida das transformações que afetaram a Academia, aceleradas sobretudo a partir da década de 30, quando iniciou-se a fase de declínio do prestígio da então Escola Nacional de Belas Artes junto do Governo, agora republicano. A Academia, ou antes a Escola Nacional, por ser oficial, dependia exclusivamente do apoio do Estado e como a ditadura Vargas resolvera apoiar as inovações manifestadas fora do círculo acadêmico – o que era uma tendência crescente a partir da Semana de 22 – sua influência foi seriamente abalada e acabou forçando, com o tempo, a aceitação de movimentos de Vanguarda mais revolucionários que o Impressionismo. É exatamente neste "fenômeno", ou seja, na academização de correntes contrárias ao Classicismo, que insere-se a problemática sobre o Romantismo de Pedro Américo. O fato é que, apesar de seus altos e baixos, o Academicismo no Brasil foi muito forte, em decorrência do próprio contexto histórico. Entretanto, não podemos admitir que a propensão ao Classicismo tenha sido tão irrestrita a ponto de não haver espaço para correntes não clássicas como o Romantismo.

3. NEOCLASSICISMO VERSUS ROMANTISMO

3.1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Independente de estigma acadêmico, os questionamentos em torno da obra de Pedro Américo envolvem ainda duas correntes artísticas bastante divergentes e que extrapolam as esferas do Academicismo. No decorrer de quase todo o século XIX, Neoclassicismo e Romantismo foram a tônica dos principais questionamentos artísticos que afetaram o universo acadêmico. Na realidade este antagonismo tem raízes bem mais profundas e numa primeira instância remonta ao Renascimento e ao Barroco, teorizados em termos conceituais somente no início do século XX com Heinrich Wölfflin (1864-1945) que fixou seus estudos na antítese Clássico e Barroco, tendo publicado em 1915 seus **Conceitos Fundamentais da História da Arte**.

Esta oposição de conceitos – Clássico e Barroco, Clássico e Romântico – esteve presente nas principais discussões ideológicas no terreno das artes e ainda hoje é retomada pelos historiadores e críticos para dar embasamento a seus estudos e investigações. Argan, utilizando os conceitos clássico e romântico, assim definiu este antagonismo:

> "A cultura artística moderna mostra-se de fato centrada na relação dialética, quando não de antítese, entre esses dois conceitos. Eles se referem a duas grandes fases da história da arte: o "clássico" está ligado à arte do Mundo Antigo, greco-romano, e aquela que foi tida como seu renascimento na cultura humanística dos séculos XV e XVI; o romântico, à arte cristã da Idade Média e mais precisamente ao Românico e ao

> Gótico. Também já se propôs (Worringer) uma distinção por áreas geográficas: clássico seria o mundo mediterrânico, onde a relação dos homens com a natureza é clara e positiva; romântico, o mundo nórdico onde a natureza é uma força misteriosa, freqüentemente hostil. São duas concepções diferentes do mundo e da vida associadas a duas mitologias diversas que tendem a se opor e a se integrar à medida que se delineia nas consciências, com as ideologias da Revolução Francesa e das conquistas napoleônicas..."(48).

Num contexto mais amplo estas duas correntes podem ser associadas a dois universos distintos: um essencialmente racional e outro predominantemente emocional. Sendo assim, Classicismo greco-romano, Renascimento e Neoclassicismo supervalorizariam a racionalidade, ao passo que Maneirismo, Barroco e Romantismo seriam mais comprometidos com a emoção e o sentimento. Estas posições estariam ligadas diretamente a conceitos de beleza, cada uma defendendo um modelo ideal. Tendências artísticas racionais teriam como parâmetro um belo objetivo, absoluto e imutável ao contrário das correntes mais emotivas, que defenderiam um belo subjetivo, relativo e mutável.

Desta forma, poderíamos detectar um Romantismo enquanto categoria estética, universal e cíclica, identificado com o conceito Barroco, de Wölfflin:

> "O Romantismo seria sempre uma fase de rebelião, de inconformismo aos valores estabelecidos e a conseqüente busca de uma nova escala de valores, através do entusiasmo pelo irracional ou pelo inconsciente, pelo popular ou pelo histórico, ou ainda pela coincidência de diversos destes aspectos"(49).

---

(48) ARGAN, Giulio C. Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p.11

(49) BORNHEIM, Gerd. A Filosofia do Romantismo. In: GUINSBURG, J. (org.) O Romantismo. São Paulo: Perspectiva, 1978. p.76.

O fato é que, independente de ser uma categoria universal, o Romantismo foi um movimento artístico inserido num contexto histórico-cultural bastante específico, contemporâneo ao Neoclassicismo. Portanto, para estudarmos parte da obra de Pedro Américo e suas relações com o Academicismo brasileiro e francês, temos que analisar em termos contextuais – Neoclassicismo e Romantismo – as duas grandes correntes artísticas que influenciaram diretamente os seus trabalhos: o Neoclassicismo, porque se refere aos artistas que criaram a Academia Imperial de Belas Artes, tendo sido importante, até certo ponto, na definição das diretrizes desta instituição e na formação de seus alunos, como já foi dito anteriormente; quanto ao Romantismo, trata-se, exatamente, do ponto nevrálgico deste trabalho, ou seja, a influência que este movimento histórico teria tido sobre Pedro Américo e o Academicismo brasileiro.

3.2 O MOVIMENTO NEOCLÁSSICO

O Academicismo oficial francês, como vimos no capítulo anterior, surgiu e desenvolveu-se num contexto amplamente favorável, correspondendo em termos políticos ao apogeu do Absolutismo, e em termos culturais, ao Classicismo que vigorou durante todo o século XVII na França, contrastando com os demais países europeus onde o Barroco avançou sem restrições. Na França esta forte tendência classicista, influenciada provavelmente pela filosofia racionalista de Descartes (1596-1650), neutralizou o Barroco, que assumiu características bastante peculiares.

No século XVIII, com o Iluminismo, houve um novo surto de intelectualidade e cientificismo, desta vez de maneira generalizada, atingindo toda a Europa, sobretudo

França, Alemanha, Inglaterra e Itália. Como não poderia deixar de ser, esta nova Idade da Razão teve que recorrer mais uma vez ao Classicismo greco-romano, parâmetro de humanismo e racionalidade. Desenvolveu-se assim o chamado Neoclassicismo, reeditando, de maneira ainda mais ampla e complexa, o ambiente renascentista de pesquisas e questionamentos.

O antropocentrismo volta a influenciar, acreditando-se, na época, num homem mais livre e racional, dotado de um elevado espírito de investigação, totalmente oposto à alienação, que fôra considerada corrente durante o Rococó. Nada poderia ser mais compatível do que a união da filosofia iluminista com o humanismo greco-romano e estes ideais humanísticos acabaram por influenciar até mesmo os movimentos contestatórios que culminaram com a Revolução Francesa.

> "O movimento de idéias que antecede a Revolução Francesa, conhecido sob o nome genérico de "Filosofia das Luzes, serviu de fundo ideológico para as teorias revolucionárias"(50).

Apesar da identidade do Neoclassicismo com a epopéia napoleônica, ele é anterior e sem dúvida contribuiu para a queda do Antigo Regime, na medida em que rejeitou também a superficialidade rococó através de uma espécie de moralização, apontando para um novo sentido ético adaptado dos modelos da Antiguidade.

> "O "retorno" à Antiguidade precede a Revolução; o gosto neoclássico se afirmou, e se difundiu em seguida, a partir de 1750. As formas que a Revolução porá a seu serviço já estão inventadas antes de 1789"(51).

(50) FALBEL, Nachman. Os Fundamentos Históricos do Romantismo. In: GUINSBURG, J. (org.) Op. cit. p.30

(51) STAROBINSKI, Jean. 1789: os emblemas da razão. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p.17

il. 2 - **ACADEMIA DE DESENHO** - Michel Ange Houase, óleo/ tela, 1743 - Palácio de La Granja - Segóvia. Fonte: MIRABENT, Isabel Coll. A arte neoclássica. São Paulo: Martins Fontes, 1991. p. 13.

il. 3 - **O PARNASO** - Anton Raphael Mengs-afresco, 1761. Vila Albani - Roma. Fonte: REYNOLDS, Donald. A arte do século XIX. São Paulo: Círculo do Livro, [19_ _]. p.6

A partir de meados do século XVIII a Antiguidade Clássica torna-se uma obsessão nos meios culturais, vista desta vez de maneira muito mais científica, baseando-se, inclusive, em novas prospecções arqueológicas. Na impossibilidade de promover grandes investigações no próprio solo grego – desde o século XV em poder dos turcos – foram promovidas várias escavações na Itália, sobretudo no sul onde florescera as colônias gregas conhecidas como Magna Grécia. A região em torno de Nápoles também passou a ser muito visada por causa das cidades soterradas pela erupção do Vesúvio em 79, as mais importantes, Pompéia e Herculano, escavadas respectivamente em 1738 e 1748. Esta descoberta de originais clássicos despertou ainda mais o interesse nos meios culturais e o espírito de indagação aumentou, surgindo vários estudiosos, destacando-se dentre todos o alemão Johann Joachim Winckelmann (1717-1768). Considerado como um dos primeiros teóricos da História da Arte com embasamento realmente científico, publicou alguns trabalhos, entre os quais **Reflexões sobre a imitação dos artistas gregos na pintura e na escultura**, (1755) e uma **História da Arte na Antiguidade** (1764), este de grande importância na disseminação da estética clássica. Nestes trabalhos ele defendeu suas teorias fundamentadas na convicção de que os gregos haviam alcançado a perfeição através da idealização antropomórfica.

Coube a Anton Mengs (1728-1779), amigo de Winckelmann e também admirador da Antigüidade Clássica, a materialização do "belo ideal" na pintura, o que foi feito através da decoração do teto da Vila Albani, em Roma, com o célebre **Parnaso**, de 1761, representando Apolo presidindo a uma tertúlia, tendo a sua volta todas as musas (il.3). Com esta composição, considerada por muitos como o ponto de partida para a pintura neoclássica, Mengs contrariou totalmente os espaços ilusionistas barrocos, com perspectivas muito profundas, que haviam sido criados pelo Padre Andrea Pozzo e muito utilizadas nas pinturas de tetos de igrejas e palácios. Inspirado nos próprios desenhos que elaborou nas escavações de Herculano, Mengs distribuiu as figuras paralelamente ao

suporte, como ocorre nos relevos[52]. As figuras dispostas de maneira simétrica, assumem atitudes dignas e gestos comedidos e foram estruturadas por um desenho perfeitamente preciso, recheado com um colorido suave e sutil, bem de acordo com os ideais de Winckelmann.

Com relação à figura humana, o centro das atenções clássicas, Winckelmann adotou sem restrições os cânones gregos:

> "A teoria do belo em Winckelmann é simples. Repousa na procura do belo ideal. Notemos aliás, que quando o sábio fala do belo, trata-se sobretudo da escultura, pois a maior aproximação do belo nos é dada pelo corpo humano. Porém, a perfeição pode ser encontrada no indivíduo; o artista deve selecionar em diversos sujeitos os elementos que lhe aparecem mais bem acabados para deles extrair um corpo perfeito"[53].

Ainda com relação ao estado de espírito e às atitudes das figuras, bem como à sua organização e estruturação racional, os modelos de Winckelmann e de Mengs foram igualmente inspirados no Classicismo grego, e opõem-se, mais uma vez, aos ideais rococós:

> "O fervor pela linha nítida, pura, singela, pela ordem e pela disciplina, a harmonia e a serenidade, a "nobre simplicidade e a grandeza calma de tudo, um protesto contra a insinceridade e o artificialismo intelectuais, a virtuosidade vazia e o brilhantismo do rococó, qualidades que começam, agora, a ser

(52) BAZIN, Germain. Op. cit. p. 78

(53) Op. cit. p. 83

consideradas falsificadas e degradadas, mórbidas e não naturais"[54].

Estas teorias, uma vez divulgadas, transformaram-se no principal suporte teórico no Neoclassicismo, ao mesmo tempo que se sintonizaram com a metodologia acadêmica, tornando-a ainda mais forte e doutrinária. Por isso mesmo o Neoclassicismo corresponde a um dos períodos mais auspícios da Academia francesa, pois a própria estética vigente em toda a Europa estava compatível com o conjunto de idéias que ela sempre defendera, desde os tempos pioneiros de Lebrun.

Os grandes nomes do Neoclassicismo são os mesmos do Academicismo francês do final do século XVIII e da primeira década do século XIX, e pontificaram na *Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, depois da Revolução transformada em *École des Beaux-Arts*. Dentre todos, Jacques-Louis David (1748-1825) foi, sem dúvida nenhuma, o de maior influência, exercendo durante a Revolução e o Primeiro Império, o mesmo papel que coubera a Lebrun à época de Luis XIV. Aluno da Academia, ganhou o Prêmio de Roma em 1774, permanecendo nesta cidade cerca de seis anos, aprimorando *in loco* os ensinamentos que recebera relativos ao Classicismo. O resultado desta estadia pode ser visto no **Juramento dos Horácios**, considerada a primeira pintura plenamente neoclássica, realizada em Roma, em 1784, e consagrada pelo *Salon* do ano seguinte, onde obteve um imenso sucesso (il.4). A cena reproduzia um episódio do início da República romana, quando três irmãos da família Horácio têm que combater três irmãos da cidade rival, Alba, e incitados pelo pai que lhes entrega as espadas, juram defender Roma ao mesmo tempo que as mulheres e crianças da família demonstram seu pesar. Além de ser um verdadeiro manifesto do Neoclassicismo, conferindo ao tema, segundo Starobinski "sua expressão

(54) HAUSER, Arnold. Op cit. v. 2, p. 791

mais forte, a mais reveladora do clima estético da época"[55], denunciou também as posições políticas de David, futuro revolucionário, parecendo quase que um incitamento à união cívica e à luta armada contra o Absolutismo. Este seu posicionamento confirma a opinião de Argan: "Para David, o ideal não é inspiração poética, mas modelo ético"[56].

Em termos plásticos, o **Juramento dos Horácios** consolida, claramente, os ideais clássicos de Mengs, a começar pela distribuição equitativa das figuras produzindo um equilíbrio perfeitamente simétrico: uma figura-eixo correspondendo ao pai erguendo as espadas, voltado para os três filhos, à esquerda, que contrabalançam com as mulheres e crianças da direita. No fundo, simetricamente com relação às figuras, ele dispôs três arcos plenos, reeditando a clássica perspectiva isométrica que havia sido fartamente explorada no Renascimento. As linhas que estruturam a composição são predominantemente retas, tipicamente racionais, contrariando os esquemas espiralados do Rococó, com suas curvas e contra-curvas. As formas são nítidas e claras, delimitadas por um desenho firme, denunciando mais uma vez a preocupação intelectual e a racionalidade. O colorido é reduzido, sem os contrastes violentos do Barroco, nem as tonalidades esmaecidas do Rococó.

> "Da linearidade, da lembrança do baixo-relevo, David já nos propusera um exemplo muito belo. Mas as sombras fortes, a intensidade das cores, não eram estranhas à sua arte; davam à energia racional que as subjugava a oportunidade de se manifestar: testemunhavam a favor da vontade severa que as domava e disciplinava. No desenho (...) a sombra e a cor são expulsas, as tensões anuladas; um princípio único reina sem contradição. Em virtude da forma e do contorno, o trabalho do

(55) STAROBINSKI, Jean. Op. cit. p.72

(56) ARGAN, Giulio C. Op. cit. p.43

> espírito se empenha em fixar o tipo ideal. Trabalho que pretende ir ao encontro da intenção da natureza, mas que recorre menos à contemplação direta do real que à mediação daqueles que o apreenderam e fixaram antes de nós. De fato, não é a natureza imediata que esses artistas amam, mas as belas formas preexistentes nas quais vêem a arte dos antigos rematar harmoniosamente o que a natureza não faz senão esboçar. De resto, no exercício de um desenho tão fortemente imantado e guiado pela lembrança do traçado grego, encerram-se no mito"(57).

As figuras do **Juramento dos Horácios** são nitidamente clássicas e a anatomia idealizada pode ser percebida até mesmo sob os trajes. As atitudes são dignas e, ao contrário das figuras consagradas pelo Neoclassicismo, não são frias, nem inexpressivas, passando perfeitamente o conflito entre o dever e a dor que são sugeridos pelo assunto. Os gestos são heróicos e decididos, como convém e temperados com uma certa teatralidade grandiloqüente. O centro geométrico da composição coincide exatamente com o ponto dominante da cena: as mãos nervosas do pai, erguidas para o alto, segurando as espadas, e as dos filhos, prontas para recebê-las, tudo isto, acentuando o caráter grandiloqüente.

Em outras obras de David no final do século XVIII, podemos notar todas estas mesmas soluções como **A morte de Sócrates** (1787); **Os lictores trazendo a Brutus os corpos de seus filhos** (1789); **As sabinas** (1789-99). Neste último a idealização torna-se evidente nos nus masculinos, dispostos propositalmente no primeiro plano. Nas composições do início do século XIX David fez a crônica da epopéia napoleônica, tendo se tornado o todo poderoso da Academia, aliás, *École des Beaux-Arts*, e o pintor oficial de Napoleão. Na tela **Coroação de Napoleão I**, de grandes dimensões, pôs em prática as

(57) STAROBINSKI, Jean. Op. Cit. p.100-101

il.4 - **JURAMENTO DOS HORÁCIOS** - David, óleo/tela, 1784. Museu do Louvre - Paris. Fonte: LACLOTTE, Michel (org.) As belas artes: a arte francesa de 1350 a 1850. Porto: Artes Gráficas, 1965. p. 137.

il.5 - **COROAÇÃO DE NAPOLEÃO I** - David, óleo/tela, 1807. Museu de Louvre - Paris. Fonte: MIRABENT, Isabel Coll. A arte neoclássica. São Paulo: Martins Fontes, 1991. p. 53.

mesmas soluções clássicas, inaugurando um novo tipo de representação de temas áulicos e históricos, que vão influenciar muitos artistas, inclusive Debret (il.5). Nesta obra, David utilizou o recurso dos baixos-relevos, distribuindo as figuras – a maioria das quais verdadeiros retratos – paralelamente ao suporte e ao contrário das composições do final do século, onde se percebe, mesclado à teatralidade, um pouco de dramaticidade e movimento, ele usou uma teatralidade solene e grandiosa, com figuras mais contidas e compenetradas.

A "ditadura" neoclássica que David exerceu na Academia, influenciou profundamente o ambiente cultural da transição dos séculos XVIII e XIX na França, tendo formado, além disso, vários discípulos, sendo os mais importantes Gérard, Gros e Ingres. François Gérard (1770-1837), foi um retratista muito requisitado, tendo feito diversos retratos oficiais de Napoleão e de toda a corte, além de ter pintado também várias batalhas, outra importante vertente da temática neoclássica. Entretanto, em outras obras ele anunciou o Romantismo, como **Ossian**, de 1801, espécie de alegoria ao lendário poeta da Escócia, muito em moda na Europa desde a segunda metade do século XVIII, quando James Mac Pherson (1738-1796), inspirado em músicas antiquíssimas, publicara como sendo de Ossian, poesias tristes e melancólicas que causaram grande sucesso e influenciaram profundamente a literatura romântica. Nesta obra, Gérard mesclou numa atmosfera irreal e quase fantástica, mitologia, medievalismo e poesia (il.6).

Batalhas e episódios épicos napoleônicos foram também muito explorados por Antoine Jean Gros (1771-1835), enaltecendo o heroismo napoleônico com vigor, movimento e às vezes até mesmo com dramaticidade, como em **Os pestíferos de Jafa**, de 1804 (il.9). Nesta composição ele empregou cores quentes e contrastes bastante dramáticos de luz e sombra, sendo por isso mesmo muito apreciado pelos românticos. O mesmo ocorreu com **A Batalha de Abuquir**, de 1808, representando um combate entre franceses e turcos

il.6 - **OSSIAN** - Gérard, óleo/tela, 1801. Fonte: HARDING, James. Artistes Pompiers: french academic art in the 19th century. London: Academy, 1979. p. 20.

il.7 - **O SONHO DE OSSIAN** - Ingres, 1813. Museu de Montauban-França. Fonte: Ingres. In: Gênios da pintura. São Paulo: Abril Cultural, 1968. nº 45, prancha VIII.

e tanto esta quanto a anterior, consideradas como as primeiras manifestações do orientalismo. Na verdade, tanto Gros, quanto Gérard, apesar da formação neoclássica, já estavam contaminados pelo estado de espírito do Romantismo.

Outro importante discípulo de David e que também acabou manifestando seu romantismo foi Jean-Dominique Ingres (1780-1867). Ganhador do Prêmio de Roma em 1801, viaja para a Itália onde permanece por vários anos estudando o classicismo límpido e linear de Rafael. Apesar de ser também um dos precursores do Romantismo, em obras como **A Banhista de Valpinçon** (1808), **Apoteose de Homero** (1827) e uma infinidade de retratos, ele pôs em prática a disciplina neoclássica, através de um desenho elaboradíssimo e de cores límpidas modeladas sutilmente. Na **Apoteose de Homero** as propostas de equilíbrio e simetria foram materializadas através de uma perspectiva isométrica exageradamente fria e precisa. Na **Banhista de Valpinçon** a influência rafaelita torna-se visível, sobretudo no rosto da jovem, na precisão do desenho e nas cores claras.

Em outros trabalhos, realizados paralela ou posteriormente a estes, Ingres revelou sua sensibilidade romântica, principalmente com relação à temática. Em **O sonho de Ossian**, de 1813, provavelmente influenciado por Gérard, ele criou também um cenário fantástico com contrastes de luz intensos e dramáticos (il. 7). Ainda sob inspiração da literatura são as obras **Paolo e Francesca** e **Rogério libertando Angélica**, ambas de 1819. Neste, o único elemento clássico é o nu feminino da heroína, prestes a ser arrebatada do monstro por seu salvador, montado num hipogrifo, transmitindo ao mesmo tempo tensão, nervosismo e ação (il.8). Em outras composições Ingres demonstra claramente seu interesse pelo exotismo, outra faceta romântica: **A odalisca deitada** (1814), **A odalisca e a escrava** (1842) e **Banho turco** (1863). Neste último, ele combinou o exotismo com muita sensualidade e romantismo e, apesar do desenho rafaelita continuar presente, ele explorou, sugestivamente, as linhas curvas, inclusive na própria configuração circular do suporte.

il.8 - **ROGÉRIO LIBERTANDO ANGÉLICA** - Ingres, óleo/tela, 1819. Museu de Louvre - Paris. Fonte: Ingres. In: Gênios da pintura. São Paulo: Abril Cultural, 1968. nº 45, prancha IX.

il.9 - **OS PESTÍFEROS DE JAFA** - Gros, óleo/tela, 1804. Museu do Louvre - Paris. Fonte: LACLOTTE, Michel (org.) As belas artes: a arte francesa de 1350 a 1850. Porto: Artes Gráficas, 1965. p. 142.

Em resumo, o Neoclassicismo foi um movimento artístico que refletiu, nos meios artísticos e culturais, os novos anseios de intelectualidade, racionalidade, civismo, moralização e ética, compatíveis com os ideais iluministas que vigoraram no século XVIII. Apesar de manifestar-se desde meados deste século, seu apogeu insere-se entre as últimas décadas setecentistas e a primeira do século XIX, estando o seu enfraquecimento diretamente associado ao declínio do império napoleônico, como observou Argan: "Nos anos 1810, inicia-se a crise no Neoclassicismo, a arte oficial do Império"(58). Sua fundamentação teórica inspirou-se no Classicismo greco-romano, com todas suas conotações de racionalidade e intelectualismo e exatamente neste ponto situa-se sua afinidade com o Academicismo do final do século XVIII e do início do século XIX:

> "Naturalmente, na época neoclássica atribuiu-se grande importância à formação cultural do artista, a qual não se dá pelo aprendizado junto a um mestre, e sim em escolas públicas especiais, as academias. O primeiro passo na formação do artista é desenhar cópias de obras antigas: portanto, desde o início, não reaja emotivamente ao modelo, mas se prepare para traduzir a resposta emotiva em termos conceituais"(59).

Entretanto, apesar desta preocupação dos artistas neoclássicos com a formação acadêmica e com os aspectos formais do Classicismo, eram norteados também pelos seus valores espirituais e éticos, ao passo que a fixação do Academicismo do século XVIII era a aparência formal. De qualquer modo, foi justamente esta identificação "ideológica" entre Neoclassicismo e Academicismo, a responsável pela indefinição que há sobretudo no Brasil, entre artistas acadêmicos e neoclássicos sendo muito comum confundí-los. O

(58) ARGAN, Giulio C. Op. cit. p.52

(59) Op. cit. p.25

mesmo não ocorre com os românticos contestatórios cujas propostas são bastante peculiares e se opõem tanto aos neoclássicos quanto à metodologia acadêmica.

3.3 A REAÇÃO ROMÂNTICA

O Romantismo pode ser considerado como um verdadeiro marco na História da Arte ocidental, pois inaugurou uma nova visão artística fundamentada na renovação e no rompimento com o racionalismo neoclássico e o pragmatismo acadêmico. Com isso, deu início à "tradição" da ruptura, que vai continuar com o Realismo, acentuando-se fortemente a partir do Impressionismo. Ao contrário do Classicismo, absoluto e universalizante, o Romantismo fixou-se no relativismo individual, e no egotismo, isto é, na valorização do homem subjetivo, com uma personalidade própria, marcada por uma gama de sentimentos que normalmente o torna incompreendido e inadaptado à sociedade. Este sentimentalismo individualizado foi a base de todo o universo imaginário romântico e segundo o poeta Baudelaire (1821-1867) um dos teóricos do movimento, ao escrever sobre o *Salon* de 1846, o Romantismo "só pode ser encontrado no nosso interior"[(60)].

A palavra de ordem contra o intelectualismo neoclássico foi exatamente sentimentalismo. O sentimento e a emoção deveriam ser extravasados e mantidos sempre acima da razão. Por isso mesmo a mentalidade romântica é naturalmente sonhadora, temperamental e apaixonada, não havendo lugar para o meio termo, situando-se sempre nos extremos. A fonte de inspiração para o sentimentalismo exacerbado era a própria natureza, não o padrão mimético do Classicismo, mas uma natureza expressiva e catársica, interpretada sob uma

(60) SYPHER, Wylie. O Pitoresco, o Romantismo e o Simbolismo. In: Do Rococó ao Cubismo. São Paulo: Perspectiva, 1980, p.64

visão puramente subjetiva. Sendo assim, houve uma desvalorização do mundo real e palpável, ou seja, o mundo não era representado como se apresentava formalmente, mas como poderia ser imaginado e sentido pelo artista. A partir deste pressuposto, a percepção passou a ser trabalhada através da imaginação e da fantasia individuais. Esta nova visão romântica representou uma espécie de desabafo, refletindo o mal-estar ocasionado pelo desencanto do mundo, manifestado a partir do século XIX. Entretanto, mais que um estado de espírito contraditório, o Romantismo foi um fenômeno que surgiu e se desenvolveu em condições histórico-culturais concretas, cujas origens são bem mais recuadas.

As manifestações mais remotas de uma sensibilidade romântica podem ser percebidas ainda no século XVII com a valorização da paisagem e do bucolismo promovida inicialmente pelos pintores holandeses e depois pelos franceses como Le Nain (1593-1648) e Le Lorrain (1600-1682). Esta tendência acentuou-se ao longo de todo o século XVIII, em parte graças à influência do naturalismo de Rousseau (1712-1778) que preconizava, não só a valorização da natureza, mas também a integração do homem ao seu ambiente natural. O desenvolvimento de uma mentalidade muito mais científica, nesta mesma ocasião, propiciou também o interesse artístico sob o ponto de vista teórico, surgindo novas categorias estéticas, duas das quais, o Pitoresco e o Sublime, estão diretamente associadas à gênese de uma postura romântica.

O Pitoresco, cujas origens encontram-se ainda no Barroco, inclusive nos holandeses, foi teorizado pelo pintor Alexander Cozens (1717-1786) e estava ligado à função estimulante da natureza e ao caráter subjetivo das sensações[61]. Para Cozens a natureza era uma eterna fonte de estímulos que sensibilizava o artista a transmitir suas emoções, materializadas através de manchas coloridas, variedade de formas e cores, tonalidades

(61) ARGAN, Giulio C. Op. cit. p.18-19

quentes, luminosas e outros efeitos de luz, tudo isto, em perfeita sintonia com o ideário romântico que será teorizado no século XIX. O repertório do Pitoresco era bastante variado e constava de árvores, troncos caídos, poças d'água, animais pastando, choupanas de camponeses, nuvens móveis no céu, figuras reduzidas, executados de maneira rápida e sem estar aprisionados a desenhos rígidos e perspectivas isométricas. Todos estes elementos podem ser percebidos nas obras dos mais importantes paisagistas ingleses dos séculos XVIII e XIX, como Gainsborough (1727-1788), Constable (1776-1831) e Turner (1775-1851).

O Sublime teve como precursor Miguel Angelo (1475-1564) e foi definido por Burke, em sua **Investigação filosófica sobre a origem das nossas idéias do sublime e do belo**, publicado em 1757, mais ou menos à mesma época em que Cozens teorizava o Pitoresco[62]. Refere-se a uma sensação mais misteriosa e angustiada, concentrada na solidão e no isolamento do homem e em seus sentimentos de medo, contrariedade e dor. Em termos plásticos manifesta-se através de um desenho marcante, de cores predominantemente claras e de figuras aprisionadas em formas fechadas. A dramaticidade e a angústia tornam-se visíveis nos gestos excessivos, nos olhos arregalados e nas bocas gritantes.

Na segunda década do século XIX o Romantismo já se manifestava com força, e, apesar de parecer paradoxal, as primeiras reações românticas surgiram exatamente no Neoclassicismo – visivelmente enfraquecido após a queda do império napoleônico – através dos próprios discípulos de David, como Gros, Gérard e Ingres, já abordados anteriormente. Entretanto, os primeiros pintores considerados plenamente românticos foram Théodore Géricault (1791-1824) e Eugène Delacroix (1798-1863), na realidade os

(62) Op.cit. p.19-20

verdadeiros dissidentes do Academicismo e que apresentaram novas propostas estéticas. Géricault fôra aluno de Carle Vernet (1758-1835), pintor de batalhas e de corridas de cavalos e de Pierre Guérin (1774-1833), antigo discípulo de David. Uma das primeiras obras de Géricault que desponta o Romantismo é **Oficial dos caçadores a cavalo durante a carga**, de 1812 (il.68). Neste trabalho, nitidamente influenciado por Gros, ele passa sua paixão pela energia, que será dominante em seus trabalhos, através da impetuosidade do cavalo e da instantaneidade da figura. Nos meios oficiais esta tela não teve boa receptividade e pouco depois deste insucesso, Géricault viajou para a Itália e, ao invés de se voltar para o Classicismo, estudou Miguel Angelo e Caravaggio.

De volta a Paris em 1819, expôs **A balsa do Medusa**, considerado como um manifesto da pintura romântica e cujo tema evocava a odisséia dos sobreviventes de um naufrágio (il.10). Além de atual, era um assunto extremamente trágico, pois referia-se a uma catástrofe ocorrida com uma fragata repleta de colonos franceses, que fora enviada pelo governo da Restauração para tomar posse do Senegal. Nas costas de Dacar, no noroeste da África, houve um naufrágio terrível e cento e quarenta e nove pessoas abrigaram-se numa jangada improvisada. Depois de vagarem à deriva durante vários dias, apenas quinze náufragos foram salvos, os demais haviam morrido e alguns corpos, devorados pelos próprios sobreviventes. Esta tragédia teve grande repercussão na França, causando uma profunda impressão em Géricault, que decidiu pintar o momento mais desesperador: os sobreviventes acenam inutilmente para um navio distante, enquanto outros, vencidos pelo desânimo, pela dor e pela inanição estão caídos entre mortos e moribundos.

Através de reportagens de jornais e de entrevistas com alguns sobreviventes, o pintor se inteirou do prolongado tormento físico e psicológico que culminou com as cenas de canibalismo. Estas pesquisas, associadas aos estudos que fez no necrotério sobre corpos em diferentes fases de decomposição – levando às últimas conseqüências a morbidez

romântica – foram suficientes para criar uma composição com figuras lúgubres e dramáticas, dispostas numa jangada instável, no meio de um mar revolto e tendo como fundo um horizonte tempestuoso. Estes elementos foram organizados numa composição piramidal, barrocamente estruturada por diagonais. Os gestos e sentimentos são também de inspiração barroca, alternando-se, num contraste violento, a frieza dos mortos e a indiferença dos agonizantes com a angústia e a tensão dos debilitados que se reanimaram pela esperança. O colorido vibrante e sombrio e a iluminação contrastante acentuavam a dramaticidade da cena.

Apesar desta obra ter sido premiada no *Salon* de 1819, foi alvo de críticas muito severas e inaugurou, efetivamente, as hostilidades que se estenderam por vários anos entre os românticos e os defensores da estética clássica, e isto, não só pela temática, mas também pelo barroquismo do aspecto formal, totalmente em desacordo com a fria racionalidade acadêmica. O caráter revolucionário deste tema foi reconhecido pela maioria dos historiadores de arte, inclusive Argan, que assim se referiu à **Balsa do Medusa**:

> "Depois de tantos quadros que celebravam a epopéia napoleônica, este subverte de um golpe a própria concepção da história – não mais heroismo e glória, e sim desespero e morte; não mais triunfo, e sim catástrofe"(63).

Outros trabalhos de Géricault denunciam sua preocupação em captar o estado de espírito dos indivíduos, como os vários retratos psicológicos de doentes mentais, considerados por sua extrema fidelidade como precursores do Realismo. Tendo falecido muito jovem, coube a Delacroix prosseguir e aprofundar as propostas do Romantismo. Sua formação foi semelhante à de Géricault, pois estudou com Guérin e foi grande admirador

(63) Op. cit. p.53

il. 10 - **A BALSA DO MEDUSA** - Géricault, óleo/tela, 1819. Museu do Louvre - Paris. Fonte: The praeger picture encyclopedia of art. New York: Frederich A. Praeger, 1958. p. 384.

il.11 - **DANTE E VIRGÍLIO NA BARCA DE CARONTE** - Delacroix. óleo/tela, 1822. Museu do Louvre - Paris: Fonte: História da Arte. Barcelona: Salvat, 1978. v. 8, p. 181

de Gros, como todos os primeiros românticos. Em 1822, visivelmente influenciado por **A balsa do Medusa**, expôs no *Salon* sua primeira grande obra, **Dante e Virgílio na barca de Caronte** (il.11), afirmando-se como o maior representante de uma nova tendência e iniciando a rivalidade que se estenderia por várias décadas entre ele e Ingres, visto ainda como o defensor do Neoclassicismo, apesar de também já ter manifestado seu romantismo.

Em **Dante e Virgílio**, Delacroix confirmou as propostas de Géricault, explorando um tema dramático da Divina Comédia, de Dante (1265-1321), uma cena do inferno, onde os condenados tentam agarrar-se à barca de Caronte. A estrutura piramidal, o predomínio de linhas diagonais e curvas, os gestos tensos e desesperados, a iluminação sombria e o colorido vibrante, denunciam, além da influência evidente de Géricault, o interesse de Delacroix pelos pintores barrocos sobretudo Rubens (1577-1640). Outro aspecto importante refere-se ao desenho, não mais tão nítido e preciso, mas subjugado ao cromatismo, que é para ele o elemento formal mais forte da composição. Com isto, o Romantismo atingiu diretamente a racionalidade clássica e impôs uma nova sensibilidade fundamentada na riqueza da cor e de suas potencialidades cromáticas. O desenho subsiste, mas é menos incisivo e muito mais natural, exatamente porque os românticos pretendiam fazer uma arte menos fria e cerebral e muito mais vibrante e emotiva. Justamente por isso eles eram contrários aos exaustivos estudos preparatórios elaborados pelos acadêmicos, que acabavam eliminando a parte emotiva da criação artística. Os impressionistas irão mais adiante, diluindo totalmente o desenho através da pulverização das formas e da fragmentação das pinceladas.

Entretanto, mesmo esta fragmentação das pinceladas foi esboçada por Delacroix em sua obra seguinte, **Dois indianos**(64), de 1823, e considerada uma das primeiras pinturas após o Neoclassicismo, onde as pinceladas aparecem de forma natural e individualizada,

(64) Coleção P. Mellon, Upperville, Virgínia, Estados Unidos da América do Norte.

através de toques rápidos, sem se submeter às técnicas neoclássicas e acadêmicas que, normalmente, espalhavam a pasta para eliminar as marcas e produzir uma película uniforme (il.12). A aversão de Delacroix pelas meticulosas formulas técnicas dos acadêmicos pode ser percebida em seu *Journal* de 26 de março de 1854:

> "As boas obras de arte não envelheceriam se não contivessem nada de verdadeiro sentimento. A linguagem das emoções e impulsos do coração humano nunca mudam, o que invariavelmente leva ao envelhecimento das obras e, algumas vezes, acaba por obliterar as suas reais boas qualidades, é o uso de técnicas que estão ao alcance de qualquer artista na época da execução da obra"(65).

Por outro lado, em termos plásticos, a estética romântica inspirou-se nos mesmos recursos formais do Barroco e não foi coincidência a admiração de Delacroix por Rubens. Por esta ótica, podemos dizer que o Romantismo apenas reeditou a questão seiscentista – razão versus emoção – no entanto, a emotividade barroca foi acrescida de um novo componente: a sensibilidade do artista e a subjetividade da arte. Alguns destes aspectos foram observados por Francastel, ao analisar as influências e contribuições do Romantismo:

> "Ele conserva cuidadosamente o enquadramento, os planos selecionados, até mesmo os esquemas de composição. A tentativa feita para acentuar dramaticamente as agitações da atmosfera apóiam-se na descoberta do espaço barroco"(66).

Além disso, com relação as propostas românticas, ele minimizou o seu caráter questionador:

(65) SYPHER, Wylie. Op. cit. p.64

(66) FRANCASTEL, Pierre. Pintura e Sociedade. São Paulo: Martins Fontes, 1990. p.113.

> "O Romantismo procedeu muito mais enriquecendo os domínios da sensibilidade e da imaginação, do que questionando as relações entre a percepção e a representação tradicional das coisas"(67).

Entretanto, apesar de não ter uma posição tão revolucionária, os românticos agiram de maneira determinada com relação às suas propostas estéticas e tinham consciência de seu caráter contestatório. Estavam decididos a lutar contra o Neoclassicismo através da oposição a seus ideais estéticos, técnicos e formais.

> "Essas formas abertas cultivadas pelo romantismo, naturalmente já encontram antecipação no Barroco. A diferença é que agora são apresentadas de um modo deliberado, até com certo teor programático, ou seja, os românticos declaram que é seu propósito criar obras desta natureza, ao passo que o artista barroco, em essência, se propunha a ser clássico"(68).

O enriquecimento da sensibilidade e da imaginação referido por Francastel, remete-nos a outro ponto importante de ruptura que é a própria temática, uma vez que os românticos voltam-se com muito interesse para um repertório totalmente diferente e às vezes até oposto aos temas convencionais. Em **Dois Indianos**, por exemplo, Delacroix aborda um assunto exótico que vai constituir uma das tendências da temática romântica e que fôra inaugurado por Ingres com sua **Grande odalisca**, de 1814. Em **A morte de Sardanapalo**, de 1827 – utilizando mais uma vez uma cena trágica numa composição de grandes dimensões, também nitidamente influenciado por Rubens – Delacroix explora um tema inspirado nos versos de Byron (1789-1824), mas apenas como pretexto para explorar

(67) Op. cit. p.114

(68) ROSENFELD, Anatol e GUINSBURG, J. Romantismo e Classicismo. In: GUINSBURG, J. Op.cit. p.277

o exotismo oriental. A cena apresenta Sardanapalo, último imperador assírio, que, sitiado e sem possibilidades de sobrevivência, ordena que todos os seus bens – mulheres, escravos, cavalos e tesouros – sejam consumidos pelo fogo juntamente com ele (il.13). Esta obra, teatralizada e grandiloqüente, recebeu severas críticas no *Salon* de 1829, por apresentar pinceladas muito livres, cores muito quentes, falta de acabamento e exagero de elementos.

O orientalismo, muito fantasioso, aparece sobretudo nos tipos humanos, na indumentária e nos objetos, como o imenso leito de Sardanapalo, com cabeças de elefantes nos ângulos(69). No entanto, um acontecimento importante, permitiu o contato direto de Delacroix com o exotismo da cultura muçulmana do norte da África. Em 1832 ele foi convidado a integrar-se à missão diplomática chefiada pelo embaixador da França junto ao sultão de Marrocos. Sua função era documentar a terra, os tipos e os costumes, o que para ele representava a oportunidade de conhecer e saciar o espírito de curiosidade com relação a culturas diferentes, aliás, outra característica tipicamente romântica. **Mulheres de Argel**, de 1834, é um dos trabalhos mais característicos destas experiências de Delacroix em Tânger, Marrocos e Argélia, reproduzindo o interior de um harém, que ele teve oportunidade de visitar. Entretanto, o "oriente", como ele chamava o norte da África, estaria sempre em suas recordações, aparecendo em mais de oitenta obras, dentre as quais podemos citar: **A agitação de Tânger**, **Fantasia em Marrocos** e duas versões de **Caça aos leões**, mais explorada talvez por simbolizar, na luta entre o homem e a fera, o antagonismo entre a razão e a emoção.

> "Pour les artistes de sa géneration, l'Orient est l'ailleurs, la nécessaire alternative à l'académisme. La culture gréco-latine,

(69) Os trajes e acessórios utilizados por Delacroix para compor no seu atelier, tanto **A morte de Sardanapalo**, quanto **Os massacres de Quios**, este feito anteriormente (1824), foram emprestados pelo pintor Jules-Robert Auguste (1789-1850), considerado o introdutor do orientalismo na França.

> qui a tant nourri les peintres, récemment encore a donné de beaux fruits. Un temps régénerée par le nouvel apport de l'archéologie, elle a engendré le néo-classicisme et les compositions davidiennes qui gardent la froide raideur des marbres antiques dont elles s'inspirent. Mais à present, l'émoi n' y est plus. L'antique a trop donné et ses héros trop souvent sacrifiés se sont de leur sens. La nouvelle génération veut confier à d'autres thèmes le soin d'exprimer ses passions l'Orient, territoire mal défini au contour inventé par les écrivains et les peintres, s'offre en terre d'accueil pour l'imaginaire romantique"(70).

Além do Orientalismo se opor ao Classicismo e ao Academicismo, representava também uma forma de protestar contra a sociedade capitalista e industrial e por extensão à alta burguesia, rica e empreendedora. Em regiões como o norte da África, as conquistas da industrialização ainda não haviam chegado e a cultura não havia sido afetada pelo Capitalismo. Esta posição antagônica contra o trinômio – Capitalismo, Industrialização e Burguesia – foi uma das propostas mais fortes do Romantismo.

> "O romantismo foi um movimento de protesto, de protesto apaixonado e contraditório contra o mundo burguês capitalista, contra o mundo das "ilusões perdidas", contra a prosa inóspita dos negócios e dos lucros (...) Em termos de consciência (...) foi, na filosofia, na literatura e na arte, o reflexo mais complexo das contradições da sociedade capitalista em desenvolvimento"(71).

Estas contradições citadas por Fischer fundamentam-se no fato do Romantismo ter surgido, segundo ele, de uma reação da própria burguesia, mais exatamente da pequeno-

(70) ANTHENAISE, Claude d'. Delacroix sur la piste marocaine. Beaux Arts-Magazine. Paris: Nuit et Jour, nº 127. oct. 1994. p.96

(71) FISCHER, Ernst. A necessidade da Arte. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987. p.63

il.12 - **DOIS INDIANOS** - Delacroix. óleo/tela, 1823. Coleção P. Mellon, Upperville - Virgínia. Fonte: Delacroix. In: Gênios da pintura. São Paulo: Abril Cultural, 1968, nº 18, prancha II.

il13 - **A MORTE DE SARDANAPALO** - Delacroix. óleo/tela, 1827. Museu do Louvre - Paris. Fonte: REYNOLDS, Donald. A arte do século XIX. São Paulo: Círculo do Livro, [19_ _]. p. 19.

burguesia. Esta relação entre o fortalecimento do Romantismo e a ascensão da burguesia, foi detectada também por Hauser, que defende a tese de que a Revolução de 1789 favoreceu o desenvolvimento do Romantismo:

> "A verdadeira criação estilística da Revolução é, porém, não o classicismo, mas o romantismo, isto é, não a arte que ela efetivamente praticou, mas aquela a que abriu o caminho"(72).

O fato é que, mesmo tendo surgido nos meios burgueses, o Romantismo se opôs ferrenhamente aos sustentáculos da alta burguesia – o Capitalismo e a industrialização – que representavam uma relação insensível e injusta para com a sociedade. Sem dúvida nenhuma o que todos os românticos tinham em comum era esta antipatia pelo Capitalismo e tudo o que ele simbolizava, seja sob uma visão aristocrática, uma vez que o Capitalismo havia derrubado o Absolutismo do Antigo Regime, ou sob uma ótica popular, pois para o povo a exploração continuava, apesar das transformações político-econômicas.

Por outro lado estas contradições estendem-se também às questões político-ideológicas: alguns românticos eram partidários da Revolução e da República e outros da Monarquia e do Antigo Regime, tanto uns quanto os outros vistos de uma maneira romantizada. Se a Revolução, a República e o Capitalismo representavam luta, liberdade e possibilidade de ascensão, a Monarquia transmitia a idéia de estabilidade, segurança e encantamento nostálgico, este, muito importante para a mentalidade romântica. Por isso mesmo podemos encontrar pinturas românticas exaltando os ideais libertários da Revolução, ou os delírios de grandeza de Napoleão, ou ainda o sentimentalismo legitimista da restauração dos Bourbons.

(72) HAUSER, Arnold. Op. cit. v.2, p.802.

Delacroix, por exemplo, apesar de pertencer à burguesia em ascensão e de freqüentar os meios aristocráticos, entusiasmou-se com a Revolução de julho de 1830, que destronou o legitimista Bourbon, Carlos X, e o substituiu por Luis Felipe, filho do Duque d'Orléans, conhecido como Philippe-Egalité por ter sido favorável à Revolução de 1789. Para registrar sua adesão, ele pintou **O 18 de julho**, mais conhecido como **A Liberdade guiando o povo**, mostrando a figura simbólica de peito nu, usando barrete frígio e erguendo a bandeira tricolor, liderando a massa revolucionária que avança entre barricadas e corpos de mortos e feridos (il. 14). Apesar de não ter participado dos combates, ele se auto-retratou na figura à esquerda da Liberdade, vestido como um burguês e empunhando um fuzil. Esta posição de Delacroix pode ser compreendida, se considerarmos, mais uma vez, a opinião de Ernst Fischer:

> "A atitude romântica não podia deixar de ser confusa, pois a pequena burguesia era a própria corporificação da contradição social: ao mesmo tempo que alimentava esperanças de abocanhar o seu bocado no enriquecimento geral, temia ser esmagada pelo processo; ao mesmo tempo que sonhava com novas possibilidades, lamentava a perda da velha segurança e o sacrifício da ordem – ao mesmo tempo que olhava para adiante, para os novos tempos, voltava freqüentemente o olhar nostálgico para trás, para os idos "bons tempos"[73].

Apesar destas divergências ideológicas, os românticos tiveram um forte consenso no Nacionalismo, que, de certa forma neutralizou as diferenças políticas. Praticamente todos os artistas românticos, independente do país de origem, mostraram-se exaltados nacionalistas e externaram ativamente o sentimento patriótico através de suas obras.

(73) FISCHER, Ernst. Op. cit. p.63-64

> "Vários artistas se tornaram figuras políticas e não só em países com angústias de libertação nacional, onde todos os artistas tendiam a ser profetas ou símbolos nacionais: Chopin, Liszt e até mesmo o jovem Verdi..."(74).

O nacionalismo, às vezes, é quase obsessivo, como se fosse uma necessidade dos artistas românticos ter um ideal patriótico para exaltar seus sentimentos. Estes ideais são mesclados de nostalgia e saudosismo, como se eles fossem eternos expatriados, ou em conflito, como se seus ideais estivessem sempre em choque com forças contrárias.

> "Sempre que os românticos se referem ao seu conceito da arte e do mundo, o termo ou a idéia de sem-pátria insinua-se nas suas expressões. Novalis define filosofia como "nostalgia da pátria", ou como "impulso para se sentir em toda a parte como na pátria", e o conto de fadas como um sonho "desta pátria que está em toda a parte e em parte nenhuma". Em Schiller aprecia e louva tudo "o que não é deste mundo", e o próprio Schiller chama os românticos "exilados ansiosos de uma pátria"(75).

A obsessão patriótico-nacionalista era tão forte que até mesmo o jugo sobre outras nações despertava a indignação dos românticos, como podemos constatar com o próprio Delacroix, ardoroso defensor da libertação da Grécia que, após uma guerra que se estendeu de 1822 a 1825, conseguiu, finalmente, expulsar os turcos. **Os massacres de Quios**, de 1824, reproduz um dos episódios mais sangrentos desta guerra, mesclando mais uma vez teatralidade, drama, ação e movimento, numa atmosfera de cores predominantemente quentes (il.15). Enviado ao *Salon*, reabriu-se a polêmica, pois os mestres acadêmicos

(74) HOBSBAWM, Eric J. A era das revoluções: Europa 1789-1848. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p.291

(75) HAUSER, Arnold. Op. cit. v.2, p. 828

il.14 - **A LIBERDADE GUIANDO O POVO** - Delacroix. óleo/tela, 1831. Museu do Louvre - Paris. Fonte: História da Arte. Barcelona: Salvat, 1978. v. 8, p. 181.

il.15 - **OS MASSACRES DE QUIOS** - Delacroix. óleo/tela, 1824. Museu do Louvre - Paris. Fonte: Delacroix. In: Gênios da pintura. São Paulo: Abril Cultural, 1968. nº 18, prancha III.

criticaram novamente o colorido violento, a indefinição de algumas formas e alguns detalhes de anatomia, apesar de, no final, acabarem aceitando o quadro.

A exaltação do nacional, além de denunciar inconformismo, politização e inadaptação dos artistas românticos, contribuiu para despertar o interesse de cada povo por sua própria cultura, incentivando-os a perscrutar suas raízes autênticas.

> "O romantismo (...) levou aos bravios, exóticos, ilimitados horizontes: mas também levou cada povo de volta ao seu próprio passado e à sua natureza específica"(76).

Outra importante característica do Romantismo, relacionada tanto a esta ânsia nacionalista, quanto à posição anticapitalista e saudosista refere-se ao medievalismo, que constituiu uma fuga do real para o mundo imaginário e fantasioso da Idade Média. Mais que uma busca de raízes nacionais, o medievalismo significou, assim como o orientalismo, um afastamento da sociedade capitalista, pragmática e racional. Por se situar num período anterior ao Renascimento, a Idade Média não havia sido afetada pelas transformações políticas, econômicas e sociais que lançaram as bases do Capitalismo, e além disso não estava contaminada pelo racionalismo clássico, outro foco de oposição do Romantismo. Esta evasão medieval, mais que um protesto anticapitalista, equivalia a ignorar os problemas originados pela Revolução Industrial e pela Revolução Francesa de 1789, e que já afetavam a ordem social, ou seja, "sonhar com a Idade Média era a maneira mais fácil de escapar de Manchester"(77). Se o presente apresentava-se ameaçador e os prognósticos para o futuro eram ainda piores, a única saída era voltar-se para uma época livre de todos estes problemas e que oferecesse um material temático romanesco e carregado de infinitos contrastes, suprindo assim a inesgotável imaginação romântica.

(76) FISCHER, Ernst. Op. cit. p.66
(77) SYPHER, Wylie. Op. cit. p. 89

> "É indubitável que o modo como o romântico sente a história exprime um temor psicótico do presente e uma tentativa de fuga para o passado. Mas nunca houve psicose tão fecunda"(78).

A Idade Média era radicalmente oposta do Capitalismo, sendo identificada como um mundo sensível e emocionante, de valores puros e absolutos, e onde não havia espaço para o relativismo capitalista. Um mundo épico e cavalheiresco, com uma infinidade de heróis e heroínas que lutavam por ideais elevados, associados aos brios da família, pátria e religião, sem lutas de classes e onde a burguesia era inexpressiva, pois estava ainda despontando como classe social. Uma época de poesia e fidelidade, marcada por histórias de amor com finais dramáticos, mas onde os sentimentos absolutos triunfavam sempre, bem de acordo com os ideais românticos. Para os românticos o amor era frustrante, inatingível, sempre inviabilizado por dramas e tragédias e canalizado para instâncias transcendentes, como se, na vida terrena, não houvesse lugar para os verdadeiros sentimentos.

Este posicionamento denuncia outra característica romântica que é uma forte propensão à morbidez, correspondendo a uma espécie de idéia fixa pela morte, que representa a fuga suprema e o fim de todos os males. A vida e o amor eram encarados como inviáveis e só poderiam ser resolvidos com a morte, ou seja, a possibilidade de uma "vida" não material. Não foi por acaso que ao pintar cenas alusivas a Romeu e Julieta, Paolo e Francesca, Fausto e Margarida, Tristão e Isolda, Otelo e Desdêmona e muitos outros, os artistas românticos deram preferência aos desfechos trágicos destes romances, todos terminados com a morte de um dos amantes ou mesmo dos dois: Romeu e Julieta se suicidaram; Paolo e Francesca foram assassinados pelo marido traído, com um só golpe

(78) HAUSER, Arnold, Op. cit. p. 822

de espada; Margarida morreu nos braços de Fausto; Tristão morreu e Isolda se matou; Otelo assassinou Desdêmona. Exceção à parte é a história de Abelardo e Heloisa, também muito explorada pelos românticos: o romance não terminou em morte, mas de maneira trágica, pois Abelardo é emasculado e retira-se para a vida religiosa, o mesmo ocorrendo com Heloisa.

> "O heroismo, o sacrifício, o sangue derramado vinculam-se a essa evocação do passado [...]. No âmago ocorre a eterna idealização do passado representado pelos grandes acontecimentos históricos. O Romantismo em sua expressão historicista, será sob esse aspecto imensamente rico e criador"(79).

A maior fonte de inspiração para o escapismo medieval foi exatamente a história e suas tradições milenares perpassadas através da literatura e da música, inclusive da ópera. Os feitos heróicos da Cavalaria, bem como aquelas histórias trágicas de amor, celebradas pelos poetas, escritores e libretistas, eram reproduzidas plasticamente pelos pintores, inclusive Delacroix, como podemos perceber em várias de suas obras: **Batalha de Nancy** (1830); **Morte de Carlos, o Temerário** (1831); **São Luiz na Batalha de Tailleburg** (1837); **Entrada dos cruzados em Constantinopla** (1841); **O adeus de Romeu e Julieta** (1846); **A morte de Lara** (1847); **Otelo e Desdemôna** (1849) e muitas outras.

> "Le romantisme a aimé les temps "gothiques", comme le classicisme a aimé l'antiquité. Delacroix a cherché son inspiration chez les historiens qui "ressuscitaient" alors le moyen âge, comme chez les poètes anglais ou allemands. Le moyen âge laisse l'imagination plus libre et présente des images plus colorées que l'antiquité classique figée ses statues de marbre"(80).

(79) FALBEL, Nachman. Os Fundamentos Históricos do Romantismo. In: GUINSBURG, J. Op. cit. p. 36

(80) HOURTICQ, Louis. L'Art Français. Paris: Hachette, 1937. p. 92

Os temas dramáticos e fúnebres deste passado medieval, distante e nebuloso, longe de transmitirem somente a idéia de morte, indiferença e tristeza, ao serem recriados, tornam-se animados por uma atmosfera ao mesmo tempo vívida, ardente e passional.

> "Delacroix pretende ser, como o definirá seu grande amigo Baudelaire, o pintor do seu próprio tempo; no entanto, vivendo o presente, revive o passado, torna-o flagrante (...) Como o passado é imóvel, morto, se não o acende com o calor da paixão, é preciso reiventá-lo, animá-lo, agitá-lo"(81).

Na realidade, este saudosismo medieval manifestou-se antes dos primeiros românticos, ainda à época do Neoclassicismo, através de Gérard, com **Ossian** e Ingres com **Sonho de Ossian**, **Paolo e Francesca** e **Rogério libertando Angélica**, todos já citados anteriormente. Este medievalismo, aliás, estará sempre presente nas obras de Ingres, reaparecendo em vários outros trabalhos, inclusive em **Joana D'Arc na sagração de Carlos VII**, de 1854. A vida de Joana D'Arc, aliás, uma fonte riquíssima de drama e heroísmo, foi muito explorada por remeter também a outras importantes vertentes do Romantismo: misticismo, teocentrismo e religiosidade. Estes sentimentos, exatamente por serem contrários à racionalidade e ao cientificismo, tocavam fundo na sensibilidade romântica, além de representarem mais uma forma de evasão.

Com relação à religião, os românticos, sempre extremistas, oscilaram entre uma sólida religiosidade e um ferrenho ateísmo. De qualquer modo, nenhum outro movimento artístico exaltou tanto o misticismo e a idéia de Deus, quanto o Romantismo e isto pode ser percebido, não só nos temas religiosos da Idade Média, mas também nos próprios assuntos bíblicos. Entretanto, como observou Gerd Bonheim, "o tema da religião inflama

(81) ARGAN, Giulio C. Op. cit. p. 32

os românticos",[82] o que significa dizer que a reprodução dos assuntos religiosos não é feita de maneira fria e sim passional, como seria compatível com o temperamento romântico. Ao contrário dos acadêmicos e neoclássicos, que preferiam os temas bíblicos mais sublimes e elevados, os românticos vão ter uma especial predileção pelas histórias dramáticas, e, por isso mesmo, recorreram com muito mais freqüência ao Velho Testamento, repleto de passagens épicas com finais trágicos e violentos.

Em síntese, todo o caráter contestatório e dissidente do Romantismo fixou-se num novo estado de espírito e numa nova postura do artista com relação à arte e à natureza, vistas e sentidas de uma maneira muito mais sensível e perceptiva. Para tanto, o primeiro passo foi entregar-se ao sonho e liberar a imaginação, rejeitando os temas convencionais, frios e contidos, estipulados pelo Classicismo renascentista, resgatados pelo Neoclassicismo, que ignorava o lado emotivo e sensível dos sentimentos humanos e elegia como dignos de representação somente os assuntos edificantes, que destacavam o lado glorioso e triunfante, sempre sob um prisma racional. Ao se libertar destes estereótipos e se voltar para assuntos opostos, totalmente emotivos, passionais e irracionais, marcados por cenas dramáticas e violentas, ou simplesmente sensíveis, melancólicas e nostálgicas, os românticos causaram uma grande transformação e sem dúvida abriram o caminho para as novas propostas que se sucederam de cunho muito mais revolucionário.

O fato é que a temática era muito importante para o Neoclassicismo e também para o Academicismo, pois referia-se, diretamente, à forma de representação das figuras e dos demais elementos composicionais, bem como à "postura" e ao "comportamento" que deveriam assumir no universo compositivo. Além do mais, a dissidência temática tinha a capacidade de refletir, com muito mais propriedade, as transformações mais profundas, inclusive existenciais, vivenciadas e sentidas pelos românticos. A objetividade racionalis-

(82) BORNHEIM, Gerd. A Filosofia do Romantismo. In: GUINSBURG, J. Op. cit. p.107

ta foi contestada exatamente através de uma temática diferente, caracterizada, basicamente, pela fuga, a melhor forma de oposição encontrada pelos românticos: fuga interior, fuga no tempo e no espaço, ou seja, busca de épocas passadas, de culturas exóticas e de lugares longínquos, e finalmente, fuga para o misticismo, a religiosidade e a morte.

Em termos plásticos, o espaço recriado pelos renascentistas foi conservado com seus artifícios técnicos para produzir a ilusão de profundidade, como perspectiva, desenho e gradações cromáticas, inclusive esfumato e claro-escuro. Entretanto, apesar do espaço clássico ter permanecido praticamente intacto, os românticos esboçaram uma reação contra o desenho muito preciso e o colorido, em geral, "tímido" e dosado e o acabamento que anulava as marcas das pinceladas. Para isto, resgataram os recursos usados pelos pintores barrocos e que consistiam, basicamente, na supervalorização da cor – muito mais vibrante e dramatizada, com contrastes bruscos de luz e sombra – em detrimento do desenho, que passou a ser menos visível. A clássica organização centrípeta e perfeitamente simétrica, também retomada pelos renascentistas e mantida pelos neoclássicos, foi abandonada em favor de uma estrutura centrífuga e assimétrica, também inspirada na pintura barroca. Além de estar mais de acordo com a emoção, a dramaticidade e a ação romântica, este tipo de organização irregular contradizia radicalmente o Classicismo, por uma divergência natural e já tradicional que remontava ao Barroco.

> "O Romantismo teve como regra, certamente, a irregularidade, mas essa irregularidade foi antes concebida por ele como oposição à regra, como negação, mais do que como princípio ativo de uma nova organização. A dissimetria foi considerada apenas como violação expressiva das revoltas individuais, da regra imutável da simetria"(83).

(83) FRANCASTEL, Pierre. A realidade figurativa. São Paulo: Perspectiva, 1993. p.195

Outro ponto de ruptura com as regras convencionais refere-se à simplificação do processo de criação da obra de arte, tornando-o mais emotivo e gestual, rebelando-se contra as longas e metódicas preparações técnicas impostas pela Academia. Delacroix, por exemplo, pintava a partir de um rápido esboço, desenhando com o próprio pincel e modelando as cores com empastamentos, deixando aparente as marcas de algumas pinceladas.

Em outras palavras, apesar das inovações temáticas, da retomada do aspecto formal barroco e destas pequenas transgressões técnicas, o Romantismo não chegou a desestruturar o espaço plástico clássico, que representava tudo o que era mais caro ao Academicismo. Talvez por isso o processo de academização do Romantismo tenha sido relativamente rápido e sem grandes conflitos, ao contrário do que ocorreu com outros movimentos de vanguarda.

4. A ACADEMIZAÇÃO DO ROMANTISMO: O POMPIERISMO

4.1 O ESTIGMA POMPIER

Os termos franceses *Style Pompier* e *Pompiérisme*, que até recentemente eram considerados altamente pejorativos e usados com evidente intenção ridicularizante, aplicam-se ao Academicismo francês pós Neoclassicismo e que se estendeu, aproximadamente, das primeiras décadas do século XIX, prolongando-se por todo o século. Na realidade o Pompierismo é um Academicismo com características peculiares e corresponde, justamente, à assimilação do Romantismo pela *École des Beaux-Arts* e em contrapartida, à obstinada oposição que ela vai desferir contra os movimentos de Vanguarda que evoluíram até o final do século: Realismo, Impressionismo e Simbolismo. Apesar da incorporação do Romantismo, a inspiração clássica permanece, mesmo enfraquecida, e, de acordo com Quirino Campofiorito, o célebre **Juramento dos Horácios,** de David, "se tornaria o símbolo máximo do *pompiérisme*", sendo esta, ainda segundo este estudioso, a "designação que se generalizou para indicar todo o Academismo a partir do Neoclassicismo"[(84)].

O hábito de empregar termos depreciativos para designar estilos já se tornara bastante comum e a maioria dos movimentos artísticos ficaram conhecidos através de

(84) CAMPOFIORITO, Quirino. A Missão Artística Francesa e seus discípulos: 1816-1840. In: História da pintura brasileira do século XIX. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1983. v.2, p.39

denominações pejorativas que acabaram ficando consagradas. Foi assim com o Gótico, Barroco, Rococó, Impressionismo, Fovismo e com vários outros de conotações pejorativas menos explícitas. Entretanto, no caso específico da arte *pompier* ou Pompierismo, a carga pejorativa era bem mais agressiva e estava impregnada de intenções satíricas, demonstrando bem o clima de hostilidades que permeava o antagonismo entre os partidários do Academicismo e seus opositores. Com o declínio do Academicismo e o reconhecimento geral das propostas de renovação artística, o caráter depreciativo acentuou-se, como podemos perceber nos verbetes de dicionários, relativamente recentes, referentes aos termos *pompier* e *pompiérisme*:

> "Palavra francesa de uso universalizado na linguagem dos artistas para designar o estilo ou a técnica dos pintores sem mérito que se refugiam num pseudo-classicismo que é, afinal, impotência e banalidade, pintores que, afinal, são, no geral, os mais aguerridos inimigos de todos os artistas progressivos e inovadores, criadores de novas formas ou novas técnicas, novas concepções interpretativas ou novas especulações"(85).

> "Se dit des artistes qui traitent sans originalité, des sujets empruntés à l'Antiquité gréco-romaine. Se dit des artistes pratiquant l'académisme. Pompiérisme, prediletion pour le style pompier"(86).

No decorrer do século XX, com a consagração da Arte Moderna, o chamado Pompierismo tornou-se cada vez mais identificado com uma arte convencional, fria e banal, de gosto duvidoso e destituído de originalidade e que havia cerceado, implacavel-

(85) Grande Enciclopédia Portuguesa Brasileira. Lisboa-Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia Limitada, [19_ _] v.22, p.389

(86) Larousse-Trois volumes. Paris: Larousse, 1966. v.3, p.281

mente, os primórdios do Modernismo através da perseguição dos artistas da Vanguarda. Os próprios críticos e pesquisadores da História da Arte, ao estudar o século XIX, fixaram-se na Vanguarda e em suas contribuições técnico-estéticas, ignorando o Academicismo-Pompierismo e reportando-se a ele apenas como contraponto às novas questões e sempre de maneira depreciativa. Isto justifica, em parte, a carência de estudos específicos sobre o Pompierismo e seus principais representantes.

Segundo James Harding[87], a partir da década de 1960 os estudiosos e críticos, europeus e norte-americanos, voltaram suas atenções para a arte *pompier*, encarando-a, entretanto, como se ela fosse uma "grande piada", ridicularizando e desdenhando, de maneira irônica, suas técnicas meticulosas e convencionais. Ainda segundo ele, mais recentemente é que se desenvolveu um interesse mais sério em estudar com profundidade este tipo de pintura e resgatar seus principais artistas. Apesar desta nova visão, o Pompierismo ainda continua a ser visto sob uma ótica preconceituosa, como podemos constatar no texto seguinte, que, se fornece dados sobre a origem do termo *pompier*, passa, por outro lado, um julgamento bastante depreciativo:

> "O epíteto *pompier*, que alude burlescamente – com ofensa para os bombeiros – aos capacetes que usavam as personagens heróicas nas cenas inspiradas na Antiguidade, é muito possível que ainda não se tivesse divulgado cerca de 1850; mas o *pompiérisme*, ou seja, a banalidade e a presunção de mau gosto, já tivera bastas ocasiões para se manifestar"[88].

Na realidade, o Pompierismo foi um momento artístico perfeitamente inserido no contexto político, sócio-econômico e cultural do século XIX. Sua posição de adversário

(87) HARDING, James. Artistes Pompiers: french academic art in the 19th century. Op. cit. p. 20-22

(88) DAYDÍ, M. Olivar. Édouard Manet. In: História da Arte. Barcelona: Salvat. 1978. p. 227

da arte de Vanguarda não justifica uma atitude de desdém ou de revanchismo, inclusive porque a qualidade e as contribuições dos movimentos contestatórios são incontestáveis e sua valorização não está implícita na diminuição do Pompierismo. Este antagonismo entre correntes da situação e tendências novas de oposição estiveram sempre presentes na dinâmica das transformações artísticas, uma vez que os estilos novos sempre lutaram para se impor e é justamente nesta antítese que reside um dos aspectos mais instigantes da História da Arte. Por isso, não se justifica que – mais de um século depois, com a Arte Moderna já consagrada pelos críticos e pela História da Arte, estando, inclusive, em grande parte academizada – haja uma visão preconceituosa com relação ao Pompierismo. Além do mais, temos que considerar que a pintura *pompier* estava perfeitamente adequada a um contexto histórico e a própria oposição que fez à Vanguarda, foi importantíssima para o desenvolvimento do Modernismo, uma vez que o Pompierismo representava a "ideologia" contra a qual os vanguardistas deveriam lutar e mais que um elemento opositor, ele foi uma verdadeira força estimulante.

4.2 AS RELAÇÕES POMPIERISMO, BURGUESIA E PODER

O Pompierismo possui algumas particularidades que o distingue do Academicismo dos séculos XVII e XVIII e a principal delas refere-se ao enfraquecimento do ideal clássico, que era o supra-sumo da doutrina acadêmica. Este desvio do "belo ideal e absoluto" ocorreu por causa da assimilação do Romantismo, ou seja, dos ideais românticos que foram adaptados aos ideais e à metodologia acadêmica convencional. Obviamente, não era mais o Romantismo ardente e contestatório de Géricault e de Delacroix e sim um Romantismo mais calmo e bem comportado.

> "A arte romântica aquieta-se, torna-se mais disciplinada, mais classe média (...) surge, por um lado, um romantismo conservadoramente acadêmico, por outro um romantismo de salão elegante. O caráter de rebelião, desenfreado e violento dos primeiros tempos é reprimido, e a burguesia manifesta um interesse entusiasta por este romantismo novo, agora, em parte, sujeito às restrições acadêmicas..."[(89)].

A academização do Romantismo foi um processo relativamente tranqüilo, se considerarmos, por exemplo, a academização do Impressionismo, muito mais lenta e difícil. De início deve-se levar em conta que as primeiras manifestações românticas surgiram entre importantes nomes do Neoclassicismo – Gérard, Gros, Girodet e Ingres – que se sintonizavam perfeitamente com o Academicismo da época. Por outro lado, apesar das discordâncias temáticas, formais e técnicas entre Academicismo e Romantismo, a estrutura do espaço e da forma clássica não havia sido afetada, a despeito do negligenciamento do desenho em benefício da vibração cromática, da intensidade dramática de claro-escuro e da aplicação mais farta e espontânea das pinceladas. Outro ponto que deve ser considerado também é que as obras de Delacroix, apesar de terem causado polêmicas e recebido críticas desfavoráveis, não foram recusadas pelos *Salons*, ao contrário das obras impressionistas, que atingiram de maneira mais drástica a estrutura da composição clássica. A tela **Dante e Virgílio**, de Delacroix, foi bem aceita no *Salon* de 1822 e **Os massacres de Quios** e **A morte de Sardanapalo**, expostos respectivamente nos *Salons* de 1824 e 1827, acabaram sendo aceitas, mesmo tendo sido criticadas severamente.

Apesar das divergências entre Academicismo e Romantismo não serem tão intransponíveis e de haver nos próprios meios neoclássicos artistas de tendências românticas, houve outro fator que foi decisivo para a aceitação do movimento romântico pelas

(89) HAUSER, Arnold. Op. cit. v.2, p. 898

esferas oficiais: a tomada do poder pela burguesia, através da Revolução de Julho de 1830. Com Luis Felipe, *le roi citoyen*, de 1830 a 1848, a burguesia assumiu definitiva e ativamente o controle do governo e de todos os meios de produção, passando a influir em todas as medidas governamentais. Os artistas românticos, a despeito da repulsa que sentiam pela burguesia capitalista – revelando mais uma vez suas atitudes contraditórias na área político-ideológica – acabam "capitulando", rendendo-se diante do "império" das circunstâncias. E a burguesia, por sua vez, encontra no Romantismo uma forma de expressão plenamente identificada com as necessidades de devaneio e de evasão da saudosista sociedade industrial.

> "Todas as feições características do século já são reconhecíveis, por volta de 1830. A burguesia está na posse plena da sua força e tem dela consciência. A aristocracia sumiu-se da cena dos acontecimentos históricos e passa a ter uma consciência puramente privada. A vitória da classe média é segura e indisputada. [...] O Romantismo já era, sem dúvida, um movimento essencialmente burguês, inconcebível sem a emancipação das classes médias; mas os românticos conduziam-se, freqüentemente, de maneira até certo ponto aristocrática e afagavam a idéia de apelar para a nobreza, a fim de constituir o seu público. Depois de 1830, tais caprichos esvaem-se definitivamente, e é evidente que, de fato, não há público sólido além do constituído pela classe média"(90).

A aproximação dos artistas românticos à burguesia triunfante, ocasionou a academização do Romantismo, correspondendo, exatamente, ao desenvolvimento do Pompierismo que, em termos institucionais, é o mesmo Academicismo do século XVIII,

(90) Op. cit. v.2, p. 882

só que, agora, além do apoio e do patrocínio do governo, monárquico ou republicano, a *École des Beaux-Arts* vai ser também largamente subsidiada pela burguesia. Os novos ricos identificaram-se com a arte *pompier* e esta, por sua vez, apressa-se em atender à demanda do gosto burguês. Depois do Estado, os mais importantes patronos das academias européias foram os grandes capitalistas e industriais, inclusive norte-americanos, cujo interesse em colecionar, refletia a necessidade de se afirmar socialmente, imitando a antiga aristocracia(91). Além disso, tinham também interesses pecuniários, uma vez que a aquisição de obras de arte representava uma excelente forma de investimentos. Isto explica a sólida posição financeira que a grande maioria dos artistas *pompiers* adquiriu, contrastando com os artistas da Vanguarda, que tinham muita dificuldade em vender suas obras. Ao contrário dos vanguardistas, os *pompiers* ou românticos-acadêmicos sabiam gerir, de maneira inteligente, suas habilidades artísticas e prova disso era a riqueza que muitos adquiriram como Horace Vernet, Bouguereau, Cabanel, Carolus-Duran e Meissonier, este último, famoso por ter comprado um palácio neo-renascentista na Praça Malesherbes, em Paris(92). Somente no final do século XIX, com o enfraquecimento do Pompierismo, é que os ricos colecionadores começaram a investir, cautelosamente, na compra de telas impressionistas(93), ficando evidente a intenção puramente especulativa do interesse artístico destes "mecenas".

As relações Academicismo-Pompierismo e burguesia tornaram-se explícitas a partir da Revolução de 1830 e estão diretamente associadas à atuação de Delacroix, agora francamente favorável a esta nova situação, tendo feito, como já foi dito anteriormente, uma espécie de apologia à Revolução com **A Liberdade guiando o povo**. Uma das primeiras iniciativas que denunciaram a aproximação do governo aos artistas românticos,

(91) HARDING, James. Op. cit. p. 23
(92) Op. cit. p. 9
(93) Op. cit. p. 29

então contestatórios, foi a participação de Delacroix na missão diplomática do Marrocos. Logo depois do seu retorno desta viagem, estreitaram-se os traços deste novo relacionamento: encomendas oficiais foram feitas a Delacroix, que recebeu do ministro Adolphe Thiers a incumbência de pintar o Salão do rei (1833) e posteriormente a decoração da biblioteca do Palácio Bourbon, sede da Câmara dos Deputados (1838) e do hemiciclo do Palácio do Luxemburgo (1840).

O máximo de reconhecimento oficial para Delacroix ocorreu em 1849, quando ele passou a fazer parte do juri dos *Salons*, as concorridas exposições oficiais instituídas desde 1667. Num passado não muito remoto, ou seja, há mais de vinte anos atrás, os jurados haviam feito restrições a várias obras românticas, sobretudo às dele, como **Os massacres de Quios** e **A morte de Sardanapalo**. Esta nova posição de Delacroix evidencia a própria situação do Romantismo que de "oposição" passou à "situação". Do corpo de jurados, composto sempre de quatorze membros, fazia parte seu arquirival Ingres e este fato, por si só, simboliza e sintetiza o próprio Pompierismo, que representou a confluência das duas correntes contrárias que haviam se degladiado nas primeiras décadas do século: o Classicismo de Ingres – a despeito de suas incursões românticas – e o Romantismo de Delacroix.

Os *Salons* foram importantíssimos no processo de monopolização do mercado de arte pela *École des Beaux-Arts*, uma vez que a aceitação ou recusa das obras estavam ligadas à própria manutenção do Academicismo-Pompierismo. Os jurados eram escolhidos entre os mais renomados artistas *pompiers*, como François Picot, Meissonier, Joseph Robert-Fleury, Horace Vernet, Léon Cogniet, Hippolyte Flandrin[94] e muitos outros, estes três últimos, coincidentemente, foram professores de Pedro Américo, além do já citado Ingres. Os critérios estéticos na seleção das obras – mesmo após a academização do

(94) Op. cit. p. 11

Romantismo – conservaram-se muito rígidos em relação às novas propostas. Em 1863, Napoleão III foi forçado a criar o *Salon des Refusés*, depois de uma série de protestos contra o rigor dos jurados, que haviam vetado vários trabalhos de artistas impressionistas. Marginalizados, nesta época, pelos meios acadêmicos e oficiais, estes artistas tornaram-se depois grandes nomes da História da Arte, ao contrário dos pintores *pompiers*, que, de famosos e consagrados, passaram a obscuros e desconhecidos. O fato é que a crise do *Salon* de 1863 foi decisiva e teve um importante peso histórico, como reconheceu Wylie Sypher: "A parte significativa da história das artes do século XIX foi escrita no salão dos recusados...".(95)

A relação estreita entre arte *pompier*, poder e burguesia, iniciada à época de Luis Felipe, continuou com mais força ainda durante o governo de Napoleão III, primeiramente como presidente (1848-1851) e depois como imperador (1852-1870) e arrastou-se com a Terceira República, até as últimas décadas do século XIX. Na verdade, a partir da segunda metade do século, houve, na Europa, um grande surto de progresso econômico-financeiro e isto beneficiou mais ainda o patrocínio artístico, sobretudo na França. A burguesia endinheirada e empreendedora passou a consumir obras de arte com muito mais intensidade e os artistas *pompiers* vão se mobilizar para atender à demanda.

O desenvolvimento econômico explica o grande número de artistas *pompiers* em atividade na capital francesa. Nesta época, todos com uma produção bastante significativa, atendendo, não só às encomendas dos ricos empresários, industriais, banqueiros e financistas, mas também aos encargos oficiais para decorar palácios e edifícios públicos. Esta preferência oficial pelos pintores acadêmicos remontava, como vimos, à criação da Academia à época de Luis XIV e praticamente não houve diferenças entre as relações do Academicismo dos séculos XVII e XVIII com o Absolutismo e entre o Pompierismo e o

(95) SYPHER, Wylie. O Neomaneirismo. In: Do Rococó ao Cubismo. Op. cit. p. 122-123

Capitalismo do século XIX. A *École des Beaux-Arts*, subsidiada fartamente pelo governo, pregava uma estética oficial, presente na metodologia de formação dos alunos, que, uma vez profissionais, continuavam a seguir suas diretrizes, obtendo assim os benefícios, não só no que se refere aos prêmios acadêmicos e encomendas, mas também às honrarias. Tornou-se quase uma praxe condecorar os grandes pintores que haviam trabalhado em obras do governo com os graus de cavaleiro, oficial ou comendador da Legião de Honra e praticamente todos que receberam estas distinções eram *pompiers*: Horace Vernet (1825), Joseph Robert-Fleury (1836), Flandrin (1841), Cogniet (1846), Cabanel (1855), Baudry (1869), Meissonier (1878) e muitos outros.

Favores e distinções oficiais acabaram estigmatizando os pintores *pompiers*, identificando-os com uma espécie de vassalagem e o recebimento da Legião de Honra acabou simbolizando o comprometimento, a dependência e a plena aceitação do dirigismo oficial. Isto justificou a posição de Gustave Courbet (1819-1877) expoente do Realismo, que recusou, categoricamente, a Legião de Honra quando lhe foi oferecida em 1870:

> "Mon sentiment d'artiste ne s'oppose pas moins à ce que j'accepte une récompense qui m'est octroyée par la main de l'Etat. L'Etat est incompétent en matières d'art. Quand il entreprend de récompenser, il usurpe sur le goût public. Son intervention est toute démoralisante, funeste à l'art q'elle enferme dans les convenances officielles et qu'elle condamne à la plus stérile mediocrité; la sagesse pour lui serait de s'abstenir. Le jour où il nous aura laissés libres, il aura rempli vis-a-vis de nous ses devoirs. J'ai cinquante ans et j'ai toujours vécu libre; laissez-moi terminer mon existence libre"(96).

(96) HARDING, James. Op. cit. p. 13

4.3 O DESENVOLVIMENTO DA PINTURA POMPIER

O processo evolutivo do Pompierismo está associado a um intrincado sistema de discipulado, cujas inter-relações entre artistas e tendências são imprescindíveis para o conhecimento do que foi a arte *pompier*. Os primeiros pintores que já podem ser considerados *pompiers*, começaram a atuar com mais evidência a partir das décadas de 1820 e 1830.(97) Eram todos formados no Neoclassicismo e/ou no Romantismo das duas primeiras décadas, correspondendo a uma espécie de primeira geração *pompier*, cujos principais representantes foram: François-Edouard **PICOT** (1786-1868), discípulo de David; Horace **VERNET** (1789-1863), que estudara com seu pai Carle Vernet (1758-1835), pintor de batalhas e que fora discípulo de Delacroix; Léon **COGNIET** (1794-1880), aluno de Pierre Guérin (1774-1833); o holandês Ary **SCHEFFER** (1795-1858), aluno de Pierre Prud'Hon (1758-1825), de Guérin e posteriormente de Delacroix; Joseph **ROBERT-FLEURY** (1797-1890), aluno de Girodet-Trioson (1767-1824) e de Gros; Paul **DELAROCHE** (1797-1856), discípulo de Gros e depois de Delacroix; Louis-Hippolyte **BELLANGÉ** (1800-1866), Charles **GLEYRE** (1808-1874) e Thomas **COUTURE** (1815-1879), discípulos de Gros; **AMAURY-DUVAL** (1808-1885), Hippolyte **FLANDRIN** (1809-1864) e Théodore **CHASSÉRIAU** (1819-1850), discípulos de Ingres, este último admirador também de Delacroix.

Em resumo, a gênese do Pompierismo corresponde, justamente, ao encontro, não só das duas correntes antagônicas – Neoclassicismo e Romantismo – mas também do próprio Academicismo. Os primeiros *pompiers*, sem exceção, tiveram, obviamente, uma sólida formação acadêmica na *Beaux-Arts*; alguns, como Picot, tiveram influência direta

(97) O levantamento de artistas e obras *pompiers* foi feito tendo como fontes básicas as obras de James Harding, H. Bárbara Weinberg e E. Bénézit.

de David e outros, como Cogniet e Scheffer, de Guérin, outro mestre neoclássico. A maioria teve como professores neoclássicos de tendências românticas, como Gros, Girodet-Trioson e Ingres. Por outro lado, apesar da influência neoclássica, quase todos admiravam Delacroix e pelo menos três foram seus discípulos: Vernet, Scheffer e Delaroche.

A segunda geração começou a "aparecer" a partir de aproximadamente 1840-1850 e refere-se, conseqüentemente, aos discípulos dos primeiros *pompiers*, cujos *ateliers* eram procurados pelos artistas que aspiravam à consagração oficial. Picot teve como alunos: Jules-Eugène **LENEPVEU** (1819-1898), Emile **LEVY** (1826-1890), Jean-Jacques **HENNER** (1829-1905) e dois dos maiores nomes desta geração: Alexandre **CABANEL** (1823-1889) e William Adolphe **BOUGUEREAU** (1825-1905). Picot foi professor ainda de vários outros menos conhecidos como Isidore **PILS** (1813-1875) e Alphonse **NEUVILLE** (1835-1885), que estudou também com Delacroix. Paul Delaroche foi outro mestre muito procurado e teve como discípulos: o belga Louis **GALLAIT** (1810-1887); Antoine-Auguste **HEBERT** (1817-1908); Charles-François **JALABERT** (1819-1901); Charles **LANDELLE** (1821-1908), aluno também de Scheffer; Henri-Pierre **PICOU** (1824-1895), aluno também de Gleyre; Gustave **BOULANGER** (1824-1888) e, finalmente, Tony **ROBERT-FLEURY** (1838-1912), que estudou também com Cogniet.

Aliás, Léon Cogniet, um dos mestres de Pedro Américo, formou também vários discípulos: Dominique-Louis **PAPETY** (1815-1849); Charles-Louis **MÜLLER** (1815-1892), antigo aluno de Gros; Evariste **LUMINAIS** (1822-1896); Edmé-Alexis-Alfred **DEHODENCQ** (1822-1882); Félix-Joseph **BARRIAS** (1822-1907), entretanto, os que mais se destacaram foram Jean-Louis-Ernest **MEISSONIER** (1815-1892) e Léon **BONNAT** (1833-1922) este, aluno também de Delacroix. Charles Gleyre, outro mestre requisitado, teve como alunos, entre muitos outros: Eugène-Jean-Louis **HAMON** (1821-1874) e Jean-Léon **GÉRÔME** (1824-1904), que estudou também com Delaroche e foi

outro renomado pintor *pompier*, comparável a Cabanel e Bouguereau. Outros mestres da primeira geração, como Horace Vernet e Flandrin, também professores de Pedro Américo, contribuíram igualmente com a manutenção do Pompierismo, tendo formado inúmeros discípulos.

A terceira geração *pompier*, ativa a partir de 1860, aproximadamente, corresponde ao enfraquecimento do Pompierismo. Os representantes são discípulos de pintores da primeira e da segunda geração; aliás, nesta última fase do Pompierismo, a terceira geração conviveu, não só com a segunda, mas também com vários elementos da primeira, como Picot, Vernet, Cogniet, Joseph Robert-Fleury, Gleyre e Couture, que continuaram a influenciar, inclusive como professores. Jean-Joseph-Benjamin **CONSTANT** (1845-1902), Édouard **DEBAT-PONSAN** (1847-1913), Henri **GERVEUX** (1852-1929), Fernand-Anne **CORMON** (1854-1924) e Emile **FRIANT** (1863-1932) estudaram com Cabanel, um dos mestres mais procurados. Outros passaram por vários *ateliers*, como Jean Jules Antoine **LECOMTE DU NOÜY** (1842-1923), aluno de Gleyre e de Gérôme e Eugène-Alexis **GIRARDET** (1853-1907), que estudou com Cabanel e Gérôme. Também com este último estudou Pascal **DAGNAN-BOUVERET** (1852-1929). Além destes destacaram-se Jean-Paul **LAURENS** (1838-1921), aluno de Cogniet; Victor-Julien **GIRARD** (1840-1871) e Gustave **GUILLAUMET** (1840-1887), alunos de Picot e ainda Jean-Batiste-Édouard **DETAILLE** (1848-1912), pintor de batalhas, assim como seu mestre Meissonier.

Este complexo sistema de discipulado tornou-se muito característico do Pompierismo, uma vez que a atuação pedagógica dos mestres *pompiers* foi decisiva para sua perpetuação. Os principais artistas aceitavam discípulos em seus estúdios, particulares ou instalados na própria *École des Beaux-Arts*, quando se tratava de professores desta instituição. A partir de meados do século XIX aumentou, consideravelmente, o número de artistas que afluíam para Paris em busca de aprimoramento artístico: alemães, suíços,

espanhóis, norte-americanos e latino-americanos, inclusive brasileiros. Nesta época, as academias artísticas fundadas nos países americanos, quase sempre sob influência da *Beaux-Arts*, começaram a formar suas primeiras turmas de alunos e os que mais se destacavam através de concursos e premiações normalmente eram enviados à França para se aprimorarem artisticamente, ou mais exatamente, para desenvolverem e aperfeiçoarem as habilidades técnicas. Sendo assim, estes artistas entravam em contato direto com o Academicismo-Pompierismo, ou seja, com o Romantismo academizado e não com o Neoclassicismo.

Para poder participar do concurso de admissão, chamado de *Concours des Places*, os aspirantes deveriam matricular-se no estúdio de um mestre devidamente reconhecido pela *École*, onde poderiam se preparar para as provas(98). O treinamento destes aspirantes era direcionado, obviamente, para o estudo do nu, pois os exames fixavam-se exatamente na execução de academias. Uma vez admitido, o artista poderia continuar o "estágio" no *atelier* do mestre escolhido, ou mesmo de outros, desde que fossem "credenciados" pela *Beaux-Arts*.

As disciplinas, instituídas no século XVII, à época de Lebrun, sofreram algumas modificações no decorrer de duzentos anos, sem alterar, contudo, as intenções cada vez mais intelectualizantes e a preocupação obsessiva com a figura humana. Além das cadeiras teóricas de História e Arqueologia, Estética e História da Arte, os alunos estudavam, exaustivamente, Desenho, Perspectiva e Anatomia. Nesta última disciplina eram concentrados todos os esforços pedagógicos, através de aulas com modelos vivos, manequins de madeira, figuras esculpidas, mostrando os músculos como se estivessem sem peles e esqueletos, além de cadáveres dissecados revelando órgãos e músculos(99). Todo este

(98) WEINBERG, H. Barbara. The École des Beaux-Arts. In: The lure of Paris: Nineteenth - century american painters and their french masters. New York: Abbeville Press Publishers, 1991. p. 14-15

(99) Op. cit. p. 15

aparato didático denuncia a atenção exagerada dispensada ao estudo da figura, que remontava à Academia dos Carracci e que, ao invés de diminuir, crescera em importância e assumira um caráter cada vez mais científico e intelectualizante. A representação humana era tida como o grande desafio a ser superado e, de acordo com a mentalidade acadêmica, uma vez dominadas todas as questões técnicas com relação às suas formas, os alunos resolveriam com facilidade a representação de quaisquer outros elementos, inclusive relacionados à paisagem, tida como subsidiária, podendo ser reproduzida até mesmo em estúdios através de cópias de estampas.

A atuação didática dos mestres *pompiers*, não só na *Beaux-Arts*, mas também nos seus estúdios particulares, foi muito importante para o Pompierismo. O caráter eminentemente técnico da metodologia acadêmica valorizava de uma maneira especial a transmissão dos conhecimentos através da relação mestre-discípulo, resgatando, de certa forma, o ensino direto e centralizado que vigorara até o aparecimento das academias. Esta forma de aprendizado sempre fora a base do ensino artístico em toda a História da Arte. Entretanto, como o Academicismo era, acima de tudo, uma metodologia didática que deveria ser perpetuada, esta relação mestre-discípulo representava uma garantia, uma espécie de comprometimento, que não estava nada distante do tradicionalismo medieval, diferenciando-se exatamente pela preocupação em dar um fundamento científico e intelectual aos procedimentos técnicos, superando assim, o empirismo pré-acadêmico.

Os mestres *pompiers* mais procurados para estágio em seus estúdios foram Picot, Gleyre, Couture e Gérôme. Picot foi considerado uma espécie de baluarte dos ideais clássicos no contexto *pompier* sendo, por isso mesmo, um dos que mais estimulava o estudo do nu e isto de maneira ortodoxa e conservadora[100]. Gleyre foi professor em seu

(100) Op. cit. p. 46-48

atelier por vinte e um anos, de 1843 a 1864[101], tendo como discípulos inúmeros *pompiers* e mesmo alguns importantes nomes do Impressionismo como Monet (1840-1926), Renoir (1841-1919), Sisley (1839-1899) e Bazille (1841-1870), no curto período em que freqüentaram a *École des Beaux-Arts*, entre 1862 e 1864. Couture foi outro que teve como aluno um vanguardista, Manet (1832-1883), que entre 1850 e 1856 freqüentou suas aulas. O estúdio de Gérôme foi outro que perdurou por muito tempo, tendo sido instalado na *Beaux-Arts* em 1863 e mantido por ele por trinta e nove anos, até 1902, sem nenhum "desvio", sempre fiel às tradições acadêmicas[102].

A relação mestre-discípulo, plenamente estimulada pela *École*, contribuiu, consideravelmente, para o desenvolvimento e a continuidade do Pompierismo, através de uma verdadeira "linhagem" de artistas. Isto não foi exclusividade da arte *pompier*, tendo sido característico de toda arte dirigida. No Brasil, houve um discipulado semelhante, que durou mais de um século e cujas origens remontavam, como vimos no primeiro capítulo, aos mestres da Missão Artística de 1816. Na França, o Pompierismo assegurou, com esta "linhagem" artística, não só a academização do Romantismo, mas também sua persistência durante mais de oitenta anos.

4.4 ASPECTOS TEMÁTICOS, FORMAIS E TÉCNICOS

Para ser aceito pelos meios acadêmicos, o Romantismo teve que fazer algumas concessões e, a grosso modo, podemos dizer que houve uma combinação das técnicas de

(101) Op. cit. p. 58

(102) HARDING, James. Op. cit. p. 22

Ingres com as de Delacroix. De início podemos constatar este fato na própria organização composicional das obras. Nitidamente inspiradas nos trabalhos neoclássicos de Ingres são as composições com cenas reduzidas, isto é, com poucas figuras, geralmente aproximadas: **A núbia** (1838), de Gleyre; **A visão de Dante e Beatriz** (1846), de Scheffer; **O combate de galos** (1846), de Gérôme (il.16); **O banho de Vênus** (1859), de Baudry e **Escrava branca** (1888), de Lecomte du Noüy (il.17).

Entretanto, as organizações centrífugas de Delacroix, estruturadas por intercessões de diagonais e com muitas figuras em movimento, também foram exploradas, apesar de perderem um pouco a dinâmica e a impetuosidade. Aparecem nas obras: **Rebeca e Sir Brian de Bois Guibert** (1828), de Cogniet (il.18); **Caça ao leão** (1836), de Vernet (il.19); **A morte de Vitélio** (1847), de Lenepveu; **Zenóbia encontrada à beira do Araxes** (1850), de Bouguereau; **Morte de Moisés** (1851), de Cabanel; **A morte de Orfeu** (1866), de Emile Levy e em muitas outras. Mesmo em composições com poucas figuras, as diagonais aparecem freqüentemente, conferindo certo movimento, tensão e instabilidade: **Adão e Eva encontrando Abel morto** (1860-61), de Léon Bonnat e **Hércules e Ônfale** (1861) de Gustave Boulanger. Em alguns casos, em composições de uma ou mais figuras, a estrutura de diagonais assume a configuração piramidal: **As vestes de José** (1853), de Vernet, **Adão e Eva encontrando o corpo de Abel** (1858) de Henner (il.20) e a já citada **Escrava branca**, de Lecomte du Noüy (il.17).

Também com relação ao colorido, houve uma adaptação das técnicas de Ingres e de Delacroix. As cores quentes, fortes e vibrantes de Delacroix foram conservadas, como podemos constatar em Delaroche (**Os filhos de Eduardo**, também conhecido como **Os príncipes na torre** – 1831); em Vernet (**Caça ao leão**, já citado); em Chassériau (**Ali-ben-Hamet, califa de Constantina** – 1845) (il.21) e em Scheffer (**Margarida na fonte** – 1858) (il.22). Estes artistas souberam sintetizar a maneira equilibrada e a disciplina linear de Ingres com a intensidade cromática de Delacroix. Um dos poucos *pompiers* que se manteve

il.16 - **O COMBATE DE GALOS** - Gérôme, óleo/tela, 1846. Museu do Louvre - Paris.
Fonte: História da Arte. Barcelona: Salvat, 1978. v.8, p. 222.

il. 17 - **ESCRAVA BRANCA** - Lecomte du Noüy, óleo/tela, 1888.
Fonte: HARDING, James. Artistes Pompiers... London: Academy, 1979. p. 90

insensível ao colorido dramático romântico foi Picot, cujos trabalhos aproximavam-se mais da estrutura linear e do colorido neoclássico: **Amor e Psichê** (1817) e **O Estudo e o Gênio devolvendo o Egito à Grécia** (1827). Gleyre, por outro lado, oscilou entre o desenho e o colorido neoclássico (**Minerva e as Graças** – 1866 e **Safo preparando-se para dormir** – 1867-68) e entre o cromatismo romântico (**O pudor egípcio** – 1838-39). Em outras obras, como **Ilusões perdidas**, de 1843, ele utilizou um colorido quente e esfumaçado, conferindo um ar irreal à composição e tornando-a quase simbolista.

Outros, como Cabanel, Gérôme, Bouguereau e Laurens tergiversaram entre as tendências neoclássicas e românticas. Em **O nascimento de Vênus** (1863), Cabanel utilizou um desenho sutilmente bem delineado e cores claras e frias (il.23), ao passo que em **Cleópatra testando veneno em prisioneiros condenados** (1887), ele explorou cores predominantemente quentes e de tonalidades mais escuras. O mesmo ocorreu com **Otelo relatando suas aventuras** (1857) e **Morte de Francesca da Rimini e Paolo Malatesta** (1870), cujas cores foram dramatizadas por discretos contrastes de luz e sombra (il.24). Esta dramatização discreta ocorre também com Gérôme em **Ave César! Os que vão morrer te saúdam** (1859), **Frinéia diante dos juízes** (1861) e **Pollice Verso** (1874). No entanto, apesar do desenho marcante, ele se aproxima mais do colorido romântico com **Mercado de escravos** (1866), explorando, contra um fundo terroso e sombrio, cores fortes e contrastantes (il.25). Uma espécie de equilíbrio cromático entre cores frias e quentes, predominando neste caso as tonalidades terrosas, foi obtido por Bouguereau: **O prisioneiro** (1861) e **Nascimento de Vênus** (1863) (il.26).

Jean-Paul Laurens utilizou também, tanto um desenho incisivo e um colorido predominantemente claro (**Excomunhão de Roberto, o Piedoso**,1875), quanto um colorido dramatizado por um intenso contraste de claro-escuro (**O papa e o inquisidor**, 1882). A propósito do claro-escuro dramático, houve exemplos bastante significativos, como: **Rebeca e Sir Brian de Bois Guilbert**, já citado, de Cogniet (il.18); **Joana d'Arc**

na prisão (1843) (il.27) e **Napoleão atravessando os Alpes** (1850) ambos de Delaroche e **Carlos V no Mosteiro de São Justo** (1856), de Joseph Robert-Fleury.

A idéia de movimento e ação, uma forte característica romântica, aparece com freqüência e na maioria das vezes associada a episódios militares ou temas violentos: **Caça ao leão** (il.19) e **A Tomada de Smalah de Abd-el-Fader** (1843), ambos de Vernet; **Sansão abatendo os filisteus** (1845), de Meissonier e **A corrida de carros** (1876), de Gérôme. Em outros casos, ainda de acordo com os ideais românticos, ocorre a dramatização das atitudes, quase sempre de maneira teatralizada e patética, geralmente ligada aos temas trágicos: **Francesca da Rimini** (1835), de Scheffer; **Adão e Eva encontrando o corpo de Abel**, já citado, de Henner (il.20); **Carlota Corday** (1861), de Baudry; **Tamar** (1875), de Cabanel e **O corpo de Santa Cecília levado às Catacumbas**, conhecido também como **Triunfo do Martírio** (1885), de Bouguereau.

Também com relação ao acabamento, os pintores *pompiers* hesitaram entre o aspecto liso e uniforme associado a um desenho mais elaborado, como em várias obras de Picot, Gleyre, Cabanel e Gérôme – e uma superfície menos regular, com empastamentos discretos e marcas de pinceladas – como ocorre em trabalhos de Meissonier, Carolus-Duran e Couture. Este último, apesar de valorizar o desenho, soltou-se mais com o cromatismo, produzindo um colorido claro, com um leve aspecto de inacabado. O fato é que, ao que tudo indica, houve uma certa flexibilidade e cada artista seguia a tendência que mais lhe agradasse – a rigidez linear de Ingres ou o colorido vibrante de Delacroix – ocorrendo com mais freqüência a adaptação ou combinação destas duas correntes. Nas últimas décadas do século esta flexibilidade tornou-se maior, despontando novas propostas de nítida influência realista ou simbolista. Talvez por isto, ao referir-se a esta arte acadêmica do final do século, Quirino Campofiorito afirmou: "Era o academismo eclético dos pintores franceses oficialmente reconhecidos"[103].

(103) CAMPOFIORITO, Quirino. A proteção do Imperador e os pintores do Segundo Reinado. In: História da pintura brasileira do século XIX. Op. cit. p. 57

il.18 - **REBECA E SIR BRIAN DE BOIS GUIBERT** - Cogniet, óleo/tela, 1828. Fonte: HARDING, James, Artistes Pompiers... London: Academy, 1979. p. 107

il.19 - **CAÇA AO LEÃO** - Vernet, óleo/tela, 1836. Fonte: HARDING, James. Artistes Pompiers... London: Academy, 1979. p. 115.

Com a temática houve também uma certa adaptação, no entanto, o Romantismo prevaleceu fortemente sobre os temas neoclássicos e, apesar do repertório romântico ter sido incorporado quase que totalmente, perdeu um pouco a densidade. Ao conjunto temático romântico foram acrescentados assuntos remanescentes do repertório clássico, devidamente romantizados, ou seja, adequados aos ideais românticos. Os temas históricos, amplamente explorados pelo saudosismo romântico, tornaram-se predominantes com o Pompierismo, uma vez que a tradição acadêmica e o Neoclassicismo conferiram-lhe uma posição hierarquicamente superior. O rei Luis Felipe, decidido a associar a pintura histórica à identidade nacional, incentivou a organização do Museu Histórico no Palácio de Versalhes, com enormes painéis que fizessem a apologia da história francesa(104). Vários artistas foram enviados, oficialmente, às campanhas militares da época com a finalidade de registrar os episódios para a posteridade, como Horace Vernet, nomeado pintor oficial por ocasião da Campanha da Argélia, em 1833(105). Esta preocupação em registrar os grandes feitos do presente, tipicamente acadêmica e neoclássica, manifestou-se, sobretudo, com estes assuntos militares, tendo como maiores representantes: o próprio Vernet (**A tomada de Smalah de Abd-el-Fader**) e Meissonier (**Napoleão III na Batalha de Solferino** – 1859).

Por outro lado, a obsessão romântica pelo passado cresce e assume novos campos de interesse. Ao contrário dos primeiros românticos, fascinados pelo historicismo medieval, os românticos acadêmicos, ou *pompiers*, voltam-se até mesmo para o passado recente, que já passa a ser encarado sob uma ótica saudosista. Passagens da Revolução Francesa e da epopéia napoleônica são resgatados: **A Batalha de Valmy** (1826), de Vernet; **Napoleão atravessando os Alpes** (1848), de Delaroche; **Carlota Corday** (1861), de

(104) HARDING, James. Op. cit. p. 37.
(105) Op. cit. p. 77.

il.20 - **ADÃO E EVA ENCONTRANDO O CORPO DE ABEL** - Henner, óleo/tela, 1858. Fonte: HARDING, James. Artistes Pompiers... London: Academy, 1979. p. 114

il.21 - **ALI-BEN-HAMET, CALIFA DE CONSTANTINA** - Chassériau, óleo/tela, 1845. Fonte: HARDING, James. Artistes Pompiers. London: Academy, 1979. p. 71

Baudry e **A Campanha de França** (1864), de Meissonier. Napoleão passa a ser visto, não mais à maneira neoclássica, como se fosse um conquistador romano, mas sim sob o prisma romântico, como se fosse um cavaleiro medieval. Por isso mesmo multiplicam-se as representações alusivas aos episódios mais heróicos e dramáticos de sua vida, inclusive relacionados à sua queda e ao desterro.

O medievalismo persiste com força, seja em relação à história ou à literatura, associados a feitos heróicos, episódios dramáticos ou ainda a passagens idílicas e romanescas: **Os filhos de Eduardo**, já citado, de Delaroche; **Romeu e Julieta** (1857), de Jalabert; **Otelo relatando suas aventuras** (1857), de Cabanel; **Margarida na fonte** (1858), de Ary Scheffer (il.22); **A excomunhão de Roberto, o Piedoso** (1875) e **Fausto e Margarida** (1885) de Laurens. A história de Joana d'Arc, continua a interessar o Romantismo acadêmico, com ênfase para as passagens heróicas e trágicas, ou simplesmente através de retratos idealizados, destacando-se entre muitos outros: **Joana d'Arc** (1831), de Eugène Devéria; **Joana d'Arc, na prisão** (1843), de Delaroche (il.27); **Joana d'Arc** (1879), de Bastien Lepage; **Entrada de Joana d'Arc em Orléans** (1887), de Jean-Jacques Scherrer, além de uma série de pinturas murais – **Vida de Joana d'Arc** – realizadas por Lenepveu no *Panteon*.

Não satisfeitos com a Idade Média, os românticos acadêmicos ampliam as perspectivas do passado para os séculos XVI e XVII, sendo abordados, não só os temas épicos e dramáticos, mas também as passagens relacionadas a personagens históricos que se tornaram famosos pela astúcia política e que se envolveram em tramas e intrigas cortesãs[106]. Ainda neste gênero destacou-se Delaroche, que se tornou um dos mais conhecidos pintores de história da época, cuja popularidade, segundo James Harding era maior que as de Ingres e Delacroix[107]. São dele as obras: **Richelieu subindo o Ródamo**

(106) Op. cit. p. 39

(107) Op. cit. p. 31

(1829) e **A morte do Cardeal Mazarino** (1830). Os assuntos eram os mais diversificados possíveis, sendo enfocados, às vezes, assuntos banais com uma preocupação puramente narrativa, não apenas da França, mas também de outros países, explorando sempre as personagens mais conhecidas: **Nascimento de Henrique IV** (1824), de Devéria; **Henrique III e o Duque de Guise** (1855), de Pierre-Charles Comte (1823-1898); **O Duque de Alba prestando juramento** (1853), de Gallait; **Carlos V no Mosteiro de São Justo** (1856), de Joseph Robert-Fleury; **Molière no café da manhã com Luis XIV** (1862), de Gérôme. Estes assuntos tornaram-se tão generalizados que nem mesmo Ingres ficou insensível a esta onda de historicismo narrativo, tendo sido, inclusive um dos precursores deste gênero: **D. Pedro de Toledo beijando a espada de Henrique IV** (1820), **A promessa de Luis XIII** (1824) e **Henrique IV brincando com os filhos** (1824). Tornou-se muito comum, também, resgatar passagens relativas aos grandes artistas do Renascimento: **Júlio II aprovando os trabalhos do Vaticano de Bramante**, **Miguel Angelo e Rafael** (1827) e **Rafael e Miguel Angelo no Vaticano** (1833), ambos de Vernet; **Rafael e a Fornarina** (1840) de Ingres e **Tintoretto pintando a filha morta** (1845), de Cogniet.

Os pintores, que se dedicavam a estes assuntos renascentistas ou medievais, acabaram ficando conhecidos pelo apelido pejorativo de *troubadours*[108], aludindo às intenções narrativas e descritivas deste escapismo histórico. Foi exatamente este historicismo o principal ponto de atrito entre o Pompierismo e o Realismo, que começou a manifestar-se a partir de meados do século e que defendia, radicalmente, a busca da contemporaneidade. Esta preocupação com a realidade presente tornou-se a tônica das propostas realistas, como podemos constatar na frase de Daumier (1808-1879): "É preciso ser do seu tempo"[109]. Esta espécie de bloqueio com relação ao presente afetou, tanto os românticos

(108) Op. cit. 32

(109) Op. cit. p. 53

il.22 - **MARGARIDA NA FONTE** - Scheffer, óleo/tela, 1858. Fonte: HARDING, James. Artistes Pompiers... London: Academy, 1979. p.17.

il.23 - **O NASCIMENTO DE VÊNUS** - Cabanel, óleo/tela, 1863. Fonte: HARDING, James. Artistes Pompiers... London: Academy, 1979. p.48

contestatórios, quanto os românticos acadêmicos e originava-se no temor da instabilidade e na recusa em assumir as transformações problemáticas produzidas pela industrialização e pelo Capitalismo. Tudo isso foi perfeitamente detectado por Flaubert (1821-1880):

> "Já se voltou à antiguidade. Já se voltou à Idade Média. Só resta o presente: Mas o presente oferece um terreno instável"(110).

Outra forma de escapismo dos primeiros românticos e que foi largamente utilizada pelos românticos acadêmicos, refere-se ao orientalismo, que constituiu uma das mais importantes vertentes da temática *pompier*. Na realidade, o oriente, para os artistas *pompiers*, era bastante restrito, identificando-se apenas com a cultura árabe-muçulmana. O universo geográfico deste "oriente" iniciava-se nos vestígios mouriscos da Espanha, passava pelo Norte da África e o Egito e estendia-se pela Palestina, Líbano, Síria, Turquia até a Grécia, esta última – apesar de berço do Classicismo – havia sido dominada pelos turcos por quase quatrocentos anos e estava ainda impregnada de cultura islâmica. Estas regiões continuavam a representar um mundo não afetado pelas mudanças políticas, sociais e econômicas, que haviam determinado novas formas de vida, de usos e de costumes e onde as tradições mantinham-se praticamente inalteráveis. Além disso, as cenas "orientais" ofereciam um interessante e curioso exotismo, totalmente diferente da realidade européia, apresentando um mundo de colorido forte, "selvagem" e sensual.

Os primeiros exemplos de orientalismo, como vimos, remontam à Campanha do Egito, empreendida por Napoleão Bonaparte entre 1798 e 1801 e que despertou o interesse de artistas neoclássicos e, posteriormente, a curiosidade dos românticos. A partir de 1830 com as novas relações do governo de Luis Felipe com os "protetorados", intensificaram-

(110) SYPHER, Wylie. O Neomaneirismo. In: Do Rococó ao Cubismo. Op. cit. p. 120-121

il.24 - **MORTE DE FRANCESCA DA RIMINI E DE PAOLO MALATESTA** - Cabanel, óleo/tela, 1870. Fonte: HARDING, James. Artistas Pompiers... London: Academy, 1979. p.105

il.25 - **MERCADO DE ESCRAVOS** - Gérôme, óleo/tela, 1866. Fonte: HARDING, James. Artistas Pompiers... London: Academy, 1979. p.83

se os contatos diplomáticos com estas regiões, sobretudo com as do norte da África. Vários artistas engajaram-se nas missões diplomáticas, como foi o caso de Delacroix (1832) e muitos outros. No decorrer dos anos trinta o interesse do público foi despertado vivamente e os *Salons* começaram a apresentar, cada vez com mais intensidade, obras dos chamados pintores orientalistas. Entre as décadas de 40 e 50, Chassériau e Eugène Fromentin (1820-1876), levaram adiante um orientalismo mais próximo do de Delacroix, destacando-se do primeiro, **Ali-Ben-Hamet, califa de Constantina** (1845) (il.21) e do segundo, **A caça ao falcão na Argélia** (1863).

Na segunda metade do século houve uma saturação destes temas nos *Salons*[111], refletindo o interesse quase geral dos pintores *pompiers*. Em 1854, Gérôme empreendeu uma viagem à Grécia e à Turquia, voltando dois anos depois ao Egito, onde permaneceu por mais de oito meses. De volta a Paris, desenvolveu um tipo de orientalismo com evidente influência do Realismo, com cenas mais instantâneas, tipos étnicos mais fiéis e desenho firme, como podemos constatar em várias obras: **O prisioneiro** (1861), **Mercado de escravos** (1866) (il.25) e **Excursão do harém** (1869). Além de Gérôme, inúmeros outros artistas *pompiers* fizeram uma peregrinação ao norte da África e ao Oriente Médio. Apesar da *École des Beaux-Arts* manter o tradicional Prêmio de Roma e a *Académie de France à Rome*, o foco de interesse concentrou-se no "oriente", sobrepujando, consideravelmente, a estadia em Roma. A abertura do Canal de Suez no Egito, inaugurado em 1869, facilitou os contatos com toda a região.

Até a passagem do século, persistiu a temática oriental, havendo nas últimas décadas um interesse maior pelo Egito: **Mulher egípcia e sua criança** (1870), de Bonnat; **Ramsés no harém** (1886) (il.28), de Lecomte du Noüy e **Cleópatra testando veneno em**

(111) HARDING, James. p. cit. p. 84

prisioneiros condenados (1887), de Cabanel. Em 1893 foi criada a *Société des Peintres Orientalistes*[112], revelando a importância adquirida pelos assuntos orientais ainda nos últimos anos do século. Como presidente honorário foi escolhido Gérôme, o maior divulgador deste gênero na segunda metade do século.

Outra vertente temática do Romantismo acadêmico, o repertório religioso – que na verdade fora utilizado pelos estilos antecedentes, com maior ou menor intensidade – representou um ponto em comum com o Neoclassicismo e sobretudo, com o Academicismo. Da mesma forma que os românticos contestatórios, os românticos acadêmicos privilegiaram os assuntos religiosos dramáticos: **Sansão abatendo os filisteus** (1845), de Meissonier; **Os mártires nas catacumbas** (1855), de Lenepveu e **Crucificação** (1874), de Bonnat. Os temas bíblicos deram motivo, mais uma vez, para a manifestação do orientalismo e artistas que viajavam ao "oriente", inspiravam-se nos cenários, nos tipos humanos, na indumentária e nos acessórios, para criar suas composições com mais "fidelidade". Um dos exemplos mais marcantes refere-se a Horace Vernet, que viajou pelo Egito, Síria e Turquia, em 1839, colhendo um farto material para seus quadros religiosos, como **As vestes de José**, de 1853.

Por outro lado, o repertório clássico com assuntos inspirados na mitologia e na história greco-romana que fora privilegiado pela temática neoclássica, foi conservado pelo Pompierismo, apesar de sofrer algumas alterações. O próprio Luis Felipe incentivou também os episódios edificantes e gloriosos do Classicismo, ou com elevadas mensagens morais[113]. Entretanto, houve uma romantização também deste repertório, que assumiu novos aspectos e, ao invés dos impactos heróicos e dos significados morais, houve uma valorização das passagens triviais do cotidiano. Segundo Barbara Weinberg[114], a utiliza-

(112) Op. cit. p. 74
(113) Op. cit. p. 32
(114) WEINBERG, H. Barbara. Op. cit. p. 58

ção destes temas corresponderam a uma interpretação mais humana da história clássica, enfatizando, com graça e poesia, detalhes comuns e triviais do dia-a-dia. Na realidade, a banalização dos temas clássicos manifestara-se ainda no Neoclassicismo, na sua fase final, marcando exatamente o seu declínio. Vários artistas *pompiers*, chamados na época de neo-gregos, dedicaram-se a esta temática clássica trivial, sendo os mais conhecidos Picot, Gleyre e seus discípulos Gérôme, Hamon e Picou[115], além de Bouguereau, Cabanel, Baudry e muitos outros. Os temas utilizados por eles, geralmente inspirados nos vasos gregos, eram tratados de maneira idílica e sensual: **Combate de galos** (1846) e **Dafne e Cloé** (1852), de Gérôme (il. 16 e 30); **O banho de Vênus** (1859), de Baudry; **O nascimento de Vênus** (1863), de Cabanel (il.23); **Hércules e Ônfale** (1863), de Gleyre e **Ninfas e sátiro** (1873), de Bouguereau.

Estes temas transformaram-se num forte pretexto para a representação de nus eróticos, dissimulados pela idealização. Sendo assim, sob o rótulo de ninfa, náiade, Vênus, Dafne e diversas outras personagens da mitologia grega, o nu, explicitamente erótico, era exposto e vendido nos *Salons*, sem causar nenhum constrangimento. No entanto, sem estar devidamente investida desta ficção mitológica ou histórica, a obra transformava-se numa espécie de atentado ao pudor e uma ofensa clara à moral da sociedade burguesa. Foi exatamente por isso que as obras **O almoço sobre a relva** e **Olímpia**, ambas de Manet, causaram escândalos e protestos nos *Salons* de 1863 e 1865. Em ambos os casos, a figura feminina nua representava uma modelo, Victorine Meurand, num cenário da época, e não a idealização de uma entidade mitológica, alegórica, bíblica ou histórica. No *Salon* de 1863, o quadro que fez mais sucesso foi **O nascimento de Vênus**, de Cabanel, comprado por Napoleão III e que representava uma jovem nua, deitada lânguidamente sobre as ondas

(115) HARDING, James. Op. cit. p. *38*

il.26 - **NASCIMENTO DE VÊNUS** - Bouguereau, óleo/tela, 1863. Fonte: HARDING, James. Artistes Pompiers... London: Academy, 1979. p. 96.

i.27 - **JOANA D'ARC NA PRISÃO** - Delaroche, óleo/tela, 1843. Fonte: HARDING, James. Artistes Pompiers... London: Academy, 1979. p. 35.

do mar. Apesar de ter adquirido esta obra, nesta mesma ocasião, o próprio imperador fora um dos que mais se indignara com o nu do **Almoço sobre a relva**.

Com os assuntos referentes à Antiguidade Romana, aconteceu a mesma banalização, apesar de apresentar uma certa preocupação documental: **O tepidário** (1853), de Chassériau; **A corrida de carros** (1876) e **Mercado de escravos** (1884), de Gérôme (il.25) e o mais conhecido de todos **Os romanos da decadência**, de Couture (il.29), exposto no *Salon* de 1847, representando um festim romano com conotações orgíacas e que se converteu num dos maiores símbolos da pintura *pompier*, sendo por isso mesmo, execrado por muitos autores, até da atualidade:

> "O lixo já se tinha acumulado quando, em 1847, **Romanos da decadência**, de Couture, pleno de efeitos oficiais, de nus acadêmicos e de estátuas institucionais, recebeu as mais altas honrarias. Já foi, com razão, chamado de agrupamento de despojos de antiguidades"(116).

A romantização da temática romana não atingiu somente o cotidiano, mas se estendeu também aos assuntos edificantes da história, não só na República, como era predominante no Neoclassicismo, mas muito mais do Império, período bastante rico em episódios dramáticos e violentos. Foram exatamente estes assuntos que os românticos acadêmicos exploraram: **A morte de Vitélio** (1847), de Lenepveu; **Ave César ! Os que vão morrer te saúdam** (1859), **A morte de César** (1867) e **Pollice Verso**(117) (1874), de Gérôme.

Uma espécie de denominador comum da temática *pompier* e que denuncia claramente a academização do Romantismo, refere-se à morbidez, ou seja, aos assuntos

(116) SYPHER, Wylie. O Neomaneirismo. In: Do Rococó ao Cubismo. Op. cit. p. 119

(117) A expressão latina Pollice Verso significa: o polegar para baixo. O quadro rapresenta um gladiador vencedor que espera das vestais a decisão sobre a sorte do vencido e estas voltam os polegares para baixo, condenando-o a morte.

il.28 - **RAMSÉS NO HARÉM** - Lecomte du Noüy, óleo/tela, 1886. Fonte: HARDING, James. Artistes Pompiers... London: Academy, 1979. p.98

il. 29 - **OS ROMANOS DA DECADÊNCIA** - Couture, óleo/tela, 1847. Museu do Louvre - Paris. Fonte: HARDING, James. Artistes Pompiers... London: Academy, 1979. p.45

ligados, direta ou indiretamente, à morte e que são impregnados de sentimentos fortes: drama, tristeza, desespero, dor... Esta morbidez aparece em praticamente todas as variantes temáticas – episódios mitológicos, religiosos, históricos, literários – e foi explorada pelos pintores *pompiers* de todas as tendências: **A morte de Géricault** (1824), de Scheffer (il.31); **A morte de Elisabete da Inglaterra** (1828), **A morte de Jane Grey** (1834), **O assassinato do Duque de Guise** (1835) e **Cromwell abrindo o caixão de Carlos I** (1831), todos estes de Delaroche; **Tintoretto pintando a filha morta** (1845), de Cogniet; **A morte de Moisés** (1851) e **Morte de Francesa da Rimini e de Paolo Malatesta** (1870), de Cabanel (il.24); **O dia dos mortos** (1859), de Bouguereau; **Duelo após o baile de máscaras** (1857) e **A morte de César** (1867), de Gérôme; **Adão e Eva encontrando o corpo de Abel** (1860-61), de Bonnat; **O assassinato** (1866), de Carolus-Duran; **A execução do Duque d'Enghien** (1872), de Laurens e muitos outros.

Em síntese, se houve restrições com relação à aceitação das técnicas românticas, o mesmo não ocorreu com a temática, assimilada na íntegra e ampliada com novas perspectivas. E foi esta pintura romântica academizada, rotulada como *pompier*, que vigorou no decorrer de todo o século XIX e cujos artistas eram consagrados, não só pelos meios acadêmicos e oficiais, mas também pela crítica e pelo público. Esta arte oficial manteve uma atitude radical com relação à arte de Vanguarda, opondo-se às novas propostas estéticas. A partir dos anos 80 começou o declínio do Pompierismo, que passa a ser questionado também pelo Simbolismo[118]. Um dos primeiros sinais deste enfraquecimento pode ser detectado, em 1881, quando os *Salons* perdem o caráter oficial. Entretanto, a arte *pompier* se arrastaria ainda até o limiar do século XX e seus maiores representantes, já em idade avançada, viviam ainda de suas reputações, cobertos de

(118) HARDING, James. Op. cit. p. 29

il.30 - **DAFNE E CLOÉ** - Gérôme, óleo/tela, 1852. Fonte: HARDING, James. Artistes Pompiers... London: Academy, 1979. p.30

il.31 - **A MORTE DE GÉRICAULT** - Scheffer, óleo/tela, 1824. Fonte: HARDING, James. Artistes Pompiers... London: Academy, 1979. p.60

homenagens: Cabanel faleceu em 1889, Joseph Robert-Fleury em 1890 e Meissonier em 1891; Gérôme e Bouguereau atingiram o século XX e faleceram, respectivamente, em 1904 e 1905.

4.5 O POMPIERISMO E A ACADEMIA IMPERIAL

A influência do Pompierismo extrapolou o âmbito francês e esteve diretamente ligada às atividades de ensino dos mestres, concentradas em Paris, o maior centro difusor desta arte. Os inumeráveis discípulos destes mestres, sobretudo os estrangeiros, assimilavam este Pompierismo ou Romantismo academizado, divulgando-o em seus países de origem. É justamente neste contexto que se enquadra o Romantismo acadêmico brasileiro, cujo desenvolvimento esteve fortemente ligado ao Pompierismo francês. Esta relação teve início com a vinda da Missão Artística de 1816, cujos pintores representavam o Neoclassicismo já em declínio na Europa e acabavam manifestando suas tendências românticas: Jean-Batiste Debret, com sua empolgante curiosidade pelo exotismo dos tipos e do meio brasileiro e Nicolas-Antoine Taunay, com seu indisfarçável interesse pela paisagem:

> "Deve-se observar, ainda, que o neoclassicismo da Missão Francesa estava muito mais no método de ensino, na teoria, que na prática de pintores como Nicolas-Antoine Taunay (...) ou Jean-Batiste Debret (...); o primeiro, que absorvera a lição dos paisagistas de Escola de Barbizon, adotara no neoclassicismo apenas alguns traços superficiais, enquanto Debret, fascinado pela paisagem humana do novo país, abandonaria a

> idealização neoclássica para documentar os hábitos, as vestes, os costumes e trejeitos da gente negra e mestiça do Brasil"[119].

A influência de Taunay foi restrita, pois, ao contrário de Debret, não chegou a atuar como professor da Academia. Debret permaneceu no Brasil por cerca de quinze anos, trabalhando ativamente como professor e sempre em contato com o Academicismo francês, nesta época já convertido em Pompierismo. Quando retornou à França, em 1831, levou consigo seu discípulo Manuel de Araújo Porto Alegre, que se tornou o primeiro aluno da Academia a especializar-se em Paris, tendo ingressado no *atelier* do neoclássico ou mais exatamente do pré-romântico Barão Gros, que morreria quatro anos depois.

As relações com o Pompierismo foram se tornando cada vez mais estreitas, sobretudo a partir de 1845, com a criação do Prêmio de Viagem. Os alunos contemplados eram orientados no sentido de procurar os mestres consagrados pelos meios acadêmicos e oficiais. Numa carta de 6 de agosto de 1855, já citada no primeiro capítulo, enviada por Araújo Porto Alegre, à época diretor da Academia Imperial, a Vitor Meireles, então pensionista em Roma e que se preparava para partir para Paris[120], nota-se claramente, não só o interesse por esta cidade e pela *École des Beaux-Arts*, mas também o perfeito conhecimento dos principais pintores *pompiers*, no caso Paul Delaroche e Horace Vernet:

> "Em Paris V.S. há de ganhar muito; é hoje aquela cidade um manancial fecundo para o espírito e tem uma escola onde tudo se encontra para facilitar o estudo. A escola francesa sempre se distinguiu pelo seu espírito filosófico, pela correção do desenho, e pela maneira grandiosa na composição. (...) Estude o nu, estude anatomia, estude bem o desenho, e veja se toma

(119) GULLAR, Ferreira. 150 anos de Arte no Brasil. In: 150 Anos de Pintura Brasileira: 1820/1970. Rio de Janeiro: Colorama, 1989. p. 15

(120) A estadia de Vitor Meireles fora prorrogada por mais três anos em função da Reforma Pedreira que aumentara de três, para quatro anos, o período normal do pensionato.

> Mr. Delaroche por mestre, que é hoje o pintor o mais filosófico e estético que eu conheço. Estude cavalos, porque as nossas batalhas exigem este estudo; e lá achará belíssimos modelos, já como pintura, nas obras de meu mestre, o Barão Gros, já nas de Mr. H. Vernet, que conhece as raças e o animal melhor do que ninguém, faça cópias de cabeças de cavalos em ponto grande, e vá mandando todos os seus estudos porque serão logo vistos por Sua Magestade"(121).

Chegando a Paris em novembro de 1856, Vitor Meireles foi informado do falecimento repentino de Delaroche, e por isso, buscou "a orientação de Léon Cogniet, da *Beaux-Arts*, muito procurado pelos estrangeiros".(122) Dentre as várias instruções que recebera da Academia Imperial, relativas a esta segunda fase de seu pensionato, havia sugestões de cópias de "figuras inteiras dos quadros do Barão Gros, seja da Peste de Jafa ou da Batalha de Abuquir, **principalmente o árabe que está sob o cavalo de Murat**(123), se possível, em tamanho original"(124).

O interesse por Gros é bastante sintomático, pois este artista, como vimos, foi muito respeitado pelos grandes nomes do Romantismo, sobretudo por Géricault e Delacroix. As obras citadas nas instruções da Academia a Vitor Meireles – **Os pestíferos de Jafa**, chamada no texto de **Peste de Jafa** e **A Batalha de Abuquir** – eram exatamente os trabalhos de Gros mais admirados pelos românticos, por causa da diluição do desenho, da intensidade cromática e da dramaticidade do claro-escuro, tudo isto associado ao orientalismo do cenário e de várias figuras, como a que foi indicada para ser copiada. O estágio de Manoel de Araújo Porto Alegre com Gros, o primeiro aluno a se especializar

(121) GALVÃO, Alfredo. Manuel de Araújo Porto Alegre... Op. cit. p. 87-88

(122) ROSA, Angelo Proença et al. Vitor Meirelles de Lima: 1832-1903. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1982. p. 60

(123) O grifo é nosso para destacar a preocupação pelo orientalismo.

(124) ROSA, Angelo P. Op. cit. p. 32

em Paris (1831-1834), e estas instruções, datadas de cerca de 1856, provavelmente orientadas pelo mesmo Porto Alegre, agora como diretor, deixam claro a propensão ao Romantismo, e isto, ainda na primeira metade e em meados do século, antes da década de 60, quando aparecem as composições indianistas, tidas, normalmente, como primeiro sintoma da influência romântica.

A determinação em aproximar a Academia Imperial ao Academicismo europeu, sobretudo ao Pompierismo francês, tornou-se evidente com a criação dos títulos de Membros Correspondentes. Antes de deixar a direção, Félix Taunay fez um requerimento, datado de 11 de março de 1851, ao Visconde de Monte Alegre, então ministro e secretário de estado, pedindo autorização para a academia conceder tais títulos:

> "Desejando vários artistas estrangeiros a sua afiliação a esta Academia, tenho a honra de representar a V. Excia. em nome dos Professores do Estabelecimento, quanto seria conveniente satisfazer semelhante pretensão. É evidentemente satisfatório para a Instituição artística do Rio de Janeiro que Professores distintos na sua especialidade e **inteirados do nosso método de ensino pelos alunos que mandamos à Europa**(125), ambicionem relacionar-se conosco por um título oficial. A esta consideração de brio para a Academia acresce a de **gratidão e utilidade, à vista dos serviços já prestados aos nossos Pensionistas e dos valiosos obséquios que os mesmos estudantes ou seus sucessores contituarão a encontrar em países longínquos a benevolência já experimentada** e excitada por um sinal de simpatia nossa. A Academia requer portanto a V.Excia., que se digne de, em nome do Governo de Sua Magestade, autorizá-la para conceder diplomas de correspondentes aos beneméritos das Belas-Artes; devendo ela

(125) Grifos nossos.

> submeter à aprovação do mesmo Governo os nomes dos indivíduos que considere, no caso de assim serem contemplados"[126].

A resposta do Governo foi favorável e receberam esta distinção vários artistas estrangeiros de renome, geralmente professores de academias oficiais, bem como diretores de grandes museus. Os mais prestigiados foram, naturalmente, os pintores franceses, tendo sido agraciados numa mesma "leva", em 1857, Ingres, Delacroix – agora plenamente aceito pela *Beaux-Arts* e membro do corpo de jurados dos *Salons* – e vários dos principais *pompiers*: Couture, Cogniet, Picot, Flandrin, Vernet e Joseph Robert-Fleury[127]. Além destes, um grande número de *pompiers* franceses receberam o título, inclusive outros renomados que faltavam como Cabanel e Gérôme, agraciados em 1876[128]. Estas distinções, concedidas a estes artistas, consistiram num importante instrumento de aproximação da Academia Imperial com o Pompierismo, denunciando, claramente, a escolha de suas tendências estéticas. Isto se torna mais evidente ao analisarmos os nomes dos outros artistas estrangeiros, em número bem inferior aos franceses, destacando-se depois destes, os italianos, alguns, professores da *Academia di San Luca*, de Roma.

Além de toda esta política de aproximação, a forma mais eficiente de ligação entre a Academia Imperial e o Pompierismo da *École des Beaux-Arts*, concentrou-se, decididamente, na passagem dos alunos brasileiros pelos *ateliers* dos principais mestres *pompiers*. De meados do século XIX até o início do século XX, praticamente todos os brasileiros, que iam estudar em Paris, ingressavam em estúdios dos pintores *pompiers*, geralmente instalados na própria *Beaux-Arts*, onde vários eram professores.

(126) GALVÃO, Alfredo. Cadernos de estudos da história da Academia Imperial das Belas Artes. Rio de Janeiro: [ENBA], 1958. 1° caderno, p. 3-4
(127) Op. cit. p. 13
(128) Op. cit. p. 17

Augusto Duarte Rodrigues (1848-1888), apesar de ter viajado por conta própria, freqüentou o *atelier* de Gérôme, o mesmo ocorrendo com Oscar Pereira da Silva (1867-1939), pensionista entre 1890-1896, que estudou, não só com Gérôme, mas também com Léon Bonnat. Com Cabanel estudaram Décio Vilares (1851-1931), Almeida Júnior (1850-1889) e Rodolfo Amoedo (1857-1941). Amoedo teve ainda como professores Paul Baudry e Puvis de Chavannes, este, por sinal, pode ser considerado uma exceção, pois ao que parece era contrário aos métodos de ensino da *Beaux-Arts*. Geralmente, os pensionistas estudavam com mais de um professor, como Benedito Calixto (1853-1927), bolsista do governo da província de São Paulo e que, apesar de ter ficado pouco tempo em Paris, entre 1883 e 1884, passou pelos estúdios de Camille Boulanger, Joseph Robert-Fleury e Jules Lefèvre. O *atelier* de Lefèvre foi freqüentado ainda por João Batista da Costa (1865-1926), aluno também de Joseph Robert-Fleury, e por Belmiro de Almeida (1858-1935), que, segundo Quirino Campofiorito, dividiu seus estudos entre Paris e Roma, mas "sempre com especial preferência por Paris"[129]. Pedro Weingartner (1853-1929), bolsista particular de D. Pedro II, entre 1884 e 1886, estudou com Joseph Robert-Fleury e com Bouguereau. Mesmo nos primeiros anos do século XX os mestres *pompiers*, apesar de já representarem uma arte em declínio, ainda eram procurados pelos pensionistas brasileiros: Hélios Seelinger (1878-1967), Rodolfo Chambelland (1879-1967) e Lucílio de Albuquerque (1877-1939) estudaram com Jean-Paul Laurens, paralelamente às aulas da *Académie Julien*.

A disposição da Academia em seguir as diretrizes estéticas do Romantismo acadêmico francês pode ser constatada na própria produção artística de seus alunos e professores, não só dos que estudaram em Paris, mas também daqueles que sofreram influência dos pensionistas que voltavam ao Brasil. Outra fonte de influência que deve ser

(129) CAMPOFIORITO, Quirino. Op. cit. v. 4, p. 45

considerada refere-se aos inúmeros artistas franceses que passavam pelo Rio de Janeiro, sendo que vários participavam das Exposições Gerais da Academia Imperial. A propósito, os catálogos destas exposições são importantíssimos para o conhecimento das pinturas expostas entre 1840 e 1884. As obras de influência *pompier* foram levantadas exatamente nestas mostras, através dos trabalhos de Donato Mello Júnior[130] e de Carlos Roberto Maciel Levy[131].

A temática histórica, de cunho eminentemente saudosista e ufanista, aparece em **Desembarque em Porto Seguro de D. Pedro Álvares Cabral** (1842)[132], de Rafael Mendes de Carvalho (? - ?); **A primeira missa no Brasil** (1860) e **A Primeira Batalha dos Guararapes** (1879), ambas de Vitor Meireles (1832-1903). Outras obras de temas histórico-literários, impregnados de morbidez e dramaticidade romântica são: **A morte de Turenne** (1842), de Félix Taunay; **A morte de Sêneca** (1845), de João Maximiano Mafra (1823-1908); **Virgínia morta na praia** (1850), de Joaquim Lopes de Barros Cabral (? -1863); **Tarquínio e Lucrécia** (1859), de Vitor Meireles e um dos mais expressivos do Romantismo brasileiro, **Exéquias de Atalá** (1884), de Augusto Rodrigues Duarte (1848-1888). Com relação à temática religiosa houve, também, a mesma preferência pelos assuntos trágicos e lúgubres: **Salomé com a cabeça de São João Batista** (1852), de Francisco Antonio Nery (1828-1866); **A degolação de São João Batista** e **A flagelação de Cristo**, ambos de Vitor Meireles exibidos na Exposição Geral de 1879; **Caim amaldiçoado** (1884), de Maximiano Mafra e **O remorso de Judas Iscariotes** (1884), de Almeida Júnior.

Assuntos religiosos vinculados ao orientalismo podem ser vistos em várias obras, inclusive em **Jesus Cristo em Cafarnaum**, feito por Rodolfo Amoedo em 1885, no ano

(130) MELLO JUNIOR, Donato. As Exposições Gerais na Academia Imperial de Belas Artes no Segundo Reinado. Op. cit.

(131) LEVY, C. R. Maciel. Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes: período monárquico. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1990.

(132) Os anos entre parênteses referem-se às Exposições Gerais em que as obras foram mostradas.

seguinte à última Exposição Geral. Por outro lado, o sentimentalismo medieval aparece em **Francesca da Rimini** (1884), de Aurélio de Figueiredo, irmão de Pedro Américo, ao passo que o interesse pelos temas banais do Classicismo desponta em **A pompeiana** (1879), de Zeferino da Costa (1840-1915).

O indianismo, típico do Romantismo brasileiro, foi uma excelente opção para o nacionalismo: **Moema** (1866), de Vitor Meireles; **Confederação dos Tamoios** e **Exéquias de Camorim**, expostas na Exposição Geral de 1879, de Antonio Firmino Monteiro (1855-1888); **Ceci no banho** (1884), de Aurélio de Figueiredo; **Iracema** (1884), de José Maria de Medeiros (1849-1925), e finalmente, **O último Tamoio** e **Marabá**, de Amoedo, expostos na concorrida Exposição Geral de 1884. Outra importante vertente temática do Romantismo brasileiro foi o paisagismo: **Vista de mato virgem** (1841) e **O por do sol** (1852), de Augusto Müller (1815- ?); **Vista da Lagoa Rodrigo de Freitas** (1849), de Francisco Ferreira Serpa (? - ?); **Luar** (1865) de Antonio Araújo de Sousa Lobo (1840-1909); **As margens do Reno ao luar** (1865), de Arsênio Cintra (1833-1883). O paisagismo aparece ainda mesclado com morbidez e sentimentalismo: **Vista de um cemitério ao luar** (1842), de Maximiano Mafra.

Além destes, muitos outros trabalhos e artistas refletiram a influência do Romantismo acadêmico ou Pompierismo, que incidiu, não só em pintores consagrados e em obras célebres, mas também em artistas menos conhecidos e em obras obscuras. Estes poucos exemplos, "pinçados" nas Exposições Gerais, são apenas uma pequena mostra do que representou, na realidade, o Romantismo acadêmico brasileiro, cujo representante mais característico foi, sem dúvida, Pedro Américo, cuja vida e obra veremos a seguir.

5. PEDRO AMÉRICO – VIDA E OBRA

5.1 NOTÍCIAS BIOGRÁFICAS

O número de estudos sobre Pedro Américo é relativamente extenso, se levarmos em conta outros artistas brasileiros da mesma época. As opiniões são muito divergentes, havendo autores pró e contra o artista. O fato é que Pedro Américo suscitou posições bastante extremistas sendo, ora aclamado como um dos maiores pintores, ora acusado de impatriótico e plagiador. Conforme Lincoln Martins – autor de sua mais recente biografia – o historiador Ademar Vidal, da Academia Paraibana, criticara-o por sua "*antiparaibaneidade*", taxando-o de "*inautêntico e desnaturado*"(133). Ainda segundo aquele, o escultor Modesto Canto, em **Depoimento sobre o Modernismo**, teria feito críticas pouco favoráveis a Pedro Américo:

> "Cabotino de grande talento (...) inculcou-se às graças do Imperador, foi à Europa, lá viveu quase todo o tempo, e nos deixou uma obra onde os críticos de sua época apontavam cópias de grandes mestres pintores de batalhas na França"(134).

Outros estudiosos defendem seu patriotismo e sua genialidade, inclusive seu primeiro biógrafo o embaixador Cardoso de Oliveira, autor de **Pedro Américo, sua vida e suas obras**, publicado na França em 1898 e reeditado em 1943, em comemoração ao

(133) MARTINS, Lincoln Mello. Pedro Américo: pintor universal. [s.l]: Governo do Estado da Paraiba. Fundação Banco do Brasil, 1994. p. 11
(134) Op. cit. p. 13

centenário de nascimento do artista. É uma obra que possui informações biográficas importantes e que foi feita ainda em vida de Pedro Américo pelo seu próprio genro e a maioria dos pesquisadores reportam-se a ela. Da mesma linha de Cardoso de Oliveira é o historiador Horácio de Almeida, considerado o maior biógrafo paraibano de Pedro Américo e um de seus maiores defensores:

> "Ele era pobre, diziam-no rico; era desprendido, diziam-no interesseiro; era amigo sincero, diziam-no desleal; era original, diziam-no plagiário; era um talento pujante, diziam-no medíocre"(135).

Estas poucas opiniões são suficientes para termos uma idéia das polêmicas que envolveram Pedro Américo durante sua vida e mesmo depois de sua morte. Como a finalidade deste trabalho não é questionar o mérito ou o demérito deste artista e sim analisar parte de sua produção artística, não vamos nos alongar mais com estas questões, para nos fixar nos principais fatos de sua vida.

Pedro Américo de Figueiredo e Melo(136) nasceu em Areia, cidade serrana do interior da então província de Paraíba, no ponto culminante do Planalto da Borborema, aos 29 de abril de 1843, cerca de três anos após a declaração da Maioridade de D. Pedro II. Eram seus pais Daniel Eduardo de Figueiredo, comerciante e violinista, e D. Feliciana Cirne(137). Desde criança, além de manifestar vocação para o desenho, participava do coro da igreja, tendo aprendido rudimentos de canto e música com o pai, um tio e o avô paterno, o compositor sacro Manuel de Cristo Granjeiro de Melo. As origens simples e provinci-

(135) Op. cit. p. 13

(136) Apesar da grafia Figueiredo ser comum em todos os estudos sobre este artista, ao que tudo indica ele usava as duas formas, aparecendo FIGUEREDO (Rabequista Árabe) e FIGUEIREDO (Moisés e Jacobed, A Noite, Joana d'Arc). Em outras, assinava Pedro Américo de F. (Mater Dolorosa); Pedro Américo (Judite e Holofernes e Voto de Heloisa); P. Américo (Davi e Abisag, A Carioca) ou simplesmente Américo (São Jerônimo e Retrato de Cândido Caetano de Almeida Reis). Em algumas, curiosamente, assinou Dr. Pedro Américo (D. João IV, infante e D. Catarina de Ataíde).

(137) OLIVEIRA, J. M. Cardoso de. Pedro Américo: sua vida e suas obras. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional. 1943. p. 20

anas, bem como a formação inicial empírica, em nada diferem das de outros grandes artistas brasileiros do século XIX e o que foi realmente marcante e o distinguiu, sempre, foi sua grande precocidade.

Em 1853 passou por Areia uma expedição científica liderada pelo francês Louis-Jacques Brunet, a serviço do Museu Nacional, que o encarregara de estudar o interior da Paraíba, do Ceará e do Piauí. Pedro Américo, então com apenas dez anos, despertou o interesse de Brunet, que conseguiu a autorização de seu pai para levá-lo na viagem. Seu papel consistia, inicialmente, em auxiliar o desenhista alemão, Bindseil, a ilustrar espécimes da fauna e da flora, mas acabou substituindo-o por motivo de doença, tendo permanecido na excursão cerca de vinte meses[138]. De volta à Paraíba, foi recomendado por Brunet ao presidente da província e este enviou-o ao Rio de Janeiro, onde chegou em fins de 1854. Contando menos de doze anos de idade. Este reconhecimento do talento de Pedro Américo, bem como os fatos que determinaram sua transferência para o Rio de Janeiro, eram relativamente comuns na época, como observou Durand:

> "Naquele tempo, em um país sem tradição artesanal e culturalmente dependente, recaía sobre o estrangeiro, em particular sobre o artista de origem européia, a responsabilidade de "atestar" os méritos da criança ou adolescente no lidar com lápis ou pincel. Esse estrangeiro podia ser um artista ou naturalista em trânsito, um artesão ou comerciante de bens de luxo, ou um professor de primeiras letras. O parecer do estrangeiro era acatado e utilizado pelos pais ou responsáveis para a escolha de alguém que pudesse assegurar meios para freqüentar o Liceu de Artes e Ofícios ou para ingressar diretamente na Academia. No caso de rapaz da província, a

(138) Op. cit. p. 26-29

> transferência à corte se conseguia com o patrocínio de homens influentes da localidade ou da região, geralmente com posição no governo central, como era o caso dos parlamentares do Império. O subsídio incluía as despesas de viagem e a sustentação pessoal até uma eventual conquista de auxílio regular, que tendia a resumir-se à pensão oferecida por Pedro II"(139).

No Rio de Janeiro, Pedro Américo foi encaminhado ao ministro José Pedreira do Couto Ferraz, futuro Visconde do Bom Retiro, que já estava ciente de sua vinda através das cartas enviadas pelo presidente da Paraíba. Este ministro, aliás, estava prestes a realizar uma reforma nos cursos da Academia a pedido de D. Pedro, alertado por sua vez, pelo diretor Manuel de Araujo Porto Alegre. Com relação ao menino-artista paraibano, o ministro decidiu matriculá-lo no Colégio Pedro II, onde conheceu o imperador durante uma de suas visitas. Segundo consta, Pedro Américo fez uma caricatura do imperador, lendo um livro e este, admirado com o desenho, prometeu facilitar sua admissão na Academia Imperial de Belas Artes.

> "Uma vez assistindo uma aula de Retórica, acompanhava com atenção S. M. a tradução do trecho clássico. O Reitor Dr. Pacheco da Silva foi naquele momento procurado por um inspetor do Colégio, que veio mostrar-lhe com muita urgência e escandalizado, desenho feito por um jovem, representando o monarca, sentado, tendo nas mãos um livro, e com a cabeça baixa, em atitude de quem lê. O Dr. Pacheco examinando o desenho, já completo, e com todas as sombras feitas a lápis, sorriu discretamente, e passou-o imediatamente às mãos do Imperador. Este ao ver o desenho, disse muito sério ao Reitor: "Está muito bem feito, muito parecido. Diga-me, Sr. Pacheco, quem fez este retrato? Quero conhecer o autor". "Então, disse

(139) DURAND, José C. Op. cit. p. 7

> o Dr. Pacheco ao contínuo: traga-me aqui o autor do desenho!" Rapidamente o inspetor foi buscar um jovem muito pálido, magrinho, tipo de nortista, e sentado na última fila das carteiras da classe. "Aproxime-se", disso o Reitor para o quase menino, e virando-se respeitosamente para o imperador: "Aqui está o retratista! É um recomendado pelo Sr. Conselheiro Pedreira, natural de Paraiba do Norte, chama-se Pedro Américo de Figueiredo e Melo. Bastante aplicado, e sempre com ótimo comportamento". O imperador muito sério, elogiou ali mesmo, na presença de todos, o trabalho artístico, e prometeu ao jovem, de 12 anos de idade, matrícula gratuita na Academia de Belas Artes"(140).

A Academia Imperial, mais estruturada após a Reforma Pedreira, havia ganho novos estatutos e novas cadeiras. Nela Pedro Américo foi matriculado em 1856 tendo, no prazo recorde de dois anos, cursado todas as disciplinas necessárias e arrematado quinze prêmios, sendo apelidado por Porto Alegre de "papa-medalhas". Segundo Cardoso de Oliveira datam desta época vários retratos e alguns quadros religiosos, encomendados pelo Bispado do Rio de Janeiro, entre os quais: **São Miguel**, **São Pedro ressuscitando a filha de Tabira**, **Mater Dolorosa** e **Jesus da cana verde**(141), estes dois últimos, sobretudo, de conotações bastante dramáticas. Além destes óleos existe um desenho a carvão **Busto de mulher**, de 1856, premiado com Medalha de Prata, provavelmente copiado de uma estampa e que representa uma jovem em meio perfil, com o olhar extremamente nostálgico(142).

Além da proteção do imperador, Pedro Américo contou sempre, também, com a admiração de seu professor, o diretor Porto Alegre, seu futuro sogro. Em 1858, a

(140) OLIVEIRA, J. M. Cardoso de. Op. cit. p. 31-32

(141) Op. cit. p. 34

(142) Possivelmente pertence aos descendentes do embaixador Cardoso de Oliveira

Congregação da Academia resolveu não abrir concurso por encontrarem-se já preenchidas as vagas de pensionistas. Como Pedro Américo já havia concluído todo o curso, foi orientado por Araújo Porto Alegre – que se afastara da direção no ano anterior – a requerer uma bolsa de aperfeiçoamento na Europa, provavelmente já com a anuência prévia do próprio imperador. Isto foi concretizado através de carta, datada de 9 de setembro de 1858, transcrita, em parte por Donato Mello Júnior:

> "Agora pois que tenho os conhecimentos que para a pintura poderia receber da dita Academia, para prosseguir na minha carreira, indispensável é uma viagem à Europa, e como a Academia não me pode facultar os meios necessários para esta viagem (...) venho confiado na extrema bondade de Vossa Magestade Imperial solicitar a graça de mandar particularmente acabar meus estudos na Europa, impondo-me qualquer condição que será por mim bem aceita"(143).

Com o consentimento do imperador, Pedro Américo preparou-se para a viagem, no entanto, adoeceu em abril de 1859, provavelmente acometido de beriberi e só depois de plenamente restabelecido pode embarcar com destino à França, aportando no Havre após cinqüenta e oito dias de viagem, em fins deste mesmo ano. Em Paris procurou Vitor Meireles que estava no fim de seu pensionato, tendo sido recomendado a ele por carta de Araújo Porto Alegre. Nesta carta, de 11 de março de 1859, Porto Alegre demonstrou, mais uma vez, o conhecimento que tinha dos artistas *pompiers*, indicando Léon Cogniet – com quem o próprio Meireles estudava – para professor de Pedro Américo:

> "O portador desta é o Sr. Américo, moço de muito talento, pensionista do nosso imperador. Eu lho recomendo muito e

(143) MELLO JUNIOR, Donato. Pedro Américo de Figueredo e Melo: 1834-1905. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1983. p. 16-18

muito, e faça-o discípulo de M. Cogniet, que ele de mim há de ter lembrança pelo Instituto Histórico em 1836"[144].

Assim como Vitor Meireles e todos os outros artistas brasileiros da época, que se aprimoravam na Europa, Pedro Américo, seguindo à risca as sugestões de Porto Alegre, voltou-se para os meios acadêmicos, matriculando-se na *École des Beaux-Arts*, onde estudou durante três anos e meio, sendo aluno do renomado Ingres e dos consagrados mestres *pompiers* Cogniet, já citado, Hippolyte Flandrin e Horace Vernet, todos detentores da Legião de Honra e reconhecidíssimos nos meios oficiais. Cogniet, Prêmio de Roma de 1817, dedicara-se aos temas históricos, inclusive medievais e episódios napoleônicos, tendo realizado decorações murais em Versalhes e no Louvre. Flandrin, tido como o mais exemplar discípulo de Ingres, arrebatara o Prêmio de Roma de 1832. Pintor de História e retratista muito requisitado (**Napoleão III**, 1845), dedicara-se também aos temas religiosos e realizara decorações murais em várias igrejas, inclusive na *Saint-Germain-des-Prés*(1842-46). Vernet, por sua vez, fora diretor da *Académie de France à Rome* e além de retratos e temas bíblicos, era muito procurado como pintor de episódios militares, tendo trabalhado também na Galeria das Batalhas do Museu de Versalhes. Foi, ainda, um dos principais orientalistas, tendo viajado ao norte da África várias vezes (1833, 1839 e 1844), inclusive em missão oficial. Em síntese, Pedro Américo estudou com o grande Ingres, que, apesar da formação neoclássica, fora um dos pré-românticos e nesta época, ou seja, nos idos de 1860, já demonstrava claramente seu Romantismo, apesar do cuidado exagerado com o desenho. Os demais mestres, grandes nomes do Pompierismo, inserem-se, perfeitamente, nesta tendência, sobretudo pela temática. Eram todos românticos acadêmicos e por isso mesmo adeptos do cromatismo de Delacroix e do desenho de Ingres, submetidos aos rigores técnicos da metodologia acadêmica. Em outras palavras, Pedro Américo entrou

(144) MARTINS, Lincoln M. Op. cit. p. 30

em contato com o Romantismo acadêmico, que representou a mistura do Romantismo contestatório com o Neoclassicismo, sob a tutela do Academicismo. Argeu Guimarães, ao referir-se ao pensionato parisiense de Pedro Américo, sem empregar o termo Pompierismo, definou muito bem esta academização do Romantismo:

> "No duelo histórico a que o moço brasileiro assistiu, ou de que recolheu os últimos ecos, duelo em que o Romantismo derrubou os ídolos do Academicismo, constituiu-se uma escola eclética, na qual a poesia do Romantismo, o gosto um tanto místico pela Idade Média, uma fagulha de sentimentalismo, aliaram-se à tradição do desenho, segundo a Antiguidade e o idealismo escultural dos davidianos"(145).

Ainda a respeito dos mestres franceses de Pedro Américo, os estudiosos não fazem referência ao período exato em que ele estudou com cada um, inclusive se teria se demorado mais com um ou com outro. Entretanto, todos são unânimes em afirmar que ele foi aluno de Ingres, Cogniet, Flandrin e Vernet, citados geralmente nesta mesma seqüência, a começar por Cardoso de Oliveira:

> "Seguiu na pintura os conselhos de Ingres, de Léon Cogniet, de Flandrin, cujo nome ficou imortalizado nos muros de *Saint-Germain-des-Prés*, sendo por fim discípulo de Horace Vernet, o grande pintor de batalhas, cujas célebres telas fazem a glória da galeria de Versalhes"(146).

Acquarone cita os nomes na mesma ordem, no entanto, deixa claro que Vernet foi o último mestre:

---

(145) GUIMARÃES, Argeu. Auréola de Vitor Meireles. Rio de Janeiro: IHGB, 1977. p. 39

(146) OLIVEIRA, J. M. Cardoso de. Op. cit. p. 36

> "Na capital francesa matriculou-se, de início, na Academia de Belas Artes onde freqüentou os cursos de Ingres, Léon Cogniet e de Fladrin sendo, por fim, discípulo de Horace Vernet, o grande pintor de batalhas..."(147).

Laudelino Freire relaciona-os na mesma ordem mas confere uma inportância maior a Vernet, provavelmente por este ser mais conhecido como pintor de batalhas:

> "Matriculou-se na Academia de Bellas Artes de Paris (...) tendo sido discípulo de Ingres, Léon Cogniet, Flandrin e principalmente Horace Vernet"(148).

Gonzaga Duque foi o único que admitiu seus estudos com apenas um mestre – Cogniet – mencionando, inclusive, seus condiscípulos, alguns dos quais foram importantes nomes do Pompierismo:

> "Em Paris estudou a pintura com o autor da **Morte da filha de Tintoretto**, Mr. Léon Cogniet que, n'esse tempo tinha por alumnos os artistas Bonnat, Paul Laurens, Mlle. Jacquemart, Theoph. Gide, Lefèbvre e outros..."(149).

O aprendizado de Pedro Américo na *École des Beaux-Arts* foi semelhante a de todos os outros pensionistas brasileiros. Conforme a tradicional metodologia acadêmica, fez inúmeras academias a fusain e a crayon, de modelo vivo e de estátuas de gesso. O Museu Nacional de Belas Artes, do Rio de Janeiro, possui cinco academias remanescentes de seus Envios, datadas de 1858, todas com o visto de Léon Cogniet. Duas são cópias de estátuas clássicas: o **Doríforo** e a **Vênus de Medicis** (il.32). As demais são cópias de

(147) ACQUARONE, Francisco, Mestres da pintura no Brasil. Rio de Janeiro: Paulo de Azeredo, [1949]: p. 70

(148) FREIRE, Laudelino. Galeria histórica dos pintores no Brasil. Rio de Janeiro: Officinas Graphicas da Liga Marítima Brasileira, 1914. p. 19

(149) DUQUE-ESTRADA, Luis Gonzaga. A Arte Brasileira: pintura e escultura. Rio de Janeiro: H. Lombaerts, 1888. p. 106

il.32 - **VÊNUS DE MEDICIS** - P. Américo. crayon/papel, 1858. MNBA-RJ. Fonte: MARTINS, Lincoln M. Pedro Américo: pintor universal. [s.l.]: Fundação Banco do Brasil, 1994. p. 21

il.33 - **ACADEMIA MASCULINA** - P. Américo, crayon/ papel, 1858. MNBA-RJ. Fonte: MARTINS, Lincoln M. Pedro Américo: pintor universal. [s.l.]: Fundação Banco do Brasil, 1994. p. 21

modelos vivos, uma das quais é bastante interessante pela nítida intenção em incutir um certo movimento tenso (il.33). Ainda de acordo com a metodologia acadêmica, Pedro Américo realizou algumas cópias de obras-primas como **Rapto de Djanira**, de Guido Reni e, o que é mais curioso, **A balsa do Médusa**, de Géricault, esta, segundo Argeu Guimarães(150), feita nas aulas de Cogniet. Isto é bastante sugestivo, pois de acordo com a disciplina acadêmica, somente as grandes obras-primas eram consideradas dignas de serem copiadas. Se a tela mais polêmica de Géricault – considerada o próprio manifesto da pintura romântica – era reproduzida com finalidades didáticas pelos alunos da *Beaux-Arts*, isto significa, sem dúvida, a incorporação do Romantismo à própria metodologia pedagógica. E isto, ao que tudo indica, era uma prática sistemática, pois Vitor Meireles, durante seu pensionato, copiara obras do pré-romântico Gros, do romântico Géricault e do romântico acadêmico Ary Scheffer(151).

Pedro Américo, pelo visto, saiu-se admiravelmente bem pois "*um velho amigo de Géricault comoveu-se tanto diante de sua cópia, que assegurou ao artista que se o mestre a contemplasse, o abraçaria satisfeito*"(152). Ao regressar ao Brasil em 1864, Pedro Américo participou pela primeira vez da Exposição Geral, justamente com as duas cópias – **Rapto de Djanira** e **A Balsa do Medusa** – o que equivale dizer que a Academia Imperial também reconhecia a "legitimidade" da obra prima de Géricault. Aliás, a própria Academia já incentivava a cópia da **A balsa do Medusa**, pois o aluno Joaquim Lopes de Barros Cabral exibira um esboço desta mesma obra na Exposição Geral de 1842(153), a terceira da Academia, e isto mais de vinte anos antes de Pedro Américo copiar Géricault no estúdio de Cogniet.

(150) GUIMARÃES, Argeu. Op. cit. p. 41

(151) MELLO JUNIOR, Donato Mello. Temas históricos. In: ROSA, Angelo de Proença et al. Victor Meirelles de Lima: 1832-1903. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1982, p. 60

(152) OLIVEIRA, J. M. Cardoso. Op. cit. p. 43

(153) LEVY, Carlos R. Maciel. Op. cit. p. 40

Durante os três anos e meio em que freqüentou os estúdios dos mestres *pompiers*, Pedro Américo, sempre interessado em estudar e adquirir novos conhecimentos, cursou, paralelamente à *Beaux-Arts*, o Instituto de Física e até mesmo a Sorbonne, onde obteve o diploma de bacharel em Ciências Sociais. Em 1863, houve uma grande reforma no ensino artístico, determinada por Napoleão III e tendo como principal executor o arquiteto neogótico-romântico Eugène Emanuel Viollet-le-Duc (1814-1879). Pedro Américo, nesta época com pouco mais de dezenove anos, escreveu uma memória sobre esta transformação – **La réforme de l'École des Beaux-Arts et l'Opposition** – mostrando a influência das artes na educação liberal. Este trabalho foi lido por Viollet-le-Duc e mostrado ao próprio imperador que muito o elogiou e segundo Cardoso de Oliveira quis condecorar o pensionista brasileiro "e só não o fez por ser este ainda muito jovem"(154).

Mais ou menos nesta mesma época, Pedro Américo teve oportunidade de demonstrar, não só suas qualidades literárias, mas também o seu ardente patriotismo. Isto ocorreu por ocasião da chamada Questão Christie, que estremeceu as relações diplomáticas entre o Brasil e a Inglaterra e teve origem nas questões éticas suscitadas após o naufrágio de uma embarcação inglesa nas costas do Rio Grande do Sul. Pedro Américo iniciou uma manifestação pró Brasil e redigiu, em francês, um protesto para ser lido ao ministro brasileiro em Londres e publicado na imprensa em nome dos brasileiros residentes em Paris. Como houve dúvidas com relação à qualidade, o texto foi levado a um conhecido jornalista, Emile de Girardin e este, depois de ler, sentenciou: "Fort bien écrit, en pur français; je ne ferais pas mieux"(155).

Dando continuidade a sua produção literária, Américo escreveu uma série de ensaios – **Estudos filosóficos sobre as Belas Artes** – que foram publicados no jornal O

(154) OLIVEIRA, J. M. Cardoso, Op. cit. p. 39
(155) Op. cit. p. 38

Correio Mercantil, em 1864. Entretanto, sua obra literária que mais repercutiu durante sua estadia em Paris foi **Refutação à Vida de Jesus, de E. Renan**, criando muita polêmica apesar de não ter sido publicada. Possuidor de um grande fervor religioso, outra forte característica comum a muitos artistas romântico, Pedro Américo, segundo Cardoso de Oliveira(156), refutou um a um, os sofismas de Ernest Renan (1823-1892), filósofo e historiador, professor de hebraico do Colégio de França e que se tornara célebre pelo seu ateísmo.

No final do estágio na *Beaux-Arts*, como era de praxe, o artista deveria fazer uma obra – sem nenhuma intervenção de seus mestres – para revelar todos os conhecimentos técnicos e estéticos adquiridos. Como tema escolheu **A Carioca**, uma náiade nua, personificando o principal rio da cidade do Rio de Janeiro.

> "O pensamento de voltar para o Brasil sem levar uma tela original, que, pondo em relevo a pujança do seu pincel, fosse uma prova irrecusável do quanto estudara, preocupava noite e dia o jovem pintor. Imaginou então compor uma obra de arte, à qual desse uma parcela de sua alma de poeta e de artista, e que pudesse ser considerada a síntese das idealizações, a filha da espontaneidade, o reflexo do temperamento do autor. Deixou que o espírito vagueasse nos páramos da fantasia, fitando a Pátria distante! [...] E quando despertou desse sublime devaneio... pintou a Carioca!"(157).

No Brasil, esta obra foi oferecida a D. Pedro II, junto com outras, feitas durante o pensionato em Paris. Entretanto, foi recusada pelo mordomo da Casa Imperial pois representava um nu feminino e poderia causar escândalo na corte. Pedro Américo

(156) Op. cit. p. 43

(157) Op. cit. p. 41

ofereceu-a então ao imperador da Prússia, Guilherme I, que manifestara o desejo de possuí-la, sendo por isso condecorado como dignitário da Coroa da Prússia. Em 1882 ele fez uma réplica e é através dela que se tem uma idéia do original cujo paradeiro até hoje é desconhecido.

Terminado o seu curso na *École des Beaux-Arts*, Pedro Américo realizou algumas viagens curtas, visitando Alemanha, Bélgica, Piemonte e Inglaterra. De volta a Paris, apesar de já estar afastado do Brasil quase cinco anos, tentou, mais uma vez, retardar sua volta através da dilatação do pensionato, pedindo a D. Pedro II mais auxílios pecuniários, como podemos notar na carta que enviou ao imperador. Este documento, aliás, merece ser visto na íntegra, pois expressa melhor do que quaisquer outras palavras, a situação entre arte e poder que foi típica de nosso Academicismo do século XIX:

> "Senhor,
> Em Abril do anno passado recebi da Imperial Casa de Vossa Magestade a somma de quatro centos francos, destinados para os ultimos gastos que devia fazer com os estudos de um quadro representado, sob a figura de uma Naiade, a fonte da **Carioca**, que havia começado quando na Europa esteve ultimamente o Illmo. Snr. Dr. Jacobina, Secretario da Mordomia Imperial.
> Este pequeno quadro há muito que está terminado, e só não o tenho remettido para o Paço Imperial, porque todas as economias que tenho procurado fazer na minha pensão, não me teem chegado para comprar uma bella moldura.
> Uma segunda razão o tem demorado em Pariz: não quizéra depois de cinco annos de estudo, offerecer a Vossa Magestade uma tão pequenina prova da minha applicação; e para ajuntar-lhe outra de mais valor, comecei um quadro de maiores proporções, representando a Ascenção de S. Paulo, para o qual me teem sido e serão necessarias grandes despezas.

Mas, compondo-se a pensão que me concedêra a mui alta generosidade de Vossa Magestade, de trezentos francos mensaes, impossivel ser-me-ha proseguir nos meus trabalhos, cada vez mais pesados, achando-me brevemente privado de atelier, onde com grande sacrificio da minha mesada, faço os meus estudos de pintura.

É prevendo grandes difficuldades em que me acharia quasi no fim da minha viagem de instrucção, si não me lembrasse da inexgotavel bondade do meu Augusto Protector, que venho pela ultima vez, antes de ter a honra de beijar as Augustas Mãos de Vossa Magestade, pedir-lhe digne-se conceder-me extraordinariamente a quantia de seis mil francos não só para comprar a moldura de – Carioca –, e fazer face ás despezas do S. Paulo, como para ajuda de custo da minha viagem a Italia, que deverei começar logo que estejam acabados os meus estudos em Pariz, e para o que não me podem bastar os trezentos francos da minha pensão.

Bem sei, senhor, que tenho sido inoportuno á Vossa Magestade, mas desde que tive a ventura de ser o protegido de um Soberano, minha imaginação m'O representa como um Pai, a quem pedir não parece feio, mas bello e digno.

Não ouso sobrecarregar o presente memorial de amiudades circunstanciais, porem o meu amigo Bel. Daniel Pedro Ferro Cardozo terá a honra de tudo expor á Vossa Magestade, e de implorar della uma benevolente solução.

Confiando na extrema generosidade de Vossa Magestade, fico certo de poder finalizar os meus trabalhos; e fazendo mil votos pela preciosa saúde de toda a Augusta Família Imperial,

E.R.M.

Pariz, 24 de Maio de 1864.

Bel. Pedro Américo de Figueirêdo e Mello"(158).

(158) Arquivo do Museu D. João VI - EBA-UFRJ. Pasta Pedro Américo. doc. nº 23 (cópia datilografada do doc. 6580 - Arquivo do Museu Imperial de Petrópolis)

A resposta de D. Pedro foi categórica, avisando-lhe do término da pensão e alertando-o que deveria regressar imediatamente para participar de concurso para professor na Academia Imperial. Em agosto de 1864 Pedro Américo parte para o Brasil e chegando ao Rio de Janeiro, inscreve-se logo no concurso através de uma petição, remetida ao diretor da Academia, Tomás Gomes dos Santos, em 6 de outubro[159]. Isto já havia se transformado num costume, pois os alunos que se aprimoravam na Europa eram fortes candidatos ao magistério e quase todos acabavam substituindo os antigos mestres. A cadeira de Desenho Figurado, interinamente ocupada por Jules Le Chevrel, encontrava-se vaga desde 1859, com a transferência de Agostinho da Mota para a de Paisagem.

O programa do concurso, aprovado em 5 de junho de 1864[160], previa três provas e era uma verdadeira síntese da metodologia acadêmica. A primeira prova, com duração de doze horas, constava de uma academia "*do natural*", em quatro sessões (il.34). A figura desenhada deveria ter três palmos de altura. Na segunda prova seria feita uma "*figura anatômica*", também com três palmos de altura, mas numa só sessão de seis horas, sem descanso do modelo. A figura seria indicada apenas por um contorno e teria, de um lado do corpo, a miologia e do outro, a osteologia. A terceira e última prova, a mais importante, constaria da execução de um óleo sobre tela. A composição deveria ter, no mínimo, três figuras e os concorrentes teriam que fazer, num só dia, um estudo prévio a óleo sobre tela ou grafite sobre papel. Depois disso, teriam um prazo de cinqüenta dias úteis, com sessões diárias de cinco horas, para a elaboração da obra em tamanho maior, cujas dimensões eram determinadas pela Academia através do número da tela. O tema seria escolhido na sorte, de uma relação de seis propostas[161], tendo sido sorteado **Sócrates afastando Alcebíades**

(159) Idem, doc. 35

(160) Idem, doc. 32

(161) Idem, doc. 30

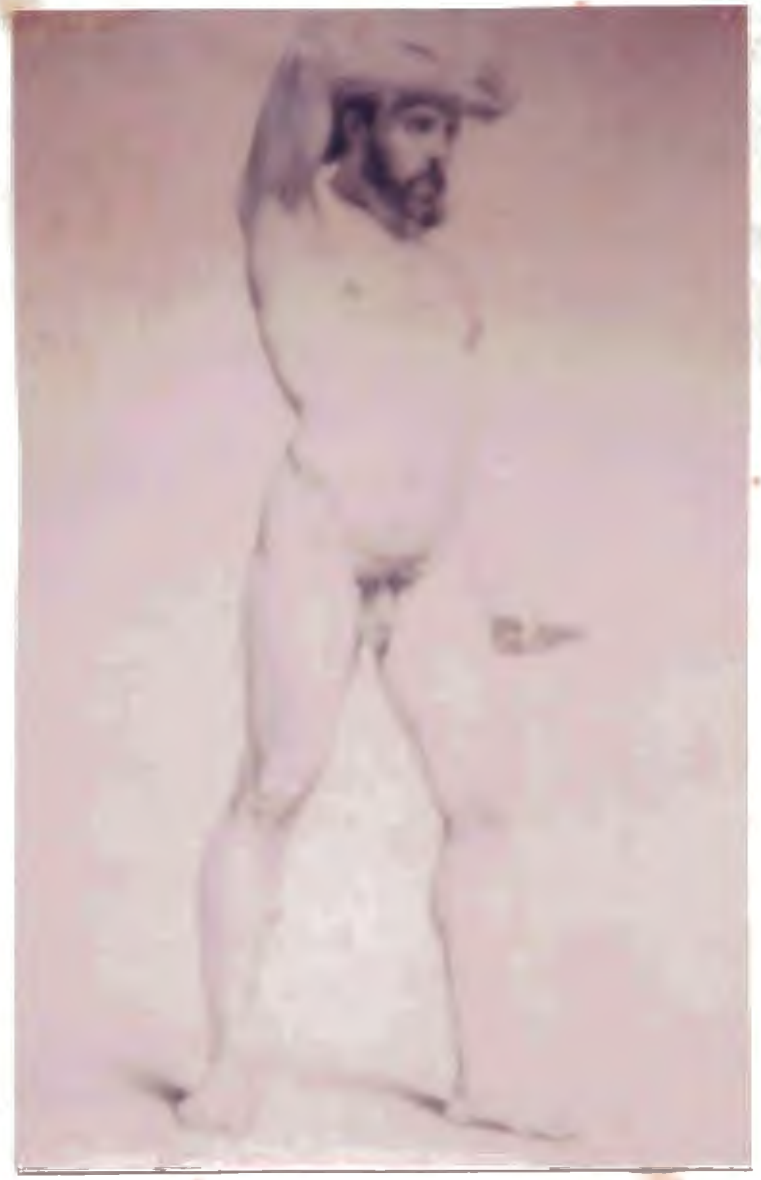
do vício (il.35). Entretanto, os outros cinco assuntos, que constavam nas propostas da Academia, são bastante sugestivos, destacando-se pela violência e apelo dramático que, com maior ou menor intensidade, estavam presentes em todos, tanto os da história clássica, quanto os bíblicos: **Agamenom de volta para seu palácio é assassinado por Egisto**; **Aquiles entrega Briseida aos arautos de Agamenom**; **Jacó recebendo o vestido ensanguentado de José**; **O filho pródigo voltando à casa paterna** e **Moisés salvo das águas**. Todos estes assuntos, curiosamente, estavam perfeitamente sincronizados com a dramaticidade grandiloquente da temática *pompier*.

Pedro Américo concorreu com Le Chevrel, saindo vitorioso, de acordo com o parecer da comissão julgadora constituída por Maximiano Mafra, Vitor Meireles e Agostinho da Mota. Segundo Cardoso de Oliveira, o próprio Le Chevrel ao ver o quadro de Américo teria se declarado vencido e dito aos examinadores "que a escolha devia unicamente recair sobre o autor da Carioca"(162). Na ata elaborada pelos membros da comissão julgadora, em 9 de agosto de 1865, foi feita uma crítica sobre a tela vencedora e através desta apreciação podemos sintetizar a própria estética do Academicismo romântico: a obsessão pela figura e pelo desenho, resquício do Classicismo; a valorização de um cromatismo quente e vibrante e o cuidado em transmitir o estado de espírito das figuras, nitidamente românticos; tudo isso, associado à preocupação com a fidelidade dos acessórios que compõem o cenário, típica do Academicismo da época.

> "A graciosa amante, lasciva e descuidosa exprime bem o caracter perfido dessas mulheres, que por muito amarem a ninguem amão; é uma d'essas bellas gregas, cujas formas arredondadas e encantadoras inspirarão os artistas sublimes, que produzirão essas Venus, que fazem, e farão sempre a

(162) OLIVEIRA, J. M. Cardoso, Op. cit. p. 51

il.34 - **ACADEMIA MASCULINA** - P. Américo, crayon/papel, 1865. Museu D. João VI - EBA-UFRJ. Fotografia do autor.



il.35 - **SÓCRATES AFASTANDO ALCEBÍADES DO VÍCIO** - P. Américo, óleo/tela, 1865. Museu D. João VI - EBA-UFRJ. Fotografia do autor.

> admiração dos cultivadores da arte. Alcebíades, pensativo e obediente, deixa-se levar por seu sábio mestre; bella figura de mancêbo, com que sonhara Canova para produzir o seu Páris. [...] O colorido é quente, vigoroso, brilhante e cheio de harmonia. O desenho é correcto. Os trajes, as roupagens, os moveis, e a situação, tudo foi aconselhado pela verdade historica e fielmente representado"(163).

Ao contrário de outros artistas, que após o pensionato europeu dedicavam-se anos e anos à Academia, Pedro Américo, ao que tudo indica, não se interessou pelo magistério, provavelmente porque isto representasse sua permanência no Brasil. O fato é que, pouco depois do concurso, ainda em 1865, ele requereu sua transferência para a cadeira História das Belas Artes, Estética e Arqueologia e pediu, logo a seguir, a primeira licença. Interinamente, na cadeira de Desenho Figurado, continuou a lecionar Le Chevrel. Novamente na Europa para aproveitar a licença de dois anos, dilatada depois por mais oito meses, empreende viagens por vários países: Alemanha, Holanda, Dinamarca, Itália e até mesmo ao "oriente", seguindo uma rota bastante apreciada pelos *pompiers*: Turquia, ilhas gregas e Marrocos. Eram viagens bem no estilo romântico, marcadas por muitas peripécias e dificuldades, mas também por muitos episódios curiosos e romanescos. Ainda em 1866 encontrava-se novamente em Paris e como havia gasto todas as suas economias, necessitava urgentemente de dinheiro. Como não tinha nenhuma perspectiva de trabalho, a única solução que teve foi vender suas inumeráveis medalhas. Entretanto, acabou sendo preso por desconfiarem que estivesse vendendo peças roubadas e somente no comissariado de polícia é que a situação foi esclarecida.

Pouco depois deste incidente, um seu amigo francês, capitão Dubosc, convidou-o para uma viagem à Argélia, oferecendo-se para apresentá-lo a um coronel que lá estava

(163) Arquivo do Museu D. João IV - EBA-UFRJ. Atas das Sessões da Presidência do Diretor - 1856-1874. Livro A-04, p. 73-74

em missão oficial e Pedro Américo não perdeu a oportunidade de conhecer, mais uma vez, e agora demoradamente, o "orientalismo" do norte da África. De todas as viagens que fez, esta deve ter sido, sem dúvida, uma das que mais saciaram seu espírito de curiosidade, pois representava, como vimos, um mundo diferente e exótico, muito apreciado por todos os artistas de tendências românticas, tanto os românticos contestatórios, quanto os românticos acadêmicos. E seguindo os passos de Delacroix, de seu mestre Horace Vernet e de muitos outros, Américo não perdeu a oportunidade de observar a paisagem desértica e os costumes do povo "e aproveita sua estadia naquela colonia para fixar aspectos da natureza e tipos daquela região exótica e pitoresca"(164). Com isso, tornou-se, provavelmente, o único pintor brasileiro do século XIX a ter este contato com o "oriente".

> "Desembarcados em Argel, e depois de uma curta demora em Bona, para onde se haviam dirigido por mar, chegaram a Constantina, onde, apresentado o Artista ao Coronel, foi por este admitido na sua comissão, como desenhador, vencendo cem francos mensais livres de despesa. [...] Daí internaram-se mais no país, em cujo primeiro oásis encontraram um companheiro de bordo, fidalgo milionário, tão fanático caçador, como doente da mais sibilante das asmas. Se bem que esta última circunstância não tornasse a convivência deste, demasiado atraente, demorou-se ali a caravana para tomar parte em uma grande caçada de leões, por ele já de antemão organizada, mas que não teve êxito algum, por causa de diversos incidentes bastante desagradáveis, que iam custando a vida a um árabe (...) e a Pedro Américo a perda do cavalo em que montava"(165).

Foram vários os episódios envolvendo leões e devem ter impressionado bastante o artista, da mesma forma que havia impressionado Delacroix e Vernet, que fizeram várias

(164) REIS JUNIOR, José Maria dos. História da pintura no Brasil. São Paulo: LEIA, 1944, p. 160
(165) OLIVEIRA, J. M. Cardoso de. Op. cit. p. 65

obras representando a caça destes animais. Pedro Américo, apesar de não explorar as caçadas, pintou também vários leões, provavelmente a partir de esboços feitos nesta época. O fato é que, depois de várias passagens perigosas e de ter ganho algum dinheiro, Pedro Américo resolveu voltar a Paris, "com cerca de oitenta francos na algibeira e umas belíssimas aquarelas que vendou por pouco mais de duzentos"(166).

Novamente em péssima situação financeira e desejando concluir seus estudos na Universidade de Bruxelas, iniciados em 1862, à época de seu pensionato em Paris, escreveu a um amigo do Rio de Janeiro pedindo-lhe para vender a Medalha de Ouro com que acabava de ser premiada **A Carioca**. Pagas as despesas em Paris, fixou-se na Bélgica onde, depois de uma série de dificuldades e privacidades, doutorou-se em Ciências Naturais, após exame público em julho de 1868. Dispondo de algum dinheiro, enviado, desta vez, por seu pai, empreendeu novas viagens a Holanda e Inglaterra, chegando a Lisboa em fins daquele mesmo ano. Hospedou-se na residência de seu mestre e amigo, Araújo Porto Alegre – agora exercendo as funções de Consul Geral do Brasil – apaixonando-se por uma de suas filhas, Carlota, com quem se casou pouco depois. Um mês depois do casamento embarcou para o Brasil, tendo antes o cuidado de escrever à Congregação da Academia, em 8 de junho de 1869, participando seu casamento e comunicando que retomaria a cadeira de Desenho assim que chegasse, "se Deos não mandasse o contrário"(167).

Chegando ao Rio de Janeiro, assume as aulas de Desenho, mas com a aprovação de sua transferência para a disciplina História das Belas Artes, Estética e Arqueologia, pedida quatro anos antes, inaugurou esta cadeira em 22 de março de 1870, com uma palestra muito concorrida, assistida pelo próprio imperador. Entretanto, logo surgem alguns ataques ao artista, chegando-se até a duvidar da validade do seu doutorado:

(166) Op. cit. p. 66

(167) Arquivo do Museu D. João IV - EBA-UFRJ. Pasta Pedro Américo, doc. 76

> "A sua celebridade incomoda a pequenez do meio; o despeito ruge em forma de intrigas soezes, que vão até às calúnias torpes. É tão indisfarçável esta atitude insólita, que chega a levantar a aleivosia absurda de que Pedro Américo comprara o título de doutor. Para desmanchar tão insidiosa e baixa calúnia é obrigado a recorrer ao testemunho do Dr. Niemeyer, que assistira em Bruxelas à sua defesa de tese, e a publicar no Jornal do Comércio, uma carta do professor Dr. G. Tiberghsien, reitor da Universidade"(168).

Apesar das intrigas o governo continua a prestigiar Pedro Américo, datando desta época as primeiras encomendas oficiais, inclusive a sua primeira obra se grandes dimensões – **A Batalha de Campo Grande** – realizada no prazo recorde de menos de um ano e na qual pôs em prática o aprendizado adquirido com os mestres franceses, sobretudo Horace Vernet. Com o sucesso deste trabalho surgiram novas encomendas oficiais. Em 1872, o ministro João Alfredo Wanderley encomendou-lhe, através de contrato de cinco anos, a imensa composição **Batalha do Avaí**, ao mesmo tempo que era encomendada a Vitor Meireles **A Batalha dos Guararapes**. Neste mesmo ano, Américo expôs **A Batalha de Campo Grande** na Exposição Geral, juntamente com **Combate Naval do Riachuelo** e **Passagem de Humaitá**, de Meireles, iniciando entre os dois, até então amigos, uma rivalidade que persistiria por muito tempo e que foi acionada e alimentada pela própria imprensa da época. O fato é que, além dos desentendimentos a nível artístico, estes dois grandes nomes do Academicismo, ao que tudo indica, tinham temperamentos bastante díspares. Segundo Gonzaga Duque, que os conheceu pessoalmente, Pedro Américo "fala muito de si, com franqueza, convicto do seu valor, ufano do seu trabalho"(169), ao passo que Vitor Meireles era "um homem pequeno, methodico, sem vício e modesto"(170).

(168) REIS JUNIOR, José M. dos. Op. cit. p. 160-61
(169) DUQUE-ESTRADA, Luis Gonzaga. Op. cit. p. 106
(170) Op. cit. p. 140

Após coletados os dados necessários à composição da **Batalha do Avaí**, como fotografias, plantas de campanha, depoimentos, fardas, armas e acessórios, licenciou-se da Academia e partiu para Florença, cidade onde ele executaria o seu trabalho, dando início a sucessivas estadias que se estenderiam até sua morte. Entre 1874 e 1877, pintou sua batalha num recinto do Convento da Santíssima Anunciata, cedido a ele pela municipalidade florentina. Terminada, a imensa tela foi exposta a 1º de março de 1877, na Biblioteca do Convento, como parte das comemorações pelo quarto centenário do nascimento de Miguel Angelo, contando inclusive com a presença de D. Pedro II, que visitava a Itália na ocasião. No mesmo ano foi exposta no Rio de Janeiro, primeiramente num barracão construído no Largo do Paço e, posteriormente, na 25ª Exposição Geral, inaugurada em março de 1879, ao lado da **Batalha dos Guararapes**, de Vitor Meireles. Surgiu então nova polêmica que acentuou as divergências já existentes entre os dois. Os críticos tiveram um papel decisivo, incitando o público contra ou pró um dos artistas, degladiando-se mutualmente através de caricaturas e artigos. Vitor foi acusado de falta de ação, artificialismo e rigidez e Américo, ao contrário, foi condenado pelo exagero de dinamismo e pela fragmentação da unidade compositiva. A ambos foi imputada a acusação de plágio, revidada por Pedro Américo num **Discurso sobre o plágio**, defendido na Associação dos Dramaturgos de Lion, França, em junho de 1880 e publicado em Florença oito anos depois no seu livro **Alguns Discursos**. Neste trabalho, fundamentou sua defesa no fato de que, o artista, possui um grande potencial para transformar idéias e formas, desenvolvendo-as através de novas configurações como podemos perceber num pequeno trecho transcrito por Lincoln Martins:

> "O produto mais constante do espírito humano, longe de ser o invento, no sentido absoluto da palavra, é, ao contrário, o aperfeiçoamento do assunto, o desenvolvimento dos meios de expressão, a transformação mais ou menos profunda da idéia ou da forma inicial, a qual, de simples que era em sua origem,

> tornou-se ornada, elegante, rica, majestosa, revestindo sucessivamente as exterioridades mais diversas e mais consentâneas ao gosto das épocas que atravessou, até se achar completamente esgotada"[171].

A este trecho, podemos acrecentar outro, no qual ele defende a originalidade de uma obra, mesmo que tenha semelhanças com outra:

> "A identidade de aspecto ou de situações na literatura, e nas belas artes, a semelhança de linhas ou de atitudes entre duas ou mais figuras de composições diversas, não constitue, pois, depoimento válido contra a originalidade de qualquer delas; e esta só se deve buscar na índole particular dos meios de que se serviram os respectivos autores para comunicarem o seu pensamento definindo-as..."[172].

Apesar dos ataques à **Batalha do Avaí**, na Europa a tela recebera críticas muito favoráveis, principalmente da imprensa italiana. Aborrecido com o ambiente do Rio de Janeiro, Pedro Américo afasta-se cada vez mais, requerendo sucessivos pedidos de licenças, com ou sem vencimentos, permanecendo mais demoradamente na Europa, sobretudo em Florença. Em 1882, dezessete anos depois do concurso, seu tempo de "efetivo exercício" contava, exatamente, quatro anos e quatro meses, conforme Declaração do secretário da Academia, Nicolau Tolentino, datada de 27 de maio[173]. Apesar do clima de rivalidades que Américo reclamava haver no Brasil, o que parece é que ele, realmente, não se encantava com o magistério. Podemos perceber isso na opinião que um de seus alunos, o pintor Eduardo de Sá (1866-1940), transmitiu a Angyone Costa:

(171) MARTINS, Lincoln Mello. Op. cit. p. 80

(172) OLIVEIRA, J. M. Cardoso de. Op. cit. p. 133-134

(173) Arquivo do Museu D. João VI. EBA-UFRJ. Pasta Pedro Américo, doc. 117

> "Pedro Américo acabava de chegar da Europa. Como sabe, o pintor vivia em Florença (...) e vinha todos os annos ao Rio, dar aulas na Academia de Bellas Artes, durante um a dois meses. Eram aulas apressadas, dadas em poucos dias, porque o pintor andava, uma vez por outra, doente. Nessas occasiões, que eram frequentes, mandava cartões aos alunos desculpando-se da sua falta, numa delicadeza que nos enternecia"(174).

Entre 1879 e 1885, produziu em Florença a maior parte de suas pinturas. Para a 26ª Exposição Geral, inaugurada em agosto de 1884, a última do Império – considerada, juntamente com a de 1879, como as mais importantes da Academia – enviou quatorze quadros, onze dos quais foram comprados pelo governo imperial e pertencem, hoje, ao Museu Nacional de Belas Artes. O governo continuava a prestigiá-lo com suas encomendas e ainda em Florença pintou sua última grande composição – **O Grito do Ipiranga** – pronta em 1888 e que havia sido feita, especialmente, para o Museu Paulista, no Parque do Ipiranga, à época ainda em fase de planejamento. Esta obra repetiu o mesmo sucesso da **Batalha do Avaí**, na Europa, sendo elogiada por artistas e críticos, orientados, obviamente, pela estética *pompier*. Na Exposição Universal de Paris, de 1889, como o governo brasileiro não enviara a tempo as obras de Pedro Américo, foram mostrados, na seção brasileira, uma fotografia ampliada de **O Grito do Ipiranga** e vários estudos de cavalos para esta mesma obra. Meissonier, o renomado pintor de batalhas, ao vê-los, dirigiu-se ao representante brasileiro:

> "Até que enfim! Fale-me disto! Eu entendo bem da pintura de cavalos. Estudei-os bastante. Isto é que é desenhar. Pode dizê-lo ao artista da minha parte"(175).

(174) COSTA, Angyone. Inquietação das Abelhas: o que pensam e o que dizem os nossos pintores, sobre as artes plásticas no Brasil. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello, 1927. p. 40-41

(175) OLIVEIRA, J. M. Cardoso. Op. cit. p. 163

Com a Proclamação da República, Pedro Américo – que, contraditoriamente, era republicano, apesar de sempre ter sido protegido pelo governo imperial – requereu sua aposentadoria como professor da Academia, agora Escola Nacional de Belas Artes e candidatou-se, pela Paraiba, a uma vaga de deputado no Congresso Constituinte. Neste período, entre 1890 e 1894, com muitos problemas de saúde e magoado com as hostilidades que persistiam, empreedeu novas viagens a Florença. Nesta cidade pintou **Tiradentes esquartejado** (1893), adquirido pela Câmara Municipal de Juiz de Fora, atualmente, no Museu Mariano Procópio, desta mesma cidade. Datam desta mesma época vários outros quadros, como **A visão de Hamlet**, **Abd-Ur-Rahaman** e **O noviciado**, além de um auto-retrato.

No Congresso, apesar dos constantes afastamentos do país, apresentou vários projetos em defesa do auxílio financeiro à Paraiba; ao direito de voto da mulher; à redução do mandato presidencial para quatro anos e da criação de universidades no Brasil, além de um teatro e de uma galeria de artes, independente da Escola Nacional de Belas Artes[176]. Terminado seu mandato, não aceitou a reeleição e continuando a sentir-se doente, fixou-se novamente em Florença. Apesar da saúde abalada continuou a pintar: **A mulher de Putifar** (1898), **A primeira culpa** (1898), **Cristo vivo** (1899), **Paz e Concórdia** (1900), **Cristo morto** (1902) e **Cristo ressuscitado** (1902). Ainda em Florença em 1905, faleceu a 7 de outubro, aos sessenta e dois anos de idade, aquele que, segundo Gonzaga Duque, tivera "qualidade e defeitos, vulgaridades e raridades, precisão e prolixidades, engenho e imitação..."[177].

(176) MARTINS, Lincoln Mello. Op. cit. p. 94

(177) DUQUE-ESTRADA, Luis Gonzaga. Op. cit. p. 140

5.2 O ARTISTA E SUA ÉPOCA

Para fazermos uma análise formal do Romantismo na obra de Pedro Américo, torna-se imprescindível uma incursão ao contexto histórico-cultural da época em que viveu este artista, não só no Brasil, mas sobretudo na Europa, para onde se voltavam todos os nossos artistas do século passado e onde ele próprio passou parte considerável de sua vida.

O Brasil do século XIX era uma monarquia parlamentarista, tendo à frente a figura paternalista de D. Pedro II, cuja preocupação com o desenvolvimento cultural e tecnológico do país é reconhecido pela maioria dos historiadores, apesar destas pretensões esbarrarem sempre no passado histórico de uma ex-colônia portuguesa de exploração. A verdade é que o paternalismo do imperador era insuficiente face aos grandes problemas de um país de dimensões continentais, regido por um poder centralizador e sustentado por uma economia agrária e rural, dependente da mão-de-obra escrava e da monocultura do café. Em outras palavras, segundo o historiador José Ênio Casalecchi, uma "produção monocultural, latifundiária e escravocrata, eis o que melhor caracterizava a nossa atividade econômica"(178).

Em decorrência desta economia, o país era eminentemente agrário e rural, sobretudo no interior. A sociedade estava muito mais próxima do período colonial do que da era industrial: a aristocracia rural, lidera pelos "barões do café", era o maior sustentáculo do regime monárquico e a principal patrocinadora das atividades artísticas, desempenhando mais ou menos o mesmo papel que a Igreja no Colonial. O fato é que em termos estruturais, o Brasil inseria-se ainda num contexto quase feudal, muito distante da

(178) CASALECCHI, José E. A Proclamação da República. São Paulo: Brasiliense, 1981. p. 16

realidade européia. As cidades do interior, inclusive a paraibana Areia, de Pedro Américo, eram pequenas e estagnadas, praticamente isoladas das capitais das províncias, em função das extremas dificuldades de comunicações que inibiam o intercâmbio e o crescimento.

Na segunda metade do século houve um surto de progresso concentrado no centro-sul, tendo como ponto de partida a prosperidade da cafeicultura desenvolvida no Vale do Rio Paraíba, sobretudo na década de 50. Após 1860 com a chamada Era Mauá, graças à ação deste empresário, houve um início de modernização através da implantação de ferrovias e navios a vapor, na tentativa pioneira de mecanização. Por outro lado, ainda segundo Casalecchi, a extinção do tráfico de escravos deu origem "a um dos mais sérios problemas para a economia cafeeira – a falta de mão-de-obra – e quando as terras cansadas pela lavoura passaram a produzir menos, os fazendeiros do Vale do Paraíba começaram a conhecer a decadência"[(179)]. Este declínio acentuou-se a partir da década de 70 com o desenvolvimento do oeste de São Paulo, liderado também por uma aristocracia cafeeira, mas de hábitos urbanos e imbuída de novos ideais como abolição e república. A sucessão de crises políticas, sobretudo com relação aos militares, que haviam adquirido muita força após a Guerra do Paraguai, acabaram por minar as bases de sustentação da monarquia. O último golpe sofrido referiu-se à própria Abolição da Escravatura, quando os cafeicultores fluminenses, derradeiro suporte do regime, abandoraram-no nas mãos dos militares que ficaram senhores absolutos da situação. O novo regime aglutinou grande parte do Exército, parcelas das classes médias urbanas e os grandes proprietários, todos decididos a modernizar e dar novos rumos ao país.

Em síntese, o contexto econômico, político e social do Brasil era agrário, centralizador, escravocrata e latifundiário e tinha como figura máxima o imperador, que

(179) Op. cit. p. 29

herdara de seus próprios ancestrais toda esta situação problemática. Seu reinado, compreendido em praticamente toda a segunda metade do século, foi caracterizado pela austeridade, a despeito de sua preocupação em equiparar o Brasil às grandes nações da época, o que foi alcançado em parte: a economia era relativamente forte e estável, se comparada à dos demais países da América Latina; a industrialização, apesar de muito incipiente, já dava seus primeiros passos; as comunicações foram enriquecidas com navios e locomotivas a vapor, além do telégrafo, havendo ainda outros avanços tecnológicos como a implantação inicial da luz elétrica e do telefone.

Com relação à cultura, D. Pedro II converteu-se num verdadeiro mecenas, através da proteção dedicada à Academia Imperial, anteriormente iniciada por seu pai e seu avô. Este patrocínio tornou-se fundamental para a formação de artistas e às vezes extrapolava os trâmites da Academia, uma vez que o imperador enviava por conta própria vários artistas à Europa, como o próprio Pedro Américo. Sua admiração culminou com o oferecimento de condecorações e títulos nobiliárquicos: Vitor Meireles, por exemplo, foi agraciado com a Ordem da Rosa (1862), o mesmo ocorrendo com Agostinho da Mota, condecorado com as Ordens da Rosa (1868) e de Cristo (1871) e com Pedro Américo, que recebeu também a de Cristo (1877) pela sua **Batalha do Avaí**. O entusiasmo imperial culminou com a concessão do título de Barão de Santo Angelo a Manuel de Araújo Porto Alegre. Na realidade estas honrarias representavam muito mais que uma simples manifestação da admiração imperial, pois, ao recebê-las, o artista era distinguido por estar de acordo com a arte reconhecida pelo governo, evidenciando-se a proteção oficial. O artista, por outro lado, ficava tacitamente comprometido com a manutenção desta arte. Tudo isto, aliás, tornara-se típico do Academicismo, aparecendo explicitamente no Pompierismo, sobretudo com Luis Felipe e Napoleão III, que distribuíram fartamente a Legião de Honra e outras distinções entre os artistas *pompiers*.

No Brasil, este tipo de patrocínio foi decisivo para o desenvolvimento artístico, uma vez que a única maneira da arte sobreviver no contexto da época era através do apoio oficial. O fato é que todos os governantes desejavam possuir obras de arte que documentassem e perpetuassem seus feitos pessoais e os de seu governo e a diferença é que D. Pedro II, realmente, tinha interesse e sensibilidade artística, além de ser um homem muito erudito. O problema é que esta situação gerava a dependência dos artistas em relação ao governo, uma vez que eles não tinham chances sem o patrocínio oficial e isto obrigava-os a seguir a disciplina acadêmica com a qual se comprometiam. Esta situação era comum em todos os países da Europa, sobretudo na França, onde a *École des Beaux-Arts* era toda poderosa, como vimos no capítulo anterior. Entretanto, como no Brasil não havia nenhuma possibilidade para posturas de vanguarda, o rompimento com a Academia – que era o centro formador e difusor de arte – significaria o desamparo e o ostracismo. O governo fornecia os meios materiais e os artistas reproduziam plasticamente os acontecimentos históricos e as grandes façanhas imperiais, através de monumentos, esculturas, pinturas... Os exemplos mais característicos referem-se à pintura e os grandes nomes são obviamente Pedro Américo (**D. Pedro II na abertura da Assembléia Nacional**, **Casamento da Princesa Isabel**, **Batalha de Campo Grande e Batalha do Avaí**) e Vitor Meireles (**Juramento da Princesa Isabel**, **Passagem de Humaitá** e **Combate Naval do Riachuelo**).

Por outro lado, ao contrário dos acadêmicos franceses, que além do apoio oficial, tinham também o sustentáculo econômico da alta burguesia, a principal compradora da arte *pompier* – no Brasil o mercado artístico era muito limitado e depois do governo, a aristocracia rural foi a maior consumidora. À imitação da família imperial, os grandes proprietários rurais, que tinham também hábitos urbanos, construíam palacetes, tanto no campo, quanto na cidade, decorando-os com objetos de arte, inclusive com seus retratos, pintados ou esculpidos. Isto aumentou a demanda de artistas e a Academia se transformou

numa verdadeira fábrica de arquitetos, escultores e pintores, todos comprometidos com ela através da manutenção de suas normas estéticas e técnicas.

Este convencionamento artístico, irradiado pelo imperador e pela Academia, estendia-se à sociedade, à imprensa, aos críticos, aos artistas e intelectuais, todos em perfeita sintonia com a doutrina acadêmica, que atingiu o seu apogeu entre os anos de 1860-80. Nesta época destacaram-se os grandes nomes da pintura, liderados por Pedro Américo e Vitor Merieles. As regras acadêmicas deixaram de ser apenas um conjunto de métodos pedagógicos e se transformaram na própria estética vigente.

A estética vigente no ambiente artístico e cultural brasileiro, principalmente na "corte", como era conhecido o Rio de Janeiro – ao contrário do que tem sido amplamente divulgado – não era neoclássica e sim claramente romântica. Obviamente era um Romantismo orientado pela Academia Imperial, que monopolizava todo o cenário artístico. Apesar da imperatriz Teresa Cristina ser napolitana e de haver muitos contatos de artistas brasileiros com as principais cidades italianas, o estereótipo cultural mais imitado foi, obviamente, o francês. A Academia Imperial norteava-se pelas diretrizes da *Beaux-Arts*, como vimos anteriormente e o Pompierismo francês era o principal modelo artístico. Até mesmo as relações diplomáticas favoreciam a ligação do Academicismo brasileiro com o Pompierismo, uma vez que uma das irmãs de D. Pedro II, D. Francisca, era casada com o Príncipe de Joinville, filho do rei Luis Felipe, o principal patrono do Pompierismo das décadas de 30 e 40.

O gosto romântico, portanto, predominava no Rio de Janeiro, e, se foi tão marcante na Literatura e na Música, como é reconhecido unanimemente, não poderia deixar de se manifestar também nas artes plásticas, inclusive na pintura. Até mesmo D. Pedro II era adepto da estética romântica, cultivando-a não só nas sucessivas viagens que fez à Europa, mas também através da correspondência regular que manteve com intelectuais românticos como Victor Hugo e Gobineau (1816-1882). Por isso mesmo, se levarmos em conta que

sua influência era preponderante na Academia Imperial, esta instituição, naturalmente, teria que estar sintonizada com esta mesma orientação artística. Esta inclinação romântica do próprio imperador foi analisada pelo professor Mário Barata, que observou:

> "Difundia-se na elite cultural brasileira a presença do Romantismo como forma de percepção e manifestação estética, isso perto de D. Pedro II, através de intelectuais tão amigos dele. O imperador possuía um retrato de sua irmã Francisca, feito por Ary Scheffer (...), de conotação romântica e o apresentou em uma exposição geral de belas-artes, em meados do século[180]. Sua amizade com o Conde de Gobineau é um dos indícios da presença crescente do Romantismo no círculo majestático. D. Teresa Cristina encomendou ao pintor Agostinho da Mota (...) paisagens que enviou a Nápoles"[181].

A propósito da onda de paisagismo romântico na arte brasileira, podemos constatar, ainda, segundo Mário Barata, que já se manifestava desde a segunda década do século XIX:

> "Já em 1826, Ferdinand Denis defendia em livro a fatalidade de virem a literatura e as outras artes do Brasil a se deixarem penetrar pelo lirismo da natureza exuberante e misteriosa do país. Devemos incluir as paisagens pintadas por Araújo Porto Alegre, que se acham no Museu Nacional de Belas Artes, em um surto romântico, que se externou também em certos esboços de florestas, feitos em álbuns ou isoladamente a *crayon*, e deve ter estado presente em seus cenários para teatro, já que a cenografia foi uma das artes que no século XIX mais permitiu o pleno florescimento do Romantismo"[182].

(180) Exposição Geral de 1844.

(181) BARATA, Mário. Século XIX: Transição e início do século XX. In: História Geral da Arte no Brasil. Op. cit. p. 406

(182) Op. cit. p. 405

Outro fato que deve ser considerado é justamente a atuação de Manuel de Araújo Porto Alegre, que desempenhou um papel muito influente no ambiente artístico do Rio de Janeiro, principalmente durante sua gestão como diretor da Academia Imperial (1854-1857). Esta influência teve um alcance muito amplo em virtude de sua versatilidade artística, pois Porto Alegre, além de pintor, foi também poeta, arquiteto, cenógrafo e figurinista, tendo sido, ainda, um dos pioneiros da Crítica de Arte no Brasil. Seu Romantismo, despertado, provavelmente, por seus mestres Debret e Gros, não poderia deixar de se manifestar na própria Academia e de influenciar os alunos desta instituição, como o próprio Pedro Américo. No entanto, quando as circunstâncias exigiam, Porto Alegre sabia por em prática também o Neoclassicismo, como ocorreu à época da coroação de D. Pedro II, quando projetou uma monumental varanda à frente da antiga Capela Imperial, no então Largo do Paço. Construida em madeira, possuía todos os elementos da arquitetura clássica, como colunatas, arcadas, platibandas e frontões. Entretanto, uma criação cenográfica desta natureza, em pleno ano de 1841, ao nosso ver, refere-se, muito mais, a uma mescla de saudosismo e ufanismo românticos, do que, efetivamente, uma manifestação neoclássica. Certamente, com esta construção clássica, Porto Alegre pretendia, além de aludir aos césares romanos, reviver – o que denuncia uma postura romântica – a aclamação de D. João VI, ocorrida em 1817 e que tivera como palco uma varanda neoclássica naquele mesmo local, projetada por Grandjean de Montigny.

Em resumo, se o imperador, patrono máximo da Academia, era simpatizante da arte romântica e Araújo Porto Alegre, um dos diretores mais atuantes desta instituição e além disso, uma das figuras mais influentes do contexto artístico do Rio de Janeiro, também era francamente romântico, não podemos deixar de admitir a presença do Romantismo na própria Academia Imperial. Isto não quer dizer que tenha havido um relaxamento na disciplina acadêmica, que permaneceu com seus princípios rígidos em relação aos métodos de ensino e aos procedimentos técnicos, recorrendo, inclusive, aos

ideais clássicos, sobretudo a respeito da figura humana, exatamente como ocorrera com a academização do Romantismo na *École des Beaux-Arts*. Provavelmente, foi esta rigidez de princípios técnico-pedagógicos que levou a maioria dos estudiosos a consagrarem o Academicismo brasileiro como eminentemente Neoclássico.

Neste contexto cultural do Rio de Janeiro, onde o Romantismo já era uma realidade na primeira metade do século, inclusive nos meios acadêmicos, viveu Pedro Américo dos onze aos dezesseis anos de idade. Na Academia Imperial, apesar da influência desta na sua formação inicial, estudou em termos práticos apenas dois anos, no entanto, este contato foi suficiente para que tivesse uma sólida formação técnica, além de uma noção do Romantismo academizado, que seria aprofundado durante seu pensionato em Paris. Esta primeira estadia na Europa, além de influir em suas obras, transformou, radicalmente, as relações entre ele e os meios artísticos e intelectuais do Rio de Janeiro. Houve, na verdade, uma certa tensão que se tornou cada vez mais evidente e que o levava a distanciar-se até mesmo da Academia, apesar de suas funções como professor. Esta incompatibilidade foi muito bem observada por Donato Mello Junior:

> "Pedro Américo não se sentia bem no clima muito típico da Academia, em relação ao qual se sentia superior, e venceu seu desajuste mediante uma impressionante seqüência de licenças e ausências, sobretudo na cadeira de ensino para a qual se transferira(183). Tanto se queixava de sua saúde nos períodos em que aqui estava, enquanto sempre se reestabelecia na Itália, que certamente viveu um claro processo de somatização de suas insatisfações e da talvez impossível adaptação"(184).

(183) História das Belas Artes, Estética e Arqueologia (1869).

(184) MELLO JUNIOR, Donato. Pedro Américo de Figueiredo e Mello: 1843-1905. op. cit. p. 61

A realidade é que Pedro Américo não se sentia mais à vontade entre os colegas brasileiros, principalmente depois do acirramento das críticas feitas a ele e a seus trabalhos. Este desencontro foi percebido também por Quirino Campofiorito:

> "Continuamente incompatibilizado com o ambiente intelectual e artístico brasileiro, pouco se demora no Brasil, retornando sempre ao estrangeiro"(185).

Esta inadaptação de Pedro Américo, além de refletir o ambiente de intrigas e rivalidades da ainda muito provinciana cidade do Rio de Janeiro, denuncia também mais um traço comum aos artistas românticos, como vimos no segundo capítulo. Seu sentimento patriótico e nacionalista é indiscutível, ficando claro numa carta que enviou de Florença, a 7 de fevereiro de 1880, ao Doutor Osório, filho do herói da Guerra do Paraguai, quando ao referir-se à pintura de batalhas, acrescentou: "Sou Brasileiro e tenho amor ao que é nobre e glorioso em minha pátria"(186). O fato é que este patriotismo de Pedro Américo era, de certa forma, contraditório, em virtude de sua insatisfação, que se tornava clara na determinação em "escapar" do Brasil, sempre que possível, voltando-se cada vez com mais freqüência à Europa. Entretanto, qual teria sido a atração que a Europa exerceu sobre Pedro Américo? As condições do Brasil na época, um país agrário e ainda essencialmente rural, eram totalmente opostas à realidade européia, já em plena era industrial. Seriam estes contrastes? Apesar de praticamente todos os artistas brasileiros da época sentirem esta necessidade do ambiente europeu, provavelmente nenhum outro se adaptou tão bem ao estrangeiro como Pedro Américo, apesar da crônica nostalgia que sentia do Brasil. Esta nostalgia, aliás, era também uma forte característica romântica e talvez tenha funcionado como estímulo à criação, uma vez que, suas principais obras de cunho nacionalista – **A**

(185) CAMPOFIORITO, Quirino. Op. cit. v. 4, p. 33.

(186) Arquivo do Museu D. João VI, EBA-UFRJ - Pasta Pedro Américo, doc. 110.

Carioca, **A Batalha do Avaí** e **O Grito do Ipiranga** – foram realizadas no estrangeiro. Entretanto, temos que considerar ainda, que o contexto histórico cultural europeu estava mais compatível, não só com o seu temperamento irrequieto, mas também com a sua sede de erudição.

A Europa que tanto atraiu Pedro Américo passava por um período muito significativo, de intensas transformações que acabaram atingindo todo o mundo. Estas transformações fundamentaram-se numa profunda e radical alteração de toda a ordem econômica, política, social e cultural e tiveram como ponto de partida duas revoluções marcantes: a Revolução Industrial e a Revolução francesa. Ambas desempenharam um papel importantíssimo e foram responsáveis por todos os outros movimentos e revoluções que explodiram no decorrer de todo o século XIX.

> "As revoluções, Americana e Francesa, seriam as primeiras de uma longa série de revoluções que teriam como cenário as mesmas e idênticas causas. Mas ao movimento político antecede um processo econômico e social profundo, que ocorreu na Europa aproximadamente a partir de 1750: a Revolução Industrial..."(187).

A Revolução Industrial, elaborada na Inglaterra em meados do século XVIII, tornou-se evidente sobretudo, entre as décadas de 60 e 80. Segundo Hobsbawm "contemporânea da Revolução Francesa, embora um pouco anterior a ela"(188) atingiu diretamente a Economia, rompendo com a estrutura sócio-econômica tradicional, cujas origens encontravam-se no sistema feudal da Idade Média. A Revolução Francesa, por sua vez,

(187) FALBEL, Nachman. Os fundamentos históricos do Romantismo. In: GUINSBURG, J. (org.) O Romantismo. Op. cit. p. 24
(188) HOBSBAWM, Eric. Op. cit. p. 45

golpeou a política e a ideologia, convertendo-se, com seu ideário de liberdade, num padrão para todos os outros movimentos revolucionários subseqüentes.

Estas revoluções, preconizadas inicialmente pela Inglaterra e pela França, causaram mudanças profundas e extremamente contrastantes na Europa, cujas conseqüências logo se tornaram visíveis: êxodo rural; explosão urbana e demográfica nos grandes centros; industrialização em larga escala; mecanização crescente dos meios de produção e das mais simples atividades do cotidiano; poluição ambiental; desemprego, subemprego e surgimento do proletariado e dos bairros periféricos. Com isto, a sociedade das metrópoles européias como Londres, Paris e outras grandes cidades, começou a ser contaminada pelo germe da expansão capitalista, caracterizado pela ansiedade, pela pressa e pelo consumismo. As ferrovias e os navios a vapor tornaram as distâncias mais curtas, acelerando o intercâmbio entre pessoas, cidades e países. As cidades tornaram-se gradativamente maiores, barulhentas e congestionadas em decorrência do afluxo de veículos e de transeuntes. As pessoas começaram a mudar os seus valores, sintonizando-os com o ritmo capitalista-industrial. Todos os segmentos sociais foram, de uma forma ou de outra, afetados por esta excitação capitalista, inclusive os artistas.

> "Mas a Revolução Industrial não se produziu sem marcar profundamente a vida social. Em meio à grande expansão econômica, ao súbito enriquecimento de uma minoria, da desabalada corrida dos inventos e inovações no setor tecnológico, e à crença na prosperidade e progresso humanos, surgiram graves problemas de ordem social em relação às massas de trabalhadores que este processo mobilizava e proletarizava, juntamente com suas famílias, e que, no fundo eram a base humana na qual se apoiava a profunda transformação sofrida pela sociedade européia daquele tempo"(189).

(189) FALBEL, Nachman. Op. cit. p. 28

Estas transformações atingiram também as artes, como observou Hobsbawm:

> "foi somente na década de 1830 que a literatura e as artes começaram a ser abertamente obsedadas pela ascensão da sociedade capitalista, por um mundo no qual todos os laços sociais se desintegravam, exceto os laços entre o ouro e o papel-moeda"(190).

Entretanto, o fato é que, desde as primeiras décadas do século XIX, o Romantismo já se tornava evidente, sobretudo através da Literatura, manifestando francamente sua reação contra todo o materialismo, da sociedade capitalista e industrial. Talvez de uma maneira profética os artistas românticos tiveram uma espécie de pressentimento e justamente por isso negaram-se a aceitá-la. Sendo assim, se o futuro era uma ameaça, uma incógnita nebulosa, a estratégia era evadir para o passado, para tudo aquilo que se opunha à industrialização: o campo, o passado histórico, sobretudo medieval, os valores religiosos, os distantes lugares exóticos... Com isto, criaram um mundo fantasioso e irreal, onde não havia espaço para a mecanização, responsável pela perda da sensibilidade e dos valores que eram mais caros ao homem.

O Romantismo converteu-se num verdadeiro movimento de negação a esta nova ordem econômica, política e social fundamentada no Capitalismo industrial. Em alguns casos esta reação era extremamente radical, apesar de impotente e manifestava-se nas mínimas coisas, como podemos sentir na postura do crítico de arte inglês John Ruskin (1819-1900), famoso por sua repulsa pela mecanização. Referindo-se a ele Germain Bazin afirmou:

(190) Op. cit. p. 43

> "Era violentamente hostil ao maquinismo e ao surto da sociedade industrial. Para por seus atos de acordo com suas idéias, nunca andou de trem. Tinha tal admiração pelo passado medieval que qualquer restauração lhe parecia um sacrilégio; segundo ele era preferível deixar um monumento conhecer a nobreza da ruína"(191).

Não só Ruskin, mas, praticamente, todos os artistas românticos passaram a hostilizar o momento presente através do resgate do passado e isto se tornou patente nas obras dos grandes nomes da Literatura e da Música, como Chateaubriand (1768-1848), Walter Scott (1771-1832), Lamartine (1790-1869), Victor Hugo (1802-1885), Alexandre Herculano (1810-1878), Wagner (1813-1883) e diversos outros, todos impregnados por um profundo saudosismo pela cultura medieval: mágica, fantasiosa, cavalheiresca e mística. Para eles a Idade Média simbolizava um mundo sem traumas e conflitos sociais, onde a religiosidade e a espiritualidade estavam sempre presentes, funcionando como ponto de equilíbrio e de união entre todos os segmentos sociais. O medievalismo atingiu até mesmo a arquitetura, havendo uma verdadeira revitalização dos estilos medievais, sobretudo do Gótico. O arquiteto Viollet-le-Duc, o principal teórico do Neogótico, dedicou-se ao estudo dos monumentos medievais, tendo restaurado e mesmo reconstruido vários deles, como as catedrais de Notre-Dame de Paris e d'Amiens, o Castelo de Pierrefonds e a cidadela de Carcassonne. Surgiram prédios públicos, casas, palácios, colégios e igrejas com características formais copiadas do Gótico e até mesmo a arquitetura do ferro e do vidro, que se impunha cada vez com mais força, era dissimulada com um aspecto formal copiado dos estilos históricos.

Na realidade, a reação romântica foi inofensiva, pois à medida que os artistas voltavam-se para o passado, a industrialização e todos os problemas conseqüentes,

(191) BAZIN, Germain. Op. cit. p. 106

cresciam em proporções cada vez maiores, expandindo-se por todos os países da Europa e até mesmo em outros continentes. As máquinas tornavam-se mais rápidas e possantes, imiscuindo-se de maneira ainda mais incisiva e direta no dia-a-dia de todos os indivíduos. A economia capitalista fortalecia-se mais e a burguesia industrial tornava-se, conseqüentemente, mais rica e empreendedora. À medida que o sistema capitalista se expandia, as monarquias tradicionais iam sendo derrubadas e os ideais revolucionários de liberdade, igualdade e fraternidade, apesar de sempre lembrados, não conseguiam atenuar as injustiças sociais, cada vez mais gritantes. Tudo isto culminou nas últimas décadas do século XIX com um espécie de euforia capitalista, correspondendo ao triunfo da burguesia, totalmente senhora da situação.

Por outro lado, apesar de todos os problemas que causaram, a industrialização e o Capitalismo tinham também um lado sedutor pois acenavam para novas perspectivas de vida, uma vez que geravam uma situação de comodidade, praticidade e prazer. Isto era acessível sobretudo às classes média e alta, cujo poder aquisitivo possibilitava o consumo das benfeitorias oferecidas pelo progresso tecnológico. A França, além da forte atração que já exercia no campo cultural, tornou-se fascinante também pelo ritmo capitalista-industrial, cada vez mais acelerado, equiparando-se à Inglaterra, principalmente na segunda metade do século.

> "A França torna-se capitalista, não apenas nas condições latentes, mas também nas formas manifestas da sua cultura. É certo que o Capitalismo e o industrialismo se desenvolvem sempre seguindo direções idênticas, mas é só agora que eles exercem a sua influência integral, e de 1850 em diante a vida diária, os lares do povo, os meios de transporte, as técnicas de iluminação, de alimentação e de vestuário experimentam transformações mais radicais do que em todos os séculos, desde o início da moderna civilização. Mais do que tudo, as

> exigências do luxo e o modo urbano dos divertimentos passam a ser incomparavelmente mais intensos e generalizados do que até aí"[192].

Paris tornou-se sinônimo de qualidade de vida, pelo menos para as classes abastadas, especialmente depois da reforma urbanística empreendida à época de Napoleão III pelo Barão Haussmann (1809-1891), *maire* do Sena. Surgiram amplas avenidas e praças arborizadas e o rio ganhou novas pontes e cais, iluminados com lâmpadas de gás[193]. Foi exatamente esta Paris de Napoleão III que Pedro Américo conheceu durante sua primeira estadia e não só ele, mas a maioria dos artistas estrangeiros, sentiam-se atraídos não só pelos melhoramentos, mas, acima de tudo, pelo que era oferecido em termos artísticos. Além da tradicional *École des Beaux-Arts*, para onde convergiam os jovens estudantes, havia ainda os *Salons* e os museus, que possibilitavam o contato direto com as obras-primas dos grandes mestres da História da Arte. Tudo isto, associado ainda a várias opções de conforto e divertimento como hotéis, teatros e cafés, transformaram Paris na mais encantadora cidade européia.

> "Paris volta a ser a capital da Europa, não, porém, como já o fora, o centro de arte e de cultura, mas antes a capital do mundo das distrações e do prazer, a cidade da ópera, da opereta, dos bailes, dos *boulevards*, dos restaurantes, dos armazéns, das exposições universais e dos prazeres baratos..."[194].

Esta Paris hedonista foi um verdadeiro paraíso para o Pompierismo. Ao contrário dos românticos contestatórios das primeiras décadas do século, que tinham uma profunda aversão pelo Capitalismo-Industrialismo, os *pompiers* ou românticos acadêmicos, apesar

(192) HAUSER, Arnold. Op. cit. v.2, p. 942
(193) WEINBERG, H. Barbara. Op. cit. p. 7
(194) HAUSER, Arnold. Op. cit. v. 2, p. 943

de terem assimilado a mesma postura romântica saudosista e escapista, em termos práticos, integraram-se à sociedade burguesa capitalista, mesmo porque, era esta mesma sociedade que patrocinava e comprava a arte que eles faziam.

O final do século caracterizou-se pelo surgimento de várias tendências artísticas, inclusive do Ecletismo, que a exemplo do Romantismo voltou-se para o passado, assimilando e mesclando vários estilos históricos. Paralelamente ao Ecletismo, surgiram vários movimentos de vanguarda conferindo nova dinâmica ao ambiente cultural, uma vez que as polêmicas artísticas explodiam quase que simultaneamente. Isto era válido sobretudo para Paris, obviamente, o mais importante pólo de cultura da época. Entretanto, apesar deste ambiente de renovação, a velha e conservadora *Beaux-Arts*, criada no século XVII por Luis XIV, no auge do Absolutismo, ainda ditava a estética oficial e por isso mesmo marginalizava os artistas que se afastavam de suas normas. Sua atuação foi importante para o estabelecimento da antítese Academicismo e Vanguarda, necessária para estimular o conflito entre o tradicional e o novo.

Foi neste contexto que Pedro Américo entrou em contato com a cultura européia tendo, sem dúvida, percebido todas estas transformações, uma vez que passou grande parte de sua vida viajando por vários países e passando longas temporadas em Paris e Florença. Em termos artísticos optou, naturalmente, pelas tendências oficiais, aproximando-se dos mestres *pompiers* e da *École des Beaux-Arts*, que já assumira, plenamente, a academização do Romantismo. A influência do Pompierismo foi, sem dúvida, a mais forte e decisiva na sua pintura, aparecendo claramente em inúmeras de suas obras, como veremos a seguir.

6. O ROMANTISMO DE PEDRO AMÉRICO

6.1 AS OBRAS

As principais obras de Pedro Américo que denunciam o seu romantismo acadêmico e a forte influência do Pompierismo francês, foram realizadas, curiosamente, em Florença, num espaço de doze anos, entre 1872 e 1884. Deste mesmo período é **A Batalha do Avaí** (1879), muito associada à tendência romântica, pela maioria dos estudiosos. No entanto, o mesmo não acontece com as demais obras desta época, que além de não merecerem, por parte dos pesquisadores, a mesma atenção dispensada às batalhas, raramente são associadas ao Romantismo. Isto ocorreu, certamente, porque **A Batalha do Avaí** e outros quadros históricos edificantes, repercutiram muito e acabaram ofuscando as demais obras, nas quais podemos perceber, igualmente, a assimilação do Romantismo acadêmico.

> "Prosseguindo em sua nunca desmentida atividade Pedro Américo viveu, então, um lustro glorioso de fecundas realizações. Com efeito, de 1872 a 1884, produziu uma série de telas notáveis por todos os títulos. Enumeremo-las rapidamente: **Menina espanhola de 1600**; **Os filhos de Eduardo IV da Inglaterra; A colação árabe**; **D. Inês de Castro**; a famosa **Carioca** (nova reprodução); **D. Catarina de Ataíde**; **D. João IV, duque de Bragança**; **Judite e a cabeça de Holofernes**; **Mater Dolorosa**; **Joana d'Arc**; **Menina pintora**; **Rabequista árabe**; **A Noite acompanhada dos gênios do Amor e do**

Estudo; Jacobed levando ao Nilo seu filho Moisés; Davi e Abisag; O voto de Heloisa, etc"[195].

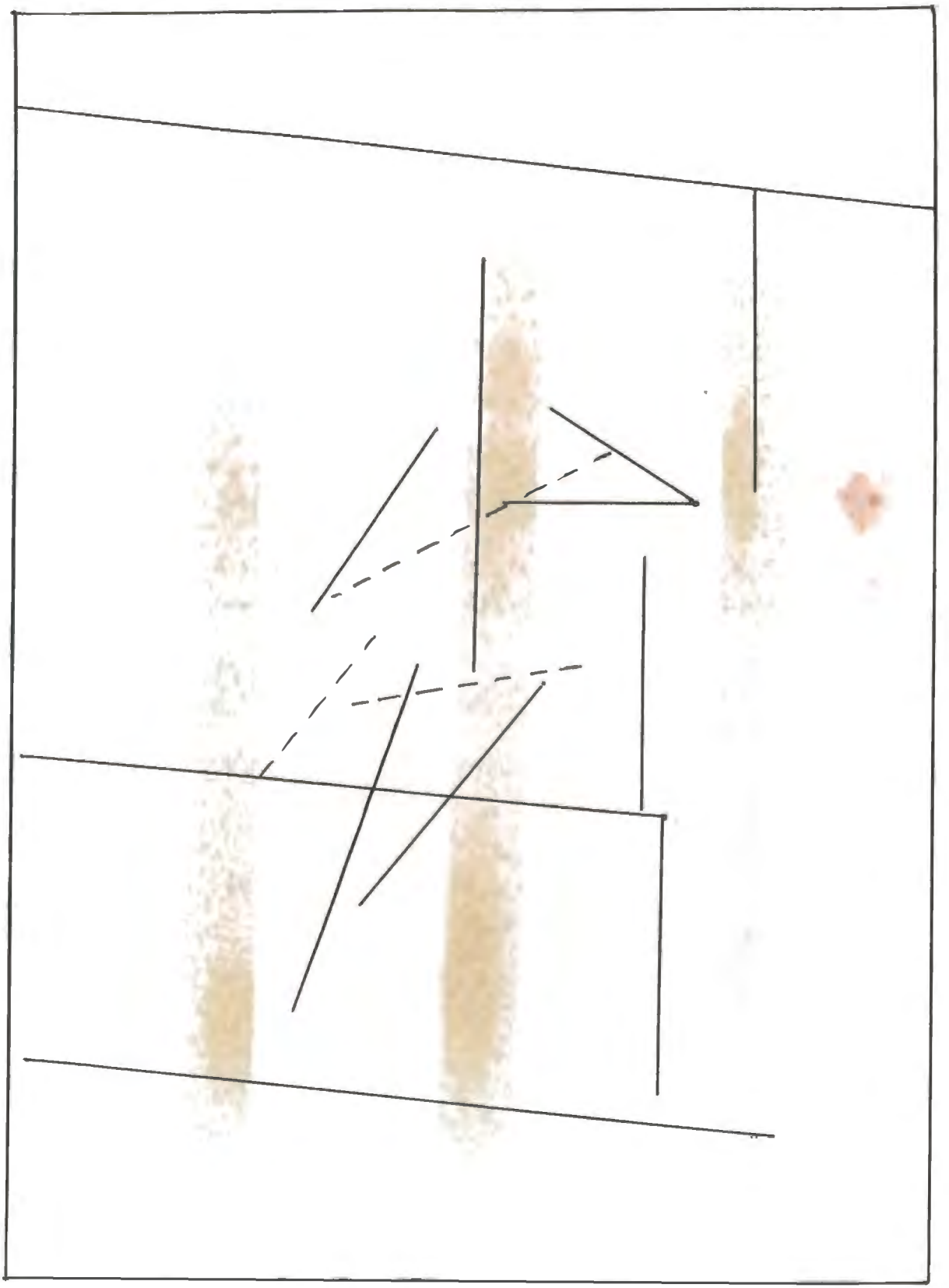
Em todas estas telas, sem exceção, com maior ou menor evidência, transparece este Romantismo academizado, o mesmo ocorrendo em diversas outras das décadas de 80 e 90. Entretanto, para fazer uma análise com mais precisão, escolhemos apenas dez obras, todas pertencentes ao Museu Nacional de Belas Artes, para nelas nos determos no estudo dos aspectos temáticos, formais e técnicos: **D. Catarina de Ataíde** (210 x 130cm), 1878; **D. João IV, infante** (157 x 104cm), 1879; **Davi e Abisag** (170 x 215cm), 1879; **Judite e Holofernes** (228 x 541cm), 1880; **Voto de Heloisa** (149 x 103cm), 1880; **A Carioca** (205 x 135cm), 1882; **Joana d'Arc** (227 x 156cm), 1883; **A Noite e os gênios do Estudo e do Amor** (260 x 195cm), 1883; **Rabequista árabe** (87 x 60cm), 1884; e finalmente, **Moisés e Jacobed** (151 x 105cm), 1884. Eventualmente, enriqueceremos a análise com associações envolvendo outras obras do artista, pertencentes a outros museus ou a colecionadores particulares, a maioria, conhecida somente através de reproduções.

6.2 A TEMÁTICA

Inicialmente, com relação aos temas históricos utilizados por Pedro Américo, dentre aquelas obras selecionadas, podemos constatar que já houve uma ruptura com a ortodoxia neoclássica. O saudosismo torna-se claro, uma vez que referem-se a um passado remoto e, por isso mesmo, muito distante da própria realidade brasileira. Aliás, o

(195) ACQUARONE, Francisco. Mestres da Pintura no Brasil. Op. cit. p. 74

Il.36 - **D. JOÃO IV, INFANTE** - P. Américo, óleo/tela, 1879. MNBA-RJ. Fonte: MARTINS, Lincoln. Pedro Américo... pintor universal. [s.l.]: Fundação Banco do Brasil, 1994. p. 52



il.37 - **D. JOÃO IV, INFANTE** - Estrutura Compositiva.

saudosismo dos românticos brasileiros tinha uma projeção temporal limitada, recuando no máximo aos temas indianistas dos primórdios da colonização. Por isso mesmo, eram obrigados a se apropriar do passado europeu, praticamente sem limites cronológicos, o que permitia um mergulho profundo nas sendas do tempo, satisfazendo plenamente a obsessão saudosista. Por outro lado, em nenhum destes quadros históricos de Pedro Américo, notamos a grandiloqüência e a elevação que aparecem em outras obras suas como **Batalha de Campo Grande** (1871), **D. Pedro II na abertura da Assembléia Geral** (1872), **Batalha do Avaí** (1877) e **O Grito do Ipiranga** (1888).

Em **D. João IV, infante** (il.36 e 37), ele não retratou o rei como vencedor dos espanhóis, restaurador da soberania portuguesa e fundador da dinastia de Bragança – enaltecendo seu lado heróico e vitorioso – como seria normal de acordo com a ótica neoclássica. Ele poderia, simplesmente, como de praxe, ter representado a aclamação de D. João IV, ou o rei entronizado com suas insígnias majestáticas, ou ainda quaisquer cenas de batalhas vencidas por este soberano. Mas não, ele optou exatamente pela representação do rei ainda criança, ingênuo e desprotegido, numa cena íntima e banal, assumindo uma atitude despretensiosa como convém à sua idade, segurando uma bola – peça importante do universo infantil – e não o orbe do poder, como era comum nos retratos reais. Sem dúvida, Pedro Américo agiu como um verdadeiro artista romântico, preocupado com a sensibilidade, a pureza e a ingenuidade e nada melhor para simbolizar tudo isto do que uma criança.

Por outro lado, a banalidade do tema aproxima esta obra também dos *pompiers-troubadours*, que, como vimos, cultivavam também os assuntos históricos corriqueiros. Outro trabalho de Pedro Américo reproduzindo crianças – **Os filhos de Eduardo IV da Inglaterra**, de 1880 – exibido na Exposição Geral de 1884, apesar da aparente banalidade, insere-se nos temas históricos de desfechos dramáticos, também apreciados pelos *troubadours*. Representa os dois príncipes, de dez e doze anos, que foram aprisionados na

il. 38 - **OS FILHOS DE EDUARDO IV** - P. Américo, óleo/tela, 1880. Museu de Arte Assis Chateaubriand, Campina Grande - Paraiba. Fote: MARTINS, Lincoln. Pedro Américo... [s.l.]: Fund. Banco do Brasil, 1994. p.76.

il. 39 - **O NOVICIADO** - P. Américo, óleo/tela, 1894. Col. part. Fonte: OLIVEIRA, J. M. Cardoso de. Pedro Américo: vida e obras. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1943.

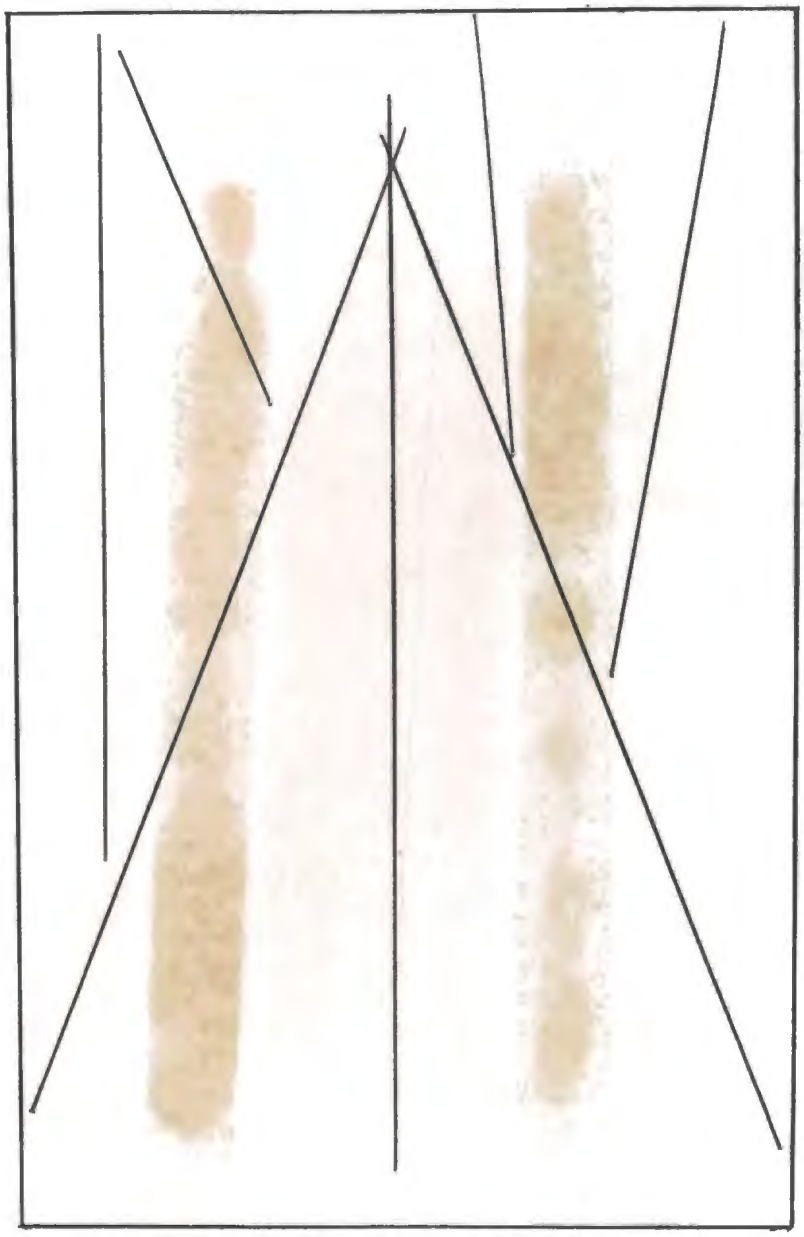
torre de Londres, em 1483, pelo tio, o ambicioso Duque de Glocester, que os mandou assassinar e tornou-se rei com o nome de Ricardo III. Utilizando os próprios filhos como modelos, Pedro Américo pintou os dois príncipes dormindo inocentemente, antes da consumação do crime (il.38). Este mesmo episódio foi utilizado, inclusive, pelo mais consagrado dos *pompiers-troubadours*, Paul Delaroche, com seu **Os filhos de Eduardo**, conhecido também como **Os príncipes na torre**, que registra o momento em que os irmãos – apavorados, sentados numa cama da masmorra da torre – estão prestes a serem assassinados.

Também na mesma linha estão **D. Catarina de Ataíde** (il.40 e 41) e **Voto de Heloisa** (il. 42 e 43). Nestas, assim como no **D. João IV, infante**, Américo abandonou os temas edificantes da História com "h" maiúsculo e voltou-se para os bastidores, para a história dos amores impossíveis com finais trágicos, vividos por personalidades históricas. Estes assuntos não oficiais, de caráter mais secundário, foram igualmente explorados pelos românticos e *pompiers*, sempre em busca de temas mais emocionantes e romanescos. A portuguesa D. Catarina de Ataíde (1524-1556) – segundo os historiadores, suposta filha de D. Antonio de Lima, mordomo-mor do infante D. Duarte – era dama da corte de D. João III, teria conhecido Luís de Camões e inspirado nele um grande amor. Em virtude do desnível entre o poeta de vida irregular e a grande dama, Camões foi obrigado a abandonar a corte, em 1547, partindo para Ceuta, onde acabou perdendo o olho direito numa escaramuça contra os mouros. D. Catarina – imortalizada por ele com o nome de Natércia, anagrama de Caterina – morreu anos depois, solteira, vivendo apenas das lembranças de seu amor[196]. Ainda nesta mesma linha insere-se **D. Inês de Castro**, associada a uma história dramática, mas com desfecho mais macabro e que foi vendida, por Pedro Américo, a um colecionador francês[197].

(196) GRANDE ENCICLOPÉDIA PORTUGUESA E BRASILEIRA. Op. cit. v.3, p. 614

(197) OLIVEIRA, J. M. Cardoso de. Op. cit. p. 137.

il. 40 - **D. CATARINA DE ATAIDE** - P. Américo, óleo/tela, 1878. MNBA-RJ. Fonte: MARTINS, Lincoln. Pedro Américo. [s.l.]: Fund. Banco do Brasil, 1994. p. 43



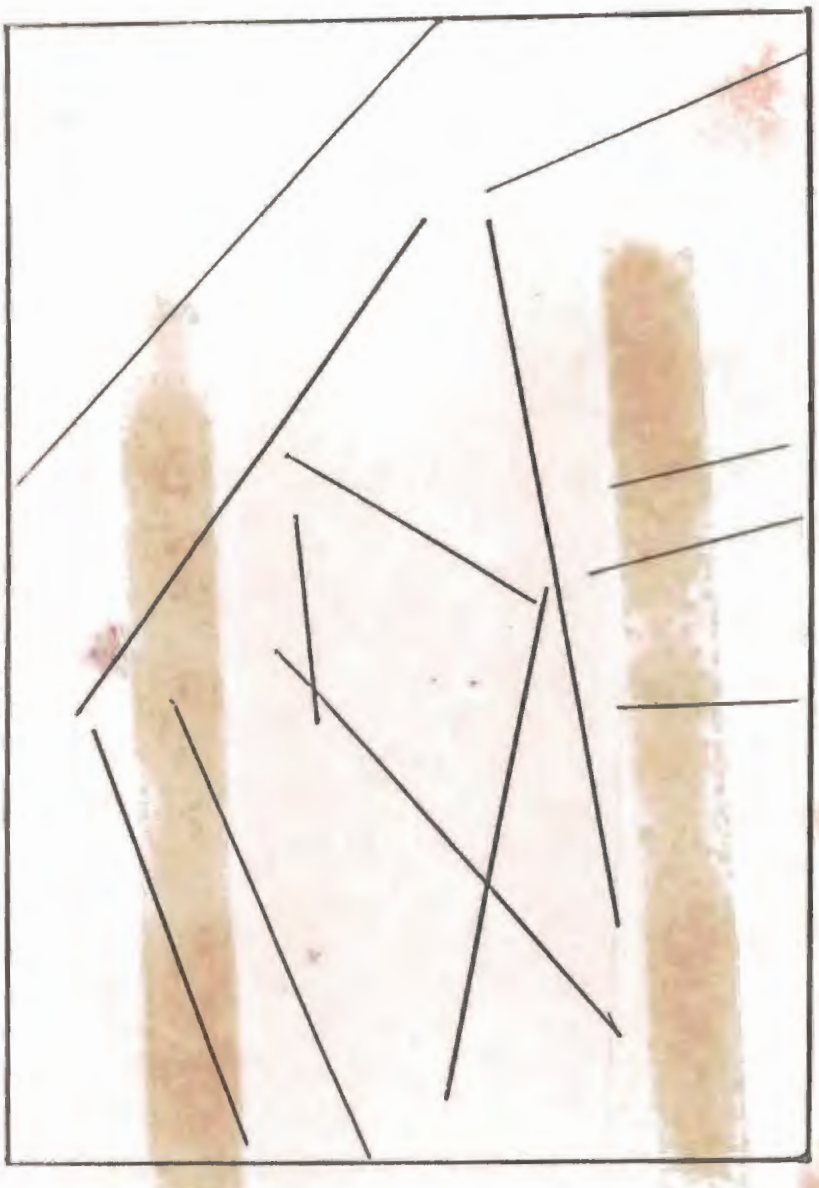
il. 41 - **D. CATARINA DE ATAIDE** - Estrutura Compositiva.

O **Voto de Heloisa** refere-se, também, a um amor frustrado, mas de conseqüências bem mais trágicas. Na Paris do início do século XII, a jovem donzela Heloisa (1100-1164), sobrinha de Fulberto, cônego da Notre-Dame, encanta a todos por sua educação erudita, tornando-se a única mulher da época a dominar latim, grego e hebraico[198]. Impressionado por seus prodígios intelectuais e por sua beleza, o não menos célebre Pedro Abelardo (1079-1142), teólogo e filósofo, vinte anos mais velho que ela, oferece-se para ser seu preceptor particular. Um profundo e ardente amor nasce entre os dois, culminando com a gravidez de Heloisa e a descoberta de tudo por Fulberto, que exige o casamento para salvar a reputação da sobrinha. Entretanto, um desejo imperioso de vingança leva-o a invadir o quarto de Abelardo e a vingar-se com a mais trágica das mutilações: a emasculação. Heloisa, para se auto-penitenciar, recebe o hábito e enclausura-se num convento, ao mesmo tempo que Abelardo retira-se para a Abadia de Saint-Denis, onde dá prosseguimento aos seus estudos teológicos[199]. Sem dúvida, nenhuma história de amor poderia ser tão dramática como esta, possuindo todos os ingredientes necessários aos românticos: o amor desigual, a paixão proibida, a tragédia, o sacrifício, a renúncia e a resignação! Na sua composição, Pedro Américo "retratou" Heloisa já como freira, tendo à direita um altar com crucifixo, simbolizando a fé e o casamento com Cristo, e à esquerda, esvanecendo-se na fumaça de um turíbulo, seus sonhos de amor, representados pelas silhuetas de um casal despido. Seu rosto se volta, com expressão melancólica, resignada e saudosista, para as recordações do passado de emoções carnais. Este drama de Heloisa foi muito bem observado por Gonzaga Duque que fez uma análise bastante interessante:

> "A encantadora abbadessa d'Argenteuil revê, mentalmente, as horas de felicidade passadas juncto d'aquelle bello Abelardo,

(198) LAROUSSE-TROIS VOLUMES. Paris: Librairie Larousse, 1966. v. 2, p. 464
(199) Op. cit. v.1, p. 5

il. 42 - **VOTO DE HELOISA** - P. Américo, óleo/tela, 1880. MNBA - RJ.
Fonte: MARTINS, Lincoln. Pedro Américo... [s.l.]: Fund. Banco do Brasil, 1994. p. 55



il. 43 - **VOTO DE HELOISA** - Estrutura Compositiva.

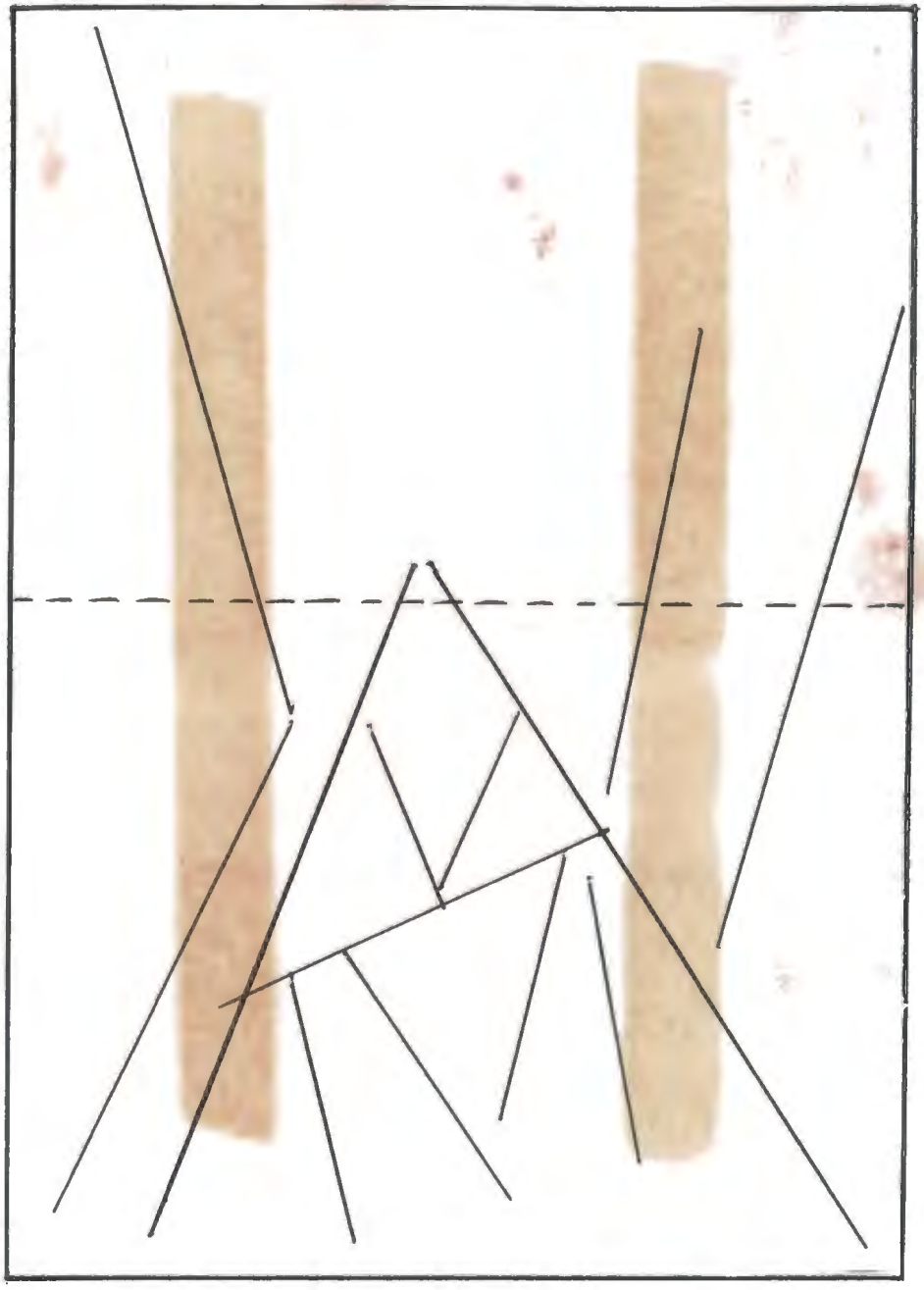
> por quem soffre. Ella ainda o deseja como o desejou desde o momento que o teve perto de si, ensinando as bellezas da litteratura antiga. Ainda sente palpitar o coração por aquelle louro sabio a quem se entregou de corpo e alma; e nas suas pupillas negras, brilhantes, humidas de saudade, a doce imagem do amado professor lhe accorda n'alma um mundo de desejos vãos, douradas chimeras, illusões de amor. A imagem do Redemptor ali está, bem perto de sua carne febricitante (...); mas o seu melancolico olhar, os seus lábios frios, a sua vasta fronte pallida, não lhe arrebatam d'esse mar de scismas em que baloiça lenta e docemente o seu espírito apaixonado. E ella, em extase, vae thuribulando inconscientemente o altar onde ardem duas tochas"(200).

Com **O Voto de Heloisa** temos, mais uma vez, o amor frustrado, a tragédia, a separação e a necessidade de superar tudo isto através da transcendência. Outro aspecto que podemos perceber e que expressa outra característica romântica, é o gosto em explorar os antagonismos e as contradições do ser humano. Heloisa, apesar de ter se retirado para um convento e de exercer funções religiosas, continua a pensar nos prazeres da vida anterior. Esta antítese se torna evidente na própria disposição de sua figura, entre o crucifixo e as imagens de suas lembranças. Seu corpo está direcionado para o crucifixo, mas seu rosto volta-se para as imagens do passado. Este mesmo tipo de "tentação" aparece em outra obra, **O noviciado**, de 1894(201), no qual Pedro Américo representou um jovem seminarista ajoelhado, rezando diante de uma Bíblia, mas com o pensamento atormentado pelos prazeres, simbolizados por uma mulher nua, disposta languidamente, ao fundo, entre véus e névoas (il.39).

(200) DUQUE-ESTRADA, Luis Gonzaga. Op. cit. p. 131-132

(201) Provavelmente pertencente aos descendentes de Pedro Américo.

MARTINS, Lincoln. Pedro Américo... [s.l.]: Fund. Banco do Brasil, 1994, p.65



il.45 - **JOANA D'ARC** - Estrutura Compositiva.

Joana d'Arc (il.44 e 45) é um dos trabalhos que mais denuncia a assimilação da temática *pompier*, uma vez que destaca o lado mais romanesco da História, mesclado com religiosidade, transcendência, aventura, heroísmo e nacionalismo, tudo isto culminando com uma boa dose de tragédia. Verdadeira personificação do heroísmo e do patriotismo popular francês, Joana d'Arc (1412-1431), teve uma participação importantíssima na Guerra dos Cem Anos. Simples pastora até os dezoito anos e profundamente religiosa, entregava-se a êxtases espirituais nos quais ouvia vozes de São Miguel e de Santa Catarina, exortando-a a salvar a França da invasão inglesa. Conduzida à presença de Carlos VII, convenceu-o de sua missão divina, recebendo dele o comando de alguns soldados, que sob suas ordens atacou os ingleses, obrigando-os a retroceder. A luta continuou e ela acabou aprisionada por seus inimigos e submetida a um tribunal que a acusou de feitiçaria e heresia, sendo por isso queimada viva em Rouen(202). Estas passagens foram exploradas por Delaroche, Eugène Devéria, Bastian Lepage, Lenepveu, Scherrer e muitos outros, inclusive pelos próprios mestres de Pedro Américo, como Ingres. Em sua composição, Pedro Américo representou a heroína como uma simples camponesa, em seu ambiente rural, surpreendida por uma de suas experiências espirituais. Com isso, ele valorizou o lado rústico da vida desta santa, aparentemente banal, mas que, na verdade, está mais ligado aos aspectos místicos, outra preocupação do Romantismo. Em síntese, tanto em **Joana d'Arc**, quanto nas outras obras de caráter histórico, anteriormente analisadas, Pedro Américo, de acordo com uma visão bastante romântica, preocupou-se em desvendar uma história totalmente oposta à que era preconizada pelos neoclássicos, privilegiando valores mais emotivos e sentimentais, muito mais tocantes à sensibilidade romântica.

Tanto **Joana d'Arc**, quanto o **Voto de Heloisa** remetem ainda a outra importante tendência temática do repertório romântico: o medievalismo. Ambas as histórias remon-

(202) LAROUSSE-TROIS VOLUMES. Op. cit. v.2, p. 656

il.46 - **FAUSTO E MARGARIDA** - P. Américo. óleo/tela, 1888. Pinacoteca de São Paulo - SP. Fonte: A PINACOTECA DE SÃO PAULO. São Paulo: Banco Safra, 1994. p. 71

il.47 - **A MORTE DE UM GUERREIRO** - P. Américo, óleo/tela, 1875. Museu Histórico e Diplomático do Itamarati-RJ. Fonte: PALÁCIO ITAMARATI. São Paulo: Banco Safra, 1993. p.83

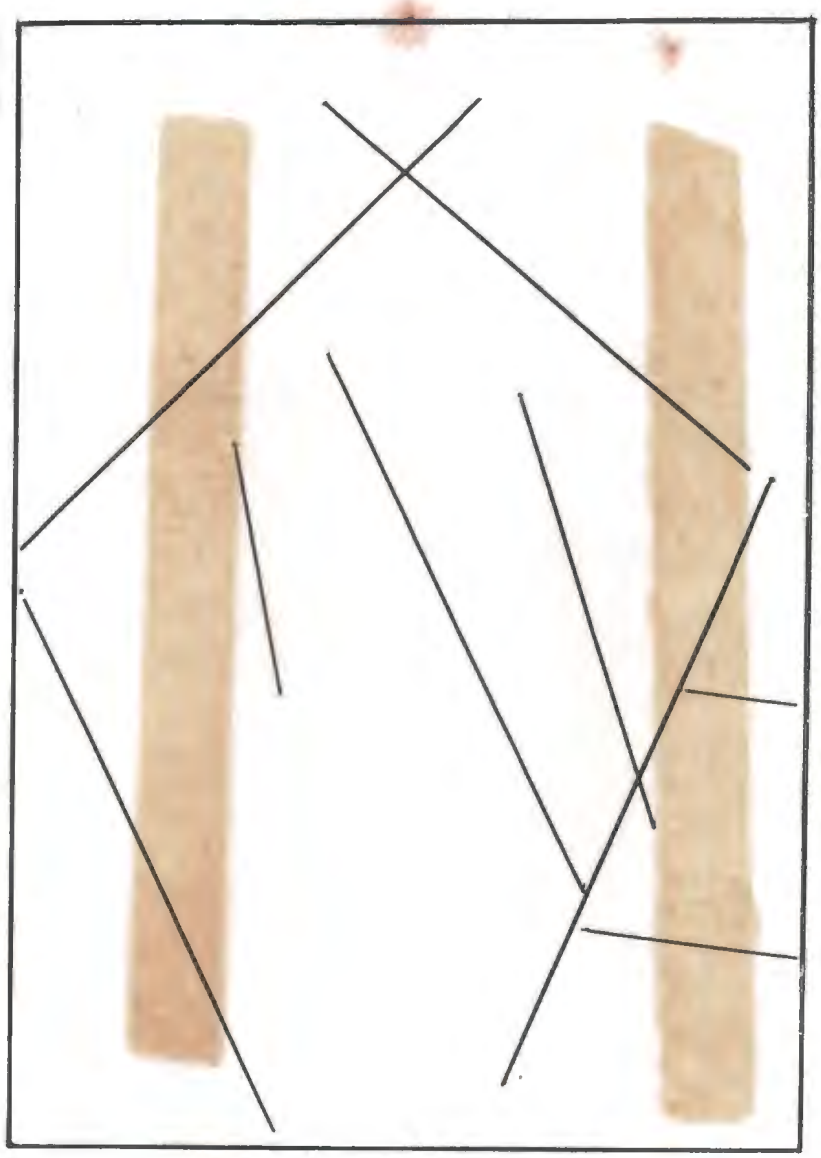
tam à Idade Média, que, como vimos, foi um período muito celebrado pelos românticos, que admiravam e exaltavam seus valores éticos, religiosos e morais, todos estes presentes nos dramas de Heloisa e Joana d'Arc. Além destes, Pedro Américo expressou seu medievalismo em outros trabalhos, inclusive de cunho literário, como em **Fausto e Margarida**, de 1888[203] e **Visão de Hamlet**, de 1893[204]. No primeiro, ele representou Fausto abraçado a Margarida (il.46), numa cena bastante idílica que foi tratada também por Delacroix, Ary Scheffer e vários outros. Na **Visão de Hamlet**, utilizando como modelo seu filho Eduardo, agora adulto, Pedro Américo explorou a morbidez e o sobrenatural, registrando o momento em que o príncipe dinamarquês, segurando a caveira, é surpreendido pelo espectro do pai (il.52). Este drama, imortalizado por Shakespeare, com suas sucessivas passagens trágicas, fascinou, imensamente, os românticos, inclusive Delacroix, que fez um **Hamlet e os coveiros**. Além destes, podemos citar, ainda, outra tela de temática medieval, identificada por Cardoso de Oliveira como **A morte de um guerreiro**[205], de 1875, e que pertencia a um colecionador português e, atualmente, faz parte do acervo do Museu Histórico e Diplomático do Itamarati, no Rio de Janeiro, onde está cadastrado, equivocadamente, como **Cavalo Morto**. A composição é dominada por um cavalo e um cavaleiro caídos no chão, entre armas, tendo, ao fundo, labaredas e fumaça de um incêndio (il.47). O guerreiro é socorrido por uma mulher, que o abraça. Trata-se, provavelmente, de algum episódio da **Jerusalém Libertada**, de Tasso (1544-1595), talvez Angélica e Medor ou Clorinda e Tancredo. Ou mais certamente de alguma passagem do **Ivanhoe**, de Walter Scott, a exemplo de seu mestre Cogniet, com sua **Rebeca e Sir Brian de Bois Guilbert** (il.18).

(203) Pinacoteca do Estado de São Paulo.

(204) Provavelmente pertencente aos descendentes de Pedro Américo.

(205) OLIVEIRA, J. M. Cardoso de. Op. cit. p. 198

il.48 - **MOISES E JACOBED** - P. Americo, oleo/tela, 1884. MNBA-RJ.
Fonte: MARTINS, Lincoln. Pedro Américo... [s.l.]: Fund. Banco do Brasil, 1994, p. 72



il.49 - **MOISÉS E JACOBED** - Estrutura Compositiva.

Outra vertente temática do Romantismo e do Pompierismo são os assuntos bíblicos, sobretudo do Velho Testamento, muito mais épicos e empolgantes que os do Novo Testamento. Naturalmente, o sentimentalismo romântico é bastante suscetível a tudo que está associado a misticismo e espiritualidade e por isso mesmo os temas bíblicos tiveram muita aceitação, principalmente os mais dramáticos. No caso de Pedro Américo a dramaticidade torna-se patente tanto em **Moisés e Jacobed** (il.48 e 49), quanto em **Judite e Holofernes** (il.50 e 51). No primeiro, ele representou o triste episódio em que a judia Jacobed, desesperada, está prestes a colocar sobre as águas do rio Nilo, o cesto de junco contendo o filho de apenas três meses, para livrá-lo do edito do faraó, que determinava a morte dos filhos varões dos hebreus cativos no Egito(206). A mãe, aflita e desalentada, e a criança indefesa, nada mais adequado à dramaticidade romântica, associada a sentimentos muito fortes: amor materno, perda, renúncia e salvação.

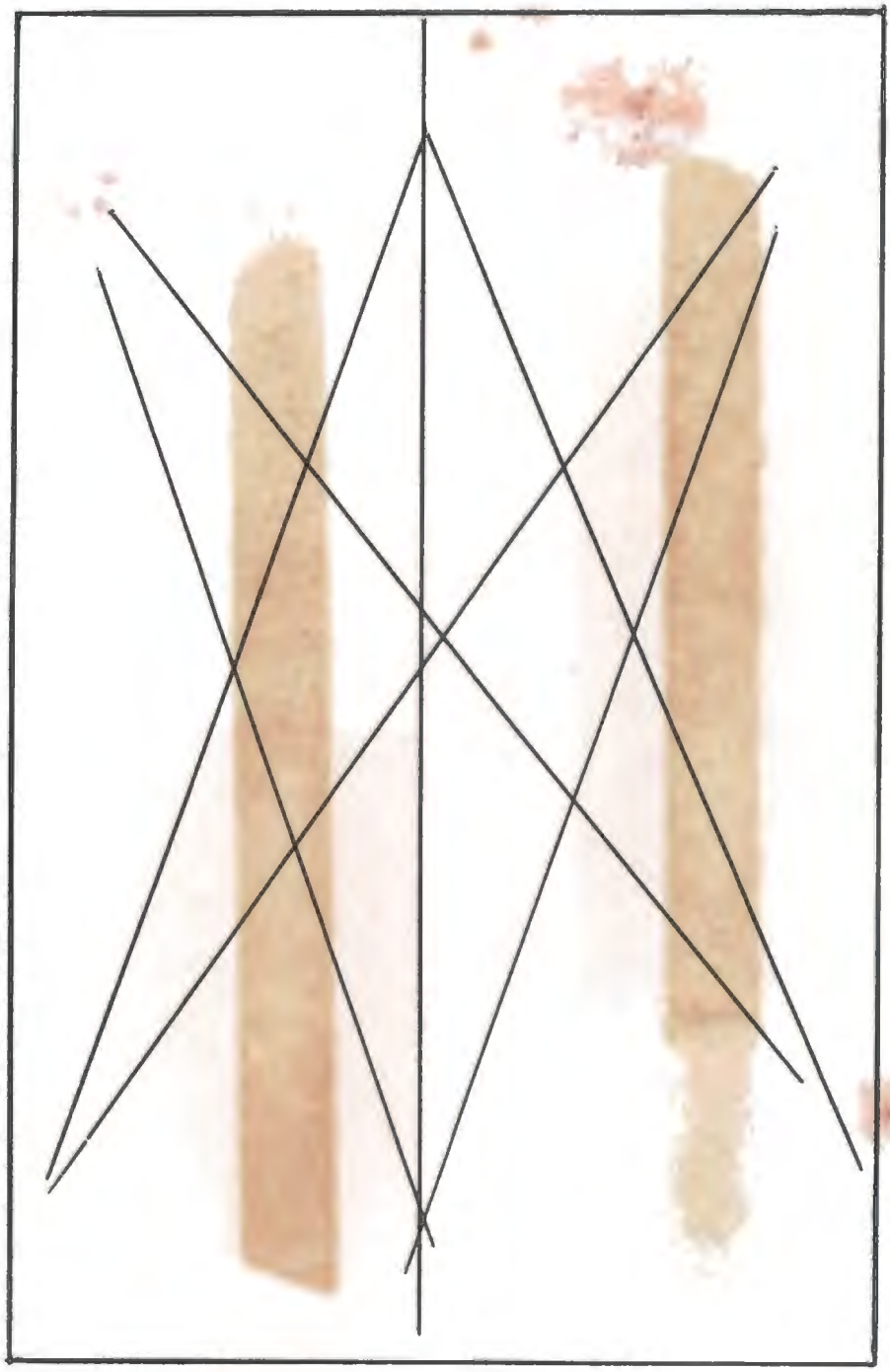
Em **Judite e Holofernes** foi explorado um outro lado do drama, temperado com conotações mais trágicas e fúnebres. A heroína judia Judite, viúva de Betúlia, Palestina, procurou no acampamento que assediava sua cidade, o líder inimigo, Holofernes, general de Nabucodonosor. Recebida em sua tenda de campanha, cativou-o com sua beleza, acabando por ser convidada a jantar com ele. Tarde da noite, depois da refeição, Holofernes adormeceu, totalmente embriagado, e Judite, com um só golpe, decapitou-o, voltando em segredo para Betúlia. Ao amanhecer, os judeus penduraram na porta desta cidade a cabeça ensangüentada do chefe inimigo e os assírios, desorientados e desmoralizados, suspenderam o cerco(207).

Este tema, eminentemente trágico, foi utilizado por artistas de várias tendências, sobretudo por maneiristas e barrocos: Bronzino (**Judite e Holofernes**); Artemísia Gentileschi

(206) BÍBLIA SAGRADA. Rio de Janeiro: Sociedades Bíblicas Unidas, [19__], p. 55-56

(207) GRANDE ENCICLOPÉDIA PORTUGUESA E BRASILEIRA. Op. cit. v. 14, p. 352-353

il.50 - **JUDITE E HOLOFERNES** - P. Américo, óleo/tela, 1880. MNBA-RJ. Fonte: MARTINS, Lincoln. Pedro Américo... [s.l.]: Fund. Banco do Brasil, 1994, p.69



il51 - **JUDITE E HOLOFERNES** - Estrutura Compositiva

il.52 - **VISÃO DE HAMLET** - P. Américo, óleo/tela, 1893. Col. part. Fonte: OLIVEIRA, J. M. Cardoso de. Pedro Américo... Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1943.

il.53 - **TIRADENTES ESQUARTEJADO** - P. Américo, óleo/tela, 1893. Museu Mariano Procópio - Juiz de Fora. Fonte: MARTINS, Lincoln. Pedro Américo... [s.l.]: Fund. Banco do Brasil, 1994. p. 103

(**Judite**); Cristofano Allori (**Judite com a cabeça de Holofernes**) e Caravaggio (**Judite e a criada**). Entre os *pompiers* podemos destacar o próprio mestre de Pedro Américo, Horace Vernet, com sua **Judite e Holofernes**. Na sua composição, Pedro Américo reproduziu a heroína exatamente após ter executado sua façanha, com os braços erguidos, rendendo graças a Javé, pateticamente, tendo aos seus pés a faca e a cabeça decapitada. Este tema tinha tudo para cativar e satisfazer os românticos, unindo heroísmo, ação, sedução, morte e salvação, e tudo isto protagonizado por uma mulher, potencialmente muito mais sensível e emotiva.

Outro importante ingrediente romântico e *pompier*, presente em **Judite e Holofernes**, é a morbidez, neste caso, associada a um desfecho dramático e violento, discretamente dissimulado pela teatralidade. Entretanto, em outra obra, ao tratar um assunto histórico, Pedro Américo levou às últimas conseqüências a morbidez romântica. No seu **Tiradentes esquartejado**, de 1893 – composição que, certamente, teria sido muito admirada por Géricault, se a tivesse visto – ele representou o mártir da Independência retalhado no patíbulo, sobre panos ensangüentados e junto de um crucifixo (il.53). Provavelmente, ele foi o único pintor brasileiro que ousou reproduzir esta cena, uma vez que, os demais artistas que se ocuparam deste assunto, representaram apenas os instantes que antecederam ao enforcamento.

Voltando aos assuntos bíblicos, Pedro Américo abordou, através de **Davi e Abisag** (il.54 e 55), um tema não apenas dramático, mas também patético: a velhice e o declínio da vida. Provavelmente, sua intenção foi, não só apontar para o problema do envelhecimento e da impotência física, mas também para a antítese juventude e senilidade, contraste que não poderia deixar de ser observado pelos românticos. Isto pode ser observado na representação das duas figuras deitadas sobre peles e panejamentos: o velho rei, semi-nu, nitidamente decrépito, sendo abraçado por Abisag, nua, exalando juventude e sensualida-

de. O artista, obviamente, recorreu à própria Bíblia, que no Capítulo 1 do Primeiro Livro dos Reis, narra a velhice do valoroso e heróico rei Davi e sua relação com Abisag:

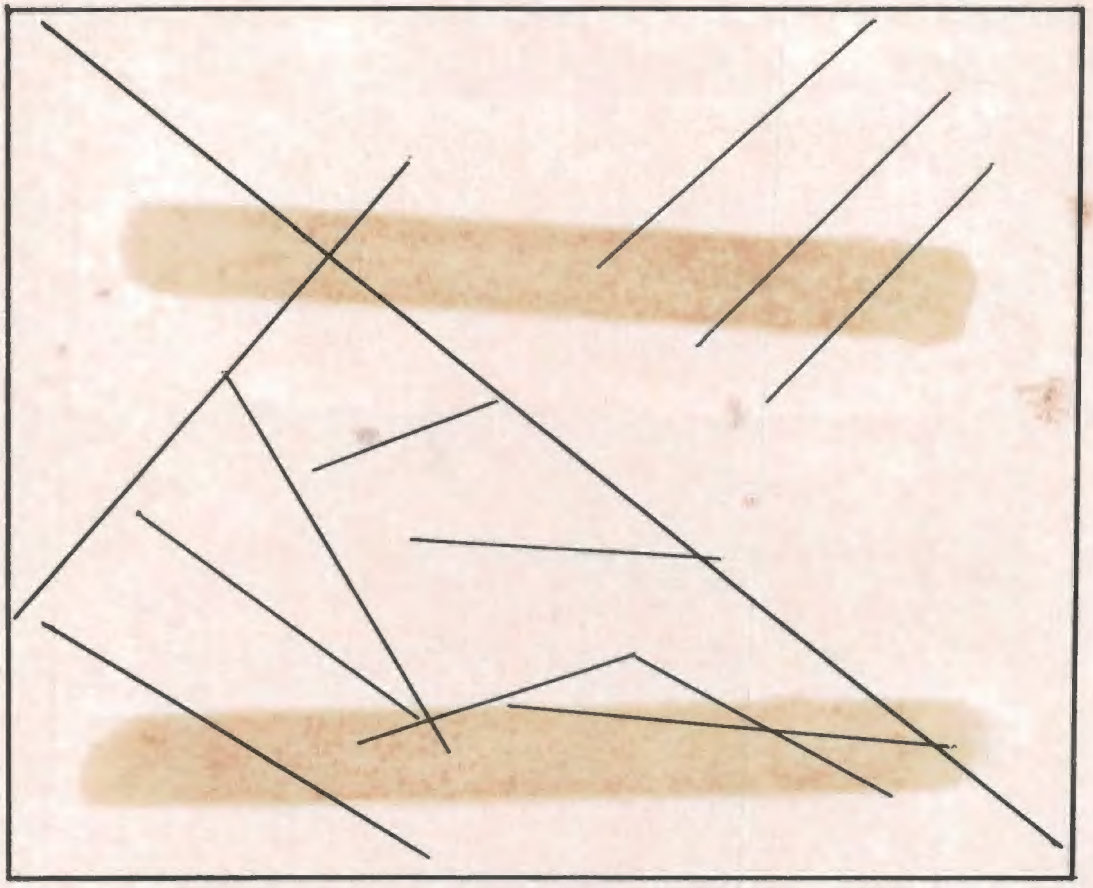
> "Ora o rei Davi já velho e de idade avançada; e por mais que o cobrissem de roupas não aquecia. Disseram-lhes os seus servos: procure-se para o rei meu senhor uma jovem donzela, que esteja diante do rei, e tenha cuidado dele, durma no seu seio, para que ele se aqueça. Assim procuraram por todos os termos de Israel uma donzela formosa; acharam a Abisag sunamita, e trouxeram-na ao rei. Era a donzela sobremaneira formosa, cuidava do rei e lhe assistia; porém o rei não a conheceu"(208).

Outra característica do Pompierismo e que aparece em **Davi e Abisag**, é a sensualidade velada, visível também em **A Carioca**. Segundo Gonzaga Duque, **Abisag na velhice de Davi**, como ele intitula esta obra, "parece feita para despertar a concuspiscência do espectador"(209). Esta mesma sensualidade reaparece em, pelo menos, mais dois outros quadros bíblicos: **A mulher de Putifar** (il.56) e **A primeira culpa (Adão e Eva)**, ambos de 1898 e pertencentes, provavelmente, aos descendentes do artista. A verdade é que, os temas bíblicos, independente das conotações que poderiam sugerir, impressionavam muito Pedro Américo, como ele mesmo reconheceu numa carta a Vitor Meireles, de 1864, à época de seu pensionato em Paris e antes da rivalidade entre os dois:

> "Minha natureza é outra; não creio dobrar-me com facilidade às exigências passageiras dos costumes de cada épocha, que tambem são uma das fontes em que um talento como o seu pode achar pérolas. A minha paixão só a historia sagrada sacia-a..."(210)

(208) BIBLIA SAGRADA. Op. cit. p. 333
(209) DUQUE-ESTRADA, Luis Gonzaga. Op. cit. p. 138
(210) Op. cit. p. 110

il.54 - **DAVI E ABISAG** - P. Américo, óleo/tela, 1879. MNBA-RJ. Fonte: Arte no Brasil. São Paulo: Abril Cultural, 1979. v.I, p.544



il.55 - **DAVI E ABISAG** - Estrutura Compositiva.

Entretanto, mesmo não admitindo "dobrar-se" às tendências da época, o fato é que isto ocorreu e de maneira bastante evidente. Contraditoriamente a esta sua afirmação, ele assimilou o espírito vigente em sua época, pelo menos o dos meios artísticos oficiais, como podemos perceber na sua assimilação do orientalismo. Outra importante faceta, tanto do Romantismo, quanto do Pompierismo,que aparece em várias de suas obras, denunciando ter ele absorvido, também, a onda de assuntos orientais que afetou o universo *pompier*, ainda mais forte do que a que fora deflagrada pelos primeiros românticos. Isto se torna visível até mesmo nos temas bíblicos, acima citados, como ocorrera com os próprios *pompiers*, inclusive com seu mestre Horace Vernet. Em **Moisés e Jacobed**, **Judite e Holofernes**, **Davi e Abisag** e **A mulher de Putifar**, o orientalismo se torna patente através dos tipos físicos, das roupagens e dos adereços e acessórios, utilizados com nítida intenção decorativa. Tudo isto, representando a evasão para um mundo diferente, desvinculado das tradições culturais do Ocidente. Assim como os primeiros românticos e os *pompiers*, Pedro Américo explorou os costumes muçulmanos do norte da África, aliás, seria oportuno lembrar que ele esteve duas vezes nesta região, nos idos de 1865-66 movido, naturalmente, pelo espírito romântico de curiosidade e busca de emoções diferentes. No **Rabequista árabe** (il.58 e 59), feito cerca de dezoito anos depois, ele certamente recorreu às lembranças desta viagem.

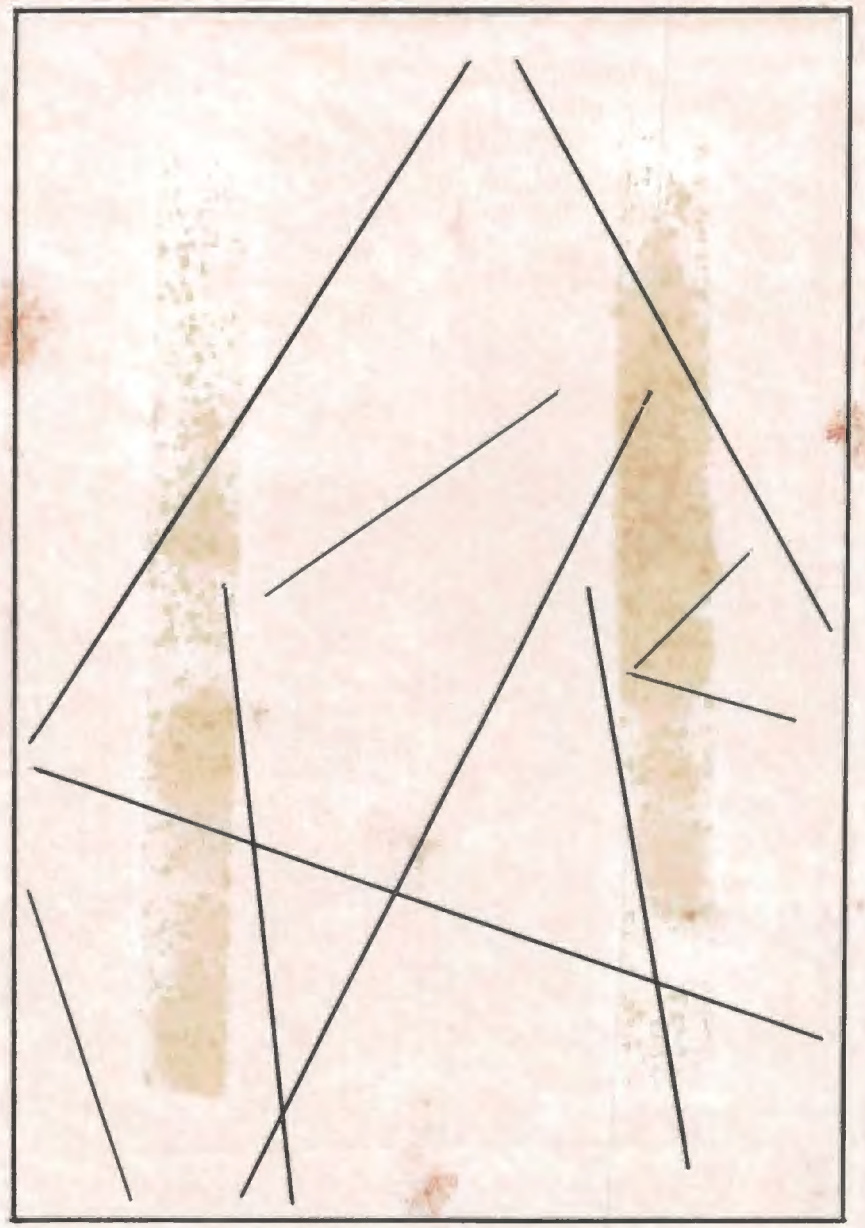
O rabequista é um jovem de traços árabes, em meio-corpo e vestindo os trajes típicos de sua etnia, segurando, com ambas as mãos, o arco e a rabeca, em árabe *rabed*, antiquíssimo instrumento semelhante a um violino, chamado também arrabil[211]. No fundo ele dispôs panejamentos coloridos com caprichosa ornamentação de arabescos. Em suma, apesar de não ter ousado representar a sensualidade que Ingres e Delacroix exploraram em

(211) GRANDE ENCICLOPÉDIA PORTUGUESA E BRASILEIRA. Op. cit. v. 24, p. 169

il.56 - **A MULHER DE PUTIFAR** - P. Américo, óle/tela, 1898. Col. part. Fonte: OLIVEIRA, J. M. Cardoso de. Pedro Américo... Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1943.

il.57 - **COLAÇÃO ÁRABE** - P. Américo, óleo/tela, 1879. Col. part. Fonte: RENATO MAGALHÃES GOUVÊA - LEILÕES DE ARTE. Venda nº 11. São Paulo. set/out. 1983, il.267.

il.58 - **RABEQUISTA ÁRABE** - P. Américo, óleo/tela, 1884. MNBA-RJ.
Fonte: MARTINS, Lincoln. Pedro Américo... [s.l.]: Fund. Banco do Brasil, 1994. p. 73



il.59 - **RABEQUISTA ÁRABE** - Estrutura Compositiva.

suas composições orientais, Pedro Américo passou, de qualquer forma, todo o exotismo islâmico-oriental, através da tradicional figura do rabequista, onde tudo está associado à cultura muçulmana: o tipo físico, a indumentária, o fundo decorativo e o próprio instrumento musical. O tipo andrógino do rabequista, para o qual serviu de modelo a filha do artista, Carlota, levou Gonzaga Duque a defini-lo como "um delicado perfil de menina, morena, d'olhos negros, e cheios de languida dormencia d'Oriente"(212).

Igualmente de temática orientalista é **Colação árabe** (il.57), de 1879, também conhecida como **Almoço árabe**, feita cerca de cinco anos antes do **Rabequista** e que representa uma menina – a mesma filha do artista, Carlota – vestida com trajes típicos e fazendo uma refeição com chá e milhos(213). Outra tela orientalista, de 1894, teve como modelo o genro e biógrafo do pintor – Cardoso de Oliveira – e representa um cheique árabe com o nome fictício **Abd-Ur-Rahman** (il.60) e pertence, provavelmente, aos descendentes do retratado. Outros trabalhos de Pedro Américo, nesta mesma linha constaram num catálogo de 1924(214), onde receberam, respectivamente, os números 22 e 23: **Paisagem árabe**, de 1891, tirada de uma rua de Tânger e **Tipo árabe** (il.61), reproduzido em sua última biografia(215) e pertencente ao Museu de Arte Assis Chateaubriand, de Campina Grande, Paraiba. Mesmo numa composição histórica como **D. Inês de Castro**, Américo não perdeu a oportunidade de manifestar o orientalismo, pois, segundo Cardoso de Oliveria, representava uma "figura grande e loura, em fundo de sala moçárabe"(216). Além de todos estes, podemos incluir ainda, entre os assuntos orientais de Pedro Américo, os leões e tigres que pintou, um dos quais – **Tigre em repouso** – de 1893, pertencente atualmente, ao Museu Histórico e Diplomático do Itamarati.

---

(212) DUQUE-ESTRADA, Luis Gonzaga. Op. cit. p. 136

(213) Esta tela foi vendida em 1983 por Renato Magalhães Gouvea - Leilões de Arte, de São Paulo, e deve ter sido arrematada por algum colecionador particular.

(214) PEDRO AMÉRICO - Catálogo das obras do grande mestre brasileiro annotado e acompanhado de apontamentos biographicos. Paris-Lisboa: Livrarias Aillaud e Bertrand. 1924, p. 13

(215) MARTINS, Lincoln Mello. Op. cit. p. 66

(216) OLIVEIRA, J. M. Cardoso de. Op. cit. p. 137

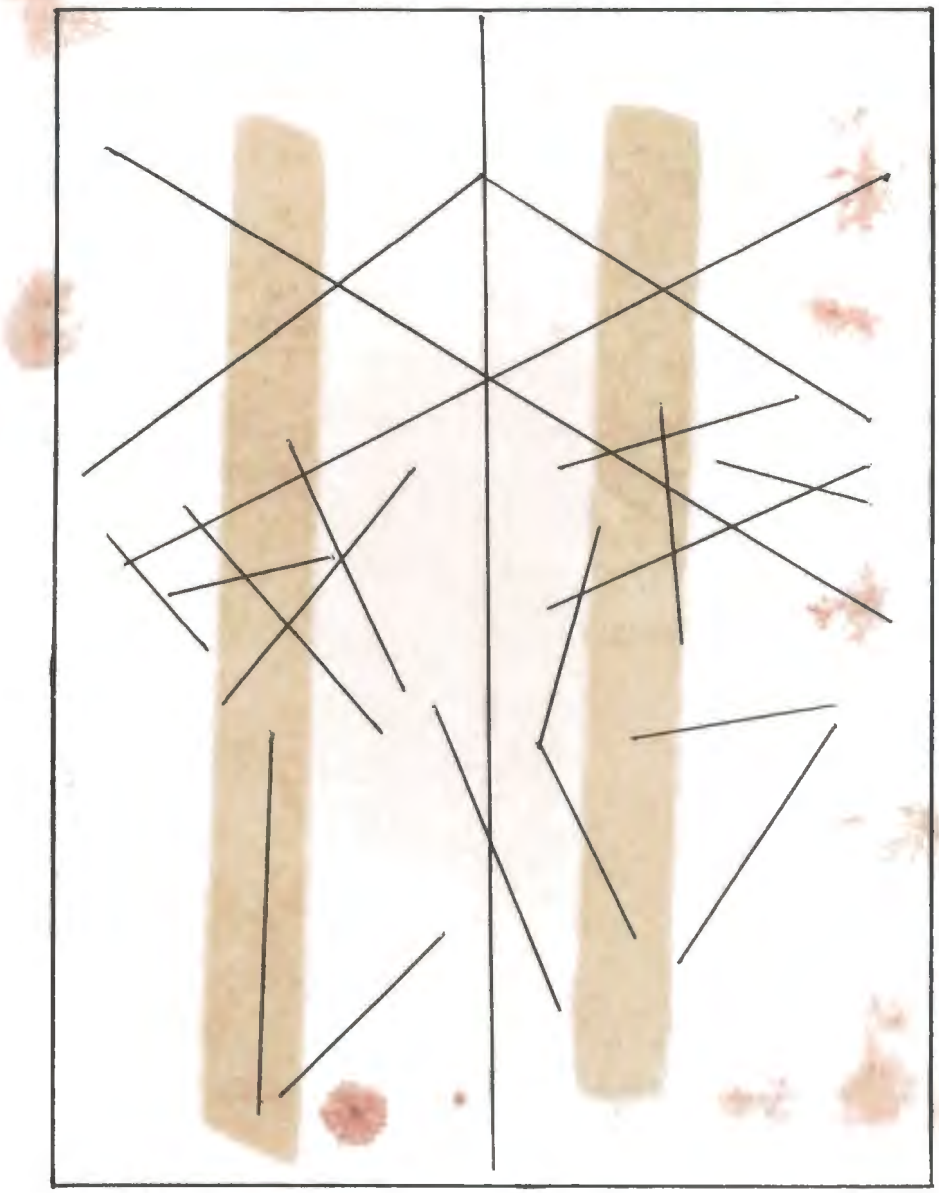
il.60 - **ABD-UR-RAHMAN** - P. Américo, óleo/tela, 1894. Col. part. Fonte: OLIVEIRA, J. M. Cardoso de. Pedro Américo... Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1943.

il. 61 - **TIPO ÁRABE** - P. Américo. Museu de Arte Assis Chateaubriand, Campina Grande - Paraíba. Fonte: MARTINS, Lincoln. Pedro Américo... [s.l.]: Fund. Banco do Brasil, 1994. p.66.

Em **A Noite e os gênios do Estudo e do Amor** e em **A Carioca**, o artista utilizou as tradicionais alegorias, cujas origens iconográficas remontam à Antigüidade greco-romana. Entretanto, apesar destas conotações, ele conferiu a ambas um caráter romântico, isto é, as figuras alegóricas são do repertório clássico, mas a atmosfera e o conteúdo que passam são eminentemente românticos. A Noite foi representada por uma jovem mulher, flutuante, semeando estrelas, ladeada por crianças aladas simbolizando o Amor e o Estudo (il.62 e 63). Nada mais tocante para os artistas românticos do que o silêncio e as trevas noturnas, associadas ao amor e às noites insones dedicadas ao estudo, à meditação e à inquietação dos dramas íntimos. E também, nada mais sentimental e envolvente do que os mistérios da noite e nada mais contrastante do que os clarões enluarados sobre o seu "fundo" negro. Além disso, devemos considerar que, tradicionalmente, as trevas da noite são relacionadas à irracionalidade, em franca oposição às conotações racionais da luz do dia. Em resumo, os românticos identificavam-se, plenamente, com a noite em virtude de toda sua significação: mistério, magia, amor, contemplação, melancolia, nostalgia, morbidez... Certamente, não foi por acaso que românticos acadêmicos como Bouguereau, Pedro Américo e muitos outros se sentiram atraídos por toda esta carga expressiva implícita no conceito noite, aliás, muito explorado também pelo Romantismo literário.

> "Numa das maiores obras poéticas da literatura alemã, Novalis eleva os seus Hinos à Noite, porque, ao contrário da luz do dia, que separa a distancia das coisas, dando-se formas distintas, nas trevas da noite, tudo se une e se alça na indistinção do supremo enlevo e bem. E o conceito de noite se funde e confunde com o conceito de amor, e a idéia de amor, com a de morte. É a grande trindade romântica – Noite, Amor, e Morte – tal como ela surge, por exemplo, em Tristão e Isolda, de

il.62 - **A NOITE E OS GÊNIOS DO ESTUDO E DO AMOR** - P. Américo, óleo/tela, 1883. MNBA-RJ. Fonte: MARTINS, Lincoln. Pedro Américo... [s.l.]: Fund. Banco do Brasil, 1994. p.68



il.63 - **A NOITE E OS GÊNIOS DO ESTUDO E DO AMOR -**
Estrutura compositiva

Wagner, conduzindo o espírito peregrino do Romantismo em sua procura da comunidade inefável"[217].

Finalmente, em **A Carioca** (il. 64 e 65), Américo exaltou o nacionalismo e o ufanismo – tão caros aos românticos – de uma maneira idílica, ao contrário do que, posteriormente, ele faria com as batalhas e outros quadros históricos grandiosos, todos já citados. Para simbolizar o gênio do Rio Carioca – principal fonte de água do Rio de Janeiro, cujo nome converteu-se no gentílico da cidade – ele utilizou uma figura feminina, nua, como se fosse uma náiade. Tanto a figura, quanto a paisagem de fundo, remetem a um certo saudosismo bucólico, mesclado de nacionalismo, que se torna nítido na vegetação e também na náiade morena. O Romantismo paisagístico foi notado pelo professor Mário Barata, que observou: "...a paisagem do fundo, (...) revela sensibilidade também ligada ao Romantismo ou aos primeiros paisagistas realistas da França"[218]. Por outro lado, **A Carioca** denuncia influência de um dos mestres de Pedro Américo, Ingres, que em sua **A Fonte**, de 1856, utilizou uma náiade de pé, segurando sobre o ombro, uma ânfora emborcada, de onde a água vertia.

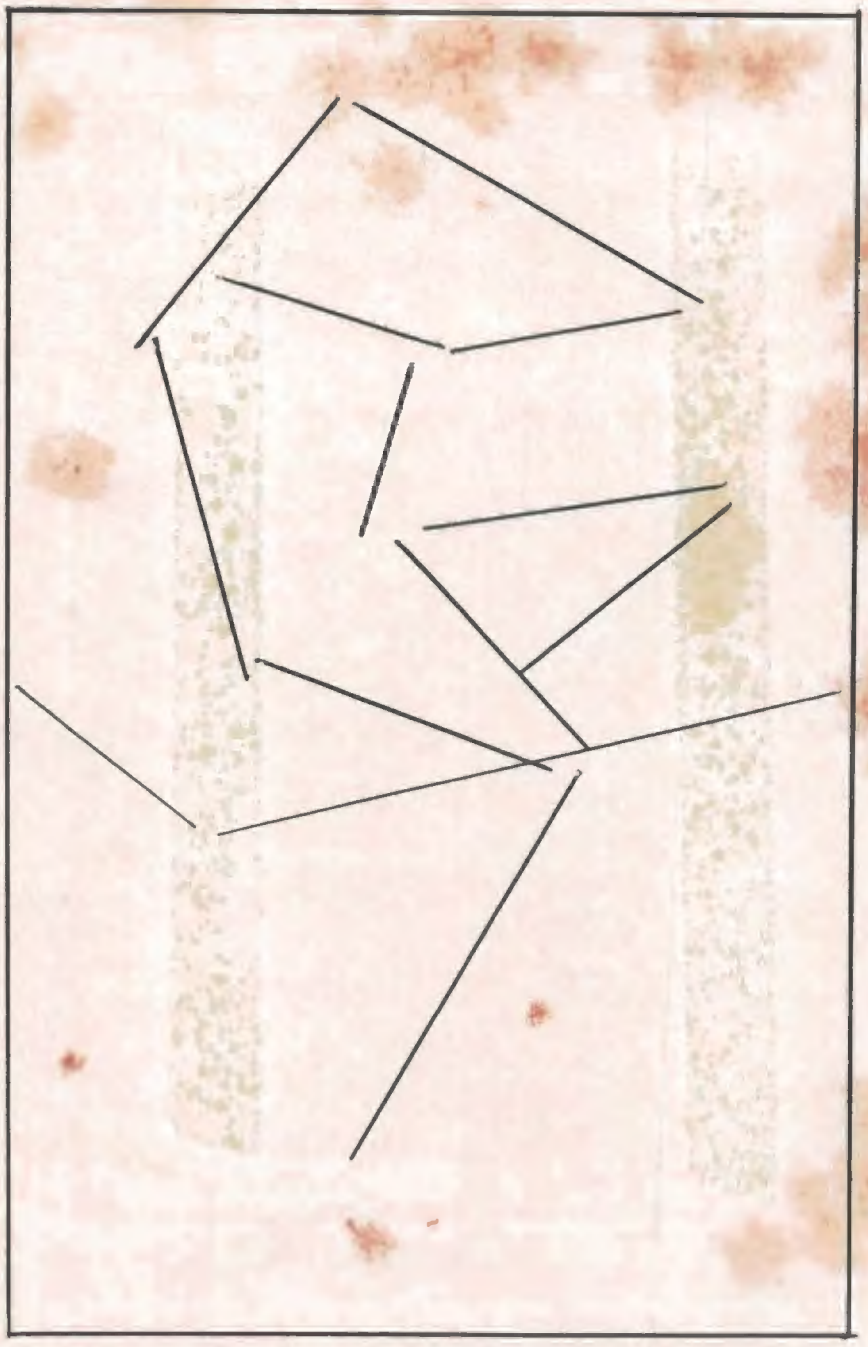
Através desta temática rica e diversificada, detectamos, claramente, a forte propensão romântica de Pedro Américo e sua total identificação com o Romantismo acadêmico ou Pompierismo. Para encerrar, podemos recorrer, mais uma vez, ao professor Barata, que ao fazer uma explanação geral sobre o repertório deste artista – sem citar o termo Pompierismo – forneceu, no entanto, quase todos os elementos temáticos consagrados pelos *pompiers*:

"Os temas históricos, os literários e os bíblicos se ligam a pinturas de caráter mais fantasioso ou alegórico, como **A**

(217) ROSENFELD, Anatol e GUINSBURG, J. In: O Romantismo. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 272

(218) BARATA, Mário. Século XIX: transição e início do século XX. Op. cit. p. 423

il.64 - **A CARIOCA** - P. Américo, óleo/tela, 1882. MNBA-RJ. Fonte: Arte no Brasil. São Paulo: Abril Cultural, 1979. v.I, p. 545.



il.65 - **A CARIOCA** - Estrutura Compositiva.

> **Noite** (...), que é acompanhada dos gênios do amor e do estudo, num tratamento de volumes amplos à maneira dos acadêmicos "*fin de siècle* europeus. Também a Idade Média é utilizada em **Joana d'Arc** e o orientalismo em **Rabequista árabe** (...) entre outros exemplos que comprovam a multiplicidade inquieta de seu espectro temático"(219).

6.3 ASPECTOS FORMAIS E TÉCNICOS

Apesar da apreciação temática das obras de Pedro Américo indicar a assimilação do Romantismo acadêmico ou Pompierismo, torna-se ainda necessária uma análise formal dos elementos visuais explorados, para que se possa ter uma compreensão melhor do universo estilístico deste artista. Sendo assim, através do estudo de como ele selecionou, organizou e estruturou os elementos compositivos, poderemos perceber, de maneira mais objetiva, o conteúdo romântico que ele expressou.

Em todas as obras estudadas, a figura humana teve um papel preponderante, apesar de utilizadas com parcimônia, predominando uma ou duas e aparecendo no máximo três, como no caso de **A Noite**. Por outro lado, se analisarmos as obras mais célebres do Romantismo de vanguarda, como **A balsa do Medusa**, de Géricault e **Dante e Virgílio na barca de Caronte**, de Delacroix, e muitas outras deste mesmo artista, veremos que havia uma tendência à utilização de grande número de figuras, um recurso, aliás, muito associado ao Barroco. No caso do Romantismo, esta explosão de figuras servia, também, para extravasar e explorar com mais eficácia a dramaticidade e os sentimentos. Entretanto, a

(219) Op. cit. p. 423

carga emotiva e dramática do Romantismo não pressupõe a representação de uma infinidade de figuras e pode ser transmitida, também, através de poucas figuras ou até mesmo de apenas uma. Apesar de Pedro Américo ter utilizado poucas figuras nestas obras não invalida seu romantismo, mesmo porque, ele dominou com mestria a representação de um sem-número de figuras, inclusive em grandes composições, como na **Batalha do Avaí** e em **O Grito do Ipiranga**. A verdade é que nem toda pintura romântica tem, necessariamente, que envolver muitas figuras, pois importantes obras foram construídas a partir de apenas uma, como **Oficial dos caçadores a cavalo durante a carga**, de Géricault. Os sentimentos românticos podem ser veiculados, perfeitamente, com poucas ou mesmo com somente uma figura, às vezes até de maneira mais dramática. Em outras palavras, não é a quantidade e sim a qualidade da carga emotiva que determina o conteúdo romântico.

Ainda com relação às figuras, apesar de quantitativamente limitadas, Pedro Américo deu um destaque especial a todas, valorizando-as no espaço, ou seja, elas ocupam, quase sempre, uma área maior com relação ao fundo e aos demais elementos. Em **Rabequista Árabe**, **Moisés e Jacobed** e **Voto de Heloisa**, as figuras, apesar de representadas em meio corpo, ocupam quase toda a extensão da área compositiva, tornando-se clara a intenção de valorizá-las em termos espaciais. Isto, obviamente, para explorar mais o conteúdo, sobretudo naqueles dois últimos, cujos temas são dramáticos. Em **Judite e Holofernes**, **Davi e Abisag**, **A Noite**, **D. Catarina de Ataíde** e **A Carioca**, as figuras, em corpo inteiro, dominam totalmente a cena pela extensão que ocupam, algumas também pela dinâmica do gestual, como veremos mais adiante. Por outro lado em **D. João IV**, a figura, apesar de representada em corpo inteiro, é menor em relação aos demais elementos e isto, provavelmente, para enfatizar a pequenez, a desproteção e a fragilidade da criança. Este contraste foi acentuado através da desproporção do grande e pesado banco, com relação ao príncipe, cujas pernas, muito pequenas, estão suspensas e não tocam o chão.

Outro jogo de oposições explorado pelo artista, refere-se à austeridade do ambiente, que contrasta com a docilidade infantil.

Em praticamente todas as obras, a estruturação, das figuras e dos demais elementos compositivos, foi feita de uma maneira relativamente simples, através da tradicional organização centrípeta, como em **D. Catarina de Ataíde**, **Judite e Holofernes** e **A Noite**. Nestas obras, Pedro Américo utilizou o recurso tradicional da figura-eixo, isto é, as figuras coincidem, exatamente, com o eixo central, vertical. Este recurso, normalmente, confere estatismo, no entanto, para neutralizar um pouco a rigidez, ele interceptou várias linhas diagonais em torno deste eixo vertical. Obviamente, estas intercessões são mais regulares e fogem das organizações convulsivas de algumas obras de Géricault e de várias de Delacroix. Em outras palavras, se, por um lado, ele manteve a convencional organização centrípeta, por outro, ele rompeu com a rigidez das linhas predominantemente retas, horizontais e verticais, comuns à estética neoclássica. O fato dele explorar as diagonais – apesar de submetidas a uma estrutura axial, centralizada – o aproxima mais do Romantismo, que assim como o Barroco usou fartamente essas linhas, pela facilidade que têm de conferir dinamismo e dramaticidade. Apesar de explorar as diagonais, Pedro Américo as distribuiu de maneira equitativa, centralizando seus pontos de intercessão para produzir uma estrutura mais bem comportada, o que é compreensível se levarmos em conta que o Romantismo acadêmico tendeu a refrear a impulsividade dos primeiros românticos, inclusive através da redução do número de figuras e da diminuição de diagonais.

Em **David e Abisag** ele ousou mais e criou uma dinâmica maior, dividindo o campo obliquamente, do canto superior esquerdo ao inferior direito e, coincidindo com este eixo diagonal, ele dispôs as figuras, estruturadas também por várias linhas diagonais. Com isto, ele produziu um equilíbrio assimétrico, ou seja, compensou eqüitativamente, elementos de naturezas diferentes: as duas figuras, ocupando, praticamente, toda a área do ângulo inferior, esquerdo, contrabalançando com os panejamentos e acessórios, dispostos no ângulo superior, direito. Este mesmo equilíbrio assimétrico pode ser visto,

também, em **Joana d'Arc**, entretanto, neste caso, a dinâmica foi arrefecida por um eixo central, horizontal, que criou duas áreas distintas: a metade inferior, onde concentrou-se a figura e a maior parte dos acessórios, opondo-se à metade superior, que ficou praticamente "vazia".

Outra característica que denuncia a contenção exigida pela academização do Romantismo e a conjugação deste ao Neoclassicismo, é a presença forte do desenho, que pode ser atribuída, também, ao período em que Pedro Américo estudou com Ingres. O fato é que, na grande maioria de suas composições, o desenho foi nitidamente valorizado, ao contrário do que fora preconizado pelos românticos contestatórios, que utilizaram, em geral, um desenho menos preciso, dissimulado pelo cromatismo. Entretanto, por outro lado, Pedro Américo, com sua preocupação com o desenho, não está tão defasado em relação aos primeiros românticos, pois se analisarmos melhor, veremos que, em algumas obras, inclusive de Delacroix (**Os massacres de Quios**, **Mulheres de Argel**...), o desenho é bastante nítido e recortado. Na verdade, ao privilegiar o desenho, Pedro Américo estava em perfeita sintonia com o Pompierismo, cuja estética fundamentara-se na integração do desenho de Ingres ao colorido de Delacroix. Entretanto, a despeito desta intenção prevalecer, na realidade, houve um certo ecletismo e, às vezes, um mesmo artista privilegiava ora o desenho, ora a cor. Até neste ponto Pedro Américo denunciou a influência *pompier*, e em algumas poucas telas suas, negligenciou o desenho, como **A morte de um guerreiro** e **Fausto e Margarida**.

Esta pretensão do Pompierismo em equilibrar um desenho preciso e um cromatismo vibrante – e que aparece claramente na maior parte das composições de Pedro Américo – baseou-se numa técnica que consistia em construir as formas através de um desenho marcante e depois dissimulá-las, parcialmente, por meio de sombras que, em geral, predominavam sobre as áreas de luz. Isto torna-se visível em **A Carioca**, **Judite e Holofernes**, **D. Catarina de Ataíde**, **A Noite** e **D. João IV**, cujas figuras foram envolvidas, com maior ou menor intensidade, por esta atmosfera sombria. Não chegam a ser

tenebristas, mas nota-se, perfeitamente, a predominância das sombras sobre as luzes, às vezes com contrastes mais violentos, como em **A Carioca**, banhada por uma luz intensa, focalizada, e isto é, indubitavelmente, uma concepção romântica e não neoclássica. Basta nos reportarmos à iluminação neoclássica para percebermos esta diferença, uma vez que esta tendência valorizava as luzes e evitava os contrastes bruscos. Por outro lado, os ambientes sombrios e as atmosferas soturnas são, obviamente, muito mais compatíveis com o ideário romântico, pela capacidade que possuem para transmitir mistério e dramaticidade.

Ainda sobre os efeitos cromáticos, mais exatamente com relação ao colorido, podemos destacar, nas obras de Pedro Américo, uma policromia rica e contrastante, opondo-se às cores, predominantemente claras, do Neoclassicismo. Além dos efeitos de luz, ele explorou também os contrastes entre cores e valores claros e escuros, e isto, sobretudo em **A Noite**, **Judite**, **Davi**, **D. Catarina** e **D. João IV**, onde os brancos e negros foram associados de maneira dosada, reforçando não só o jogo de claro-escuro, mas também a idéia de obscuridade e mistério. Outro contraste muito explorado refere-se aos pretos e vermelhos, muito expressivos, aparecendo quase sempre lado a lado, para acentuar a vibração, como em **Davi**, **D. Catarina**, **A Carioca**, **D. João IV** e **Rabequista árabe**. Aliás, o vermelho é uma cor indispensável na paleta de um pintor romântico em função de suas qualidade sensoriais que excitam o observador, além de passar toda uma simbologia dramática e emotiva. Além do mais, é uma cor vibrante por excelência, sobretudo quando associada a amarelos e ocres, constituindo harmonias de cores quentes, como pode ser visto em **Rabequista árabe**, **D. João IV**, **Davi** e **Abisag**, **D. Catarina** e **Judite**. Nesta última, os amarelos predominam sobre os vermelhos, que aparecem em detalhes da saia, da tenda e da faca ensangüentada. Houve ainda, uma intenção de equilibrar cores quentes e frias, aparecendo pequenas áreas azuis e esverdeadas, contras-

tando com vermelhos e amarelos, como em **A Carioca**, **D. João IV** e com menor intensidade em **Joana d'Arc**.

Foi exatamente no colorido – quente e luminoso – que Pedro Américo manifestou, mais fortemente, seu Romantismo, explorando-o, sobretudo, para tornar as figuras mais vivas e palpitantes: **A morte de um guerreiro**, **Fausto e Margarida**, **Davi e Abisag**...

> "O pintor coadjuva espontaneamente o desenhista. A tinta é o seu segredo, é o poder creador das suas obras. É uma prodigiosa boceta de Pandora, essa palheta brilhante e opulenta. Américo esboça a figura, tal como ella se apresenta na sua imaginação, dá-lhe o movimento próprio, e depois reanima-lhe, isto é, dá-lhe cor. Não é uma cor convencional, preparada, premeditada, escolhida, não; é a cor que ella precisa para viver, que ella deve ter para mover-se. Como branco passa o cinzento, mistura-se o azul, justapõe-se o verde, e vem o negro, e o amarello, e o violeta. Toda a palheta se preciso for, todas as tintas se a necessidade exigir, com tanto que a figura palpite, viva, desempenhe sua ação"(220).

Outro aspecto muito importante refere-se aos efeitos de movimento e tensão, que foram explorados por Américo de maneira bastante romântica, principalmente através das expressões fisionômicas e da gestualidade. Ao contrário das figuras neoclássicas – normalmente frias e muito dignas – as dele emanam, sempre, um estado de espírito tenso, dramático ou emotivo, às vezes dissimulado por uma frieza distante, como é o caso de **D. Catarina de Ataíde**. Na postura desta senhora, tudo indica estabilidade, inclusive através da configuração piramidal, entretanto, se observarmos melhor, notaremos uma certa inquietação nas mãos e no rosto, neste, sobretudo, pela flexão do pescoço, contrária a posição do corpo. Em outras palavras, a personagem está estavelmente voltada para a

(220) DUQUE-ESTRADA, Luis Gonzaga. Op. cit. p. 138-139

direita, mas a cabeça volta-se, quase impulsivamente, para o lado oposto. Este mesmo recurso ele utilizou no **Voto de Heloisa**, acrescentando movimento no corpo e mais inquietação nas mãos, contrastando com a expressão de beatitude e saudosismo do rosto, cujos olhos, apesar de distantes, são grandes e ainda cheios de vida. No **D. João IV**, aparentemente sereno, a inquietação foi sugerida através das pernas em diagonal e da posição assimétrica dos braços. Aliás, o banco em que o príncipe está sentado, foi disposto ligeiramente oblíquo. O rabequista, também aparentemente sereno, transmite uma inquietação mais sutil ainda: seu rosto volta-se para a esquerda, evitando fixar o observador e as mãos, sobretudo a esquerda, pegam o instrumento sem firmeza, passando uma certa insegurança.

O surdo desespero do rei Davi, velho e impotente diante da bela Abisag, torna-se claro no olhar quase desvairado e nas mãos trêmulas, crispadas, sobretudo a direita, que tenta apanhar a lira, clara alusão ao seu passado venturoso. O desalento e a angústia de Jacobed foram transmitidos, também através da postura e dos gestos. O rosto desvia-se do observador e volta-se para a direita, olhando ao longe, "sem ver", a mão apóia-se no rosto, num gesto típico de aflição e desespero. Tanto em **Davi**, quanto em **Moisés**, as diagonais predominam fortemente para acentuar toda esta instabilidade e inquietação. Em **Joana d'Arc**, a santa foi surpreendida em plena ação de colher flores. Toda a tensão concentrou-se na figura, sobretudo nos olhos, grandes e arregalados, olhando fixamente, com admiração e espanto, para a direção do observador. Os braços, apertados junto ao corpo, e as mãos, entrelaçadas nervosamente, completam a idéia de instantaneidade e tensão. Tudo isto, no melhor estilo do Sublime, que fora identificado por Burke no século XVIII e que se antecipara ao Romantismo. **A Carioca** e **A Noite**, por outro lado, passam uma atmosfera mais idílica e as figuras sugerem um movimento lânguido e suave. Os olhares, sobretudo da Carioca, passam um forte sentimentalismo, mesclado com uma melancolia saudosista, acentuado pelo jogo de claro-escuro onde predominam os valores sombrios.

Na figura da Noite, o movimento fluido e sensual, obtido através de linhas curvas, sinuosas, foi contrabalançado com a agilidade dos pequenos gênios, estruturados por várias diagonais.

Em síntese, através da gestualidade de suas figuras, Pedro Américo transmitiu sentimento às suas composições, sempre muito expressivas. Entretanto, além das expressões fisionômicas, ele explorou, também, os elementos secundários da composição, inerentes ou não às figuras, e isto, também como uma forma de passar o conteúdo romântico. Em **Moisés e Jacobed**, por exemplo, os sentimentos da mãe foram enfatizados pela desordem do vestuário, o mesmo ocorrendo, com menos intensidade, em **Joana d'Arc**. Os panejamentos de fundo de **Davi** e **Judite**, com suas dobras dispostas irregularmente, contribuíram também para comunicar drama e inquietação. Em **Judite**, o sentimento de elevação foi transmitido, não só pela expressão dos olhos, pela posição dos braços e pela estrutura piramidal, mas também pelas mangas pendentes, pontiagudas, formando, juntamente com a faixa dos quadris e os pés, uma pirâmide invertida que acentua a ascendência. Além disso, podemos sentir que houve uma preocupação em contrabalançar a construção piramidal normal, com outra invertida, bem como os braços elevados, com as mangas pendentes, criando um jogo equilibrado de oposições. Este mesmo recurso podemos perceber em **A Noite**, apesar de menos acentuado, através de duas estruturas piramidais contrapostas. Ainda nesta composição, podemos observar que a movimentação sensual e a idéia de suspensão, já citados, foram enfatizados pela disposição esvoaçante dos véus. Já em o **Voto de Heloisa**, o leve movimento da figura foi realçado pelos trajes e pela obliqüidade do turíbulo e dos cordões que pendem do hábito. Estes, além de produzirem um movimento pendular, passam também a impressão de instabilidade. Em **D. João IV**, os drapeados do fundo parecem deslizar serpentinamente à volta do príncipe, cuja inquietação, contida no rosto, transparece não só pela posição dos braços e pernas, como já foi dito, mas também pelo tratamento irregular dado às suas roupas. Em **D.**

Catarina, os panejamentos, associados à cadeira e ao fundo arquitetônico, onde predominam as linhas retas, transmitem a idéia de peso, estabilidade e severidade, contrastando e destacando mais a torção do pescoço, único ponto que pode denunciar a inquietação interna da personagem.

Outro recurso utilizado amplamente por Pedro Américo e que é tipicamente romântico refere-se ao tratamento dado às cabeleiras, que assumem um papel muito expressivo na divulgação do conteúdo, como podemos observar em **Judite**, **A Noite**, **Davi**, **Moisés**, **Joana d'Arc** e **A Carioca**. Em todas estas composições os cabelos foram representados escuros, compridos, ondulados e em desalinho, e isto, obviamente, para carregar e exaltar os sentimentos expressos pelas figuras. Em **Judite** isto se torna evidente, uma vez que a cabeleira, exageradamente longa e com ondulações quase frenéticas, participa de maneira marcante da dramaticidade que emana da heroína. Estes recursos "cênicos", perpassados através da movimentação de tecidos e cabeleiras, apesar de serem uma característica formal romântica, foram utilizados antes pelos artistas barrocos, com as mesmas finalidades de dramatizar e conferir dinamismo.

Com relação à técnica, Pedro Américo utilizou em todas estas obras, a tradicional pintura a óleo, a mais explorada pelos artistas, desde o século XV. Extremamente plástica e versátil, por isso mesmo foi usada por pintores de várias tendências, que adaptaram suas propriedades físicas e possibilidades técnicas às suas questões estéticas. No caso de Pedro Américo, o óleo representou a possibilidade de fazer uma pintura de execução lenta e elaborada, em virtude da secagem retardada, perfeitamente compatível com o ritmo e as regras técnicas, exigidas por sua formação acadêmica. Através dessa técnica, o artista poderia produzir todos os artifícios necessários à famosa ilusão de tridimensionalidade, criada pelos gregos clássicos e resgatada pelos renascentistas. Os artifícios técnicos dependiam de um longo e meticuloso aprendizado que era supervalorizado pelo ensino acadêmico de pintura: gradações cromáticas e esfumado sutil, sobretudo com relação a

carnações; claro-escuro contrastante para definir volumes e planos; veladuras, principalmente em panejamentos e fundos, além da ilusão de matéria através das misturas de cores, produzindo a impressão de carnações, cabelos, tecido, madeira, metal, etc. Tudo isso, possível graças à plasticidade, à riqueza cromática e à mistura física das tintas, que produziam uma pintura de formas bem modeladas, estruturadas por um desenho bem definido, de acabamento uniforme decorrente da aplicação de um verniz, que acentuava o colorido e a ilusão de profundidade, produzindo uma superfície lisa e brilhante.

Todos estes aspectos são visíveis nas obras analisadas, no entanto, apesar de Pedro Américo ter posto em prática este convencionalismo técnico da metodologia acadêmica, em algumas composições, podemos observar tímidas tentativas de atenuar a rigidez da técnica através de discretos empastamentos e de marcas de pinceladas, detectados, sobretudo, em **Moisés e Jacobed**, **A Noite** e **Joana d'Arc**. Naturalmente, são apenas indícios, mas mesmo assim, suficientes para demonstrar uma certa liberdade em relação ao rigor acadêmico. Por outro lado, em **Fausto e Margarida**, no seu auto-retrato de 1893 (il. 1), e, principalmente, em **A morte de um guerreiro** – que podemos considerar como suas obras mais revolucionárias, em termos técnicos – ele foi bem mais além do que simples tentativas e explorou, realmente, os efeitos de um desenho bem menos preciso e de pinceladas fartas, soltas e individualizadas. Tudo isso, bastante revolucionário para um pintor de formação acadêmica, anterior à academização do Impressionismo. Entretanto, mais uma vez, Pedro Américo agiu conforme o ecletismo *pompier*, que também em termos técnicos oscilava entre um acabamento liso, uniforme e regular e entre pinceladas soltas e empastadas, como ocorreu, inclusive, com Carolus-Duran.

Em síntese, a análise dos aspectos formais e técnicos de Pedro Américo, associada à análise temática, feita anteriormente, evidenciam sua total identificação com o Pompierismo francês que, como vimos, correspondeu à própria academização do movimento romântico o que nos leva a afirmar, com segurança, que ele foi um pintor romântico acadêmico.

7. CONCLUSÃO

Após analisar, num âmbito mais amplo, a pintura acadêmica brasileira e sua relação com o Pompierismo francês, e em caráter mais particular, a obra de Pedro Américo, chegamos a algumas conclusões a respeito destes assuntos e das questões formuladas no início deste trabalho e que ainda são polêmicas na Historiografia da Arte.

Primeiramente, concluímos que o Academicismo foi uma metodologia pedagógica de ensino artístico, surgida com a Academia dos Carracci, de Bolonha, no final do século XVI e cuja criação refletiu o ambiente de investigações científicas acionado pelo Renascimento. Esta Academia elegeu os ideais técnicos e formais do Classicismo como a base da metodologia de ensino, concentrada, sobretudo, no estudo da figura humana. Na França do século XVII, à época de Luis XIV, esta mesma metodologia foi monopolizada pela iniciativa governamental, convertendo-se na estética oficial ditada pela *Académie Royale de Peinture et Sculpture*.

Por outro lado, verificamos também, que o século XVIII foi decisivo, não só para o Academicismo, mas também para o Romantismo e, sobretudo, para o Neoclassicismo. Foi um período marcado pelo Iluminismo, que causou transformações profundas em função do avanço filosófico e científico que repercutiu na arte através do desenvolvimento de duas tendências, a neoclássica e a romântica, contemporâneas, apesar das posições estéticas divergentes. De meados deste século até o início do século XIX, o Neoclassicismo foi predominante, abrangendo o período da Revolução Francesa e da posterior odisséia

napoleônica, entrando em declínio logo após a década de 1810. Nesta mesma época, o Academicismo oficial francês, que defendia a excelência do Classicismo, fortaleceu-se em função da própria estética vigente – a neoclássica – também defender estes mesmos princípios. Entretanto, o Neoclassicismo foi um movimento artístico, cujas propostas – apesar de fundamentarem-se nos ideais clássicos – valorizavam, não apenas os aspectos técnicos e formais, mas sobretudo os ético-morais.

A partir do início do século XIX, mais exatamente nas décadas de 10 e 20, o Romantismo, prenunciado deste o século anterior – principalmente através do paisagismo inglês – destaca-se, questionando o Neoclassicismo e convertendo-se no ponto de partida para todos os movimentos de vanguarda que surgirão posteriormente e que fixarão suas propostas na contestação dos ideais plásticos do Classicismo. Neste período de ascensão, o Romantismo foi hostilizado pelo Academicismo, que pretendia levar adiante os ideais clássicos, mas que não podia mais contar com o Neoclassicismo, agora em franco declínio. Este esgotamento da arte neoclássica já se manifestara nos próprios artistas da última fase, como Ingres, Gérard, Gros e outros, todos já impregnados de um espírito pré-romântico.

Este impasse entre o Romantismo e o Academicismo só foi resolvido à época da Revolução de Julho de 1830, que consolidou o poder da burguesia capitalista. A partir deste momento os artistas românticos passaram a ser reconhecidos e receberam, não só o apoio da *École des Beaux-Arts*, mas também do governo, manipulado pelos capitalistas, interessados em explorar, tanto as potencialidades apologéticas da arte – a exemplo da política absolutista de Luis XIV – quanto as possibilidades de investimentos econômicos que ela representava. Entretanto, com esta assimilação, o Romantismo teve que fazer concessões, pois em termos pedagógicos a *Beaux-Arts* permanecera fiel ao Classicismo, principalmente em relação ao estudo da figura. Em termos estéticos, houve uma conjugação dos ideais clássicos, representados pelo desenho de Ingres, e os ideais românticos, representados pelo cromatismo de Delacroix. Estas duas tendências, antes antagônicas,

são conciliadas sob a tutela do Academicismo e correspondem, exatamente, aos fundamentos estéticos do Pompierismo, cujo repertório foi profundamente afetado pelos temas românticos e até mesmo os assuntos clássicos que foram preservados, passaram por um processo de romantização.

Este Romantismo acadêmico ou Pompierismo – como era chamado pejorativamente e como acabou ficando conhecido – estendeu-se até o final do século XIX e correspondeu ao período de estabilidade e de pleno desenvolvimento da burguesia, através de um verdadeiro surto capitalista-industrial, que trouxe profundas mudanças na sociedade. Ao contrário dos primeiros românticos – incompatibilizados com o Capitalismo, a industrialização e a burguesia – os românticos acadêmicos vão se integrar, a esta nova ordem, mesmo porque eram mantidos, pela sociedade capitalista, que consumia, avidamente, a arte que eles produziam.

Este processo de academização de tendências artísticas contrárias ao Classicismo vai se repetir após o Pompierismo. Outros movimentos artísticos, desde que plenamente consagrados, sobretudo pelo mercado de arte, vão ser assimilados também, perdendo, naturalmente, suas características originais e amoldando-se à metodologia acadêmica. Provavelmente, esta foi a única solução que o próprio Academicismo teve para se manter, apesar de ter perdido, em grande parte, a influência que antes possuía. Mesmo porque, após o Pompierismo, o próprio governo passa a abandonar, gradativamente, o dirigismo artístico, uma vez que o Academicismo não tinha mais o apoio do poder econômico, que voltou-se, cada vez mais, para a Vanguarda, descoberta como a nova fonte de investimentos.

Com relação ao Academicismo brasileiro – ao contrário do que vem sendo afirmado pela grande maioria dos estudiosos – concluímos que, quando de sua implantação, em 1816, o Neoclassicismo já estava exaurido e o Romantismo já se manifestava claramente, inclusive entre alguns membros da Missão Artística com Nicolas-Antoine

Taunay e Jean-Batiste Debret. Taunay já era francamente romântico, ao passo que Debret despontou seu romantismo, de maneira mais evidente, justamente no Brasil. A preocupação em prever uma cadeira de Paisagem na Academia já consistiu num forte sintoma da influência romântica. Na primeira geração de alunos de Pintura da Academia, já podemos detectar artistas plenamente românticos, como Manuel de Araújo Porto Alegre, discípulo de Debret. A própria determinação de Porto Alegre em estudar com Gros denunciou o seu Romantismo, uma vez que este artista – considerado um pré-romântico – era muito conceituado pelos românticos contestatórios.

Por outro lado, em oposição ao que é aceito pela grande maioria dos historiadores, podemos constatar, com mais evidência, a ascendência do Romantismo, no próprio desenvolvimento da Academia e isto ainda na primeira metade do século XIX. À medida que ela consolidou suas propostas, o que ocorreu entre 1834 e 1851, à época da direção Félix Taunay, a aproximação com o Academicismo francês – agora já claramente *pompier* – tornou-se cada vez mais evidente. A partir de 1845, quando foram criados os Prêmios de Viagem, esta ligação tornou-se mais forte e estreita e a grande maioria dos artistas que se especializavam na Europa, voltavam-se para a *Beaux-Arts*, centro difusor do Pompierismo. Deste modo, os pálidos resquícios de influência neoclássica, que a pintura acadêmica brasileira ainda conservava, foram desaparecendo rapidamente, sendo mantidos somente na teoria que norteava a metodologia de ensino, concentrada no estudo da figura humana.

Paralelamente ao enfraquecimento das remotas origens neoclássicas, a influência do Pompierismo tornou-se cada vez mais forte e decisiva. Nas Exposições Gerais, criadas em 1840, o Romantismo acadêmico torna-se explícito através da exibição de pinturas nitidamente influenciadas pelo Pompierismo. Sendo assim, a presença do Romantismo na pintura acadêmica foi bastante anterior aos temas indianistas e histórico-heróicos da década de 1860, como normalmente se acredita, mas, ao contrário, foi bastante anterior, tendo se manifestado de maneira gradativa desde os primórdios da Academia, nesta época,

através do crescente interesse pela paisagem. Além disso, este Romantismo acadêmico não se limitou somente às paisagens e aos temas heróicos e indianistas, tendo se caracterizado por uma temática muito mais rica, de nítida influência *pompier*. Todos estes pressupostos nos levam a afirmar que a pintura acadêmica brasileira, apesar de ter nascido sob a égide do Neoclassicismo, ao impor-se, mostrou-se eminentemente romântica. Isto se torna patente em diversas obras dos alunos e professores de Pintura da Academia, que nada ou muito pouco possuem de neoclássico, como podemos constatar tanto nos mais obscuros, quanto nos mais consagrados. Em suma, não podemos dizer que o Neoclassicismo vigorou no Brasil por mais de um século, sem alterações, e que não tivemos um Romantismo na pintura e isto porque as obras estudadas neste trabalho desmentem categoricamente esta teoria. Na verdade, o Academicismo brasileiro, inicialmente de inspiração neoclássica, contou entre seus nomes com inúmeros românticos-acadêmicos e, sem dúvida, o mais sugestivo deles foi Pedro Américo.

Com relação a este artista podemos concluir que, apesar dos pontos em comum existentes entre ele e uma infinidade de artistas acadêmicos brasileiros, ele se distinguiu pela precocidade e pela ânsia em estudar e em crescer intelectualmente. Esta busca incessante, naturalmente, estendeu-se também às questões artísticas. Por isso mesmo, não podemos dizer que ele foi, pura e simplesmente, um pintor acadêmico preocupado apenas em dominar, rigorosamente e de maneira convencional, o desenho, a forma e as técnicas, para reproduzir imagens frias e rígidas. Na verdade, se nos reportamos às obras analisadas, veremos que elas nos dizem exatamente o contrário, ou seja, ele passou vida, sentimento e emoção às personagens, não só através das formas, mas também através da própria temática. Se ele buscou assuntos trágicos, dramáticos e romanescos, não foi por mero acaso, mesmo porque não se tratam de obras encomendadas, como é o caso de **A Batalha do Avaí** e **O Grito do Ipiranga**, e sim feitas por livre iniciativa sua. Isto já é, por si só, um sintoma importante, pois o artista procura sempre adequar o tema ao conteúdo que deseja

il.66 - **A LIBERDADE GUIANDO O POVO** - Detalhe, auto-retrato de Delacroix. Fonte: História da Arte. Barcelona: Salvat, 1978. v.8, p.181

il.67 - **A BATALHA DO AVAÍ** - Detalhe. auto-retrato de Pedro Américo. óleo/tela, 1879. MNBA-RJ. Fonte: MARTINS, Lincoln. Pedro Américo... [s.l.]: Fund. Banco do Brasil, 1994. p. 50

il.69 - **A BATALHA DO AVAÍ** - Detalhe - P. Américo. óleo/tela, 1879. MNBA-RJ. Fonte: MARTINS, Lincoln. Pedro Américo... [s.l.]: Fund. Banco do Brasil, 1994. p. 46

il.68 - **OFICIAL DOS CAÇADORES A CAVALO DURANTE A CARGA** - Géricault, óleo/tela, 1812. Museu do Louvre - Paris. Fonte: História da Arte. Barcelona: Salvat. 1978, p.177.

transmitir. Aliás, o Romantismo é tido como um movimento oposto ao Neoclassicismo exatamente por ter rompido com a temática clássica convencional, privilegiando os assuntos antes menosprezados ou ignorados. Por outro lado, em toda a estruturação compositiva, ele utilizou todos os elementos visuais típicos do Romantismo-Pompierismo: desenho marcante, diagonais, obliquidade, colorido vibrante, contrastes de claro-escuro, harmonias de cores quentes, gestualidade nervosa e dramática e expressões tensas. Tudo isto, associado à temática, é suficiente para que possamos identificar Pedro Américo como um romântico acadêmico. Além disso, o fato de que ele foi um dos mais paradigmáticos de nossos pintores acadêmicos do século XIX, nos leva, mais uma vez, a constatar a academização do Romantismo pela Academia Imperial de Belas Artes.

Em resumo, Pedro Américo insere-se num típico caso de Romantismo acadêmico e isto de maneira muito evidente, uma vez que ele foi, indiscutivelmente, um grande admirador dos dois maiores nomes do Romantismo: Géricault e Delacroix. Apesar de não conhecermos nenhuma declaração sua manifestando esta admiração, afirmamos isto com base nas duas "citações" que ele fez destes artistas, na sua mais monumental obra: **A Batalha do Avaí**. Nesta composição ele se auto-retratou como o soldado 33, empunhando um fuzil, reproduzindo o mesmo gesto de Delacroix ao se auto-retratar em **A Liberdade guiando o povo** (il.66 e 67). Ainda naquela mesma composição, ele transpôs, para a cena da batalha, o **Oficial dos caçadores a cavalo durante a carga**, de Géricault, representando-o como o militar identificado como Major Correia Lima, disposto no centro da extremidade esquerda (il.68 e 69). Para nós, muito mais que simples plágios, estas "citações", além de denunciarem a admiração de Pedro Américo pelo Romantismo, correspondem, ao mesmo tempo, a uma forma dele assumir, plasticamente, a própria tendência artística que escolheu e que orientou o seu trabalho.

8. REFERÊNCIAS

Fonte: Instituição Fundação Portinari

ACQUARONE, Francisco. História das Artes Plásticas no Brasil. Rio de Janeiro : Gráfica Editora Americana, 1980.

_____. Mestres da Pintura no Brasil. Rio de Janeiro : Paulo de Azevedo, [1949].

AMÉRICO, Pedro. Pesquisa realizada no Arquivo do Museu D. João VI, EBA-UFRJ. Pasta Pedro Américo.

AMÉRICO, Pedro. Pesquisa realizada no Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes. Pasta Pedro Américo, nº 3.

ANTHENAISE, Claude d'. Delacroix sur la piste marocaine. Beaux-Arts Magazine. Paris : Publications Nuit et Jour, nº 127. Oct., 1994, p. 94-102.

A PINACOTECA DE SÃO PAULO. São Paulo : Banco Safra, 1994.

ARGAN, Giulio Carlo. Clássico e Romântico. In : Arte Moderna : do Iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo : Companhia das Letras, 1992. p. 11-75.

ARNHEIM, Rudolf. Arte e percepção visual. São Paulo : Livraria Pioneira, 1986.

ARTE NO BRASIL. São Paulo : Abril Cultural, 1979. 2 v.

ATAS DAS SESSÕES DA PRESIDÊNCIA DO DIRETOR - 1856-1874. Livro A-04. Arquivo do Museu D. João VI - EBA-UFRJ.

BAEZ, Elizabeth Carbone. A Academia e seus modelos. Gávea. Rio de Janeiro : PUC, nº 1, 1985, p. 15-23.

BARATA, Mário. Raizes e aspectos da história do ensino artístico no Brasil. Arquivos da Escola de Belas Artes. Rio de Janeiro : UFRJ, nº XII, 1966, p. 41-47.

_____. Século XIX : transição e início do século XX. In : ZANINI, Walther (org.). História Geral da Arte no Brasil. São Paulo : Instituto Walter Moreira Salles, 1983, p. 377-425.

BARRETO, Calmon. O que é anatomia artística? Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro : Universidade do Brasil, nº VI, 1960, p. 103-111.

BÉNÉZIT, E. (dir.). Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs : de tous les temps et de tous les pays. Paris : Librairie Gründ, 1966. 8 v.

BIBLIA SAGRADA. Trad. brasileira segundo originais hebraico e grego. Rio de Janeiro : Sociedades Bíblicas Unidas, [19_ _].

BORNHEIM, Gerd. A filosofia do Romantismo. In : GUINSBURG, J. O Romantismo. São Paulo : Perspectiva, 1978, p. 75-111.

BROCOS Y GOMEZ, Modesto. A questão do ensino de bellas artes: crítica sobre a direção Bernardelli. Rio de Janeiro : [s.e.], 1915. p. 113.

CAMPOFIORITO, Quirino. História da pintura brasileira no século XIX. Rio de Janeiro : Pinakotheke, 1983. 5 v.

CARRAZONI, Maria Elisa. Um século de pintura. Cultura. Rio de Janeiro : MEC, ano 1, nº 2, abr/jun, 1971, p. 54-62.

CASALECCHI, José Ênio. A Proclamação da República. São Paulo : Brasiliense, 1981.

DICTIONNAIRE UNIVERSAL DE LA PEINTURE. Paris : Dictionnaires Robert, 1975. 6v.

DUQUE-ESTRADA, Luis Gonzaga. A arte brasileira: pintura e escultura. Rio de Janeiro : H. Lombaerts, 1888.

DURAND, José Carlos. Arte, privilégio e distinção. São Paulo : Perspectiva, 1989.

EXPOSIÇÃO RETROSPECTIVA: PEDRO AMÉRICO E VITOR MEIRELES. Rio de Janeiro : MNBA, nov. 1941.

EXPOSIÇÃO DO SESQUICENTENÁRIO DE NASCIMENTO DE PEDRO AMÉRICO... Rio de Janeiro : MNBA, 1993.

FALBEL, Nachman. Os fundamentos históricos do Romantismo. In: GUINSBURG, J. (org.) O Romantismo. São Paulo : Perspectiva, 1978, p. 23-50.

FISCHER, Ernst. A necessidade da arte. Rio de Janeiro : Guanabara, 1987.

FRANCASTEL, Pierre. A realidade figurativa. São Paulo : Perspectiva, 1993.

_____. Pintura e sociedade. São Paulo : Martins Fontes, 1990.

FREIRE, Laudelino. A arte da pintura no Brasil. In : Primeiro Congresso de História Nacional. Rio de Janeiro : IHGB, 1914. Anais... Rio de Janeiro : Imprensa Nacional, 1917, p. 775-811.

_____. Galeria histórica dos pintores no Brasil. Rio de Janeiro : Oficinas Gráficas da Liga Marítima Brasileira, 1914.

_____. Um século de pintura : apontamentos para a história da pintura no Brasil, de 1816 a 1916. Rio de Janeiro : Typographia Röhe, 1916.

GALVÃO, Alfredo. Alunos matriculados da Academia. Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro : Universidade do Brasil, nº VIII, 1962, p. 111-120.

_____. Cadernos de estudos da história da Academia Imperial de Belas Artes. Rio de Janeiro : [ENBA] 1958.

_____. Manuel de Araújo Porto Alegre : sua influência na Academia Imperial de Belas Artes e no meio artístico do Rio de Janeiro. Revista do DPHAN. Rio de Janeiro : Imprensa Nacional, nº 14, 1949, p. 19-120.

_____. Notas sobre as moldagens em gesso da Escola Nacional da Universidade do Brasil. Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro : Universidade do Brasil, nº III, 1957, p. 126-131.

_____. Os primeiros concursos para magistério realizados na Academia Imperial. Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro : Universidade do Brasil, nº IX, 1963, p. 45-71.

_____. Resumo histórico do ensino das artes plásticas durante o Imperio. In : Congresso de História do Segundo Reinado. Rio de Janeiro : IHGB, 1984. Anais... Rio de Janeiro : Imprensa Nacional, 1984. v. I, p. 49-93.

_____. Subsidio para a história da Academia Imperial e da escola Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro : [ENBA], 1954.

GRANDE ENCICLOPÉDIA PORTUGUESA E BRASILEIRA. Lisboa : Editorial Enciclopedia Ltda, [19__].

GUIMARÃES, Argeu. Auréola de Vitor Meireles. Rio de Janeiro : IHGB, 1977

GUINSBURG, J. (org.) O Romantismo. São Paulo : Perspectiva, 1978.

GULLAR, Ferreira. et al. 150 anos de Pintura Brasileira : 1820-1970. Rio de Janeiro : Colorama, 1989, p. 13-23.

HARDING, James. Artistes Pompiers : french academic art in the 19th century. London : Academy, 1979.

HAUSER, Arnold. História social da literatura e da arte. São Paulo : Mestre Jou, 1972 , 2v.

HOBSBAWM, Eric J. A Era das Revoluções : Europa 1789-1848. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1982.

HOURTICQ. Louis. L'art français. Paris : Librairie Hachette, 1937.

JEAN-BATISTE DEBRET. Exposição comemorativa dos 150 anos de lançamento da viagem pitoresca e histórica ao Brasil. São Paulo : Museu da Casa Brasileira, 1984.

KLABIN, Vanda Mangia. A trajetória do artista carioca na década de vinte. In : Academismo : Projeto Arte Brasileira. Rio de Janeiro : FUNARTE, 1986, p. 17-23.

LEÃO FILHO, Joaquim de Sousa. O quadro da coroação de D. Pedro II por Manuel de Araujo Porto Alegre. Rio de Janeiro : IHGB. 1975.

LAROUSSE-TROIS VOLUMES. Paris : Librairie Larousse, 1966.

LEVY, Carlos Roberto Maciel. Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes : periodo monárquico. Rio de Janeiro : Pinakotheke, 1990.

_____. O Grupo Grimm : paisagismo brasileiro no século XIX. Rio de Janeiro : Pinakotheke,1980.

MANUEL DE ARAÚJO PORTO ALEGRE : UMA COLEÇÃO DE DESENHOS. Catálogo com introdução de Pedro Martins Caldas Xexéo. Rio de Janeiro : MNBA, 1987.

MARTINS, Lincoln Mello. Pedro Américo : Pintor Universal. [s.l.] : Fundação Banco do Brasil - Governo do Estado da Paraiba, 1994.

MELLO JUNIOR, Donato. As Exposições Gerais na Academia Imperial de Belas Artes no Segundo Reinado. In : Congresso de História do Segundo Reinado. Rio de Janeiro : IHGB. Anais... Rio de Janeiro : Imprensa Nacional, 1984, v.I, p. 203-352.

_____. Pedro Américo de Figueiredo e Mello : 1834-1905. Rio de Janeiro : Pinakotheke, 1983.

MEMÓRIA DA EXPOSIÇÃO DE 1884 - Comemorativa da última feita pela Academia Imperial de Belas Artes. Rio de Janeiro : MNBA, dez. 1984.

MICHEL, André. Les chefs d'oeuvre de l'art ao XIXe siècle : L'École Française de David a Delacroix. Paris : À la Librairie Illustrée, [19_ _].

NUNES, Benedito. A visão romântica. In : GUINSBURG, J. (org.) O Romantismo. São Paulo : Perspectiva, 1978, p. 51-74.

OLIVEIRA, Jordão. Desenho de modelo vivo. Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro : Universidade do Brasil, nº V, 1959, p. 107-116.

OLIVEIRA, J. M. Cardoso de. Pedro Américo : sua vida e suas obras. Ed. revista e atualizada pelo autor. Rio de Janeiro : Imprensa Nacional, 1943.

O MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. São Paulo : Banco Safra. 1985

PALÁCIO ITAMARATI: Brasília - Rio de Janeiro. São Paulo : Banco Safra, 1993

PEDRO AMÉRICO. Catálogo das obras do grande mestre brasileiro annotado e acompanhado de apontamentos biographicos. Paris : Aillaud, 1924.

PEDRO AMÉRICO NO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. Rio de Janeiro : MNBA, 1965.

PEIXOTO, Elza Ramos. Lebreton, técnico de museus. Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro : UFRJ, ano XIII, nº 13, 1967, p. 53-59.

PONTUAL, Roberto. A Missão Artística Francesa. In : Dicionário das artes plásticas no Brasil. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1969.

_____. Dicionário das artes plásticas no Brasil. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1969.

READ, Herbert. O significado da arte. Lisboa : Ulisseia, 1969.

RÉGAMEY, Raymond. Géricault. Paris : F. Rieder, 1926.

REIS JUNIOR, José Maria dos. História da pintura no Brasil. São Paulo : LEIA, 1944.

RENATO MAGALHÃES GOUVEA - Leilões de arte. Venda nº 11, São Paulo, set/out. 1983.

RIOS FILHO, Adolfo Morales de los. O ensino artístico : subsídio para sua história - um capítulo : 1916-1889. In : Terceiro Congresso de História Nacional. Rio de Janeiro : IHGB, 1938. Anais... Rio de Janeiro : Imprensa Nacional, 1942, v.8, p. 3-429.

ROCHA, Francisco Pacheco. O Ensino da Pintura. Tese de concurso para a cadeira de Pintura. Rio de Janeiro : ENBA-UB, 1953.

ROSA, Angelo Proença et al. Victor Meirelles de Lima : 1832-1903. Rio de Janeiro : Pinakotheke, 1982. 144p.

ROSENFELD, Anatol; GUINSBURG, J. Romantismo e Classicismo. In : O Romantismo. São Paulo : Perspectiva, 1978, p. 261-274.

RUBENS, Carlos. Pequena História das artes plásticas no Brasil. São Paulo : Companhia Editorial Nacional, 1941.

SÁ, Ivan C. de. A evolução do Academicismo na Escola de Belas Artes da UFRJ. Monografia final do Curso de Museologia - Rio de Janeiro : UNI-RIO, 1986.

_____. O Academicismo e a obsessão pelo estudo da figura. Monografia do Mestrado em História e Crítica da Arte. Rio de Janeiro : EBA-UFRJ, 1991.

_____. O Romantismo de Pedro Américo. Monografia do Mestrado em História e Crítica da Arte. Rio de Janeiro : EBA-UFRJ, 1993.

SALGUEIRO, João Vicente. Vitor Meireles e Pedro Américo. In : SOUZA, Wladimir Alves et al. Aspectos da arte brasileira. Rio de Janeiro : FUNARTE, 1981, p. 32-47.

SANTOS, Francisco Marques dos. Artistas do Rio Colonial. In : Terceiro Congresso de História Nacional. Rio de Janeiro : IHGB, 1938. Anais... Rio de Janeiro : Imprensa Nacional, 1942, p. 432-542.

SOUZA, Wladimir Alves de. et al. Aspectos da Arte Brasileira. Rio de Janeiro : FUNARTE. 1981.

STAROBINSKI, Jean. 1789 : os emblemas da razão. São Paulo : Companhia das Letras, 1989.

SYPHER, Wylie. O Neoclassicismo. In : Do Rococó ao Cubismo. São Paulo : Perspectiva, 1980, p. 119-188.

_____. O Pitoresco, o Romantismo e o Simbolismo. In : Do Rococó ao Cubismo. São Paulo : Perspectiva, 1980, p. 63-115.

WEINBERG, H. Barbara. The lure of Paris : nineteenth - century american painters and their french teachers. New York : Abbeville Press Publishers, 1991.

WILDENSTEIN, Georges. Ingres. Paris : Phaidon, [19_ _].

ZANINI, Walter. A arte romântica. In : GUINSBURG, J. (org.) O Romantismo. São Paulo : Perspectiva, 1978, p. 185-207.

ZANINI, Walter (org.) História Geral da Arte no Brasil. São Paulo : Instituto Walther Moreira Salles, 1983. 2v.