

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE BELAS ARTES
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA E TEORIA DA ARTE

BEATRIZ D'AIUTO ECKHARDT

A NOITE DE PEDRO AMÉRICO, ENTRE O REAL E O FANTÁSTICO:
Análises de sua recepção crítica e da obra como um universo particular

Rio de Janeiro

2021

BEATRIZ D'AIUTO ECKHARDT

A NOITE DE PEDRO AMÉRICO, ENTRE O REAL E O FANTÁSTICO:
Análises de sua recepção crítica e da obra como um universo particular

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de bacharel em História da Arte.

Orientadora: Dra. Ana Maria Tavares Cavalcanti

Rio de Janeiro

2021

CIP - Catalogação na Publicação

EE19" Eckhardt, Beatriz D'Aiuto
"A Noite" de Pedro Américo, entre o real e o
fantástico: análises de sua recepção crítica e da
obra como um universo particular / Beatriz D'Aiuto
Eckhardt. -- Rio de Janeiro, 2021.
60 f.

Orientadora: Ana Maria Tavares Cavalcanti.
Trabalho de conclusão de curso (graduação) -
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de
Belas Artes, Bacharel em História da Arte, 2021.

1. História da Arte. 2. Alegoria da Noite. 3.
Pedro Américo. I. Cavalcanti, Ana Maria Tavares,
orient. II. Título.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família por todo amor e por todo apoio, sobretudo ao longo dos últimos anos, tão intensos. À minha mãe e melhor amiga, Magna, que é meu alicerce e minha inspiração como ser humano. Obrigada por me tornar quem eu sou. Ao meu pai e melhor amigo, José Geraldo, por tudo que me ensinou, por todas as viagens de carro durante a madrugada, acompanhadas pelo seu gosto musical extraordinário. Eu sei que você está me vendo agora, de algum lugar entre as estrelas da *noite*.

Aos amigos de Petrópolis e do Rio de Janeiro – e, evidentemente, às amigadas que nasceram das idas e vindas – Lucas, Gleice, Hugo, Karol, Ana Paula, Isabela, Ana Caroline, Fernando, Gabriel, Bruno e professora Nadja. Sem vocês esses caminhos teriam sido muito mais difíceis. Obrigada por tornarem meus dias mais leves.

Aos membros da banca e aos professores do curso de História da Arte, por serem guias tão especiais; sobretudo às minhas referências intelectuais, Ana Cavalcanti e Tadeu Capistrano. Especialmente à minha orientadora, Ana Canti, agradeço muito por acreditar em mim, por todo apoio, incentivo e paciência. Seu trabalho, dedicação e gentileza me inspiram a ser minha melhor versão.

À toda a equipe do Museu D. João VI, que estive comigo durante o estágio realizado em 2019. Seu amor pelo museu, pelas artes e pela pesquisa me faz ter cada vez mais certeza da escolha acadêmica que fiz.

À Universidade Federal do Rio de Janeiro, pela oportunidade de estudar o que amo e poder retribuir através do conhecimento.

Em memória de meu pai, José Geraldo Filho

*“Deep into that darkness peering, long I
stood there, wondering, fearing, doubting,
dreaming dreams no mortal ever dared to
dream before.”*

(Edgar Allan Poe, The Raven)

RESUMO

ECKHARDT, Beatriz D’Aiuto. *A Noite de Pedro Américo, entre o real e o fantástico*: Análises de sua recepção crítica e da obra como um universo particular. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História da Arte) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

O presente trabalho busca demonstrar como *A Noite acompanhada dos gênios do Estudo e do Amor* (1883), de Pedro Américo (1843-1905), foi analisada pela crítica brasileira de sua época através de parâmetros estabelecidos por uma retórica de consolidação da tendência realista em território nacional; e também analisá-la como um universo particular, tecendo relações entre ela e demais obras de cunho semelhante pertencentes ao mesmo contexto de produção, ou seja, a Europa do final do século XIX. A metodologia se baseou na pesquisa, leitura e análise de críticas e escritos veiculados nos periódicos da época, encontrados na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional; na leitura de textos acadêmicos que tratam do contexto em questão, de textos do próprio pintor, e de fontes sobre mitologia grega; bem como na análise visual das pinturas estudadas. O principal objetivo é apresentar os embates entre tendências artísticas no Brasil do final do século XIX, abrindo novas possibilidades de interpretação para essa famosa alegoria de Pedro Américo.

Palavras-chave: A Noite. Pedro Américo. Salão de 1884. Realismo. Romantismo.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|---|----|
| Figura 1 - <i>A Noite acompanhada dos gênios do Estudo e do Amor</i> | 14 |
| Figura 2 - <i>Hercule et l'Hydre de Lerne</i> [Hércules e a Hidra de Lerna]..... | 17 |
| Figura 3 - <i>Une paysanne tricotant</i> [Uma camponesa tricotando]..... | 20 |
| Figura 4 - <i>Naissance de Vénus</i> [Nascimento de Vênus]..... | 20 |
| Figura 5 - <i>Fuga para o Egito</i> | 23 |
| Figura 6 - <i>A Pintura</i> | 24 |
| Figura 7 - <i>Joana D'Arc</i> | 27 |
| Figura 8 - <i>Judite e Holofernes</i> | 30 |
| Figura 9 - <i>Revista Illustrada</i> | 31 |
| Figura 10 - <i>Terracotta lekythos</i> [Lécito de terracota]..... | 36 |
| Figura 11 - <i>A Noite</i> no catálogo ilustrado da Exposição Geral de 1884..... | 37 |
| Figura 12 - <i>A Noite acompanhada dos gênios do estudo e do amor</i> (detalhe)..... | 38 |
| Figura 13 - <i>A Noite acompanhada dos gênios do estudo e do amor</i> (detalhe)..... | 38 |
| Figura 14 - <i>A Noite acompanhada dos gênios do estudo e do amor</i> (detalhe)..... | 42 |
| Figura 15 - <i>A Noite acompanhada dos gênios do estudo e do amor</i> (detalhe)..... | 42 |
| Figura 16 - <i>Das Elektrische Licht</i> [A Luz Elétrica]..... | 43 |
| Figura 17 - <i>Revista Illustrada</i> | 45 |
| Figura 18 - <i>The Balance of the Zodiac</i> [A Balança do Zodíaco]..... | 49 |
| Figura 19 - <i>The Balance of the Zodiac</i> [A Balança do Zodíaco], versão em cores..... | 50 |
| Figura 20 - <i>The Moon Nymph</i> [A Ninfa da Lua]..... | 51 |
| Figura 21 - <i>La Nuit</i> [A Noite]..... | 52 |
| Figura 22 - <i>Nyx, déesse Nuit</i> [Nix, deusa da Noite]..... | 54 |

SUMÁRIO

| | |
|--|-----------|
| INTRODUÇÃO | 10 |
| 1. <i>A NOITE</i>, FILHA DO CAOS | 13 |
| 1.1. A consolidação de uma tendência realista e o embate entre gerações na Academia Imperial de Belas Artes | 15 |
| 1.2. O parâmetro realista na recepção crítica da <i>Noite</i> e demais obras de Pedro Américo no Salão de 1884 | 25 |
| 2. <i>A NOITE</i>, DESENHANDO CONSTELAÇÕES | 34 |
| 2.1. Uma breve análise visual, iconográfica e estilística da alegoria da <i>Noite</i> | 34 |
| 2.2. Relações entre <i>A Noite</i> e demais obras idealistas e espiritualistas do final do século XIX | 44 |
| CONCLUSÃO | 57 |
| REFERÊNCIAS | 60 |
| FONTES HEMEROGRÁFICAS..... | 63 |

INTRODUÇÃO

A Noite acompanhada dos gênios do Estudo e do Amor (1883), alegoria de Pedro Américo (1843-1905), foi exposta pela primeira vez para o público brasileiro em ocasião da Exposição Geral de Belas Artes de 1884. Concebida através da filosofia idealista do pintor de parâmetros neoclássicos e românticos, bem como da união de elementos fantásticos e de tradicionais símbolos mitológicos, a obra acabou sendo vista de maneira negativa pela crítica da época, inclusive por importantes nomes, como Gonzaga Duque (1863-1911) e Angelo Agostini (1843-1910), na medida em que estes buscavam a consolidação de uma outra orientação artística em território nacional: a de tendência realista.

A crítica e o público modernos desejavam cada vez mais ver a si mesmos nas obras em exposição, valorizavam, portanto, um tipo de pintura que se orientava pelo real, pelas experiências concretas e materiais. Em outras palavras, a pintura de orientação realista representava, sobretudo, o próprio povo, ou se comunicava mais facilmente com ele. Isso ocorria através da elaboração de pinturas mais intimistas e verossímeis, isto é, com as quais os observadores pudessem tecer relações de empatia, em detrimento daquilo que ocorria, por exemplo, com as tradicionais pinturas mitológicas e/ou religiosas que eram orientadas por valores idealistas.

É importante ressaltar que a utilização de termos como “idealistas” e “espiritualistas”, no presente trabalho, foi motivada pelo notado costume dos críticos de então de designar dessa maneira os artistas que não se detinham a parâmetros realistas e suas nuances materialistas e positivistas, ou seja, ligadas às experiências do mundo real, material. Tal designação ocorreu independente das vertentes artísticas que os orientavam; do neoclassicismo ao simbolismo. Considerando ainda o significado desses termos nos campos da Filosofia e da Estética, o fato é que, em suas obras, da temática à execução, esses artistas continuavam em busca da representação de Ideias essencialmente imateriais, espirituais – tal qual o próprio conceito de Belo.

Frequentemente, por exemplo, em contexto nacional, os idealistas ligados aos parâmetros neoclássicos foram criticados por executarem suas obras de acordo com os padrões de anatomia da estatuária grega, em detrimento da observação de pessoas reais, presentes no mundo à sua volta; ou ainda pelo fato de não darem prioridade às temáticas intimistas, ligadas ao povo e à vida cotidiana, e sim aos tradicionais temas religiosos,

mitológicos, “transcendentes”. Tudo isso considerado, a crítica brasileira do final do século XIX parece ter estabelecido uma espécie de dualidade entre essas duas concepções artísticas, defendendo a de tendência realista.

Na verdade, de volta à questão do Salão de 1884, tratou-se de um evento que tornou público um verdadeiro embate entre gerações da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA). Ele evidenciou uma segmentação na produção artística da AIBA, também entre dois grupos, cujo principal parâmetro foi a adesão, ou não, a essa tendência realista, então considerada genuinamente moderna. Nesse sentido, naturalmente, o primeiro grupo era constituído por uma geração anterior, ligada às antigas tradições, como o próprio Pedro Américo; e o segundo por uma nova geração de alunos, que buscavam consolidar sua carreira artística entrando em sintonia com as demandas do público e da crítica moderna.

Tudo isso considerado, a alegoria da *Noite*, obra de teor extraordinário, constituída por elementos fantásticos e tradicionais símbolos mitológicos, bem como orientada pela filosofia idealista, espiritualista e romântica do pintor, acabou sendo muito criticada. Ela foi analisada através dos parâmetros estabelecidos por uma retórica, por parte da crítica, que visava consolidar a tendência realista em território nacional na época, isto é, através de bases ligadas à verdade, à verossimilhança, à racionalidade científica, entre outras. Essas análises, que não levaram em conta o fato de se tratar de uma alegoria, atreladas à difícil comunicação e identificação da pintura de Pedro Américo com o público nacional de então, fizeram com que ela fosse vista como um terreno estéril.

No entanto, apesar dessa falta de sintonia entre o pintor e a crítica brasileira da época, ou seja, de sua alienação em relação às demandas do contexto nacional de então, a alegoria da *Noite* possui um potencial universo próprio de relações e interpretações. A equivocada tendência de se considerar um movimento ou concepção artística como “acabados” após a consolidação de outros (nesse caso, do Realismo e das nuances que assumiu em território brasileiro), não deve nos impedir de observar a obra através de diferentes perspectivas, anteriores ou contemporâneas a ela; de torná-la fértil por meio da elaboração de comparações e de análises.

Pedro Américo morou na Itália entre os anos de 1878 e 1885, e a *Noite* fez parte dos envios que fez de Florença para o Salão de 1884. No contexto europeu de então, o idealismo, o espiritualismo, assim como os mitos e o extraordinário, ainda habitavam diversas produções e vertentes artísticas, e é precisamente nesse eixo que buscaremos observar sua pintura. Nesse

sentido, num primeiro momento, o presente trabalho busca analisar o contexto de recepção da obra em território nacional, levando em consideração os embates mencionados anteriormente; para em seguida propor análises e interpretações da obra como um universo particular, tecendo ainda relações entre ela e demais produções de cunho semelhante pertencentes ao mesmo período, no entanto, internacionais.

A metodologia utilizada se baseou na pesquisa, leitura e análise de críticas e escritos veiculados pelos periódicos da época, encontrados na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, sobretudo para a elaboração do primeiro capítulo; bem como na leitura de textos acadêmicos sobre a arte brasileira do final do século XIX, de escritos de autoria do próprio Pedro Américo, e de fontes sobre mitologia grega. Além disso, o trabalho também contou com análises visuais, tanto da alegoria em questão, quanto de outras pinturas pertinentes aos assuntos abordados. Essas análises, por sinal, também contaram com as doses de imaginação e de intuição, tão prezadas pelos artistas românticos.

1. *A NOITE, FILHA DO CAOS*¹

A Exposição Geral de Belas Artes de 1884 é até hoje reconhecida pela variedade estilística de seus artistas expositores. A coexistência de obras orientadas pelos tradicionais valores neoclássicos e românticos, de um lado, e de outras orientadas por uma nova tendência realista da pintura, de outro, tornou público, pela primeira vez, um embate entre gerações na Academia Imperial de Belas Artes (AIBA).

Trata-se, mais especificamente, de uma segmentação na produção da AIBA em dois grupos. O primeiro era constituído por uma geração mais antiga de pintores, ligados à filosofia idealista, aos parâmetros neoclássicos e românticos, bem como ao próprio Império. O segundo, por uma geração de alunos ligados a uma nova linguagem artística, orientada pela tendência realista e suas nuances materialistas e positivistas, que se comunicava melhor com as novas demandas da crítica e do público modernos.

Nesse sentido, desde o momento de sua primeira divulgação para o público brasileiro, nesse mesmo Salão de 1884, *A Noite acompanhada dos gênios do Estudo e do Amor* (Fig.1), de Pedro Américo (1843-1905), datada de 1883, foi amplamente analisada pela crítica de sua época através dos parâmetros estabelecidos pelas bases de tal embate geracional.

Em outras palavras, a utilização de tradicionais símbolos mitológicos na elaboração de uma alegoria, aliada à filosofia idealista e romântica do pintor, fez com que fosse inserida entre as obras do primeiro grupo. Por sua vez, a retórica de afirmação da tendência realista como único caminho possível para uma verdadeira arte, por parte da crítica; atrelada à sua difícil comunicação com o público nacional daquele contexto, fez com que a *Noite* fosse vista como um terreno estéril.

¹ O título é um jogo de palavras. Na mitologia grega, a deusa da Noite, representada por Américo em sua pintura, é filha do deus primordial Caos.



Figura 1 - Pedro Américo, *A Noite acompanhada dos gênios do Estudo e do Amor*, 1883. Óleo sobre tela. 260x195cm. Museu Nacional de Belas Artes (RJ). Fonte: Wikipédia²

² Disponível em:

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/30/A_noite_acompanhada_dos_g%C3%AAnios_do_estudo_e_do_amor.jpg>. Acesso em 01 de ago. de 2021.

1.1. A consolidação de uma tendência realista e o embate entre gerações na Academia Imperial de Belas Artes

Na segunda metade do século XIX, sobretudo na década de 1870, a consolidação de uma nova concepção artística na França já vinha sendo testemunhada pela imprensa carioca. Pouco antes da Exposição Geral de 1879³, nos dias 12 e 25 de outubro de 1878, o escritor português Ramalho Ortigão (1836-1915) publicava na *Gazeta de Notícias*⁴ (RJ), mais especificamente na coluna das notas de viagem, sob o título de *A Exposição de Pintura*, uma crônica em duas partes na qual comentava algumas das exposições de arte ocorridas em Paris naquele ano, entre elas a tradicional do *Champ de Mars*, e – entre diversas críticas ao ensino acadêmico – relatava a consolidação de uma tendência *expressiva*, como veremos mais adiante, na pintura francesa, em detrimento de uma *decorativa*.

Na primeira parte de sua crônica, Ramalho Ortigão afirmava que quando as características de uma escola de pintura se tornam dogmas, também se tornam limitadoras da individualidade dos artistas. Para ele, o cerne de tal problemática se encontrava nos pressupostos estabelecidos pelo ensino acadêmico.

Ele afirma que “a arte é, na sua origem, essencialmente pessoal, impressionista”⁵ (ORTIGÃO, 1878, p. 1). No entanto, na medida em que cada personalidade é influenciada pelo meio em que se encontra (seja pela cultura, pela política ou até mesmo pelo clima), obras de um mesmo local tendem a possuir características semelhantes, o que daria origem às chamadas “escolas” de pintura. Contudo, para ele, quando essas características se transformam em dogmas, acabam limitando o papel desses artistas ao de imitadores; executores de uma arte padronizada e alienada em relação ao seu próprio contexto. Para ele, esse é uma dos maiores problemas do ensino acadêmico:

Desde que a *escola* se fôrma como um resultado da concorrência dos esforços individuaes, a escola tende a examinar os seus proprios meios de acção, faz d’esses meios o fim da arte, define o *bello*, o *sublime*, o *ideal*, dá preceitos á espontaneidade, dá leis a comoção, crea as academias, funda o convencionalismo methaphysico, agrilhôa e chumba o progresso dos espiritos, á imitação dos mestres. (ORTIGÃO, 1878, p. 1)

³ A Exposição Geral (ou Salão) de 1879 é reconhecida pela presença das batalhas do *Avai* e dos *Guararapes*, de Pedro Américo e Victor Meirelles (1832-1903), respectivamente.

⁴ O periódico carioca *Gazeta de Notícias* foi fundado em 1875, tendo por base ideais republicanos e abolicionistas. Teve destaque, sobretudo, no período da República Velha (1889-1930).

⁵ É importante ressaltar que o termo não se refere às experiências do grupo impressionista, mas às impressões pessoais de cada pintor.

Para Ortigão, a solução de tal problemática se encontraria na defesa da liberdade estética, baseada nos princípios ecléticos propostos por Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879). Parafrazeando o crítico francês, ele afirma que “*sem independência, não há arte, nem há artistas*” (VIOLLET-LE-DUC apud ORTIGÃO, 1878, p. 1).

Tudo isso considerado, a continuação de tal crônica se inicia com um lamento por parte do escritor pelos pintores cujo talento considera sabotado pela influência dos pressupostos mais tradicionais do ensino acadêmico e que acabam, por esse motivo, “cabanelizados”⁶. Entre eles, cita de maneira enfática o simbolista Gustave Moreau (1826-1898) e sua ligação com as tradicionais temáticas mitológicas e religiosas que, para ele, fazem parte dos velhos assuntos, “fora da corrente geral do pensamento moderno”. Aludindo ao seu quadro *Hercule et l’Hydre de Lerne* (Fig. 2), ele ironiza:

A ideia de fazer *Hercules e a hydra* mostra claramente que a *cabanellite* do pobre Moreau o corroeu até à medula dos ossos e que o seu mal não tem cura, apesar da finura de seu pincel, da delicadeza de sua mão. Desde que lhe subiu ao cérebro a hydra de Lerne, a crítica não tem desejar-lhe senão uma coisa: que elle despenne com a menor dor possível dos estragos produzidos pela sua concepção. Um artista d’este seculo que presa a seus dias e que se sente habilitado seja por uma hydra, seja por outro qualquer verme, não faz jamais um quadro, toma simplesmente pastilhas de santonina ou pivides de abobora⁷. (ORTIGÃO, 1878, p.1)

O autor ainda afirma que a crítica e o próprio público estariam exaustos de obras cujos significados precisavam ser buscados em velhos “dicionários da fábula”; bem como das recorrentes repetições e das cópias, que não eram mais do que “invocações místicas” de artistas do passado, em plenos tempos modernos, sobretudo considerando as concepções filosóficas que envolveram a sua produção⁸.

⁶ Referência ao pintor francês Alexandre Cabanel (1823-1889), ligado à Escola de Belas Artes de Paris.

⁷ Aqui consideradas por seus efeitos vermífugos.

⁸ Para informações acerca dos conceitos de modernidade e modernização na imprensa brasileira da época, bem como sobre o próprio artigo de Ramalho Ortigão nesse contexto, ver CHILLÓN, Alberto Martín. **Modernidade e modernismo: crítica de arte no Brasil imperial (1860-1889)**. Fundação Biblioteca Nacional, 2014.



Figura 2 - Gustave Moreau, *Hercule et l'Hydre de Lerne* [Hércules e a Hidra de Lerna], 1875-1876. Óleo sobre tela. 179.3x154cm. Art Institute of Chicago. Fonte: Wikipédia⁹

Em contrapartida, os pintores que considera genuinamente modernos são aqueles que se orientam pela tendência realista. Observadores privilegiados do mundo à sua volta, pintam apenas aquilo que veem, da maneira que veem: a natureza e o povo, em detrimento das temáticas mitológicas e religiosas, e sem o intermédio das poéticas acadêmicas. Nesse sentido, suas obras seriam produtos da personalidade e do estilo de cada artista, inspirado pela natureza e moldado pela ciência.

Essas afirmações de Ramalho Ortigão também têm por base a teoria do crítico e pintor francês Eugène Fromentin (1820-1876), encontrada em seu livro *Os mestres d'outr'ora*¹⁰, de que era chegado o momento dos pintores “olharem mais de perto” e representarem o “homem de trabalho” ou o “primeiro que aparecer”, “tão bem como em outro tempo, mas por um outro modo”¹¹, aspectos que ainda nos remetem ao realismo de Gustave Courbet¹² (1819-1877), e que ainda o levam além.

⁹ Disponível em:

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/da/Gustave_Moreau_-_Hercules_and_the_Lernaean_Hydra_-_1964.231_-_Art_Institute_of_Chicago.jpg>. Acesso em 19 de ago. de 2021.

¹⁰ Do original *Les Maîtres d'Autrefois, Belgique-Hollande*, publicado pela primeira vez no ano de 1875.

¹¹ FROMENTIN *apud* ORTIGÃO, 1878, p. 1.

¹² Vale ressaltar que o francês Gustave Courbet também é o autor de uma das frases mais pertinentes nesse contexto: “Não pintarei um anjo porque nunca vi um”.

Entre esses “mestres modernos”, Ramalho Ortigão destaca o próprio Courbet e, sobretudo, Camille Corot (1796-1875), então presentes numa exposição ocorrida na *Rue Le Peletier*. No entanto, curiosamente, também cita nomes como o de Puvis de Chavannes (1824-1898) que, assim como Moreau, esteve ligado ao movimento simbolista. Ademais, menciona entre os modernos, e pela primeira vez na imprensa brasileira, os impressionistas (que não possuíam nenhuma exposição pública naquele ano), incluindo entre eles Édouard Manet (1832-1883), que considerava líder do grupo.

Nesse sentido, já em 1878, o artigo de Ramalho Ortigão apresenta ao público carioca os embates entre pintores europeus considerados “acadêmicos” e “modernos”, recorrentes na capital francesa em meados do século XIX. De acordo com suas palavras, a afirmação dessa dualidade encontrou base na teoria de Pierre Véron (1833-1900), que considerava a produção de arte francesa do período segmentada entre as tendências dos discípulos de Cabanel e Dominique Ingres (1780-1867), *decoradores*, ou seja, dos pintores que poderíamos considerar idealistas e alienados; e dos de Eugène Delacroix (1798-1863) e Corot, os *expressores*, então adeptos da tendência realista.

Cabe aqui um esclarecimento. Ramalho Ortigão devia estar se referindo a Eugène Véron (1825-1889), e não a Pierre Véron, pois afirma que tal crítico é autor de um impactante livro de “estética positiva”, que na verdade foi escrito por Eugène Véron. Em todo caso, Ortigão defende o grupo dos *expressores*, afirmando que “o convencionalismo basta para dar a decoração”, mas que “a expressão, que é o verdadeiro cunho da arte digna de tal nome, é só o realismo que a dá” (ORTIGÃO, 1878, p.1). Ele ainda afirma que, apesar das propostas realistas não terem sido imediatamente aceitas, sua convicção foi “libertadora” para a arte francesa; capaz de transformar o público e a crítica, que aprenderam a “ver com os olhos” dos pintores.

Atualmente, sua aproximação entre Delacroix e os pintores realistas pode causar estranhamento, na medida em que a historiografia da arte considera o realismo como um movimento de contraposição às concepções românticas. No entanto, para o escritor, conforme aponta na primeira parte de sua crônica, a aproximação entre os dois movimentos advém de sua consciência mútua acerca do objetivo maior da arte: a expressão.

Em outras palavras, tanto pintores como Eugène Delacroix, quanto os adeptos da tendência realista, compreenderam que uma pintura atinge seu fim no momento em que

comove seu observador, independente de seu aspecto “inacabado”. Em contraposição, a obsessão dos discípulos de Ingres por “correções” da natureza, acabamentos e “polimentos” faz com que seus objetivos recaiam daqueles da arte para os da decoração. Ele exemplifica suas ideias através de uma comparação entre as mulheres geralmente representadas por Jules Breton (1827-1906) e Cabanel, alegando a superioridade do primeiro na medida em que

[...] Este pintor [Breton], **essencialmente moderno**, compreende que, tendo por fim a obra d’arte transmitir uma commoção, o trabalho do artista cessa no momento em que a commoção, que se quiz expressar, feriu de um modo rapido e profundo a atenção do espectador. Tudo quanto d’ahi por diante se accrescente ao quadro, é a obra do joalheiro, do embutidor ou do rethorico, nunca do artista. [...] (ORTIGÃO, 1878, p.1, grifo nosso)

Comparemos duas obras desses pintores franceses, *Une paysanne tricotant* (Fig. 3), de Jules Breton, e *Naissance de Vénus* (Fig. 4), de Alexandre Cabanel. Ambas foram produzidas entre os anos de 1870 e 1875, e são exemplos pertinentes em relação às ideias de Ramalho Ortigão apresentadas até aqui. Na primeira pintura, Breton representa uma mulher do povo, uma camponesa, exercendo a atividade cotidiana do tricô. Na segunda, Cabanel representa, através de uma figura idealizada, a mítica deusa Vênus, surgindo da espuma do mar. Para além dessas diferenças temáticas, o modo de execução através de pinceladas mais soltas do primeiro, comparado à meticulosidade daquelas do segundo, dão ênfase às propostas de comoção mencionadas no parágrafo acima.



Figura 3 - Jules Breton, *Une paysanne tricotant* [Uma camponesa tricotando], c. 1870. Óleo sobre tela. 57,5x47cm. The Metropolitan Museum of Art. Fonte: Useum¹³



Figura 4 - Alexandre Cabanel, *Naissance de Vénus* [Nascimento de Vênus], 1875. Óleo sobre tela. 130x225cm. Musée d'Orsay. Fonte: Wikipédia¹⁴

¹³ Disponível em: <<https://az334033.vo.msecnd.net/images-1/a-peasant-girl-knitting-jules-breton-c559f477.jpg>>. Acesso em 27 de ago. de 2021.

¹⁴ Disponível em: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/f/f6/1863_Alexandre_Cabanel_-_The_Birth_of_Venus.jpg/1280px-1863_Alexandre_Cabanel_-_The_Birth_of_Venus.jpg>. Acesso em 27 de ago. de 2021.

É importante ressaltar que não se trata, no presente trabalho, do acirramento de dicotomias, muito menos do não reconhecimento do valor de cada um desses pintores, sobretudo atualmente. Na verdade, essa retórica incisiva desenvolvida por críticos na imprensa carioca, como Ramalho Ortigão, fez parte de um movimento voltado para a consolidação da tendência realista no Brasil daquele período. Ademais, na França de então, conforme elucidado pelo próprio escritor, a produção de cunho realista já era concebida como triunfadora em tais embates no campo das tendências artísticas.

No caso brasileiro *per se*, a década de 1880 é reconhecida tanto pela historiografia atual, quanto pelos críticos da própria época, como um período marcado pelo embate entre as duas gerações de pintores da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) – ou seja, entre professores e alunos. Para além das motivações políticas¹⁵, do ponto de vista artístico, as bases desse embate também se encontraram no advento da tendência realista e de suas nuances materialistas como únicos caminhos possíveis para a verdadeira arte.

Tratou-se, mais especificamente, de uma segmentação na produção artística da AIBA entre dois grupos de pintores, cujo principal parâmetro foi a adesão (ou não) às concepções modernas da arte, ligadas a tal tendência. Nesse sentido, o primeiro grupo era constituído por uma geração mais antiga de pintores, como Pedro Américo e Victor Meirelles, ligados à filosofia idealista, aos parâmetros neoclássicos e românticos, bem como ao próprio Império. O segundo grupo, por sua vez, era constituído pela nova geração de estudantes da Academia, entre eles Almeida Júnior (1850-1899) e Rodolfo Amoedo (1857-1941), por exemplo. Orientados por essa linguagem artística atualizada, respondiam melhor às novas demandas de um público que desejava, cada vez mais, ver a si mesmo nas obras em exposição.

Conforme elucidado por Ana Maria Tavares Cavalcanti em seu “*A Noite*” de Pedro Américo e o “*Descanso do Modelo*” de Almeida Junior no Salão de 1884, a partir da década em questão, tanto a crítica quanto o público que visitava os Salões desenvolveram uma preferência por obras mais intimistas, verossímeis e com as quais pudessem tecer relações de empatia. Esses pontos explicariam, por exemplo, sua preferência por pinturas de gênero e obras que, mesmo dentro dos assuntos nobres, tivessem um tratamento mais realista e de bases racionais. Naturalmente, os pintores da geração mais jovem, que ainda buscavam consolidar sua carreira artística e construir seu próprio público, poderiam atender melhor a

¹⁵ No Brasil, o embate entre gerações na AIBA e a defesa da geração mais jovem por parte da imprensa também estiveram ligados às críticas ao então governo imperial. Nesse sentido, os ataques aos artistas que estiveram ligados a ele, como o próprio Pedro Américo, também são consequências de tal contexto.

essas demandas do que seus professores e suas tradicionais amarras poéticas – já consagrados, no entanto, à maneira dos velhos pintores de corte.

O Salão de 1884 tornou esses embates públicos pela primeira vez por meio de uma exposição dessas pinturas. Reconhecido pela variedade estilística de seus artistas expositores, ele é marcado pela coexistência de obras orientadas por esses diferentes valores. No entanto, no caso brasileiro, isso não significou que os pintores da nova geração não trabalhassem com assuntos já consagrados, sobretudo religiosos; tampouco que os da antiga não houvessem testemunhado as transformações ocorridas no meio artístico.

Almeida Júnior, por exemplo, realizou pinturas religiosas, como sua conhecida *Fuga para o Egito* (Fig. 5), de 1881, que também foi exposta neste Salão de 1884; e até mesmo alegorias, como a da *Pintura* (Fig. 6), de 1892. No entanto, o tratamento que dava a tais temáticas respondia às demandas de inovação estipuladas pela crítica da época, naturalmente defensora da geração mais jovem. Mais especificamente, assim como o primeiro quadro é menos idealizado do que demais pinturas religiosas, orientadas por valores espiritualistas; o segundo não se utiliza de símbolos mitológicos na constituição de uma alegoria – conduta diferente daquela de Pedro Américo em sua *Noite*.

Detemo-nos mais atentamente ao caso da *Fuga para o Egito*. Seu tema já serviu de inspiração para centenas de pintores ao longo da História da Arte. No entanto, na pintura de Almeida Júnior, a cena religiosa assume um tratamento realista e intimista. Para além de sua execução primordial, como no caso dos reflexos sobre a poça, que impressionaram os espectadores da época, sua ambiência ainda remete àquelas do realista francês Jean-François Millet (1814-1875).

Na cena representada por Almeida Júnior, enquanto o animal que auxilia a Sagrada Família em sua empreitada bebe água, o menino Jesus se encanta com o véu de sua mãe, Maria. Por sua vez, José carrega em sua fisionomia o cansaço da viagem, e em seu corpo a opressão das pesadas bagagens. No entanto, o homem ainda observa o gesto do menino com uma expressão particularmente serena e amorosa. Imagens como essa possuíam uma grande capacidade de identificação com o público; causavam grande comoção – conforme apreciado por críticos como o próprio Ramalho Ortigão.



Figura 5 - Almeida Júnior, *Fuga para o Egito*, 1881. Óleo sobre tela. 320x223cm. Museu Nacional de Belas Artes. Fonte: Wikipédia¹⁶

¹⁶ Disponível em:

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/57/Almeida_J%C3%BAnior_-_Fuga_para_o_Egito%2C_1881.jpg>. Acesso em 19 de ago. de 2021.



Figura 6 -, Almeida Júnior, *A Pintura*, 1892. Óleo sobre tela. 250x125cm. Pinacoteca de São Paulo. Fonte: Wikipédia¹⁷

Por outro lado, é importante observar que a mesma comissão que aceitou as obras desses jovens artistas, em ocasião do Salão em questão, era constituída por professores como o próprio Pedro Américo. Nesse sentido, ainda que não tenha aderido à tendência realista, ele a conhecia e, naturalmente, reconhecia. Em outras palavras, mesmo que tenha permanecido ligado a uma filosofia romântica e idealista desde os seus tempos de juventude, sempre esteve atento às novas concepções surgidas no campo da pintura.

¹⁷ Disponível em:

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/70/Almeida_J%C3%BAnior_-_A_Pintura_%28Alegoria%29%2C_1892.jpg>. Acesso em 20 de ago. de 2021.

Ademais, conforme apontado por Fábio D'Almeida Lima Maciel em *O Jovem Pedro Américo entre arte, ciência do belo, e um outro nacional*, além de ter testemunhado as convulsões desencadeadas pelo Realismo enquanto ainda estava em território francês¹⁸, o pintor ainda se pronunciou sobre elas em ocasião da reforma da *École des Beaux-Arts* de Paris, no ano de 1863, tendo inclusive escrito e publicado *in loco* um texto em defesa dos ideais ecléticos propostos por reformistas como Eugène Viollet-le-Duc¹⁹ e apreciados por críticos como o próprio Ramalho Ortigão. Trata-se do *La Réforme de l'École des Beaux Arts et l'opposition*, datado do mesmo ano, onde Pedro Américo afirmava:

Que os alunos escutem as doutrinas mais opostas, realismo, romantismo, classicismo; cabe ao temperamento de cada um, a seu caráter, enfim a seu gênio, escolher o que lhe convém melhor; porque a natureza deve seguir livremente seu caminho para chegar a um grande resultado, qualquer que seja. (AMÉRICO *apud* MACIEL, 2016, p. 53)

O excerto em questão, além de mencionar o próprio movimento realista, revela boa parte das orientações artísticas às quais Pedro Américo se manteria fiel ao longo de toda a sua carreira. Além disso, ainda elucida a importância dada pelo pintor à questão da valorização das individualidades em prol do que considera grandes feitos artísticos.

1.2. O parâmetro realista na recepção crítica da *Noite* e demais obras de Pedro Américo no Salão de 1884

A crítica não se absteve em relação aos embates da Academia Imperial de Belas Artes, tornados definitivamente públicos no Salão de 1884. Defendendo a nova geração de pintores, bem como suas concepções artísticas, ela estabeleceu parâmetros realistas e materialistas mas, sobretudo, bases supostamente racionais e científicas em boa parte de suas avaliações. Um dos casos mais significativos, nesse sentido, ocorreu com a alegoria da *Noite*, de Pedro Américo. De maneira geral, suas obras foram duramente criticadas, principalmente pela persistência de sua filosofia idealista e sua falta de compromisso com a contemporaneidade – mas também com a ciência e com a própria arte. Consideramos aqui duas de suas figuras principais.

¹⁸ Inicialmente, Pedro Américo estudou na França, mais precisamente na *École des Beaux-Arts* de Paris, entre os anos de 1859 e 1864.

¹⁹ Para saber mais sobre o contexto da reforma da *École des Beaux-Arts*, sua relação com o Realismo, bem como a visão de Pedro Américo sobre suas propostas, ver MACIEL, Fábio D'Almeida Lima. **O jovem Pedro Américo entre arte, ciência do belo e um outro nacional**. 2016. Tese (Doutorado em Teoria, Ensino e Aprendizagem). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

Gonzaga Duque (1863-1911), a princípio, inicia o subcapítulo que dedica a Pedro Américo em *A Arte Brasileira* afirmando o período de cinco anos entre os Salões de 1879 e 1884 como estéril para o sentimento estético do pintor. Ele ataca a cristalização de suas escolhas temáticas e de sua orientação filosófica, sobretudo em meio às transformações que ocorriam no período.

Nenhum assunto militar preocupou o pintor de batalhas [Pedro Américo], não porque o seu sentimento estético tivesse evoluído com os progressos filosóficos do nosso tempo, pelo contrário; o decurso de cinco anos foi estéril para o artista, ele ainda é o mesmo, o mesmíssimo. David, Judite, Virgem Dolorosa, Jacobed [*sic*], Heloísa, são os assuntos das suas telas. (DUQUE, 1995, p. 162)

O crítico se refere à *Noite* como uma de tais pinturas que não estavam em consonância com a filosofia contemporânea – para ele, aquela manifestada por críticos como o já mencionado Eugène Fromentin. Trata-se, novamente, de uma concepção ligada ao advento da modernidade e à pintura de orientação realista; então também chamada de “pintura da multidão”, na medida em que representava e dialogava com o próprio povo. Nesse sentido, a alegoria de Américo não seria compatível com os sentimentos estéticos, aspirações e necessidades de sua própria época, sobretudo por se tratar de uma pintura de alta “magnificência” e “sensualidade”, suscitadas através de um “grande bosquejo de formas arredondadas, [de] um tipo de beleza pagã” (DUQUE, 1995, p. 167).

Do ponto de vista da execução, analisando a obra como painel decorativo, para além de suas cores, Duque ataca especificamente seu fundo, onde a figura principal pareceria “pregada”, e que não daria espaço para a imaginação de seus observadores. Esse ponto manifesta, novamente, o crescente interesse dos críticos e visitantes por pinturas estimulantes, conforme apontado por Ana Cavalcanti, ainda em seu artigo sobre o Salão de 1884.

Outra de suas críticas mais pertinentes foi feita à *Joana d’Arc* (Fig. 7), obra também datada de 1883. No entanto, nesse caso, seus ataques assumem tons mais racionalistas e cientificistas. Na pintura em questão, Pedro Américo optou por representar o momento em que Joana supostamente escuta, pela primeira vez, a voz do arcanjo Miguel, que lhe anuncia seu destino. Ele escolhe, inclusive, torná-lo visível para o observador. Porém, para Duque, o fato de o pintor ter representado a moça como um tipo bíblico, e não uma personagem histórica é uma “falta gravíssima”²⁰.

²⁰ Essa crítica, na época, possuía fundamento. Joana D’Arc viria a ser canonizada apenas no ano de 1920. Nesse sentido, até o momento em que o crítico escreveu, ela ainda era uma personagem histórica, e não “bíblica”, ou seja, religiosa.

O crítico afirma que o “crime contra a probidade histórica” praticado pelo pintor teria sido, mais especificamente, aquele da “história idealizada” ou do “idealismo na história”. Para ele, as alegações divinas proferidas por Joana d’Arc eram indubitavelmente falsas. Ele sustenta sua afirmação através da citação de historiadores que, como ele, através de bases supostamente racionais e científicas, compreenderam que a personagem era apenas “uma pobre rapariga alucinada, vítima de uma ereção cerebral e de uma excepcional organização física” (DUQUE, 1995, p. 165). Tais pontos tornam evidente sua preocupação com a questão da verdade na arte.



Figura 7 - Pedro Américo, *Joana d’Arc*, 1883. Óleo sobre tela. 229x156cm. Museu Nacional de Belas Artes (RJ). Fonte: Wikipédia²¹

²¹ Disponível em:

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c3/Pedro_Am%C3%A9rico_-_Joana_d%27Arc_ouve_pela_primeira_vez_a_voz_etc_-_1884.jpg>. Acesso em 01 de ago. de 2021.

Duque então retorna à questão anterior e encerra suas críticas a Pedro Américo reafirmando que suas concepções estiveram estagnadas ao longo dos anos; que suas composições ainda eram demasiadamente influenciadas pela mesma filosofia espiritualista que detinha desde os tempos de sua juventude. De acordo com suas palavras,

Desta exposição tiramos a seguinte consequência: o pintor de Avai nenhum progresso alcançou no espaço de cinco anos; a sua concepção está tão adiantada quanto esteve no tempo em que pintou o São Jerônimo e o São Pedro, **o seu talento ainda é bafejado pela velha filosofia espiritualista**, as suas crenças conservam-se intactas, todo o seu ser está subordinado à terrível influência que fê-lo escrever o *Holocausto*²². (DUQUE, 1995, p. 166-167, grifo nosso)

Por sua vez, Angelo Agostini (1843-1910) criticou diversas obras que Pedro Américo expôs no Salão de 1884 principalmente através dos parâmetros racionalistas e cientificistas. De maneira geral, ele atacava o pintor por uma suposta falta de estudo, de conhecimento prático da estética e por sua mediocridade perante o que chama de verdadeira arte. Uma das críticas mais pertinentes que escreveu nesse sentido, acerca da alegoria da *Noite*, foi publicada na *Revista Illustrada* (RJ), sob o pseudônimo de X, em 13 de setembro daquele ano.

Entre seus apontamentos mais incisivos, está o que se refere ao véu que cobre o corpo da deusa representada pelo pintor. Para o crítico, o fato de os gênios conseguirem se apoiar tranquilamente sobre ele, bem como o de suas tochas não queimarem-no, ainda que tão próximas, só seriam explicados se o mesmo fosse feito de ferro. O crítico ainda inclui, nesse sentido, o problema das chamas não queimarem a barriga do Cupido, considerando a posição de seu facho:

A posição destas [figuras representadas], é tudo quanto ha de anti-esthetico, commum e estapafurdio, sobretudo a do Amor que está a disparar uma de suas settas, apoiado na perna esquerda e esta sobre o véo, que deixa assim de ser um corpo flexivel para tornar-se solido.

O facho do hymeneu, que se vê dependurado sob a barriga do amor está acceso, mas nem por isso queima a barriga do Cupido, nem o véu que é decididamente de ferro. Que é de ferro, não ha a menor duvida, pois que o outro pequeno, atracado a um pesado livro, apoia-se com toda a franqueza sobre o dito véo. (AGOSTINI, 1884, p. 6)

Agostini prossegue suas críticas à representação do véu, agora por suas ondulações, alegando que este deveria cair de modo vertical, considerando a ausência de atmosfera no firmamento, onde as figuras estão representadas. Vale notar, no entanto, que o crítico não encontra problemas – ou o acusa de falta de lealdade à ciência – na representação das chamas nesse mesmo meio, pois serviriam como fonte de luz. Ademais, ainda que se trate de uma

²² *O Holocausto* é um romance de Pedro Américo, publicado em 1882, que narra a impossível história de amor entre os personagens Agavino e Palmira.

alegoria e de seus símbolos, de convenções particulares a esse tipo de pintura, ele afirma que, nesse contexto, seria impossível a coruja localizada ao lado dos pés da deusa voar.

Está pois o grupo no firmamento, n'aquelle espaço sem fim, a milhões de leguas da Terra. N'essas alturas, o Dr. Pedro Americo não ignora que não ha a menor atmospheria, e portanto é impossivel o tal véo ter ondulações, nem tão pouco a coruja voar.

Se esta ficasse presa nas dobras do véo e este cahisse verticalmente, a composição tornar-se-hia mais esthetica e **sobretudo mais scientifica.**

Só se poderia passar um pouco a perna á sciencia em relação ao fogo dos fachos, por causa do effeito de luz que o quadro necessita. [...] (AGOSTINI, 1884, p. 6, grifo nosso)

Por fim, Angelo Agostini ainda ataca a maneira com a qual o pintor representa a luz que incide sobre os elementos do quadro. Para ele, o fato de Pedro Américo não ter aproveitado a luminosidade fornecida pelas estrelas e pelo fogo das tochas, bem como a ausência de uma fonte de luz reconhecível, são pontos que atestam sua falta de bom senso e de consciência estética, o que considera uma falta gravíssima para um pintor. Ele afirma sua opinião através de uma retórica tão incisiva quanto aquela que Ramalho Ortigão se utilizou ao falar das concepções de Gustave Moreau:

Se o Sr. Pedro Americo não comprehendeu o que qualquer comprehenderia, sem ser pintor; se entendeu dever pintar aquellas figuras com uma luz que elle mesmo não é capaz de explicar; se enfim, entende que a arte consiste só em pôr tintas a torto e a direito n'uma tela, sacrificando a esthetica e até o bom senso, o melhor é quebrar os pinceis e atirar a palheta pela janella fóra. (AGOSTINI, 1884, p. 6)

Ainda em relação a esses parâmetros, vale ressaltar a crítica que Agostini publicou no dia 27 de setembro de 1884, também na *Revista Illustrada*, à obra *Judite e Holofernes* (Fig. 8), do mesmo artista, porém datada de 1880. Ele ataca, sobretudo, a falta de realismo na representação de Judite, que acabara de sair completamente limpa de uma sangrenta cena de assassinato. Nesse sentido, a legenda de sua ilustração da pintura (Fig. 9), publicada no mesmo volume, ironiza a representação da mulher, que renderia “graças a Jeová por ter conseguido degolar Holofernes, sem ensanguentar, nem amarrotar o seu belo *toilette*, nem as suas lindas mãos” (AGOSTINI, 1884, p. 5).



Figura 8 - Pedro Américo, *Judite e Holofernes*, 1880. Óleo sobre tela. 229x142cm. Museu Nacional de Belas Artes (RJ). Fonte: Wikipédia²³

²³ Disponível em:

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fd/Pedro_Am%C3%A9rico_-_Judith_rende_gra%C3%A7as_a_Jeov%C3%A1_2.JPG>. Acesso em 01 de ago. de 2021.



Figura 9 - *Revista Illustrada*, n. 391. Rio de Janeiro, 27 de set. 1884.
Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional²⁴

O crítico inicia suas considerações afirmando que uma pintura histórica não poderia ser considerada senão uma pintura realista. Ele afirma que a poesia, o idealismo e a fantasia devem ser empregados nas composições do tipo apenas na medida em que as tornem mais belas. No entanto, a verdade dos fatos deve sempre prevalecer. No caso da Judite de Pedro Américo, esse axioma não seria cumprido:

A poesia, o idealismo e a phantasia devem ceder o passo á verdade do facto que o artista reproduz, empregando essas tres cousas, apenas como um meio de embellezar a composição, mas nunca de modo a sahir fóra da verdade do assumpto, sacrificando a realidade á fantasia, sob pena de cahir em grave erro.
Na Judith do Sr. Pedro Américo tudo é sacrificado, até o proprio criterio!
(AGOSTINI, 1884, p. 6)

Em outras palavras, Angelo Agostini ataca o pintor porque ele não teria representado um tipo bíblico como personagem histórico e, conseqüentemente, de maneira realista. Tal afirmação remete inversamente à crítica realizada por Gonzaga Duque, quando afirmou que o pintor representou uma figura histórica, Joana D'Arc, como tipo bíblico. No entanto, ambos se preocupam igualmente com a questão da verdade nessas representações.

²⁴ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/332747/2783>>. Acesso em 01 de ago. de 2021.

Inicialmente, Angelo Agostini sustenta seus argumentos afirmando que a moça não perderia seu tempo adornando-se com tantos enfeites, considerando a complexidade de sua tarefa. Judite almejava tirar a vida de Holofernes, e o fez esperando que ele adormecesse. No entanto, ainda que houvesse adormecido, no momento em que ela pusesse seu plano em prática, o general não permaneceria passivo: despertando, reagiria. Naturalmente, conforme feito de carne e ossos, tornaria a cena um evento sangrento e traumático, do qual Judite sairia abalada física e emocionalmente:

Holophernes era de carne e osso; por consequencia tinha sangue e este, sahindo simultaneamente do corpo e da cabeça, devia durante a operação, e depois desta, espirrar com força, correr abundantemente e salpicar tudo em redor de si. Imaginamos então ver Judith sahir da tenda com as feições alteradas, pallida, os cabelos em desordem assim como as vestes, e toda ensanguentada. Parece-nos que assim deveria estar a Judith e é d'este modo que o Sr. Pedro Americo a deveria ter apresentada no seu quadro. (AGOSTINI, 1884, p. 6)

No entanto, a Judite de Pedro Américo surge pacífica, enfeitada e com vestimentas limpas. O crítico afirma que, tudo isso considerado, o quadro poderia ter seu momento confundido com um anterior ao ato – ou seja, de oração e súplica a Jeová; uma preparação. Ele afirma que removendo-se da composição apenas o facão e a cabeça, obter-se-ia tal efeito. Nesse sentido, visto que o pintor teria incorrido novamente ao “crime” do idealismo na história, Agostini encerra sua crítica atacando seu comprometimento com a estética, a verdade e até mesmo o bom senso.

Tudo isso considerado, é possível observar que as obras enviadas por Pedro Américo ao Salão de 1884 foram amplamente analisadas pela crítica de sua época através dos parâmetros estabelecidos por uma retórica de afirmação da tendência realista, ligada a uma filosofia materialista, à racionalidade e à ciência, como único caminho possível para uma verdadeira arte. Em outras palavras, seu principal critério foi a não-adesão do artista a essas concepções, então consideradas genuinamente modernas.

No caso da *Noite*, tais parâmetros cercearam sobretudo sua visão como uma alegoria, constituída por elementos simbólicos. O único artigo em defesa do pintor frente a esses ataques, encontrado até o momento, foi publicado no dia 30 de setembro de 1884, na coluna sobre a Exposição de Belas Artes do periódico *O Mequetrefe*, e assinado por Pinchel²⁵. Nele, o autor afirmava a naturalidade dos elementos do quadro, considerando o fato de se tratar de uma alegoria:

²⁵ Tudo indica se tratar de um pseudônimo, fazendo alusão à palavra “pincel”. No entanto, sua identificação segue sendo pesquisada.

[...] dizer que a Noite é um disparate, porque os anjinhos se firmam sobre o véo de seda; que a coruja não póde voar no ether; que a luz do quadro não se sabe d'onde vem; dizer isso é o mesmo que confessar má vontade contra o auctor do quadro, porque todo o mundo sabe que nas produções daquelle genero é tudo convencional. E, si assim não fosse, que diriamos dos classicos que representaram enormes grupos de deuses, em pé, assentados e deitados sobre nuvens; si a coruja não póde voar no ether, como poderão voar os anjos e as divindades pagans? E quanto a luz que illumina a noite, entendemos que ella vem da propria figura da Noite, essa figura resumbrante de estrellas e constellações. Com effeito é triste que entre nós, além de todo o heroismo necessario para ser artista, tenha-se ainda de aturar o mau humor ou talvez a inveja de meia duzia de maldizentes commentariadores. (PINCHEL, 1884, p. 3)

Em todo caso, a utilização de tradicionais símbolos mitológicos na constituição de uma alegoria, aliada à filosofia romântica, idealista e espiritualista de Pedro Américo, parece ter sido, na verdade, o que fez com que fosse vista por boa parte da crítica de sua época como um terreno estéril. Ademais, conforme visto anteriormente, considerando seu próprio tipo de composição, tratava-se de uma obra de difícil identificação com o público moderno.

Nesse sentido, é possível afirmar que o caótico contexto de sua concepção, marcado por embates artísticos, acabou cerceando a visão da obra como uma alegoria, constituída por elementos simbólicos, e sobretudo como um universo particular – portanto, como a própria deusa representada no quadro, a *Noite* é filha do Caos.

2. A NOITE, DESENHANDO CONSTELAÇÕES

Os argumentos apresentados no capítulo anterior evidenciam uma falta de sintonia entre as ideias defendidas por Pedro Américo e pela crítica carioca no final do século XIX. A alegoria da *Noite* surgiu como uma obra alienada em relação às demandas de tal contexto, sobretudo por ter sido concebida através de uma orientação idealista, espiritualista, bem como constituída por tradicionais símbolos mitológicos – além de tudo, brancos e europeus.

Sendo assim, em que universo de relações a obra pode ser inserida? A equivocada tendência de se considerar um movimento ou concepção artística como acabados após a consolidação de outros – nesse caso, o Realismo e suas nuances –, não deve nos impedir de observar a *Noite* através de diferentes perspectivas, anteriores ou contemporâneas a ela; de torná-la viva por meio da elaboração de relações e de análises comparativas.

Nesse sentido, o presente capítulo busca analisar a obra como um universo particular, tecendo ainda relações entre ela e demais produções de cunho semelhante pertencentes ao período. Pedro Américo morou na Itália entre os anos de 1878 e 1885, e a obra fez parte dos envios que fez de Florença para o Salão de 1884. No contexto europeu de então, o idealismo, o espiritualismo, assim como os mitos e o extraordinário, ainda habitavam diversas produções e vertentes artísticas – e é precisamente nesse eixo que buscamos observar sua pintura.

2.1. Uma breve análise visual, iconográfica e estilística da alegoria da *Noite*

A Noite acompanhada pelos gênios do Estudo e do Amor, concluída por Pedro Américo em 1883, é uma alegoria. Considerando-se a definição panofskyana do termo²⁶, se trata de uma obra que veicula, através da união de tradicionais símbolos mitológicos e da personificação, resumidamente, a ideia da noite como um período propício às atividades intelectuais e às relações amorosas – nesse sentido, poderíamos até mesmo afirmar se tratar de uma representação, nos moldes românticos e idealistas do artista, de uma das temáticas cotidianas e intimistas então prezadas pelo público brasileiro.

²⁶ PANOFSKY, Erwin. Iconografia e iconologia. In: **O significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2001 [1955], pp. 47-87. Panofsky define o conceito de alegoria através da seguinte afirmação: “Imagens que veiculam a idéia, não de objetos e pessoas concretos e individuais (tais como São Bartolomeu, Vênus, Mrs. Jones ou o Castelo de Windsor), mas de noções gerais e abstratas como Fé, Luxúria, Sabedoria, etc., são chamadas personificações ou símbolos (não no sentido cassireriano, mas no comum, e.g., a Cruz, ou a Torre da Castidade). Assim, alegorias, em oposição a estórias, podem ser definidas como combinações de personificações e/ou símbolos” (PANOFSKY, 2001, 51).

O pintor representou uma mulher, acompanhada por dois *putti* e uma coruja, espalhando estrelas pelo espaço. Flutuando mais alto que a lua, que aparece ao fundo, está envolta em véus rendados, que oscilam entre a bruma e longas mechas de cabelo. De braços abertos, carrega uma salva de prata, de onde retira os astros. Em uma fusão de elementos, a coruja voa ao lado de seus pés, enquanto os pequenos que a acompanham, cada um de um lado, carregam tochas. Aquele à esquerda também leva consigo um grande livro. Por sua vez, o da direita deixa sua tocha solta entre os cabelos da moça, a fim de empunhar um arco e flecha.

Facilmente reconhecíveis são os pequenos seres alados representados pelo pintor, quase como elementos decorativos, no entanto significativos para o sentido alegórico da obra. São gênios alados. Aqui, eles representam o Estudo e o Amor, como o próprio título da obra aponta. O primeiro é simbolizado através do grande livro; o segundo, do tradicional arco e flecha. Por sua vez, a coruja, noturna, misteriosa e mística, cujos olhos enxergam através da escuridão, é tradicionalmente reconhecida como símbolo da sabedoria e da inteligência.

Finalmente, a mulher representada por Américo, dentro da mitologia grega, é a deusa primordial da Noite. Denominada Nix (do grego *Νύξ*, latim *Nox*, transliteração *Nyx* e tradução Noite), é mencionada por diferentes fontes textuais, mas entre elas existem determinados consensos. Ela é filha do deus primordial Caos, e com seu irmão Érebo (escuridão) deu origem a Éter (luz celestial) e Hemera (dia). Também originou diversas outras divindades e espíritos, entre eles Tânatos (morte), Hipnos (sono), Oniros (sonhos), e até mesmo as Moiras²⁷. No Orfismo, Nix aparece inclusive como mãe de Urano, pai dos titãs.

A deusa foi frequentemente abordada como a personificação da noite, ou como sua própria substância²⁸. Em todo caso, é ela quem cobre a terra e os céus com seu manto negro, trazendo o período noturno e suas estrelas. Na peça *Íon*, de Eurípedes, por exemplo, Nix surge em sua veste negra e seu carro puxado por cavalos, seguida pelos astros; no poema *Fenômenos*, de Arato, é descrita como aquela que mostra as estrelas aos seres humanos; no épico *A Queda de Tróia*, de Quinto de Esmirna, como aquela que traz a benção dos momentos de sono e descanso aos mortais; já no poema *Dionisiaca*, de Nono de Panópolis, é ela quem envolve o céu em seu manto escuro, salpicado de estrelas.

²⁷ Na mitologia grega, Cloto, Láquesis e Átropos, as três irmãs que conduziam o destino de deuses e humanos através dos fios que teciam em seu famoso tear, a Roda da Fortuna.

²⁸ NYX, Greek Primordial Goddess of the Night (Roman Nox). **Theoi Greek Mythology**. Disponível em: <<https://www.theoi.com/Protogenos/Nyx.html>>. Acesso em: 12 jul. 2021.

Descrições como as anteriores construíram as imagens da deusa ao longo dos tempos, tanto na imaginação dos leitores, quanto no próprio âmbito da pintura. Na Antiguidade, suas iconografias mais comuns eram as de uma figura alada, com uma auréola obscura sobre sua cabeça; e/ou a de um cocheiro. Exemplar é o caso de um lécito²⁹ atribuído ao pintor Safo (Fig. 10), pertencente ao acervo do *Metropolitan Museum of Art*, no qual Nix aparece em uma espécie de biga, com a mencionada auréola enevoadada sobre sua cabeça.



Figura 10 - Atribuído a Safo (pintor), *Terracotta lekythos* [Lécito de terracota], c. 500 a.C. 17.3x7.2cm. The Metropolitan Museum of Art. Fonte: THE MET³⁰

No caso da pintura de Pedro Américo, ainda que não faça muitas referências a essas tradicionais iconografias gregas, talvez apenas através do astro enevoadado que paira sobre a sua cabeça, claramente visível na ilustração da obra no catálogo do Salão de 1884 (Fig. 11), é possível traçar determinadas relações entre a representação da deusa e suas facetas mencionadas por alguns desses escritos.

²⁹ Tipo de vaso grego utilizado, sobretudo, para armazenar óleos e perfumes para o corpo.

³⁰ Disponível em: <<https://images.metmuseum.org/CRDImages/gr/original/DP225320.jpg>>. Acesso em 27 de ago. de 2021.



Figura 11 - “A Noite” no catálogo ilustrado da Exposição Geral de 1884.
Fonte: DezenoveVinte³¹

Apesar de também estar envolta em um tecido claro – provavelmente presente em prol do contraste entre figura e fundo, assim como no caso da lua, parcialmente visível por trás da figura principal –, possui destaque o seu habitual manto negro, que veste enquanto espalha estrelas pelo céu noturno, isto é, enquanto desenha as constelações. Nesse sentido, também em sua obra, é Nix quem torna esses astros visíveis aos seres humanos.

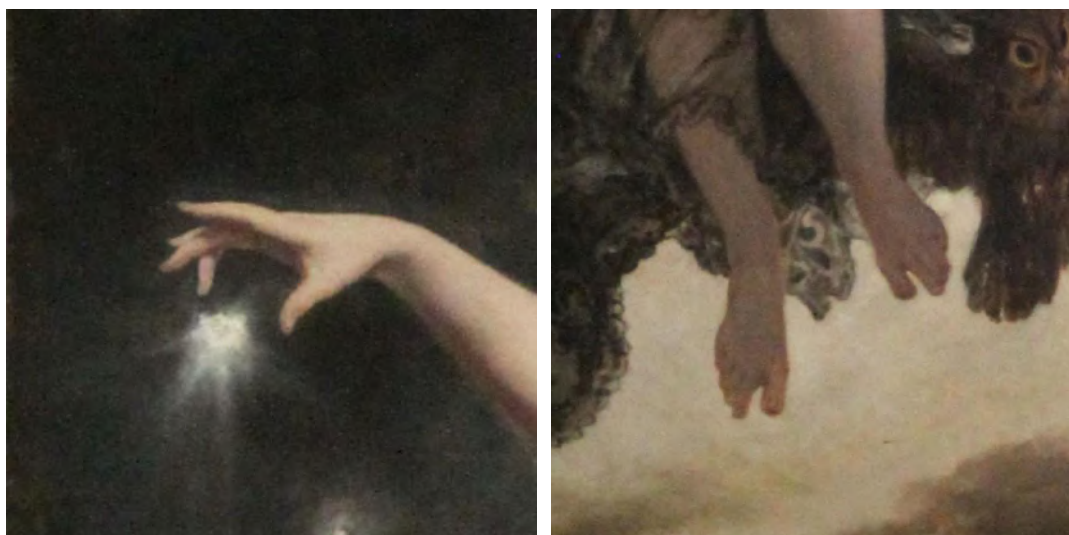
No entanto, em detrimento do sono e do descanso, a deusa do pintor brasileiro evoca os efeitos fantásticos do período noturno. Na verdade, sua alegoria faz alusão aos momentos de enlevo fornecidos pelo estudo e pelo amor, principalmente durante a noite, cujos astros, mistérios e silêncio tornam um momento propício para a imaginação, para a fantasia e para o extraordinário. Assim, a presença dos gênios se torna essencial à compreensão de seu sentido

³¹ Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/catalogos/1884_egba.pdf>. Acesso em 14 set. de 2021. De acordo com a fonte, o catálogo conta com esboços originais dos artistas. Trata-se, portanto, de um desenho feito por Pedro Américo, cujos elementos enfatizados, o foram pelo próprio pintor.

alegórico, na medida em que se referem, sobretudo, à agitação do período noturno, quando acompanhado daquilo que representam. Nesse sentido, podemos afirmar que a Nix de Pedro Américo é muito mais representativa como mãe de Oniros, ou seja, dos sonhos – sobretudo acordados –, do que de Hipnos, do sono.

Na pintura em questão, contudo, o elemento fantástico opera em diversas camadas. Mais especificamente, para além desses significados e interpretações alegóricas, é importante observar que o artista também explorou essas possibilidades em sua própria composição.

Evidente, por exemplo, é a presença do caráter fantástico na representação das extremidades do corpo da deusa, notada pela própria crítica da época, como veremos mais adiante. Assim como a coruja emula a posição de Nix – ambas, detentoras de corpos robustos, aparecem de asas e braços abertos, respectivamente –, também a deusa emula a ave: no entanto, para além da pose, por suas “asas” e “garras” particulares. As pontas dos dedos de suas mãos, sobretudo as da direita, que solta uma estrela pelo céu, são todos visíveis, finos e delicados como penas (Fig. 12); enquanto, em relação os dedos dos pés, salta aos olhos um tipo de separação, principalmente dos polegares, que os tornam semelhantes às garras de uma coruja (Fig. 13). Esses aspectos também são facilmente perceptíveis no esboço anterior (Fig. 11).



Figuras 12 e 13 - Pedro Américo, *A Noite acompanhada dos gênios do estudo e do amor* (detalhes).

Quanto à estrutura compositiva, a alegoria da *Noite* é formada através de um eixo vertical, o da figura principal; e pelos horizontais, iniciados a partir de seus braços abertos e equilibrados, na parte central da tela, pelas figuras dos dois pequenos gênios alados e, na parte inferior, pelo véu ondulante e a coruja de asas abertas. O ponto em comum entre todos esses elementos é o seu dinamismo – tudo está em absoluto movimento. Juntos, eles predominam sobre o fundo escuro do quadro, fazendo com que as figuras do primeiro plano, sobretudo a da deusa, saltem tela afora e se imponham incisivamente ao observador.

Alguns desses pontos foram observados, por exemplo, numa crítica publicada no periódico *Brazil*, em 21 de setembro de 1884, e assinada por F.F.³², sob a coluna das Belas Artes. O texto em questão comenta a dificuldade de se observar a pintura de Pedro Américo de maneira despreziosa, sobretudo considerando essa imposição das figuras ao observador, bem como a presença de tais elementos fantásticos. No entanto, seu maior estranhamento está no fato de não encontrar nela o caráter de repouso e descanso que se esperaria de uma representação da deusa da noite:

Antes de tudo, a posição dos braços em crucifixo é desagradável, desgraciosa. o tronco é de uma robustez que repugna à imaginação menos poética; os artelhos polegares separam-se tão rudemente dos demais, que dão a fôrma de um gancho á terminação dos membros inferiores. A figura principal é mal lançada, e ao todo falta-lhe o que quer que seja de aereo e vaporoso, como só se póde conceber a deusa que abre a porta ao repouso, no estudo, aos sonhos e ao amor. (F.F., 1884, p.1)

No entanto, conforme visto, a deusa do pintor não é aquela que “abre a porta ao repouso”; mas à imaginação, tornada particularmente extraordinária durante o período noturno. Seu ousado convite se inicia no próprio ato da observação, considerando, por exemplo, seus aspectos fantásticos – como as já mencionadas analogias entre a deusa e a coruja –, mas também sua presença forte e expansiva.

Mais especificamente, depois de um primeiro momento, no qual os olhos do observador perambulam por todos os elementos do quadro, a vibração deles os direciona para fora da tela. Ou seja, trata-se de uma cena que não absorve o observador em seu interior, e sim expande seu olhar para o meio externo. Essa característica em si carrega implicações mais extraordinárias, na medida em que estabelece uma analogia com a maior parte das teorias idealistas e espiritualistas da arte e do conhecimento, recorrentes no século XIX, nas quais os pensamentos se iniciavam no íntimo, tendo em vista, por fim, alcançar a verdadeira Beleza, bem como os mistérios eternos, até então invisíveis no *éter*. Portanto, assim como ocorre na

³² Acreditamos se tratar do jornalista, editor, escritor e crítico de arte Félix Ferreira (1841-1898). Nascido no Rio de Janeiro, ele foi muito atuante na segunda metade do século XIX.

própria composição da obra, o ato de observá-la se expande em diversas direções, como numa espécie de universo particular.

O autor da crítica acima compreendeu boa parte dessas questões, mas não as cogitou como potenciais condutas intencionais por parte do pintor. No entanto, mesmo que a tenha criticado negativamente, ele ainda reconheceu que, para se vencer o estranhamento causado pela composição, inicialmente, seria necessário recorrer ao que chama de “imaginação poética”. Nesse sentido, podemos afirmar que seria exatamente a confluência de todas essas capacidades imaginativas o que atribui à obra em questão tantas nuances e significados, invisíveis à primeira vista. Em outras palavras, os efeitos fantásticos da *Noite* são visíveis apenas para aqueles que aceitam seu convite.

Tudo isso considerado, ainda que seja constituída por tradicionais símbolos gregos, bem como idealizada ao modo grego (principalmente na anatomia de seus personagens), a obra é marcada, de maneira geral, por um aspecto romântico; por uma atmosfera romântica. Sua dramaticidade, a vibração e a movimentação de seus elementos, bem como sua execução imaginativa, são alguns dos pontos que evidenciam essa relação. Ademais, sua própria temática está de acordo com aquelas prezadas pelos artistas românticos. Conforme apontado por Ivan Coelho de Sá, em *A academização da pintura romântica no Brasil e sua ligação com o pompierismo francês: O caso de Pedro Américo*,

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 Antiguidade 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. (SÁ, 1995, p. 199)

Ou seja, para além dos aspectos formais, também o seu conteúdo – o da noite, seus mistérios e efeitos sublimes, testemunhados apenas por aqueles que nela se aventuram –, faz com que a obra esteja em plena consonância com as tendências românticas.

Na verdade, conforme elucidado por Horst Waldemar Janson em seu conhecido livro *a História Geral da Arte*, o romantismo é um conceito que abarca *per se* muitas nuances, sendo sobretudo uma “atitude de espírito”, que poderia “se revelar sob muitos aspectos” (JANSON, 1993, p. 829). No entanto, a conduta mais comum ao pintor romântico, em oposição à racionalidade pura, era a da defesa da liberdade estética e imaginativa, indispensáveis para a sintonia com a plena natureza humana e, conseqüentemente, seus grandes feitos – mesma ideia defendida por Pedro Américo em seu *La Réforme de l'École des Beaux Arts et*

l'opposition, conforme mencionado no capítulo anterior. O fato é que os românticos prezavam, sobretudo, a imaginação e as mais fortes emoções humanas, inclusive perante os efeitos extraordinários da natureza.

Nesse sentido, a noite e seus mistérios, exemplificados na própria contemplação das estrelas – ou seja, de uma ínfima parcela do desconhecido universo –, também representadas na pintura de Pedro Américo, se tornam um assunto fértil. Mais especificamente, a noite é um período no qual a racionalidade cede espaço à imaginação e aos sentimentos em geral, mas que na obra em questão também servem de motor às empreitadas intelectuais, conforme evidenciado pela presença gênio do estudo. Não se trata, no entanto, de um conhecimento de cunho positivista, mas idealista: ou seja, de uma tentativa de, ao menos, obter um simples vislumbre dos segredos eternos, invisíveis aos olhos humanos, bem como do Belo ideal. Ainda de acordo com Ivan Coelho de Sá:

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 enlurados 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. (SÁ, 1995, p. 199)

Observemos mais atentamente, por exemplo, a representação da intelectualidade e do amor na pintura de Pedro Américo. Ainda que, nesse sentido, a relação entre ambos seja de interdependência, inicialmente, a maneira com a qual pintou os pequenos gênios apresenta uma certa dualidade. Enquanto o do estudo (Fig. 14) segura firmemente sua tocha, buscando iluminar sua leitura e facilitar a compreensão de seu grande livro, para o qual sua atenção está completamente direcionada; o gênio do amor (Fig. 15) deixa sua chama às soltas pelo espaço, muito mais preocupado em empunhar seu arco e flecha e, como seu olhar indica, concentrado em algo que está fora dos limites da tela.



Figuras 14 e 15 - Pedro Américo, *A Noite acompanhada dos gênios do estudo e do amor* (detalhes).

Uma das possíveis interpretações para a maneira com a qual o pintor escolheu representá-los estaria no próprio idealismo. Trata-se de um tipo de conhecimento que, conforme visto anteriormente, em determinadas correntes, se inicia no íntimo e no mundo material, mas que busca ultrapassar a realidade e seus limites; ou seja, vislumbrar aquilo que está fora dos limites do conhecimento racional puro. Tal vislumbre só poderia ser alcançado através da união entre a razão humana e sua sensibilidade – aqui simbolizadas pelos pequenos gênios, que juntos acompanham a noite, por si só, sublime e propícia a tais práticas. Ademais, vale mencionar o fato do gênio do estudo estar no lado esquerdo da tela, enquanto o do amor está no direito: considerando que a “leitura” da obra se daria, teoricamente, justamente nessa direção, trata-se de algo que corrobora esse tipo de interpretação.

Tendo todos esses pontos em mente, ainda é pertinente ressaltar o fato de que, em ocasião de sua exposição no Salão de 1884, como veremos mais adiante, a alegoria da *Noite* também sofreu acusações de plágio de uma obra intitulada *Das Elektrische Licht*³³ (Fig. 16) – em português, *A Luz Elétrica* –, do pintor alemão Ludwig Kandler (1856-1927).

³³ A identificação da ilustração que originou tais acusações de plágio foi realizada através do minucioso trabalho do pesquisador Fabriccio Miguel Novelli Duro. Para mais informações nesse sentido, ver DURO, Fabriccio Miguel Novelli. 'A Noite' à sombra d'A Luz Elétrica': Pedro Américo e o plágio nas Exposições Gerais. In: **XIV Encontro De História Da Arte**, 2020, Campinas. XIV Encontro de História da Arte: Histórias do Olhar, 2019, v. 14, pp. 919-928.



Figura 16 - Ilustração da obra *Das Elektrische Licht* [A Luz Elétrica], de 1883, de Ludwig Kandler. Fonte: ebay³⁴

Conforme apontado por Ivan Coelho de Sá, o período noturno é comumente associado ao fantástico, ao “irracional”; em oposição à racionalidade tradicionalmente atribuída à luz, seja ela diurna ou, principalmente, *elétrica*. Nesse sentido, o ponto nevrálgico de tal acusação estaria no fato de que, caso Pedro Américo tenha de fato visto essa obra, na verdade apropriou-se inversamente de sua temática, que glorifica o pensamento racional e positivista, ao representar as ousadas empreitadas idealistas em busca do vislumbre daquilo que é obscuro aos olhos humanos, isto é, daquilo que ainda nos é desconhecido.

Curiosamente, nesse sentido, a alegoria da *Noite* é descrita pelo próprio artista em seu romance *O Holocausto*, em um sugestivo capítulo intitulado “O Doido”. Nele, inicialmente, um velho porteiro do Hospício da Praia Vermelha³⁵ narra o péssimo tratamento de seus internos e como, entre eles, por exemplo, o protagonista Agavino (que fugira de lá vestido de médico!), na verdade, aparentava plena “normalidade” – não fosse pelas pequenas pedras que

³⁴ Disponível em: <<https://www.ebay.de/itm/371080256127>>. Acesso em 15 set. de 2021.

³⁵ Também conhecido como Hospício Pedro II, foi inaugurado no Rio de Janeiro em 1852.

sempre carregava consigo –, até o dia em que recebeu uma certa carta. Daquele momento em diante, e após uma grave crise emocional que o fez, inclusive, desejar a morte, o rapaz vivia apenas a ler e desenhar:

E desenhava coisas bonitas o doido, **mas que não eram de doido para quem se punha a reparar nelas.** Eram serpentes enroscadas em crianças, e casas a incendiarem-se; eram árvores imensas com guerreiros trepados, e outros embaixo; eram montanhas, e campos, e rios, e um defunto em cima de um cavalo, seguido de uns vultos ao luar; e **coisas fantásticas, que causavam pasmo. Havia no meio daquilo tudo uma figura de mulher sustida por dois anjos, que a levavam pelos ares, de uma perfeição como nunca vi assim.** E embaixo, de joelhos, o retrato dele, tão vivo, tão próprio, com o seu ar triste... E ainda muitas outras coisas primorosas, que foi mesmo pena ter-se caído as paredes onde estavam estampadas. (MELO, 2016, p. 274, grifos nossos)

A passagem que fala da “mulher sustida por dois anjos, que a levavam pelos ares” remete imediatamente à composição da *Noite acompanhada pelos gênios do estudo e do amor*. Nesse sentido, enquanto a mulher seria a deusa noturna, Nix, os anjos seriam os pequenos gênios. Além disso, o fato de se tratar da descrição de um dos “fantásticos” desenhos do protagonista – atrelado ao teor idealista, bem como às referências ao estudo e ao amor presentes no capítulo em questão –, também corrobora essa interpretação.

O fato é que descobrimos, por fim, que tal carta na verdade o deixara desolado porque continha a (falsa) informação da morte de sua amada, Palmira. Após ficar sabendo desse fato, e de um longo período afetado pela melancolia, apenas a arte e a ciência se tornaram motores para a retomada da vida do jovem protagonista: “Uma explicar-lhe-ia a beleza, outra o problema da existência” (MELO, 2016, p. 279). Em outras palavras, o “doido” Agavino, após uma grande desilusão (a da suposta perda de sua amada; ou, até mesmo, de sua *musa*), criara, sobretudo através das complexas leituras de Homero e de Kant³⁶, a coragem necessária para desbravar os grandes segredos da Beleza e da própria existência.

2.2. Relações entre *A Noite* e demais obras idealistas e espiritualistas do final do século XIX

Naquele mesmo volume da *Revista Ilustrada*, mencionado no capítulo anterior, datado de 13 de setembro de 1884, Angelo Agostini também fez uma pequena ilustração da

³⁶ A figura de Immanuel Kant (1724-1804) é bastante pertinente nesse sentido. Mencionado pelo pintor e escritor no livro em questão, ainda que tenha imposto determinados limites ao conhecimento humano, ele é reconhecido por ser o fundador do idealismo transcendental, bem como por suas sínteses entre as correntes racionalistas e empiristas. Sua filosofia também foi extremamente importante para o idealismo alemão, por exemplo.

alegoria da *Noite* (Fig. 17), acompanhada de uma legenda que, conforme apontado por Fabbricio Miguel Novelli Duro, em seu artigo *'A Noite' à sombra d' 'A Luz Elétrica': Pedro Américo e o plágio nas Exposições Gerais* (2020), desencadeou polêmicas acerca da autenticidade das ideias de seu pintor.

Mais especificamente, com seu característico tom irônico, o crítico comentou que a deusa estava “deitando clara de ovos batidos no espaço”, e que se tratava de um “bonito pensamento”, apesar da execução “detestável” e desastrosa (AGOSTINI, 1884, p. 4). No entanto, dentro de pequenos e provocadores parênteses, ele questionou se a ideia inicial da obra realmente teria sido do brasileiro.

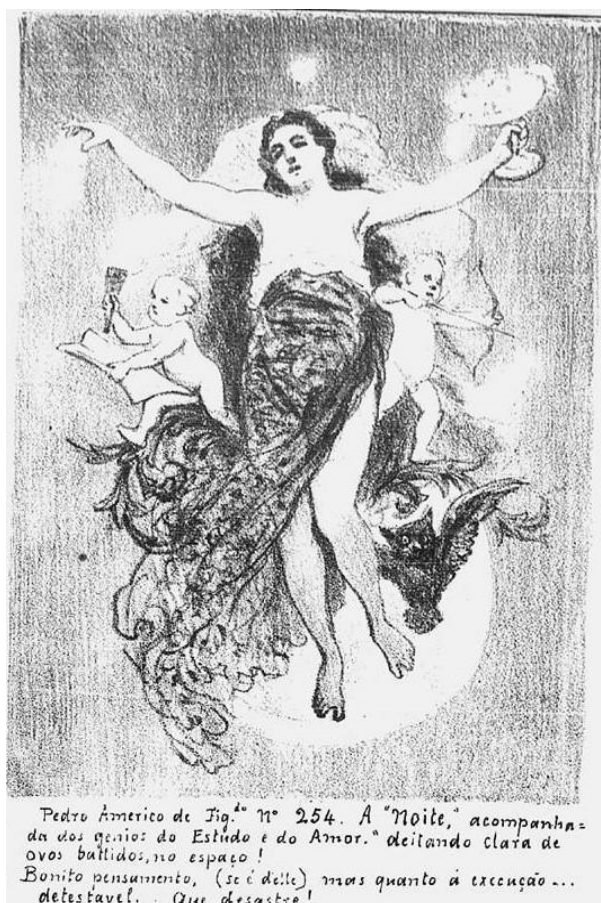


Figura 17 - Revista Illustrada, n. 390. Rio de Janeiro, 13 de set. 1884.
Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional³⁷

³⁷ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/332747/2776>>. Acesso em 28 de ago. de 2021. Na legenda, lê-se: “Pedro Américo de Fig.do Nº254. A “Noite,” acompanhada dos gênios do estudo e do Amor.” deitando clara de ovos batidos, no espaço! Bonito pensamento, (se é d'elle) mas quanto à execução... detestável. Que desastre!” (AGOSTINI, 1884, p. 4). O número em questão era o da obra no catálogo do Salão de 1884.

Conforme apontado por Fabbricio Novelli, após essa “alfinetada”, algumas dúvidas acerca da autenticidade da alegoria de Pedro Américo surgiram, culminando numa incisiva acusação de plágio feita por H. S.³⁸, no periódico *A Folha Nova*, em um folhetim intitulado *Sobre a Perna*, datado de 15 de setembro de 1884. Nele, o escritor afirma ter ficado impressionado ao ver a semelhança entre a *Noite* e uma ilustração, divulgada no Brasil através de um volume da revista alemã *Illustrirte Zeitung* [Jornal Ilustrado], da já mencionada obra *Das Elektrische Licht* (Fig. 16), de Ludwig Kandler. Ele afirmou a necessidade de esclarecimento da autoria original, levando em consideração as constantes acusações de plágio que eram dirigidas a Américo:

A quem se deve gritar “pega!”, ao pintor brasileiro ou ao pintor alemão?
Perigam os credits de um professor da nossa Academia de Bellas-Artes, ou nós, os brasileiros, já temos um patricio em cujos quadros um pintor europeu vai beber inspiração?
Eis uma questão que é preciso ser tirada a limpo.
Justifique-se o interessado e os críticos que discutam.
Essas cousas não se deixam ficar ás escuras, principalmente dizendo respeito ao Sr. Pedro Americo.
Creio que quasi todos os seus quadros têm provocado essas accusações e se ellas continuam, é o diabo.
Ninguém poderá acreditar na originalidade dos seus trabalhos, e qualquer terá o direito de perguntar, como o Sr. Angelo Agostini no ultimo numero da Revista Illustrada:
– Será d’elle? (H. S., 1884, p.1)

Em tal ocasião, o próprio irmão do pintor brasileiro, o também artista Aurélio de Figueiredo (1856-1916), o defendeu em uma breve nota publicada na *Gazeta de Noticias*³⁹, no dia 17 de setembro de 1884, afirmando que a *Noite* havia sido concluída em janeiro de 1883, tendo sido exposta e criticada em Florença ainda naquele ano⁴⁰, enquanto a imagem do quadro alemão só teria sido publicada no mês de agosto. Tudo isso considerado, ele afirma que tal crítica não possui fundamento. O fato é que, de maneira geral, essas acusações de plágio e falta de originalidade foram descartadas e mal vistas pela maior parte da crítica da época, bem como pela própria imprensa.

³⁸ Sua identidade, ainda não identificada, segue sendo pesquisada.

³⁹ FIGUEIREDO, Aurélio de. Bellas artes. *Gazeta de Noticias*, 17 de set. de 1884.

⁴⁰ A averiguação dos detalhes dessa exposição em Florença, na Itália, bem como o teor das críticas dirigidas à obra em tal contexto, constituem temas pertinentes para futuras pesquisas. De acordo com as informações obtidas por Madalena Zaccara, presentes em seu artigo *Pedro Américo de Figueiredo e Mello: considerações sobre um ateliê itinerante*, entre os anos de 1878 e 1890, o pintor brasileiro fixou ateliê na *Via di Mezzo*, nº4, na cidade em questão. Ademais, em ocasião do Salão de 1884, ele estava adoecido, inclusive com problemas de visão. Seu estado de saúde também foi testemunhado pelos jornais brasileiros da época. Para mais informações sobre essa sua estadia na Itália, ver: ZACCARA, Madalena. *Pedro Américo de Figueiredo e Mello: considerações sobre um ateliê itinerante*. In: VALLE, Arthur; DAZZI, Camila; PORTELLA, Isabel; SILVA, Rosângela de Jesus (org.). **Oitocentos - Tomo IV: O Ateliê do Artista**. Rio de Janeiro: CEFET/RJ; DezenoveVinte, 2017. pp. 135-152.

Nesse sentido, o ponto mais pertinente em tais acusações de plágio dirigidas à *Noite*, bem como ao seu pintor, e sobretudo a desconsideração da maior parte delas, é a maneira com a qual elucidam o fato de que, até o advento das correntes modernas da pintura, inclusive da realista, não havia no meio artístico uma demanda por constantes inovações individuais. Tudo isso considerado, percebemos que Angelo Agostini (e outros críticos, como H. S.) se utilizou, novamente, de parâmetros tipicamente modernos na análise crítica da alegoria de Pedro Américo. Na verdade, até então, conforme elucidado por Jorge Coli, em *Como estudar a arte brasileira do século XIX?*,

O importante era dar conta de um programa ambicioso: menos contava a novidade individual do que a felicidade em vencer os escolhos inerentes ao projeto. Nesse contexto, a citação e a referência ao passado **não são, de modo algum, pastichos originados pela falta de imaginação, mas um modo de mostrar como aquele elemento preexistente ressurgem numa outra inter-relação** (COLI, 2005, p. 15, grifo nosso).

Lembremo-nos, inclusive, da referência feita por Ramalho Ortigão, em seu artigo *A exposição de Pintura*, mencionado no capítulo anterior, à prática das cópias como constantes “invocações místicas”. Em tal trecho, o escritor afirmou:

A ala dos *cabanelisados* [no Campo de Marte] expõe bastante outros quadros de religião e de mythologia, dos quaes uns são enigmas que ninguém consegue decifrar sem recorrer aos dicionarios da fabula, **outros são a repetição banal, a copia incorrecta, descorada, e fóra de velhos assumptos, resultado de invocações mysticas feitas no favor das suas crenças pelos artistas da idade media e da renascença.** (ORTIGÃO, 1878, p.1, grifo nosso)

Ainda que o faça através de uma conotação negativa, sua afirmação demonstra como as cópias e as referências eram uma prática comum ao longo daquele período, bem como se tratavam de ressurgimentos ou, até mesmo, *invocações*.

Dessa forma, conforme visto anteriormente, mesmo que Pedro Américo tenha visto, de fato, a ilustração da pintura alemã (ou vice-versa), podemos afirmar que ambos os pintores se apropriaram de um tipo de composição semelhante para transmitir ideias essencialmente opostas. Em outras palavras, enquanto a obra alemã o utilizou numa espécie de glorificação do pensamento racional e dos avanços tecnológicos; a brasileira o utilizou para evocar as empreitadas idealistas e românticas em busca daquilo cujo conhecimento escapa à pura racionalidade. Portanto, de maneira semelhante àquela afirmada por Coli, nas respectivas obras, tais elementos ressurgem numa outra inter-relação, dando origem a novos significados e interpretações.

Contudo, além disso, também vale ressaltar que composições constituídas por figuras femininas que flutuam eram bastante comuns naquele período, com os significados mais diversos. Ainda em seu artigo anteriormente mencionado, “*A Noite*” de Pedro Américo e o “*Descanso do Modelo*” de Almeida Junior no Salão de 1884, Ana Cavalcanti exemplifica esse fato através da ilustração de um quadro intitulado *L'Enlèvement de Psyché* (em português, *O Rapto de Psique*, ou seja, um tradicional tema mitológico), do pintor Pascal Howyan, para o catálogo do *Salon* de Paris de 1882.

Nesse sentido, por exemplo, também as pinturas do espanhol Luis Ricardo Falero (1851-1896), bastante atuante nos Estados Unidos da América, no final do século XIX, e curiosamente conhecido como “idealista das estrelas”, são extremamente pertinentes. Ele ganhou essa alcunha através do título de um artigo, *An Idealist of the Stars*, publicado na revista *The Monthly Illustrator*, em fevereiro 1895, de autoria de Alfred Trumble e ilustrado de acordo com as escolhas do próprio pintor⁴¹.

Assim como no caso da alegoria de Pedro Américo, suas obras eram frequentemente habitadas por personagens femininas fantásticas e expansivas, que flutuavam pelo espaço e entre os astros. Elas surgiam como figuras mitológicas; personificações alegóricas; bruxas; entre outras. Além disso, as obras de Luis Ricardo Falero ainda são caracterizadas por uma anatomia idealizada ao modo grego, no entanto também por cenas dramáticas e dinâmicas; quase românticas. Algumas de suas composições, inclusive, se assemelham àquela da *Noite*, como as de *The Balance of the Zodiac* (Fig. 18 e Fig. 19) e *The Moon Nymph* (Fig. 20) – essa última, curiosamente, datada daquele mesmo ano de 1883 e cujo suposto título alternativo é *Night*, ou seja, *Noite*⁴².

⁴¹ TRUMBLE, Alfred; FALÉRO, Luis. An Idealist of the Stars. *The Monthly Illustrator*, vol. 3, no. 10, 1895, pp. 138–44. Disponível em: <www.jstor.org/stable/25581951>. Acesso em 31 ago. de 2021.

⁴² Tal informação consta em um catálogo da coleção Samuel T. Shall, disponível em: <https://archive.org/details/unset00amer_31/page/n95/mode/2up?view=theater&q=falero>. Acesso em 29 de set. de 2021. A pintura *Night* também pode ter sido uma outra versão de *The Moon Nymph*.



Figura 18 - Reprodução da obra de Luis Ricardo Falero, *The Balance of the Zodiac* [A Balança do Zodíaco], de 1886. Fonte: Wikimedia⁴³

⁴³ Trata-se de uma provável referência ao signo de Libra. As dimensões e o suporte da obra original são desconhecidos e, atualmente, ela faz parte de uma coleção privada. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Balance_of_the_Zodiac_by_Luis_Ricardo_Falero.jpg#/media/File:The_balance_of_the_Zodiac,_by_Luis_Ricardo_Falero.jpg>. Acesso em 29 de set. de 2021.



Figura 19 - Versão em cores de *The Balance of the Zodiac*, com a parte superior cortada. Fonte: Wikimedia⁴⁴

⁴⁴ Disponível em:

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Balance_of_the_Zodiac_by_Luis_Ricardo_Falero.jpg>. Acesso em 29 de set. de 2021.



Figura 20 - Luis Ricardo Falero, *The Moon Nymph* [A Ninfa da Lua], 1883. Óleo sobre tela. 76x51cm. Coleção privada. Fonte: Wikimedia⁴⁵

Tudo isso considerado, ainda que a alegoria de Pedro Américo tenha sido amplamente analisada pela crítica de sua época através de parâmetros tipicamente modernos, como os de originalidade e aqueles ligados à tendência realista, é importante lembrar que a consolidação dessas novas concepções não constituíram uma negação da sobrevivência do idealismo, do espiritualismo, dos mitos, do extraordinário ou, até mesmo, das citações em outras vertentes artísticas; tampouco o “fim” de movimentos anteriores e de suas diversas nuances.

A própria temática da noite, bem como sua deusa, também serviram de inspiração para outros pintores daquele mesmo contexto de produção da alegoria de Pedro Américo, isto é, da Europa do final do século XIX. Entre eles, por exemplo, o francês William-Adolphe Bouguereau (1825-1905), então consagrado e ligado à *École des Beaux-Arts* de Paris. Trata-se da obra intitulada *La Nuit* (Fig. 21) – mais uma vez, curiosamente, datada de 1883 –, que fez

⁴⁵ Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Falero_Luis_Ricardo_moon_nymph.jpg>. Acesso em 29 de set. de 2021.

parte de uma série sobre os quatro momentos do dia⁴⁶, constituída por telas de composição bastante semelhantes entre si.



Figura 21 - William-Adolphe Bouguereau, *La Nuit* [A Noite], 1883. Óleo sobre tela. 208,2x107,3cm. Hillwood Museum. Fonte: Wikipédia⁴⁷

⁴⁶ Essa série é constituída pelas quatro seguintes pinturas: *Le Jour* [O Dia] (1881); *L'Aurore* [A Aurora] (1881); *La Crépuscule* [O Crepúsculo] (1882); e, finalmente, *La Nuit* [A Noite] (1883).

⁴⁷ Disponível em:

<[https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:William-Adolphe_Bouguereau_\(1825-1905\)_-_La_Nuit_\(1883\).jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:William-Adolphe_Bouguereau_(1825-1905)_-_La_Nuit_(1883).jpg)>. Acesso em 29 de set. de 2021.

Na pintura em questão, assim como na do brasileiro, o período noturno é alegorizado através da personificação de uma figura feminina. Ela também flutua pelos ares, no entanto não entre as estrelas, que na verdade aparecem distantes, e sim próxima à superfície da Terra. Ademais, a Noite de Bouguereau também está envolta em véu negro, que cobre parcialmente seu corpo, bem como acompanhada por uma coruja, localizada no canto superior direito da tela. No entanto, a presença de tal véu – que, soprado pelo vento, traz bastante movimento ao quadro –, parece ser a única referência clara à deusa primordial grega, Nix.

O fundo majoritariamente claro da pintura francesa constrói uma contraposição muito sólida em relação à figura principal, mas resulta na sensação de uma Noite que está sendo soprada para longe; levada embora pela emergência da alvorada. Seus braços estão retesados; seus olhos não encaram o observador. A figura representada por Bouguereau é bem menos ousada e bem menos dramática do que a de Pedro Américo, assim como seu próprio desenho e soluções pictóricas são mais sóbrios e contidos. Em outras palavras, enquanto a noite do brasileiro está em seu auge, a do francês parece se retirar, dando lugar ao amanhecer de um novo dia. Ademais, tudo isso considerado, ainda que ambos os pintores tenham se utilizado de temáticas semelhantes, bem como de elementos idealizados ao modo grego, a pintura de Bouguereau possui uma impressão geral bem mais clássica do que aquela de Pedro Américo.

Além de Bouguereau, para o próprio Gustave Moreau, o “conjurador do passado” de Ramalho Ortigão, o período noturno e sua tradicional deusa também serviram de inspiração na elaboração de uma pequena aquarela (Fig. 22). Trata-se de um projeto para esmalte, cuja data estimada está entre os anos de 1880 e 1882, e cujo título varia entre *Nuit* e/ou *Nix, déesse Nuit*. Naturalmente, considerando esse segundo título, suas referências à entidade grega são bem mais evidentes do que aquelas presentes na pintura anterior.



Figura 22 - Gustave Moreau, *Nyx, déesse Nuit* [Nix, deusa da Noite], 1880-1882. Aquarela. 263x209mm. The Pushkin State Museum of Fine Arts. Fonte: Wikimedia⁴⁸

Em uma conduta semelhante àquela de Pedro Américo e de William-Adolphe Bouguereau, o francês Gustave Moreau criou uma alegoria do período noturno através da personificação de uma figura feminina, que paira pelo espaço. No entanto, nesse caso, o grande astro sobre sua cabeça; a imponente coroa, que pousa sobre suas longas mechas de cabelo; bem como o fato de estar envolta por véus, são claras alusões à deusa grega.

Quanto à composição em si, assim como na pintura do brasileiro, seu fundo indefinido mescla tons claros e escuros, que contrastam com a figura principal. Além disso, ambos os pintores, diferente da escolha de Bouguereau, representaram-na durante o período noturno, bem como se utilizaram de elementos fantásticos. No entanto, principalmente na obra de Moreau, tais elementos saltam aos olhos, desde o *passé-partout*, até a própria cena. Enquanto uma espécie de coruja – elemento comum a todas essas representações da noite – flutua ao lado da deusa, possuindo olhos que brilham na escuridão e lhe atribuem um aspecto

⁴⁸ Disponível em:

<[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nyx,_Night_Goddess_by_Gustave_Moreau_\(1880\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nyx,_Night_Goddess_by_Gustave_Moreau_(1880).jpg)>. Acesso em 29 de set. de 2021.

sobrenatural; seres bestiais se enroscam por detrás de suas pernas e por todo o seu corpo. As asas de um deles, inclusive, parecem pertencer à divindade, sustentando-a pelo céu.

Ademais, assim como na pintura de Pedro Américo, a Nix de Gustave Moreau impera; surge como rainha do período noturno. No entanto, o faz de maneira mais suave. Em outras palavras, a deusa do pintor francês surge mais introspectiva, na medida em que é representada com uma expressão relaxada, de olhos fechados, ainda que imponente. Nesse sentido, diferente daquela do brasileiro, sua Noite é bastante representativa como mãe de *Hipnos* – ou seja, do sono em sua vertente mais hipnótica. Portanto, ambos os artistas, em suas respectivas composições, capturaram diferentes nuances de uma mesma divindade.

Gustave Moreau foi uma das figuras mais importantes do movimento simbolista. Assim como no caso do Romantismo, o Simbolismo não possuía uma tendência visual única, nem mesmo uma espécie de “cartilha”, no entanto, foi caracterizado por uma forte orientação idealista, espiritualista, mística e, até mesmo, esotérica. Conforme afirmado pelo poeta de origem grega Jean Moréas (1856-1910), no manifesto do movimento em sua vertente literária, publicado pela primeira vez em 1886, no periódico *Le Figaro*:

Inimiga do didatismo, da declamação, da falsa sensibilidade e da descrição objetiva, a poesia simbolista procura revestir a Ideia de uma forma sensorial que, no entanto, não deve existir como um fim em si, mas como uma forma que, embora servindo sempre para expressar a Ideia, deve permanecer subjetiva. A Ideia, por sua vez, não deve ser privada das suntuosas vestes da analogia externa; pois o caráter essencial da arte simbólica consiste em nunca levar à concentração da Ideia em si mesma. Assim, nesta arte, cenas da natureza, ações de seres humanos, todos os fenômenos concretos não existem para se manifestar; são aparências sensoriais destinadas a representar uma afinidade esotérica com as Ideias primordiais. (MORÉAS, 1886, tradução nossa⁴⁹)

Ou seja, o principal objetivo dos artistas ligados ao simbolismo era o de “revestir” uma determinada ideia, até então abstrata, de uma forma sensorial, elaborada de acordo com sua própria imaginação. Em outras palavras, eles propunham a síntese de uma ideia em determinadas formas visíveis (ou escritas), por eles mesmos escolhidas, e independente do estilo resultante de tal processo. Essa proposta se assemelha àquela das próprias alegorias, que buscavam transmitir ideias abstratas através de símbolos já assimilados – no entanto, nesse

⁴⁹ Na tradução de língua inglesa, “The enemy of didacticism, declamation, false sensibility and objective description, symbolic poetry seeks to clothe the Idea with a sensory form which, nevertheless, should not exist as an end-in-itself but as a form which, though serving at all times to express the Idea, must remain subjective. The Idea, in its turn, must not be allowed to be deprived of the sumptuous robes of external analogy; for the essential character of symbolic art consists in its never leading to the concentration of the Idea in itself. Thus, in this art, scenes of nature, the actions of human beings, all concrete phenomena are not there to manifest themselves; they are sensory appearances intended to represent an esoteric affinity with primordial Ideas.”

caso, o artista era livre para criar os seus próprios símbolos, quão subjetivos eles fossem. Tudo isso considerado, as representações de quaisquer objetos não tinham um fim em si mesmas, sendo apenas meios de ligação com ideias “primordiais”, conforme denominadas pelo poeta. *Grosso modo*, se um pintor simbolista desejasse transmitir o conceito de “aluno” através da representação de um simples lápis, ele era livre para fazê-lo.

O Simbolismo também se utilizou de tal conduta na exploração daquilo que nos é desconhecido; do etéreo e do místico. Além disso, suas obras eram frequentemente habitadas por seres e, sobretudo, musas e mulheres fantásticas, incisivas e fatais, como a própria Nix, representada de maneira mais suave por Gustave Moreau. Esses pontos tornam possíveis relações, ainda que tênues, entre a alegoria de Pedro Américo e movimentos ligados ao idealismo e ao espiritualismo, sobretudo em território europeu, anteriores ou ainda emergentes no final do século XIX.

Ademais, conforme visto, a própria temática da noite parece ter sido recorrente no início da década de 1880. É interessante pensar que a inauguração da primeira iluminação pública por luz elétrica ocorreu no dia 4 de setembro de 1882, pela companhia de Thomas Edison (1847-1931), a *Edison Illuminating Company*, em Nova Iorque, mais precisamente em *Wall Street*, centro financeiro estadunidense, símbolo de um suposto “novo mundo” e, agora, também dos progressos ligados aos avanços tecnológicos. Nesse contexto, o pensamento geral parecia estar convencido da vitória do positivismo sobre a “escuridão” da noite e suas inúmeras implicações. No entanto, artistas como os mencionados no presente trabalho demonstram que tal opinião, na verdade, pode não ter sido absoluta.

Tudo isso considerado, a convidativa *Noite* de Pedro Américo surge como uma obra sempre em aberto, expandindo-se como um universo: esperando para ser desbravado; pleno de constelações.

CONCLUSÃO

As informações evidenciadas pelo presente trabalho levam à conclusão de que *A Noite acompanhada dos gênios do Estudo e do Amor* (1883), de Pedro Américo, em ocasião da Exposição Geral de Belas Artes de 1884, foi analisada por importantes críticos, como Gonzaga Duque e Angelo Agostini, através de parâmetros realistas. Tais parâmetros se manifestaram através de críticas cujas bases estavam ligadas à verdade, à verossimilhança e/ou cujo teor era racionalista e, até mesmo, positivista, na medida em que se preocupavam com questões de plausibilidade científica – como no caso das observações feitas por Agostini, que não levaram em conta o fato de se tratar de uma alegoria, constituída por elementos simbólicos.

No entanto, esse tipo de crítica se torna mais compreensível se analisarmos o contexto em questão, ou seja, o meio artístico carioca durante as décadas finais do século XIX. Trata-se de um período marcado pelos embates e por uma espécie de retórica que buscava consolidar a tendência realista, então considerada genuinamente moderna, em território nacional. Nesse sentido, determinados críticos e artistas – sobretudo os da nova geração, que ainda buscavam se estabelecer –, procuraram atender às demandas do público moderno, que desejava ver obras com as quais pudesse tecer relações de empatia e identificação, em detrimento do que ocorria, por exemplo, com as tradicionais pinturas de temas mitológicos e/ou, em geral, de orientação idealista/espiritualista.

Nota-se, inclusive, através da leitura e da análise dessas críticas e textos em geral, veiculados nos periódicos da época, que os artistas que não aderiram à tendência realista e suas nuances materialistas e positivistas foram frequentemente designados através de termos como “idealistas”, “espiritualistas”, “alienados” (evidentemente, sobretudo se também considerarmos que, em tempos de demandas realistas no Brasil, representavam com frequência cânone branco e estrangeiro, como o grego) e/ou “desatualizados”. Esse tipo de designação ocorreu independente do estilo desses artistas.

A alegoria da *Noite* também foi analisada através de parâmetros de originalidade. No entanto, a própria questão da originalidade também é tipicamente moderna. Conforme demonstrado por pesquisadores como Jorge Coli, ao longo do século XIX, a preocupação com a elaboração de um projeto em si era mais importante do que as novidades de nível individual. Ademais, conforme visto, naquele período, ainda que fora do país, diversas obras com ideias

e/ou composições semelhantes às da *Noite* foram produzidas. Nesse sentido, apesar de ter sido considerada alienada das demandas e características nacionais, a alegoria de Pedro Américo possui e ainda possui um universo próprio de potenciais interpretações e relações.

Dentro dessa lógica, uma pesquisa acerca da recepção crítica da alegoria da *Noite* em sua suposta exposição em Florença, por exemplo, seria extremamente pertinente. Em que local foi exibida? Que tipo de público a viu? Que tipo de críticas recebeu? São questões a serem respondidas em pesquisas futuras.

Da mesma maneira, torna-se interessante uma pesquisa mais aprofundada sobre a presença do tema noturno na cultura visual do hemisfério norte durante as décadas finais do século XIX. Ela surge, de fato, em contraposição às ideias positivistas?

Ademais, considerando as análises da *Noite* em território nacional, também se torna pertinente um estudo mais aprofundado acerca das demandas científicas da crítica brasileira no final do século XIX. Trata-se de um período em que, na Europa, conforme demonstrado por Jonathan Crary em *Técnicas do Observador: Visão e modernidade no século XIX* (2012), o advento do paradigma subjetivo da visão gerou novas demandas de conhecimento e controle sobre o corpo humano. Estudos deste teor podem ter sido acessados por críticos brasileiros.

Além disso, o presente trabalho demonstra que análises mais aprofundadas da presença do idealismo e do espiritualismo, em suas diversas nuances, na produção pictórica de Pedro Américo seriam muito importantes para uma compreensão mais ampla de suas obras.

Dez anos após *A Noite*, por exemplo, ele pintou a *Visão de Hamlet* (1893), na qual o fantasma do falecido pai do príncipe da Dinamarca (isto é, de Hamlet) aparece de uma maneira curiosamente concreta e palpável. Poderíamos afirmar, simplesmente, que o pintor representou-o de maneira concreta por se tratar de um ator encenando uma peça, ou seja, que seu fantasma é concreto porque é um homem real atuando como manifestação espiritual. No entanto, também poderíamos ir além e supor que, para o pintor, a presença espiritual surge como figura concreta, na medida em que se trata de uma metáfora das Ideias que, ainda que impalpáveis, devem ser levadas em consideração de maneira concreta; mantidas em mente pelos observadores, assim como buscadas pelos artistas.

No quarto capítulo de seu *Aparições Espectrais*, intitulado “O romantismo e as maravilhosas realidades do magnetismo animal e da clarividência”, Stefan Andriopoulos

(1968-) fala do ensaio *Sobre o tratamento do maravilhoso em Shakespeare* (1793), de autoria do poeta alemão Ludwig Tieck (1773-1853). Ele demonstra que, para o autor, a genialidade de Shakespeare estaria na sua capacidade de suspender nossas certezas racionais, fazendo-nos acreditar, sem delongas, em seus fantasmas; seus elementos fantásticos e extraordinários. Ele explica que, sem tal crença no sobrenatural, acreditaríamos apenas que Hamlet enlouqueceu, e assim perderíamos as diversas nuances significativas que a presença fantasmagórica possui na história em questão. Algo parecido não poderia ocorrer no caso da pintura de Pedro Américo? Não poderia ela se tratar de uma metáfora da crença do pintor, acerca da importância do elemento espiritual nas artes? A questão se abre, como as asas de uma ave noturna.

Para concluir, é interessante observar que, embora *A Noite* tenha sofrido com tantas críticas negativas por parte daqueles que a consideraram ultrapassada e fora de seu tempo, há evidências que ela continuou a repercutir em outros artistas brasileiros ainda durante muitos anos. Esse foi o caso, por exemplo, de Oscar Pereira da Silva, que pintou uma alegoria da noite em 1927, quadro que hoje se encontra no acervo do Museu Mariano Procópio (MG) e que foi tema da dissertação de mestrado de Paula Nathaiane de Jesus da Silva, intitulada *A noite no Museu Mariano Procópio: uma pintura alegórica de Oscar Pereira da Silva*.

Além disso, para além do âmbito nacional, *A Noite* de Pedro Américo é uma obra que também repercute em meios internacionais na contemporaneidade. Sua presença é recorrente em diversas páginas virtuais voltadas para as artes visuais do século XIX, sobretudo aquelas cujo interesse central está nas pinturas de teor místico e fantástico. O fato é que *A Noite* segue espalhando estrelas e desenhando constelações pelo tempo e pelo espaço – cabe a nós, observadores, aceitar seu convite e desbravar seus mistérios.

REFERÊNCIAS

ANDRIOPOULOS, Stefan. **Aparições Espectrais: O Idealismo alemão, o romance gótico e a mídia óptica.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. “A Noite” de Pedro Américo e “O descanso do modelo” de Almeida Júnior no Salão de 1884. In: **Anais do 23º Encontro Nacional da ANPAP.** Belo Horizonte: Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2014. v. 1. p. 1605-1618. Disponível em: <<http://www.anpap.org.br/anais/2014/simposios/simp%C3%B3sio01/Ana%20Maria%20Tavares%20Cavalcanti.pdf>>. Acesso em 17 abr. 2021.

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. A recepção crítica das obras de arte e o entendimento da modernidade no século XIX. In: **Anais do XXXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Territórios da História da Arte.** Uberlândia: Comitê Brasileiro de História da Arte - CBHA, 2015 [2014]. pp. 79-87. Disponível em: <<http://www.cbha.art.br/coloquios/2014/imgscbha2014/anaisCBHA2014vol1.pdf>>. Acesso em 07 de ago. 2021.

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. 1884. Dos velhos mestres à nova geração. In: **Histórias da Arte em Exposições: modos de ver e exibir no Brasil.** Rio de Janeiro: Rio Books/FAPESP, 2016, p. 51-64.

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. Os embates no meio artístico carioca em 1890 - antecedentes da Reforma da Academia das Belas Artes. **19&20.** Rio de Janeiro, v. II, n. 2, abr. 2007. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/criticas/embate_1890.htm>. Acesso em 18 abr. 2021.

CHILLÓN, Alberto Martín. **Modernidade e modernismo: crítica de arte no Brasil imperial (1860-1889).** Fundação Biblioteca Nacional, 2014. Disponível em: <https://www.bn.gov.br/sites/default/files/documentos/producao/pesquisa/2014/alberto_martin_chillon_trab_revisado_0_0.pdf>. Acesso em 18 mai. 2021.

COLI, Jorge. Apresentação. In: **Como estudar a arte brasileira do século XIX?** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005, p. 9-22.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do Observador**: Visão e modernidade no século XIX. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DUQUE, Gonzaga. **A Arte Brasileira**. São Paulo: Mercado de Letras, 1995.

DURO, Fabriccio Miguel Novelli. 'A Noite' à sombra d'A Luz Elétrica': Pedro Américo e o plágio nas Exposições Gerais. In: **XIV Encontro De História Da Arte**, 2020, Campinas. XIV Encontro de História da Arte: Histórias do Olhar, 2019, v. 14, p. 919-928.

EXPOSIÇÃO GERAL DE BELAS ARTES DE 1884. Fontes primárias - Catálogos de Exposição. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/catalogos/catalogos_1884_ilust.htm>. Acesso em 14 set. 2021.

JANSON, Horst Waldemar. O neoclassicismo e o romantismo. In: **História Geral da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p.829-841.

LEAL, Carlos Eduardo. **Gazeta de Notícias**. FGV CPDOC. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/gazeta-de-noticias>>. Acesso em 10 mai. 2021.

MACIEL, Fábio D'Almeida Lima. **O jovem Pedro Américo entre arte, ciência do belo e um outro nacional**. Tese (Doutorado em Teoria, Ensino e Aprendizagem). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2016.

MELO, Pedro Américo de Figueiredo e. **O Holocausto**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2016.

MORÉAS, Jean. **The Manifesto of Symbolism**, 1886. Disponível em: <<https://www.poetryintranslation.com/PITBR/French/MoreasManifesto.php>>. Acesso em 10 de out. de 2021.

NYX, Greek Primordial Goddess of the Night (Roman Nox). **Theoi Greek Mythology**. Disponível em: <<https://www.theoi.com/Protogenos/Nyx.html>>. Acesso em: 12 jul. 2021.

PANOFSKY, Erwin. Iconografia e iconologia. In: **O significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2001 [1955], pp. 47-87.

PEREIRA, Sonia Gomes. 1879. Realizações e dilemas da arte brasileira do século XIX. In: **Histórias da arte em exposições: modos de ver e exhibir no Brasil**. Rio de Janeiro: Rio Books/FAPESP, 2016, p.37-50.

PEREIRA, Sonia Gomes. A atualização da pintura e a convivência entre vários movimentos estéticos. In: **A arte brasileira no século XIX**. Belo Horizonte: C/Arte, 2008, p. 70-84.

PEREIRA, Sonia Gomes. Revisão historiográfica da arte brasileira do século XIX. **Rev. Inst. Estud. Bras.** [online]. 2012, n.54, pp.87-106. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0020-38742012000100007&script=sci_abstract&tlng=pt>. Acesso em 10 abr. 2021.

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.

SILVA, Eliane Pinheiro da. **A construção do visível: alegoria na pintura brasileira na segunda metade do século XIX**. Dissertação (Mestrado). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2017.

SILVA, Paula Nathaiane de Jesus da. **A noite no Museu Mariano Procópio: uma pintura alegórica de Oscar Pereira da Silva**. Dissertação (Mestrado). Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora, 2020.

SQUEFF, Leticia Coelho. A Reforma Pedreira na Academia de Belas Artes (1854-1857) e a constituição do espaço social do artista. **CEDES**. Campinas, v. 20, n. 51, nov. 2000.

TRUMBLE, Alfred; FALÉRO, Luis. An Idealist of the Stars. *The Monthly Illustrator*, vol. 3, no. 10, 1895, pp. 138–144. Disponível em: <www.jstor.org/stable/25581951>. Acesso em 31 ago. de 2021.

ZACCARA, Madalena. Pedro Américo de Figueiredo e Mello: considerações sobre um ateliê itinerante. In: VALLE, Arthur; DAZZI, Camila; PORTELLA, Isabel; SILVA, Rosangela de Jesus (org.). **Oitocentos - Tomo IV: O Ateliê do Artista**. Rio de Janeiro: CEFET/RJ; DezenoveVinte, 2017. pp. 135-152.

FONTES HEMEROGRÁFICAS

F.F. Bellas-artes. *Brazil*, 21 set. 1884.

FIGUEIREDO, Aurélio de. Bellas artes. *Gazeta de Noticias*, 17 set. 1884.

H.S. Sobre a perna. *A Folha Nova*, 15 set. 1884.

ORTIGÃO, Ramalho. A Exposição de Pintura. *Gazeta de Noticias*, 12 out. de 1878.

ORTIGÃO, Ramalho. A Exposição de Pintura (continuação). *Gazeta de Noticias*, 25 out. de 1878.

PINCHEL. Exposição de Bellas-artes. *O Mequetrefe*, 30 set. 1884.

X. Salão de 1884. *Revista Illustrada*, nº 390, 1884.

X. Salão de 1884 (II). *Revista Illustrada*, nº 391, 1884.