

ALEXANDRE NEIVA PESSÔA

**Estevão Silva e a
Pintura de Naturezas Mortas
no Brasil do Século XIX**

Dissertação de Mestrado em História e Teoria da Arte
Orientadora: Prof^a. Dr^a. Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira

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

Rio de Janeiro
2002

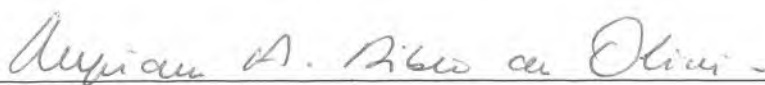
T/19
2002

ALEXANDRE NEIVA PESSÔA

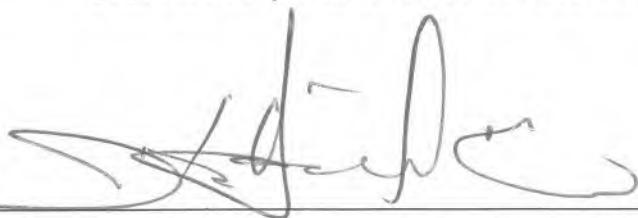
**Estevão Silva e a
Pintura de Naturezas Mortas
no Brasil do Século XIX**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de mestre.

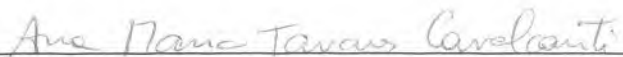
Aprovada por:



Prof.^a. Dr.^a. Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira



Prof. Dr. Marcus Tadeu Daniel Ribeiro



Prof.^a. Dr.^a. Anna Maria Tavares Cavalcanti

Rio de Janeiro
Agosto de 2002

PESSÔA, Alexandre Neiva

Estevão Silva e a pintura de naturezas mortas no Brasil do século XIX.
Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2002.

VII, 142 f.

Dissertação: Mestrado em História e Teoria da Arte

1. Pintura brasileira século XIX
2. Natureza morta
3. Estevão Roberto da Silva

I - Universidade Federal do Rio de Janeiro

II - Título

RESUMO

**Estevão Silva e a
Pintura de Naturezas Mortas
no Brasil do Século XIX**

Não obstante o recente interesse historiográfico pela arte brasileira do século XIX, a pintura de naturezas mortas permanece um campo quase inexplorado. Este trabalho busca minimizar a carência de estudos sobre o tema ao abordar a obra de um dos mais destacados representantes do gênero entre nós, o pintor Estevão Roberto da Silva (1845-1891). Objetivando dimensionar sua contribuição à arte nacional, elaboramos um quadro de referência com base na produção dos artistas que o precederam na especialidade. Através da análise de 9 de suas obras, pudemos constatar que Estevão renovou duplamente as convenções de sua época: do ponto de vista da composição e da fatura.

ABSTRACT

**Estevão Silva and
Still-life Painting in
Nineteenth-century Brazil**

Despite the recent historiographic interest in nineteenth-century Brazilian art, still-life painting remains almost an unexplored field. This research intends to displace the lack of studies on the theme by approaching the work of one of the most distinguished still-life painters among us, Estevão Roberto da Silva (1845-1891). Willing to measure his legacy to the National art, we have made up a reference table gathering the production of those who preceded him in the specialty. Based on nine Estevão's paintings analysis, we could find out that he renewed the conventions in two ways: from the viewpoint of composition and brushwork.

AGRADECIMENTOS

A todos aqueles que, direta ou indiretamente, contribuíram para a realização deste trabalho:

Ana Lucia Neiva Pessoa

Angela Maria Soares Mendes Taddei

Anna Maria Tavares Cavalcanti

Arnaldo Pessoa (in memoriam)

Emanoel Araújo

Francisco Vicente de Azevedo

Giselda Signorelli Pessoa

Graça Almeida

Gustavo Armando de Pádua Schnoor

Ivan Coelho de Sá

José Oswaldo de Paula Santos

Marcus Tadeu Daniel Ribeiro

Mariela Brazón Hernández

Mauro Zolko

Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira

Raul Carvalho

Ricardo Samelli

Rosi Santos

Ruth Sprung Tarasantchi

SOCIARTE

Therezinha Pinotti

Wilson Leon

SUMÁRIO

Introdução	1
1. Considerações gerais sobre a natureza morta	
1.1 A NATUREZA MORTA NA CENA INTERNACIONAL: DA ANTIGÜIDADE AO SÉCULO XIX	7
1.2 PROPOSTA DE UMA DEFINIÇÃO/CLASSIFICAÇÃO	18
1.3 A NATUREZA MORTA E A QUESTÃO ICONOGRÁFICA	34
2. A natureza morta no Brasil	
2.1 O PERÍODO COLONIAL: UMA TEMÁTICA INEXPRESSIVA	37
2.2 A DIVERSIFICAÇÃO TEMÁTICA NO INÍCIO DO SÉCULO XIX	40
2.3 PRIMEIROS EXPOENTES DA NATUREZA MORTA	
2.3.1 Manuel Dias de Oliveira (1764-1837)	45
2.3.2 José dos Reis Carvalho (ca. 1800-?)	48
2.3.3 Agostinho José da Motta (1824-1878)	64
3. Estevão Roberto da Silva (1845-1891)	
3.1 DADOS BIOGRÁFICOS E FORMAÇÃO ARTÍSTICA	90
3.2 ANÁLISE DAS OBRAS SELECIONADAS	
3.2.1 Comentários gerais	109
3.2.2 As primeiras obras	114
3.2.3 A “linha da composição”	121
3.2.4 A “linha da fatura”	126
Conclusão	131
Bibliografia	135
Anexo	142

Introdução

O reduzido número de estudos sobre a pintura brasileira do século XIX há muito representa um entrave ao conhecimento da arte realizada no período. A partir da década de 1980, este quadro começou a reverter com o surgimento de trabalhos centrados, sobretudo, na figura dos grandes mestres do academicismo, como Vitor Meireles de Lima (1832-1903) e Pedro Américo de Figueiredo e Melo (1843-1905). Esta predileção ratifica as escolhas do passado, privilegiando os nomes então laureados nos meios oficiais. A consagração destes artistas vincula-se, estreitamente, à sua dedicação à pintura histórica, gênero prestigiado pela Academia em virtude de seu potencial retórico. Sabemos que, tanto na Europa quanto nas Américas, tais instituições mantiveram-se ligadas ao Estado.

Paralelamente ao resgate destes expoentes, outra linha de pesquisa já se encontra em curso, tendo por objeto a pintura de paisagem associada à atuação de Johann Georg Grimm (1846-1887). Tanto o mestre bávaro quanto seus discípulos — entre os quais Giovanni Battista Castagneto (1851-1900) e Antônio Parreiras (1860-1937) — têm despertado o interesse de nossos estudiosos, uma vez que seus trabalhos constituem o elo entre academicismo e modernidade. Não obstante estas salutares contribuições, as pesquisas sobre o Oitocentos ainda não correspondem à sua riqueza.

Relegada a um plano secundário, a pintura de objetos inanimados ainda não motivou, de maneira sistemática, o desenvolvimento de um campo autônomo de investigação. Dos pintores especializados em naturezas mortas, apenas o paulista Pedro Alexandrino Borges (1856-1942) parece ter sido devidamente examinado — veja-se o recente trabalho de Ruth Sprung Tarasantchi¹. Outros expoentes do gênero, como José dos Reis Carvalho (ca. 1800-?), Agostinho José da Motta (1824-1878) e Estevão Roberto da Silva (1845-1891) permanecem esquecidos.

Nossa opção pela pintura de naturezas mortas decorre da vontade de revelar aspectos desconhecidos da arte do século XIX. Embora alocado em um patamar inferior à pintura histórica, o gênero ocupou — em graus diferenciados — a maioria dos artistas da época. Por sua vez, o destaque conferido a Estevão Silva relaciona-se à atual voga em torno do pintor, deflagrada por Emanuel Araújo, idealizador dos livros *A mão afro-brasileira* (1988)², escrito por diversos autores, e *Pintores negros do Oitocentos* (1988)³, assinado pelo historiador da arte José Roberto Teixeira Leite, ambos em comemoração ao centenário da abolição da escravatura. Araújo organizou ainda duas mostras relativas à participação do negro nas artes plásticas brasileiras: “Negro de corpo e alma” (Mostra do

¹ TARASANTCHI, Ruth Sprung. *Pedro Alexandrino*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

² ARAÚJO, Emanuel (org.). *A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. São Paulo: Tenenge, 1988.

³ LEITE, José Roberto Teixeira. *Pintores negros do oitocentos*. São Paulo: MWM Motores Diesel/Freios Knorr, 1988.

Redescobrimto: Brasil+500, São Paulo, 2000) e “Negras memórias, memórias de negros” (Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, 2002). A visita a tais exposições nos permitiu ver, ao vivo, um significativo conjunto de obras de Estevão, motivando-nos a buscar outros trabalhos e novas informações.

A presente dissertação objetiva dimensionar a contribuição de Estevão Silva à arte nacional. Para alcançar esta meta, impôs-se-nos a necessidade de estabelecer um quadro de referência sobre a pintura de naturezas mortas no Brasil. Assim, encontramos em *A forma do tempo*, de George Kubler⁴, o encaminhamento metodológico conveniente à nossa proposta. Ao instituir o conceito de “seqüência formal”, o autor defende que toda obra de arte deve ser analisada em relação às antecessoras de sua classe.

Iniciamos nossa pesquisa bibliográfica levantando os textos assinados por Luiz Gonzaga Duque Estrada, o mais importante crítico da segunda metade do século XIX. De sua produção, sobressaem-se as referências a Estevão constantes de *A arte brasileira*, publicado em 1888, e o artigo redigido por ocasião do falecimento do pintor em 1891, agregado, posteriormente, à coletânea *Contemporâneos*, de 1929.

Desde Gonzaga Duque, muitos autores já comentaram a obra de Estevão, como Laudelino Freire (1916)⁵, José Maria dos Reis Júnior

⁴ KUBLER, George. *A forma do tempo: observações sobre a história dos objectos*. Lisboa: Vega, 1991.

⁵ FREIRE, Laudelino. *Um século de pintura: apontamentos para a história da pintura no Brasil, de 1816 a 1916*. Rio de Janeiro: Typographia Röhe, 1916.

(1944)⁶, Francisco Acquarone (1980)⁷, Quirino Campofiorito (1983)⁸, além do já referido José Roberto Teixeira Leite (1988). No entanto, na maioria das vezes, estes só fizeram repetir o crítico oitocentista, sem acrescentar nenhuma contribuição significativa ao tema. O embate direto com a produção pictórica é sempre evitado, preferindo-se a cômoda prática do respeito à “palavra de autoridade”.

Embora documentem o “olhar da época” (ou, pelo menos, *um* olhar da época), as apreciações de Gonzaga Duque já não podem alimentar uma história da arte que se pretenda minimamente isenta. A distância temporal nos aponta de forma bastante evidente as limitações desta análise, cujo maior senão reside em seu teor altamente determinista. O crítico avalia a pintura de Estevão sem perder de vista, por um momento sequer, a origem étnica de seu autor, como atesta o trecho abaixo:

“Quem, como ele, vem de uma rude raça oprimida, e vem sofrendo, e vem lutando, não tem a nebulosidade grisata, dificultosa, meândrica, enovelada dos finos; *vê sempre sangüíneo, vê sempre desesperadamente amarelo.*”⁹

O crítico/historiador do século XXI já não pode basear suas considerações em esquemas pré-concebidos desta natureza. Assim, para fins deste

⁶ REIS JÚNIOR, José Maria dos. *História da pintura no Brasil*. São Paulo: Leia, 1944.

⁷ ACQUARONE, Francisco. *História das artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Americana, 1980.

⁸ CAMPOFIORITO, Quirino. *História da pintura brasileira no século XIX*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983. 5 v.

⁹ DUQUE ESTRADA, Luiz Gonzaga. *Contemporâneos*. Rio de Janeiro: Typ. Benedicto de Souza, 1929. [p. 97-98] Grifo nosso

estudo, podemos afirmar que a obra de Estevão ainda não foi satisfatoriamente abordada.

Outro importante documento de época é o livro de Antônio Parreiras, *História de um pintor contada por ele mesmo*, cuja primeira edição terá sido publicada entre 1936-1937. Ao relatar suas memórias, o artista niteroiense refere-se a diversas passagens de seu convívio com Estevão. O caráter meramente descritivo do texto não suscita nenhuma ressalva *a priori*. Ao contrário de Gonzaga Duque, Parreiras não estava interessado em justificar nenhuma tese, mas apenas em dar a conhecer a personalidade excêntrica do amigo.

Quanto aos assuntos relativos à Academia Imperial de Belas Artes, consultamos, basicamente, as obras de Alfredo Galvão (1954 e 1983)¹⁰, Donato Mello Júnior (1983)¹¹ e Carlos Roberto Maciel Levy (1990)¹².

O número de obras levantadas excedeu nossas expectativas. Entretanto, optamos por analisar apenas as que consideramos mais representativas da trajetória de Estevão. Tendo inicialmente pensado em

¹⁰ GALVÃO, Alfredo. *Subsídios para a história da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: 1954.

GALVÃO, Alfredo. "Resumo histórico do ensino das artes plásticas durante o império: a influência benéfica e decisiva do imperador D. Pedro II". In: REVISTA DO INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO BRASILEIRO. Anais do Congresso de História do Segundo Reinado. Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1983.

¹¹ MELLO JÚNIOR, Donato. "As exposições gerais na Academia Imperial das Belas Artes no 2º reinado: sua importância artística e a presença de D. Pedro II". In: REVISTA DO INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO BRASILEIRO. Anais do Congresso de História do Segundo Reinado. Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1983.

¹² LEVY, Carlos Roberto Maciel. *Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes: período monárquico: catálogo de artistas e obras entre 1840 e 1884*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1990.

privilegiar as obras pertencentes a instituições públicas — em geral, formadas há mais tempo e, portanto, constituindo um núcleo seguro em relação à autenticidade — desistimos desta idéia ao constatar a superioridade qualitativa dos trabalhos encontrados nas coleções privadas. Em anexo, relacionamos os proprietários de obras do artista até então apurados.

A presente dissertação estrutura-se em três capítulos. No primeiro, **Considerações gerais sobre a natureza morta**, elaboramos um breve histórico do gênero na cena internacional, além de propormos uma definição/classificação com o intuito de nortear nosso trabalho. Na segunda parte, **A natureza morta no Brasil**, apresentamos a idiosincrasia temática da pintura colonial, para, em seguida, abordarmos a atividade de três pintores que se dedicaram ao gênero durante o Oitocentos: Manuel Dias de Oliveira, José dos Reis Carvalho e Agostinho José da Motta. O último capítulo, **Estevão Roberto da Silva**, enfoca a formação do artista na Academia do Rio de Janeiro e traz a análise das obras por nós selecionadas.

1. Considerações gerais sobre a natureza morta

1.1 A NATUREZA MORTA NA CENA INTERNACIONAL: DA ANTIGÜIDADE AO SÉCULO XIX

A palavra holandesa *stilleven*, que poderíamos traduzir como “vida estática” ou “vida imóvel”, surgiu no século XVII, originando, posteriormente, as formas *stilleben*, do alemão, e *still life*, do inglês. Adveio esta categoria da necessidade de se unificar os diversos termos utilizados pelo senso comum na Holanda seiscentista, país onde proliferavam inúmeras denominações específicas, como *fruytagie* (quadro com frutos), *ontbijtje* (mesa posta) e *quodlibet* (miscelânea). Tais designações, no entanto, jamais foram erradicadas, muitas delas vigorando ainda hoje.

Nas línguas neolatinas, as expressões utilizadas para nomear este gênero derivaram da forma francesa *nature morte*, uma interpretação pejorativa dos vocábulos anglo-saxões, criada no meio acadêmico parisiense de meados do século XVIII. Em *La nature morte de l' antiquité a nos jours*, obra referencial para aqueles que se dedicam ao estudo do tema, Charles Sterling afirma: “*c' est en France, au XVIII^e siècle, que le mot de nature morte apparaît*”¹. O autor reporta-se a Mademoiselle Sulzberger, escritora que precisa o nascimento da expressão no ano de 1756. Atravessando as fronteiras deste país, a designação ramificou-se nas

¹ STERLING, Charles. *La nature morte de l' antiquité a nos jours*. Paris: Éditions des Musées Nationaux, 1952. [p. XXXI]

formas *natura morta*, do italiano, *naturaleza muerta*, do espanhol, e *natureza morta*, do português.

Embora possua denominações historicamente recentes, sabemos que o gênero remonta a um passado quase tão longínquo quanto o próprio surgimento da arte. As primeiras naturezas mortas de que se tem notícia foram executadas no Egito Faraônico (ca. 3.000-1.352 a.C.), segundo nos informa *The dictionary of art*:

“The earliest known works that could be described as still-lives are the images of foodstuffs, game, minerals and inanimate objects that occur in ancient Egyptian funerary painting. These images of food offerings to the dead, also known as ‘offering tables’, were either carved on a table or painted on the walls of funerary chambers.”²

A existência de uma modalidade escultórica de natureza morta na arte egípcia constitui um fato excepcional visto que o gênero, em sua trajetória posterior, associou-se intimamente às técnicas bidimensionais, sobretudo à pintura. No Período Helenístico (ca. 330-31 a.C.), já desligado da função transcendental que lhe atribuíram os habitantes do Vale do Nilo, o gênero ressurgiu integrado à decoração de interiores. Vejamos o que nos diz a mesma fonte:

“In the Classical world, still-life evolved as a distinct category, probably reaching its height in the 3rd and 2nd centuries BC in the wall paintings, mosaics and panels of

² TURNER, Jane (ed.). *The dictionary of art*. New York: Grove, 1996. v. 29 [p. 664]

*Hellenistic Greece. Not a single panel of these has survived, but Greek pottery may be used for comparative analysis, supplemented with Roman decorative paintings and mosaics. Classical writers such as Pliny, Philostratus, Plato and Vitruvius also provide a useful source.*³

Em seu texto “*Floreros y bodegones españoles en el Museo del Prado, 1600-1800*”, Trinidad de Antonio registra o grande ostracismo que acometeu a pintura de naturezas mortas após a queda de Roma:

*“(...) desde ese momento hasta los últimos años del siglo XVI la representación de elementos de la naturaleza perdió protagonismo en las composiciones pictóricas, para aparecer en ellas únicamente formando parte de asuntos tradicionales como obras religiosas, mitológicas o retratos.”*⁴

O pioneirismo na recuperação do gênero tem sido reivindicado por diversos países. Considerando esta disputa uma questão secundária, uma estéril competição entre orgulhos nacionais, adotamos a posição contemporizadora defendida por de Antonio. Para ela:

“La pintura de bodegones⁵ apareció casi simultaneamente en las principales escuelas europeas, entre 1590 y 1600. Caravaggio (1573-1610) en Italia, Brueghel (1568-1625) en Flandes y Sánchez Cotán (1560-1627) en España iniciaron un camino común en su esencia, pero divergente en planteamientos e intereses, debido a que este género, como cualquier otro, estuvo unido a las características de

³ TURNER, Jane (ed.). Op. cit. v. 29 [p. 664-665]

⁴ ANTONIO, Trinidad de. “Floreros y bodegones españoles en el Museo del Prado, 1600-1800”. In: MUSEO DEL PRADO. *La belleza de lo real: floreros y bodegones españoles en el Museo del Prado, 1600-1800*. Madrid: s/d. [p. 11]

⁵ A autora emprega a forma *bodegones* como sinônimo de “naturezas mortas”.

las escuelas pictóricas de cada país, tanto en su origen como en su desarrollo."⁶

Para fins deste trabalho, a década isolada pela autora corresponderá a uma espécie de marco zero na história do gênero. Ignoraremos, deliberadamente, a ocorrência de naturezas mortas no mundo antigo. Justifica nossa atitude a abissal descontinuidade entre os dois momentos enfocados. Do declínio do Império Romano ao final do século XVI, mais de mil anos se passaram. E, neste intervalo, enquanto o gênero hibernava, sucessivas transformações políticas, econômicas e culturais se encarregaram de produzir uma nova realidade social. Torna-se compreensível que o novo contexto exigisse da pintura de naturezas mortas uma inserção diferenciada. Acrescente-se a este deslocamento, o abandono a que se relegou o gênero durante a Idade Média, resultando no esquecimento dos modelos ancestrais. Cabe destacar que, nesta época, as pinturas murais e os mosaicos de Herculano e Pompéia, para nós importantes referências deste primeiro ciclo, ainda se encontravam soterrados sob a lava do Vesúvio. Assim, Caravaggio, Brueghel e Sánchez Cotán assumem, aqui, o papel de iniciadores de uma tradição⁷.

A partir do século XVII, a criação das escolas oficiais de belas artes alterou, bruscamente, o rumo da pintura de naturezas mortas. Seguindo o

⁶ ANTONIO, Trinidad de. Op. cit. [p. 11]

⁷ Consideramos as escassas naturezas mortas realizadas na Europa a partir do século XIV meras antecipações desta retomada que processar-se-ia no final do *Cinquecentto*. Entre elas, estão o trabalho de Giotto de Bondone para a Capella degli Scrovegni, em Pádua (*Coretto*, 1305), e o de Taddeo Gaddi para a Santa Croce de Florença (*Nicho com patena, píxide e galbetas*, 1337-1338).

exemplo da *Académie de Peinture et de Sculpture* de Paris, fundada por Charles Lebrun em 1648, as cortes européias decidiram abrir seus próprios estabelecimentos de ensino. Naqueles tempos, a França do rei-sol Luís XIV era o modelo em que se inspiravam os soberanos de todo o continente, ávidos pela estabilidade e prestígio alcançados pelos Bourbons. Estas iniciativas, aparentemente salutares por estimular o desenvolvimento artístico, conferiam às monarquias absolutas — e esta percepção tem escapado a diversos autores — um poder jamais tido por mecenas algum de qualquer época. Até então, a influência dos comandatários incidia apenas sobre obras isoladas (fossem elas quadros de cavalete ou gigantescas catedrais), nunca sobre a formação dos artistas. Esta nova realidade criou uma situação de subordinação sem precedentes na história da arte.

Na busca de colocar a arte a serviço do Estado, as academias, rapidamente, hierarquizaram os temas passíveis de representação pictórica. Cumpria, desde cedo, mobilizar os futuros artistas em torno dos interesses oficiais. E o momento mais oportuno para fazê-lo era o processo de aprendizagem: sendo tais valores transmitidos aos alunos por seus próprios mestres, nomes consagrados e dignos de confiança, estes os assimilariam naturalmente, como um aspecto inerente à própria essência da pintura. Um artifício perverso, porém muito mais eficaz que a promulgação de um decreto. Devido às suas possibilidades narrativas, os assuntos relativos ao homem

ganharam o cume desta escala. Por analogia, a suposta “mudez” da natureza morta reservou-lhe o mais baixo patamar. Em seu artigo “*Impressionism and the still-life tradition*”, George Shackelford reproduz uma digressão do arquiteto francês André Félibien (1619-1695), na qual estabelece o mérito de cada gênero:

“Writing in the seventeenth century, the academician André Félibien argued that ‘he who makes perfect landscapes is above another who only does fruits, flowers, or shells. He who paints living creatures is more worthy than those who only represent lifeless, motionless things, and as the figure of man is the most perfect work of God on earth, it is likewise certain that he who imitates God in painting the human figure is the most excellent of all.’”⁸

O argumento recorre à sapiência divina para legitimar-se. Com efeito, o livro do Gênesis atesta a primazia do homem sobre os animais, a superioridade destes em relação ao reino vegetal. Entretanto, a validade das leis bíblicas no campo artístico é meramente convencional. Se, como nos sugere o teórico, devem os artistas “imitar Deus”, caberá a eles, por extensão, definir a importância de suas “criaturas”. A transferência de uma hierarquia religiosa para o domínio da arte esconde, de fato, a vontade de se privilegiar aspectos discursivos em detrimento dos propriamente visuais. Assim, obter-se-ia uma produção eminentemente comunicante, capaz de fazer circular as mensagens desejadas. Afinal, recordando as palavras do Papa Gregório Magno, sentenciadas

⁸ SHACKELFORD, George T. M.. “Impressionism and the still-life tradition”. In: RATHBONE, Eliza E. & SHACKELFORD, George T. M.. *Impressionist still life*. New York: Harry N. Abrams, 2001. [p. 20]

no final do século VI: "A pintura pode fazer pelos analfabetos o que a escrita faz pelos que sabem ler."⁹

Além da insignificância dos objetos representados, criticava-se, na pintura de naturezas mortas, o aprisionamento do artista àquilo que se postava diante de seus olhos. Conforme Shackelford:

*"The assumption was, and has been, that still life was a matter of the slavish imitation of a found 'reality' (a criticism also applied to photography since its incursion into the realm of art after 1840). The still-life painter, in other words, did not need to exercise invention in the way that a painter of histories did, in composing from his imagination a scene drawn from the Bible, from literature, or from myth, nor was he even called upon to reorganize and refine the landscape in painting."*¹⁰

Esta crença atribuía ao pintor de naturezas mortas uma objetividade que, hoje sabemos, nem a fotografia possui. Ademais, desprezava a habilidade do artista em compor arranjos de formas e cores. Por fim, recriminava-se nos gêneros menores uma certa facilidade na execução. Segundo a academia, os temas antropocêntricos exigiriam um maior refinamento técnico. Trata-se de uma assertiva sem nenhum fundamento real. O próprio Caravaggio admitia que pintar um bom quadro de frutos era tão difícil quanto um de figuras humanas¹¹. Pensamos, sim, existir aptidões pessoais voltadas para este ou aquele tema.

⁹ GOMBRICH, Ernst Hans. *A história da arte*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1993. [p. 95]

¹⁰ SHACKELFORD, George T. M.. Op. cit. [p. 20]

¹¹ SCHNEIDER, Norbert. *Naturezas mortas: a pintura de naturezas mortas nos primórdios da idade moderna*. Lisboa: Taschen, 1999. [p. 09]

Da criação das primeiras academias até meados do século XIX, a natureza morta permaneceu à sombra das demais modalidades pictóricas. Por volta desta época, a temática começou a se destacar na cena artística francesa. Poderíamos dizer, para se dimensionar o prestígio conquistado pelo gênero, que os mais importantes artistas ativos em Paris na segunda metade do século XIX a ele se dedicaram — alguns mais, outros menos. De Delacroix a Gauguin, de Courbet a van Gogh, de Manet a Cézanne, todos experimentaram a pintura de objetos prosaicos. Todavia, não foram apenas os nomes de vanguarda que demonstraram interesse pela natureza morta: acadêmicos como Fantin-Latour, René Chrétien e Amboise Vollon também tornaram-se adeptos. George Shackelford, um dos raros historiadores que estudaram o gênero ao longo do Oitocentos, estende este fenômeno à crítica e ao público de arte:

“By the middle decades of the nineteenth century, (...) in the generation before the emergence of Impressionism, still life was gaining in popularity among critics and the public alike at the Salons and at private art galleries in Paris. In part, the rise of still life after 1840 and especially after 1850 can be linked to the rise in interest in realism — not just the grandiloquent realism of a revolutionary like Courbet, but also the quieter genre subjects of an artist like Jean-François Millet. But interest in still life is also inextricably tied to the revival of interest in the art of the past, not only in the exuberance of the rococo — evidenced everywhere in late romantic painting, sculpture, and design — but also in more humble strains of French art, reaching back to the seventeenth century, to the Le Nain brothers. The most important figure to reappear in the imagination of collectors and critics, and then to reach a broader art-loving public,

was the great painter of still life and genre, Jean-Siméon Chardin (1699-1779).¹²

O autor conecta a recuperação do gênero a duas tendências da arte européia em voga durante o Oitocentos: o realismo e o historicismo. Não obstante o fato de Shackelford referir-se às instâncias legitimadora e consumidora do sistema, podemos trazer suas associações para a esfera produtiva. Ao fazê-lo, porém, geramos uma certa estranheza haja vista o hábito em lidar com estas orientações como reciprocamente excludentes. No entanto, a temática encontra-se na interseção dos movimentos citados. Se, por um lado, a natureza morta prestava-se bem à pintura *au motif* dos realistas, por outro, revelava-se a atualização de uma modalidade que obteve sua época de ouro no século XVII. O fantasma do paradoxo se dissipa a um exame mais atento.

Nesta mesma passagem, Shackelford assinala a redescoberta de Chardin pelos *connaisseurs* e amadores franceses. A eles, devemos acrescentar os pintores de natureza morta, para quem a obra do artista foi decisiva — ao menos, até o início dos anos 1860. Embora haja desfrutado de reconhecimento em vida, Chardin teve sua reputação eclipsada pela ascensão do neoclassicismo ainda no final de sua existência. Foi preciso que a arte praticada pela escola de Jacques-Louis David entrasse em declínio para que o mestre rococó fosse novamente valorizado. Além dele, outros expoentes do passado recuperaram

¹² SHACKELFORD, George T. M.. Op. cit. [p. 20]

seus dias de glória, sobretudo os holandeses. A celebração de Chardin, em especial, deve-se ao fato de haver inaugurado o que poderíamos chamar de escola francesa de naturezas mortas. Em uma época na qual predominavam matrizes estrangeiras, o artista elaborou uma tipologia genuinamente nacional. Trabalhando com poucos elementos, não raro sofisticados, compunha arranjos que baseavam sua harmonia em uma espécie de “displicência calculada”. Através de pequenos gestos, como, por exemplo, quebrar a frontalidade de um determinado objeto, multiplicava magistralmente o interesse nos conjuntos representados. Em *O brioche* (1763), tela pertencente ao Museu do Louvre [fig. 1], um açucareiro de porcelana em posição oblíqua evita a monotonia do agrupamento, assim como os dois biscoitos atravessados no espaço formando um “X”. Soluções deste tipo se repetiram à exaustão durante o apogeu oitocentista de Chardin.

Entretanto, até o surgimento de Cézanne, a maior contribuição à trajetória do gênero coube aos impressionistas, sobretudo nas décadas de 1860 e 1870. Em oposição àqueles que se alimentavam da arte do passado, estes artistas buscavam realizar uma pintura completamente alheia aos modelos históricos. Voltemos ao texto de Shackelford:

“As Joel Isaacson has argued, the painters were intent upon finding a way to make art in which all their accumulated knowledge of other art played no part. Thus Monet had written to Bazille in 1868 that ‘directly in nature and alone one does better... What I am painting here has at least the merit of not resembling anyone’, anticipating the advice that

Figura 1



JEAN-BAPTISTE SIMÉON CHARDIN

O brioche (1763)

Óleo sobre tela

47 x 56 cm

Louvre, Paris

Fonte: SCHNEIDER, Norbert.

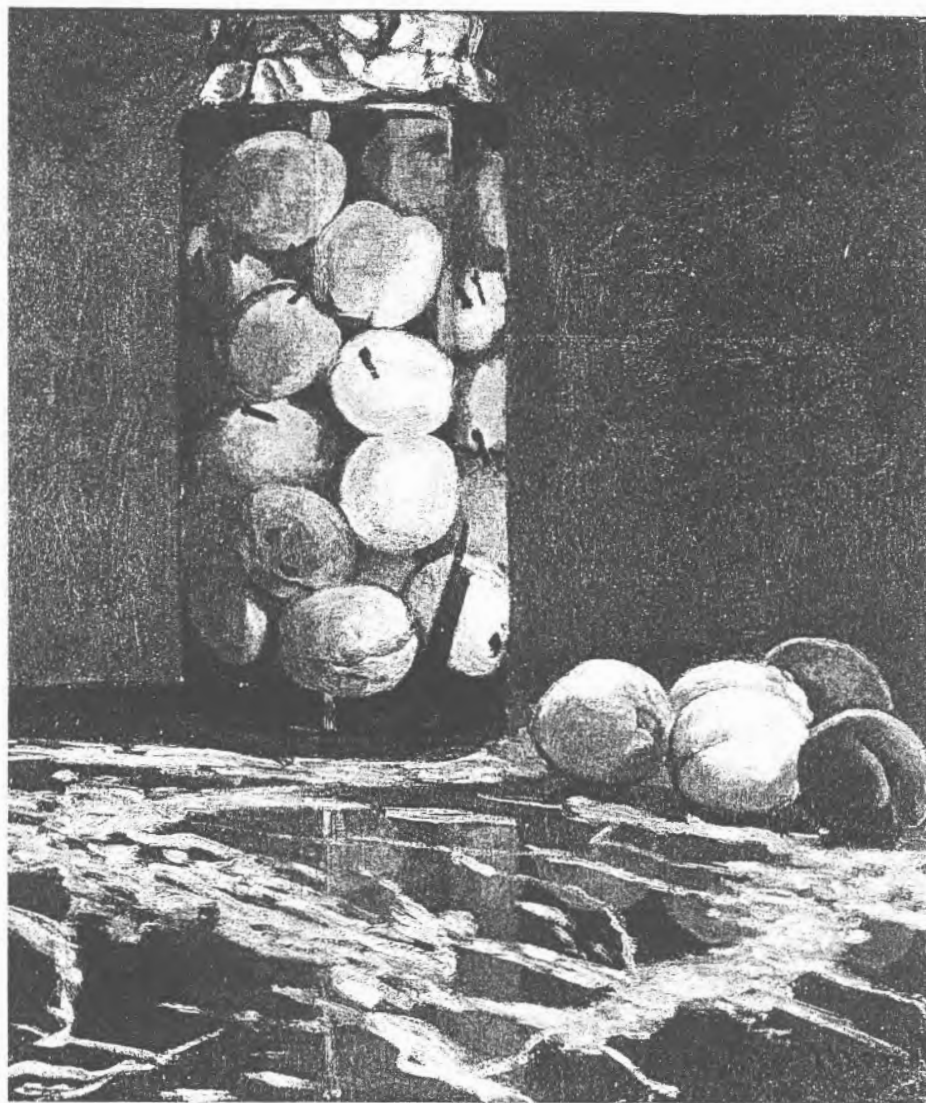
*Corot would give in 1872, urging painters to 'interpret nature naïvely and according to your own feeling, detaching yourself from what you know of the old masters and your contemporaries'.*¹³

Embora os conselhos de Monet e Corot refiram-se, neste trecho, à pintura de paisagens, sua validade se mantinha para os demais gêneros. Como bandeira, a vanguarda francesa apregoava a “inocência do olhar”¹⁴, a insubordinação à autoridade dos antigos. Este descaso pelos esquemas consagrados produziu resultados absolutamente originais e vigorosos, como a tela *Jar of peaches* (1866), de Monet, atualmente na coleção da Staatliche Kunstsammlungen de Dresden [fig. 2]. Não há nada neste trabalho que possa ser vinculado à tradição da natureza morta. Infelizmente, este ímpeto renovador logo esmoreceu. A maioria das obras impressionistas posteriores a 1880 retomam a senda do convencionalismo.

¹³ SHACKELFORD, George T. M.. Op. cit. [p. 25]

¹⁴ Expressão tomada de empréstimo a John Ruskin.

Figura 2



CLAUDE MONET

Jar of peaches (1866)

Técnica desconhecida

55,5 x 46 cm

Staatliche Kunstsammlungen,
Dresden

Fonte: RATHBONE, Eliza E. &
SHACKELFORD, George T. M..

1.2 PROPOSTA DE UMA DEFINIÇÃO/CLASSIFICAÇÃO

A definição de um gênero artístico, qualquer que seja ele, revela-se, invariavelmente, uma tarefa delicada e complexa. Séculos de ensino acadêmico nos fizeram enxergar os gêneros como categorias estanques, incomunicáveis entre si. Desta forma, toda obra produzida encontraria abrigo em uma destas “unidades temáticas” — e apenas nela. Contudo, ao empreender um esforço classificatório, constatamos a existência de numerosas pinturas que se situam numa região fronteira entre dois gêneros (ou até mais), sendo-nos possível reivindicar sua inclusão em qualquer um deles. Como exemplo desta situação, poderíamos mencionar, aqui, o célebre painel *O enterro do Conde de Orgaz* (1586), de El Greco, realizado para a Capela de São Tomé em Toledo, que mistura à narrativa do funeral de um dos benfeitores da igreja personagens sagrados (Cristo, a Virgem Maria, São Pedro) e até mesmo um auto-retrato do artista (como um dos integrantes do cortejo). Localiza-se esta tela na interseção entre três gêneros artísticos: a pintura histórica, a religiosa e a retratística.

Evidentemente, o gênero natureza morta concorre com os demais na incorporação de diversos trabalhos que se encontram nesta zona nebulosa. As chamadas “cenas de cozinha”, quando associadas aos festins bíblicos (as bodas de Caná¹⁵, o homem rico e Lázaro¹⁶, Cristo em casa de Marta e Maria¹⁷), tanto

¹⁵ Jo 2, 1-12.

¹⁶ Lc 16, 19-31.

¹⁷ Lc 10, 38-42.

podem ser consideradas naturezas mortas quanto pinturas religiosas. Também as “cenas de colheita” escapam a uma rotulação unívoca, equilibrando-se no tênue limiar entre a natureza morta e a paisagem.

Assim, constatamos o quão permeáveis são as divisórias que o esquema compartimentado dos acadêmicos nos fazia crer intransponíveis. Buscando as razões para a criação e manutenção deste modelo, descobriremos que a crença na imiscibilidade dos gêneros provia o fundamento necessário à construção da escala hierárquica já referida. Afinal, sem gêneros legítimos “em si”, não existem temáticas maiores ou menores. Cabe lembrar, neste ponto, o comprometimento do ensino acadêmico com as cortes européias (e também, mais tarde, com a luso-brasileira), o que lhe imprimia uma função apologética *sine qua non*. Para o regime monárquico, era conveniente que o episódio da coroação do soberano fosse, de antemão, mais importante que qualquer paisagem ou cena de costumes. Em uma época precária em comunicações e transportes, a produção de imagens era a única alternativa para fazer chegar uma mensagem a todos os cantos do reino. Às academias, portanto, cumpria multiplicar, no espaço, a presença da casa real, bem como ilustrar a base espiritual que a sustentava: o catolicismo¹⁸. Estas implicações ideológicas relegaram o mérito propriamente artístico das obras a um plano secundário até meados do século XIX.

¹⁸ Nem todas as academias surgiram em países católico-monárquicos, embora a maioria tenha nascido neste contexto.

O fato de não conhecermos nenhum tratado acadêmico que tenha conceituado os gêneros artísticos aponta para o receio oficial de aventurar-se neste terreno. Certamente, sabiam os teóricos que o empenho em isolar estas categorias levaria ao inevitável reconhecimento da fluidez que caracteriza sua articulação. Portanto, ao invés de objetivá-las, a estratégia consistia em forjá-las como “intuitivas”, como a noção de conjunto em matemática. O elementar não comporta explicações: é universalmente compreensível sem o intermédio da palavra.

Como decorrência desta interpenetração temática emerge o fato de que qualquer tentativa de separação dos gêneros artísticos constituirá sempre um recorte arbitrário do sujeito que a empreende. Independente do discurso que se produza, ele será sempre artificial devido ao seu caráter extrínseco ao objeto. E também insatisfatório do ponto de vista do senso comum, uma vez que desalojará obras costumeiramente alocadas sob determinada noção. Não obstante os problemas que a empreitada levanta, buscaremos, aqui, estabelecer um critério que permita, ao longo desta dissertação, determinar se uma tela pode ou não ser dita uma “natureza morta”. Optamos por esta solução uma vez que a maioria dos autores que se propuseram a enfrentar este desafio apenas conseguiram enumerar tipos de objetos passíveis de serem encontrados numa obra do gênero. Ambicionamos estabelecer um critério e não arrolar exemplos de uma série que nunca se esgotará. A validade de nossa proposta não implica a

neutralização de esforços análogos: como já se disse, trata-se de uma questão de interpretação pessoal.

Entendemos por natureza morta *qualquer representação artística que privilegie o inanimado em detrimento do animado*. A denominação “inanimado” engloba, além de objetos fabricados pelo homem (pratos, copos, talheres, tecidos, relógios), materiais orgânicos cuja vida já se extinguiu (animais, flores, frutos). Ao contrário do que pensam os leigos no assunto (e nisso a expressão “natureza morta” tem sua parcela de culpa), tais obras não excluem a presença de organismos vivos. Podemos encontrar nelas desde pequenos insetos, como borboletas, libélulas e joaninhas (por exemplo, nas pinturas de flores), até mesmo seres humanos (nas cenas de mercado, cozinha, etc.).

Em oposição à tradição artística, nosso enfoque remove do domínio da natureza morta as chamadas “cenas de floresta”. Não se trata de uma exclusão proposital, mas de uma limitação de nosso viés (sempre haverá uma). Representações de espécies vegetais que se desenvolvem próximas ao solo — abarcando, eventualmente, elementos da fauna local — estas cenas quase nada apresentam de inanimado, talvez umas poucas pedras ou uma porção de água parada. Sua filiação ao gênero até seria justificável pela identidade entre o seu objeto (flores e plantas) e o repertório da natureza morta. Também o enquadramento, bastante aproximado, as liga a ele. Entretanto, para fins deste

trabalho, as “cenas de floresta” serão consideradas paisagens. Não paisagens comuns, mas paisagens em *close up*, o extremo oposto do panorama.

Tomando de empréstimo à biologia sua nomenclatura, tal qual o fez Eugenio D' Ors em seus estudos sobre o barroco¹⁹, poderíamos afirmar que o gênero natureza morta se compõe de diversas espécies, agrupadas em dois grandes subgêneros. O primeiro deles reuniria as tipologias dotadas de carga simbólica. São elas, basicamente, três:

- 1) *Vanitas*;
- 2) Naturezas mortas com imagens religiosas;
- 3) Alegorias dos cinco sentidos.

Todas estas modalidades pedem uma iniciação do espectador para que apreenda acuradamente a mensagem proposta. Partilham elas um conteúdo essencial que não se entrega na imagem. A não-captação deste “algo mais” implicará um entendimento parcial das intenções dos artistas. Em sua obra *Significado nas artes visuais*, Erwin Panofsky nos sinaliza a necessidade de se ultrapassar o nível primário ou fatural dos motivos artísticos para se alcançar o tema secundário ou iconográfico das obras de arte²⁰.

¹⁹ D' ORS, Eugenio. “El barroco”. In: *Lo barroco*. Madrid, Aguilar, s/d.

²⁰ PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

A primeira espécie, conhecida como **Vanitas**, do latim “vaidade”, surgiu no início do século XVII como uma advertência moralizante sobre a efemeridade da vida humana e de todos os seres vivos sobre a terra. Diante da brevidade de nossa existência, todas as glórias passíveis de serem conquistadas neste mundo tornam-se insignificantes, tolos caprichos. À ação irrefreável do tempo, tudo sucumbe, exceto as virtudes da alma. Esta crença encontra-se no Livro do Eclesiastes sob a seguinte formulação: “Vaidade das vaidades, tudo é vaidade”.²¹ As obras deste grupo reúnem elementos que ilustram a passagem do tempo (ampulhetas, relógios) e a perecibilidade da matéria (crânios, flores murchas, frutas podres). Na Holanda protestante, esta temática obteve grande receptividade por permitir a veiculação de um preceito do Velho Testamento sem o recurso à figura humana.

As **naturezas mortas com imagens religiosas** avizinham-se bastante da espécie anterior em função de seu mote espiritual. Nestas, porém, a mensagem comunica-se de forma mais evidente: ao invés de itens do cotidiano, trazem os quadros objetos diretamente relacionados à liturgia católica (bíblias, crucifixos, ostensórios, cartelas representando os personagens sagrados). Produtos do Concílio de Trento (1545-1563), estas obras tendiam a reafirmar os dogmas atacados pela reforma protestante, como a santidade da Virgem e a presença de Cristo na Eucaristia. Quando emolduradas por uma guirlanda de

²¹ Ecl 1, 2

flores e/ou frutos, não raro eram pintadas por dois artistas: um para os motivos religiosos, outro exclusivamente para a cercadura. Convém ainda destacar o caráter simbólico que estes elementos, *a priori* decorativos, podiam assumir. Era de conhecimento geral que as uvas representavam o Salvador (em diversas ocasiões Ele as evocou em suas metáforas)²², que as rosas simbolizavam a Virgem Maria.

Nas **alegorias dos cinco sentidos**, estes podem vir representados conjunta ou isoladamente (em trabalhos individuais). Aqui, o artista seleciona elementos do dia-a-dia que façam referência às faculdades perceptivas do homem. Assim, a visão se materializa em objetos como espelhos, lunetas e obras de arte; a audição, em partituras e instrumentos musicais; o olfato, em ramalhetes de flores; o paladar, nas mais requintadas iguarias; e o tato, em materiais facilmente identificáveis pelo toque (moedas metálicas, tecidos aveludados, etc.). Dependendo do alinhamento filosófico do artista, estas obras ou ganhavam uma conotação laudatória, ou transformavam-se em severas exortações. Alguns viam nos sentidos portas de comunicação com o mundo; outros, mecanismos condutores ao vício. Havia ainda os que lidavam com eles

²² Jo 15, 1: "Eu sou a verdadeira vide, e meu Pai é o agricultor."

Mc 14, 23-25: "Em seguida, tendo tomado o cálice, dando graças, deu-lho e todos beberam dele. E disse-lhes: Isto é o meu sangue, da Nova Aliança, que será derramado por muitos. Em verdade vos digo que não beberei mais deste fruto da vide até aquele dia em que o beberei de novo no reino de Deus."

de maneira diferenciada, como o francês Jacques Linard (ca. 1600-1645), para o qual apenas a audição estaria a serviço de Deus²³.

O segundo subgênero encerraria as espécies desprovidas de valor retórico. Isentas de mensagens cifradas, estas obras esgotam suas intenções na pura visualidade dos objetos representados. Listamo-las, a seguir, acompanhadas de algumas denominações estrangeiras dignas de registro. Atente-se para o fato de que a terceira e a quarta espécies comportam diversas subdivisões (ou, no jargão taxionômico, subespécies).

1) Naturezas mortas ilusionistas (*trompe l'oeil*²⁴ ou *bedriegertje*²⁵)

2) Naturezas mortas com flores (*floreros*²⁶)

3) Naturezas mortas com alimentos

a) Cenas de colheita

b) Cenas de mercado

c) Cenas de cozinha

d) Naturezas mortas com frutos (*fruytagie*²⁷)

e) Naturezas mortas com refeições (*ontbijtes*²⁸)

f) Naturezas mortas com sobremesas e doces

²³ Cf. *Os cinco sentidos* (óleo sobre tela, 1638, Musée des Beaux Arts de Estrasburgo) e a análise de Christian Klemm. SCHNEIDER, Norbert. Op. cit. [p. 71-72]

²⁴ Do francês, "engana-olho".

²⁵ Do holandês, "pequeno embuste".

²⁶ Do espanhol, "vaso de flores".

²⁷ Do holandês, "quadro com frutos".

²⁸ Do holandês, "mesas postas".

- g) Naturezas mortas com caça
 - h) Naturezas mortas com talhos
- 4) Naturezas mortas com objetos
- a) Naturezas mortas com armas
 - b) Naturezas mortas com instrumentos musicais
 - c) Naturezas mortas com livros
 - d) Naturezas mortas com recipientes
 - e) Miscelâneas (*quodlibet*²⁹)
- 5) Gabinetes de curiosidades

As **naturezas mortas ilusionistas**, com total segurança, recuam à Antigüidade Clássica. Em sua *História natural*, finalizada em 77 d. C., Plínio narra a célebre disputa entre os pintores gregos Zêuxis e Parrásios. Sentindo-se diminuído pelo sucesso de seu rival que acabara de executar uvas tão realistas e perfeitas que os pássaros vinham bicá-las, Parrásios planejou uma revanche. Para tanto, pintou uma cortina de maneira a fazer crer que ela se encontrava posicionada sobre a tela, prestes a ser descerrada. Na seqüência, convidou Zêuxis a conhecer sua última realização pictórica e este, na ânsia de ver o quadro do concorrente, tentou remover o falso pano. Deste episódio, os gregos consideraram Parrásios superior a Zêuxis, dado que o último só conseguia

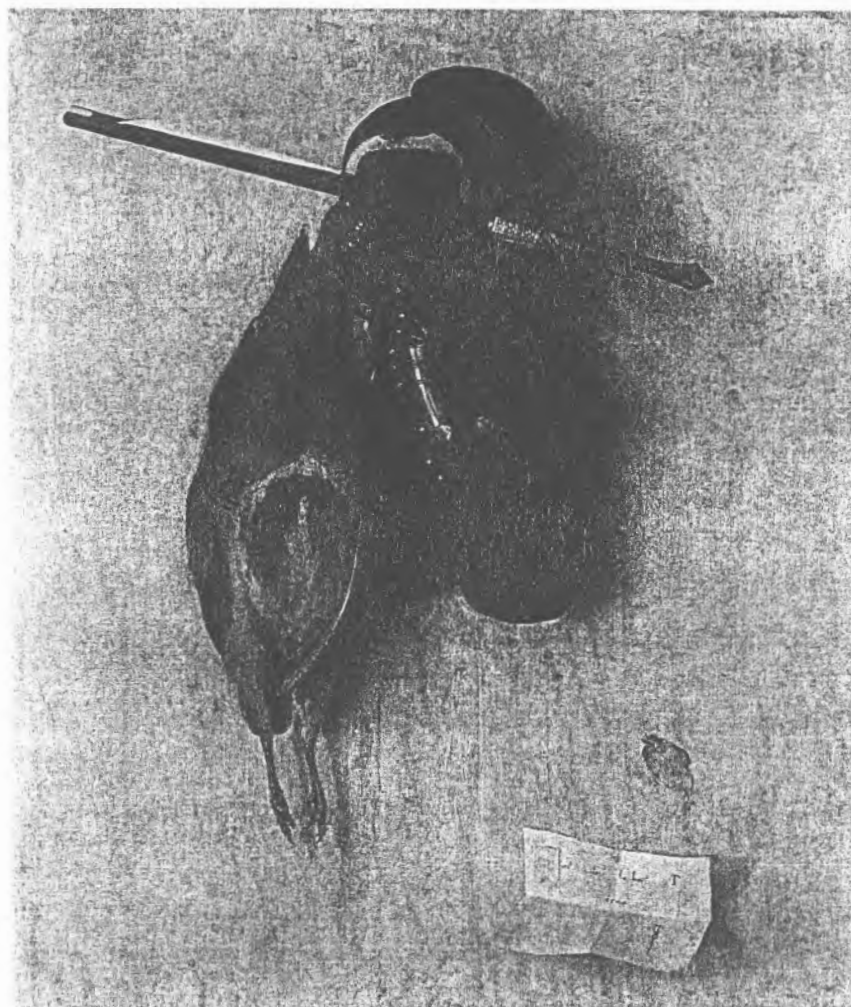
²⁹ Do holandês, "miscelânea".

enganar os animais, enquanto o primeiro possuía o dom de iludir seus semelhantes. Estes trabalhos há muito desapareceram.

No início do *Cinquecentto*, o veneziano Jacopo de Barbari criou, dentro da tradição ilusionista, um modelo que alcançaria enorme êxito ao longo dos séculos. Em *Natureza morta com perdiz, luvas de ferro e flecha de arco* (1504), pertencente à Alte Pinakothek de Munique [fig. 3], o pintor representou os elementos do título obedecendo suas dimensões reais e simulando estarem presos a uma parede que se estendia para além dos limites do quadro. A idéia era que este fragmento “planar” de mundo fosse assimilado pelo entorno, formando com este uma unidade homogeneamente volumétrica em termos visuais. Esta tipologia (itens em escala natural sobre plano vertical) gerou fertilíssima descendência na história da arte. Conhecemos variações deste padrão que chegaram mesmo a dispensar os troféus de caça em benefício dos frutos e das flores. Como se vê, o *trompe l'oeil* não é uma espécie que se caracterize por representar determinada classe de objetos, mas pelo princípio fundamental de desestabilizar o olho humano.

As **naturezas mortas com flores** correspondem a cenas de interior nas quais exuberantes buquês (depositados em vasos) constituem o foco das atenções. Em alguns casos, como na *Jarra de flores no nicho de uma janela* (c. 1620), de Ambrosius Bosschaert, na coleção do Mauritshuis de Haia [fig. 4], incluem paisagens ao fundo, embora também seja freqüente o emprego de

Figura 3



JACOPO DE BARBARI
*Natureza morta com perdiz, luvas de
ferro e flecha de arco (1504)*
Óleo sobre madeira
49 x 42 cm
Alte Pinakothek, Munique
Fonte: SCHNEIDER, Norbert.

Figura 4



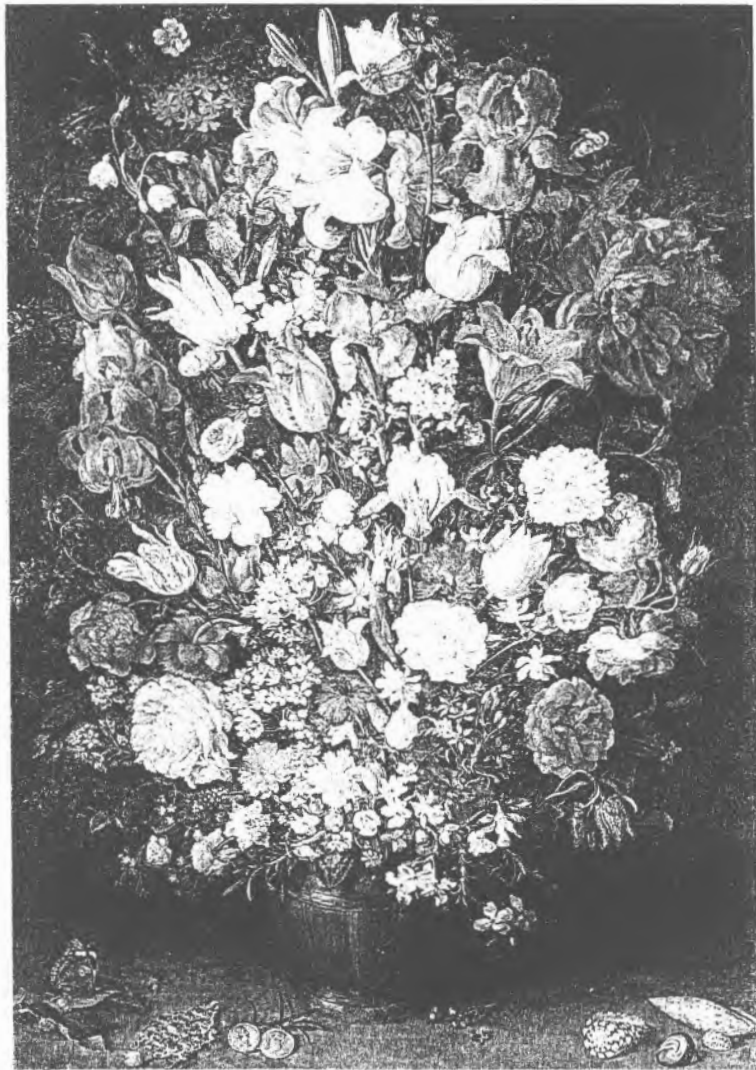
AMBROSIUS BOSSCHAERT
*Jarra de flores no nicho de uma
janela* (ca. 1620)
Óleo sobre madeira
64 x 46 cm
Mauritshuis, Haia
Fonte: SCHNEIDER, Norbert.

ambientações indefinidas obtidas a partir de um deliberado escurecimento do meio circundante. Os trabalhos de Jan Brueghel, o Velho, entre os quais selecionamos *Bouquet* (1606), da Pinacoteca Ambrosiana de Milão [fig. 5], são arquetípicos deste tratamento, onde apenas a superfície de apoio se revela em sua coloração natural (conseqüentemente permitindo seu reconhecimento). A construção arquitetônica perspectivista da obra de Bosschaert nos legitimaria a inseri-la, caso desejásemos, na categoria ilusionista que acabamos de descrever. Trata-se, portanto, de uma pintura híbrida, cruzamento de duas espécies autônomas. Tanto na obra deste artista como na de Brueghel, pequenos objetos rodeiam os vasos, arrematando a composição.

Dividem-se as **naturezas mortas com alimentos** em oito subespécies. As três primeiras (cenas de colheita, cenas de mercado e cenas de cozinha) mostram hortaliças e frutas em diferentes etapas do processo que antecede seu consumo final, quais sejam: sua obtenção no campo, sua negociação nas feiras populares e seu preparo já dentro de casa. A ocorrência de seres humanos revela-se, aqui, bastante corriqueira. Excetuando-se as cenas de cozinha, as demais têm lugar ao ar livre. A presença de animais, vivos ou abatidos, verifica-se com certa regularidade tanto nas cenas de mercado quanto nas de cozinha.

As naturezas mortas com frutos, refeições e sobremesas apresentam-se, via de regra, em interiores domésticos, tendo mesas como apoio. Ao pintar

Figura 5



JAN BRUEGHEL, O VELHO

Bouquet (1606)

Óleo sobre cobre

65 x 45 cm

Pinacoteca Ambrosiana, Milão

Fonte: SCHNEIDER, Norbert.

Cesto com frutos, por volta de 1596 [fig. 6], Caravaggio reinaugurava, em primórdios do barroco, a temática que havia feito a glória de Zêuxis. Para Norbert Schneider, este trabalho teria a função de *sopraporte* ilusionista³⁰, fato que, uma vez mais, nos remete à existência de zonas de sobreposição entre as espécies. Por esta finalidade, o motivo destaca-se contra um fundo neutro sem quaisquer outros elementos que possam acentuar o efeito de profundidade. O artista direciona todos os seus recursos para simular um arranjo sobre uma prateleira. Ainda digna de nota é a magistral solução do deslizamento para a frente do cesto. A impressão de um objeto que “sai” do espaço pictórico confere grande credibilidade ao aspecto tridimensional do conjunto. Quanto às refeições eternizadas nas naturezas mortas, são elas extremamente variadas entre si, oscilando das mais frugais aos “banquetes-espetáculo”, suntuosos festivais gastronômicos celebrados pelos setores mais abastados da sociedade. O requinte das guloseimas rivaliza com a nobreza dos utensílios que compõem estas imagens: preciosos cristais, pratarias magnificamente trabalhadas, as mais delicadas porcelanas chinesas. Dentro deste mesmo espírito de celebração do luxo, surgem as naturezas mortas com sobremesas. Convém lembrar a raridade do açúcar (de cana) na Europa dos séculos XVII e XVIII. Neste contexto, os doces glaceados eram um prazer acessível a poucos.

³⁰ SCHNEIDER, Norbert. Op. cit. [p. 121]

Figura 6



MICHELANGELO DA CARAVAGGIO

Cesta com frutos (ca. 1596)

Óleo sobre tela

46 x 64 cm

Pinacoteca Ambrosiana, Milão

Fonte: SCHNEIDER, Norbert.

Já as naturezas mortas com caça ou talho singularizam-se por tematizar a carne. Documentam as primeiras a infinidade de animais abatidos durante as caçadas (perdizes, coelhos, javalis, veados), muitos dos quais apenas servindo para decorar as receitas, como os cisnes e os pavões. Nesta tipologia, as presas encontram-se habitualmente íntegras, isto é, no estado em que foram capturadas. Quando a locação coincide com o bosque de onde foram extraídas, observa-se a presença assídua de armas e cães farejadores na composição. A pintura de talho, por sua vez, contempla o processamento da carne para o consumo. Exibem as obras desta subespécie corpos que já receberam um ou vários dos procedimentos iniciais de preparo, a saber: remoção da pele, raspagem da gordura, esquartejamento, etc. Em contraposição aos animais selvagens da modalidade anterior, a preferência, aqui, incide sobre aqueles domesticados pelo homem, como os bovinos e suínos.

As **naturezas mortas com objetos** distinguem-se pela representação de artefatos construídos pela mão do homem. Ramificam-se, conforme os itens selecionados, em cinco subespécies. As naturezas mortas com armas surgiram na Holanda seiscentista por ocasião da Guerra dos Trinta Anos. O conflito desencadeou-se a partir da ambição de Roma de reverter ao catolicismo os estados protestantes do norte³¹. Credita-se ao pintor italiano Evaristo Baschenis a invenção das naturezas mortas com instrumentos musicais. Foi ele o pai de uma

³¹ SCHNEIDER, Norbert. Op. cit. [p. 183]

tradição de escassos seguidores. As naturezas mortas com livros remetem, historicamente, à cidade de Leiden, localidade que sedia uma universidade (e sua respectiva biblioteca) desde 1577.³² Encontramos as naturezas mortas com recipientes na obra ascética do espanhol Francisco de Zurbarán. Hoje, entretanto, sabemos que os primeiros exemplares deste filão integram as pinturas murais de Herculano e Pompéia. As miscelâneas, trabalhos que juntam no mesmo contexto os mais diversos artigos, muitas vezes díspares entre si, individualizam-se pelo aspecto casual do arranjo, por uma aparente “desordem”.

Finalmente, completam nosso esquema os **gabinetes de curiosidades**. Abrigavam estes recintos (e conseqüentemente suas representações pictóricas) toda a sorte de objetos considerados exóticos pelo europeu dos séculos XVII, XVIII e XIX. Entre os *divertissements* de origem natural, apreciavam-se os animais taxidermizados, as ossadas, as conchas. No campo etnográfico, despertavam a atenção os cocares indígenas provenientes da América do Sul, os amuletos de madeira fabricados pelas tribos africanas, as estatuetas de Buda ou Shiva adquiridas no Oriente. Também a pintura e a escultura do Velho Mundo compunham estes cenários fantásticos. Para tanto, era fundamental que tivessem um acento extravagante. Até mesmo um tema religioso como a visitação dos reis magos ao Menino Jesus poderia tomar parte em um destes acervos. Bastava que o artista houvesse empenhado sua

³² SCHNEIDER, Norbert. Op. cit. [p. 189]

imaginação na criação dos figurinos mais ricos e ornamentados. Diferem os gabinetes de curiosidades das miscelâneas basicamente pelo sentido de coleção dos primeiros. A existência de um espaço físico destinado ao armazenamento do conjunto evidencia este teor. Cabe ainda registrar a presença quase infalível de naturezas mortas com flores nestes tesouros particulares. Sua recorrência justifica-se pela impossibilidade do cultivo da flora de outras regiões na Europa, sobretudo ao norte. Como conseguiria uma bromélia sobreviver sob condições climáticas tão adversas?

Embora tenhamos ressaltado o caráter não-discursivo das espécies deste segundo subgênero, devemos reconhecer que todas podem ser investidas de significados inapreensíveis pelo olhar. Assim, conforme a vontade do artista, uma trivial natureza morta com sobremesas pode assumir uma inesperada conotação religiosa. Os quadros de Georg Flegel não nos deixam mentir [fig. 7]. Em suas obras, as nozes invariavelmente aludem ao sofrimento de Cristo — a casca simbolizando a madeira da cruz; o miolo, o corpo do Salvador³³. Personificação do mal, o camundongo as espreita, aguardando o momento exato de roê-las.

Neste horizonte semântico, contudo, alguns abusos têm sido cometidos. Pecam diversos autores por ampliar para espécies inteiras significados válidos apenas para um grupo reduzido de obras (geralmente, as matrizes de

³³ Esta associação encontra-se em Santo Agostinho. SCHNEIDER, Norbert. Op. cit. [p. 90]

Figura 7



GEORG FLEGEL

Natureza morta com sobremesa (s/d)

Óleo sobre madeira

22 x 28 cm

Alte Pinakothek, Munique

Fonte: SCHNEIDER, Norbert.

BIBLIOTECA PROF. ALFREDO BALTA
ESCOLA DE BELAS ARTES - EBA/UFPA

cada tipologia). À guisa de exemplo, poderíamos mencionar as naturezas mortas com frutos, que, para muitos, encerrariam em si um conteúdo equivalente ao da *vanitas*. De fato, alguns artistas quiseram, por meio destes motivos, destacar a transitoriedade da matéria, sobretudo durante o início do século XVII. A gravura em cobre de Roemer Visscher, impressa em 1614 [fig. 8], filia-se a esta vertente, trazendo, acima da imagem de uma fruteira repleta, a legenda: “Tão depressa maduro, tão depressa podre”. Por outro lado, é difícil aceitar que um pintor sofisticado como Fantin-Latour tivesse em mente um comentário desta índole. Condenamos este tipo de generalização por acreditar que nem todos os artistas atuantes em determinada especialidade ocuparam-se servilmente da transmissão de mensagens pré-codificadas. Por certo, ao longo da história, numerosos foram os que inventaram novas propostas para repertórios consagrados. Sem contar os que deliberadamente aboliram a veiculação destes significados ocultos. Trata-se de um equívoco, portanto, supor que uma espécie qualquer haja mantido sua essência inalterada através dos tempos. Devemos, sempre, apurar as intenções de cada artista antes de qualquer conclusão precipitada.

Figura 8

Vroech rijp, vroech rot.



ROEMER VISSCHER

"*Vroech rijp, vroech rot*" ["Tão depressa maduro, tão depressa podre"] (1614)

Gravura em cobre

Dimensões desconhecidas

Acervo desconhecido

Fonte: SCHNEIDER, Norbert.

1.3 A NATUREZA MORTA E A QUESTÃO ICONOGRÁFICA

Ao defender seu ponto de vista sobre a questão iconográfica, a pesquisadora espanhola Trinidad de Antonio sugere uma periodização histórica na qual dois momentos sucessivos se contrapõem. O primeiro, bastante breve, corresponderia à recuperação da pintura de naturezas mortas na virada do século XVI para o XVII, tendo a ideologia tridentina como referência máxima; o segundo, começaria a partir do esmorecimento da força católica no combate ao protestantismo, alcançando, subentende-se, os dias de hoje. Em *"Floreros y bodegones españoles en el Museo del Prado, 1600-1800"*, sustenta que:

"(...) en general se debe descargar a la pintura de bodegones de interpretaciones trascendentes, porque, superados los rigores contrarreformísticos imperantes en los años iniciales del siglo XVII, el género caminó por una senda estética cada vez más relacionada con lo decorativo, tanto desde el punto de vista formal como funcional, y su destino fue prioritariamente el ornato de comedores, sobrepuestas y sobreventanas de recintos palaciegos, siendo numerosos los 'obradores' y 'tiendas' que se especializaron en la producción y venta de estos cuadros, que alcanzaron una gran aceptación entre una amplia clientela integrada por nobles, cortesanos y burgueses."³⁴

Escrevendo sobre a arte espanhola, a autora reservou-se o direito de ignorar a situação dos países protestantes, para os quais, obviamente, as estratégias da Contra-Reforma pouquíssima influência tiveram. Podemos,

³⁴ ANTONIO, Trinidad de. Op. cit. [p. 14]

entretanto, considerar o caso ibérico como representativo de todos os estados subordinados ao Papa. Cessada a militância religiosa, verificou-se uma laicização do gênero, um acomodamento paulatino à nova realidade cultural. Ademais, este trecho aporta à nossa pesquisa duas informações relevantes. A primeira diz respeito à popularidade da pintura de naturezas mortas a partir da segunda metade do século XVII. Apesar de menosprezado pela academia, o gênero sempre agradou ao público. Até mesmo as telas impregnadas de alusões ao catolicismo, típicas da fase inaugural, encontravam admiradores nos meios laicos. Em segundo lugar, tomamos conhecimento da destinação física das obras pertencentes ao ciclo “decorativo”: as paredes das salas de jantar e as bandeiras das portas e janelas das residências burguesas e aristocráticas. Qualquer uma destas inserções neutralizaria a profunda espiritualidade contida nos quadros de Sánchez Cotán, um artista emblemático da etapa inicial. Seus trabalhos reivindicam um ambiente monástico tal qual o convento onde foram produzidos.

Em sua obra *Early Netherlandish painting: its origins and character*, Erwin Panofsky manifesta-se a respeito do tema secundário nas naturezas mortas seiscentistas holandesas. Alerta-nos ele quanto a um “simbolismo disfarçado” profundamente escondido sob a capa das aparências³⁵. Esta visão legítima, no âmbito do protestantismo, a tendência dominante observada por de Antonio em Espanha e estendida por nós a todo o mundo católico. Tal paralelismo permite a

³⁵ SCHNEIDER, Norbert. Op. cit. [p. 17]

fixação de uma característica do gênero durante a primeira metade do século XVII: a vocação para abrigar conteúdos intelectivos. Embora Panofsky não avance em suas investigações para além desta época, a familiaridade com obras posteriores nos habilita a afirmar que um processo de esvaziamento retórico se consumou também nos Países Baixos. Assim, entre as décadas de 1650 e 1700, a pintura de naturezas mortas se livrou, gradativamente, do caráter discursivo ostentado até então.

Apesar de podermos estabelecer dois momentos distintos na evolução do gênero, o mais aconselhável, em termos metodológicos, parece-nos ser avaliar individualmente cada obra sob investigação. Evitamos, deste modo, a armadilha de se tomar a parte pelo todo. Sem desmerecer a validade geral do esquema proposto, reconhecemos que muitos são os trabalhos que fogem ao seu enunciado. Sua eficiência como diretriz, contudo, não deve ser subestimada.

2. A natureza morta no Brasil

2.1 O PERÍODO COLONIAL: UMA TEMÁTICA INEXPRESSIVA

É fato bastante conhecido que, durante o período colonial, nossa arte limitou-se, em termos temáticos, quase que exclusivamente a assuntos religiosos. O período do governo de Maurício de Nassau em Pernambuco (1637-1644) constitui, talvez, a única exceção à regra. Não obstante a efemeridade de sua permanência entre nós, coube ao holandês Albert Eckhout (ca. 1610-ca. 1666) o mérito de haver inaugurado a pintura de naturezas mortas em nosso território. No entanto, posto que não deixou discípulos e que suas telas retornaram ao Velho Mundo sem tempo de influenciar a visualidade local, não lhe abordaremos a obra. Seus quadros, todavia, configuram um singular prólogo à história do gênero no Brasil.

Dos primórdios da ocupação à chegada da corte portuguesa (1808), nossa produção artística concentrou-se, basicamente, no risco de igrejas e na confecção de elementos escultóricos a elas aplicáveis, tanto decorativos quanto devocionais. A tradição luso-brasileira da talha sujeitou a pintura a um papel coadjuvante, embora não raro fosse empregada na decoração do forro das naves¹. Numerosos autores creditam esta situação a uma herança de nossos colonizadores, mais afeitos à volumetria da talha que à planaridade dos suportes

¹ Para citar apenas uma inserção possível.

pictóricos. Em “O século XIX”, Luciano Migliaccio destaca a transferência para a colônia desta falta de entusiasmo em relação à pintura. Segundo ele:

“Uma característica da cultura portuguesa era o escasso interesse pela pintura de cavalete, destinada às residências particulares, o que notaram muitos viajantes, espantados com a ausência de imagens nas paredes das casas luso-brasileiras mais ricas.”²

Com efeito, inúmeros depoimentos atestam a “nudez” das moradias encontradas durante o século XVIII e mesmo durante o XIX, quando localizadas no interior, distantes da corte do Rio de Janeiro. Ratificam estas observações os desenhos e aquarelas executados pela crônica visual da época. Tendo vivido um momento de significativas transformações sócio-políticas, Jean-Baptiste Debret (1768-1848) tornou-se o cronista de um mundo em seus extertores. Sabendo que as naturezas mortas assumiram, na arte européia, a partir de meados do Seiscentos, uma função eminentemente ornamental e que a sala-de-jantar tornou-se sua localização precípua nos interiores domésticos, a gravura aquarelada *Un dîner brésilien* (1827) revela-se um importante documento para o estudo do gênero [fig. 9]. Ao eternizar um casal de posses saboreando uma refeição na intimidade de seu lar, reproduziu Debret o despojamento do cômodo reservado para este fim. Nele, não havia quadros ou qualquer outro tipo de decoração. Se consideramos este ambiente representativo das salas-de-jantar da época, somos

² MIGLIACCIO, Luciano. “O século XIX”. In: MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO: SÉCULO XIX. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000. [p. 36]

Figura 9



JEAN-BAPTISTE DEBRET
Un dîner brésilien (1827)
Gravura aquarelada
15,9 x 21,9 cm
Acervo desconhecido
Fonte: PAÇO IMPERIAL.

levados a supor que a temática sob investigação não era valorizada durante o período colonial, sendo, conseqüentemente, pouco praticada.

Esta realidade se modificou com a chegada da comitiva do príncipe-regente D. João, que promoveu um imediato refinamento do meio cultural carioca, agenciando um notável salto qualitativo, apesar da defasagem da corte lusitana em relação às demais cortes européias. A difusão dos costumes áulicos processou-se num ritmo crescente ao longo do Oitocentos, atingindo todos os centros sob influência do Rio de Janeiro. Independente desta reviravolta sócio-política, desde as últimas décadas do século XVIII, a arte já começava a se desvencilhar da temática exclusivamente religiosa, voltando-se para assuntos alheios ao universo sagrado. Os artistas da chamada Escola Fluminense de Pintura comprovam esta tendência. A Missão Artística veio a selar a consagração definitiva destes temas.

2.2 A DIVERSIFICAÇÃO TEMÁTICA NO INÍCIO DO SÉCULO XIX

A concretização da Academia (em 1826, portanto, já sob o Primeiro Reinado) veio a diversificar o restrito leque temático dos tempos coloniais. Inserida em um novo contexto histórico-cultural, a pintura recebeu grande impulso através da abertura de um curso específico. Nele, os alunos capacitavam-se em disciplinas fundamentais ao desempenho profissional, adquirindo noções de desenho, perspectiva e anatomia. Cabe lembrar que todos os eventos relevantes desde a chegada da corte portuguesa ao Brasil (a aclamação de Dom João VI, o desembarque da arquiduquesa Leopoldina, a coroação de D. Pedro I) foram registrados em termos pictóricos, escolha que aumentou a visibilidade social do meio. A atmosfera favorável à pintura de temática não-religiosa permitiu o desenvolvimento de uma produção de naturezas mortas, até então incipiente. Embora a Academia privilegiasse a pintura histórica, os demais gêneros também encontraram terreno propício na sociedade recém-instaurada. Como vimos, a arte acadêmica caracteriza-se por sua estreita ligação ao estado, vínculo que lhe confere uma função eminentemente propagandística. Ao recém-instaurado estado nacional convinha, acima de tudo, que seus artistas se dedicassem aos temas épicos. Urgia exaltar a nova condição nacional, obtida em 1822, e os protagonistas desta conquista: a casa de Bragança. Assim, a pintura de flores e frutos manteve-se num plano

secundário por todo o Império. Contudo, se a Academia Imperial de Belas Artes não podia se eximir da finalidade de enaltecer o regime monárquico, esperava-se dela que também suprisse as necessidades de *status* da corte, desejosa de ornamentar seus salões, função à qual bem se adequavam as cenas de costumes, as paisagens e as naturezas mortas. O gosto e os hábitos de nossos soberanos contaminaram não só as classes médias urbanas, mas também as aristocracias rurais, como a do Vale do Paraíba.

A vinda da corte e a conseqüente implantação de um estado nacional monárquico desencadearam transformações radicais na cena brasileira. Em decorrência do surgimento de uma classe dirigente com características diversas daquelas da elite colonial, estabeleceram-se novos padrões culturais, ditados não mais pela Igreja e, sim, pela sociedade francesa. Os interiores rústicos e despojados ganhariam, paulatinamente, ares de salões parisienses. Embora nunca tenham se equiparado ao luxo de seus similares europeus, estes ambientes, do ponto de vista da sofisticação e do conforto, representaram um grande avanço em relação ao período colonial. Os oratórios e imagens sacras, aos poucos, foram cedendo lugar aos papéis de parede, às cortinas, aos espelhos. Nas salas-de-jantar mobiliadas com peças européias — *etagères*, aparadores, consoles — surgiria, finalmente, espaço para as naturezas mortas.

Ao baixo prestígio desfrutado pela pintura de temática não-religiosa durante o período colonial, sucedeu-se um estágio de grande popularidade. Ao

longo do século XIX, o aprendizado de desenho e pintura, além de dizer respeito à formação dos artistas, tornou-se parte integrante da educação dos filhos das famílias mais ilustres. Estes, porém, não freqüentavam a escola oficial, preferindo tomar aulas particulares com os mais renomados mestres de então. O exemplo vinha da própria família imperial: sabemos que Pedro II, ainda menor de idade, estudou com Félix-Émile Taunay (a quem, no futuro, nomearia diretor da Academia), que as princesas Isabel e Leopoldina iniciaram-se no universo artístico pelas mãos de Agostinho José da Motta. No caso das mulheres, esta “exigência social” era ainda mais severa, devido à ociosidade de seu tempo. Em *Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855-1985*, José Carlos Durand recorre a um dos expoentes de nossa literatura oitocentista para demonstrar a valorização desta aptidão nos círculos mais seletos:

“Eis como se definia o ‘pacote’ de virtudes femininas, na descrição de Machado de Assis: ‘Além das qualidades naturais, possuía Helena algumas prendas de sociedade, que a tornavam aceita de todos (...). Era pianista distinta, *sabia desenho*, falava corretamente a língua francesa, um pouco a inglesa e a italiana. Entendia de costura e bordados, e toda a sorte de trabalhos femininos.”³

Contudo, as pintoras amadoras tampouco desfrutavam de liberdade na escolha de seus assuntos. Também este aspecto estava sob jurisdição da

³ DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855-1985*. São Paulo, Perspectiva/Editora da Universidade de São Paulo, 1989. [p. 47, nota 45] Grifo nosso

Academia, que, neste caso, agia, perversamente, de forma oposta aos seus ideais. Se, por um lado, estimulava seus alunos a concentrarem esforços nos temas históricos, por outro, impunha à pintura feminina os gêneros secundários. Quanto às técnicas, ensinava-se, normalmente, às mulheres os processos considerados mais intimistas: a aquarela, o guache, o pastel. Técnica “superior”, o óleo era reservado aos pintores profissionais. Da obra *Anita Malfatti no tempo e no espaço*, Durand extraiu valiosas informações para o livro de sua autoria. Para ele:

“Marta Rossetti Batista caracteriza bem a temática subalterna a que a pintura acadêmica condenava suas artistas, dizendo: ‘havia ainda (...) uma clara distinção entre ‘pintura masculina’ e ‘pintura feminina’. As obras das ‘artistas-pintoras’, existiam várias — estavam dentro da definição tacitamente aceita no mundo acadêmico do que fosse a pintura feminina. As mulheres não se dedicavam aos temas maiores — históricos ou alegóricos — e dificilmente à paisagem. A ‘pintura feminina’ por excelência restringia-se à temática própria do seu mundo: os retratos — de preferência de mulheres, crianças e de pequenas cenas domésticas; ou as naturezas-mortas — de preferência, com flores. Temas que deviam ser executados com técnica tal que deixasse transparecer toda a delicadeza — de assunto, cor ou pincelada — eminentemente feminina.”⁴

Deduzimos, pois, que a maneira encontrada pela Academia de neutralizar as temáticas menos relevantes (entre elas, a natureza morta) foi destiná-las às “pintoras de fim-de-tarde”. O estigma de passatempo, certamente,

⁴ DURAND, José Carlos. Op. cit. [p. 48-49, nota 51]

afugentaria os artistas profissionais, ávidos por reconhecimento público. Empenhar-se em amenidades — bem sabiam — equivalia a um investimento sem retorno: o sucesso só agraciava aqueles que se dedicavam aos assuntos considerados nobres. Porém, não obstante o fato de a natureza morta ter sido alocada no universo feminino amador, foram raros os acadêmicos que não incorreram no gênero. Destacaremos, a seguir, dois nomes que praticaram com regularidade a pintura de naturezas mortas: José dos Reis Carvalho e Agostinho José da Motta. Discorreremos também sobre Manuel Dias de Oliveira, quiçá o pai da natureza morta no Brasil, artista cuja produção insere-se no contexto anterior à chegada da Missão Artística Francesa.

2.3 PRIMEIROS EXPOENTES DA NATUREZA MORTA

2.3.1 Manuel Dias de Oliveira (1764-1837)

Nascido em Santana do Macacu e falecido em Campos dos Goytacazes, Manuel Dias de Oliveira surge em *A arte brasileira*, de Gonzaga Duque, como o primeiro artista nacional a aplicar-se ao gênero dos objetos inanimados. Nas palavras do crítico, “era um bom pintor de frutos, flores e natureza morta, e habilíssimo em trabalhos decorativos.”⁵ Ao contrário de seus companheiros de finais do século XVIII — autodidatas, na maioria das vezes — Oliveira teve uma sólida formação em cidades como Porto, Lisboa e Roma. Em Portugal, tornou-se conhecido como “O brasiliense”, enquanto, por aqui, ganhou o epíteto de “O romano”. O *Dicionário crítico da pintura no Brasil*, de José Roberto Teixeira Leite, traz-nos uma síntese de sua trajetória:

“Fixando-se ainda rapazola no Rio de Janeiro, exerceu inicialmente o ofício de ourives. Na companhia de um negociante português que lhe notando a inclinação para as artes tornara-se seu benfeitor, seguiu logo depois para Portugal, a fim de estudar pintura no Porto. Morrendo seu protetor, transferiu-se a Lisboa, matriculando-se na Real Casa Pia, que funcionava no Castelo de São Jorge. Ali se destacou de tal modo, que dentro em breve era enviado, juntamente com Domingos Antônio de Sequeira, para a Itália, a fim de cursar a Academia de São Lucas. Foi por algum tempo discípulo de Pompeo Batoni (falecido em 1787), representante máximo do *Barochetto* romano, retratista afamado de meia-Europa e grande precursor do

⁵ DUQUE ESTRADA, Luiz Gonzaga. *A arte brasileira*. Campinas, Mercado de Letras, 1995. [p. 86]

Neoclassicismo pictórico. Quando da invasão napoleônica dos Estados Pontifícios, em 1798, refugiou-se em Gênova, dali retornando a Portugal, após uma ausência de cerca de dez anos. Em Portugal obteve em 1800 nomeação de professor régio de Desenho e Figura no Rio de Janeiro, logo seguindo para o Brasil.”⁶

A Aula Pública de Desenho e Figura, ministrada por Oliveira entre 1800 e 1822, representou um decisivo avanço para a arte brasileira, até então carente de locais onde os aspirantes a pintores pudessem acudir. A comunidade artística aderiu à novidade com entusiasmo. Gonzaga Duque relata que estas aulas “foram freqüentadas por não pequeno número de amadores e profissionais.”⁷ Nestas classes, segundo Teixeira Leite, o mestre propunha aos alunos o desenho do nu, tendo como referência a observação direta da anatomia humana. Baseado nos poucos trabalhos sobreviventes desta experiência e em alguns documentos relativos à Academia, Migliaccio refuta, veementemente, esta possibilidade, alegando que o procedimento utilizado era a cópia de gravuras e, não, de modelos vivos. Não nos interessa aqui examinar seus argumentos, uma vez que esta controvérsia pouco interfere em nossa pesquisa.

Quanto à obra de Manuel Dias de Oliveira, infelizmente quase nada restou. Entre os quadros que resistiram à ação do tempo, ignora-se a presença de uma única natureza morta sequer. Não fosse a menção de Gonzaga Duque a estes trabalhos, desconheceríamos por completo sua existência. Luciano

⁶ LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988. [p. 87]

⁷ DUQUE ESTRADA, Luiz Gonzaga. *Op. cit.* [p. 86]

Migliaccio justifica o desaparecimento da produção do artista em razão de ter sido ele sobretudo um “pintor-decorador”⁸. Todavia, Gonzaga Duque referiu-se a esta atividade como uma ocupação paralela à pintura de naturezas mortas⁹. Não esqueçamos sua habilidade com as palavras uma vez que, além de crítico, dedicava-se também à poesia e ao romance. No caso de Oliveira, julgamos bastante provável que o interesse pela natureza morta relacione-se à sua temporada italiana. Embora não tenhamos notícia de que o gênero estivesse entre os assuntos prediletos de Pompeo Battoni, seu único professor até hoje identificado, o artista permaneceu, durante a estada romana, sob longa exposição às obras executadas pelos mestres do passado, das quais certamente sorveu valiosos ensinamentos. E, neste ponto, devemos lembrar que os italianos já representavam esta temática desde finais do século XVI. Teriam os frutos de Caravaggio influenciado a obra deste precursor entre nós? Eis uma pergunta que só uma investigação mais aprofundada sobre o pintor fluminense poderia responder. Por ora, só podemos imaginar suas naturezas mortas a partir do comentário geral de Gonzaga Duque: “O seu desenho não tem grande elegância e correção, porém o colorido foi-lhe vibrante e claro.”¹⁰

⁸ MIGLIACCIO, Luciano. Op. cit. [p. 40]

⁹ A conjunção coordenativa aditiva “e” introduz, necessariamente, uma nova idéia. [ver p. 45, parágrafo 1]

¹⁰ DUQUE ESTRADA, Luiz Gonzaga. Op. cit. [p. 86]

2.3.2 José dos Reis Carvalho (ca. 1800-?)

Ao contrário de Manuel Dias de Oliveira, um adepto esporádico da natureza morta, José dos Reis Carvalho elegeu o gênero como uma de suas especialidades. No curso de sua carreira, bastante longa segundo algumas fontes¹¹, executou numerosos trabalhos enquadráveis nesta categoria. Desde o século XIX, tem sido considerado o “primeiro pintor de flores de nossa escola”¹², título que comete flagrante injustiça contra “O Brasiliense”. Entretanto, a partir da abertura da Academia, a valorização dos artistas por ela formados tornou-se uma necessidade para o sistema. A afirmação do ensino oficial dependia, em última análise, da capacidade de demonstrar as qualidades de seus pintores em relação àqueles que produziram durante os tempos coloniais (alguns dos quais ainda ativos nas primeiras décadas do Oitocentos). Enquanto Reis Carvalho havia egressado dos quadros da Academia, Oliveira representava a arte do período anterior à chegada da Missão. O pioneirismo atribuído a Reis Carvalho, portanto, insere-se em uma política de auto-promoção institucional. Mesmo em um gênero tido como menor, convinha à Academia estar-lhe na origem. A estratégia da onipresença prometia bons resultados.

Também aqui a ausência de um estudo monográfico sobre o artista mantém sua vida e obra permeadas de lacunas. A precariedade das pesquisas

¹¹ O catálogo da Exposição Geral de 1889, como sempre um atualizado obituário da classe artística, não registra sua morte até este ano.

¹² LEITE, José Roberto Teixeira. Op. cit. [p. 438]

realizadas não nos permite sequer conhecer-lhe as datas de nascimento e morte. Embora sua certidão de batismo não conste de nenhum acervo público, presume-se que Reis Carvalho tenha nascido na província do Ceará. Acolhida pela maioria dos autores consultados, esta versão nos desperta suspeitas por dois motivos. O primeiro relaciona-se ao fato de Reis Carvalho ter pertencido à classe inaugural do curso acadêmico de pintura. Supera nossas expectativas que, já em 1826, a escola exercesse tamanho poder de atração sobre os jovens de outras partes do império (se é que, nesta época, ele ainda estava por lá). O segundo refere-se à sua presença na Comissão Científica de Exploração. Parece-nos muita coincidência que o artista tenha sido enviado à mesma província de onde saíra um dia, sobretudo quando pensamos nas dimensões continentais de nosso país. Acreditamos que, em algum momento, as informações acerca de seu nascimento e de sua viagem ao Ceará tenham sido assimiladas. Reis Carvalho veio a falecer no Rio de Janeiro, informação da qual não duvidamos, apesar de sujeita à confirmação documental.

Sobre a formação e atividade de Reis Carvalho, Teixeira Leite nos informa:

“Integrou a primeira turma de 21 alunos da Academia Imperial de Belas Artes, em 1826, tornando-se discípulo de Debret, que aliás o cita na *Voyage pittoresque au Brésil*¹³ como ‘pintor de flores e decorador, professor de Desenho

¹³ *Voyage pittoresque et historique au Brésil* (1834-1839): série de três álbuns litográficos concebidos por Debret após seu regresso a Europa. Inspiram-se as gravuras nos desenhos realizados durante sua estada no país.

da Escola Imperial de Marinha na vaga de José de Cristo, falecido’.”¹⁴

Excetuando-se as naturezas mortas — gênero no qual mais se destacou, a obra de Reis Carvalho revela uma profunda influência debretiana. Curiosamente, não se interessou o artista pelo Debret pintor oficial, pomposo na representação dos eventos e personagens ligados à monarquia, mas, sim, pelo cronista da vida cotidiana, pelo observador sincero e espontâneo da realidade brasileira. A ausência de qualquer menção a estes desenhos na *Voyage...* decorre do caráter tardio em que surgiram no percurso de Reis Carvalho. Como o mestre francês retornou a sua terra natal no início da década de 1830, não chegou a conhecê-los. No entanto, a continuidade entre a produção destes artistas vem sendo sublinhada por diversos autores. Luciano Migliaccio, pesquisador responsável pela atual voga do pintor, exalta a qualidade destas obras. Para ele:

“Seus desenhos aquarelados, que mostram cenas animadas da vida urbana popular do Rio de Janeiro, com a presença de escravos e burgueses, parecem constituir o melhor legado das ilustrações de Debret aos artistas locais.”¹⁵

Seguindo o exemplo do mestre, Reis Carvalho também se embrenhou pelo interior do país, vivendo sua própria *voyage pittoresque et historique*. Em maio de 1856, por sugestão do comendador Manuel Ferreira, o Instituto Histórico

¹⁴ LEITE, José Roberto Teixeira. Op. cit. [p. 438]

¹⁵ MIGLIACCIO, Luciano. Op. cit. [p. 86]

e Geográfico Brasileiro criou a Comissão Científica de Exploração, equipe multidisciplinar que atravessaria nosso território com o objetivo de “coleccionar produtos dos reinos orgânico e inorgânico e tudo quanto possa servir de prova do estado de civilização, indústrias, usos e costumes dos nossos indígenas”¹⁶. Formada por profissionais tais que geógrafos, botânicos, engenheiros e artistas, a missão visava um destino remoto: a província do Ceará, localidade praticamente intocada pelo homem branco. Convidado a participar da expedição, Reis Carvalho aceitou o desafio. Assim, entre 1859 e 1861, abandonou seus afazeres na capital para registrar os aspectos naturais e humanos de um Brasil tão fascinante quanto desconhecido. Embora nunca tenham sido publicados, os desenhos resultantes desta empreitada renderam-lhe uma medalha de ouro na exposição acadêmica de 1861. Conforme Migliaccio:

“Aplicando o método de Debret a ambientes e culturas do sertão, Reis Carvalho trilha um caminho original, que o levará a se transformar no cronista de um Brasil que não é o do panorama. Em certo sentido, e guardadas as devidas proporções, o olhar do pintor antecede o de Euclides da Cunha, abrindo-se para realidades humanas e costumes por vezes desconcertantes.”¹⁷

Sem desmerecer o valor de seu trabalho etnográfico, consideramos que a maior contribuição de Reis Carvalho à arte brasileira foi a atenção por ele dispensada ao gênero da natureza morta, o menos valorizado pela Academia.

¹⁶ Cf. *Trabalhos da Comissão Científica de Exploração*. Rio de Janeiro, 1862.

¹⁷ MIGLIACCIO, Luciano. Op. cit. [p. 86]

Contudo, a originalidade de sua escolha nos levanta uma questão: de onde teria vindo a familiaridade do artista com a pintura de naturezas mortas? A classificação de seu trabalho como um fenômeno autóctone, apesar de tentadora, sucumbe à mais rudimentar análise formal. Atestam suas obras inegável conhecimento dos modelos europeus. Se Manuel Dias de Oliveira pôde munir-se de referências no estrangeiro, Reis Carvalho, inversamente, nunca deixou o país. Assim, cogitamos a hipótese de que “O Brasiliense” ter-lhe-ia servido como fonte de inspiração. Ou, então, que sua aproximação com o gênero se tenha dado através de gravuras importadas, prática muito comum na Academia. Cabe-nos lembrar que os pintores viajantes, chegados ao Brasil durante todo o século XIX, não costumavam praticar a pintura de naturezas mortas, dedicando-se, em caráter quase integral, às paisagens e aos retratos. A única exceção seja talvez o alemão Karl Ernst Papf (1833-1910), porém sua entrada no país verifica-se em data bastante posterior às primeiras naturezas mortas de Reis Carvalho. Por fim, lembremos que, durante seus estudos, a cadeira de História da Arte ainda não havia sido criada.

O surgimento da pintura de objetos inanimados na trajetória de Reis Carvalho nos faz recuar ao início de sua carreira, quando ainda era apenas um aluno da Academia. Na mostra escolar organizada por Debret em 1829, exibiu a primeira natureza morta de que temos notícia no âmbito de sua obra, *Grupo de*

*frutas e flores do país*¹⁸, atualmente extraviada. Dado que os trabalhos de Oliveira desapareceram sem deixar vestígios, podemos considerar este o mais antigo exemplar do gênero pintado por um artista brasileiro cuja existência comprova-se por uma fonte escrita (no caso, o catálogo do evento). Além de revelar uma certa benevolência do mestre francês, a admissão deste quadro na coletiva revela a rapidez com que a modalidade brotou entre nós. Esta quase simultaneidade nos habilita a dizer que, na arte brasileira, a natureza morta e a pintura de história são rebentos de uma mesma gestação.

Embora não tenha sido dos participantes mais assíduos, Reis Carvalho compareceu a sete Exposições Gerais da Academia. Observando a amplitude de seu suposto período de atividade (de 1826 a 1889), surpreende-nos este número por sua timidez. Para dimensioná-lo ainda melhor, devemos relevar a periodicidade anual mantida pelo salão entre 1840 e 1850. Poderíamos, à primeira vista, enxergar nesta falta de entusiasmo uma atitude de desencanto voltada para os mecanismos de premiação. Contudo, o artista conquistou medalhas e títulos, fato que desabona esta teoria. Até mesmo suas naturezas mortas receberam honrarias da comissão julgadora, demonstrando a aceitação deste gênero por parte da Academia. Por que, então, cultivaria o pintor tanto desprezo pela maior vitrine da arte nacional? Eis uma questão cuja resposta ainda nos escapa. De qualquer maneira, todas as suas participações contaram

¹⁸ LEITE, José Roberto Teixeira. Op. cit. [p. 438]

com quadros de flores e frutos. Reis Carvalho nunca os preteriu em função de temas mais dignificantes.

A década de 1840 corresponde ao intervalo em que o artista prestigiou as mostras acadêmicas com maior frequência. Na IV Exposição Geral (1843), *Uma preta quitandeira com frutas da terra*¹⁹ lhe rendeu a primeira distinção honorífica: uma medalha de ouro²⁰. Apenas por este título, não conseguimos deduzir a que universo pertence a obra em questão: caso a ênfase resida nos artigos destinados à venda, poderá ser dita uma natureza morta da espécie “cena de mercado”; caso o interesse se concentre na descrição antropológica, tratar-se-á de uma representação de costumes na linha debretiana. No ano seguinte (1844), *Flores*²¹ mereceu a atenção de Araújo Porto-Alegre, primeiro nome ilustre a divulgar na imprensa suas opiniões acerca das mostras oficiais. Para o comentarista da *Minerva brasiliense*, ex-colega de estudos de Reis Carvalho, eram suas flores “demasiadamente coloridas e têm os contornos muito secos”²². De fato, reconhecemos estas características em alguns de seus buquês, porém, ao contrário do crítico, não as vemos como alvo de censura. Por este quadro e mais uma paisagem, recebeu o artista uma menção de louvor em

¹⁹ LEVY, Carlos Roberto Maciel. *Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes: período monárquico: catálogo de artistas e obras entre 1840 e 1884*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1990. [p. 48]

²⁰ LEVY, Carlos Roberto Maciel. Op. cit. [p. 279]

²¹ LEVY, Carlos Roberto Maciel. Op. cit. [p. 55]

²² MELLO JÚNIOR, Donato. “As exposições gerais na Academia Imperial das Belas Artes no 2º reinado: sua importância artística e a presença de D. Pedro II”. In: REVISTA DO INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO BRASILEIRO. Anais do Congresso de História do Segundo Reinado. Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1983. [p. 232]

segundo grau²³. Em 1848, outro trabalho sobre o mesmo tema (*Um quadro de flores*²⁴) motivou o Imperador a lhe conceder o título de Cavaleiro da Ordem da Rosa²⁵. A comenda faz jus à elogiosa recomendação presente no ofício encaminhado pela Academia ao Ministro do Império, onde figura nos seguintes termos: “obra em que brilham as mais preciosas qualidades do gênero”²⁶. Na X Exposição Geral (1849), exibiu mais um *Quadro de flores*²⁷, do qual não se tem maiores informações.

Após um afastamento de dezesseis anos, Reis Carvalho voltou a se apresentar na Exposição de 1865, quando, novamente, recebeu uma medalha de ouro por uma de suas naturezas mortas (*Flores*²⁸). Além desta tela, constaram de sua reestréia uma vista de Petrópolis e duas outras do interior do Ceará. Constituem as paisagens nordestinas a evidência material de sua atividade na Comissão Científica de Exploração. Sua penúltima participação ocorreu na XXII edição do evento (1872), na qual mostrou *Um vaso de porcelana com flores do Brasil e Vista do Boqueirão de Lavras*²⁹. Finalmente, em 1889, expôs *A árvore da carnaúba, no Ceará* e a natureza morta intitulada *Parasitas*³⁰.

²³ LEVY, Carlos Roberto Maciel. Op. cit. [p. 279]

²⁴ LEVY, Carlos Roberto Maciel. Op. cit. [p. 85]

²⁵ LEVY, Carlos Roberto Maciel. Op. cit. [p. 280]

²⁶ Ofício de 24 de Abril de 1849. MELLO JÚNIOR, Donato. Op. cit. [p. 246]

²⁷ LEVY, Carlos Roberto Maciel. Op. cit. [p. 91]

²⁸ MELLO JÚNIOR, Donato. Op. cit. [p. 281]

²⁹ LEVY, Carlos Roberto Maciel. Op. cit. [p. 208]

³⁰ INDICAÇÃO DOS QUADROS QUE SE ACHAM EXPOSTOS AO PÚBLICO NA ACADEMIA IMPERIAL DAS BELLAS-ARTES DO RIO DE JANEIRO. Rio de Janeiro, Typ. Pereira Braga, 1889. [p. 56]

Da produção de Reis Carvalho, conhecemos, em quantidade satisfatória, apenas os desenhos e aquarelas de inspiração debretiana. Guardamos em seus acervos diversos órgãos estatais, como o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, o Museu Histórico Nacional, a Biblioteca Nacional e o Museu Dom João VI. Quanto às naturezas mortas, estas mesmas instituições revelam absoluta penúria. O Museu Nacional de Belas Artes constitui louvável exceção por manter em sua pinacoteca ao menos um exemplar realizado pelo artista (*Parasitas*). A defasagem numérica entre estas duas linhas do trabalho carvalhiano nas coleções governamentais relaciona-se ao cunho doméstico da pintura de flores em contraste à dimensão eminentemente pública da ilustração científica e etnográfica. Enquanto as representações de buquês esgotavam sua função entre as quatro paredes de uma sala-de-jantar, as anotações de campo, uma vez percebidas como ferramentas no alargamento de nossa compreensão do mundo, demandavam uma visibilidade mais ampla. É bastante natural que as repartições imperiais, em sua preocupação com a instrução coletiva, preferissem reter este tipo de obra em suas dependências³¹. Assim, as naturezas mortas de Reis Carvalho devem ter se espalhado por uma infinidade de residências anônimas, dispersão responsável pela dificuldade de se apreciar o núcleo mais importante de seu legado. Acrescente-se a este obstáculo de ordem operacional outro bem mais grave: o condicionamento destas obras ao zelo de seus

³¹ Embora não tenham surgido no século XIX, o Museu Nacional de Belas Artes e o Museu Dom João VI conservam o acervo de uma instituição imperial: a própria Academia de Belas Artes.

proprietários. Devemos nos antecipar à possibilidade de que muitas delas tenham se deteriorado a níveis irrecuperáveis pela falta de preservação.

Para a “Mostra do Redescobrimento: Brasil+500”, Luciano Migliaccio, conseguiu localizar duas destas telas em coleções particulares. *Natureza morta com estatueta de Dom Pedro II* esconde, sob um título mal atribuído, o verdadeiro motivo da representação artística: um exuberante arranjo floral [fig. 10]. Ao longo deste estudo, o enquadramento em uma espécie definida constituirá um passo fundamental na análise das naturezas mortas por nós selecionadas. Em alguns casos — pensamos aqui em termos hipotéticos — a classificação resultará impossível, fato não menos elucidativo. A ausência de uma categoria adequada indicar-nos-á o surgimento de uma nova linhagem no âmbito do gênero. Entretanto, não convém alimentar especulações antes de evidências concretas. Ao inscrever uma obra em uma tradição, estabelecemos um universo de referências históricas com as quais ela dialoga: quer por afinidade, quer por distanciamento. Investigar os meandros desta relação é a tarefa a que nos propomos. Finda esta breve explanação metodológica, voltemos ao trabalho de Reis Carvalho. Traz o quadro já nomeado flores de diversas variedades meticulosamente organizadas em uma ânfora de mármore (ou, talvez, *faux marbre*). Ao seu redor, além de uma miniatura do imperador nos trajes da coroação, verificamos a presença de conchas e frutas, algumas das quais sobre uma salva de prata. Todos os elementos apóiam-se em uma mesa circular,

Figura 10



JOSÉ DOS REIS CARVALHO
*Natureza morta com estatueta de Dom
Pedro II* (1841)
Óleo sobre tela
100 x 85 cm
Coleção particular
Fonte: MIGLIACCIO, Luciano.

situada, muito provavelmente, em um terraço aberto. Esta ambientação nos é sugerida pela inexistência de uma moldura arquitetônica enquadrando a vista. Nela, reconhecemos a Baía de Guanabara e o perfil montanhoso da Serra do Mar. *Natureza morta com cristal* também privilegia as flores [fig. 11]. Aqui, porém, elas se depositam em um jarro vítreo em forma de cornucópia. À sua volta, encontramos as mesmas classes de objetos dispostas no quadro anterior. Assenta o conjunto sobre um console de mármore, à direita do qual se recolhe uma cortina. Do ponto de vista documental, o requinte da locação corrobora o que dissemos em relação ao crescente luxo verificado nos interiores domésticos a partir da chegada da corte.

Ambos os trabalhos estruturam-se a partir de um eixo central determinado pela verticalidade dos agrupamentos vaso-buquê. Repartem-se os demais objetos entre as duas áreas criadas, obedecendo a um jogo de compensações onde as massas visuais se anulam umas às outras. Se o primeiro quadro apresenta um perfeito equilíbrio entre suas metades, o último tem o peso ligeiramente deslocado para a direita em função do afastamento da cortina. Cabe ressaltar que esta assimetria não compromete o resultado final, mas, ao contrário, quebra-lhe a rigidez. Também o ponto de vista assumido pelo pintor revela profunda identidade nas obras consideradas. Arbitrando os motivos como referência, verificamos que as cenas são tomadas de um mesmo ângulo frontal — moderadamente elevado e *plongé*.

Figura 11



JOSÉ DOS REIS CARVALHO
Natureza morta com cristal (1841)
Óleo sobre tela
90 x 85 cm
Coleção particular
Fonte: MIGLIACCIO, Luciano.

Baseados nestas características, podemos sentenciar uma forte influência européia sobre as naturezas mortas de Reis Carvalho. Sem qualquer margem de dúvida, derivam suas composições da pintura de flores realizada na Flandres do século XVII [figs. 4 e 5]. E, neste ponto, devemos atentar para a importância de Jan Brueghel, o Velho, cujas soluções elaboradas na última década do Quinhentos serviram de modelo a seus conterrâneos (como Ambrosius Bosschaert, por exemplo). Evidentemente, não podemos afirmar que o artista brasileiro conhecesse, em primeira mão, o trabalho de seu antecessor ativo na Antuérpia. Mas somos capazes de assegurar que terá visto pinturas e/ou gravuras de seus discípulos e seguidores (quicá do próprio Manuel Dias de Oliveira). A filiação a esta tipologia histórica permite-nos estabelecer uma analogia entre o início desta modalidade na Europa e no Brasil. Para George Kubler, o retorno à origem de uma seqüência formal verifica-se a cada vez que produtores inexperientes a ela se agregam³².

Através destas telas, introduziu o pintor na arte brasileira um padrão de natureza morta que renderia frutos até o final da década de 1950(!)³³. Numerosos modernistas, como Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976), Cândido Portinari (1903-1962), Alfredo Volpi (1896-1988) e Alberto da Veiga Guignard (1896-1962), executaram obras tributárias dos cânones flamengos [figs. 12, 13, 14

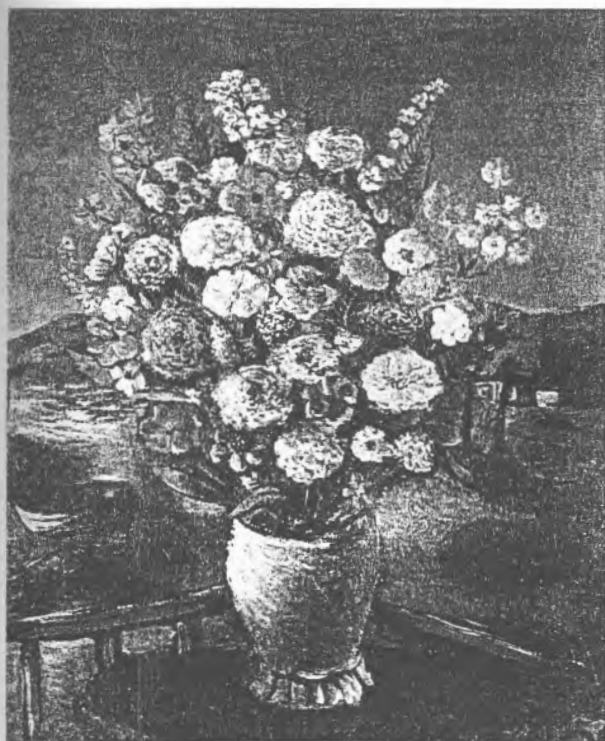
³² Conforme o autor: "Trata-se de um processo de recapitulação. Novos participantes passam em revista toda a classe, de uma forma resumida, a fim de aprenderem a posição presente." KUBLER, George. *A forma do tempo: observações sobre a história dos objectos*. Lisboa: Vega, 1991. [p. 149-150]

³³ Esperamos não estar cometendo uma injustiça contra "O Brasiliense".

e 15]. Tal continuidade, no entanto, resume-se a aspectos compositivos, não implicando uma adesão irrestrita à estética do século XVII. Todos estes nomes souberam adaptar a matriz histórica a seus interesses pessoais, em consonância com as questões de uma época refratária ao imperativo da mimese. Buscando uma analogia no campo lingüístico, diríamos que, valendo-se de um mesmo idioma arcaico, cada qual exerceu uma fala própria, cujo ineditismo operou a sucessiva revitalização do código. A permanência de um esquema formal seiscentista entre a nossa vanguarda constitui fato ainda inexplorado pelos estudiosos do período.

Legítima descendente do protótipo bruegheliano, a pintura de Reis Carvalho materializa ainda o conhecimento de outros artistas. Em *Natureza morta com estatueta de Dom Pedro II*, a discreta rotação da ânfora revela a assimilação de um estratagema do mestre francês Jean-Baptiste Siméon Chardin [fig. 1]. Seu emprego busca dar um toque displicente ao esquemático arranjo. Já *Natureza morta com cristal* denuncia um procedimento exhaustivamente utilizado pelos holandeses em suas naturezas mortas com refeições. Consiste este recurso no posicionamento de elementos (pratos, facas, cascas de laranja) ultrapassando o limite do plano horizontal em direção ao espectador. Como resultado, obtém-se a ilusão de um espaço mais profundo. Na tela mencionada, dois ramos de flores avançam para além do console que os apóia. Sua presença, todavia, pouco contribui neste sentido. Frequentemente associado aos Países Baixos, tal artifício

Figuras 12 e 13



EMILIANO DI CAVALCANTI
Vaso de flores (s/d)
Óleo sobre tela
55 x 46 cm
Coleção particular, São Paulo
Fonte: Arquivo do autor



CÂNDIDO PORTINARI
Flores (1941)
Óleo sobre tela
73 x 60 cm
Coleção particular, Rio de Janeiro
Fonte: Arquivo do autor

Figuras 14 e 15



ALFREDO VOLPI
Vaso com flores (ca. 1952)
Têmpera sobre tela
80 x 54 cm
Coleção Sérgio Fadel, Rio de Janeiro
Fonte: Arquivo do autor



ALBERTO DA VEIGA GUIGNARD
Vaso de flores (1946)
Óleo sobre madeira
55 x 39 cm
Coleção Tereza Neves
Fonte: Arquivo do autor

deve-se, na realidade, a Caravaggio. Constatamos sua aplicação já no *Cesto de frutos* executado em torno a 1596 [fig. 6].

Como os mestres seiscentistas — e, aqui, nos referimos não somente aos flamengos — Reis Carvalho demonstrou notório interesse pela qualidade material dos objetos que representava. Sua pintura revela o inequívoco desejo de fixar na tela as sensações visuais por eles proporcionadas. Nesta habilidade, investiu boa parte de seu talento, tendo aprendido a caracterizar magistralmente a transparência do cristal, o nacarado das conchas, o brilho da prata. Poucos artistas brasileiros chegaram a resultados tão convincentes quanto os seus. Talvez apenas José Ferraz de Almeida Júnior (1850-1899) possa rivalizar com ele em termos de textura, como podemos constatar na obra *O descanso do modelo* (1882), do Museu Nacional de Belas Artes. Paradoxalmente, de todos os elementos observados nos quadros sob investigação, os menos realistas são as flores(!). Em *Natureza morta com estatueta de Dom Pedro II*, carecem da mesma flexibilidade a que estamos habituados no cotidiano. Fosse o trabalho mais recente, julga-las-íamos feitas de papel crepom. Já *Natureza morta com cristal* as traz impalpáveis pelo esbatimento do desenho. Perguntamo-nos se não seria esta diluição da forma uma tentativa de evitar os “contornos muito secos” que incomodaram ao crítico Manoel de Araújo Porto-Alegre. Em caso afirmativo, Reis Carvalho estar-lhe-ia acatando parcialmente a opinião, visto que o quadro exhibe um colorido ainda mais rico que o anterior. Não obstante esta tímida diluição

das flores, *Natureza morta com cristal* revela grande acuidade no que tange à imitação do real. Primorosamente executada, a cornucópia nos rememora um ícone da transparência: o copo pintado por Diego Velázquez na tela *O aguadeiro de Sevilha* (1623), do Wellington Museum de Londres. Também o mármore do console impressiona positivamente: quer pela fidelidade do rajado, quer pela verossimilhança da capacidade refletora.

No texto redigido para o catálogo da “Mostra do Redescobrimento”, Migliaccio apresenta ambos os trabalhos como finalizados em 1841 e levanta a possibilidade de terem sido exibidos nas Exposições Gerais ocorridas nesta mesma década³⁴. Porém, na vigésima nona nota, revê o enunciado visando *Natureza morta com estatueteta de Dom Pedro II*. Segundo ele: “Como essa estatueta reproduz a estátua de D. Pedro II executada por Ferdinand Pettrich em 1844, há que se transferir a datação do quadro pelo menos para esse ano.”³⁵ A única diferença estilística significativa entre os dois trabalhos refere-se à luminosidade quase sobrenatural verificada no buquê de *Natureza morta com cristal*. À semelhança do mundo real, caberia às flores refletir a claridade proveniente de alguma fonte, nunca emiti-la *per se*. De tão brilhantes, chegam elas a ofuscar o tênue fecho de luz que invade a cena permitindo a visualização dos objetos. O ramo sobre o console marca-lhe o ângulo de incidência. Finalmente, consideremos que, ao executar *Natureza morta com estatueteta de*

³⁴ MIGLIACCIO, Luciano. Op. cit. [p. 85]

³⁵ MIGLIACCIO, Luciano. Op. cit. [p. 213, nota 29]

Dom Pedro II, o artista ainda não se havia desligado por completo da função retórica a que a arte estava sujeita, constituindo, assim, uma exceção à periodização proposta por Trinidad de Antonio quanto aos aspectos simbólicos da pintura de objetos inanimados. A inclusão da miniatura do imperador funciona como um tributo à nação, decerto motivada pela subida ao trono de Pedro II.

2.3.3 Agostinho José da Motta (1824-1878)

Ocupou a natureza morta lugar de destaque também na produção de Agostinho José da Motta. Embora mais conhecido por suas paisagens, dedicou-se o artista, regularmente, à pintura de objetos inanimados. Natural do Rio de Janeiro, nasceu a 18 de junho de 1824³⁶, informações cuja disponibilidade nos revela a guarda de sua certidão de batismo por algum arquivo público. Em 1837, ingressou na Academia Imperial de Belas Artes, instituição à qual permaneceria ligado até o fim da vida — primeiro, como aluno; depois, como professor. Durante os anos de aprendizado, estudou com Félix-Émile Taunay, José Corrêa de Lima, Manuel Joaquim de Melo Corte Real e Manoel de Araújo Porto-Alegre³⁷. Sob a supervisão deste último, integrou, em 1843, a equipe responsável pela execução da cenografia encomendada para o casamento de Dom Pedro II e Dona Teresa Cristina³⁸. De toda a sua atividade durante a primeira metade do século, apenas este registro subsiste. Ignoramos a sobrevivência de um único quadro datado do período. Quanto ao seu desempenho escolar, Alfredo Galvão nos informa as distinções obtidas³⁹:

³⁶ GULLAR, Ferreira; MELLO JR., Donato; RIBEIRO, Noemi & FARIA, Rogério. *150 anos de pintura no Brasil: 1820/1970*. Rio de Janeiro: Colorama, 1989. [p. 84]

³⁷ GULLAR, Ferreira; MELLO JR., Donato; RIBEIRO, Noemi & FARIA, Rogério. Op. cit. [p. 84]

³⁸ MIGLIACCIO, Luciano. Op. cit. [p. 87]

³⁹ GULLAR, Ferreira; MELLO JR., Donato; RIBEIRO, Noemi & FARIA, Rogério. Op. cit. [p. 84]

Ano	Premiação	Categoria
1838	Grande medalha de ouro	Desenho
1839	Menção	Pintura histórica
1840	Menção	Pintura histórica
1850	Menção	Paisagem

À semelhança de Manuel Dias de Oliveira, Agostinho da Motta também cumpriu uma temporada de estudos fora do país. No entanto, se o primeiro embarcou rumo a Europa por iniciativa de um mecenas particular, o segundo cruzou o Atlântico tendo o apoio do Estado. Em 1845, sob a direção de Félix-Émile Taunay, a Academia criava o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro, incentivo ao aprimoramento técnico de seus melhores alunos nos mais renomados ateliês europeus, sobretudo nos de Roma e Paris. A implantação do benefício trazia para a cena brasileira um procedimento já bastante corriqueiro nas academias do Velho Mundo. Aqui, quatro tipos de concurso foram originalmente previstos, contemplando os especialistas em pintura histórica, pintura de paisagem, escultura e arquitetura. A cada certame, os aspirantes ao estágio internacional deveriam representar um tema fixado pela comissão organizadora, cabendo o subsídio àquele que atingisse o resultado mais perfeito segundo as normas acadêmicas. Embora a mudança para os centros artísticos mais importantes da época pudesse ampliar o horizonte estético dos bolsistas (lembremo-nos dos sucessivos movimentos de renovação que perpassam o Oitocentos europeu), pouquíssimas vezes observou-se um afastamento radical

dos ideais adquiridos no Rio de Janeiro. Esta continuidade, francamente desejada pela instituição, assegurava-se por uma precisa orientação e um constante monitoramento da atividade dos pensionistas. Antes mesmo de sua partida, era-lhes entregue uma listagem de estúdios “recomendados”, da qual saíam as escolhas individuais. Assim, certificava-se a Academia de que seus alunos não receberiam uma orientação heterodoxa, precaução legítima em decorrência da atuação de professores não-convencionais — sobretudo em Paris — que se dedicavam à pintura ao ar livre. Entre as obrigações dos estudantes, figuravam, por determinação estatutária, os chamados “envios”, remessas de obras à Academia a título de acompanhamento do progresso realizado. Muito mais que uma simples prestação de contas, esta exigência constituía um poderoso mecanismo de controle, responsável por inibir qualquer desvio de conduta. A não-conformidade dos trabalhos às expectativas oficiais implicava a suspensão do auxílio concedido. Sagrando-se vitorioso no concurso de 1850⁴⁰ — ocasião em que, pela primeira e única vez, a disputa voltou-se para os paisagistas — Agostinho da Motta deixou o país, com destino a Itália, a 25 de março de 1851.

Sobre sua formação européia, numerosos esclarecimentos ainda se fazem necessários. A maioria dos autores — decerto mais por hábito do que por convicção — afirma ter se aperfeiçoado Agostinho da Motta com o mestre francês François-Léon Benouville⁴¹ (1821-1859), sediado na capital italiana desde

⁴⁰ Sua premiação está registrada na sessão de 18 de dezembro deste ano.

⁴¹ Em relação ao nome deste artista, há divergência entre as fontes consultadas: enquanto os livros brasileiros trazem a grafia Léon-François Benouville, o *Dictionnaire...* de Emmanuel Bénézit

1845, quando, derrotando Alexandre Cabanel, obteve o *Prix de Rome* da Academia parisiense. Todavia, José Roberto Teixeira Leite aponta para a mesma função o nome de Jean-Achille Benouville (1815-1891), irmão mais velho de François-Léon, também estabelecido nesta cidade após conquistar idêntica premiação, curiosamente no mesmo ano. Se consideramos que François-Léon era um pintor de história, enquanto Jean-Achille dedicava-se sobretudo à paisagem (cada qual recebeu a bolsa na categoria de sua preferência), inclinamo-nos a aceitar a versão de Teixeira Leite. Entretanto, qualquer conclusão baseada em probabilidades resultaria leviana. Assim, como o escritor não referencia nenhuma fonte, compete-nos tentar localizar algum documento que prove a ligação de Motta a este nome. Acrescentando mais incerteza ao caso, Quirino Campofiorito comenta uma troca de mestre em data posterior a 1853. Segundo ele, por aconselhamento de Vítor Meireles, pensionista do governo brasileiro chegado a Itália neste ano, o artista haver-se-ia transferido para o ateliê de Tommaso Minardi (1787-1871) “pois melhor convinha ao seu temperamento”⁴². A sugestão baseava-se no conhecimento da metodologia adotada pelo preceptor italiano, cujo estúdio Meireles freqüentava desde o começo de sua estada ultramarina. Por sua vez, a familiaridade com a personalidade de Agostinho recuava à época em

registra a forma François-Léon Benouville, por nós adotada. Cf. BÉNÉZIT, Emmanuel. *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et des tous les pays par un groupe d' écrivains spécialistes français et étrangers*. Paris: Gründ, 1966. t. 1 [p. 560]

⁴² CAMPOFIORITO, Quirino. “Artes plásticas: Agostinho José da Mota”. In: *O jornal*. Rio de Janeiro, 01 de fevereiro de 1953.

que haviam sido colegas na Academia do Rio de Janeiro. A omissão da procedência de uma informação tão significativa nos força a deixar o episódio sob confirmação até segunda ordem.

De volta ao Brasil após seis anos de ausência, Agostinho da Motta iniciou uma bem sucedida carreira docente. Tão logo dispôs de um estúdio, passou a admitir alunos interessados em aprender técnicas de pintura. O perfil da clientela que buscava o ensino particular nos leva a crer ter sido este público majoritariamente formado por “senhoras de sociedade”. Os catálogos das Exposições Gerais ratificam nossa suposição, uma vez que apenas nomes femininos aparecem em seu contingente de discípulos. Ainda em 1857, tomou parte na fundação da Sociedade Propagadora das Belas Artes, entidade que, no ano seguinte, inauguraria o Liceu de Artes e Ofícios. Finalmente, a 22 de agosto de 1859, atingiu o ponto culminante do magistério artístico durante o Oitocentos, tendo sido nomeado professor da Academia Imperial de Belas Artes. Sua indicação para a cadeira de Desenho Figurado não causou surpresa, visto tratar-se de uma reverência natural aos pensionistas retornados. Por decreto de 06 de dezembro de 1860, Motta deixou a classe sob sua responsabilidade para substituir August Müller na aula de Paisagem, Flores e Animais, permanecendo neste cargo até a morte. Coube-lhe a regência do curso de Desenho, uma vez mais, entre 1861 e 1863. Em seu último ano à frente desta disciplina, recebeu a

colaboração de Vitor Meireles, então já consagrado por sua *Primeira missa no Brasil*.

O cargo de professor da Academia alçava seus detentores ao primeiro time da arte nacional, aproximando-os, invariavelmente, do limitado círculo de entusiastas/compradores reunidos em torno de nossos soberanos. Agostinho da Motta desfrutou de grande prestígio junto ao casal imperial, estima que lhe rendeu o convite para lecionar desenho e pintura às jovens princesas da casa de Bragança. Dona Teresa Cristina, admiradora incondicional de seu trabalho, costumava encomendar-lhe obras para presentear seus familiares residentes na Europa. É quase certo que as telas do artista hoje conservadas no Museu Imperial de Petrópolis devam-se a aquisições por ela sugeridas. Não obstante a proteção de mecenas tão ilustres, Agostinho da Motta atravessou, ao longo da vida, sérias dificuldades financeiras. O dinheiro proporcionado pela negociação dos quadros jamais foi suficiente para garantir-lhe uma existência tranqüila. A atividade didática, um benvindo reforço orçamentário, tampouco cobria suas necessidades materiais. A situação agrava-se quando lembramos que, na qualidade de entidade beneficente, o Liceu não remunerava seus funcionários. Assim, sobrevivia o pintor dos baixos salários pagos pela Academia, eventualmente complementados pelas irrisórias mensalidades dos alunos particulares e por alguma venda. A luta de Agostinho da Motta evidencia a profunda determinação do artista brasileiro durante o século XIX. José Roberto

Teixeira Leite informa-nos o triste fim do mestre, antes de seu falecimento a 21 de agosto de 1878:

“Extraordinário artista e grande pintor, talvez o mais importante do seu tempo no Brasil, Motta levou uma vida de privações hoje incompreensível, sendo obrigado a pintar até tabuletas comerciais para viver, e assinando-as, não sem amarga ironia: A. J. da Motta, professor da Academia...”⁴³

Por razões desconhecidas, somente após seu retorno ao Brasil, interessou-se Agostinho da Motta em participar das Exposições Gerais organizadas pela Academia. Considerando a inexistência, entre nós, de um circuito artístico paralelo aos salões, podemos afirmar que mais de vinte anos transcorreram até que sua obra se tornasse pública. Esta cautela nos permite supor um nível de exigência bastante elevado para com o próprio trabalho. Concentrada entre as décadas de 1860 e 1870, sua presença nas mostras oficiais totaliza sete edições. O levantamento dos quadros apresentados ao longo dos anos sugere um relacionamento deveras singular com a própria obra. Ao contrário de Reis Carvalho, Agostinho raramente expunha suas naturezas mortas, dando preferência às paisagens e aos retratos. Quando as mostrava, optava por fazê-lo em meio a outras temáticas, sempre em proporções que caracterizassem um artista que *também* pintava objetos inanimados. A dificuldade em assumir-se

⁴³ LEITE, José Roberto Teixeira. Op. cit. [p. 336]

especialista confirma nossas observações sobre o estatuto do gênero no Brasil do século XIX, quando o universo artístico centrava-se na Academia.

Em 1859, ano de sua estréia, ofereceu ao público uma pequena amostra dos trabalhos executados em Roma, formada por dois estudos do natural e uma cópia de Gaspard Dughet⁴⁴. Mello Júnior nos informa ter recebido uma medalha de ouro “pelo seu estudo de mato”⁴⁵. O bom desempenho neste salão provavelmente corroborou sua entrada no magistério da Academia, fato consumado poucos meses após o evento. Também expuseram nesta ocasião três alunas do pintor, as senhoras Áurea de Melo, Maria Isabel de Melo e Joana Teresa Alves de Carvalho. A afluência de suas discípulas leva-nos a crer que, ao participar desta edição, o objetivo do mestre fosse encorajá-las, pois nunca antes havia comparecido às Exposições Gerais (nem elas, obviamente). Com efeito, todas saíram premiadas.

Na edição do ano seguinte (1860), apresentou três retratos não-identificados, dois estudos da vegetação do Brasil (elaborados para fins didáticos), um quadro de frutas e uma paisagem: *Vista tomada da estrada na Serra de Petrópolis*⁴⁶. Segundo Mello Júnior, “a última foi remetida, por D. Teresa Cristina, para seu irmão o Duque de Aquila, tendo sido litografada por A. Sisson em 1856 in *O Brasil ilustrado* de 31 de maio num artigo de Bethencourt da

⁴⁴ Gaspard Dughet (1615-1675): paisagista italiano, filho de pais franceses, discípulo e cunhado de Nicolas Poussin. BÉNÉZIT, Emmanuel. Op. cit. t. 3 [p. 388] LEVY, Carlos Roberto Maciel. Op. cit. [p. 111]

⁴⁵ MELLO JÚNIOR, Donato. Op. cit. [p. 262]

⁴⁶ LEVY, Carlos Roberto Maciel. Op. cit. [p. 125]

Silva.⁴⁷ Ora, se antes do regresso do pintor, a tela já havia sido reproduzida na imprensa local, uma das seguintes explicações se impõe: ou a tela foi executada antes de sua partida para a Europa, ou foi pintada “de memória”, alternativa que nos forneceria um exemplar de seu trabalho ainda insubordinado à presença do motivo. Para nós, interessa o fato de que, neste salão, expôs, pela primeira vez, uma natureza morta. Tendo pertencido à comissão julgadora, ficou o artista impedido de disputar as premiações ordinárias. Assim, seus pares no júri acharam por bem solicitar-lhe “uma recompensa superior como um dos artistas que mais se distinguiram na Exposição Geral de 1860”⁴⁸.

Programada para 1862, a XV Exposição inaugurou-se, com pequeno atraso, em janeiro do ano seguinte. Nesta ocasião, Agostinho apresentou um quadro de frutas e quatro retratos — dois anônimos, um identificado pelas iniciais A. G. S. P. e outro cujo monograma sugere o Sr. Luís Antônio Alves de Carvalho Filho, representado em tela hoje depositada no Museu Nacional de Belas Artes. Haveria algum parentesco entre este modelo e sua discípula Joana Teresa, também uma Alves de Carvalho? Mello Júnior nos relata ter a banca avaliadora mencionado o artista “com louvor”⁴⁹. Para a Exposição de 1865, enviou quatro retratos, indiscriminados no catálogo⁵⁰. Seriam os mesmos da última edição? Em 1870, além de uma paisagem sem qualquer referência, trouxe

⁴⁷ MELLO JÚNIOR, Donato. Op. cit. [p. 269]

⁴⁸ MELLO JÚNIOR, Donato. Op. cit. [p. 267]

⁴⁹ MELLO JÚNIOR, Donato. Op. cit. [p. 270]

⁵⁰ LEVY, Carlos Roberto Maciel. Op. cit. [p. 161]

a público as naturezas mortas *Frutas do Brasil e Estudo de uma parasita*⁵¹. Trata-se, excepcionalmente, do único conjunto de obras reunido pelo artista no qual as naturezas mortas excederam numericamente os demais gêneros. Em contrapartida, no ano de 1872, não apresentou nenhuma pintura de objetos inanimados, exibindo somente paisagens. Foram elas: *Vista da cidade de Saquarema na Província do Rio de Janeiro*, *Vista da cascata de Buise em Teresópolis, na Província do Rio de Janeiro* e *Paisagem do Rio de Janeiro: a árvore Canivete*. Por esta seleção, recebeu a comenda de Oficial da Ordem da Rosa. Seu derradeiro comparecimento em vida ocorreu na XXIII Exposição (1875), quando apresentou um retrato e uma natureza morta: *Frutas*⁵².

Não obstante a urgência de um estudo monográfico sobre a obra de Agostinho da Motta, sua importância como paisagista tem sido reconhecida por diversos autores. Pioneiro em um gênero então praticado exclusivamente por estrangeiros (pensemos, aqui, em Nicolas-Antoine Taunay, Abraham-Louis Buvelot, Nicolao Antonio Facchinetti, entre outros), a especificidade de seu olhar descerrou um novo horizonte para a modalidade entre nós inaugurada pelo holandês Frans Post. Distingue-se Gonzaga Duque como um dos primeiros críticos a valorizar o caráter original da produção paisagística agostiniana. Em *Arte brasileira*, endereça comentários bastante favoráveis a algumas de suas paisagens. Embora não poupe elogios aos trabalhos da fase européia

⁵¹ LEVY, Carlos Roberto Maciel. Op. cit. [p. 193]

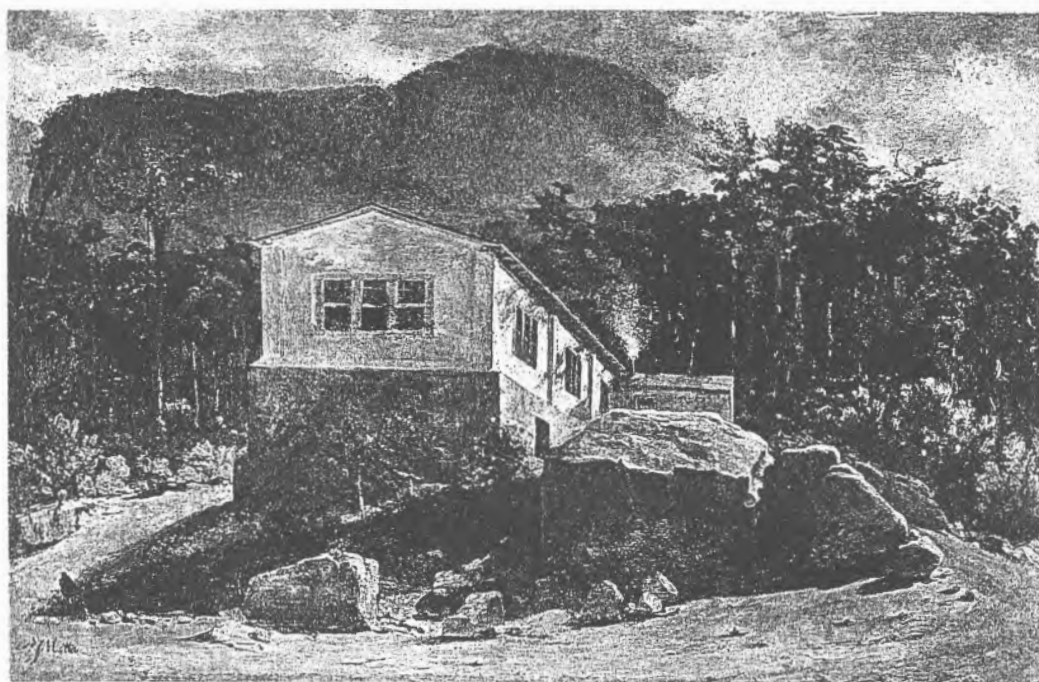
⁵² LEVY, Carlos Roberto Maciel. Op. cit. [p. 215]

(nominalmente, *Vista de Roma* e *Paisagem italiana*), seu entusiasmo aumenta quando se refere à *Vista da Fábrica do Barão de Capanema em Petrópolis*, hoje no acervo do Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro [fig. 16]. Constitui esta tela um marco no percurso do artista e, por extensão, também da arte nacional. A ausência de uma data junto à assinatura exige de nós, historiadores, o esforço de inseri-la em algum ponto da trajetória de Motta. Em “O século XIX”, Luciano Migliaccio estima que o quadro tenha sido executado no início da década de 1860, opinião a qual acatamos não sem alguma desconfiança quanto à sua precocidade. Todavia, a posteridade ao retorno da Itália situa-se acima de qualquer dúvida. Neste mesmo texto, chama o autor atenção para um aspecto de ruptura que já havia impressionado Gonzaga Duque. Segundo ele:

“Em *Fábrica Capanema em Petrópolis*, estamos, pela primeira vez, diante de uma paisagem brasileira totalmente imune ao exotismo. Um canto isolado e pedregoso da natureza, perto da encosta íngreme de uma montanha; à beira da estrada, uma casinha rústica, despreziosa e solitária, circundada pelas pedras que os cavadores desprezaram. É a lição maior legada às gerações dos Da Costas, dos Pinto Bandeiras e dos Parreiras, que irão renovar a pintura de paisagem no final do século. O próprio Vitor Meireles não há de ter ficado imune: deve ter compreendido profundamente seu sentido.”⁵³

⁵³ MIGLIACCIO, Luciano. Op. cit. [p. 87]

Figura 16



AGOSTINHO JOSÉ DA MOTTA
Fábrica do Barão de Capanema (ca.
1862)
Óleo sobre cartão
34 x 51 cm
Museu Nacional de Belas Artes, Rio
Fonte: FUNDAÇÃO NACIONAL DE
ARTE.

O fato de a pintura de paisagem ter configurado, por mais de dois séculos, um reduto europeu nos permite entender a “busca pelo tipicamente nacional” observável nas imagens anteriores à segunda metade do Oitocentos. Qualquer viajante, independente da ocupação a que se dedique, encontra-se, por esta condição, ávido por experimentar uma realidade distinta daquela onde vive. De outra forma, seria melhor permanecer em sua terra de origem. No caso do artista, a predisposição ao não-familiar interfere, diretamente, em sua atividade profissional. A atração pelo novo conduz-lhe as escolhas pictóricas rumo aos elementos mais singulares dos países em visita. Assim, a “iconografia brasileira” resultante da atuação estrangeira criou um duplo de nossa paisagem um tanto quanto parcial, uma vez filtrado pela ótica do exotismo. Ao selecionar uma locação sem qualquer evidência de brasilidade (bananeiras, palmeiras...), Motta primou por quebrar este hábito, liberando o gênero de um “compromisso” com a essência local. A bem da verdade, sua manobra consistiu em um deslocamento. Negando-se a eternizar trechos representativos de nosso meio — que tanto agradaram aos europeus —, decidiu captar as sensações cromáticas a ele próprias. Acreditamos que o despertar para os efeitos da luz tropical tenha sido motivado por sua viagem à Europa. Lá, a brandura do sol mediterrâneo o teria conscientizado em relação às diferentes qualidades que a luz pode assumir (em função da latitude, do clima, da atmosfera). Portanto, a contribuição do

artista não se restringe a uma ampliação temática, estendendo-se, igualmente, ao domínio da cor.

Embora nossa bibliografia credite a Georg Grimm o mérito de haver introduzido no Brasil a pintura *en plein air*, a determinação de Motta nos leva a crer que ele já recorresse a este expediente antes da década de 1880. Afinal, como poderia observar os fenômenos luminosos na clausura do ateliê? José Roberto Teixeira Leite avaliza nossa suposição, afirmando constituírem as paisagens de Motta uma “novidade pelo fato de serem pintadas do natural”⁵⁴. Luciano Migliaccio também assinala a ocorrência desta prática antes da chegada do mestre bávaro. Porém, ao enumerar os precursores da pintura *au motif*, limita-se aos nomes do francês Henri Vinet e do alemão Emil Bauch⁵⁵. Infelizmente, o pequeno interesse pela obra de Agostinho da Motta ainda não rendeu uma pesquisa que esclarecesse, em caráter definitivo, seu método de trabalho. O descaso para com a produção do artista chega ao ponto de menos de uma dezena de suas paisagens serem hoje conhecidas. Uma busca sistemática por outras telas do gênero, além de evidenciar o desenvolvimento das questões levantadas, enriqueceria a compreensão dos trabalhos vinculados às demais modalidades nas quais se exercitou. Suas naturezas mortas, por exemplo, ostentam características identificáveis nas paisagens, sinalizando que descobertas efetuadas em um campo, muitas vezes, podem migrar para domínios vizinhos.

⁵⁴ LEITE, José Roberto Teixeira. Op. cit. [p. 335]

⁵⁵ MIGLIACCIO, Luciano. Op. cit. [p. 128]

Por sua vez, as naturezas mortas executadas por Agostinho têm recebido uma atenção ainda menor de nossos historiadores. Os poucos que se dispuseram a abordá-las, restringiram-se a brevíssimas linhas, insuficientes, na maioria dos casos, para formar um único parágrafo. Tamanha economia de palavras não se deve à qualidade das obras em questão, mas sim a uma persistência atávica da crença acadêmica na hierarquia dos gêneros. Por esta lógica, um tema inferior sempre merecerá espaço reduzido em relação àqueles supostamente mais nobres (lembramos encontrar-se a pintura de paisagem um patamar acima da representação de objetos inanimados). Lamentamos que diversos autores contemporâneos insistam em reproduzir um código de valores tão arbitrário na estrutura de seus textos. O juízo da Academia — não há dúvida — constitui elemento fundamental para a compreensão destas obras em sua inserção histórica. Porém, considerá-lo não significa mantê-lo. Acreditamos já haver chegado a hora de nos desvencilharmos das amarras ideológicas em benefício dos aspectos propriamente artísticos, estes sempre atuais.

Endossando o senso comum de nossa historiografia, atribuímos a Gonzaga Duque o primeiro julgamento das naturezas mortas de Agostinho. Em função do tempo necessário à pesquisa arquivística, optamos — não sem remorso — por desprezar os testemunhos publicados na imprensa da época. Tendo Duque lançado *A arte brasileira* dez anos após o falecimento do pintor, é bastante provável que diversas personalidades já se houvessem manifestado a

respeito de sua pintura de objetos inanimados. Quanto à receptividade do crítico, demonstrou-se Duque favorável a este ramo do trabalho de Motta, atestando, nele, o mesmo nível de excelência observado nas paisagens. Para o autor:

“Na paisagem e em natureza morta (flores e frutos) Agostinho da Mota não tem com quem possa sofrer confronto, posto que não tivesse um toque vigoroso e seguro, um estilo terso e nobre. O temperamento de Mota não lhe permitiu ser criador e arrojado, mas brando, manso, e delicado, e, por isso, a feição mais tenra e suavemente poética que existia na natureza brasileira, ele apanhou e traduziu como ninguém ainda, até em nossos dias, a tem compreendido e interpretado com maior saber e igual talento.”⁵⁶

Em *Dicionário crítico da pintura no Brasil*, José Roberto Teixeira Leite partilha da mesma euforia do colega oitocentista. Firmando-se como um dos raros autores do século XX que não se contentou em repetir-lhe o comentário, somou ao seu elogio algumas referências originais. Segundo ele:

“(...) as naturezas-mortas são personalíssimas no que respeita a composição, atmosfera, tudo, oferecendo aspecto ao mesmo tempo ingênuo e arcaico, e evocando simultaneamente os primitivos norte-americanos, que ele não conheceu obviamente, e um pintor erudito como Carlo Magini (1720-1806)⁵⁷, com cuja obra bem pode ter tomado contato, durante os anos em Roma.”⁵⁸

⁵⁶ DUQUE ESTRADA, Luiz Gonzaga. Op. cit. [p. 131]

⁵⁷ O *Dictionnaire...* de Emmanuel Bénézit apenas informa tratar-se de um pintor de naturezas mortas. BÉNÉZIT, Emmanuel. Op. cit. (1999) t. 9 [p. 10]

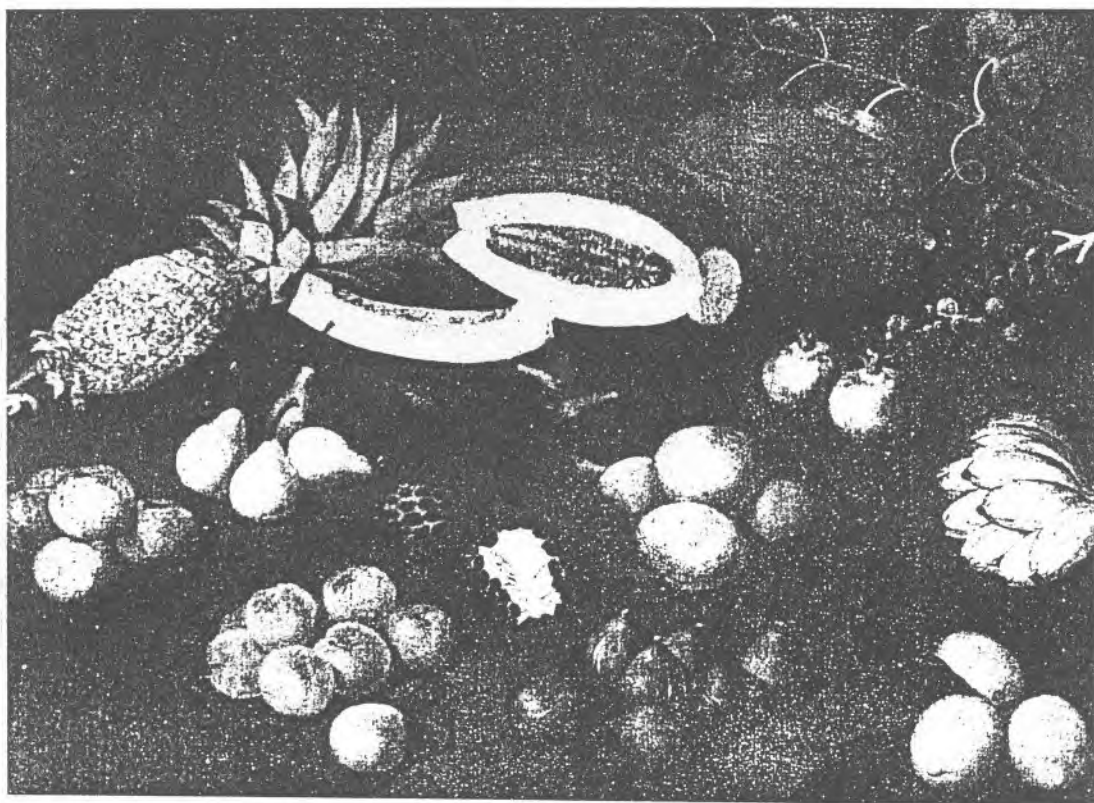
⁵⁸ LEITE, José Roberto Teixeira. Op. cit. [p. 335]

Suas indicações, no entanto, não contribuíram para nosso estudo, pois ignoramos quem sejam “os primitivos norte-americanos” e tampouco conseguimos localizar uma única natureza morta de Carlo Magini.

Do reduzido núcleo de naturezas mortas hoje conhecido, as duas mais antigas encontram-se no Museu Imperial de Petrópolis. Desprovidas de títulos, figuram no catálogo da instituição designadas somente pelo gênero a que pertencem⁵⁹. No intuito de facilitar-lhes a identificação, empregaremos, no âmbito deste trabalho, as seguintes denominações: *Frutos espalhados sobre uma mesa* [fig. 17] e *Mesa posta para pequena refeição* [fig. 18]. Embora constem do referido inventário na seção de “obras assinadas não-datadas”, os textos que as apresentam, asseguram terem sido concluídas em 1858. Dada a incipiência dos estudos sobre a produção de Motta, tal nível de exatidão nos faz supor o acesso a algum documento referente à aquisição das telas (a datação por análise formal não permitiria um resultado tão preciso). É, portanto, bastante provável que os quadros procedam de algum dos paços imperiais, quiçá da própria residência de verão de nossos monarcas, estabelecida, à época, no prédio onde funciona o museu. Por outro lado, esta datação nos acena a perspectiva de não conhecermos nenhuma pintura de objetos inanimados anterior ou mesmo simultânea ao Prêmio de Viagem recebido por Agostinho. Assim, resta-nos a

⁵⁹ MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA. *Pinacoteca do Museu Imperial*. Petrópolis, 1956. [p. 130 e 132]

Figura 17



AGOSTINHO JOSÉ DA MOTTA

Natureza morta (1858)

[*Frutos espalhados sobre uma mesa*]

Óleo sobre tela

100 x 74 cm

Museu Imperial, Petrópolis

Fonte: MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
E CULTURA.

Figura 18



AGOSTINHO JOSÉ DA MOTTA

Natureza morta (1858)

[*Mesa posta para pequena refeição*]

Óleo sobre tela

100 x 74 cm

Museu Imperial, Petrópolis

Fonte: MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
E CULTURA.

dúvida se o mestre teria ou não executado trabalhos desta modalidade antes de seu retorno ao Brasil.

Em *Frutos espalhados sobre uma mesa*, pomos de diversas qualidades ocupam a extensão do móvel, sem, no entanto, obstruir-lhe a visão do plano de apoio, aqui forrado por uma toalha vermelha. Agrupados por espécies em lotes mais ou menos isolados uns dos outros, vemos maçãs, figos, limões, frutas-do-conde, mangas, bananas, pêras, romãs, melões, uvas e um solitário abacaxi. A composição organiza-se a partir de dois feixes de diagonais que se cruzam em ângulo de 30° . Localizam-se os itens precisamente nestes encontros. Apenas os figos fogem à disciplina do traçado, em um posicionamento que denuncia seu acréscimo como elemento de finalização. A escolha de um fruto de coloração escura revela a necessidade de uma presença discreta na área. Apesar desta interferência, o equilíbrio resultante da anulação mútua das linhas de força não se desestabiliza. À primeira vista, em aberta desconfiança à data impressa no catálogo, a verificação de frutos de cultivo mediterrâneo nos leva a crer que o quadro tenha sido executado na Itália. Porém, neste caso, como explicar a inclusão do abacaxi, das mangas, das bananas? A situação apenas se inverteria, o problema se reequacionando em outras bases. Assim, não temos argumento para questionar o fato de Agostinho ter pintado esta tela no Brasil. Ademais, sabemos que carregamentos de frutas européias chegavam ao país para atender aos hábitos de consumo de uma elite ainda apegada aos sabores da terra de onde

viera. Contudo, na qualidade de importações, o preço destes produtos atingia valores acima do poder aquisitivo da maioria da população. Tendo em vista a precariedade das condições de Motta, como teria conseguido estas mercadorias? Ruth Sprung Tarasantchi nos ajuda a esclarecer a incongruência quando informa, em seu livro sobre o pintor Pedro Alexandrino, que, em se tratando de bens de luxo, era comum que os comandatários os entregassem ao pintor por ocasião das solicitações de serviço⁶⁰. O fato de a obra ter sido encomendada por uma família de posses ratifica a suspeita de que tenha pertencido a nossos imperadores.

Mesa posta para pequena refeição exhibe, por sua vez, um típico lanche dos que se tomavam a qualquer hora do dia ou da noite durante o século XIX. À base de pão, queijo, ovos, sardinhas, licor, vinho e água, o tira-gosto nos remete ao célebre quadro *Velha escalfando ovos* (1618), de Diego Velázquez, na coleção da National Gallery of Scotland. Afora a identidade de alguns motivos, as duas telas não guardam outras analogias dignas de menção. O universo social eternizado na obra brasileira vem a ser o extremo oposto das condições de vida que mobilizaram o pintor barroco em sua fase sevilhana. Com direito à toalha adamascada e vasilhames de cristal, a apresentação da merenda não deixa dúvidas quanto à afluência dos habitantes do lar representado. O luxo dos utensílios nos faz acreditar que Motta os tenha obtido por empréstimo, situação

⁶⁰ TARASANTCHI, Ruth Sprung. *Pedro Alexandrino*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996. [p. 51]

que, novamente, remeteria à figura de um mecenas. Em termos compositivos, o artista recorre à estruturação por linhas de força em “X” já verificada em *Frutos espalhados sobre uma mesa*. Aqui, porém, um astuto jogo de triangulações acaba por se sobrepor à grade. Ao distribuir os objetos pela superfície, preocupou-se o artista em fazê-lo de maneira que os elementos pertencentes à mesma classe formassem triângulos, incorporando, necessariamente, a coordenada central determinada pela licoreira. Podemos visualizá-los unindo os três pratos, as três garrafas, os três copos e os três itens restantes (um guardanapo, uma lata de sardinhas e dois pãezinhos⁶¹). O rigor geométrico responde pela ordenação e solenidade do conjunto.

Não obstante as pequenas diferenças entre um quadro e outro, ambos derivam do esquema seiscentista holandês das *ontbijtjes* (naturezas mortas com refeições)⁶². Contudo, algumas variações se fazem notar em relação ao trabalho dos pioneiros Nicolas Gillis e Floris van Dijck [figs. 19 e 20]. A livre apropriação do modelo tanto pode resultar de uma deliberada vontade de interferência na matriz quanto de uma apreensão ruidosa proporcionada pela obra de artistas geográfica e/ou temporalmente distantes da emergência do padrão. Sob hipótese alguma, Albert Eckhout haveria inspirado Motta. Como se não bastasse o legado do artista nassoviano concentrar-se no Museu Nacional da Dinamarca — país que Agostinho nunca visitou — sua pintura de objetos inanimados deve muito

⁶¹ Embora os pãezinhos sejam dois; visualmente, constituem uma unidade.

⁶² Apesar de utilizar o esquema compositivo característico desta espécie, *Frutos espalhados sobre uma mesa* não se define como tal. Trata-se de uma natureza morta com frutos.

Figura 19



NICOLAS GILLIS

Mesa posta (1611)

Óleo sobre madeira

59 x 79 cm

Coleção particular, Amsterdam

Fonte: SCHNEIDER, Norbert.

Figura 20



FLORIS VAN DIJCK

Mesa posta (1622)

Óleo sobre madeira

100 x 135 cm

Coleção particular, Amsterdam

Fonte: SCHNEIDER, Norbert.

mais a Caravaggio que aos fundadores do gênero em sua Holanda natal. Houvesse o brasileiro seguido-lhe os passos, sua produção aproximar-se-ia do esquema italiano. Entre as características observáveis nas telas sob investigação, podemos verificar a influência dos pioneiros na frontalidade das mesas (tomada que lhes deixa os bordos longitudinais paralelos à base do suporte), no ponto de vista relativamente alteado (facilitando a observação dos elementos ao fundo) e na autonomia dos objetos (na maioria dos casos, percebidos em sua totalidade).

A omissão da aresta longitudinal anterior em *Frutos espalhados sobre uma mesa* e seu enquadramento quase excludente em *Mesa posta para pequena refeição* nos remetem às naturezas mortas com sobremesas do pintor germânico Georg Flegel, artista que, invariavelmente, suprimia esta junção de suas obras [fig. 7]. O que Motta talvez haja percebido tarde demais é que a desvalorização do bordo anterior atenua o efeito geral de profundidade, favorecendo a impressão de que os objetos se situam uns *acima* dos outros, ao invés de uns *atrás* dos outros. As tomadas por ele selecionadas inviabilizam um artifício igualmente responsável pela construção do espaço pictórico: o posicionamento de itens ultrapassando o bordo frontal da superfície de apoio. Já mencionamos a utilização deste estratagema na obra *Natureza morta com cristal*, de José dos Reis Carvalho.

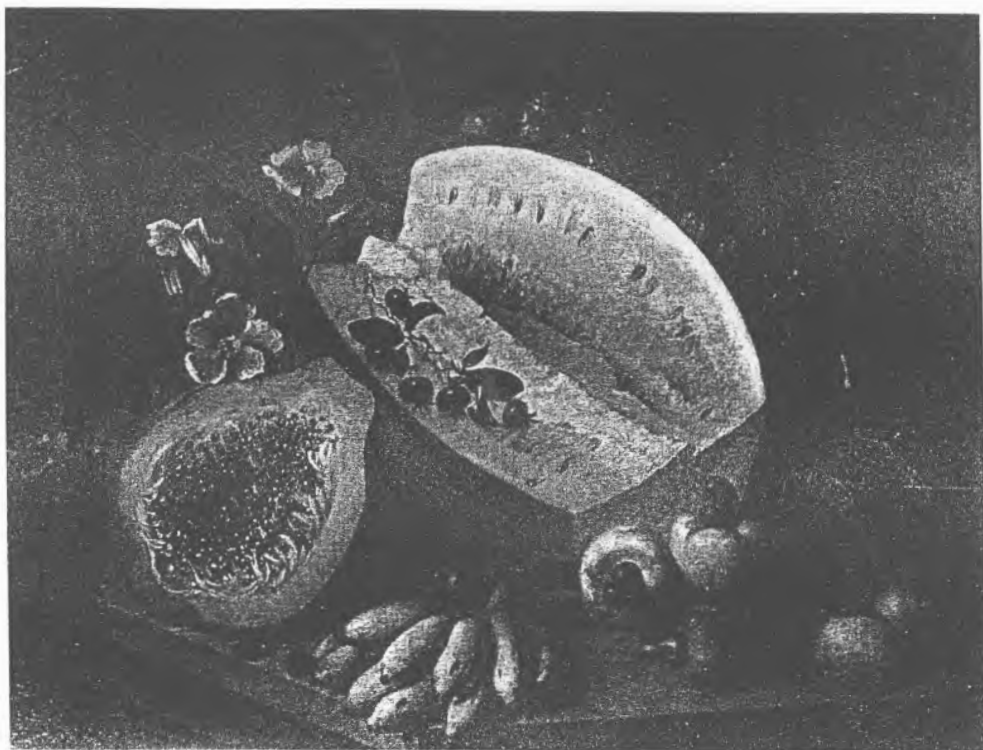
Mesa posta para pequena refeição singulariza-se ainda pelo fato de os alimentos se apresentarem intactos, quando, na tradição dos Países Baixos, as *ontbijtjes* privilegiavam as sobras. Como uma mesa com restos dispersos não teria apelo junto à aristocracia brasileira, Motta optou por esta solução inédita, mais sóbria e elegante. Finalmente, não podemos deixar de mencionar o convite ao espectador que a posição do prato e dos talheres insinua. Este aspecto liga a obra de Agostinho a um trabalho memorável do pintor renascentista Antonello da Messina: *A Virgem da anunciação* (1475), na coleção da Galleria Nazionale della Sicilia, em Palermo. Nele, a figura isolada da Virgem Maria intima o observador a “participar” da cena da anunciação no papel do anjo Gabriel, estabelecendo uma relação de cumplicidade semelhante a que Motta desejaria séculos depois.

Entre o final da década de 1860 e o início da seguinte, Agostinho realizou numerosas versões de um mesmo arranjo de frutos, antecipando-se, em alguns anos, à prática obsessiva de artistas como Claude Monet e Paul Cézanne⁶³. As obras *Natureza morta* (1868), no acervo do Museu Imperial de Petrópolis [fig. 21], *Frutas* (1870), na coleção particular da família Fadel [fig. 22] e *Mamão e melancia* (1871), na pinacoteca do Museu Nacional de Belas Artes [fig. 23], testemunham esta fixação temática⁶⁴. Em todos os quadros, verificamos o mesmo elenco de frutos sobre uma mesa de madeira. O mamão e a melancia

⁶³ Pensamos nas extensas séries retratando a fachada da Catedral de Rouen e o Mont Sainte Victoire.

⁶⁴ Os títulos e datas aqui reproduzidos correspondem àqueles informados por seus proprietários.

Figura 21



AGOSTINHO JOSÉ DA MOTTA

Natureza morta (1868)

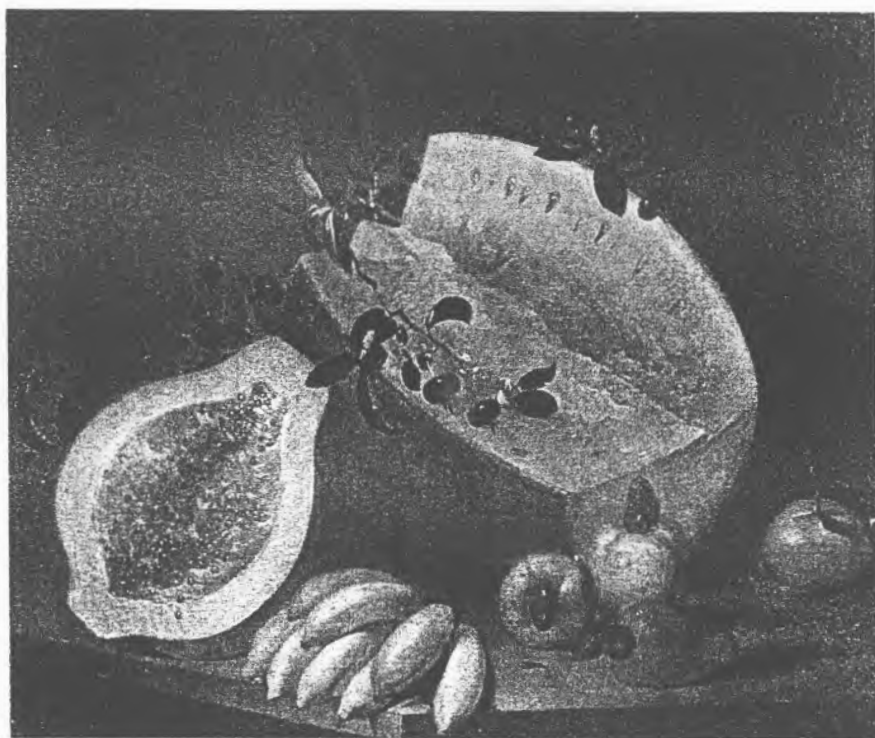
Óleo sobre tela

64 x 50 cm

Museu Imperial, Petrópolis

Fonte: MARTINS, Carlos (org.).

Figura 22



AGOSTINHO JOSÉ DA MOTTA

Frutas (1870)

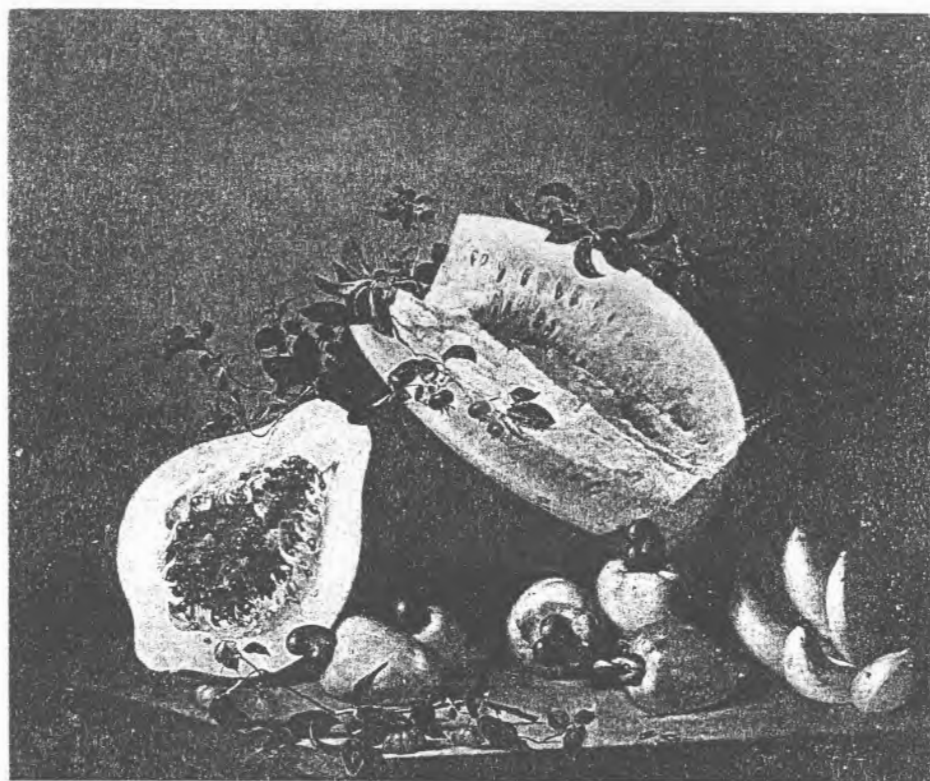
Óleo sobre tela

46,5 x 54 cm

Coleção Sérgio Fadel, Rio de Janeiro

Fonte: GULLAR, Ferreira et. al..

Figura 23



AGOSTINHO JOSÉ DA MOTTA

Mamão e melancia (1871)

Óleo sobre tela

53 x 65 cm

Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro

Fonte: FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTE.

repetem-se, nas três obras, sem nenhuma alteração significativa quanto à sua inserção no espaço. Os demais frutos (bananas, cajus, pitangas, jabuticabas, romãs) trocam de posição, chegando, eventualmente, a sumir do campo visual. A monotonia desta série talvez tenha sido determinante para a impressão que Gonzaga Duque nutriu a respeito de Motta. Em *A arte brasileira*, proferiu seu veredicto, sem meias palavras: “Convencionalista, não por inabilidade, porém por preguiça”⁶⁵. Decerto, não entendeu o crítico que, naquele momento, Agostinho havia abandonado a preocupação compositiva para tratar de outro aspecto plástico: a fatura. O ciclo — quiçá muito mais extenso do que hoje imaginamos — revela uma progressiva liberdade no manejo do pincel, confinada, porém, à parte interna das melancias. A circunscrição desta pesquisa técnica a uma área tão restrita da superfície pictórica demonstra a hesitação do pintor em infringir o paradigma mimético fixado pela Academia. Sabendo que a gestualidade da execução roubaria aos objetos suas características táteis, Motta terá vivido um difícil impasse. Decidido a prosseguir, substituiu a contida aplicação da tinta observável na tela do Museu Imperial pelas pinceladas aparentes da obra no Museu Nacional de Belas Artes. A partir desta série, verificamos uma tendência ao enaltecimento de frutos representativos da natureza tropical, predisposição já bastante comentada por nossa literatura

⁶⁵ DUQUE ESTRADA, Luiz Gonzaga. Op. cit. [p. 130]

artística. Além do mais, os baixos preços destes facilitavam sua aquisição pelo artista, cujos vencimentos, como vimos, eram baixíssimos.

Nesta trilogia, Agostinho emprega, pela primeira vez, a composição piramidal, artifício que se tornaria rotineiro em sua produção subsequente. A aplicação deste esquema ao gênero da natureza morta recua, uma vez mais, à Holanda do século XVII. *Natureza morta*, do holandês Jan Davidsz. de Heem, no Kunstmuseum de St. Gallen [fig. 24], e *Natureza morta com esquilo e pintassilgo*, do alemão radicado em Utrecht Abraham Mignon, no Staatliche Kunstsammlungen de Kassel [fig. 25], atestam a ocorrência desta solução ao longo do Seiscentos. Todavia, ambos constroem suas pirâmides através da acumulação de objetos: seja escalonando-lhes as alturas, seja, simplesmente, empilhando-os. Aqui, em um gesto do qual não conhecemos precedentes na história da arte, Motta obtém esta forma pela inclinação de dois elementos, o mamão e a melancia. Indagamo-nos se o pintor teria vislumbrado este arranjo a partir da obra de seus antecessores europeus. Mais provável é que tenha agido sob a influência de trabalhos brasileiros ligados a outros gêneros. Entre nós, tanto a pintura de história quanto a retratística se destacaram pelo freqüente uso do arcabouço triangular. José Corrêa de Lima, seu professor na Academia Imperial de Belas Artes, constitui um verossímil intermediário entre o artista e o método. Fervoroso adepto deste recurso, chegou a ser recriminado publicamente por uma crítica anônima divulgada no *Jornal do Commercio*. Sobre o *Retrato do*

Figura 24



JAN DAVIDSZ. DE HEEM

Natureza morta (s/d)

Óleo sobre tela

47 x 61 cm

Kunstmuseum, St. Gallen

Fonte: SCHNEIDER, Norbert.

Figura 25



ABRAHAM MIGNON

*Natureza morta com esquilo e
pintassilgo (s/d)*

Óleo sobre tela

80,5 x 99,5 cm

Staatliche Kunstsammlungen, Kassel

Fonte: SCHNEIDER, Norbert.

Maestro Francisco Manuel da Silva e suas enteadas, hoje no acervo do Museu Nacional de Belas Artes, escreveu o comentarista “Z”: “Presidiu a este quadro a desgraçada influência da escola fria e sistemática de David. É um grupo piramidal, combinado, sem inspiração de que é verdadeiramente natural.”⁶⁶ Como Motta veio a recorrer à estrutura vinte anos após a publicação da resenha, é possível que o desgaste do modelo tenha afetado o julgamento de sua obra.

À semelhança dos quadros realizados em 1858, a série apresenta uma iluminação bastante convencional, a luz atravessando o espaço da esquerda para a direita, em incidência oblíqua. Aqui, no entanto, em flagrante descaso às leis da matéria, alguns frutos emanam inexplicável luminosidade, favorecendo o colorido predominantemente quente que se destaca do fundo escuro e acentua a estrutura piramidal. São eles o mamão e a melancia, por coincidência os dois elementos mais destacados do conjunto. O fato de estarem abertos reforça a sensação de que a luz parte de seu interior. Em um ritmo proporcional à aceleração da fatura, o brilho da cor se intensifica, esgarçando mais e mais o contraste com a escuridão ambiente. A extravagância nos rememora a atmosfera mágica de *Natureza morta com cristal*, de José dos Reis Carvalho. Teria Motta conhecido esta obra? Considerando a posteridade da trilogia à *Vista da Fábrica do Barão de Capanema*, esta liberdade assume o valor de uma contaminação. Fascinado pela intensidade cromática descoberta junto à natureza, quis o artista

⁶⁶ JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro, 17 de dezembro de 1850. In: MELLO JÚNIOR, Donato. Op. cit. [p. 256]

transpô-la para o gênero dos objetos inanimados. Por uma exigência da pesquisa da cor-luz, a etapa seguinte seria dispor seus apanhados de frutos diretamente sob o sol.

Com efeito, a Fundação Rank-Packard possui duas naturezas mortas de Agostinho ambientadas ao ar livre⁶⁷. A afinidade compositiva somada à padronização das dimensões nos leva a crer tratar-se de um *pendant*. Em *Frutas* (1873), abacates, goiabas, carambolas e frutas-do-conde circundam uma jaca apoiada sobre a terra [fig. 26]. Um ramo de café integra o grupo, configurando uma rara aparição deste grão na pintura da época. Embora tenha sido o carro-chefe de nossa economia durante todo o Segundo Reinado, escassos artistas se dignaram a inclui-lo em seus trabalhos. *Flores* (ca. 1873), por sua vez, situa-se na zona limítrofe entre a natureza morta e a cena de floresta, podendo classificar-se indistintamente [fig. 27]. Exibe o quadro alguns frutos — entre os quais uma goiaba e um maracujá — diante de um canteiro natural. Em ambas as telas, verificamos a manutenção do esquema piramidal utilizado no ciclo anterior. Aqui, porém, a forma geométrica não se define com a mesma clareza. *Flores* traz uma vertente direita quase imperceptível, dificilmente identificável à primeira vista. A suavização da estrutura aponta para uma desenvoltura na aplicação do modelo. Quanto à luz, o díptico culmina, magistralmente, a pesquisa empreendida por Agostinho no âmbito do gênero. Ao obter de sua paleta um

⁶⁷ MARTINS, Carlos (org.). *Revelando um acervo*. São Paulo: Bei Comunicação, 2000. [p. 119 e 121]

Figura 26



AGOSTINHO JOSÉ DA MOTTA

Frutas (1873)

Óleo sobre tela

53,8 x 67 cm

Fundação Rank-Packard

Fonte: MARTINS, Carlos (org.).

Figura 27



AGOSTINHO JOSÉ DA MOTTA

Flores (ca. 1873)

Óleo sobre tela

53,8 x 67 cm

Fundação Rank-Packard

Fonte: MARTINS, Carlos (org.).

cromatismo simultaneamente sensual e refinado — duas qualidades de difícil harmonização — Motta garante seu lugar na tribuna dos maiores coloristas da arte brasileira de todos os tempos. Todavia, no que diz respeito à execução, observamos um retrocesso. O vigor de suas pinceladas esmorece, abrindo espaço para a volta de uma fatura sugestiva de texturas.

3. Estevão Roberto da Silva (1845-1891)

3.1 DADOS BIOGRÁFICOS E FORMAÇÃO ARTÍSTICA

Estevão Roberto da Silva nasceu a 26 de dezembro de 1845, filho de Vítor Roberto da Silva e Ana Rita da Silva. Por mais de um século, ignorou-se a data de nascimento do artista¹. Sua recente divulgação coube à equipe de pesquisa do livro *150 anos de pintura no Brasil: 1820/1970*, que localizou sua certidão de batismo nos arquivos do Museu Dom João VI da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro². O documento, lamentavelmente, não menciona a naturalidade do artista, apenas a cidade em que recebeu o referido sacramento: Niterói.

Fato curioso reside na constatação de que, embora batizado aos três anos de idade, sua certidão tenha sido emitida em 1862(!). É provável que Estevão a tenha solicitado apenas quando dela necessitou concretamente. Acreditamos estar a obtenção deste documento relacionada à sua inscrição na Academia Imperial de Belas Artes, visto que a instituição o exigia como pré-requisito de matrícula. A própria conservação deste papel na Escola nos fornece uma evidência a mais da intencionalidade do artista. Convém lembrar que, até o

¹ Gonzaga Duque, em *A arte brasileira*, apenas soube informar os dados relativos à sua morte.

² GULLAR, Ferreira; MELLO JR., Donato; RIBEIRO, Noemi & FARIA, Rogério. Op. cit. [p. 116]

advento da república, não havia nenhuma espécie de registro civil disponível à população.

Esta mesma fonte identifica sua origem étnica como “africana”, isto é, negra. Deprendemos daí ser ele filho de escravos ou ex-escravos. Em outras palavras, a dúvida se resume ao fato de Estevão ter nascido livre ou obtido alforria ainda bastante jovem. De uma maneira ou de outra, esta posição social implicava um padrão de vida invariavelmente baixo. Os textos de época ratificam a penúria financeira de Estevão, vítima desta “fatalidade genética”. Tanto Gonzaga Duque quanto Antônio Parreiras comentaram-lhe a situação extremamente precária.

A maioria dos autores situa em 1864 o ingresso de Estevão Silva na Academia Imperial de Belas Artes. Entretanto, se consultarmos os livros de matrícula desta instituição (transcritos, um a um, por Alfredo Galvão), veremos que, no ano de 1863, ele já aparece entre os inscritos nas cadeiras de Matemáticas Aplicadas, Desenho Geométrico e Desenho Figurado (curso diurno)³. Seu nome ressurgiu vinculado às mesmas disciplinas nos dois anos seguintes⁴, o que nos leva à suposição de o aluno ter sido reprovado por duas vezes consecutivas nas referidas matérias. O próprio Galvão observa o alto

³ GALVÃO, Alfredo. Quarto livro de matrícula da Academia das Belas Artes: 1855-1865. In: UNIVERSIDADE DO BRASIL. *Arquivos da Escola Nacional de Belas-Artes*. Rio de Janeiro, 1965. n.º XI [p. 111]

⁴ GALVÃO, Alfredo. Op. cit. [p. 113 e 116]

índice de reprovações por faltas ocorrido no período coberto pelo quarto volume do registro de alunos (1855-1865). Segundo José Carlos Durand:

“Reprovações maciças por faltas não eram raras, como se depreende da insistência com que Morales de los Rios Filho registra observações do seguinte gênero: ‘No ano de 1871 a direção da Academia tomou providências enérgicas para coibir o abuso dos alunos não freqüentarem as aulas. Assim, de cento e cinquenta e sete alunos matriculados (114 no curso noturno e 43 no diurno), perderam o ano nada menos de 83.’”⁵

Estevão teve como companheiros de estudo, entre outros, Belmiro de Almeida, José Maria de Medeiros, Firmino Monteiro, Luiz Teixeira e João Batista Paganí⁶, com quem, no futuro, dividiria um ateliê. Seu curso foi dos mais longos pois sabemos que ainda se encontrava na Academia em 1880, quando foi suspenso por um ano. Ignoramos se, após o afastamento compulsório, teria ele retornado para concluir sua formação.

Sua delicada situação econômica não constituía exceção entre os seus colegas. De acordo com José Carlos Durand:

“Era (...) para os filhos de artesãos e de pequenos comerciantes, e, no limite mais baixo, de ex-escravos, que o aprendizado em artes visuais se oferecia como alternativa, na segunda metade do século anterior [texto escrito em 1989]. Morales de los Rios Filho, historiador do ensino artístico, assegurou serem poucos os alunos abastados da Academia: ‘a maioria estava constituída de

⁵ DURAND, José Carlos. Op. cit. [p. 14]

⁶ DUQUE ESTRADA, Luiz Gonzaga. *Contemporâneos*. Rio de Janeiro: Typ. Benedicto de Souza, 1929. [p. 95]

remediados, (e) a instrução dos candidatos limitada à instrução primária'.⁷

A carreira artística não oferecia atrativos aos herdeiros da classe dominante, aos quais se acenavam oportunidades bem mais promissoras junto à carreira jurídica, médica e de engenharia militar. O alunado da Academia constituía-se de jovens oriundos das classes pobres; quer da capital, do interior ou das províncias.

Quando Estevão entrou para a Academia, vigorava, havia oito anos, a chamada Reforma Pedreira, estabelecida pelo Decreto nº 1603, de 14 de maio de 1855. Assinada pelo Ministro do Império Luiz Pedreira do Couto Ferraz, a reforma teve como verdadeiro mentor o então diretor da Academia, Manoel de Araújo Porto-Alegre. Segundo os novos estatutos, mantidos com algumas poucas modificações até 1889, para ingressar na Academia bastava aos candidatos saber “ler, escrever e contar as quatro espécies de números inteiros”⁸. Isto significa que Estevão se enquadrava nestas exigências mínimas.

De acordo com os novos estatutos, compunham a Seção de Pintura as cadeiras de Desenho Figurado; Paisagem, Flores e Animais; e Pintura Histórica⁹. O aluno que desejasse formar-se nesta especialidade deveria cursar, além destas, outras quatro disciplinas, perfazendo um total de sete aulas. Estas matérias eram:

⁷ DURAND, José Carlos. Op. cit. [p. 06]

⁸ Cf. Título V — Do ensino e programa das aulas, Seção XI — Das Matemáticas Aplicadas, art. 41. ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE CRÍTICOS DE ARTE. *Crítica de arte*. Ano II, nº 4. Rio de Janeiro: dezembro de 1981.

⁹ Cf. Título II — Do plano dos estudos, art. 4^o.

Matemáticas Aplicadas, Desenho Geométrico, Modelo Vivo e Anatomia e Fisiologia das Paixões.

Tendo concluído as disciplinas de Matemáticas Aplicadas e Desenho Geométrico, o aluno deveria prosseguir, inscrevendo-se em duas matérias do núcleo de Pintura: Desenho Figurado e Paisagem, Flores e Animais. Na prática, entretanto, somos levados a crer que a disciplina de Desenho Figurado podia ser cursada ao mesmo tempo em que as preliminares, pois, conforme já dissemos, Estevão (e um grande número de alunos) aparece no quarto livro de matrículas inscrito simultaneamente nas três.

À disciplina de Paisagem, Flores e Animais cabia um papel secundário no sistema de ensino acadêmico, tendo por objetivo capacitar o aluno a resolver os problemas referentes à ambientação das temáticas consideradas nobres: a histórica, a mitológica, a alegórica e a retratística. Estes assuntos seriam desenvolvidos na aula de Pintura Histórica, para a qual convergiam todas as atenções institucionais. O desprestígio da paisagem, da natureza morta e da pintura animalista como gêneros autônomos fica claro na postura da própria Academia em não cumprir, à risca, a diretriz constante do artigo 36 dos Estatutos, que prescrevia o estudo direto da natureza. Como se sabe, esta disposição foi ignorada e, durante décadas, o ensino da paisagem se deu no espaço do ateliê, através da cópia de gravuras européias, reproduções das obras dos grandes mestres do passado. Por sua vez, a natureza morta ocupava uma posição inferior

à paisagem, respeitando a hierarquia proposta, no século XVII, por André Félibien, teórico constante da Biblioteca da Academia¹⁰. O antropomorfismo, além de suas possibilidades retóricas, decorre da relação do academicismo com a arte clássica. Apesar da supervalorização da figura humana, a execução de naturezas mortas estava prevista no currículo acadêmico, visto que os artistas deveriam atender também as necessidades decorativas da elite imperial.

Cursada a aula de Paisagem, Flores e Animais, o aluno estava apto a acompanhar a disciplina de Pintura Histórica, que, por sua vez, deveria ser complementada pela frequência às aulas de Modelo Vivo e de Anatomia e Fisiologia das Paixões.

Em *Um século de pintura*, Laudelino Freire¹¹ nos informa os três mestres da Seção de Pintura com quem Estevão estudou: Jules le Chevrel (Desenho Figurado)¹², Agostinho José da Motta (Paisagem, Flores e Animais) e Vitor Meireles de Lima (Pintura Histórica)¹³.

¹⁰ FERNANDES, Cybele Vidal Neto. *Os caminhos da arte: o ensino artístico na Academia Imperial das Belas Artes, 1855-1890*. Rio de Janeiro: IFCS/UFRJ, 2001. [p. 355, quadro 16]

¹¹ FREIRE, Laudelino. *Um século de pintura: apontamentos para a história da pintura no Brasil, de 1816 a 1916*. Rio de Janeiro, Typographia Röhe, 1916. [p. 293]

¹² Jules le Chevrel ministrou a cadeira de Desenho Figurado entre 1865 e 1872. FERNANDES, Cybele Vidal Neto. "O ensino de pintura e escultura na Academia Imperial das Belas Artes". In: *185 Anos de Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001/2002. [p. 39, quadro 5]

¹³ Vitor Meireles fora nomeado professor de Pintura Histórica em 1862, ano seguinte ao seu regresso da Europa, após uma temporada de estudos na Itália e na França. Exerceu o cargo até 1890, quando foi jubulado. GALVÃO, Alfredo. Resumo histórico do ensino das artes plásticas durante o império: a influência benéfica e decisiva do imperador D. Pedro II. In: REVISTA DO INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO BRASILEIRO. Anais do Congresso de História do Segundo Reinado. Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1983. [p. 73]

Os Estatutos de 1855 previam ainda a realização periódica de concursos particulares, ao final do primeiro e do segundo trimestres do ano letivo, e públicos, ao final do último. Conforme Alfredo Galvão, Estevão Silva obteve as seguintes premiações escolares¹⁴:

Ano	Premiação	Categoria
1864	Medalha de prata	Desenho Figurado
1865	Pequena medalha de ouro	Desenho Figurado
1866	Menção	Desenho Figurado
1868	Menção	Pintura Histórica
1869	Medalha de prata	Pintura Histórica
1872	Medalha de prata	Pintura Histórica
1872	Menção	Modelo Vivo
1876	Medalha de prata	Paisagem
1877	Medalha de prata	Paisagem
1878	Medalha de prata	Pintura Histórica

As numerosas distinções conquistadas pelo artista entre as décadas de 60 e 70 comprovam tanto a longevidade de sua permanência na Academia quanto seu aproveitamento satisfatório.

Como José dos Reis Carvalho, Estevão não teve a oportunidade de estudar fora do país. Aqui, devemos lembrar que a Academia não realizava concursos para o Prêmio de Viagem voltados aos especialistas em naturezas mortas. Outra alternativa para se obter o disputado estágio europeu era

¹⁴ GULLAR, Ferreira; MELLO JR., Donato; RIBEIRO, Noemi & FARIA, Rogério. Op. cit. [p. 116] GALVÃO, Alfredo. Quarto livro de matrícula da Academia das Belas Artes: 1855-1865. [p. 123-124]

conquistando a simpatia do imperador, que, com recursos próprios, financiava a ida de artistas promissores ao Velho Mundo. Segundo Quirino Campofiorito, “Estevão Silva chegou a ter uma bolsa de estudo na Europa prometida por D. Pedro II, o que não se concretizou pela queda do império.”

Para mostrar à sociedade os progressos do ensino artístico, a Academia realizava, periodicamente, as Exposições Gerais de Belas Artes. Criadas em 1840, durante a gestão de Félix-Émile Taunay, mantiveram regularidade anual até 1850. A partir de então, devido a uma série de dificuldades (relativas, sobretudo, à falta de espaço e de verbas), as edições foram distanciando-se umas das outras além dos doze meses inicialmente previstos. Na década de cinquenta, escassearam a ponto de terem sido inaugurados apenas dois salões (52 e 59). Nos anos sessenta, as mostras recuperam, em parte, o antigo fôlego, ocorrendo em 60, 62, 64, 65, 66, 67 e 68. No decênio seguinte, efetuaram-se num ritmo aproximadamente bienal (70, 72, 75, 76 e 79). Por fim, os anos oitenta assistiram a apenas uma edição, em 1884. Com a proclamação da república, a antiga Academia Imperial de Belas Artes transformou-se na Escola Nacional de Belas Artes. As Exposições Gerais, por sua vez, mantiveram a mesma denominação até 1933, quando, então, foram rebatizadas de Salões Nacionais de Belas Artes¹⁵.

Embora já freqüentasse a Academia desde 63, Estevão manteve-se alheio aos salões por ela organizados nesta década. Sua primeira participação

¹⁵ LUZ, Angela Ancora da. “O Salão Nacional de Arte Moderna e a Escola Nacional de Belas Artes”. In: *185 Anos de Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001/2002. [p. 197]

ocorreu na Exposição de 1872. Todavia, a partir daí, apresentou-se em todas as demais, com exceção da efetuada em 75. Além destas quatro participações, exibiu-se, em 1890, na primeira edição do evento posterior à proclamação da república.

Em sua primeira exibição pública, na XXII Exposição Geral de Belas Artes (1872), Estevão apresentou, na seção geral, quatro retratos a lápis, nenhum deles identificado, como era hábito. Este salão foi profundamente marcado pela vitória brasileira na Guerra do Paraguai, destacando-se as participações de Vitor Meireles, com *Combate naval do Riachuelo* e *Passagem de Humaitá*, e de Pedro Américo, com *Batalha de Campo Grande*.

Na XXIV Exposição (1876), o destaque coube à galeria de treze bustos em mármore ofertados por Portugal à nação em decorrência da visita de Pedro II àquele país¹⁶. A campanha do Paraguai também foi o tema destas esculturas, que retratavam o Imperador, o Conde d'Eu e os generais de terra e mar mais importantes para o sucesso da campanha. Desta mostra, constaram três retratos a óleo de Estevão Silva, na seção de pintura. Novamente, não houve indicação dos modelos. Seriam eles os heróis da pátria? Neste certame, o artista conquistou a medalha de prata pelo conjunto dos trabalhos expostos, conforme registrado no julgamento lavrado pelo secretário da Academia João Maximiano Mafra, em 10 de maio do mesmo ano¹⁷.

¹⁶ Seus autores foram os escultores portugueses e italianos: A. Camels, César Sighinolfi, Vitor Bastos, A. Soares dos Reis e J. Simões de Almeida Júnior.

¹⁷ MELLO JÚNIOR, Donato. Op. cit. [p. 312]

A XXV Exposição (1879) agitou a vida cultural da cidade do Rio de Janeiro. A polêmica envolvendo os quadros *Primeira batalha dos Guararapes*, de Vitor Meireles, e *A batalha do Avaí*, de Pedro Américo, provocou adesões fervorosas e muita curiosidade, o que trouxe ao prédio da Academia um público quatro vezes maior que o habitual¹⁸. Crítica e público se dividiram em dois grandes grupos: de um lado, os partidários do artista catarinense; do outro, os simpatizantes do pintor paraibano. Muitos foram os que chegaram a acusar o rival de seu favorito de plagiário, ofensa sumamente grave. Estevão Silva compareceu uma vez mais como retratista, exibindo seis telas na seção de pintura.

A XXVI Exposição (1884), a última realizada durante o Segundo Reinado, caracterizou-se pelo grande número de obras expostas por Vitor Meireles e Pedro Américo. Outros dois nomes que centralizaram as atenções foram José Ferraz de Almeida Júnior e Rodolfo Amoedo. Nesta mostra, Estevão apresentou uma seleção de trabalhos bem mais extensa, totalizando 24 telas. Do ponto de vista temático, além dos tradicionais retratos, viam-se composições históricas (*A lei de 28 de setembro de 1871 — esboço*), alegóricas (*A caridade*), naturezas-mortas (estudos de frutas e de flores) e uma paisagem. Estevão, “pelos quadros de frutas”¹⁹, recebeu a Segunda Medalha de Ouro. Reproduzimos, a seguir, a relação de obras apresentadas na seção de pintura:

¹⁸ A Exposição de 1876 atraiu 63.946 visitantes, enquanto a de 1879 foi assistida por 272.286 pessoas.

¹⁹ MELLO JÚNIOR, Donato. Op. cit. [p. 331]

A caridade
A lei de 28 de setembro de 1871, esboço
Retrato do finado Senhor Dr. Perdigão Malheiros (jurisconsulto)
Retrato do finado Senhor Conselheiro J. J. da Silva
Retrato do finado Senhor Henrique Monat (cirurgião)
Retrato de um Tenente-Coronel não-identificado
2 retratos (não-identificados)
14 estudos de frutas
1 estudo de flores
1 paisagem

Pela primeira vez, uma Exposição Geral da Academia cobrou ingresso aos visitantes, que tiveram que pagar \$500 (quinhentos réis) para apreciar os trabalhos selecionados. Em contrapartida, o saldo do evento acrescido da verba para o biênio 84-85 permitiu a aquisição de diversas telas para a pinacoteca da escola. Donato Mello Júnior nos relata que, dentre as obras compradas pela Academia, encontrava-se a paisagem de Estevão Silva, pela qual foi paga a soma de 160\$000 (cento e sessenta mil-réis)²⁰. Em suas pesquisas no acervo do Museu Nacional de Belas Artes, Mello Júnior não conseguiu localizar este trabalho. Indagamo-nos por que a comissão que deliberou sobre as aquisições optou pela paisagem, se o artista fora premiado por suas naturezas-mortas. Seriam estas mais caras que aquela?

²⁰ MELLO, JÚNIOR, Donato. Op. cit. [p. 333]

A XXVII Exposição Geral de Belas Artes (1890), realizada no ano seguinte à proclamação da república, teve como estreante um pintor que, mais tarde, viria a se tornar uma referência para a arte brasileira: Eliseu d'Angelo Visconti. Sua contribuição à mostra foi modesta: apenas a paisagem *Ladeira do Monte Alegre*²¹. Neste mesmo ano, Estevão expôs dezesseis estudos de frutos, um estudo de flores, uma natureza morta, dois retratos e a paisagem *Itapuca*²².

As Exposições Gerais da Academia não exigiam de seus participantes a apresentação de obras inéditas. Ao contrário, era bastante comum que os trabalhos apreciados retornassem sucessivas vezes nos anos seguintes. Portanto, acreditamos ser a tela *Itapuca* a paisagem sem identificação adquirida pela Pinacoteca em 1884. Além da facilidade de o quadro já estar fisicamente na Escola, devemos atentar para a raridade deste gênero no percurso de Estevão.

Fora do âmbito acadêmico, temos notícias de quatro outras mostras das quais Estevão participou. Em 1882, a Sociedade Propagadora das Belas Artes, entidade mantenedora do Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, realizou sua primeira Exposição Geral. Este salão revelou o talento do paisagista bávaro Georg Grimm, que apresentou 105 quadros que lhe renderam o convite para lecionar na Academia. Adolfo Morales de los Rios Filho registra o nome de Estevão Silva dentre os expositores da seção de pintura a óleo²³. Gonzaga

²¹ *Catálogo da Exposição Geral de Bellas-Artes*. Rio de Janeiro: J. Villeneuve, 1890. [p. 43]

²² *Catálogo da Exposição Geral de Bellas-Artes*. [p. 43]

²³ RIOS FILHO, Adolfo Morales de los. O ensino artístico: subsídio para a sua história: um capítulo, 1816-1889. In: INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO BRASILEIRO. Anais do terceiro congresso de história nacional (1938). Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942. v. 8 [p. 373]

Duque, por sua vez, menciona uma exposição realizada “na sala rez-do-chão do escritório do *Paiz*”²⁴. A ausência de uma data como referência dificulta as tentativas de localização de artigos e/ou críticas na imprensa da época. Além desta, Gonzaga Duque, sob o pseudônimo de Alfredo Palheta, nos informa sobre outras duas exposições realizadas em galerias particulares. Em *A semana* de 26 de setembro de 1885, refere-se a “dois estudos de frutos do país” em exposição na Casa Moncada²⁵. Na edição de 28 de maio de 1887 deste mesmo periódico, comenta “três pratos decorativos, representando frutas, expostos na Casa Vieitas”²⁶.

O fato de jamais haver lecionado na Academia ou na Escola de Belas Artes não significa que Estevão não tenha exercido atividades didáticas. Alvaro Paes de Barros, em seu livro sobre o Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, transcreve, dentre outros tantos, o documento que o nomeou, a 25 de junho de 1885, professor extranumerário da aula de Desenho de Ornatos²⁷. E, à margem do ensino institucional, sabemos que manteve alunos particulares, ao menos a partir de 1888, quando se associou ao pintor João Batista Pagani. Um antigo catálogo do Museu Imperial de Petrópolis nos informa que estes se anunciavam como “professores de desenho, retratistas a óleo e pintores de frutas e

²⁴ DUQUE ESTRADA, Luiz Gonzaga. *Contemporâneos*. [p. 99]

²⁵ DUQUE ESTRADA, Luiz Gonzaga. *Impressões de um amador: textos esparsos de crítica (1882-1909)*. Belo Horizonte: Editora UFMG/Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001. [p. 92]

²⁶ DUQUE ESTRADA, Luis Gonzaga. *Impressões de um amador: textos esparsos de crítica (1882-1909)*. [p. 155]

²⁷ BARROS, Alvaro Paes de. *O Liceu de Artes e Ofícios e seu fundador: depoimento histórico no primeiro centenário da grande instituição*. Rio de Janeiro: 1956. [p. 253-254]

paisagens”²⁸. Supomos que o veículo de divulgação tenha sido o Almanak Laemmert.

Dono de um gênio intempestivo, Estevão protagonizou dois episódios que lhe renderam a fama de rebelde. Em *História de um pintor contada por ele mesmo*, Antônio Parreiras relata um concurso na Academia, realizado, ao que tudo indica, em 1879:

“Para felicidade dele [Estevão] o tema escolhido era uma miscelânea composta de panejamentos e metais.

Não podia pois haver dúvida. Estevão seria o vitorioso.

Era esta a previsão de todos.

O trabalho de Estevão era o melhor e assim reconheceram em unanimidade os seus colegas.

Foi com a mais absoluta confiança que Estevão esperou o dia da distribuição de prêmios, certo de que seria dele o maior.

Essa solenidade era presidida por Pedro II.

Realizava-se num grande salão onde, em uma espécie de palanque, se sentava em uma rica cadeira o Imperador, rodeado pela Congregação.

O salão em geral ficava repleto.

Os alunos tinham nele um lugar determinado.

Depois do agradecimento do Diretor ao Imperador, pela sua presença, começava a chamada dos alunos que iam ser premiados.

Estávamos convencidos de que o primeiro prêmio seria conferido a Estevão Silva.

Ele, trêmulo, comovido, esperava. Mas foi outro o distinguido pela Congregação.

Estevão ficou como aniquilado. A sua cabeça pendeu, seus olhos se encheram de lágrimas.

Recuou, e foi ficar atrás de todos.

Íamos nos revoltar.

— Silêncio! eu sei o que devo fazer.

²⁸ MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA. *Pinacoteca do Museu Imperial*. Petrópolis, 1956. [p. 268]



Tão imperiosamente foram ditas estas palavras, por aquele homem que chorava, que obedecemos.

Um por um foram sendo chamados outros premiados.

Finalmente, o nome de Estevão Silva ecoou na sala.

Calmo, passou entre nós. A passos lentos atravessou o salão. Aproximou-se do estrado onde estava o Imperador.

Depois, belo, oh! muito belo — aquele negro ergueu arrogantemente a cabeça, e forte gritou:

— Recuso!...”²⁹

Em *Um século de pintura*, Laudelino Freire reproduz o parecer da Comissão constituída para apurar o caso. Dela fizeram parte: Ernesto Gomes Moreira Maia, Francisco Manoel Chaves Pinheiro e José Maria de Medeiros.

“A Comissão nomeada pelo Exmo. Snr. Cons. Diretor para indicar do desacato praticado pelo aluno Estevão Roberto da Silva por ocasião do ato solene da distribuição dos prêmios aos alunos que mais se distinguiram na última exposição, havendo chamado à sua presença o mesmo aluno, ouviu-o no que foi convidado a produzir em sua defesa, e tendo formado juízo a respeito do fato, vem apresentar o seu parecer. Que o aluno de que se trata, perturbando de modo insólito, com um protesto verbal, a marcha da solenidade da sessão pública da distribuição dos prêmios, incorreu na disposição dos arts. 149 e 155, é indubitável; não só porque promoveu, com surpresa geral, uma desordem moral, embora transitória, dentro do edifício, mas também porque, de modo irreverente, irrogou à Congregação uma injúria afrontosa, pondo publicamente em dúvida a retidão do juízo profissional dos seus mestres, e faltando assim, com desprezo das conveniências, ao respeito devido aos seus superiores. Cometeu, pois, aquele aluno um atentado sem exemplo nos anais da Academia, violando as regras da sua disciplina. Foi portanto manifesto o desacato e flagrante a quebra da disciplina escolar. Mas, a comissão, ouvindo a defesa do delinqüente, convenceu-

²⁹ PARREIRAS, Antônio Diogo da Silva. *História de um pintor contada por ele mesmo*. Niterói: 1943. 2ª ed. [p. 50-51]

se de que, por acanhamento de inteligência, aquele aluno, quer tivesse procedido de motu próprio, quer cedesse às sugestões de algum mal intencionado, não teve pleno conhecimento do mal nem direta intenção de o praticar. Pecou, pois, aquele aluno por manifesta curteza de entendimento e nunca por inteira má fé, na jurídica acepção da expressão.

Entretanto a comissão, sabendo que não deve passar sem corretivo o perniciosíssimo exemplo levantado pelo aluno em questão, e vendo que o regime disciplinar da Academia exige que não se tolere a menor quebra de disciplina, é, em conclusão, de parecer que, sendo tomada em conta de circunstância atenuante a inopia intelectual do aluno delinqüente, seja ele considerado unicamente incurso no grau mínimo do art. 155 dos Estatutos, e punido com a suspensão dos estudos por um ano. É esta a opinião da comissão que a submete a melhor juízo. Academia das Belas-Artes, 20 de Fevereiro de 1880. E. G. Moreira Maia — Francisco Manoel Chaves Pinheiro — José de Medeiros. Depois de longa discussão é este parecer unanimemente aprovado, e imposta ao aluno Estevão Roberto da Silva a pena de suspensão dos estudos por um ano na forma do art. 155 dos Estatutos, que lhe será comunicada.”³⁰

A segunda história, envolvendo um retrato, também nos chega pela autobiografia de Parreiras, devendo ter ocorrido entre o final da década de 1870 e o início da seguinte (portanto, à mesma época da recusa da premiação):

“Um Comendador encomendou a Estevão um retrato. Era para a galeria dos irmãos beneméritos de uma dessas irmandades que abundam em nossa terra. Sentado em uma cadeira, enfiado numa berrante opa encarnada, o Comendador, que era dono de um hotelzinho do Mercado, se fez retratar por um fotógrafo. Não houve meio de convencê-lo que um retrato feito por uma fotografia nada mais é do que a fotografia ampliada e colorida, e que como obra de arte não tem valor algum.

³⁰ FREIRE, Laudelino. Op. cit. [p. 293-294]

Positivamente negou-se a servir de modelo.

Ficou pronto o retrato. Foi exposto na Rua do Ouvidor na Galeria Moncada, onde à tarde se reuniam os artistas. É claro que foi alvo de muita frase engraçada, e de acerba crítica. Estevão, porém, não se zangava. Ria-se. Não era como são hoje os moços que principiam a vida artística, exigentes e mestres desde o dia que pegam em um *fusain*. Um dos presentes achou que o Comendador tinha o nariz muito vermelho. Parecia um caju.

— Que novidade! Pois eu não sou um pintor de frutas? — retorquiu Estevão rindo, deixando ver os esplêndidos dentes a destacar-se no carmesim da boca.

— Silêncio, silêncio — segredou um colega.

Atrás, de braços cruzados, estava a contemplar o retrato o benemérito Comendador.

Tinha ouvido tudo.

Quando Estevão lhe foi levar no Mercado o retrato recusou-o.

Escrevendo-lhe Estevão, o Comendador respondeu:

“Não fico com o retrato. Minha cara não é tabuleiro de frutas. Ninguém, vendo o judas que o Senhor pintou, dirá que sou este seu criado. Comendador Z.”

Nós, que esperávamos o pagamento para jantar no *Renaissance*, ficamos furiosos.

— Fiquem tranqüilos. Não comam hoje e amanhã darei a vocês um banquete.

E deixando-nos, lá foi Estevão para o *atelier*.

No dia seguinte lá estava na Moncada o retrato. A loja estava cheia. Todos riam.

Estevão tinha acrescentado na testa do Comendador dois chifres e, saindo por baixo da cadeira, um grande rabo.

Num pedaço de papelão, pregado na moldura, lia-se: ‘Retrato do Diabo’.

Foi o artista chamado à polícia.

Exibindo, porém, a carta do Comendador, foi mandado em paz.

— Então, Estevão?!

— O retrato continua exposto. Não comam hoje. Amanhã eu darei a vocês dois banquetes.

Dois dias depois o retrato desapareceu, para tornar passadas vinte e quatro horas.

Via-se o Comendador através das grades de uma prisão.

O cartaz havia sido substituído por outro assim — O diabo preso por não pagar a Estevão Silva.

Realizou-se o grande banquete no Hotel do Globo.
 O Comendador pagou finalmente.
 Enfurecido, porém, despedaçou a tela.
 — Vou processá-lo! gritava Estevão.
 — Mas ele pagou o teu trabalho.
 — Sim, mas sacrificou a arte nacional fazendo desaparecer o melhor caju que eu tenho pintado.
 Esta brincadeira de Estevão prejudicou-o bastante.
 Os retratos escassearam.
 Ficou limitado às 'naturezas mortas'.³¹

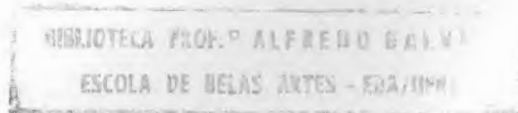
Em *História da pintura brasileira no século XIX*, Quirino Campofiorito credita ao artista a invenção de uma prática que se banalizaria a partir da década de 1960. Segundo ele:

“Dotado de sentido de humor, [Estevão] terá sido um precursor do que atualmente se conhece como arte *happening*. Em uma de suas exposições com quadros de frutas, fez permanecerem frutas verdadeiras (goiabas, cajus, jacas, etc.) escondidas por detrás dos trainéis, o que surpreendia os visitantes que até *percebiam em suas telas cheiro forte das frutas*.³²

Dentre todos os pesquisadores que já abordaram a obra de Estevão, o autor singulariza-se como o único a mencionar este episódio, cuja fonte ele não revela. Tampouco nos informa quando e onde teria ocorrido esta mostra e muito menos a reação da crítica e do público a esta manobra, em princípio

³¹ PARREIRAS, Antônio. Op. cit. [p. 48-49]

³² CAMPOFIORITO, Quirino. *História da pintura brasileira no século XIX*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983. v. 4 [p. 77] Grifo original



absolutamente inesperada para os padrões da época. A distância de onze anos entre a morte do artista e o nascimento do autor inviabiliza a possibilidade de Campofiorito haver testemunhado o evento por si próprio. Somadas, tais evidências nos levam a deixar esta passagem sob confirmação até que surja alguma prova.

A vida de Estevão extingue-se a 09 de novembro de 1891, quando estava prestes a completar 46 anos, informação amplamente conhecida a partir das notícias fúnebres publicadas na imprensa da época³³.

³³ Cf. Revista Ilustrada nº 633 (1891), para citar apenas um exemplo.

3.2 ANÁLISE DAS OBRAS SELECIONADAS

3.2.1 Comentários gerais

Levantamos, no decorrer da pesquisa, 52 obras de Estevão Silva, pertencentes a instituições públicas e a colecionadores particulares. Pela falta de subsídios, não conseguimos estabelecer correspondências entre as obras inventariadas e aquelas registradas nos catálogos das Exposições Gerais. Todavia, é bastante provável que, dentre os quadros localizados, alguns tenham sido apresentados nos salões acadêmicos.

Ao contrário de nossas expectativas, o universo obtido compõe-se de 48 naturezas mortas e apenas 4 retratos. Destes, dois representam D. Pedro II, um datado de 1874 e outro, a julgar pela aparência do imperador, realizado na mesma época. Ambos integram o acervo do Museu Imperial de Petrópolis. Os demais retratam o pintor Giovanni Battista Castagneto, estando um no Museu Nacional de Belas Artes (1880) e outro na Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Das 48 naturezas mortas, 27 trazem o ano de sua realização, sendo: uma de 1870, uma de 1882, duas de 1884, três de 1887, dez de 1888, seis de 1889, duas de 1890 e, finalmente, duas de 1891. Ao analisar esta distribuição, percebemos não haver uma continuidade na produção do gênero ao longo da trajetória de Estevão. Durante um intervalo de onze anos (1870-1882), não

encontramos quadros de objetos inanimados. Tal lacuna nos leva a especular se, já nesta época, a natureza morta seria uma especialidade do artista.

Com base nas obras levantadas, percebemos haver uma concentração da pintura de objetos inanimados nos últimos dez anos de sua vida, ou seja, entre 1882 e 1891. Por que haveria ele, aluno de Agostinho da Motta, se interessado tão tardiamente pelas naturezas mortas? No episódio do retrato recusado pelo Comendador “Z” encontra-se a explicação. As picardias do artista para obrigar o importante cliente a pagar o quadro repercutiram negativamente na imagem do Estevão retratista. O efeito de tal imprudência foi observado por Antônio Parreiras em sua autobiografia: “Esta brincadeira de Estevão prejudicou-o bastante. Os retratos escassearam. Ficou limitado às ‘naturezas mortas’.”³⁴ Podemos dimensionar o potencial desta atividade nos conselhos dados por Manoel de Araújo Porto-Alegre, em 1856, ao então pensionista brasileiro na Europa Vitor Meireles:

“Como homem prático, e como particular recomendo-lhe muito o estudo do retrato, porque é dele que há de tirar o maior fruto de sua vida: a nossa pátria ainda não está [preparada] para a grande pintura. O artista aqui deve ser uma dualidade: pintar para si, para sua glória, e retratista para o homem que precisa de meios.”³⁵

³⁴ PARREIRAS, Antônio. Op. cit. [p. 48-49]

³⁵ MIGLIACCIO, Luciano. Op. cit. [p. 105]

Assim, o artista viu-se forçado a abraçar outra especialidade. Todavia, a natureza morta também constituía um filão rentável, fato omitido por Porto-Alegre em suas recomendações a Meireles. Obviamente, a procura por naturezas mortas para decorar as salas de jantar não chegava a suplantar a demanda pelos retratos, mas havia um mercado estabelecido e prova disto é o redirecionamento da carreira de Estevão. Na verdade, desde a década de 1860, o artista já deveria vir realizando naturezas mortas paralelamente aos retratos e demais gêneros. Tal precocidade se evidencia pelo comentário debochado de Estevão em resposta às críticas bem humoradas de que o nariz do Comendador “Z” pareceria um caju: “Pois eu não sou um pintor de frutas?”³⁶ Embora seja provável que a pintura de objetos inanimados recue ao princípio de sua carreira, Estevão não a trouxe a público antes da Exposição Geral de 1884. Tendo participado anteriormente de três edições do evento, optou por apresentar apenas retratos.

Dentre as naturezas mortas mapeadas, selecionamos nove que nos permitem sintetizar a trajetória artística de Estevão. Nem todas trazem a data de sua execução, dificuldade que não nos impediu de ordená-las cronologicamente. A partir dos trabalhos datados, procuramos inserir os demais em suas posições na seqüência, tendo por fundamento critérios formais.

Embora tenha feito algumas poucas restrições à obra de Estevão — que serão abordadas mais adiante — Gonzaga Duque sempre exaltou-lhe as

³⁶ PARREIRAS, Antônio. Op. cit. [p. 48-49]

qualidades. Curiosamente, a única parcela comentada da produção do artista foram as naturezas mortas, abstendo-se o crítico de opinar sobre as demais temáticas.

Chama-nos a atenção, nos textos de Duque, o teor altamente determinista de seu pensamento, aliás, uma visão bastante disseminada na época. Esta orientação se deve a um alinhamento maciço do meio intelectual brasileiro às teorias de Hippolyte Taine durante a segunda metade do século XIX. Verificamos sua penetração em diversos setores da crítica cultural, sobretudo em relação aos artistas negros. No estudo introdutório ao livro de contos *Horto de mágoas*, de Gonzaga Duque, Vera Lins comenta ver José Veríssimo nos versos simbolistas de Cruz e Sousa “nada mais que o ressoar dos tambores africanos, já que o poeta era negro”³⁷. Vários trechos da crítica de Duque relacionam a etnia de Estevão ao seu caráter e aos aspectos plásticos de sua obra:

“Essa dedicação [aos amigos], essa humildade adorável e fiel, como que inconsciente, espontânea, tinha-a ele em elevado grau, cuja origem creio estava nos impulsos e tendências fisiológicas da sua raça.”³⁸

“Essa prodigalidade de vermelhos, de amarelos e verdes não é nem pode ser mais que um reflexo transfiltrado do seu instinto colorista, vibrátil às sensações bruscas, como é peculiar à raça de que veio.”³⁹

³⁷ LINS, Vera. Estudo introdutório. In: DUQUE, Gonzaga. *Horto de mágoas: contos*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1996. [p. 14-15]

³⁸ DUQUE ESTRADA, Luiz Gonzaga. *Contemporâneos*. [p. 96]

³⁹ DUQUE ESTRADA, Luiz Gonzaga. *Contemporâneos*. [p. 97]

Por uma questão de imparcialidade, nossa análise não sustentará esta linha argumentativa. Acreditamos que o fato de Estevão ser negro não lhe condicionou a produção artística. A obra dos pintores negros, como Firmino Monteiro (1855-1888), Antonio Rafael Pinto Bandeira (1863-1896) e Emmanuel Zamor (1840-1917), revelam uma grande diversidade estilística, contrariando uma suposta homogeneidade racial. Portanto, o presente estudo evitará a comodidade deste viés — para nós redutor e simplista — buscando uma análise formal sem verdades pré-concebidas.

3.2.2 As primeiras obras

Das obras encontradas, *Natureza morta* da coleção Agnaldo de Oliveira, em São Paulo, nos parece a mais antiga, embora não traga data. Neste trabalho, a trataremos por *Natureza morta com abacaxi e fruteira* [fig. 28].

Sobre uma mesa forrada com toalha adamascada verde escuro, apóiam-se vários objetos, destacando-se, ao centro, um grande abacaxi. À esquerda, observamos um pequeno cesto de vime repleto de uvas e, à direita, uma fruteira-floreira com cajus e uma única fruta-do-conde. Mangas, figos, pitangas e maçãs circundam o grupo principal. Ao fundo, um papel de parede em tons terrosos, com listras e motivos florais estilizados, compõe o cenário.

Esta obra apresenta características bastante peculiares, que não observamos nas posteriores, quais sejam: o acúmulo de elementos, a grande diversidade de frutos, a presença de objetos indicativos do meio social em que o conjunto se insere e a preocupação com a textura dos materiais. Embora a composição estruture-se em dois eixos bem definidos — um diagonal, determinado pelo abacaxi; outro vertical, correspondente à fruteira — tais linhas de força se diluem pelo excesso de estímulos visuais, que tendem a dispersar o olhar. Na tentativa de unificar os elementos, o artista dispôs uma inesperada folhagem atrás do arranjo, recurso sem antecedentes nas naturezas mortas com frutos localizadas em interiores domésticos. A presença desta vegetação em um

Figura 28



ESTEVÃO ROBERTO DA SILVA

Natureza morta (s/d)

*[Natureza morta com abacaxi e
fruteira]*

Óleo sobre tela

65 x 81 cm

Coleção Agnaldo de Oliveira, São
Paulo

Fonte: LEITE, José Roberto Teixeira.
Pintores negros do Oitocentos.

ambiente requintado gera uma certa ambivalência, situando a obra entre o mundo civilizado e o selvagem. O gosto pelo primitivo verifica-se também na não-remoção dos brotos que envolvem o abacaxi. Quanto à procedência dos frutos selecionados por Estevão, podemos conjecturar que a coexistência de espécies mediterrâneas e tropicais sintetiza a dualidade inerente à elite brasileira da época. Ao mesmo tempo em que exaltava o nacional, tinha ela a necessidade de se autoafirmar como herdeira da cultura européia. O caráter paradoxal desta obra, embora de acordo com a sociedade em que foi produzida, nos permite, do ponto de vista artístico, caracterizá-la como de início de carreira. Apesar de não podermos saber se Gonzaga Duque chegou, algum dia, a ver este quadro, seu comentário sobre os trabalhos iniciais de Estevão adequa-se, perfeitamente, à *Natureza morta com abacaxi e fruteira*. Em suas palavras:

“O gosto da composição, o sentimento fino, impressionante do grupo, a qualidade estimada e imprescindível da harmonia do todo, que é uma resultante da compleição, fatal nas artes imitativas, falharam-lhe durante muito tempo. Os primeiros quadros de Estevão, encerrando grande soma de verdade no desenho e no colorido, pecavam pelo desleixo do ensemble, satisfaziam bem mediocrementemente pela combinação harmônica das partes.”⁴⁰

Se, por um lado, o crítico condena o “desleixo do ensemble” que acometia as primeiras telas do artista, por outro, destaca a “grande soma de verdade no desenho e no colorido”, qualidade facilmente constatável. Tal

⁴⁰ DUQUE ESTRADA, Luiz Gonzaga. *Contemporâneos*. [p. 99]

preciosismo corresponde às prerrogativas técnicas de se produzir formas ilusoriamente reais, busca recorrente nos trabalhos do jovem Estevão, em sintonia com a estética acadêmica. Contudo, na ânsia de exaltar a obra do artista, parece-nos que o crítico se excedeu um pouco, chegando a sugerir que ele era insuperável. Para Duque:

“Realmente é difícil, e até parece impossível, pintar frutos melhor do que os tem pintado Estevão. Os seus pêssegos são na forma, na cor, na penugem macia e alourada que os reveste, verdadeiros pêssegos; sente-se nas mangas por ele pintadas o olor penetrante e delicado desses frutos saborosíssimos; não é possível que haja cor mais exata, desenho mais preciso, do que a cor e o desenho desses abacaxis que se vêem em suas telas, entre os mais frescos, os mais sazonados cambucás, abacates e laranjas. Que excelentes uvas, que doces araçás, que gostosos frutos, estes que ele imita. Ali está a fidelidade, está a realidade, e quando o artista consegue nos iludir perfeitamente, quando consegue passar para a tela o que vê e o que sente na natureza, tem conseguido tudo.”⁴¹

Este entusiasmo, porém, o leva a contradizer sua apreciação sobre o mestre de Estevão na cadeira de Paisagem, Flores e Animais. Afinal, segundo ele: “Na paisagem e em natureza morta (flores e frutos) Agostinho da Motta não tem com quem possa sofrer confronto (...)”⁴²

A preocupação de Estevão em reproduzir os aspectos visuais e táteis da matéria nos remete à produção de José dos Reis Carvalho e àquela do

⁴¹ DUQUE ESTRADA, Luiz Gonzaga. *A arte brasileira*. [p. 219]

⁴² DUQUE ESTRADA, Luiz Gonzaga. *A arte brasileira*. [p. 131]

primeiro Agostinho da Motta. Se quiséssemos retroceder ainda mais, poderíamos chegar aos mestres europeus do Seiscentos, como Jan Davidsz. de Heem.

Outro aspecto condenado por Gonzaga Duque, igualmente verificável em *Natureza morta com abacaxi e fruteira*, refere-se às sombras, muito pronunciadas na sua opinião. Nesta obra, um grupo de mangas projeta perfis bastante exagerados, sobretudo a que se encontra em primeiríssimo plano, confirmando o comentário do crítico:

“Há, no entanto, na sua habilidade uma pequena falha — é a maneira de fazer as sombras. Estevão carrega-as rudemente, acusando, como se faz na Academia, a projeção dos corpos. Disto resulta um certo peso na tonalidade.”⁴³

Neste trabalho, não percebemos qualquer influência de Agostinho José da Motta. O único aspecto que liga a obra do discípulo à do mestre é a ligeira rotação da mesa, verificada na trilogia realizada por Motta entre 1868 e 1871. A disposição da mesa, enfatizando uma das quinas, acentua a noção de profundidade. Por outro lado, o padrão decorativo do papel de parede tende a comprimir a espacialidade, neutralizando este efeito.

A abundância de frutos, inclusive europeus, subordina-se à intenção de conferir requinte ao ambiente, materializada também na toalha, na fruteira e no papel de parede. Estes indícios sugerem que a obra tenha sido realizada por

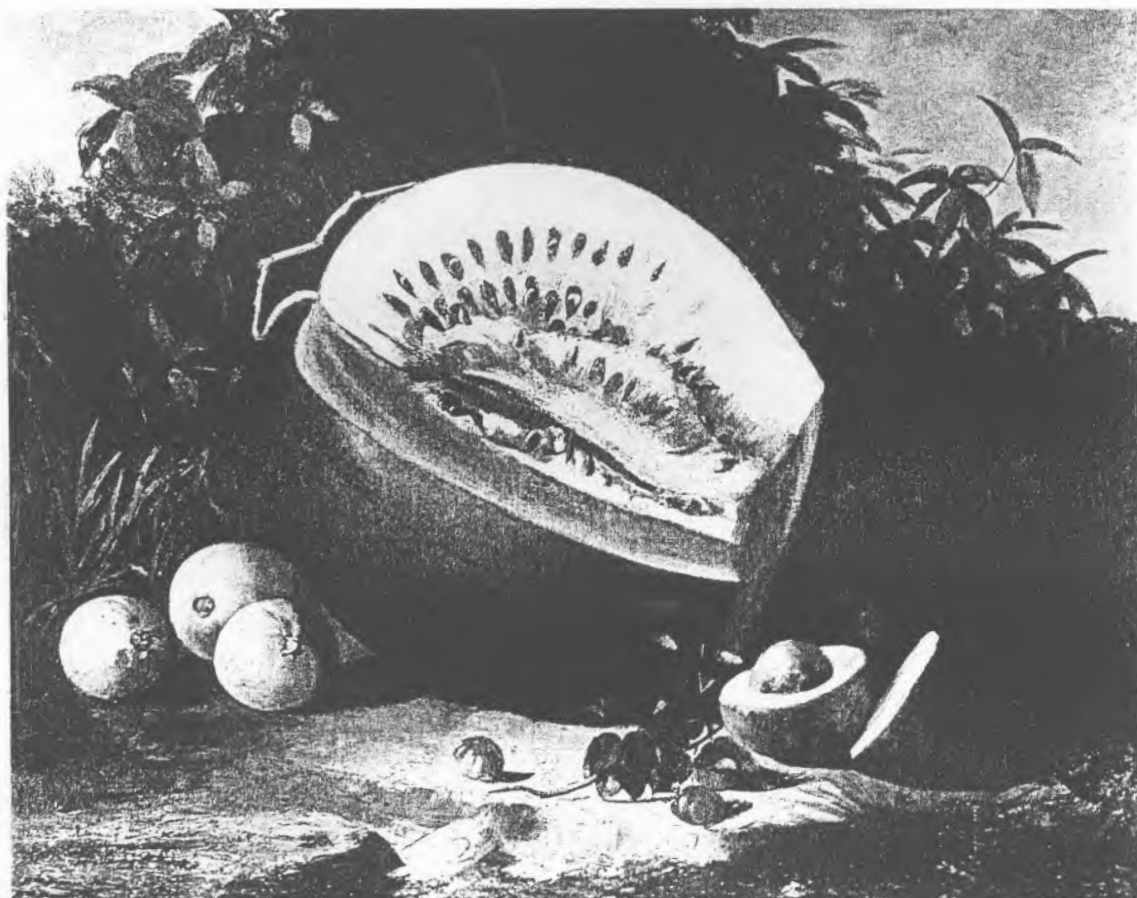
⁴³ DUQUE ESTRADA, Luiz Gonzaga. *A arte brasileira*. [p. 219]

encomenda. Na qualidade de artigos importados, tais objetos simbolizavam distinção na sociedade da época.

Três quadros da década de 1880 já revelam a assimilação da obra de Agostinho da Motta sob diversos aspectos. São eles: *Natureza morta* (1884), da coleção Emanuel Araújo [fig. 29]; *Frutas* (s/d), da coleção Sérgio Fadel [fig. 30]; e *Natureza morta* (1884), da coleção Beth Barreto [fig. 31]. Apesar de o segundo não ser datado, estimamos que tenha sido realizado na mesma época que os demais. Sua semelhança à obra da coleção Emanuel Araújo e a solução compositiva idêntica à da coleção Beth Barreto não deixa dúvidas quanto a contemporaneidade destes trabalhos. Esta analogia formal nos permite datá-lo por volta de 1884. O caráter serial do conjunto nos rememora as telas executadas por Motta entre 1868 e 1871, quando experimentou variações de um mesmo arranjo [figs. 21, 22 e 23].

Na trilogia de Estevão, a composição também se organiza em torno de uma melancia aberta. À semelhança de seu professor, ele fixa este elemento central, dispondo-lhe, ao redor, frutos variados. Na solução repetida nas obras das coleções Beth Barreto e Sérgio Fadel, ele harmoniza um pequeno ananás a um grupo composto por uma fruta-pão e dois araçás, um dos quais partido. No esquema da tela pertencente à coleção Emanuel Araújo, o equilíbrio se obtém pela contraposição de três goiabas a um abacate cortado ao meio.

Figura 29



ESTEVÃO ROBERTO DA SILVA
Natureza morta (1884)
Óleo sobre tela
Dimensões desconhecidas
Coleção Emanuel Araújo, São Paulo
Fonte: ARAÚJO, Emanuel (org.).

Figura 30



ESTEVÃO ROBERTO DA SILVA

Frutas (s/d)

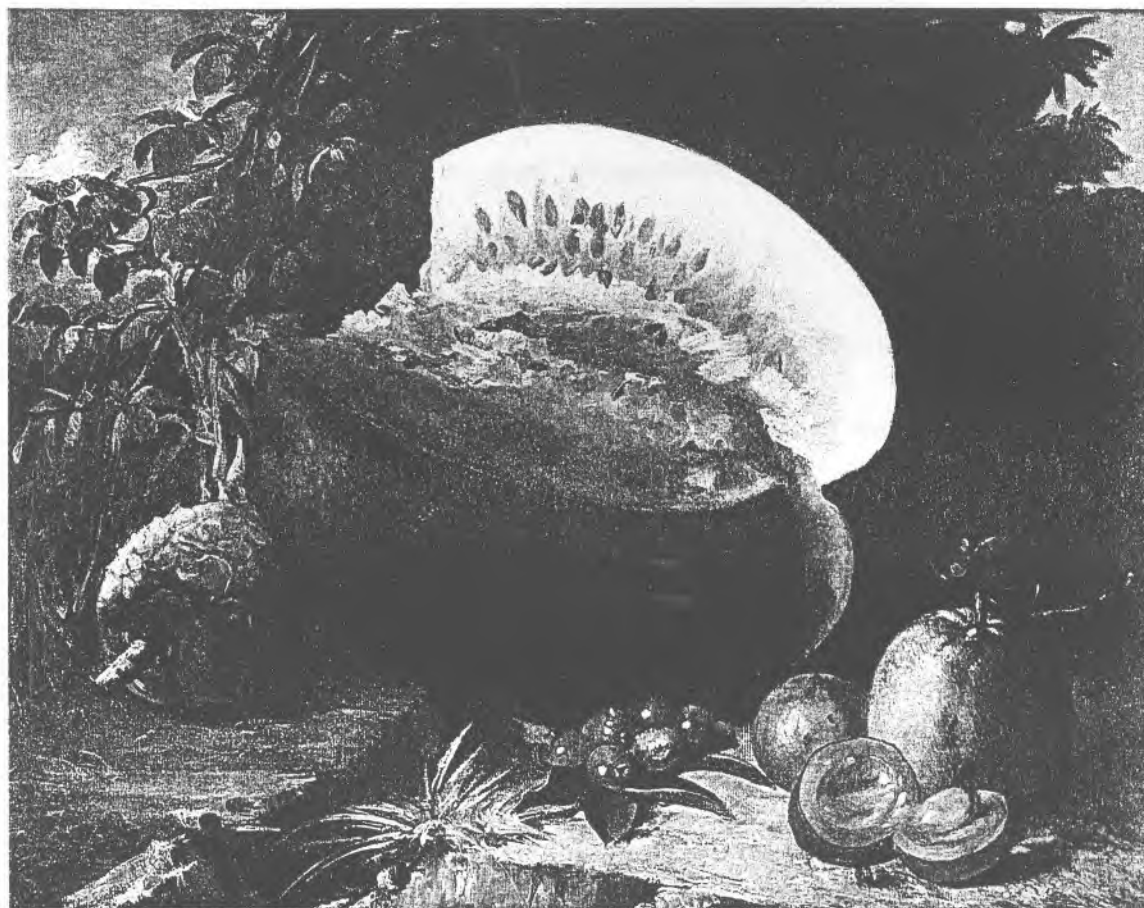
Óleo sobre tela

46 x 61 cm

Coleção Sérgio Fadel, Rio de Janeiro

Fonte: GULLAR, Ferreira et. al..

Figura 31



ESTEVÃO ROBERTO DA SILVA

Natureza morta (1884)

Óleo sobre tela

65 x 77 cm

Coleção Beth Barreto, São Paulo

Fonte: ARAÚJO, Emanuel (org.).

Verificamos, aqui, a mesma estrutura piramidal utilizada nos trabalhos do mestre. Nas obras de Estevão, porém, as linhas de força não ostentam o mesmo vigor. A vegetação ao fundo, nos três casos, reforça o perfil triangular. Curiosamente, o artista empregou a melancia, um dos frutos utilizados no agrupamento central da trilogia agostiniana. Outro aspecto em comum é a ambientação do conjunto ao ar livre, observável nos trabalhos da Fundação Rank-Packard: *Frutas* [fig. 26] e *Flores* [fig. 27].

A iluminação, como sempre, incide obliquamente, da esquerda para a direita. No entanto, a deliberada vontade de acentuar o interior da melancia levou o artista a direcionar um outro foco para esta área. Tal recurso produz um intenso contraste entre a parte branca da casca e a massa escura referente à vegetação, simulando um halo de luz. Quanto às sombras, muito projetadas em *Natureza morta com abacaxi e fruteira*, constatamos o empenho do artista em suavizá-las, com resultados menos evidentes na tela da coleção Emanuel Araújo.

A falta de harmonia na composição, ponto recriminado por Gonzaga Duque, também se resolve nestas obras. Reduzidos numericamente, os elementos passam a se inscrever em uma forma geométrica virtual. Seguindo o exemplo de Agostinho em sua trilogia, Estevão experimentou, nestas obras, um afastamento da fatura acadêmica, embora o tenha limitado à área correspondente ao interior da melancia. Em *Natureza morta*, da coleção Emanuel Araújo — provavelmente a primeira da série — as sementes e suas cavidades se definem

com muita nitidez, ao passo que, nas outras, há um claro intuito de diluição do desenho, verificado nas pinceladas mais livres e enérgicas. Se, nas melancias das telas nas coleções Beth Barreto e Sérgio Fadel, o artista valoriza a gestualidade da pincelada; na obra da coleção Emanuel Araújo, concentra seu interesse no solo, empastando a tinta em algumas áreas.

A partir do final dos anos 1880, observamos uma bifurcação na obra de Estevão Silva, como resultado de duas linhas de pesquisa desenvolvidas paralelamente. A primeira refere-se à composição, rementendo, de certa forma, ao início de sua carreira. A segunda, já anunciada na série de 1884, diz respeito sobretudo à fatura.

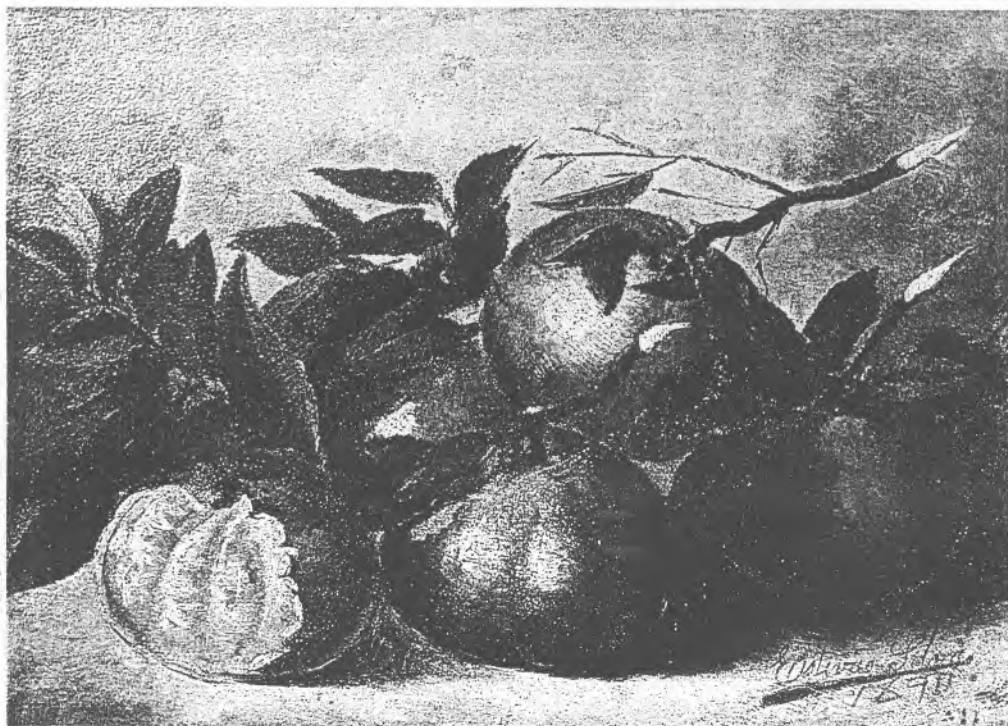
3.2.3 A “linha da composição”

Datam dos últimos anos da vida de Estevão as duas obras por nós selecionadas para ilustrar a pesquisa compositiva. Nelas, o pintor se desvencilha por completo da influência de Agostinho da Motta, descortinando novos caminhos para o gênero.

Em *Natureza morta com tangerinas* (1890), pertencente à coleção Fernando Rossi [fig. 32], vemos um agrupamento de cinco destas frutas, uma das quais semi-descascada. Em relação aos trabalhos anteriores, percebemos uma redução qualitativa e quantitativa do número de elementos empregados. A circunscrição do interesse a um pequeno número de objetos promove um movimento de aproximação do conjunto. A composição — eminentemente horizontal — apresenta frutos em “estado bruto”, isto é, ainda presos a fragmentos de galhos. A presença de tais vestígios nos permite afirmar tratar-se de uma característica recorrente ao longo da produção do artista, uma vez que aparecem desde as obras mais antigas, como *Natureza morta com abacaxi e fruteira*.

Ao contrário da trilogia de 1884, a obra não oferece nenhuma referência quanto à sua ambientação. Embora tenhamos a impressão de que o conjunto se localize em um interior, trata-se, de fato, de um espaço fictício: um plano de cor cinza azulado, sem a junção que caracteriza a articulação de duas

Figura 32



ESTEVÃO ROBERTO DA SILVA
Natureza morta com tangerinas
(1890)
Óleo sobre tela
33 x 40 cm
Coleção Fernando Rossi, São Paulo
Fonte: ARAÚJO, Emanuel (org.).

superfícies quaisquer. A eliminação desta aresta ocasiona a perda da sensação de profundidade. Estevão constrói o espaço pictórico através do volume dos frutos e, sobretudo, da projeção das sombras. Estas, por sua vez, apresentam diferentes valores tonais em função das necessidades compositivas: podem ser claras e transparentes, como na tangerina semi-descascada, ou escuras e opacas, como nos frutos mais à direita.

O conjunto não mais obedece um esquema geométrico estabelecido *a priori*. A casualidade do arranjo nos faz pensar ter o artista simplesmente reproduzido um grupo de tangerinas apanhado ao acaso. À primeira vista, o caráter de “instantâneo fotográfico” gera um certo incômodo, levando-nos a indagar sobre a receptividade do público oitocentista a uma imagem tão banal. As diagonais determinadas pelos pequenos galhos, únicas linhas de força do conjunto, não chegam a estruturar a composição. Esta “incapacidade” nos remete a *Natureza morta com abacaxi e fruteira*. Todavia, aqui, o resultado decorre de uma escolha deliberada e não de uma indefinição juvenil. A displicência do agrupamento não se alimenta do expediente chardiniano, já verificado em *Natureza morta com estatueta de Dom Pedro II*, de José dos Reis Carvalho. É como se Estevão houvesse escutado o conselho de Corot, incitando os pintores de seu tempo a se afastarem da arte legada pelos mestres do passado bem como daquela produzida pelos expoentes de então⁴⁴. Pelo abandono dos modelos

⁴⁴ Ver p. 16 e 17

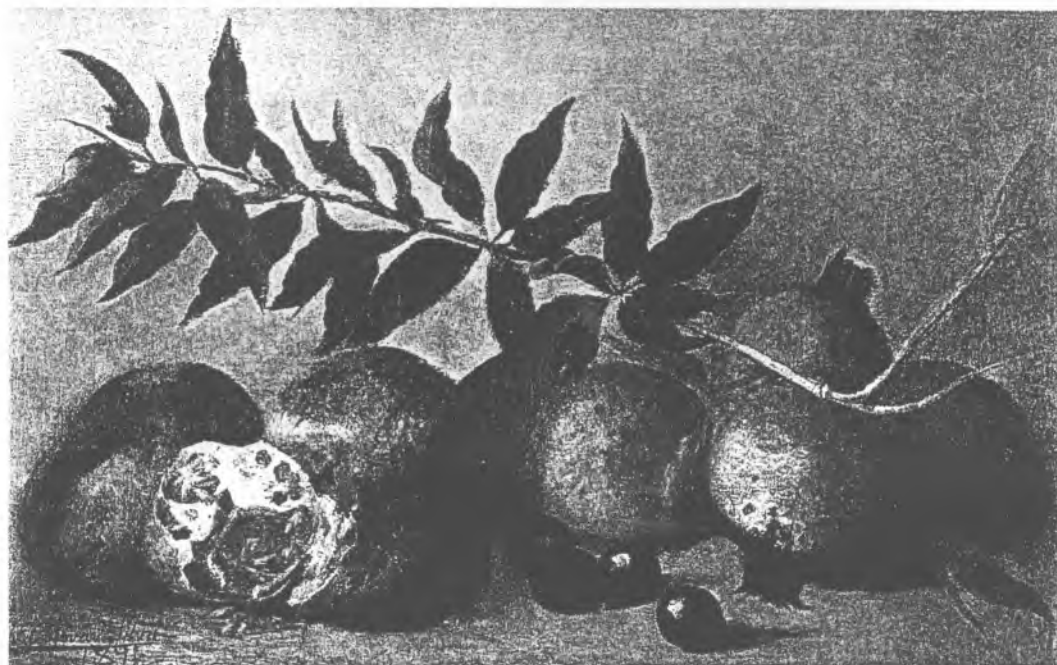
históricos e contemporâneos, Estevão atinge a “inocência do olhar”, advogada, fervorosamente, por John Ruskin.

Se, do ponto de vista compositivo, *Natureza morta com tangerinas* representa uma contribuição significativa à história do gênero no Brasil, verificamos, no âmbito da fatura, um estacionamento da pesquisa iniciada na série anterior. Entretanto, chama a atenção do espectador a execução esquemática do fruto mais ao fundo, sugerido apenas por uma mancha de cor. Aqui, o volume se insinua pela aplicação de uma nota clara sobre a área mais escura, em simulação ao reflexo da luz.

A esta mesma “família”, pertence *Romãs* (1891), da coleção Agnaldo de Oliveira [fig. 33]. Tal obra guarda diversas semelhanças com a anterior. Observamos, aqui, várias romãs, um galho de romanzeiro e um punhado de jabuticabas. Como no trabalho precedente, o conjunto se situa em um contexto despersonalizado ou, se quisermos, abstrato. Existe apenas um fundo em tons ocres predominantemente claros. Os elementos inauguram o espaço através de sua anteposição ao plano. Assim, ele já não antecede à inserção das figuras, como na metodologia herdada do Renascimento, na qual a caixa cênica, invariavelmente, constitui a etapa inicial na execução de uma pintura.

A diagonalidade do galho “perturba” a dominante horizontal do conjunto de romãs, rompendo-lhe o equilíbrio de sabor clássico. Podemos imaginar um eixo vertical situado ao centro da tela, a partir do qual os frutos se

Figura 33



ESTEVÃO ROBERTO DA SILVA

Romãs (1891)

Óleo sobre tela

29 x 44,5 cm

Coleção Agnaldo de Oliveira, São Paulo

Fonte: LEITE, José Roberto Teixeira.

Pintores negros do Oitocentos.

repartiriam simetricamente. Ainda dentro de um espírito ordenatório, o deslocamento para a frente da romã aberta se harmoniza ao recuo do fruto ainda verde no lado oposto. Não obstante a distribuição planejada destes elementos, a composição, como um todo, sintoniza-se à premissa da “inocência do olhar”. A impressão geral é de um arranjo espontâneo, quase gratuito.

As inovações técnicas observáveis nesta obra sugerem a transferência para a linha de pesquisa relativa à composição de descobertas realizadas na outra vertente implementada pelo artista. Esta ocorrência atesta a comunicabilidade, nesta época, entre os dois eixos do trabalho de Estevão.

O esbatimento do desenho, perceptível nos frutos à esquerda, reproduz, timidamente, a experiência de diluição dos contornos levada às últimas conseqüências nas obras onde a fatura constitui sua preocupação maior. Assim, estas mesmas romãs resultam “pictóricas” em relação ao grupo da direita, que mantém um caráter mais linear, de acordo com o convencionalismo acadêmico. As sombras também participam do programa de suavização da forma, chegando, em alguns pontos, a se integrarem completamente ao fundo, como na área entre a romã partida e as jabuticabas. Destaquemos ainda o caráter arbitrário de tais projeções, cuja orientação variável evidencia seu emprego como elemento de composição.

Outro procedimento vinculado à pesquisa de fatura pode ser observado nas jabuticabas. O artista sugere o brilho destes frutos através de

pequenas pinceladas brancas, sem nenhuma preocupação de ocultar o movimento do gesto. O rastro das cerdas quebra o paradigma mimético estabelecido pela Academia, ao passo que elimina a sugestão de texturas específicas.

3.2.4 A “linha da fatura”

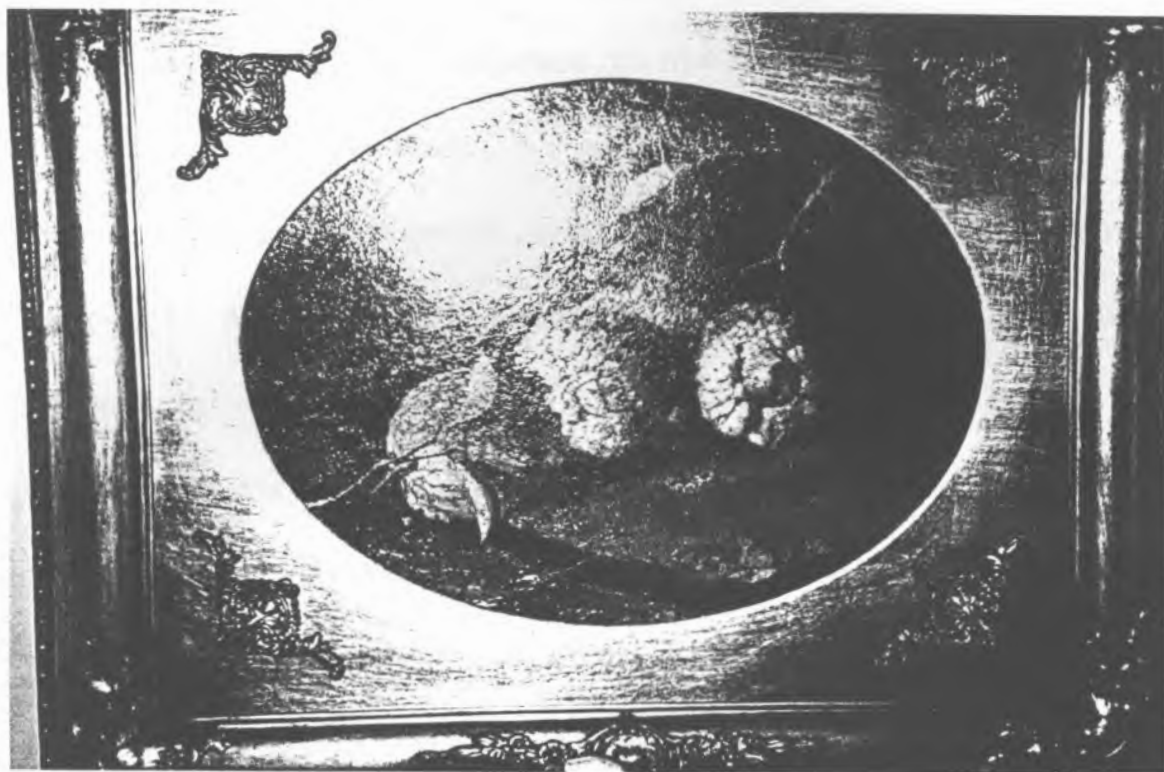
Detenhamo-nos, agora, nos trabalhos em que Estevão se empenhou na renovação da fatura acadêmica.

Em *Natureza morta* (s/d), na coleção Oswaldo de Paula Santos, provavelmente executada no final da década de 1880 [fig. 34], quatro frutos atravessam obliquamente o espaço em uma conformação semelhante a um “Y”. Aventamos que esta diagonal seja um resquício da estrutura triangular anteriormente utilizada. Em relação à trilogia de 1884, percebemos ainda uma evidente redução do número de elementos, que passam a ocupar uma área maior do campo pictórico. Temos a sensação de que o autor vem, desde suas primeiras obras, fechando, gradualmente, o enquadramento.

O formato elíptico — muito difundido nas últimas décadas do século XIX, ocorrência facilmente observável na pintura de retratos e paisagens — constitui uma exceção na trajetória de Estevão. Não obstante a raridade de seu emprego pelo artista, soube ele integrar, perfeitamente, a composição ao perfil curvilíneo do suporte. Assim, optou por incluir apenas frutos esféricos, fazendo-os dialogar com a elipse que os envolve.

A obra exemplifica a continuidade da investigação iniciada na trilogia ambientada ao ar livre. Aqui, porém, o agrupamento de frutos situa-se em um lugar indefinido. A ambigüidade deve-se a uma execução pictórica que já não

Figura 34



ESTEVÃO ROBERTO DA SILVA

Natureza morta (s/d)

Óleo sobre tela

40 x 53 cm

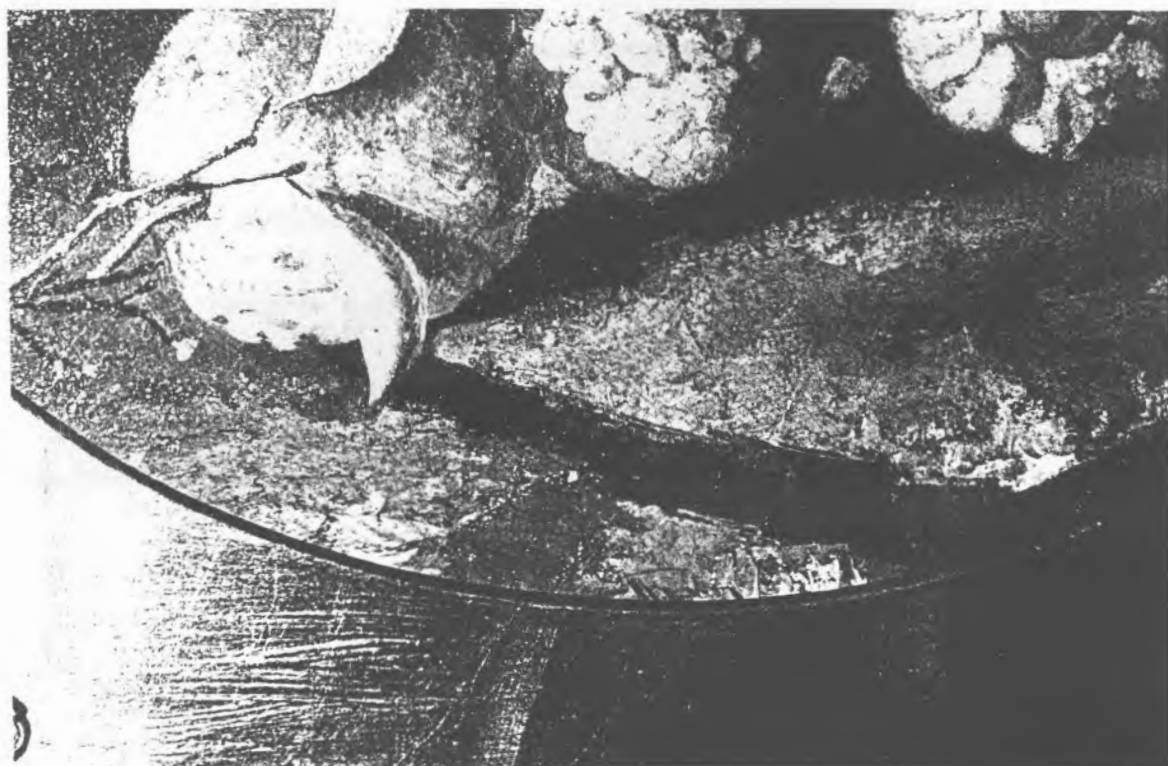
Coleção José Oswaldo de Paula
Santos, São Paulo

Fonte: Arquivo do autor

busca o mimetismo da matéria. Assim, não sabemos se o conjunto se apóia sobre uma mesa ou diretamente sobre a terra. O escurecimento do fundo não permite a identificação de elementos que nos sirvam de referência. O afastamento progressivo das aparências do mundo torna-se, portanto, a tônica do trabalho de Estevão. No entanto, ainda percebemos, nos frutos, uma sugestão de rugosidade, alusiva à aspereza de sua casca.

Embora irreconhecível, o plano horizontal participa ativamente da composição. A alternância de áreas claras e escuras — nas quais o artista emprega diversas cores — imprime à superfície uma pulsação [fig. 35]. Esta tendência já havia despontado, timidamente, na série das melancias. Quanto aos frutos, Estevão os constrói a partir de pequenas pinceladas de cores vivas: amarelos, laranjas, verdes. O cromatismo vibrante se realça contra o fundo negro. A fisicalidade da tinta é visível tanto nos frutos quanto em seu entorno, o que equivale a uma minimização da hierarquia figura e fundo. Na parte inferior da composição, as pinceladas são extremamente gestuais, contrastando com os toques vigorosos, porém controlados, observáveis nos frutos. Não descartamos a hipótese de o artista ter utilizado uma espátula, procedimento inaugurado, no panorama internacional, por Gustave Courbet (1819-1877). Nesta obra, provavelmente para contrabalançar a diagonalidade do arranjo, Estevão criou uma sombra alongada que não corresponde a nenhum objeto presente em cena.

Figura 35



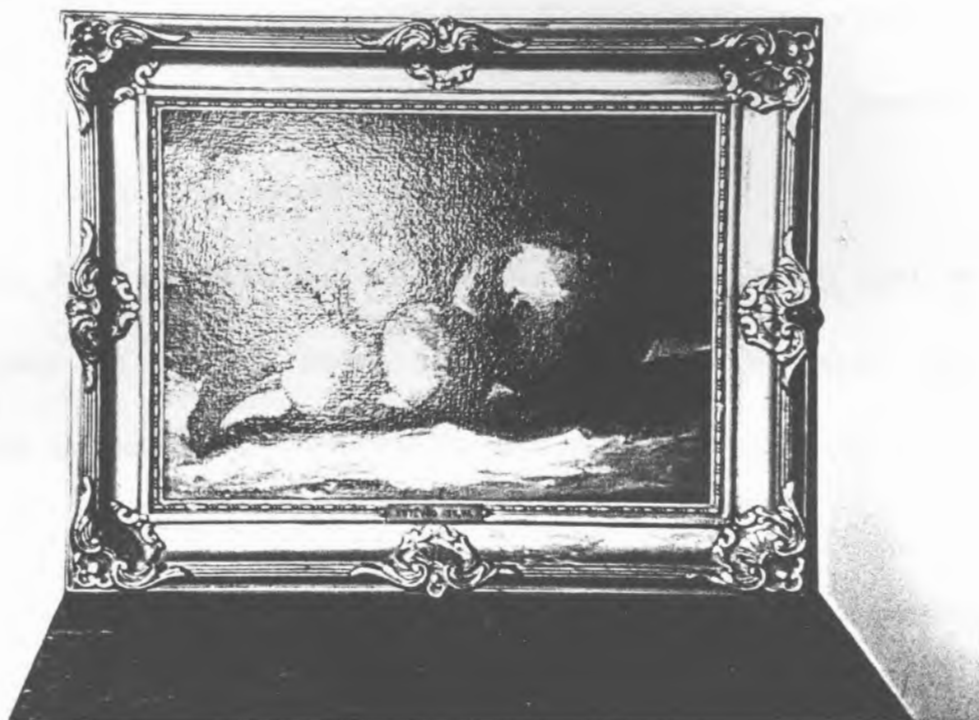
ESTEVÃO ROBERTO DA SILVA
Natureza morta (s/d) [detalhe]
Óleo sobre tela
40 x 53 cm
Coleção José Oswaldo de Paula
Santos, São Paulo
Fonte: Arquivo do autor

Seu caráter arbitrário pode ser aferido pela direção contrária àquela da fonte luminosa que alimenta a obra.

Duas obras da coleção Therezinha Pinotti culminam, magistralmente, a vertente de trabalho que privilegia a fatura: *Natureza morta com manga* (s/d) e *Figos e goiabas* (s/d). O arrojo destas telas não deixa dúvidas quanto à sua inserção no final da carreira de Estevão.

Em *Natureza morta com manga* [fig. 36], reconhecemos uma solução compositiva bastante semelhante à *Natureza morta*, na Coleção Oswaldo de Paula Santos. Aqui, todavia, o artista atenua a inclinação da diagonal, trazendo os frutos mais para a frente. Da mesma forma que naquela, o pintor não se preocupa em caracterizar um cenário específico. Resolve a ambientação de uma maneira sintética, criando dois planos de cor que, praticamente, dividem ao meio o espaço pictórico. As pinceladas curtas e ligeiras que definem os volumes na obra da coleção Oswaldo de Paula Santos não aparecem nos frutos deste trabalho. A cor luminosa cede espaço a uma paleta mais sóbria. Em compensação, o artista introduz uma novidade técnica: ao aplicar tinta branca sobre as tonalidades terrosas da superfície — objetivando simular o reflexo da luz — ele exagera, chegando quase a dar autonomia a esta área de cor. A impressão se intensifica pelo fato da mancha encontrar-se diante dos frutos, em primeiríssimo plano. O elemento criado não encontra similar em nossa realidade, sendo, por isso, uma abstração. Esta grande área branca se contrapõe às

Figura 36



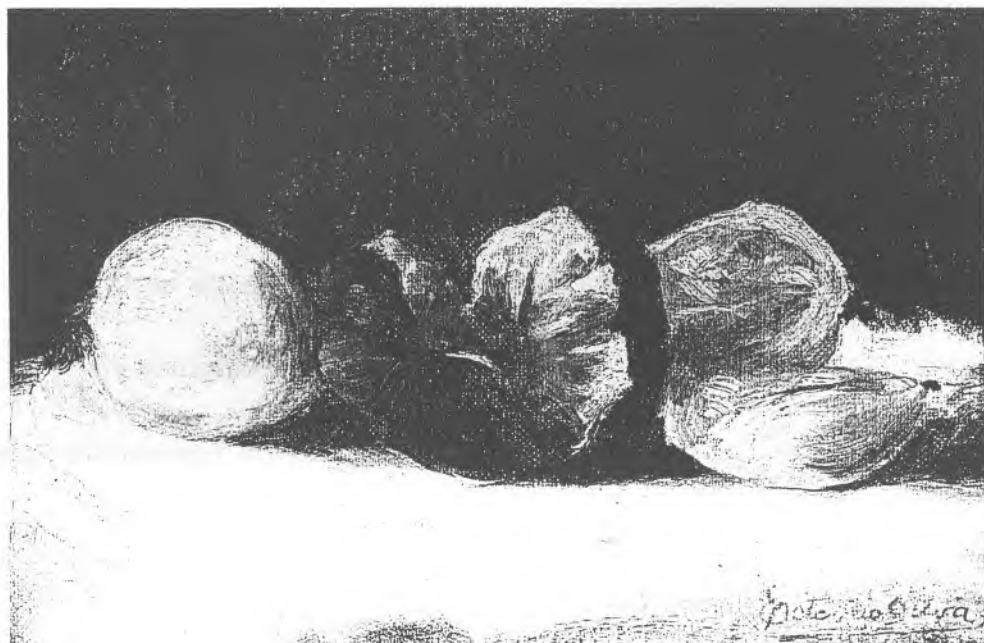
ESTEVÃO ROBERTO DA SILVA
Natureza morta com manga (s/d)
Óleo sobre cartão sobre madeira
32 x 23,5 cm
Coleção Therezinha Pinotti, São
Paulo
Fonte: Arquivo do autor

sombras, negras e extremamente alongadas. Gonzaga Duque, certamente, as consideraria “carregadas”, caso houvesse se manifestado a respeito deste trabalho. Aliás, é no mínimo curioso que o crítico não tenha opinado sobre as obras de maturidade do artista. Estevão utiliza o recurso da sombra, uma vez mais, para solucionar o problema compositivo. É quase certo que a mancha branca tenha sido necessária para contrabalançá-la. Assim, temos dois “borrões” independentes que se complementam.

Em *Figos e goiabas* [fig. 37], Estevão atinge o mais alto grau de desprendimento da estética linear acadêmica. Verificamos, aqui, uma desvalorização do desenho em benefício da gestualidade do pincel. As formas passam a ser sugeridas pela justaposição de manchas de cor e, não mais, por contornos bem definidos. Em consequência desta liberdade de execução, os objetos deixam de reproduzir os valores táteis da matéria. Se compararmos este trabalho à *Natureza morta com abacaxi e fruteira*, do início de sua carreira, teremos uma visão dos dois pólos que balizam a pintura de naturezas mortas no Brasil do século XIX. Assim, podemos dizer que o percurso de Estevão sintetiza, entre nós, a própria trajetória do gênero durante o Oitocentos.

Construído por dois planos de cor, o espaço não alude a nenhuma situação específica, restando a dúvida quanto a ser uma cena interna ou externa. Não satisfeito com o contraste de luminosidade entre estas duas áreas, o artista optou por uma generosa aplicação de tinta para a parte clara e uma fatura rala

Figura 37



ESTEVÃO ROBERTO DA SILVA

Figos e gotabas (s/d)

Óleo sobre tela sobre madeira

15,5 x 22,5 cm

Coleção Therezinha Pinotti, São Paulo

Fonte: LEITE, José Roberto Teixeira.

Pintores negros do Oitocentos.

para a escura, deixando visível a trama do tecido. Levando-se em conta que, pouco tempo depois, as vanguardas do início do século XX afirmariam o plano em detrimento à profundidade ilusória — arraigada na arte ocidental desde o Renascimento — podemos considerar esta compressão do espaço um indício de modernidade. A sugestão de profundidade resiste, sobretudo, pela colocação de um figo em segundo plano. Esboçado por algumas poucas pinceladas, dificilmente o identificamos à primeira vista. Tal artifício se vincula ao receio do artista em propor um espaço tão exíguo para os padrões da época.

As sombras, como nos demais trabalhos desta vertente, não mais se colhem diretamente no real. Ao invés de se projetarem para fora do conjunto, elas preenchem o vazio entre os frutos, unificando a composição. Na região central, fundem-se à tonalidade escura do figo, provocando uma indistinção visual entre o objeto e sua projeção.

Uma inovação técnica à qual Estevão, em decorrência de seu falecimento precoce, não teve tempo de dar continuidade pode ser observada na parte interna da goiaba partida. Trata-se da mistura das tintas na própria tela e, não, na paleta, em conformidade com a rotina acadêmica. Os tons rosáceos são obtidos pela adição de pequenas pinceladas brancas ao vermelho recém-aplicado, isto é, ainda fresco.

Conclusão

O aparecimento tardio da natureza morta na arte brasileira deve-se a uma conjuntura histórico-cultural muito específica. Durante três séculos, a hegemonia da Igreja impediu o pleno desenvolvimento do gênero entre nós. Assim, apenas a partir do final do século XVIII, com a crescente tendência à laicização, a pintura de objetos inanimados começou a ser praticada regularmente. A vinda da corte portuguesa estimulou ainda mais esta produção ao instituir novos hábitos culturais que, em ritmo progressivo, se difundiram ao longo do Oitocentos. Criada para atender às necessidades retóricas da monarquia recém-estabelecida, a Academia Imperial de Belas Artes não deixou de fomentar a temática.

Apesar de não conhecermos nenhum quadro de Manuel Dias de Oliveira classificável sob a denominação de natureza morta, acreditamos ter sido ele o primeiro artista brasileiro a praticar o gênero. Sua atuação, no início do século XIX, demonstra a presença da temática no âmbito da Escola Fluminense de Pintura, antes, portanto, da contratação da Missão Artística Francesa. A prolongada permanência de Oliveira na Europa nos faz supor que tenha adquirido familiaridade com a pintura de objetos inanimados por lá, quer através de artistas contemporâneos, quer através de mestres do passado.

Durante o império, três expoentes da pintura de naturezas mortas despontaram: José dos Reis Carvalho, Agostinho José da Motta e Estevão Roberto da Silva.

Egresso da primeira turma da Academia, José dos Reis Carvalho especializou-se na pintura de flores. Apesar da qualidade técnica e da importância histórica de seus trabalhos, eles não fazem mais que reproduzir o modelo flamengo. Verificamos apenas uma adaptação desta tipologia aos anseios de uma nação recém-formada, preocupada em se auto-afirmar. Suas naturezas mortas espelham a sofisticação dos ambientes aristocráticos nos quais se inseriam, confirmando o requinte dos salões que substituíram os despojados interiores coloniais. O realismo constitui outro aspecto que liga sua produção à arte europeia do século XVII, não só àquela produzida nos Países Baixos. A verossimilhança dos cristais, dos mármore e das conchas adequava-se ao gosto materialista de nossa aristocracia emergente. Ao contrário de Manuel Dias de Oliveira, o artista nunca deixou o Brasil, sendo pouco provável que tenha conhecido, ao vivo, alguma obra de Jan Brueghel ou de sua escola.

Agostinho José da Motta, em suas primeiras naturezas mortas, buscou inspiração nos modelos da pintura seiscentista holandesa. Tendo se aperfeiçoado na Itália graças à conquista do Prêmio de Viagem, não assimilou, curiosamente, a matriz caravaggesca. A partir da série em que empregou um mamão e uma melancia, verificamos certa liberdade na utilização do esquema compositivo

piramidal, muito utilizado pelos holandeses do século XVII. A inclinação de dois frutos constitui uma solução bastante criativa, da qual não conhecemos qualquer antecedente na arte européia. Ainda nesta trilogia, iniciou uma pesquisa de fatura que logo seria abandonada. Desprendendo-se, momentaneamente, da obrigatoriedade de reproduzir os valores táteis da matéria, Motta passou a deixar aparente a gestualidade de suas pinceladas. O vigor da mão do artista transgrediu, por instantes, os princípios ilusionistas acadêmicos. Por fim, nas naturezas mortas ao ar livre da Fundação Rank-Packard, Agostinho criou uma tipologia inédita, que não corresponde nem às cenas de colheita, nem às cenas de floresta. Tal invenção concilia, magistralmente, sua formação de paisagista ao seu gosto pela pintura de objetos inanimados.

Estevão Roberto da Silva foi o artista que mais avançou nos caminhos abertos por Agostinho da Motta, seu professor na Academia. Sua pesquisa se ramificou em duas frentes de trabalho, certamente em função do meio cultural refratário a mudanças drásticas. Mal podemos imaginar o impacto de suas obras caso houvesse combinado as inovações relativas à composição e à fatura nos mesmos trabalhos. Não fosse seu falecimento precoce, o artista poderia ter dado desdobramentos à sua pintura capazes de inseri-lo entre os maiores nomes da transição para a modernidade.

No conjunto de trabalhos agrupados sob a denominação de “linha da composição”, Estevão rompe com os modelos históricos, tão marcantes na

trajetória de Reis Carvalho e do primeiro Agostinho da Motta. Este desligamento não se limitou a uma renovação das tipologias pré-existentes ou mesmo à criação de novas modalidades, consistindo, sim, em uma recusa à fixação de parâmetros. Assim, o artista alcançou a “inocência do olhar” reclamada por John Ruskin e praticada, sobretudo, pelos impressionistas. Neste sentido, Estevão reduziu a defasagem existente entre a arte brasileira e a européia.

Por outro lado, na “linha da fatura”, Estevão empreendeu uma investigação de ordem técnica, renunciando ao imperativo acadêmico de uma arte sugestiva de texturas. Tendo subtraído ao mundo seus aspectos táteis, o artista se deteve na pura visualidade dos objetos. Suas pinceladas, cada vez mais aparentes, passaram a construir a forma, ao invés de simplesmente preenchê-la. Diluído, o desenho, substrato da pintura acadêmica, perdia sua importância. Verificamos, ainda, em alguns quadros deste grupo um avivamento da cor, em deliberada infração aos tons rebaixados da paleta convencional.

Não obstante as singularidades já mencionadas, os eixos do trabalho de Estevão partilham um tratamento espacial bastante semelhante. Ao contrário das grandes vistas panorâmicas e dos fundos progressivamente escurecidos da tradição européia, o pintor agencia planos abstratos de cor, nos quais luz e sombra se equacionam de maneira arbitrária, em benefício da composição. A ausência de alusões ao mundo real não nos permite sequer determinar se estas cenas se ambientam em interiores ou ao ar livre.

Bibliografia

ACQUARONE, Francisco. *História das artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Americana, 1980.

ARAÚJO, Emanuel (org.). *A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. São Paulo: Tenenge, 1988.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE CRÍTICOS DE ARTE. *Crítica de arte*. Ano II, nº 4. Rio de Janeiro: dezembro de 1981.

BARROS, Alvaro Paes de. *O Liceu de Artes e Ofícios e seu fundador: depoimento histórico no primeiro centenário da grande instituição*. Rio de Janeiro: 1956.

BÉNÉZIT, Emmanuel. *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et des tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*. Paris: Gründ, 1966.
t. 1 e 3

BRAGA, Theodoro. *Artistas pintores no Brasil*. São Paulo: São Paulo Editora, 1942.

CAMPOFIORITO, Quirino. "Artes plásticas: Agostinho José da Motta".

In: *O Jornal*. Rio de Janeiro, 01 de fevereiro de 1953.

_____. *História da pintura brasileira no século XIX*. 5 v.. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983.

_____. *Pintores fluminenses*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, s/d.

Catalogo da Exposição Geral de Bellas-Artes. Rio de Janeiro: J. Villeneuve, 1890.

COSTA, Angyone. *A inquietação das abelhas*. Rio de Janeiro: 1927.

D'ORS, Eugenio. "El barroco". In: *Lo barroco*. Madrid, Aguilar, s/d.

DUQUE ESTRADA, Luiz Gonzaga. *A arte brasileira*. Campinas: Mercado de Letras, 1995.

_____. *Contemporâneos*. Rio de Janeiro: Typ. Benedicto de Souza, 1929.

_____. *Horto de mágoas: contos*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1996.

_____. *Impressões de um amador: textos esparsos de crítica (1882-1909)*. Belo Horizonte: Editora UFMG/Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.

DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855-1985*. São Paulo: Perspectiva/Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

FERNANDES, Cybele Vidal Neto. "O ensino de pintura e escultura na Academia Imperial das Belas Artes". In: *185 Anos de Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001/2002.

_____. *Os caminhos da arte: o ensino artístico na Academia Imperial das Belas Artes, 1855-1890*. Rio de Janeiro: IFCS/UFRJ, 2001.

FREIRE, Laudelino. *Um século de pintura: apontamentos para a história da pintura no Brasil, de 1816 a 1916*. Rio de Janeiro: Typographia Röhe, 1916.

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTE. INSTITUTO NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS. *Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: 1979.

GALVÃO, Alfredo. "Quarto livro de matrícula da Academia das Belas Artes: 1855-1865". In: UNIVERSIDADE DO BRASIL. *Arquivos da Escola Nacional de Belas-Artes*. Rio de Janeiro: 1965. no XI

_____. "Resumo histórico do ensino das artes plásticas durante o império: a influência benéfica e decisiva do imperador D. Pedro II". In: REVISTA DO INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO BRASILEIRO. *Anais do Congresso de História do Segundo Reinado*. Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1983.

_____. *Subsídios para a história da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: 1954.

O GLOBO. "José Reis de Carvalho: mais de um século de ineditismo". Rio de Janeiro, 05 de agosto de 1984.

GOMBRICH, Ernst Hans. *A história da arte*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1993.

GULLAR, Ferreira; MELLO JR., Donato; RIBEIRO, Noemi & FARIA, Rogério.

150 anos de pintura no Brasil: 1820/1970. Rio de Janeiro: Colorama, 1989.

INDICAÇÃO DOS QUADROS QUE SE ACHAM EXPOSTOS AO PÚBLICO NA
ACADEMIA IMPERIAL DAS BELLAS-ARTES DO RIO DE JANEIRO. Rio de
Janeiro: Typ. Pereira Braga, 1889.

KUBLER, George. *A forma do tempo: observações sobre a história dos objectos*.
Lisboa: Vega, 1991.

LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*.
Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.

_____. *Pintores negros do oitocentos*. São Paulo: MWM Motores
Diesel/Freios Knorr, 1988.

LEVY, Carlos Roberto Maciel. *Exposições Gerais da Academia Imperial e da
Escola Nacional de Belas Artes: período monárquico: catálogo de artistas e
obras entre 1840 e 1884*. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1990.

LOUZADA, Maria Alice & LOUZADA, Júlio. *Artes plásticas Brasil*. São Paulo:
Julio Louzada Publicações, 2000.

LUZ, Angela Ancora da. "O Salão Nacional de Arte Moderna e a Escola Nacional
de Belas Artes". In: *185 Anos de Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: UFRJ,
2001/2002.

MARTINS, Carlos (org.). *Revelando um acervo*. São Paulo: Bei Comunicação, 2000.

MELLO JÚNIOR, Donato. "Agostinho José da Motta". In: *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 11 de setembro de 1978.

_____. "As exposições gerais na Academia Imperial das Belas Artes no 2º reinado: sua importância artística e a presença de D. Pedro II". In: REVISTA DO INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO BRASILEIRO. *Anais do Congresso de História do Segundo Reinado*. Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1983.

MIGLIACCIO, Luciano. "O século XIX". In: MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO: SÉCULO XIX. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA. *Pinacoteca do Museu Imperial*. Petrópolis: 1956.

MORAIS, Frederico. *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro, 1816-1994*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

MUSEO DEL PRADO. *La belleza de lo real: floreros y bodegones españoles en el Museo del Prado, 1600-1800*. Madrid: s/d.

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. *Catálogo geral da pintura brasileira*. Rio de Janeiro: 1968.

- ORSINI, Elisabeth. "Um Debret nordestino ignorado". In: *Jornal do Brasil*.
Rio de Janeiro, 03 de agosto de 1984.
- PAÇO IMPERIAL. *O Brasil redescoberto*. Rio de Janeiro: 1999.
- PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- PARREIRAS, Antônio Diogo da Silva. *História de um pintor contada por ele mesmo*. Niterói: 1943. (2ª edição)
- RATHBONE, Eliza E. & SHACKELFORD, George T. M.. *Impressionist still life*.
New York: Harry N. Abrams, 2001.
- REIS JÚNIOR, José Maria dos. *História da pintura no Brasil*. São Paulo:
Leia, 1944.
- RIOS FILHO, Adolfo Morales de los. "O ensino artístico: subsídio para a sua história: um capítulo, 1816-1889". In: INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO BRASILEIRO. *Anais do terceiro congresso de história nacional*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942. Oitavo volume.
- SCHNEIDER, Norbert. *Naturezas mortas: a pintura de naturezas mortas nos primórdios da idade moderna*. Lisboa: Taschen, 1999.
- STERLING, Charles. *La nature morte de l'antiquité a nos jours*. Paris: Éditions des Musées Nationaux, 1952.

TARASANTCHI, Ruth Sprung. *Pedro Alexandrino*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

TAUNAY, Afonso de. *A missão artística de 1816*. Rio de Janeiro: DPHAN/MEC, 1956.

TURNER, Jane (ed.). *The dictionary of art*. New York: Grove, 1996. v. 29

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

Anexo

COLEÇÕES PÚBLICAS NAS QUAIS SE ENCONTRAM OBRAS DE ESTEVÃO SILVA:

Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro)

Museu Imperial (Petrópolis)

Museu Mariano Procópio (Juiz de Fora)

Pinacoteca do Estado de São Paulo

Museu do Ingá/Coleção Banerj (Niterói)

COLEÇÕES PARTICULARES NAS QUAIS SE ENCONTRAM OBRAS DE ESTEVÃO SILVA:

Coleção Agnaldo de Oliveira (São Paulo)

Coleção Beth Barreto (São Paulo)

Coleção Emanuel Araújo (São Paulo)

Coleção Fernando Rossi (São Paulo)

Coleção José Oswaldo de Paula Santos (São Paulo)

Coleção Luiz Fernando Costa e Silva (São Paulo)

Coleção Mauro Zolko (São Paulo)

Coleção Sérgio Fadel (Rio de Janeiro)

Coleção Therezinha Pinotti (São Paulo)