

dissertação de mestrado

A pintura de retratos de Victor Meirelles

Mônica de Almeida Cadorin

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE BELAS ARTES
RIO DE JANEIRO, 1998

MÔNICA DE ALMEIDA CADORIN

A PINTURA DE RETRATOS DE VICTOR MEIRELLES

Dissertação de Mestrado em
História da Arte
Orientador: Prof. Dr. Sonia Gomes
Pereira

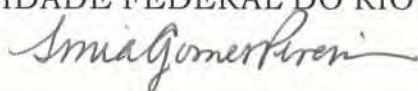
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE BELAS ARTES
RIO DE JANEIRO
1998

MÔNICA DE ALMEIDA CADORIN

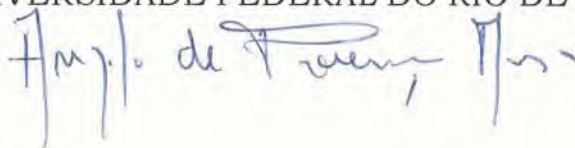
**PINTURA DE RETRATOS NO SÉCULO XIX: VICTOR
MEIRELLES**

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

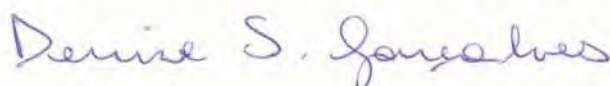
PROF. DR. SONIA GOMES PEREIRA
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO



PROF. DR. ÂNGELO DE PROENÇA ROSA
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO



PROF. DR. DENISE DA SILVA GONÇALVES
UNIVERSIDADE FEDERAL DE VIÇOSA



RIO DE JANEIRO
SETEMBRO DE 1998

CADORIN, Mônica de Almeida

A pintura de retratos de Victor Meirelles. Rio de Janeiro, UFRJ, EBA, 1998.

xiii, 130p.

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

1 - Retrato 2 - Victor Meirelles 3 - Pintura brasileira
4 - Pintura - século XIX

I - UFRJ

II - Título

AGRADECIMENTOS

À Sonia Gomes Pereira pela orientação precisa e cuidadosa.

À professora Cybelle Vidal N. Fernandes e ao professor Alberto Cipiniuk pelas conversas sobre o assunto e pelo apoio à distância.

Aos provedores, priores, diretores das irmandades, igrejas, museus, bibliotecas e demais órgãos visitados por permitirem e facilitarem a execução desta pesquisa.

Aos funcionários destas instituições pelo bom atendimento que sempre me prestaram.

Às bibliotecárias da Biblioteca Araújo Porto-Alegre do Museu Nacional de Belas Artes pela simpatia e por não terem me deixado na biblioteca, naqueles dias em que eu esquecia de ir embora.

Especialmente ao Sr. Wellington Brilhante (Santa Casa de Misericórdia), Sra Ana Maria (Educandário Santa Teresa-Santa Casa de Misericórdia), Dr. Aflalo (Fundação Romão de Matos Duarte-Santa Casa de Misericórdia), Márcia (Igreja de São Francisco de Paula), Manuel (Igreja de São Francisco de Paula), Sr. Alexandre Rachid (Igreja de Nossa Senhora da Conceição e Boa Morte), Sr. Geraldo (Igreja do Santíssimo Sacramento), Sr. Guilherme Guimarães (MNBA), Sr. Cabral (MNBA), Sr. Juarez (MHN), Sr. Maurício (MI), Ana Luísa (MI), Cristina (MASP), Eunice (MASP), Lúcia (BN-Iconografia).

RESUMO

A PINTURA DE RETRATOS DE VICTOR MEIRELLES

Esta pesquisa investiga como se construiu a pintura de retratos no Rio de Janeiro no século XIX, seus padrões, seus estilos e sua relação com o meio social a partir do estudo dos retratos pintados por Victor Meirelles. A retratística, no Brasil, teve início no século XVII, seguindo modelos portugueses. A Missão Artística Francesa de 1816 trouxe um novo modelo para o gênero. Os retratos mais significativos de Victor Meirelles vêm analisados de acordo com sua inserção nos modelos português ou francês e de acordo com o estilo do artista, sem deixar de lado seu aspecto social, uma vez que ele era requisitado para retratar pessoas das classes abastadas, incluindo a Família Imperial e o próprio D. Pedro II.

ABSTRACT

THE PORTRAITURE OF VICTOR MEIRELLES

This research investigates how was built the portraiture in Rio de Janeiro in the nineteenth century, its patterns, its styles and its relationship with social environment, basing on the portraits painted by Victor Meirelles. The portraiture, in Brasil, began in the seventeenth century, following portuguese models. The French Artistic Mission of 1816 brought a new model for the gender. The most significative portraits of Victor Meirelles are here analised according to its insertion in the portuguese or french models and according to the artist style, without forgetting its social aspect, since he was requested to portrait people from the most wealthy social groups, including the Imperial Family and the Emperor himself.

LISTA DE SIGLAS E ABREVIACÕES

AIBA - Academia Imperial de Belas Artes

IHGB - Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro

MASP - Museu de Arte de São Paulo

MHN - Museu Histórico Nacional

MI - Museu Imperial

MNBA - Museu Nacional de Belas Artes

SCM-RJ - Santa Casa de Misericórdia da cidade do Rio de Janeiro

SFP - Igreja de São Francisco de Paula

SPHAN - Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

s/a. - sem autor

s/d. - sem data

c. - data aproximada

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Il. 1 - Juramento da Princesa Imperial - Victor Meirelles - 1875 - Museu Imperial, Petrópolis
- ROSA, A. *et. al. Vitor Meireles de Lima*. p.100.
- Il. 2 - Recompensa de São Sebastião - Eliseu Visconti - 1896 Museu Nacional de Belas-Artes, Rio de Janeiro
- Il. 3 - Más Notícias - Rodolfo Amoedo - 1895 Museu Nacional de Belas-Artes, Rio de Janeiro
- fotografia de Mônica de Almeida Cadorin
- Il. 4 - A Carioca - Pedro Américo - 1882 Museu Nacional de Belas-Artes, Rio de Janeiro - ZANINI, Walter. *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Sales, 1983. p.424.
- Il. 5 - retrato de Gonçalo Gonçalves, o Moço e sua mulher Maria Gonçalves - s/a. - 1620 - Santa Casa de Misericórdia, Rio de Janeiro - fotografia de Mônica de Almeida Cadorin
- Il. 6 - retrato de José de Souza Barros - s/a. - c.1722 - Santa Casa de Misericórdia, Rio de Janeiro
- fotografia de Mônica de Almeida Cadorin
- Il. 7 - retrato de D. José Caetano Ferreira d'Aguiar - s/a. - c.1836 - Santa Casa de Misericórdia, Rio de Janeiro - fotografia de Mônica de Almeida Cadorin
- Il. 8 - retrato de Joaquim de Babo Pinto - s/a. - c.1847 - Santa Casa de Misericórdia, Rio de Janeiro - fotografia de Mônica de Almeida Cadorin
- Il. 9 - retrato de Manuel Pinto da Fonseca - Victor Meirelles - 1864 - Igreja de São Francisco de Paula, Rio de Janeiro - fotografia de Mônica de Almeida Cadorin
- Il. 10 - retrato de José Clemente Pereira - [Manuel de Araújo Porto-alegre] - c.1854 - Santa Casa de Misericórdia, Rio de Janeiro - fotografia de Mônica de Almeida Cadorin
- Il. 11 - retrato de João Siqueira da Costa - s/a. - s/d. - Igreja de São Francisco de Paula, Rio de Janeiro - fotografia de Mônica de Almeida Cadorin
- Il. 12 - retrato de D. João VI - José Leandro de Carvalho - século XIX - Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro - fotografia de Mônica de Almeida Cadorin

- Il. 13 - retrato de Manuel Mendes Salgado Guimarães - José Leandro de Carvalho - 1814 - Santa Casa de Misericórdia, Rio de Janeiro - fotografia de Mônica de Almeida Cadorin
- Il. 14 - retrato de D. José Caetano da Silva Coutinho - José Leandro de Carvalho - s/d. - Igreja de São Francisco de Paula, Rio de Janeiro - fotografia de Mônica de Almeida Cadorin
- Il. 15 - retrato de D. João VI - José Leandro de Carvalho - século XIX - Convento de Santo Antônio, Rio de Janeiro - fotografia de Mônica de Almeida Cadorin
- Il. 16 - retrato de Lavoisier e sua mulher - Jacques-Louis Jacques-Louis David - s/d. - Col. M. de Chazelles - SAUNIER, C. *Louis Jacques-Louis David*. Paris: Henri Laurens, [19 - -]. p.17 - Acervo Biblioteca Nacional-Iconografia
- Il. 17 - retrato de Napoleão, Primeiro Cônsul - Jean-Auguste-Dominique Ingres - 1804 - Museu de Belas Artes, Liège - L'OPERA completa di Ingres. Milão: Rizzoli, 1968. t.5 - Acervo Biblioteca Araújo Porto-alegre.
- Il. 18 - retrato de Napoleão no trono- Jean-Auguste-Dominique Ingres - 1806 - Museu de l'Armée, Paris - L'OPERA completa di Ingres. Milão: Rizzoli, 1968. t.15 - Acervo Biblioteca Araújo Porto-alegre
- Il. 19 - retrato de Mme Récamier - Jacques-Louis David - 1800 - Museu do Louvre, Paris - Coleção "Les peintres illustres" *Louis David*. huit reproductions. fig.5 - Acervo Biblioteca Nacional-Iconografia
- Il. 20 - retrato de Mme Moitessier, sentada - Jean-Auguste-Dominique Ingres - 1852-56 - National Gallery, London - L'OPERA completa di Ingres. Milão: Rizzoli, 1968. t.55 - Acervo Biblioteca Araújo Porto-alegre
- Il. 21 - retrato de Mme Moitessier, de pé - Jean-Auguste-Dominique Ingres - 1851 - National Gallery, Washington - L'OPERA completa di Ingres. Milão: Rizzoli, 1968. t.50 - Acervo Biblioteca Araújo Porto-alegre
- Il. 22 - retrato de Louis-François Bertin, Ms. Bertin l'Ainé - Jean-Auguste-Dominique Ingres - 1832 - Museu do Louvre, Paris- L'OPERA completa di Ingres. Milão: Rizzoli, 1968. t.39 - Acervo Biblioteca Araújo Porto-alegre
- Il. 23 - retrato de Ferdinando Filippa, Duque de Orléans - Jean-Auguste-Dominique Ingres - 1842 - Coleção Conde de Paris - L'OPERA completa di Ingres. Milão: Rizzoli, 1968. t.43 - Acervo Biblioteca Araújo Porto-alegre
- Il. 24 - retrato de François-Marius Granet - Jean-Auguste-Dominique Ingres - c.1807 - Museu Granet, Aix-en-Provence - L'OPERA completa di Ingres. Milão: Rizzoli, 1968. t.8 - Acervo Biblioteca Araújo Porto-alegre
- Il. 25 - retrato de Mme Marie-François Beauregard Rivière - Jean-Auguste-Dominique Ingres - 1805-06 - Museu do Louvre, Paris - LACLOTTE, Michel. A arte francesa de 1350-1850. Coleção As Belas Artes. New York: Grolier, s/d. - Acervo Biblioteca Araújo Porto-alegre

- Il. 26 - retrato da Condessa de Haussonville - Jean-Auguste-Dominique Ingres - 1845 - Frick Collection, New York - L'OPERA completa di Ingres. Milão: Rizzoli, 1968. t.49 - Acervo Biblioteca Araújo Porto-alegre.
- Il. 27 - retrato de Mme Aymon - Jean-Auguste-Dominique Ingres - 1806 - Museu de Belas-Artes, Rouen - L'OPERA completa di Ingres. Milão: Rizzoli, 1968. t.12 - Acervo Biblioteca Araújo Porto-alegre.
- Il. 28 - retrato de D. João VI - Jean-Baptiste Debret - 1817 - Museu Nacional de Belas-Artes, Rio de Janeiro - fotografia de Mônica de Almeida Cadorin
- Il. 29 - retrato de Luís XIV - Hyacinthe Rigaud - 1701/02 - Museu do Louvre, Paris - SCHNEIDER, N. *A arte do retrato; obras primas da pintura retratista européia - 1420-1670*. Colônia: Taschen, 1997. p.133.
- Il. 30 - retrato de Luís XVI - Antoine-François Callet - 1783 - Museo Nacional del Prado, Madrid - SCHNEIDER, N. *A arte do retrato; obras primas da pintura retratista européia - 1420-1670*. Colônia: Taschen, 1997. p.6.
- Il. 31 - retrato de D. João VI - [Jean-Baptiste Debret] - século XIX - Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro - fotografia de Mônica de Almeida Cadorin
- Il. 32 - retrato de D. João VI - Jean-Baptiste Debret - século XIX - Museu Imperial, Petrópolis - fotografia de Mônica de Almeida Cadorin
- Il. 33 - retrato de Antônia Alves de Carvalho - Augusto Müller - 1855 - Museu Nacional de Belas-Artes, Rio de Janeiro - fotografia de Mônica de Almeida Cadorin
- Il. 34 - retrato de Manuel Correia dos Santos - Augusto Müller - c.1839 - Museu Nacional de Belas-Artes, Rio de Janeiro - fotografia de Mônica de Almeida Cadorin
- Il. 35 - retrato do Tenente Coronel José Carlos de Carvalho - Francisco Sousa Lobo - 1877 - Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro - fotografia de Mônica de Almeida Cadorin
- Il. 36 - retrato de Manuel Lopes Pereira Bahia, Visconde de Merity - Francisco de Sousa Lobo - s/d. - Museu Imperial, Petrópolis - fotografia de Mônica de Almeida Cadorin
- Il. 37 - retrato de Luíza Rosa Avondano Pereira - [Manuel de Araújo Porto-alegre] - c.1869 - Educandário Santa Teresa - Santa Casa de Misericórdia, Rio de Janeiro - fotografia de Mônica de Almeida Cadorin
- Il. 38 - retrato de D. Pedro I - Manuel de Araújo Porto-alegre - 1826 - Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro - fotografia de Mônica de Almeida Cadorin
- Il. 39 - retrato de Antônio Rodrigues dos Santos - Simplício Rodrigues de Sá - 1829 - Santa Casa de Misericórdia, Rio de Janeiro - fotografia de Mônica de Almeida Cadorin
- Il. 40 - detalhe da anterior
- Il. 41 - retrato de Francisco Gomes de Sá, o Chalaça - Simplício Rodrigues de Sá - s/d. - Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro - fotografia de Mônica de Almeida Cadorin

- Il. 42 - retrato de D. Pedro I - Simplício Rodrigues de Sá - 1826 - Museu Imperial, Petrópolis - fotografia de Mônica de Almeida Cadorin
- Il. 43 - retrato de D. Pedro I - [Simplício Rodrigues de Sá] - s/d. - Museu Imperial, Petrópolis - fotografia de Mônica de Almeida Cadorin
- Il. 44 - retrato do intrépido marinheiro Simão, carvoeiro do vapor Pernambuco - José Correia de Lima - c.1854-57 - Museu Nacional de Belas-Artes, Rio de Janeiro - fotografia de Mônica de Almeida Cadorin
- Il. 45 - retrato de D. Teresa Cristina Maria - José Correia de Lima - c.1843 - Museu Imperial, Petrópolis - fotografia de Mônica de Almeida Cadorin
- Il. 46 - Flagelação de Cristo - Victor Meirelles - c.1856 - Museu Nacional de Belas-Artes, Rio de Janeiro - ROSA, A. *et. al. Vitor Meireles de Lima*. Rio de Janeiro: Pinakothke, 1982. p.39.
- Il. 47 - Primeira Missa no Brasil - Victor Meirelles - 1861 - Museu Nacional de Belas-Artes, Rio de Janeiro - ROSA, A. *et. al. Vitor Meireles de Lima*. Rio de Janeiro: Pinakothke, 1982. p.76.
- Il. 48 - Moema - Victor Meirelles - 1866 - Museu de Arte de São Paulo, São Paulo - ROSA, A. *et. al. Vitor Meireles de Lima*. Rio de Janeiro: Pinakothke, 1982. p.99
- Il. 49 - Combate Naval do Riachuelo - Victor Meirelles - 1872 - Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro - ROSA, A. *et. al. Vitor Meireles de Lima*. Rio de Janeiro: Pinakothke, 1982. p.105.
- Il. 50 - Batalha dos Guararapes - Victor Meirelles - 1879 - Museu Nacional de Belas-Artes, Rio de Janeiro - ROSA, A. *et. al. Vitor Meireles de Lima*. Rio de Janeiro: Pinakothke, 1982. p.105.
- Il. 51 - estudo para o Panorama da Cidade do Rio de Janeiro (Morro da Conceição e Igreja da Candelária) - Victor Meirelles - c. 1885 - Museu Nacional de Belas-Artes, Rio de Janeiro - ROSA, A. *et. al. Vitor Meireles de Lima*. Rio de Janeiro: Pinakothke, 1982. p.131.
- Il. 52 - retrato de D. Pedro II - Victor Meirelles - 1864 - Museu de Arte de São Paulo, São Paulo - Catálogo Geral do MASP. São Paulo, 1998. p.17.
- Il. 53 - retrato de D. Pedro II - Victor Meirelles - 1877 - Museu Imperial, Petrópolis - fotografia de Mônica de Almeida Cadorin
- Il. 54 - retrato de D. Teresa Cristina Maria - 1864 - Museu de Arte de São Paulo, São Paulo. Catálogo Geral do MASP. São Paulo, 1998. p.18.
- Il. 55 - retrato de Miguel Calmon Du Pin e Almeida, Marquês de Abrantes - Victor Meirelles - 1866 - Santa Casa de Misericórdia, Rio de Janeiro - fotografia de Mônica de Almeida Cadorin

- Il. 56 - retrato de Manuel Lopes Pereira Bahia, Visconde de Merity - Victor Meirelles - 1864 - Igreja de São Francisco de Paula, Rio de Janeiro - fotografia de Mônica de Almeida Cadorin
- Il. 57 - retrato de Antônio Francisco Guimarães - Victor Meirelles - 1874 - Santa Casa de Misericórdia, Rio de Janeiro - fotografia de Mônica de Almeida Cadorin
- Il. 58 - retrato de José Antônio Moreira, Conde de Ipanema - Victor Meirelles - 1872 - Santa Casa de Misericórdia, Rio de Janeiro - fotografia de Mônica de Almeida Cadorin
- Il. 59 - retrato de José de Sousa Breves - Victor Meirelles - 1885 - Santa Casa de Misericórdia, Rio de Janeiro - fotografia de Mônica de Almeida Cadorin
- Il. 60 - os dois retratos do casal Rebelo - Museu Imperial, Petrópolis - fotografia de Mônica de Almeida Cadorin.
- Il. 61 - retrato de José Maria Jacinto Rebelo - Victor Meirelles - 1856 - Museu Imperial, Petrópolis - fotografia de Mônica de Almeida Cadorin
- Il. 62 - retrato de Clara Margarida Mayrink Rebelo - Victor Meirelles - 1856 - Museu Imperial, Petrópolis - fotografia de Mônica de Almeida Cadorin
- Il. 63 - retrato de moça penteada - Victor Meirelles - s/d. - Museu Nacional de Belas-Artes, Rio de Janeiro - fotografia de Mônica de Almeida Cadorin
- Il. 64 - retrato da Baronesa Ribeiro de Almeida - s/d. - Museu Nacional de Belas-Artes, Rio de Janeiro - fotografia de Mônica de Almeida Cadorin

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	1
2. MERCADO DE ARTE NO RIO DE JANEIRO NO SÉCULO XIX.....	16
3. A PINTURA DE RETRATO NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XIX NO BRASIL	23
3.1. A PERSISTÊNCIA DO PADRÃO PORTUGUÊS NO INÍCIO DO SÉCULO XIX	25
3.2. A INTRODUÇÃO DO PADRÃO FRANCÊS COM A MISSÃO ARTÍSTICA DE 1816	34
3.3. A PRIMEIRA GERAÇÃO ACADÊMICA	47
4. A PINTURA DE RETRATO DE VICTOR MEIRELLES.....	62
4.1. OBRA.....	63
4.1.1. PINTURAS HISTÓRICAS	64
4.1.2. PANORAMAS	73
4.2. RETRATOS.....	75
4.2.1. FAMÍLIA IMPERIAL BRASILEIRA: ENCOMENDAS OFICIAIS ...	77
4.2.2. BENFEITORES DE IRMANDADES: ENCOMENDAS INSTITUCIONAIS	81
4.2.3. CIDADÃOS ILUSTRES: ENCOMENDAS PARTICULARES	89
5. CONCLUSÃO	94
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	98
7 - ANEXOS.....	105

1. INTRODUÇÃO

A retratística brasileira é um assunto ainda pouco estudado e, por isso, tornou-se tema desta pesquisa. Importa aqui verificar como se constituiu a pintura de retratos no Rio de Janeiro no século XIX.

Falar em século XIX no Brasil é falar num tempo muito extenso. No início do século, o Brasil era ainda uma colônia e, depois de ter sido reino e império, passou a ser república. Muita coisa mudou em um século; torna-se difícil, portanto, dar conta de tudo numa pesquisa deste porte. Por isso, foi necessário delimitar no tempo, recortando como objeto da pesquisa os retratos feitos durante o Império.

De todos os retratistas que trabalharam nessa época, foi escolhido Victor Meirelles, um artista de destaque de sua geração e do século XIX como um todo, porque, além de ser famoso como pintor histórico, pintou retratos regularmente durante toda a vida, como meio de sustento. Além disso, decidiu-se concentrar a atenção nos retratos feitos pelo artista após seu ingresso na Academia de Belas Artes (1847).

Para tentar compreender melhor a retratística de Victor Meirelles, é necessário recuar no tempo para examinar este gênero de pintura realizado por artistas de gerações anteriores, verificando, desta maneira, as tipologias e os estilos que, certamente, influenciaram o pintor em questão.

O retrato será tratado enquanto gênero, como era entendido na Academia das Belas Artes: representação o mais fiel possível dos traços de uma pessoa, que torne possível identificá-la. Para que um quadro seja um retrato é necessário que a identidade da pessoa retratada seja apresentada em três aspectos: a identidade física - a fisionomia; a identidade psicológica - o caráter e a personalidade; a identidade hierárquica - a importância do indivíduo no meio social em que vive¹.

O retrato diferencia-se dos outros gêneros artísticos pelo objetivo do artista ao fazê-lo. Embora haja pessoas retratadas em pinturas históricas e religiosas, cenas de gênero e alegorias, a intenção da pintura da figura é diferente. No retrato, há que se nomear a figura para torná-la imortal em sua aparência e nome. Mesmo havendo certa idealização algumas vezes, um retrato deve representar a figura como ela é realmente.

Diferente da pintura histórica, um retrato não aconteceu numa data específica,

que precisa ser lembrada: não é a eternização de um momento preciso. Quando, por exemplo, Victor Meirelles pinta o *Juramento da Princesa Imperial* (Il. 1), ele retrata, além da própria

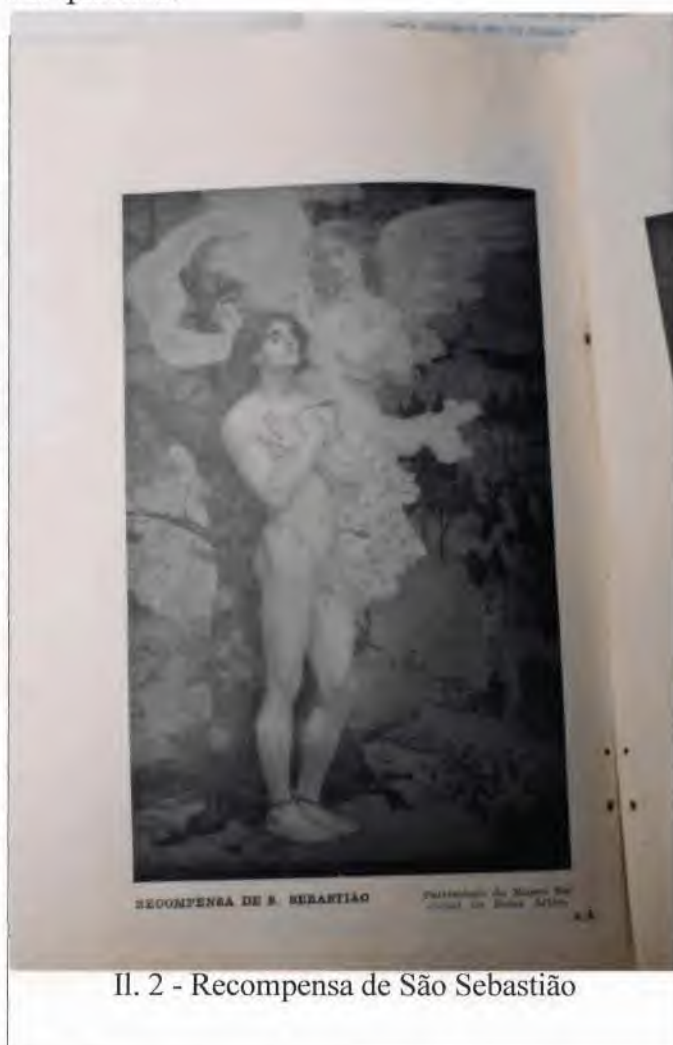


Il. 1 - Juramento da Princesa Imperial

¹ BRILLIANT, Richard. *Portraiture*. Cambridge: Harvard University, 1991. p.9.

Princesa Isabel, muitas pessoas, que estavam ali e testemunharam o fato. O que importa não é a aparência das pessoas - embora os modelos sejam facilmente identificáveis - mas o fato em si, o que estava acontecendo. Embora a fisionomia da Princesa tenha sido aquela, cabe ao quadro, enquanto pintura histórica, apresentar um tempo com data precisa: o juramento foi no dia 20 de maio de 1871 e é este momento que está ali pintado. As figuras humanas são meros personagens de uma cena, que é o objetivo principal da feitura do quadro.

Diferente da pintura religiosa, o retrato deve remeter à aparência real do modelo, e não a um modelo ideal e, muitas vezes, mesmo irreal. A maioria dos santos viveu num tempo em que o retrato não buscava ser realista mas simbólico. Por isso, suas feições reais não foram registradas. Quando um artista pinta uma tela religiosa, parte de um modelo ideal - não real - que evoque as virtudes da figura representada. É o caso, por exemplo, do quadro



Il. 2 - Recompensa de São Sebastião

Recompensa de São Sebastião, de Eliseu Visconti (Il. 2). Por não se conhecer que traços ele teve, o artista buscou fazer uma figura que inspirasse devoção e revestiu-a dos elementos atribuídos ao santo: a veracidade da imagem está nos atributos e não na fisionomia, então a

aparência pouco importa. No retrato, ao contrário, a aparência física é um dos elementos fundamentais que caracterizam a obra como tal.

Diferente da pintura de gênero, os traços individuais da pessoa retratada são o aspecto principal a ser focado num retrato. A pessoa é unicamente ela, e não representante de sua classe. No quadro *Más Noticias*, de Rodolfo Amoedo (Il. 3), por exemplo, a figura da moça em primeiro plano, sentada numa poltrona, faz pensar que se trate de um retrato mas o que importa ali não é a representação das feições individuais dela mas a representação da reação de



Il. 3 - Más Noticias

alguém que recebeu más notícias. Há um conteúdo extra-pintura, uma narrativa, que explica e completa a cena do quadro. A moça recebeu uma carta - que ela segura na mão direita - e reage ao que leu. Quem é ela não é importante, nem sua posição social: nenhum aspecto de sua identidade é explicitado. A figura da moça não é o fim, como no retrato, é apenas um elemento que compõe a cena.

Diferente da alegoria, o retrato apresenta a pessoa no que ela é, e não como instrumento de um simbolismo. Em quadros como *A Carioca*, de Pedro Américo (Il. 4), não importa que a modelo seja identificável: ela emprestou seu rosto e seu corpo para corporificar uma idéia. Qualquer

mulher serviria de modelo e o artista poderia também ter representado um modelo ideal, imaginário, então a identidade dela pouco importa.

Esta pesquisa tem por objetivo investigar como se construiu a pintura de retratos no Rio de Janeiro no século XIX, que padrões e que estilos seguiu (se os franceses recém-introduzidos ou os luso-brasileiros já adotados nos séculos anteriores); identificar qual a relação da arte com o meio social, uma vez que os



Il. 4 - A Carioca

retratos eram realizados, na grande maioria das vezes, por encomenda.

Para a execução deste trabalho, foram consultados documentos constantes do Arquivo do SPHAN; Arquivo da Santa Casa de Misericórdia; Arquivo da Venerável Ordem Terceira dos Mínimos de São Francisco de Paula, além de livros, artigos, teses, monografias pertencentes à Biblioteca Araújo Porto-alegre (MNBA); à Biblioteca Nacional; à Fundação Eva Klabin do Rio de Janeiro; a bibliotecas particulares.

O contato direto com os retratos feitos no Rio de Janeiro desde o período colonial possibilitou uma análise mais precisa de um elenco significativo de obras selecionadas. Foram estudados retratos dos acervos de Irmandades, Igrejas e Ordens Terceiras da cidade do Rio de Janeiro: Irmandade da Santa Casa de Misericórdia (Hospital Geral, Educandário Santa Teresa, Fundação Romão de Mattos Duarte), Venerável Ordem

Terceira dos Mínimos de São Francisco de Paula, Convento de Santo Antônio, Irmandade do Santíssimo Sacramento, Igreja de Nossa Senhora da Conceição e Boa Morte, Igreja de São José, Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo, Igreja de Santa Cruz dos Militares, Igreja de Nossa Senhora da Glória do Largo do Machado; e Museus: Museu Nacional de Belas Artes, Museu Histórico Nacional, Museu Imperial, Museu de Arte de São Paulo.

Para análise de obras de arte é necessário um método que possibilite o confronto direto com a obra mas sem deixar perder o ambiente sócio-cultural da época em que a obra foi produzida. No estudo do retrato é preciso, como diz Brilliant², levar-se em consideração as questões de patronato, de definição das convenções, de adoção de programas de apresentação, de recepção: estão par a par o contato direto com a obra - análise dos elementos que compõem o quadro e da forma como esses elementos se organizam - e o estudo o meio social que faz a encomenda e consome este tipo de arte. Os programas de apresentação adotados para a pintura de retratos podem ser revelados através da análise dos elementos presentes no quadro, como eles se organizam e estruturam para se filiarem aos estilos que ocorreram no Rio de Janeiro no período estudado, especialmente o Neoclassicismo e o Romantismo, que foram os estilos empregados pelos artistas da primeira metade do século XIX e por Victor Meirelles. Na definição das convenções, são importantes posturas das figuras e determinados elementos do quadro, que possam enquadrá-lo nas duas tradições vigentes no Rio de Janeiro do século XIX: o padrão português, descrito por Hannah Levy³ e o padrão francês, determinado por Pierre Francastel⁴.

2 *id.* p.30.

3 LEVY, Hannah. Retratos coloniais. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, nº9, p.251-290, 1945.

4 FRANCASTEL, Galiene , FRANCASTEL, Pierre. *El retrato*. 3 ed. Madrid: Cátedra, 1995.

Como o retrato era feito sob encomenda, é importante conhecer-se o padrão de gosto da época. Por isso, o texto começa com uma análise do meio social e do mercado de arte do Rio de Janeiro no século XIX. O segundo capítulo trata dos estilos de pintura de retratos vigentes no Brasil na primeira metade do século XIX: o estilo português, mais antigo, e o estilo francês, mais recente. Em seguida, são analisados retratos de alunos de Debret, artistas ativos na primeira metade do século, para identificar-se neles o estilo mais seguido pelos artistas brasileiros dessa geração. No terceiro capítulo, é apresentado o artista Victor Meirelles e suas principais obras históricas. São analisados seus retratos, buscando verificar quais as convenções e programas adotados pelo artista e sua relação com o meio social.

Na historiografia da arte brasileira, alguns autores⁵ abordam a história da arte através dos artistas mais significativos. Estruturam os capítulos obedecendo ao seguinte esquema: história do Rio de Janeiro e/ou da Academia no período; artistas mais importantes; biografia dos artistas, incluindo em que gênero cada um mais se destacou; enumeração de obras, expressando crítica pessoal sobre a qualidade e o valor dessas obras. Poucas vezes analisam uma obra, seja formalmente, seja iconograficamente. Não conceituam os gêneros e, embora trabalhando com uma idéia de evolução, não situam a importância dos gêneros para o “progresso” das artes.

Estes autores dividem a história da arte brasileira em fases, dedicando especial atenção a tudo o que acontece depois da chegada dos mestres franceses. Freire e Rubens consideram o período colonial como “fase precursora”, “período de formação”, enquanto que à chegada da

5 CAMPOFIORITO, Q. *História da pintura brasileira no século XIX*. Rio de Janeiro: Pinakothèque, 1983; FREIRE, L. *Um século de pintura*. Rio de Janeiro: Tipografia Rohe, 1916 e *Galeria histórica dos pintores no Brasil*. Rio de Janeiro, 1914; RUBENS, C. *Pequena história das artes plásticas no Brasil*. São Paulo: Nacional, 1941.

Missão correspondem títulos de “período histórico”, “período de florescimento”, “período de desenvolvimento”. Adolfo Morales de los Rios Filho⁶, mais preciso, divide-a em período empírico e período acadêmico, de acordo com a existência ou não de ensino artístico instituído. Sobre essa diferente valorização entre os dois períodos, Laudelino Freire chega a dizer que

a história da pintura no Brasil conta apenas um desenvolvimento uni-secular, e data precisamente de 1816, ano em que aportaram ao Rio os artistas franceses (...) para aqui instituírem o ensino artístico. Antes desse acontecimento, que assinala o início da formação da arte nacional, tudo o que até então possuíamos e que a ela se referisse, não podia ser considerado senão como manifestações forasteiras de uma longa fase precursora, na qual ficaram lançados os primeiros germens da pintura por artistas estrangeiros que, por circunstâncias diversas, chegaram a pisar terras brasileiras⁷.

José Maria dos Reis Jr. também considera a arte acadêmica como superior, ao afirmar que “os brasileiros são excepcionais porque, em pouco tempo, se exprimiam com Leandro Joaquim e depois com Vitor Meireles, Pedro Américo e Almeida Jr., sem gerações que os precedessem”⁸.

Clarival do Prado Valladares, de certa forma, opõe-se a esses autores no que se refere a conceituar Neoclassicismo e a importância da Missão Francesa:

Se alguém perguntar em que data começou o Neoclassicismo no Rio de Janeiro, francamente, não saberei dizer. Responderia de acordo com as datas convencionadas pelos historiadores, mas não teria a tranquilidade de memória. A não ser que se firmasse para o neoclássico a presença da Missão Artística Francesa e o

6 MORALES DE LOS RIOS FILHO, A. O ensino artístico: subsídios para sua história - 1816-1889. In: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. 3º Congresso de História Natural. out 1938. Rio de Janeiro, v.8, p.7-429, 1942.

7 FREIRE, L. *Galeria histórica*. p.7.

8 REIS JUNIOR, José Maria dos. *História da pintura no Brasil*. São Paulo: Leia, 1944. p. 30.

*extraordinário trabalho de ensino e de documentação de alguns de seus integrantes. Mas, ainda assim, tudo restaria dentro de um nevoeiro. Na realidade, a Missão foi muito mais abertura de conhecimento que estilo. Ou, em outras palavras, o estilo foi o menos importante. Vale recordar que o classicismo já se manifestara no Brasil em meados do século XVIII, quando o arquiteto bolonhês Antonio Giuseppe Landi, em Belém do Pará, prodigalizou-o em diversas edificações de igrejas e palácios, desde 1753. (. . .) Faltava-nos, sim, o conhecimento das ordens arquiteturais das colunas, como adornos. Faltava-nos, a bem dizer, o conceito acadêmico das obras arquitetônicas nos termos dos dicionários de arquitetura da época.*⁹

Ele aborda principalmente a arquitetura, considerando que o Neoclassicismo carioca tem linguagem própria, devido a três fatores: a qualidade do granito carioca; a presença da palmeira imperial; a disponibilidade restrita de fabrico de material de construção com padrão europeu, que levou a soluções aparentemente impróprias. Ele segue discorrendo sobre esses três aspectos e relacionando-os ao Neoclassicismo. Apenas no final do livro ele se refere à pintura, quando fala de Leandro Joaquim. O mais interessante em todo o livro, para esta pesquisa, é a visão do autor sobre o Neoclassicismo e a importância da Missão, que foi de transmitir, de maneira organizada, um estilo que, no que se refere a despojamento, já fazia parte do gosto brasileiro.

Pietro Maria Bardi afirma que, na época colonial, o pintor era um *faz-tudo* e, entre suas muitas atividades, estava a de pintar retratos, geralmente “destinados a homenagear potentados, benfeitores de Confrarias e Casas de Misericórdia”, uma vez que os retratos dos reis vinham diretamente de Lisboa. Os retratos dos vice-reis só começaram a ser produzidos no século XVIII¹⁰. Conta também que os artistas fluminenses de formação anterior à Academia, que trabalhavam no século XIX, mesmo depois de 1816 (Mestre Valentim, Manuel Dias de Oliveira, José Leandro

9 VALLADARES, Clarival do Prado. *Rio neoclássico*. Rio de Janeiro: Bloch, 1978. p.23.

10 BARDI, P.M. *História da arte brasileira; pintura, escultura, arquitetura, outras artes*. São Paulo, Melhoramentos, 1975. p.65.

de Carvalho), ignoraram a presença dos artistas da Missão ou depreciaram seu trabalho, porque consideravam que havia um “estilo brasileiro” em formação e que artistas de uma escola diferente da que havia aqui iriam atrapalhar o desenvolvimento desse estilo¹¹. Acrescenta, ainda, que os retratos de José Leandro de Carvalho, considerado por muitos autores como o melhor retratista de seu tempo, eram fiéis às fisionomias, mas carentes de psiquismo. Sobre os retratos do século XIX, o autor comenta apenas que o gênero proliferou mas a maioria não tem valor artístico, valendo apenas como documento histórico¹².

Mário Barata¹³ explica a coexistência de estilos e o ensino acadêmico através de cópias de modelos antigos. Afirma que foi Debret, com suas contradições de classicismo/Romantismo, o responsável pela abertura do pleno século XIX brasileiro¹⁴ porque inaugurou novo momento nacional, do país que se descobre, da nação em desenvolvimento. Cita o retrato como um ramo da pintura histórica como gênero acadêmico e também habitual meio de vida para os artistas itinerantes¹⁵.

É valioso o trabalho de Hannah Levy sobre os retratos coloniais¹⁶, em que ela estabelece categorias de retratos (“retrato de burguês”, “retrato de erudito”, “retratos oficiais e representativos”), situando a origem desses padrões em Portugal do século XVII, permanecendo imutáveis através do século XVIII até o início do século XIX. Segundo ela, esses retratos coloniais eram mera cópia provinciana de pouca qualidade do que se fazia, na mesma época, na metrópole.

11 *id.* p.138.

12 *id.* p.165.

13 BARATA, M. A arte no século XIX: do neoclassicismo e romantismo até o ecletismo. In: ZANINI, Walter. *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Sales, 1983. p.379-451.; *Manuscrito inédito de Lebreton...*; *Bicentenário de Debret*.

14 BARATA, M. A arte no século XIX... p.386.

15 *id.* p.404.

16 LEVY, H. *Op. cit.*

Aracy Amaral ¹⁷ situa o início da importância do retrato no período do Renascimento e fala da transposição dessa tradição para o nosso continente, tanto na América Espanhola como no Brasil, desde os tempos coloniais.

O catálogo da “Exposição de Retratos Masculinos”¹⁸ situa o retrato pintado em oposição ao retrato fotografado, valorizando a pintura porque a máquina fotográfica apenas reproduz, sem psicologia, análise, pesquisa e emotividade¹⁹. Cita Afrânio Peixoto, quando diz que “a fotografia reproduz somente um instante do modelo, enquanto que um retrato pintado pode reproduzir muitas horas”²⁰. Faz um pequeno histórico do retrato, desde a Antiguidade Clássica até o século XVII, o século de ouro da pintura holandesa, flamenga e espanhola. Em seguida, lista as obras expostas.

No texto sobre retratos femininos, Elza Ramos Peixoto²¹ defende que, diferente do perfil masculino, que precisa ser fisiológica e psicologicamente semelhante ao modelo, à figura feminina basta que agrade, que “encante os olhos de quem contempla”²². A autora faz um breve histórico do retrato feminino desde a Antiguidade e situa o apogeu do gênero no século XVIII, na Inglaterra e França, quando as mais nobres senhoras se faziam retratar; no século XIX, o gênero ainda estava em ascensão, “apesar da grande transformação que sofreu a arte em geral, com a volta ao Neoclassicismo imposta por Jacques-Louis David”²³; o estilo muda mas o gênero do retrato continua.

17 AMARAL, A. *O retrato na coleção da pinacoteca*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1976.

18 realizada no Museu Nacional de Belas Artes em 1956, escrito por Oswaldo Teixeira.

19 RIBEIRO, Manuel Constantino Gomes, TEIXEIRA, Oswaldo. Exposição de retratos masculinos. *Anuário do Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, n.13, p.84-104, 1955/56. p.84.

20 *id.* p.85.

21 PEIXOTO, Elza Ramos. Retratos femininos. *Anuário Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, n.12, p.69-90, 1954.

22 *id.* p.69.

23 *id.* p.71-72.

Elza Ramos Peixoto escreveu um texto também sobre Victor Meirelles²⁴, em que cita alguns retratos feitos pelo artista, enfatizando que ele era "um retratista excepcional e assim retratou as mais altas personalidades de sua época: artistas, literatos, militares, políticos; conseguia não só grande exatidão de traços fisionômicos como psicológicos do retratado"²⁵.

Elizabeth Baez, em seu artigo publicado na Revista Gávea, trata dos modelos que influenciaram a Academia Imperial de Belas-Artes. Segundo a autora, o predomínio era do modelo oficial francês, chamado *pompier* que, transplantado para o Brasil, resultou numa estética oficial ditatorial. Os artistas acadêmicos, "produtos de um meio artístico simples, sem maiores tradições ou raízes, serão os perpetuadores da estrutura vigente"²⁶. A autora analisa o meio artístico brasileiro no século XIX e a atuação da Academia nesse meio, primeiro como uma escola que cultivava a beleza formal de influência neoclássica e depois, já na segunda metade do século XIX, num academicismo franco-italiano com tendência idealista, sentimental e romântica²⁷, definindo-o e sendo definida por ele, uma vez que os princípios acadêmicos iam ao encontro das necessidades de afirmação de um sistema social e político em formação.

José Carlos Durand²⁸ dá especial ênfase ao aspecto mercadológico. Para o autor, o artista e o meio em que ele vive são considerados mais importantes do que a obra em si, de acordo com a visão da sociologia da cultura. O livro se refere ao século XX mas a primeira parte trata do século XIX, iniciando com uma análise da arte acadêmica. O retrato é bastante

24 PEIXOTO, E.R. *Vitor Meireles no Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1966.

25 *id.* p.12.

26 BAEZ, Elizabeth Carbone. A Academia e seus modelos. *Gávea - Revista de História da Arte e Arquitetura*. Rio de Janeiro, n.1, p.15-24, [19 - -]. p.21.

27 *id.* p.18.

28 DURAND, J.C. *Arte, privilégio e distinção*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1989.

trabalhado, uma vez que, assim como a decoração mural, era um dos principais meios de sobrevivência dos artistas do século XIX. O autor se detém ainda na personalidade e no trabalho de dois grandes artistas - Vitor Meireles e Pedro Américo - e na importância do patronato de Dom Pedro II para o progresso das artes no Brasil.

Em sua dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Maria Cristina Costa estuda o retrato feminino desde 1800 até 1950²⁹. Partindo de obras em vários gêneros (retratos, cenas de gênero, alegorias), ela faz uma análise do papel da mulher na sociedade paulista. A autora trabalhou com coleções importantes, incluindo os principais museus de São Paulo e do Rio de Janeiro. Ela traça um quadro social detalhado e preciso, argumentando que a transformação estilística que se operou na pintura de retratos - de retratos mais realistas na primeira metade do século XIX para retratos mais românticos no final do período estudado (1950) - reflete a transformação social, ou vice-versa. A análise artística, entretanto, não é apurada. É imperdoável, por exemplo, que ela situe a origem do retrato no Brasil com a chegada da Missão Artística Francesa, ao afirmar que "foi essa nova produção artística, instigada pela vinda da família real portuguesa para o Brasil e pelos padrões estéticos da Missão Francesa, que originou as obras do século XIX e que introduziu, entre os novos gêneros, o Retrato" - e logo a seguir: "uma pesquisa sobre a produção de retratos deve, pois, ter por base o início do século XIX, quando se dá, pelas razões apontadas, a introdução do gênero na pintura brasileira, em caráter regular"³⁰, ignorando toda a tradição retratística que havia, por exemplo,

29 COSTA, Maria Cristina Castilho. *O retrato feminino na pintura brasileira 1800-1950; do Realismo ao Romantismo; análise estética e sociológica*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1985. Dissertação para o Mestrado em Ciências Sociais.

30 *id.* p.20.

no Rio de Janeiro antes do século XIX, quando artistas como Manuel da Cunha e José Leandro de Carvalho, entre outros, produziam retratos "em caráter regular", como atestam as coleções de irmandades e igrejas mais antigas, como, por exemplo, a Santa Casa de Misericórdia (Anexo 4), a igreja da Candelária, o convento de Santa Teresa e o acervo de museus e instituições leigas como o MHN e o IHGB. Se a produção de retratos no período colonial tivesse sido esporádica, não mereceria estudos específicos como o de Hannah Levy³¹ e, atualmente, do Professor Alberto Cipiniuk³².

Rangel de Sampaio, além de enaltecer Victor Meirelles como pintor histórico, detém-se na pintura de retratos, ressaltando a correção dos retratos feitos pelo artista e acrescentando que "foram os retratos que o puseram ao abrigo da miséria"³³. Como apêndice ao texto, o autor incluiu uma relação com todas as obras pintadas por Victor Meirelles desde 1861 - ano de seu regresso ao Brasil - até 1879 - ano da publicação do livro. Esta é, talvez, a única listagem dos retratos feitos pelo artista, que podem estar espalhados pelo país, em casas particulares, o que dificulta sua localização³⁴.

Um estudo mais completo sobre Victor Meirelles está no livro escrito a quatro mãos, reunindo a tese de Livre Docência de Ângelo Proença Rosa sobre o método de trabalho do artista, vários textos de Donato de Mello Jr. já publicados em periódicos sobre pintura histórica, um estudo de Elza Ramos Peixoto sobre os panoramas e um texto de Sara Regina S. de Souza sobre Florianópolis³⁵. Neste livro, além da biografia do artista, são trabalhadas suas obras de pintura histórica e paisagem. O retrato aparece apenas num pequeno trecho (5 parágrafos), dentro da

31 LEVY, H. *Op. cit.*

32 CIPINIUK, A. *Pendurando cabeças*. Pesquisa em desenvolvimento.

33 SAMPAIO, R. *O quadro da Batalha dos Guararapes, seu autor e seus críticos*. Rio de Janeiro: Typographia de Serafim José Alves, 1880. p.263.

34 A relação dos retratos de Victor Meirelles que foi possível levantar está no Anexo 1, quadro 3.

35 ROSA, A.P. *et al. Victor Meirelles de Lima 1832-1906*. Rio de Janeiro: Pinakothèque, 1982.

biografia. Nenhuma parte específica foi reservada para analisar os retratos do artista.

A maioria dos estudiosos até hoje não se dedicou ao estudo do retrato, ou por achar o tema enfadonho e estéril, ou por considerar o gênero como pintura de segunda classe, porque implica em comércio e sobrevivência, o que destrói a “aura” da arte. É raro encontrar textos que abordem o retrato em mais de meia dúzia de frases genéricas. Mesmo estes textos limitam-se a fornecer características gerais dos artistas e títulos das obras mais importantes (geralmente de tema histórico). Em se tratando particularmente de Victor Meirelles, percebe-se que suas pinturas históricas foram bastante estudadas e analisadas, os panoramas despertaram atenção de um estudioso ou outro mas, dos retratos feitos por ele só há curtas referências em textos biográficos.

2. MERCADO DE ARTE NO RIO DE JANEIRO NO SÉCULO XIX

No século XIX, na Europa, a condição do artista mudou. Por ter respaldo na Academia oficial, os artistas sentiam-se mais independentes em relação aos encomendantes³⁶. O comércio de arte expandia e os artistas podiam vender obras prontas, não precisando mais esperar apenas pelas encomendas. No Brasil, o mercado era mais fechado, concentrando-se nas encomendas de obras aos artistas. A atividade artística estava centralizada na Academia Imperial das Belas Artes e nos artistas que ali se formavam e ali trabalhavam.

Como principal comprador, aparece a figura do Rei e do Imperador, o que implica dizer que o Estado era o maior responsável pela encomenda artística durante todo o século XIX. As principais obras feitas, desde Dom João VI, foram relacionadas a grandes feitos patrióticos e cenas familiares. Para Dom João VI e Dom Pedro I, os artistas foram encarregados, no início, de fazer painéis para comemoração de eventos oficiais como aclamação e coroação, além de retratos. Durante o reinado de Dom Pedro II, a Guerra do Paraguai, as revoluções do período regencial e os grandes feitos de épocas mais antigas serviram de temas para diversas pinturas históricas. Foram pintados também retratos da família imperial.

36 HONOUR, H. *Neoclassicismo*. Turim: Giulio Einaudi, 1993. p.66.

A aristocracia brasileira formou-se no século XIX, um século eminentemente burguês, o que impossibilitou sua real consolidação como classe aristocrática. Esta nova nobreza, não hereditária e nem sempre baseada na posse da terra, era diferente da européia também no aspecto do consumo cultural: habituada a viver numa colônia em que as manifestações artísticas convergiam para construção e decoração de igrejas, a nobreza brasileira não se interessava em investir em outro tipo de produção artística. A classe média era pouco numerosa e pouco expressiva como consumidora de arte, só se expandindo no final do século, quando se definiu como nova clientela artística.

Especialmente após a Independência, a elite brasileira buscou descobrir a identidade do Brasil. Era preciso construir um passado glorioso para a nova nação que surgia e que procurava acompanhar o progresso das nações européias civilizadas. Na falta de heróis ancestrais, de guerras de conquista ou reconquista, de cavaleiros cruzados, restou-lhe valorizar a natureza tropical e o grupo que aqui habitava quando da chegada dos portugueses: o índio, que também era visto como parte da natureza, uma vez que vivia em harmonia com ela, afastado da civilização trazida pelos brancos.

Mais para o fim do século, a sociedade brasileira passou por muitas mudanças. O trabalho escravo era substituído pelo trabalho assalariado. Surgiram mercados internos, já que as fazendas de café, monocultoras, dependiam das cidades para adquirirem gêneros de primeira necessidade. Com isso, as cidades cresceram, e nelas instalaram-se as primeiras indústrias, que usavam máquinas hidráulicas ou a vapor. O Rio de Janeiro, capital do Império, recebeu grande parte desta modernização. Havia iluminação a gás, água encanada e os bondes transportavam passageiros pela cidade. Quem vinha procurar trabalho, ia morar nos

cortiços, nos subúrbios ou no centro antigo. Os barões do café viviam nas fazendas, mas construíam casas nos bairros elegantes da cidade, buscando uma vida social e cultural mais rica e encaminhando seus filhos a escolas e universidades, onde se formariam bacharéis, candidatando-se, muitos deles, à Câmara e chegando até ao Senado, onde se tornavam os grandes defensores de seus próprios interesses. Constituíam-se, portanto, a classe dominante, não permitindo à classe média urbana assumir qualquer posição que colocasse em perigo sua força e poder.

É importante dizer ainda que a estrutura cultural que vinha desde os tempos da Colônia não valorizava o trabalho manual. Uma das razões - talvez a principal, da qual decorrem outras - é a tradição portuguesa da fidalguia³⁷. Julgavam os portugueses que melhor faziam aprimorando sua personalidade numa vida contemplativa do que construindo objetos externos a eles, numa vida de trabalho. Aspiravam ao ócio, a ter suas necessidades supridas sem necessidade de tarefa manual: uma vida assim, aliada aos bens materiais necessários, poderia elevá-los à categoria de fidalgos, ambição máxima de todo português. E, como era possível ascender a outra classe, uma vez que a nobreza não se constituía em aristocracia fechada³⁸, um trabalhador manual também podia esperar, um dia, enriquecer e gozar dos privilégios reservados aos fidalgos, desde que não executasse mais atividades mecânicas.

*Uma digna ociosidade sempre pareceu mais excelente e até mais nobilitante, a um bom português, ou a um espanhol, do que a luta insana pelo pão de cada dia. O que ambos admiram como ideal é uma vida de grande senhor, exclusiva de qualquer esforço, de qualquer preocupação*³⁹.

37 HOLANDA, S.B. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. cap.1.

38 *id.* p.35.

39 *id.* p.38.

Por isso, sempre que possível, viviam às custas do trabalho de outrem - no Brasil, de escravos negros. Assim, o trabalho escravo foi sustentáculo da economia brasileira até o século XIX, permitindo à elite brasileira - os senhores de escravos - dedicar-se a atividades mais elevadas e intelectuais. Da categoria de trabalho manual não escapavam as atividades artísticas. A pintura, por exemplo, que Leonardo da Vinci, no século XV, já aclamava como *cosa mentale*, no Brasil do início do século XIX, ainda era considerada como mero trabalho manual.

O mercado era pequeno para os artistas brasileiros, que ainda tinham que dividi-lo com artistas estrangeiros, muitas vezes mais bem formados e mais aptos para a profissão. Além desta concorrência com estrangeiros, os artistas brasileiros tinham que competir com novas tecnologias, como a fotografia, que, a partir da década de 50, mostrou aprimoramentos técnicos, tornando-se um processo menos caro e, por isso, mais acessível⁴⁰. A concorrência era maior no campo do retrato. Os primeiros artistas formados pela Academia já sentiam as dificuldades desta convivência. Para a burguesia emergente, que não podia pagar por um quadro a óleo, era a oportunidade de sentir-se igual à nobreza, esta sim, retratada por pintores célebres. A fotografia primitiva, ainda um objeto único e raro, era como um troféu, uma grande conquista para o cidadão comum. Na mesma década de 50, a possibilidade de retoque fez surgir a fotografia colorida. Assim, ela conseguiu consolidar-se e implantar-se no mercado de retratos. As oficinas espalharam-se por toda parte, inclusive no interior, seguindo as linhas férreas. Era desejável que a fotografia servisse como base para os retratos a óleo, poupando ao modelo o incômodo de posar, mas os pintores não reconheceram este recurso como artístico e rejeitaram como obra de arte de valor a pintura que fosse feita

40 A fotografia chegou ao Brasil por volta de 1840, sob a forma ainda primitiva da daguerreotipia mas logo aprimorou-se, passando a ambrotipia e ferrotipia.

assim. Se a fotografia ameaçou o mercado do retrato a óleo, por outro lado, com sua vulgarização, o retrato a óleo passou a ter valor ainda maior e representar uma classe que realmente tinha posses. A disputa entre a fotografia e a pintura durou até os primeiros anos da República quando a fotografia, enfim, tomou conta do mercado. Araújo Porto-alegre⁴¹, ainda na década de 50, pressente o perigo, não só para a pintura de retratos, mas também para a pintura de paisagem, tão logo a fotografia conseguisse reproduzir as cores:

*A descoberta da fotografia foi útil ou perniciosa à pintura? E se ela chegar a imprimir as cores da natureza com a fidelidade com que imprime as formas monocromaticamente, o que será da pintura e mormente dos retratistas e paisagistas?*⁴²

Durand⁴³ chama a atenção para o fato de que, exceto quando eventos externos, como a Guerra do Paraguai, estimulavam encomendas de obras de arte por parte do Imperador, os pintores tinham que buscar entre a aristocracia e a burguesia os clientes para suas obras. Um dos principais meios de vida para os artistas, inclusive os estrangeiros que trabalhavam aqui, era mesmo a pintura de retratos, que figuras de vulto na hierarquia da corte e grandes fazendeiros do Rio de Janeiro e do Vale do Paraíba encomendavam para ostentar nos salões de visita de suas casas, ao lado de outros bens que indicavam o grupo social a que pertenciam. Nestes quadros, o retratado exibia-se com seus brasões e todos os sinais de distinção social, inclusive símbolos e distintivos de

41 Adoto a grafia Porto-alegre (com *a* minúsculo) conforme Alfredo GALVÃO, no artigo Manuel de Araújo Porto-alegre; sua influência na Academia Imperial das Belas Artes e no meio artístico do Rio de Janeiro. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, n.14, p.19-115, 1959.

42 PORTO-ALEGRE, M.A. Teses para serem estudadas e desenvolvidas pelos professores *apud* GALVÃO, Alfredo. *Op. cit.* p.60-61.

43 DURAND, J. C. *op. cit.*

entidades pias ou confrarias, colegiados da Loja Maçônica, Câmaras Municipais, Tribunais e Escolas Superiores dos quais fizesse parte.

O retrato não era um gênero praticado com exclusividade pela maioria dos artistas. Eles preferiam dedicar-se à pintura histórica, mais valorizada. A pintura de retrato era como o magistério:

derradeiro recurso ou ganha-pão com que enfrentar o descaso de uma sociedade culturalmente tacanha, que, no que respeitava às Belas-Artes, somente tinha olhos para apreciar a própria imagem reproduzida com fidelidade em óleos tirados do natural. Por isso é que são tão numerosos os retratos de um Victor Meirelles ou de um Almeida Jr, por exemplo: porque lhes propiciavam recursos materiais, no longo intervalo entre as encomendas oficiais, quando as havia, ou quando o permitiam as intermináveis aulas na Academia ou no ateliê⁴⁴.

Esta situação era percebida pelos artistas da época, tanto que Manuel de Araújo Porto-alegre recomenda, em suas cartas, a Victor Meirelles que se torne retratista:

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 para a grande pintura. O artista aqui deve ser uma dualidade: pintar para si, para a glória, e retratista, para o homem que precisa de meios⁴⁵.

Os artistas dedicavam-se à pintura histórica não só pela fama que dela decorria como também pelo dinheiro que ganhavam com ela. *Combate Naval do Riachuelo* e *Passagem de Humaitá*, por exemplo, renderam a Victor Meirelles dezesseis contos de réis⁴⁶, enquanto que, pelo

44 LEITE, J.R.T. *Dicionário crítico de pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988. p.444.

45 PORTO-ALEGRE, M.A. carta a Victor Meirelles, de 12/4/1856 *apud* ROSA, A.P. *Op. cit.* p.38.

46 MELLO JR, D. O Combate Naval do Riachuelo, seu desaparecimento e sua réplica. *Arquivos Escola Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, n.8, p.155-172, 1962. p.156.

retrato de Antônio Hernandes, realizado para a Venerável Ordem Terceira dos Mínimos de São Francisco de Paula, o mesmo pintor recebeu setecentos mil réis⁴⁷.

Por outro lado, para executar uma pintura histórica de grandes dimensões, um artista poderia levar um ano ou até mais⁴⁸, enquanto que um retrato era feito em poucos dias ou, no máximo, um mês. Então, um artista não poderia viver só de pintar grandes cenas históricas mas precisava dedicar-se a outros gêneros, que lhe dessem meios de viver quotidianamente. E um desses gêneros era o retrato.

Outro meio de sobrevivência dos artistas era fazer decoração de paredes com pintura ilusionística, que representava paisagens hipotéticas (nem sempre tão hipotéticas, porque muitas vezes mescladas de elementos próprios do real) ou perspectivas enganosas (com portas e janelas falsas pintadas sobre as paredes).

No século XIX, a vida dos artistas não era fácil e poucos conseguiam viver apenas de arte. Para bem viver - ou simplesmente para sobreviver - eles dedicavam-se à pintura de retratos, à decoração de paredes, além de lecionar na Academia, ou mesmo em suas oficinas, uma vez que nem sempre podiam contar com as encomendas oficiais de pinturas históricas.

47 Livro de recibos, referentes ao ano de 1867/1868 - recibo nº2.

48 para essas duas pinturas, Victor Meirelles levou sete anos, da encomenda à exposição.

3. A PINTURA DE RETRATO NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XIX NO BRASIL

A situação das artes no Brasil-Colônia não chegava a ser excelente. A atividade artística baseava-se na construção e decoração de igrejas. Os retratos - manifestação artística laica - eram, no princípio, limitados à figura do rei e vinham de Portugal. Já no século XVII, iniciou-se uma produção brasileira de retratos, que só tomou maior vulto no século XVIII. Estes retratos brasileiros do século XVIII podem ser considerados uma "continuação direta e reflexo



Il. 5 - retrato de Gonçalo Gonçalves, o Moço e sua mulher Maria Gonçalves

fiel, às vezes forçosamente de caráter provinciano, dos retratos portugueses do século XVII"⁴⁹, como é o caso, por exemplo, dos retratos de Gonçalo

49 LEVY, H. *Op. cit.* p.262.

Gonçalves, o Moço e sua mulher Maria Gonçalves (1620) (Il. 5) e de José de Souza Barros (c.1722) (Il. 6), ambos pertencentes ao acervo da Santa Casa de Misericórdia da cidade do Rio de Janeiro. As figuras são rígidas nas poses e levemente desproporcionais. O modelado dos corpos não é acurado, tornando a pintura chapada. O colorido é quase monocromático, de tonalidade escura. O mais importante para o artista era registrar as feições dos benfeitores. Este tipo de retrato durou até o



Il. 6 - retrato de José de Souza Barros

século XIX, quando chegou ao Brasil a Missão Artística Francesa, trazendo um modelo mais "avançado" e mais moderno. O modo francês de pintar imperou na Real Academia de Ciências, Artes e Ofícios (posteriormente, Academia Imperial das Belas Artes), então única entidade no país habilitada a formar os artistas.

Não houve, entretanto, uma substituição imediata, uma vez que muitos pintores já exerciam a profissão quando a Missão Francesa chegou e não foram alunos dos artistas franceses. A primeira metade do século XIX, portanto, caracteriza-se por ter duas correntes estéticas de pintura convivendo no Rio de Janeiro: uma mais tradicional, portuguesa e outra mais moderna, francesa. É importante, então, analisar-se mais detidamente estes dois estilos de pintura, especificamente no que se refere ao modo de

produção dos retratos para melhor compreensão da forma de pintá-los na segunda metade do século XIX.

3.1. A PERSISTÊNCIA DO PADRÃO PORTUGUÊS NO INÍCIO DO SÉCULO XIX

Em Portugal, no início do século XIX, a arte sofria ainda os efeitos da Reforma Pombalina, de caráter neoclássico. Os artistas eram formados em Academias em outros países, principalmente na Itália. O retrato era, segundo França⁵⁰, medíocre desde o século XVIII, com raras exceções a pintores estrangeiros. Havia ainda uma corrente de miniaturistas, que se desenvolveu com o Romantismo.

O primeiro padrão de retrato seguido no Brasil foi português por causa da própria colonização. Hannah Levy⁵¹ classifica em três os



Il. 7 - retrato de D. José Caetano Ferreira d'Aguilar

50 FRANÇA, J.A. *A arte em Portugal no século XIX*. 2 v. Lisboa: Bertrand, 1967. p.122.

51 LEVY, H. *Op. cit.*

tipos de retratos produzidos no Brasil até o início do século XIX⁵².

O primeiro, o "retrato de burguês", era usado para retratar indivíduos de relevo em irmandades ou ordens ter-



Il. 8 - retrato de Joaquim de Babo Pinto

Il. 9 - retrato de Manuel Pinto da Fonseca

ceiras, como provedores, fundadores, benfeitores. As figuras aparecem de corpo inteiro, de pé e de frente. Vestem roupas elegantes, que não chegam a ser suntuosas mas também não são quotidianas. A atitude é calma - os modelos não parecem estar posando. Esta tranqüilidade, porém, não significa intimidade nem descuido. Geralmente não gesticulam, nem olham para o observador, não havendo qualquer agitação íntima. As cores usadas são de gama escura, aplicadas com pinceladas lisas e uniformes que mascaram e escondem o gesto que as produziu. As figuras são pouco modeladas, parecendo, muitas vezes, planas. A luz é difusa e uniforme, percorrendo o quadro uniformemente. As composições são simples, consistindo na figura principal sobreposta a um fundo, que pode ser colorido ou com representação de ambientes: 1) interiores, em que aparecem elementos como cortinas, tapetes, mesa, sobre a qual há geralmente livros, em alusão à cultura do retratado (Il. 7); 2) exteriores, predominando as vistas de cidades (Il. 8) e jardins (Il. 9). É importante destacar quadros

52 Para melhor diferenciação dos padrões, ver Anexo 1.



Il. 10 - retrato de José Clemente Pereira

de provedores e fundadores, que têm ao fundo o edifício principal da Irmandade a que serviram, numa nítida alusão ao empenho deles pelo bem e progresso da Irmandade (Il. 10); 3) misto, quando, num ambiente interior, abre-se uma janela para uma vista exterior (Il. 11). O que caracteriza este tipo é seu caráter público, sua função de apresentar o retratado à comunidade.

Estão comumente presentes na composição

objetos que atribuem prestígio, relacionados à profissão ou à posição social do retratado como medalhas e símbolos de dignidade, comendas, espadas, uniformes militares, documentos importantes relacionados ao indivíduo.

O segundo tipo é chamado "retrato de erudito", através do qual eram representadas personagens da administração civil ou religiosa, nem tanto por sua função mas por serem "pessoas dadas ao estudo, particularmente instruídas e cultas"⁵³. As figuras são representadas preferencialmente em "busto", usando roupas que deixem clara sua função pública. A expressão do rosto é grave e concentrada. O olhar raramente se dirige ao espectador. Geralmente o retratado está lendo ou

53 LEVY, H. *Op. cit.* p.254.



Il. 11 - retrato de João Siqueira da Costa

escrevendo e é surpreendido num momento de inspiração, expresso num gesto. Em termos técnicos - no trabalho de colorido, no tipo de iluminação, no modelado das figuras, estes retratos são como os primeiros, até porque pertencem a uma mesma época e a um mesmo gosto. A composição coloca a figura contra um fundo escuro, o que faz sobressair o primeiro plano. Este tipo de retrato também tem função pública mas é mais intimista.

Tanto no "retrato de burguês" como no "retrato de erudito", o estilo barroco, que era o estilo de época na Europa, está ausente. O que orienta a obra é um estilo contido de tendência clássica.

O gosto barroco só se manifesta no terceiro tipo de retrato, usado para retratar a família real portuguesa: "retratos oficiais e representativos". A intenção é "impressionar o observador, que é súdito obediente de Sua Majestade"⁵⁴. Isto se tenta alcançar por uma atitude altiva do modelo, pelo olhar imperioso, por um vestuário pomposo e por cortinas ao fundo como parte da composição. Neste tipo de retrato, os objetos de prestígio presentes são coroa, cetro e demais insígnias de poder (Il. 12). É, entretanto, um barroco mais de intenção do que de forma. A figura ocupa o centro da tela e todos os elementos estão simetricamente dispostos, gerando equilíbrio.

54 *id.* p.260.

A cortina, por trás do modelo, não é agitada. Nada no quadro expressa movimento, nem qualquer emoção. A luz é difusa, sem provocar sombras profundas, em oposição a áreas iluminadas. As cores são, de modo geral, sóbrias, mas há presença de vermelho e dourado - cores de realeza. O termo barroco não é, portanto, o mais apropriado, uma vez que estes retratos também seguem o mesmo estilo contido de tendência clássica dos outros. Eles são apenas mais imponentes e a presença de



Il. 12 - retrato de D. João VI

vermelho e dourado faz que sejam mais vibrantes mas, de fato, não chegam a ser exatamente barrocos.

José Leandro de Carvalho (±1750-±1834), o retratista oficial da corte de D. João VI no Brasil, é exemplo do modo português de fazer retratos: nascido no Rio de Janeiro, estudou com artistas brasileiros que seguiam o estilo imposto pela metrópole. Embora tenha vivido até 1834, quando a Academia das Belas Artes já existia e o estilo francês já dominava o pensamento estético dos artistas e do público brasileiro, não se deixou influenciar pelo jeito moderno mas permaneceu fiel a seu estilo.

José Leandro utilizou os três tipos de pintura de retratos descritos por Hannah Levy. Segue o primeiro tipo o retrato do Capitão Manuel

Mendes Salgado Guimarães⁵⁵ (Il. 13). O modelo veste-se como burguês da época, com colete branco de gola alta, gravata amarrada com laço, paletó e calças escuros, meias brancas até os joelhos e sapatos com fivela dourada. Da cintura pende uma jóia, provavelmente de ouro, que dá conta de sua posição social. Com a mão direita ele segura um bastão de cabo dourado e apóia-se com a mão esquerda numa mesa de tampo reclinado, diante da qual há um banco. A pose pretende



Il. 13 - retrato de Manuel Mendes Salgado Guimarães

ser natural, como se ele estivesse na presença de um conhecido, e não posando para um retrato que o apresentará a desconhecidos. O olhar dirige-se para fora do quadro mas não ao espectador. Percebe-se que o artista, embora pareça não dominar o uso das proporções, procurou dar a maior veracidade possível à obra, retratando o Capitão o mais fielmente possível. A luz percorre os primeiros planos, deixando o fundo mais escuro para destacar a figura principal mas não há grande contraste entre a área iluminada e a área escura. As cores são escuras, predominando tons de marrom e preto, presentes tanto na figura principal como no fundo. Todos os elementos estão no centro do quadro, sobrepostos em planos. O gesto

⁵⁵ não está assinado mas, segundo listagem do Arquivo do SPHAN, foi o artista quem recebeu pelo quadro, conforme atestam recibos da Irmandade.

do braço direito do Capitão em primeiro plano é compensado pelo tampo reclinado da mesa, em segundo plano. O retratado é a principal linha compositiva - vertical - numa composição em que predominam linhas retas horizontais e verticais, o que produz imobilidade e equilíbrio.

O retrato de D. José Caetano da Silva Coutinho é exemplo do segundo tipo⁵⁶ (Il. 14). O quadro, de grandes dimensões, apresenta o retratado em primeiro plano e



Il. 14 - retrato de D. José Caetano da Silva Coutinho

sentado. Ele está vestido de acordo com sua posição na hierarquia eclesiástica - com sobrepeliz e opa, usados em solenidades públicas - e ostentando os atributos que lhe cabem, como bispo: anel e cruz peitoral. Diferente de outros retratos de erudito, em que o retratado aparece lendo ou escrevendo, D. José gesticula, parecendo falar a um interlocutor. O olhar se dirige para fora do quadro mas não para o espectador. A atitude é tranqüila e natural mas não descuidada: ele não foi flagrado em seu ambiente de estudo mas deliberadamente posou para um retrato neste ambiente. Às costas do retratado, uma mesa revela sua atividade intelectual: livros empilhados - símbolo de cultura e religião superiores, retirados da grande estante que está no fundo do quadro, e um livro aberto, que provavelmente ele lia e que interrompeu para ser retratado.

⁵⁶ H. LEVY, em Retratos Coloniais p. 258, afirma que este quadro é atribuído ao artista.

No fundo, além da estante, cheia de grossos volumes - o que não era muito comum no Brasil daquela época, há também uma janela com apenas a parte de madeira aberta: o vidro fechado permite a entrada de luz, enquanto impede a interferência do mundo externo no recinto de estudo. A fonte de luz não é, entretanto, a janela mas situa-se fora do quadro. A luz entra pelo lado direito, iluminando principalmente o primeiro plano e ajudando no volume da figura. As cores são sóbrias mas não escuras, predominando tons de marrom, tanto nas vestes do retratado como na mobília e nos livros da estante. A composição é equilibrada pois, se o corpo de D. José, no centro, tende à esquerda, a mesa e a estante estão do lado direito, compensando essa assimetria. A profundidade é dada pela superposição do primeiro plano ao fundo, que é construído mais como atributo da erudição de D. José do que como elemento do ambiente. A linha que passa pela cabeça e pelos pés do modelo é levemente inclinada mas não basta para movimentar uma composição baseada nas horizontais e verticais da mobília, dos livros, da janela.

De acordo com o terceiro tipo são os retratos que José Leandro de Carvalho fez de D. João VI em princípios do século XIX e que pertencem ao Convento de Santo Antônio, ao IHGB e ao MHN⁵⁷ (Il. 15). D. João VI é representado em três quartos, de pé, em meio corpo. Veste a farda real, sobre a qual está atravessada uma faixa colorida, indicando que ele é grão-mestre das ordens do reino. Ele ostenta chapas de três ordens e, nos ombros, tem dragonas com o brasão real. Presa ao pescoço por uma faixa vermelha, está a medalha da ordem do Tosão de Ouro. Com a mão direita, o rei segura um bastão dourado, enquanto a mão esquerda pousa sobre uma mesa, sobre a qual há papéis e livros. À cintura, ele tem presa a espada, cujo punho é cravejado de pedras preciosas. No fundo, uma cortina verde dá vida a uma parede escura. O olhar do rei dirige-se para

57 para esta análise foi usado o que está no Convento de Santo Antônio.



Il. 15 - retrato de D. João VI

fora do quadro mas não para o espectador. É um olhar vazio, que não expressa nenhuma característica pessoal. D. João VI, assim, apresenta-se com todas as distinções de seu cargo e sua posição social - trajes, comendas, espada, papéis, a cortina ao fundo característica dos quadros de reis. Apresenta-se como figura pública mas não como pessoa: o olhar não deixa penetrar a alma, antes reafirma que o que está sendo retratado é apenas a aparência externa. A figura é bem iluminada por

uma luz difusa que chega até o fundo. Além das cores escuras do fundo, aparecem branco, vermelho, prateado, dourado, animando a figura principal e fazendo-a sobressair ao fundo. A profundidade é restrita, uma vez que não há múltiplos planos mas apenas a figura sobre o fundo. A cabeça de D. João está no meio do quadro e o corpo dele espalha-se igualmente pelos dois lados, resultando numa composição centrada e equilibrada.

Nos três quadros, a figura principal está centralizada e os demais elementos distribuem-se em pesos iguais dos dois lados, fazendo que a composição seja equilibrada. O fundo, mesmo quando cheio de objetos, é mais escuro, para deixar a atenção à figura principal. A luz é difusa e as cores, sóbrias. Tudo isso resulta num estilo classicizante, embora não

calcado nos ideais que, nessa época, já regiam o Neoclassicismo europeu.

Apenas três categorias de pessoas mereciam ser retratadas, daí existirem três categorias de retratos. Os principais encomendantes eram o Estado e a Igreja, não pessoas particulares. O homem comum, ainda que rico, quase nunca se fazia retratar porque o retrato não era mera ostentação pessoal mas principalmente uma homenagem da sociedade - do grupo social a que ele pertencia - ao indivíduo.

3.2. A INTRODUÇÃO DO PADRÃO FRANCÊS COM A MISSÃO ARTÍSTICA DE 1816

O gênero do retrato, na Europa, tem uma história secular, uma vez que o retrato é uma das atividades artísticas universalmente presentes em todos os tempos⁵⁸. Sempre foi importante para o homem ocidental civilizado ter sua imagem representada e, com isso, imortalizada. No início do século XIX, o gênero do retrato desenvolveu-se extraordinariamente na Europa, devido a uma necessidade de personalização por parte de uma nova burguesia, industrial, que se tornava classe dominante, desejando possuir tudo o que antes era privilégio da aristocracia⁵⁹.

Com o retorno às idéias clássicas, no Neoclassicismo, houve uma revalorização da pintura histórica, que passou a ser considerada gênero maior. Os outros gêneros - incluindo o retrato - foram relegados a planos menores, secundários e auxiliares da pintura histórica. No campo da escultura, de outra forma, o retrato em busto era louvado, por se aproximar da tradição dos antigos, principalmente dos romanos.

58 FRANCASTEL, G , FRANCASTEL, P. *Op. cit.* p.11.

59 *id.* p.190.

Durante todo o século, a França esteve à frente das inovações estéticas. Um novo padrão de retratos foi estabelecido em fins do século XVIII e início do século XIX. Como em outros gêneros de pintura, o retrato tornou-se singelo e despojado de artifícios⁶⁰.

Foi no ateliê de artistas como Jacques-Louis David (1748-1825) que o retrato, enquanto gênero que se preocupa mais com a verdade essencial do que com a aparência epidérmica, adaptou-se à forma neoclássica. O Neoclassicismo tinha convicção de que uma grande obra de arte deveria ser dedicada a um tema de significado universal⁶¹. Por isso, o retrato de um indivíduo não era apenas daquele indivíduo mas pretendia ser o retrato de toda a humanidade, representada por aquela pessoa. Os ideais que Winckelmann⁶² apontava de calma grandeza e nobre simplicidade, caros ao Neoclassicismo, eram alcançados no retrato através do trabalho de desenho e colorido, que fazia todos os



Il. 16 - retrato de Lavoisier e sua mulher

60 ROSENTHAL, L. *Louis David*. Paris: Plon-Nourrit, [19 - -]. p.133.

61 HONOUR, H. *Op. cit.* p.67.

62 WINCKELMANN, J.J. *Reflexões sobre a arte antiga*. Estudo introdutório de Gerd A. BORNHEIM. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul/Movimento, 1975.

elementos nítidos, com poucas sombras e uma cor limpa, resultando na clareza da mensagem. Os artistas preferiam renunciar a um fundo cheio de elementos para valorizar a figura em si em sua essência, o que resulta em grande simplicidade. Por causa da grande correção no desenho e na aplicação das tintas, os tecidos e materiais representados na tela têm o que se pode chamar de precisão tátil: a verdade dos objetos é dada pela capacidade de apresentá-los não apenas



Il. 17 - retrato de Napoleão, Primeiro Cônsul

com suas características visuais de cor, de brilho e de transparência mas também com suas características táteis de aspereza, ou de dureza, ou de fragilidade ao toque.

Com o domínio de Napoleão, uma nova sociedade exigiu um novo tipo de retrato: "de novo a efígie individual interessa menos que o vestido; uma vez mais o marco determinante é a posição social"⁶³. Novamente o acento deixa de ser o caráter psicológico dos indivíduos para privilegiar a representação hierarquizada de um corpo social.

E coube a Ingres e Courbet levantar novamente as questões básicas do retrato. Embora seguissem os moldes acadêmicos de composição e técnica pictórica na execução dos retratos, procuraram ir além da

63 FRANCASTEL, G , FRANCASTEL, P. *Op. cit.* p.200.



Il. 18 - retrato de Napoleão no trono

representação meramente epidérmica dos modelos para tornar o retrato novamente a representação da individualidade total do sujeito.

S e g u n d o Francastel⁶⁴, a pintura de retratos na França no século XIX era feita a partir de três fórmulas básicas, originadas na tradição dos séculos anteriores⁶⁵.

A primeira é o "retrato de ostentação". Era usado para representar

peessoas que exerciam cargos de mando. Geralmente, a figura aparece em corpo inteiro (mas também pode vir em meio corpo), no exercício de suas funções⁶⁶ (Il. 16). A atitude é ativa e a pose, imponente. O caráter fica bem expresso e definido pelos traços do rosto e pela postura: é alguém que deve ser obedecido e respeitado. Os quadros são pouco ou nada movimentados mas a figura pode estar gesticulando, de acordo com sua função (Il. 17). O retratado, quando olha para o espectador, é para impôr-se e dominar. As insígnias de poder aparecem por todo o quadro: nas vestes do retratado - bordados de ouro, veludo vermelho -, nos objetos que ele segura - documentos, espadas, condecorações -, nos objetos que compõem o fundo

64 *id.* p.195/196.

65 Para melhor diferenciação dos padrões, ver Anexo 2, quadro 1.

66 FRANCASTEL, G , FRANCASTEL, P. *Op. cit.* p.195.



Il. 19 - retrato de Mme Récamier

do quadro - móveis, cortinas, tapetes. Todos os elementos se unem com o objetivo único de celebrar o poder (Il. 18). Sua principal característica é a ostentação do poder através de todos os atributos possíveis.



Il. 20 - retrato de Mme Moitessier, sentada



Il. 21 - retrato de Mme Moitessier, de pé

A segunda fórmula é o "retrato em três quartos"⁶⁷. Era utilizado para retratar homens e mulheres das classes mais abastadas. As figuras aparecem, na maioria das vezes, em meio corpo, com corte abaixo dos quadris mas podem também ser apresentadas em corpo inteiro (Il. 19). Podem estar sentadas (Il. 20) ou de pé (Il. 21), mas sempre numa posição confortável. As roupas são elegantes mas sem luxo. A atitude é tranqüila, doméstica e sem afetação. A atmosfera do quadro é simples e familiar: um quadro feito para que o próprio retratado se veja, não para transmitir a outros uma imagem; por isso, não procura impressionar. Os gestos são poucos e contidos e não demonstram qualquer agitação íntima. Na grande maioria das vezes, o retratado olha diretamente para o espectador - que é ele mesmo (Il. 22). Tanto nos retratos masculinos como nos femininos há a presença de elementos que falem da personalidade social e hierárquica dos retratados (Il. 23). Assim, os homens geralmente têm alguma medalha ou têm consigo algum



67 *id.* p.196.



Il. 23 - retrato de Ferdinando Filippo, Duque de Orléans

exibem jóias, sedas e bordados de grande requinte, que atestem sua posição social (Il. 25). A composição é simples, consistindo numa figura principal sobreposta a um fundo, que pode ser simplesmente colorido ou com representação de ambientes. Os mais comuns são os ambientes interiores, em que aparecem móveis - inclusive a cadeira ou poltrona em que o retratado está sentado, espelhos, aparadores, cortinas: o interior das casas

abastadas (Il. 26). A personalidade do retratado é bem definida nos traços do rosto, principalmente se a figura é masculina. Quando é retratado um casal em quadros separados,



Il. 24 - retrato de François-Marius Granet



Il. 25 - retrato de Mme Marie-François Beauregard Rivière



Il. 26 - retrato da Condessa de Haussonville

muitas vezes a composição é espe-lhada mas não se repetem ambientes nem cores de fundo; mas, se um se volta à esquerda, o outro se volta à direita; se um segura o queixo com a mão direita, o outro repete o gesto com a mão esquerda. São quadros de gente rica, desejosa de ser imortalizada, se não por feitos especiais, por sua identidade, representada nos retratos. São quadros feitos para figurarem no interior das casas, não em locais públicos. Sua função é, pois, doméstica.

A terceira fórmula é o "busto", em que a preocupação maior é a aparência exterior e não o aspecto psicológico, nem a personalidade social e hierárquica (Il. 27). Seja de frente, perfil ou com o rosto em 3/4, o detalhismo é a principal marca: a pessoa aparece com todos seus traços, embora a preocupação com a beleza leve os artistas a amenizar as deformidades. A figura olha diretamente para o espectador mas não demonstra qualquer agitação íntima, carecendo, muitas vezes, de vida. O fundo é geralmente colorido com cor neutra para fazer sobressair a figura de primeiro plano. Seguindo esta fórmula, eram retratados homens e mulheres, que se apresentavam com roupas vistosas, medalhas e jóias. Da mesma forma que o segundo tipo, a intenção não era ostentar poder mas eternizar as feições do modelo: o caráter é privativo e doméstico.

O modo francês de pintar retratos veio para o Brasil trazido pela Missão Artística Francesa. Adotado pela Academia, criada pelos artistas da Missão, tornou-se modelo para todo o país. Dos pintores que vieram para o Brasil com a Missão Artística Francesa, apenas Jean-Baptiste Debret, pintor histórico e retratista, exerceu influência sobre os artistas brasileiros, porque aqui lecionou por mais de dez anos, enquanto Nicolas-Antoine Taunay (1755-1830) voltou à



Il. 27 - retrato de Mme Aymon

França sem deixar outro discípulo que não seu filho, Félix-Émile Taunay (1795-1881), pintor de paisagens e só eventualmente retratista⁶⁸.

Jean-Baptista Debret (1768-1848) estudou diretamente com Jacques-Louis David, de quem aprendeu as normas neoclássicas de bem desenhar e pintar, embora apresentasse, em seus desenhos aquarelados⁶⁹, uma linguagem mais romântica. Professor da Academia das Belas Artes do Rio de Janeiro de 1826 a 1831, foi o responsável pela difusão, no Brasil, do modo francês de pintar retratos.

68 No Brasil, Nicolas-Antoine Taunay pintou retratos de seus filhos. Seu estilo é romântico; a pincelada, vibrante, animando as figuras e dando-lhes vida.

69 adoto o termo "desenho aquarelado" em vez de "aquarela", conforme usado por CIPINIUK, A. *Debret no Brasil: neoclássico ou romântico?* 5º Encontro do Mestrado da Escola de Belas Artes/Universidade Federal do Rio de Janeiro: Tradição e Inovação. Rio de Janeiro, 1997.

Das três formas citadas por Francastel, Debret, no Brasil, utilizou especialmente o "retrato de ostentação", uma vez que seu principal modelo foi D. João VI, que devia ser apresentado em toda sua realeza. Tanto em retratos de corpo inteiro quanto em pequenos bustos de D. João VI, a intenção é sempre dignificar a figura e mostrar o rei com todos os seus atributos.

O retrato de pequenas dimensões em corpo inteiro de D. João VI é um exemplo de "retrato de ostentação" (Il. 28). A posição da figura, os elementos de fundo, os atributos constantes do quadro são uma cópia quase fiel ao retrato de Luís XIV, de Hyacinthe Rigaud (Il. 29), que deve ter inspirado também Antoine-François Callet para o retrato de Luís XVI (Il. 30). D. João VI, portanto, é retratado de acordo com o modelo de representação dos reis franceses. A mesma cortina formando uma espécie de baldaquino sobre a cabeça do rei, o mesmo trono forrado de veludo às suas costas, a



Il. 28 - retrato de D. João VI

mesma mesa com a coroa sobre uma almofada à sua direita, o cetro seguro pela mão e apoiado na mesa da coroa. Tudo é igual exceto por pequenas alterações de cor e padronagem: cada rei usa suas cores e seus brasões. O globo na ponta do cetro de D. João indica que ele tem poder absoluto. D.



Il. 29 - retrato de Luís XIV



Il. 30 - retrato de Luís XVI

João veste o uniforme real de gala, que foi usado apenas no dia de sua aclamação, e cobre-se com o manto real. Tem colares de grão mestre e chapas de ordens reais. Assim como no retrato de Luís

XIV, D. João deixa as pernas à mostra, "ritual seguido pelos príncipes reinantes desde a antiguidade"⁷⁰. O cabelo grisalho de D. João é penteado de forma que se imagine vê-lo coroado com louros, a coroa do mérito na antiguidade. Duas colossais colunas à direita, por trás da cortina, separam o primeiro plano do fundo que, no retrato de D. João VI, é uma janela aberta, através da qual se pode ver o céu e o cume de uma montanha: ele está acima das montanhas. A técnica é apurada e pode-se perceber um contorno sutil nas pernas, uma vez que o modelado não basta para dar o limite entre as formas. A luz percorre todo o quadro, iluminando todos os elementos igualmente desde o primeiro plano até o fundo e ajudando no volume das formas. O tratamento é o mesmo, tanto à figura principal quanto ao fundo. A dominância cromática é do vermelho do trono, da cortina, da coroa, do manto, o que confere à figura do rei grande imponência. O ponto de vista é pouco abaixo do centro, como se o vissemos de baixo, do

⁷⁰ SCHNEIDER, N. *A arte do retrato; obras primas da pintura retratista europeia - 1420-1670*. Colônia: Taschen, 1997. p.132.

lugar do súdito. Desta forma, o Rei é elevado em importância, fazendo-se superior. Ele olha diretamente para o espectador, como a subjugar-lo. As principais linhas de força são verticais, o que produz sensação de equilíbrio. A composição não é perfeitamente simétrica mas os elementos são distribuídos de acordo com seu peso: o trono, maior, compensa o banco com a coroa, mais à frente e a cortina do lado esquerdo e no alto é compensada pela profundidade no canto do lado direito. Desta forma, o resultado é o equilíbrio do quadro. Todos os elementos estão em seu devido lugar e informam uma mesma coisa: a realeza de D. João VI. Tudo é pensado para que a mensagem seja transmitida de forma clara e sem exageros, de acordo com os princípios neoclássicos.

Embora em meio corpo e de pequenas dimensões, também é "retrato de ostentação" o quadro de D. João VI atribuído a Debret (Il. 31). D. João VI ocupa o centro do quadro, de frente mas levemente voltado à direita. O fundo neutro e escuro chama a atenção para o primeiro plano, mais claro e mais colorido, onde está o rei e seus atributos reais. O modelo veste-se com a farda real, sobre a qual ostenta suas medalhas e faixas de grão-mestre das ordens reais. O olhar dirige-se diretamente ao espectador, enquanto, com a mão direita, apresenta coroa e



Il. 31 - retrato de D. João VI

cetro sobre uma almofada vermelha, ali a seu lado, símbolos de sua majestade.

Da mesma forma outro retrato do mesmo D. João VI (Il. 32) que, apesar do formato de "busto", apresenta o rei em seus trajes reais e com todas suas medalhas e distinções. A cortina, atrás da cabeça dele, também é atributo de realeza. D. João olha diretamente para o espectador. Na figura principal predomina a cor escura da farda real, enquanto o fundo é mais claro, havendo um equilíbrio entre a cortina vermelha e a parede amarela por trás. No fundo, do lado direito, a cortina se abre para outro plano, mais profundo. Para equilibrar essa profundidade, Debret colocou a figura principal mais para o



Il. 32 - retrato de D. João VI

lado esquerdo da tela, distribuída de forma triangular, sendo a cabeça o vértice e o corpo - com o braço direito afastado - a base, o que resulta em centralidade e equilíbrio, apesar da assimetria.

O retrato francês neoclássico pertence a um tempo em que sua função era primordialmente satisfazer vaidades pessoais. Não apenas reis e personalidades de destaque social eram retratados mas também pessoas comuns, ricas e desejosas de possuir objetos que eram símbolos de poder

aristocrático. Essas pessoas, também no Brasil, eram os principais encomendantes de retratos, não mais o Estado, nem a Igreja.

3.3. A PRIMEIRA GERAÇÃO ACADÊMICA

Debret lecionou no Brasil desde 1822, quando começou a dar aulas particulares, antes mesmo da instalação da Academia, até 1831, ano de seu retorno à França. Teve por alunos todos os artistas que estudaram pintura na Academia nesse período mas, segundo Morales de Los Rios Filho⁷¹, apenas onze discípulos fizeram o curso completo com Debret: Alfonse Falcoz, August Müller, Francisco Pedro do Amaral, Francisco de Souza Lobo, Guilherme Müller, José de Cristo Moreira, José da Silva Arruda, José dos Reis Carvalho, Joaquim Lopes de Barros Cabral Teive, Manuel de Araújo Porto-alegre e Simplicio de Sá. Destes, apenas August Müller, Francisco de Sousa Lobo, Manuel de Araújo Porto-alegre e Simplicio de Sá foram retratistas. Os outros alunos de Debret concluíram sua formação com outros professores. Entre estes, está José Correia de Lima, que chegou a ser aluno de Debret e, posteriormente, foi professor de Victor Meirelles, sendo, portanto, elo de ligação entre o mestre francês e o artista aqui estudado.

August Müller (1815-após 1860) foi pintor de paisagens, distinguiu-se como pintor de retratos e fez também cenas históricas.

O retrato da Sra. Antônia Alves de Carvalho (Il. 33) segue o tipo "retrato em três quartos". A figura aparece quase de corpo inteiro, sentada e com o corpo voltado ligeiramente à esquerda. Predominam cores escuras,

⁷¹ *Op. cit.* p.139.



Il. 33 - retrato de Antônia Alves de Carvalho

tanto na figura principal, que ocupa o centro do quadro e o primeiro plano, como no fundo, tratado apenas com cores. A luz distribui-se por todo o quadro, iluminando principalmente o rosto da figura, ficando o corpo na penumbra. O contorno aparece, não pela precisão da linha mas pelo contraste de cores: o limite da figura se faz pela passagem de uma cor à outra. O trabalho de claro-escuro contribui no modelado da figura. Estão presentes no quadro apenas a figura sobre

o fundo, não havendo tratamento de múltiplos planos. A mulher tem, na mão esquerda, um livro, o que a relaciona à cultura e ao gosto pela leitura, provando que é uma mulher educada de acordo com padrões de uma classe mais abastada; a mão direita pousa suavemente sobre a roupa. Ela usa trajes escuros: um vestido marrom e xale preto, pouco detalhados no trabalho pictórico, diferente do tratamento dado à blusa branca rendada sob o vestido. Os trajes escuros, acentuados pela posição contida da mulher, indicam que ela é digna e austera. Ela prende os cabelos com simplicidade e usa, como jóia, apenas brincos de ouro. O mais importante é o caráter da figura, evidenciado pelos olhos que, em conjunto com o desenho da boca, denotam severidade. O olho direito é mais trabalhado e dirige-se ao espectador, enquanto o olho esquerdo olha sem ver, o que

confere à figura uma postura de superioridade em relação ao espectador. O fundo realça a figura sem oferecer contrastes, uma vez que, ao vestido marrom que domina cromaticamente o primeiro plano, o pintor contrapõe um verde que se mistura com amarelo à esquerda e com marrom à direita, tornando homogêneo o tratamento cromático.

No retrato do mestre de sumaca Manuel Correia dos Santos (Il. 34), também um "retrato em três quartos", August Müller colocou o modelo em seu local de trabalho: o barco em alto mar. Como mestre de uma embarcação, o homem foi representado sem camisa e segurando, com a mão direita, o leme da embarcação e, com a mão esquerda, as cordas do velame. A postura é natural, como é natural o meio em que ele está. Pela expressão do rosto, de traços marcantes, percebe-se que o retratado é um homem rude, que vive de seu trabalho. O caráter é acentuado pelo formato do nariz e da boca. No segundo plano, vê-se parte do barco e, ao fundo, o mar e o céu, mais escuros, em contraste com a figura do primeiro plano, que é bem iluminada por uma luz difusa. A gradação de luz e sombra modela a figura, dando-lhe volume e corporeidade. A linha não se faz presente como contorno, mas surge nos limites de cor, com predomínio para azuis e marrons, além da cor da pele



Il. 34 - retrato de Manuel Correia dos Santos

da figura. Às cordas que atravessam o quadro do alto até a mão do Mestre é contraposta uma corrente, do outro lado, em segundo plano. Refletindo o sentido da corda está o braço direito da figura e, juntos, delimitam um trecho do fundo onde o céu é mais escuro. A movimentação desse lado é balanceada pelo fundo mais claro do outro lado. Como as linhas, cores e massas se distribuem em pesos iguais pelo quadro, embora de maneira assimétrica, o resultado final é uma composição equilibrada.

Francisco de Sousa Lobo (c.1800-1855) foi aluno fundador da classe de pintura da Academia e participou das exposições de 1829 e 1830, promovidas por Debret, e das exposições gerais de 1845, 1846 e 1850, sempre apresentando retratos de sua autoria.

Sousa Lobo retratou o Tenente Coronel José Carlos de Carvalho (Il. 35) num "busto", de acordo com moldes franceses. A tela é quadrada mas a moldura esconde os cantos, deixando aparecer apenas uma oval central. A figura aparece ao centro, sobreposta a um fundo neutro escuro. As cores são sóbrias, destacando-se, sobre a roupa escura, a fita vermelha da medalha da Ordem de Cristo. A luz é difusa, percorrendo todo o quadro de maneira igual e definindo o modelado. O modelo veste-se com roupas escuras e ostenta



Il. 35 - retrato do Tenente Coronel José Carlos de Carvalho

as medalhas que mereceu por sua coragem e valor militar. Olha para fora do quadro mas não para o espectador. O importante era apresentar a fisionomia do modelo, o mais perfeitamente possível, e traços de caráter e personalidade.

O retrato de Manuel Lopes Pereira Bahia, o Visconde de Merity, é um perfeito "retrato em três quartos" (Il. 36). O modelo ocupa o centro do quadro e está colocado contra um fundo neutro colorido. Ele está sentado e o corte é feito na altura do joelho. O Visconde usa roupas civis elegantes - inclusive o detalhe da corrente do relógio - sobre as quais tem duas chapas de ordens imperiais. A expressão do rosto é tranqüila e ele olha diretamente para o espectador. O traje escuro é a tonalidade dominante, que o fundo cuida de valorizar. A luz percorre todo o quadro, fazendo com que todas as formas sejam vistas claramente. Não há movimentação de qualquer espécie. Ao contrário, o fato do modelo estar sentado acentua



Il. 36 - retrato de Manuel Lopes Pereira Bahia, Visconde de Merity

o equilíbrio, numa formação triangular. A posição social e hierárquica do retratado são dadas pelas vestes e pelas medalhas.

Manuel de Araújo Porto-alegre (1806-1879), barão de Santo Ângelo, começou a estudar com Debret ainda antes da implantação dos

cursos da Academia, da qual foi aluno fundador em 1826. Em 1831, viajou para a Europa, acompanhando o professor. Em Paris, estudou com o Barão Gross e na École des Beaux Arts. A partir de 1834, deixou Paris e viajou pela Europa, percorrendo sucessivamente Itália, Suíça, Bélgica, Inglaterra. Retornou ao Brasil em 1837, quando assumiu como professor de pintura histórica da Academia Imperial das Belas Artes, no lugar de Simplicio de Sá. Lecionou na Academia até 1848 quando, sentindo-se hostilizado por seus antigos colegas, solicitou transferência para a Escola Militar. A pedido do Imperador, voltou à Academia em 1854 como diretor, para implantar as reformas que ele achava necessárias. Conflitos com os professores, porém, fizeram-no demitir-se e novamente afastar-se da Academia Imperial das Belas Artes. Em 1859, foi nomeado para a carreira consular e partiu para Berlim em meados de 1860. Em 1866 foi transferido para Lisboa, onde morreu em 1879. Além de pintor - de produção pequena e de valor desigual⁷², foi também escritor e desenvolveu atividades de valorização da cultura brasileira, além de ter fundado a história e a crítica da arte brasileira.

O retrato de Luiza Rosa Avondano Pereira, pertencente à SCM-RJ, foi feito por volta de 1850 pelo artista⁷³ (Il. 37). Seguindo o padrão português "retrato de burguês", a figura principal ocupa o primeiro plano e apresenta-se de pé e de frente. Ela veste-se de negro e cobre a cabeça com um véu da mesma cor, só deixando à vista o rosto e as mãos. Diferente da maioria dos retratos do mesmo padrão, ela olha diretamente para o espectador, e gesticula, como se lhe falasse. Com a mão esquerda, segura junto ao corpo muitas folhas de papel - provavelmente documentos

72 LEITE, J.R.T. *Op. cit.* p.418.

73 não está assinado, como muitos retratos feitos por ele mas tanto PEIXOTO, E.R. Missão Artística Francesa e sua influência nas artes. *Anuário do MNBA*. nº8, 1946. p.79. quanto ANTUNES, P. *O pintor do Romantismo*. p.216 atribuem a Araújo Porto-alegre a autoria deste retrato.

referentes à Irmandade - enquanto, com a mão direita, mostra o chão e a cidade ao fundo. Do pulso esquerdo, pende uma bolsa, preta como o vestido. Ao fundo, do lado direito, vê-se algumas casas - uma rua da cidade; do lado esquerdo, uma torre de igreja com campanário. O chão é terroso, com tons de verde. Os elementos não são dispostos simetricamente mas a composição é equilibrada. Ao gesto da figura em primeiro plano contrapõe-se a torre da igreja, em segundo plano e do lado oposto. Com isso, a cidade é recuada mais para o fundo para ter peso menor e não interferir no equilíbrio. A profundidade é dada pela sobreposição da figura sobre o fundo, onde as construções seguem regras da perspectiva linear clássica. A figura principal é bem iluminada por uma luz difusa que auxilia no modelado do rosto e das mãos - as partes expressivas do corpo. O céu é formado principalmente por nuvens escuras; apenas no alto do quadro se pode ver uma parte de azul e uma nuvem mais clara. Do meio das nuvens escuras, desce uma luz como um arco-íris sobre a cidade. Há luz também em redor da cabeça da mulher, provavelmente para permitir a visualização do contorno das roupas pretas dela sobre as nuvens escuras. A impressão, porém, é de uma auréola de luz sobre a cabeça, o que faz dela uma pessoa iluminada.

O retrato que Porto-alegre fez de D. Pedro I (Il. 38)



Il. 37 - retrato de Luíza Rosa
Avondano Pereira



Il. 38 - retrato de D. Pedro I

é teatral e, portanto, um "retrato de ostentação", mais próximo dos moldes franceses. O Imperador aparece em meio corpo, cercado de atributos que lembrem sua realeza. A mão direita pousa sobre um exemplar da Constituição do Brasil, outorgada pelo Imperador em 1824. Ele veste-se com a farda imperial e tem, sobre ela, medalhas das ordens portuguesas e das que ele criou no Brasil. Presa à cintura, a espada atesta a nobreza de seu sangue. O ambiente é interno e ali estão

os elementos comuns aos retratos de ostentação: uma mesa, sobre a qual há, além da Constituição, documentos, papéis e um conjunto de caneta e tinta; uma cortina vermelha que passa atrás da cabeça do imperador; o trono, com as iniciais de Pedro I. Pela janela aberta, vê-se o pátio da Quinta da Boa Vista, residência do imperador. D. Pedro olha diretamente para o espectador e, apesar da expressão de jovem inexperiente, procura demonstrar decisão e confiança. Todo o quadro é iluminado igualmente por uma luz que entre pelo lado direito - e não pela janela ao fundo - sem provocar grandes contrastes. A figura é bem modelada, embora a proporção seja descuidada. O Imperador não está no centro do quadro mas levemente deslocado à esquerda, em contraponto com a profundidade da paisagem à direita. O rosto se volta à direita, enquanto o corpo aparece de frente,

tendendo à esquerda. Há uma grande diagonal, que começa no alto, com a cortina, e desce, passando pela faixa e a espada, dividindo o quadro em dois. Na metade superior esquerda, predominam os atributos reais: cortina vermelha - a cor predominante, trono, medalhas, em torno da cabeça do Imperador. A metade inferior direita é mais simples, com atributos secundários e sem dominância de nenhuma cor. Essa diagonal é interceptada pelo braço direito do modelo, formando, a partir do centro da tela, um triângulo que dá solidez e centralidade ao quadro. A postura do modelo e os atributos presentes no quadro estão próximos ao retrato de D. João VI, feito por Debret (Il. 28), inclusive a posição do trono, da cortina, da coluna, da janela. D. Pedro, entretanto, não traz mais por atributo o cetro de rei absoluto mas tem na mão a Constituição do Império. Desta forma, ele se apresenta como um soberano diferente do pai e mais próximo dos anseios do povo que o aclamou Imperador.

Simplicio João Rodrigues de Sá (c.1785-1839), português, chegou ao Brasil em torno de 1809 mas só começou sua atuação como artista em 1820. Foi um dos alunos fundadores do curso de pintura da Academia, assim que foi instalado.

De sua autoria é o retrato de Antônio Rodrigues dos Santos (Il. 39), representado em ambiente interno. No centro da composição, está o retratado, debruçado sobre a mesa, escrevendo. Ele veste-se como burguês da época, usando calças pretas até os joelhos, meias brancas até os joelhos, sapatos de entrada rasa com fivela dourada, camisa rendada, colete branco e paletó preto. A mesa está à sua direita, e parte do tampo verde é inclinado para que se possa ver o que ele escreve. Sobre a mesa, na parte do tampo que não se inclina, há livros e potes de tinta. Sob a mesa, que tem na frente uma gaveta, há um banco de madeira. A figura divide sua importância com o documento que escreve. Olhando-se de perto (Il.

40), percebe-se que se trata de um documento de doação de bens à Irmandade. O olhar do indivíduo se volta ao espectador, como se ele tivesse sido flagrado no momento em que estava escrevendo. A dominância cromática pertence às cores escuras: preto, marrom, terra. O modelado sobressai mais nitidamente no rosto do que no resto da figura. A profundidade é restrita a poucos planos, próximos uns dos outros. É o único quadro da coleção em que o modelo



Il. 39 - retrato de Antônio Rodrigues dos Santos



Il. 40 - detalhe da anterior

não está de pé mas curvado (ver Anexo 4). Isso provoca certa movimentação e desequilíbrio porque a figura não está em uma linha vertical mas forma uma linha quebrada. Ao documento do lado direito, o artista contrapõe uma parede lisa no fundo, o que acentua a assimetria.

Já o retrato do Conselheiro Francisco Gomes da Silva, o Chalaça, é um busto de pequenas dimensões (Il. 41). O fundo escuro e neutro, característico do artista, faz sobressair a figura principal. O modelo veste-se com roupas escuras e elegantes, conforme costume da época. Além da aparência física, está retratado o caráter do modelo no olhar ao espectador e no sorriso levemente insinuado. A luz é quase frontal e não provoca grandes sombras. Não há contraste cromático mas uma harmonia de cores sóbrias e neutras tanto na figura quanto na relação figura-fundo. A figura está no centro da tela e é distribuída de forma triangular, sendo a cabeça o vértice e o corpo, à esquerda e à direita, a base.

O Museu Imperial possui dois quadros que Simplício fez de D. Pedro I (Il. 42 e 43). Um retrato é em meio corpo e o outro, em formato de "busto". Em ambos, o imperador é apresentado voltado à direita, colocado contra um fundo neutro apenas colorido. Ele usa a farda imperial com dragonas



Il. 41 - retrato de Francisco Gomes de Sá, o Chalaça

douradas e as medalhas de ordens portuguesas e brasileiras. Nos dois retratos, também, D. Pedro olha para o espectador. A figura ocupa o centro da tela, formando uma linha vertical que dá estabilidade à composição. Essa estabilidade é acentuada pela possibilidade de se traçar também um triângulo tendo a cabeça por vértice e os braços meio abertos por catetos. Em ambos, a luz é frontal, levemente deslocada à direita, iluminando especialmente o rosto do Imperador. As cores são vivas, destacando-se os dourados e prateados de todas as insígnias e homenagens.

José Correia de Lima (1814-1857) foi aluno fundador da Academia, nas classes de Debret e do arquiteto Grandjean de Montigny e participou das exposições de 1829 e 1830 com desenhos de arquitetura.

O *retrato do intrépido marinheiro Simão, carvoeiro do vapor Pernambucana* é em meio corpo (Il. 44). Estão presentes no quadro apenas o marinheiro, em postura quase frontal, voltado à esquerda, sobre um fundo escuro. Seu único atributo é um pedaço de corda, que ele segura com a mão direita - única que aparece - e que o situa em sua ocupação de



Il. 42 - retrato de D. Pedro I

Il. 43 - retrato de D. Pedro I

marinheiro. O predomínio é de cores escuras, tanto da pele do modelo como do fundo, fazendo o azul da camisa sobressair como única cor diferente. Com isso, a figura quase se perde no fundo. O olhar dirige-se para fora do quadro mas não ao espectador. O fundo escuro abre-se em claridade em volta da figura, como para tornar possível a percepção do limite entre a figura e o fundo. O efeito, entretanto, é de uma aura luminosa em torno do marinheiro, o que o dignifica.



Il. 44 - retrato do intrépido marinheiro Simão, carvoeiro do vapor Pernambuco

Foi Correia de Lima o pintor encarregado de ir à Europa e fazer o retrato de D. Teresa Cristina (Il. 45), filha do rei das Duas Sicílias Francisco I, para que D. Pedro II a conhecesse e fosse combinado o casamento. O artista não foi totalmente fiel à verdade e pintou a jovem mais bonita do que ela era realmente (o que quase fez D. Pedro voltar atrás com o casamento, quando ele a viu pessoalmente⁷⁴). É um "retrato em três quartos", em que a modelo aparece sentada à frente de uma janela meio fechada por uma cortina verde, que se abre para deixar ver, ao fundo, o mar e um vulcão - o cenário da terra natal dela. A princesa se veste com elegância e usa jóias e uma faixa atravessada do ombro à cintura, atributo de sua realeza. Ela olha para o espectador e insinua um sorriso. O

74 Exposição Tereza Cristina Maria, a imperatriz silenciosa - Museu Imperial - fev.1998.



Il. 45 - retrato de D. Teresa Cristina Maria

predomínio é de cores frias - azul e verde - presentes em todos os planos: nas roupas, na faixa, na cortina, no mar ao fundo. A luz é frontal e ilumina tanto a figura quanto o fundo sem causar áreas muito claras em oposição a áreas sombreadas. A profundidade é dada pela superposição dos planos: a princesa - a cortina - o vulcão. A figura está no centro da tela e é ladeada, por um lado, pelo espaldar da cadeira e pela cortina e, por outro, pelo vulcão. Apesar da assimetria, a composição é

equilibrada porque a cadeira em primeiro plano e o vulcão ao fundo compensam o peso um do outro.

Esses artistas da primeira metade do século XIX seguiram os modelos adotados pela Academia, onde receberam sua formação. O padrão de retrato é francês, especialmente o "retrato em três quartos" e o "busto", exceto se o quadro é encomendado por uma irmandade, quando é utilizado preferencialmente o "retrato de burguês" português⁷⁵. A técnica é precisa, limpa. A paleta ainda tende aos tons escuros mas cores claras e vibrantes também se fazem presentes. O estilo é fundamentalmente neoclássico pela clareza da mensagem, pela composição simples, pelo despojamento dos ambientes e das figuras, embora já se percebem traços mais românticos,

⁷⁵ Para melhor diferenciação dos padrões, veja Anexo 2, quadro 1.

como a composição levemente descentralizada e em diagonal. Nada é em excesso: cada elemento presente no quadro tem uma função e uma razão para estar ali.

4. A PINTURA DE RETRATO DE VICTOR MEIRELLES

Victor Meirelles de Lima nasceu em Desterro, atual Florianópolis, em 1832. Veio para o Rio de Janeiro em 1847 para ingressar na Academia Imperial das Belas Artes, onde estudou com José Correia de Lima, que tinha sido discípulo de Debret, de quem sofrera forte influência. A formação que Victor Meirelles recebeu foi dentro das regras acadêmicas, que recomendavam os princípios que tinham regido o Neoclassicismo: importância ao desenho, clareza de mensagem, uso correto da perspectiva, e outros que resultassem na “nobre simplicidade e calma grandeza” preconizada por Winckelmann⁷⁶. Victor Meirelles recebeu o prêmio de viagem pela tela *São João no Cárcere*, e foi para a Europa em 1853. Em Roma, foi discípulo de Minardi e Couronni, e estudou na Academia de São Lucas. Fez muitas cópias dos mestres venezianos do século XVI por admirar-lhes o trabalho de colorido, principalmente de Veronese. Depois foi para Paris, onde estudou com Leon Cogniet, Gastaldi e na Academia das Belas Artes. Entre as obras que remeteu para o Brasil, além das muitas cópias e estudos, está a *Primeira Missa no Brasil*, pintura de tema histórico, que recria um passado nacional com índios idealizados, e retrata a terra com toda a exuberância da flora local.

⁷⁶ WINCKELMANN, J. J. *Op. cit.*

O artista voltou ao Brasil em 1862, ingressando na Academia Imperial, onde lecionou pintura histórica até 1890, quando foi jubilado. Ao mesmo tempo, prosseguia em suas atividades como pintor, fazendo muitos retratos para particulares e para ordens religiosas e leigas (Anexo 3). Fez também algumas pinturas históricas (Anexo 2): de tema bíblico: *São João no Cárcere* (1853), *Degolação de São João* (1856), *A Flagelação* (1856); relacionadas à história nacional: *Primeira Missa no Brasil* (1860), *Combate Naval de Riachuelo* (1872), *Passagem de Humaitá* (1872), *Juramento da Princesa Imperial* (1875), *Batalha de Guararapes* (1879). Era grande pintor de paisagem, tendo completado dois grandes panoramas, dos quais restam apenas os estudos preliminares: *Panorama da Cidade do Rio de Janeiro* (1888), *Panorama da Entrada da Esquadra Legal Vitoriosa, Vista da Fortaleza de Villegaignon* (1893). Pintou ainda *Moema* (1866) e *Invocação a Nossa Senhora do Carmo* (1898) (Anexo 2). Algumas de suas obras ficaram incompletas, como *Os Desterrados* (1863), *O Imperador falando ao povo por ocasião da questão anglo-brasileira* (1864), *Casamento de S. A. I. Sra. D. Isabel* (1864), *Panorama do Descobrimento do Brasil* (1898)⁷⁷.

4.1. OBRA

A pintura histórica era o gênero mais valorizado na Academia Imperial das Belas Artes porque, para sua execução, o artista devia ter grande conhecimento de história, geografia, literatura, indumentária,

⁷⁷ citadas por SAMPAIO. R. *Op. cit.* p.347-351. Donato de MELLO JR, no artigo *Vitor Meireles de Lima*. p.68 acrescenta que as duas telas do *Casamento de S.A.I. Sra. D. Isabel*, pertencentes uma ao MNBA e outra ao Príncipe D. Pedro de Orleans e Bragança, não são obras acabadas mas apenas estudos para uma obra maior, que o artista não chegou a executar.

além dos conhecimentos da técnica de pintura. Eram quadros bem acabados e de acordo com o gosto do público e a estética oficial.

Os panoramas são obras que o artista fez sem que lhe fossem encomendadas. Desta forma, eram obras mais livres, em que ele não precisava seguir padrões pré-determinados, como numa obra feita sob encomenda.

O estudo destas obras possibilitará maior conhecimento do estilo do artista e permitirá uma análise comparativa com os retratos, em termos de fatura e estilo.

4.1.1. PINTURAS HISTÓRICAS

A pintura histórica "tem por tema um fato ou acontecimento passado, da história religiosa ou secular da Humanidade, ou que se baseie no Mito, na Fantasia ou na Poesia"⁷⁸. Isto significa que ela pode trabalhar diferentes temáticas: fatos da história (fatos ou acontecimentos da história secular), cenas literárias (baseadas na Poesia), cenas mitológicas (baseadas no Mito), cenas bíblicas (fatos ou acontecimentos da história religiosa), alegorias (baseadas na Fantasia). Victor Meirelles trabalhou especialmente as cenas de tema da história nacional - a verdadeira pintura histórica no século XIX - mas fez também quadros de tema bíblico, de tema mitológico e de tema literário (Anexo 2).

As pinturas de tema bíblico deixadas por Victor Meirelles foram feitas em princípio de carreira e, segundo José Roberto Teixeira Leite, "não possuem em verdade sentimento religioso autêntico, sendo antes exercícios

⁷⁸ LEITE, J.R.T. *Op. cit.* p.245.

de *métier*⁷⁹. De fato, é o que se vê em *São João no Cárcere*, *Degolação de São João* e *Flagelação de Cristo* (Il. 46): as figuras são friamente desenhadas e coloridas, vazias de qualquer emoção. A luz difusa, que ilumina o primeiro plano - onde acontece a cena - e que deixa o fundo na penumbra, modela as personagens com perfeição, permitindo uma total clareza de cada figura e dos elementos do fundo. O objetivo principal parece ser o estudo da anatomia - apresentado nos



Il. 46 - Flagelação de Cristo

corpos parcialmente despidos - e do panejamento - apresentado nos corpos vestidos. As poses são estanques, frias e imóveis, e as figuras não são agitadas por qualquer drama interior. O fundo é uma parede lisa, neutra, que faz sobressair os primeiros planos.

A Primeira Missa no Brasil (Il. 47) foi a primeira obra de temática nacionalista que Victor Meirelles pintou. Tendo prorrogada sua estadia na Europa pela terceira vez para produzir uma grande composição original, Victor Meirelles atendeu ao conselho de Araújo Porto-alegre e escolheu por tema a Primeira Missa no Brasil. *A Primeira Missa no Brasil* tem ainda o mérito de ter iniciado, no Brasil, “a grande pintura de caráter histórico tão

79 *id.* p. 535.



Il. 47 - Primeira Missa no Brasil

cara ao Romantismo e ao Academicismo”⁸⁰. As figuras são organizadas circularmente em torno da cena principal, que é o padre ao altar. Esta cena não ocupa o centro do primeiro plano mas está no segundo plano e, apesar disso, é o ponto mais importante da tela, o centro da composição. A luz matutina atravessa o quadro, iluminando o segundo plano - onde está o altar - e deixando o primeiro plano na penumbra - onde estão os índios, meros espectadores de um ritual que eles não compreendem. A paisagem não se contenta em ser o fundo da composição mas chega até o primeiro plano, envolvendo as personagens e participando ativamente da cena. As figuras são bem desenhadas, e destacam-se pelas atitudes: os portugueses estão ajoelhados, sérios e atentos, em profundo respeito ao que acontece no altar. Os índios, ao contrário, andam, sobem em árvores, conversam, estranhando aquela gente e o espetáculo que lhes oferecem, num total desconhecimento do que está acontecendo.

80 MELLO JR, D. A Primeira Missa no Brasil, de Vitor Meireles - um centenário esquecido. *Boletim do Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, n.2, p.12-16, out. 1962. p.16.



Il. 48 - Moema

A maior parte da obra de Victor Meirelles no gênero da pintura histórica é a que utiliza temas da história do país, tanto fatos recentes como eventos do passado (ver Anexo 2). O artista fez apenas uma obra baseada na literatura: *Moema* (Il. 48). O quadro é baseado no poema *Caramuru*, de Santa Rita Durão, poeta do século XVIII. Moema é a índia que, preterida por Diogo Álvares Correia, o Caramuru, lança-se ao mar, atrás do navio que levava à Europa seu amado e a índia Paraguaçu. O poeta não conta o destino final de Moema, mas apenas que ela desiste de lutar. Victor Meirelles, na tela *Moema*, mostra o desfecho da história. O quadro recria a atmosfera lírica da poesia que o inspirou, e é uma das obras mais românticas do pintor. A composição é simples, consistindo da figura principal sobreposta a um fundo de paisagem. A luz paira por tudo, escondendo as sombras. O corpo da índia, lançado à praia, mantém a dignidade e a integridade de quando tinha vida. A sempre primorosa paisagem, característica das obras de maturidade de Victor Meirelles, está presente aqui, a preencher o fundo e envolver toda a composição, unificando-

a. É uma paisagem viva. Consegue ser, ao mesmo tempo, uma praia tranqüila e deserta e um cenário de nuvens: representa o mundo real e físico do corpo da índia e também o mundo etéreo e ilusório da alma dela.

O *Combate Naval do Riachuelo* (Il. 49) é irmão da *Passagem de Humaitá* porque ambos foram encomendados em 1865 pelo então Ministro da Marinha, Afonso Celso, feitos simultaneamente e apresentados ao público em 1872, na Exposição Geral da Academia. Ao contrário do que se praticava então (a composição em ateliê), Victor Meirelles foi para o cenário da guerra, onde passou dois meses familiarizando-se com o tema, com particularidades da ação naval, chegando à minúcia de desenhar cadáveres. A cena principal está no segundo plano e organiza-se de forma piramidal: o Almirante Barroso, cuja mão erguida forma um dos vértices do triângulo, e os marinheiros, que formam a base, contidos num triângulo maior, formado pelas cordas do velame e o navio. À esquerda, do primeiro plano ao fundo, vêem-se restos de navios paraguaios naufragados, e seus tripulantes tentando salvar-se. A luz diurna passa por toda a tela,



Il. 49 - Combate Naval do Riachuelo

refletindo-se na água e iluminando as figuras, os navios, a fumaça causada pelos tiros. O céu azul é coberto de nuvens avermelhadas feitas de fumo de artilharia. Não há grande movimentação na cena mas as figuras são expressivas. A par da tranquilidade de vencedor do Almirante Barroso e dos brasileiros que estão com ele, está o desespero dos paraguaios náufragos, preocupados unicamente em salvar suas vidas.

Por ter a *Passagem de Humaitá* (1872; MHN) sido feita junto com *Combate Naval de Riachuelo*, os estudos que serviram a um serviram a outro. Victor Meirelles esteve em Humaitá, observando a fortaleza e a igreja, para representar todo o conjunto com exatidão. A passagem da esquadra brasileira por Humaitá foi feita à noite, sob tiros de canhão e este foi o momento representado na tela: uma cena noturna iluminada apenas por clarões de artilharia. Embora a cena seja noturna, a tela toda é iluminada pelo fogo e pela fumaça avermelhada. Os navios brasileiros que passam no primeiro plano são apenas vultos escondidos sob a névoa, que é mais negra do lado direito e mais avermelhada do lado esquerdo. Ao fundo, do lado esquerdo, percebe-se uma construção: a fortaleza que dominava o rio. Do lado direito, distante e escondida sob a fumaça, a igreja de duas torres é apenas uma sombra escura mal iluminada pelo filete de lua que consegue atravessar as nuvens. A composição coloca os navios no primeiro plano à direita, o lado mais escuro, compensados pelo forte no fundo à esquerda, o lado mais claro. A tela inteira é a cena principal e não há formação triangular em nenhuma parte, como nas outras obras, em que as figuras da cena principal se organizam de forma piramidal. Pela ausência de figuras, a dramaticidade é dada pela luz enevoadas e pelos tiros que cortam o céu. A composição é pensada, construída de maneira que a mensagem seja clara. O tratamento cromático, entretanto, confunde as formas, mistura massas, unifica água, terra e céu. Por isso, o efeito final é uma obra romântica, em que a figura se perde na névoa e se mescla ao

fundo, perdendo corporeidade.

A tela *Juramento da Princesa Imperial* (Il. 1) registra o juramento da Princesa Isabel quando assumiu a Regência pela primeira vez, em 20 de maio de 1871. As numerosas figuras estão dispostas em semi-círculo, acompanhando o traçado da sala. A cena principal - a princesa no ato do juramento - ordena-se de forma piramidal, o que lhe confere equilíbrio e solidez. Esta cena não está em primeiro plano, nem ao centro mas a composição de todo o quadro faz recair a atenção para o acontecimento. A dominância cromática é do vermelho do trono, das cortinas e das tribunas - a cor da realeza. Todas as figuras são iluminadas igualmente pela luz que entra pela janela ao fundo. A representação das figuras é precisa, resultando em verdadeiros retratos das personalidades do Império. O desenho vigoroso e impecável dá vida e identidade particular a cada personagem, fazendo-as existir. Apenas um artista detalhista como Victor Meirelles teria retratado com tamanha perfeição tantas pessoas em tão pouco espaço. Ele soube, realmente, dar o toque de grandiosidade e aristocrática distinção à representação, “fixando com seu talento de retratista exímio cada um dos circunstantes”⁸¹.

O quadro da *Batalha dos Guararapes* (Il. 50) registra a primeira batalha, ocorrida em 19 de abril de 1648 contra os holandeses que ocupavam o nordeste do Brasil. O tema foi oferecido primeiramente a Pedro Américo, que preferiu pintar a batalha do Avaí, evento mais recente (uma das vitórias do Brasil contra o Paraguai). Como Victor Meirelles também tivesse recebido encomenda para pintar uma tela de grandes dimensões com tema nacional, aceitou o desafio de compor mais uma cena de batalha. Para isso, viajou para Pernambuco, onde passou três meses estudando o local, a luz e a paisagem dos montes Guararapes. A tela,

81 CRUZ, M.S. Vitor Meireles e Pedro Américo. *Anuário do Museu Imperial*. Rio de Janeiro, p.217-240, 1946. p.219.



Il. 50 - Batalha dos Guararapes

apresentada na Exposição Geral de 1879, a par da *Batalha do Avaí* de Pedro Américo, provocou a maior polêmica da história da arte brasileira do século XIX: espectadores e críticos acha-

ram por bem julgar qual das duas era a mais perfeita, a mais bela. O clímax da polêmica foi quando os dois artistas foram acusados de plagiar obras de artistas europeus. Por fim, a Academia decidiu indicar os dois artistas, e mais o arquiteto Francisco Joaquim Bethencourt da Silva, para receberem o título de Dignatário da Imperial Ordem da Rosa, por sua importante contribuição à arte nacional.

Entre os temas históricos, as cenas de batalha eram consideradas das mais difíceis, porque implicavam em bem ordenar grandes grupos. Esse problema técnico foi solucionado na *Batalha dos Guararapes* por uma composição piramidal clássica, o que produz sensação de solidez, centralização e imobilidade. O movimento do quadro se dá, em todos os planos, das extremidades ao centro, onde efetivamente acontece a luta e a vitória, concentrando a atenção do espectador nas duas figuras principais. Victor Meirelles deixou o primeiro plano mais escuro, para que a claridade, no segundo plano, coincidissem com a cena principal. No fundo, uma grande

paisagem que procura ser realista, tomada no local⁸², envolve toda a composição, numa verdadeira interação homem-espaco: a natureza - elemento da identidade nacional, que vinha sendo construída - é apresentada como componente vivo da nação e, portanto, também cabe a ela tomar parte nas lutas em defesa da pátria. É uma forma de elaborar o sentimento nacional através da exaltação da realidade física, no caso a topografia, a flora e a luminosidade.

Todos os grandes nomes estão representados na tela e a composição organiza as figuras de forma que os mais importantes estejam no centro e nos primeiros planos. Assim, André Vidal de Negreiros ocupa o centro da tela e da composição, juntamente com o holandês Coronel Keewer. A posição em que eles estão conta o resultado da luta: Vidal investe e Keewer está caído, vitória dos brasileiros sobre os holandeses. Era importante que as três raças estivessem representadas, assegurando que, pela primeira vez, os brasileiros se uniram, independente de raça, cor e classe social. Por isso, ali estão retratados também Antônio Dias Cardoso, Francisco Barreto de Menezes, João Fernandes Vieira; o negro Henrique Dias; os índios Antônio Felipe Camarão e seu sobrinho Diogo. A colocação deles na composição é de forma hierarquizada: os brancos nos primeiros planos e no centro; índios e negros em planos mais afastados e laterais. Apesar da sensação geral de imobilidade e tranqüilidade, cada figura é animada por um sentimento interior: bravura e cólera por parte dos brasileiros, medo e espanto por parte dos holandeses.

As obras de maturidade (a partir da *Primeira Missa no Brasil*) seguem todas o mesmo padrão: a cena principal organizada de forma piramidal, bem iluminada, colocada no segundo plano, levemente deslocada

82 Victor Meirelles fazia questão de visitar os locais em que se tinham passado as cenas históricas que representava para conseguir o máximo de verossimilhança possível. Para esse mesmo fim, fazia também muitas pesquisas preliminares e estudos (desenhos e pinturas) de indumentária, armas, posição das figuras.

do centro, tendendo à direita; no primeiro plano à esquerda, grupo de pessoas menos iluminado, que formam uma cena secundária, relacionada à cena principal. Apenas *Passagem de Humaitá* não obedece esse padrão por não ter figuras. Da mesma forma, *Moema*, por ser a personagem única sobre o fundo de paisagem.

Outra característica da obra do artista é a presença, sempre que o tema o permite, de uma paisagem opulenta e luxuriante, que preenche o fundo e invade os primeiros planos, envolvendo a cena e complementando a veracidade histórica do fato representado.

As cores usadas são geralmente claras, resultado da luz que se difunde pelo quadro e o ilumina por igual. A atmosfera funde as cores do chão, do céu, da paisagem, formando manchas etéreas e enevoadas que unificam todo o quadro.

A composição é pensada e construída de acordo com os modelos acadêmicos. O colorido, a perspectiva aérea, a atmosfera são românticos, assim como a temática utilizada pelo artista, o que permite afirmar que Victor Meirelles pertence realmente ao romantismo acadêmico de que fala Mário Barata⁸³.

4.1.2. PANORAMAS

Victor Meirelles pintou apenas dois panoramas, dos três que planejara⁸⁴, ambos referentes à cidade do Rio de Janeiro. Foram feitos nas duas últimas décadas de vida do artista quando, encerrada a fase das

83 BARATA, M. A arte no século XIX... p.420.

84 o *Panorama do Descobrimento do Brasil*, comemorativo aos 400 anos do fato, não chegou a ser executado, por dificuldades várias que o artista não conseguiu resolver.

grandes encomendas do Estado, ele procurou outro meio que lhe proporcionasse uma vida confortável.

O artista demonstrou, desde cedo, certa vocação para a pintura de paisagens. Uma de suas primeiras obras, *Vista do Desterro*, realizada por volta de 1851, quando ainda era aluno da Academia Imperial de Belas-Artes, já era prenúncio dos panoramas que pintaria na velhice. Depois de formado, dedicou-se especialmente à pintura histórica, cujos componentes principais são figuras humanas mas, ainda assim, quase sempre encontrou espaço, em suas telas históricas, para trabalhar a paisagem, não apenas como fundo às composições mas como verdadeiro elemento participante da cena.

*Desde a juventude, Victor revelou-se paisagista e, mesmo nas composições historiadas, usava com vantagem plástica a paisagem em vários planos, verbi gratia: Primeira Missa no Brasil, Moema, Batalha dos Guararapes, etc.*⁸⁵

Para executar os panoramas, ele deixou de lado as composições idealizadas de suas pinturas históricas e voltou-se para a realidade, consciente de que "um panorama exige uma representação fiel, ainda mais quando seu executor é sincero como o era Victor"⁸⁶.

Sobre estas obras, o próprio artista escreveu nota explicativa, na qual descreve as telas, explicando cada detalhe e localizando os principais pontos de interesse. Os dois panoramas não receberam a devida preservação e "apodreceram sob sol e chuva em um pátio da Quinta da Boa Vista"⁸⁷. O

85 MELLO JR, D. Sesquicentenário do nascimento de Vitor Meireles. *Boletim do Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, ano 1, n.1, p.10-14, jan.-abr. 1982. p.12.

86 COSTA, L.M. A paisagem na pintura brasileira. *Anuário do Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, n.6, p.11-34, 1944. p.23.

87 DURAND, J.C. *Op. cit.* p.24.



Il. 51 - estudo para o Panorama da Cidade do Rio de Janeiro

Museu Nacional de Belas Artes, entretanto, conserva estudos preliminares dos panoramas, através dos quais se pode imaginar as obras inteiras e adivinhar sua grandiosidade (Il. 51).

Também nestes quadros o estilo é romântico desde a escolha do tema - a exaltação dos fatos e cenários nacionais - até o tratamento pictórico: a iluminação suave e difusa, as misturas de tintas, a atmosfera.

4.2. RETRATOS

Victor Meirelles seguiu o conselho de Araújo Porto-alegre e tornou-se retratista, tendo pintado pelo menos 72 quadros neste gênero⁸⁸, desde 1861, quando retornou ao Brasil da viagem à Europa, até

⁸⁸ segundo relação dada por SAMPAIO, R. *op. cit.* p.347 a 351 - ver Anexo 2, quadro 3.

o fim da vida. Pode-se dividir os retratos em três grupos, de acordo com quem era retratado e para quem eram feitos: retratos da família real brasileira; retratos de benfeitores de irmandades; retratos de particulares.

Por ano, ele podia chegar a pintar até nove retratos, como em 1867, ou apenas um, como em 1879 mas a média era de quatro retratos por ano. Nem mesmo as encomendas oficiais de pinturas históricas o faziam trabalhar menos.

Victor Meirelles era encarregado de retratar pessoas pertencentes às classes mais abastadas. Muitos eram nobres, doutores, militares, além de padres, Comendadores, Conselheiros de Estado. As encomendas, por vezes, não eram para retratar o chefe da família mas a esposa, um filho, uma filha, o pai, a mãe. O mesmo modelo podia ainda ser retratado mais de uma vez, em anos diferentes.

Um pintor que fez apenas seis obras de pintura histórica em toda a vida precisava de algo mais que complementasse sua renda. Como professor na Academia Imperial das Belas Artes, recebia cem mil réis⁸⁹, o que é bem pouco em comparação ao que podia receber por um retrato: setecentos mil réis, o preço do retrato de Antônio Alves da Silva Pinto⁹⁰. As obras históricas que pintou renderam-lhe fama. O preciosismo de sua pintura e o realismo que dava a seus retratos fizeram dele um dos retratistas mais valorizados de sua época, o que refletia no preço que ele cobrava por cada quadro: enquanto Victor Meirelles cobrava setecentos mil réis por retrato à Venerável Ordem Terceira dos Mínimos de São Francisco de Paula, um outro retratista, Joaquim Rocha Fragozo, cobrava, na mesma década e à mesma ordem, a quantia de seiscentos e cinquenta mil réis por um retrato do mesmo tamanho⁹¹.

89 *id.* p.263.

90 Livro de Recibos da V.O.T.M.S.F.P. anos de 1864/65. Recibo nº 26.

91 Livro de recibos. Ano de 1864/65 - recibo nº26; Ano de 1866/67 - recibo nº97.

Embora o gênero do retrato não fosse muito valorizado academicamente - seu valor era mercadológico -, o artista não se descuidava na execução deles. Apesar de recorrer a padrões fixos de composição, o que empobrece o conjunto de seus retratos, procurava sempre representar na tela mais do que a aparência externa e os atributos sociais e hierárquicos de seus modelos. Seu propósito era dar vida à figura pintada, apresentar o modelo como cidadão de seu tempo, vivendo de acordo com as condições de sua época.

Quando a encomenda era de um retrato da família real, Victor Meirelles utilizava padrões franceses: "busto" ou "retrato de ostentação". De maneira semelhante para os retratos de particulares: geralmente "bustos" e "retratos em três quartos", de acordo com moldes franceses. Mas, quando pintava retratos de benfeitores de irmandades - provavelmente por imposição das próprias irmandades - o padrão seguido é o "retrato de burguês" português.

4.2.1. FAMÍLIA IMPERIAL BRASILEIRA: ENCOMENDAS OFICIAIS

Victor Meirelles pintou sete retratos da Família Imperial Brasileira⁹², nas décadas de 60 e 70, sendo quatro retratos de D. Pedro II, dois de D. Teresa Cristina e um das princesas D. Isabel e D. Leopoldina, para figurarem em edifícios do poder público ou por encomenda de particulares⁹³.

⁹² Segundo relação de R. SAMPAIO, R. *Op. cit.* p.347-351. Ver Anexo 2, quadro 3.

⁹³ O Visconde de Condeixa, na década de 60, encomendou um quadro de D. Pedro II, um de D. Teresa Cristina e um das princesas. Os dois primeiros retratos pertencem hoje ao acervo do MASP.

Os ambientes são geralmente internos, em que possam constar atributos de realeza e erudição. Estão sempre presentes distinções que caracterizam as pessoas como pertencentes à família imperial: faixa de grão mestre de ordens honoríficas imperiais, chapas de altas dignidades de ordens estrangeiras, a farda imperial - ou equivalente. A postura é ativa, revelando a importância hierárquica do retratado.

Por se tratar de retratos do Imperador e de sua família, o padrão é preferencialmente o "retrato de ostentação". Mesmo quando em formato de "busto", em que os fundos são neutros e sem atributos, a identidade de imperador é tornada evidente, como parte mesmo de seu caráter.

No retrato feito em 1864, D. Pedro II (Il. 52) aparece em corpo inteiro, num gabinete de estudo em que estão presentes elementos que atestam seu interesse pelas artes, pela cultura e pelas ciências: quadros, estátuas, livros, um globo terrestre. D. Pedro veste a farda imperial, sobre a qual está a faixa de grão-mestre das ordens imperiais, e também medalhas e chapas. Com a mão esquerda, segura o chapéu, tendo a mão direita à cintura. Ele está no centro da tela, levemente voltado à esquerda. O movimento do braço direito é contraposto ao movimento da perna esquerda, o que confere vida e movimento à



Il. 52 - retrato de D. Pedro II

figura. A luz entra pela direita, iluminando preferencialmente a figura do Imperador e avivando seus contornos, enquanto, no fundo, os contornos são amenizados por uma luz mais fraca e difusa. O tratamento cromático também é distinto entre a figura e o fundo porque, neste, o predomínio é de cores pastéis enquanto naquela dominam o preto e o branco das vestes, avivados pelo dourado dos bordados. Os elementos do fundo são distribuídos de maneira equilibrada. Os atributos presentes no quadro são mais reveladores da personalidade do que da posição hierárquica. Assim, Dom Pedro apresentava-se não apenas como Imperador mas também como homem de cultura. É um retrato em que a ostentação não é apenas ser soberano mas ter uma personalidade desenvolvida, particular, de acordo com o pensamento de seu tempo.

O retrato de D. Pedro II feito em 1877 é em meio corpo (Il. 53). O Imperador é representado de pé e de frente, vestindo a farda imperial com dragonas douradas nos ombros e chapas da Ordem de Toison d'Or, Ordem do Cruzeiro, Ordem de Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa e uma chapa que agrupa três ordens portuguesas: Ordem de Cristo, Ordem de São Bento de Avis e Ordem de Santiago da Espada. Atravessada do ombro direito à cintura, ele usa a faixa



Il. 53 - retrato de D. Pedro II

colorida, sinal de que é grão-mestre de todas as ordens imperiais. O modelo é apresentado quase totalmente de frente, com apenas um leve desvio ao lado direito. Ele ocupa o centro do quadro e não há movimento de qualquer espécie, tornando a composição simétrica e, portanto, equilibrada. A luz entra pelo lado esquerdo e ilumina todo o quadro sem provocar áreas fortemente sombreadas. O fundo neutro, levemente esverdeado, realça a figura e lhe empresta um tom mais rosado. Na figura, predominam o azul e dourado da farda imperial e o dourado e prateado das dragonas e das medalhas. Não é propriamente um "retrato de ostentação" porque não estão presentes atributos de poder real, como trono, coroa, cetro. Apesar disso, a identidade de imperador é dada pelas vestes, pelas honrarias e pela atitude do modelo.



Il. 54 - retrato de D. Teresa Cristina Maria

D. Teresa Cristina foi representada em corpo inteiro, de pé, quase totalmente de frente, no centro do quadro (Il. 54). Ela usa um vestido branco com bordados a ouro - o mesmo motivo da farda imperial usada pelo marido - e um manto verde, também bordado. Presa do ombro à cintura, uma faixa colorida identifica-a como Imperatriz, em alusão à mesma faixa de grão-mestre usada por D. Pedro. Ela usa também jóias ricas, que deixem clara sua posição social: broches, colar,

braceletes, tiara. A mão direita, apoiada sobre uma mesa, segura um leque. Este é o único gesto da figura, o que não basta para movimentar o quadro. A luz entra pelo lado direito, modelando a figura e deixando na penumbra a mesa, a cortina, a cadeira e a parede do fundo. Os elementos são dispostos de maneira que a composição fique equilibrada. Assim, o manto da Imperatriz e a cadeira de um lado são contrabalançados pela mesa e a cortina do outro. Os móveis aparecem aqui como atributo de realeza, pelas cores vermelho e dourado. Da mesma forma a cortina - também vermelha e dourada - geralmente presente em retratos de reis e rainhas. É um retrato que deixa clara, mais do que o caráter, a posição social e hierárquica de D. Teresa Cristina.

Independente do formato, os retratos da Família Imperial Brasileira feitos por Victor Meirelles são sempre retratos de ostentação, uma vez que é fundamental deixar evidente a posição hierárquica dos modelos. Em todos os retratos estão presentes atributos de realeza. O artista, entretanto, não descuidava do aspecto psicológico, representando também o caráter de seus modelos. São retratos em que as três identidades são representadas: a identidade física, a identidade psicológica e a identidade hierárquica.

4.2.2. BENFEITORES DE IRMANDADES: ENCOMENDAS INSTITUCIONAIS

Victor Meirelles pintou cerca de vinte retratos de benfeitores e dirigentes de Irmandades⁹⁴, especialmente para as sediadas na cidade do Rio de Janeiro. Há retratos feitos por ele no Hospital Geral da Santa Casa

94 SAMPAIO, R. *Op. cit.* p.347-351. Ver Anexo 2, quadro 3.

de Misericórdia/RJ (Anexo 4), na igreja da Venerável Ordem Terceira dos Mínimos de São Francisco de Paula (RJ) (Anexo 5), na igreja da Irmandade do Santíssimo Sacramento (RJ) (Anexo 6), na igreja de Santana (Barra do Piraí-RJ).

A maioria das irmandades e ordens pias mandava retratar apenas seus dirigentes mais importantes - fundadores, provedores, corretores. Geralmente encomendavam o retrato enquanto o homenageado estava vivo. A Irmandade da Misericórdia, diferente das outras, mandava retratar também seus benfeitores - pessoas que, em vida ou em testamento, faziam-lhe grandes doações e esta homenagem costumava ser póstuma. A composição de todos segue o mesmo padrão, seja o ambiente interno ou externo: o padrão "retrato de burguês"⁹⁵. Os benfeitores vestem roupas civis ou militares, de acordo com sua posição social, e ostentam as medalhas e honrarias que receberam. Os dirigentes usam, além dos atributos de sua importância na sociedade, atributos que o identifiquem como líder da Irmandade que lhe presta homenagem: opa, bastão, chapa. Os fundadores têm, ainda, a planta do edifício principal da Irmandade sobre a mesa, ou algum edifício da ordem ao fundo.

Quando em ambiente interno, os elementos mais comuns são: mesa, sobre a qual há geralmente livros; cadeira, na qual o retratado pode apoiar a mão; janelas e portas, que geralmente se abrem para uma paisagem externa de jardim ou cidade; colunas e pilastras, paredes, tapetes, cortinas. Como ambiente externo, predominam as paisagens. Os provedores da Santa Casa pintados por ele têm ao fundo o edifício do Hospital Geral, porque contribuíram para sua construção. Os dirigentes que são representados em ambiente interno geralmente são retratados em dependências de algum edifício pertencente à Irmandade.

⁹⁵ como se pode ver pelos elementos constantes nos retratos de diferentes irmandades e igrejas, presentes no Anexo 2, quadros 4-12.

Miguel Calmon Du Pin e Almeida, o Marquês de Abrantes, foi um dos provedores da Santa Casa de Misericórdia-RJ responsáveis pela ampliação do Hospital Geral. Por isso, seu retrato (Il. 55), mandado fazer pela Irmandade, após sua morte, traz, ao fundo, o prédio do hospital. O Marquês está em primeiro plano, de pé e de frente, como recomenda o padrão "retrato de burguês". A cabeça volta-se levemente à esquerda, enquanto o tronco permanece de frente e as pernas tendem à direita. Essa torção anima a figura. Ele tem nas mãos o bastão de Provedor e, sobre os ombros, a opa da ordem, que desce até os joelhos. Ele se veste com aprumo, com um uniforme militar com bordados dourados e ostenta suas medalhas, comendas e a espada. O olhar se dirige para fora do quadro mas não para o espectador. Ele está numa espécie de pórtico, de onde se pode ver, ao fundo e à direita, bem ao longe, numa nesga do quadro, a fachada do prédio do Hospital Geral da Irmandade, construída durante sua Provedoria. A composição contrapõe o



Il. 55 - retrato de Miguel Calmon Du Pin e Almeida, Marquês de Abrantes

pórtico em primeiro plano à esquerda com o edifício do hospital, no fundo à direita, deixando o quadro equilibrado. As linhas são, na maioria, verticais, havendo apenas uma linha diagonal importante: o bastão, o que não basta para movimentar o quadro. O predomínio é de cores fortes no

primeiro plano - o marquês - e pastéis no fundo, especialmente um tom de rosa, que funde terra e céu, numa só massa enevoadada.

Manuel Lopes Pereira Bahia, o Visconde de Merity, foi retratado por ter sido corretor da Venerável Ordem Terceira dos Mínimos de São Francisco de Paula (Il. 56). Nesta coleção, é mais comum os corretores jubilados serem representados nas dependências da igreja ou de algum prédio pertencente à Irmandade (Anexo 5). O Visconde de Merity tem por fundo, então, o interior da igreja de São Francisco de Paula, visto do coro para o altar. A figura principal está no primeiro plano, no centro do quadro, vestindo o traje solene da ordem, sobre o qual usa três medalhas e mais a chapa da ordem. Escapando à monotonia dos braços ao longo do corpo ou das duas mãos juntas, o retratado tem os braços cruzados, e gesticula discretamente com a mão direita. O modelo olha diretamente para o espectador, como se lhe falasse realmente. A profundidade é bastante explorada em múltiplos planos que se sucedem segundo um trabalho de perspectiva linear. Há quatro planos bem definidos: no primeiro está a figura principal; no segundo, do lado esquerdo, há uma das colunas colossais que decoram a igreja; no terceiro, a balaustrada do coro; finalmente, ao fundo, o altar da igreja, bastante



Il. 56 - retrato de Manuel Lopes Pereira Bahia, Visconde de Merity

iluminado, à direita do qual, duas figuras conversam. A presença na tela de outras figuras além da principal também é incomum, o que torna este quadro bastante peculiar. Além da luz do altar, uma outra fonte de luz, externa, ilumina o quadro a partir do primeiro plano. O fundo do quadro, entretanto, é mais claro do que o primeiro plano. É no fundo também que estão as cores mais claras e mais vivas, enquanto, no primeiro plano, prevalece o preto da veste do retratado.

O Benfeitor Antônio Francisco Guimarães foi retratado em ambiente externo (Il. 57). A figura aparece em primeiro plano, cercada de paisagem, de pé, de frente, em corpo inteiro. O rosto volta-se ligeiramente à direita, assim como o resto do corpo. Nos trajes, complementados pela cartola preta e a bengala - uma em cada mão -, predomina a cor preta. Vê-



Il. 57 - retrato de Antônio Francisco Guimarães

se também uma corrente de ouro, que provavelmente prende o relógio ao colete. A elegância deixa acreditar que se tratava de um homem de posses, pertencente à classe alta. No fundo, do lado direito, há um riacho e, do lado esquerdo, uma árvore e uma igreja. É uma paisagem provavelmente hipotética, um cenário construído como atributo da personalidade do retratado. A composição é em diagonal, dada pelas formas que se compensam: a árvore compensa o peso da bengala, e

um montículo de terra no primeiro plano é compensado pela igreja ao fundo. O olhar do modelo, conforme o padrão português de "retrato de burguês", dirige-se para fora do quadro mas não ao espectador. Não há atributos que falem da profissão ou dos gostos do retratado. Há um grande contraste cromático entre figura e fundo, pois neste predominam cores terrosas e amarelas, enquanto que naquela o predomínio é do preto. Percebe-se uma linguagem romântica no tratamento dado à paisagem, formada por massas que se transformam, que fazem o chão de terra se tornar um chão de nuvens, pois a cor a tudo unifica, terra e céu, em tons de azul, rosa e amarelo⁹⁶.

José Antônio Moreira, Conde de Ipanema (Il. 58), e José de Souza Breves (Il. 59), ambos benfeitores da SCM-RJ, foram retratados em ambiente interno. Através da comparação destes dois retratos, é possível perceber-se que, realmente, havia um padrão formal de gosto a ser seguido e que, muitas vezes, os pintores optavam por seguir este padrão sem inovações. Os dois modelos estão no primeiro plano, no centro do quadro, de pé e de frente, mas levemente voltados para a direita. As mãos direitas se apóiam em



Il. 58 - retrato de José Antônio Moreira,
Conde de Ipanema

⁹⁶ este mesmo tratamento o artista daria ao chão da *Batalha dos Guararapes*, cinco anos depois.



Il. 59 - retrato de José de Sousa Breves

móveis, ali colocados para permitir esta movimentação no quadro (um tem a mão sobre uma cadeira, outro, sobre um armário). Os dois usam roupas civis escuras e elegantes. Os elementos do fundo também são, senão idênticos, equivalentes, na forma, na cor, no peso compositivo. Assim, se um tem, do lado esquerdo, uma coluna cercada de parede (de cada lado da coluna, a parede é de uma cor), outro tem simplesmente uma parede, também de duas cores. Se um

tem, do lado direito, por trás da cadeira, uma mesa, coberta por uma toalha que chega ao chão, com vasos de porcelana com flores, o outro tem, sobre o móvel no qual se apóia, vários livros, atestando seu gosto pelos estudos. O quadro de José de Souza Breves, entretanto, é mais imponente - afinal, ele foi o maior cafeicultor do Rio de Janeiro, em sua época⁹⁷. Enquanto que, no quadro do Conde de Ipanema, há simplicidade nas formas e as cores são mais escuras, no quadro de J. Souza Breves, o domínio cromático é do vermelho da cadeira - equilibrado pelo vermelho do fundo, que se faz presente também em detalhes do tapete, nos vasos de porcelana e nas flores. Mais do que o retrato de um benfeitor, é o retrato

97 CARVALHO, J.M. *Teatro de Sombras: a política imperial*. São Paulo: Vértice/Editora Revista dos Tribunais; Rio de Janeiro: Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro, 1988. p.16.

de um homem socialmente importante, pertencente à elite econômica do país.

Quando uma irmandade encomendava um retrato de um de seus benfeitores, fazia-o pensando também na uniformidade de sua coleção⁹⁸. Os quadros mais recentes seguem os moldes dos mais antigos quanto ao tamanho da tela, quanto à vestimenta, posição e atitude do retratado. Por isso, nos retratos de benfeitores, Victor Meirelles utilizou sempre o modelo de "retrato de burguês", de origem portuguesa. A composição é padronizada e não escapa das normas exigidas pelas irmandades. Os quadros não são, entretanto, idênticos, nem desinteressantes. Se o modelo está sempre de pé no primeiro plano, não está sempre na mesma posição, nem tem a mesma atitude: um se volta à direita, outro, à esquerda; um segura o bastão da provedoria e tem a perna esquerda adiantada, outro segura o bastão mais abaixo e tem a perna direita mais à frente; um tem as mãos juntas, outro gesticula, outro mostra um documento, outro segura o chapéu; um não tem mais que sua aparência para apresentar, outro ostenta medalhas e distinções. Um olha com firmeza; outro, com tolerância; outro, com indiferença; outro, com superioridade. Cada pormenor está devidamente detalhado, para que a mensagem seja clara e o benfeitor se apresente com todos os atributos psicológicos, sociais e hierárquicos que lhe cabem. A técnica é apurada e o colorido confere vida à figura retratada. As cores não são uniformes mas apresentam gradações mínimas que fazem a pintura vibrar. Quando o ambiente é externo, predominam as vistas para uma paisagem, sendo característica a perspectiva aérea que dá atmosfera e unifica o quadro. O céu se funde com o chão, em massas que passam de uma cor a outra sutil e quase imperceptivelmente.

98 ver Anexo 2, quadros 4-12.

4.2.3. CIDADÃOS ILUSTRES: ENCOMENDAS PARTICULARES

Victor Meirelles pintou cerca de quarenta quadros⁹⁹ para pessoas que lhe encomendaram seus retratos. Essas pessoas eram, muitas vezes, membros do governo ou da aristocracia imperial mas também profissionais bem sucedidos que podiam pagar pelo luxo de ter um retrato.

Estes quadros eram, geralmente, "bustos" mas também "retratos em três quartos", como era costume da época. A composição é simples, consistindo apenas na figura sobreposta a um fundo que, na maioria das vezes, é apenas colorido monocromaticamente, sem nada que tire a atenção da figura principal. Quando não é monocromático, traz elementos que informem a posição social e hierárquica do retratado e/ou seu caráter.

Os modelos apresentam-se vestidos com elegância e, se são

homens, usam medalhas e distinções que falem de seu brio e valor; se são mulheres, usam jóias que, além da classe social, a t e s t a m t a m b é m caráter, estado c i v i l , religiosidade.



Il. 60 - os dois retratos do casal Rebelo

⁹⁹ segundo relação de SAMPAIO, R. *op. cit.* p.347-351. Ver Anexo 2, quadro 3.



Il. 61 - retrato de José Maria Jacinto Rebelo

Os retratos femininos geralmente têm o tratamento mais suave nas cores, na postura da modelo, no fundo. Muitas vezes, ela não olha para o espectador, mantendo uma atitude reservada. Quando olha, é um olhar gentil, diferente do olhar dominante - mesmo que simpático - dos modelos masculinos.

O casal Rebelo foi representado em quadros separados, ambos em formato de "busto", de pequenas dimensões (Il. 60). Os dois

retratos são atravessados por uma luz difusa que ilumina a figura por inteiro, sem provocar grandes contrastes. Ele, José Maria Jacinto Rebelo (Il. 61), aparece quase totalmente de frente - com apenas um leve desvio do rosto à direita. Veste uniforme militar, sobre o qual usa duas medalhas de grau de cavaleiro. O fundo é neutro e escuro, para não tirar a atenção da figura principal. Como nos bustos franceses, não se procura representar a personalidade social e hierárquica, mas apenas preservar os traços da pessoa. O caráter do retratado é dado pelo olhar penetrante, dirigido ao espectador e por um vago sorriso, insinuado pela contração dos cantos dos olhos.

Ela, Clara Margarida Mayrink Rebelo (Il. 62), aparece com o rosto em três quartos, voltado para o lado esquerdo. O vestido é luxuoso e

ornado de rendas. Além dos brincos discretos e do arranjo floral preso aos cabelos, ela usa um colar de pérolas que tem por pingente uma cruz de ouro e brilhantes o que, além de atestar a classe social a que ela pertence, deixa saber também que é uma mulher piedosa. Preso ao vestido, o broche com o retrato do marido funciona como uma espécie de aliança de casamento para bustos, em que as mãos não aparecem. Esse uso era comum no Brasil do século XIX para evocar, no retrato da



mulher, a figura do marido e senhor. O fundo é neutro como no retrato do marido. O olhar dela se dirige para fora do quadro mas não ao espectador.

O Retrato de uma moça penteada é em formato de "busto" (Il. 63). Pode tratar-se de um retrato não encomendado, que o artista fez como estudo da figura humana. O fundo é apenas colorido com cor escura, o que faz recair toda a atenção para a figura. A jovem olha diretamente para o espectador, um olhar que se harmoniza com a expressão do rosto. Ela se veste com simplicidade e não usa jóias. Não há atributos que falem de seu caráter, nem de sua posição social e hierárquica, uma vez que o mais importante nos bustos é a aparência física. As cores são predominantemente escuras - os cabelos, o vestido, o fundo. A luz entra pelo lado direito, destacando uma área sombreada no lado esquerdo do rosto e pescoço da



Il. 63 - retrato de moça penteada

modelo. A postura centralizada e a imobilidade da figura conferem ao quadro tranqüilidade e equilíbrio.

A Baronesa Ribeiro de Almeida (Il. 64) foi retratada num "busto". Ela se veste com elegância mas sem jóias ou outros aparatos que expressariam sua classe social. A aparência externa está bem definida e também a personalidade feminina, ligada às cores pastéis do fundo. Nada no quadro indica a importância social e o título de baronesa,

que ela detém. O olhar parece dirigir-se para fora do quadro mas perde-se no espaço, sem fixar-se em lugar nenhum. A figura é bem modelada e está no centro da tela, com o rosto em três quartos e o corpo voltado à esquerda. A luz percorre todo o quadro de forma igual, não revelando áreas de sombra. Percebe-se um contraste cromático entre figura e fundo, uma vez que neste predominam cores claras e, naquela, predominam o preto do vestido e do cabelo e o detalhe da gola em branco. O fundo é construído como atributo, complementando o caráter da modelo, representando árvores e massas etéreas, num tom enevoado que toma conta de tudo.

Nos retratos de particulares, o artista usou preferencialmente os padrões franceses de "retrato em três quartos" e "busto". Mais do que atributos hierárquicos, interessava a quem encomendava o retrato ter

sua aparência física imortalizada e seu caráter interpretado por um artista renomado. Não são retratos de líderes políticos, nem de personalidades importantes. São apenas retratos de pessoas que, se são líderes e personalidades na sociedade, são, antes de tudo, pessoas.



Il. 64 - retrato da Baronesa Ribeiro de Almeida

5. CONCLUSÃO

No século XIX, o mercado de arte brasileiro alargou-se, com um aumento de encomendas por parte do Estado e por particulares, retirando da Igreja seu papel de principal encomendante de obras artísticas. Com a instalação da Real Academia de Ciências, Artes e Ofícios, novo método de ensino passou a ser usado e os gêneros artísticos foram organizados de acordo com sua proximidade ao *grand style*, caro ao Academicismo. Assim, a pintura histórica foi considerada superior aos outros gêneros. O retrato passou a ser gênero secundário e acessório da pintura histórica mas continuou existindo enquanto gênero independente, suprimindo a demanda de uma sociedade que desejava ver-se retratada.

Os artistas brasileiros, formados pela Academia, preferiam dedicar-se à pintura histórica não só pela fama que dela decorria como também pelo dinheiro que ganhavam com ela. Era muito mais rentoso fazer uma cena de história do que, por exemplo, um retrato. Por outro lado, para executar uma pintura histórica - um quadro de grandes dimensões - um artista poderia levar um ano ou até mais, enquanto que um retrato era feito em menos tempo. Então, um artista não poderia viver só de pintar grandes cenas históricas mas precisava dedicar-se a outras atividades, que lhe dessem meios de viver quotidianamente. E uma dessas atividades era pintar retratos.

Os retratos, no Brasil, começaram a ser produzidos no século XVII, de acordo com o estilo português, uma vez que eram portugueses nossos colonizadores. Hannah Levy classifica o retrato colonial brasileiro em três tipos: "retrato de burguês", "retrato de erudito" e "retrato oficial e representativo". O padrão português predominou até o século XIX, como atestam obras de diversas coleções, aqui representadas por três obras de José Leandro de Carvalho, retratista oficial da corte de D. João VI no Brasil.

No início do século XIX, a Missão Artística Francesa trouxe um novo modo de se pintar retratos, em que Pierre Francastel distingue três fórmulas básicas: "retrato de ostentação", "retrato em três quartos", "busto". São exemplos deste estilo, preponderante no Brasil a partir do século XIX, os retratos de D. João VI feitos por Jean-Baptiste Debret, o mestre francês dos pintores brasileiros e difusor do estilo francês.

Portanto, na primeira metade do século XIX, duas escolas de pintura conviviam no Rio de Janeiro. Os artistas da primeira geração formada pela Academia seguiram os modelos adotados pela instituição onde receberam sua formação. O padrão de retrato é principalmente francês, especialmente o "retrato em três quartos" e o "busto", exceto se o quadro é encomendado por uma irmandade, quando é utilizado preferencialmente o "retrato de burguês" português. O estilo é, na maioria das vezes, neoclássico pela clareza da mensagem, pela composição simples, pelo despojamento dos ambientes e das figuras mas já se pode notar prenúncios de Romantismo.

Victor Meirelles, artista já da segunda metade do século XIX, também recebeu sua formação na Academia Imperial das Belas Artes. Suas obras históricas de tema nacional são compostas da mesma maneira, seguindo os modelos acadêmicos: a cena principal organizada de forma

piramidal, bem iluminada, colocada no segundo plano; no primeiro plano à esquerda, grupo de pessoas menos iluminado, que formam uma cena secundária, relacionada à cena principal. A paisagem do fundo invade os primeiros planos, envolvendo a cena. A atmosfera romântica funde as cores do chão, do céu, da paisagem, formando manchas etéreas e enevoadas que unificam todo o quadro.

Victor Meirelles era encarregado de retratar pessoas pertencentes às classes mais abastadas. Seus retratos eram caros porque ele era um pintor valorizado por seu preciosismo e realismo. O artista recorria a padrões fixos de composição e não se descuidava na representação da figura, retratando-a física, psicológica e socialmente, com todos os atributos hierárquicos que lhe cabiam.

De fato, quando pintava retratos da família real, Victor Meirelles dava preferência aos padrões franceses, especialmente "busto" ou "retrato de ostentação", assim como para os retratos de particulares, feitos geralmente em "bustos" e "retratos em três quartos". Mas, quando pintava retratos de benfeitores de irmandades - provavelmente por imposição das próprias irmandades - o padrão seguido é o "retrato de burguês" português, assegurando a uniformidade da coleção quanto ao tipo mas sem que se perdesse o estilo próprio do artista e sua linguagem romântica.

A pintura de retrato no Brasil, pelo menos até meados do século XIX, seguiu uma linha constante. Não houve revoluções mas um aprimoramento no que se refere à qualidade técnica e à representação psicológica dos modelos. O padrão português aos poucos foi sendo substituído pelo padrão francês, ensinado na Academia Imperial de Belas-Artes. Apenas o "retrato de burguês" sobreviveu, nos retratos de benfeitores, mesclado ao "retrato de ostentação" francês.

Os retratos das primeiras décadas do século XIX pecam por um descuido na proporção dos corpos e pelas expressões muitas vezes vazias, incapazes de exprimir completamente o caráter e a personalidade dos retratados. Os artistas que passaram pela Academia têm uma técnica mais apurada e são cuidadosos no modelado das figuras e na proporção das partes. A parede nua do fundo cede lugar a ambientes internos e externos. As composições se tornam mais ricas, com maior variedade de elementos de fundo e atributos referentes ao retratado. Com Victor Meirelles, o retrato deixa de ser apenas a representação realista de uma pessoa para tornar-se um quadro em que cada elemento é pensado e tratado com a mesma importância da figura principal. O fundo interage com a figura, completa-a, explica-a. A técnica é limpa e precisa, o que, aliado à luz difusa que percorre os quadros, resulta em clareza total da mensagem.

Victor Meirelles dava a seus retratos o mesmo tratamento que dava a suas pinturas históricas. O cuidado na composição, o colorido, a carnção das figuras, o modelado, a iluminação, a perfeição do desenho, a atmosfera enevoadada, o chão muitas vezes etéreo, tudo é comum tanto aos retratos como às cenas de história. Isto indica que, para o artista, o retrato não era gênero menor mas, se era quadro pintado por ele, devia conter características de verdadeira obra de arte, independente do gênero.

O artista não criou um padrão novo para a pintura de retratos mas enquadrrou-se nos modelos pre-existentes, que estavam de acordo com o gosto da sociedade que lhe fazia as encomendas. Seu estilo pessoal se faz presente tanto na atmosfera das grandes perspectivas externas quanto na imaterialidade dos ambientes internos.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

5.1. LIVROS

ASSOCIAÇÃO Vítor Meireles. *Projeto Vítor Meireles*. Florianópolis, 1992.

BARASCH, Moshe. *Modern theories of art: from Winckelmann to Baudelaire*. New York: New York University, 1990.

BARATA, Mário. A arte no século XIX: do neoclassicismo e romantismo até o ecletismo. In: ZANINI, Walter. *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Sales, 1983. p.379-451.

BARBU, Z. Perspectivas sociológicas. In: CREDY, Jean. *O contexto social da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1975. p.15-30.

BARDI, Pietro Maria. *História da arte brasileira: pintura, escultura, arquitetura, outras artes*. São Paulo, Melhoramentos, 1975.

BATICLE, Jeannine. *Historia de la pintura espagnola*. Paris: Pierre Tisné, 1950.

BÉNÉDITE, Léonce. *La peinture au XIX^{ième} siècle*. Paris: Flammarion, s/d.

BESSON, George. *La peinture française au XIX^e siècle*. 3v. Collections des maitres. Ed. Braun, s/d.

BIEDERMANN, Hans. *Dicionário ilustrado de símbolos*. São Paulo: Melhoramentos, 1993.

BRAGA, Teodoro. *Artistas pintores no Brasil*. Rio de Janeiro, 1942.

BRILLIANT, Richard. *Portraiture*. Cambridge: Harvard University, 1991.

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

- CÂNDIDO, Antônio. Literatura e subdesenvolvimento. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987. p.140-215.
- CARVALHO, José Murilo de. *A construção da ordem: a elite política imperial*. Rio de Janeiro: Campus, 1980.
- _____. *Teatro de sombras: a política imperial*. São Paulo: Vértice/Editora Revista dos Tribunais; Rio de Janeiro: Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro, 1988.
- CAVALCANTI, Carlos , AYALA, Walmir (coord). *Dicionário brasileiro de artistas plásticos*. 4 v. Brasília, Insituto Nacional do Livro, 1974 a 1980.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Moraes, 1984.
- DEBRET, J.B. *Viagem Pitoresca e histórica ao Brasil*. Tradução e notas de Sergio Milliet. São Paulo : Livraria Martins, 1940.
- _____. *Brasil Imperial*. Difusão Nacional do Livro. Série Documentos Históricos, [19 - -]
- DUPRAT, Visconde de. *Relatório da Venerável Ordem Terceira dos Mínimos de São Francisco de Paula*. Rio de Janeiro: Typographia Guimarães, 1897.
- DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1989.
- ESTRADA, Luiz Gonzaga Duque. *A arte brasileira*. Rio de Janeiro, Tipografia H. Lombaerts, 1888.
- FAORO, Raymundo. *Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro*. 2 v. 6 ed. Porto Alegre : Globo, 1984.
- FOCILLON, Henri. *Vida das formas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. Coleção Estudos.
- FRANCASTEL, Galiennie , Pierre. *El retrato*. 3 ed. Madrid: Cátedra, 1995.
- FRANÇA, José Augusto. *A arte em Portugal no século XIX*. 2 v. Lisboa: Bertrand, 1967.
- FREIRE, Laudelino de Oliveira. *Um século de pintura*. Rio de Janeiro : Tipografia Rohe, 1916.
- _____. *Galeria histórica dos pintores no Brasil*. Rio de Janeiro, 1914.
- FUNDAÇÃO Joaquim Nabuco. *O retrato brasileiro*. fotografias da coleção Francisco Rodrigues - 1840-1920.
- GAUDIBERT, Pierre. *Ingres*. Florença: Sansoni, [19 - -]

- GRASSI, Luigi. *Teorici e storia della critica d'arte*. Roma: Multigrafica, 1979. Parte seconda: il settecento in Italia.
- GALVÃO, Alfredo. *Subsídios para a história da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1954.
- GULLAR, Ferreira et al. *150 anos de pintura no Brasil - 1820-1970*. Rio de Janeiro: Colorama, 1989.
- HARBISON, Craig. Artistic specialities and social developments. In: *The mirror of the artist; northern renaissance art in its historical context*. Nova Iorque: Harry N. Abrams, 1995. p.123-133.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HONOUR, Hugh. *Neoclassicismo*. Turim: Giulio Einaudi, 1993.
- HOURTICQ, Louis. *Ingres: l'oeuvre du maitre*. Paris: Hachette, 1928.
- LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.
- LEMO, Carlos A. C. , LEITE, José Roberto Teixeira. A Missão Artística Francesa. In: *Arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Abril Cultural, [19 - -] v 1. p.442-491.
- L'OPERA completa di Ingres. Milão: Rizzoli, 1968.
- PANOFISKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1991. Coleção Debates.
- PEIXOTO, Elza Ramos. *Vitor Meireles no Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1966.
- PEVSNER, Nikolaus. El siglo XIX. In: *Las academias de arte*. Madri, Cátedra, [19 - -]
- PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- PRADO, João Fernando de Almeida. *O artista Debret e o Brasil*. São Paulo: Nacional, 1989.
- REIS JUNIOR, José Maria dos. *História da pintura no Brasil*. São Paulo: Leia, 1944.
- ROSA, Ângelo de Proença , MELLO JR, Donato , PEIXOTO, Elza Ramos. *Vitor Meireles de Lima 1832-1906*. Rio de Janeiro: Pinakothke, 1982.
- ROSENTHAL, Leon. *Louis David*. Paris: Plon-Nourrit, [19 - -]
- RUBENS, Carlos. *Pequena história das artes plásticas no Brasil*. São Paulo: Nacional, 1941.

- SAMPAIO, Rangel de. *O quadro da Batalha dos Guararapes, seu autor e seus críticos*. Rio de Janeiro: Typographia de Serafim José Alves, 1880.
- SÃO PAULO. Pinacoteca do Estado. *Pintura acadêmica - obra prima de uma coleção paulista- 1860-1920*. v 2: Retratos.
- SAUNIER, Charles. *Louis David*. Paris: Henri Laurens, [19 - -]
- SCHNEIDER, Norbert. *A arte do retrato; obras primas da pintura retratista européia - 1420-1670*. Colônia: Taschen, 1997.
- SILVA, Roberto Ferreira da. *Elementos de desenho e pintura, e regras de perspectiva*. Rio de Janeiro: Impressão Régia, 1817.
- TAYLOR, Joshua C. *Nineteenth-century theories of art*. Berkley: University of California, [19 - -]
- VALLADARES, Clarival do Prado. *Rio neoclássico*. Rio de Janeiro: Bloch, 1978.
- WILDENSTEIN, Georges. *Ingres*. Londres: Phaidon, [19 - -]
- WINCKELMANN, Johann Joachim. *Reflexões sobre a arte antiga*. Estudo introdutório de Gerd A. BORNHEIM. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul/ Movimento, 1975.
- WOELFFLIN, H. *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, [19 - -]

6.2. PERIÓDICOS

- BAEZ, Elizabeth Carbone. A Academia e seus modelos. *Gávea - Revista de História da Arte e Arquitetura*. Rio de Janeiro, n.1, p.15-24, [19 - -] .
- BARATA, Mário. Alguns aspectos da vida de Manuel de Araújo Porto-alegre. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro, n.327, p.215-225, abr.-jun. 1980.
- CARVALHO, Benedito Rodrigues de. Simplício Rodrigues de Sá, artista de unidade histórica. *Boletim do Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, ano 4, n.11, p.7-12, maio-dez. 1985.
- COSTA, Lúcia Martins. A paisagem na pintura brasileira. *Anuário do Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, n.6, p.11-34, 1944.

- CRUZ, Mário da Silva. Vítor Meireles e Pedro Américo. *Anuário do Museu Imperial*. Rio de Janeiro, p.217-240, 1946.
- EXPOSIÇÃO Pedro Américo e Vítor Meireles. *Anuário Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, p.61-68, 1941.
- GALVÃO, Alfredo. Manuel de Araújo Porto-alegre; sua influência na Academia Imperial das Belas Artes e no meio artístico do Rio de Janeiro. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, n.14, p.19-115, 1959.
- JUNQUEIRA, Maria Helena de Carvalhal. A pintura profana no Rio de Janeiro setecentista: considerações. *Gávea - Revista de História da Arte e Arquitetura*. Rio de Janeiro, n.7, p.18-41, dez. 1989.
- LEVY, Hannah. Retratos coloniais. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, nº9, p.251-290, 1945.
- _____. A pintura colonial no Rio de Janeiro. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, nº6, p.7-77, 1942.
- MEIRELLES, Victor. Notícia histórica do Panorama. *Anuário Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, n.9, p.39-43, 1947/48.
- _____. Panorama da cidade e baía do Rio de Janeiro. *Anuário Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, n.9, p.45-58, 1947/48.
- _____. Entrada da esquadra legal em 23/6/1894, observada da Fortaleza de Vilegaignon. 1896. *Anuário Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, n.9, p.59-70, 1947/48.
- MELLO JUNIOR, Donato. O Combate Naval do Riachuelo, seu desaparecimento e sua réplica. *Arquivos Escola Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, n.8, p.155-172, 1962.
- _____. A Primeira Missa no Brasil, de Vítor Meireles - um centenário esquecido. *Boletim do Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, n.2, p.12-16, out. 1962.
- _____. Sesquicentenário do nascimento de Vítor Meireles. *Boletim do Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, ano 1, n.1, p.10-14, jan.-abr. 1982.
- _____. Manuel de Araújo Porto-alegre e a reforma da Academia Imperial de Belas Artes em 1855: a Reforma Pedreira. *Revista Crítica de Arte*. Rio de Janeiro, v.2, n.4, p.27-53, jan 1981.
- MORALES DE LOS RIOS FILHO, Adolfo. O ensino artístico: subsídios para sua história - 1816-1889. In: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. 3º Congresso de História Natural. out 1938. Rio de Janeiro, v.8, p.7-429, 1942.

PEIXOTO, Elza Ramos. Retratos femininos. *Anuário Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, n.12, p.69-90, 1954.

_____. Exposição Aspectos do Rio. *Anuário do Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, n.9, p.23-71, 1947/48.

_____. Missão Artística Francesa e sua influência nas artes. *Anuário do Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, n.8, p.45-94, 1946.

RIBEIRO, Manuel Constantino Gomes, TEIXEIRA, Oswaldo. Exposição de retratos masculinos. *Anuário do Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, n.13, p.84-104, 1955/56.

6.3. CATÁLOGOS DE EXPOSIÇÕES

AMARAL, Aracy do. *O retrato na coleção da Pinacoteca*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1976. (Exposição 26 ago. - 26 set.)

CAMON-AZNAR, José. Le portrait espagnol. In: *Le portrait espagnol du XIV^e au XIX^e siècle*. Bruxelles: Palais des Beaux-Arts, 1970. (Exposição 14 nov. 1969 - 11 jan. 1970. não paginado.)

TERLINDEN, Vicomte. Introduction ao portrait espagnol. In: *Le portrait espagnol du XIV^e au XIX^e siècle*. Bruxelles: Palais des Beaux-Arts, 1970. (Exposição 14 nov. 1969 - 11 jan. 1970. não paginado.)

6.4. TESES, DISSERTAÇÕES, MONOGRAFIAS, ANAIS

CADORIN, Mônica de Almeida. A pintura histórica de Victor Meirelles. Seminário EBA-180. Rio de Janeiro, 1996. In: *Anais...* Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes/Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1997. p.165-174.

_____. *O acervo do Hospital Geral da Santa Casa de Misericórdia do Rio de Janeiro: uma contribuição ao estudo do retrato*. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes/Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1996. Monografia para o Mestrado em História da Arte.

- CIPINIUK, Alberto. *Debret no Brasil: neoclássico ou romântico?* 5º Encontro do Mestrado da Escola de Belas Artes/Universidade Federal do Rio de Janeiro: Tradição e Inovação. Rio de Janeiro, 1997.
- COSTA, Maria Cristina Caçtilho. *O retrato feminino na pintura brasileira 1800-1950; do Realismo ao Romantismo; análise estética e sociológica*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1985. Dissertação para o Mestrado em Ciências Sociais.
- ROSA, Ângelo de Proença. *Aspectos do desenvolvimento da composição em Victor Meirelles*. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes/Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1966. Tese de Livre Docência.

6.5. FONTES PRIMÁRIAS

- ACTAS e termos das sessões e deliberações da administração da Santa Casa de Misericórdia do Rio de Janeiro nos annos de 1800-1810. Rio de Janeiro, 1911.
- _____. Annos de 1810-1820. Rio de Janeiro, 1912.
- _____. Annos de 1820-1830. Rio de Janeiro, 1913.
- _____. Annos de 1830-1840. Rio de Janeiro, 1914.
- _____. Annos de 1840-1850. Rio de Janeiro, 1915.
- LIVRO de recibos da Venerável Ordem Terceira dos Mínimos de São Francisco de Paula. Anos de 1862/63-1868/69.
- _____. Anos de 1862-1874.
- _____. Anos de 1874-1883.
- _____. Anos de 1883-1890.

7 - ANEXOS

Anexo 1 - tipologia dos retratos do padrão português e do padrão francês

Anexo 2 - obras de Victor Meirelles, classificadas por gênero

Anexo 3- retratos pintados por Victor Meirelles

Anexo 4 - retratos pertencentes à Santa Casa de Misericórdia (Hospital Geral, Educandário Santa Teresa, Fundação Romão de Matos Duarte)

Anexo 5 - retratos pertencentes à Venerável Ordem Terceira dos Mínimos de São Francisco de Paula

Anexo 6 - retratos pertencentes à Irmandade do Santíssimo Sacramento

Anexo 7 - retratos pertencentes à Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo

Anexo 8 - retratos pertencentes à igreja de Nossa Senhora da Conceição e Boa Morte

Anexo 9 - retratos pertencentes à Igreja de São José

Anexo 10 - retratos pertencentes à Igreja de Santa Cruz dos Militares

Anexo 11 - retratos pertencentes à Igreja de Nossa Senhora da Glória do Largo do Machado

Anexo 12 - retratos pertencentes ao Convento de Santo Antônio

Legenda:

c. - data aproximada

? - autoria desconhecida

() - obra não assinada; autoria atribuída por outros documentos

AD - Augusto Duarte

AF - Almeida F.

AM - Arm. Vianna

AP - Auguste Petit

ASL - Antônio Araújo de Sousa Lobo

CL - C. Linde

CO - Carlos Oswald

DI - Dimitri Ismailovitch

EM - Eduardo Medeiros

EP - Ernesto Papf

ES - Eduardo de Sá

EV - Ed. Viancin

FM - F. Machado

FPM - F. Pr. Moreaux

FRM - François René Moreaux

FSL - F. S. Lou...

FVF - F. Viriato de Freitas

GD - Gustavo Dall'Ara

GM - Gilda Moreira

J - Jordão

JB - J. Bascadlia (?) Boscogli (?)

JLC - José Leandro de Carvalho

Koe - H. Köhler

LA - Luís Almeida Jr.

M - Mafra

MA - Manuel de Araújo Porto-alegre

MB - Magna...Bar...

MNC - M. N. Canizares

MV - Marius Verán

NL - Nisia Liück

O - Oliveira

PP - Pedro Peres

PZ - Pedro Zogbi

R - (Taq...) Rocha

RC - Ricardo Chamberlain

RF - Joaquim da Rocha Fragozo

S - Suth... B...

SF - Sebastião V. Fernandes

SS - Simplicio Rodrigues de Sá

T - Tiron(?)

V - Antônio Valle de Sousa Pinto

VM - **Victor Meirelles**

Viagem - S. Langsdorff 1819
S. Meirelles - S. Langsdorff 21/19
S. Langsdorff - S. Meirelles 26/19
S. Meirelles - S. Langsdorff 26/19
S. Langsdorff - S. Meirelles 26/19

ANEXO 1 - TIPOLOGIA DOS RETRATOS DO PADRÃO PORTUGUÊS E DO PADRÃO FRANCÊS

tipo de retrato	formato	posição do retratado	principal aspecto da identidade enfocado	função do retrato
português burguês erudito oficial	corpo inteiro corpo inteiro, meio corpo, busto corpo inteiro, meio corpo	de pé sentado de pé	id. social id. psicológica id. hierárquica	f. pública f. pública f. pública
francês ostentação três quartos busto	corpo inteiro, meio corpo corpo inteiro, meio corpo busto	de pé, sentado de pé, sentado sentado	id. hierárquica id. psicológica, id. social id. física, id. social	f. pública f. doméstica f. doméstica

quadro pintado \ gênero	pintura histórica					retrato	paisagem	pintura religiosa	cena de gênero
	tema bíblico	tema mitológico	tema literário	tema nacional	tema alegórico				
Vista do Desterro (c.1851)							X		
São João no Cárcere (1853)	X								
Degolação de São João (1856)	X								
A Flagelação (1856)	X								
Clara Margarida Mayrink Rebelo (1857)						X			
José Maria Jacinto Rebelo (1857)						X			
Fauno e uma Bacante (c.1857/58)		X							
Primeira Missa no Brasil (1860)				X					
pai de Braz Martins da Costa Passos (1862)						X			
Francisco Manuel Chaves Pinheiro (1862)						X			
Manuel Simões da Fonseca (1862)						X			
Valeriano Moreira da Costa Lima (1862)						X			
Victorino Pinto de Sampaio (1862)						X			
Rita Telles (1863)						X			
João Caetano dos Santos (1863)						X			
S.M.I. D. Pedro II (1864)						X			
S.M.I. D. Teresa Cristina (1864)						X			
SS.AA.II. D. Isabel e D. Leopoldina (1864)						X			
Antônio Alves da Silva Pinto (1864)						X			
Manuel Pinto da Fonseca, Com.(1864)						X			
Manuel Lopes Pereira Bahia, Vc.de Merity (1864)						X			
Maximiano Mafra (1865)						X			
menino 1º Dr. Lucas Antº de Oliveira Catta Preta (1865)						X			
Miguel Calmon, Marquês de Abrantes (1865)						X			
Miguel Calmon, Marquês de Abrantes (1866)						X			
Busch Varella, advogado Dr. (1866)						X			
Visconde de Guaratiba (1866)						X			
Oliveira, cel, of. sup. Guarda Nac. (1866)						X			
Moema (1866)		X							
Monteiro, Dr. (1867)						X			
Bulhões, Dr. (1867)						X			
Cândida de Castro (1867)						X			
mãe D. Cândida Castro (1867)						X			
esposa Sr. Carvalhaes (1867)						X			
Cornélio Filho (1867)						X			
Ewbank Camara (1867)						X			
Russel, Dr. (1867)						X			

quadro pintado \ gênero	pintura histórica					retrato	paisagem	pintura religiosa	cena de gênero
	tema bíblico	tema mitológico	tema literário	tema nacional	tema alegórico				
Valeriano de Lima (1867)						X			
S.M.I. D. Teresa Cristina (1867)						X			
Souza Dantas, Senador (1868)						X			
Epaminondas de Mello, Dr. (1868)						X			
Antônio Hernandez (1868)						X			
Mendes Salgado, Comt Brazil (1868)						X			
sra da fam. Mdes Salg. (1869)						X			
José Thomaz Nabuco de Araújo (1869)						X			
Anna Nery (1870)						X			
João de Santo Antônio, Fr. (1870)						X			
Ba Petrópolis, médico (1870)						X			
Paulino Soares de Souza, Cons. (1871)						X			
Baronesa Ribeiro de Almeida (1871)						X			
Alexandre Maria de Mariz Sarmiento (1871)						X			
Antônio do Coração de Maria e Almeida, Fr. (1871)						X			
João Alfredo de Oliveira, Cons. (1871)						X			
João Baptista da Silva (1871)						X			
Combate Naval de Riachuelo (1872)				X					
Passagem de Humaitá (1872)				X					
Visconde de Inhaúma, Alm (1872)						X			
M de Sampaio (1872)						X			
Tibúrcio Ferreira de Souza, Cel. (1872)						X			
João Alfredo de Oliveira, Cons. (1873)						X			
esposa J. Alf. (1873)						X			
José Maria Chaves (1873)						X			
José Vicente Jorge (1873)						X			
moça filha Max. Mafra (1873)						X			
Miranda Reis, Gal (1873)						X			
S.M.I. D. Pedro II (1873)						X			
Rego Filho, Dr. (1874)						X			
menino filho João Alfredo (1874)						X			
Antônio Francisco Guimarães (1874)						X			
Barão de Goyana (1874)						X			
Juramento da Princesa Imperial (1875)				X					
Francisco Xavier Pereira (1875)						X			
José Antônio Moreira, Cd Ipanema (1875)						X			
menino fº Dr. Lucas Antº de O. Catta Preta (1875)						X			

ANEXO 2 - OBRAS DE VÍCTOR MEIRELLES: CLASSIFICAÇÃO DE GÊNEROS

[illegible]

nome do retratado	data	busto	meio corpo	corpo inteiro	localização
Alexandre Maria de Mariz Sarmiento	1871			X	SCM
Anna Nery	1870				Bahia
Antônio Alves da Silva Pinto	1864			X	SFP
Antônio do Coração de Maria e Almeida, Fr.	1871		X		Conv Sto Ant
Antônio Francisco Guimarães	1874			X	SCM
Antônio Hernandez	1868			X	SFP
pai de Braz Martins da Costa Passos	1862	X			
Bulhões, Dr.	1867				
Busch Varella, adv. Dr.	1866				
Cândida de Castro	1867	X			
mãe D. Cândida Castro	1867	X			
esposa Sr. Carvalhaes	1867				
Cavalcante Albuquerque e Sá	1876	X			Pernambuco
Clara Margarida Mayrink Rebelo	1857			X	M.I.
Cornélio Filho	1867		X		
Epaminondas de Mello, Dr	1868				Pará
Ewbank Camara	1867	X			
Francisco Manuel Chaves Pinheiro	1862				
Francisco Xavier Pereira	1875			X	SCM
Ba de Goyana	1874	X			
Vc de Guaratiba	1866			X	Ig. Sacramento
Vc de Inhaúma, Alm	1872	X?			Ig. Conceição
João Alfredo de Oliveira, Cons.	1871				
João Alfredo de Oliveira, Cons.	1873				
esposa J. Alf.	1873	X			
menino filho J. Alf.	1874	X			
João Baptista da Silva	1871			X	Ig. Sacramento
João Caetano dos Santos	1863	X			
João Lins Vieira Cansação de Sinimbu, Cons.	1879				Paranaguá (PR)
esposa Sr. João Pinto	1877	X			
João de Santo Antônio, Fr.	1870				
José Antônio Moreira, Cd Ipanema	1875			X	SCM
José Francisco de Mesquita, Mq Bonfim	1876			X	SCM
José Maria Chaves	1873			X	MASP
José Maria Jacinto Rebelo	1857			X	M. I.
José de Souza Breves	1885			X	SCM
José Thomaz Nabuco de Araújo	1869				

nome do retratado	data	busto	meio corpo	corpo inteiro	localização
José Vicente Jorge	1873	X			
menino fº Dr. Lucas Antº de Oliveira Catta Preta	1865				
menino fº Dr. Lucas Antº de O. Catta Preta	1875	X			
M de Sampaio	1872			X	Ig. Conceição
Manuel Pinto da Fonseca, Com.	1864			X	SFP
Manuel Simões da Fonseca	1862	X			
Maximiano Mafra	1865	X			
moça filha Max. Mafra	1873				
Mendes Salgado, Comt Brazil	1868				
sra da fam. Mdes Salg.	1869			X	
Vc Merity	1864			X	SFP
Miguel Calmon, Mq Abtes	1865			X	
Miguel Calmon, Mq Abtes	1866			X	SCM
Miranda Reis, Gal	1873		X		
Monteiro, Dr.	1867		X		
Moreau	1878		X		
Oliveira, cel, of. sup. Guarda Nac.	1866		X		
Paulino Soares de Souza, Cons.	1871				
Ba Petrópolis, médico	1870				
Rego Filho, Dr.	1874				
Ba Rio Bonito	1884			X	Santana-Barra Pirai
Ba.sa Ribeiro de Almeida	1871	X			MNBA
Rita Telles	1863		X		
Russel, Dr.	1867		X		
Souza Dantas, Sen.	1868				Pará
Tibúrcio Ferreira de Souza, Cel.	1872				
Valeriano Moreira da Costa Lima	1862				
Valeriano de Lima	1867				
Victorino Pinto de Sampaio	1862	X			
Zacarias de Góis e Vasconcelos	1878			X	SCM
S.M.I. D. Pedro II	1864				MASP
S.M.I. D. Pedro II	1873	X			Secr. Mar.
S.M.I. D. Pedro II	1875				Paraná
S.M.I. D. Pedro II	1877			X	M. I.
S.M.I. D. Teresa Cristina	1864				MASP
S.M.I. D. Teresa Cristina	1867				Pará
SS.AA.II. D. Isabel e D. Leopoldina	1864				(Vc. Condeixa)

[illegible]

ANEXO 4 - RETRATOS DA SANTA CASA DE MISERICÓRDIA - HOSPITAL GERAL

nome do retratado	data	saguão l. esq	saguão l. dir	corr. 1º and	corr. 2ºand	gal. Prov.	autoria	de pé	gesto	idade	trajes civis	unif. militar	medalha	documento	obj. na mão	padre / freira	nobre	comendador	militar	doutor	mesa(cadeira)	livros(ob.arte)	janela (porta)	coluna(pilastra)	cortina	tapete	só parede	só cor	jardim	cidade	SCM
sem nome	1943					X	DI	½	-	V	X	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	X	-	-	X	-	-	-
Afrânio Antônio da Costa	c.1974					X	?	X	-	V	X	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	X	X	X	-	-	-
Alberto Barth	1906			X			AP	X	-	±	X	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	X	-	-	X	-	-	-	-
Alexandre Maria de Mariz Sarmento	c.1870			X			?	X	-	V	X	-	3	-	X	c o n s e l h e i r o	-	-	-	-	-	-	(X)	X	-	-	-	fíg	-	-	-
Amaro Emílio da Veiga	c.1896				X		O	X	X	±	X	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	X	-	-
Antônio Carlos Lafayette de Andrade	1965					X	LA	X	-	±J	X	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	X	-	-	-
Antônio Ferreira Lopes	c.1927	X					MV	X	-	V	X	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	X	-	X	-	X	-	-	X	-	-
Antônio Francisco Guimarães	c.1873				X		(VM)	X	-	±V	X	-	-	-	X	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	X	-
Antônio Godinho da Silva	c.1887	X					?	X	-	±V	X	-	-	-	-	-	-	-	-	-	X	1(X)	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Antônio Gomes Barroso, alcaide-mor de Itaguahy	c.1825				X		?	X	-	±	-	X	2	-	X	fidalgo	-	-	-	-	-	-	-	-	-	X	-	-	-	-	-
Antônio José Gonçalves Bastos	sem		X				?	X	X	±V	X	-	-	-	X	-	-	-	-	-	X	1	-	-	X	X	-	-	-	-	-
Antônio José da Cruz Rangel	c.1828					X	?	½	X	±	X	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	X	-	-	-
Antônio José Maria dos Santos	1919				X		AP	X	-	V	X	-	-	-	-	-	-	-	-	-	X	-	-	-	X	-	-	-	-	-	-
Antônio Rodrigues de Miranda	c.1920			X			MV	X	X	V	X	-	2	-	-	X	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	X	-
Antônio Rodrigues dos Santos	1829				X		SS	X	X	±	X	-	-	X	X	-	-	-	-	-	X	-	-	-	-	-	X	-	-	-	-
Arthur Alvim	c.1919	X					AP	X	-	V	X	-	-	-	-	-	-	-	-	-	X	1	-	-	-	-	-	X	-	-	-
Ary de Almeida e Silva	c.1953					X	?	X	X	V	X	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	X	X	-	-	-	-
Bento Luiz	c.1818			X			?	X	X	±	X	-	-	X	-	-	-	-	-	-	X	-	X	-	-	-	-	-	-	X	-
Cândido Gaffée	c.1919			X			AP	X	-	±	X	-	-	-	-	-	-	-	-	-	X	X	-	-	X	-	-	-	-	-	-

ANEXO 4 - RETRATOS DA SANTA CASA DE MISERICÓRDIA - HOSPITAL GERAL

nome do retratado	data	saguão l. esq	saguão l. dir	corr. 1º and	corr. 2ºand	gal. Prov.
Cornélio dos Santos	1896			X		
Diogo Inácio Tavares	1889			X		
Domingos Antunes Guimarães	c.1831		X			
Domingos Gonçalves de Oliveira	1905			X		
Eduardo Bahouth	pos1974			X		
Eduardo Julio Jaurrot	c.1892			X		
Eudardo Thomas Golwill	c.1879		X			
Estêvão Francisco de Carvalho	c.1852		X			
Francisco Antônio Leite	c.1832		X			
Francisco de Azevedo Monteiro Caminhoac.	1915			X		
Francisco Luiz Soares de Souza e Mello	c.1916			X		
Francisco de Rego Barros Barreto	c.1902			X		
Francisco Xavier Pereira	1877			X		
Fridolino Cardozo	1927		X			
Gonçalo Gonçalves o moço e Maria Glz	1620			X		
Guilhempsy	1913			X		
Guilhermina Guinle	1927	X				
Honório Hermeto Carneiro Leão, Mg Paraná	c.1856			X		
Irene de Miranda Pacheco	c.1916			X		
autoria	ES	X	V			
de pé	X	X	X			
gesto	-	-	-			
idade	±V	X	V			
trajes civis	X	X	X			
unif. militar	-	-	-			
medalha	-	-	-			
documento	-	-	-			
obj. na mão	-	-	-			
padre / freira	-	-	-			
nobre	-	-	-			
comendador	-	-	-			
militar	-	-	Alm			
doutor	-	-	-			
mesa(cadeira)	(X)	-	-			
livros(ob.artes)	-	-	-			
janela (porta)	X	-	-			
coluna(pilastra)	-	-	-			
cortina	X	-	-			
tapete	-	-	-			
só parede	-	-	-			
só cor	-	-	-			
jardim	-	-	-			
cidade	X	-	-			
SCM	-	-	-			

ANEXO 4 - RETRATOS DA SANTA CASA DE MISERICÓRDIA - HOSPITAL GERAL

nome do retratado	data	saguão l. esq	saguão l. dir	corr. 1º and	corr. 2ºand	gal. Prov.	autoria	de pé	gesto	idade	trajes civis	unif. militar	medalha	documento	obj. na mão	padre / freira	nobre	comendador	militar	doutor	mesa(cadeira)	livros(ob.art)	janela (porta)	coluna(pilastra)	cortina	tapete	só parede	só cor	jardim	cidade	SCM
Baronesa de Itajuba	1930				X		MV	X	X	±	X	-	-	-	X	-	X	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	X	-	-
Vc Jaguary	c.1883					X	?	X	-	±V	X	-	-	-	-	-	X	-	-	-	-	X	-	-	-	-	X	-	-	-	-
Jerônimo José Teixeira, Vc Cruzeiro	1909					X	AP	X	-	±V	X	-	-	-	-	-	X	-	-	-	-	-	-	(X)	X	-	-	-	-	-	-
João Alves Moreira	1928			X			MV	X	-	±J	X	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	(X)(X)	-	-	-	-	X	-	-	-	-
João de Capistrano	c.1845			X			?	X	olhar	J	X	-	-	X	-	X	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	X	-	-
João Gonçalves Raposo	c.1897			X			?	X	-	V	X	-	-	-	X	-	-	-	-	-	-	X	1	-	(X)	X	-	-	-	-	-
João Maurício Vanderley, Ba Cotegipe	1881				X		AP	X	-	±	X	-	1	-	X	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	X	-	-	-	-
João Siqueira da Costa	1814		X				(JLC)	X	-	±V	X	-	-	-	X	-	-	-	Cap	-	-	X	-	-	-	-	-	X	-	-	-
Joaquim Alves Ribeiro	1920			X			AP	X	-	±J	X	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	X	-	-	-	X	-	-	-	-	-
Joaquim Antônio Ferreira, Vc Guaratiba	c.1852		X				?	X	-	V	X	-	4	-	-	-	X	-	-	-	-	X	-	-	-	X	-	-	-	-	-
Joaquim de Babo Pinto	c.1847			X			?	X	X	±V	X	-	-	X	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	X	-
José Antônio de Mattos	c.1847		X				?	X	-	±	X	-	-	-	X	-	-	-	-	-	-	X	-	-	-	-	X	-	-	-	-
José Antônio Moreira, Cd Ipanema	c.1872	X					?	X	-	V	X	-	3	-	-	-	X	-	-	-	-	X	X	-	-	-	X	-	-	-	-
José Antônio Soares Pereira	1927			X			MV	X	-	V	X	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	(X)	-	-	-	X	-	-	-	-	-
José Baptista Lopes	c.1896			X			?	X	X	±V	X	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	X	-	-	-
José Caetano Ferreira d'Aguiar	c.1836			X			?	X	X	V	X	-	1	-	-	X	-	-	-	-	X	-	X	-	-	-	-	-	-	-	-
José Clemente Pereira	c.1854			X			?	X	-	±	X	-	1	-	X	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	X
José Clemente Pereira	c.1854				X		(ASL)	X	-	±	X	-	1	-	X	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	X
José Dias da Cruz	1814		X				(JLC)	X	-	±V	X	-	-	-	X	-	-	-	Ten	-	-	X	(X)	-	(X)	-	-	-	-	-	-

ANEXO 4 - RETRATOS DA SANTA CASA DE MISERICÓRDIA - HOSPITAL GERAL

nome do retratado	data						autoria	de pé	gesto	idade	trajes civis	unif. militar	medalha	documento	obj. na mão	padre / freira	nobre	comendador	militar	doutor	mesa(cadeira)	livros(ob.arte)	janela (porta)	coluna(pilastra)	cortina	tapete	só parede	só cor	jardim	cidade	SCM
		saguão l. esq	saguão l. dir	corr. 1º and	corr. 2ºand	gal. Prov.																									
José Ferreira Guimarães	1925		X				MV	X	-	V	X	-	2	-	-	-	-	X	-	-	X	X	-	-	-	X	X	-	-	-	-
José Francisco Corrêa, Cd Agrolongo	1931				X		MV	X	±	±	X	-	-	-	-	-	X	-	-	-	X	X	-	(X)	-	X	X	-	-	-	-
José Francisco de Mesquita, Mg Bonfim	c.1873				X		?	X	-	±	-	X	4	-	-	-	X	-	-	-	-	-	-	(X)	X	X	-	-	-	-	-
José Maria Pinto Guerra	1882				X		V	X	-	V	X	-	-	-	X	-	-	-	-	-	-	X	1	-	-	X	-	-	-	-	-
José de Souza Barros	c.1722				X		?	X	X	±V	X	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	X	-	-	-	-
José de Sousa Breves	1835	X					VM	X	-	±V	X	-	2	-	-	-	-	-	-	-	-	X	-	-	(X)	-	X	-	-	-	-
José Vicente de Souza	1906				X		AP	X	-	±J	X	-	-	-	X	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	X	-	-	-	-
Julio Benedicto Ottoni	1928				X		MV	X	-	V	X	-	-	-	X	-	-	-	-	-	X	X	X	-	-	X	-	X	-	-	-
Leonardo Caetano de Araújo	1904				X		AP	X	±	±V	X	-	-	-	X	-	-	-	-	-	-	X	-	-	-	-	X	-	-	-	-
Manoel Jorge da Silva	c.1820			X			?	X	-	J	X	-	-	-	X	-	-	-	Cap	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	X	-
Manoel José Lebrão	1934		X				MV	X	-	±V	X	-	-	-	X	-	-	-	-	-	-	X	-	-	-	X	X	-	-	-	-
Manoel Mattos de Souza Souto	1905				X		AP	X	-	±	X	-	-	-	-	-	-	X	-	-	-	±	-	-	(X)	X	-	-	-	-	-
Manoel Mendes Salgado Guimarães	1814				X		(JLC)	X	X	±J	X	-	-	-	X	-	-	-	Cap	-	-	X	-	-	-	-	-	-	X	-	-
Manoel de Pontes Câmara	c.1882				X		RF	X	-	±V	X	-	1	-	-	-	-	-	-	-	±	X(X)	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Manoel Rodrigues Caldas	c.1813			X			?	X	-	±J	X	-	-	-	X	-	-	-	Cap	-	-	X	-	-	-	-	-	X	-	-	-
Marcos Gomes Ribeiro	c.1762				X		?	X	-	±	X	-	-	-	-	X	-	-	-	-	-	-	-	X	-	-	-	-	X	-	-
Maria Guilhermina Bernardes Raythe	1913			X			AP	X	-	±	X	-	-	-	X	-	-	-	-	-	(X)	-	-	-	X	X	-	-	-	-	-
Maria Guilhermina Bernardes Raythe	c.1912				X		?	X	-	±	X	-	-	-	X	-	-	-	-	-	(X)	-	-	-	X	X	-	-	-	-	-
Maria das Dores Vianna Elbas	1932			X			Koç	X	X	±	X	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	X	-	-	-	-	-	-

ANEXO 4 - RETRATOS DA SANTA CASA DE MISERICÓRDIA - HOSPITAL GERAL

[illegible]

nome do retratado	data	sala visita	sala espera		autoria	busto/½/c.i. de pé(sent)	gesto	idade ±V	traj.civis(mil) X	traj.rel.(opa) -	trajes reais -	medalha - 2	documento X	obj.na mão -	padre / freira -	nobre (imp.) -	comendador X	militar -	super.ordem X	mesa(cadeira) X	livros(ob.arte) X	janela(porta) X	coluna(pilastra) -	cortina X	tapete -	só parede -	só cor -	jardim -	cidade Outeiro	SCM X
Joaquim de Babo Pinto	c.1847	X			?	c.i.X	-	±V	X	-	-	-	X	-	-	-	-	-	-	X	X	X	-	X	-	-	-	-	-	X
José Clemente Pereira	1857		X		AF	c.i.X	-	±	(X)	(X)	-	-	X	-	-	-	X	-	X	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	X
Luíza Rosa Avondano Pereira	c.1850	X			MA	c.i.X	X	±V	X	-	-	bolsa	papéis	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	X	-
Marçal de Magalhães Lima e Francisco dos Santos	1732	X	fig.l.d.		?	c.i.X	-	V	-	X	-	-	X	X	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	X	-	-	-	-
Cd. Mesquita	1786		X	fig.le.		c.i.X	X	±	X	-	-	-	-	-	-	-	-	cap	-	X	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Miguel Calmon, Mq Abrantes	s/		X		?	c.i.X	-	V	(X)	-	-	4	espada	-	-	X	-	-	X	X(X)X(X)-	X	-	X	-	-	-	-	-	-	-
Pedro II	s/	X			?	c.i.X	-	J	(X)	-	-	4	espada	-	-	(X)	-	-	-	X	-	-	X(X)	X	-	-	-	-	-	-
Zacarias de Góis e Vasconcelos	1878		X		EP	c.i.X	-	±	(X)	(X)	-	1 esp.bastão	-	-	-	-	-	-	X	X	-	-	-	X	X	X	X	-	-	-

nome do retratado	data	sl. diretoria																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																													
-------------------	------	---------------	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

ANEXO 5 - RETRATOS DA VENERÁVEL ORDEM TERCEIRA DOS MÍNIMOS DE SÃO FRANCISCO DE PAULA

[illegible]

ANEXO 6 - RETRATOS DA IGREJA DO SANTÍSSIMO SACRAMENTO

2019

nome do retratado	data		parede porta	parede janela	parede fundo	autoria	de pé	gesto	idade	trajes civis	com opa	medalha	documento	bastão	padre / freira	nobre	comendador	provedor jub.	mesa	cadeira	livros	flores	janela (porta)	coluna(pilastra)	cortina	tapete	só parede	só cor	paisagem	Ig.S.Sacram.	
Arthur Luiz Pedro de Alcântara	1935			X		MV	X	-	±J	X	X	-	-	X	-	-	X	X	-	X	-	-	-	-	-	X	X	-	-	-	-
Emelinda Franco Bastos	1932		X			MV	X	±	V	X	X	-	-	-	-	-	-	-	X	X	-	X	-	-	-	-	X	X	-	-	-
Francisco Ferreira de Mesquita	1935			X		?	X	-	±V	X	X	-	-	X	-	-	-	X	-	-	-	-	-	-	-	-	X	X	-	-	-
Francisco Rios	1924	Consistório)			X	?	X	-	V	X	X	-	-	X	-	-	-	X	-	-	-	X	-	(X)	X	X	X	X	-	-	-
(Visconde de Guaratiba)	1866			X		(VM)	X	-	±J	X	-	-	-	-	-	-	-	-	X	X	não se vê - fundo	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
João Baptista da Silva	1871	no			X	(VM)	S	-	V	X	-	-	-	-	-	-	-	X	X	X	X	-	-	-	-	-	-	-	-	X	X
Joaquim Corrêa Marques	1955		X			AV	X	-	±	X	X	-	-	X	-	-	-	X	X	X	-	-	-	-	-	X	altar	-	-	-	-
José de Figueiredo Bastos	1932		X			?	X	X	±	X	X	-	-	X	-	-	-	X	-	-	-	-	(X)	X	-	-	X	-	-	-	-
Julio Vimenev	1936	(todos		X		MV	X	X	±V	rel	-	-	-	-	c	ô n e g o	-	X	X	X	X	-	(X)	-	-	X	-	-	-	-	-
Olympio Arthur Ribeiro da Fonseca	1930		X			MV	X	-	V	X	X	-	-	X	-	-	-	X	-	X	-	-	-	(X)	X	X	X	-	-	-	-

55 2019/2020

ANEXO 7 - RETRATOS DA IGREJA DA VENERÁVEL ORDEM TERCEIRA DE NOSSA SENHORA DO MONTE DO CARMO

16/5/97

nome do retratado	data	consistório			autoria	busto/ ½ /c.i.	de pé(sent)	gesto	idade	traj.civis	opa ordem	medalha	documento	obj. na mão	bastão	nobre	comendador	prior jubilado	imperador/triz	mesa(cadeira)	livros(ob.art)	janela (porta)	coluna(pilastra)	cortina	tapete	só parede	só cor	cidade	interior ig.	torres ig.
		lado dir.	lado esq.	fundo																										
s/ id.	s/d.			X	S	B	-	-	X	X	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	X	-	-	-	-
Albino Ferreira de Sá Coelho	1919		X		AP	c.i	X	X	±	-	X	-	-	-	-	-	-	X	-	X	(X)	-	-	-	-	-	-	-	X	-
Antônio Dias Guimarães	1870	X			R	c.i	X	-	±	-	X	2	X	X	-	-	X	X	-	-	-	X	X	-	-	-	-	-	-	-
Antônio Gomes de Avellar	1896	X			AP	c.i	X	-	±	-	X	2	-	-	-	-	-	X	-	-	(X)	-	-	-	-	X	-	-	-	-
Bernardino Pinto da Fonseca	1915	X			AP	c.i	X	-	±	-	X	-	-	-	-	-	-	X	-	-	-	X	X	-	-	X	-	-	-	-
Guimerindo Nobre Fernandes	1972		X		NL	c.i	X	-	V	-	X	1	-	-	X	-	-	X	-	X	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Barão de Itacurussá	1895		X		AP	c.i	X	-	V	-	X	-	-	-	-	-	X	X	X	-	-	(X)	-	-	-	-	-	-	X	-
João Baptista Lopes Gonçalves	1852		X		M	c.i	X	-	±	-	X	3	-	-	-	-	X	X	-	(X)	-	X	(X)	-	-	-	céu	-	X	-
João Teixeira Bastos	1880	X			AP	c.i	X	-	±V	-	X	1	-	-	-	-	-	X	-	X	-	X	-	-	-	X	-	-	-	-
José Antônio Moreira Filho	1882		X		AP	c.i	X	-	±V	-	X	3	X	-	-	-	X	X	-	X(X)	-	X	(X)	X	-	-	-	X	-	X
José Ribeiro Ferreira de Meirelles	1918		X		AP	c.i	X	X	±	-	X	-	-	-	-	-	-	X	-	X(X)	X	-	X	X	-	-	-	-	-	-
1º Barão da Lagoa	1882		X		AP	c.i	X	-	±V	-	X	2	-	-	-	X	-	X	-	-	(X)	-	X	X	X	-	-	-	X	-
D. Pedro II	1945	X			PZ	B	-	-	±V	X	-	-	-	-	-	-	-	-	X	-	-	-	-	-	-	X	-	-	-	-
1º Barão do Rio Bonito	1882		X		AP	c.i	X	-	±	-	X	3	-	X	-	-	-	X	-	X(X)	X(X)	-	-	-	-	X	-	-	-	-
Barão de Sapucaia	1889	X			AP	c.i	X	-	±V	-	X	4	X	X	-	-	-	X	-	-	(X)	-	-	X	X	-	-	-	X	-
Visconde de Sistello	1884	X			AP	c.i	X	-	±	-	X	4	-	-	-	X	-	X	-	X(X)	-	X	-	X	X	-	-	-	-	X
D. Teresa Cristina	1945	X			PZ	B	-	-	±V	X	-	pingente	-	-	-	-	-	-	X	-	-	-	-	-	-	X	-	-	-	-

ANEXO 8 - RETRATOS DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO E BOA MORTE

[illegible]

[illegible]

ANEXO 10 - RETRATOS DA IGREJA SANTA CRUZ DOS MILITARES

[illegible]

nome do retratado	data																														
		sacristia	administração	corr. sup.	autoria	busto/1/2/c.i.	de pé(sent)	gesto	idade	traj.civis/mil.	traj.rel.(opa)	trajes reais	medalha	documento	obj.na mão	padre / freira	nobre	comendador	militar	super.ordem	mesa(cadeira)	livros(ob.art)	janela(porta)	coluna(pilastra)	cortina	tapete	só parede	só cor	jardim	cidade	Igreja LM
sem identificação	s.d.	X			?	1/2	X	X	V	-	X	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	X	-	-	-	-
sem identificação	s.d.		X		?	1/2	(X)	X	V	-	X	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	X	-	-	-
sem identificação	s.d.			X	?	ci	X	-	V	-	(X)	-	-	-	-	X?	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	X	-	-	-
Francisca Fagundes d'Oliveira	c.1867		X	X	?	ci	X	X	V	X	-	-	-	-	-	X	-	-	-	-	-	-	-	X	balaustrada	-	-	-	-	-	-
José Baptista Martins de Souza Casteldes	c.1877		X	X	?	ci	(X)	-	J	-	X	-	-	-	-	X	-	-	X	-	X(X)	X	altar	-	-	-	-	-	-	-	-
Luiz Gonzaga do Carmo	c.1942	X			CO	ci	X	-	V	-	X	-	-	-	-	X	-	-	-	-	(X)	-	-	-	-	-	X	-	-	-	-
M.... (...) (...) Molina (ilegível)	ilegível	X	AP	ci	X	X	X	±J	-	X	-	-	-	-	X	X	-	-	-	-	X	X	X	-	X	X	-	-	-	-	X

ANEXO 12 - RETRATOS DO CONVENTO DE SANTO ANTÔNIO

[illegible]