UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA

Weslei Estradiote Rodrigues

MODERNOS ARCAÍSMOS

ARTE E NAÇÃO NO BRASIL E EM PORTUGAL NO FINAL DO SÉCULO XIX
PELAS OBRAS DOS PINTORES ALMEIDA JÚNIOR E JOSÉ MALHOA

VERSÃO CORRIGIDA

Volume 1

São Paulo

2021

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA

Weslei Estradiote Rodrigues

MODERNOS ARCAÍSMOS

ARTE E NAÇÃO NO BRASIL E EM PORTUGAL NO FINAL DO SÉCULO XIX
PELAS OBRAS DOS PINTORES ALMEIDA JÚNIOR E JOSÉ MALHOA

Volume 1

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia do Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutor em Sociologia

Orientador: Prof. Dr. Luiz Carlos Jackson

São Paulo

2021

Aos meus pais, Cecília e Elmano

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

R685m Rodrigues, Weslei
Modernos Arcaísmos. Arte e nação no Brasil e em Portugal no final do século XIX pelas obras dos pintores Almeida Júnior e José Malhoa / Weslei Rodrigues; orientador Luiz Carlos Jackson - São Paulo, 2021.
477f. Vol.1; 95f. Vol.2

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Sociologia. Área de concentração: Sociologia.

1. Almeida Júnior. 2. José Malhoa. 3. Transnacional. 4. Século XIX. 5. Artes. I. Jackson, Luiz Carlos, orient. II. Título.

**ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/
TESE**

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Weslei Estradiote

Rodrigues_____

Data da defesa: 12 / 04 / 2021

Nome do Prof. (a) orientador (a): Luiz Carlos

Jackson_____

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 14 / 06 / 2021

(Assinatura do (a) orientador (a))

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

ATA DE DEFESA

Aluno: 8132 - 5680590 - 1 / Página 1 de 1

Ata de defesa de Tese do(a) Senhor(a) Weslei Estradiote Rodrigues no Programa de Sociologia do(a) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Aos 12 dias do mês de abril de 2021, no(a) Sala virtual realizou-se a Defesa da Tese do(a) Senhor(a) Weslei Estradiote Rodrigues, apresentada para a obtenção do título de Doutor intitulado:

"Modernos arcaísmos. Arte e nação no Brasil e em Portugal no final do século XIX pelas obras dos pintores Almeida Júnior e José Malhoa"

Após declarada aberta a sessão, o(a) Sr(a) Presidente passa a palavra ao candidato para exposição e a seguir aos examinadores para as devidas arguições que se desenvolvem nos termos regimentais. Em seguida, a Comissão Julgadora proclama o resultado:

Nome dos Participantes da Banca	Função	Sigla da CPG	Resultado
Luiz Carlos Jackson	Presidente	FFLCH - USP	Não Votante
Ana Paula Cavalcanti Simioni	Titular	IEB - USP	Aprovado
Fernando Antonio Pinheiro Filho	Titular	FFLCH - USP	Aprovado
Fernanda Mendonça Pitta	Titular	EC-FAU - Externo	Aprovado

Resultado Final: Aprovado

Parecer da Comissão Julgadora *

A banca destaca a originalidade da pesquisa comparativa realizada, sugere a publicação de artigos a partir da revisão da tese (segundo as sugestões da banca) e a continuidade do trabalho em possível pós-doutorado.

Eu, Regina Celi Sant Ana Regina Celi Sant Ana, lavrei a presente ata, que assino juntamente com os(as) Senhores(as) examinadores. São Paulo, aos 12 dias do mês de abril de 2021.

[Assinatura]

Ana Paula Cavalcanti Simioni

[Assinatura]

Fernando Antonio Pinheiro Filho

[Assinatura]

Fernanda Mendonça Pitta

[Assinatura]

Luiz Carlos Jackson

Presidente da Comissão Julgadora

* Obs: Se o candidato for reprovado por algum dos membros, o preenchimento do parecer é obrigatório.

A defesa foi homologada pela Comissão de Pós-Graduação em 12/04/2021 e, portanto, o(a) aluno(a) faz jus ao título de Doutor em Ciências obtido no Programa Sociologia.

[Assinatura]

Presidente da Comissão de Pós-Graduação

Resumo

Trata-se de um trabalho de sociologia histórica que buscou realizar a reconstrução das trajetórias de dois pintores na virada do século XIX para o XX com o intuito de estabelecer uma comparação entre ambos, mas também de cotejar dois sistemas artísticos nacionais. Rigosamente da mesma geração, José Ferraz de Almeida Júnior (brasileiro, 1850-1899), e José Vital Branco Malhoa (português, 1855-1933), estudaram, respectivamente, nas academias de arte do Rio de Janeiro e de Lisboa entre o final da década de 1860 e meados da década de 1870 e chegaram à vida profissional justamente no auge da crise do sistema acadêmico de ensino artístico. Porém, a despeito dessas coincidências, o trabalho busca lançar reflexões sobre as salutares semelhanças entre parcela significativa de suas obras. Busca-se, assim, compreender que ordem e conjunto de fatores nos dois contextos colaboraram para produzir resultados iconográfico por vezes tão aproximados. A hipótese de fundo que acompanhava essa proposta era a de que Almeida Júnior e Malhoa teriam ocupado posições e exercido funções homólogas em seus respectivos sistemas artísticos. No entanto, mais do que apenas situados em posições comparáveis em sistemas isolados, o trabalho acabou por relacionar os casos e conectá-los a um sistema artístico transnacionalizado e em expansão. Desse modo, a pesquisa produziu uma abordagem que oscila a amplitude do enfoque, ora aproximando para explicar os fenômenos a partir das redes locais, ora expandindo, procurando situá-los em escala global, apontando assim que diferentes fatores (clientela, padrões de gosto, crítica, conceitos filosóficos, convenções e modelos estéticos em circulação, etc.) competiam e atravessavam os modos de produzir arte no período analisado.

Abstract

This is a research of historical sociology that sought to reconstruct the trajectories of two painters at the turn of the 19th to the 20th century in order to establish a comparison between them, but also to compare two national artistic systems. Strictly from the same generation, José Ferraz de Almeida Júnior (Brazilian, 1850-1899), and José Vital Branco Malhoa (Portuguese, 1855-1933), studied, respectively, at the art academies of Rio de Janeiro and Lisbon between the end of the 1860s and mid-1870s and reached professional life precisely at the height of the crisis in the academic system of artistic education. However, despite these coincidences, the work seeks to launch reflections on the wholesome similarities between a significant portion of his works. Thus, we seek to understand what order and set of factors in the two contexts collaborated to produce iconographic results sometimes so approximate. The underlying hypothesis that accompanied this proposal was that Almeida Júnior and Malhoa would have occupied positions and exercised similar functions in their respective artistic systems. However, more than just situated in comparable positions in isolated systems, the work ended up relating the cases and connecting them to a transnationalized and expanding artistic system. In this way, the research produced an approach that alternates the wideness of the focus, sometimes approaching to explain the phenomena from local networks, sometimes expanding, seeking to situate them on a global scale, thus pointing out that different factors (clientele, taste patterns, criticism, philosophical concepts, conventions and aesthetic models in circulation, etc.) competed and crossed the ways of producing art in the analyzed period.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) por ter me concedido uma bolsa de pesquisa durante quatro anos por meio da cota institucional conquistada pelo Departamento de Sociologia da Universidade de São Paulo. A oportunidade de pesquisar contando com os vencimentos regulares foi fundamental para o bom andamento e os resultados da pesquisa. A despeito de todo o risco vivido nos últimos três anos de trabalho, com ameaças vagas de corte de bolsas vigentes pelo governo, de redução brusca de bolsas disponíveis para novos pesquisadores, do encolhimento brutal das oportunidades de trabalho e pesquisa em virtude da reorientação negativa das políticas de educação, os que lutamos pela pesquisa e educação públicas resistimos. Eu, assim, manifesto imenso contentamento e alívio por ter chegado ao fim do trabalho com um resultado satisfatório em meio a uma grave pandemia em que o acesso às bibliotecas e arquivos para a finalização do trabalho ficaram reduzidíssimos ou impossibilitados, e em que as condições de arremate ficaram delicadamente precárias.

Agradeço, também no nível institucional, à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), à Cátedra Jaime Cortesão e ao Instituto Camões por terem, conjuntamente, me cedido uma bolsa em uros para permanecer alguns meses em Portugal realizando parte extremamente relevante do levantamento de dados da pesquisa. Nesse período pude visitar uma dezena de museus com acervo de obras e documentos imprescindíveis, e outra dezena de instituições com arquivos, igualmente importantes. Agradeço também ao Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE-IUL) e ao Centro de Estudos e Investigação em Sociologia (CIES) e suas funcionárias por terem me acolhido em Lisboa, e me vinculado como pesquisador visitante. Nesse ponto devo agradecer também à querida professora Graça Índias Cordeiro que me aceitou formalmente como seu orientando tutelado nesse período, e que foi tão intensamente solícita em todos os aspectos. Ao final dos quase três meses ainda pude apresentar o resultado do trabalho ao público da universidade, o que me foi de extrema valia.

Não posso deixar de agradecer também ao Departamento de Sociologia que apoiou minha pesquisa e me acolheu com ética e seriedade. Agradeço às professo-

ras e professores, e também em igual intensidade aos funcionários e funcionárias que são quem fazem funcionar adequadamente todo o processo burocrático e as urgências. Sem eles nada teria andado e todo o processo teria sido mais confuso. Ainda na FFLCH-USP, agradeço aos funcionários e funcionárias da Biblioteca Florestan Fernandes por todo o trabalho que realizam corriqueira e sistematicamente, sobretudo ao setor de obras raras que me acolheu e prestou acesso a obras que foram para mim fontes primárias em partes do trabalho. Do outro lado da Avenida Professor Luciano Gualberto, agradeço ao Instituto de Estudos Brasileiros, à sua bibliotecária e seus funcionários pelo acesso e acolhimento durante as pesquisas com livros raros e fontes documentais.

Agradeço também aos funcionários dos arquivos das sedes do Museu Paulista da Universidade de São Paulo, sobretudo a pesquisadora Anicleide Zequini do Museu Republicano Convenção de Itu por toda a assistência durante a consulta ao acervo, além das sugestões de fontes de genealogias familiares para a pesquisa. No Brasil eu devo agradecimentos também ao Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, sobretudo à Nilselia Diogo e à Cyntia Callado que me atenderam e acompanharam durante a consulta ao acervo documental e à reserva técnica do museu. Também agradeço à Biblioteca Nacional, tanto pelas consultas em seu acervo físico, quanto pelo trabalho de digitalização de seu imenso acervo. Por fim, agradeço ao pessoal da Pinacoteca do Estado de São Paulo por toda assistência nas inúmeras consultas que fiz ao acervo documental e às obras armazenadas na reserva técnica. Todos e todas no Centro de Documentação (CEDOC-Pina) e na Biblioteca Walter Wey foram de grande importância na construção do trabalho (Adriana Kunsch, Cleber Ramos, Gabriela Oliveira e Leandro Araújo). Não posso esquecer também da Biblioteca Octávio Ianni do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, onde consultei obras raras de história da arte e que durante a pandemia a bibliotecária Valdinea Petinari foi capaz de digitalizar artigos e me enviá-los por e-mail.

Em Portugal, devo agradecer à pesquisadora Ana Mântua da Casa-Museu Anastácio Gonçalves pelo acolhimento e acesso concedido ao acervo de telas e livros da instituição, além da visita guiada mesmo em meio à reforma do prédio. Agradeço profundamente. Agradeço também ao pesquisador Nuno Prates pela generosi-

dade e hospitalidade em minha visita à Casa dos Patudos – Museu de Alpiarça. Os diálogos com Nuno e suas sugestões foram valiosas para orientar meu cronograma de pesquisa em Portugal. Agradeço também ao diretor do Museu José Malhoa e às funcionárias pelo acolhimento, onde pude consultar importante parcela das correspondências do artista e muitas de suas principais obras. Agradeço igualmente às trabalhadoras do Centro de Artes de Figueiró dos Vinhos onde também fui bem recebido e observei obras de Malhoa, de Simões de Almeida e outros da geração naturalista.

Ainda às instituições portuguesas devo agradecimentos à Biblioteca Nacional pelo acolhimento e o trabalho dos funcionários, que fazem a instituição funcionar de modo impecável. Agradeço igualmente à Hemeroteca Municipal pela disponibilização do acervo física e digitalmente. À Biblioteca Calouste Gulbenkian que me acolheu como pesquisador e onde acessei inúmeros livros raros. E ainda à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa pela disponibilização presencial e online de teses antigas, que careciam de digitalização. Agradeço à Maria do Carmo Marques pelo trabalho de liberação e efetivação das digitalizações.

Nesse ponto, aproveito para passar aos agradecimentos às pessoas com quem dialoguei e colaborei esses anos todos. Agradeço inicialmente às professoras Sandra Leandro e Maria Emilia Vaz Pacheco por concederem acesso digital às suas teses, bem como pelos vínculos que criamos, ainda que por meios dos diálogos virtuais. Agradeço também à professora Ana Paula Nascimento pelo diálogo e troca de ideias que ajudaram a orientar a pesquisa em um momento delicado.

Agradeço à professora, curadora, pesquisadora e colega Fernanda Pitta pelos conselhos e colaboração desde nosso primeiro contato em 2017, em um curso no Museu de Artes de São Paulo. As esporádicas trocas foram engrandecendo meu entendimento do objeto e do período pesquisado. E não apenas: a recorrência aos seus trabalhos, sobretudo sua tese de doutorado, foi de extrema importância para a efetivação da metodologia de reconstrução de trajetórias. Se o recurso às informações e mesmo às análises por ela anteriormente desempenhadas, boa parte desse trabalho teria sido inviável. Toda a discussão referente ao pintor Almeida Júnior desempenhada no segundo capítulo (sobretudo nas seções 2.3.7 e 2.3.8) é tributária de debates presentes em sua tese e muito bem colocados, que precisei recuperar

por meio de seu texto e de uma revisitação das fontes como forma de seguir fiel à metodologia proposta. Sem repassar pelos temas e fontes já antes visitados por ela e também por Pedro Nery, o trabalho de reconstrução de trajetórias e de mapeamento do conjunto das relações fundamentais e constitutivas ficaria comprometido negativamente. Muitos dos argumentos de Pitta e Nery foram recuperados e mencionados, com pequenas adições. Trechos das fontes que citei, decidi reproduzir mais longa e detalhadamente sustentando o exercício de análise dos textos críticos, e oferecendo aos leitores acesso direto às fontes em debate. De todo modo, espero ter correspondido à altura tanto aprendizado nesse processo duro e confuso de escrita. As teses, portanto, dialogam e se remetem. Recomendo que para uma compreensão mais detalhada dos fenômenos recorra-se aos trabalhos de Pitta e Nery, e que entenda-se que as informações aqui mobilizadas têm apenas um papel pontual na estratégia metodológica. Do mesmo modo, a tese de Nuno Saldanha é um referente igualmente importante e mobilizado como recurso bibliográfico fundamental, cujas sugestões procurei aprofundar. As fontes que revisei foram ainda ganhando atenção detalhista e analítica a partir da análise acerca dos investimentos de visibilidade e de sociabilidade empenhados pelo artista.

Agradeço também e fortemente à professora Ana Paula Simioni com quem tive diálogos francos e frequentes. A excelente disciplina que ofereceu no Instituto de Estudos Brasileiros, as palavras de corredor e cafeteria, e as sugestões na qualificação foram determinantes para os caminhos da pesquisa. Inclusive o intercâmbio e a maior aproximação com a bibliografia da historiografia social da arte foram desses contributos generosos. Agradeço igualmente ao caro Fernando Pinheiro com quem o diálogo foi também frequente nos seminários da pós-graduação e encontros do núcleo de pesquisa, sempre com seriedade. A leitura generosa e atenta sempre surtiu em ótimos conselhos, caríssimos ao meu amadurecimento intelectual e profissional, como pesquisador.

Aos e às colegas pesquisadores e pesquisadoras do Núcleo de Sociologia da Cultura, que foram tão relevantes para o incentivo e a crítica construtiva, principalmente ao professor Sérgio Miceli pela leitura atenta em todas as ocasiões e à professora Maria Arminda pelas interpelações na disciplina de leitura de projetos. Nominalmente não posso esquecer os amigos de trabalho e de bola, Wellington Pascoal

de Mendonça, João Victor Kosicki, Marcello Stella, Willian Santana, Darlan Praxedes, Tony Nakatani, Kauê Gomes, Dimitri Pinheiro, Hugo Freitas, Márcia Malcher, Paula Carvalho, Pedro Serra, Xênia Bergman, Vanessa Gatti, Mônica Moraes, Aline Chiaramonte, Flávia Brites, German Nunez, Fernanda Patrocínio, Davis Diniz, Luiz Guerra, Diego Tavares, Pedro Pires, Ivo Soares e Max Gimenes. Agradeço especialmente ao meu orientador pelo apoio e compreensão durante todo esse período, e por todo aprendizado teórico e prático em pesquisa.

Agradeço também aos amigos e amigas que fiz pelo caminho durante a pesquisa, sobretudo Carlos Lima Júnior que me fez sugestões valiosas em nossos diálogos, e Natália Cristina Gomes, amiga com quem o diálogo se sustentou, que ajudou a identificar pinturas e criar conexões comparativas no grande conjunto iconográfico que eu vinha compondo.

Por fim, agradeço à família. Aos meus primos e amigos mais íntimos e mais antigos: Wellington, Roberto, Maurício, Felipe, Carlos e Tatiane. Agradeço à minha companheira, Jacqueline Araújo, por todo o apoio, compreensão, paciência, cuidado e troca de ideias. Muito da força e das reflexões desse trabalho nasceram em nossas cúmplices conversas cotidianas. Não paro de aprender com ela sobre partos, sobre arte, sobre proximidade e distância, sobre dupla e tripla jornada, do hospital à vida acadêmica, dos partos domiciliares ao cuidado com a saúde mental. Agradeço, por fim, e acima de tudo e todos, aos meus pais pelo suporte emocional e eterno acolhimento, sem os quais nada disso teria sido possível. Pelo amor incondicional, obrigado Cecília e Elmano.

ÍNDICE

Lista de Abreviações _____	13
Introdução _____	15
Capítulo 1 - Origem social e formação artística: arte no Brasil e em Portugal na segunda metade do século XIX	
1. Subsídios de origem social para trajetórias comparadas _____	28
1.1 Elementos de origem social: Almeida Júnior _____	28
1.1.1 Formas de exploração de um passado construído: linhagens familiares _____	28
1.1.2 Qual Itu? A hinterlândia paulista do séc. XIX e sua elite _____	35
1.2 Elementos de origem social: José Malhoa _____	46
1.3 Ainda tratando de trajetórias: a formação acadêmica e outros elementos _____	50
1.3.1 O ensino artístico em Portugal e a criação da Real Academia de Belas-Artes de Lisboa _____	56
1.3.2 Da fuga da Corte portuguesa para o Brasil à formação da Academia Imperial de Belas-Artes do Rio de Janeiro _____	67
1.4 Formação e estratégias de artista _____	86
1.4.1 Da desilusão à circulação internacional: Malhoa antes do Grupo do Leão _____	86
1.4.2 Almeida Júnior e seu percurso formativo. Na AIBA, em Paris, e de volta a São Paulo _____	104
Capítulo 2 - Nos ateliês, o caminho da consagração profissional: crise acadêmica e crítica de periódicos _____	121
2.1 A produção da (des)crença: legitimidade e contestação no contexto de decadência das Academias _____	125
2.2 As ideias de “Escolas” nacionais no Brasil e em Portugal no final de década de 1870 _____	140
2.2.1 A coleção “Escola Brasileira” na XXV Exposição Geral de Belas Artes (EGBA) _____	140
2.2.2 A redescoberta de um certo passado em Portugal, a “Antiga Escola Portuguesa de Pintura” e, enfim, o Museu Nacional de Belas-Artes _____	144
2.3 As recepções dadas a José Malhoa e Almeida Júnior pela crítica ao longo da década de 1880: enfim o realismo? _____	150
2.3.1 As fontes e os diferentes estados da imprensa e da crítica de arte no Rio de Janeiro e em São Paulo _____	151
2.3.2 A recepção crítica a Almeida Júnior: primeiras exposições (dos Salons parisienses à exposição individual na AIBA em 1882) _____	154
2.3.3 A recepção crítica a José Malhoa: primeiras exposições _____	180
2.3.4 A última exposição da AIBA durante o Império: 1884 _____	184

2.3.5 O início das Exposições de Quadros Modernos de Lisboa e o Grupo do Leão	191
2.3.6 As consecutivas Exposições de Quadros Modernos até o final da década e o esgotamento da fórmula	202
2.3.7 A profissionalização de Almeida Júnior e o ufanismo da crítica paulista: vernissages e ateliês na segunda metade da década de 1880	219
2.3.8 A Exposição Universal de 1889, em Paris, e a campanha pela aquisição de “Caipiras Negaceando”	235
2.4 A confluência entre críticos e artistas a partir da década de 1880	241
Capítulo 3 - No final do século, a consagração pela pintura de gênero e costumes	248
3.1 A consagração pelas obras: crítica e clientela ao longo dos anos 1890	253
3.1.1 De Academia a Escola, de Imperial a Nacional: a elaboração da ENBA a partir das estruturas da AIBA no contexto brasileiro	253
3.1.2 Almeida Júnior, referente cultural paulista? Entre querelas e querências, um termômetro do reconhecimento do pintor no início da última década do século	260
3.1.3 Almeida Júnior e as pretensões culturais da elite política paulista no final do século	268
3.1.4 As exposições do Grêmio Artístico em Lisboa e as primeiras participações de Malhoa nos ‘Salons’ de Paris	309
3.2 Um programa de pintura? A consolidação da temática rural em Almeida Júnior e Malhoa	337
3.2.1 As últimas exposições: Almeida Júnior, sem virar o século	337
3.2.2 Malhoa e a rotinização do nacionalismo de teor rural a partir de 1900	358
Conclusão	412
Bibliografia	419

ABREVIACÕES

AIBA - ACADEMIA IMPERIAL DAS BELAS ARTES – RIO DE JANEIRO
CGG – COMISSÃO GEOGRÁFICA E GEOLÓGICA DO ESTADO DE SÃO PAULO
CM – CORREIO DA MANHÃ (JORNAL)
CMEF – COMPANHIA MOGIANA DE ESTRADAS DE FERRO
CPEF – COMPANHIA PAULISTA DE ESTRADAS DE FERRO
CP – CORREIO PAULISTANO (JORNAL)
DN – DIÁRIO DE NOTÍCIAS (JORNAL)
EGBA – EXPOSIÇÕES GERAIS DE BELAS ARTES DA AIBA
ENBA – ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES – RIO DE JANEIRO
ENSBA – *ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES BEAUX-ARTS - PARIS*
GA – GRÊMIO ARTÍSTICO DE LISBOA
GL – GRUPO DO LEÃO
GN – GAZETA DE NOTÍCIAS (JORNAL)
GPL – GABINETE PORTUGUÊS DE LEITURA
IHGB – INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO BRASILEIRO
IHGSP – INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO DE SÃO PAULO
LAO – LICEO DE ARTES E OFÍCIOS DO RIO DE JANEIRO
LAOSP – LICEU DE ARTES E OFÍCIOS DE SÃO PAULO
MASP – MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND
MDJVI – MUSEU D. JOÃO VI
MNBA – MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES – RIO DE JANEIRO
MP – MUSEU PAULISTA
OESP – O ESTADO DE SÃO PAULO (JORNAL)
PESP – PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO
PRP – PARTIDO REPUBLICANO PAULISTA
SAF – *SALON DES ARTISTES FRANÇAIS*
SGL – SOCIEDADE DE GEOGRAFIA DE LISBOA
SNBA – SOCIEDADE NACIONAL DE BELAS ARTES DE LISBOA
SPBA – SOCIEDADE PROMOTORA DAS BELAS ARTES DE LISBOA

Cada época da arte tem sua fisionomia própria, fortemente desenhada nas memórias. O trabalho do tempo acusa e simplifica os traços, e a sucessão das eras é semelhante a um cortejo de seres vivos reconhecíveis graças às características, a uma expressão, a uma postura. A posteridade os pinta como retratos, com fortes luzes e fortes sombras, e é com essas poderosas evidências que se faz, não o que chamamos história, mas consciência histórica coletiva. O século das catedrais, a primavera e o verão da Renascença, a época clássica, o século XVIII se impõem a nós, não como puras ficções cronológicas, mas como conjuntos concretos, orgânicos, dotados de vida. Sem dúvida, as gerações se dão as mãos e se ligam umas às outras. Há transições e prolongamentos. Um século não nasce, não morre, de uma vez só. A humanidade não vive por sacolejos seculares. Um estrito espaço de cem anos nada significa. No entanto, de um século ao outro, mesmo levando em consideração algumas permanências, essas franjas pelas quais uma geração liga-se ao que a precede e ao que a sucede, que diferença e por vezes, que oposição destacada na tonalidade moral, que surpreendente diversidade de resultados!

Henri Focillon, *A Pintura do Século XIX* (trad. Jorge Coli)

INTRODUÇÃO

“Arcaísmo” é um termo que advém do grego, *arché*, e que remete às noções de “origem” e “fonte”¹. Na filosofia pré-socrática era um termo comumente mobilizado para sinalizar a procura de uma “essência”, um tipo de substância original. Nesse sentido, nada mais próprio para adjetivar o ambiente intelectual e ideológico do final do século XIX, em que simultaneamente emergia uma ideia difusa de “moderno” (em muitos casos atrelada a outra, igualmente indefinida, de “progresso”), e uma obsessão pelo “nacional”. As transformações sociais e tecnológicas do período movimentaram a história e colocaram os agentes sociais empenhados em projetos de criação e recriação das narrativas de origem e formação das nações em diversas partes do mundo. Ao mesmo tempo, “arcaísmo” se refere a algo antiquado, fora de moda, o que pode fazer soar contraditório o título. No entanto, é a essa contradição mesma que pretendo me referir: é de uma noção em certa medida conservadora de modernidade que trato nessa pesquisa. O trabalho aborda um conjunto de artistas (focando em dois deles) que integraram em seus países transformações comedidas do universo artístico.

É nesse espectro que situo e abordo a arte de dois pintores, José Ferraz de Almeida Júnior (brasileiro) e José Vital Branco Malhoa (português), totalmente inseridos em contextos de intensas disputas em torno da reimaginação das identidades nacionais: ambos buscando responder, cada um a seu modo, às demandas estéticas incutidas nas concepções de modernidade e nacionalidade em circulação no debate. A presente pesquisa nasceu, anos atrás, de percepções naquela época ainda bastante incipientes a respeito da arte e das posições desses dois artistas no universo artístico na passagem do século XIX para o XX. A partir do levantamento prévio de uma bibliografia especializada, de algumas fontes primárias acerca da recepção crítica e também das obras dos dois pintores, algumas questões foram sendo formu-

1 Agradeço ao amigo Dimitri Pinheiro pela percepção sobre a etimologia da palavra em meio ao debate do trabalho no âmbito no nosso Núcleo de Sociologia da Cultura.

ladas. Rigorosamente da mesma geração (Almeida Júnior nasceu em 1850, e Malhoa em 1855), estudaram, respectivamente, nas academias de arte do Rio de Janeiro e de Lisboa entre o final da década de 1860 e meados da década de 1870 e chegaram à vida profissional justamente no auge da crise do sistema acadêmico de ensino artístico. Mas, para além dessas coincidências, intrigava pensar, sobretudo, porque, afinal de contas, dois artistas em contextos nacionais distintos haviam se consagrado muito em função das iconografias que produziram relacionadas às temáticas do universo rural (camponeses, caipiras, habitações rurais, etc.). Ao avançar com a problemática, a pergunta foi sendo reposta, acrescida de camadas: como e a partir de que momento passaram, ambos, a ser reconhecidos por suas competências em representar a nação? E em que contextos representar a nação passou a ser um critério da crítica para a apreciação e valorização das obras? Ademais, o que passou a compôr as ideias de nação? De que elementos foram sendo compostas as “ficções criadoras” (Thiesse, 2000) elaboradas no século XIX para as histórias nacionais? E que agentes, discursos, meios e instituições foram centrais nessas composições sobre o nacional?

A pesquisa se iniciou, portanto, como uma proposta de comparação de trajetórias. A ideia era comparar, parte por parte, as trajetórias dos artistas, da origem social à maturidade profissional, para daí extrair conclusões sobre os processos históricos e grupos sociais que estavam implicados nas condições de possibilidade dessas trajetórias tais como se deram. Por meio da reconstrução dos conjuntos de relações e das condicionantes sociais de cada espaço nacional, esperava que fosse possível pontuar as diferenças e situar as semelhanças. A hipótese de fundo que acompanhava essa proposta era a de que Almeida Júnior e Malhoa teriam ocupado posições e exercido funções homólogas em seus respectivos sistemas artísticos. Entendia que, dado o relacionamento dos artistas com as respectivas elites locais, suas obras teriam sido engajadas em processos políticos de construção dos imaginários nacionais, e que daí derivaria parte fundamental do reconhecimento de que desfrutaram em vida.

No entanto, essa seara em que eu pretendia entrar era bastante rica e já densamente explorada. Sobre Almeida Júnior e Malhoa abundam pesquisas, mas, de modo mais amplo, sobre a transição do século XIX para o XX existe um debate

sócio-histórico consolidado, complexo e intrincado, com entradas estreitas que exigem precisão e domínio. A comparação, nesse sentido, surgiu também como um modo de adentrar esse debate cuja especificidade consiste justamente em sua capacidade de, a partir do cotejamento, revelar conexões diretas e indiretas entre os polos da comparação, tanto em função das relações transnacionais criadas e mantidas pelos agentes, quanto da circulação de modelos e parâmetros de produção das obras. Muito embora Almeida Júnior e Malhoa nunca tenham estabelecido efetivamente qualquer relação (nunca sequer chegaram a se encontrar), a comparação efetuada a partir de suas trajetórias acabou por revelar íntimas relações entre os universos artísticos nacionais do Brasil e de Portugal, mas também estratégias de ação equivalentes que passavam, via de regra, por espaços comuns de circulação, aprendizado, exposição e sociabilidade em centros europeus de produção artística como Roma e Paris.

Ou seja, a comparação encetada a partir de dois agentes de enorme relevância para seus espaços artísticos nacionais obteve entre seus resultados o trunfo de ser capaz de revelar uma dinâmica transnacionalizada da prática artística no período abordado. A atuação e as marcas de reconhecimento obtidas no espaço artístico transnacional acabavam funcionando como elementos fundamentais das estratégias de consagração nos contextos nacionais de cada artista. E cada um a seu tempo e conforme suas condições de possibilidade recorreu a esse artifício como maneira de assegurar ou mesmo expandir a abrangência do reconhecimento de sua produção. No desempenho de seus esforços para obter o capital simbólico associado à circulação pelos grandes centros artísticos globais, os artistas e demais agentes correlatos, integrantes das redes alargadas de relações observadas, compuseram uma espécie de “história cruzada”² (Werner e Zimmermann, 2003), percebida de modo privilegiado em função da visada comparativa adotada.

2 A ideia de “histórias cruzadas”, proposta por Michael Werner e Bénédicte Zimmermann, é um tipo de abordagem sócio-histórica que dialoga com outras propostas comparativas e da globalização como as “histórias conectadas” e “compartilhadas”, ou ainda a ideia de “transferências culturais” (Espagne, 2013), aprofundando o enfoque sobre as “ligações, materializadas na esfera social ou simplesmente projetadas, entre diferentes formações historicamente constituídas” (2003: 8, tradução minha). A abordagem de Werner e Zimmermann trabalha a noção de “cruzamentos”, que são pontos em que diferentes histórias se aglutinam e se implicam, de modo que se possa lançar em direção aos objetos de comparação questões sobre simultaneidade, historicidade e as diferentes temporalidades envolvidas nesses eventos nodais.

Assim sendo, a abordagem buscou escapar do confinamento em que comumente incorrem as pesquisas e estudos centrados em casos unicamente nacionais³. Sem desconsiderar o papel e a força dos Estados-nacionais na conformação dos contextos sócio-históricos em que os agentes estiveram imersos, o que procurei fazer foi variar as escalas da análise, do regional ao nacional, e daí ao global e de volta. Considerando que as pesquisas em história social e sociologia da arte, para o período que abrange a segunda metade do século XIX e a primeira metade do século seguinte, têm por característica considerar o caráter transnacional das práticas na configuração dos fenômenos que observam, o que decidi fazer, entretanto, foi, por meio da proposta comparativa, acentuar a ênfase sobre esse aspecto, o que me levou a oscilar entre a comparação dos sistemas artísticos nacionais, e a descrição dos pontos de contato e modos pelos quais se relacionaram no período e foram assim, em alguma medida, constituindo um sistema integrado e transnacional⁴. Comparação e correlação. A grande vantagem obtida com essa empreitada foi fazer com que determinados modos já quase naturalizados de se observar os casos isoladamente pudessem ser colocados à prova. Como bem apontam Luiz Carlos Jackson e Alejandro Blanco sobre o potencial das abordagens comparativas em sociologia histórica, “o cotejamento dos casos produz um saudável efeito de desnaturalização da observação histórica e sociológica, de tal maneira que certas características inicialmente não problematizadas por parecerem autoevidentes revelam sua contingência. Disso resulta, eventualmente, uma compreensão mais nuançada e crítica dos fenômenos estudados” (2014: 33). Espero, portanto, ter sido capaz de interpôr dados e análises que acrescentem novidades à discussão e aprimorem em alguma medida o conhecimento dos fenômenos sociais de um período tão decisivo da história dos Estados-nacionais brasileiro e portugueses.

É notório, contudo, que não é possível abordar Brasil e Portugal no século XIX como se fossem dois Estados equivalentes, de iguais condições e posições no

3 É claro que estudos centrados em casos uni-nacionais podem sempre levar em conta a complexidade da circulação e das relações transnacionais múltiplas mutuamente implicadas. No entanto, quando não o fazem e tomam as fronteiras dos Estados como dados imediatos de uma unidade de pesquisa pré-definida, incorrem no erro comumente descrito como “nacionalismo metodológico” (Sapiro, 2013; Bourdieu, 2002).

4 Sobre a relevância do enfoque sobre as correlações transnacionais de sistemas artísticos, como a literatura, ver Diniz (2017).

cenário geopolítico global, a começar pelo fato de que até 1822 o Brasil havia sido colônia e Portugal, metrópole. É claro que Portugal, na condição de mais antigo Estado europeu, tinha um aparato estatal mais organizado e relações multilaterais com os demais países europeus firmadas, além, é claro, de certa tradição artística acumulada e constituída. Muito por conta disso é que Portugal já contava, desde meados do século XVIII, com um histórico de circulação de seus artistas para formação internacional (haja vista, por exemplo, sua Academia Portuguesa em Roma). Mas a despeito da disparidade de condições entre os dois países, decidi perseverar na comparação, e explico: a questão toda tem a ver com as permanências estruturais e vínculos culturais, novamente mobilizados por diversos agentes no período enfocado por essa pesquisa. E enquanto única monarquia da região, durante o século XIX o Brasil manteve tênues relações políticas e culturais na América do Sul. O pós-independência foi marcado não apenas pela manutenção estrutural do aparato burocrático de Estado, mas também pela conservação de uma elite administrativa portuguesa, que seguiu acompanhando a gestão do Estado e o processo de formação nacional. É como aponta, por exemplo, José Murilo de Carvalho:

A homogeneidade ideológica e o treinamento foram características marcantes da elite política portuguesa, criatura e criadora do Estado absolutista. Uma das políticas dessa elite foi reproduzir na colônia uma outra elite feita à sua imagem e semelhança. A elite brasileira, sobretudo na primeira metade do século XIX, teve treinamento em Coimbra, concentrado na formação jurídica, e foi, em sua grande maioria, parte do funcionalismo público, sobretudo da magistratura e do Exército. Essa transposição de um grupo dirigente teve talvez maior importância que a transposição da própria Corte portuguesa e foi fenômeno único na América. (...)

O Brasil dispunha, ao tornar-se independente, de uma elite ideologicamente homogênea devido a sua formação jurídica em Portugal, a seu treinamento no funcionalismo público e ao isolamento ideológico em relação a doutrinas revolucionárias⁵. Essa elite se reproduziu em

5 Aqui Carvalho refere-se aos ideais republicanos e pan-americanistas presentes nas independências e formações nacionais dos Estados vizinhos na América Latina. No Brasil, a tradição do ideário republicano que havia se constituído no século XVIII havia sido suprimida pela coroa e demo-

condições muito semelhantes após a Independência, ao concentrar a formação de seus futuros membros em duas escolas de direito⁶, ao fazê-los passar pela magistratura, ao circulá-los por vários cargos políticos e por várias províncias. (1996: 37-39)

Ou seja, partindo do suposto de que há uma causação recíproca entre a formação de elites políticas e a do próprio Estado, o Brasil como nação independente era consequência direta dessas permanências. Por mais óbvio que isso possa parecer, é preciso então reiterar que foi da herança burocrática da administração colonial que se formou o Estado brasileiro independente. E, mais do que isso, a elite burocrática da Corte carioca foi composta por portugueses e seus descendentes durante décadas, o que constituiu um dos elementos da divergência de projetos nacionais às vésperas da Proclamação da República. Ademais, foi essa mesma elite que, perdurando, reposicionou seus privilégios e reativou certos vínculos comerciais e culturais que desde a independência estavam esgarçados.

Ademais, a própria criação de uma academia de artes no Brasil tem a ver com a fuga da família real portuguesa para o Brasil e o convite a artistas franceses para iniciar aqui o projeto de uma instituição capaz de formar artistas que pudessem praticar uma arte de corte e para a corte. Tempos depois, a relativa estabilidade política após a independência produziu seus efeitos e modulações também no universo das práticas artísticas, o que permitiu à Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro (AIBA) estabilizar seus quadros profissionais e princípios de atuação ao longo da primeira metade do século. Embora nunca tenha conseguido hegemonizar por completo a formação e a prática artística no país (diferentemente de sua congênere francesa, de onde emanava o modelo institucional), a AIBA chegou à década de 1860 com certo reconhecimento firmado e suas regulares Exposições Gerais rotinizadas. Além disso, nesse período, e até meados da década de 1880, é preciso lembrar ainda do papel mecenático do Estado monárquico e do próprio monarca, D. Pedro II, que não tem paralelo no desenvolvimento artístico dos demais países da América Latina como um todo. Essas diferenças constitutivas, algumas das quais dadas já nos radicalmente diferentes processos de independência do continente su-

ria se rearticular em um novo movimento significativo no século XIX.

6 Foram as escolas de Direito de São Paulo e de Olinda, fundadas em 1827.

lamericano, não deixam dúvidas de que por décadas a fio ao longo do século XIX o Brasil esteve mais estreitamente relacionado e culturalmente⁷ atrelado a Portugal do que a qualquer outro país do cone sul (ainda que com as relações diplomáticas afetadas por um período).

Desse modo, não faz sentido algum imaginar que o marco temporal de 1822 tenha significado um desaparecimento repentino das relações e dos sujeitos portugueses do território brasileiro. A despeito do antilusitanismo que ganhou corpo com a independência e seguiu crescendo, a presença portuguesa no Brasil não esmoreceu. Muito pelo contrário: o intercâmbio cultural entre os dois países aumentou entre as décadas finais do século XIX e o início do XX (muito embora no período aqui em foco não tenha chegado a se tornar equilibrado ou simétrico, tendo pendido no universo artístico sempre ainda para o lado português).

Para exemplificar o fenômeno de modo apenas preliminar, basta dizer que, de meados do século XIX às duas primeiras décadas do século XX, pulularam revistas ilustradas binacionais, destinadas a atender públicos dos dois lados do oceano Atlântico⁸ (muitas das quais produzidas e impressas em Paris e de lá enviadas para Lisboa e para o Rio de Janeiro). No Brasil, a intelectualidade crítica portuguesa ganhou espaço nas redações⁹ e colunas¹⁰ de jornais. Eram numerosos os críticos que tinham espaço regular de publicação no Brasil, bem como aqueles que circulavam com alguma frequência entre os dois países e firmavam posições nos dois contextos

7 O idioma era outro entre os principais fatores que isolavam o Brasil de seus vizinhos latinos e o associavam a Portugal. Como aponta Antônio Cândido, por exemplo, em sua “Formação da Literatura Brasileira” (2014), em seus primórdios e durante muito tempo, a literatura brasileira desenvolveu-se em referência à portuguesa, como uma espécie de ramo menor.

8 São os casos, por exemplo, das revistas *A Ilustração* (1884-1892), *Os Dois Mundos* (1877-1881), *A Revista. Ilustração Luso-Brasileira* (1893) e *Brasil-Portugal* (1899-1914). Sobre o tema ver Luca (2013).

9 Nas redações, podemos citar o jornalista Elísio Mendes, um dos sócios do principal jornal carioca do período, a *Gazeta de Notícias*, e seu outro sócio, Manuel Rodrigues Carneiro Araújo, que foi também proprietário da revista *O Mosquito*, em que atuou o caricaturista brasileiro de origem francesa, Ângelo Agostini.

10 Eram os casos, por exemplo, do caricaturista Rafael Bordalo Pinheiro, fundador de periódicos ilustrados no Brasil nos anos 1880, e do crítico de artes José Duarte Ramalho Ortigão, parceiro intelectual do romancista José Maria Eça de Queiroz, figura proeminente da chamada “Geração de 70” em Portugal, e que esteve no Brasil em 1887 (Miné, 2006: 216), a convite do brasileiro fundador do jornal carioca *Gazeta de Notícias*, José Ferreira de Souza Araújo, e que, ademais, publicava nesse mesmo jornal uma coluna própria intitulada “Cartas Portuguesas”. Sobre o assunto ver Silva (2019).

conjugados. Isso sem mencionar ainda a circulação de artistas. Pelo menos desde finais da década de 1860, com a formação em Lisboa da Sociedade Promotora das Belas Artes (SPBA), o Brasil tornou-se um mercado de extrema importância para as vendas de quadros de artistas portugueses a particulares¹¹. Além disso, em 1879 ocorreu no Rio de Janeiro a primeira Exposição Portuguesa, simultaneamente à XXV Exposição Geral de Belas Artes da AIBA, e nas décadas seguintes ocorreram ainda outras diversas exposições individuais e coletivas de artistas portugueses, sobretudo no Rio de Janeiro.

Além de tudo isso, fora do âmbito das relações artísticas, é importante considerar que ao longo da segunda metade do século XIX o Brasil foi o principal destino da primeira onda do êxodo emigratório português, de modo que, além da já estabelecida classe burocrática do Rio de Janeiro, a presença portuguesa¹² cada vez mais se fazia visível nas camadas populares, mas também entre os “notáveis” (Briquet, 2012), nas figuras de empresários (tecidos, bancos, etc.), e sobretudo entre comerciantes de pequeno, médio e grande portes, alguns dos quais grandes importadores que enriqueceram rapidamente intermediando o comércio ultramarino entre os dois países. Passados alguns anos do trauma que a independência do Brasil representou para Portugal (econômica e politicamente), cada vez mais a ex-metrópole esforçava-se para caracterizar a relação com sua ex-colônia como uma relação entre “nações irmãs” (Ferreira, 2008).

Todo esse esforço de reconstituição histórica das relações entre Brasil e Portugal no pós-independência e ao longo do século XIX buscou servir na pesquisa ao propósito de fundamentar o intento comparativo pretendido. A ideia era demonstrar,

11 Vale ressaltar que grande parte dos mantenedores associados da SPBA eram imigrantes portugueses que viviam e tinham negócios no Brasil (Mariz, 2018: 64). O colecionismo na comunidade portuguesa era um mecanismo de distinção social que, por um lado, atestava o sucesso do imigrante comprador e, por outro, mantinha-o conectado ao conjunto de compatriotas pelo laço afetivo do nacionalismo. Esses portugueses ficaram conhecidos naquele período como “brasileiros de torna-viagem” (Pereira, 2000).

12 O grande contingente de imigrantes portugueses endinheirados no Brasil e sua relevância política na estrutura econômica e burocrática do Rio de Janeiro tornavam-no um mercado especialmente interessante para os artistas portugueses. Essa elite portuguesa que se perpetuou após a independência criou no Rio de Janeiro uma ampla estrutura institucional de promoção à arte, à literatura e de acolhimento ao contingente migrante que continuava chegando em número cada vez maior. Exemplos salustres dessa estrutura são a Sociedade Portuguesa de Beneficência (1840), o Real Gabinete Português de Leitura (1837), e algumas associações desportivas e de lazer.

de partida, que havia entre Brasil e Portugal uma verdadeira afinidade estrutural tanto em virtude dos legados políticos, quanto das interações e intercâmbios. Mas entram também no cômputo dessas afinidades a própria formação e as mutações do sistema artístico nos dois países exatamente nesse período. E se no Brasil a AIBA surge oficialmente em 1826 como decorrência da família real em fuga, em Portugal a Real Academia de Belas Artes de Lisboa (ARBA) surgiu pouco depois, em 1836, como demanda dos artistas e de entusiastas pelo amparo e incentivo do Estado¹³.

Ambos os países, dessa maneira, desenvolveram quase que *pari passu* a implementação do modelo acadêmico, com especificidades notórias que precisam ser levadas em conta, é bem verdade, mas com semelhanças sugestivas, da origem à crise, do método de ensino às reformas, da consolidação à contestação. O processo seguiu por caminhos parecidos, constituindo aos poucos os critérios de excelência e uma classe de mestres. No entanto, essa adoção do sistema acadêmico de ensino e produção de arte ocorreu bastante tardiamente nos dois países, em um quadro de monarquias instáveis e às vésperas de transformações sociais decisivas, inclusive nos padrões de gosto. Quão mais próximo do final do século, maiores as agitações políticas e sociais, e maiores também os embates artísticos. Às vésperas da república nos dois países crescia também a pressão contra as academias, em que se clamava por reformas no ensino ou, até mesmo, pelo fechamento da instituição. O declínio das academias tradicionais, ligadas às cortes, estava associado, nos dois contextos, à ascensão de outras instâncias de legitimação como a crítica ou até mesmo um mercado privado tímido, mas cada vez mais significativo¹⁴. Também nesse con-

13 Não que anteriormente o Estado português não fosse de algum modo protetor das artes, mas pela tradição constituída no país, o investimento dirigia-se fundamentalmente para a arquitetura, o mobiliário e as artes decorativas empregadas nos palácios e monumentos. A pintura era marginal na corte, constituída por poucos pintores oficiais cuja formação era feita majoritariamente em Roma. E mesmo que a Academia tenha sido uma demanda antiga dos artistas, o início do século XIX foi um período extremamente conturbado para a monarquia portuguesa, muito em função das invasões napoleônicas em 1808 e das crises econômica, institucional e política subsequentes, que culminaram na Revolução Liberal de 1820, para as quais a independência do Brasil também foi um fortíssimo fator de acirramento. Foi apenas nos pequenos interstícios de tranquilidade durante o período da Monarquia Constitucional que se pôde pensar e, depois de muita pressão e disputa, firmar o surgimento da ARBA. Ou seja, a despeito da disparidade de condições entre o Estado brasileiro e o português, as Academias portuguesas de Lisboa e do Porto não era mais antigas do que a do Rio de Janeiro.

14 Trata-se, portanto, de um período de transições, e seria muito difícil percebê-lo de outra maneira. Tal como Maria Arminda do Nascimento Arruda pontua sobre o cenário brasileiro, em prefácio ao trabalho de Caleb Alves, esse é justamente o “momento em que fenece o mecenato imperial e

texto finissecular de crise e transição há semelhanças significativas a serem analisadas, mas há sobretudo conexões pouco observadas. Tal como aponta Caleb Alves, referindo-se sobretudo ao final do século, “algumas coincidências entre Brasil e Portugal, ainda pouco exploradas, podem ser esclarecedoras na reconstrução dos acontecimentos artísticos e na compreensão das influências¹⁵ mútuas que os pintores do período podem ter sofrido” (2003: 123).

Porém, para poder levar adiante toda essa percepção sobre as correlações entre os países e avançar com a proposta comparativa foi preciso aprofundar a compreensão dos sistemas artísticos no Brasil e em Portugal do período, lançando sobre eles alguns questionamentos: quais eram os agentes mais relevantes no universo das relações artísticas? Qual foi o processo de desenvolvimento da crítica especializada? Havia um mercado colecionista? O Estado exerceu algum papel no estímulo e manutenção da atividade artística? Como? E por quanto tempo?

Com todas essas preocupações elencadas, tornou-se inevitável reconsiderar o recorte temporal, tendo em vista que obviamente os processos considerados ultrapassavam largamente o mero escopo das trajetórias em questão. Procurei então ressituar o registro sincrônico da comparação para poder incorporar um arco temporal maior na abordagem, que fosse capaz de captar as dinâmicas de transformação dos sistemas artísticos. Essa reconsideração do recorte e da perspectiva expandiu a percepção dos fatores que envolviam o fenômeno que eu queria analisar, bem como transformou em alguma medida a maneira como eu pretendia fazê-lo. O arco temporal, portanto, passou a considerar, portanto, desde a formação do sistema de ensino artístico na primeira metade do século e conformação do corpo de mestres, até a crise do modelo e as trajetórias artísticas na passagem para o século XX, independentes da instituição, adensando a consideração dos fatos históricos no período final do recorte proposto.

emergem as novas formas de realização do *métier*, situando-se, portanto, naquelas épocas comumente relegadas à condição secundária de simples passagem” (2003: 17). Essa “incômoda condição de inclassificável” (Idem: 18) associada ao período, entretanto, não deve ceder lugar a uma desconsideração das redes em que os artistas atuaram como produtores de arte.

15 A noção de “influência” não é adequada, tendo em vista todos os problemas que ela implica na observação das relações artísticas (Baxandall, 1985: 58). No entanto, relevado o uso do termo, a citação de Caleb Alves permanece válida porque aponta um flanco sugestivo de pesquisa pouco explorado, sobre as correlações e trocas artísticas entre Brasil e Portugal no século XIX.

Ou seja, se em parte o trabalho continuou buscando evidenciar semelhanças e diferenças por meio do contraste comparativo, a partir de determinado ponto a pesquisa constituiu-se também como uma busca por correlações abrangentes. Quanto mais a pesquisa adensava a elaboração dos contextos históricos, mais explícito ficava que eu não trataria de unidades de análise desconexas e isoladas, colocadas em relação apenas pelo esforço de abstração e espelhamento, mas trataria, na verdade, de diferentes escalas de um mesmo fenômeno, que na dimensão nacional ou local apresentava particularidades inerentes, mas que no plano transnacional apresentava continuidades, afinidades, homologias e conexões diretas e indiretas, mais ou menos explícitas, entre territórios, agentes, conceitos e modelos.

Desse modo, a análise opera ora tendo em consideração as singularidades locais e nacionais, ora as correlações binacionais entre Brasil e Portugal, mas mantendo sempre em consideração os princípios ordenadores do sistema artístico global (em constituição e mutação), que permeiam essas correlações. Roma e Paris tomadas na pesquisa como grandes centros artísticos globais¹⁶ na segunda metade do século são, afinal, o plano de fundo da análise. Por portarem o maior grau de reconhecimento como espaços de concentração de recursos simbólicos na geografia artística global, elas eram (e cada vez mais principalmente Paris) as fiduciárias dos modelos estéticos (Casanova, 2002) e de onde emanavam os debates que circulavam globalmente, incorporados diferentemente por artistas e críticos. Era para essas duas cidades que os demais países do mundo enviavam seus pintores para complementarem suas formações, em geral após algum período de estudos nas próprias academias de arte nacionais. Tanto no caso brasileiro quanto no português, alguns dos alunos, segundo critérios de premiação, recebiam bolsas de estudos para permanecerem em Paris ou Roma, enviando obras como contrapartida.

Por fim, como então, diante de tantas correlações e evidências dos trânsitos e diálogos transnacionais incidindo sobre o objeto, eu poderia ainda alocar a abordagem das trajetórias, trabalhadas com minúcia durante tanto tempo na pesquisa? Depois de um tempo com esse dilema, entendi finalmente que poderia inseri-las no

16 É preciso então dizer a esse respeito que no caso das artes plásticas (pintura e escultura), diferentemente do caso da literatura, Portugal não foi o principal referente brasileiro. Ao longo do século XIX, Roma era a referência e cada vez mais ambos passaram a olhar Paris como um centro irradiador externo e comum.

mesmo procedimento de alternância das escalas de análise. Pensar pelas trajetórias dos sujeitos seria, enfim, colocar as lentes da pesquisa “ao rés do chão” (Revel, 2000), trazê-las para o nível mais elementar e rasteiro das relações, onde os fatos são tecidos¹⁷. As trajetórias, portanto, permanecem como o verdadeiro fio condutor do trabalho, adotando os elementos biográficos como recursos essenciais da compreensão de grandes processos (Loriga, 2011). É a partir delas que são analisadas as estratégias dos artistas, as *personas* artísticas, mas também as formas de recepção da crítica, os parâmetros de apreciação, as transformações na estrutura do sistema artístico e mesmo as modalidades da circulação de pessoas, ideias e modelos artísticos. Dessa maneira creio ter sido capaz de conjugar e apresentar tanto os fatores locais (clientela, elites locais, fatores políticos, etc.) que motivaram parte significativa da produção dos artistas e com as quais tiveram que dialogar, quanto os fatores externos que atravessaram a contingência da produção artística (conceitos, parâmetros, modelos, convenções artísticas, etc.), inerentes de uma prática em franco processo de mundialização. Múltiplos fatores operando em múltiplas escalas e temporalidades, para os quais as obras foram respostas criativas, inventivas (por vezes até mesmo paródicas) e bem-sucedidas.

Mas para produzir uma tese que conectou e colocou em relação tantos e tão distantes lugares, foi preciso seguir as fontes em frequentes deslocamentos. De Itú a Paris, do Rio de Janeiro a Lisboa, a pesquisa se fez tão transnacional quanto seus objetos de interesse. Boa parte das imagens, dos quadros observados e dos documentos analisados foram acessados fisicamente através de visitadas agendas em museus e arquivos no interior e no centro de São Paulo, no Rio de Janeiro, em Paris, em Lisboa, em Caldas da Rainha, em Alpiarça e em Figueiró dos Vinhos. Outra imensa parcela dos documentos consultados foram observados em acervos digitais disponíveis online gratuitamente (mesmo alguns de instituições que também foram visitadas presencialmente). Desse modo, a pesquisa foi resultado de uma extensiva coleta de documentos e contatos com instituições de diversos lugares, e em acervos disponibilizados publicamente na internet, digitalizados e preservados.

17 Nas palavras de Struck et. al. (2011: 577, tradução minha) “a escolha de ampliar em uma escala pequena os níveis local ou individual (...) permite trazer atores e agência de volta para a análise”.

Com acesso a todos esses recursos, a tese acabou sendo composta por três grandes capítulos (ou partes). O primeiro deles trata da origem social dos dois artistas e de todo o processo de formação profissional. Simultaneamente, o texto busca recriar o estado geral da atividade artística nos dois países, retrazendo conflitos, posicionando os mestres e o próprio processo de formação e consolidação das academias de arte. O segundo capítulo aborda a década decisiva em que, após formados, passaram a atuar como artistas profissionais independentes e começaram a criar seus perfis e clientelas. Ali começamos a depreender as estratégias e posicionamentos. Embora avance na compreensão das trajetórias, o fundamental do segundo capítulo, no entanto, é a análise da formação da crítica profissional no Brasil e em Portugal feita a partir da reconstrução da recepção dada aos dois artistas. A década de 1880 foi quando ambos deixaram de ser tratados apenas como promessas prodigiosas. Foi também quando se iniciou seu processo de reconhecimento e consagração em virtude de participações em exposições internacionais e da produção já de algumas telas com temática marcadamente rural, que chegaram a entusiasmar a crítica de viés nacionalista. Por fim, o terceiro capítulo trata da etapa final de consagração de ambos por meio da análise de suas obras e participações em exposições, bem como de suas participações em projetos museológicos e de decoração de prédios públicos. Busca também analisar comparativamente a produção de ambos na virada do século observando aspectos técnicos das suas obras, tais como dimensão, foco, temáticas, expressão corporal das personagens, paleta de cores e distribuição dos elementos na composição, etc. Junto desse olhar de relance sobre telas fundamentais, procurei traçar também os perfis dos clientes mais próximos dos artistas. A análise avança pelas principais exposições e vendas que realizaram no auge de sua produção. Termina na morte de Almeida Júnior e na aquisição do quadro “O Fado”, de Malhoa, no final da década de 1910, pela Câmara Municipal de Lisboa.

CAPÍTULO I

ORIGEM SOCIAL E FORMAÇÃO ARTÍSTICA: ARTE NO BRASIL E EM PORTUGAL NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XIX

1. Subsídios de origem social para trajetórias comparadas

1.1 Elementos de origem social: Almeida Júnior

1.1.1 Formas de exploração de um passado construído: linhagens familiares

Um exercício sociológico de reconstrução de trajetória pode se concentrar apenas sobre o percurso formativo e profissional de um agente qualquer. Há, no entanto, um ganho interpretativo quando, em uma abordagem sócio-histórica, se consideram elementos anteriores, sobre origem social e primeira socialização. Nesse âmbito colhemos informações sobre classe, grupo social e comunidade, sobre relações de compadrio, capital econômico, social e escolar, etc. Ou seja, um entendimento apropriado da origem social nos permite ter uma perspectiva precisa do trajeto social dos agentes. Iniciar um trabalho comparativo desse ponto busca, portanto, situar o ponto de partida e começar a estabelecer os parâmetros comparativos. Afinal, há certo perfil predominante entre os artistas em formação nessas décadas finais do século XIX, e não eram, em geral, descendentes das elites econômicas. Partir da origem social, portanto, pretende estabelecer esse solo comum, que pretende situar o lugar social dos aspirantes a artistas no seio das camadas sociais no Brasil e em Portugal, dadas as suas semelhanças e peculiaridades.

No entanto, tratar a origem social dos artistas é das partes mais complicadas da pesquisa já que, por um lado, as fontes primárias sobre o início da vida dos agentes são bastante escassas. Seria pior se já não houvesse um conjunto relevante de trabalhos de pesquisa sobre os dois artistas. Por outro lado, os pequenos textos biográficos que lhes foram dedicados em vida são fontes valiosas de pesquisa, mas apontam para um momento em que já se encontrava em curso (por vezes avançado) o processo de consagração dos artistas.

No entanto, há um tipo de material que passa a ser recuperado pelas elites paulistas na segunda metade do séc. XIX e que é bastante útil como fonte para vislumbrarmos os interesses implicados em sua produção: as genealogias e nobiliarquias ressurgem em São Paulo exatamente nessa etapa de afirmação de uma elite local com ambicioso projeto político. De 1895 a 1940 os ensaios biográficos, homenagens fúnebres e genealogias de famílias da elite paulista compõem cerca de quinze por cento (Ferreira, 2001: 115) dos textos que integram as revistas do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (IHGSP)¹⁸, por exemplo. Antes disso, no entanto, o *Almanach Litterario de São Paulo* (ALSP) desde finais de década de 1870 publicava textos com essa mesma temática, ora através de homenagens a figuras consideradas “distintas”, ora de caráter mais propriamente genealógico, explorando o percurso de uma ou algumas linhagens familiares na ocupação do território e desenvolvimento do Estado de São Paulo.

18 O IHGSP foi fundado em 1895 por um grupo de políticos e intelectuais e tinha como principal objetivo declarado em sua primeira publicação ser “uma associação que promovesse os meios de estudar tantos documentos com os quais se pode vir a conhecer a origem dos mais importantes feitos dos nossos antepassados, ou esclarecer noções errôneas sobre fatos que merecem ser devidamente conhecidos” (p.l). A formação e a atuação da instituição serão melhor abordadas adiante, mas é importante situar desde já que o instituto surge como parte da empreitada paulista tanto para, por um lado, contrapor-se ao Rio de Janeiro como centro da nação não apenas em sentido econômico e político, mas também cultural e intelectual, quanto para, por outro lado, produzir um discurso historiográfico capaz de inventar (Hobasbawm et al. 1997) para o Estado um passado e uma tradição adequados às suas ambições. Se por um lado os artigos tratavam de aspectos da história local, não era com outro objetivo senão o de atestar, de um certo ponto de vista, a decisiva participação do Estado na conquista do território e formação da nação. Celso Ferreira descreve bem o projeto da criação do IHGSP: “sentindo-se à margem do círculo das letras do Rio de Janeiro, onde o IHGB fulgurava como o núcleo da historiografia brasileira, os intelectuais de São Paulo procuraram reagir, dedicando-se persistentemente à afirmação da própria identidade histórica regional” (2001: 48).

É justamente na seção de notáveis biografados que em 1877 surge um texto dedicado a Almeida Júnior, período em que o pintor estava em Paris. Tratarei do assunto adiante, tendo em conta as características do Almanaque em que foi veiculado o texto, bem como o contexto das demandas simbólicas da elite que nele colaborava. Por agora, o intuito é apenas apontar aqui o interesse de certa fração da elite econômica e intelectual paulista em veicular ao longo das últimas décadas do séc. XIX textos biográficos e ensaios genealógicos de teor autoafirmativo. Esse ímpeto culmina no início do séc. XX na publicação da *Genealogia Paulistana*, em 1904, por Luiz Gonzaga da Silva Leme (1852-1919).

A pesquisa genealógica empreendida por Silva Leme foi ela mesma um trabalho de recuperação e reafirmação das linhagens das famílias paulistas, uma vez que seu livro constitui uma espécie de revisão e expansão (Perutti, 2007: 42) até finais do séc. XIX da genealogia estabelecida por Pedro Taques de Almeida Paes Leme¹⁹ (1714-1777) pouco mais de um século antes²⁰. Importa lembrar e mencionar, para os propósitos da pesquisa, que o trabalho de Silva Leme, *Nobiliarquia Paulistana Histórica e Genealógica*, foi republicado pelo IHGSP em 1914²¹. Em geral, esse feitio característico das genealogias referidas se relaciona ao esforço de seus autores para traçar um perfil heroico para a população objeto do registro (a elite paulista), com tom enaltecedor acentuado sobre suas origens e conquistas. Como delineia Ferreira sobre os estudos genealógicos do período,

19 Denominado por Afonso d'Escagnole Taunay na apresentação da reedição de sua nobiliarquia como o "historiador dos bandeirantes".

20 Como aponta Carlos Bacellar, já no âmbito do séc. XVIII as genealogias serviram às famílias dos senhores de engenhos açucareiros como forma de produzir distinções de classe. Ou seja, a prática de produção de genealogias visava a produzir critérios de diferenciação e de "domínio socioeconômico" (1997: 177).

21 Vale a pena mencionar também que tanto Paes Leme quanto Silva Leme pertenciam a linhagens familiares tradicionais, por eles incluídas em seus estudos. Silva Leme, inclusive, foi membro do IHGSP. Advogado formado na Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, era filho de um importante fazendeiro de Bragança Paulista que foi também dirigente do Partido Conservador e vereador. Depois de formado também em engenharia nos Estados Unidos, de volta ao Brasil nos anos 1880 Silva Leme atuou como engenheiro na construção de importantes estradas de ferro em Rio Claro, São Carlos, Araraquara e Bragança Paulista. Ferreira atentou para o fato afirmando que "essa obsessiva pesquisa das origens denota, enfim, tanto o investimento grupal na tradição, como a identificação subjetiva com o passado regional, uma vez que muitos dos autores descendiam das pessoas ou das famílias estudadas" (Idem: 128).

buscava-se a construção de trajetórias incomuns, responsáveis por grandes realizações, individuais ou clânicas, fazendo-as transcender os marcos da própria colonização, com base no recuo a um passado longínquo europeu. A nobilitação das personagens revela a ambição de fixar uma epopeia paulista, sustentada por indivíduos aos quais se atribuía uma força superior. (2001: 128)

Desse modo, é com essas considerações que recorremos de início a essas genealogias como fontes para mapear a posição social da família de Almeida Júnior e estabelecer o quadro geral de sua origem social, com base sobretudo na análise já empreendida por Daniela Perutti (2007), com foco sobre o tronco paterno da família, mas buscando explorar também alguns ramos da linhagem materna. Tal como pondera a autora sobre as propriedades dessa espécie de fontes primárias, “os textos de ambos [Paes Leme e Silva Leme] consistem em seleções, nas quais algumas personalidades são destacadas e enaltecidas, em detrimento de outras que são ocultadas, obliteradas” (Idem: 42). As seleções operadas envolviam, por exemplo, deixar fora das listagens de descendência os filhos bastardos e mestiços²². Do mesmo modo, não é fortuito que a atenção nessas genealogias tenha se voltado quase exclusivamente para aqueles que desempenharam funções e ocuparam posições de relevo na política, na religião, na agricultura e nas bandeiras (ibidem). Diversos antepassados do pintor são mencionados com maior minúcia biográfica, enaltecidos por suas atividades ou suas posses.

Cientes dos filtros que constituem tais genealogias, é bastante revelador observar o que compõe as menções à linhagem do tronco paterno da família do pintor, já que diversos de seus antepassados são mencionados com minúcias biográficas, enaltecidos por suas atividades (como fazendeiros e bandeirantes) e suas posses. Almeida Júnior provinha de uma família estabelecida há muito tempo na região de Itu, considerada tradicional. Silva Leme aponta que a linhagem paterna de Almeida Júnior remete a Filipe de Ban der Borg, “nobre belga, que foi mandado pelos seus patrícios duas vezes como embaixador ao rei da Hespanha, a quem n’aqueles tempos estavam sujeitos os Payses-Baixos” (1904d: 165).

22 Corriqueiros e decorrentes dos estupros praticados contra indígenas e negras escravizadas.

O ponto mais antigo em uma das linhagens que remontam a Almeida Júnior, portanto, é atribuído a um embaixador europeu. No entanto, sem maiores informações, Silva Leme afirma que, em virtude do fracasso no exercício de seu trabalho em uma embaixada, o patriarca Ban der Borg abandona o cargo e fixa-se em Portugal onde constitui família com Antonia del Campo. Foi seu filho caçula, Filipe de Campos Banderborg (o sobrenome muda sua grafia ainda em Portugal), que se estabeleceu definitivamente no Brasil, em São Paulo, ao casar-se com Margarida Bicudo me 1643. Ali tornou-se capitão, tendo ocupado alguns importantes cargos públicos. Nenhum de seus doze filhos, no entanto, manteve o sobrenome Banderborg, dando origem então à linhagem dos Campos Bicudo. Vale mencionar que desses doze, dois seguiram carreira religiosa, um dos quais ocupou a igreja Matriz de Itú a partir de 1694, por mercê concedida pelo rei D. Pedro II de Portugal.

Manoel de Campos Bicudo, outro dos tataravós de Almeida Júnior, é tratado na genealogia de Silva Leme (1904d: 169, remetendo aqui à nobiliarquia de Paes Leme) como “capitão-mor”, bastante exaltado justamente porque foi ele um bandeirante que realizou diversas incursões pelos rios Grande e Paraguai e escravizou negros e índios. Ademais, há também nessa geração um filho juiz, em Pitangui. O sétimo dos doze filhos de Filipe de Campos Banderborg e Margarida Bicudo foi Nuno de Campos, natural de Itu e casado na cidade com Maria Pires da Silva. Nenhum detalhe é mencionado no trecho dedicado a Nuno de Campos. Nem sequer sua profissão. Vale, no entanto, mencioná-lo porque é através dele que chegamos à ascendência mais próxima do artista.

O segundo filho de Nuno e Maria Pires foi Filipe de Campos Leite, que casou-se em 1739 com Jacintha de Arruda, filha de um capitão-mor da região. Por sua vez, o segundo filho de Filipe e Jacintha foi Manoel Leite de Sampaio (cuja alcunha “do Tanque”, legada ao pai de Almeida Júnior e ao próprio pintor, é referida por Silva Leme), bisavô do pintor. O primeiro filho do primeiro casamento de Manoel foi Filipe de Campos Nery que em 1797 também casou-se em Itu com Francisca Ferraz de Almeida (Idem: 198). Francisca era neta de Gaspar Vaz da Cunha, proveniente de Taubaté que por volta de 1741 rumou para Itu onde se casa com Josepha Paes de Almeida (herdeira e produtora rural) e torna-se juiz ordinário (Bogaciovas, 1994: 152).

Manoel “do Tanque”, bisavô de Almeida Júnior, teve quatro casamentos e nove filhos. A alcunha advinha do nome popular de sua propriedade rural, o Sítio Tanque (Zequini, 2005: s/p), no bairro do Pirahy de Baixo, em Itu. Por conta dos numerosos filhos e matrimônios, a propriedade familiar é dividida entre os herdeiros, um dos quais era Filippe de Campos Nery, avô paterno do artista, pai de José Ferraz de Almeida, o Jugica do Tanque. Ou seja, quando a propriedade chega ao pai de Almeida Júnior está reduzida e, pior do que isso, em um contexto já avançado de desvalorização do açúcar no oeste paulista, principal produto da região até o começo do século XIX, quando então gradualmente foi perdendo espaço para o café²³. Disso inferimos que é possível também que as estratégias (patrimoniais e matrimoniais) de reprodução social a fim de assegurar certo status de classe não foram bem empreendidas pela família na sucessão das gerações²⁴.

Pelo ramo dos Bicudo, Silva Leme remonta a Antônio Bicudo Carneiro e Vicente Bicudo como representantes mais longínquos, chegados a São Paulo ainda no período inicial de povoamento (1904f: 296-7). Maria Bicudo foi a terceira filha de Antônio e casou-se com Manoel Pires, também tratado como “capitão”, a quem Silva Leme refere porque “conquistou no sertão muitos gentios barbaros, que, sendo batizados, ficaram como administrados, trabalhando em seu importante estabelecimento agrícola” (Idem: 448). Margarida Bicudo foi a sétima filha de Manoel Pires com Maria Bicudo, que ao casar-se com Filippe de Campos Banderborg em 1643 ligou os Bicudo aos Campos. Como bem aponta Perutti (2007: 44) e vale a pena lembrar, a oitava filha do casal Pires-Bicudo, Beatriz Furtado de Mendonça, casou-se com Antônio Raposo Tavares, famoso bandeirante português.

Almeida Júnior, portanto, descende de escravocratas proprietários de terras na região de Itu, antigos produtores de cana-de-açúcar que foram perdendo status e

23 Itu estava inserido na região do quadrilátero canavieiro do Oeste Paulista (Petrone, 1978: 41). Segundo Anicleide Zequini, “em 1783, a região de Itu era responsável pela maior parte do açúcar consumido na Província de São Paulo. (...) Quase a totalidade das terras que formavam os Sítios possuíam plantação de cana-de-açúcar e fábrica de açúcar” (2005: s/p). Em meados do séc. XIX, ainda se produzia muito açúcar na região, embora boa parte dos cafeicultores estivesse transicionando para o cultivo do café.

24 Sobre essas espécies de estratégias familiares de reprodução e preservação de patrimônio, consultar Mauger (2014). Sobre o caso brasileiro, Bacellar (1997: 88) indica que casamentos consanguíneos eram recorrentes entre as linhagens de grandes proprietários rurais como forma de impedir a divisão das propriedades.

poder econômico na transição para o ciclo de produção do café. Estritamente sobre seu núcleo familiar mais restrito (pai, mãe e irmãos), as informações são incertas e as fontes escassas, mas é notável que se encontrava já em posição social bastante modesta quando nasce o pintor. Seu pai, por exemplo, José Ferraz de Almeida, foi por algum tempo fiscal funcionário da prefeitura²⁵, posição de pouco prestígio. Tal como argumenta Perutti (Idem: 46), Almeida Júnior foi o único filho homem, e por isso concentrava as possibilidades de reascensão social da família para além da hipótese de um casamento²⁶.

O fundamental dessa exploração dos ramos familiares que constituem a ascendência de Almeida Júnior, contudo, é aprimorar a percepção tanto da maneira concreta pela qual o pintor ligava-se a linhagens familiares da elite paulista (fato que posteriormente incidiu sobre os modos pelos quais ele foi abraçado pela clientela) – e portanto herda delas ao menos certo status e algum capital social –, quanto da posição social e exata situação em que se encontrava seu grupo familiar durante os anos de sua educação elementar. E os dados genealógicos acima explorados indicam que os antepassados de Almeida Júnior, em geral, provieram de famílias tradicionais grandes proprietárias de terras, e que participaram inclusive do processo de ocupação do interior do estado ainda no século XVII.

A última menção a ser feita sobre a genealogia de Silva Leme é que, publicada no começo do séc. XX, ela visava firmar uma visão heroica sobre o passado da elite política do estado de São Paulo. Situada dessa forma, como componente do projeto paulista de elaboração do passado, é interessante notar que, na expansão promovida por Silva Leme à genealogia anteriormente estabelecida por Paes Leme, inserindo as gerações que nasceram ao longo do séc. XIX, Almeida Júnior é assim mencionado:

25 O *Ytuano*, 30 de Março de 1873, p.4. Ver também Lourenço, 1980, p. 153. Além disso, Tristão Mariano da Costa (1878) e Tancredo Amaral (1895) mencionaram ainda que José Ferraz de Almeida teria sido pintor, sem especificar de que tipo, o que ainda é motivo de controvérsia. Nos anos 1950, alguns estudiosos da vida de Almeida Júnior afirmaram que seu pai foi, na verdade, pintor de paredes (Leite, 1950; Lobo, 1950), sem, no entanto, apontar fontes.

26 As expectativas sociais depositadas sobre as mulheres naquele período eram restritas ao âmbito familiar, bem como as possibilidades de carreiras artísticas ou políticas eram diminutas, quando não nulas. Por conta disso, à maioria das mulheres relegava-se a possibilidade de ascensão econômica e social apenas por meio do casamento.

5-2 Comendador José Ferraz de Almeida Júnior, talentoso pintor a óleo, muito conhecido por suas produções artísticas, tais como: o caipira negaceando, a partida da monção, e outras que foram vendidas em leilão depois de sua morte trágica na cidade de Piracicaba (Leme, 1904d: 198)²⁷;

Essa inclusão do artista nas genealogias é representativo do reconhecimento prestado a ele por essa elite estadual. Como bem nota Carolina Perutti, a biografia de Almeida Júnior passa, em algum ponto, a ser considerada “digna de ser relatada” (2007: 37). Sua clientela que sempre o reconheceu enquanto um de seus membros (descendente de linhagens decadentes dos grupos oligarcas), passa a construir sua imagem de artista e reconhecê-lo também como realizador de feitos notáveis. Após sua morte, essa construção ganha cada vez mais um tônus mistificador. E é nessa condição que ele passa a compôr a genealogia expandida que Silva Leme publica em 1904: como membro notável desse panteão paulista. Seus feitos não são expedições ou entradas na ocupação do território, mas sim sua arte, a imagética que foi capaz de oferecer ao imaginário histórico dessa invenção. Segundo essa mesma lógica, não parece ter sido fortuita a escolha das obras que Silva Leme menciona no trecho acima, já que ambas são lidas pelo conjunto de intelectuais do IHGSP como representações da ocupação e conquista do território paulista. Essa leitura das obras será melhor abordada em outro ponto da tese.

1.1.2 Qual Itu? A hinterlândia paulista do séc. XIX e sua elite

Talvez seja uma impropriedade denominar de “hinterlândia” a região do interior oeste do estado de São Paulo já que na ocasião da segunda metade do séc. XIX, período em que viveu Almeida Júnior, a cidade de São Paulo, embora já tivesse ritmo acelerado de crescimento populacional, não era ainda propriamente um grande centro urbano. Estava longe de ser uma metrópole. Apesar de ser evidentemente a mais populosa do estado, naquele momento outras cidades dividiam importância

27 Todos os trechos transcritos de documentos históricos tiveram sua grafia adaptada às normas gramaticais contemporâneas.

com a capital de modo equilibrado, muito porque boa parte do contingente migrante que chegava em grande volume se dispersava e dividia pelas cidades do interior, ocupado com as lavouras; mas principalmente porque a relevância econômica do interior era incontestável. São Paulo era o centro intelectual, político e comercial do estado (o papel da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco desde o começo do século e o surgimento da bolsa de valores do estado em 1890 são indicativos), mas eram as cidades do interior que produziam a maior parte do valor em circulação, negociado em sacas de café.

Itu era parte desse interior em pleno processo de desenvolvimento econômico. Na passagem do séc. XVIII para o XIX, São Paulo já desempenhava papel de importante entreposto comercial, muito por conta de sua localização, intermediando o comércio entre as regiões do país. Foi então que o interior paulista, em formação, começou sua expansão e experimentou certo crescimento econômico ao fornecer alimentos (sobretudo açúcar) e animais para a mineração praticada nos Estados vizinhos (Mello, 1985: 43). Em meio à expansão da ocupação do território e à reordenação e reconfiguração econômica, é possível dizer que é sobretudo a partir da metade do século XIX que a cidade de Itu cresce populacional e economicamente de modo mais visível. Por isso também é que nesse período começam a se multiplicar no centro da cidade os sobrados e casarões construídos pelos barões-fazendeiros da região, transformando e compondo a então vila colonial (Zequini et al., 2005: s/p), e mudando sua feição urbana em torno do eixo composto pela antiga igreja matriz e a nova, em construção a partir de 1774. Nesse passo, do final do séc. XVIII a meados do XIX tanto o número de engenhos quanto o de escravizados crescem expressivamente na região.

Convém, portanto, que tomemos em conta que Itu era aquela em que nasceu e cresceu Almeida Júnior, espaço social em que circulou em sua infância e adolescência; mas convém sobretudo que exploremos o conjunto de relações relevantes no contexto de sua juventude, externas e adjacentes ao seu círculo familiar. Essas relações são reveladoras do universo de possibilidades que se constituiu para o artista a partir de um capital social herdado²⁸.

28 A partir daqui serão abordadas as relações de Almeida Júnior com as elites locais, ligadas às esferas do poder político e econômico com o intuito de traçar um esboço prosopográfico do grupo (Charle, 2006; Miceli, 2001). Para bem expôr e analisar essas relações serão exploradas dentro

Almeida Júnior nasceu em 1850 e viveu boa parte de sua infância na fazenda do avô paterno, o Sítio Tanque mencionado anteriormente. Por isso, é preciso considerar a importância relativa da cidade de Itu, bem como sua relevância política no contexto finissecular. Para um primeiro dimensionamento, podemos levar em conta que, segundo o “Quadro estatístico da população da Província de São Paulo recenseada no anno de 1854”, embora os dados sejam parciais, a população total de Itu era de pouco mais do que 7.353 habitantes; a cidade de São Paulo, por sua vez, possuía cerca de 25.254 habitantes. Anos mais tarde, no censo de 1872 (já em meio ao período de estudos de Almeida Júnior no Rio de Janeiro), Itu passou a ter cerca de 10.872 habitantes, enquanto São Paulo passou a 31.385²⁹.

Embora sempre menos populosa que a capital da província, Itu não era relativamente pouco povoada. Mais relevante que isso, no entanto, é que a cidade, composta majoritariamente por propriedades rurais, era importante produtora dos principais produtos exportados pelo estado. Dela advinha grande número de famílias proprietárias de terras, entre as quais antigas famílias de senhores de engenho e mesmo alguns fazendeiros grandes produtores de café no auge da valorização e exportação do produto, momento de ascensão econômica acelerada do estado. Berço de boa parte da oligarquia paulista, portanto, Itu era uma cidade com alguma relevância econômica, mas que compunha, sobretudo, uma rota: a cidade era parte do caminho de consolidação da expansão territorial paulista para o interior oeste, tanto por conta da cafeicultura, quanto por causa das estradas de ferro³⁰.

do possível as fontes primárias (documentação variada: artigos de jornal, livros do período, genealogias, revistas, almanaques literários, etc.), mas também a bibliografia relevante. E nesse aspecto, é fundamental considerar que a dissertação da profa. Maria Cecília Lourenço (1980) surge como referencial já clássico e, sobretudo, a tese da pesquisadora Fernanda Pitta (2013), como um referencial analítico ao qual devo remeter constantemente.

29 Os dados são referentes aos censos nacionais e levantamentos estatísticos provinciais do séc. XIX e estão disponíveis de modo organizado no site do Núcleo de Estudos de População da Unicamp (NEPO), em <https://www.nepo.unicamp.br/publicacoes/censos.php> (consultado pela última vez em 14/06/2019).

30 Veja-se, por exemplo, que em janeiro de 1870 foi criada a Companhia Ytuana de Estradas de Ferro e que o trecho que interligava Jundiaí a Itu foi por ela inaugurado em 1873. Nesse mesmo intervalo nascia também a Companhia Mogiana de Estradas de Ferro (CMEF) que, pela iniciativa de cafeicultores como o Barão de Jaguará (Antônio Pinheiro de Ulhoa Cintra), o Conde de Parnaíba (Antônio de Queiroz Telles) e do Tenente Coronel Silvino Egídio de Souza Aranha ampliaram significativamente a rede ferroviária do Estado para melhor escoar seu produto.

Foi nessa Itu, parte de um interior oeste próspero e pujante primeiro pela agricultura da cana-de-açúcar e depois principalmente pelo cultivo de café, com uma elite local fortalecida, em ascensão e de pretensões políticas crescentes, que nasceu e cresceu Almeida Júnior. Muitos dos nomes de maior relevância política da cidade foram cafeicultores e estiveram também envolvidos com as iniciativas públicas e privadas de investimento na formação de uma malha ferroviária no estado. Essa elite político-econômica local foi posteriormente alçada a posições políticas de maior destaque com a proclamação da República, em 1889.

Itu, portanto, tinha evidente relevância política nos eventos que se desenrolaram no período. Além de abrigar parcela significativa da elite cafeeira, é de suma importância lembrar e destacar que foi em Itu que nasceu o Partido Republicano Paulista (PRP), fundado durante a Convenção de Itu em 1873, e muito do ideário republicano por ali se articulava entre intelectuais e periódicos (tais como os jornais *Imprensa Ytuana* e *República*).

Em 1870 havia sido publicado pelo Club Republicano do Rio de Janeiro, no jornal *A República*, o Manifesto Republicano. No ano seguinte, no processo de gestação da convenção, em iniciativa capitaneada por Américo Brasiliense, o Club Radical de São Paulo é convertido em Club Republicano³¹ (replicando formação idêntica à surgida no Rio de Janeiro a partir da ala radical e dissidente do Partido Liberal). Em contato com Américo Brasiliense nesse momento estavam João Tibiriçá Piratininga e José Vasconcelos de Almeida Prado, jovens e abastados cafeicultores recém-retornados de estudos na Europa, onde haviam tomado ciência do e aderido ao ideário liberal e republicano. Ambos foram os responsáveis por instalar o Club Republicano também em Itu (Nogueira, 1954: 381).

Entre os adeptos do Club paulista, signatários da primeira ata³² de reunião, estava uma enorme porcentagem de homens que se designavam “lavradores”. Vale a pena notar, contudo, que essa classe, originalmente ligada à propriedade rural, começava a apresentar um feitiço intelectualizado. Outros faziam parte de uma elite in-

31 Ver Correio Paulistano, 20 de Dezembro de 1870, p.2.

32 Atas pertencentes ao acervo do Museu Republicano Convenção de Itu, onde as consultei com supervisão da pesquisadora Anicleide Zequini, a quem agradeço.

telectual do interior do estado: profissionais liberais, músicos³³, entre outros. Alguns haviam estudado na Europa, mas a maioria, entretanto, advinha das fileiras de bacharéis da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco. Emilia Nogueira (1954: 382) e Richard Morse (1970: 163) destacam com pertinência que nesse período muitos desses homens exerceram simultaneamente funções em cargos públicos e atividades como fazendeiros.

Em meio à articulação entre os grupos de intelectuais republicanos da capital e do interior da província é que se desenrolaram os acordos para um grande encontro que pudesse reuni-los. Os acertos foram demorados, os eventos contribuíram para que os esforços de Piratininga e Almeida Prado fossem bem-sucedidos. Segundo a análise de Nogueira (1954: 389), corrobora a hipótese de ter sido Itu um importante entrocamento das rotas econômicas e interesses políticos da elite republicana:

ao que nos parece, a escolha dessa cidade para sede da Convenção de Itú está relacionada com sua função de centro regional da zona cafeeira, onde grande era o número de fazendeiros republicanos, bem como ao fato de se tornar ponta de estrada de ferro, agora atingida pela Ituana. Situada na Depressão Periférica que assistia à vigorosa expansão da cultura do café, ao alargamento das áreas cultivadas e ao afluxo de contingentes novos de população, Itú rivalizava com Campinas na sua importância. Uma ou outra poderia ter sido escolhida para sede da Convenção que procurava congregar os representantes do interior. Ambas eram vigorosos centros de propaganda. O esforço dos republicanos mais notáveis de Itú, principalmente dos Almeida Prado e dos Piratininga³⁴, aliado ao fato de se inaugurar a

33 Tristão Mariano da Costa, maestro em Itu e que poucos anos mais tarde, em 1877, assina um texto em homenagem a Almeida Júnior no Almanaque Literário de São Paulo, por exemplo, é também signatário dessas atas.

34 É relevante pontuar que a partir da geração de João de Almeida Prado os membros dessa família ligada à fração republicana da elite paulista passaram a utilizar o sobrenome “Tibiriçá Piratininga”, e não por acaso. O gesto busca mobilizar certos elementos do passado como recursos simbólicos incorporado às linhagens familiares dessa elite que se pretendia dirigente. Tibiriçá foi um indígena que no século XVI se aliou aos jesuítas para viabilizar a colonização e fundação da cidade de São Paulo, cujo antigo nome era São Paulo de Piratininga. A figura de Tibiriçá era central para a formulação de uma narrativa vitoriosa da colonização e ocupação do território por parte dos paulistas, já que teria sido um líder nativo convertido ao cristianismo pelo catequizador José de Anchieta. Em torno de sua figura formulou-se toda uma narrativa épica sobre a fundação da cidade de

estrada de ferro — o que oferecia uma ótima oportunidade e pretexto — acabou por firmar a escolha nesta cidade.

A convenção ocorreu em Itu nos dias 17 e 18 de abril de 1873. A essa altura Almeida Júnior já havia partido para o Rio de Janeiro, a fim de realizar seus estudos na Academia Imperial de Bellas Artes (AIBA), desde 1869. Quem haveria de legar o mais importante registro da convenção seria Cesário Nazianzeno de Azevedo Motta Magalhães Júnior, com suas notas³⁵, que acompanhava seu pai no evento e tinha acabado de retornar ao interior paulista. Cesário Motta nasceu em Porto Feliz, cidade da região de Itu, em 1847, e no ano de 1873 ainda cursava a faculdade de medicina no Rio de Janeiro³⁶. Durante os seis anos que passou no Rio aproximou-se da maçonaria e frequentou, acompanhado do abolicionista José do Patrocínio, o Club Republicano na casa de Quintino Bocaiúva, redator do manifesto de 1870.

Desse modo, é notório que tanto na capital quanto no interior da província de São Paulo o ideário republicano pairava desde pelo menos o final da década de 1860. Se no Rio de Janeiro os membros da ala radical do Partido Liberal (os ditos “Luzias”) estavam bastante insatisfeitos com as ingerências de D. Pedro II na política parlamentar, em São Paulo a insatisfação era acumulada com a percepção da elite agrária de que São Paulo ocupava um papel secundário nas determinações políticas

São Paulo. Inclusive, seus restos mortais foram depois depositados na cripta da Catedral da Sé.

35 Também pude ler as anotações manuscritas originais de Cesário Motta (mantereí a escrita original dos nomes de pessoas e periódicos) nos arquivos do Museu Republicano, em Itu.

36 Motta Júnior concluiu seus estudos apenas em 1876, quando então voltou definitivamente para São Paulo. Sobre sua origem social, é preciso dizer que seus pais não eram grandes proprietários de terras. Seu pai foi também médico e pertencia, portanto, a uma classe de profissionais liberais. A família Motta é citada nas genealogias ligada à linhagem dos Bicudos (Leme, 1904f: 386). O bisavô de Motta Júnior, José Antônio da Motta, era português, pai de Bernardino José da Sena Mota, o primeiro da família a se estabelecer na região de Itu, onde gerou Cesário de Magalhães Motta, o pai. Em virtude de sua numerosa prole, Cesário Motta, embora médico, contou com ajuda para manter Motta Júnior vivendo e estudando medicina no Rio de Janeiro. Motta Júnior foi mantido no Rio de Janeiro com a ajuda de um tio materno, Nuno Diogo Nogueira da Motta, militar que vivia na corte. Essa breve caracterização familiar de Motta Júnior é fundamental já que ele é o exato tipo do profissional liberal que passou a ocupar importantes cargos públicos de gestão com a proclamação da república. Considerava-se conterrâneo do pintor Almeida Júnior, embora tenham se conhecido apenas na maturidade, quando então desenvolveram uma relação de proximidade e cooperação. Sua atuação será de fundamental importância na constituição das políticas culturais e educacionais do Estado de São Paulo. Trataremos de sua atuação como secretário do Estado e de sua relação com o pintor adiante, no terceiro capítulo.

do país, embora sentisse já há algum tempo que fosse a mais relevante componente da economia nacional.

Itu, portanto, continha parte significativa da elite econômica e republicana, e fez parte do processo político que encaminhou o país para a proclamação da república. Concomitantemente, seguiam sendo construídas e inauguradas as estradas de ferro do interior paulista com direção ao litoral. Sociedades de fazendeiros e construtores se formavam com o intuito de levar a cabo a formação de uma rede ferroviária capaz de escoar com maior eficiência e menor custo a produção do café, mas sempre contando com apoio e subsídio estatal (Love, 1982: 93). Toda essa iniciativa privada pode ser tomada como signo tanto da autopercepção dessa elite (que se considerava a “locomotiva” da economia nacional), quanto da busca de autonomia frente a inércia e indiferença do governo imperial sediado no Rio de Janeiro.

A Convenção Republicana, que congregou, em geral, fazendeiros escravistas insatisfeitos com o governo de D. Pedro II e jovens engenheiros, advogados e médicos (uma camada média que apontava um feitiço urbano, alguns dos quais eram abolicionistas) aconteceu em Itu no ano de 1873, na residência de Almeida Prado³⁷ e foi a ocasião de fundação do Partido Republicano Paulista (PRP). Na mesma ocasião festejou-se a inauguração da Estrada de Ferro Ytuana em 1873, que finalmente conectou Itu a Jundiaí com a intenção de receber os congressistas, alguns dos quais eram acionistas da Companhia Ytuana de Estradas de Ferro. A Convenção reuniu cerca de 133 participantes, dos quais 76 eram agricultores, na sua grande maioria fazendeiros do oeste paulista (Costa, 1999: 479).

É a esse grupo que Almeida Júnior está diretamente ligado. Grupo que invariavelmente assumirá o comando político do país após a proclamação da República. As relações pessoais mais ou menos próximas com membros dessa elite³⁸ serão

37 Que hoje em dia é sede do Museu Republicano “Convenção de Itu”, considerado parte do Museu Paulista, da Universidade de São Paulo.

38 A noção de elite tem sido frequentemente acionada na análise e continuará presente. Desse modo, é necessário demarcar aqui o modo exato em que ela é utilizada e pensada. Tal como na classificação proposta por Heinich, a noção de elite assume aqui um caráter “configuracionista” (que remete à noção de Norbert Elias (1994 e 1970)). Ou seja, “designa um espaço de pertinência das relações de interdependência – aqui, o espaço de relações entre indivíduos ocupando posições eminentes” (2004: 20, tradução minha). Em geral, seus membros são indivíduos selecionados dentro de certas categorias (segundo certos filtros de pertencimento e os recursos que possuam). Desse modo, trata-se de uma noção de cunho relacional, em que o pertencimento passa por

aos poucos apresentadas e construídas ao longo da tese, tanto aquelas que perpassaram sua juventude e formaram, portanto, seu capital social inicial, quanto aquelas que surgiram após sua ida para o Rio de Janeiro ou já no período de seu retorno a São Paulo. Independente de ter ou não conhecido cada um deles em sua juventude, o que nos importa é notar como Almeida Júnior estava conectado a essa rede de agentes em relação.

Daqueles com quem Almeida Júnior estabeleceu relação de fato desde a infância, cumpre destacar o padre Miguel Correa Pacheco. Almeida Júnior era de família católica e foi batizado na paróquia do Padre Correa Pacheco, onde foi também sineiro e coroinha por ele tutoreado (Lourenço, 1980: 152). O padre Pacheco nasceu em Itu em 1826 e era o vigário nomeado responsável pela igreja matriz Nossa Senhora da Candelária em 1856 (Nardy Filho³⁹, 2000b [1933]: 100).

É preciso, no entanto, entender bem o lugar social do pe. Pacheco, que não era em Itu nenhum forasteiro. Ele também era proveniente de uma linhagem integrante das genealogias paulistas⁴⁰. Como bem aponta Aline Zanatta, para Silva Leme “a família Pacheco pertence aos primeiros conquistadores no território paulista

se perceber e ser percebido como alguém pertinente a esse espaço de relações. Heinrich diz que banqueiros, funcionários públicos de alto escalão e mesmo artistas podem ser membros de uma mesma elite, a despeito da heterogeneidade de suas ocupações (Idem). A ideia é que a noção de elite seja capaz de abarcar “diferentes princípios de excelência unidos por uma relação de homologia entre os níveis de recursos” (Idem: 321), o que nos permite pensar uma elite como uma “rede de sociabilidade” (Idem). Essa concepção condiz com a noção de autoconsagração de grupo, trabalhada por Christophe Charle (1987: 12).

39 Francisco Nardy Filho foi um cronista e memorialista, aluno de Tristão Mariano da Costa na infância, e publicou ao longo do século XX uma série de textos sobre a história e personalidades destacáveis da cidade de Itu. Os textos biográficos são, em geral, baseados na genealogia de Silva Leme e reproduzem também um forte tom de exaltação das figuras selecionadas. Embora detalhe suas fontes, o modo de construir sua narrativa a integra, em certa medida, aos esforços iniciados ainda no séc. XVIII com Paes Leme de construção de uma história e uma ancestralidade para as famílias da elite paulista.

40 Sobre os registros documentais acerca do pe. Pacheco, vale mencionar que ele também foi, do ponto de vista das construções narrativas das elites intelectuais paulistas da segunda metade do século XIX, possuidor de uma biografia “digna de ser relatada”, haja vista ter tido, assim como Almeida Júnior, um texto biográfico publicado em sua homenagem no Almanach Litterario de São Paulo, também de autoria de Tristão Mariano da Costa (1876). Já sobre a inserção genealógica do padre, Cecília Lourenço aventa inclusive a possibilidade de que ele possa ser considerado de algum modo parente de Almeida Júnior. Sobre essa hipótese, Fernanda Pitta apenas lembra que o dito padre era membro de “uma família de militares e políticos de Itu” (2013: 212) e que o pintor realizou, além do retrato do próprio padre, em 1890, o retrato ainda de outros três membros da família Pacheco.

de título Tenórios” (2011: 1). O grupo familiar era tradicional componente do Partido Conservador de São Paulo, que congregava, em geral, fazendeiros escravistas e monarquistas. O próprio pe. Pacheco era membro do partido, assim como foram seu pai e seu irmão, Francisco Pacheco da Silva, que fora chefe do partido durante longo período. Ademais, para melhor situá-lo em termos das relações de parentesco, importa mencionar ainda que pe. Pacheco era primo de João Tibiriçá Piratininga⁴¹ (mencionado acima como um dos principais articuladores da Convenção Republicana de 1873), com quem alimentava uma relação de proximidade. O padre tinha, portanto, não apenas meros laços de proximidade com a elite cafeicultora da região, mas laços consanguíneos (o que é bastante relevante para a dinâmica das relações desses agentes). Pe. Pacheco tinha excelente trânsito pelos círculos das elites paulistas, tanto entre o grupo dos republicanos ligados ao Club, quanto entre os monarquistas ligados ao Partido Conservador, e isso o coloca na posição de importante mediador naquele contexto.

Desse modo, pe. Pacheco deve ser entendido não como um mero incentivador de Almeida Júnior, mas como um importante agente cultural e articulador local, um significativo mediador de relações no plano local. Como agente cultural é importante elencar que ele foi aluno da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco até ser ordenado vigário; além disso, publicava regularmente artigos em periódicos locais como “O Ytuano” e “Imprensa Ytuana” (Nardy Filho, 2000: 106) e integrou o grupo de articulistas que alimentaram a publicação do Almanach Litterario de São Paulo. Já como mediador, para os intentos dessa pesquisa, é imprescindível menci-

41 Uma evidência interessante sobre a proximidade do pe. Pacheco com membros da elite latifundiária surge em suas correspondências. Nelas é possível notar como diferentes agentes dessa elite acorriam para colaborar com a manutenção da igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária por meio de donativos. Por exemplo, é possível vislumbrar de que modos diferentes agentes são mobilizados para a doação de um órgão à igreja. Em carta de Almeida Júnior endereçada ao padre em 1879, o pintor repassa informações da busca feita por Antônio de Queiróz Telles em sua viagem à Europa, relatando preços e características dos instrumentos. Queiróz Telles era um grande cafeicultor ituano, também eminente membro do Partido Conservador e estava em viagem à Europa para visitar seu filho que na ocasião cursava engenharia na Suíça (Pitta, 2013: 250), e durante sua passagem por Paris recebeu de Almeida Júnior recado enviado pelo padre, ao qual respondeu com as informações contidas na carta enviada pelo pintor (18 de Maio de 1879, apud. Lourenço, 2007: 292). Anos mais tarde, em Fevereiro de 1883 (Coleção Clube Republicano, C 19 2 MRCI 1, Museu Republicano Convenção de Itu), Piratininga continua as buscas por um instrumento para a igreja. A compra seria efetuada pouco tempo depois e os custos divididos entre diferentes fazendeiros de Itu. Isso é demonstrativo da capacidade do padre Pacheco de acionar e articular diferentes agentes da elite paulista, com diferentes papéis políticos.

onar sua atuação como fomentador da carreira artística de Almeida Júnior. A posição de pároco local lhe conferia a possibilidade de intermediação. Ele era o representante religioso de referência da elite fazendeira da região, exclusivamente católica. Considerando todos esses elementos (posição, capital e circulação sociais, e atividade cultural), torna-se compreensível que seus esforços para aproximar prováveis mecenas e o jovem postulante à carreira artística lograram sucesso. Foi ele quem encontrou os subsidiários⁴² que financiaram a ida de Almeida Júnior para o Rio de Janeiro e viabilizaram seus estudos na Academia Imperial de Bellas Artes.

Dentre os nomes acionados pelo pe. Pacheco para compôr o auxílio financeiro prestado a Almeida Júnior logo no início de sua carreira destaca-se o de Antônio de Queiroz Telles⁴³, o Barão de Jundiá⁴⁴. O barão era uma figura de destaque no in-

42 Lourenço menciona nominalmente como mecenas Antônio de Queiroz Telles (de quem trato com mais detalhe a seguir) e Francisco José de Castro Andrade (fazendeiro de origem itana, de linhagem familiar ligada aos Bueno da Ribeira), a partir de informações publicadas por Pelágio Lobo em um artigo no jornal *Correio Paulistano* na edição de 14 de Maio de 1950. No entanto, não é nada fácil identificar de fato quem foram os mecenas que apoiaram a estadia do pintor no Rio de Janeiro. Entre esses, podemos atestar apenas o papel da família Queiroz Telles e do pe. Pacheco. Tristão Mariano da Costa, na pequena biografia que publicou sobre o pintor em 1877, aponta apenas que ele recebia a colaboração de “patrícios, amigos e benfeitores” (p. 176). Pelágio Lobo (1950: 3) diz também que Almeida Júnior teria dividido moradia com um filho de Francisco de Castro Andrade, João Batista de Castro Andrade, que por sua vez era estudante de medicina no Rio de Janeiro. No entanto, o texto de Pelágio Lobo não referencia nenhuma documentação que corrobore essa menção. O único indicativo da relação é o retrato que Almeida Júnior pintou de João de Castro Andrade que, no entanto, não é datado e nem tem esclarecida sua ocasião. Embora não possamos listar quem foram os apoiadores do artista nesse período, é lícito afirmar, sem sombra de dúvida, que foi apoiado por um grupo pertencente à elite latifundiária da região.

43 A família Queiroz Telles era também, assim como os Pacheco, importante componente do Partido Conservador de São Paulo. Em função disso, eram contrários à abolição e estiveram envolvidos com a formação da Sociedade Promotora de Imigração em São Paulo. Ao articularem suas iniciativas ao aparato estatal, com uso de verba pública (subsídio às passagens e à construção das hospedarias), buscavam retardar a abolição (estimulando a repressão a escravizados aquilombados ou fugidos) e, simultaneamente, estimular a entrada de imigrantes, principalmente italianos (Petri, 2010).

44 Queiroz Telles nasceu em 1789 e foi outorgado com o título de Barão de Jundiá já no final da vida, em 1870. O título concedido por outorga de D. Pedro II, assim como os demais títulos adquiridos, não era hereditário e desapareceu com o portador. Nesse sentido, do mesmo modo que as genealogias paulistas anteriormente abordadas tinham o intuito de nobilitar a ancestralidade de certas famílias e linhagens, a formação do baronato paulista ao longo do séc. XIX é outra prática que tem o mesmo intuito por parte daqueles que buscavam adquirir os títulos. Esse processo específico de produção de uma distinção social se dá em São Paulo com a ascensão de uma burguesia endinheirada e a simultânea crise da monarquia, que ora usava da venda, como forma de levantar verbas para os cofres, ora da concessão direta de títulos como forma de conquistar apoio político (Faoro, 2001: 298). Essa nobreza titulada passa a ser premiada com títulos a partir da

terior paulista, proprietário de imensa porção de terras (“Sítio Grande”) que, no final da vida, acabou separando em fazendas menores que foram divididas entre seus herdeiros (Silva Leme, 1904g: 29). Além de grande proprietário rural, produtor de café e cana-de-açúcar, o Barão de Jundiaí esteve, tal como mencionado anteriormente, envolvido com a criação das linhas férreas pelo interior do Estado de São Paulo, tendo sido incumbido pelo governo da província de supervisionar a construção do trecho entre Campinas e São Paulo.

Entre os herdeiros do barão destaca-se o décimo filho (Silva Leme, 1904g: 33), seu homônimo, Antônio de Queiroz Telles (1831-1888), advogado formado pela Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, e que também esteve ligado à formação da malha ferroviária no Estado⁴⁵. Queiroz Telles filho foi casado com Rita M’Boi Tibiriçá Piratininga, filha de João Tibiriçá Piratininga e, portanto, prima em segundo grau do Padre Miguel Correa Pacheco. Assim como seu pai, foi congratulado com títulos de nobreza concedidos por D. Pedro II e, em dezembro de 1887, obteve o título de primeiro Conde de Parnaíba. Para os objetivos da pesquisa, importa tratar de Queiroz Telles filho justamente porque será retratado por Almeida Júnior na condição de sócio e dirigente da Companhia Mogiana de Estradas de Ferro assim que o artista retorna do Rio de Janeiro. Fernanda Pitta (2013)⁴⁶ especula que, após a mor-

Constituição de 1824 e do estabelecimento do Poder Moderador, que atribuía ao imperador e seus ministros essa prerrogativa. José Murilo de Carvalho (2003: 258) entende que o número de títulos concedidos aumentava proporcionalmente ao avanço de leis contrárias à escravidão, como forma de tentar aplacar a insatisfação dos fazendeiros. Dessa forma, o baronato paulista e sua “nobreza” de ocasião são também sintoma da crise política da monarquia e da insatisfação dos paulistas. Em Portugal há nesse mesmo período um processo similar de concessão de títulos que será explorado adiante. A esse respeito, ver Oliveira (2011).

45 Queiroz Telles filho foi, junto com seu pai, um dos principais sócios da Companhia Mogiana de Estradas de Ferro e seu presidente por longo período, de 1873 a 1886 (Amaral, 1895: 189). Essas iniciativas privadas de fazendeiros para construção de ferrovias, no entanto, estavam intimamente ligadas ao suporte do Estado, de quem recebiam subsídio que garantia 5% de lucro mínimo anual (Love, 1983: 93). É importante lembrar, ademais, que a partir da proclamação da República, a mesma classe latifundiária que empreendia na construção de ferrovias é a que vai ocupar os principais postos do executivo e do legislativo tanto estadual quanto federal.

46 Todas as citações à tese da pesquisadora Fernanda Pitta foram feitas com base em uma versão revisada me fornecida pela própria autora e que não consta no banco de teses da Universidade de São Paulo. Desse modo, a paginação não necessariamente coincide com a da versão publicamente disponível. Recomendo, portanto, que aqueles que tiverem interesse solicitem a versão expandida e corrigida diretamente à pesquisadora.

te do Barão de Jundiaí em 1870, foi seu filho, Conde de Parnaíba⁴⁷, que assumiu o custeio do suporte financeiro prestado a Almeida Júnior até o final de seus estudos em 1874 e seu retorno a São Paulo.

Enfim, o recurso ao capital social fica assim explícito e é bastante sugestivo a respeito das estratégias empenhadas pelo jovem desejoso de uma carreira artística. Relembrando Perutti (2007: 46), como membro de uma família em declínio material, Almeida Júnior terminou por encontrar no seu conjunto de relações de compadrio um canal que poderia reconduzir sua família a posições de maior prestígio social.

Em suma, Almeida Júnior provém de um quadro social que o situa em uma família de posição decadente, mas intimamente ligada a famílias endinheiradas e tradicionais da região. O Estado de São Paulo, no contexto de sua adolescência, tinha ainda pouca relevância cultural e política, mas já se destacava pela importância econômica. Em 1869 (ano em que inicia seus estudos artísticos no Rio de Janeiro), não havia qualquer possibilidade de uma carreira artística trilhada exclusivamente em São Paulo. Dito de modo mais objetivo, dado o processo de academização do ensino e formação artística, não havia no Brasil grandes possibilidades de sucesso em uma carreira como pintor fora do Rio de Janeiro, capital do império, centro da vida cultural, espaço por excelência da formação de artistas e de investimento do mecenato imperial de D. Pedro II. Não por acaso é que Almeida Júnior opta por se afastar de seu conjunto de relações, mas sempre amparado por elas. Com o apoio da elite local do oeste paulista, de barões-fazendeiros e do pároco de Itu é que consegue chegar ao Rio de Janeiro e ali se estabelecer para então dar início à sua formação na Academia Imperial de Belas Artes (AIBA). E é sem poder se desvincular dessa elite que retornará a São Paulo ao concluir o curso.

Seu desempenho na academia é também relevante para a reconstituição de sua trajetória, mas essa análise só será levada a cabo adiante, em conjunto com uma análise mais ampla sobre a instituição e os demais pintores que a integravam, seus pares (professores e colegas).

47 Desse momento em diante ocorre o período de maior ascensão política de Queiroz Telles filho. Ele já havia sido eleito para a assembleia provincial por três vezes, mas em 1880 tornou-se vice-presidente da província, tendo assumido interinamente a presidência em duas ocasiões.

1.2 Elementos de origem social: José Malhoa

Para passarmos à análise do quadro social de origem de José Malhoa, é importante antes considerar que, além do fato de serem da mesma geração⁴⁸ (nasceram na mesma década e obtiveram formação profissional nas academias de arte em período muito similar), ambos provinham de ambiente rural, o que adquire significado relevante no processo de consagração, quando esse elemento passa a ser acionado pela crítica como forma de conceder maior legitimidade às obras de temática rural ou regionalista que produziram.

Mas se tratar do quadro de origem social de Almeida Júnior apresenta alguma dificuldade em virtude da carência de fontes, para o caso de José Malhoa essa tarefa é ainda mais complicada. Malhoa nasceu em 1855 em Caldas da Rainha, na época um pequeno vilarejo da região central de Portugal. Durante sua infância e juventude sua família encontrava-se em situação não muito diferente daquela experimentada pela família de Almeida Júnior, com a diferença fundamental de que a família de Malhoa não advinha de nenhum processo de decadência econômica e, portanto, não descendia de nenhuma linhagem de sobrenome tradicional. Ou seja, em virtude disso, não encontrei registro algum de sua ascendência em alguma genealogia, nem encontrei também qualquer trabalho acadêmico anterior que tenha encontrado algo semelhante.

Sobre a profissão de seus pais ou a posição social de seu padrinho de batismo, por exemplo, não temos mais do que os trabalhos de António Montês⁴⁹ e uma única carta sua dirigida ao crítico Bartolomeu Sesinando Ribeiro Arthur. Essa carta foi escrita pelo artista por volta de 1890 e parece ter sido o subsídio utilizado pelo

48 A noção de “geração” é empregada conforme Karl Mannheim (1952), e aqui faz referência à experiência comum de processos sócio-históricos em que os diversos agentes sociais participam direta ou indiretamente da constituição de paradigmas e debates. Isso significa que, mais do que a coincidência de terem tido datas de nascimento tão próximas, Almeida Júnior e José Malhoa compartilharam indiretamente experiências e referências ligadas aos modos que se relacionaram com os modelos de formação artística e com a convenção estética do período.

49 Montês foi funcionário público nascido em Caldas da Rainha no final do séc. XIX e que ocupou cargos na gestão do turismo local. Aproximou-se e tornou-se amigo de José Malhoa já no final da vida do artista. Foi um dos fundadores e primeiro diretor do Museu José Malhoa, fundado na cidade natal de ambos em 1934, em homenagem a Malhoa. Montês foi um dinamizador do reconhecimento prestado ao artista nesse período final de sua trajetória.

crítico para compôr os volumes de sua obra *Arte e Artistas Contemporâneos*, publicada em três volumes no intervalo entre 1896 e 1903 (Saldanha, 2006: 29). Trata-se de um curtíssimo relato autobiográfico em que Malhoa nem sequer menciona sua família. As informações contidas na carta primeiro vieram a público através do texto do crítico, na maneira como escolheu recontar a biografia de Malhoa. Posteriormente a carta foi publicada integralmente no jornal local, a *Gazeta das Caldas*, já em 1935 (Idem). Por fim, a carta é republicada por Montês em um livro-catálogo dedicado a Malhoa em 1950.

Montês, no *Livro de Homenagem ao Grande Pintor José Malhoa*, de 1928, menciona que o pai do pintor teria sido “abegão” (espécie de carpinteiro que conserva e confecciona carroças). Seu padrinho de batismo teria sido o patrão de seu pai, José Sales Henrique, lavrador proprietário de terras da região. O batismo foi feito na Igreja de Nossa Senhora do Pópulo, de onde advém o registro paroquial. Esses são os poucos e parcos elementos que possuímos sobre o quadro social de origem do pintor, dados que seguiram sendo replicados por pesquisadores da arte em Portugal (Saldanha, 2006: 30; França, 1966b: 277; Henriques: 1996; Pelágio, 1928; Forjaz, 1931; Ferrão, 1955). O que podemos dizer sobre sua origem social, portanto, é apenas que Malhoa pertencia a uma família de trabalhadores rurais sem propriedades, e que ainda na infância passou a viver na capital do país com um irmão comerciante, proprietário de uma loja de roupas para senhoras. Filho caçula, o suporte financeiro prestado por seu irmão nesse período é fundamental, haja vista ainda a morte precoce de seu pai (Saldanha, 2006: 31).

De qualquer modo, a própria ausência de uma menção à família e à infância em seu relato autobiográfico é indicativo daquilo que o pintor, retrospectivamente, considerava relevante na construção de uma narrativa sobre seu percurso artístico. É claro que se deve levar em conta que o artista deixou Caldas da Rainha ainda muito jovem, com apenas oito anos de idade. No entanto, no texto da carta ele nem bem menciona seu nascimento e apressa-se já em suscitar sua ida para Lisboa⁵⁰ e,

50 Lisboa ocupava em Portugal um lugar muito semelhante ao do Rio de Janeiro no Brasil. Ou seja, centro da vida cultural e política do país, Lisboa concentrava também a maior parte da estrutura de possibilidades de uma carreira artística. As duas únicas academias de ensino de artes haviam sido fundadas simultaneamente em 1836, uma em Lisboa, outra no Porto (Lisboa, 2007). No entanto, a Real Academia de Bellas-Artes de Lisboa gozava de maiores recursos e maior corpo docente (o que não impediu que sobretudo na segunda metade do séc. XIX o Porto tenha sido tam-

duas linhas depois, destacar sua precoce entrada na Real Academia de Bellas Artes (ARBA), aos doze anos, ainda como aluno voluntário. Contudo, o que nesse documento mais chama a atenção de início é o papel que Malhoa concede a Leandro de Souza Braga (1839 – 1897), seu primeiro professor.

Braga foi para Malhoa essa espécie importante de primeiro mediador. Na supracitada carta, Malhoa atribui a esse período o papel de ponto de viragem determinante para a conformação de sua trajetória artística: “Isto é uma fase importante da minha vida, e disto dependeu, eu ser o que hoje sou” (apud. Montês, 1950a). Braga era naquela altura já um renomado entalhador e decorador. Chegou a Lisboa com quatorze anos de idade para tornar-se aprendiz do entalhador Inácio de Loiola Caetano da Silva, que em meados da década de 1850 realizava inúmeros trabalhos para a Casa Real portuguesa (Braga, 1997: 13). Braga, portanto, formou-se marceneiro entalhador oficial ainda em um sistema de oficinas corporativas de artesãos, semelhante ao modelo medieval.

As habilidades de Braga com o entalhe levaram-no a, na década de 1860, ter estudado escultura no ateliê de Célestin-Anatole Calmels, renomado francês que atuou grande parte de sua vida em Portugal. Como aluno do mestre Calmels, Braga integrou o grupo de artistas e artesãos que realizaram importantes obras públicas em Lisboa, tal como o Arco Triunfal da Praça do Comércio, em 1862. Somente depois dessa aprendizagem é que Braga funda sua própria oficina, sem, no entanto, cortar sua ligação com o ateliê de seu mestre escultor. Foi ainda por meio de Calmels que Braga colaborou decisivamente em 1867 nos entalhes decorativos encomendados para a então Câmara dos Pares⁵¹.

Como mestre em sua oficina, Braga foi conquistando reputação como decorador e passou a receber importantes encomendas para mansões e palácios da nova burguesia lisboeta⁵². Além do mais, acolhia aprendizes que ensinava nos moldes em que havia sido formado. Foi nesse momento que acolheu Malhoa. Segundo

bém um importantíssimo centro de produção artística).

51 Alta câmara de nobres nomeada pelo monarca durante o período da Monarquia Constitucional Portuguesa e que, com o advento da República, tornou-se a Assembleia Parlamentar.

52 Por exemplo, a decoração do Palácio da Foz, para o marquês Tristão Guedes Correia de Queirós (Braga, 1997: 18), investidor das ferrovias em Portugal e colecionador de arte que foi para Leandro Braga um protetor (Santos, 2014).

narra o pintor, Braga foi o primeiro a reconhecer nele algum talento e recomendar a seu irmão, que tutelava Malhoa, a apoiar seus estudos para ingressar na ARBA.

Leandro Braga, portanto, não era um mero artesão anônimo com quem Malhoa teria tido apenas um breve contato no início de sua formação (tal como pode parecer na maneira como alguns estudos expressam essa relação). Ao que tudo indica, Braga era um destacado artista decorador (haja vista o alto valor atribuído às artes decorativas em Portugal no séc. XIX) que tinha o apreço da realeza, mas que logo também conquistou o gosto da burguesia em ascensão, sobretudo por meio do mobiliário (Braga, 2016). Já na década de 1870, qualquer peça de mobiliário ou imóvel cuja decoração estivesse associada a Leandro Braga acumulava valor simbólico pelo reconhecimento que conquistou o artesão⁵³. Desse modo, Malhoa principia seus estudos acadêmicos tarimbado pelo incentivo de um artista requisitado e reconhecido⁵⁴ em Lisboa, e que foi seu mediador das artes práticas e artesanais para as belas artes⁵⁵.

Por fim, embora as condições econômicas iniciais de Malhoa e Almeida Júnior fossem bastante semelhantes, o capital social era profundamente desigual. Tal como descrito anteriormente, Almeida Júnior provinha do seio das elites fundiárias paulistas (ainda que por relações de parentesco indireto ou compadrio). Já Malhoa, até onde se sabe, não possuiu nenhum tipo de mecenas entre as elites nos momentos iniciais de sua trajetória artística.

53 Ademais, embora mais velho, Braga é posteriormente incorporado ao Grupo do Leão (do qual Malhoa esteve no centro), com quem manteve proximidade até o fim da vida. Reconhecido como uma espécie de “mestre”, Braga foi bem recebido pelos jovens artistas e intelectuais naturalistas e, inclusive, foi retratado pelo eminente Rafael Bordalo Pinheiro.

54 Sobre o reconhecimento alcançado por Leandro Braga, primeiro tutor de Malhoa, deve-se mencionar sua ampla popularidade com a clientela, mas é igualmente importante lembrar que a ele são dedicados textos elogiosos de críticos como Ribeiro Arthur no segundo volume de seu *Arte e Artistas Contemporâneos*, e Ramalho Ortigão, em texto presente no catálogo póstumo sobre a obra do entalhador.

55 Assim como ter atuado no ateliê de Calmels aproximou Braga da clientela cortesã, é provável que a ligação de Malhoa com a oficina de Braga possa ter sido sua primeira aproximação da clientela burguesa de Lisboa.

1.3 Ainda tratando de trajetórias: a formação acadêmica e outros elementos

O século XIX caracterizou-se fortemente pela profissionalização do ensino artístico. Tal como aponta Nikolaus Pevsner, “um dos mais importantes acontecimentos no ensino de arte durante o século XIX foi a completa, ou quase completa, “academização” da educação artística” (2005: 268). A esse processo de disseminação do modelo acadêmico de ensino, Pevsner associa o fechamento das guildas e oficinas onde se produzia e se ensinava, como uma espécie de processo que afastava a arte do aspecto de um mero “ofício manual” e a revestia com a aura de uma atividade intelectual.

É fundamental, portanto, que se tenha em conta o papel que cumpriam as academias de belas artes. E nesse sentido é importante ter em perspectiva o processo de academização do ensino artístico que foi gestado ainda no séc. XVIII e se espalhou séc. XIX a dentro. A criação das academias e oficialização do modelo de formação artística se deu em momentos diferentes em cada país, mas com resultados bastante similares. De modo geral, as academias buscaram concentrar a capacidade de definir o que era arte e quem eram os artistas e, desse modo, assumiram a prerrogativa de estabelecer os cânones estéticos nacionais.

Na maioria dos países da Europa as academias de arte datavam do século XVIII (tal como na Inglaterra, Alemanha e Bélgica), embora no século XIX tivessem sofrido mudanças em virtude de diferentes demandas (tanto estético-filosóficas, quanto políticas). Mas é fato que em diversos países (principalmente no novo mundo) surgem academias de arte nos moldes da já antiga *Académie des Beaux-Arts* de Paris⁵⁶. Cada país com suas particularidades enceta um processo de academização

56 A *Académie des Beaux-Arts* de Paris remonta ao século XVII (na época denominada *Académie Royale de Peinture et Sculpture*). No século XIX, no entanto, a instituição passou por uma série de reformulações em sua estrutura administrativa e curricular. Em 1816 ocorreu a primeira reforma do século em virtude das transformações políticas ocasionadas pela derrota de Napoleão Bonaparte e da restauração da dinastia Bourbon, o que também está diretamente ligado à criação da academia no Rio de Janeiro, conforme veremos. A própria fuga da Família Real portuguesa para o Brasil em 1808 é devida às invasões napoleônicas, mas a derrota definitiva do imperador sete anos depois reconfigura o poder político e os quadros institucionais na França. Jean Baptiste Debret, por exemplo, era um dos seletos pintores do imperador (primo de Jacques-Louis David, pintor oficial), mas em 1815 viu David ser proscrito e Napoleão ser exilado (Dias, 2020: 20). Decide então auto exilar-se, com o amigo Joachim Lebreton, na corte portuguesa instalada no Brasil

da prática e produção de arte. Na América do Sul, por exemplo, o Chile criou sua academia de pintura em 1849 e a Argentina apenas em 1878 (Costa, 2001; Zarlen-ga, 2014)⁵⁷.

Desse modo, para compreender a estrutura e organização dos universos artísticos nacionais aqui comparados, é fundamental que tenhamos noção das correlações entre suas instituições desde seu processo de formação até o período do enfoque proposto, nas três décadas finais do século XIX e a década inicial do século XX. No Brasil, foi criada em 1826 a *Academia Imperial de Bellas-Artes* (AIBA), como consequência do deslocamento da família real portuguesa para solo brasileiro em 1808 e a posterior vinda da *Missão Artística Francesa* de 1816⁵⁸. A “missão”⁵⁹ francesa, a convite da corte portuguesa instalada no Brasil, chegava para estabelecer uma cultura artística afinada com os padrões europeus (mais precisamente, franceses⁶⁰) para a corte no território em que então se fixava. Nas palavras de Lilia Schwarcz,

(Trevisan, 2007: 13), dando origem à expedição de artistas franceses. Sobre a trajetória institucional e curricular da academia parisiense, ver Boime (1971).

- 57 Na América como um todo, a primeira academia criada foi a mexicana Academia de San Carlo, ainda no final do século XVIII (1781), com a finalidade primeira de aprimorar a capacidade de gravação em moedas. O caso mexicano é excepcional e tem outros referentes (embora tenha motivações similares). A academia teve, a seguir, a tarefa de produzir e difundir uma arte oficial e imagens da realeza. No entanto, seu referente não era a academia francesa, mas a própria Real Academia de Belas Artes de San Fernando de Madri. Contudo, moldes gerais de ensino eram basicamente os mesmos: a teoria do alemão Johann Winckelmann e os padrões da arte clássica greco-romana (Charlot, 1962).
- 58 Refere-se à ida de um grupo de artistas franceses para atuar junto à Corte de D. João VI no Brasil, desejosa de instituir para si uma academia de artes e um círculo de artistas cortesãos (Schwarcz, 2014; Squeff, 2005: 563).
- 59 Aqui o termo encontra-se entre aspas pois só posteriormente é que o grupo foi assim nominado por Affonso d'Escragnole Taunay (descendente direto de um dos principais integrantes do grupo de 1816, Nicolas-Antoine Taunay), em texto de 1912. A partir de então é que a historiografia passa a utilizar o termo “missão”, o que lhe confere certo estatuto de projeto coletivo e orientado, com princípios claros.
- 60 É interessante pensar que o modelo para formação da academia no Brasil tenha sido o francês, que havia sido criado e firmado durante o governo do rei absolutista Luís XIV, tendo em conta que boa parte da empreitada empreendida em solo brasileiro ligava-se ao desejo de produzir imagens da realeza. No entanto, embora o modelo dos retratos da corte portuguesa seja o mesmo da realeza francesa (firmado por Hyacinthe Rigaud), as telas produzidas, sobretudo por Debret, devem ser compreendidas como obras de um artista formado no contexto revolucionário francês, em meio aos valores iluministas, e convicto da repulsa ao Antigo Regime (Dias, 2006: 250). Ou seja, Debret associava a imagem de D. João VI às monarquias ultrapassadas.

os novos artistas vieram, portanto, para gerar ruptura⁶¹, trazendo uma arte estatal, patriótica e preocupada em vincular os feitos dos monarcas aos ganhos do passado clássico idealizado. A ideia era formar um grupo sólido e centralizado, e, como na França, impor padrões, modelos, gêneros e gostos. (...) Os artistas acadêmicos franceses (...) vinham, assim, criar uma imagem oficial para o Estado (2005: 19).

E se na origem dos propósitos da Missão Francesa assentava o desejo da corte de estimular representações da realeza e de registrar a teatralização de suas ritualísticas (Carvalho, 2003; Schwarcz, 1998), a Academia, que só viria a se formar definitivamente dez anos depois da chegada da comissão de artistas franceses (ou seja, já após a independência do país), nasce no bojo de outros propósitos, mais associados aos esforços de construção da nação e do Estado monárquico independente (Pereira, 2016: 38).

Em Portugal, um pouco devido aos mesmos fatores conjunturais, as academias de belas artes só foram criadas em 1836 (e só em 1862 a de Lisboa passa a ser designada *Real Academia de Belas-Artes*). Até aquele momento, não sem a indignação e insatisfação de artistas e intelectuais, a corte portuguesa havia optado por manter tão somente a Academia de Portugal em Roma (Calado, 1989) como instituição formadora de artistas (pintores e escultores). Havia já no país instituições que cuidavam sobretudo do ensino formal da arquitetura, da decoração e da escultura⁶², todos ligados às grandes obras públicas régias. Sobre a pintura, às vésperas da fundação da academia preponderava o gosto neoclássico dos poucos professores disponíveis, também provenientes da decoração do Palácio da Ajuda.

Tal como mencionado, o contexto histórico mais geral do incremento das demandas pela instituição das academias de arte em Portugal no século XIX liga-se ao fim das invasões napoleônicas. A Família Real que havia se refugiado no Brasil regressa definitivamente apenas em 1821, sob as demandas, imposições e condições

61 Ruptura com relação à arte colonial, sobretudo o barroco, produzida por artífices (muitos dos quais escravos e alforriados).

62 Inclusive, os escultores italianos envolvidos com a construção do Convento de Mafra e do Real Palácio da Ajuda (sobretudo Alessandro Giusti) legaram as bases do ensino de escultura na Real Academia de Belas Artes de Lisboa (Calado et. al., 2013).

impostas por uma constituição elaborada pelos condutores da Revolução Liberal, o que demarca o fim do Absolutismo no país e o início da Monarquia Constitucional. Havia em Portugal propagado o sentimento de que o país havia sido abandonado pela corte e que, em virtude disso, estava estagnado econômica e culturalmente. O clamor dos liberais, portanto, era por modernização (Homem, 2000: 268). A década de 1820, no entanto, foi marcada ainda por embates e indefinições entre a realeza e os liberais, agora parlamentares. Foi somente na década seguinte que a resistência encampada pelos liberais vai enfim, a partir da Revolução Setembrista de 1836, impôr a vigência da Constituição originalmente elaborada em 1822.

Ao longo de toda a década de 1820 e no começo da de 1830 já vinha-se discutindo a necessidade da criação e o provável currículo de instituições de ensino artístico no país. Em 1833, a comissão instituída para repensar em moldes liberais a educação, planejava reformar também a educação artística, mas é só mesmo em 1835 que é proposto ao parlamento o projeto para uma academia pública de ensino de arte. Diante de todo o imbróglio das disputas políticas, somente com o novo ministério constituído e Manuel da Silva Passos (conhecido como Passos Manuel) selecionado para o Ministério do Reino, que buscou dar procedência aos projetos modernizadores, é que finalmente foram fundadas em 1836 as academias de arte de Lisboa e do Porto (França, 1966a: 218-9), tendo a Rainha D. Maria I e o rei consorte D. Fernando II como seus legítimos protetores.

As academias portuguesas, portanto, nascem de demandas e servem a propósitos bastante diferentes da brasileira. No caso de Portugal, são uma demanda de setores da sociedade, enquanto no Brasil são um projeto da Corte. Porém, nos dois casos a iniciativa está associada a projetos centralizados pelo Estado. De modo geral, o estabelecimento de academias de arte naquele período estava intimamente associado a anseios de consolidação dos Estados-Nação, como uma parte do processo contínuo de invenção de suas simbologias. Tal como denomina Pierre Bourdieu, a arte das academias era “uma arte de Estado” (2013: 21, tradução minha). Atré-las ao amparo estatal, as academias eram instituições que serviam ao desígnio de controle da produção artística⁶³.

63 Analisando o caso francês desse mesmo período, Bourdieu afirma que “através da Academia e de seus mestres, o Estado, detentor do monopólio da violência simbólica legítima, impõe o princípio de visão e divisão legítimo em matéria de representação figurada do mundo, o *nomos* artístico

Assim, a criação de instituições de ensino artístico no Brasil e em Portugal respondia a demandas nacionais específicas, mas nos dois casos parecia chegar com algum atraso: sem recursos para reivindicar hegemonia e monopólio na definição exclusiva dos universos artísticos nacionais, assim como a maioria das academias nascidas no século XIX, logo tiveram que se defrontar com a contestação de seu modelo de ensino. Tanto no Brasil quanto em Portugal, o século XIX foi palco e tempo da ascensão e queda das academias de arte. Nas palavras de Luciano Migliaccio sobre a criação da academia no Rio de Janeiro, “a tentativa de se construir uma arte nacional, identificando-a na tradição importada com a Missão Francesa, parecia uma ilusão prematura, por um lado, e anacrônica, por outro” (2014a: 269). Ou seja, Migliaccio aponta que, sem uma tradição pictórica acadêmica, o modelo acadêmico chega ao solo brasileiro com altas pretensões para um projeto recente, mas caduco como modelo importado, que já chegava sob contestação. De modo semelhante, Maria Helena Lisboa aponta que o

enorme defasamento na criação de instituições seguindo modelos já praticamente esvaziados da sua função social e cultural condicionou negativamente a acção das academias portuguesas. Sem um passado marcante que lhes desse ainda um ímpeto de atuação (...), as novas academias enfrentaram uma realidade presente para a qual os velhos mecanismos académicos já não tinham uma resposta verdadeiramente adequada (2007: 494).

A despeito dos percalços na formação e consolidação dessas instituições, convém agora tratar do currículo e da composição docente das academias de Lisboa e do Rio de Janeiro com o propósito de vislumbrar qual era o lugar social que cumpriam (em termos de prestígio e reconhecimento) no momento em que Almeida Júnior e Malhoa nelas ingressaram, bem como a configuração das relações entre os agentes que as constituíam. Ou seja, tendo em conta a hierarquia praticada e obser-

que rege a produção das imagens legítimas” (2013: 575, tradução minha). O caso da academia francesa é paradigmático porque ela conquistou de fato durante algum tempo o almejado monopólio da legitimidade, o que não se dá necessariamente em outros casos nacionais, como os aqui analisados.

vada entre os diferentes gêneros pictóricos, vale a pena notar quais professores ocupavam quais cadeiras de ensino; além do mais, é importante notar também quais deles foram ocupando cargos administrativos no plano burocrático; e por fim, considerar quais demandas e expectativas propriamente estéticas e didáticas dos alunos imprimiram marcas nas sucessivas reformas institucionais. A par desses elementos poderemos reconstituir as transformações morfológicas das instituições até o ponto em que nelas ingressaram os dois artistas foco dessa análise, para só então entender os modos pelos quais eles mesmos passam a integrar essa morfologia (e nela se mover).

1.3.1 O ensino artístico em Portugal e a criação da Real Academia de Belas-Artes de Lisboa

A Academia Real de Belas-Artes (ARBA)⁶⁴ de Lisboa surge em meio à atuação (e aos ideais) da burguesia liberal. Não à toa seu decreto de fundação tem um propósito tão marcada e explicitamente iluminista: “O fim de promover a civilização geral dos portugueses, difundir por todas as classes o gosto do belo, e proporcionar meios de melhoramento aos ofícios e artes fabris pela elegância das formas de seus artefatos” (apud. França, 1966). Com essa única finalidade explícita, a Academia foi inaugurada oferecendo formação em Desenho, Arquitetura, Pintura, Escultura e Gravura. Inicialmente instalada no Convento de São Francisco, cujo prédio havia sido recém-desocupado em virtude da extinção das ordens religiosas (outra consequência da consolidação dos preceitos liberais vintistas já na década de 1830), a ARBA seguiu, no entanto, em condições estruturais bastante precárias, com escassos modelos em gesso para as aulas de desenho e limitado quadro de professores. Também em virtude dessas limitações, a instituição já lidava desde pelo menos a década de 1840 com certa insatisfação manifesta contra seus métodos e competências⁶⁵.

64 A academia de Lisboa nasce apenas com o nome de Academia de Belas-Artes. É somente em 1862 que, por decreto do rei d. Luís I, agrega-se o termo “real” ao nome da instituição. Tratarei-a sempre pela sigla ARBA, já que o período enfocado é justamente aquele em que Malhoa estudou na instituição, quando esta já havia recebido sua denominação completa.

65 Criada por Passos Manuel em meio a um período politicamente bastante conturbado, a academia de Lisboa teve, em sua fundação, a sua função associada a finalidades de desenvolvimento eco-

O ensino, conforme o estatuto elaborado por comissão instituída e praticado pela primeira geração de professores nomeados⁶⁶ e seus devidos substitutos, preconizava o desenvolvimento técnico e prático do desenho⁶⁷, enfatizando a necessidade do exercício da cópia de obras clássicas de reconhecido valor (tanto na pintura, quanto na escultura)⁶⁸. Em virtude disso é que são muito aos poucos encomendados modelos em gesso para os exercícios. Especificamente sobre o ensino da pintura, o modelo empregado era idêntico ao francês, em que os mestres atendiam aos alunos em ateliês. O estudo teórico, por outro lado, ocupava desde o início papel absolutamente secundário na formação dos artistas (Lisboa, 2007: 58). A ARBA seguiu com

nômico industrial. Essa foi uma das maneiras pelas quais seus propositores e os ministros liberais justificaram a criação da instituição em meio a uma séria crise financeira do Estado. Em seu primeiro estatuto, constava em seus propósitos colaborar para a capacitação de artistas que pudessem contribuir com a produção industrial. Tal como explica Maria Helena Lisboa, “a criação das Academias de Belas Artes inseriu-se, deste modo, numa política geral que incluiu a fundação de outros estabelecimentos vocacionados para vários graus de ensino técnico e profissional como foi o caso dos Conservatórios de Artes e Ofícios, da Escola Politécnica de Lisboa e de sua congêneres no Porto” (2007: 34). No entanto, segundo a autora, isso não significou nenhum tipo de pioneirismo português no movimento *arts and crafts* que se desenvolveria na Inglaterra algumas décadas mais tarde.

- 66 Entre essa primeira geração de professores da academia, é importante destacar o nome de Manuel António da Fonseca (1796-1890). Mestre Fonseca, como era conhecido, era filho de um famoso pintor e escultor de Lisboa, que foi seu primeiro mestre. Foi ele um dos principais retratistas da realeza e um dos artistas engajados na decoração do Palácio da Ajuda. É importante destacar que Fonseca foi um dos bolsistas da monarquia que obtiveram formação na Academia Portuguesa em Roma, tendo por isso estudado com mestres italianos como Vincenzo Camuccini, diretor da Academia de San Luca de Roma (Pamplona, 1987) entre 1826 e 1834. Em 1836 Mestre Fonseca é nomeado professor da cadeira de Pintura Histórica, a mais valorizada entre os gêneros artísticos.
- 67 O desenho era considerado a base do exercício artístico, o mais importante dos fundamentos. Segundo Lisboa, era “desde os níveis básicos do Desenho, que se aprendia a representar a Natureza, com especial destaque para a humana, sendo os elementos animais e vegetais simples acessórios” (2005: 61). Os alunos começavam a exercitar o desenho nas aulas de Desenho Histórico e deviam continuar sendo orientados sobre sua boa prática nas subseqüentes aulas de pintura. Esse exercício se dava pela cópia continuada de estampas, gessos e, por fim, anos mais tarde admitiu-se a prática de modelo-vivo. Tal como aponta Duarte, “o desenho, como base de toda a aprendizagem, implicava que os discípulos só se pudessem matricular nas aulas de Pintura, Arquitectura, Escultura ou Gravura, se nele fossem hábeis, pela frequência e exames (...) nos Estudos do Antigo e do Natural” (2006: 402).
- 68 Segundo Lisboa, “entendia o sistema académico que nada era melhor do que copiar os grandes mestres clássicos, considerando-se no topo da escala da qualidade, os modelos greco-romanos para a Escultura, e as obras da renascença, com especial destaque para as de Rafael, para o caso da Pintura” (2007: 61).

esse estatuto e aplicando esse modelo durante bastante tempo, sem nenhuma revisão significativa de eventuais deficiências didáticas.

Desse período de formação da ARBA, é imprescindível destacar o início da realização das exposições públicas trienais a partir de 1840. É só mesmo com o início da realização (mais ou menos)⁶⁹ regular dessas exposições que se passou a conectar a arte produzida por professores e alunos a um público interessado. Abertas, as exposições frequentadas foram fundamentais para conformar um público amador, interessado em conhecer, experimentar e, por ventura, adquirir arte⁷⁰. O principal nome da primeira geração de mestres, Manuel António da Fonseca, no entanto, havia retornado a Roma por curto período e só se apresentou em Portugal na exposição seguinte, em 1843 (Fonseca já havia tido uma grande exposição individual em Lisboa em 1835, quando voltou de Roma pela primeira vez).

Desse período, a exposição de 1843 merece maior atenção já que marcaram presença alguns discípulos que poucos anos depois passaram a ter relevância como a segunda geração de mestres da instituição, tais como Tomás d'Anunciação, Miguel Ângelo Lupi e Francisco Metrass. Além do mais, Fonseca expõe ali, pela primeira vez, seu “Eneias salvando seu pai Anquises do incêndio de Troia” (1843-1855) [Fig.1], obra que se torna uma referência nacional para a arte produzida no âmbito das academias. Outra participação a ser destacada é a do pintor suíço convidado pelo rei, Auguste Roquemont, que permaneceu em Portugal até o fim da vida e se tornou um dos principais responsáveis pela inserção dos temas populares e rurais na pintura portuguesa⁷¹. Roquemont deve ser aqui destacada sobretudo porque sua

69 As exposições não ocorreram com a frequência prevista, muito por conta ainda da agitação política em Portugal ao longo de décadas. Os conflitos encetados pelos liberais em resposta à tomada do poder pelo “cabralismo” impediram o normal funcionamento da academia em 1846 e 1849 (França, 1966a: 226).

70 Cabe pontuar que a imprensa começa nesse mesmo momento a adquirir alguma relevância na divulgação e avaliação das exposições e artistas. Tal como aponta França, esse foi um período em que surgiram dezenas de novos periódicos. Sobre o assunto ver Tengarrinha (1989). Falarei mais adiante sobre o papel da imprensa, os posicionamentos dos periódicos, seus criadores e colonistas na conformação de uma crítica de arte especializada.

71 Roquemont é já em 1843 bastante elogiado pela intelectualidade que naquele momento fazia as vezes de crítica de arte (ainda incipiente e nada especializada). O escritor Almeida Garrett, por exemplo, trata as telas de Roquemont com entusiasmo, reconhecendo nelas uma “verdade” expressiva, afirmando ser o pintor suíço “(...) legítimo como oxalá que sempre sejam todos os nossos naturais” (1843: 58). Garrett referia-se sobretudo à tela “O Pároco da aldeia pedindo folar”

obra ajuda a configurar os modos pelos quais parte das convenções do romantismo europeu são especialmente entendidas e praticadas em Portugal. Suas obras com temáticas campesinas e paisagens aldeãs vão, sem dúvida, compondo o conjunto das referências imediatas disponíveis para as gerações seguintes de pintores, inclusive a dos naturalistas (Malhoa incluso⁷²) nas décadas finais do século.

A essa altura, a despeito da precariedade financeira e das limitações didáticas, a ARBA já lidava com uma expressiva demanda que José-Augusto França (1966a: 225) estima em cerca de trezentas matrículas por ano, metade das quais para as vagas dos cursos noturnos de desenho. A academia, e de modo geral a carreira artística, era tida por grande parte dos alunos de belas artes como um veículo de ascensão social, via de acesso a um tipo de trabalho de feitiço intelectual e que se não garantia fácil ascensão econômica, ao menos dotava os artistas profissionais de algum *status* social⁷³.

Entre as aulas mais frequentadas nas duas primeiras décadas de formação da academia de Lisboa estavam a de arquitetura e a de desenho histórico. A aula de pintura de paisagem custou a gerar interesse, tendo de início atraído poucos e descomprometidos alunos (Idem). Mas já no ano seguinte à exposição de 1843 começa a ser gestada uma importante transformação nos valores e métodos da instituição. A

(1843) [Fig. 2]. O escritor reconhece na obra de Roquemont os mesmos valores que ele buscava em seus escritos (naquele mesmo ano ele começou a publicar o livro “Viagens na minha terra”), ligados aos ideais estéticos românticos, em Portugal muito ligados à idealização bucólica do rural. Com a noção expressa de “verdade”, Garrett pretende atribuir autenticidade às telas de Roquemont que, ao retratar os costumes portugueses teria sido capaz de fixar a “poesia e singella graça popular” (idem).

72 A obra “Procissão” (1832-39) [Fig.3], de Roquemont, por exemplo, é claramente uma inspiração citada por Malhoa na obra “A Procissão” (1903) [Fig.42].

73 À semelhança da Academia Imperial de Bellas-Artes do Rio de Janeiro em que, como afirma Squeff, “os alunos que freqüentavam a Academia de Belas Artes vinham geralmente de famílias pobres, possuindo pouca, ou muitas vezes quase nenhuma, instrução. Diante do preconceito que cercava as atividades manuais, e tendo em vista que a Aiba não constituía uma instituição de ensino superior, dificilmente a carreira artística podia atrair aqueles cujas condições financeiras permitiam estudos ligados às letras, principalmente jurídicas. Como resultado, a esmagadora maioria dos formandos pela Aiba tinha origem humilde: eram filhos de pequenos comerciantes e ex-escravos” (2000: 111). José Carlos Durand também aponta que a esmagadora maioria dos alunos da AIBA provinha das “classes pobres urbanas” (2009: 6). Durand aponta ainda que era comum, entre os rapazes selecionados para estudar ou na AIBA ou também no Liceu de Artes e Ofícios (criado em 1856), que aqueles que viessem do interior das províncias para a corte recebessem ajuda de “homens influentes” (Idem: 7), como Araújo Porto-Alegre, que recebeu de José Bonifácio.

bibliografia menciona o ano de 1844 como aquele em que se acentuaram as insatisfações e demandas dos alunos, embora uma possível “pequena revolta” (Ibidem) estudantil não tenha sido registrada em nenhuma das atas da instituição (Duarte, 2006: 465; Lisboa, 2007: 208). Margarida Acciaiuoli (2006: 14) também chama atenção para a tal revolta estudantil de 1844 que teria à sua dianteira o aluno Tomás da Anunciação que, juntamente a seus colegas, manifestava descontentamento, por um lado, com os métodos de ensino e, por outro, com a escolha do filho de mestre Fonseca para uma vaga de professor de pintura histórica disputada em concurso (o que lhes teria revoltado pelo aparente nepotismo⁷⁴). Anunciação já havia exposto em 1843 e seguia profundamente interessado pelo gênero de paisagem, que na academia de Lisboa era ensinado estritamente no interior dos ateliês. Àquela altura o ideal romântico de pintura ao ar livre circulava pela Europa, impulsionado pelo sucesso que John Constable⁷⁵ havia feito entre artistas franceses ainda no começo do século XIX, sobretudo aqueles que integraram a chamada Escola de Barbizon⁷⁶. Mas mais do que precursor de certas técnicas e preceitos, Constable foi aquele que, de certo modo, “criou” o verde dos campos na Inglaterra tomada pelas ondas sucessivas da revolução industrial, por volta de 1816 (Gombrich, 2007: 35; Schwarcz, 2014: 395). Como assinala Lilia Schwarcz, não é que antes de Constable não houvesse campos verdes, mas foi o pintor quem por meio da representação pictórica, os converteu em

74 Nesse ponto, ainda durante a formação da academia de Lisboa, já nos deparamos com as bases do discurso antiacadêmico. Além do repúdio aos métodos de ateliê, alguns alunos principiam um movimento de afastamento da instituição. João Cristino da Silva, por exemplo, abandona o curso em 1847 (Franças, 1966a: 257).

75 John Constable foi um pintor inglês que se contrapôs à execução de pinturas de paisagem inteiramente em ateliês, com base apenas na imaginação e memória dos artistas acerca das tonalidades e efeitos de luz. Constable defendeu ao longo de sua vida que esse gênero de pintura deveria ser praticado a partir de uma observação direta e fiel da própria natureza, ao ar livre, a partir de esboços de traços e tonalidades que no ateliê receberiam apenas o acabamento [ver Fig.4]. Constable, no começo do séc. XIX, conquistou mais vendas em Paris do que ao longo de toda sua vida em Londres (Rosenthal, 1987). Por conta dessa sua concepção sobre a representação da natureza, tornou-se referência para diversos artistas franceses, sobretudo aqueles que na década de 1840 constituíram o que passou a ser chamado de Escola de Barbizon.

76 Conjunto de artistas que recebeu essa designação por terem se reunido na aldeia francesa de Barbizon, nos arredores de Paris, para praticar uma pintura desviante daquela que era então dominante no espaço artístico francês. Entre seus preceitos estavam a pintura a céu aberto, a mudança no padrão cromático de luminosidade das pinturas e a valorização das paisagens. Entre os artistas estavam Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875), Charles François Daubigny (1817-1878) e Jean-François Millet (1814-1875).

traços de uma identidade nostálgica a respeito de um passado idealizado, e em oposição aos modos de vida urbanos.

Ou seja, a arte de Constable de alguma forma estava ligada a um processo de transformação social em curso. Como bem lembra Raymond Williams (2011) a respeito da poesia, essa identidade bucólica na primeira metade do século XIX só pôde se constituir em face de um meio urbano cada vez mais presente como forma social. E do mesmo modo que a poesia pastoral é sintoma de um sistema de convenções em mutação, também a pintura de ambiência rural é sintoma do mesmo fenômeno e de mutações homólogas no universo da pintura.

Esse processo notado na Inglaterra é percebido com suas particularidades pela Europa à fora. Na França, o ímpeto dos pintores de Barbizon por representar as margens da cidade em formação e expansão é similar em propósito e responde a uma estrutura de sentimentos em muito similar ao caso inglês. Já em Portugal, o início da representação do rural como fabulação de um passado preservado tem contexto significativamente diferente, embora possua os mesmos elementos fundamentais: tardia em relação aos vizinhos europeus, a representação do rural em Portugal que se acentua e ganha evidência a partir de Anunciação também responde em alguma medida a transformações sociais (de dimensões muito menores do que na França e na Inglaterra, mas nada desprezíveis) nos modos de comércio, no transporte, na estrutura urbana e na vida cotidiana⁷⁷.

Fato é que Anunciação e seus ideais teriam peso cada vez maior na conformação do ensino e da imagética artística portuguesa do século XIX. De origem nas classes populares, Anunciação não teve mecenas, nem obteve qualquer bolsa para estudo no exterior⁷⁸, e teve que aguardar até pelo menos 1852 para ingressar na ARBA como professor substituto na cadeira de pintura de paisagem. Um pouco em virtude de seu acúmulo como ilustrador de botânica do museu de ciências, Anunciação desenvolve predileção e especial capacidade para representar cenas prosaicas

77 Sobre esse tema ver Vaquinhas (2011) e os demais artigos do mesmo volume sobre a história da vida privada em Portugal no século XIX e início do XX.

78 Um pouco mais velho que seus colegas, em sua geração foram Francisco Metrass e Luís de Menezes (filho do 1º Visconde de Menezes) que viajaram para Roma, mas às custas de suas famílias aristocráticas.

com camponeses, mas sobretudo animais (tornou-se famoso animalista⁷⁹). Embora tenha permanecido bastante tempo sem acessar obras que vinham sendo produzidas nos grandes centros artísticos mundiais⁸⁰, Anunciação buscou referências da pintura de costumes e cenas rurais na própria história da arte portuguesa. Roque-mont era uma delas – embora tenha recusado Anunciação como discípulo (França, 1966a: 259). Jean-Baptiste Pillement⁸¹ era outra, fundamental (ver Fig. 5).

De todo modo, Anunciação desde então não deixará de ser considerado como um líder da geração. Já nos anos 1850 vivencia significativo êxito comercial. Conquistou clientela entre atores, negociantes e o próprio rei D. Fernando⁸² se tornou um cliente recorrente de suas obras (Idem: 260), motivo do relativo sucesso alcançado pelas exposições trienais da academia. Ao longo da década, embora com perfil discreto, Anunciação foi tendo papel cada vez mais importante, tanto ao colaborar com sua obra para a conversão do gosto do público (e consequente constituição de um pequeno mercado de colecionadores consumidores de arte), quanto por sua atuação institucional, já que partiu dele a iniciativa para formação da Sociedade Promotora de Belas-Artes (SPBA), em 1862. Ademais, em virtude do engajamento

79 Dentre os artistas da Escola da Barbizon, vale a pena considerar a provável relevância excepcional representada pelo animalismo de Constant Troyon para os modelos praticados por Anunciação. Além disso, vale a pena considerar a presença crescente do animalismo no cenário artístico francês da década de 1850 como uma fonte importante de inspiração e referências, representadas principalmente pelos trabalhos da pintora Rosa Bonheur (ver figuras 7 e 72 do caderno de imagens).

80 França menciona que o diplomata polonês Atanazy Raczyński, em sua passagem por Lisboa e envolvimento com as artes (era colecionador e crítico amador), intermediou o acesso de Anunciação a algumas coleções particulares de aristocratas colecionadores (1966: 260).

81 Pillement (1728-1808) foi um pintor francês que viveu e atuou em Portugal em diferentes períodos. Em sua primeira passagem pelo país executou obras (retrato e decoração) para a realeza e a aristocracia. Cosmopolita, trabalhou na Inglaterra, na Polônia, na Áustria, na Itália, na Rússia, na Espanha, além da própria França, onde chegou a ser pintor oficial da rainha Marie Antoinette. Em sua segunda passagem por Portugal, lecionou no Porto, tendo ensinado o artista Vieira Portuense. Ver Pamplona (1987).

82 O rei consorte, D. Fernando II, era um grande amante das artes e o principal colecionador do período de meados do século. Foi ele responsável pela doação de dezenas de obras de seu acervo particular para a formação da galeria da Galeria Nacional de Pintura em Lisboa (Xavier, 2016: 194). Não havia compra oficial de quadros pelo Estado, mas D. Fernando era um comprador contumaz. Nas palavras de França, “toda a gente via em D. Fernando de Coburgo a única salvação, comprador oficioso que era. Oficial, não o havia (...). Principal colecionador, (...) em 92 foi posto em leilão um espólio de 430 quadros que juntara, com grande percentagem de contemporâneos, e entre estes uma centena de portugueses” (1966a: 407).

de Anunciação, o desinteresse pela pintura de paisagem tanto fora quanto dentro da academia foi se dissipando em Portugal, no passo da transformação do gosto, tal como aponta Maria Helena Lisboa:

a situação de subalternidade da Pintura de Paisagem começou a ser revertida com a entrada de novos professores, já com uma nova formação e visão dessa arte (...). Encontram-se frequentemente, nas actas do Conselho Escolar, alusões a novos métodos introduzidos por Anunciação. Uma vez declara a intenção de ensinar os métodos da pintura de aquarela, e outra defende como muito necessária a criação de condições para que os alunos possam deslocar-se ao campo com o objetivo de copiarem “vistas campestres ao natural”. Estas perspectivas mostram que Anunciação dá nova perspectiva por este tipo de pintura, desenvolvida na França desde os anos quarenta (2005: 63)

A década de 1850, portanto, é cabal para a transformação do cenário artístico português. Os alunos dessa geração foram aos poucos se apossando das cadeiras no interior das academias e aquecendo o mercado colecionista interno, conquistando clientela e reconhecimento, de modo tal que, em 1855, João Cristino da Silva⁸³ executou o primeiro retrato de grupo da história da arte portuguesa, a obra “Cinco artistas em Sintra” [Fig.9]. A obra, hoje pertencente ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes – Museu do Chiado (MNBA), encarna a um só tempo retrato, paisagem e costumes. Ela retrata o grupo dos cinco jovens pintores que nucleavam as exposições trienais, tratados por França como “geração romântica” (França, 1993), com Anunciação disposto sentado no centro da composição. Atrás de Anunciação, em

83 Cristino da Silva nasceu, como a maioria de seus colegas, na década de 1820 e, assim como Anunciação, era de origem humilde. Ingressou jovem na academia de Lisboa, com doze anos, mas aos dezoito a abandonou, descontente com os métodos de ensino. Apesar disso, manteve-se sempre próximo dos colegas Manuel Maria Bordalo Pinheiro e Tomás da Anunciação que, onze anos mais velho, ele tomava como mestre. Foi auxiliado pelo colecionador Hermano de Moser. Embora tenha ingressado como professor substituo na ARBA em 1858, logo a abandonou para seguir carreira como independente. Adotou, em seguida, estilo de vida boêmio. Sua produção foi por isso irregular, o que lhe implicou em sérias dificuldades para continuar participando das exposições oficiais. Morreu jovem, aos 47 anos, em um hospital psiquiátrico.

pé, está Francisco Metrass⁸⁴, e junto a eles um grupo de camponeses (o que é altamente sugestivo sobre os valores estéticos que o grupo empunhava). No fundo, à direita, estão Vitor Bastos⁸⁵, José Rodrigues e próprio Cristino⁸⁶. Interessante a se considerar é que a tela tem como cenário a paisagem da serra de Sintra, com o Palácio da Pena (de construção recente, por iniciativa do próprio rei consorte D. Fernando) distante no fundo à esquerda. Ou seja, Cristino da Silva adotou como cenário justamente o local que os paisagistas do grupo costumavam visitar para compor suas obras, com o cuidado de permitir figurar no plano de fundo o mais novo palácio real, exemplo máximo do neomanuelismo. A obra de Cristino sacramenta a imagem dos artistas como um grupo e a de Anunciação como seu líder. Assim que pronta, a obra viajou para a Exposição Universal de Paris de 1855, integrando a comitiva portuguesa. Acabou sendo adquirida pelo próprio rei D. Fernando, como era de se esperar.

A década de 1850, portanto, confirmou o reconhecimento adquirido pelo grupo. Ainda durante algum tempo as esporádicas exposições foram prestigiosas e receberam o reconhecimento da imprensa. Sobre a exposição de 1856 já se elogiava a decoração dos salões, que estariam “enfeitados à moderna, garridos e luxuosos” (Paganino, 1857). Essa mesma imprensa reconhecia a capacidade dos novos artistas, frutos da academia, de reorientar o olhar do público em direção às suas propostas: o animalismo e o paisagismo de Anunciação, os retratos de MENNESSES e mesmo os temas neoclássicos de Bastos: “o gosto do público ia-se inclinando para onde nunca fora muito propenso” (Túlio, 1856 apud. França, 1966: 228).

84 Metrass era membro de uma rica família de comerciantes importadores. Começou a frequentar a ARBA ainda bastante jovem como aluno voluntário, mas logo parte para Roma por conta de sua família. Passa ainda por Paris de onde colhe referências. De volta a Portugal, consegue se firmar somente quando realiza a obra “Só Deus”, em 1856, bastante elogiado pela crítica (principalmente do Jornal de Bellas Artes). Morre tuberculoso aos 36 anos em 1861.

85 Bastos foi dos mais importantes professores da ARBA dessa geração. Destacado desenhista e o mais relevante nome entre os escultores, responsável pelo projeto e execução de diversas estátuas públicas em Portugal no período. Seu desenvolvimento técnico foi grandemente informal e suplantado por um período de estudos em Roma e Paris já no final da década de 1850.

86 Na descrição de França, “Cristino, fiel seguidor de Anunciação, consagrava a vitória num vasto retrato coletivo de homenagem ao tranquilo revolucionário. No grupo espalhado pela serra de Sintra, num ar-livre que fora seu programa e escândalo ainda há dez anos, Anunciação ocupa o centro, lugar de honra, figurado no ato de pintar, olhando o campo” (1966a: 261).

Firmada a geração em um retrato grupal, cabia-lhes ainda empreender importantes transformações no universo de produção artística em Portugal. E se as exposições trienais iniciadas em 1840 haviam causado um rebuliço geral, já não era o caso quase duas décadas depois, quando a novidade que representavam recaíra em baixa frequência e desinteresse do público muito em função da irregularidade do evento. O fato, em verdade, era que a falta de periodicidade das exposições incomodava principal e profundamente os artistas, que desejavam contar com as exposições como forma de garantir visibilidade e público (sobretudo consumidor) para suas obras (Mariz, 2018). O apoio deficiente à execução das tão desejadas exposições indispôs cada vez mais os artistas com a instituição.

Nesse contexto é que juntos, sob a liderança de Anunciação, os artistas fundaram a Sociedade Promotora de Belas Artes (SPBA), cuja primeira exposição se deu em 1862, e com o propósito de ser realizada anualmente⁸⁷. Porém, mais do que uma sociedade de artistas, a SPBA também foi composta desde sua origem por uma parcela da aristocracia⁸⁸ (amadora das belas artes e por vezes mecenas de alguns artistas), bem como por jovens críticos que vinham ganhando eminência, nominalmente Rangel de Lima e Zacarias d'Aça. A sociedade era alimentada regularmente por seus associados entusiastas⁸⁹, potenciais compradores, amadores de arte, que com o fomento garantiam a execução anual (assim foi durante década e meia) das

87 O propósito expresso explicitamente no primeiro artigo do estatuto da SPBA era “excitar a emulação entre os artistas portugueses, propagar o conhecimento e facilitar a venda das suas obras, por meio de exposições públicas anuais; e protegê-los com a aquisição de objetos de artes expostos” (1862).

88 Havia duas categorias de sócios, os “artistas” e os “amadores”. Dentre os amadores, destacam-se nomes como D. Fernando II, D. Luís I, os duques de Palmela, o Conde de Farrobo, o Conde de Penafiel, o Marquês de Sousa Holstein e Delfim Guedes, futuro Conde de Almedina (Mariz, 2018: 63). O que, em geral, atraía os amadores eram os “prêmios”. Ou seja, aqueles que contribuíssem regularmente com valores generosos poderiam ser premiados com obras de arte dos artistas membros da SPBA.

89 Vale destacar que desde o início uma parte significativa dos associados ativos e compradores da Sociedade estava no Brasil, tal como aponta França: “grande contribuição vinha porém do Brasil, onde chegou a haver mais de 250 acionistas, em 71” (1966: 432). No atual site da Sociedade Nacional de Belas Artes de Portugal o fato também é mencionado: “os seus associados, de 179 no início, passaram ao número de 500, duzentos dos quais em terras brasileiras” (disponível em: <http://www.snba.pt/34.html?firstrun=false>, consultado pela última vez em 25 de Julho de 2019). Apontar, desde já, o peso da clientela brasileira na composição do mercado artístico português é bastante relevante porque nos ajudará adiante a compreender a relação de Malhoa com o Brasil e os imigrantes portugueses, principalmente os do Rio de Janeiro.

exposições, evitando o problema da falta de recursos alegado pelo Estado⁹⁰. A SPBA foi, portanto, capaz de aglutinar uma clientela que, pela natureza de seu vínculo, foi o embrião razoavelmente⁹¹ desenvolvido de um mercado artístico em Portugal⁹². Ademais, foi capaz também de estimular o público em geral, que se em 1862 foi de cerca de quatro mil visitantes em sua primeira exposição, em 1866 passou dos quatorze mil (Idem: 63). Ou seja, diferente do que se passou no Brasil, em que a partir de 1840 as exposições da AIBA ocorreram com relativa regularidade e (limitado) apoio do Estado, em Portugal o estímulo da coroa era insuficiente e os artistas é que em dado momento assumiram a tarefa de realizá-lo, tendo então que assumir as tarefas de filiação e fidelização de apoiadores (entre os quais se destaca o próprio rei, de quem não podiam abdicar do apoio e presença⁹³).

A SPBA seguiu realizando regularmente suas exposições com a participação perene de seus fundadores, mas passou a enfrentar problemas após meados da década de 1870, quando o financiamento dos sócios começou a falhar. Somada às dificuldades na arrecadação de fundos, a decadência se aprofundou mediante a dureza das críticas que se multiplicaram, em parte advindas de nomes ligados à “geração

90 Entre os associados amadores é importante ainda considerar os negociadores profissionais, *merchants*. Tal como aponta Mariz, “importa destacar que alguns dos principais agentes económicos envolvidos no comércio de obras de arte foram sócios desta sociedade, podendo mencionar-se os casos do dourador Manuel Martinho Margotteau Ferreira, de Casimiro Cândido da Cunha, Luís Tibúrcio Ferreira ou José dos Santos Libório” (2018: 63).

91 Razoavelmente desenvolvido em comparação ao mercado brasileiro do mesmo período. Porém, bastante incipiente segundo a bibliografia especializada (Mariz, 2018; França, 1966^a), a SPBA conseguiu promover a aquisição de obras de arte sobretudo por meio dos concursos e sorteios entre associados. Aquisições diretas eram, de fato, poucas.

92 É preciso dizer, no entanto, que naquele momento já havia em Portugal uma tradição colecionista de arte de longa data por parte da nobreza e da aristocracia, mas com certas características: os poucos colecionadores comumente adquiriam sobretudo arte italiana, francesa e flamenga. O gosto pela pintura portuguesa de costumes foi sendo gestado ao longo do século XIX e encontrou acolhimento sobretudo entre a burguesia ascendente. É também no século XIX que as sucessivas crises políticas da monarquia foram sendo acompanhadas pela decadência de famílias da nobreza tradicional que então por vezes leiloavam as peças de arte que possuíam. Nesse contexto é que muitos novos ricos entre a burguesia recém-nobilitada adquiriram peças e formaram suas coleções particulares (França, 1966a: 409).

93 Até o final do século XIX, um importante sinal do sucesso de uma exposição estava em parte ligado ao prestígio que a visita do rei e da rainha podiam emprestar ao evento. Numa ocasião como essa, o rei comumente adquiria algumas obras para o acervo real da coroa e nesse sentido era um relevante cliente. O rei era aquele que com sua presença dava o aval simbólico de que dependia uma exposição, a legitimidade que emanava do Estado nele corporificado. Ao adquirir obras, fazia com que outros compradores também se encorajassem.

de 70” (Ramos, 1992; França, 1966: 432), e que passaram a associar a arte exposta pela SPBA (cujos principais membros haviam já na década de 1870 se tornado professores da ARBA) a um “um convencionalismo banal e chato, em que se perdera toda a originalidade pessoal e todo o respeito da Natureza observada, [apresentada a] espectadores indiferentes e enfastiados” (Ortigão, 1880). Compreender esse processo de decadência e essas novas demandas críticas é fundamental para entendermos a conformação discursiva do Grupo do Leão e a maneira pela qual Malhoa ascende com ele.

Desse modo, é notório que, por diferentes motivos, a ARBA era o epicentro tanto da produção artística quanto da insatisfação de variados agentes ligados à arte na segunda metade do século XIX. Tanto é assim que, muito embora em 1862 tenha sido concedida à Academia de Lisboa a denominação “Real” e ela tenha passado a contar com o Marquês de Sousa Holstein como seu vice-inspetor, era esperado que o ensino fosse reorganizado por meio de uma reforma. E foram várias e sucessivas as tentativas de reforma de meados da década de 1860 em diante. Algumas modificações nos estatutos e no currículo foram feitas, mas não produziram o efeito esperado. Reforma, de fato, só mesmo em 1881, embora limitada mais uma vez pelo orçamento disponível. O que mais pesava negativamente, afinal, sobre a produção artística nessas décadas era a carência de apoio oficial, sem o qual o ensino ficou por anos sem uma sede apropriada ou acréscimos ao acervo de obras que deveriam servir de referente aos alunos⁹⁴.

Esse é, de modo geral, o quadro conjuntural do ensino artístico em Lisboa no momento em que Malhoa ingressa na ARBA, em 1869. Com a perspectiva histórica aqui delineada é possível compreender em que condições a academia chega ao final da década de 1860, como estava constituído o seu corpo docente e, mais importante, qual o estado das disputas próprias ao universo artístico português. Ou seja, com os elementos antes expostos é possível mensurar razoavelmente o nível de contestação interposto à instituição, bem como o grau de prestígio acumulado pelos seus mestres. Adiante seguiremos buscando traçar as configurações do universo artístico em virtude dos novos agentes que passarão a compô-lo e das convenções

94 O acervo da Academia, no entanto, não obteve aquisições significativas desde antes da metade do século e dependia mormente das doações eventuais de colecionadores como o conde de Carvalhido.

estéticas que circulavam transnacionalmente e que iam de algum modo exercendo certa pressão sobre os modelos de ensino, que a despeito das eventuais reformas, sempre funcionaram com relativa defasagem em relação às demandas dos agentes.

1.3.2 Da fuga da Corte portuguesa para o Brasil à formação da Academia Imperial de Belas-Artes do Rio de Janeiro

A AIBA, como é sabido, tem sua origem atrelada à vinda da Família Real portuguesa para o Brasil e à subsequente chegada da Missão Artística Francesa em 1816. A academia só seria estabelecida de fato, formalmente, dez anos depois, em 1826 (embora antes o ensino artístico já operasse com aulas dos artistas franceses), com base nos princípios e diretrizes apresentados por Joachim Lebreton (1760 – 1819), chefe da missão, ao Conde da Barca⁹⁵. Esses princípios didáticos, no entanto, logo foram parcialmente alterados em virtude do breve falecimento de Lebreton, apenas três anos após a sua chegada ao Rio de Janeiro, e das disputas internas à própria comitiva de artistas franceses (Dias, 2005: 35).

O que fica claro desde esse momento, contudo, são as linhas gerais que o ensino manterá na AIBA durante longo período, uma vez que no plano didático enviado por Lebreton ao conde já estava marcada a importância do estudo da antiguidade clássica greco-romana e da cópia dos grandes mestres pelo estudo continuado e repetitivo do desenho, considerado o principal dentre os fundamentos técnicos (Idem: 59-60). Ou seja, nas bases da criação das academias do Rio de Janeiro e de Lisboa assentam os mesmos princípios gerais norteadores: valorização do desenho e imitação da natureza e do natural na perseguição dos modelos clássicos greco-romanos. Mesmo com a intenção de constituir artes nacionais autênticas⁹⁶, o cami-

95 Título concedido a Antônio Araújo Azevedo (1754 – 1817) pela rainha D. Maria I em 1815. Azevedo foi um diplomata súdito da coroa portuguesa e principal responsável pela articulação da viagem do conjunto de artistas franceses para compor a corte instalada no Rio de Janeiro.

96 Em ambos os casos, logo o objetivo a ser perseguido passou a ser a constituição de tradições nacionais. No Brasil, um dos caminhos encontrados inicialmente para a formação de uma tradição artística nacional com sua própria simbologia foi o recurso à paisagem, com uma natureza bastante opulenta sempre presente. Por sua parte, Nicolas-Antoine Taunay, como um dos primeiros pintores oficiais da corte no Brasil, já havia cedido à natureza um lugar de destaque enquanto emblema nacional, tornada símbolo do país e da realeza. Posteriormente, seu filho Félix

nho adotado passava pelo exercício incansável do fundamento técnico e da mimese na representação, replicando em larga medida o ideal humanista do Renascimento⁹⁷. Esse era, na verdade, mais do que apenas uma coincidência entre ambas, mas o modelo preponderante nas academias de arte, que emanava da *Académie des Beaux-Arts* de Paris.

No entanto, é a partir de 1831 que o ensino na academia toma formas mais concretas em função de importantes reformas, que adaptam a instituição a demandas artísticas e sociais, e ao cenário político. Afinal, D. Pedro I havia renunciado e regressado a Portugal (deixando seu filho de apenas nove anos como príncipe regente), e parte dos artistas que compuseram o núcleo da missão francesa falecia ou partia de volta à Europa. Era esse, por exemplo, o caso de Jean-Baptiste Debret. Desse período Debret legou ao Brasil um grande esforço na conformação da academia e a realização de suas primeiras exposições. Deixou ainda uma porção de obras que produziu nos quinze anos em que permaneceu no país e, a partir dos muitos desenhos que levou consigo, compôs seu livro de relatos *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*, publicado na França em três volumes lançados de 1834 a 1839 (e que só viria a ser traduzido e publicado no Brasil muitos anos depois). Além de ter colaborado decisivamente na formação da primeira geração de professores da AIBA, Debret também levou consigo Manoel de Araújo Porto-Alegre, discípulo que durante seis anos estudou em Paris e, voltando ao Brasil em 1837, exerceu papel central nas atividades da academia (Ibidem: 50).

Únicos remanescentes da comitiva francesa após 1831, Grandjean de Montigny e Félix-Émile Taunay seguem estruturando o modelo de ensino e os preceitos

Émile Taunay, segue empregando a natureza dos trópicos como parte fundamental de suas telas, até mesmo quando retratava a realeza (Schwarcz, 2009).

97 À frente da AIBA como diretor, Félix Émile Taunay sustentou um discurso que enaltecia a estatutária e a arquitetura greco-romanas, colado aos argumentos do alemão Johann Winckelmann (inclusive, quando empreendeu esforços juntamente com Araújo Porto-Alegre para constituir uma biblioteca para a AIBA, Taunay recomendou a compra de diversos livros de Winckelmann (Gomes Júnior, 2008: 162)), que na segunda metade do século XVIII foi um teórico da arte de grande eminência, proximamente ligado a diversas academias europeias. Sua teoria ajudou a compor as bases do ensino acadêmico e suas formulações históricas e estéticas darão fundamentos à arte que emerge no período revolucionário francês. Influenciado pela filosofia Iluminista, defendia a volta aos valores morais e estéticos da antiguidade. Entendia que somente por meio da apropriação desses valores é que o artista poderia experimentar o sentimento do Belo (Pommier, 1994).

estéticos da AIBA. Taunay, filho de um dos principais membros da comissão, Nicolas-Antoine Taunay, havia ingressado na academia como professor da pintura de paisagem e, paulatinamente adquiriria relevância institucional cada vez maior, sobretudo ao ocupar o espaço deixado por Debret nas funções administrativas e decisórias (assume, inclusive, o posto de diretor da instituição). Em 1833 é oficializada a primeira proposta de reforma de Taunay, que modificava o ensino do desenho, determinando a inclusão de aulas de modelo-vivo e anatomia no currículo, medida que só foi de fato implementada em 1835. Apesar disso, é notório que a AIBA tenha inserido o estudo da anatomia bem antes da ARBA, que só o insere no currículo oficialmente em 1865 (Lisboa, 2007: 44-5). É também a partir dessa primeira reformulação que se estabelecem na AIBA os concursos anuais e premiações às obras de alunos (Dias, 2005: 54).

Félix Émile Taunay, portanto, em sua gestão, é aquele que leva adiante e firma definitivamente o modelo de ensino acadêmico de modo completo no Brasil (trabalhou por sua consolidação até 1851, quando deixou o cargo de diretor). Conforme dito anteriormente, a partir de 1831 foram sendo implementadas mudanças e incrementos que enraizaram a funcionalidade da instituição: a partir deste período a AIBA começou a constituir uma galeria de gessos e obras, bem como uma biblioteca com obras de referência (o que era considerado imprescindível para a boa formação artística e intelectual dos artistas). Nessa mesma ocasião o jovem monarca D. Pedro II recebeu o título de “Fundador e Protetor Perpétuo” da academia, ele que se tornaria poucos anos depois um governante ilustrado, fomentador e mecenas das artes.

Em virtude dos interesses aqui traçados, desse contexto é importante destacar já o espaço que a paisagem vai assumindo na pintura. Nicolas-Antoine Taunay já havia declarado a incapacidade de sua paleta atender às cores e à luminosidade brasileiras. Mais do que isso, no entanto, há que se destacar que seu filho, Félix Émile Taunay, diretor da academia a partir de 1834, muito embora declarado defensor dos preceitos e temas neoclássicos, dos valores e modelos estéticos da antiguidade clássica, era sobretudo um pintor de paisagens⁹⁸ (Dias, 2005: 389). Pintou com

98 Na composição das paisagens no início de sua carreira, na década de 1820, Taunay em geral fazia referência a Nicolas Poussin, mestre paisagista francês do século XVIII, mas sobretudo a Claude Joseph Vernet, seu amigo (estudaram juntos em Roma) e principal paisagista pré-revolucionário. Outra importante referência para Taunay é seu pai, falecido em 1815 (Dias, 2005: 390).

frequência outros gêneros, mas no Brasil se dedicou sobretudo às paisagens (tal como na tela “Vista de um mato virgem que se está reduzindo a carvão” [Fig.11], de 1843). A hierarquia entre os gêneros vigia no sistema acadêmico, claro. A pintura de história permanecia exaltada acima das demais, mas mesmo assim a paisagem, as personagens menores e o cotidiano figuraram em importantes obras do período. Ou seja, é de se remarcar que os Taunay, pai e filho, tenham dirigido a academia enquanto ocupavam como professores justamente a cadeira de pintura de paisagem⁹⁹.

Firmado o sistema de ensino, os anos 1840 para a AIBA foram, assim como para a ARBA de Lisboa, decisivos para os rumos da arte e da academia, e por motivos similares. Nessa década inicia-se oficial e definitivamente na AIBA o sistema de exposições gerais, bem como o Prêmio de Viagem (a partir de 1845). É, portanto, a partir desse período que se inicia uma política de concessão de bolsas no exterior a estudantes da academia. E é nesse mesmo período que ingressa na AIBA uma geração de alunos que nas décadas seguintes adquirirá eminência em virtude de suas obras e das posições que alguns assumirão na própria estrutura burocrática da academia.

Da década de 1840 em diante, no entanto, Taunay passa a realizar um tipo de *paysage historique* (Squeff, 2012: 151), ou seja, assim como a pintura de história, se prestava à representação de valores elevados, e para isso fazia uso de uma natureza idealizada como cenário. Mas a natureza nas paisagens de Taunay desse período são mais do que apenas cenário. Foram imagens por meio das quais o artista buscou realizar uma arte legitimamente nacional. Tal como aponta Migliaccio, “entre 1845 e 1850, Félix-Émile Taunay empenhou-se pessoalmente na produção de uma pintura de caráter nacional (...). A relação entre a natureza primordial e a ação do homem era o verdadeiro tema da história nacional, portanto, tinha de se tornar tema de uma pintura originalmente brasileira” (2000: 76). Vale destacar que nessas obras de Taunay, as ilustrações e aquarelas dos viajantes (Johann M. Rugendas e Hercules Florence, sobretudo) são importantes referências, o que é significativo para estabelecermos uma linhagem na pintura, já que esses mesmos viajantes serão depois referências também para pintores como Antônio Parreiras, Modesto Brocos e o próprio Almeida Júnior.

99 Nesse ponto, vale a pena inserir uma ponderação de cunho comparativo sobre o papel da pintura de paisagem nos dois países. E é notório, em vista de tudo o que foi exposto até aqui, que a paisagem cresce em relevância nos dois países muito em função de sua reconhecida capacidade de representar a nação, característica cada vez mais apreciada. Em Portugal a pintura de paisagens e cenas bucólicas terá maior relevância na consolidação do sistema acadêmico do que no Brasil, sem dúvidas. Mas é inegável que no Brasil, desde a formação da AIBA, o gênero teve alguma relevância, assumindo por vezes o papel de produzir representações sobre o que é verdadeiramente nacional: a natureza, as características físicas, a geografia nacional. Nesse aspecto, Brasil e Portugal foram descobrindo alguns dos valores românticos durante o processo de consolidação de suas academias, repisando, à sua maneira, os princípios valorizados e experimentados desde o início do século pelo romantismo alemão, expresso pelo movimento Sturm und Drang (representado, por exemplo, pelas paisagens contemplativas de Caspar David Friedrich).

Em 1851 Taunay deixa o comando da AIBA e em 1854 assume o cargo seu desafeto (Galvão, 1959), Manuel de Araújo Porto-Alegre¹⁰⁰, pupilo de Debret, um dos primeiros da academia do Rio de Janeiro a ter estudado na França. Porto-Alegre foi professor de pintura de história da academia (muitas delas envolvendo paisagens). Trouxe de Paris, quando retorna de seus estudos em 1837, as ideias sobre o indigenismo que havia compartilhado em publicações com o escritor Gonçalves de Magalhães. Ademais, importa mencionar, Porto-Alegre foi também tutor de Victor Meirelles (que será um dos mais importantes mestres da próxima geração na AIBA, professor de Almeida Júnior) no período em que Meirelles esteve em Paris, entre 1852 e 1860 (Dias, 2014: 163).

Porto-Alegre exerceu também muitas outras funções, entre as quais a de crítico de arte. O pintor participou ativamente na confecção e publicação de importantes periódicos, tais como a Revista Nitheroy, na segunda metade da década de 1830 e, na década de 1840, a Minerva Brasiliense (em colaboração com poetas brasileiros que conheceu em Paris), na qual publicou diversos textos analisando o cenário artístico brasileiro, sobretudo as Exposições Gerais de Belas-Artes (EGBA), organizadas pela AIBA gerida por Taunay. Nesse momento, embora sugira estar a AIBA em franca decadência, menciona quão propício o governo de D. Pedro II tornava o contexto para a emergência e consolidação de uma “escola brasileira” de pintura, com características próprias e autênticas, resultado da incorporação das elevadas referências de outras tradicionais e antigas escolas europeias (1843: 116). Há já nessas críticas os fundamentos de suas tomadas de posição: defende aguerridamente preceitos da estética neoclássica para a execução de pinturas históricas mas, ao mesmo tempo, se abre aos valores românticos na medida em que permitem exaltar as especificidades nacionais da arte produzida na AIBA. Porto-Alegre, embora de modo sutilmente diferente de Taunay, se aproxima de uma emergente geração romântica (de pintores e literatos que em parte haviam sido bolsistas na Europa) e de-

100Taunay havia sido professor de D. Pedro II, mas Porto-Alegre foi o artista que realizou a decoração de toda a cerimônia de coroação, quando é declarada a maioria do novo imperador, que então assumia o trono. Por conta dessa sua proximidade com a corte, Porto-Alegre enfrentou numerosas inimizades na AIBA. Era, por isso, considerado uma espécie de protegido do imperador (Migliaccio, 2000: 74).

fende a representação de uma natureza pujante como emblema nacional (Santos, 2010: 17)¹⁰¹.

Especificamente sobre a gestão de Porto-Alegre à frente da academia é preciso mencionar sobretudo a reforma que empreende assim que assume, com apoio e parceria de Luís Pedreira do Couto Ferraz¹⁰². A reforma de meados da década de 1850, conhecida como Reforma Pedreira, foi decisiva para os rumos da academia e introduziu importantes e significativas mudanças pedagógicas (a maior reforma ocorrida durante o império (Squeff, 2000: 103), suas determinações estatutárias, “com algumas alterações, nortearam todas as atividades da Academia até ao final do Segundo Reinado” (Fernandes, 2007)). A partir dela os estudos ao ar livre tornaram-se previstos em seus estatutos como componente obrigatório (Pitta, 2013: 97), por exemplo. Além do mais, com as mudanças introduzidas pela reforma surgiu a preocupação com a formação técnica. Ou seja, de 1855 em diante a AIBA manifestaria, assim como sua congênere de Lisboa, interesse em qualificar os trabalhadores manuais para a indústria por meio da instrução técnica. Além do mais, com a verba disponibilizada por D. Pedro II a Porto-Alegre, a academia do Rio de Janeiro finalmente pôde contar com a tão desejada biblioteca de obras de referência, bem como com

101 Como bem aponta Marcos Florence Santos, há marcada ambiguidade no discurso de Porto-Alegre, que, se por um lado defendia a representação da natureza, por outro exaltava a escultura clássica e a pintura histórica como gêneros maiores e principais meios pelos quais a arte brasileira poderia se desenvolver ao ponto de constituir uma verdadeira escola (2010: 17). A esse respeito é importante lembrar que, na Europa, Porto-Alegre conheceu também a Itália (mais especificamente, Nápoles), que se tornou para ele referência e inspiração em sua exaltação da natureza pitoresca. Em 1836 publicou na *Revista Nitheroy* um relato poético dessa viagem intitulado “A voz da natureza” (Migliaccio, 2000: 74). A síntese dessa contradição aparente está no fato de que Porto-Alegre considerava que a paisagem poderia ser, no Brasil, mote de reflexão moral e elemento de análise histórica (Idem: 85). Ademais, a pintura de paisagens estava, naquele contexto e segundo a visão de Porto-Alegre, ligada ao desenvolvimento científico. A representação de paisagens deveria prestar suas contribuições às expedições científicas e aos estudos do nascente Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, de 1838.

102 Também conhecido pelo seu título como Visconde do Bom Retiro, conquistado em 1872, Ferraz foi um destacado político, presidente das províncias do Espírito Santo e do Rio de Janeiro na década de 1840. Foi também Ministro do Império em virtude de sua relação pessoal de grande proximidade com D. Pedro II. No cargo de ministro realizou diversas reformas no ensino: tanto no ensino básico, quanto no ensino superior de medicina. O conjunto de reformas nas instituições públicas de instrução tinha como objetivo alinhar o país ao pensamento e aos modelos das nações mais “civilizadas”. Ou seja, a ideia era executar essas reformas como etapa elementar para o almejado progresso. É nesse contexto ampliado de reformas pedagógicas que colabora com Porto-Alegre, então diretor da AIBA, para operacionalizar também uma reforma no ensino artístico (Bediaga, 2017: 389).

um prédio para a sua galeria em constituição. Tudo isso era parte dos esforços de centralização do Estado, que dessa maneira conferia à AIBA a prerrogativa de instância máxima de formação de artistas e avaliação das obras (o que passasse a integrar a galeria da instituição seria considerado excelente e apenas em raras exceções seria obra de alguém que não fosse ou tivesse sido dela professor ou aluno).

Com esse tipo de reforma, proveniente da intervenção direta do imperador, fica explícita a pretensão de consolidar a AIBA como instituição dotada do monopólio da legitimidade artística¹⁰³. Como descreve Cybele Fernandes, entendia-se que “às academias cabia o controle total de todos os aspectos da vida artística, desde o ensino, à promoção da arte, a preservação e restauração do patrimônio cultural do país, a consagração dos valores ditados por essas instituições, e nada mais cabia fora de seu âmbito de ação e autoridade” (2004: 2). Parte de um projeto nacional, a reforma pretendia fortalecer a academia e centralizar nela o poder de atribuição da legitimidade artística em virtude da própria concepção de arte que movia as mudanças: as belas-artes eram tidas como parte fundamental da difusão de valores por meio das imagens que produziam. Controlar a produção de imagens significava de algum modo controlar os sentidos da arte nacional e do próprio sentimento patriótico. A arte era compreendida como elemento condicionante do caminho em direção ao ideal civilizatório, que advinha filosoficamente das mesmas matrizes europeias de onde provinham os parâmetros estéticos que guiavam o modelo acadêmico em constituição no Brasil.

No âmbito do projeto de governo de D. Pedro II, a Reforma Pedreira fazia parte do mesmo conjunto de intenções que motivaram a criação e atuação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Ou seja, ambas eram tidas como instituições com papel-chave na constituição de uma identidade para a nação recém independente e, conseqüentemente, para sua modernização e “progresso”. A reforma, portanto, para além de seus resultados efetivos, pretendia alinhar o Brasil a um discurso sobre o progresso e o desenvolvimento técnico-industrial, preponderante nas gigan-

¹⁰³Intento que não se efetivou completamente, muito em virtude das limitações do Estado de oferecer suporte à instituição, mas sobretudo por conta da crise de legitimidade a que foi logo submetida, em um cenário em que se imbricavam a crise política em processo e a reordenação no universo artístico, em que a crítica de arte passa ter papel cada vez mais relevante na contestação das convenções estéticas e de ensino artístico. O tema será melhor discutido adiante.

tescas exposições universais, eventos característicos do século XIX e que reuniam delegações de países do mundo inteiro (Pereira, 1992).

A reforma encerrou seu ciclo em 1857, com a saída de Pedreira do ministério e de Porto-Alegre do posto de diretor na AIBA. Eles haviam, no entanto, deixado suas contribuições para o funcionamento da instituição. As mudanças promovidas no currículo permaneceriam quase inalteradas até pelo menos 1890 (Squeff, 2000; Mello Jr., 1981), quando a AIBA sofre uma nova reforma, readequando a instituição em todos os aspectos (didáticos, simbólicos, administrativos, etc.) à República recém-proclamada, tornada então Escola Nacional de Belas-Artes (ENBA).

Nessa breve reconstituição do estado das relações artísticas no Brasil ao longo do século XIX, chegamos agora a um ponto crucial, da década de 1860 em diante, que Adolfo Morales de los Rios (1938) classificou como o período de “caracterização” da instituição. Entre outras mudanças fundamentais, a pensão concedida aos alunos, que até então, além de rara, tinha duração de apenas dois anos, passou a ter duração de cinco anos. Portanto, é a partir desse momento que alguns alunos terão a oportunidade de passar períodos mais longos em formação no exterior, o que trouxe consequências para a renovação dos quadros da academia nas décadas seguintes. Ademais, não há dúvida de que, em virtude da reforma nos anos 1850, a academia se popularizou em diversos aspectos: tanto porque abriu cursos noturnos para formações técnicas de artífices¹⁰⁴, quanto porque aboliu o pagamento de matrícula (Durand, 2009: 9). Essas medidas aumentaram expressivamente a quantidade de alunos da instituição, à semelhança do que ocorreu, no mesmo momento, à ARBA em Lisboa¹⁰⁵. A preocupação com o ensino técnico emerge, portanto, nos dois contextos atrelada a interesses similares, de preparação de mão de obra para o desenvolvimento econômico.

104 Embora Porto-Alegre fizesse questão de dividir e manter apartados os alunos de belas-artes do diurno e os alunos dos cursos técnicos noturnos (Squeff, 2000).

105 Ambas as academias, no entanto, perderam pouco depois boa parte dos alunos dos cursos técnicos para instituições voltadas exclusivamente para esse tipo de ensino. De fato, sempre houve uma tensão no interior das academias entre aqueles que eram favoráveis ao oferecimento dos cursos técnicos na instituição, e aqueles que eram contrários e que defendiam, portanto, uma cisão brutal entre artistas e artesãos como forma de exaltar as ditas “belas-artes” acima da condição de mera atividade manual. A intenção era caracterizar a atividade dos artistas da academia como inerentemente intelectual, algo que demandava excepcionalidade e “gênio”.

Nessa fase final de conformação institucional da AIBA, é importante considerar o peso crescente que as seguidas exposições gerais foram adquirindo. Instituídas pelos esforços de Felix-Émile Taunay a partir de 1840¹⁰⁶, ao final da década seguinte as exposições já haviam se tornado um evento aguardado pelo público e pela crítica nascente, presente nos diversos periódicos que surgiam em número cada vez maior (tanto em seções de jornais, quanto em revistas ilustradas, especializadas em arte¹⁰⁷). Exposições ligadas a academias eram bastante comuns e conhecidas das elites que circulavam pela Europa, bem como dos críticos e amadores de arte. Ao final da década de 1850, a realização das exposições no Rio de Janeiro havia conformado um público amador, apreciador e, por ventura, consumidor, embora bastante reduzido e limitado. As exposições tentavam abrir e expandir o mercado artístico, bastante estreito no segundo reinado. Tal como o descreve Letícia Squeff:

a despeito do desejo de se igualar às nações “cultas” da Europa, como a França, as elites do período não estavam acostumadas a admirar, ou comprar, obras de artes. Restava aos artistas e alunos da Aiba a esperança de que suas obras agradassem a D. Pedro II, praticamente o único comprador das produções da Academia. A raridade das encomendas e a falta de público tornavam imperioso que alunos, ex-alunos e até professores da Academia realizassem outras atividades, alternativas à atividade artística, para sobreviver (2000: 111).

106 É importante dizer que antes de 1840 aconteceram importantes exposições, tais como em 1829, 1830 e 1839. Nessa última, inclusive, o próprio imperador D. Pedro II presidiu a abertura do evento. No entanto, é somente a partir de 1840 que as exposições são fixadas como eventos regulares e oficiais, e por isso aguardados para ocorrerem anualmente, no mês característico de sua realização. De 1840 em diante as exposições deixaram de ser eventos internos da academia e passaram a ser abertos a quaisquer artistas. A exposição realizada anualmente tornava-se assim o principal mecanismo de construção e conformação do gosto do público para a arte produzida pelos artistas da academia, e essa era a intenção subjacente dos próprios artistas. Veja-se a esse respeito a fala de Porto-Alegre em 1849, por exemplo: “O público fluminense já consagrou no seu calendário festivo, e no seu catálogo de novas impressões, a exposição artística anual; e acostumado e esse concurso das artes irá pouco a pouco ganhando em conhecimentos e preparando-se para poder avaliar qualquer trabalho d’arte” (p. 69).

107 O principal jornal diário a dedicar espaço a comentários críticos sobre arte ainda na primeira metade do século XIX era o *Jornal do Comércio* do Rio de Janeiro. Entre as revistas desse período podemos mencionar a *Revista Guanabara* e a já mencionada revista de curta duração, *Minerva Brasiliense*.

Ou seja, em virtude da falta de demanda do mercado privado, os artistas ligados à AIBA dependiam do gosto do imperador. D. Pedro II tornara-se para a AIBA quase o mesmo que D. Fernando era para a ARBA em termos de aquisições. Além de grande apreciador e colecionador de arte, suas compras conferiam prestígio aos artistas e estimulavam indiretamente outros compradores. Os artistas em geral eram conscientes dessa dependência e por isso desejavam tão avidamente a realização regular de exposições, que operavam, afinal, como vitrines.

Durante toda a gestão Taunay as exposições foram regulares, ano a ano, tendo a última ocorrido em 1851. Depois disso houve um intervalo, e só voltaram a ocorrer em 1859 (muito embora Porto-Alegre também fosse defensor da realização dos certames), bianuais, embora nem sempre respeitando a regularidade prevista (Fernandes, 2004: 3). Quando voltaram a ser realizadas, tornaram-se bastante concorridas em virtude de uma demanda expositiva crescente e reprimida. Nesse momento já havia no Rio de Janeiro muitos alunos e ex-alunos capacitados para concorrer e expôr. Em termos comparativos, podemos dizer que se a exposição de 1843, primeira que gerou razoável repercussão crítica, reuniu vinte e seis expositores, a exposição de 1859, por sua vez, reuniu noventa e quatro (embora entre eles alguns eram apenas colecionadores, e não artistas) (Idem).

Além dos elementos anteriormente destacados, a década de 1860 deve ser remarcada como aquela em que entraram pela primeira vez em cena alunos da academia que haviam sido bolsistas no exterior e que retornavam apresentando o resultado de seus anos de estudo, tais como Victor Meirelles e Agostinho José da Motta, que se tornariam mais tarde professores na instituição.

Motta foi aluno de Porto-Alegre e passou seis anos na Itália estudando justamente com um pintor paisagista francês, Jean-Achille Benouville. Regressou ao Brasil em 1856 e pouco tempo depois, em 1859, assumiu uma cadeira na AIBA (primeiro a de desenho, provisoriamente, e, logo em seguida, a de paisagem, em que permaneceu por mais tempo). De fato, Motta ficou conhecido tanto por suas paisagens quanto pelas naturezas-mortas que produziu. Foi um dos primeiros defensores da pintura ao ar livre, prática bastante em voga e um dos pontos de tensionamento en-

tre diferentes artistas e professores do período porque implicava diferentes concepções de ensino e de composição artística. Algo a se destacar é que, em sua análise sobre a exposição organizada pela Sociedade Propagadora das Belas Artes¹⁰⁸ no Liceu de Artes e Ofícios, em 1857, publicada na própria revista alimentada pela tal associação, *O Brazil Artístico*, Francisco Joaquim Bethencourt da Silva defende que Motta estava “destinado a ser o creador da verdadeira escola nacional” (apud. Migliaccio, 2000: 87). Ou seja, já está presente nesta afirmação de Bethencourt uma busca obstinada por algo que pudesse ser designado como “escola brasileira”¹⁰⁹, e as vistas, paisagens e mesmo as naturezas-mortas produzidas e apresentadas por Motta eram consideradas pelo crítico parte do caminho para a constituição de uma tal tradição.

Victor Meirelles, por sua vez, havia sido bolsista em Paris¹¹⁰ e em Roma desde 1853¹¹¹. No Brasil, Meirelles foi também aluno de Porto-Alegre, com quem manteve diálogo constante ao longo de sua estadia na Europa¹¹². Na Itália, foi aluno de

108A Sociedade Propagadora das Belas-Artes foi fundada no Rio de Janeiro pelo próprio Francisco Bethencourt em 1856 e tinha como finalidade, como o próprio nome diz, promover e difundir as artes no Brasil. Agostinho José da Motta foi um dos sócios-fundadores da sociedade e, por conta disso, também um dos primeiros professores do Liceu de Artes e Ofícios, derivado da mesma iniciativa, e que desejava contribuir com o ensino artístico para a formação profissional para o desenvolvimento da indústria. O Liceu ofereceu aulas noturnas de educação popular com o objetivo maior de formar artífices para a indústria. Essa iniciativa privada coadunou com as reformas então implantadas na ALBA, tanto pela ideia que tinha da necessidade de formação nas artes práticas voltadas à indústria, quanto por sua concepção das Belas-Artes, como elemento central para o desenvolvimento civilizatório do país. A esse respeito ver Bielinski (2003).

109 A ideia de uma escola brasileira de arte tinha a ver com o desejo de constituição de uma tradição artística propriamente nacional. Essa ideia será pivô de uma importante polêmica duas décadas depois, em 1879.

110 Onde ficou durante os últimos cinco anos de sua passagem pela Europa. Na capital francesa, Meirelles desejava ser aluno de Paul Delaroche. Embora não tenha conseguido, em virtude da morte do mestre, é importante considerar também Delaroche como um referente sobretudo para a composição de telas históricas. Em Paris, Meirelles estudou com Leon Coignet. A esse respeito ver Coli (1994 e 2007) e Franz (2007).

111 Importante lembrar que no período em que esteve na Academia de San Luca, em Roma, entre 1853 e 1856, entre as muitas cópias de obras clássicas que Meirelles realizou está o quadro Tarquínio e Lucrecia, cujo original foi produzido pelo artista veneziano Guido Cagnacci, do século XVII. Essa obra cuja temática remete a uma lenda romana será depois executada também por Almeida Júnior a partir da cópia realizada por seu professor, Victor Meirelles.

112 De quem, inclusive, recebeu a sugestão para o tema da tela “Primeira Missa no Brasil”, aconselhando-o em cartas: “leia cinco vezes o Caminha, que fará coisa digna de si e do país” (apud. Couto, 2008). A carta de Pero Vaz de Caminha havia sido apropriadamente recém-reencontrada e

Tommaso Minardi e Nicola Consoni (Migliaccio, 2015: 179). Em 1861, o pintor expôs em Paris o quadro de temática histórica “A Primeira Missa no Brasil” [Fig.13]¹¹³. Ter sua obra aceita para o *salon* parisiense conferiu-lhe enorme reconhecimento. A obra foi bem recebida pela crítica no Brasil, apesar de inicialmente ter sido acusada de plágio. No fim das contas, ela sintetizava o projeto monárquico de nação¹¹⁴ na medida em que congregava na mesma imagem uma natureza exuberante (mencionada por Caminha na carta e exaltada pelo discurso imperial manifesto via IHGB) como paisagem, e uma cena histórica com referente documental em que estavam retratados tanto o elemento civilizador branco, quanto o indígena, posicionado marginalmente como expectador pacífico do ato de fundação que se desempenhava no ritual católico. Não há conflito, portanto. A obra retrata um convívio harmonioso entre colonizadores e povos indígenas, como forma de metaforizar um país em que a diversidade coexiste em equilíbrio simbiótico.

Essa obra de Meirelles toma como modelos as telas de artistas franceses contemporâneos seus, como Horace Vernet (“Première messe em Kabylie”, 1855) e Pharamond Blanchard (“Le première messe em Amérique”, 1850)¹¹⁵. A partir da cita-

apropriada como um documento para entendimento das origens e fundação do Brasil. Nas palavras de Vota e Silva (2017), “é o momento embrionário de uma nação que se batiza”.

113 A obra foi produzida como parte de suas obrigações como pensionista. Tal como descreve Franz sobre as obrigações práticas de um artista subvencionado pelo império no exterior, “como pensionistas do Estado, os artistas contemplados com o Prêmio de Viagem ficavam submetidos a rígida legislação, pela qual lhes eram cobradas uma série de tarefas e obrigações, garantido assim o sucesso e a manutenção da bolsa. Entre essas tarefas estava a remessa regular de obras realizadas no exterior. (...) Para garantir a manutenção deste campo simbólico, nenhum desvio desta linha doutrinária era permitido, sob pena de ser imediatamente suspenso o custeio de sua permanência fora do País” (2007).

114 A pintura de história era valorizada segundo sua “fidelidade”, ou seja, por quão capaz a obra era de remeter diretamente à documentação e aos registros históricos do evento que representava. Por isso Meirelle buscou colar-se à carta de Caminha. Desse modo, a tela tanto atendia à convenção estética em voga, quanto afinava-se com as construções narrativas sobre a história pátria empreendidas pelo IHGB e pelos literatos românticos indianistas. Tal como afirma Lilia Schwarcz, “se as imagens propõem modos de ver, valem-se do fato de compartilhar com seu público-alvo determinados contextos mentais e esquemas visuais” (2014: 423). E o público, nesse caso, era o círculo intelectual e artístico da corte.

115 Embora Meirelles tenha sido acusado de plágio por parte da crítica nacional, a tela foi conquistando reconhecimento público. Segundo as concepções artísticas correntes em meados do século XIX, esse tipo de referência entre obras era bastante comum. A semelhança entre composições, sobretudo em obras de gênero histórico, era inclusive aconselhada como uma prática de citação. A intenção era empregar um tipo de modelo consagrado, adaptando os elementos componentes aos propósitos e contextos específicos de cada tela. Nas palavras de Coli, “o procedimento por ci-

ção dessas obras recentes, porém consagradas (pela premiação que receberam e repercussão que ocasionaram), o que Meirelles buscou foi executar uma “transposição de significado de modelos ilustres” (Idem). A tela, que também foi exposta na EGBA de 1862 no Rio de Janeiro, foi em 1876 escolhida juntamente com outras para compôr a participação brasileira na Exposição Universal da Filadélfia.

Ademais, foi essa tela que garantiu a Meirelles o ingresso na AIBA como professor. E o meio pelo qual o artista adentrou a instituição é significativo das transformações que o meio artístico vinha sofrendo. Sua estadia no exterior claramente lhe havia agregado recursos simbólicos e reconhecimento dos pares. Meirelles retornou ao Brasil propondo um modo específico de produzir o grande gênero histórico. Se no contexto de meados do século XIX no Brasil a paisagem¹¹⁶ vinha sendo elevada à condição de elemento central das representações da identidade nacional (Schwarcz, 2014: 398), é bem verdade que o gênero histórico não havia permanecia em sua posição no topo da hierarquia dos gêneros pictóricos. Nessa tela de Meirelles (e em diversas outras do período, no Brasil e em outros muitos países), muito embora a paisagem tenha um papel relevante, ela é somente um dentre os elementos que integram a cena, composta ainda por todo um conjunto acessório de concepções científicas e de documentação histórica. Entre as concepções implicadas na cena está a ideia de que o Brasil deriva da boa interação entre a ação “civilizadora” do agente colonizador e a “boa índole” dos nativos indígenas¹¹⁷. Assim como no indigenismo romântico em voga na literatura, a pintura também elege o índio como personagem-signo de uma identidade imaginada. Repleto de intencionalidades (Baxandall, 2006: 82), o quadro de Meirelles é, portanto, um componente visual discursivo do projeto nacional do imperador D. Pedro II. Nas palavras de Jorge Coli

tações, dentro da pintura de História, era um instrumento legítimo à natureza do gênero. Os achados insígnies voltavam nas obras mais ilustres, incorporados: a cultura visual configurava-se tão importante quanto a invenção” (2007: 381).

116 Cabe aqui estabelecer, como faz Simon Schama (1996), uma distinção entre natureza e paisagem, de modo que a paisagem é a natureza vista, pensada e representada “a partir dos olhos da cultura, do afeto e refeita a partir de construções sociais” (Schwarcz, 2014: 395).

117 É preciso dizer também que, no interior do projeto romântico de construção de uma identidade nacional calcada na união entre portugueses e índios (excluindo dessa narrativa de formação o negro). Mas mesmo o índio cumpria papel figurativo, já que era pensado apenas como memória e fabulação. As ideias sobre o desenvolvimento futuro da nação excluíam o índio, ao mesmo tempo em que a narrativa cultural romântica reservava a ele um lugar como herói épico e mítico de um passado original e puro.

Meirelles atingiu a convergência rara das formas, intenções e significados que fazem com que um quadro entre poderosamente dentro de uma cultura. Essa imagem do descobrimento dificilmente poderá vir a ser apagada, ou substituída. Ela é a primeira missa no Brasil. São os poderes da arte fabricando a história. (1998: 117)

Durante as próximas décadas, Victor Meirelles se tornou um dos principais esteios da atividade artística na AIBA. Ocupou como professor a cadeira de Pintura Histórica, o gênero de maior importância na hierarquia dos gêneros artísticos defendida e praticada pela academia¹¹⁸. Meirelles é, portanto, figura central para compreendermos o desenvolvimento da AIBA e das artes no Brasil dos anos 1860 em diante, mas é especialmente importante para entendermos a formação artística de Almeida Júnior, bem como a construção de sua inserção no conjunto de relações no interior do campo da prática artística, já que foi seu professor (e amigo pessoal, como veremos a propósito da correspondência que trocaram).

Para caracterizá-lo um pouco melhor é importante dizer que Meirelles não nasceu nem viveu sua infância no Rio de Janeiro, próximo à corte. Natural da cidade de Desterro (então capital da província de Santa Catarina, atual Florianópolis), e filho de imigrantes portugueses pequenos comerciantes, sua ida para a capital em 1847, com quinze anos de idade, envolveu o apoio de um mecenas. Entre alguns membros das elites locais de sua cidade, Meirelles contou sobretudo com o apoio de Mariano Moreno¹¹⁹, tanto na infância e primeira formação quanto na juventude, quan-

118 Para explicitar e acrescentar aspectos à compreensão da hierarquia dos gêneros importa dizer que o cânone do sistema acadêmico de ensino e produção de arte colocava a pintura de história no topo dessa classificação, seguida pelos retratos, pelas paisagens e, por fim, pelas naturezas-mortas. A pintura de história ocupava esse lugar, segundo se entendia, porque encarnava a tradição greco-romana do herói e criava representações de eventos considerados centrais das histórias nacionais.

119 Moreno era um militar, engenheiro e artista argentino que havia chegado a Santa Catarina em 1843 e que fundou por volta de 1845 em Desterro uma escola de desenho geométrico, primeiro lugar em que Meirelles estudou esse fundamento. Além de Moreno, artigo escrito por José Arthur Boiteux em 1929 sobre Victor Meirelles aponta o papel que figuras da burocracia do império tiveram no seu caminho até o Rio de Janeiro. O pai de Boiteux, o Tenente Coronel Carlos Henrique Boiteux, havia sido colega de Meirelles no curso de desenho na escola de Moreno na juventude. Portanto, é a partir dos relatos de seu pai que Boiteux descreve uma situação em que o Conse-

do já preparado, sabendo o fundamental, parte para a capital do império para iniciar estudos artísticos na AIBA (que é quando então passa por todo o processo apontado anteriormente, em que foi se aproximando de seu professor e diretor da academia, Araújo Porto-Alegre e, no final do curso, conquistou a bolsa de viagem à Europa em 1852).

Victor Meirelles é, ademais, excelente caso para se pensar os tipos de relações que permeavam a academia durante o império e, depois, suas transições e crises¹²⁰: chega à instituição vindo de outra província como vocacionado e mediado por protetores, como era característico do período monárquico, consagra-se como um de seus principais representantes artísticos, mas enfrenta dentro em breve os mais duros questionamentos aos modelos da arte produzida e do ensino oferecido pela academia. Portanto, desse ponto em diante a importância de Victor Meirelles na composição do campo artístico continuará sendo construída no texto concomitantemente à reconstrução da trajetória de Almeida Júnior. A década de 1870, quando o pintor paulista realiza a maior parte de seus estudos na AIBA, é também o período de acirramento da contestação à arte defendida e praticada por Meirelles (em Portugal algo similar se passa nessa mesma década).

Outro importante nome que compunha os quadros da AIBA no momento do ingresso de Almeida Júnior na instituição era Pedro Américo de Figueiredo e Melo¹²¹. Mais jovem que Meirelles, Américo ingressou como aluno apenas em 1856¹²², mas teve uma ascensão bastante rápida. Conquistou, em seus primeiros anos como aluno, diversas medalhas, o que também lhe valeu a simpatia e amizade do diretor Araújo Porto-Alegre (que alguns anos mais tarde tornaria-se também seu sogro). Foi com o apoio de Porto-Alegre que Américo seguiu para a Europa já em 1859 às ex-

lheiro Jerônimo Francisco Coelho, em visita a Desterro, impressiona-se com as habilidades artísticas do rapaz e acaba recomendando o jovem ao então diretor da AIBA, Félix-Émile Taunay. Todas essas informações constam na pesquisa de Teresinha Sueli Franz (2011).

120 Sobre as características das relações constitutivas do funcionalismo público no Brasil durante o império ver Cândido (2002).

121 Pedro Américo foi também, provavelmente, professor de Almeida Júnior, embora não se saiba ao certo. A possibilidade é sugerida em uma carta de 1882 de Américo ao amigo paulista, embora não haja documentação oficial (atas, matrículas, relatórios, etc.) conhecida que confirme o fato. Entretanto, é possível afirmar sem receios que uma proximidade genuína entre ambos houve.

122 Imediatamente após a Reforma Pedreira. Ou seja, ele pertence à primeira geração de artistas formados segundo as novas normas de ensino (Mattos, 1999: 83).

penas do próprio imperador, por meio do “bolsinho imperial”¹²³, onde estudou com os mesmos mestres franceses que Victor Meirelles: León Coignet e Horace Vernet, mas também Jean-Auguste Dominique Ingres.

Américo também não era original da província do Rio de Janeiro. Era parai-bano, de uma família com acúmulo de algum capital cultural. Seu pai era comerciante e músico amador. Além do mais, era descendente de portugueses pela parte materna. Ou seja, Américo tinha origem similar à de Meirelles: de famílias com poucos recursos financeiros, ambos porém são de ascendência portuguesa e conquistam algum conhecimento escolar e artístico básicos prévios. E assim como Meirelles foi durante muito tempo considerado um prodígio. Chegou à corte com a recomendação de Louis Jacque Brunet, naturalista que o jovem havia acompanhado, em viagem pelo nordeste do Brasil, como desenhista da expedição. Chega ao Rio de Janeiro em 1854, com apenas onze anos, e por isso passa ainda algum tempo concluindo estudos no Colégio D. Pedro II.

Pedro Américo era, na verdade, um intelectual. Graduado na Sorbonne, frequentou aulas de filosofia, literatura e arquitetura. Com tamanho acúmulo, o legado documental deixado por ele é imenso, tanto em cartas quanto em crônicas na imprensa, ensaios filosóficos e romances. A visão que Américo tinha da arte e de seu papel social tornou-se, por isso, bastante explícita. Seu sucesso consolidou-se sobretudo a partir da guinada dos anos 1870, em que a pintura produzida na AIBA a serviço do imperador deixou de ser prioritariamente baseada em sua figura e passou a se concentrar em cenas históricas (sobretudo, guerras) e seus protagonistas, elevados à condição de heróis nacionais. A vitória do Brasil na Guerra do Paraguai se impôs como evento de destaque, e os feitos militares foram demarcando uma nova fase da construção da identidade nacional, “apogeu e começo da decadência de D.-Pedro II” (Schwarcz, 1998: 295).

As cenas de batalha, fonte visual da narrativa historiográfica sobre o país, colocaram em destaque composições repletas de movimento, com feitiço mais narrativo, secundarizando as telas alegóricas antes preponderantes (Mattos, 1999: 87). A

123 “Bolsinho imperial” era o auxílio prestado diretamente pelo imperador a alguns artistas. O dinheiro provinha do fundo particular do imperador. Foram apenas cinco (Cavalcanti, 2002: 73) os pintores que puderam ser chamados “pensionistas do imperador” (Schwarcz: 1998, 146), entre eles Pedro Américo e o próprio Almeida Júnior.

lógica que conduziu o projeto nacionalista passou a ser, então, a do registro do “feito glorioso” (Idem: 88). Aqui começou a avolumar-se todo o ideário de uma história construída e percebida a partir de seus “grandes vultos”. Os modelos e referências para as composições mudam e passam a ser outros importantes nomes da arte francesa como Antoine-Jean Gros, Jean-Louis-Ernest Meissonier e Ferdinand Victor Eugène Delacroix.

Nesse ponto, chegamos ao momento do ingresso de Almeida Júnior na AIBA. O Rio de Janeiro era, indubitavelmente, o centro da prática artística no país. A pintura de paisagem e outros gêneros menores tinham algum espaço, mas nos espaços oficiais da Academia era a pintura de história que nas décadas de 1860 e 1870 adquiria total centralidade nos debates estéticos e mobilizava as atenções da crítica e do público. E a própria pintura de história, embora fosse desde sempre reconhecida como a mais importante entre os gêneros no sistema acadêmico, passou a ser encarada segundo novas perspectivas. O que estava em questão era cada vez mais a capacidade de representação de uma “verdade histórica”¹²⁴. Ou seja, cobrava-se do artista que fosse capaz de exprimir na cena mais do que determinados valores, mas sobretudo fidedignidade em relação aos registros históricos do evento retratado, o que incluía uma ideia de realismo da ação e do cenário, mas também certa dramatização das emoções condizente com a cena histórica em questão.

Victor Meirelles e Pedro Américo ficavam a meio caminho entre as conflitantes concepções de pintura histórica. Tanto é que Meirelles se por um lado recorreu à carta de Caminha como documento e relato para produzir “A Primeira Missa no Brasil”, ou ainda se viajou aos locais em que se desenrolaram as batalhas por ele retratadas (com destaque para a “Batalha dos Guararapes”), por outro optou por dar evidência à exemplaridade moral do fato, encarnada pelas protagonistas. Algo muito similar se passou com Pedro Américo que, se por um lado apresentou uma defesa um tanto conservadora dos valores clássicos de uma representação idealizada e moralizante, por outro não abriu mão de executar pesquisa minuciosa de relatos, artefatos e vestuário relativos à guerra contra o Paraguai. Tal como Mattos define, era um tipo

124 Essa tendência advinha também da França, onde se opunham teóricos e artistas com uma concepção dita “realista”, e que demandavam da pintura histórica fidelidade ao fato, e aqueles com uma concepção mais idealista, que enfatizavam a centralidade mensagem moral do quadro (Mattos, 1999: 120).

de “‘realismo’ no detalhe e ‘idealismo’ no conjunto da composição” (Idem: 131)¹²⁵. As enormes pinturas de temas históricos que produziram nessas décadas eram também, sem dúvida, narrativas passíveis de uma leitura orientada, e dessa forma ajudaram a consolidar certas percepções dos fatos, que na centralidade concedida ao herói produziam o efeito moralizante desejado, sem descuidar de alguma preocupação com o caráter de registro factual da obra.

Victor Meirelles e Pedro Américo eram, desse modo, em meados da década de 1865, os dois principais pilares da AIBA. Ambos haviam chegado à instituição como alunos prodígios e sobre ambos estava depositada enorme expectativa de concretização de uma arte nacional. Naquela altura, ambos vivenciavam o auge de suas carreiras, atendendo a grandes encomendas do Estado e gozando de prestígio como professores que tiveram significativa experiência formativa no exterior. Desde então, ter formação nas academias da Itália e Paris era um importante fator para se atingir os mais altos graus de consagração artística. Não era impossível que um artista que não tivesse passado um período como bolsista na Europa pudesse se tornar professor, mas o maior reconhecimento público (o que inclui os pares e a crítica) em geral era conquistado por aqueles que haviam realizado o percurso.

Como promessas concretizadas, os jovens promissores tornaram-se na década de 1860 os mais destacados professores. Ademais, tornaram-se também os artistas que mobilizavam os mais acalorados debates críticos. De algum modo, Meirelles e Américo polarizavam a crítica e o campo da produção acadêmica, cindindo-o pelo gosto na medida em que assim eram estimuladas tomadas de posição. Essa polarização perdurou e posteriormente organizou inclusive a ascendente crítica de final do século, que veio demarcar a obsolescência de seus modelos em favor de artistas mais jovens, que passaram a identificar com certa ideia de modernidade.

É, enfim, nesse quadro geral que Almeida Júnior se insere quando chega à AIBA em 1869¹²⁶. A pintura histórica centralizava os esforços dos principais pintores e mobilizava os debates e a crítica. O modelo de ensino era aquele que havia sido firmado com a Reforma Pedreira e concentrava-se sobre a formação técnica dos

125 Estavam portanto distantes dos preceitos do realismo praticado por Gustave Courbet.

126 Ele, na verdade, chega ao Rio de Janeiro em 1867, mas só presta as provas para ingresso na academia em 1869.

alunos, insistindo ainda sobre a importância do desenho como fundamento essencial ao desenvolvimento das demais habilidades (embora a Academia já tivesse se aberto um tanto mais às demandas de inclusão de estudos ao ar livre, por exemplo). Na configuração interna das relações de força, Victor Meirelles ocupava a principal cadeira e possuía o maior prestígio, embora em certo sentido começasse a ser desafiado em sua posição pela qualidade do recém-regresso da Europa e jovem professor de desenho, Pedro Américo.

1.4 Formação e estratégias de artista

Avançar com o cotejamento das trajetórias passa invariavelmente por confrontar as experiências formativas no âmbito das academias de arte. Estabelecido o quadro geral do universo artístico nos dois países até finais da década de 1860, no trecho a seguir serão refeitos os percursos de Malhoa e Almeida Júnior no interior da estrutura curricular acadêmica, procurando descrever seus desempenhos e reconstruir as relações que estabeleceram tanto com os conteúdos, quanto com os mestres com quem estudaram. No percurso dessa reconstrução, inevitavelmente serão considerados os embates e reordenamentos de forças na configuração do universo da prática artística, tendo em conta quais agentes ocuparam posições centrais na instituição, quais ocuparam posições marginais, bem como quais passaram a contestar o modelo estético e de ensino a partir de posições externas à instituição, mas que se tornaram cada vez mais relevantes na composição dos embates.

1.4.1 Da desilusão à circulação internacional: Malhoa antes do Grupo do Leão

José Malhoa ingressou na Academia Real de Belas Artes (ARBA) em outubro de 1869, com apenas quatorze anos. Antes disso já havia frequentado aulas de desenho na instituição como voluntário ouvinte. Recebeu já no início de seus estudos pareceres favoráveis e elogiosos em suas aulas de desenho, mas seu desempenho

inicial foi avaliado em boletim com “aproveitamento medíocre e pouca aplicação” (apud. Saldanha, 2007: 31)¹²⁷.

O segundo ano de sua formação foi um tanto diferente. De 1870 datam suas primeiras obras conhecidas. Entre os esboços e exercícios destaca-se “Tapada”, primeiro quadro a óleo, significativamente uma paisagem. Em 1871 recebeu reconhecimento de seu professor, Vitor Bastos¹²⁸, na aula de Desenho do Antigo, em que o qualificou como “distinto e aplicado” (apud. Saldanha, 2007: 31). Nesse mesmo ano cursou também a disciplina de Pintura de Paisagem com o pintor Tomás da Anunciação, quando então começou a desenvolver certa predileção pelo gênero. Nesse mesmo período executou estudos e pinturas ao ar livre, como estimulava Anunciação.

Foi também em 1871 que Malhoa cursou a disciplina de Modelo Vivo com o professor Miguel Ângelo Lupi. Embora tenha sido professor de Malhoa apenas por um breve período, é importante considerar a relevância de Lupi na composição do universo artístico português naquele exato instante. Quando foi professor de Malhoa, Lupi era já um consagrado retratista da fidalguia lisboeta (qualidade que transmitiu a seu principal discípulo, Columbano Bordalo Pinheiro), talvez o principal de sua época. Foi justamente por conta do retrato que realizou (sob encomenda) do rei D. Pedro V, quando ainda era apenas funcionário público da burocracia, que Lupi foi congratulado com uma bolsa de estudos no exterior em 1860¹²⁹. Embora tivesse sido

127 Seu mau comportamento registrado nesses boletins da academia foi lembrado por Anónio Montês, enfatizando o aspecto como uma característica de seu “gênio irrequieto” (ver Montês, 1950: 13), posto como uma espécie de traço típico de uma personalidade artística inata. Embora seja um escrito biográfico já de meados do século XX, os textos de Montês sobre Malhoa serviram para reforçar uma percepção do artista recoberta por uma aura de mistificações.

128 Vitor Bastos foi pintor e escultor (mais conhecido por suas esculturas), um dos representados por João Cristino da Silva no quadro “Cinco artistas em Sintra” [Fig.10], ou seja, um dos ícones da geração romântica em Portugal, ao lado de Anunciação e do próprio Cristino da Silva. Foi formado pela academia na segunda metade da década de 1840. Interessante pensar que Bastos apresentou como prova final de seu curso de Pintura Histórica, quando foi aluno da ARBA, uma tela [Fig.15] que, conforme relato remanescente da Revista Universal Lisbonense, respondeu ao tema proposto para exame na ARBA, “Amor e Psiqué”, com uma composição de gênero representando um marujo fadista e uma varina. A tela de Bastos significava uma espécie de transgressão ao neoclassicismo defendido e praticado pela academia (Almeida, 2012: 244). Em resposta ao tema mitológico grego, Bastos propôs uma leitura popular do tema, suscitando personagens do meio rural.

129 Auxílio conquistado com a ajuda e influência do maquês de Sousa Holstein, amador e colecionador, acadêmico honorário e politicamente influente, naquele momento prestes a se tornar vice-ins-

aluno da ARBA na juventude, entre 1841 e 1848 (discípulo de mestre Fonseca), foi só a partir do reconhecimento adquirido com a bolsa de estudos que Lupi passou a se dedicar exclusivamente à arte e só a partir de seu retorno, em 1863, que ocupou cargo de professor na ARBA.

Ademais, a partir de Lupi é possível traçar um interessante mapa que de algum modo aponta para as conexões artísticas transnacionais que ligavam Portugal, Brasil e outros países europeus (e, nesse caso, especificamente a Itália). Lupi foi aluno bolsista em Roma apenas cinco anos depois que Victor Meirelles lá também estudou, nos mesmos locais e instituições. Ambos foram bolsistas na Itália em um período de reordenação da geografia artística global. Paris despontava como grande centro artístico mundial e muitos artistas bolsistas do mundo inteiro em meados do século XIX se encaminhavam para a capital francesa para realizar seus estudos nos ateliês dos mestres da *Académie des Beaux Arts*. Não por acaso ambos, Lupi e Meirelles, tiveram importantes passagens por Paris ao final de seus períodos de estudo na Itália. No entanto, Roma, que havia sido até então o principal destino dos bolsistas, permanecia como um importantíssimo centro artístico. Se ao longo da segunda metade do século Paris tornou-se o principal polo de atração e concentração de artistas estrangeiros, em meados do século Roma ainda dividia igualmente as atenções e interesses dos bolsistas.

Portanto, Lupi e Meirelles estudaram em Roma num momento em que as convenções estéticas vigentes nas academias recomendavam a capital italiana justamente pela possibilidade que ela oferecia aos alunos de observarem diretamente e reproduzirem obras de grandes mestres do Renascimento. Desse modo, não só os mestres referidos eram em geral os mesmos para ambos, mas também os temas que envolviam a antiguidade clássica acabavam não raramente se repetindo. É, portanto, relevante constatar que ambos reproduziram, em suas passagens por Roma, telas intituladas “Tarquínio e Lucrecia” (embora tivessem recorrido a mestres diferentes como modelos para suas cópias, de tal modo que Meirelles reproduziu Guido Cagnacci, e Lupi, Giovanni Biliverti). Meirelles e Lupi, portanto, serviram-se do mes-

petor da academia (1862), com quem Lupi colaborou posteriormente na elaboração da reforma da ARBA de 1879 (Xavier, 2016; França, 1966a: 437).

mo padrão de gosto e, mais que isso, as cópias que realizaram serviram posteriormente às suas respectivas academias, para estudo dos alunos mais jovens.

Continuando o rastreio, é importante lembrar que Almeida Júnior realizou cópia da tela “Tarquínio e Lucrecia” tendo como base a reprodução de seu professor, Victor Meirelles, o que não pode ser tratado como mera coincidência, já que estamos lidando com padrões muito claros e específicos de circulação de artistas e imagens: ao buscarem estudar no mesmo centro global (Roma) e adotarem os mesmos mestres e temas como referenciais, Lupi e Meirelles deram prova da similaridade esquemática do sistema acadêmico no Brasil e em Portugal. Desse modo, torna-se possível traçar uma espécie de conexão indireta, embora genérica, entre as formações que receberam Almeida Júnior e Malhoa. É claro que no processo de circulação de artistas, convenções artísticas e imagens pelo mundo, vão se produzindo modos bastante específicos de incorporação nos mais diversos contextos nacionais. Mas é significativo pensar em que direção é que fluíam certas imagens, saberes e valores estéticos. A recomposição dessas dinâmicas ajuda a compreender em parte a configuração transnacional da arte em um dado contexto. No caso aqui suscitado, Lupi e Meirelles, ou seja, dois dos principais professores das academias de arte no Rio de Janeiro e em Lisboa na década de 1870, passaram quase simultaneamente por um período formativo nas mesmas instâncias de ensino artístico no exterior e, de algum modo, expressaram reverência às mesmas referências. É possível constatar que Malhoa e Almeida Júnior, portanto, foram formados, em grande medida, sob convenções artísticas e padrões de apreciação estética muito similares¹³⁰.

No ano seguinte, em 1872, Malhoa teve como professor da disciplina de “Desenho do Antigo” o escultor Simões de Almeida¹³¹, com quem teve uma significativa

130 Entretanto, se essa espécie de genealogia dos referenciais artísticos sugere um ponto comum, a comparação doravante deverá se estruturar em torno dos modos pelos quais Malhoa e Almeida Júnior integraram o complexo processo de transformação do gosto e das convenções. Trata-se de identificar similaridades e diferenças nos modos pelos quais ambos mobilizaram a tradição artística e arregimentaram diferentes referenciais (clássicos e contemporâneos) na elaboração das representações presentes em suas obras. No entanto, essa confrontação será melhor elaborada adiante. No momento, a intenção é apenas retrazar parte da rede de agentes e práticas que de modo mais ou menos indireto os conectava transnacionalmente.

131 José Simões de Almeida (“Tio”, 1844-1926), ou Mestre Simões, era natural de Figueiró dos Vinhos. Tornou-se professor interino da ARBA em 1872 e tornou-se professor de Malhoa justamente ao substituir o adoentado Vitor Bastos. Malhoa pintou em 1883 o escultor em ação no quadro “O ateliê do estatuário Simões de Almeida” [fig. 16], hoje pertencente ao acervo do Museu de Artes

relação de proximidade alguns anos mais tarde, ao compôr o grupo de artistas que se reunia e criava na pequena, bucólica e pacata vila de Figueiró dos Vinhos, ao norte de Lisboa, onde Malhoa estabeleceu o ateliê que alcunhou de “casulo” e onde produziu parcela expressiva de sua obra da maturidade.

Contudo, antes de avançar com a descrição do processo formativo de Malhoa, é relevante destacar também que a ARBA não era a única grande academia de artes em Portugal na segunda metade do século XIX. Havia ainda, na cidade do Porto, ao norte do país, a Academia Portuense de Belas-Artes (APBA), que foi fundada no mesmo ano e em condições similares à da sua congênere lisboeta. A cidade do Porto tinha já uma tradição de ensino artístico que remontava ao final do século XVIII. Pillement havia criado sua efêmera escola da Porta do Olival (espécie de ateliê onde ele acolhia discípulos) quando, no mesmo período, foi instituída pela rainha D. Maria I a “Aula de Debuxo e Desenho”, em que atuaram como professores e dirigentes, entre outros, os pintores Vieira Portuense e Domingos Sequeira (Goulão, 1989: 21-22). Foi a partir do acúmulo prático e do corpo docente dessas aulas que surgiu a APBA em 1836, oficialmente no mesmo ano que a ARBA.

Com uma quantia menor de investimentos e verba, a APBA era, contudo, um centro de grande relevância porque formou diversos artistas de destaque, mas principalmente porque em meados do século XIX concedia com bastante regularidade prêmios e bolsas para que seus alunos concluíssem suas formações no exterior¹³². Foi com uma dessas bolsas que António Carvalho da Silva, conhecido como Silva Porto (1850–1893), pintor portuense aluno da APBA, partiu em 1873 para Paris onde estudou no ateliê do pintor Alexandre Cabanel, participou de *Salons* da academia francesa e se aproximou bastante de artistas e preceitos da Escola de Barbizon¹³³ (Pacheco, 1993). Por diversos motivos, é de fundamental relevância suscitar-lo des-

de São Paulo (MASP).

132 Embora antes de 1836 Portugal não tivesse uma academia de artes assim nominada em seu território, a partir de 1718, sob o patronato de D. João V, e de modo intermitente ao longo de todo o século XVIII, o país criou e fez uso da Academia Portuguesa de Roma, instituição que, em intercâmbio com as instituições italianas, complementava a formação dos artistas portugueses no exterior. Desse modo, já no século XVIII Portugal constituiu uma tradição de remeter artistas bolsistas para estudo na Itália. Esse foi o caso, por exemplo, de Vieira Lusitano já no começo do século XVIII e de Domingos Sequeira em 1788. Durante a formação e consolidação da APBA no final da década de 1830 alguns artistas se beneficiaram dessa tradição e puderam estudar em Roma com o apoio da realeza (Calado, 1989; Arruda, 2016; Carvalho, 2007).

de já, bem como elementos de sua trajetória no exterior. E é preciso ter em conta, por exemplo, que ele e outro colega seu, João Marques de Oliveira, estudaram em Paris em período parcialmente coincidente e no mesmo ateliê em que estudou também Almeida Júnior¹³⁴. Ademais, em função do reconhecimento que adquiriu sobretudo durante seu período em Paris e na Itália, Silva Porto esteve, após retornar a Portugal, no centro de toda a reconfiguração das relações no campo da prática artística. É em torno de sua estética e de suas relações que se estruturou toda uma geração de artistas consagrados após 1880 em Portugal. Não por acaso o papel assumido e desempenhado por Silva Porto será melhor detalhado e descrito adiante, quando então será abordado o processo de consagração de Malhoa e de sua geração, aglutinados no Grupo do Leão.

Porém, diferente do que foi para Silva Porto, para José Malhoa o triênio de 1873 a 1876 foi um intervalo de marcada e profunda frustração. Nesse período Malhoa concorreu por duas vezes ao prêmio de viagem ao exterior da ARBA e não foi agraciado em nenhuma das tentativas¹³⁵. Após a primeira delas, Malhoa seguiu seus estudos na academia, mas com uma notável e registrada queda de desempenho (tal como aponta Saldanha (2006: 33)). Após a segunda tentativa frustrada na categoria de Paisagem, afastou-se da academia. Conforme a narrativa que elabora sobre os seus insucessos em sua carta autobiográfica, foi nesse instante que partiu “pinceis e paleta” (Malhoa, 1889 apud. Montês, 1950) e jurou que nunca mais pintaria. Tal

133 A Escola de Barbizon continuou possuindo enorme relevância para os artistas dessa geração de pintores em Portugal, em que definitivamente se aprofundou a preferência pela execução do *plein-air*. Como exemplo da relevância (inclusive simbólica) dos preceitos preconizados pelos artistas de Barbizon vale a pena mencionar a tela “Retrato de Artur Loureiro na floresta de Fontaine-bleau”, de Columbano Bordalo Pinheiro (1882) [Fig. 71].

134 Ou seja, Silva Porto representa uma importante ponte que conecta, ainda que de modo sutil, o contexto de transformação institucional e do padrão de gosto na arte portuguesa ao contexto brasileiro. Além de Silva Porto e Marques de Oliveira, outros diversos artistas portugueses dessa geração (José Julio de Sousa Pinto, Henrique Pousão e Arthur Loureiro, por exemplo) foram também discípulos de Alexandre Cabanel e Adolphe Yvon, bem como eventuais frequentadores do círculo criado e centralizado por Eduardo Prado em Paris e que contava também com a participação de críticos tais como o português Ramalho Ortigão (Migliaccio, 2008: n/p). Esse ponto será melhor explorado adiante.

135 Nas duas ocasiões o concurso foi invalidado e cancelado por determinações ministeriais sem maiores explicações, alegando irregularidades. Fato é que a ARBA convivia com a falta de recursos e a crise financeira do governo monárquico (Saldanha, 2006: 33).

como descreve, teria então passado algum tempo trabalhando no comércio de seu irmão e dedicado-se à pintura apenas em horas livres.

Nesse ponto da formação de Malhoa é que encontramos a primeira diferença significativa em relação à trajetória de Almeida Júnior: Malhoa não estudou no exterior. Não agregou ao seu processo de consagração um período nas academias internacionais, grandes instâncias de consagração. E sabia bem o que isso poderia significar para suas pretensões artísticas (Idem). Não por acaso se frustra tão acentuadamente (ou, pelo menos, fez questão de assinalar *a posteriori* esse fato como um marco de reorientação de estratégias).

Já naquela altura, as academias portuguesas sofriam com a falta de recursos, a má remuneração dos professores e o conturbado momento político, em que se prolongava a instabilidade da monarquia. E nesse quadro, Malhoa não pôde emprestar de Paris os créditos possíveis para sua legitimação e consagração em seu próprio contexto nacional¹³⁶. Foi necessário que jogasse com outros recursos. E, como consequência imprevista de sua contrariedade, ter permanecido em Portugal acabou sendo em certa medida seu trunfo. Da década de 1880 em diante, seu processo de consagração pela crítica passou invariavelmente pela apreciação de sua capacidade de representar a nacionalidade. E nesse sentido, ter permanecido em Portugal contava a seu favor. O contexto de nacionalismos cada vez mais aflorados na virada do século favoreceu interpretações que enalteceram sua formação feita inteira e exclusivamente em Portugal¹³⁷. Desde finais do XIX, mas inclusive século XX adentro, esse elemento foi sendo destacado pela crítica. O crítico Fialho de Almeida¹³⁸, por exemplo, contrário aos “estrangeirados”, declarou já no início do século XX

136 Não é difícil imaginar que diante de uma burguesia convicta da superioridade artística da produção estrangeira, sobretudo francesa, e que até aquele momento comprava principalmente arte estrangeira, não ter conquistado a bolsa para um estágio em Paris soava ameaçador para qualquer artista com pretensões de viver da própria arte por meio de vendas particulares.

137 De modo similar, a crítica no Brasil tratou de defender que o período que Almeida Júnior passou em Paris não o desnacionalizou, não lhe extraiu os sentimentos de apreço pela terra, nem sua personalidade de “tipo provinciano” (Duque, 1995 [1888]: 180).

138 Fialho de Almeida foi um escritor e um dos críticos de arte de maior relevância no fim do século XIX e início do XX em Portugal. De viés teórico naturalista inspirado no romancista francês Émile Zola, colaborou em diversos jornais e periódicos nas últimas décadas do século, onde registrou boa parte de sua fortuna crítica. Viveu as duas últimas décadas de sua vida no Alentejo, em uma pequena vila rural, onde tornou-se agricultor e de onde continuava escrevendo e enviando suas contribuições para a imprensa lisboeta.

Malhã é um produto da Academia de Belas Artes de Lisboa e de um trabalho assíduo de trinta anos, sob cujo ariete a sua maneira tomou um rumo próprio, e a sua obra lentamente começa a formar capítulos d'uma odisseia rustica nacional. De há muito está evidenciado o erro parvo de se expedir pintores em reforço de estudos a Paris, por conta do governo. (...) E lá continuam em panaceia inútil, mau grado os subsidiados volverem ao país tão vagos como foram, e com a agravante de muito mais desnacionalizados. (...) Os espíritos medianos ou medíocres (de que o português é tipo) cedo naufragam na imitação dos consagrados, volvendo ao país em teóricos cômicos (1910 : 264-267)

Malhoa percebeu então que havia sido colocado diante de dois destinos que se bifurcam: ou conquistar a consagração realizando o percurso completo de formação no exterior e mantendo-se próximo às alternativas da carreira acadêmica, ou acabar sem função, incapaz de viver do trabalho artístico. Daí sua melancolia. Assistiu enquanto isso a partida de seus pares mais próximos, colegas da ARBA (sem mencionar os artistas supracitados do Porto, que também estagiaram no exterior). Entre eles, Artur Loureiro (1853-1932) inicialmente vai a Roma financiado por um mecenas (o 1º Conde de Almedina, Delfim Deodato Guedes) mas depois conquista o prêmio de estudos no exterior da ARBA e acaba estudando também em Paris; João Vaz (1859-1931) não conquista bolsa, mas vai a Paris por conta própria nesse mesmo período (tendo por isso feito parte do grupo português que se reuniu na capital francesa); e Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929), que recebeu bolsa diretamente do rei D. Fernando II.

Malhoa não ter conseguido estudar em Paris poderia, de fato, ter significado seu desligamento completo das artes, tal como ocorreu a alguns pintores de sua geração¹³⁹. Mas não foi o caso. Portugal, como o Brasil, não possuía um mercado artístico desenvolvido, com amplo público apreciador e consumidor. A arte era ainda

139 Eram comuns os artistas que acabavam abandonando a arte ou então tendo que se dedicar primordialmente ao ensino em instituições secundárias. Foi o caso, por exemplo, de um amigo seu, Manuel Henrique Pinto, que foi professor da Escola Industrial até o fim da vida.

naquele momento em Portugal atrelada às possibilidades de carreira oferecidas pelas academias e pelo Estado monárquico que amparava financeiramente o sistema de formação dos artistas e realizava encomendas. No entanto, o destino social de Malhoa como artista não esteve atrelado a, nem foi condicionado por um período formativo no exterior¹⁴⁰, restando-lhe jogar com outros recursos. Enquanto manteve-se ligado ao círculo de sociabilidade artística constituído em Lisboa, Malhoa retomou a pintura e expôs pela primeira vez em 1879 justamente no Brasil, na *Exposição Geral de Bellas-Artes* da AIBA, onde foi congratulado com uma menção honrosa¹⁴¹. Ainda em 1879 produziu um grande número de telas que serão expostas a partir do próximo ano, nas diversas exposições consecutivas das quais participou o pintor¹⁴². Integrado, Malhoa começa a ser paulatinamente alçado por colegas e crítica a um lugar de destaque¹⁴³, como um dos mais relevantes expoentes do ideário comum aos colegas de sua geração.

Desse modo, Malhoa ter-se mantido inserido no círculo lisboeta de artistas “modernos” foi fundamental para sustentar sua produção e engajamento. Malhoa esteve na gênese do Grupo do Leão (GL), formado por jovens artistas inconformes com a situação da atividade artística em Portugal, dispostos a dinamizar o universo artístico e a colocar em prática novos preceitos estéticos¹⁴⁴. Tratava-se, afinal, de um

140 Mas liga-se, sem dúvida, à sua estratégia de intensa circulação internacional por exposições em diversos lugares no mundo. Outros mercados foram fundamentais para a consagração e a conquista de uma autonomia relativa de Malhoa.

141 Dado fornecido por Saldanha (2006: 36). No catálogo da Exposição Geral de 1879 não constam os registros da participação portuguesa, já que foi produzido um catálogo separado. Naquele ano, a exposição de artistas brasileiros ocorreu no Colégio D. Pedro II e a dos artistas estrangeiros na Tipografia Nacional do Rio de Janeiro. A premiação de Malhoa pode ser constatada na “Revista da Exposição Portuguesa no Rio de Janeiro de 1879” (1879: 187), na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

142 Segundo o próprio pintor em carta autobiográfica de 1889 dirigida ao crítico Arthur Ribeiro (apud. Montês, 1950), em 1879 trabalhava principalmente na tela “Seara Invadida” [Fig. 17], que seria exposta pela primeira vez em Madrid, em 1881, e que explicita um diálogo com as características do animalismo e da paisagem de Tomás da Anunciação.

143 Vale lembrar que no retrato de grupo, “Grupo do Leão” [fig. 18], produzido por Columbano Bordalo Pinheiro em 1885, José Malhoa é representado no primeiro plano da tela, dividindo a centralidade com Silva Porto, o próprio Columbano e Alberto de Oliveira. O retrato foi realizado em situação específica, para redecorar a cervejaria sede dos encontros do grupo (Ramalho, 1895), e acabou por sedimentar uma imagem coletiva e um núcleo duro para a geração.

144 As pretensões do grupo eram ainda maiores, segundo afirma o crítico RIP, que defende já em meados da década que os artistas vinha sendo capazes de modificar o gosto e estimular a propen-

grupo de jovens pintores e intelectuais que costumavam se reunir na cervejaria Leão d'Ouro, em uma esquina na área da Baixa de Lisboa. A princípio, o grupo foi composto, além de Malhoa, pelos pintores Silva Porto, João Vaz, António Ramalho e seu irmão, jornalista e crítico, Monteiro Ramalho, o pintor Ribeiro Cristino (filho de Cristino da Silva, pintor da geração anterior dissidente da ARBA, mencionado anteriormente), os irmãos Rafael¹⁴⁵ e Columbano Bordalo Pinheiro¹⁴⁶ (filhos de Manuel Maria Bordalo Pinheiro, pintor e entalhador, sócio-emérito da ARBA e fundador de diversos periódicos ilustrados), os jornalistas e críticos¹⁴⁷ Alberto d'Oliveira, Mariano Pina, Emídio de Brito, Abel Botelho e Fialho de Almeida (Ramalho, 1897: 8-13).

Interessante notar aqui que, assim como na formação da SPBA duas décadas atrás, críticos que escreviam em periódicos importantes participaram da formação do grupo. Estamos lidando, portanto, com um momento em que artistas e críticos integravam os mesmos grupos culturais e de sociabilidade e, portanto, não se distinguiram perfeita e completamente como campos ou práticas autônomos. Acolhido pela crítica, o GL foi se definindo e por ela sendo definido como algo novo e independente¹⁴⁸ da arte oficial, sobretudo a partir de 1881, quando passou a organizar a sua própria e bem-sucedida *Exposição de Quadros Modernos*, que procurava se distinguir das já tradicionais e desgastadas exposições da SPBA. A sociedade que havia sido fundada na década de 1860 por Anunciação e colegas justamente com a intenção de dinamizar o mercado artístico em Portugal, chegava ao início da década de 1880 com o número de associados em queda, contribuições escassas e exposições cada vez menos regulares. A decadência dessa sociedade de artistas se apro-

são colecionista do público (1885: 27).

145 Rafael Bordalo Pinheiro havia acabado de voltar do Brasil, onde havia atuado no Rio de Janeiro como eminente caricaturista de importantes periódicos ilustrados de arte e política. A passagem de Rafael pelo Brasil é um importante canal para acessarmos as formas de circulação de imagens, ideias e modelos por meio de pessoas e de seus produtos, como os periódicos impressos.

146 Embora Columbano só tenha se reunido ao grupo quando retornou de Paris, em 1883.

147 Cada um desses críticos será novamente abordado, mas de modo detalhado, no segundo capítulo, esmiuçando os periódicos em que atuaram e as ideias que sustentaram em suas críticas.

148 Em certo sentido, podemos dizer que o Grupo do Leão sustenta certas características de um "grupo cultural", tal como formula Raymond Williams. Muito além de um grupo autodeclarado, trata-se de um conjunto de agentes orientado por "um corpo de práticas em comum ou um etos distinguível" (2011: 201). Nesse sentido, as experiências comuns no exterior e as perspectivas filosóficas, estéticas e artísticas compartilhadas dão coerência ao grupo e lhes permitem atuar por um determinado período como uma fração rebelde perante seus professores da academia.

fundou após a morte de Holstein, em 1878, e, sobretudo, de Anunciação, em 1879 (França, 1966a: 427-432)¹⁴⁹. Ou seja, começavam a falecer não só os artistas insígnies de uma geração, mas também seus maiores apoiadores e mecenas. Assim, Fialho de Almeida em 1881 já prenunciava, em seu comentário sobre a 12ª Exposição da SPBA, a emergência de “todo o bando de dissidentes (...), firmando numa pequena sala interior, com as suas telas, o protesto oficial contra os outros” (1881: 3)¹⁵⁰.

Malhoa e outros integrantes do GL, portanto, ainda participaram da exposição da SPBA em 1880¹⁵¹, e mesmo das próximas (embora a adesão vá diminuindo ao longo dos anos, até a última delas, em 1887). A exposição, como de costume, foi bastante noticiada, mas a participação de Malhoa não recebeu particularmente grande repercussão (assim como havia sido em sua participação na exposição no Brasil, no ano anterior), embora tenha sido congratulado com uma medalha de bronze. Também participa, pouco depois, da *Exposición General de Belas Artes*, de Madrid. Mas apesar desses primeiros esforços um tanto inócuos, é somente a partir de 1881, ano da primeira *Exposição de Quadros Modernos*, que podemos identificar um ponto de viragem para a profissionalização e consagração de Malhoa¹⁵². Nesse ponto se encerra o fundamental de seu período de formação artística. Malhoa havia finalizado seu curso na ARBA e começava a ensaiar os primeiros passos como artista independente, já fora da instituição. Participa de suas primeiras exposições, ainda de modo tímido, sem grande visibilidade. Discreto e ainda longe da consagração, o que se destaca desses primeiros esforços é principalmente sua estratégia de deslocar sua obra para outros mercados, no exterior, buscando outros certames expositivos em busca de uma consagração que pudesse vir (pelas premiações e vendas) de fora para dentro. Malhoa esperava que seu desempenho no Rio de Janeiro e em Madrid pudesse lhe agregar qualquer prestígio ou reputação, o que de fato aconteceu, embora de maneira vagarosa.

149 As exposições do GL contribuíram para o desgaste da SPBA, embora ela tenha perdurado a duras custas até 1890, quando foi fundida com o Grêmio Artístico, associação derivada do GL.

150 20 de dezembro de 1881. Assina com o pseudônimo de “Valentim Demónio”.

151 Nessa ocasião Malhoa expôs, entre outras, as telas “Quer a sorte? Ou Vendedeira de Cautelas” e “Paisagem em Belas”.

152 Dessa vez Malhoa expõe pela primeira vez em Portugal a tela “Seara Invadida” [Fig.17], premiada em Madrid. Expõe também “A minha vizinha”, “Inundação da Ribeira de Santarém”, “Pátio dos Gatos” e outras três telas.

Foram, portanto, quatro exposições que marcaram o início de sua trajetória como artista profissional, duas no exterior (Brasil, 1879, e Espanha, 1881), e duas em Portugal, de modo que a primeira em território luso foi na exposição da SPBA, em 1880, e a segunda delas foi a primeira do GL, em 1881. As exposições no exterior não produziram repercussão imediata, mas sem dúvida contribuíram com o processo de acumulação simbólica que produziu seu reconhecimento posterior. As exposições em Portugal, no entanto, produziram maior efeito, sobretudo indireto. Isso porque Malhoa foi pouco analisado pela crítica nas duas ocasiões, e foi sobretudo o grupo que obteve destaque. Desse modo, embora uns com maior destaque inicial que outros, os artistas do GL começaram a ganhar reconhecimento enquanto membros de algo mais amplo, de uma coletividade que, para parcela expressiva da crítica, passa a representar a renovação artística do país.

Sobre a exposição da SPBA de 1880, José Valentim Fialho de Almeida fez comentários bastante negativos e irônicos de modo geral (assinando com o pseudônimo de Valentim Demónio (1881: 2)). A apreciação de Fialho à exposição chegou tarde, mais de um ano depois, mas isso porque pretendia justamente ressaltar a participação dos artistas mais jovens e sua posterior exposição coletiva, aberta pouco antes da publicação do texto. Para isso, parte da participação do grupo na exposição do ano anterior. Importa-nos, nesse caso, notar que não apenas destacou os “dissidentes”, cujos quadros estavam reunidos em uma sala do prédio em que aconteceu a exposição e cuja arte foi por ele tratada como uma espécie de “protesto” à arte praticada e exposta pela SPBA, mas que nominou seu texto com a expressão “Salon dos Dissidentes” para se referir à exposição do GL. Mais interessante ainda notar o modo como descreveu os quadros do grupo em vias de formação e que havia marcado posição na exposição da SPBA: “fazia uma impressão estranha no público, essa salinha de pequenos quadros sem linhas, sem sombras nítidas, sem arranjo, quase desleixados, quase sujos, feitos de pinceladas a torto e a direito” (Idem).

Nesse mesmo texto, Fialho fez questão de tratar os tais dissidentes com adjetivos e termos como “mocidade”, “rapazes” e “novos”, enquanto paralelamente tratou os demais artistas (membros da SPBA e professores da ARBA) com antônimos sugestivos como “velhos mestres” (Ibidem). Ou seja, embora o GL ainda não tivesse se formado oficialmente em 1880, essa é a primeira ocasião pública na qual são vis-

tos e tomados como conjunto, um coletivo. E os termos que Fialho e parte da crítica passam a acionar desde então são bastante explícitos no esforço que executam para opô-los à geração imediatamente anterior: além de oposições que suscitam a “febre de novidade” (Ibidem) contra a mesmice dos “velhíssimos temas” (Ibidem), Fialho ao longo do texto trata repetida e pejorativamente a exposição da SPBA como “acadêmica”. Nesse elemento subjaz a oposição entre “acadêmicos” e “modernos” que, de modos variados, era o fundamento das disputas em todo o universo artístico, no Brasil ou fora (Thuillier, 1986). Desse modo, Fialho com sua retórica pretendia acentuar o tom herético da participação do grupo na exposição e no campo artístico português. Ele segue descrevendo a incompreensão do público e de alguns críticos:

Que era aquilo? Que queria dizer aquilo? Pois ao lado da *Transfiguração* copiada de Raphael pelo decano Fonseca, ao lado do *Pescador* e do *Guerreiro* do sr. Rezende, ao lado do *Beijo de Judas* do sr. Lupi, iluminados a fogo de bengala, vinham admitir aquelas decorações de casa de jantar? Cancio, não podia crer. O sr. Theodoro da Motta suava, o Rangel ria. Sousa Vasconcellos e Ferreira de Mesquita coravam, sob os seus escapulários brancos de críticos de palácio, barafustando que nos íamos a afundar em degenerescências idiotas, sem ideal e sem nobreza (Ibidem)

No trecho acima, Fialho retrata com sua típica ironia as reações de ultraje e escândalo de críticos estabelecidos, como Rangel de Lima, não só com os temas e técnicas das obras dos jovens, mas também com o fato de que estivessem ali, na “exposição da promotora”, expostas lado a lado com obras clássicas dos mestres portugueses. A jocosidade de Fialho é precisa ao contribuir para a construção da oposição entre “novos” e “velhos”, modernos e acadêmicos. Todo o artifício retórico acionado sugere a incompreensão do público e, sobretudo, dos críticos diante de pinturas “que nem se podia ver de perto!” (Ibidem), como se todos estivessem, portanto, despreparados para elas.

Publicada em dezembro de 1881, essa crítica, que menciona o rebuliço provocado pelos jovens artistas na exposição da SPBA do ano anterior, vem a público já após a primeira exposição de fato do GL, em 1881 (sobre a qual falarei melhor no

capítulo seguinte). Nela está contida a tônica dos embates artísticos das próximas duas décadas. Como componente do universo artístico, a crítica de periódicos era, já naquele contexto, um dos elementos que influíam decisivamente na virtual configuração relativa dos agentes e dos embates. No texto de Fialho identificamos os princípios que orientaram doravante os posicionamentos de boa parte da crítica e dos artistas. Nele há um esforço patente de construção dos mais jovens como uma coletividade coesa (“revoltosos”) e oposta aos artistas estabelecidos, em geral membros da SPBA. Fialho, nesse ímpeto, confere grande destaque a Silva Porto, atribuindo-lhe a posição de liderança das transformações em processo. Segundo ele, por seu pioneirismo Silva Porto havia sido aquele que escreveu “nas tábuas simbólicas o Evangelho novo” (Ibidem). Não deixa, no entanto, de pontuar negativamente como seus quadros reproduzem sempre o mesmo padrão de luminosidade e cores. É em torno da luminosidade das telas que depois se desenvolveu o debate crítico sobre as obras de boa parte dos artistas do grupo e das renovações estéticas em curso.

Por fim, Fialho menciona que no intervalo de uma exposição a outra os jovens artistas teriam evoluído consideravelmente. Ele encerra o texto exaltando rapidamente Antonio Monteiro Ramalho e Malhoa, dizendo que em 1880 eram ainda “debutantes pálidos”, mas que na exposição própria, em 1881, já esboçavam

uma maneira própria de pintar, luz própria, cor própria, relevos pessoais, divergindo do primitivo intuito de imitação, tão preciosa aos espíritos progressivos nas primeiras épocas de elaboração, principalmente quando o caráter artístico se está formando ainda (Ibidem).

Embora não tenha analisado com detalhe nenhuma obra de Malhoa, a menção é digna de análise. Afinal, até onde se sabe, essa é a primeira vez em que a originalidade da obra de Malhoa é exaltada, característica que passaria a ser cada vez mais assumida como um valor, um critério de avaliação da crítica no final do século XIX e início do XX.

Ainda sobre a 12ª Exposição da SPBA, também José Duarte Ramalho Ortigão publica uma série de sete artigos no *Diário da Manhã*¹⁵³. Já na época Ortigão era tido como um dos mais importantes críticos de arte de Portugal. Eminentemente intelectual da chamada “Geração de 70” (Ramos, 1992), Ortigão era bastante conhecido e reconhecido por sua parceria intelectual com o escritor Eça de Queirós na criação da revista *As Farpas* onde, além de publicar originais literários, produziam sobretudo crítica cultural e política¹⁵⁴. Bastante mais velho do que Fialho (que nasceu em 1857, ou seja, pertencia à mesma geração dos pintores a quem chamava “novos”), Ortigão era da geração dos intelectuais nascidos entre final da década de 1830 e meados da década de 1840, tais como Jaime Batalha Reis¹⁵⁵, Antero de Quental, Joaquim Pedro de Oliveira Martins, Joaquim Teófilo Braga e Manuel Pinheiro Chagas¹⁵⁶.

153 Não foi fácil acessar os textos de Ortigão, já que os exemplares do *Diário da Manhã* na Biblioteca Nacional de Portugal não estavam digitalizados e parte deles nem ao menos microfilmados no momento da pesquisa. As cópias físicas estavam em mal estado e parte delas em processo de digitalização. Em virtude disso, não pude acessar os números do jornal posteriores a janeiro de 1884.

154 A essa altura, Ortigão já havia, inclusive, atuado no Rio de Janeiro, como colunista correspondente na *Gazeta de Notícias*, tendo escrito em 1878 uma série de artigos avaliando a Exposição Universal transcorrida em Paris naquele mesmo ano, na qual critica severamente Alexandre Cabanel – mestre francês que na época era professor de portugueses como Silva Porto e Marques de Oliveira, e de brasileiros como o próprio Almeida Júnior –, qualificando-o também como “acadêmico” (Silva, 2019: 22).

155 Jaime Batalha Reis foi um intelectual do período que se destacou sobretudo como crítico literário no importante periódico *O Ocidente*. Foi membro da Sociedade de Geografia de Lisboa (associação sobre a qual falarei em outra ocasião e cuja sede serviu à primeira exposição do GL) e participou de algumas expedições ao interior do país. Era pai de Zoé Batalha Reis, artista que foi aluna particular de Malhoa e que participou em exposições do Grêmio Artístico (derivado do GL) na década de 1890.

156 Pinheiro Chagas foi político, escritor e um dos membros fundadores da Sociedade de Geografia de Lisboa (SGL). Foi Ministro da Marinha e Ultramar a partir de 1883, período de decisiva importância na partilha neocolonial da África (em que financiou viagens de exploradores como Roberto Ivens, Hermenegildo Capelo e Alexandre de Serpa Pinto). Jornalista de intensa atividade, aqui precisa ser lembrado principalmente por suas colaborações em revistas ilustradas tais como *Arquivo Pictórico*, *O Occidente*, *A Ilustração Portuguesa*, *Branco e Negro*, em que também colaboraram diversos dos artistas do GL. Além do mais, Chagas foi diretor do jornal *Diário da Manhã*, de Lisboa, durante longo período, o mesmo em que Ortigão publicou suas críticas. Todos esses periódicos foram de fundamental importância na circulação de imagens e críticas sobre as obras e exposições artísticas e serão melhor analisados quanto aos seus posicionamentos no próximo capítulo.

Boa parte da sequência publicada por Ortigão no Diário da Manhã dedicou-se a avaliar a participação do pintor francês Carolus Duran¹⁵⁷ na exposição da SPBA. No entanto, os jovens artistas também haviam lhe chamado a atenção e tiveram espaço garantido em um tipo de análise muito similar à de Fialho por ser dirigida mais ao conjunto do que às participações individuais. Assim como fez Fialho no ano seguinte, Ortigão já em 1880 exaltou o grupo pela novidade que ele acreditava representar. Em suas palavras

nestes quadros novos vejo uma grande revelação moderna, uma compreensão da natureza; todos estes trabalhos que hoje nos aparecem de chofre, que nos satisfazem essa fome de sensações novas como um grande festim principesco, toda esta revolução que emergiu rapidamente do ignorado é como que uma aleluia da arte que rasga os quadros monótonos do passado com as abundâncias de cor, de sentimento e de verdade de que vêm carregados estes rapazes que agora surgem. Que sejam bem-vindos! (1880a: 1)

Não haveria melhor recepção possível, quase ufanista. Essa recepção imediatamente entusiástica por um agente social com a posição que possuía Ortigão significou para o grupo um salto no processo de consagração. Sua anuência à arte do grupo representou rápida aceitação de grande parte do espectro da intelectualidade crítica. A legitimidade no campo intelectual de que gozava Ortigão lhe permitiu não apenas felicitar o surgimento do grupo de jovens artistas, mas dali em diante apontar

157 Charles-Émile-Auguste Duran, conhecido como Carolus Duran, foi um pintor francês (nasceu em Lille em 1837 e mudou-se para Paris no início da década de 1850) que experimentou as técnicas realistas e tornou-se altamente reconhecido pelos retratos que produzia da aristocracia francesa. Foi também, em seu ateliê particular, professor de diversos outros pintores que posteriormente ganharam imenso reconhecimento, tais como o norte-americano John Singer Sargent. Na década de 1880 foi a Portugal a convite da duquesa de Palmela (França, 1981: 69) e executou retratos de diversos membros da família real, entre os quais o da própria rainha, d. Maria I. Ramalho Ortigão considerava que a atuação de Duran passou em Portugal foi decisiva para uma transformação da retratística no país, que até então era meramente “fotográfica”. Para o crítico, “o pintor não é e nem pode ser um fotógrafo” (1880b: 2). Pelo contrário, deveria ser capaz de nos dar “a ideia completa do que é o indivíduo no seu ser psíquico” (Idem). Essa demanda de Ortigão estava em sintonia com a proposta de Duran e da arte dita “moderna” como um todo, em que a expressão artística não deveria se resumir ao registro fidedigno. Toda obra, para ser artística, deveria expressar algo do olhar e da individualidade e originalidade do artista e das personagens retratadas.

diversos dos critérios e termos que cada vez mais serviriam para avaliar a qualidade artística de suas obras, tais como as cores e tons por eles aplicados.

O retrato de grupo abre espaço a algumas análises individualizadas. A atenção mais uma vez dirige-se em sua maior parcela a Silva Porto, destacado por Ortigão, o primeiro do grupo a obter esse reconhecimento, muito porque era amplamente considerado pioneiro em Portugal do uso de certas técnicas, mas também porque era tido como o mentor de todo o grupo. No primeiro texto da sequência Ortigão qualifica-o como grande intérprete da natureza que, por sua originalidade e personalidade, não colocava “suas tintas ao serviço (...) dos compradores idiotas” (Idem). Adiante, em suas “Notas sobre a exposição IV”, avança mais concretamente em sua abordagem de Silva Porto e não titubeia em denominá-lo “impressionista”, e à sua arte uma “revolução na pintura nacional” (1880d: 2). E, do mesmo modo como fez Fialho um ano depois, Ortigão duvida da capacidade do público de apreciar as obras apresentadas por Silva Porto. Ademais, Ortigão também opera a partir da oposição entre novos e velhos, defendendo que a arte de Silva Porto veio para “desbaratar praxes sornas de academia” (Idem). Aqui, mais uma vez, a academia (ou certa noção dela) é acionada como aquela a quem os novos e modernos devem se opor. E para continuar construindo e acentuando o caráter revolucionário da arte de Silva Porto, o crítico busca ainda comparar seu impacto ao produzido por Eça de Queirós uma década antes na literatura portuguesa. Essa equiparação cria um paralelismo que eleva Silva Porto a um alto posto de consagração simbólica. Ortigão considerava Eça de Queirós e o francês Émile Zola os maiores literatos do seu tempo, aqueles que melhor haviam executado o programa estético do realismo. Ter comparado Silva Porto a ambos dá a dimensão do lugar a que Ortigão acabava de elevar o então jovem pintor (e, por conseguinte, a mudança que todo o grupo carregava consigo).

Assim, em sua crítica à Exposição da SPBA de 1880, dentre os jovens artistas em início de carreira, é, sem dúvida alguma, de Silva Porto que Ortigão trata mais longamente. O grupo é bem recebido, mas Silva Porto é eleito pelo crítico o líder de uma revolução no início e em processo. No quarto texto da série do Diário da Manhã de que estamos tratando, Ortigão alterna entre a exaltação de Silva Porto e críticas à ARBA, deixando transparecer seu antiacademicismo. Desse modo, vai in-

terpondo no texto, em meio às suas detalhadas impressões de alguns quadros (Silva Porto expôs vinte e nove nessa oportunidade), assertivas críticas que de diferentes modos vão reafirmando a oposição entre os jovens e certas convenções estéticas dos mestres da SPBA e professores da ARBA.

Já no quinto texto da série, Ortigão avança em suas análises dos quadros¹⁵⁸ de Silva Porto (no texto seguinte ele aborda os também jovens pintores Artur Loureiro e Columbano Bordalo Pinheiro), e delas podemos ainda depreender algumas coisas sobre seus posicionamentos críticos. A abordagem crítica de Ortigão nesse caso é sobretudo descritiva e repleta de impressões subjetivas. Nela, é notável o destaque que o crítico confere ao colorido empregado pelo pintor. O texto é preenchido com expressões sinestésicas e é minuciosamente descritivo com o intuito de apontar a fidelidade daquelas pinturas de paisagens aos próprios cenários naturais que elas representam. Com essa estratégia textual, Ortigão busca a um só tempo atestar a sensibilidade de Silva Porto, que pintava “como um poeta” (1880d), e glorificar o registro que produz da natureza como uma espécie de retrato autêntico da nação. Essa ideia irá se tornar cada vez mais explícita em sua atuação crítica nos anos seguintes.

Vemos aqui claramente, portanto, o delinear dos conflitos e rearranjos do universo artístico português se constituindo no final do século. No entanto, o descontentamento com a prática artística e o modelo de ensino das academias em Portugal não era novo; não havia nascido naquele instante, com Fialho e Ortigão. Na verdade, a instituição teve desde sua origem opositores e críticos. Mas se durante certo tempo equilibrou as críticas com as ideias de progresso artístico que inspirava, quanto mais próximo do final do século, mais as posições antiacadêmicas foram se acirrando e ganhando força. Ao longo da década de 1870 críticos como Rangel de Lima, na Revista *Artes e Letras*, já produziam regular e constantemente críticas severas à instituição acadêmica e suas práticas. Nessa década o próprio Ramalho Ortigão já se posicionava criticamente contrário à arte produzida nas academias, nas suas *Farpas*. O que acontece é que na década de 1880 entram em cena novos ato-

158 Os quadros analisados por Ortigão são as pequenas paisagens “Macieira em flor” (1880) e “Primavera”, e “Paisagem tirada da Charneca de Belas ao pôr-do-sol” (1879) [Fig. 19], um pouco maior e de maior relevância estética para as mudanças que ocorriam.

res que permitem uma reordenação efetiva da prática artística. Nesse cenário, cada vez mais o GL e Malhoa comprem um papel.

Portanto, a emergência paralela de artistas que contestavam o paradigma da pintura praticada nas academias e de uma crítica que reforçava esses novos valores, operando com novos critérios e sentidos, possibilitou uma paulatina renovação não apenas dos agentes que ocupavam os postos de consagração no universo artístico, mas de uma transformação mais aguda, que toca o plano simbólico, e que envolve mudanças nos modos de apreciação e na própria acepção do papel social do artista.

Novos artistas e crítica se estimulavam mutuamente. Desse modo é que a crítica intelectual colaborou decisivamente para a reconversão do olhar do público e para a produção do valor das obras dos artistas aspirantes, atribuindo-lhes sentido. Houve, portanto, confluência entre artistas inovadores e uma crítica emergente que não por acaso foi imediatamente receptiva ao GL. A adesão de importantes críticos como Fialho de Almeida e Ramalho Ortigão ao GL foi determinante para as transformações em curso e que daquele momento em diante se aceleraram.

Essa virada que José-Augusto França chamou de “triunfo naturalista” (1966) é que marca a mudança gradativa e decisiva das condições de possibilidade que permitiriam a Malhoa, mesmo sem ter estudado em Paris, almejar consagração e alguma autonomia. Malhoa enquanto jovem estudante não foi por si mesmo conferir as inovações técnicas e os debates que agitavam o ambiente artístico francês, mas soube inteirar-se delas por meio de seus pares e da circulação de ideias que o grupo favorecia.

Findo o período formativo e superadas as frustrações que levaram Malhoa a (possivelmente) ter titubeado frente as possibilidades que lhe figuravam em finais da década de 1870, da década de 1880 em diante inicia-se a busca da consagração propriamente dita.

1.4.2 Almeida Júnior e seu percurso formativo. Na AIBA, em Paris, e de volta a São Paulo

Ainda que com poucas informações sobre a origem social de Almeida Júnior, não podíamos deixar de considerar o que se sabe a respeito: lugar em que nasceu e cresceu, posição social da família, descendência e relações locais. No entanto, a partir do momento em que ingressa na AIBA e passa a viver no Rio de Janeiro as informações e fontes sobre o artista se multiplicam. Tanto documentos oficiais de registro informam as disciplinas que cursou e professores com quem estudou, quanto os jornais de São Paulo e do Rio de Janeiro vão noticiando os feitos e acontecimentos: participações em exposições, premiações por desempenho, etc.

Almeida Júnior ingressa na AIBA em 1869 e tem como professores nesse período Victor Meirelles e Jules Le Chevreil (1810-1872)¹⁵⁹. Le Chevreil teve formação na *Académie des Beaux-Arts* entre 1840 e 1845, na França. No Brasil, aproximou-se da AIBA participando das Exposições Gerais. Foi professor de desenho de Almeida Júnior. Já Victor Meirelles, tal como mencionado anteriormente, foi professor de Pintura Histórica da AIBA.

Meirelles era, portanto, um consagrado artista da geração anterior à de Almeida Júnior. É importante destacar que Meirelles manteve relação de proximidade com o pintor paulista (Silva, 1946; Lourenço, 1980). Ambos trocaram correspondências que são também bastante reveladoras a respeito de algumas tomadas de posição ao longo da trajetória de Almeida Júnior, bem como das expectativas dos artistas em relação ao mercado artístico brasileiro¹⁶⁰.

Assim como ocorreu a Malhoa, Almeida Júnior foi bastante premiado em sua formação acadêmica. Logo em 1871, por exemplo, recebeu medalhas por seu desempenho na disciplina de Desenho Figurado. Em 1872, recebeu prêmios nas disciplinas de Pintura Histórica (medalha de prata) e novamente Desenho Figurado (me-

159 Sobre Le Chevreil, ver Dias (2020: 237).

160 Nessas correspondências identificamos, por exemplo, declarações de Meirelles que demonstram sua disposição e esforço para tornar Almeida Júnior professor na AIBA. Além disso, fica aparente a desilusão de Meirelles com a carreira artística frente as dificuldades financeiras dele e do ex-aluno, que sofria com a “apatia brasiliense em matéria de Belas Artes”. Ver Haddad, 1958.

dalha de ouro)¹⁶¹. Já em 1873, também recebeu premiações relevantes (primeira medalha de prata em Modelo-Vivo e medalha de prata em Pintura Histórica)¹⁶². Em 1874 recebeu ainda medalha de ouro pela tela “Belizário Esmolando” (que alude à história romana), com a qual participou pela última vez como aluno da Exposição Geral de Belas Artes da Academia (Lourenço, 1980)¹⁶³. Nesses anos, o currículo transcorrido por ele foi o padrão: Matemática Aplicada, Desenho Geométrico, Desenho Figurado, Modelo Vivo e Pintura Histórica (as duas últimas disciplinas feitas em diferentes níveis ao longo de anos até 1874). Diferente do que aconteceu com Malhoa, que era descrito como um jovem aluno irrequieto, Almeida Júnior era comumente descrito por seus professores como tímido, traço que reaparece de diferentes formas em registros biográficos posteriores sobre o artista.

Tal como descrito anteriormente, nesse período (de meados da década de 1860 ao final da década de 1870) Victor Meirelles obteve enorme reconhecimento, sobretudo se levarmos em conta que em 1866 recebeu diretamente do ministro da Marinha a encomenda de duas enormes telas em comemoração às vitórias recém-obtidas pela esquadra brasileira na guerra em andamento contra o Paraguai. Por sua parte, o exército decidiu encomendar a Pedro Américo uma representação artística da batalha campal de Campo Grande. As três imensas telas foram expostas somente na Exposição Geral de Belas Artes (EGBA) de 1872 e terminaram por consagrar definitivamente os dois como os principais pintores no período. O crítico e caricaturista Ângelo Agostini elogiou a ambos no texto que publicou no periódico *O Mosquito* (1872: 3). As imensas pinturas históricas estiveram no centro do debate artístico (Castro, 2007) até que, no final da década, outras duas telas de dimensões ainda maiores cindiram definitivamente o universo artístico brasileiro: de um lado, a “Batalha dos Guararapes” (1875-1879) [Fig.20], de Meirelles, e de outro, a “Batalha do Avaí” (1877) [Fig.21], de Américo (Squeff, 2012; Guarilha, 2005).

Ou seja, Almeida Júnior foi formado em meio ao debate em torno das gigantescas pinturas de história, partes do projeto estético imperial para a nação, que pretendiam fazer dos recentíssimos feitos das jovens instituições das forças armadas

161 “DISTRIBUIÇÃO de prêmios”. *A República*. Rio de Janeiro, 11 jan. 1872, p.2.

162 “DISTINÇÃO”. *O Ytuano*. Itu, 2 nov. 1873.

163 “QUADROS em exposição”. *Correio Paulistano*. São Paulo, 17 fev. 1875.

(Exército e Marinha) elementos fundamentais da identidade nacional, partes da grande narrativa sobre o processo de formação das fronteiras. A vigésima segunda (1872)¹⁶⁴ e a vigésima quinta (1879) exposições gerais da AIBA atraíram, respectivamente, sessenta e setenta mil visitantes (Migliaccio, 2014: 186-7), prova do interesse e da polêmica que tais pinturas despertaram na sociedade e do crescimento da própria academia.

É importante dizer que no bojo dessas polêmicas estavam em confronto simultaneamente concepções distintas de arte e de sociedade. Meirelles, por sua parte, era acusado de criar uma cena de batalha sem movimento e, no limite, apaziguada, em que a luta contra os holandeses em Guararapes foi retratada como “um encontro feliz, onde os heróis daquela época se viram todos reunidos” (Meirelles apud. Duque, 1995 [1888]: 171). De aspecto conciliador, a tela foi tomada tanto como signo do projeto de nação da Corte, quanto como representativa dos mais repudiados princípios do ensino acadêmico, tomados por alguns críticos como sinônimos de estagnação. Américo, por sua vez, produz uma tela dinâmica que é tomada por uma parte da crítica como um tipo oposto à tela de Meirelles. A Batalha de Avaí de algum modo incorporava as ideias de renovação estética que parte da crítica esperava que sucedessem à AIBA. Muito embora Américo fosse também fruto da mesma academia, no auge da polêmica ele acabou de modo imprevisto personificando o enfrentamento aos parâmetros neoclássicos associados ao ensino acadêmico, muito mais nos argumentos da crítica do que por seus próprios posicionamentos.

Desse modo, é possível notar já nesse período, enquanto Almeida Júnior era apenas um aluno da academia, o que Migliaccio chama de “ânsia de renovação” (2014: 191). Novos parâmetros críticos passaram a circular mais intensamente pela crítica de periódicos do Rio de Janeiro, advindos sobretudo da crítica francesa do período. Certa ideia de ciência (positivista) perpassa a composição dos novos critérios de apreciação, acompanhada de uma noção de “moderno” que elegeu sua inimiga – a academia –, e passou a rechaçá-la peremptoriamente. A arrastada contestação dos descontentes convertia-se definitivamente em uma verdadeira crise institucional e simbólica, e até mesmo sistêmica (acerca dos valores e parâmetros artísti-

164 Foi participando justamente dessa exposição geral quando ainda aluno que Almeida Júnior recebeu uma das suas primeiras medalhas mencionadas anteriormente.

cos). Tal como acontecia em Portugal, a crítica de periódicos teve papel cada vez mais decisivo na radicalização do processo.

De modo geral, esse era o universo dos embates e agentes que predominava na configuração do universo artístico brasileiro durante os anos de formação de Almeida Júnior na AIBA. Fora do âmbito da academia havia o movimento abolicionista em agitação crescente na luta contra a escravidão, assim como o movimento republicano cada vez mais organizado. A guerra contra o Paraguai alimentou em alguma medida um senso de patriotismo, mas enfraqueceu severamente as finanças do império, já que durou muito mais do que o previsto e desejado. Além do mais, na imprensa carioca o número de periódicos também crescia, rumo ao auge da publicação e circulação das “revistas ilustradas”¹⁶⁵ (Costa, 2007: 209), bem como crescia a notoriedade dos críticos de arte.

Os desdobramentos que esse cenário terá veremos adiante, quando será discutido o processo de consagração de Almeida Júnior ao longo da década de 1880, após regressar de seu período em Paris. Fato é que o pintor conclui seus estudos na AIBA em 1874 e retorna a São Paulo no ano seguinte, sem antes ter sequer tentado concorrer ao prêmio de viagem ao exterior concedido pela academia. Essa é sua primeira cisão notável com relação à Academia, uma importante tomada de posição no campo artístico. Não permanecer no Rio de Janeiro era uma decisão em diversos sentidos polêmica para um artista do período. Segundo Ricardo Gianetti, “esse gesto praticamente inaugura um movimento que iria se repetir, a partir do último quartel do século 19, em relação a algumas outras províncias brasileiras” (2017: 64). Ou seja, Almeida Júnior anuncia com suas estratégias profissionais transformações relevantes nas práticas e trajetórias no universo artístico brasileiro.

Ademais, ele obviamente não ignora as crises que vivem desde há algum tempo a monarquia e a AIBA. Com efeito, não é difícil compreender a escolha do artista de retornar para o seio do grupo que foi seu mecenas e mantenedor. É totalmente lícito afirmar que Almeida Júnior tenha retornado para onde acreditava que

¹⁶⁵ As revistas “ilustradas” eram um gênero de publicação que conquistou popularidade por conta da novidade que representou no formato e no conteúdo, sobretudo porque era repleta de ilustrações (daí o nome) que eram desde caricaturas e charges, até reproduções de telas que participavam das exposições noticiadas. Várias delas serão fonte importantíssima da análise que será realizada no próximo capítulo.

pudesse constituir uma clientela para si. Mesmo que o Rio de Janeiro no começo da década de 1870 ainda fosse o maior mercado artístico no país, com maior visibilidade, espaços expositivos, público comprador e oportunidades de trabalho, Almeida Júnior preferiu constituir sua própria clientela (que conhecia bem e de perto) em São Paulo a competir por espaço no cada vez mais concorrido ambiente artístico carioca. Ter-se fixado em São Paulo revela de pronto uma aposta em seu próprio capital social.

Em 1875, quando retornou a São Paulo¹⁶⁶, fixou ateliê em Itu, no sobrado do capitão Bento Dias de Almeida Prado¹⁶⁷ (Lourengo, 1980). Nesse mesmo ano expôs seis quadros¹⁶⁸ na Casa Garraux¹⁶⁹ e, ao que parece, expõe também na Exposição Provincial daquele ano¹⁷⁰. Nesse mesmo período, ofereceu por meio de anúncios em periódico de Itu seus serviços como retratista e professor de pintura e desenho (Lourengo, 1980: 163; Nardy Filho, 1950). Foi nesse período que executou os retratos de diversos nomes da elite paulista, sobretudo dos sócios investidores da CMEF, entre

166 É interessante pensar que Cesário Motta Júnior tenha estudado medicina no Rio de Janeiro quase simultaneamente ao período que Almeida Júnior estudou na AIBA. Cesário Motta retornou a São Paulo também quase no mesmo momento, para atuar como médico na cidade de Capivari, nas proximidades de Itu e Porto Feliz. Nos anos seguintes é que Motta Júnior foi eleito deputado provincial e iniciou uma carreira política que, sobretudo a partir dos anos 1890, o alocou em posições de relevo na política estadual. Como veremos adiante, a figura de Motta Júnior é de importância central para uma análise precisa das correlações entre arte e política que perpassam a obra do pintor. Nesse sentido é possível pensar em um tipo de correlação entre a ascensão política de Motta Júnior e a consagração artística de Almeida Júnior. Sobre esse aspecto consultar também Nery (2015).

167 Grande produtor de cana-de-açúcar que recebeu o título de Barão de Itaim a partir de 1885 por outorga de D. Pedro II.

168 "QUADROS a óleo". *A Província de São Paulo*. São Paulo, 18 fev. 1875, p.3.

169 A Casa Garraux foi um estabelecimento comercial paulista fundado em 1860 por Anatole Louis Garraux e sediado na Praça da Sé. Inicialmente uma livraria e papelaria que logo tornou-se também importadora de artigos de luxo trazidos de Paris e revendidos à elite paulista. Além de comércio, o estabelecimento funcionava regularmente como galeria já que recebia quadros para exposições temporárias e até mesmo apresentações musicais. Esse tipo de estabelecimento teve papel relevante na segunda metade do séc. XIX ao dinamizar a vida cultural da cidade. A esse respeito ver Barbuy (2006: 27) e Nascimento (2009).

170 Tal como identificado pela pesquisadora Fernanda Pitta (2013: 213) no jornal Diário de São Paulo de 7 de setembro de 1875. Na curta notícia impressa na segunda página, o imperador teria visitado a exposição na capital (na Faculdade de Direito) e ali visto os quadros de Almeida Júnior, que teriam lhe causado admiração. No entanto, não há outra fonte que corrobore a informação.

os quais o de Antônio de Queiroz Telles, seu antigo mecenas, e de Antônio Pinheiro de Ulhoa Cintra¹⁷¹.

O retrato de Queiroz Telles, Barão de Jundiaí, ficou ainda por algum tempo em exposição no ateliê do pintor. E, tal como noticiado na época¹⁷², foi muito provavelmente durante passagem pelo interior de São Paulo que D. Pedro II¹⁷³ decidiu oferecer a Almeida recursos para continuar seus estudos artísticos em Paris. O pintor foi então agraciado pessoalmente pelo imperador com o conhecido “bolsinho imperial”, espécie de ajuda extraída dos recursos pessoais de D. Pedro II.

Longe de estar no grupo dos primeiros artistas a receber esse auxílio pessoal do imperador¹⁷⁴ (espécie de mecenato de um monarca ilustrado), Almeida Júnior só pode ser considerado parte do grupo de “artistas do imperador” (Schwarcz, 1998: 54) de modo muito particular, dado que recebe tardiamente o auxílio, quando o culto ao imperador já estava em franca decadência. É importante considerar que antes de

171 A partir de 1888 condecorado pelo imperador como Barão de Jaguará.

172 *Gazeta de Notícias*. 15 nov. 1875, Ano I, No. 45, 4ª col., p.1.

173 Alguns estudiosos e biógrafos de Almeida Júnior relataram essa passagem de D. Pedro II por São Paulo, ocasião provável da concessão da bolsa de estudos ao pintor. Ainda no século XIX, José Jacintho Ribeiro menciona o fato de modo sucinto em sua “Cronologia Paulista” (1897: 567), dizendo que D. Pedro II havia perguntado pelo pintor e solicitado sua presença durante o evento de inauguração do trecho inicial da ferrovia entre Mogi Mirim e Campinas. Antes dele ainda, Amadeu Amaral registrara na biografia que escrevera sobre o pintor a mesma ocasião. Já ao longo do século XX, Pelágio Lobo (1950) descreve o fato acentuando o traço de timidez de Almeida Júnior, enquanto Nardy Filho (1950), assim como Lobo, defende que o imperador chegou a visitar o ateliê do artista em Itu, acentuando em sua descrição a admiração do monarca pelos quadros que teria visto ali pintados. A despeito de todo o tipo de especulação que existe em torno desse evento, é importante que o analisemos a partir do que ele possivelmente foi. Ou seja, é preciso considerar que Almeida Júnior recebeu a bolsa diretamente do imperador em meio a um evento em que estavam presentes os maiores fazendeiros paulistas. Diante do crescimento econômico da província de São Paulo e do avanço das pautas e leis abolicionistas (a essa altura já havia sido aprovada a abolição do tráfico escravista e a lei do “ventre livre”), não podemos descartar a hipótese de que a bolsa concedida ao artista, assim como os títulos de nobreza concedidos cada vez em maior número aos enriquecidos paulistas, tenha sido também, naquele exato contexto, mais um modo encontrado pelo imperador de tentar aplacar o descontentamento desse grupo conservador. Ademais, há que se considerar que a bolsa de que usufruiu Almeida Júnior era uma espécie de favor pessoal do imperador, o que naquele contexto específico tinha elevado valor simbólico. Como uma espécie de apadrinhamento, a bolsa não era o resultado meritório impessoal de algum concurso, mas fruto do reconhecimento do imperador e, o mais importante, de uma relação que por meio dela se firmava entre pintor, imperador e fazendeiros.

174 O auxílio oferecido pelo imperador continuou sendo oferecido até as vésperas da república. Segundo Auler (1956) último pintor congratulado foi Manuel Lopes Rodrigues, que recebe a partir de 1888 até o exílio do monarca em 1889.

partir para Paris, Almeida Júnior havia realizado apenas alguns estudos e umas poucas pinturas, mas sobretudo uma quantidade considerável de retratos. É notável, a esse respeito, que tenha retratado nesse período tanto o imperador D. Pedro II e a princesa Isabel, quanto alguns dos membros do recém-fundado Partido Republicano Paulista (PRP), o que de algum modo é sugestivo para pensarmos sua condição em um espaço social política e simbolicamente em plena transição. A relação de relativa proximidade que tanto Almeida Júnior, quanto Malhoa tiveram com os monarcas de seus respectivos países reforça a posição ambígua que ambos ocuparam durante certo período, simultaneamente próximos a elites políticas (quase) inconciliáveis (a saber, nobres monarquistas e burgueses republicanos).

Almeida Júnior parte para Paris em 1876¹⁷⁵, mas só inicia seus estudos na *École Nationale Supérieure des Beaux-Arts* (ENSBA) em 1878 segundo o registro oficial da instituição, quando também passou a ter aulas no ateliê do pintor Alexandre Cabanel. Esse intervalo de quase dois anos o pintor passou se preparando para o exame admissional da Academia francesa¹⁷⁶. Em Paris, Almeida Júnior expandiu seus referenciais. Embora tenha sido aluno de um representante tido como conservador na arte¹⁷⁷, em Paris foi que pela primeira vez travou contato direto com os trabalhos de artistas do realismo francês e da Escola de Barbizon. Além do mais, pôde observar de perto as exposições oficiais da *Académie des Beaux-Arts* (ABA), mas pôde também presenciar os debates que questionavam o modelo de arte preconizado pela academia francesa. Teve contato, portanto, com os princípios de observação direta da natureza, de inovação temática e pintura ao ar livre defendidos pelos artistas que vinham desafiando a legitimidade do monopólio da ABA na definição dos parâmetros de produção e apreciação da arte.

175 VIAGEM. *A Imprensa Ytuana*. Itu, 16 abr. 1876, p.3.

176 É bastante provável, portanto, que, para isso, tenha estudado na *École Municipale du Dessin et de Modelage* de Paris, tal como assinala Fernanda Pitta (2017b: 135), uma vez que nas futuras inscrições que fez para participar dos *Salons* anuais da ENSBA assinalou ter sido discípulo de Justin Lequien (filho), diretor da instituição municipal de ensino profissional. A escola de Lequien ensinava fundamentos de desenho, geometria e proporção.

177 Cabanel era um dos principais artistas acadêmicos franceses entre o II Império e a III República, reconhecido como exímio retratista, responsável inclusive por ter executado o retrato de Napoleão III (segundo Jean Nougaret (2009: 155), Cabanel foi uma das principais testemunhas da sociedade do Segundo Império francês, detalhista na tarefa de retratar a nobreza). Pelo seu ateliê passaram artistas de diversos lugares do mundo.

Também não podemos ignorar, nesse ponto, a intensa circulação de artistas do mundo inteiro por Paris na segunda metade do século XIX. Paris vinha se tornando o centro¹⁷⁸ mundial da arte. Era, afinal, a academia de Paris a referência em que se espelhavam as demais academias do mundo e de lá irradiavam os parâmetros de classificação e apreciação das obras. Paris era, por isso, cada vez mais o local da máxima consagração artística, ponto de onde irradiavam os termos da apreciação simbólica na arte. Nesse sentido, é destacável (sobretudo para os intentos comparativos firmados nessa pesquisa) que Almeida Júnior tenha passado pelo ateliê de Cabanel no mesmo exato período em que também passaram alguns artistas portugueses provenientes da Academia Portuense de Belas Artes, de modo que não é absurdo supor que eles tenham chegado a se conhecer¹⁷⁹.

Almeida Júnior permaneceu na *École des Beaux-Arts* até 1882. Nesse período é que produziu algumas de suas obras mais conhecidas e só então é que começaram a abundar os registros impressos a seu respeito. Ainda durante o período de estudos do artista no exterior, a imprensa paulista do interior do Estado (em jornais como o *Imprensa Ytuana*) e da capital (*Correio Paulistano* e, principalmente, *A Província de São Paulo*) foi repercutindo seu desempenho no exterior em notas esporádicas (tal como ocorrera ainda quando estudava na AIBA, no Rio de Janeiro).

É notória, portanto, a agitação que os feitos de Almeida Júnior causavam na imprensa de São Paulo. A princípio eram pequenas notas que pontuavam os fatos que compuseram o início de sua trajetória. Mas desde que foi beneficiado com o auxílio direto do imperador, as menções passaram a ser maiores e detalhadas, exaltando sua origem, seu percurso e sua alegada “vocação”. Desse modo foi que sua visibilidade em São Paulo continuou crescendo durante esses anos, alimentada em

178 Segundo Enrico Castelnuovo e Carlo Ginzburg, “podemos definir centro artístico como um lugar caracterizado pela presença de um grande número de artistas e patrocinadores que, a partir de motivações diversas (...) estão dispostos a investir parte de suas riquezas em obras de arte” (1981: 53, tradução minha); essa definição sugere a concentração de poder como fator crucial na conformação de um centro artístico global (que portanto não é apenas “artístico”): poder político e econômico estão diretamente relacionados à concentração de artistas e obras em determinada cidade ou região num dado momento.

179 Como sugere Luciano Migliaccio, o “diálogo luso-brasileiro tomaria nova força em Paris, onde, na década de 1870-1880, José Julio de Sousa Pinto, Marques de Oliveira, Henrique Pousão frequentavam o ateliê de Cabanel e de Yvon nos mesmos anos que os brasileiros José Ferraz de Almeida Junior e Rodolfo Amoedo.” (2008, n/p).

grande medida pelos esforços entusiastas de conterrâneos seus. Em 1877, por exemplo, Tristão Mariano da Costa¹⁸⁰ produziu o primeiro registro biográfico sobre o artista e publicou no *Almanach Litterario de São Paulo para o anno de 1878* com o título “Um artista Ytuano” (1878: 176-180). Fato sugestivo principalmente se levarmos em conta esse tipo de homenagem para um artista ainda em formação e veiculada em um volume em que participava parte da elite letrada paulista e republicana do interior da província.

Criado em 1875 pelo tipógrafo (abolicionista e republicano) José Maria Lisboa¹⁸¹, o *Almanach Litterario para São Paulo* (ALSP) foi uma publicação que entre 1876 e 1885 produziu oito volumes e trazia contribuições de diversos nomes do grupo republicano paulista (Menezes, 2006: 46) e era um tipo de publicação comum na segunda metade do século XIX, para consumo popular¹⁸². Era um livreto de baixo custo com cerca de duzentas páginas repletas de assuntos variados e curiosidades que pudessem informar e entreter os leitores que eram também variados. O formato da publicação buscava atingir e atender a expansão do público leitor em São Paulo,

figuras empreendedoras e apressadas da capital e da hinterlândia, de poucas raízes, quem sabe novatas na terra e mal saídas das primeiras letras – diga-se de passagem, o homem típico da “conquista do oeste” -, para as

180 Costa (1846-1908) foi professor de música, maestro e compositor de Itu, onde viveu e trabalhou a maior parte de sua vida. Filho de um médico e neto de um monçoneiro, Costa era considerado figura ilustre de família tradicional em Itu.

181 José Maria Lisboa foi um editor e tipógrafo nascido em Lisboa em 1836, onde iniciou sua carreira na imprensa tendo atuado no Diário de Notícias e em outros periódicos menores. Chegou a São Paulo em 1856 onde começou a estabelecer relações com agentes da elite local. Casou-se com a filha de um importante farmacêutico (de origem portuguesa, da família Souza Castro), o que lhe garantiu vínculos diretos com famílias tradicionais. Trabalhou no Correio Paulistano até 1859, quando por questões de saúde mudou-se para o Rio de Janeiro, onde trabalhou nas Oficinas Typográficas Laemmert até 1859. De volta a São Paulo, voltou a trabalhar no diário Correio Paulistano e, entre o começo da década de 1860 e meados da de 1870, participou da criação de diversos tipos de periódicos (jornais, revistas, almanaques, etc.). Em 1875 foi fundado o jornal republicano A Província de São Paulo e Lisboa assumiu, como sócio, a gerência do periódico (Rezende, 1982). Ou seja, Lisboa foi um dos principais articuladores da nascente imprensa paulista. A seu respeito e sobre o Almanaque ver Menezes (2006: 46).

182 Os almanaques foram publicações cada vez mais populares e com as mesmas características que mesclavam informações rápidas, curiosidades e entretenimento. Celso Ferreira considera que, ademais, o ALSP tinha também a função de dar vazão aos “desejos de afirmação de uma identidade paulista” (Idem: 34).

quais a obtenção do conhecimento dava-se pela leitura rápida e, sobretudo, agradável” (Ferreira, 2001: 37)

Assim, como bem referiu Ferreira, o almanaque era uma publicação feita “para ler nos caminhos de ferro” (2006: 3). Contando com o crescimento populacional já visível, com o vagaroso mas progressivo aumento do letramento no estado (representadas por Almeida Júnior sobretudo através de figuras femininas leitoras (Miyoshi, 2015)), e sobretudo com a crescente circulação de pessoas, Lisboa pretendia fornecer um produto de consumo fácil, ameno, em que os textos, entremeados por anedotas, charadas e calendários, davam um panorama literário local (publicando sobretudo poemas), difundiam informações gerais como horários, preços e percursos das linhas de trens, curiosidades históricas, perfis biográficos de figuras “notáveis”, comentários de costumes e ensinamentos morais, notícias locais, mas também ensaios (historiográficos, botânicos, filosóficos). Não por acaso Ferreira considera o conteúdo diverso do ALSP representativo de um “imaginário regional” (2001: 40). E nesse sentido, o próprio pintor pode ser considerado parte desse imaginário regional em construção.

De circulação regional e consumo popular, o ALSP tinha sempre em sua composição alguma biografia de um “notável”¹⁸³. Em um número anterior da publicação, o biografado havia sido o padre Miguel Pacheco, por exemplo. Mas como assinala Ferreira (2002), Almeida Júnior foi o único pintor entre os notáveis biografados nesses oito volumes. E em seu texto no ALSP de 1877, Costa fez questão de exprimir e enfatizar uma relação de proximidade com o artista, seu conterrâneo. Além disso, contribuiu com a mitificação de sua figura, esforçando-se para atestar seu gênio criativo precoce, quando afirmou que “desde a tenra idade de cinco anos começou a mostrar que tinha natureza para a pintura, e tanto crescia na idade, quanto desenvolvia seu gênio e amor à sublime arte de apeles” (1877: 176). Há aqui a intenção patente de atestar algo como um talento inato. Em outros trechos, Costa gasta sua

183 O adjetivo “notável” é comumente utilizado nesse tipo de periódicos para se referir a pessoas cuja importância política é reconhecida. Ademais, a notabilidade de um agente tem a ver com sua riqueza, mas também por um lado com sua atuação na sociedade, exercendo cargos e funções públicas, e, por outro, com seu estilo de vida, por exemplo, enquanto membro de clubes, frequentador de espaços de sociabilidade e praticante de filantropia (Briquet, 2012: 280).

tinta descrevendo traços da personalidade e comportamento do artista. Registros biográficos como esse foram povoando a trajetória da Almeida Júnior e, como documentos, revelam mais sobre quem escreve do que sobre quem é descrito¹⁸⁴.

Ainda em 1878, Cesário Motta Júnior publicou no jornal *Imprensa Ytuana*¹⁸⁵ artigo intitulado “Um paulista distinto”¹⁸⁶, em que saudava Almeida Júnior pelos seus feitos na ENSBA, em Paris, exaltando uma menção honrosa conquistada pelo seu desempenho na disciplina de “anatomia comparada”. Esse tipo de exaltação ao pintor é bastante reveladora de um esforço de construção da imagem do artista ligada a São Paulo. Motta Júnior exalta o “triunfo alcançado por um digno filho dessa feliz terra; (...) moço que tão cedo colhe a palma que somente é dada aos esforços privilegiados do talento” (1878: 3). Como bem nota Fernanda Pitta a esse respeito:

Nesse contexto de consolidação de um ambiente artístico em São Paulo, formou-se em torno do artista, por sua vez, uma mitologia que apreciou desenhá-lo como um indivíduo apegado à terra, saudoso, amoroso para com os pais, respeitoso para com as autoridades, que visava, de certa forma, minimizar o papel que a estadia no estrangeiro teve na consolidação de sua carreira, além de constituí-lo como modelo de conduta a ser seguido por outros artistas empenhados na construção de uma arte nacional (2013: 245)

Tanto Tristão Mariano da Costa quanto Cesário Motta Júnior, na verdade, saúdam as conquistas de Almeida Júnior quase como se lhes dissessem respeito,

184 Os textos biográficos sobre Almeida Júnior no século XIX sempre procuravam exaltar sua excepcionalidade como pintor e ressaltar seu vínculo com Itu e o Estado de São Paulo. Veja-se, por exemplo, *Chronologia Paulista I* (1897), de José Jacintho Ribeiro e *A História de São Paulo ensinada pela biographia dos seus vultos mais notáveis* (1895), de Tancredo do Amaral. Mesmo quando se tratava de texto crítico, traços biográficos surgiam com esse mesmo aspecto, tal como em Gonzaga-Duque, quando o denomina “modesto provinciano, inalteravelmente roceiro” (1888: 155). Segundo Pitta (2013: 245), a abordagem de Duque foi que determinou o matiz dos críticos paulistas posteriores, como Ezequiel Freire e Wenceslau Queiroz.

185 O *Imprensa Ytuana* foi um dos jornais republicanos de Itu e teve cobertura entre 1876 e 1891.

186 “Um paulista distinto”. *Imprensa Ytuana*. Itu, 7 jul. 1878, p.3. A menção honrosa de Almeida Júnior na academia francesa também foi noticiada na capital paulista (ver “Um pintor”. *A Província de São Paulo*. São Paulo, 10 jul. 1878. 1º cad., 5ª col., p.1).

ou representassem toda uma classe. Toda essa narrativa construída em torno de sua origem demonstra que, mais do que um artista com mero domínio adequado da técnica, Almeida Júnior era tomado por parcela das elites do interior paulista como um legítimo representante de sua classe (de família paulista tradicional), alguém que respaldava em sua história particular a identidade de uma oligarquia estadual, e que portanto era adequado para enfim bem representá-la.

Desse modo, a figura de Almeida Júnior foi sendo tecida e construída publicamente em São Paulo. Por outro lado, mesmo enquanto esteve em Paris, continuou ligado à elite paulista de diferentes maneiras: recebeu encomendas de retratos que realizou à distância (provavelmente recorrendo a fotografias), e possivelmente integrava¹⁸⁷ o círculo de artistas e intelectuais¹⁸⁸ centralizado por Eduardo Prado em Paris. Membro da tradicional família Prado, Eduardo circulou intensamente entre São Paulo, Rio de Janeiro, Lisboa e Paris, atuando como ponte importante entre diversos intelectuais, tendo sido ele também escritor, um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras. Figura complexa, aqui há que se destacar do pensamento e da atuação de Eduardo Prado apenas suas formulações sobre o que Ferreira denomina “caboclisto”. Prado fazia parte de um conjunto de escritores que desde o final do século XIX “buscava as raízes da autêntica nacionalidade no homem do interior. (...) Um círculo letrado que ia da fazenda ao *boulevard*, ou vice-versa, (...) na virada do

187 Conforme assinala Pitta, apesar de não haver registro conhecido de que Almeida Júnior tenha de fato se relacionado com esse círculo de intelectuais, é importante lembrar, por exemplo, que Eduardo Prado havia já comprado uma tela do pintor em 1880 (*Versailles*, 1880, col. particular). Além disso, Almeida Júnior realizou, imediatamente após retornar ao Brasil, encomenda para o teto do palacete de Dona Veridiana Prado, mãe de Eduardo Prado. Segundo Pitta, Dona Veridiana estivera em Paris em 1882 e é possível que a encomenda da obra executada em sua mansão tenha sido feita em Paris mesmo, no apartamento de seu filho. A obra, segundo argumenta Pitta, pode ser tomada como um trabalho “de “afirmação” de Almeida nos círculos da sociedade paulistana, dada a posição destacada que esta família [Prado] tinha entre as elites paulistas daquele período” (2013: 246). Ainda sobre as possíveis relações de Almeida Júnior com os Prado, é importante lembrar que, embora nada possibilite uma associação direta (cartas ou fotografias, por exemplo), frequentavam os mesmos ambientes de sociabilidade, como o Clube Haydn (Idem). Tal como é possível atestar pela listagem de sócios publicada pelo Correio Paulistano, tanto o pintor quanto os filhos de D. Veridiana eram associados ao clube musical de elite (que, ademais, era dirigido por Clemente Falcão (Lourenço, 1981: 16), professor da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, que foi posteriormente retratado pelo pintor).

188 Segundo Migliaccio, “uma verdadeira colônia artística luso-brasileira iria se reunir em Paris na residência do paulista Eduardo Prado, amigo de Eça de Queiroz e de Ramalho Ortigão” (2000: n/p). Eduardo Prado era, sem dúvida, uma importante conexão entre intelectuais e artistas portugueses e brasileiros do período.

século dividido entre a Europa e a Fazenda do Brejão” (Ferreira, 2002: 218-9). Ou seja, desde pelo menos sua estadia em Paris foi que Almeida Júnior travou contato com ideias, imagens e teorias que enquadram o homem do campo em viés nacionalista. Cabe lembrar que foi também nesse período que esboçou seu primeiro quadro com essa temática, o “Derrubador brasileiro” [Fig.20], de 1879.

Absolutamente contrário à importação de ideias, Eduardo Prado acreditava que a “cópia” de modelos europeus atrofiava o desenvolvimento de um pensamento nacional genuíno. Esse argumento, em finais da década de 1870, estendia-se para a sua avaliação do republicanismo, tido por ele como uma espécie de importação imprópria, enquanto considerava que a monarquia era, por sua vez, um modelo já enraizado culturalmente no Brasil. A apropriação da ideia de “autonomia cultural” advinda do debate intelectual português (da Geração de 70) mediada por Eduardo Prado, segundo Carlos Berriel, representou o “projeto ideológico de uma nova expressão da oligarquia rural paulista – e abertamente anti-liberal” (1994: 52).

Nesse sentido é que Eduardo Prado tornou-se formulador de teorias que atribuíam superioridade ao paulista em relação aos demais brasileiros. Para ele, o português era um tipo colonizador que se aliava bastante bem às diferentes raças, onde quer que tivesse chegado (Idem). Em 1896, por exemplo, proferiu uma fala nas *Conferências Preparatórias do Tricentenário do Padre José de Anchieta*, em que defendeu o “caboclo brasileiro”, para ele um resultado mestiço muito bem-sucedido da relação entre portugueses e indígenas do planalto paulista. Em suas palavras,

ele é que é o Brasil, o Brasil real, bem diferente do cosmopolitismo artificial em que vivemos nós, os habitantes dessa grande cidade. Foi ele quem fez o Brasil. Foi o filho do português e do índio chamado desprezivelmente mameluco, que descobriu esse grande país, e este enorme fator histórico não teria aparecido, se a catequese, a redução, o aldeamento, isto é, a domesticação do índio não tivesse sido feita pelos jesuítas (1906: 75)¹⁸⁹

189 Vale a pena apontar também que, para Eduardo Prado, paradoxalmente, a apreciada fusão de raças que se deu em São Paulo estava “sob ameaça de desaparecer na onda estrangeira” (Idem: 79). Ou seja, é patente que não eram, portanto, só as ideias estrangeiras que ele repudiava, mas também em parte a imigração e os imigrantes, que para ele configuravam uma ameaça de aculturação e de cruzamentos raciais impróprios. Apesar disso, seus irmãos, Antônio e Martinho Prado foram cofundadores da Sociedade Promotora de Imigração em São Paulo, que buscava atrair e

Ou seja, pautado nas teses do português Oliveira Martins¹⁹⁰, Eduardo Prado aprofundou um raciocínio que o levaria a formular e defender a ideia (que se difundiu amplamente) de que São Paulo havia feito o Brasil e capitaneava seu crescimento e sua formação. Segundo suas ideias, dentre os fatores que configuravam a prosperidade paulista no século XIX, destacava-se o racial. Agente cultural de atuação destacável, Eduardo Prado colocou em circulação ideias que perpassavam sua rede de relações. Em diálogo com o cientificismo que lhe chegava por intermédio da intelectualidade portuguesa, mas com o qual havia também tomado contato em Paris, ele produziu uma espécie de racismo local, especificamente paulista. E foi em contato com esse debate que Almeida Júnior começou a formatar suas próprias representações do caboclo caipira.

Além de ter então se mantido próximo da família Prado em Paris (e de toda a rede de sociabilidade que essa relação implicava), é preciso destacar também que em 1879 Almeida Júnior participou pela primeira vez do *Salon* da ENSBA justamente com um retrato, do arquiteto paulista José Magalhães, e que em 1881 concluiu o retrato de Silvino Egydio de Souza Aranha¹⁹¹ [Fig.61]. Desse modo, Almeida Júnior não só seguia realizando encomendas para a elite paulista, como inclusive expunha alguns desses retratos, o que agregava valor simbólico à obra e prestígio ao retratado. Nas palavras de Daniela Perutti, “para as elites paulistas interessava não apenas ter um retrato seu ou de sua família, mas, sobretudo, que esse retrato fosse pintado por um conterrâneo, um “genuíno paulista”, especialmente se possuísse o prestígio (...) que Almeida Júnior alcançara em sua arte” (2007: 101)¹⁹². Desde então Almeida Jú-

acolher mão de obra europeia para as lavouras e indústrias paulistas a partir de 1886 para substituir a mão de obra escravizada (Petri, 2010: 13).

190 Nas palavras de Martins, “de São Paulo pôde sair a raça que faz o Brasil; tivéssemos tido outro São Paulo e criaríamos em África outro Brasil” (1881: 85).

191 A família Souza Aranha foi pioneira no plantio de café na região de Campinas e também foi importante investidora na malha ferroviária da Companhia Paulista de Trens (Leme, 1904a: 166).

192 Como aponta, Perutti, este é o aspecto do “dom” envolvido na execução de um retrato: para além da mera troca mercantil que uma encomenda implica, o retrato vincula o nome de quem o produziu ao nome do retratado. Ou seja, ambos permanecem de algum modo implicados e relacionados pelo valor simbólico trocado (2007: 124).

nior sabia do reconhecimento que vinha conquistando entre o público paulista e tinha dimensão da demanda crescente por parte da elite cafeeira.

Enfim, nesse seu período no exterior foram quatro os *Salons* oficiais da Academia parisiense dos quais participou Almeida Júnior, sempre na ala de pintores estrangeiros, e sempre com notas e comentários da imprensa paulista repercutindo. As obras que produziu nesse período, além das já mencionadas, foram “Auto Retrato” (1878, Pinacoteca Ruben Berta, RS), “O Remorso de Judas” (1880, MNBA), “Fuga para o Egito” (1881, MNBA), “Cenas de Banho” (1881, Coleção Edmundo Vasconcellos, SP), “Descanso do modelo” [Fig.21] (1882, MNBA), “O Louvre” (1880, Coleção Automóvel Clube, SP), “O garoto” [Fig.22] (1882, Coleção Luiz Eduardo Campello, SP), “Figura amamentando” (1882, Coleção Linneu Camargo Schützer, SP) e alguns retratos femininos anônimos. Dentre essas obras, as que foram expostas ainda em Paris ganharam notoriedade crítica no Brasil. “Fuga para o Egito” e “Derrubador brasileiro” foram, sem dúvida, as que mais geraram repercussão crítica¹⁹³. Concluído seu curso na ENSBA, em 1881 ainda viajou à Itália, e nessa ocasião encontrou-se com o colega Rodolfo Bernardelli¹⁹⁴.

Em 1882 Almeida Júnior regressou ao Brasil e sua volta foi tão noticiada quanto seus feitos durante sua estadia na Europa. Retorna ao Rio de Janeiro, onde expôs, em uma das salas da AIBA, as telas que produziu no exterior. Nesse ínterim, ofereceu a D. Pedro II a tela “Fuga para o Egito” (como forma simbólica de contraprestação pela bolsa de estudos que recebeu do imperador). Do mesmo modo, noti-

193 A repercussão crítica das obras, sobretudo a partir da exposição que realiza dessas mesmas obras assim que retorna ao Brasil, será abordada no capítulo seguinte.

194 Os irmãos Rodolpho e Henrique Bernadelli exerceram papéis decisivos na reconfiguração do universo artístico brasileiro nos anos seguintes. Anos mais tarde, após a proclamação da República, Rodolpho tornou-se Diretor da academia reformada e tornada Escola Nacional de Belas-Artes (ENBA). No momento do encontro em Roma, Rodolpho e seu irmão dividiam uma bolsa de estudos também concedida pelo imperador. A proximidade de Almeida Júnior com ambos é remarcável para que compreendamos também os deslocamentos e reposicionamentos do artista nesse universo. A esse respeito ver Haddad, “Cartas inéditas”, 1958. Já a reforma da academia em contexto republicano será abordada na etapa final da tese.

ciou-se a ida agora definitiva de Almeida Júnior para São Paulo¹⁹⁵ onde, segundo os jornais, foi recebido com festividades em Itu¹⁹⁶.

A partir desse momento encerrou-se o que podemos considerar como período formativo do artista, de domínio da convenção e acúmulo inicial de prestígio. Com seu retorno a São Paulo, Almeida Júnior tomou uma série de decisões que podem ser interpretadas como tomadas de posição no espaço alargado das práticas artísticas. Fixar-se em São Paulo, recusar vaga para ser professor de pintura histórica na AIBA e constituir ateliê na capital paulista são elementos estruturantes para a análise das estratégias adotadas.

Ainda é necessário ressaltar que Almeida Júnior retorna de Paris obviamente com mais prestígio do que quando havia partido. Ele que já havia angariado prestígio por ter sido formado na AIBA, agora somava a isso o prestígio associado à sua formação em Paris. No âmbito da formação acadêmica, o período de estudos no exterior era um passo quase inequívoco no processo de reconhecimento do artista, e estudar na ENSBA significava ter sido aceito pela mais alta instância de consagração do espaço artístico mundial. Também por isso, a burguesia paulista, que estava inteiramente voltada para os parâmetros e padrões do gosto parisiense, passou a reconhecer em Almeida Júnior as insígnias da distinção pelo gosto.

Almeida Júnior foi um artista paulista de destaque em um momento em que São Paulo não possuía nenhuma dimensão de um mercado artístico: nem instâncias de formação de artistas, nem crítica ou periódicos especializados, tampouco clientela (com esparsas exceções). No final do século começa a surgir em São Paulo bastante timidamente um conjunto de colecionadores (tais como Eduardo Prado, Francisco de Paula Ramos de Azevedo, Adolfo Augusto Pinto, entre outros), mas no início da década de 1880 o mercado era ainda bastante incipiente. Por sua parte, Almeida Júnior era um tipo de pioneiro, membro de uma primeira geração de artistas com formação e rodagem a apostar em uma via de consagração através do mercado paulista.

195 Ver: "Artista paulista". *Correio Paulistano*. São Paulo, 11 nov. 1882, 3ª col, p.2; "Artista brasileiro". *Correio Paulistano*. São Paulo, 16 nov. 1882. 3ª col., p.2; "Noticiário". *A Província de São Paulo*. São Paulo, 17 nov. 1882. 1º cad., p.2.

196 Ver: "Sr. Ferraz de Almeida Júnior". *Correio Paulistano*. São Paulo, 18 nov., 1882, p.2; "Almeida Júnior". *Imprensa Ytuana*. Itu, 19 nov, 1882, p.1.

De fato, o período de sua trajetória artística mais relevante para nossos propósitos concentra-se entre seu retorno de Paris, em 1882, e sua morte prematura, em novembro de 1899, e será abordado adiante, a partir da recepção crítica que obteve e das estratégias estéticas que adotou.

“...l’interêt d’une analyse de la critique est de servir de base à une sociologie de la réception”

Pierre Bourdieu (2013: 29)

CAPÍTULO II

NOS ATELIÊS, O CAMINHO DA CONSAGRAÇÃO PROFISSIONAL: CRISE ACADÊMICA E CRÍTICA DE PERIÓDICOS

O capítulo anterior percorreu um longo percurso que procurou, fundamentalmente, dar conta de três objetivos. O primeiro deles foi expôr e analisar as origens sociais de Malhoa e Almeida Júnior com o intuito de compreender as condições de possibilidade (ascendência, posição econômica e social da família, condição individual no seio do núcleo familiar¹⁹⁷, relações de compadrio, mecenato, mediação e incentivo de terceiros, etc.) que lhes permitiram cogitar uma formação artística e, então, iniciar suas trajetórias profissionais. O segundo dos objetivos era, em verdade, perpassar a formação e consolidação dos sistemas de ensino artístico no Brasil e em Portugal, procurando apresentar os agentes e tensionamentos que os constituíram ao longo do processo histórico. Desse modo, a ideia era tornar evidentes que ideias e controvérsias ocuparam sucessivamente o centro dos debates públicos sobre arte durante as décadas de consolidação e auge do ensino acadêmico nos dois países, bem como quais foram as demandas e posições dos diversos agentes em relação a cada uma dessas controvérsias, e como cada uma contribuiu para as múl-

197 Malhoa era o filho homem e caçula, enquanto que Almeida Júnior era o único filho homem, ambos em contextos históricos e sociais em que a possibilidade de uma carreira artística era em grande medida dificultada às mulheres e, por isso, as expectativas das famílias de ascensão por meio de uma carreira artística eram depositadas majoritariamente sobre os rapazes que apresentassem algum tipo de aptidão.

tiplas transformações dos universos artísticos nacionais ao longo do século XIX. Assim, chegamos no final do primeiro capítulo ao terceiro objetivo, que foi analisar a entrada efetiva dos dois artistas no espaço social da prática artística e seus primeiros passos como aprendizes. Desde então a configuração geral das relações foi sendo traçada no texto para que se tornasse possível compreender o estado das forças em disputa no exato momento em que ambos começaram a adquirir formação profissional. Por fim, busquei então reconstruir o processo formativo, levando sempre em conta não apenas o currículo das instituições de modo comparado, mas também quais os professores com quem cada um estabeleceu relações mais firmes e próximas, procurando com isso sondar as posições que a partir de então foram assumindo.

Nesse segundo capítulo a proposta é percorrer os processos de consagração de Malhoa e Almeida Júnior a partir do ponto em que concluem seus estudos (portanto já fora das instituições), como artistas profissionais e independentes. Para esse fim, adotarei o mesmo processo de escrita e recurso às fontes, procurando operar uma reconstrução dos conjuntos de relações, porém agora com foco sobre a atuação de ambos. A partir de agora a atenção recairá sobre as exposições de que participaram, as telas que produziram e venderam tanto para particulares quanto para o Estado e, sobretudo, as críticas e análises sobre suas obras e publicadas em livros e periódicos. Com isso começamos a mapear sua clientela, mas também e principalmente a descrever como se deu sua recepção pela crítica de arte, que naquele período se especializava e se tornava um importante elemento da dinâmica de consagração artística.

Assim, esse capítulo pretende reconstruir comparativamente os modos pelos quais os críticos de arte dos dois países avaliaram e perceberam as obras de Malhoa e de Almeida Júnior durante as duas últimas décadas do século XIX. Nesse exato momento, a imprensa de periódicos experimentou uma expansão inédita, com aumento expressivo do número de revistas ilustradas, jornais diários e outros formatos impressos. E no quadro histórico do século XIX, ela cada vez mais cumpriu um papel na conformação das identidades nacionais, fazendo circular imagens e saberes (Thiesse, 2010: 136) sobre as nações (seus “heróis”, suas fronteiras, sua história e sua temporalidade). Ou seja, veículos de imprensa a custos cada vez menores e

com tiragens cada vez maiores contribuíram para a constituição das nações como amplas “comunidades imaginadas” (Anderson, 2008). A imprensa, por meio das notícias e opiniões veiculadas, cumpriu um papel ao lado da literatura e das artes visuais na homogeneização dos discursos sobre a nação. E é importante dizer desde já que o cada vez mais relevante papel da crítica no universo das relações artísticas fez com que os críticos se tornassem agentes fundamentais na produção do valor das obras e na criação de percepções estáveis sobre suas características. Tendo isso em conta, a ideia é produzir uma interpretação da atuação dos críticos de periódicos na produção da narrativa nacionalista no final do século, em meio à crise das monarquias e ascensão dos ideais republicanos, a partir de um enfoque sobre a recepção a Almeida Júnior e Malhoa. A análise dessa esfera da recepção será feita a partir do material consultado diretamente em arquivos de bibliotecas, museus e hemerotecas.

O levantamento extensivo de notas, notícias e colunas foi feito a partir dos principais jornais e revistas (e eventualmente seus respectivos suplementos) publicados e circulados nesse período nas três principais cidades em que os artistas produziram, expuseram e venderam suas obras: Lisboa, Rio de Janeiro e São Paulo. As três cidades são *locus* importantes da pesquisa porque nelas decorreu o que de mais significativo se passou na trajetória de ambos, bem como comportam as redes alargadas de relações em que estavam inseridos. E é válido pontuar desde já que houve entre essas três cidades durante as décadas finais do século XIX uma intensa circulação de convenções artísticas, textos, ideias, agentes e obras, tal como será detalhadamente abordado adiante.

Nesse passo, serão destacadas e analisadas também as estratégias estéticas construídas por cada um, já que na década de 1890 ambos enveredam definitivamente pelas temáticas rurais, produzindo cada um a seu modo um número cada vez maior de representações de cenários e personagens do campo. A hipótese levantada defende que a adoção de estratégias similares representou nos dois casos um passo decisivo para a conquista da consagração e do reconhecimento que obtiveram. Para testar essa hipótese procurarei identificar quais telas os críticos consideraram significativas, dignas de menção e análise, destacando mormente os principais termos por eles acionados para produzirem suas apreciações. Parte significati-

va da análise se dará sobre os significados dos termos utilizados e os valores mobilizados nessas avaliações críticas, mantendo, no entanto, o foco comparativo: há semelhança significativa entre os termos-chave das análises críticas nos diferentes contextos nacionais? Há diferenças e especificidades remarcáveis? A partir da leitura direta dos textos críticos, é possível encontrar semelhança no esquema apreciativo e receptivo das obras nos dois contextos? E especificamente sobre os dois pintores, os esquemas de apreciação propostos pela crítica se sobrepõem de algum modo? Há intersecção entre os termos utilizados para avaliar Malhoa e Almeida Júnior?

Desse modo, pretendo com isso ser capaz de dimensionar as expectativas erigidas em redor dos dois artistas, e assim poder compará-los a partir da recepção crítica que tiveram. A análise detalhada da atuação e obra dos principais críticos constitui uma porta interessante de acesso às obras por meio do que significaram para os agentes sociais implicados no universo artístico no exato momento em que foram apresentadas e apreciadas pelas primeiras vezes. Nesse sentido, a análise do material impresso circulante no final do século XIX pode também ajudar a compreender as obras inseridas nos enredamentos políticos de que fizeram parte.

Não buscarei aqui, portanto, produzir análises fechadas sobre as obras. A ideia é reconstruir a compreensão e os modos de percepção dos próprios agentes sociais analisados, ou seja, buscar captar os significados que os agentes atribuíam às telas, bem como que ferramentas (conceituais e interpretativas) mobilizavam para descrevê-las. A intenção é notar como as imagens produzidas por Malhoa e Almeida Júnior integraram debates de cunho não apenas estético, mas também historiográfico e político, tanto pelas intencionalidades (Baxandall, 1985)¹⁹⁸ que portavam, quanto por conta dos modos pelos quais foram agenciadas por críticos e intelectuais implicados no conjunto alargado das relações do universo artístico. Trata-se, assim, de

198 A noção de intencionalidade advém do historiador da arte Michael Baxandall, que a entende como uma espécie de relação “entre o objeto e suas circunstâncias” (1985: 42, tradução minha). Para o autor, a intencionalidade é uma condição intrínseca da ação racional humana, inerente, portanto, aos agentes e objetos históricos. Assim sendo, a intencionalidade é um tipo de racionalidade patente, observável, um tipo de disposição (o que possivelmente liga em parte o conceito, de algum modo, à noção boudieusiana de *habitus*) que se liga menos à exposição verbalizada do artista do que às circunstâncias históricas de produção, e sobretudo à dimensão da obra que escapa às intenções expressas do artista. É por isso que Baxandall aponta que a intencionalidade “refere-se antes às obras do que aos artistas” (Idem).

fazer com que o diálogo entre fontes textuais e imagens ajude a revelar com maior exatidão o que ocupava o centro das disputas e interesses.

2.1 A produção da (des)crença: legitimidade e contestação no contexto de decadência das Academias

Tal como foi dito no encerramento do capítulo anterior, as academias de arte chegaram ao final da década de 1870 com altíssimo nível de contestação. E o ano de 1879 foi especialmente interessante nesse aspecto, quase um marco, um ápice nas tensões que vinham se acumulando no universo das práticas artísticas entre os agentes que ocupavam os principais postos no interior da instituição, e aqueles (em geral, críticos que escreviam em periódicos) que criticavam seus métodos como antiquados.

1879 foi, portanto, um ano importante de reconfigurações das correlações de força no espaço social artístico dos dois países. No Brasil, a XXV Exposição Geral de Belas-Artes (EGBA) foi, sem a menor dúvida, a maior edição do evento ocorrida até então, com o maior dispêndio do governo imperial para o seu preparo, quase trezentos mil visitantes¹⁹⁹ (Squeff, 2012: 32) e com quase quatrocentas obras expostas (Anônimo, *Revista Musical*, n°11, 1879: 5), número muito maior do que em qualquer edição anterior. Ademais, a longa presença do imperador e de parte da família real na abertura da exposição atesta o prestígio com que contou o evento. No entanto, tal como descrito anteriormente, foi também nesse momento que a contraposição crítica à AIBA atingiu o clímax com as discussões e embates, via periódicos, em torno das telas de batalha de Víctor Meirelles e Pedro Américo, naquela que ficou conhecida como a “Questão Artística de 1879” (Guarilha, 2005). Boa parte das críticas que compuseram então a querela em torno dos quadros não se dirigia tão e somente a Victor Meirelles, professor de Pintura de História, mas à própria Academia de

199 O número é controverso porque diverge enormemente nos diversos registros. Mantemos aqui registrado o valor que consta no relatório do Império de 1885 (292.286 pessoas). Sobre os números anotados, ver Morales de Los Rios (1938: 325).

modo ampliado, ao seu modelo de ensino e, tácita ou explicitamente, aos seus pressupostos estéticos²⁰⁰.

Já em Portugal, 1879 foi o ano em que faleceu Tomás da Anunciação, icônico professor da academia de Lisboa, que com suas posições estéticas preferiu e priorizou pintar animais, paisagens e personagens populares, figuras anônimas, em cenas corriqueiras. Anunciação havia aberto as portas das mudanças estéticas em Portugal, mas sua rebeldia moderada, embora apreciada pelos mais jovens (que em certa medida continuaram a referi-lo como mestre), precisou ainda ser aprofundada pela geração que se consagrou a partir do fatídico ano de sua morte e do fenecimento da SPBA²⁰¹. 1879 foi também o ano em que foram gestadas as reformas por que passaria a ARBA. Sousa Holstein faleceu em 1878 e coube a seu sucessor, Delírio Guedes, futuro conde de Almedina, tocar os projetos de reforma do ensino artístico e mesmo de conseguir instalação adequada para a Academia e seu acervo. A reforma, a despeito das sugestões oferecidas pelo professor Miguel Angelo Lupi, realizou-se em 1881 conforme as limitações orçamentárias permitiram.

200 Outro evento que aponta para a crise e o descrédito da AIBA, além da polêmica em torno de Pedro Américo e Victor Meirelles, foi a recusa de Estevão Silva, nessa mesma exposição, à medalha de prata. Silva era um aluno da academia e, com alguns de seus colegas, tinha convicção de que seria premiado com uma primeira medalha de ouro no concurso daquele ano. O ato de orgulho é sugestivo porque Silva era um homem negro livre e filho de escravos. Desse modo, seu ato de rebeldia soou como uma manifestação autêntica contra todas as espécies de favorecimentos e injustiças sentidas por muitos há anos nas premiações, parte fundamental da desconfiança geral dirigida à instituição. Tal como apontou Squeff (2018), essa reação de Silva à injustiça sentida representou tanto um afronte à academia (ainda mais herético porque cometido por um jovem aluno), quanto um desacato ao imperador (que era quem entregava as medalhas aos premiados), indicativo da crise da monarquia e das estruturas sociais em (lenta) movimentação, em direção à abolição. Sobre Estevão Silva, consultar também Leite (1988).

201 Tal como apontado no capítulo anterior, em Portugal a prolongada crise da monarquia acaba por estimular o associativismo entre os artistas como forma de suplantar a incapacidade do Estado de fomentar a atividade artística. No entanto, as iniciativas coletivas têm vida relativamente curta no século XIX e vão se sucedendo. O declínio da SPBA e a consequente ascensão do GL é o retrato exato desse processo que é substancialmente geracional. De uma geração de professores (majoritariamente “românticos”) a outra, estar próximo da Academia passou a significar coisas absolutamente diferentes, o que implicou numa multiplicação de estratégias de consagração entre os artistas. Trilhar uma carreira acadêmica, como professor ou burocrata (nesse caso, como dirigente da instituição de ensino artístico), deixou de ser o caminho natural da consagração, muito embora muitos da geração mais jovem tenham ainda ocupado cargos e exercido papéis nas instituições oficiais durante longos períodos de suas carreiras nas décadas seguintes já em período republicano, tanto em Portugal quanto no Brasil (como foram os casos de Rodolfo Bernardelli na Escola Nacional de Belas-Artes (ENBA) e Columbano Bordalo Pinheiro no Museu Nacional de Arte Contemporânea (MNAC), que se tornaram diretores das instituições depois de reformadas).

Ademais, e sobretudo, 1879 foi também em Portugal o ano da ansiada volta de Silva Porto de seus estudos em Paris. Ele, que era tido por muitos críticos como um virtuose, concentrava em sua figura um grandioso montante de expectativas. Esperava-se que Silva Porto fosse de algum modo capaz de trazer maior vigor e novidade à arte portuguesa, e assim liderar uma ampla renovação estética que fosse consonante com preceitos em voga na França (Pacheco, 1993). Ademais, a partir da emergência do GL à sua volta, a latência crítica que até então era esboçada nos periódicos finalmente ganhou corpo. Nesse mesmo ano ainda Rafael Bordalo Pinheiro retornou do Brasil para Portugal. A crítica logo se erigiu mais contundente contra as academias na esteira desse grupo de jovens artistas.

Assim, 1879 foi um ano de viragem nos dois contextos, em que a crítica às academias e à situação da arte atingiu um pico e passou a produzir efeitos práticos na configuração das relações no universo artístico. Mas não é que as críticas às academias nos dois países naquele momento fossem necessariamente um fenômeno novo. Pelo contrário, nos dois países as instituições já nasceram contestadas e seguiram enfrentando dificuldades na implementação e desenvolvimento de seus planos ao longo de suas décadas de existência. A questão toda é que em 1879 estava dado um complexo acúmulo de fatores tanto internos quanto externos que legitimavam a contestação. Pelo lado dos fatores externos, é preciso destacar o próprio esquema discursivo formulado pela crítica de arte francesa. Ou seja, o mesmo modelo acadêmico estava também sob contestação em sua própria matriz (a *Académie des Beaux-Arts*), lugar em que foi praticado de modo mais pleno e bem-acabado.

A essa altura, vigorava um tipo de crítica de viés cientificista, ligada ao ideário positivista e cujo maior representante na França era Hippolyte Taine²⁰². Foi justamente no século XIX que foi gestada uma enorme expectativa no “progresso” da humanidade por meio da ciência. E Taine posta-se no campo da crítica de arte france-

202 A quem o escritor e crítico de arte Émile Zola havia considerado “em crítica literária e artística, o contemporâneo dos telégrafos e das estradas de ferro” (1893 [1866]: 231, tradução minha), numa analogia sugestiva, que busca apontar o impacto “modernizador” das proposições de Taine. Os termos utilizados por Zola em sua análise do método defendido por Taine elucidam uma postura que se coloca “entre” a ciência e a arte (Lombardo, 1990). Ainda segundo Zola, Taine “é frio no método e apaixonado na encenação”, e também expõe e “disseca” por meio da análise, que tem como premissa uma “nova estética (...) similar à medicina” (Zola, 1893: 211, tradução minha). Ou seja, para Zola, Taine emprega o “método moderno” simultaneamente com rigor e certo lirismo, conferindo premência às causalidades sociais externas em suas análises de obras de arte.

sa como uma espécie de “representante do método científico moderno” (Jurt, 2016: 138), determinado a aplicá-lo como um modelo para a análise de textos e telas. Mas é importante lembrar que Taine foi também professor de estética na *École Nationale Supérieure des Beaux-Arts* (ENSBA), da academia francesa, e portanto seus textos desde a década de 1850 surtiram como manifestos com os quais ele foi produzindo fissuras e tensões de dentro para fora da instituição e a partir dos quais foi propondo parâmetros estéticos ligados à ciência (objetivamente observáveis e tecnicamente avaliáveis). Assim é que Taine foi, por sua parte, contribuindo com a ampliação da percepção de que a academia francesa na segunda metade do século XIX vivia um tipo de estagnação em seus métodos e parâmetros, já que se demonstrava incapaz de acoplar a eles os avanços técnicos e o ideário de seu tempo.

De fato, o modelo cientificista e positivista de pensamento foi um importante paradigma no final do século, de tal modo que serviu de parâmetro para que a própria teoria estética se repensasse, preterindo as representações idealizadas em favor das ditas mais “realistas”. Esse movimento de transformação do pensamento crítico na França foi sendo acompanhado, e por isso é que Taine tem tanta relevância para o que vamos analisar adiante. Taine foi um importante referente teórico para os principais intelectuais da crítica artística tanto no Brasil, quanto em Portugal desde pelo menos a década de 1870. E sua maneira de confrontar o modelo de ensino artístico na França foi sendo incorporado de diferentes modos, com interessantes ajustes e modificações, conforme a correlação de forças e o jogo de interesses entre os agentes de cada contexto em que era lido.

Já pelo lado dos fatores internos às academias, os próprios alunos mais jovens, sobretudo aqueles que passavam períodos de estudos no estrangeiro, eram o principal fator de contestação. O conflito entre artistas acabava se configurando como um embate geracional pela determinação dos parâmetros de produção de uma arte legítima. De modo paradoxal, ao enviar alunos para estudar em Paris, as academias de países marginais no campo artístico transnacional estavam, afinal, ajudando a criar as bases da contestação de seu próprio modelo. Em geral, os jovens bolsistas estudavam no exterior em ateliês de pintores consagrados e considerados conservadores (tal como Almeida Júnior e Silva Porto, que estudaram com Alexandre Cabanel, retratista da aristocracia napoleônica). No entanto, o convívio

boêmio com outros artistas e a frequência em exposições diversas colocava os artistas em contato com os debates estéticos mais candentes. Não que as experiências no ambiente artístico francês necessariamente os convertessem em revolucionários vanguardistas, mas, sem dúvida, os dispunha a conhecer e, eventualmente, a experimentar determinados modos de entender e praticar arte.

Mais importante, no entanto, é que o período no exterior causava imensas expectativas na crítica, que não raro acompanhava e noticiava o desempenho dos jovens (bolsistas ou não), esperando que em seu retorno trouxessem consigo práticas renovadas e capazes de alterar o cenário artístico em seus países. Essa expectativa tinha a ver com a sensação de isolamento de Portugal em relação ao restante da Europa. Muitos dos críticos entendiam o descompasso das artes em Portugal com relação às tendências estéticas em voga nos centros artísticos como uma espécie de atraso. Para eles, os professores da academia personificavam esse isolamento, tornados signos do descontentamento com as academias, enquanto os jovens alunos bolsistas poderiam trazer a renovação tão ansiada, a “modernidade”, por assim dizer²⁰³. Esse aspecto fica patente, por exemplo, na fala do crítico Rangel de Lima (que, apesar de tudo, era considerado um crítico conservador, mais ligado à geração romântica) no periódico “A Arte”, quando afirma que

os nossos professores têm vivido num país morto para a arte, poucos têm visto o que há lá fora e nenhum tem estudado profundamente assuntos relativos ao ensino artístico; por conseguinte conhecem apenas os progressos da arte pelo que lêem ou pelo que ouvem contar (Agosto de 1879: 78).

Já no Brasil, nos dois lados do embate teórico-crítico de 1879 havia aspectos advindos do debate internacional, majoritariamente da França. Se de um lado alguns defendiam que uma arte autenticamente brasileira só surgiria a partir do exercício contínuo da matriz neoclássica, sempre primando pela idealização da forma segun-

203 Não quero com isso passar a impressão de que havia unidade de posicionamentos entre os críticos. Tratar a crítica como um conjunto tem apenas a intenção de sugerir sua atividade como um campo de práticas semiautônomo. Na verdade, há uma pluralidade de posições conflitantes e por vezes antagônicas no interior do universo da crítica, tanto em Portugal, quanto no Brasil.

do um “belo ideal” guiando o processo criativo (posição defendida principalmente por Araújo Porto-Alegre e Bethencourt da Silva), de outro, parte dos críticos à instituição defendia o primado realista, que deveria advir principalmente do estudo do “natural” e do “modelo-vivo”, alegando ser a Academia uma instituição em atraso com seu tempo. E em certo sentido eles não estavam enganados já que, como bem apontou Chiarelli, a academia do Rio de Janeiro, embora de algum modo fosse incorporando parcialmente as tendências e modelos europeus, estava sempre alguns passos atrás de quaisquer preceitos em voga nos centros artísticos europeus. A AIBA simultaneamente agarrava-se ao modelo de ensino francês do século XVIII ao mesmo tempo em que incorporava preceitos do romantismo de meados do século XIX e sentia a pressão das “vertentes realistas que começavam a ganhar força na Europa” (Chiarelli, 1992: 18) na última década e meia.

Desse modo, tanto na França, quanto no Brasil e em Portugal foi se constituindo por meio desse variado conjunto de fatores uma oposição polarizada no universo artístico entre os que defendiam a academia e aqueles que a atacavam (ou exigindo uma reforma em seus métodos de ensino, ou sua extinção). A questão é que através da linguagem mobilizada nesses embates, o polo desafiante foi conseguindo cristalizar a percepção de que se opunha a uma arte descolada de seu tempo, opulenta e intelectualizada e, portanto, de difícil apreensão e ultrapassada. Em torno dessas oposições fundamentais é que se constituíram e difundiram ideias acerca do que seria uma arte verdadeiramente “moderna”.

A esse respeito, é importante levar em conta a batalha semântica em curso. E como bem considerou Jacques Thuillier, “as palavras não são inocentes” (1984: 9). Esse embate entre “modernos” e “tradicionais” foi, afinal, um tipo de batalha classificatória. Em sua reflexão, Thuillier observa e analisa a emergência do termo *pompier* no universo artístico francês, utilizado de maneira categorizante e pejorativa, quase acusatória, como par de oposição à noção de *avant-gardist* e que serviu sobejamente para confrontar a arte dita “oficial”, praticada na ENSBA. No contexto de fins do século XIX essa categorização, empregada por uma parcela da crítica e dos pintores, opunha de modo fundamental os “vanguardistas”, que foram se afastando dos preceitos oficiais, e os artistas conformes às expectativas dos salões oficiais e da academia. Nos termos e valores da crítica em ascensão, opunham-se os artistas do-

tados de originalidade aos meros executores de um modelo formal tradicional, reprodutores. Ademais, vale ainda anotar que a grafia e a sonoridade da palavra *pompier* remetem não casualmente a “pomposo”, como num jogo de palavras, com a clara intenção de adjetivar a arte oficial da *Académie* como empolada e presunçosa. Sem nenhuma definição específica, o termo era, afinal, um tipo de expressão jocosa e informal, acionado para desqualificar.

O termo *pompier*, portanto, surgiu em um contexto bastante específico na França, dirigido a um grupo determinado de artistas e obras, em um quadro de disputas simbólicas pela legitimidade artística. Largamente empregado nas últimas décadas do século XIX e mesmo depois, ao longo do século XX, o termo foi sendo continuamente deslocado de seu enredo de disputas, e sua essencialização²⁰⁴ teve como efeito a cristalização do senso de ruptura, de clivagem profunda, produzido paulatinamente e atribuído ao Impressionismo²⁰⁵.

Algo similar ocorreu no Brasil. Aqui também boa parte da arte produzida durante o século XIX passou, a partir desse contexto, a ser adjetivada por alguns artistas e críticos como “acadêmica” em sentido profundamente pejorativo, como um tipo de arte conservadora e ligada ao projeto nacional monárquico. Concomitante ainda a esse processo de esboroamento do prestígio das instituições de ensino artístico, também “estava em declínio o papel social do pintor intelectual, membro da academia, ligado às cortes” (Alves, 2003: 127). Muitas das obras produzidas nesse âmbito passaram a maior parte do século XX esquecidas, reduzidas à qualidade genérica e desprestigiada de “acadêmicas”, nas reservas técnicas dos museus (Coli, 2005: 13).

Desse modo, é importante compreender o que está em jogo nessas peleias, já que é nelas que se concentra o essencial dos processos históricos e confrontos entre os agentes socialmente interessados. Esses embates conceituais e classifica

204 Pierre Bourdieu, no texto “A gênese histórica da estética pura”, assinala a importância de atentar para a “armadilha do “pensamento essencial” que está inscrita no uso, sempre ameaçado de anacronismo, de palavras historicamente inventadas, logo, datadas” (2010 [1996]: p.325). O que Bourdieu chama de “pensamento essencial” é justamente uso pelo pesquisador de termos com sentido muito preciso local e historicamente de modo irrestrito e generalizante, como chaves de análises precipitadas.

205 Como se a arte na França pudesse se dividir entre o que veio antes e o que veio depois do movimento e como se, enquanto expressão estética, ele não fosse tributário do que o precedeu na tradição artística francesa (ou fosse apenas de uma parte dela, convenientemente selecionada).

tórios são antes lutas simbólicas pela legitimidade do fazer artístico, pela redefinição do *nomos* artístico, ou seja, das regras e definições no campo. Convém, então, não mobilizar de modo ingênuo esses termos, já que implicaram tomadas de posição em determinados contextos. Assim, se, de fato, o passado é, como afirma Lowenthal (1985), “um país estrangeiro”, é preciso que terminologias dessa espécie sejam vistas de modo histórica e geograficamente situado, assumindo os significados que possuíram em seus devidos lugares e tempos, e jamais incorporadas na pesquisa sem a devida cautela.

Em Portugal a situação vivenciada foi semelhante, de crise progressiva das academias, alimentada pelos mesmos fatores externos e internos. Também em Portugal a polarização entre modernos e tradicionais era concomitante a uma severa crise política do regime monárquico. Zacarias d’Aça, António Ennes, Rangel de Lima e Luciano Cordeiro (alguns dos principais críticos no início da década de 1870) empreenderam críticas que desde pelo menos meados dos anos 1860 já pautavam uma série de questões que seguiram alimentando os debates da crítica até a virada do século. Dentre esses debates estavam a busca constante por um tipo autêntico de arte nacional e discussões filosóficas sobre os preceitos estéticos, entre as quais se destaca o debate em torno do realismo.

Ennes²⁰⁶, por sua parte, no começo da década de 1870 foi um dos protagonistas do debate acerca do realismo artístico. Em texto icônico chamado “Os Abusos do Realismo”²⁰⁷ e publicado na revista *Artes e Letras*²⁰⁸, o crítico reclamava já em 1872 que muitos dos artistas portugueses não haviam compreendido bem as ideias

206 António José de Orta Ennes foi um fidalgo, político e intelectual que exerceu funções administrativas oficiais para o império português em Moçambique. Em sua obra crítica tratou principalmente de literatura, mas fez importantes textos sobre pintura (questões teóricas ou comentários sobre exposições), além de ter sido autor de contos.

207 Vale destacar que o texto de Ennes é em grande parte uma resposta ao poeta romântico Eduardo Augusto Vidal, que havia anteriormente publicado um texto de ataque ao realismo, afirmando ser “a entronização do feio, do pequeno, do detestável; (...) A exageração da doutrina leva, por desgraça, ao falso hediondo, - o que é o pior de todos os abismos” (nº 2, I, 1872: 19).

208 Revista que, como o nome bem explicita, abordava sobretudo obras literárias e artes plásticas (pintura e escultura). França denominou-a como de posições dúbias, típica de um periódico de transição entre a geração romântica e a naturalista (1966a: 404). A *Revista Artes e Letras*, que circulou por pouco mais de dois anos entre 1872 e 1875, tinha como diretor o também crítico Rangel de Lima e como principais colaboradores Pinheiro Chagas, António Ennes e Manuel Maria Bordalo Pinheiro.

realistas e que “o que banalmente começou a inculcar-se como realismo na plástica, foi a cópia servil, plana, mecânica das formas naturais, e a carência, na arte, do seu elemento subjetivo: a ideia” (1872: 145).

Nesse mesmo texto, Ennes lamentou o crescente desinteresse pela pintura histórica e a sobrevalorização das naturezas-mortas e paisagens, que para ele deveriam servir não mais que para estudos de coloração. Do seu ponto de vista, uma boa compreensão do realismo favoreceria a execução da pintura de história, aprimorada em seus detalhes e sem anacronismos. Segundo ele,

O realismo espedaçou os canons da estatuária grega e todas as convenções clássicas dogmatizadas pelos Davids; o realismo repreende a sem-cerimônia com que a arte romântica refunde a natureza, ou para a aformosear, como ela dizia, ou porque, preocupando-se exclusivamente com a ideia ou o sentimento a exprimir, descarta a sua expressão; o realismo substitui à imobilidade do modelo grego e às regras prefixas do Belo, a variedade do modelo-vivo; ordena ao espírito individual que subordine a sua conceptividade às leis naturais, legisla a verdade primorosa da forma e da cor, mas somente para que os elementos objetivos da arte sirvam melhor, mas exata e completamente à manifestação de uma ideia, de um modo de ver os fenômenos físicos, morais ou sociais.

Não reduz, pois, a arte à cópia da natureza; exige que ela seja inviolável para as faculdades artísticas, mas permite-lhes variarem infinitamente o seu ponto de vista, encarar os objetos em todas as suas fases, e escolher delas as que mais lhes convêm reproduzir para a realização de um fim proposto. (Idem)

Entusiasta, Ennes posiciona o Realismo como um novo paradigma, capaz de desbancar os modelos vigentes. Não por acaso refere-se às “convenções clássicas dogmatizadas por Davids” em menção e oposição direta ao mais insigne pintor da academia parisiense no período napoleônico, exemplo máximo do modelo de ensino acadêmico e da estética neoclássica, Jacques-Louis David.

Ademais, esse importante texto crítico de Ennes não poderia ser mais dúbio. Apesar de afirmar alguns dos pressupostos estéticos do realismo tal como compreendidos por ele, o texto demarca algumas posições: nele, a exposição e defesa do realismo é combinada com críticas diretas aos ideais românticos e neoclássicos, bem como ao modo como era percebida e praticada a corrente estética em Portugal. O Realismo era assumido por Ennes como uma visão de mundo a respeito da natureza que em boa medida contrariava os preceitos estéticos hegemônicos na academia. No entanto, Ennes seguiu valorizando a pintura de história como gênero superior aos demais e defendendo que o Realismo deveria servir para melhores execuções de quadros historicamente acurados.

Nesse mesmo íterim, a geração denominada romântica esgotava-se e havia notório entusiasmo da crítica pelas novidades do ideário realista. Mencionando as obras e ideias do pintor francês Gustave Courbet, Rangel de Lima declarava em 1872, no número inaugural da revista *Artes e Letras*, acerca das transformações que observava no universo artístico, que “a escola romântica teve de ceder o passo à escola realista” (nº I, I: 24). E embora recebesse patrocínio da SPBA e comportasse uma diversidade de opiniões e posições, a revista *Artes e Letras* ficou marcada pelas contundentes críticas, inclusive e sobretudo dirigidas a Tomás da Anunciação e seu grupo. Ennes, em 1874, declarou nesse mesmo periódico, em uma análise sobre a décima exposição da SPBA, que “havia quadros que eram como janelas abertas para o campo, mas por essas janelas não se avistava o espírito do artista. Via-se o *objeto*, mas não o *sujeito*” (nº 2, III: 30) e em texto especificamente sobre Anunciação que ele “era um pintor ‘biológico’ e não ‘psicológico’ ou moderno” (nº 3, III: 44). Ou seja, Ennes aprofundava a cada crítica sua demanda pela presença nas obras dos artistas do “elemento subjetivo”, “psicológico”, que fosse capaz de expressar nas telas a perspectiva original do autor sobre a natureza, evitando assim que as paisagens, animais e cenas do universo rural se tornassem meros registros fotográficos.

É de suma importância pontuar sobre esse debate que pouco antes, em 1871, haviam sido realizadas as *Conferências Democráticas do Casino Lisbonen-*

se²⁰⁹, em que participaram os principais nomes do realismo literário²¹⁰, e que surtiram como fortes tomadas de posição do grupo de escritores e intelectuais em um momento de afirmação do ideário realista em Portugal. Em texto coletivo publicado em maio no jornal *A Revolução de Setembro*, o grupo expôs seu manifesto e definiu seu programa. Entre seus objetivos, destacava-se a intenção de “ligar Portugal com o movimento moderno, fazendo-o assim nutrir-se dos elementos vitais de que vive a humanidade civilizada; (...) agitar na opinião pública as grandes questões da Filosofia e da Ciência moderna” (apud. Machado, 1998: 9).

A quarta dessas conferências, proferida em julho por Eça de Queiroz, o principal romancista da geração, foi intitulada “O realismo como nova expressão da arte”²¹¹. Em sua fala, Eça ultrapassa os debates sobre a literatura e produz reflexões interessantes e relevantes sobre pintura a partir da obra do crítico e teórico Pierre-Joseph Proudhon, colocando também obras de Courbet²¹² na posição de referenciais estéticos. Os referenciais de Eça e suas próprias palavras deixavam claro que, a partir daquele momento, os fatores sociais deveriam assumir posição preponderante na compreensão da arte, já que o artista moderno (e realista) deveria tomar justamente a sociedade de seu tempo como matriz de seu trabalho: “o artista toma da sociedade em que vive tudo o que ela encerra, e é com esses elementos que ele forma o seu ideal” (Queirós et al., 2000: 23).

Nesse ponto tornou-se visível que o método das ciências naturais foi se constituindo como o modelo a partir do qual passou a se pensar toda e qualquer

209 Com o objetivo de “preparar, pelo estudo, a ‘consciência pública’ para a revolução” (Ramos, 2001: 504), as conferências foram censuradas pelo governo monárquico e interrompidas em sua quinta sessão. Apesar do pendão socialista de alguns de seus integrantes, a revolução em vista era sobretudo estética e de princípios filosóficos na literatura e nas artes plásticas.

210 Os principais literatos que integraram as conferências foram Eça de Queirós, Antero de Quental e Adolfo Coelho, mas o grupo dissidente conferencista era composto também por políticos republicanos, alguns dos quais se diziam socialistas, tais como Jaime Batalha Reis e Manuel Arriaga. Havia também uma boa porção de intelectuais, tais como o historiador Joaquim Pedro de Oliveira Martins e o filósofo Joaquim Teófilo Fernandes Braga.

211 Dessa conferência não há registro documental completo. O que restou foi um compilado de notícias e registros da imprensa periódica, realizados por Pinheiro Chagas, Luciano Cordeiro, Alberto Queirós (irmão de Eça) e outros autores anônimos (Berrini, 2000: 21).

212 Tal como o descreveu Alberto Queirós em artigo sobre a conferência de seu irmão Eça, “a mais poderosa organização artística deste século, e uma das maiores que tem tido a humanidade” (apud. Queirós et al., 2000: 23).

área do conhecimento humano. Nesse quadro, tanto a filosofia, quanto a literatura, a pintura, mas sobretudo a crítica de arte deveriam proceder homologamente ao método científico, adotando critérios objetivos de criação e de análise. Foi dessa maneira que o cientificismo de teor positivista reverberou no universo artístico português desde o início de década de 1870 e ganhou forma nos escritos do grupo do *Cassino*²¹³.

Desse grupo de intelectuais, atuante e eminente desde o início da década de 1870, além de Eça de Queirós, também o crítico José Duarte Ramalho Ortigão, seu principal parceiro, teve papel fundamental no debate sobre o Realismo, tendo assumido posição desde pelo menos 1876 no folheto *As Farpas*, publicação de humor crítico realizada por ambos durante longos anos. Já nesse período, em texto sobre a atividade teatral em Lisboa, Ortigão entendia que “a arte (...) é um produto direto do meio social” (1889 [1876]: 313) e que sem a presença de um público burguês, a arte “moderna” não poderia se desenvolver. A ideia de que a sociedade teria papel determinante sobre o desenvolvimento artístico é central em sua obra, tanto por um viés marcadamente positivista da abordagem, quanto por constituir uma posição crítica em relação à sociedade portuguesa, tida como atrasada e estagnada em seus aspectos culturais. Em resumo, para Ortigão o aspecto limitado da expressão artística em Portugal era reflexo de limitações equivalentes no conjunto da sociedade portuguesa. Para ele, “o mal de que os pintores padecem não provém deles (...), provém da sociedade que eles representam” (apud. França, 1966: 461). Constante em seus diagnósticos, a falta de instrução do público também entravava o progresso das artes. Ou seja, já em meados da década de 1870 Ortigão percebia que o público era fator fundamental de realização das transformações artísticas que ele tanto ansiava que ocorressem. Segundo ele próprio “onde há uma forte burguesia, poderosa, instruída, com tradições, com costumes, com princípios, a arte extrai dos interessan-

213 A relevância do grupo do Cassino Lisboense e de suas conferências para os artistas e intelectuais mais jovens é perceptível sobretudo por meio das relações e vínculos que estabeleceram ao longo da década seguinte. Ortigão, por exemplo, foi bastante próximo do Grupo do Leão não apenas intelectualmente, mas porque desfrutava com eles dos mesmos espaços de sociabilidade e boemia. Além do mais, vale a pena recordar que Columbano Bordalo Pinheiro, destacado membro do GL, realizou o retrato de vários intelectuais conferencistas do Casino: Eça de Queirós, Teófilo Braga, Antero de Quental e dois do próprio Ortigão, um em 1880 e outro em 1885 [Fig.24].

tes conflitos da vida dessa burguesia o grande elemento cômico ou dramático” (1889 [1876]: 313)²¹⁴.

Além disso, em 1878 Ortigão produziu interessantes críticas à Exposição Universal de Paris daquele ano (reunidas no livro “Notas de Viagem” (1889)) em que defendeu ainda mais enfaticamente o Realismo. Embora nesse momento não deixasse de manifestar dubiamente algum apreço e reverência por mestres como Léon Bonnat e William-Adolphe Bouguereau²¹⁵, o texto apresenta suas preferências estéticas e posições teóricas, de modo que chega a afirmar que “o realismo põe o artista no único caminho da arte” (1889 [1878]). Posteriormente, no entanto, nesse mesmo conjunto de textos, Ortigão lamenta poder apreciar poucos ou até mesmo nenhum quadro daqueles que ele denomina “grandes mestres da moderna pintura francesa” (25 de Out. 1878, p. 1), e os nomeia: “Corot, Daubigny, Millet, Courbet, (...) De Chavannes” (Idem).

O que fica claro com o texto de Ortigão é que junto com a defesa do Realismo e com o ataque aos preceitos das academias vinha acoplada uma noção vaga de “modernidade” aplicada à arte e aos artistas, ela própria composta de uma série de critérios e parâmetros críticos. Podemos extrair de seus escritos e também dos textos de outros críticos do período um compilado de traços que compõem essa noção difusa de “modernidade”, mas é relevante que desde já tenhamos em conta que ela operava e era acionada nesse dado contexto como ferramenta discursiva capaz de distinguir os artistas e de avaliá-los, de cindi-los entre “antigos” e “modernos”. Um dos traços característicos atribuídos ao artista moderno nesse mesmo texto em que

214 Ainda em 1876 ele reforçaria esse diagnóstico sobre a sociedade e o mercado artístico em Portugal, afirmando, por exemplo, que “o público era, em toda a questão de arte, de uma ignorância ilimitada, assombrosa” (1890 [1876]: 120).

215 Esse apreço por alguns dos mestres franceses que expuseram na Exposição Universal de Paris de 1878, no entanto, não pode ser confundido com apreço pelas convenções defendidas e praticadas oficialmente pela Academia. Nesse mesmo ano, por exemplo, em texto publicado na *Gazeta de Notícias*, no Rio de Janeiro, Ortigão critica Cabanel com sutil ironia, primeiro reconhecendo e exaltando suas capacidades, mas logo em seguida satirizando a pompa de sua tela “S. Luís, rei de França”, qualificando-o como “o mais pomposo, o mais atrevido, o mais faraônico testemunho que a intervenção oficial e acadêmica pode dar da ação nociva que tem na arte” (12 de Out. 1878, p.1). Os adjetivos escolhidos por Ortigão são reveladores dos modos pelos quais a crítica construiu sua recusa ao modelo acadêmico, tido como desnecessariamente opulento e cifrado por referências passadistas menos interessantes à modernidade. A compreensão defendida era a de que a arte deveria ser capaz de estar a par de seu tempo.

Ortigão lista aqueles que considera modernos é o fato de que suas obras estão sobretudo em mostras particulares e, portanto, em eventos e espaços não ligados à *Académie*, não-oficiais.

Ortigão, portanto, é figura central para se compreender a emergência dos novos parâmetros da crítica na segunda metade do século em Portugal (e até mesmo no Brasil, como agente que se deslocava entre os dois países, e que gozava de espaço para publicar seus textos em um dos jornais de maior circulação do Rio de Janeiro²¹⁶ no período, a *Gazeta de Notícias*²¹⁷). Importante agente do universo artístico e que transitava em sua crítica entre a literatura e a pintura, Ortigão foi durante muito tempo o principal crítico em Portugal. Sua atuação incisiva e interessada desde muito cedo ergueu-se contra as academias por considerá-las a causa do atraso e da estagnação que ele observava na arte portuguesa.

No Brasil, embora de modo marginal, o Realismo despertou igualmente debates acirrados no decorrer da década de 1870 (e não antes disso, como bem apontou Pitta (2013: 100)), debelados publicamente em textos e respostas veiculados em periódicos. Como vimos no capítulo anterior, nesse período a discussão que centralizava o debate artístico girava em torno da pintura de história e da funcionalidade das telas de batalha para a constituição de uma arte nacional. O debate havia se polarizado entre defensores de Pedro Américo de um lado e defensores de Victor Meirelles de outro, sem colocar em questão o gênero em si, debatendo apenas a maneira

216 É importante assinalar a estreita ligação e dependência entre a imprensa carioca da segunda metade do século XIX e a elite comercial portuguesa instalada na cidade, tal como apontado por Nelson Werneck Sodré (1966: 381).

217 A *Gazeta de Notícias* foi fundada em 1875 pelo brasileiro José Ferreira de Souza Araújo e pelos portugueses Manuel Rodrigues de Carneiro Júnior e Elísio Mendes, vendido a um custo bastante baixo em comparação com seu concorrente direto, o *Jornal do Comércio* (Luca, 2018: 24). Imigrantes portugueses endinheirados eram proprietários de boa parte dos periódicos cariocas nesse período. O próprio Carneiro Júnior foi também proprietário da revista humorística *O Mosquito*, por exemplo. Considerada “um dos marcos da inflexão conhecida pela imprensa diária brasileira na década de 1870” (Idem), a *Gazeta de Notícias*, por sua parte, ocupou um flanco no mercado como jornal diário de baixíssimo custo, bancado pelas assinaturas, vendagens e, sobretudo, pelos anunciantes. Politicamente, assumiu de pronto uma postura republicana e antiescravista (do jornal participaram abolicionistas como Quintino Bocaiuva e José do Patrocínio (a esse respeito ver Leal (2001)). A *Gazeta* exerceu papel fundamental no conjunto da análise aqui empreendida já que atuou como importante ponte entre intelectuais brasileiros e portugueses. Foi a convite de Ferreira de Araújo que o crítico Ramalho Ortigão visitou o Brasil em 1887 (Miné, 2006: 216). Além disso, por meio da *Gazeta* o público brasileiro tinha acesso a escritos de Eça de Queirós, Jaime Batalha Reis e Oliveira Martins (Luca, 2018: 25).

ideal de representação de um cenário de conflito e das tensões do campo de batalha.

No Brasil, portanto, o debate sobre o Realismo até meados da década de 1870 passa ao largo do centro dos debates em artes plásticas (embora na França o impacto causado por Courbet viesse desde a década de 1850). Desse ponto em diante é que nos embates e polêmicas passou-se a acionar com maior frequência os termos “realismo” e “naturalismo”, sobretudo como forma de elaborar narrativas que opunham “sistemas artísticos” (Idem: 103) com princípios distintos e diferentes compreensões da arte. Ou seja, no Brasil o Realismo se converteu principalmente em princípio de oposição ao “idealismo” defendido pela AIBA. Fernanda Pitta recorda que em 1876 Alfredo Camarate (utilizando o pseudônimo de Julio Huelva) e o pintor e fotógrafo Insley Pacheco protagonizaram um debate (veiculado parte no *Jornal do Comércio*, parte na *Gazeta de Notícias*, ambos jornais do Rio de Janeiro) que suscitava o Realismo e fora iniciado pelas críticas contundentes de Huelva aos trabalhos de Pacheco apresentados na Exposição Nacional Brasileira de 1875. E o mais interessante nesse caso é que nenhum dos dois se afirmava defensor dos preceitos realistas.

O essencial da querela tem a ver com as críticas de Huelva, que acusava Pacheco de não praticar “estudos do natural”, ou seja, de não pintar ao ar livre e observar a variedade de tons e luminosidade diretamente da natureza e, portanto, de realizar uma pintura de ateliê. Pacheco, por sua vez, dizia que realizava estudos do natural e que, de sua parte, entendia que existiam apenas dois sistemas artísticos fundamentais: o realismo e o idealismo. Ele assumia orientar-se pelo segundo (Idem: 104), que entendia ser o meio efetivo de produzir uma arte “elevada”, produto da interpretação dada pelo artista às formas da natureza. Nesse esquema, Pacheco seguia acusando Huelva de pertencer à “seita realista”, a despeito da negativa do crítico. Já Huelva treplicou rearranjando a esquematização de Pacheco e sugerindo ao menos três sistemas artísticos. Além do idealismo e do realismo, haveria também o “naturalismo”, de modo que ao primeiro deles associava o que chamava de “escola clássica ou acadêmica” (Idem: 105). Esse conflito confuso entre um já eminente crítico e um artista em ascensão sobre as correntes estéticas é no mínimo sugestivo

para apontar a presença incipiente porém crescente dos debates teórico-estéticos do meio artístico parisiense no universo artístico brasileiro.

Além desse debate entre Insley Pacheco e Julio Huelva, Pitta aponta ainda uma ampla “mudança de clima com relação às artes visuais, demonstrando a atenção para tópicos que até então tinham despertado pouco interesse ou atenção”²¹⁸, indicando que ocorria uma espécie de tardia “atualização por parte dos artistas, do público e da crítica com relação às correntes artísticas que impactavam o cenário europeu daqueles anos” (Idem: 107). Ademais, a autora também identifica no retorno dos pensionistas entre o final da década de 1870 e meados da década seguinte um fator fundamental para o aprofundamento do cenário de mudança e de interesse pelos temas e preceitos do realismo.

Em meio a essa “mudança de clima”, no entanto, o que passou a centralizar as atenções no final da década de 1870 foram os debates acerca das “escolas” nacionais, tanto no Brasil quanto em Portugal. É em torno das proposições e críticas das ideias de escolas propriamente nacionais nos dois países que vai se concentrar o principal do debate estético nesse momento. E, para bem captar o estado desse debate, é sobre esse tema que nos concentraremos adiante.

2.2 As ideias de “escolas” nacionais no Brasil e em Portugal no final de década de 1870

2.2.1 A coleção “Escola Brasileira” na XXV Exposição Geral de Belas Artes (EGBA)

A XXV EGBA, ocorrida em 1879, foi objeto da maior controvérsia artística do período. Isso porque comportou a “Coleção de Quadros Nacionais formando a Escola Brasileira”, proposta por Maximiano Mafra (ex-aluno de Araújo Porto-Alegre), então diretor da AIBA, como forma de dar corpo a uma certa concepção de pintura nacional. Ou seja, a noção de “escola” implicava em ordenar e agrupar os quadros se-

218 A esse respeito vale a pena lembrar a atuação dissidente do Grupo Grimm em relação à AIBA no início da década de 1880, atacando o programa da instituição e defendendo uma série de preceitos ligados a uma ligação radical com a natureza e com a observação do natural, ao ar livre. Sobre a atuação do pintor Georg Grimm e seus discípulos enquanto ainda eram parte da AIBA e também após, ver Levy (1980). Tratarei melhor da atuação do grupo na EGBA de 1884, adiante.

gundo um nexó histórico e certo padrão estético (Squeff, 2012: 118). Esse intuito relacionava-se, obviamente, com as demandas criadas pelo advento da independência, em 1822. A jovem nação brasileira carecia de definir um “caráter” calcado na singularidade de sua cultura. A ideia de uma “escola brasileira” vinha ao encontro dessas necessidades, já que entendia ser possível encontrar no plano artístico um aspecto dessa singularidade nacional, expressa em um modo característico de produzir as obras. E logo encontrou-se o mote dessas representações propriamente brasileiras: a paisagem, a natureza tropical.

Nos antecedentes da criação da dita “coleção” estavam os esforços de Araújo Porto-Alegre ainda na década de 1840, quando então identificou o início do desenvolvimento de uma “escola brasileira” e, mais que isso, como um historiador, apontou qual teria sido a experiência passada que haveria lançado as bases desse processo. Em texto publicado na *Revista Trimestral* do IHGB em 1843, Porto-Alegre mencionou uma “Escola Fluminense” de pintores, que teria sido uma espécie de experiência fundadora perpetrada por artistas pioneiros. A Missão Francesa seria, de algum modo, apenas a perpetuadora dessa tradição anterior, e Debret como que membro do que ele considerava uma segunda geração dessa escola. Esse tipo de pesquisa, releitura ou reinvenção histórica (Squeff, 2003) deu-se apropriadamente em um momento em que era premente a necessidade de elaboração de uma tradição que servisse à construção de uma linhagem artística nacional. Ou seja, o uso da noção de “escola artística” acabou servindo menos à elaboração de um modo de organização das Exposições Gerais do que ao fomento de um senso nacionalista nas artes. O intuito subjacente nas propostas de Porto-Alegre era tornar possível inserir a arte do Brasil, nação independente, como uma espécie de tradição localizável na linha histórica do desenvolvimento artístico ocidental. Além do mais, o efeito adicional era não apenas ajudar a fortalecer a construção do imaginário nacional, mas também colocar a AIBA no centro dessa construção, de modo que os dezoito artistas componentes iniciais da coleção da Escola Brasileira eram majoritariamente ligados à instituição. Afirmava-se assim que toda a arte que compunha o cerne do imaginário nacional advinha da academia, e que, portanto, o poder de atribuição da legitimidade artística dela emanava.

A ideia inicial de Porto-Alegre foi seminal e a Coleção de Quadros Nacionais foi sendo ampliada paulatinamente ao longo dos anos, tanto por meio de encomendas do Estado quanto por meio de aquisições esporádicas. O que Mafrá fez foi ampliar a abrangência da proposta, englobando artistas divergentes sob o signo de uma mesma e única ideia de tradição. Em 1879 finalmente a galeria foi exposta no contexto da exposição geral e organizada de modo cronologicamente linear, em sala à parte, com o intuito de apresentá-la como se se tratasse de uma sequência evolutiva, como se os quadros assim organizados atestassem o progresso²¹⁹ das artes no Brasil, alinhados em ordem do mais simples ao mais elaborado, e assim se pudesse caracterizar finalmente a conformação de uma “escola” genuinamente brasileira, com um passado, um presente, e, sobretudo, um futuro sugerido²²⁰. Ou seja, a Escola Brasileira gestada por Porto-Alegre e levada adiante por Mafrá criou uma cisão por meio do estabelecimento de um ponto de origem, que se situava pouco antes da chegada da Missão Francesa, entre alguns poucos precursores, logo sucedidos pela Academia, e se perpetuou por meio da instituição e em diálogo com as tradições europeias. O que veio antes desse marco era prescrito para a condição de pré-nacional e, portanto, não pertinente à nação independente.

A questão toda, no entanto, consiste no fato de que esses esforços de caracterização de uma “escola brasileira” efetivaram-se tardiamente, em um contexto de crescente contestação da Academia. Mal foi apresentada ao público e a Coleção de Quadros Nacionais recebeu de contragolpe uma enxurrada de duras críticas, apontando suas lacunas e desarranjos. E nesse momento, alguns críticos e periódicos

219 Sobre a noção de “progresso” implicada e contida na elaboração da galeria da “Escola Brasileira”, ver o trabalho de Squeff (2012: 174).

220 É preciso lembrar aqui que nesse contexto multiplicavam-se na Europa os museus, agora entendidos segundo uma nova perspectiva e um outro papel social, que não era mais apenas o de conservar as coleções imperiais para usufruto dos monarcas, mas o de bens públicos, abertos, com um papel didático a respeito da história pátria. Os museus, organizados conforme as “escolas” nacionais de seus acervos, dispondo-as cronologicamente, buscavam atestar a singularidade da formação artística e cultural de cada nação e criar narrativas sobre o passado e o presente de cada uma delas. Le Breton e Taunay já haviam pensado na constituição de uma galeria nesses mesmos moldes, inspirados pelo modelo que no começo do século havia sido implantado no Louvre, por exemplo. No caso francês, apresentar o acervo repleto de subdivisões segundo escolas nacionais de todo o mundo era uma espécie de atestado de poder (cultural, econômico, militar e colonial). Ademais, essa organização sugeria a superioridade francesa diante das demais nações. A “Coleção de Quadros Nacionais formando a Escola Brasileira” veio efetivar esse formato e trazia acoplada a si o projeto de constituição de um museu nacional, capaz de colocar essas obras em um espaço expositivo permanente externo à Academia.

eram especialmente relevantes na produção dessa contraposição. A *Revista Ilustrada*²²¹, por exemplo, teve papel relevante na difusão da crítica à Academia, tendo sido talvez o principal veículo por meio do qual se expressou o descontentamento com o modelo artístico da instituição e no qual começou a figurar uma defesa de modelos alternativos, ligados à voga do realismo e do naturalismo europeus e a uma certa noção de modernidade que começava a se constituir entre os críticos brasileiros (Chiarelli, 1995: 19). Já em abril de 1879 um crítico de pseudônimo “Junio” assinou nessa revista uma crítica eivada de ironia contra a coleção e a ideia de uma Escola Brasileira, que ele buscou postular como postiça ou forçada (nº. 157, 4-5).

De um modo geral, a coleção não foi bem recebida por uma parcela da imprensa em que atuava uma crítica decididamente antiacadêmica (Squeff, 2012: 179). A principal hipótese arrolada por Letícia Squeff é a de que os críticos já estavam, naquele momento, profundamente envolvidos com outras concepções de arte, mais ligadas ao positivismo e ao realismo patentes nos textos de críticos europeus como Hippolyte Taine e Eugène Véron, e por isso consideraram a iniciativa e a concepção de “escola” que ela trazia consigo “no mínimo, ultrapassada” (Idem: 180).

Ou seja, embora a iniciativa tivesse lá seu arrojo (tal como na hipótese de Squeff, que entende que é possível que uma das pretensões envolvidas na proposta de Mafra pudesse ser “ombrear” a arte produzida durante o império à arte das nações europeias desenvolvidas, já que a organização da galeria segundo o critério da Escola Brasileira implicou em retirar de exposição uma série de outros quadros de mestres europeus), a ideia não produziu o efeito social esperado. Não atraiu visitação e, pior, despertou as mais severas críticas e ironias, sobretudo de periódicos de orientação parcial ou completamente republicana. Nas palavras de Squeff, “a Coleção Brasileira nasceu tarde demais. Quis ser a memória do Império quando este se aproximava de seu ocaso” (Idem: 187).

Nos anos seguintes a Coleção de Quadros Nacionais continuou existindo e crescendo²²². A cada nova EGBA, novos quadros eram designados para compôr a

221 É importante pontuar que a *Revista Ilustrada* foi um tipo de folheto criado em 1876 por Ângelo Agostini, destacado jornalista e caricaturista do período. A revista manteve-se em atividade até 1898, tendo nesse período produzido 739 números.

222 Inclusive, em 1884 obras de Almeida Júnior foram incluídas na Coleção, o que é bastante significativo para pensarmos os esforços de dinamização que a AIBA foi empreendendo para sustentar

seleta galeria daqueles que melhor representavam o ideal da coleção. Mas o ímpeto didático expositivo foi perdendo sentido na medida em que a própria academia tinha sua finalidade esvaziada. Se durante um bom tempo a AIBA foi um espaço de intensa atividade cultural, único espaço expositivo da Corte (e quiçá do país), na década de 1880 ela passou a conviver cada vez mais frequentemente com exposições individuais de artistas em seus ateliês e em algumas galerias. Desde o final do império a coleção foi sendo desfeita e desmembrada (dividida entre acervos de museus século XX a dentro), mas a questão que nos interessa é que no exato momento de abertura da decisiva década de 1880, a proposta da coleção movimentou debates e foi motivo de cisões importantes, delimitando, afinal, quem se posicionava em defesa da academia e quem, definitivamente, a ela se opunha, e operando como centro da oposição de diferentes ideias ou projetos de nação.

2.2.2 A redescoberta de um certo passado em Portugal, a “Antiga Escola Portuguesa de Pintura” e, enfim, o Museu Nacional de Belas-Artes

Em Portugal ocorreu algo similar em muitos aspectos. Embora o debate sobre a possibilidade de uma “Escola Portuguesa de pintura” não tenha gerado tanta repercussão, nem tão prolongado debate quanto a conjectura de uma tradição gerou no Brasil, o final do século em Portugal foi um período de busca obstinada pela identidade nacional. Nos termos de Sandra Leandro (1999), essa se tornou a “problemática de fundo” da cultura portuguesa, constante preocupação presente desde os textos de ensaístas até as obras de arte.

Assim, é notável que também em Portugal havia a pretensão de se caracterizar na pintura uma escola nacional ancorada em uma tradição, uma linhagem identificável. Ou seja, o nacionalismo foi a constante que orientou as buscas por origens e raízes tanto na história do país, quanto de sua arte. A esse respeito é importante lembrar, tal como fez Sandra Leandro (1999: 55), que o primeiro número da revista *Artes e Letras*, de 1872, abriu com um artigo do marquês de Sousa Holstein (então

sua proposta. É significativo também para pensarmos o significado atribuído às obras do artista e parte da recepção que tiveram.

vice-diretor da ARBA) sobre o “lendário”²²³ pintor Grão Vasco (Vasco Fernandes), artista português que atuou no norte do país na primeira metade do século XVI.

Em seu intento, Holstein elencou aqueles que haviam produzido algum legado significativo para a história da arte portuguesa, entre os quais os trabalhos do conde de Racsinsky (diplomata russo que durante o tempo que passou em Portugal agitou a atividade artística e produziu importantes textos sobre a arte no país), Almeida Garrett, Cyrilo Volkmar Machado e, principalmente, o livreto “Memória sobre a antiga escola de pintura em Portugal”, do viajante inglês J. C. Robinson (traduzido e publicado em 1868 pelo próprio marquês enquanto presidente da SPBA). Alegando ter o domínio de uma “crítica histórica científica”, Holstein constatou a insuficiência e limitação dos trabalhos clássicos, que não haviam tido acesso ao conhecimento de um método preciso como então se possuía. Para Holstein, o desconhecimento e a carência da aplicação de um método rigoroso de estudo produziram em alguns a conclusão apressada de nunca ter havido em Portugal uma pintura com “vida robusta, independente e nacional” (1872: 1). A seguir, no segundo número da revista e apoiando-se no texto de Robinson, Holstein prosseguiu com seu argumento e defendeu a existência de uma “escola portuguesa” de pintura com origem entre o final do século XV e o começo do XVI, e pautada nas obras atribuídas tradicionalmente a Grão Vasco. Encerrou qualificando-a como “singular” porque derivaria de uma combinação específica, uma espécie de síntese original das matrizes artísticas flamenga e italiana do período (Leandro, 1999: 57).

O principal intuito do texto de Holstein era, ao apontar como a historiografia da arte em Portugal era deficitária e repleta de lacunas, recuperar a imagem de um precursor, um pioneiro autêntico, um fundador da arte nacional. Essa busca pelas “origens” de uma arte nacional era ao mesmo tempo uma busca pela identidade da Nação. Ou seja, era como se a identificação de uma arte que pudesse ser designada como autenticamente nacional fosse um dos componentes fundamentais de algo maior que seria a própria definição da identidade nacional de maneira mais ampla. Nas palavras de Leandro,

223 Aqui adjetivo Grão Vasco de “lendário” porque sabe-se muito pouco a seu respeito. Em função da carência de fontes documentais, sua biografia é pouco conhecida e detalhada. Também suas obras são em grande parte determinadas por atribuição. Ou seja, é um artista sobre o qual pairam numerosas dúvidas.

nos anos 70 a crítica e a história da arte promoveram um enfoque particular na verificação da existência de uma escola nacional de pintura, problemática que desemboca num tema recorrente da cultura portuguesa: uma procura quase constante da identidade do país (Idem: 55).

Além do marquês, o artista Manuel Maria Bordalo Pinheiro também colaborou regularmente com a revista e produziu reflexões importantes sobre a possibilidade de existência de uma escola portuguesa de pintura (Idem: 59). E em sua concepção, a escola havia sim se iniciado com Grão Vasco, mas havia se descontinuado em virtude da frequente ida de artistas portugueses para estudar em Roma, fato que os fazia pintar cada vez mais como a escola romana e cada vez menos com características que pudessem ser identificadas como próprias de uma maneira portuguesa. Ainda segundo Bordalo Pinheiro, Domingos Sequeira foi quem teve as melhores condições de dar continuidade à escola portuguesa em constituição, embora o tenha feito um tanto tardiamente em sua carreira. Mestre Fonseca também, embora seus alunos de modo geral tenham se afastado do caminho apontado pelo mestre. Dentre eles, Pinheiro considera que José Rodrigues foi aquele que conseguiu produzir uma interessante síntese dos ensinamentos legados pelos principais mestres do século XIX. Ele foi assim traçando uma linhagem de artistas integrantes da conjecturada escola, e criou também uma listagem com as principais obras que deveriam compor a grande galeria de quadros dessa coleção nacional.

Curiosamente, tal como no Brasil, a iniciativa de definir uma escola nacional e apontar para ela origens remotas parte de dentro da academia. Não por acaso: em decadência, as academias tanto no Brasil quanto em Portugal procuraram não apenas contribuir com a criação (ou recriação, no caso português) de um senso de pertencimento e nacionalidade, mas colocando-se como parte elementar dessa pertença e criando para si um ancoradouro no passado mais longínquo possível, próximo do momento de fundação de cada nação, como se fossem parte da mesma linha de continuidade que criou e que mantém a unidade nacional.

Do outro lado, por parte da crítica, o debate acerca da necessidade de uma arte que fosse verdadeiramente nacional também permeava as discussões, porém de modo evidentemente pessimista. A crítica reclamava da fraca intensidade da atividade artística no país, que não contava com grande incentivo oficial, nem com um mercado privado de colecionadores satisfatoriamente desenvolvido. Mas não apenas. Boa parte da crítica entendia que o país se desconhecia profundamente, já que as artes populares não integravam o fundo do que deveria compôr a arte nacional. Não havia, portanto, condições para a formação consistente de uma arte nacional.

Nesse sentido foi que em 1876 Luciano Cordeiro²²⁴ proferiu, no âmbito das conferências científico-literárias no salão do jornal *O Paiz*, um discurso intitulado “Da Arte Nacional”, em que defendeu que no escopo de uma arte que fosse legitimamente nacional deveriam constar as tradições das artes populares²²⁵ (literatura, cantigas, trajes, etc.). Cordeiro inseria assim um aspecto etnográfico na ideia de arte nacional (e, por conseguinte, na ideia de nação propriamente dita). Não por acaso nessa mesma década (em 1875), Cordeiro foi um dos fundadores e primeiro presidente da Sociedade de Geografia de Lisboa (SGL), associação de intelectuais que com apoio do Estado colonial português realizava tanto expedições exploratórias ao interior do país com o intuito de catalogar as tradições e os modos de vida do campo, quanto preparava estudos e expedições nos domínios coloniais ultramarinos (sobretudo em Angola e em Moçambique)²²⁶.

224 Luciano Cordeiro foi um intelectual português que atuou como jornalista, escritor e ocupou diversos cargos públicos. Como fundador da Sociedade de Geografia de Lisboa, foi envolvido com a renovação da administração colonial portuguesa no século XIX. Foi um importante amador das artes e crítico aos moldes clássicos da ARBA entre o final da década de 1860 e meados da década de 1870. Na condição de eminente amador das artes, Cordeiro compôs a comissão que sugeriu a construção de um museu nacional para Portugal e foi o diretor-geral da Exposição Portuguesa no Rio de Janeiro em 1879 (Mares, 2019: 67-9), e da qual Malhoa participou (sua primeira participação oficial).

225 Sobre o retorno às culturas populares nesse contexto de rearranjo da identidade nacional em Portugal, ver Leal (2000).

226 A Sociedade de Geografia de Lisboa (SGL) pode ser pensada em relação aos institutos histórico-geográficos que no final do século XIX começaram a pulular no Brasil, em vários Estados da recente república. Era, assim como os institutos, uma instituição de cunho científico com projeto enciclopédico de conhecimento dos territórios e populações. No Brasil, institutos como o Histórico e Geográfico de São Paulo (IHGSP) e o Archeológico e Geográfico de Pernambucano, reproduziram o imperial Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) e a ele se opuseram no papel de forjar o passado nacional recontado a partir dos regionalismos, reconectando as narrativas locais à narrativa de formação da nação. Em Portugal, a SGL também exerceu um papel na produção

Desse modo, a demanda por uma arte nacional em Portugal estava ligada a outras demandas do período, relacionadas às práticas coloniais e à necessidade de formulação de um tipo de narrativa que fosse capaz de costurar uma unidade para a diversidade de tradições e expectativas nos diversos espaços do império. É na segunda metade do século XIX que vemos emergir uma narrativa que busca reinventar o império colonial integrando seus domínios não mais como meros territórios submetidos a uma metrópole distante, mas agora como partes de um mesmo Estado, descontinuo no espaço, mas integrado política, cultural e economicamente.

No entanto, apesar do pessimismo manifesto com relação ao desenvolvimento presente e futuro da arte no país, a crítica em Portugal não reagiu à ideia de uma “escola portuguesa” tal como recuperada por Holstein com a mesma virulência que a crítica brasileira reagiu por aqui à proposição de Mafra. A ideia e possibilidade pareciam mais familiares e convenientes (de modos e por motivos diferentes) aos diferentes agentes e grupos no universo artístico português. Mas por não ter suscitado uma reordenação da galeria oficial, a proposta de Holstein àquela altura surtiu indiferente. Em verdade, a principal divergência entre a parcela dos críticos que se ergueu em 1870 pela necessidade de construção de uma arte nacional, e os membros da academia e da SPBA estava no uso recorrente de modelos artísticos internacionais no ensino. Tomados por alguns críticos como uma espécie de “cópia” inócua, que não contribuía para a formatação de um modo caracteristicamente português de pintar, o modelo neoclássico era defendido na instituição e continuava dando a tônica do ensino (o que atestava uma capacidade muito comedida de absorver novas perspectivas artísticas). Assim foi que Cordeiro concluiu sua fala nas conferências de 1876, dizendo que a arte portuguesa naquele momento era apenas uma imitação mal feita da arte francesa (Leandro, 1999: 64). Seu relativo antiacademismo era derivado do que ele identificava como uso desmedido de modelos franceses e de um

de narrativas sobre o passado e o presente da nação. A grande diferença entre os institutos brasileiros e a SGL é que a instituição portuguesa buscava principalmente repensar o projeto expansionista e colonial português, os sentidos do “império”. Já os diversos institutos geográficos brasileiros voltavam-se para “dentro”, para pensar a formação e a composição do povo e do território nacional. Ou seja, enquanto os institutos geográficos no Brasil preocupavam-se com narrar o processo de conquista do interior do território e a fixação de suas fronteiras, a SGL buscava narrar a expansão colonial. Sobre o assunto, ver Thiesse (2000; 1995); Péaud (2015), Schwarcz (1993) e Silva (2015).

distanciamento em relação à arte popular praticados pela academia. Estava, portanto, calcado no modo pelo qual se deveria buscar uma arte autenticamente nacional.

No mesmo sentido reclamava Ortigão n'As Farpas em 1875 da maciça importação cultural que Portugal praticava:

esquecemo-nos de todos os velhos usos portugueses, e não inventamos nem criamos coisa alguma na civilização moderna. Não temos existência própria. Falta-nos a tradição e somos incapazes da iniciativa. Intelectualmente e industrialmente falando vivemos das contribuições e dos suprimientos das civilizações estrangeiras (apud. Leandro, 1999: 65)

É nesse âmbito que volta à tona a demanda pública de intelectuais e amadores das artes pela criação de um museu nacional dedicado às belas artes. Cordeiro teve papel decisivo aqui também, elaborando o relatório dirigido ao Ministro de Estado e Secretário do Reino que propôs a criação do museu. O museu, como se argumentava no relatório, teria principalmente uma finalidade pedagógica, para instruir e educar o público, tornando-o consciente da tradição artística em Portugal. A instituição, portanto, cumpriria com sua parte tanto para a fixação de uma galeria de cânones, quanto para a difusão e legitimação da ideia de uma escola portuguesa de pintura²²⁷. Os planos de criar o museu eram parte de intenções mais amplas de reforma do ensino artístico, cuja comissão encarregada pelo governo tinha como presidente o próprio Holstein.

Na esteira dessas demandas e debates o Museu Nacional de Belas-Artes de Lisboa (atualmente denominado Museu Nacional de Arte Antiga) foi criado em 1884 no palácio dos Condes de Alvor (Martins, 2017), arrendado para esse fim. Como re-

227 Como bem lembra Tony Bennett aludindo a Michel Foucault, no século XIX muitos museus foram criados e as coleções nacionais que já existiam, antes exclusivas para deleite das cortes reais, abriram suas portas para o público em geral, “testemunhas cuja presença era simplesmente tão essencial para uma demonstração de poder quanto havia sido aquela do povo anterior ao espetáculo da punição no século XVIII” (1995: 59, tradução minha). Ou seja, o nascimento de museus no século XIX pode ser tomado como mais um aspecto da produção da disciplina social que organiza o Estado.

sultado do clamor pela necessidade urgente de acomodação e organização do acervo público de obras, o museu surge integrado à percepção de que a arte era parte constitutiva de uma nação moderna e soberana, produtora de uma arte autêntica e própria. Surge também como uma espécie de antigo requisito mínimo a ser cumprido para que Portugal finalmente pudesse dar um passo em direção ao estado de desenvolvimento já alcançado por outras nações europeias, que já há tempos tinham seus acervos organizados em museus. O museu era, afinal, um acerto de contas do país com seu descompasso e atraso, bastante reclamados pela intelectualidade. Ou seja, muito diferente de como se deu a recepção da ideia de uma escola de arte nacional no Brasil, em Portugal a ideia atuou como pano de fundo da escalada de demandas por reformas no ensino artístico que tiveram, além do mais, o objetivo de promover a “educação popular”, fazendo dos museus espaços de instrução sobre a história pátria, produtores do senso de nacionalidade.

2.3 As recepções dadas a José Malhoa e Almeida Júnior pela crítica ao longo da década de 1880: enfim o realismo?

Todo o quadro traçado anteriormente nos dá uma perspectiva geral do estado dos debates e embates nos universos artísticos nacionais do Brasil e de Portugal no exato momento em que os dois pintores, Malhoa e Almeida Júnior, concluíram seus estudos, se profissionalizaram e passaram a atuar como artistas independentes, expondo tanto nos espaços oficiais das academias, quanto em espaços alternativos que começavam a surgir (galerias de arte e ateliês).

De agora em diante tratarei de abordar os modos de recepção às obras dos dois artistas em foco, levando em consideração os termos-chave pelos quais foram sendo avaliados e interpretados pelos críticos, tendo sempre em conta que esse também é um período de transição e mutação inclusive dos critérios de apreciação acionados. Os termos mobilizados são, portanto, reveladores das posições ocupadas por cada crítico. Organizando a análise por período de produção e abordando os principais periódicos e críticos, o objetivo é ter uma percepção ampla das características atribuídas aos dois artistas e, a partir disso, ser capaz de produzir uma com-

paração embasada dos dois sistemas artísticos nacionais e, sobretudo, das semelhanças e diferenças entre as posições que cada um dos dois artistas em foco ocupou no espaço social e relacional da produção de arte em seu respectivo país. Dessa forma, a crítica emerge aqui como uma espécie de dimensão específica do universo artístico, uma esfera especializada da recepção, mediadora e produtora do olhar, e portanto uma chave importante de análise²²⁸.

Trata-se agora de não apenas elencar e tabular as críticas que os dois artistas foram recebendo, mas também de correlacioná-los ao conjunto de agentes, sobretudo críticos, procurando notar como havia em diversos casos não apenas uma interação virtual, mediada pelos textos e telas, mas também direta e próxima, de compartilhamento de espaços e relações de sociabilidade. O intuito é tornar possível notar quão convergentes (ou não) foram os anseios da crítica antiacadêmica da segunda metade do século e os posicionamentos dos artistas tidos como “modernos”, tanto na dimensão da elaboração estética, quanto na das estratégias (simbólicas) de construção de trajetórias artísticas e da expressão de um estilo de vida peculiar.

2.3.1 As fontes e os diferentes estados da imprensa e da crítica de arte no Rio de Janeiro e em São Paulo

Como preâmbulo à abordagem da crítica de periódicos do século XIX, antes de começar a analisar propriamente a recepção dada a Almeida Júnior, vale a pena lançar um breve olhar sobre a situação da imprensa periódica e, de modo mais geral, sobre a circulação de impressos e escritos, a fim de mapear o estado da prática jornalística no país no período da análise, bem como a distribuição desigual da in-

228 A crítica de arte ao longo do século XIX foi paulatinamente ocupando uma função cada vez mais reconhecida e especializada de mediação da apreciação, produzindo os critérios. Nesse sentido, a atuação dos críticos em periódicos não é considerada aqui uma mera dimensão acessória do estudo das obras. Essa espécie de recepção especializada, segundo a metodologia adotada, é tomada como parte fundamental inclusive para a compreensão da conformação do gosto diante das características formais das obras, e nesse sentido está no cerne de uma compreensão das obras em si, porque nos restitui a capacidade de vislumbrar os debates que cada obra estimulou, o contexto intelectual em que foi produzida e com o qual dialogou. A crítica surge como uma dimensão explícita da recepção e do debate, enquanto que o público está, em medidas variáveis, contido na obra, como um sujeito “implícito” (Kemp, 1998: 183) da comunicação que se estabelece por meio das obras.

dústria gráfica e as possibilidades de circulação dos impressos. E, segundo uma apreensão panorâmica, convém aqui, para fins analíticos, dividirmos o universo dos impressos e da crítica de arte segundo um critério geográfico, já que ao longo do século XIX o mercado e o grau de profissionalização da atividade crítica eram bastante desiguais entre as províncias de São Paulo e Rio de Janeiro. Durante todo o período analisado o mercado carioca de impressos era inegavelmente maior e mais estruturado, com um número maior de periódicos em circulação (fossem jornais ou revistas ilustradas), de profissionais atuantes e com um grau maior de profissionalização da crítica. O mercado paulista vinha em ascensão, sobretudo em virtude dos jornais *Correio Paulistano* e *A Província de São Paulo* (que a partir de 1889 torna-se *O Estado de São Paulo*, com a proclamação da República), mas ainda assim era o Rio de Janeiro que contava com uma intensa presença e circulação de jornalistas, críticos e cronistas (locais, correspondentes de outras regiões do Brasil ou mesmo estrangeiros), além de contar com os principais nomes, aqueles com o maior grau de reconhecimento em sua atividade.

Desse modo, percorrerei o levantamento da repercussão do trabalho de Almeida Júnior sempre tendo em conta as diferentes condições de que gozavam as imprensas paulista e carioca. Do mesmo modo, é importante também ter sempre em conta as características de cada impresso analisado, uma vez que revistas ilustradas, jornais diários com seções de crônica cultural, jornais menores de caráter local e, eventualmente, compilações de textos críticos publicados na forma de livros pelos críticos de maior destaque e importância têm características significativamente diferentes e, por ventura, também atingiam públicos razoavelmente diferentes. Esse tipo de atenção dirigida ao veículo da publicação (o meio) e ao lugar social do agente que enuncia a crítica é um elemento de fundamental importância para compreendermos o conteúdo do texto e os efeitos que ele busca produzir. Essa atitude é uma espécie de cautela que pretende situar a posição a partir da qual os enunciados críticos sobre arte são produzidos e emitidos.

Assim, segundo essa perspectiva regionalizada das fontes, pelo lado do Rio de Janeiro serão incluídas na análise algumas das revistas ilustradas que circulavam pela província e os principais jornais da capital (sobretudo a *Gazeta de Notícias* e o *Jornal do Comércio*, mas eventualmente também *O Paiz*, *O Globo* e outros). Já

pelo lado de São Paulo, entram na conta os principais jornais da capital da província (além dos supramencionados *A Província de São Paulo* e *Correio Paulistano*, será abordado também *O Comércio de São Paulo*), mas também jornais do interior, principalmente da cidade de Itú (*A Cidade de Ytu* e *Imprensa Ytuana*), de tiragem menor e circulação mais restrita. Em meio a esse levantamento extensivo procurarei identificar se os textos que abordam direta ou indiretamente Almeida Júnior são meras notas, se são notícias, ou ainda se são textos maiores, de críticos colunistas. As menções breves aparecerão de modo esparsa, ao longo do texto, como elementos documentais da reconstrução em curso. Os textos críticos mais extensos serão abordados em minúcia, com atenção analítica à linguagem no que ela é capaz de revelar sobre as tensões e posicionamentos dos agentes observados.

Além dos jornais e revistas, serão material da análise os almanaques (mencionados já no capítulo anterior), um tipo de publicação cada vez mais comum naquele momento e que costumavam ser preenchidos com variedades: caça-palavras, calendários, crônicas, textos de estudiosos amadores sobre tópicos de história e geografia, pequenas biografias, anúncios e publicidade, etc. Ademais, serão abordados os livros de crítica de arte publicados no período, em geral compilações de escritores que atuavam principalmente na imprensa periódica. Por fim, entram no escopo de materiais e fontes impressas da pesquisa (com a devida cautela metodológica) alguns livros de memórias e diários deixados por figuras que foram próximas dos artistas (clientes ou críticos), e que relatam, mesmo que de modo pessoal e intimista, em registro autobiográfico, o tipo de relação que mantiveram por algum tempo.

2.3.2 A recepção crítica a Almeida Júnior: primeiras exposições (dos *Salons* parisienses à exposição individual na AIBA em 1882)

A bem da verdade, as primeiras exposições de fato de Almeida Júnior já como ex-aluno da AIBA se dão em Paris, nos *Salons* da ENSBA. O artista era bolsista e financiado diretamente pelo imperador. Seguiu seus estudos na Academia francesa, mas com a formação completa já concluída no Brasil. Desse modo, participou dos *Salons* de 1880, 1881 e 1882. E, o que é significativo, obteve em Paris uma pe-

quena porém interessante repercussão entre os críticos comentadores dos salões. Almeida Júnior é listado no anual *Dictionnaire Véron*, do artista e crítico Theodore Véron. No verbete dedicado ao pintor paulista, Véron desempenha uma descrição e análise das obras “Derubador brasileiro” (“Un Défricheur brésilien”) e “Remorso de Judas” (“Le Remords de Judas”), expostos naquele ano. A primeira delas Véron descreve da seguinte maneira:

Nu, exceto pelas calças de lona, ele descansa, sentado em um monte e encostado no machado. Uma fonte flui perto dele, mas ele não parece querer tirar vantagem disso para lavar os pés, o que, no entanto, precisaria. Seu tipo bronzeado expressa força e energia. Uma natureza virgem o rodeia. Muito bom estudo que ganharia muito se tivesse mais efeito, mas falta o foco luminoso. (1880: 141, tradução minha)

Produzida em 1879, cerca de um ano após o ingresso efetivo do pintor na ENSBA, a tela foi exposta pela primeira vez no salão parisiense de 1880 e sua repercussão precisa ser observada com atenção por dois fatores: primeiro, ela produziu certa expectativa e despertou curiosidade na crítica brasileira e, segundo, foi a primeira vez que o artista experimentou pintar uma personagem popular em uma paisagem que retrata a aproximação do homem a zonas inexploradas da “natureza virgem”. Além disso, assim como iria se repetir em algumas outras obras do artista (“Caipira picando fumo” e “Amolação interrompida”, por exemplo), a personagem é retratada de corpo inteiro, em grandes dimensões e no primeiro plano, ocupando boa parte da composição. A personagem é o foco. É o que explicita a descrição do crítico francês, que elenca todos os elementos fundamentais da tela, que seriam repetidamente mencionados em outras análises doravante: a natureza (morro, cascata, etc.), a postura corporal, a tonalidade da pele, as proporções físicas da personagem, sua postura e sua virilidade. Isso demonstra que Véron captou as intencionalidades contidas na obra que, embora repleta de “referências clássicas” (Pitta, 2017a: 430), já ensaia o emprego de elementos realistas.

Para Rafael Cardoso (2004), a composição de “Derrubador brasileiro” está ligada ao projeto acadêmico de formação da nação tal como se desenhava na virada da década 1870 para a década seguinte. Mas Pitta questiona como seria possível, uma vez que

foi recebida com reticências pela crítica e talvez com certo desinteresse por parte da Academia que aparentemente não a inclui entre aquelas expostas como pertencentes à “Escola Brasileira de Pintura Formando a Galeria Nacional”, da exposição geral de 1884, relegando-a à sessão dos expositores da mostra, ainda que a tela já pertencesse ao acervo da instituição (2017: 429).

A autora conjectura que a obra, que não havia sido adquirida pelo Estado por vontade da instituição, foi, afinal, adquirida em virtude da influência exercida por Joaquim Bento de Paula Souza, então ex-ministro da Marinha, exercida junto ao Ministro do Império, Leão Velloso, que foi quem de fato recomendou a compra da obra. Por fim, Pitta conclui que “Derrubador brasileiro” situou-se numa espécie de limbo, na exata transição “entre gêneros, temáticas e significados” (Idem). Afinal, é bastante óbvio: nela prefigura uma nova abordagem para a ideia de arte nacional. E seu caráter transitório não lhe permitiu ser bem aceita em nenhum dos polos da disputa que se configurava no sistema artístico brasileiro. De um lado, a Academia, vivendo seus últimos anos antes de ser convertida em “escola”, agarrava-se ao projeto nacional romântico em que deveriam figurar preferencialmente imagens épicas do indígena, tomado como herói ideal da narrativa nacionalista imperial. A cena nada heroica pintada por Almeida Júnior, embora trouxesse uma personagem viril, de porte atlético quase clássico (de “monumentalidade escultórica”, segundo Pitta (2016: 424)), apresentava-a em uma cena sem qualquer grandeza ou dramaticidade, absolutamente prosaica, desfrutando um momento de pausa do trabalho braçal (e fumando). Ademais, não era o índio do ideal acadêmico que o pintor havia retratado. O termo “caboclo” no contexto finissecular podia referir-se tanto a qualquer indígena “civilizado”²²⁹, quanto ao indivíduo mestiço de indígenas com brancos. Seja qual fosse o

229 No vocabulário do período.

caso da personagem da tela de Almeida Júnior, fato é que ele não era o herói pretendido pela AIBA. O projeto de uma identidade nacional promovido pelo império dependia de uma figura indígena heroica apenas como mito fundador, participante da constituição originária da nação, mas relegado com sua pureza ao passado. A personagem de Almeida Júnior tinha, para o projeto visual da Academia, o defeito de expor uma personagem potencialmente mestiça, “impura”, e que portanto não versava sobre esse passado longínquo. Pelo contrário, falava de um tempo incomodamente próximo. Por outro lado, a tela não representava também um modelo de dissidência como era esperado por boa parte da crítica. Tal como apontado por Pitta, os aspectos técnicos não são definidos, variando entre classicizantes e realistas, o que, sem dúvida, foi parte fundamental da frustração que dominou o tom da crítica brasileira entre 1882 e 1885.

Cabe aqui nos questionarmos sobre o motivo das escolhas de Almeida Júnior para a composição de “Derrubador brasileiro”. Tal como especulado no capítulo anterior, e com base nos trabalhos de Fernanda Pitta (2013: 264) e Luciano Migliaccio (2014), bem como nas fontes primárias (Prado, 1896), vale lembrar mais uma vez que foi em contato com o pensamento de Eduardo Prado que Almeida Júnior arriscou essa primeira versão do caboclo. Há, portanto, nessa imagem de um caboclo produzida por Almeida Júnior uma série de dualidades formais e ideológicas que comprometem sua recepção, como veremos adiante. É possível afirmar, no entanto, que nela despontava o ensaio do que Pitta denomina “solução paulista ao problema da escola brasileira” (2013: 149). É notório, portanto, que o artista era ainda incapaz de romper com certos parâmetros estéticos (talvez em parte porque tivesse expectativas de vender a obra para a própria Academia, como, por vias indiretas, acabou ocorrendo), ao mesmo tempo em que abdicava de produzir uma representação tradicional do indígena, preterido em favor do caboclo, figura “adaptada” e triunfante das teorias de Eduardo Prado.

Enfim, além da abordagem descritiva de Véron, Almeida Júnior recebeu uma brevíssima menção de Louis Énault no jornal diário *La Presse* (1880: 2), em que o crítico se referiu a “Derrubador brasileiro” como uma obra “assaz pitoresca”. Além disso, a tela inusitadamente foi homenageada por François Fertiault com um poema no *Journal des Arts, chronique hebdomadaire de l’Hôtel Drouot*. O semanário era o

periódico da casa de leilões Hôtel Drouot, criada em 1852, e que na década de 1880 possuía um relevante papel no mercado de arte francês²³⁰. Fertiault, por sua vez, era um poeta simbolista de pouca expressão e relevância no amplo e estruturado campo literário francês²³¹. Seus versos dirigidos à tela de Almeida Júnior, no entanto, repercutiram no Brasil e foram reproduzidos no jornal paulistano *A Província de São Paulo* (“Um brasileiro que promete”, 6 de julho 1880, p.1) e no jornal *A Imprensa Ytuana* (“Dois quadros”, 11 de julho de 1880, p.1).

Além da pequena recepção francesa às obras de Almeida Júnior, a segunda de suas participações no *Salon* parisiense produziu no Brasil mais do que apenas breves comentários elogiosos, mas também comentários críticos alongados, apreciativos, dirigidos a algumas das obras. Os comentários críticos foram feitos pelo poeta Guilherme de Azevedo²³², que era naquele momento o correspondente oficial do jornal *Gazeta de Notícias* em Paris²³³, na seção “Cartas de Paris”, e posteriormente replicados no jornal *Imprensa Ytuana* não por completo, mas apenas o trecho em que analisa o pintor ituano.

Azevedo começa seu texto dizendo que deve “consagrar algumas linhas” a um pintor brasileiro “discípulo de Cabanel” (1881, n°173: 1). Trata exclusivamente da

230 Nela concentrava-se a atuação dos principais negociantes e colecionadores do período. Os leilões eram ocasiões especiais, em que pequenas multidões se aglutinavam nas salas do edifício não apenas para comprar obras de arte, mas sobretudo para vê-las (Fuchsguber, 2017: 35). Durante algum tempo a casa possuiu o quase completo monopólio da comercialização privada de obras de arte na França do século XIX e, portanto, possuía enorme capacidade de e legitimidade para convencionar os preços das obras. Tal como aponta Fuchsguber, essa casa de leilões teve papel central na financeirização do mercado artístico francês.

231 Embora em 1876 tenha feito parte de uma coletânea chamada *Le Parnasse Contemporain* ao lado de poetas que haviam conquistado enorme reconhecimento, tais como Charles Baudelaire, Théophile Gautier, Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine e Anatole France.

232 Na pesquisa que desenvolveu sobre a revista *A Ilustração*, Tânia Regina de Luca fez um rastreo amplo das trocas e circulações de agentes e notícias entre a imprensa brasileira e a portuguesa. Nesse percurso, ela reconstruiu boa parte das redes de relações entre os diversos colaboradores. Sobre Guilherme de Azevedo ela diz que “era próximo de Antero de Quental, Ramalho Ortigão e Rafael Bordalo Pinheiro, indício de que a escolha do jornal fluminense pode ter sido influenciada (ou, pelo menos, apoiada) por eles. Entretanto, Guilherme faleceu pouco tempo depois, em início de abril de 1882, deixando vago o prestigioso cargo que passou às mãos de Mariano Pina, com apenas 22 anos” (2018: 25).

233 Tal como aponta Tânia Regina de Luca, “é bem provável que razões ordem econômica levassem os jornais a convidar escritores que já residiam na Europa para atuar como correspondentes” (2018: 27).

obra “Fugida para o Egypto” (“Fuga da Sacra Família para o Egito” [Fig.32]) dizendo que “o assumpto não é novo e o Sr. Almeida tratou-o muito segundo a tradição católica e acadêmica. Adivinha-se logo um discípulo de Cabanel” (Idem). Apesar do tema convencional e do tratamento conservador do artista, para Azevedo “n’este quadro há qualidades manifestas que revelam um artista prometedor” (Idem). Um aspecto interessante a ser destacado da crítica ao quadro é relativo à paisagem, que para o crítico “não é oriental como deveria ser: há pouco caráter local no todo da composição” (Idem). No contexto da segunda metade do século XIX, a noção de “cor local” emerge como critério de apreciação de uma obra. A ideia de “cor local” ganhou força ainda durante o romantismo e a partir dela passou a contar, na execução de uma obra, a capacidade do artista de retratar, por meio da seleção e da técnica de emprego das cores, aspectos singulares da geografia e dos povos das diferentes regiões. Essa especificidade, no entanto, era exatamente o que conectaria cada região a um conjunto mais abrangente: a nação (Schroeder, 2014; Kapor, 2003). Esse critério voltará a ser discutido adiante. De qualquer modo, é sugestivo notar que a noção de “cor local” tangencia a crítica dirigida a Almeida Júnior, indicando o que dele era esperado. Por fim, Azevedo faz recomendações ao pintor, sugerindo que se tivesse “mais desprezo pelas tradições de escola” e “mais audácia na maneira de pintar”, então o Brasil poderia contar nele “um notabilissimo artista contemporaneo” (1881, n°173: 1), remarcando as expectativas rebeldes que parte da crítica brasileira dirigia a Almeida Júnior.

No mais, os comentários críticos dirigidos ao pintor até 1879 são escassos e, quando existem, são na maioria muito breves. As apreciações passam a abundar e a se estender a partir de seu retorno ao Brasil, apresentando ao público local a produção executada durante os anos de aprendizagem no exterior. Quando enfim retorna de Paris, Almeida Júnior fica ainda um breve tempo no Rio de Janeiro antes de voltar definitivamente para São Paulo (*A Província de São Paulo*, 19 out. 1882, p.2). Em outubro de 1882 expôs individualmente nas salas da AIBA as principais obras que produziu durante sua estadia na França. A exposição é noticiada na imprensa paulista pelo jornal *Correio Paulistano*²³⁴ com notas intituladas “Pintor Brasileiro” (29 de

234 O Correio Paulistano foi fundado em 1854 como periódico de tendências inicialmente conservadoras, mas que a partir de 1860 foi se convertendo para uma posição política mais liberal. Anos mais tarde tornou-se o veículo de divulgação do Partido Republicano Paulista (PRP) logo que

Outubro, p.2) e “Exposição de Pintura” (2 de Novembro, p.2). Já no Rio de Janeiro, parte da imprensa não apenas menciona a exposição, mas demonstra genuíno interesse pelo pintor recém-regressado da Europa. Uma interessante e sugestiva reação é a do crítico e caricaturista Ângelo Agostini (assinando com o pseudônimo de Julio Dast), na *Revista Ilustrada*. Os comentários de Agostini são bastante positivos, quase entusiasmados, e identificam em Almeida Júnior um pintor que, “sem ser propriamente um realista”, era, porém, “real” e “seguro” (1882, no. 321, p.2.).

Agostini foi uma importante figura do século XIX no Rio de Janeiro. Muito embora fosse italiano, passou a maior parte da infância e adolescência com a avó em Paris, onde estudou desenho e pintura até 1858, quando então mudou-se com a mãe (cantora lírica) e o padrasto (comerciante português) para o Brasil, onde passou a viver em São Paulo a partir de 1862. Já nesse período colaborou com outras iminentes figuras da intelectualidade local (tais como o advogado abolicionista Luís Gama) para criar periódicos críticos e humorísticos como *O Diabo Coxo* e *O Cabrião*. Em virtude de sua atuação polemista, criou fortes inimizades em São Paulo e em 1866 mudou-se para o Rio de Janeiro onde passou a colaborar em periódicos estabelecidos, tais como a revista *Vida Fluminense*, momento de sua trajetória em que criou a famosa personagem Nhô Quim²³⁵, um tipo caipira que passa por situações inusitadas na Corte do Rio de Janeiro. A partir de então acentuou cada vez mais sua atuação como caricaturista de temas políticos (período em que estreitou vínculos com o movimento abolicionista da capital), de modo que sua atuação culmina, em

este foi criado, em 1873. Em 1882 o jornal foi adquirido por Antônio da Silva Prado, filho mais velho de Dona Veridiana e Martinho da Silva Prado, irmão de Eduardo Prado. Antônio Prado deu ao jornal uma posição abolicionista e manteve sua tendência republicana (Cohn, 2001: s/p).

235 Nhô Quim é a principal personagem das histórias ilustradas por Agostini, consideradas as primeiras histórias em quadrinhos do país. Nas situações cômicas retratadas são expressas as tensões da modernização latente e da urbanização do país. Nhô Quim é uma representação estereotípica do povo, o que o situa entre a inocência pueril e o atraso educacional diante da modernização das cidades. Nesse sentido, as histórias desenhadas por Agostini possuíam forte tom de crítica social que por vezes depreciavam a figura do homem do interior, caipira, que, embora endinheirado, era tratado ali como signo do atraso do país. Embora a personagem criada por Agostini não seja de família pobre, o essencial do enredo concentra-se sobre o choque entre campo e cidade que se dá pelo deslocamento e deslumbramento de Nhô Quim. Sobre o tema ver Oliveira (2006: 162). Ademais, Nhô Quim é o antecedente lógico da figura do Jeca Tatu, criada no século XX por Monteiro Lobato. No século XIX, seu paralelo em Portugal era o Zé Povinho, criado por Rafael Bordalo Pinheiro também para tratar em tom de crítica social os problemas educacionais da população mais pobre. Sobre a personagem de Bordalo Pinheiro, ver Silva (2007 e 2005) e França (2005).

1876, na criação da *Revista Ilustrada*, periódico que ocupou importante espaço no universo editorial carioca em um contexto de acentuado crescimento desse gênero de revistas, ricamente preenchidas com ilustrações. Semanal, a revista saía aos sábados e chegou à impressionante marca de quatro mil exemplares em uma tiragem (Dantas, 2015: s/p).

Agostini, portanto, era um importante mediador cultural²³⁶ e produtor de imagens poderosas. De suas mãos saíram significativas caricaturas que ajudaram a acentuar o desgaste do império²³⁷ e da figura do imperador. Ou seja, Agostini era uma importante voz sobre a vida política e cultural da cidade. Sua recepção a Almeida Júnior representava, de certo modo, e considerando suas posições no universo dos impressos que circulavam na corte²³⁸, uma saudação progressista que terminava por depositar sobre o pintor alguma expectativa de renovação estética.

Além do mais, é extremamente relevante considerar que Agostini era também artista e participou da importante exposição do Liceu de Artes e Ofícios (LAO)²³⁹ daquele mesmo ano com quatro obras. E Agostini apresentou justamente telas de gênero com temática regionalista como “O Gaúcho” [Fig. 33] e “Pendant de caipiras paulistas”²⁴⁰. Ou seja, Agostini não só havia incorporado novos parâmetros de avaliação e apreciação em sua atividade como crítico, como também havia integrado esses mesmos valores na sua atividade como artista. Sua atuação duplamente interessada é demonstrativa da pouca diferenciação e especialização das práticas no universo artístico. São numerosos nesse período os casos de agentes que exercem a

236 Vivia entre a Europa e o Brasil. Permaneceu em Paris por cinco anos após a abolição, período durante o qual refugiou-se na capital francesa com Abigail Andrade, importante pintora e sua aluna com quem casou-se (após divorciar-se de sua primeira esposa), teve dois filhos e que morreu precocemente após o segundo parto. A esse respeito ver Simioni (2008).

237 Agostini publicou ilustrações críticas sobre os mais relevantes temas políticos, tais como a guerra contra o Paraguai, a escravidão e sobre as ações de D. Pedro II. Sobre a produção de Agostini como artista e como crítico, ver Silva (2010).

238 Abolicionista, antimonarquista e antiacadêmico, entre outras.

239 O LAO constituiu-se naquele período como uma instituição artística e educativa alternativa à AIBA, mas não contrária ou rival a ela. O objetivo do Liceu era complementar o trabalho da Academia, tomando-a como referente, mas com o objetivo de formar mão de obra que pudesse colaborar com os artistas na realização de grandes trabalhos decorativos (sobretudo, públicos). O LAO, dessa forma, abriu-se à instrução feminina e das classes populares, inclusive em período noturno. Por conta dessas características, a instituição conseguiu a simpatia de críticos como Agostini e Félix Ferreira. Para mais detalhes sobre a participação de Agostini, ver Silva (2010: 264).

240 Tela de paradeiro desconhecido e sem registro fotográfico.

dupla função de críticos e artistas (sempre, porém, pendendo para uma das duas atividades). No entanto, mais do que isso, podemos considerar que o crescente interesse da crítica por pinturas de gênero e o aumento de sua presença nas exposições no início da década de 1880 configuravam decisivamente a conjuntura artística brasileira com a qual Almeida Júnior deparou-se no momento exato de seu retorno ao país. Dali em diante o pintor faria suas escolhas amparado por antecedentes e envolto por colegas que realizaram escolhas artísticas ligadas à pintura de gênero realista e de tipos regionais²⁴¹. Como aponta Pitta, “todo esse cenário, mesmo que ainda parcamente organizado e pouco consciente de si, deve ter contribuído para que Almeida se sentisse ao menos não isolado nas suas escolhas pictóricas” (2013: 142).

Além de Agostini, reagiu igualmente animado à exposição o crítico Félix Ferreira. No texto original publicado no jornal *O Cruzeiro* (e pouco depois republicado pelo *Correio Paulistano*²⁴²), Ferreira exalta os trabalhos de Almeida Júnior e, o que é mais interessante, qualifica-o como artista capacitado para “ser um dos diretores do futuro movimento da arte brasileira, que talvez não esteja longe de começar a operar-se” (1882a: 1). O que Félix Ferreira quis exatamente dizer com esse trecho fica mais claro alguns anos depois, ao republicar o texto em sua compilação “Belas Artes. Estudos e Apreciações”, (2012 [1885]: 129), quando então revisa e reformula algumas passagens e assim explicita que referia-se à “Escola Brasileira”. Assim, ao mencionar nominalmente os artistas, Ferreira cria sua linhagem, relacionando e conjugando numa mesma tradição de pintura Victor Meirelles, Pedro Américo, Almeida Júnior e também o jovem pintor Décio Villares.

Ferreira produziu os longos textos de apreciação das obras de Almeida Júnior em duas partes e os publicou primeiramente no jornal carioca *O Cruzeiro*, existente desde 1878 e que costumava publicar parceladamente, na seção de folhetins,

241 Como bem recorda Fernanda Pitta (2013: 139), naquele mesmo ano Décio Villares e Aurélio de Figueiredo (irmão de Pedro Américo) realizaram estudos de “tipos” brasileiros para a Exposição Antropológica, e Henrique Bernardelli havia trazido da Europa também alguns estudos de tipos populares italianos, o que de algum modo sugere o crescente interesse dos artistas pelo tema já no início da década de 1880.

242 Durante o final do segundo reinado, em notícias relacionadas à Corte e mesmo em crônicas culturais, o mais comum era que os jornais paulistas apenas reproduzissem textos dos congêneres cariocas.

romances, em sua maioria, traduções de livros franceses. O romance “Iaiá Garcia”, de Joaquim Maria Machado de Assis, foi o primeiro nacional a ser publicado nesse formato pelo jornal. Essa característica é sugestiva do espaço que esse impresso diário concedia à literatura e às belas artes de modo geral. O jornal foi um importante veículo em que se desenrolou boa parte do debate estético, sobretudo da literatura luso-brasileira na passagem da década de 1870 para a década de 1880. Foi nele que se deu a dura recepção ao romance “O Primo Basílio”, de Eça de Queirós, por Machado de Assis²⁴³, por exemplo.

Ferreira foi também um literato cujo livro²⁴⁴ de textos críticos é considerado por Chiarelli aquele “que inaugura de forma sistemática as reflexões sobre a arte no país” (2012: 9), já que o trabalho foi publicado em 1885, cerca de três anos antes do relevante trabalho de Luiz Gonzaga Duque Estrada, “Arte Brasileira”, de 1888 (ainda segundo Chiarelli, os dois mais importantes volumes de crítica de arte anteriores à proclamação da República). É importante lembrar, ainda com base em Chiarelli, que a primeira parte desse livro de Ferreira é dedicada a uma recuperação panorâmica da história da arte mundial, como uma espécie de esforço para inserir o Brasil numa tradição artística universal (Idem: 10). Adotando posição explicitamente iluminista, Ferreira era entusiasta da difusão do acesso à arte justamente porque a via, tal como as ciências, como espécie de propriedade coletiva, parte do “bem comum” e, portanto, elemento fundamental de formação de uma nação²⁴⁵. Almeida Júnior, den-

243 Machado era um dos editores do jornal. A essa altura já havia publicado em 1873 o texto “Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de nacionalidade”, em que debatia a noção de “cor local” na literatura e contrapunha-se à ideia de que uma obra, para ser nacional, devesse tratar necessariamente de temas locais.

244 As compilações de textos críticos foram um tipo muito comum de publicação no século XIX. Muitos críticos publicaram suas compilações nesse período, tanto no Brasil quanto em Portugal e na França, tais como Ortigão (1878), Ramalho (1897), Duque (1888), Aça (1904), Almeida (1893, 1903, 1911), Zola (1893 [1866]) e outros.

245 É com esse espírito que Ferreira defendia o papel cumprido pelo LAO como disseminador das artes e educador do gosto popular. Era nesse sentido que o crítico defendia que o que se devia fazer era “apoiar fortemente o Liceu de Artes e Ofícios; (...) multiplicá-lo por todos os grandes centros de atividade; (...) criar publicações e periódicos xilografados; (...) reproduzir pela fotografia, pela gravura e pela oleografia as melhores produções artísticas brasileiras e derramá-las em profusão por toda a parte para que assim se inocular e se desenvolva o gosto pelo povo, único Mece-nas que as ideias e a organização social deste século aceitam” (1882a: 1). A esse respeito, é relevante lembrar que em 1876 Ferreira havia publicado um perfil sobre a vida e a trajetória de Bethencourt da Silva (diretor do LAO) e em 1871 um livro sobre o próprio Liceu e suas possibilidades como instituição de ensino das camadas populares.

tro dessa perspectiva, era tido por Ferreira como um dos artistas capazes de contribuir para o desenvolvimento artístico nacional e, por consequência, para o progresso da nação. Seu entusiasmo, portanto, tem a ver com a expectativa de que as telas do pintor pudessem somar de modo original à galeria nacional em construção.

Seu texto n'O Cruzeiro foi o primeiro longo texto de recepção crítica dedicado exclusivamente a Almeida Júnior, e começa de modo marcadamente laudatório. Esse mesmo texto irá posteriormente compôr a coletânea publicada pelo crítico em 1885 com o título de "Belas Artes: estudos e apreciações". O crítico principia posicionando o pintor como uma das figuras de destaque provenientes da cidade de Itu (la-deando-o a outras, tais como o padre e regente Diogo Feijó). Curioso notar que o tom adotado por Ferreira trata Almeida Júnior como um artista incontestavelmente já consagrado, como quando diz que o

Sr. Almeida Júnior não é uma esperança como daqui partiu-se ainda bem moço; é um artista notável, que já fez com muita gloria as suas primeiras armas e que por duas vezes penetrou de cabeça erguida no grande Salão de Paris (...). Depois de tão prolongada ausência volta ele à sua primeira escola, carregado de louros, que depõe nos altares da pátria (1882a: 1)

Para Ferreira, Almeida Júnior partiu já como promessa, entre os melhores discípulos de Victor Meirelles, mas voltava como artista consagrado pela experiência parisiense e, sobretudo, pelas vezes em que foi selecionado para expôr no salão da academia de belas artes de Paris. Mas além de firmar a posição de Almeida Júnior como jovem e consagrado, o crítico prossegue seu texto ressaltando certos traços de personalidade que identifica no pintor. Para ele, Almeida Júnior reconhecia com humildade seus mestres, sem buscar apagá-los. Além do mais, permanecia "abrasileirado" apesar dos seis anos em Paris, "tempo mais que suficiente para a vulgaridade presumida até aparentar esquecimento do idioma pátrio" (Idem). Com isso, Ferreira demonstrava compreender o papel de Almeida Júnior não como parte de uma transformação radical, mas como elemento de uma renovação necessária para a continuidade de uma tradição nacional.

É somente no final da primeira parte que Ferreira começa seus comentários aos quadros. Dá, primeiro, um panorama da sala de exposição. Menciona elogiosamente uma “Cabeça de mulher” e em seguida aborda provavelmente a tela “O modelo” [Fig.34], que denominou “um cantinho do *atelier* do nosso artista” (Idem). Ferreira descreve o quadro com interesse²⁴⁶, fabulando a respeito da cena e deixando fluir pelo texto impressões que a composição lhe teria causado. Pequeno e discreto, o quadro agradou o crítico, mas chamou pouca atenção da crítica de modo geral. Repleta de detalhes, a tela, no entanto, traz elementos curiosos que o crítico não deixa escapar: menciona o fato de que nela está reproduzida outra tela do artista, “Figura (Academia, estudo nu)” [Fig.35], em tamanho reduzido. Ao crítico não escapa também a “auri-verde” bandeira imperial brasileira, “como que a recordar-lhe seu querido Brasil” (Idem), corroborando com a construção de sua imagem como artista patriota.

Félix Ferreira, portanto, dispensou praticamente todo o espaço da primeira parte de seu texto falando sobre a origem de Almeida Júnior e analisando uma pequena cena de ateliê, o que é bastante sugestivo sobre suas características como crítico (e, de algum modo, um pouco características da crítica carioca do período): menos interessado pelas pinturas de temas religiosos e de grandes proporções, atento às obras de gênero, e levando sempre em conta aspectos da biografia dos artistas. Nesse momento, o modelo de trajetória artística externo às instituições se tornava cada vez mais comum, e como parte desse processo, a própria concepção de “artista” que passou a circular envolvia maior expressão de autenticidade, numa associação direta entre o “temperamento” (termo muito utilizado) do artista e sua capacidade criativa²⁴⁷. No jogo que se configurava, a emergente crítica enfatizava justamente o que descolava os artistas do modelo de ensino. Crescia em destaque e importância a consideração, pelo público e pela crítica, do estilo de vida e da biografia do artista. Passou a ser relevante, para dar legitimidade à obra, que o pintor estivesse organicamente integrado à paisagem que representava, que fosse de algum

246 As descrições minuciosas e repletas de impressões são características da crítica de arte do século XIX. As descrições cumpriam a função de dar aos leitores a ideia mais precisa possível do quadro analisado.

247 Camila Dazzi exprime como “característica definitiva do artista moderno (...): a sua individualidade, a sua originalidade. Já nos últimos anos da década de 1880 percebemos, na fala dos críticos, crescente cobrança por autenticidade e originalidade na obra dos artistas” (Dazzi, 2011: 52).

modo a ela identificado²⁴⁸. Nesse ponto despontam pistas que podem ajudar a compreender os novos mecanismo da consagração. Os artistas “eleitos” pela crítica como “modernos” têm comumente suas biografias relatadas e seu estilo de vida exaltado.

Na segunda parte do texto, publicada no dia seguinte (Ferreira, 1882b), o crítico inicia apenas mencionando alguns estudos de cabeça e a tela “Ressurreição de Lázaro” para em seguida partir rapidamente para a tela “O Garoto” [Fig.22], sobre a qual se detém. A tela é um *trompe l’oeil*²⁴⁹ que pode ter tomado como modelo a obra “Fugint de la crítica” [Fig.36]²⁵⁰, do artista catalão Pere Borrell del Caso, que a havia exposto na Exposição Universal ocorrida em Paris em 1878, ocasião em que Almeida Júnior estava em Paris. Outra provável referência de Almeida Júnior para esse quadro pode ter sido Louis-Leopold Boilly, pintor que estreou no Salon parisien-se em 1791 e consagrou-se no contexto pós-revolucionário francês, famoso pela arte do *trompe l’oeil*²⁵¹.

A seguir, Ferreira aborda o quadro “Descanso do modelo”, tido por ele como o melhor e mais elogiado dos quadros expostos. O crítico elogia o acabamento da composição, em que todos os elementos são detalhados e bem finalizados, com destaque para o pintor em repouso e para a modelo ao piano. O mais interessante, no entanto, é notar como há aí também um ponto bastante candente do debate estético. Mais uma vez, o acabamento da obra é motivo para uma tomada de posição do crítico, o que fica bastante explícito quando diz, referindo-se à tela, que

248 Almeida Júnior, por sua parte, foi sendo identificado com suas telas regionalistas: para a crítica, sobretudo a paulista, sua infância rural em Itu o tarimbava para a pintura dos tipos e paisagens rurais, adjetivado como “pintor caipira”. A esse respeito ver Araújo (2014).

249 *Trompe l’oeil* significa, ao pé da letra, “engana o olho”. É justamente um tipo de técnica que cria forte sensação de profundidade e movimento, produzindo um tipo de ilusão de óptica por meio do recurso de contrastes (“claro-escuro”), perspectiva e do modo de empregar as tintas (Chilvers et al., 1994: 502). A técnica é antiga, mas foi retomada e reapropriada no final do século XIX e ao longo do século XX.

250 Jorge Coli (<http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/6491>) também sugere a comparação dessa tela de Almeida Júnior com a tela “Napolitano sorridente” (s/d) do pintor italiano Achille Petrocchi, visto que as expressões faciais sorridentes e as dimensões do tronco das crianças representadas são de fato semelhantes.

251 Existe um retrato de um homem atribuído ao círculo de Boilly [Fig.67] cujas semelhanças com a tela de Almeida Júnior são impressionantes, já que a personagem também rompe a tela com um sorriso.

Tudo ali é belo e tratado com cuidado que revela um artista consciencioso, que não se deixa levar por um falso realismo, que sob o pretexto de impressionismo esconde no apressado do esboço a insciência do bem-acabado. (Idem)

Ferreira, desse modo, vai demonstrando qual a sua exata expectativa e perspectiva para a arte brasileira. Conciliador, para ele o que faltava à arte nacional era sobretudo consolidá-la com artistas que pudessem dar contribuições de vulto, capazes de sedimentar a percepção comum da “Escola Brasileira” e de contribuir com a educação dos olhares²⁵². Nessa passagem, especificamente, o crítico demonstra apreço por uma finalização convencional, acurada e preciosista, revelando-se contrário às tendências das vanguardas francesas cujas propostas eram abertamente permissivas com composições de aspecto inacabado e cuja aplicação das tintas não empenhava um detalhismo fotográfico.

Ferreira passa metade do artigo tratando do “Descanso do modelo” (sempre pelo nome em francês, “Pendant le repos”), apontando as qualidades do equilíbrio de tonalidades e apenas um desculpável erro de proporção e perspectiva. Termina qualificando-a como uma

Figura 1: Detalhes das obras “O ateliê do artista”, de José Malhoa, e “Descanso do modelo”, de Almeida Júnior, respectivamente

252 Ainda sobre a ideia de uma Escola Brasileira, vale mencionar que Ferreira está inserido na mesma esteira dos debates motivados desde 1879 pela galeria de quadros nacionais montada para a EGBA. Como a proposição de uma galeria que congregasse os principais artistas componentes de uma tradição brasileira de pintura é mantida na EGBA de 1884, os debates se prolongam e Ferreira estabelece suas posições quanto ao assunto: embora reclame da ausência de obras de arte anteriores a 1816 (Chiarelli, 2012: 38), o crítico reconhece a importância do empreendimento de Mafra, bem como o papel de Félix-Émile Taunay como realizador de obras de expressão propriamente nacional, sobretudo em virtude do papel que conferiu às paisagens nacionais.

“obra-prima, que bem merecia ser reproduzida e vulgarizada pela oleografia” (Idem), desejando que a tela pudesse ser difundida para o “desenvolvimento do gosto artístico pelas classes menos abastadas” (Ibidem). Esse era, afinal, o projeto e o desejo autêntico de Félix Ferreira, entusiasta do Liceu de Artes e Ofícios e da educação artística das camadas populares, seu projeto civilizatório de formação do gosto.

“Descanso do modelo” é um dos exemplos mais bem-acabados dentre as diversas representações que Almeida Júnior produziu de ateliês em Paris, esse espaço de bastidores da produção estética²⁵³. É significativo considerar que em sua primeira exposição Almeida Júnior tenha apresentado duas telas com esse tema, e que uma delas tenha sido amplamente comentada e congratulada pela crítica. Essa escolha, de fato, não deve ter sido fortuita ou casual. Embora fossem comuns na tradição artística ocidental há muito tempo, na segunda metade do oitocentos as representações de ateliês ganharam significados específicos. Para os artistas desse período, retratar um ateliê era, de algum modo, fazer ver algo a respeito de si. Anne Martin-Fugier assinala sobre essa temática que

Quadros ou fotografias são *mise-en-scènes* que nos falam do artista em face de seu modelo, do artista em face de sua obra, dos artistas

253 A produção de Malhoa sobre o espaço do ateliê é bastante mais tardia, iniciada em 1894. Provavelmente isso se deu em virtude do pintor não ter tido a experiência parisiense, em que o quarto precário dos estudantes comumente se convertia em um ateliê improvisado, pequeno e mal iluminado, ou ainda em que grandes e iluminados ateliês eram compartilhados por colegas. Nesse universo temático, em 1918 (Saldanha, 2012: 364) Malhoa produziu “O ateliê do artista” [Fig.70], inspirada na obra “O descanso do modelo” [Fig.71] de Maurice Bompard, exposta no *Salon* de 1889 (Idem). Essa obra de Malhoa é em diversos aspectos similar a “Descanso do modelo” de Almeida Júnior, desde os elementos que compõem a cena, até as dimensões, e não é por acaso, já que Bompard foi igualmente uma referência para Almeida Júnior (Pitta, 2013: 240). Nos dois casos o artista fuma em um intervalo da pintura e a modelo distrai-se sentada sobre um panejamento. A tela de Almeida Júnior, no entanto, tem acabamento refinado, enquanto a de Malhoa tem pinceladas mais soltas, quase como manchas, com o contorno do desenho menos aparente e os detalhes dos elementos da tela menos definidos. Ademais, na tela de Almeida Júnior há uma evidente interação jocosa entre o artista e a modelo, que trocam olhares enquanto ela toca o piano. Já na tela de Malhoa ambas as personagens estão absortas em divagações individuais, sem cruzarem olhares. Na tela de Malhoa, no entanto, há certa audácia do nu, deixando aparente a nádega da modelo, enquanto Almeida Júnior opta pelo recato na representação feminina. De todo modo, os feitiços corporais das modelos são sugestivamente similares, e o modo de retratá-las, de costas e sentadas, é também muito semelhante, o que sugere o recurso comum a um mesmo modelo de representação, ainda que com ajustes e rearranjos na distribuição dos elementos da composição, e alguma variação da técnica.

entre si e, em termos mais gerais, da postura do artista ou daquela que lhe é designada. (2007: 89, tradução minha)

A escolha dos elementos da composição, portanto, era parte de um esforço de autoconstrução. Como afirma Fernanda Pitta, “o ateliê é tema privilegiado para a construção de sua persona de artista moderno” (2017b: 145). A intenção subjacente é de construção de uma autoimagem enquanto artista que domina as referências, que dialoga com as tendências presentes, e que, ademais, demonstra-se capaz de excitar a curiosidade e alimentar a demanda crescente por obras intimistas e “de gênero” (Idem: 142).

Em seguida, Ferreira dedica outra boa porção de seu texto a “Remorso de Judas”, considerada por ele capaz de conferir a Almeida Júnior a posição de “uma das mais acentuadas individualidades artísticas brasileiras” (1882b). O grande trunfo da obra, segundo Ferreira, está na exímia representação anatômica da personagem. Curioso notar, no entanto, que a obra é derivada justamente de um estudo de anatomia executado à exaustão no ateliê de Cabanel, seu mestre na ENSBA. Das telas apresentadas, essa é uma das que mais possui características convencionais acadêmicas, e não chega a ser contraditório que tenha sido uma das que mais agradaram Ferreira, que vinha construindo para si uma posição delicada entre a defesa do legado e tradição da instituição, e uma certa exigência por reformas no modelo.

Ferreira trata ainda rapidamente da tela chamada por ele de “Caboclo em descanso” (“Derrubador brasileiro”), mas de modo bastante interessante: reclama da “falsidade do colorido”, que para ele é resultado do fato de que Almeida Júnior teria utilizado um modelo europeu, e não algum brasileiro. Além de tudo, o breve comentário também aponta problemas na paisagem da composição. Tudo isso só demonstra o que depois se confirmou nas críticas dos anos seguintes: que a tela, embora Ferreira sempre tentasse disfarçar o tom, não o agradava.

Por fim, o último trecho do artigo é dedicado à tela “A fuga da Sagrada Família do Egito”. Elogia longamente a obra pela vivacidade das figuras que “respiram e palpitam”, e no fim enceta uma discussão acerca das formas de representação da Virgem Maria. Ferreira cita referências para traçar tipologias das representações de

Maria apenas com a finalidade de demonstrar que a tela de Almeida Júnior não produz uma imagem subserviente da santa, de olhar suplicante diante do próprio filho. Para Ferreira, a composição religiosa apresenta uma Maria maternal, o que, para ele, sugere a “modernidade” do artista, mesmo nos temas mais convencionais. Vale a pena atentar para o fato de que Ferreira admira a grande tela de tema religioso apresentada por Almeida Júnior e esforça-se para nela encontrar algum aspecto que pudesse atestar a conexão do artista com o “ideal do espírito moderno” (Idem). Assim ele encerra seu texto, em tom efusivo e sem ressalvas. Sobre a mesma tela, Gonzaga Duque, do qual tratarei logo a seguir, faz observações similares sobre a excepcionalidade da representação de Maria (para ele, retratada quase como um tipo popular), mas impõe limitações à tela em virtude do tema, religioso e muito intimamente ligado às predileções e convenções acadêmicas. Ferreira e Duque distinguem-se essencialmente nesse aspecto: enquanto este foi ferrenho opositor da instituição, o outro nunca desejou ocupar esse posto.

Finalmente, é preciso então retornarmos ao supramencionado Gonzaga Duque, que naquele momento ainda estava no processo de se consolidar como o mais importante crítico de arte carioca, e que também dedicou o espaço de sua coluna para analisar a exposição e as obras de Almeida Júnior. É importante pontuar que no começo da década de 1880 Gonzaga Duque ainda não havia publicado seu primeiro e mais relevante livro sobre arte, nem a maioria de suas ficções que, de modo figurado, também abordavam o universo artístico brasileiro. Foi então que publicou uma série de textos no jornal *O Globo* em que analisou obras dos bolsistas Almeida Júnior e Rodolfo Amoedo (outro jovem artista, muito próximo de Almeida Júnior e sobre o qual também se depositavam altas expectativas por parte dos críticos).

No primeiro dos textos, publicado em quatro de novembro, Gonzaga Duque começou contestando a recorrência com que os demais críticos relacionavam o pintor paulista a seu professor em Paris, o pintor Alexandre Cabanel. O crítico diz que tentavam com isso “emprestar ao artista mais um toque de apresentação imponente” (2001 [1882]: 61). Ele, porém, faz questão de remarcar que não considera “das melhores recomendações” (Idem) tratar qualquer jovem pintor como “discípulo” de Cabanel. Para Gonzaga Duque, Almeida Júnior deveria ser visto por sua originalidade, e não como “segundo tomo do grande mestre” (Idem). Além disso, o crítico reduz a

relevância do mestre francês, que para ele não era “mais do que o pintor oficial e massudo de alguns amadores caducos da França moderna” (Idem), associando-o pejorativamente ao regime napoleônico.

A posição de partida assumida pelo crítico é explicitamente contrária à arte dita “oficial”, ou seja, produzida nas academias e em geral sob auspício de algum Estado monárquico. Gonzaga Duque segue nos próximos parágrafos opondo-se a Cabanel e a tudo o que ele representa artisticamente e, ademais, apartando Almeida Júnior desse ideário tido por ele como avesso ao “progresso” (Idem: 62). Segundo o crítico, a “compreensão artística” de Almeida Júnior seria “muito mais razoável, muito mais adequada a nosso tempo” (Idem). A ideia da adequação de um artista a seu tempo por meio de sua arte provém do poeta e caricaturista francês Honoré Daumier²⁵⁴, que cristalizou a expressão “Il faut être de son temps”, reiterada por Édouard Manet, e que expressava, tal como analisa Linda Nochlin (1971: 103), a demanda realista por “contemporaneidade” (Idem). Ou seja, o uso nada inocente das palavras por Gonzaga Duque desvela certa sintonia com as vanguardas francesas. O recurso calculado a determinadas expressões preenche o texto com referências cruzadas e cifradas a certos ideais “modernos” em emergência na Europa e que passaram a circular internacionalmente. Cada uma dessas expressões, portanto, reforçava sua postura antiacadêmica. A seu modo, Gonzaga Duque incorporava critérios afastados do cânone acadêmico e os veiculava em seus textos críticos, o que contribuía para a constituição de uma ambiência intelectual oposta ao modelo estético empenhado pela Academia do Rio de Janeiro. E em cada posição assumida, o crítico terminava por posicionar também os artistas, dividi-los esquematicamente entre conservadores e inovadores, antigos e modernos. Nesse binarismo instituído argumentativamente em seu texto, Gonzaga Duque tratou de alocar Almeida Júnior entre os modernos: “pelos seus quadros deixa-nos julgá-lo um temperamento²⁵⁵ moderno” (2001: 63).

254 Daumier é bastante lembrado por esse bordão do romantismo francês e sobretudo pelo sarcasmo de suas caricaturas publicadas em periódicos. Em uma delas [Fig.25] retratou, por exemplo, a confusão e escândalo do grande público diante da obra “Olympia”, de Manet, o que denota sua posição na querela produzida pelo impressionismo. A frase de Daumier tinha a intenção de produzir um sentido de cisão temporal, relegando a um passado morto tudo o que não se encaixava nas demandas do tempo presente, e mobiliza também a ideia de valorização da originalidade artística, uma vez que “ser de seu tempo” implicava logicamente em não cultivar concepções artísticas do passado. Sobre o assunto ver Boas (1941).

255 A própria menção à ideia de “temperamento” do artista aqui é remarcável. Esse interesse pela personalidade e o “gênio” dos pintores surgiu com os românticos, mas continuou operando ao lon-

O crítico carioca abre seu texto nessa chave dualista puramente ideológica, bastante simbólica dos embates entre os agentes do universo artístico nesse período, mas logo em seguida ele avança na análise das obras. E principia abordando “Fuga da Sacra Família para o Egito” [Fig.32] e “Remorso de Judas”, aos quais faz ressalvas quanto ao “assunto” (ou seja, o tema). Para Gonzaga Duque, os temas bíblicos estavam associados às preferências tradicionais das academias. No entanto, o crítico destaca o modo como Almeida Júnior as executa, alegando que o pintor nelas teria fugido dos modelos: “rasgou todos os preceitos implicantes da intervenção oficial” (Idem). Para o crítico, há nas obras sutilezas essenciais inseridas pelo pincel do artista. Segundo ele, na primeira das duas pinturas Maria não é representada como de costume, “magricela e chorosa” (Idem), mas “rosada”, “uma mulher do povo” (Idem). Já na segunda tela, é Judas que foge ao registro “convencional”, retratado com “franqueza”, transmite a “dor do remorso” (Idem). O crítico, no entanto, encerra ressaltando o limitado valor de ambas por não serem “profundamente originais”, mas sim “simples pontos da academia” (Idem). Ou seja, em momento algum Gonzaga Duque abandona a posição de enfrentamento.

A seguir, analisa a tela “O Derrubador Brasileiro” [Fig.20], a qual denomina “Caboclo em descanso”. Apesar de assinalar de pronto que é uma obra “mais livre” (Idem: 64), segue dizendo que a personagem representada na tela não pode ser vista como um caboclo “puro filho da *raça guarani*” (Idem, grifos do autor). Para Gonzaga Duque, o homem que repousa recostado em enormes rochedos, é um tipo de “mestiço”. Sem aprofundar esse aspecto, segue descrevendo a tela com minúcia. Aqui Almeida Júnior exercita uma característica temática de suas composições, presente sobretudo em algumas de suas mais famosas telas, que é a representação do repouso, do momento de pausa. No início da década de 1880 o tema está em “Derrubador brasileiro” e em “Descanso do modelo”. Já na década de 1890 o repouso reaparece tematizado em suas telas de tipos caipiras, como em “Caipira picando fumo” [Fig.68]. Curiosamente, Gonzaga Duque acaba na sequência adjetivando a personagem de Almeida Júnior como “vadio” (Idem).

go das últimas décadas do século como forma de reforçar os traços de singularidade expressos nas obras, como se o artista se descolasse de um ofício meramente técnico e, na verdade, expressasse nas telas algo de sua subjetividade.

Sobre os aspectos técnicos, Gonzaga Duque retorna recorrentemente ao aspecto rústico do acabamento da obra. Para ele, embora nela ateste-se extremo cuidado com a representação da anatomia, evidencia-se um acabamento menos rigoroso e que remete a Jules Breton, pintor realista francês que ficou conhecido por suas múltiplas representações sobre o universo camponês francês. Sobre esse aspecto, Gonzaga Duque acreditava que “uma vez produzida a comoção desejada, não há mais que polir nem alisar, todo o trabalho verdadeiramente d’arte cessa” (Idem). Ou seja, para ele o trabalho do artista encerrava-se muito antes do que determinava a perspectiva neoclássica tradicional, segundo a qual o aspecto final da obra não deveria deixar remanescer nada sobre o seu processo de produção. O acabamento era uma espécie de pedra de toque do embate teórico-estético. Se a compreensão tradicional entendia que qualquer sinal do desenho que deu base à pintura ou das pinceladas que lhe foram preenchendo e dando volume deveria ser devidamente apagado do aspecto final da obra, as novas concepções estéticas pressionavam o gosto para uma maior aceitação do aspecto inacabado, do intencional caráter de esboço que alguns artistas imprimiam em suas obras²⁵⁶.

Assim, o que Gonzaga Duque expõe em seu texto crítico deixa entrever uma série de pressupostos das posições por ele assumidas. Porém, mais que isso, a comparação que faz nessa passagem entre Almeida Júnior e Jules Breton tinha a intenção latente de associar, de certo modo, o pintor brasileiro aos nomes que desafiaram a academia francesa e renovaram os modos de ver e perceber a arte na França em meados do século. Gonzaga Duque, portanto, estava, assim, sendo sugestivo com relação a suas expectativas a respeito de Almeida Júnior.

A seguir, porém, o texto não é nada elogioso quando se refere a um quadro não identificado²⁵⁷ que retrata uma ninfa envolta em gaze e cambráia transparentes. Apesar de algumas características simbolistas descritas em detalhe pelo crítico, para ele “não há nada mais redondamente inútil do que esse retrato” (Idem: 65). Para Gonzaga Duque, a tela era não mais do que “um puro sintoma do caboclistismo”

256 Essa mudança dos padrões de apreciação artística se deram na França segundo uma sucessão de tensionamentos no interior do campo artístico. Realistas como Jean-François Millet e o próprio Breton tiveram papel fundamental nessas transformações das expectativas e modos de ver as obras em relação ao acabamento que apresentavam.

257 Fernanda Pitta (2013: 135) acredita se tratar do quadro “Dengosa” (1880, coleção particular) ou de alguma versão dele.

(Idem). Ou seja, na interpretação de Fernanda Pitta, o crítico tomou a tela como “signo de um sentimento de inferioridade cultural que fazia imitar a última moda europeia, apesar de sua inutilidade” (2013: 135).

Por fim, Gonzaga Duque aborda a tela “Pendant le repos” (“Descanso do modelo” [Fig.21]), produzida pelo artista em Paris e exposta anteriormente no *Salon* (fato mencionado pelo crítico), descrita de imediato como “uma tela de preço, acabada com todo o carinho, com todo o desvelo da preocupação artística” (2001: 65). Ou seja, diferente do “Caboclo em descanso”, aqui Almeida Júnior deu todos os retoques e acabamentos esperados, além de uma camada final de verniz. O tema incomum retrata um momento de pausa no trabalho de um artista com seu modelo-vivo, uma moça que, quase nua, está sentada diante de um piano. Gonzaga Duque, no entanto, apega-se ao aspecto narrativo da obra, conjecturando a respeito da interação que a cena sugere. Aprecia a obra, que qualifica como “magnífica” (Idem: 66). Menciona ainda brevemente outros dois nus da exposição, sobre os quais não se detém, e encerra o texto de modo sintético, afirmando ser possível “perceber no sr. Almeida Júnior um dissidente do convencionalismo acadêmico” (Idem).

Nesse ponto, é importante lembrar mais uma vez que a exposição de Almeida Júnior em 1882 e sua recepção crítica se dão ainda no bojo dos desdobramentos dos debates sobre a proposição de uma “Escola Brasileira”. Toda a polarização em torno da polêmica conceitual se estendia e desdobrava nos posicionamentos dos agentes, que podem ser posicionados segundo seu grau de discordância da AIBA²⁵⁸.

Portanto, não é difícil perceber que postura assumia o crítico no debate estético e no meio intelectual carioca. Gonzaga Duque pode ser considerado arquétipo de um tipo de intelectual de livre atuação, desligado de qualquer âmbito institucional e descomprometido com qualquer espécie de programa oficial. De fora, ele assumia, nas palavras de Vera Lins, a posição de “franco-atirador” (1991). Ou seja, Gonzaga Duque atacava a oficialidade artística, mas sem tomar parte em nenhum tipo de gru-

258 As distâncias e discordâncias podem ser pensadas em função desse eixo temático. Ou seja, cada um dos críticos mencionados se posicionava em relação à ideia de uma “arte brasileira” de maneira diferente, utilizando diferentes critérios para pensar que função ela deveria cumprir e em que sentido um artista poderia dar suas contribuições. Para ficarmos apenas nas acepções dos três críticos aqui abordados, segundo Pitta, a arte brasileira deveria ser “centrada em temas de costumes e cosmopolitas para Agostini, amparadora do desenvolvimento industrial, para Ferreira, “dissidente do convencionalismo” acadêmico, para Gonzaga Duque” (2013: 135).

po organizado, atuando livremente em favor de uma causa (a saber, a defesa de uma certa perspectiva sobre a arte e de uma certa ideia da modernidade artística).

Gonzaga Duque estava, obviamente, entre os mais ferrenhos opositores do sistema oficial de formação e exposição de arte, com posicionamentos mais explicitamente radicais, ainda que no início da década de 1880 não gozasse ainda de grande reconhecimento. Nascido em 1863, em 1880 o crítico tinha apenas acabado de iniciar sua carreira no jornalismo e na crítica. Em 1882, portanto, estava longe de ter publicado seus principais textos e de ter fundado as mais importantes revistas em que tomou parte. Entre o final da década de 1870 e meados da década seguinte observamos ser gestada na imprensa e ganhar força uma ambiência crítica bastante mais contundente. Gonzaga Duque é um dos principais arrimos que sustentam a criação e consolidação desse ambiente intelectual crítico de enfrentamento à Academia, tomada como uma insígnia do governo imperial. O jovem Gonzaga Duque, portanto, prepara o terreno para um tipo inteiramente novo de intelectuais, cujo estilo de vida estava muito mais em conformidade com os ideais de uma modernidade boêmia europeia.

Nos anos seguintes, Gonzaga Duque passou a ser considerado um dos principais frequentadores dos grupos de artistas boêmios do Rio de Janeiro, um tipo de *dândi*, cultor de um determinado estilo de vida que era ele próprio parte dos modos de experimentar a modernidade e a modernização. Segundo Vera Lins, “com ele se articula o primeiro grupo simbolista carioca” (1996: 5), que contava, entre outros, com o poeta catarinense Cruz e Souza e o crítico literário Nestor Victor. Como intelectual, é o primeiro a demonstrar uma profunda consciência do que representa o processo de modernização para a arte e para a crítica. Daí advém sua atitude crítica radical, espelho do que Lins denomina uma “consciência trágica da modernidade” (Idem).

Em 1883, Almeida Júnior voltou definitivamente para São Paulo (Imprensa Ytuana, 22 Fev. 1883), onde abriu seu ateliê de pintura (Idem, 5 Abr. 1883). Cada um desses passos foi sendo noticiado na imprensa paulista. Assim que retornou, publicou pequenos anúncios oferecendo seus serviços como artista e professor de arte. A partir desse momento, passou a ser bastante comum que recebesse visitas de críticos e jornalistas em seu ateliê, na capital. Em maio desse ano, realizou também o

plafond encomendado para o palacete de dona Veridiana Prado, e durante alguns dias expôs a peça (uma alegoria, [Fig.59]²⁵⁹) em seu ateliê (Correio Paulistano, 24 Maio 1883).

Por fim, é preciso ponderar que embora estejamos obviamente tratando de um conjunto de críticos em franco processo de ascensão e reconhecimento, em meio ao processo inacabado de constituição da crítica de arte como uma atividade intelectual específica e autônoma, é notável que mais jovens tenham oferecido tão boa recepção a Almeida Júnior (nas palavras de Pitta, “melhor acolhida para um jovem artista não seria possível” (2013: 135)), o que tem relação direta com o que os críticos buscavam ver e projetar nos artistas como meio de alimentar as transformações que almejavam que ocorressem. Em Portugal o processo não foi muito diferente, como veremos a seguir.

2.3.3 A recepção crítica a José Malhoa: primeiras exposições

Apesar de não ter conquistado uma das bolsas de estudo no exterior, Malhoa participou profissionalmente de suas primeiras exposições exatamente nos mesmos anos que Almeida Júnior. Malhoa seguiu sua formação e, segundo ele mesmo narrou em breve relato autobiográfico destinado ao crítico Arthur Ribeiro em 1889, permaneceu por um interstício afastado da arte. De fato, terminou seus estudos na ARBA em 1876, mas foi apenas em 1879 que participou de uma primeira exposição sobre a qual não se tem grandes informações. Enquanto o pintor brasileiro havia exposto em Paris quando ainda era aluno, nos quatro últimos anos de sua estadia (nos *Salons* de 1879, 1880, 1881 e 1882), Malhoa enviou algumas telas (até hoje não se sabe quais) para participar da “Exposição Portuguesa”²⁶⁰, que ocorreu concomitante

259 Na alegoria Almeida Júnior retratou “Aurora”, a personagem da mitologia romana responsável pela origem e o amanhecer. Vale a pena lembrar que William-Adolphe Bouguereau também havia pintado a mesma personagem em 1881.

260 A Exposição Portuguesa de 1879 foi um evento bastante amplo, resultado dos esforços de alguns indivíduos portugueses (organizados em torno da Companhia Fomentadora das Indústrias) com o intuito de aprofundar as relações comerciais entre Brasil e Portugal. Luciano Cordeiro foi um dos principais articuladores da exposição, cujos esforços estavam bastante centrados em produzir visibilidade para os produtos e produtores industriais portugueses. A exposição comportava também uma seção de belas artes, consideradas naquele momento capazes de contribuir com a in-

à XXV Exposição Geral de Belas Artes do Rio de Janeiro²⁶¹, separadamente, no edifício da Tipografia Nacional (Neto, 2014).

Sobre essa primeira exposição em que participou Malhoa como pintor profissional não houve qualquer repercussão crítica específica, dirigida a ele. Alguma menção, embora breve e genérica, começa a surgir no ano seguinte, em sua estreia em solo português, na XII Exposição da SPBA, quando expôs sete obras (das quais seis paisagens e uma “de costumes”) e obteve uma medalha de bronze (Saldanha, 2006: 40).

No entanto, mais interessante do que o reconhecimento individual foi a repercussão que o grupo dos jovens artistas foi capaz de produzir em conjunto. As exposições da SPBA haviam já há algum tempo suplantado as exposições oficiais da ARBA. Desse modo, associados, os próprios artistas decidiram a partir do início da década de 1860 buscar apoio de mantenedores e realizar por conta própria as exposições. No entanto, no início da década de 1880 as contribuições escasseavam e as exposições já não ocorriam anualmente, como era o desejo inicial do grupo aglutinado por Tomás da Anunciação. No entanto, sem que antes surgisse qualquer iniciativa que pudesse ocupar o iminente flanco a ser deixado pela SPBA, a exposição da “Promotora” seguia sendo o principal evento artístico no país. E muitos dos “novos” artistas nela expuseram no início e, em alguns casos, seguiram expondo até o final. Era, afinal, sempre uma ocasião para conquistar visibilidade e despertar interesses.

Nessa primeira participação de Malhoa em uma exposição da SPBA, sem quase nenhum comentário dirigido diretamente a ele, o artista é qualificado como parte de um grupo de artistas ainda sem nome, mas desde então chamados por Raimalho Ortigão de “modernos” (1880a) e por Fialho de Almeida de “dissidentes” (1881), tal como apontado no final do capítulo anterior. A exposição recebeu ampla atenção da crítica. Naquele momento, Malhoa era ainda um componente secundário, coadjuvante do grupo. Em primeiro plano estavam os bolsistas (recém-retornados ou que, em via de retornar, enviavam suas obras do exterior), sobre quem a

dústria. A esse respeito, ver Neto (2013).

261 O catálogo oficial dessa exposição não lista as obras de artistas estrangeiros. Malhoa é mencionado uma única vez na Revista da Exposição Portuguesa, na página 187, como premiado com uma medalha de honra por suas telas a óleo, não discriminadas.

crítica depositava maiores expectativas. Os primeiros jovens a receber destaque da crítica de periódicos foi principalmente Silva Porto, mas também Marques de Oliveira, Columbano Bordalo Pinheiro e Artur Loureiro, todos com longas apreciações feitas por Ortigão no *Diário da Manhã*.

Além de Ortigão e Fialho, Rangel de Lima, crítico experiente e atuante no *Diário de Notícias*²⁶² e em diversos outros veículos, foi o único a fazer um breve comentário dirigido nominalmente a Malhoa que, com seu colega António Ramalho, foi qualificado como “um dos mais esperançosos²⁶³ discípulos de Anunciação” (1880b: 79). Francisco Rangel de Lima foi funcionário público (Ministério da Marinha), teatrólogo e crítico bastante ligado à geração romântica da pintura em Portugal. Foi também ele um dos fundadores e fomentadores da SPBA. Exerceu intensa atividade jornalística em diversos periódicos desde a década de 1860. No início da década de 1880, sua opinião sobre a exposição e sobre os jovens artistas que nela expunham pela primeira vez era de grande relevância para começar a sedimentar o reconhecimento de que careciam (Leandro, 2007: 31).

Columbano, por exemplo, foi apontado por Rangel de Lima (assinando com o pseudônimo de “Rapin”) na revista *A Arte* (1880a: 63) como um dos jovens que mais se destacava. Rangel elogiou-o moderadamente e o designou como “um artista prometedor” (Idem). Fez observações sobre as pinturas, realizadas, segundo ele, “por um processo que se afasta completamente das regras convencionais adotadas pelos nossos artistas” (Idem). Para o crítico, Columbano apresentou obras incomumente pequenas e inacabadas. Diz dos quadros que “se tivessem o devido acabamento, desenho mais seguro e uma tinta menos barrenta marcariam um grau de adiantamento na arte portuguesa” (Idem), o que é demonstrativo da tensão entre concepções artísticas conflitantes. De modo geral, e Columbano obviamente incluso, os jo-

262 O *Diário de Notícias* (DN) foi o principal jornal diário de Portugal no final do século XIX. Criado em 1864 por Eduardo Coelho e Tomás Quintino Antunes, o DN esteve entre os primeiros diários populares, em um contexto de inovação tecnológica que permitiu o aumento da tiragem de exemplares e a redução do valor de venda (Tengarrinha, 1989).

263 Nota-se que nesse momento alguma expectativa começa a ser gestada pela crítica com relação a Malhoa, considerado “esperançoso”, “prometedor”, etc. Ou seja, as ânsias por renovação e altas expectativas dos críticos primeiro se constituíam em relação aos bolsistas, uma vez que o próprio período de estudos no exterior era um tipo de instância consagratória. Assim foi com Silva Porto, apenas cinco anos mais velho que Malhoa. Como Malhoa não estudou no exterior, seu processo de consagração foi um tanto mais vagaroso e dependeu de outras dinâmicas.

vens artistas que expunham na XII Exposição da SPBA portavam outras ideias sobre o acabamento²⁶⁴ que deveriam ter as obras, as tonalidades de um retrato e o modo de aplicar a tinta sobre as telas, dissonantes do padrão acadêmico e do esperado por parcela da crítica.

Interessante notar, ademais, que um dos pequenos retratos que Rangel de Lima lamentou não ter o tamanho adequado foi o primeiro dos que Columbano realizou do crítico Ramalho Ortigão [Fig.28]²⁶⁵. Enquanto um dos críticos apontava o “defeito” no acabamento das obras, o outro era objeto de homenagem do jovem artista. Essa distinção na relação entre artista e críticos é exemplar da disposição de cada um no universo alargado da arte portuguesa do período. Ao Ortigão rigoroso porém receptivo se contrapõe um Rangel de Lima reticente, que trata alguns dos mais jovens como “promissores” e não como renovadores da arte. Expectativas diferentes, portanto, subjazem às posturas de cada crítico²⁶⁶.

Malhoa, ademais, teve seus quadros brevemente elencados e apreciados da seguinte maneira:

O “Breja”, do sr. Malhoa, paisagem um pouco dura, mostra que o seu autor procura seguir a maneira moderna de pintar. “Quer a sorte?” quadro de gênero do mesmo artista, tem já alguma coisa da escola das outras telas. O sr. Malhoa expõe também dois quadros de ani-

264 Perceba-se que o acabamento é, assim como no Brasil, um ponto delicado da discórdia geracional. Columbano, por exemplo, será duramente atacado ou efusivamente elogiado pela sua técnica de emprego das tintas, em manchas profundas.

265 Interessante notar que nesse momento começam a surgir, no Brasil e em Portugal (assim como havia ocorrido na França, com o retrato de Émile Zola feito por Édouard Manet), retratos feitos pelos jovens artistas em homenagem aos críticos. No Brasil, Almeida Júnior retratou Ezequiel Freire [Fig.63] e Rodolpho Amoêdo retratou Gonzaga Duque [Fig.31].

266 Vale a pena levar em conta que no ano anterior Columbano havia concorrido ao prêmio de viagem ao exterior da ARBA na categoria de paisagem, mas foi reprovado e duramente criticado, inclusive por Ortigão. Ainda em 1879, o irmão de Columbano, Rafael Bordalo Pinheiro, publicou caricaturas do crítico de feição bastante intelectualizado, rodeado de livros. A tela de Columbano reforça a imagem intelectualizada de Ortigão (Lapa, 2007: 76), na sisudez sóbria de uma sala de tons cinza-esverdeados, com mobília quinhentista de luxo, livro nas mãos e pelo chão e uma pequena tela ao fundo, pendurada na parede. A tela foi bem recebida pelo próprio crítico (Ortigão, 1880) e ajuda a compreender o jogo de proximidade e mútuo reforço que vai se criando entre críticos e artistas.

mais que demonstram a atenção que prestou às lições de Anunciação quando foi seu discípulo. (1880c: 79)²⁶⁷

O “Breja” a que se refere Rangel de Lima é, na verdade, a tela “O Brejo. Paisagem no Alfeite”, de 1879 (Saldanha, 2012: 28). Já “Quer a sorte?” que o crítico menciona a seguir também ficou conhecida como “Vendedora de cautelas” e é igualmente de 1879 (Idem: 104). Ambas têm hoje paradeiro desconhecido. A segunda, uma tela de gênero, esteve na exposição em homenagem a Malhoa realizada em 1928 e há dela uma gravura reproduzida na revista *O Ocidente* [Fig.29] (1 de Set. 1880: 145). O mais relevante, no entanto, a se destacar das poucas palavras de Rangel de Lima é o indicativo de que notou em Malhoa “a maneira moderna de pintar”. Aqui, como no Brasil, ideias imprecisas sobre o moderno na arte povoam os imaginários, o que indica, de algum modo, que Portugal e Brasil olhavam para um mesmo referente externo, de onde emanavam os debates estéticos: Paris. No caso de Portugal, é possível notar que até mesmo críticos mais próximos do polo conservador no debate estético, como Rangel de Lima, lidavam com acepções do “moderno” em artes. A noção de “moderno” era, portanto, algo que circulava de modo difuso, suscitando noções e percepções vagas e incitando tomadas de posição.

Contudo, é preciso ainda lançar um olhar um pouco mais atento sobre a participação de Malhoa na XII Exposição da SPBA. Foram sete telas, a maioria das quais seis paisagens. A composição da mostra levada por Malhoa à exposição é já bastante indicativa das preferências artísticas iniciais do pintor. Essas escolhas revelam algo sobre suas filiações estéticas e expõem diferenças significativas entre as tradições iconográficas de Portugal e do Brasil, diferenças entre os sistemas artísticos tais como se encontravam constituídos nos dois países no mesmo período.

Malhoa provavelmente escolheu naquele momento realizar e expor principalmente paisagens em virtude de uma tradição iconográfica já estabelecida no universo artístico português, que passava por Anunciação e à qual Malhoa se via ligado. Tomás da Anunciação foi, ao longo dos anos 1870, um dos principais (se não o prin-

267 Rangel de Lima publicou textos extremamente similares no *Diário de Notícias* e na revista *A Arte* em Maio de 1880, com sutis e significativas diferenças. No texto do DN fala da “maneira moderna” de Malhoa, e no texto de *A Arte* fala em “talento e estudo do natural”.

cipal) nome da ARBA. Mestre Anunciação (como alguns críticos e artistas costumavam chamá-lo, demonstrando reverência) havia obtido elevado grau de reconhecimento com suas paisagens, cenas campestres e representações animalistas, alterando parcialmente a percepção da crítica e do público acerca da hierarquia dos gêneros pictóricos em Portugal. A paisagem, em virtude do legado de Anunciação, passou a estar no cerne do que era considerado de grande relevância. No Brasil, nesse mesmo período, disputavam a centralidade pintores que, embora não ignorassem de modo algum a paisagem, eram prioritariamente reconhecidos por suas grandes pinturas de história. Victor Meireles e Pedro Américo, por exemplo, tal como apontado no capítulo anterior, polarizaram os embates estéticos no Brasil principalmente pelas querelas que desencadearam a partir de suas gigantescas pinturas de batalhas.

A paisagem, embora possuísse espaço e gozasse de reconhecimento na AIBA, estava longe de ter a relevância que havia conquistado na academia lisboeta ao longo da década de 1870. Exemplo salutar dessa diferença foi a experiência de Johann Georg Grimm no Rio de Janeiro. Grimm era um pintor alemão viajante que havia chegado ao Brasil na década 1870, em São Paulo, e que no início da década de 1880 dirigiu-se ao Rio de Janeiro, onde em 1882 participou da grande exposição realizada pela Sociedade Propagadora das Belas Artes, organizada por Bethencourt da Silva no LAO. Na ocasião, das mais de quatrocentas telas expostas, de setenta artistas diferentes, um terço delas pertencia a Grimm (Levy, 2010: 18). A extensa e expressiva mostra trazida pelo pintor chamou a atenção do público e da imprensa, que manifestou entusiasmo com a novidade que o pintor representava no cenário artístico carioca, uma vez que empregava cores e técnicas bastante inconformes com o modelo preconizado na academia. Desse modo, por determinação direta do império, Grimm foi designado para ocupar interinamente a cadeira de paisagem da AIBA, que estava vaga há algum tempo.

Grimm chegou à AIBA com a proposta de radicalizar o ensino de pintura de paisagem aprofundando o emprego do método de estudo do natural, baseado em observação direta da natureza, com pintura ao ar livre. O método de estudo do natural não era propriamente uma novidade, já que já vinha sendo praticado por Zeferino

da Costa²⁶⁸. Nas palavras de Migliaccio (2000: 128), “embora Grimm não tenha sido o primeiro paisagista a seguir esse método, foi certamente aquele que, impondo-o à Academia, pôs fim à prática da cópia de modelos ilustres do passado”. A questão toda é que a transformação carregada por Grimm chegou tarde e encontrou barreiras. Pouco mais de dois anos depois de ter sido nomeado professor interino, Grimm deixou a Academia, seguido por um grupo de alunos notáveis²⁶⁹, que o seguiram enquanto permaneceu no Brasil (até 1887), dando origem àquele que ficou conhecido como Grupo Grimm, ou ainda “República de Niterói”²⁷⁰.

Embora a paisagem seja fundamental para a compreensão e interpretação da tradição iconográfica brasileira de todo o século XIX, uma verdadeira chave analítica, ela nunca passou à condição de protagonista. No início dos anos 1880, portanto, quando Almeida Júnior e Malhoa passam a atuar profissionalmente, a pintura de paisagem tem *status* relativamente diferentes nos dois sistemas. Enquanto em Portugal a tradição da pintura ao ar livre estava estabelecida e figurava no centro da tradição, no Brasil ela margeava as produções históricas. Quando finalmente a pintura ao ar livre pareceu que iria operar transformações ansiadas por parcela da crítica, seus principais praticantes acabaram também marginalizados. Ou seja, a experiência de Grimm e de seu grupo de pupilos é exemplar da situação da Academia brasileira às vésperas da queda do império: incapaz de incorporar certas mudanças no padrão de gosto, ela acabou por forçar jovens artistas a empreenderem trajetórias autônomas, descoladas de carreiras acadêmicas no interior da instituição. O próprio Grimm não teve dificuldades para se desligar de seu posto na Academia, já que sempre contou com encomendas e vendas desde a época de sua atuação no interior de São Paulo, realizando retratos e vistas de fazendas de café. Seus alunos, de

268 Zeferino havia sido aluno bolsista da AIBA em Roma entre o final da década de 1860 e o início da década seguinte. Tornara-se professor honorário nomeado pelo governo assim que retornou da Europa. Durante um bom tempo ocupou diversas cadeiras no interior da Academia, conforme as necessidades da instituição. Foi ele quem ocupou a cadeira de paisagem na ocasião da morte de Agostinho da Motta. Cavalcanti (2003: 10) lembra bem que há documentos no acervo do Museu D. João VI que datam de 1880 e comprovam as excursões de Zeferino com pequenos grupos de alunos para executar pinturas ao ar livre.

269 Entre eles estavam Antônio Parreiras (1860-1937), Giambattista Castagneto (1851-1900), Hipólito Caron (1862-1892) e Joaquim da França Júnior (1838-1890).

270 O grupo instalou-se na cidade de Niterói, no Rio de Janeiro. O apelido do grupo, tal como indicado por Migliaccio (2000: 129), é bastante indicativo de suas posições subversivas pouco antes do fim definitivo do império.

modo geral, também foram constituindo suas clientelas. Alguns, inclusive, foram fundamentais durante a constituição do nascente mercado artístico paulista e só voltaram a se relacionar com a Academia anos depois, após a reforma de 1890, levada a cabo por colegas de sua geração²⁷¹. Esse tipo de trajetória, descolada da Academia vai se tornando a partir de então cada vez mais comum no Brasil, com os artistas associando-se a elites e governos locais (nos Estados).

De fato, eram razoavelmente diferentes os estatutos da pintura de paisagens no Brasil em Portugal. A posição conquistada por Anunciação tornou-se constitutiva da estrutura do sistema artístico em Portugal, assumida por Silva Porto logo após a morte do mestre. Ou seja, coube a Silva Porto (e, por conseguinte, a todo o seu grupo) herdar a posição institucional legada por Anunciação. Malhoa, por sua parte, ingressou na vida profissional associado a essa linhagem iconográfica (do) nacional e, dali em diante continuou a praticar a pintura ao ar livre ao longo de toda a carreira, sem, no entanto, dedicar muitas telas exclusivamente ao gênero de paisagens. As paisagens continuaram a figurar como elemento fundamental de suas composições, porém cada vez mais conjugadas a personagens na elaboração de composições de gênero, como veremos adiante.

Por fim, ainda sobre a exposição realizada pela SPBA em 1880, é preciso lembrar que nela situam-se alguns marcos decisivos para a pintura portuguesa doravante. O ano de 1880 contém os desdobramentos do ano anterior. A chegada de Silva Porto, ansiada por boa parcela da crítica, se converteria em consagração na exposição de 1880. No salão da SPBA expôs todo o grupo de jovens artistas que logo mais se converteria em tertúlia. Provocaram alguma repercussão, como pudemos ver. Mas para Silva Porto era já muito mais do que um início tímido. O artista expôs na ocasião vinte e nove obras, entre as quais a tela “Charneca de Belas ao Pôr-do-Sol” [Fig.19] adquirido pelo próprio rei artista e colecionador D. Fernando. Assim como havia se passado com Anunciação, as aquisições mecenas de D. Fernando significaram para Silva Porto um ponto de viragem. Ser reconhecido pelo rei e

271 Castagneto e Parreiras tiveram atuação relevante no mercado paulista. Parreiras, em 1890, chegou a se tornar professor de paisagem da Academia, mas com a reforma a cadeira foi extinta e Parreiras dispensado de suas funções poucos meses depois de ter assumido. O fato gerou uma polêmica entre o artista e a nova direção. Para detalhes sobre o fato, consultar Stumpf (2014).

passar a compôr sua coleção particular era o caminho mais curto para conquistar o reconhecimento artístico²⁷².

Silva Porto, portanto, foi quem abriu as portas da consagração para a sua geração de colegas, a quem em breve se associaria, constituindo o Grupo do Leão. Se em 1879 já havia se tornado professor da ARBA, convidado a assumir a cadeira do ensino de Paisagem, e também havia sido saudado pela imprensa, em 1880 recebeu as mais efusivas análises da crítica e foi aureolado com a compra efetuada pelo rei, consumação de seu reconhecimento público. Dali em diante, o universo artístico português tornaria-se mais permeável aos novos critérios de apreciação associados ao naturalismo. A virada da década traria a conversão definitiva do olhar do público e a paulatina consagração do grupo, cada um a seu modo e tempo. Malhoa estava nesse conjunto e daqui em diante observaremos como se deu e se ampliou a recepção de sua obra, paulatinamente mais atenta, interessada e dirigida.

2.3.4 A última exposição da AIBA durante o Império: 1884

A XXVI Exposição Geral de Belas Artes da AIBA foi a última a ocorrer sob a égide do império e sucedeu dois anos após a realização da anterior. A EGBA de 1884 foi também a primeira ocasião em que se publicou um catálogo ilustrado, organizado e financiado por L. de Wilde, dono de uma importante galeria de arte do Rio de Janeiro²⁷³. Depois dela a crise da Academia e a crise política do império se aprofundaram até a proclamação da República cinco anos depois. Nela participou mais uma vez Almeida Júnior, porém sem apresentar novidades. Entre as quatro obras escolhidas pelo pintor, segundo o catálogo da exposição, estavam mais uma vez “Remorso de Judas”, “O descanso do modelo” e “O derrubador brasileiro”, as mais bem avaliadas em 1882. Em 1884 foi a primeira vez que integraram uma exposição geral no Brasil.

272 Ademais, o quadro foi reproduzido em uma gravura de página inteira na revista *O Ocidente* (1880, nº58: 76).

273 O que, de algum modo, pode ser tomado como sugestivo da transformação do sistema artístico carioca, cada vez mais povoado por galerias e espaços expositivos alternativos, e aos pouco dotado de um mercado comprador de arte. De fato, na década de 1880 aumentou de modo expressivo o número de exposições individuais e de galerias no Rio de Janeiro.

Nessa última edição da EGBA participaram muitos dos jovens artistas, bolsistas ou não. Entre eles Rodolfo Amoedo, Belmiro de Almeida, Aurélio de Figueiredo, os irmãos Henrique e Rodolfo Bernardelli, além de Grimm e seu discípulo Castagneto. A destacada participação da nova geração é indicativa do espaço que a pintura de gênero e de tendência realista vinha conquistando (Pitta, 2013: 142). Apesar do espaço conquistado, foi também o momento em que as tensões se elevaram em virtude das barreiras que a instituição impôs à absorção das novas tendências.

A primeira peculiaridade da exposição geral de 1884 foi a cobrança de ingresso, o que redundou em uma menor frequência do público, pouco habituado a pagar pela entrada nas exposições (Couto, 2013: 1988; L.S, 1884, p.1). A ideia da cobrança (com as quintas-feiras encarecidas, para frequência exclusiva das elites) era aumentar a capacidade financeira da AIBA para que pudesse adquirir as obras premiadas (Pitta, 2013: 144)²⁷⁴. Em termos de volume de obras, a exposição de 1884 contou com quase quatrocentos trabalhos de setenta e cinco artistas (Levy, 1990) (dos quais apenas trezentos e sessenta e oito constam no catálogo de De Wilde). Uma análise da listagem de obras faz notar uma ainda relevante e expressiva presença das telas de história, sobretudo de Victor Meirelles. Além do mais, despontam novos temas históricos, tais como a tela dedicada à lei do Ventre Livre, de Estevão Silva. No entanto, ganharam muito espaço e ocuparam definitivamente boa parte do espaço da exposição as telas de paisagem, natureza-morta²⁷⁵ e de gênero, com destaque para o pintor Antônio Firmino Monteiro²⁷⁶, que havia acabado de retornar da Europa e expôs na ocasião vinte e cinco obras.

Ademais, as grandes telas históricas de batalhas mais uma vez desagradaram significativa parcela da crítica, cada vez mais inclinada a valorizar registros com lastro e “exatidão documental, na tomada do natural” (Pitta: 145)²⁷⁷. Mais uma vez foi

274 A baixa frequência em virtude da cobrança foi ironizada na Revista Illustrada (30 Nov. 1884, nº 396) em caricatura de Angelo Agostini.

275 Segundo Fernanda Pitta, “As naturezas-mortas de frutas brasileiras de Estevão da Silva também compunham um núcleo significativo de obras que abriam possibilidades de interpretação do que poderia constituir uma arte brasileira dotada de “cor local”.” (2013: 145).

276 Sobre Firmino Monteiro, ver Moreira (2016).

277 A esse respeito é interessante notar o que diz Agostini sobre a pintura de história no texto que publicou sobre a exposição de 1884. Para o crítico, “a poesia, o idealismo e a fantasia devem ceder o passo à verdade do fato que o artista reproduz, empregando essas três coisas apenas como um meio de embelezar a composição, mas nunca de modo a sair fora da realidade do assunto, sacri-

Agostini (1884, n°391, p.3), na Revista *Illustrada*, quem avaliou com mordacidade os trabalhos de Pedro Américo (que expôs sobretudo alegorias e nus, como “A Noite” e “A carioca”, reproduzidos no catálogo) e Victor Meirelles (que expôs a enorme tela “Combate Naval do Riachuelo”, concluída no ano anterior) que, segundo o crítico, pecavam principalmente no colorido, pouco condizente com as tonalidades observadas diretamente ao ar livre, fora dos ateliês e salas da academia (Idem).

Sobre Almeida Júnior, Agostini destaca-o ao lado de Rodolfo Amoedo como aqueles que “maior sensação têm causado n’esta exposição” (1884, n°392, p.3). Ou seja, Almeida Júnior e alguns de seus colegas continuam sendo apresentados como instigantes novidades no cenário artístico. Amoedo estava ainda em meio a um período de estudos em Paris onde, assim como Almeida Júnior (e, durante alguns anos, concomitantemente a ele), estudou no ateliê de Alexandre Cabanel, mas onde passaria também, posteriormente, pelo ateliê de Puvis de Chavannes. Amoedo havia conquistado o Prêmio de Viagem à Europa em 1878, em disputa contra Henrique Bernardelli e Firmino Monteiro. Após uma breve passagem por Roma, chegou a Paris em agosto do ano seguinte, onde inicialmente estudou na *Académie Julian*²⁷⁸. Apenas em 1880 é que conseguiu finalmente ser aprovado para ingressar na ENSBA.

Apesar de já ter feito comentários sobre as mesmas obras de Almeida Júnior na exposição anterior, em 1882, Agostini novamente as aborda, mais uma vez brevemente (como costumava ser com qualquer artista abordado em comentários gerais sobre grandes exposições em que se tratava de diversos expositores num mesmo texto). Agostini as nomeia e adjetiva em sequência do seguinte modo:

ficando a realidade à fantasia, sob pena de cair em erro grave” (1884, n°391, p.3).

278 A Academia Julian era um ateliê particular, criado pelo artista Rodolphe Julian na segunda metade da década de 1860, com a finalidade de acolher e ensinar jovens artistas desejosos de estudar na França, mas que não haviam conseguido ou não se sentiam preparados para enfrentar as provas de admissão da ENSBA. A partir da década de 1870, a Academia Julian passou a aceitar mulheres, propiciando a possibilidade de uma formação e uma carreira artística até então bastante improvável e em muitos sentidos vedada a elas. Foi também um dos principais ateliês particulares a receber artistas brasileiros no final do século XIX e início do XX. Sobre a Academia Julian ver Simioni (2005; 2010) e Valle (2006).

o *Remorso de Judas*, boa tela pintada com vigor e sentimento. O *derrubador brasileiro*, insignificante como composição porém bem executado. O *descanço* [sic] *do modelo*, um quadro interessantíssimo pelo assumpto e pela excelente composição (1884, nº392, p.3)

Interessante notar que, dessa vez, Agostini valoriza “O Remorso de Judas” pela execução e anima-se com o tema de “O descanso do modelo”, mas trata com certo desdém “O derrubador brasileiro”, para ele “insignificante como composição”. O quadro do “derrubador” havia despertado a curiosidade da crítica desde que foi exposto em Paris pela primeira vez, mas quando exposto no Brasil passou a provocar algumas impressões negativas, que entendiam que Almeida Júnior havia pecado na representação do “brasileiro”. Segundo alguns críticos, o pintor havia falhado na tentativa de representar o tipo caboclo e terminou dando-lhe feitiço europeizado, com flagrante “falsidade do colorido da epiderme”²⁷⁹ (Ferreira, 1882a: 1).

Ademais, Rodolfo Bernardelli foi quem encontrou recepção largamente favorável da crítica na exposição de 1884. Tanto para Ângelo Agostini quanto para o crítico Oscar Guanabarro foi Bernardelli quem se destacou por suas esculturas, que atendiam ao critério em voga, a “verdade”, que, relacionada à noção de “cor local”, criava imperativos de fidedignidade histórica e fática para as obras. Elas deviam, por isso, representar com exatidão as tonalidades, paisagens e características físicas próprias das regiões e personagens que se pretendia retratar, além de buscar fidelidade histórica do fato acima de qualquer idealização estética²⁸⁰.

Guanabarro é mais um dos agentes culturais do universo desse recorte que conjuga artistas e críticos que nasceram em meados do século XIX. Pianista, na década de 1870 foi que passou a atuar como crítico colunista em periódicos sobre música. Foi ainda como colunista em revistas musicais que Guanabarro escreveu suas primeiras críticas dirigidas às artes plásticas. Já nesse período seu inconfor-

279 Interessante notar que no catálogo da exposição o quadro é nomeado como “Índio no repouso” e em alguns textos críticos foi nomeada como “Caboclo brasileiro”.

280 A esse respeito, a crítica de Guanabarro ataca Pedro Américo justamente pelos detalhes que poderiam, segundo o crítico, sugerir anacronismos. No quadro “Joana d’Arc” (1883) Guanabarro aponta como incoerentes a roupa, incompatível com a de uma camponesa do século XV (adornada com os “babados *plissés* da moda atual”) e as plantas decorativas (begônias, incomuns no ambiente doméstico para o período em que viveu a heroína). Ver Guanabarro (1884, nº244, p.1).

mesmo era dirigido à situação das artes no país e às instituições oficiais, que para ele eram parte fundamental do problema²⁸¹. Atuou, sobretudo, nos jornais *O Paiz*²⁸² e *Jornal do Commercio*, ambos do Rio de Janeiro. Neste, publicou uma série de textos comentando a EGBA de 1884 com reconhecida severidade, dirigida principalmente aos professores mais consagrados (principalmente Pedro Américo).

O *Jornal do Commercio* foi uma publicação periódica carioca que aderiu à República após a proclamação²⁸³, e que antes disso sustentava um discurso de neutralidade política e dizia pretender tratar apenas de assuntos relativos à economia. Trabalhou também, como Agostini, na revista *Vida Fluminense*, que costumava apelidar a AIBA de “Convento de Mafra”, em dupla referência ao famoso convento português e ao diretor da Academia, Maximiliano Mafra, signo da posição conservadora assumida pela instituição.

Sobre a participação de Almeida Júnior na exposição de 1884, Guanabarino fala muito pouco, talvez porque fossem quadros já conhecidos do público e da crítica. No texto que publicou no dia primeiro de setembro de 1884 no *Jornal do Commercio*, das oito colunas preenchidas por ele na parte inferior da primeira página, cinco foram dedicadas a analisar os quadros de Pedro Américo, na maior parte das vezes com enorme rigor sobre os detalhes, inflexível diante de qualquer pequeno sinal de anacronismo. Apenas nas três colunas finais foi que abordou apressadamente diversos outros pintores mais jovens, entre os quais Almeida Júnior.

Dos quatro quadros expostos pelo pintor ituano, Guanabarino faz maiores e mais generosos comentários apenas sobre “O Descanso do Modelo”. Para o crítico,

281 Nesse momento, nas décadas finais do século XIX, Guanabarino postou-se como um crítico dissidente, defensor dos preceitos artísticos “modernos”, em oposição aos preceitos clássicos das academias. No entanto, no início do século seguinte passou a ser identificado com o polo conservador do debate estético, sobretudo no quadro geral das discussões ocasionadas pela Semana de Arte Moderna de 1922. A esse respeito consultar Caires (2007).

282 Iniciou-se em um grande jornal, *O Paiz*, cujo editor-chefe era Quintino Bocaiúva, membro do grupo de fundadores do Clube Republicano do Rio de Janeiro, a quem Guanabarino tinha como “mestre” (Grangeia, 2005: 217). Nesse jornal, Guanabarino alternou publicações na coluna “Artes e Artistas” com os colegas Gonzaga Duque, Coelho Netto, França Júnior e Arthur Azevedo (Caires, 2007).

283 Interessante considerar que durante a maior parte do período imperial D. Pedro II possuiu uma coluna no jornal (sob pseudônimo) e influenciou em sua política editorial. Foi somente a partir de meados da década de 1860 que se iniciou no jornal uma forte campanha abolicionista com respaldo da direção (Leal e Sandroni, 2015).

tratava-se de “um bom quadro da escola realista” (1884a): “gostamos muito da mulher ao piano. A sua posição é muito bem estudada e natural. Os acessórios são bem tratados; e a figura do pintor bem desenhada” (idem). Apesar das impressões negativas ou indiferentes sobre as demais telas de Almeida Júnior, Guanabarro conclui sua apreciação dizendo que

Ainda assim, o Sr. Almeida Júnior é um dos melhores expositores nacionais, e lamentamos que não esteja na Europa, trabalhando ao lado dos Srs. Amoedo, moço de tanto futuro, ou de Décio Villares, também talentoso. (Idem)

Ou seja, é bastante notório que Guanabarro também tratava Almeida Júnior como um jovem promissor ao lado de outros, todos bolsistas. Sobre esses jovens, a crítica nutria explícitas expectativas. Deles esperava-se a renovação da arte brasileira, embora para isso devesse se espelhar nos modelos europeus, sobretudo franceses. Ademais, a fala do crítico demonstra de modo mais claro o elevado estatuto conferido ao ambiente artístico europeu e, por extensão, àqueles que passavam por períodos de estudos na Europa. Dessa experiência formativa esperava-se que o jovem artista trouxesse a novidade comedida, a convenção recém-rotinizada de Paris, mas que no cenário carioca provocaria as mudanças tão almejadas.

Além de Guanabarro e Agostini, Félix Ferreira produziu importantes textos de recepção à exposição de 1884, mas nada especialmente dirigido a Almeida Júnior, muito em virtude do fato de que o crítico já as havia comentado as mesmas obras exatos dois anos antes. Os textos de Ferreira, em dez longas partes, são dessa vez publicados no jornal *Brazil* (ou, como o periódico se intitulava, “órgão do partido conservador”), na seção de folhetins.

L.S.²⁸⁴ foi outro crítico que publicou uma sequência importante de artigos sobre a exposição na Gazeta de Notícias do Rio de Janeiro. Todos textos relativamente curtos e profundamente irônicos na coluna intitulada “Belas Artes”. O autor alternava passagens extremamente mordazes e até mesmo cômicas em que satirizava as

284 Ana Flavia Ramos especula que L.S. pudesse ser o proprietário do jornal, Ferreira Araújo, figura próxima de muitos dos artistas e colecionador de artes (Silva, 2013: 1988).

obras e os artistas com trechos descritivos e elogiosos. Em tom muito mais livre e menos profissionalizado, L.S. foi generoso com pintores mais estabelecidos como Victor Meirelles e Pedro Américo. No entanto, foi também receptivo às telas de paisagem de Georg Grimm, embora pontuando observações sobre “a verdade” das obras. Para ele, Grimm havia escolhido retratar uma das paisagens em um momento incaracterístico: a baía de Guanabara em dia de chuva. Para o crítico, o ideal teria sido retratá-la em dias “claros, límpidos, brilhantes” (1884d). Em outra tela, no entanto, “Vista do Cavalão”, Grimm havia acertado em cheio no emprego da luz (outro dos modernos critérios da crítica, a luminosidade, sobretudo das paisagens): “o Sr. Grimm espalhou a mãos cheias o ar e a luz. A gente sente-o entre as árvores, respira-o e aquece-se. É neste quadro que o mais fielmente o Sr. Grimm reproduz a nossa natureza” (Idem). A luz abundante era, para a crítica do período, sinal de que o quadro havia sido realizado ao ar livre, em observação direta da natureza, e por isso mais fiel a ela em sua representação e “verdade”.

L.S. analisa Almeida Júnior no mesmo texto em que começa avaliando Pedro Peres. A mordacidade irônica dirigida a Peres é explícita. De Almeida Júnior, elogia alguns detalhes da tela “Fuga da Sagrada Família do Egito”, mas principia dizendo que se trata de um “velho molde tantas vezes reproduzido” (1884c). Sobre “O Remorso de Judas” diz não ver grandes qualidades expressivas. A seguir, faz um comentário irônico sobre o “Derrubador brasileiro”, “que nas horas vagas vai *posar* ao *atelier* dos pintores” (Idem, grifos do autor). Por fim, L.S. elogia “Descanso do modelo”, fazendo ressalvas sobre a maneira “vulgar, pouco artística” em que foi representado o pintor, e sobre a luz que reflete sobre o piano, que já não produzia o mesmo efeito que produziu na primeira vez em que foi exposto em Paris. O texto de L.S. foi poucos dias depois reproduzido nos jornais *A Província de São Paulo* (16 Set. 1884: 2)²⁸⁵ e *Correio Paulistano* (14 Set. 1884: 2).

A exposição de 1884 foi, portanto, para Almeida Júnior não mais do que um prolongamento da recepção que já havia obtido em 1882. Foi apenas a ocasião para expor as mesmas telas em um espaço oficial que, embora decadente, ainda constituía o principal e mais visto espaço expositivo do mercado artístico carioca naqueles

285 Vale a pena pontuar que nesta mesma edição do jornal, na mesma página, uma coluna apócrifa elogia Pedro Alexandrino como prodigioso pintor autodidata paulista. Alexandrino se tornaria em breve o mais eminente aluno de Almeida Júnior. Sobre o assunto ver Tarasantchi (1996).

anos. Dali em diante, contudo, não ocorreu mais nenhuma exposição geral antes do advento da República. Trataremos adiante, em outro trecho, desse íterim, das exposições individuais e encomendas de Almeida Júnior.

2.3.5 O início das Exposições de Quadros Modernos de Lisboa e o Grupo do Leão

À semelhança do que ocorreu no Brasil com a intermitência das exposições gerais (e oficiais) da AIBA, em Portugal as exposições da Sociedade Promotora das Belas Artes, que já há algum tempo não possuíam regularidade, também chegam a suas últimas edições. No Brasil, em 1884 deu-se a última exposição geral antes da reforma da academia em 1890 e do advento da República. Em Portugal, a sociedade de artistas e apoiadores havia realizado sua décima segunda exposição em 1880 (da qual Malhoa havia participado), e realizaria apenas mais duas ao longo da década, sem intervalos regulares, uma em 1884 e outra, derradeira, em 1887. Nesse contexto é que a partir de 1881 surgiram em Lisboa as Exposições de Quadros Modernos, organizadas pelo Grupo do Leão.

O Grupo do Leão era uma formação, um coletivo informal que reunia artistas, críticos e literatos com perspectivas assemelhadas sobre a arte e com os mesmos anseios de transformar o ambiente artístico lisboeta. Eram, sobretudo, jovens que se reuniam e confraternizavam na Cervejaria Leão de Ouro, na Baixa de Lisboa. O agrupamento, inicialmente motivado pela sociabilidade entre artistas e intelectuais com grandes aspirações, tomou formas concretas quando encetou a iniciativa de organizar autonomamente suas próprias exposições e, assim, marcar um contraponto em relação às exposições da SPBA. O nome do certame, que decerto não foi escolhido aleatoriamente, é registro ele próprio desse contraponto. Afinal, enquanto os jovens artistas realizavam as exposições de quadros ditos “modernos”, aos pintores veteranos não restava alternativa a não ser, por oposição, pertencerem à categoria de “antigos”.

O grupo, inegavelmente, pretendia-se disruptivo. Portava um discurso de rompimento, anunciava-se como o novo e foram exatamente esses os adjetivos que recebeu da crítica no período. Era composto pelos mesmos que no ano anterior ha-

viam sido chamados de “modernos” e “dissidentes”. O que fizeram foi abraçar as denominações e incorporar o espírito de ruptura.

Não que a crítica pudesse ser dissociada do grupo como uma esfera autônoma, totalmente apartada e independente dos artistas. Muito pelo contrário. Naquele momento, parte significativa dos críticos se confundia entre os artistas, nas práticas e nos ambientes de sociabilidade. Um retrato ampliado do grupo no início de sua constituição, de seu centro às suas bordas, de suas relações constitutivas mais fundamentais às relações laterais e acessórias, deverá incluir, portanto, os artistas António da Silva Porto, João Vaz, António Ramalho, Ribeiro Cristino, os irmãos Rafael e Columbano Bordalo Pinheiro, José Moura Girão, Manuel Henrique Pinto, Leandro Braga e, naturalmente, José Malhoa²⁸⁶, mas também os escritores, jornalistas e críticos Alberto de Oliveira²⁸⁷, Mariano Pina, Monteiro Ramalho, Emídio de Brito Monteiro, Fialho de Almeida e Abel Botelho. Ou seja, jovens artistas e (nem sempre) jovens críticos constituíam uma única e mesma comunidade ampliada e integravam o mesmo conjunto de relações de sociabilidade e produção.

O próprio local e também o modo de reunião do grupo, informal e boêmio, eram em si mesmos indicativos de um estilo de vida e visão de mundo do conjunto dos artistas, o que sinalizava uma sintonia com as práticas de sociabilidade de outros grupos de artistas modernos de vanguarda, sobretudo de Paris. Nas palavras de Raquel Henriques da Silva, o Grupo do Leão enaltecia “o estatuto liberal da profissão” (2000: 426). E para pensar comparativamente²⁸⁸, basta lembrar, por exemplo, das comuns reuniões do grupo impressionista no café *La Nouvelle Athènes*, em

286 A este núcleo duro de artistas fundadores ou agregados ainda nas primeiras exposições do grupo acrescentam-se posteriormente artistas da cidade do Porto como José Julio de Sousa Pinto e o escultor Soares dos Reis, e de Lisboa temos a bordadeira Augusta Bordalo Pinheiro, e as pintoras Berta Ramalho Ortigão, Helena Gomes e o escultor José Maria Moreira Rato. A entrada tardia das mulheres no grupo é indicativo da profunda cisão de gênero que marcava o universo artístico e dos imensos obstáculos que uma mulher enfrentava para trilhar uma carreira artística. Sobre o tema, consultar Leandro (2016 e 2008).

287 Alberto de Oliveira foi um dos principais membros, fundador da revista do grupo, a *Chronica Illustrada*. Era um tipo de mecenas, que financiou também a edição e impressão dos catálogos e que negociou o empréstimo das salas onde aconteceram as exposições do grupo (da Sociedade de Geografia de Lisboa na primeira, e na redação do jornal *Comércio de Portugal* nas seguintes). Ademais, Oliveira era um importante mediador do grupo, homem de grande circulação internacional, trazia sempre periódicos de Paris que apresentava ao grupo e sobre os quais debatiam nas mesas da cervejaria. Não pude consultar a revista na Biblioteca Nacional de Portugal em virtude de seu mal estado de conservação e de não estar digitalizada ou microfilmada.

Montmartre, ou ainda, em meados do século, da *Brasserie Andler-Keller* como local de reunião de artistas como Courbet, Corot e Daumier, por vezes acompanhados por escritores como Baudelaire, e críticos como Jules Castagnary e Champfleury.

A primeira das exposições do grupo ocorreu no salão da Sociedade de Geografia de Lisboa (SGL), por concessão de Luciano Cordeiro, em meados de dezembro de 1881. E foi como se estivesse sendo aguardada pela crítica, tamanha foi a repercussão. Nela Malhoa participou com sete telas, a maioria das quais paisagens pintadas ao longo de 1881 (Oliveira, 1881). E se no ano anterior a exposição da SPBA havia contado com presença expressiva de quadros de gênero e cenas com personagens populares, a Exposição de Quadros Modernos de 1881 foi quase exclusivamente preenchida com quadros dessas temáticas. O universo temático realista e naturalista ocupava o espaço como uma demanda reprimida no universo artístico português.

Para começar a mapear a extensa onda de comentários críticos que a exposição atraiu, podemos começar pelos textos publicados no jornal *O Século*²⁸⁹, que replicou textos do *Diário da Manhã* assinados com o pseudônimo de Z. Segredo, utilizado por Mariano Pina. Tania Regina de Luca informa que Pina “estreou no jornalismo em 1878, no *Diário do Comércio* (Lisboa 1876-1880), e logo passou a colaborar no *Diário da Manhã* (Lisboa, 1876-1884), para o qual redigiu diversas notas sobre artes plásticas” (2018: 29). Além do mais, foi um destacado jornalista responsável pela criação e produção de grande número de periódicos, entre os quais destaca-se a revista *A ilustração*, criada em 1884, que era produzida em Paris e comercializada no Brasil e em Portugal, e sobre a qual falarei adiante. No entanto, é importante ter em conta desde já que Pina foi um agente de extrema importância para a produção da recepção ao Grupo do Leão. Foi ele quem cunhou o nome do grupo em um de

288 Nas palavras de Michael Wilson, “durante o século XIX, grupos de artistas proliferaram, inspirados por objetivos comuns. (...) Durante os anos 1830 e 1840 esta comunidade boêmia tornou-se firmemente estabelecida em Paris. Era centralizada nos cafés, que eram os locais favoritos de encontro dos artistas, onde arte e política eram calorosamente debatidas” (2006: 18, tradução minha).

289 *O Século* foi um diário republicano, fundado e inicialmente dirigido por Sebastião Magalhães Lima. A partir de 1903 cria a revista *Ilustração Portuguesa* (sobre a qual falarei em outro ponto), um semanário ilustrado que encarregou-se de complementar as publicações sobre cultura do jornal.

seus artigos no Diário da Manhã, de 15 de dezembro de 1881, em um texto que é praticamente uma carta de apresentação do coletivo de artistas. No texto, Pina diz

Chamar-lhe-ei o Grupo do "Leão", a este grupo de artistas distintos, rapazes ainda todos, cheios de entusiasmo e de talento, que resolveram ha um mês, entre boks e fumaças de cachimbo, organizar uma exposição de belas artes, uma exposição essencialmente moderna, onde há algumas telas preciosas, reveladoras de boas inteligências. (1881b)

Assim, as palavras de Pina, além de reforçarem a ideia acerca dos artistas de que produziam arte “moderna”, promoveu também a percepção de que eram um coletivo, um conjunto coeso, um grupo organizado, o que foi, sem dúvida, um fator que fortaleceu a ascensão e reconhecimento dos artistas, já que, desse modo, surgiram para o universo artístico nacional com o feitio de um movimento artístico de renovação. Nesse sentido, Malhoa esteve envolto em um contexto em que as pinturas de paisagem, de tipos humanos regionais e de gênero foram conquistando impulso e reforço coletivo²⁹⁰.

Ademais, Pina foi também importante agente de mediação e intercâmbio cultural entre Brasil e Portugal, afinal, atuou como colunista correspondente do jornal carioca Gazeta de Notícias e foi em parceria com Elísio Mendes que deu início à sua revista ilustrada de abrangência transnacional, *A Ilustração*. Pina, portanto, é um agente relevante do conjunto da rede de relações aqui desenhada, já que era próximo, entre outros, dos jornalistas, críticos e literatos Ramalho Ortigão (de quem recebeu a indicação para se tornar correspondente da Gazeta de Notícias), Eça de Queiroz (com quem colaborou na criação de uma revista ilustrada na década de 1890) e Pinheiro Chagas (que foi seu diretor quando trabalhou no Diário da Manhã).

290 Diferente do caso de Almeida Júnior, que trilhou um percurso um tanto mais solo. Algumas iniciativas coletivas surgiram no Brasil no fim do século XIX, tais como o Ateliê Livre criado em 1888 por Eliseu Visconti, Roldolfo e Henrique Bernardelli, Zeferino da Costa, Rodolfo Amoedo e França Júnior. Almeida Júnior foi ligado a esses artistas por laços de amizade e afinidades artísticas, mas não se ligou de modo próximo e direto a nenhum tipo de coletivo artístico.

Os comentários de Pina saíram imediatamente após a abertura da exposição e precisam ser circunstanciados. Assinando como Z. Segredo, Pina disfarçava sua condição de informante privilegiado, já que era ele também um dos membros do grupo que havia idealizado a exposição, com quem costumava confraternizar na cervejaria. Ele foi, portanto, o primeiro a escrever sobre a exposição, que recebeu no mesmo periódico outros textos críticos no início do ano seguinte. Em seu texto, Pina comentou individualmente a participação da maioria dos colegas na exposição, sendo mais explicitamente generoso com Silva Porto, aquele que gozava de algum grau de reconhecimento público. Os demais, quase estrepentes, receberam comentários breves e brandos, com eventuais apontamentos negativos muito sutis. Malhoa teve suas telas mencionadas sem adições críticas e foi descrito junto de seu colega António Ramalho da seguinte maneira

António Ramalho – o distinto paisagista, um baixo, rochonchudo, a bochecha gorda, trigueiro, atarracado, grande bigode preto, espesso e farto: um bom exemplar do rapaz sadio; Malhoa – outro das mesmas proporções físicas, mas um pouco mais alto e mais claro, cara cheia, larga e expansiva, onde nasce uma pequena barba cerrada e cortada em baixo em duas pontas (Z. Segredo, 17 Dez. 1881)

As descrições físicas e fisionômicas dos artistas são características da atuação da crítica desse período. São parte do esforço de caracterização pormenorizada dos artistas, o que ajuda a difundir uma imagem e a constituir a persona artística de cada um. São parte do conjunto geral de características que integram a “personalidade” de um artista. Aparência e temperamento são tomados como elementos da subjetividade do artista, que por sua vez é um construto resultado da elaboração pública e conjunta entre artistas e críticos e capaz de despertar enorme interesse e curiosidade do público.

Pouco mais de um mês depois da crônica de Z. Segredo, Affonso Vargas publicou uma série de textos no jornal *O Século* sobre a exposição dos jovens pintores. Vargas era o colunista regular do periódico, escritor e comumente associado à geração anterior de artistas e amadores. Publicou crônicas em conjunto, por exemplo,

com os anteriormente mencionados Pinheiro Chagas e Rangel de Lima. Isso não o impediu, no entanto, de redigir um texto de recepção ao grupo prenhe de um entusiasmo indisfarçável. No dia vinte e quatro de janeiro Vargas comentou

Como é bom, consolador e grato, poder admirar-se a força incontestável do progresso!

Ainda há alguns anos dizia-se por exemplo com toda a autoridade de uma opinião incontestada que nós não tínhamos pintores (1882a)

Ou seja, Vargas associa o grupo ao “progresso” e entende que os jovens resolvem as insuficiências do sistema artístico português, que passava então a ter pintores com suficiente competência e originalidade. Adiante, comenta a participação de Malhoa

Veem depois Malhoa e a *Inundação na Ribeira de Santarém*, um pequenino quadro encantador, denota a força do seu pincel vigoroso, naturalista e novo.

E a *Seara Invadida* não será também um belo e simpático arrojo? É certo que muitos não simpatizam com a cor uniforme e monótona da atmosfera, resultado sem dúvida da hora que Malhoa escolheu; todos reconhecerão contudo, que nessa tela de quase dois metros de largo, a maior da exposição, há o talento suficiente para produzir três quadros (Idem)

Sobre as telas propriamente ditas, com exceção à luminosidade da tela “Seara Invadida”²⁹¹, Vargas não faz nenhum comentário significativo sobre os aspectos técnicos. Seu texto não é tão marcadamente descritivo e revela mais sobre o que o crítico pensa sobre Malhoa do que sobre as telas mencionadas. Desse modo, embo-

291 Nessa exposição, o grande destaque de Malhoa é a tela “Seara invadida”, analisada por todos os críticos que mencionam o artista. Isso porque Malhoa havia participado com ela da Exposición General de Belas-Artes de Madrid naquele mesmo ano, antes mesmo de tê-la exposto em Portugal. O relativo sucesso de Malhoa na exposição espanhola foi bastante relevante para o aumento da repercussão entre a crítica portuguesa. Silva Porto participou dessa mesma exposição, em que conquistou como premiação o Hábito da Ordem de Carlos III (Saldanha, 2006: 44).

ra breve, o comentário deixa transparecer elementos interessantes sobre a percepção que Vargas e parte significativa da crítica de periódicos expressavam sobre os jovens artistas em geral e sobre Malhoa em particular. Nesse trecho específico, adjectiva Malhoa como “naturalista e novo”, que são termos bastante sugestivos a respeito das percepções e representações dirigidas a Malhoa nesse momento de sua trajetória.

Vargas, portanto, é um claro entusiasta do grupo e, embora fosse apenas um crítico amador, de baixo engajamento na defesa das novas tendências estéticas, acaba demonstrando em relances suas posições. No dia seguinte, ainda tratando da exposição, o discreto crítico cita o também crítico de arte e anticadêmico francês Eugène Véron (bastante popular na época e importante referência para os principais críticos antiacadêmicos do Brasil e de Portugal) para lembrar que essas instituições eram, em suas formas de avaliação, “retrógradas e imbecis por via de regra” (1882b).

No entanto, criada em 1878²⁹², a principal revista ilustrada do país no início da década de 1880 era *O Occidente, Revista Ilustrada de Portugal e do Estrangeiro*²⁹³. A revista foi um verdadeiro marco na imprensa periódica portuguesa e preencheu um flanco do mercado editorial, carente de revistas ilustradas. Ela foi resultado do esforço conjunto do gravador Caetano Alberto da Silva, do ilustrador Manuel de Macedo e do literato e jornalista Guilherme de Azevedo, entre outros colaboradores. Caetano da Silva foi quem idealizou e criou as bases para uma revista tão bem e tão fartamente ilustrada quanto *O Ocidente* ao criar um ateliê de formação de gravadores. A grande novidade da revista era justamente poder contar com uma oficina de gravadores, todos alunos de Caetano da Silva, que produzia imagens inéditas para cada número lançado quinzenalmente. Manuel Maria de Macedo, que também foi aluno de Tomás da Anunciação, era quem produzia as ilustrações que serviam de base às gravuras.

292 A revista recebeu uma medalha de honra ao mérito na Exposição Universal de Paris pela qualidade de seu conteúdo no ano de seu lançamento (Correia, 2012: 4).

293 Até pelo menos 1884, quando surgiu a revista *A Ilustração*, criada por Mariano Pina e que continha mais e melhores ilustrações porque era impressa em Paris, que possuía melhor e mais barateada tecnologia de impressão, vendida por um preço razoavelmente mais baixo (Luca, 2018: 54).

A revista *O Ocidente* contava com colaboração de intelectuais e escritores. Publicava, desse modo, colunas de comentários políticos, crônicas e romances no formato de folhetins. No entanto, para melhor caracterizá-la, é importante dizer que um dos seus aspectos mais relevantes é que publicava regularmente relatos dos exploradores coloniais portugueses na África, além de longas reportagens sobre as incursões e guerras de conquista travadas por eles. Os anos 1880 foram o auge das explorações coloniais do território africano pelas potências europeias e os portugueses, que não queriam perder seus domínios, revigoraram nesse período o ímpeto de ocupação dos territórios colonizados. Gravuras em página inteira retratando os líderes das missões de exploração em solo africano comumente estampavam a capa ou o miolo das edições. A empreitada neocolonial portuguesa foi também parte do que no século XIX estimulou o sentimento nacionalista e a busca pela identidade nacional. As gravuras colaboravam com o processo de produção do imaginário nacional e acentuavam a caracterização do feito como heroico²⁹⁴. Não era por acaso, afinal, que a revista se chamava “*O Ocidente*”. O ideal de progresso e conquista que norteava a revista de modo bastante explícito era uma espécie de defesa da cultura ocidental e buscava legitimar e vangloriar as empreitadas coloniais²⁹⁵. A coexistência coeva nas revistas ilustradas de crônicas sobre as explorações colonizadoras e sobre o universo artístico denotam certas correlações entre os tópicos de interesse do público leitor, bem como do que considerava relevante a editoria dos periódicos. Com um mote nacionalista subjacente, *O Ocidente* narrava e ilustrava tudo o que de

294 Não podemos esquecer que a imprensa cumpre um papel de relevo nesse contexto de (re)elaboração e imaginação das identidades no século XIX. Nesse sentido, não apenas a revista *O Ocidente* abordava o tema das explorações de modo ufanista. Também o jornal *Diário de Notícias*, para ficar em apenas um exemplo, publica regularmente sobre as atividades da Sociedade de Geografia de Lisboa, além de textos sobre o explorador Serpa Pinto intitulados “Viagens Sertanejas”, em que são descritas as expedições de colonização, os confrontos e impressões sobre os territórios africanos submetidos. Sobre o papel da imprensa na formação das identidades nacionais ver Thiesse (2020).

295 Vale a pena pontuar aqui que em 1881 o explorador Alexandre de Serpa Pinto publicou pela primeira vez os relatos de sua viagem de exploração, intitulados “Como eu atravessei a África”. Narrado em primeira pessoa, o livro pertence a uma espécie bem comum de livros do século XIX, os relatos de viagens, que tinham como função disseminar narrativas sobre lugares distantes e considerados exóticos, que povoavam o imaginário das populações letradas dos centros urbanos, sobretudo europeus. Os relatos de viagens eram comuns antes desse momento, mas no século XIX se multiplicaram na mesma proporção da intensificação das viagens e da otimização dos transportes. Viagens de caráter comercial, científico ou exploratório militar (como era o caso dessa, realizada por Serpa Pinto) ganharam relatos em livro nesse período.

algum modo colaborava com a busca insistente por uma identidade nacional, ou que pudesse colaborar com a cristalização do que consideravam que devesse figurar no centro dessa representação imaginada da pátria. Assim a imprensa colaborava com a construção do imaginário nacionalista, fazendo conviver lado a lado em suas páginas retratos edificantes dos exploradores coloniais e gravuras dos salões de arte²⁹⁶.

Quem publicou os textos sobre a Exposição de Quadros Modernos na revista O Ocidente foi Monteiro Ramalho, intelectual e crítico membro do núcleo de sociabilidade da cervejaria e irmão do pintor António Ramalho. O crítico inicia o primeiro da sua série de textos falando da excitação que a exposição vinha causando em Lisboa e da própria formação do grupo:

Além de ter sido levada a efeito por um grupo independente de nove rapazes entusiastas e confiantes, que um dia pensaram nela, vagamente, e pouco depois a realizaram, decididos, ela representa exuberantemente um progresso forte e luminoso da arte moderna entre nós (1881a: 19)

Monteiro Ramalho, portanto, descreve o grupo como composto apenas por nove jovens artistas, excluindo-se (e aos demais jornalistas) da idealização da exposição. Mas o mais notável de sua descrição é que descreve o grupo como “independente” e “moderno”. Com esses termos o crítico anuncia suas posições na batalha discursiva contra a Academia e as exposições da SPBA (chamadas por ele de “velhas exposições celebres”). Não por acaso no parágrafo seguinte ele ironiza o costume de “pintar a grande natureza no fundo genial dos *ateliers*” (Idem), tudo isso para exaltar o papel de Silva Porto na renovação da arte portuguesa e sua radicalização do exercício da pintura a céu aberto. Nesse ponto Tomás da Anunciação é requisitado como uma espécie de precursor dessa geração, dessa vez evocado ao lado de Cristino da Silva.

296 Em janeiro de 1882, em seu número 111, a revista publicou uma gravura [Fig.37] retratando o salão de exposição das telas do GL. Nela podemos identificar em certo destaque a tela “Seara invadida” de Malhoa.

O crítico, portanto, utilizou todo o espaço de seu primeiro texto sobre a exposição de 1881 para narrar as origens e linhagens do grupo e exaltar a figura de Silva Porto. Segundo ele, Silva Porto era aquele que “veio revelar claramente e francamente todos os melhores processos modernos de pintar, com largueza, observação e verdadeira cor, e sempre diante dos modelos soberbos e incorrigíveis da natureza” (Idem), e a exposição tinha “o valor revolucionário da iniciação d’uma escola – nova entre nós” (Idem). O mais curioso desse texto introdutório de Monteiro Ramalho à exposição e ao grupo é seu comentário final, destacando a presença quase exclusiva de quadros de paisagens. Diz o crítico que, para ele, o fato não era nenhum escândalo (indicando que para outrem fosse), e que o importante era que as telas expressassem “um ponto da criação visto através de um temperamento – conforme define Zola” (Idem), lembrando, ademais, que a maioria dos pintores eram “filhos do campo” (Idem), do meio rural.

No segundo de seus textos trata ainda exclusivamente de Silva Porto, agora abordando diretamente algumas de suas obras expostas. É somente no terceiro texto da série que Monteiro Ramalho passa a tratar de outros expositores. E começa pelo seu irmão, António Ramalho, a quem dedica metade da coluna. O restante da análise é dedicada a Malhoa, e a iniciou apreciando a tela “Seara invadida” [Fig.17].

Embora fosse próximo dos artistas do GL, Monteiro Ramalho não se absteve de apontar defeitos e sugerir problemas nas composições expostas. Assim foi com Malhoa. É preciso dizer que na primeira metade da década de 1880 as apreciações críticas dirigidas a Malhoa são repletas de apontamentos sobre problemas, em geral ligados ao colorido das obras e à falta de “verdade”, tão buscada pela crítica nas telas. É somente no final da década que as críticas se tornarão mais entusiasmadas com as características e temas pintados por Malhoa. Antes disso, a característica majoritária da recepção a Malhoa é a expectativa. São quase unânimes as manifestações de expectativas positivas sobre o desenvolvimento de Malhoa como artista para os anos seguintes. E os críticos procuravam apontar os elementos de suas telas e de sua personalidade que baseiam essas expectativas. Assim também ocorreu com Monteiro Ramalho, que fala das qualidades que vê nas obras como indicativos do potencial do artista. De todo o trecho dedicado a Malhoa, Ramalho escolhe des-

tacar positivamente sua qualidade como paisagista, mencionando para isso a paisagem ao fundo de “Seara invadida” e da tela “O brejo” [Fig.38].

Foi também Monteiro Ramalho quem escreveu as críticas sobre a Exposição de Quadros Modernos de 1881 para o Diário de Notícias. Ali deu mais uma vez amostra das elevadas expectativas em torno de Malhoa ao dizer que:

Malhoa é um dos artistas novos que mais esperanças estão dando; e continuando sempre a aplicar confiantemente a sua boa vontade e o seu talento a um estudo bem entendido, há de com certeza ser um dos nossos pintores mais distintos (21 Dez. 1881)

Nesse mesmo texto analisa o quadro “Inundação da Ribeira de Santarém” que, segundo ele, é “uma grande paisagem, vasta e esplêndida” (Idem), porém marcada por “defeitos salientes de execução e de cor” (Idem). Para além dos defeitos na execução sugeridos, o quadro é elogiado pela iluminação empregada: “tudo é tocado com uma largueza exuberante de meridional, onde brilha a força de um belo temperamento embriagado de bom sol” (Idem).

Para finalizar a análise da recepção da crítica de periódicos à primeira exposição do Grupo do Leão, é preciso apenas mencionar a revista O António Maria, criada por Rafael Bordalo Pinheiro em 1879, pouco tempo depois que regressa do Brasil para Portugal. Tratava-se de uma revista semanal, repleta de ilustrações cômicas de humor político, e que era comercializada nos dois países. O próprio nome da publicação era uma sátira ao ministro António Maria Fontes Pereira de Melo, do Partido Regenerador, e que no período tocava adiante uma série de reformas e obras públicas no país²⁹⁷ (Correia, 2006). Assim, a revista criada por Rafael Bordalo Pinheiro era principalmente de sátira política, mas tinha espaço para breves comentários cul-

297 O período que ficou conhecido como “fontismo” foi um interlúdio de estabilidade política e de significativo desenvolvimento econômico em que Fontes Pereira de Melo foi o presidente do então Conselho de Ministros de Portugal. Foi marcado por uma intensa política de investimento público por meio do Ministério de Obras Públicas, Transportes e Comunicação, mas também por maior endividamento público e encarecimento do custo de vida. Portugal aprofundou seu processo de modernização utilizando empréstimos para concentrar investimentos em infraestrutura. Entre outros investimentos significativos, o país ampliou significativamente sua malha de transportes rodoviários e ferroviários (ver Ramos, 2001: 31).

turais sobre os eventos artísticos, muitas das vezes com a colaboração dos principais críticos de arte do país. Desse modo, Rafael mencionou apenas que a “pequena mas bela exposição (...) tem atraído as atenções do diletantismo e da crítica para os expositores, a que algumas folhas chama o *grupo dos dissidentes*” (1881: 406, grifos do autor). O irônico escritor comentou, no entanto, que não havia contra o que pudessem se insurgir “os espirituosos aristos” (idem), em um dos mais ferinos ataques à ARBA e seus mestres.

2.3.6 As consecutivas Exposições de Quadros Modernos até o final da década e o esgotamento da fórmula

Analizadas as estreias dos dois artistas – Malhoa e Almeida Júnior – como profissionais em seus espaços artísticos nacionais, é hora de lançar um olhar mais amplo sobre o processo de consagração de cada um e a constituição de suas clientelas. Afinal, as exposições do GL eram também, ao fim e ao cabo, um esforço de criação de um espaço expositivo, de produção de visibilidade e de valor simbólico para artistas e obras. A intenção de vender sempre esteve presente, assim como havia sido duas décadas antes, na constituição da SPBA. Note-se, por exemplo, que no catálogo ilustrado de 1882 as obras são precificadas. E assim se deu: ao longo da década de 1880, exposição após exposição, os artistas foram ampliando sua participação e suas vendas.

A partir da segunda Exposição de Quadros Modernos, em 1882, Malhoa aprofundou definitivamente sua estratégia de participação em exposições coletivas e passou dos sete quadros expostos no ano anterior para vinte e um na segunda e vinte e três na terceira edições da exposição. Entre a lista de obras da segunda edição (Oliveira, 1882), devemos notar a presença de alguns estudos para obras que estava em vias de concluir para prédios públicos (para o Real Conservatório e para o Supremo Tribunal de Justiça²⁹⁸), bem como os retratos do cavalo Salero, que longe de serem meros quadros animalistas, eram, em verdade, as primeiras evidências da

298 Ver Bordalo Pinheiro, 28 Jun. 1883.

sua duradoura relação com a família Relvas. Salero era o cavalo favorito do patriarca Carlos Relvas (1838-1894), com o qual costumava participar de touradas.

Carlos Relvas era o cultivado herdeiro do enriquecido lavrador e proprietário rural José Farinha Relvas de Campos (Pereira et. al., 1910: 177). Nas palavras de José Raimundo Noras (2010: 22) “a ascensão social e econômica de seu pai permitiu-lhe o benefício de uma excelente educação particular de índole liberal”. Com esses recursos econômicos e culturais, Carlos se tornou um dileteante apreciador da arte, colecionador e, sobretudo, a partir da década de 1860 artista amador no ramo nascente da fotografia. Participou com suas fotografias de exposições e concursos. As imagens que produziu se tornaram parte relevante da construção do imaginário sobre o “povo” em Portugal²⁹⁹, já que retratou sobretudo paisagens e tipos regionais em trajes típicos e situações cotidianas de trabalho e descanso (Tavares, 2010: 403) [Fig.50 e Fig.51]. Malhoa desenvolveu com Carlos e, posteriormente, com seu filho, José Relvas, uma relação duradoura de amizade e clientelismo. A família Relvas foi, sem dúvida, a mais relevante cliente de Malhoa em volume de obras adquiridas em exposições, encomendadas ou até mesmo, por vezes, recebidas como presentes oferecidos pelo pintor.

Em relação à recepção crítica, já na segunda edição das exposições do GL se dá um ponto de virada considerável. Em abril de 1883 Ramalho Ortigão dedica sua coluna no *Diário da Manhã* (texto posteriormente reproduzido no terceiro volume das compilações “Arte Portuguesa”) para analisar a segunda exposição do GL, inaugurada em dezembro de 1882. Ortigão já vinha dando atenção ao grupo antes mesmo que se designassem como um grupo, na exposição de 1880, mas no início de 1883 seu entusiasmo com os artistas é evidentemente maior. Nesse texto, Ortigão dedica um significativo trecho para tratar de Malhoa e de suas características. O crítico trata especialmente de características gerais a maior parte do tempo, exaltando suas capacidades como paisagista. Sem ainda ter apresentado nenhuma tela de gênero que os críticos considerassem verdadeiramente relevante, Malhoa no início da década de 1880 chamava a atenção exclusivamente pelas suas características

299 Sobre o tema, podemos dizer ainda que cada vez mais “a fotografia servia também de inventário imagético, substituindo-se ao desenho e à gravura, nesse afã tão novecentista de registo do “outro” e da instauração enciclopédica do saber, algo a que a fotografia deu o seu contributo precioso” (Tavares, 2010: 406).

como paisagista. A esse respeito, Ortigão afirmou que “nenhum outro paisagista português revelou ainda como Malhoa, que é apenas um principiante, o sentimento da luz” (1883).

Ortigão quase que não aborda as obras propriamente, exceto pela tela “A Parreira”³⁰⁰, sobre a qual discorreu longamente. Descreveu a obra em detalhes, elogiosamente, para no fim declarar não ter receios em apontar a evolução e o potencial de desenvolvimento que enxerga em Malhoa:

o que desde já se pode dizer deste pintor, em vista da sua Parreira, é que no princípio da sua vida ele conseguiu aquilo que muitos paisagistas feitos e imortalizados não obtiveram nunca, - conseguiu uma vez embeber num verdadeiro e fugitivo raio de sol a ponta do seu pincel (Idem)

Pelas palavras de Ortigão dirigidas a Malhoa fica evidente a exaltação da luminosidade como um critério de apreciação para a execução de pinturas de paisagem. A crescente apreciação de pinturas realizadas a céu aberto, *en plein air*, inseriu a luminosidade nos critérios da crítica: quanto mais capazes de representar a luminosidade solar plena incidindo sobre a natureza em um dia ensolarado, melhor seriam as representações tomadas “ao natural”, como se costumava dizer. E para Ortigão, Malhoa havia entendido essa peculiaridade e a empregava corriqueiramente.

No ano seguinte, na terceira exposição do GL, a participação de Malhoa mais uma vez nos revela aspectos do desenrolar de sua trajetória. Analisando o catálogo da exposição, as pinturas de paisagens ainda predominam. Entre elas, o que mais chama a atenção é que começam a surgir os primeiros registros feitos em Figueiró dos Vinhos, pequena cidade que começou a frequentar na companhia do amigo Ma-

300 A obra tem paradeiro desconhecido, como boa parte das obras de Malhoa desse período. Ortigão indica em seu texto que a obra foi vendida na ocasião da exposição para Miguel de Novais, comerciante português que tinha negócios no Rio de Janeiro e era cunhado do escritor Machado de Assis, com quem trocou numerosa correspondência. Ademais, Novais foi pintor amador, colecionador e conhecedor de arte que costumava adquirir artistas desconhecidos apostando que se tornassem famosos (Assis, 2009 [1887]: 332). Era também próximo de Ramalho Ortigão, que tinha dois irmãos que também viviam no Rio de Janeiro (um dos quais foi diretor do Real Gabinete Português de Leitura (GPL) no final da década de 1880. O outro foi um comerciante de sucesso).

nuel Henrique Pinto³⁰¹, também pintor e membro do GL. O pacato local era a cidade natal de Simões de Almeida, professor de escultura da ARBA bastante próximo do grupo e de quem Malhoa havia acabado de executar um retrato [Fig.16], exposto nessa ocasião, em 1883. Figueiró dos Vinhos acabou se tornando um local de encontro para um pequeno grupo de artistas, um local de estudos e experimentações³⁰² (Proença, 2008: 9). Malhoa e Henrique Pinto chegaram a Figueiró naquele ano pouco depois de terem passado algum tempo em Aveiro, pintando ao ar livre.

Ou seja, foi em 1883 que Malhoa realizou e expôs as primeiras paisagens que observou em Figueiró dos Vinhos e, mais do que isso, foi nesse momento que iniciou sua relação com a pequena cidade. Nos anos seguintes essa relação se aprofundaria: ao longo da década de 1880 e pela década seguinte a dentro Malhoa realizaria ali não apenas paisagens, mas algumas das suas mais importantes cenas rurais. Ali construiria parcimoniosamente nos anos seguintes uma casa de verão e ateliê que ficou conhecida como “casulo”, em que o artista passaria longas temporadas ao lado do amigo Henrique Pinto e os Simões de Almeida (tio e sobrinho).

Ademais, datam de 1883 alguns dos primeiros retratos realizados pelo artista (Saldanha acredita que antes desses, Malhoa tinha feito apenas um retrato de seu irmão): o de sua esposa, Julia Malhoa, e de seu professor e amigo supracitado, o escultor Simões de Almeida. Além desses, nesse mesmo ano realizou por encomenda (Saldanha, 2008: 173) o retrato de Manuel Augusto Brito Chaves. O retrato é um gênero que entra aos poucos no conjunto de sua obra, na medida em que vai constituindo sua clientela. Já nesse período inicial da década de 1880, o principal retratista do grupo é Columbano, que nessa terceira exposição apresenta o retrato de Mariano Pina [Fig.45] e de Bulhão Pato. Columbano executou a partir desse período retratos de diversos intelectuais simpáticos ao GL, o que é em parte revelador da inserção do grupo em determinados conjuntos de relações no universo intelectual português.

Mais do que isso, 1883 é um ponto crucial no processo de consagração do artista, já que na terceira Exposição de Quadros Modernos suas vendas aumentam

301 Henriques Pinto foi o modelo para a tela “Provocando”, de Malhoa. Antônio Ramalho foi quem fez o primeiro retrato a óleo de Malhoa, em 1882 [Fig.44].

302 À semelhança do que foi a Tijuca para os artistas do Grupo Grimm, ou a floresta de Fontainebleau para os artistas da Escola de Barbizon: um local de refúgio e observação direta das paisagens e da luz solar. Arthur Ribeiro foi quem primeiro chamou o grupo de “Escola de Figueiró” (1896: 196).

significativamente, o que é relevante não apenas pela quantidade de obras vendidas, mas sobretudo pela clientela que as adquire. Nessa exposição Malhoa realizou, logo no primeiro dia, vendas para D. Fernando, para a Condessa de Edla (esposa de D. Fernando³⁰³), ao Conde de Valbom e para o fotógrafo Novaes (Diário Popular, 15 Dez. 1883)³⁰⁴. Nos dias seguintes venderia ainda mais alguns quadros. Mas, o mais relevante é observar que Malhoa finalmente efetuou vendas para a nobreza e começa a acessá-la como clientela. Obter uma aquisição de D. Fernando, grande colecionador, era uma importante via para a consagração definitiva. O “rei artista”, como era por vezes chamado, visitava a exposição desde sua primeira edição e já havia comprado quadros de outros artistas (França, 1966b: 25). Essa foi a vez de Malhoa. Ademais tudo isso, a exposição de 1883 recebeu também a visita do casal real, D. Luís e Maria Pia (Diário Popular, 18 Dez. 1883). A visita era também um sinal visível do reconhecimento atribuído aos artistas e ao certame.

A crítica, por sua parte, ampliou o espectro da recepção, nem sempre tão positiva. O jornal *Diário Popular*, por exemplo, foi um dos principais canais de repercussão, tanto por conta das pequenas notas que emitiu quase diariamente pontuando as vendas e presenças ilustres, quanto pelas colunas críticas produzidas por Emídio Brito Monteiro³⁰⁵, assinando com o pseudônimo de “João Sincero”. E como era já de costume, as exposições do GL eram inauguradas em meados do mês de dezembro e, por isso, a maior parte da recepção crítica surgia do mês de janeiro em diante. Assim também foi com os textos veiculados pelo Diário Popular. Então no dia vinte e oito de janeiro Monteiro iniciou sua série de textos sobre a terceira exposição.

No primeiro texto, o crítico (assim como outros haviam feito) reconhece nas ações do coletivo um caráter de ruptura. Em suas palavras, “o Grupo do Leão tem

303 D. Fernando II foi casado com a rainha D. Maria II e tornou-se rei consorte de Portugal por ter gerado um filho homem, tal como previa a lei. Governou até a morte da rainha, em 1853, quando manteve-se no cargo como regente sob juramento até que D. Pedro V pudesse assumir. Casou-se novamente em 1869 com a atriz e cantora de ópera Elise Hensler, titulada posteriormente como Condessa d'Edla. Foi patrono da ARBA desde sua fundação, em 1836, e mecenas de diversos artistas formados pela instituição. Foi ele também artista, expondo esporadicamente nos eventos da SPBA.

304 É impossível identificar com certeza quem era o fotógrafo, já que dentre os irmãos Novaes, dois pelo menos foram fotógrafos e trabalharam juntos no estúdio “Julio & Novaes”, Julio e Eduardo.

305 Não há muita informação sobre quem foi Emídio de Brito Monteiro. Sabe-se apenas que foi bibliotecário da ARBA e colunista de alguns periódicos na virada do século.

portanto prestado incontestavelmente um grande serviço à arte portuguesa, fazendo-a acordar do sono que dormia há muitos anos, e é digno dos maiores elogios e altamente merecedor da estima pública” (Sincero, 1884a). Mas ressalta, concomitantemente, que o trabalho dos artistas por si só não pode ser totalmente efetivo se não for acompanhado do trabalho do crítico: “para os efeitos que a arte tem em vista, as exposições por si só não bastam, porque não educam senão muito morosamente o público e os artistas; é necessário o crítico” (Idem). A fala de Monteiro, reflexiva, demonstra uma clara ciência do papel da crítica na produção do gosto, do reconhecimento dos artistas e do valor das obras de arte.

Na sequência, no dia seis de fevereiro é que finalmente aborda a participação de Malhoa. E talvez seja essa a recepção mais dura que o artista havia recebido até então. Mobilizando o critério de “verdade” para analisar as execuções de Malhoa, Monteiro conclui que o efeito alcançado pelo artista é artificioso. Segunde ele,

A procura do efeito, mesmo à custa da verdade, traduz-se na pintura do sr. Malhoa pelo abuso de notas claras e brilhantes e pelo emprego alternado de massas de luz e sombra, cujo contraste dá ao quadro um relevo vistoso, mas superficial, armadilhas, manejadas com grande segurança e lançadas habilmente aos olhos do público ignorante e incauto. (...) Por isso que o sr. Malhoa procura o efeito, não na natureza, mas na sua palheta, a sua pintura é quase sempre falsa. (1884b)

No dia seguinte continua seu texto ainda abordando Malhoa, quando então o tom é amenizado. Monteiro elogia Malhoa pelo colorido de sua obra, variado e intenso. Segundo o crítico, Malhoa demonstra-se capaz de expressar as singularidades da “cor local” das paisagens que retrata e, pela cor, expressar também a si como artista, de imprimir seu “caráter” na pintura:

Tanto mais que esses defeitos são consequência da má direção do seu espírito, e não da sua incapacidade ou impotência. Efetivamente nessas obras manifesta-se um temperamento robusto de artista, no vigor e intensidade do colorido, na tonalidade harmoniosa do conjun-

to, e na liberdade e frescura do toque. Esta última qualidade, salvo raras exceções, encontra-se em todos os seus quadros: a sua cor, sempre de um grande vigor local, apesar da carência de tons quebrados, nunca é espessa nem dura. (...) E é exatamente isso que primeiro se procura numa obra d'arte – a manifestação, o cunho do artista que a criou, o seu carácter, a sua alma. (1884c)

Enfim, apesar das críticas mais contundentes, acusando Malhoa de falsear suas telas com artifícios técnicos, ao final Monteiro termina apontando seu “temperamento robusto de artista”, ou seja, seu potencial inerente de progredir artisticamente, expresso em aspectos de suas obras e de sua personalidade. No mesmo tom também reagiram Monteiro Ramalho (1897³⁰⁶), indicando “falta de verdade” nas telas, e Ricardo Sá (1884: 2), no jornal *O Século*, apontando para o uso de “cores saltitantes e falsas” por Malhoa.

Assim, é notório que, no início da década de 1880, mesmo diante de uma crítica tão amplamente acolhedora e entusiasmada com o GL, Malhoa não está imune de críticas negativas e depreciações. Até pelo menos meado da década ele segue sendo apontado como um pintor com potencial em desenvolvimento. A análise desses passos iniciais e da recepção nesse momento, no entanto, é de fundamental importância para que possamos analisar suas estratégias e vias de reconhecimento, e retrazar as redes de relações que foi produzindo. Do mesmo modo, somos capazes de notar a paulatina mutação de características em sua obra, que vai passando de predominantemente composta por paisagens para algo mais variado, diversificada com retratos, alegorias e pinturas históricas realizadas em prédios públicos e palacetes. É perceptível, portanto, que Malhoa transita cautelosamente das paisagens próximas da linhagem romântica da arte portuguesa para o registro naturalista dos costumes e tipos populares, acompanhando a transformação homóloga do público, cada vez mais composto por burgueses (alguns dos quais com passado ligado à atividade rural e à vida no campo) e menos por nobres aristocratas.

306 O ano da citação não bate com o da exposição porque refere-se ao livro “Folhas d'Arte”, uma compilação de artigos publicados pelo crítico, e que contém o texto de recepção à terceira exposição do GL.

Ainda sobre 1884, entre as exposições do Grupo do Leão, ocorreu em junho a XIII Exposição da Sociedade Promotora de Belas Artes, encerrada pouco antes da vernissage da quarta exposição do GL, e que vinha sendo adiada há mais de um ano em virtude de dificuldades financeiras e administrativas. Como era esperado, o evento organizado pela SPBA foi mais uma ocasião de afloramento das tensões entre os atores do universo artístico português. A mais representativa delas foi em torno do quadro de Columbano Bordalo Pinheiro, que teve um de seus quadros, o “Concerto de Amadores” [Fig.39] (quadro que havia sido realizado em 1882 para o *Salon* parisiense) rejeitado pelo júri da exposição, classificado como “borrões de tinta”³⁰⁷. Não era, obviamente, uma questão pessoal. Era uma questão estilística e conceitual, tendo em vista que o retrato de Elisa Bordalo Pinheiro que Columbano também submeteu ao mesmo júri não apenas foi aceito como foi premiado (cuja medalha foi recusada pelo pintor). No fim das contas, o quadro acabou sendo exposto com destaque em sala separada para as obras recusadas (Mariz, 2018: 64) e obteve uma recepção fria da crítica, que era em sua maior parte entusiasta das pinturas ao ar livre e pouco habituada às cenas de interior burguesas. Apenas Jaime Batalha Reis foi quem falou do quadro com elogios efusivos (Lapa, 2007: 100). Essa recusa imposta pelo júri da SPBA é bastante emblemática dos embates que ainda se desenrolavam no meio artístico em meados da década.

Malhoa também participou da exposição da Promotora com basicamente as mesmas paisagens que havia participado na última exposição do GL, e mais dois novos retratos. Esse, porém, foi um momento de peregrinações para Malhoa. Além de ter ido a Pedrogão Grande, nas imediações de Figueiró dos Vinhos, durante a realização da exposição da promotora o pintor esteve em Toledo, na Espanha, onde continuou exercitando a pintura ao ar livre e participou da exposição local (Saldanha, 2006: 54), em que apresentou a obra “Pateo de la Merced”³⁰⁸. Não provocou, portanto, maiores repercussões ou consequências sua participação na exposição da SPBA. No mais, cabe registrar a virulenta série de textos de Monteiro Ramalho inti-

307 O quadro pertenceu à coleção da Condessa de Edla, por doação de Columbano, como forma de agradecimento por ela ter financiado seus estudos e estadia em Paris. A relação de mecenato de Columbano com a condessa é também indicativa da aceitação dessa geração entre a aristocracia colecionista.

308 Obra vendida a Ribeiro Arthur (Diário Popular, 15 Dez. 1884), crítico e amador de artes sobre o qual falarei adiante.

tulada “A última exposição”, desejando que aquele fosse definitivamente o fim da “triste sociedade [que] estrebucha na agonia” (1884c: 187), e na qual posta-se em defesa do quadro de Columbano recusado pelo júri.

Ao final de 1884 realiza-se a quarta Exposição de Quadros Modernos, e para Malhoa ela representa um marco significativo em sua produção. Afinal, é nela que o artista apresenta a tela “Viático ao termo” [Fig.40]³⁰⁹, sua primeira pintura de gênero de destaque. Muito embora anteriormente já tivesse executado telas como “A parreira” e “Quer a sorte?”, o “Viático ao termo” constituiu-se como um modelo para o artista, que nos anos seguintes produziu mais obras com esquema cromático e geométrico muito semelhante, tais como “As promessas” [Fig.41], “A volta da feira” [Fig.43] e “A procissão” [Fig.42]. “Viático ao termo” é a representação da visita de um pároco a uma zona rural erma, montado em uma mula e seguido por um pequeno séquito. Enquanto Silva Porto era já há alguns anos reconhecido e consagrado por suas cenas do universo rural (cotidianas, dos campos de cultivo e trabalho, tipos regionais e trajes, etc.), Malhoa apenas começava a adentrar essa seara temática, que desse ponto em diante cada vez mais tornou-se central no conjunto de sua produção e em sua identidade como artista. É possível considerar que Silva Porto tivesse feito esse deslizamento das pinturas de paisagens à pintura de gênero abordando o camponês e o trabalho rural poucos anos antes, em parte em virtude das referências colhidas entre a Escola de Barbizon primeiro, e depois na Itália, entre os pintores de

309 A tela foi vendida ao colecionador Francisco Barahona, agricultor enriquecido de Évora, filho dos condes da Esperança (título criado em 1878) e bacharel em Direito pela Universidade de Coimbra. Barahona é mencionado por França (1966b: 80) como um dos “grandes proprietários” que surgiram “pela província, no Alentejo e Ribatejo”, como colecionadores. Além dele, França cita também Ayres de Campos em Coimbra, que se tornou depois Conde do Ameal, José Relvas e Palha Blanco como exemplos do mesmo fenômeno de diversificação dos colecionadores, de nobilitação recente, grupo antes constituído apenas por uma nobreza de sangue.

modelos camponeses “ciociaro”³¹⁰. Com o sucesso obtido em Portugal, ele foi se constituindo em uma referência para os colegas, inclusive Malhoa.

“Viático ao termo” foi bem recebida pela crítica de modo geral, exaltada, mas ainda com ponderações a Malhoa. Monteiro Ramalho, por exemplo, na revista *O Ocidente*, disse que o pintor executou “uma obra de arrojo” (1885b). No entanto, Ramalho identificou problemas associados justamente à transição de estilos na produção de Malhoa e apontou a falta de unidade como grave problema: “o que me fere nos diversos trabalhos expostos por Malhoa é sua falta de estilo, de uma unidade de fatura” (idem). Ainda em dezembro de 1884, no jornal *Correio Portuguez*, Abel Botelho³¹¹, assinando como A. A. (abreviação de Abel Acácio, seu pseudônimo), produziu também uma série de longos textos de crítica à quarta exposição do GL. O segundo texto da série é inteiramente dedicado a Malhoa. E, de cara, elogia suas capacidades como pintor de paisagens, tomadas “do natural”, e cujo

processo pictórico distingue-se pela muita cor, a mutia luz, e a separação nitidíssima das diferentes tonalidades. É um processo inteiramente meridional, todo feito da cobertura dourada do nosso sol impagável. Esse sol amorosamente brilhante, ridentemente calmo, rutilantemente sereno, que, quando ilumina as cousas em toda a glória esplendente do seu dardejar sem mácula, como que franja de ouro a Natureza radiante (...).

310 Foi na Itália, em 1879, que Silva Porto teve contato com os pintores do verismo italiano, que exercitavam naquele período um tipo de registro quase etnográfico das regionalidades rurais, bastante interessado nas vestimentas, práticas e hábitos. Os *ciociaro* eram camponeses tradicionais da região de Napoli e que serviram muitas vezes de modelos para os pintores naquele período. Do período de Silva Porto na Itália destaca-se o quadro “Pequena fiandeira napolitana” [Fig.46], feita por volta de 1877. Além dele, em 1882 Henrique Pousão também fez telas utilizando modelos *ciociaro*, como as telas “Napolitana” e “Cecília” [Fig.88]. Também esse é o período em que o brasileiro Henrique Bernardelli viajou pela Itália e incorporou essas referências realizando obras de feitiço similar, retratando camponesas e personagens do campo. Bernardelli manteve posteriormente duradoura relação com os pintores portugueses dessa geração.

311 Abel Acácio de Almeida Botelho era amador e colecionador de arte, e atuou também como crítico em alguns jornais. Foi militar, diplomata e escritor, autor da série de cinco livros, inspirados em Émile Zola, chamada *Patologia Social*. Ou seja, Abel, como escritor, era parte interessada no debate estético. Vale lembrar que António Ramalho produziu seu retrato [Fig.47] em 1889, repleto de elementos sugestivos: vestido em um luxuoso quimono japonês e cercado por outros elementos orientais (o japonismo era uma característica comum em telas do século XIX. Nos retratos, cumpre uma função de distinção social do retratado), e lendo.

Pintar deste modo assuntos que foram copiados, de mais a mais no estio, é pintar o nosso meio físico, é dar na tela a nota nacional (1884: 2)

É interessante notar como já no final de 1884 Abel aponta nas paisagens de Malhoa “a nota nacional”, antes mesmo de o pintor ter enveredado definitivamente pela representação do universo rural. Além do mais, Abel Botelho também menciona a profusão de cores empregada por Malhoa, como havia se tornado comum entre a crítica, sem, no entanto, apontá-la como problema, associando-a à luminosidade representada nas telas. Para Botelho, a luminosidade abundante tal como Malhoa a empregava era a ideal e natural representação do sol português nas estações mais solares do ano.

Na metade final de seu texto, Botelho enceta análises diretamente sobre as obras. Considera ele “Viático ao termo” o melhor dos quadros expostos por Malhoa. Descreve cada detalhe da obra, que é aquela de que trata mais extensamente, elogiando a composição (posição, atitude e distribuição das personagens no espaço da tela) e a execução (empenho nos detalhes, uso das cores e do jogo de sombras, etc.). Em seguida, descreve as demais telas de modo breve e encerra o texto tratando Malhoa como “um dos nossos primeiros pintores” (Idem), não mais um iniciante, mas um pintor experiente e em ascensão, capaz ainda de produzir para a posteridade representações da “larga paisagem típica e nacional” (Idem).

Mas, em geral, a recepção à quarta exposição do GL deu-se sobretudo já no início de 1885. Poucos meses depois, outro evento marcaria o noticiário e a recepção aos artistas: a decoração da cervejaria Leão de Ouro, reinaugurada repleta de quadros oferecidos pelos pintores e pintados exclusivamente para a ocasião. Antônio Montês (1950a: 16) relata que em vista do risco de fechamento do estabelecimento, ameaçado pelos desentendimentos entre os sócios, os artistas propuseram decorar o local com obras para garantir que continuasse funcionando. Nessa ocasião, Malhoa contribuiu com o quadro “Paul da outra banda, vista do Alfeite”, paisagem brejeira de grandes dimensões. Mas entre os quadros produzidos para o local destacava-se, naturalmente, o enorme retrato de grupo produzido por Columbano Bordalo Pinheiro, “O Grupo do Leão” [Fig.18].

Segundo José-Augusto França, o quadro era “o grande retrato coletivo da pintura nacional” (1981: 73). Margarida Elias nota sobre o quadro que Columbano “procurou captar um momento real, como se o pintor (ou pretenso fotógrafo) estivesse interrompendo uma reunião” (2008: 157). À direita da composição um grupo reúne-se ao redor de Silva Porto, de expressão séria, quase no centro da tela. Ao seu lado na mesa, sentados, estão António Ramalho e João Vaz. Segundo Elias, esse núcleo da composição emula o grupo que estava na origem na constituição do coletivo artístico. À frente deles, espichando-se, está Malhoa. Alberto de Oliveira aproxima-se por trás, portando uma cartola (um dândi), debruçando-se sobre a mesa, como que apresentando uma revista a Silva Porto (provavelmente alguma revista francesa, a que Oliveira sempre tinha acesso. Talvez uma edição da *Vie Moderne*, mencionada por Grassou (1882)).

O grande retrato firmou definitivamente a dimensão coletiva dos artistas retratados, apresentados ali como membros de um mesmo “movimento” estético. Mas, mais do que isso, o quadro retrata os artistas em seu espaço de reunião, em trajés e poses informais, em situação de livre desfrute e interação, o que é uma forma de caracterizá-los como um grupo boêmio e contribuir com a construção da persona artística de seus integrantes. Ou seja, o quadro é parte do esforço de produção da imagem dos artistas, ligados a certo estilo de vida que passa pela sociabilidade nos espaços urbanos. Para pensarmos sobre as funções de um “retrato de grupo”, podemos partir das formulações de Shearer West, quando sugere que

As razões para encomendar e expôr retratos de grupo pode incluir o desejo de criar ou demonstrar um senso de identidade compartilhada. Um retrato de grupo pode dizer muito sobre o significado de um grupo específico em um determinado momento. Assim como os gestos, o cenário e o figurino de um retrato individual podem fornecer sinais de status ou autoridade, a maneira como as identidades familiares ou profissionais foram compartilhadas é frequentemente o subtexto do retrato de grupo. Como esses retratos foram usados, quem os encomendou e onde foram pendurados, tudo isso contribui para a questão de como a identidade do grupo foi concebida e transmitida. (2004: 106-7, tradução minha)

No caso d' "O Grupo do Leão" de Columbano, a obra pretendia expressar certa coesão entre os integrantes do grupo, e isso se expressa tanto através do figurino, quanto das poses das personagens (de suas atitudes corporais e expressões faciais ali representadas), mas também pelo local em que foi primeiramente exposta e para o qual foi idealizada: a própria cervejaria (Ramalho, 1885c). Ou seja, a tela foi colocada logo à entrada (Almeida, 1885: 3)³¹² de um estabelecimento aberto ao público, fazendo-se visível a uma grande quantidade de pessoas, justamente no ambiente ao qual sempre fizeram ligar sua imagem.

No final do agitado ano de 1885 aconteceu ainda a quinta das exposições do GL, mas agora com o nome de "Exposição de Arte Moderna", já que não eram apenas quadros apresentados. Agregavam-se ao grupo de pintores os escultores José Moreira Rato e Rafael Bordalo Pinheiro, e a bordadeira Maria Augusta Bordalo Pinheiro, o que impunha a necessidade de ampliar a abrangência do nome das exposições. Além deles, integraram a exposição as pintoras Bertha Ortigão³¹³ e Helena Gomes. Malhoa participou com vinte e três obras. O "Viático ao termo" seguiu exposta e à venda como sua obra mais valiosa. Além dela, alguns retratos³¹⁴, mais paisagens de Pedrogão Grande e algumas telas de gênero com cenas aldeãs.

Em 1886, Malhoa realizou algumas encomendas para decoração, alguns retratos, e no final do ano participou da sexta edição da exposição do grupo, mas de

312 Ver gravura de Caetano Alberto criada a partir de desenho de Ribeiro Christino [Fig.48] em que a cervejaria é representada e o retrato do grupo aparece em destaque, do lado esquerdo de quem observa.

313 Bertha Ortigão foi aluna de Malhoa. Em carta de 3 de dezembro de 1885 a sua esposa, Emília Isaura Vilaça de Araújo Vieira, Ortigão comunica que "Malhoa devia propor ontem ou propõe hoje a Bertha para o Grupo do Leão, podendo assim expôr com os demais artistas" (1993: 61-2). Ortigão, a seguir, menciona também outras alunas do pintor: "Malhoa dá também agora lições às demoiselles Daupias. As Burnays têm feito grandes progressos e trabalham muito" (Idem). As aulas tornaram-se cada vez mais uma fonte de renda para o pintor, o que é um indicativo da relação cada vez mais direta e próxima que Malhoa foi construindo com grupos da elite lisboeta. Daupias e Burnays eram dos principais colecionadores do país no período. No ano seguinte, Malhoa realizou ainda uma pintura decorativa no teto da sala de jantar do Palácio de Henri Burnay (de características neoclássicas, indicativo do padrão de gosto do cliente).

314 Os retratos não têm preço no catálogo da exposição. Foram encomendas ou presentes que Malhoa realizou e que por vezes o próprio pintor escolhia solicitar ao cliente para expô-los, mas que em outras os proprietários é que solicitavam que fossem integrados à exposição. Malhoa indica continuamente esse tipo de pedido de seus retratados em cartas a José Relvas.

modo mais tímido, com apenas seis obras. Em sua recepção a essa exposição, publicada no início de 1887, Monteiro Ramalho acentuou sua insatisfação com relação ao mercado artístico português, diminuto e cujo amparo estatal era deficitário. Ademais, Portugal estava em processo de constituição de um museu público como resposta à antiga demanda de acomodação das coleções reais, e a escolha do Palácio Alvor³¹⁵ levantou polêmica, severamente atacada pela crítica, considerado inapropriado para acomodar o acervo e acolher exposições. Sobre Malhoa, Ramalho elogiou o registro dos costumes operado na tela “O bando de S. Jorge”, mas voltou a re-preendê-lo sobre a falta de “verdade” em suas paisagens. Sobre a tela “Praia dos corvos”, Monteiro disse que “é extremamente artificiosa; e acentua-se nela, como na maioria dos quadros gritantes de Malhoa, uma propensão inveterada para exacerbar os efeitos do claro-escuro até a violência, - qual classifica mesmo, frisantemente, o temperamento declarado deste artista” (1887: 43).

Poucos meses depois, em junho, Malhoa (e alguns outros membros do GL) participou da décima quarta exposição da SPBA, a última que seria realizada pela sociedade artística fundada na década de 1860. A participação foi também enxuta. A única novidade apresentada foi o retrato de Elisa Burnay, filha de Henri Burnay e sua aluna. Em seu último respiro, a SPBA realizou um grande evento, com mais de trezentas e setenta obras expostas.

Tal como dito anteriormente, ainda que decadentes, as exposições da SPBA eram ocasiões propícias à venda. Não é por acaso que pintores do GL tenham participado, e não havia constrangimento nenhum a esse respeito. Malhoa, por exemplo, nas poucas edições de que participou, conseguiu contar com um total de 350\$000 réis em vendas (Mariz, 2018: 68).

A recepção a Malhoa nessa ocasião, no entanto, não é significativa, já que expôs quadros conhecidos da crítica. Mais interessante que isso em sua trajetória naquele mesmo ano foi sua aproximação definitiva da família Relvas. Na segunda metade de 1887 trabalhou em mais alguns retratos para a família, quando iniciou a tela “*Carlos Relvas montando o Salero numa Praça de Touros*” [Fig.49]³¹⁶, além dos retratos da esposa e da filha de Carlos Relvas. É provável também que tenha sido

315 A criação desse museu nacional está na origem da formação do atual Museu Nacional de Arte Antiga. Sobre a formação do acervo e o uso do edifício, ver Ferreira (2001: 233).

nesse período que Malhoa tenha estreitado laços com José Relvas, filho mais velho de Carlos, com quem começaria a trocar correspondências a partir do ano seguinte (segundo a datação do acervo de correspondências do espólio de José Relvas, no Museu de Alpiarça).

No final de 1887, participou da sétima exposição do GL com oito obras, das quais seis são retratos (Oliveira, 1887). Ou seja, apenas duas telas estavam disponíveis para venda, o que indica que Malhoa vinha conseguindo constituir sua clientela e viver de encomendas. Em fevereiro de 1888 surge na revista *O Ocidente* um pequeno comentário elogioso seguido de uma reprodução em gravura de sua tela “Pensativa”. A participação reduzida e repleta de retratos de Malhoa, com apenas uma paisagem, refletiu em comentários escassos.

Em 1888, no entanto, Malhoa intensificou sua produção e circulação para além das rotineiras participações nas exposições anuais do GL. Participou de um concurso da Câmara Municipal de Lisboa para pinturas históricas com a tela “Partida de Vasco da Gama para a Índia”, e venceu. Ou seja, Malhoa foi premiado pela primeira vez com uma tela de temática histórica. Nos anos seguintes realizou ainda algumas encomendas de pinturas históricas e retratos para prédios públicos. Saldaña especula que tenha sido na ocasião em que foi condecorado pelo rei D. Luís I³¹⁷ que tenha recebido as encomendas para pintar alguns tetos no Palácio da Ajuda.

Embora Malhoa tenha vencido o concurso da Câmara de Lisboa, é preciso dizer que no relatório da comissão do prêmio havia reclamações sobre o baixo desempenho dos candidatos. Sobre esse aspecto, também na imprensa reclamava-se a ausência de uma tradição no gênero de pintura de história em Portugal. De modo geral, as grandes pinturas de história dependiam de encomendas do Estado para

316 O quadro retrata uma apresentação de Relvas como toureiro em Setúbal, em uma homenagem à realeza da Espanha. Repleto de elementos sugestivos, a primeira reflexão que suscita é relativa à escolha de Relvas, que optou por ser retratado montado. Tourear era uma atividade eminentemente masculina e que expressa virilidade e certo poder. Além disso, é possível mencionar ainda que é retratado de perfil, com o cavalo empenado, em uma posição que remete às poses heróicas das pinturas históricas neoclássicas e românticas (em “Napoleão cruzando os Alpes” (1802), de Jacques-Louis David, por exemplo). Agradeço ao curador do Museu de Alpiarça, doutor Nuno Prates, pela apresentação do quadro e do museu como um todo, e por ter aberto o acervo em uma visita guiada, dando indicações valiosas para os caminhos da pesquisa.

317 D. Luís I sucedeu D. Pedro V (D. Pedro I do Brasil) no trono de Portugal em 1861. Governou até 1889, quando faleceu, deixando o cargo a D. Carlos I.

cumprirem funções dentro das narrativas sobre a nação, sobretudo no âmbito da constituição de coleções públicas e museus. Mas em Portugal, em meio às sucessivas crises políticas do século XIX, o Estado foi incapaz de fomentar a arte, bem como de renovar o projeto nacional. Não havia nenhuma grande política cultural oficial. Portugal, portanto, defrontou-se com as representações sobre a nação implicadas nas telas naturalistas sem antes ter produzido telas grandiloquentes sobre a história pátria. No Brasil, o papel desempenhado por D. Pedro II como grande mecenas e incentivador da arte e das ciências é bastante conhecido. Muito embora a AIBA não vivesse a melhor situação possível se comparada às grandes academias europeias, ainda assim havia uma política de compras e encomendas bastante regular, pelo menos enquanto as crises política e econômica não se precipitaram.

Esse cenário, no entanto, embora não produzisse as condições ideais para que os pintores se empenhassem em grandes e custosos projetos de telas de história, não impediu que ao longo da segunda metade do século algumas telas tenham sido produzidas. E Miguel Ângelo Lupi foi, nesse aspecto, a referência mais relevante. Lupi vinha produzindo pinturas de história desde a década de 1860, em meio aos retratos e cenas de gênero pelos quais ficou mais conhecido. Mas foi em 1880, no âmbito das comemorações do tricentenário da morte de Camões, que Lupi produziu o esboço também intitulado “Partida de Vasco da Gama para a Índia” [Fig.51], inspirado pela leitura do Canto VI de “Os Lusíadas”. A obra tem dimensões pouco mais modestas do que a produzida por Malhoa, mas tinha a ambição de servir de base para um trabalho posterior muito maior, mas que nunca chegou a ser realizado. Sobre a falta de amparo estatal, o historiador da arte português Fernando Pamplona chega a mencionar que

se lhe houvessem os governantes (...) concedido o tempo e os meios precisos para se consagrar a fundo a um trabalho desta envergadura, que não teria feito Lupi? Talvez a obra-prima que o seu gênio pictórico podia dar-nos, longe do tumultuar da vida lisboeta aliviado das tarefas escolares e das contínuas encomendas de retratos (1948: 110)

Ou seja, Pamplona percebeu que a falta do financiamento estatal colocava Lupi sob o jugo das necessidades imediatas. As condições que Pamplona desejou que Lupi tivesse tido, Pedro Américo teve, por exemplo, principalmente se considerarmos todo o período que passou na Europa enquanto realizava suas telas de batalha. Ainda assim, em condições adversas, o esboço de Lupi foi, sem dúvida, uma importante referência para Malhoa e outros (sobretudo Roque Gameiro) realizarem seus quadros sobre a partida do navegador. As semelhanças são explícitas, sobretudo na distribuição dos elementos na composição (Lima Jr., 2012: 492-3).

É preciso dizer ainda que telas de história representando momentos de partida para a realização de algum feito histórico notável, de conquista de territórios, tornou-se constante nesse período final do século XIX. E nesse aspecto geral, a tela de Almeida Júnior “Partida da Monção” [Fig.54] aproxima-se da tela produzida por Malhoa. Com dimensões muito maiores, e com uma ênfase muito maior sobre a paisagem, Almeida Júnior também buscou “imaginar” ali um tipo de partida e “desbravamento”: a conquista do território paulista e o avanço sobre o interior do país, por meio das monções que iam de Porto Feliz a Cuiabá, estabelecendo rotas e assentamentos. Na pintura de Almeida Júnior, no entanto, os protagonistas são anônimos.

No meio de 1888 houve também a Exposição Industrial e Agrícola Portuguesa, da Associação Industrial, em meio à ampla e recém-inaugurada Avenida da Liberdade, em um pavilhão erguido exclusivamente para a ocasião. A exposição tinha como objetivo dar visibilidade a todo tipo de atividade produtiva no país. Contou também com uma seção dedicada às artes, em que participaram diversos dos artistas do GL. Malhoa expôs cinco obras. Entre elas, expôs novamente o retrato do Sr. Serpa Pinto (pai do explorador colonial) que já havia exposto no final do ano anterior, mas também algumas novidades, principalmente o retrato de sua aluna, Laura Savinnet [Fig.55] e a tela “Descrição da Batalha de Asseiceira”, muito conhecido como “Os veteranos”. Recebeu na ocasião da exposição uma Medalha de Prata (Saldanha, 2006: 58). No fim desse ano, Malhoa participou ainda da oitava exposição do Grupo do Leão sem apresentar novidades e, por isso, sem gerar qualquer recepção significativa, digna de análise.

Em 1889, contudo, não ocorreu a exposição do GL, que demonstrava desgaste e dificuldade em organizar-se coletivamente. Por isso, na década de 1890

ocorreriam algumas mudanças significativas na organização dos artistas que resultariam na criação do Grêmio Artístico, do qual tratarei apropriadamente no capítulo seguinte. Sobre 1889 é importante apenas dizer que Malhoa executou mais alguns retratos encomendados pela Câmara Municipal de Lisboa e algumas decorações em palacetes. Ademais, foi nesse mesmo ano que começou seus estudos para a tela “A corar a roupa” [Fig.56] (que só ficaria pronta de vez em 1899), apontando para a viragem de sua obra cada vez mais em direção a uma pintura de costumes.

2.3.7 A profissionalização de Almeida Júnior e o ufanismo da crítica paulista: vernissages e ateliês na segunda metade da década de 1880³¹⁸

Em 1884, mesmo ano que participou da última EGBA, Almeida Júnior recebeu uma longa análise do intelectual e historiador português, Tomás Lino de Assunção³¹⁹, que na época vivia no Rio de Janeiro e era membro correspondente do IHGB. O texto foi o primeiro de uma série intitulada “Fisionomias artísticas, esboço do natural”, publicada no Diário Mercantil do Rio de Janeiro e reproduzido no jornal *Imprensa Ytuana*³²⁰.

318 Reiterando o que eu já havia assinalado nos agradecimentos da tese, essa seção e a seguinte precisam ser situadas como trechos essencialmente de revisão bibliográfica. Os argumentos são frequentemente citados e remetem à dissertação do pesquisador Pedro Nery e principalmente à tese da pesquisadora e curadora Fernanda Pitta. A retomada desses argumentos nesse ponto e a revisitação das fontes foram entendidas como uma etapa fundamental da construção do argumento e da metodologia, já que se referem a eventos centrais da trajetória de Almeida Júnior no momento de maior aproximação e engajamento do artista nos projetos políticos locais. De todo modo, reforço a sugestão de que se consulte os trabalhos de ambos, grandes referenciais dessa discussão e que se compreenda o papel desta tese em função das discussões firmadas pelos trabalhos anteriores. Como alerta adicional, vale dizer novamente que a paginação da tese de Pitta citada aqui nesta tese refere-se à versão corrigida e expandida criada pela autora, mas que não consta no Banco de Teses da USP. A versão aqui citada deve ser solicitada diretamente à autora.

319 Lino de Assunção foi um historiador que estabeleceu uma intensa relação de troca intelectual com o historiador cearense Capistrano de Abreu e com o Barão de Rio Branco. A colaboração entre esses intelectuais e trocas de documentos por correspondências tinha um único objetivo: ajudar a escrever a história pátria de seus países. Na imprensa, Lino colaborou em Portugal sobretudo com o crítico António Ennes.

320 Nesse ponto, vale a pena notar que, em termos metodológicos, há nesta pesquisa um cuidado e interesse reiterados pela recuperação de aspectos das trajetórias mesmo dos agentes mobilizados secundariamente. Esse trabalho de recuperação das posições, funções, cargos e percursos é parte do esforço de reconstituição das conexões e relações entre agentes e grupos de agentes, o que permite posicioná-los socialmente e relacionalmente.

O crítico, que começou com uma descrição da fisionomia do próprio artista, seguiu descrevendo seu ateliê e as obras ali alocadas, prontas ou em processo. Percorreu uma a uma, detendo-se nas que mais chamaram sua atenção. Eram, na sua maioria, obras já conhecidas do público. Exceto talvez pela tela “Salto de Itu”^{321 322} [Fig.57], que ainda não havia sido concluída. No entanto, o mais interessante do texto de Lino, que narra uma visita ao ateliê do pintor, é um diálogo entre os dois, que ele transcreve. Diante das fotografias penduradas pelo recinto, referências para os retratos encomendados, o crítico indaga o pintor sobre porque fazia aqueles trabalhos, ao que o pintor responde, segundo o relato do crítico

321 A tela “Salto de Itu. Piquenique da família do Dr. Elias Chaves” é um tipo muito peculiar de retrato familiar. Concluída e entregue em 1886 ao encomendante, a obra retrata o grupo familiar do fazendeiro Elias Pacheco Chaves em um momento de lazer, um piquenique próximo a uma queda d’água no curso do rio Tietê, conhecido como Salto de Itú. O mais curioso a se notar é que enquanto executa um passeio, em meio à natureza, a família está toda com trajes de luxo (“de passeio”): as mulheres com vestidos bufantes com longas saias, e Elias Chaves, no primeiro plano, usa um paletó de tons claros e um tipo de chapéu coco escuro muito comum no final do século. Ou seja, o quadro é bastante representativo da autoimagem almejada pela elite paulista, que se espelhava no estilo de vida burguês europeu, propriamente urbano, mas que ainda vivia entre a fazenda e a cidade, o interior e a capital. A tela, portanto, retrata a dupla intenção do retratado de, por um lado, atestar sua ligação ao ambiente do interior, valorizando a beleza natural como espaço de lazer local, indicando certo orgulho regionalista, mas, por outro lado, demonstrar-se refinado e cosmopolita. Ademais, no segundo plano da imagem vemos ainda um pintor registrando a cena do natural, e com trajes bastante diferentes das demais personagens, o que pode ser tomado como um discreto autorretrato. Essa não é a única tela em que os trajes burgueses de passeio são ostentados pelos retratados em paisagens de natureza rústica, repetindo-se, por exemplo, em “Piquenique no rio das Pedras” [Fig.71] e em “A estrada” [Fig.72].

322 Outro aspecto relevante a se destacar sobre essa obra é que, de fato, essa queda d’água era um referente geográfico de grande relevância para a região, de modo a ter sido antes representada algumas vezes. Miguelzinho Dutra (1812-1875) realizou em 1845 uma aquarela [Fig.58] que retrata a mesma paisagem em composição muito similar à de Almeida Júnior, o que permite supor que possa ter servido de modelo ao artista. Também Hércules Florence (1804-1879) realizou em 1849 uma ilustração [Fig.82] da mesma paisagem, e também bastante similar na distribuição dos elementos. A obra de Florence, no entanto, sugere a presença de três pessoas às margens do rio que lembram a disposição dada por Almeida Júnior a Elias Chaves, às crianças e ao cachorro que o ladeiam. Assim, é provável que em certas representações da paisagem Almeida Júnior tenha recorrido a uma tradição iconográfica paulista. Dutra foi um pintor autodidata ituíano que atuou em cidades da região (como Piracicaba e Porto Feliz) que ao longo das décadas de 1840 e 1850 foi responsável pelos projetos decorativos de diversas igrejas da província, além da ornamentação da festa realizada por ocasião da visita do imperador D. Pedro II. Além disso, era bastante conhecido pelas vistas e panoramas que realizava de fazendas. Já Florence era francês e atuou como desenhista da expedição russa liderada pelo barão Georg Heinrich von Langsdorff que partiu de São Paulo e subiu pelo Rio Tietê até o norte do país entre 1824 e 1829, da qual legou uma enorme quantidade de registros do percurso. Sobre Miguelzinho ver Bardi (1981).

Para viver!... e mal. (...) E já faço muito em viver. E depois eu preciso ganhar dinheiro, tenho ainda muito que fazer. É verdade que já expus em quatro Salões – o que nem todos conseguem –, mas preciso lá tornar, para quando voltar ao Brasil, com algumas medalhas e outras tantas centenas de mil francos, ter já deixado meu nome na Europa. Se soubesse como tudo aqui é difícil, (...) desde o modelo que não se encontra, que se não presta, até o gosto do público, não só indiferente para as coisas da arte, como que obrigando-nos a troco de dinheiro que nos dá – para vivermos – a ter uma maneira que, se é do seu agrado, não o é da nossa consciência! Façamos à arte o sacrifício da fotografia. (Assunção, 1884: 1)

Não podemos saber ao certo se foram de fato essas as palavras de Almeida Júnior no suposto diálogo, mas também não temos qualquer motivo para desacreditar o crítico. Ademais, as palavras que Lino atribui a Almeida Júnior coadunam com o discurso manifesto pelo pintor seis anos mais tarde, na querela em se envolveu com o crítico Filinto de Almeida e seu colega pintor Benedito Calixto (e que abordarei no próximo capítulo). Fica patente nessa fala a insatisfação do artista com o meio artístico brasileiro (e o paulista, especificamente), bem como sua contrariedade na confecção de retratos, que são “para viver”. Esse tipo de urgência cotidiana da reprodução material e física é constante tanto para Almeida Júnior quanto para Malhoa. É comum que tanto nas abundantes cartas de Malhoa quanto nos escassos registros escritos de Almeida Júnior encontremos o mesmo tipo de lamentação com relação às imposições da clientela.

Lino encerrou seu artigo de modo elogioso, dizendo que Almeida Júnior tinha “a maneira dos mestres modernos” (Idem) e as qualidades características dos discípulos de Cabanel. Além disso, apelou ao público que deixe de encomendar ao artista retratos e que passe a comprar a arte que ele queira produzir: “terá na vera efígie o valor de seu dinheiro e uma prova do seu mau gosto” (Idem).

De fato, nos anos de interstício entre a última exposição da Academia e sua próxima participação em algum evento público, Almeida Júnior executou uma exten-

sa série de retratos sob encomenda³²³. A intenção era explícita: acumular recursos para poder voltar à Europa. Tanto é que em 1887 o pintor, assim como havia declarado a Lino de Assunção, consegue voltar a viajar. Tal como apontado anteriormente, ainda em Paris o pintor já vinha realizando esses retratos. Em 1879, por exemplo, retratou Elias Antônio Pacheco Chaves³²⁴ [Fig. 60], deputado provincial e conterrâneo seu. Assim que chegou no Brasil, logo entregou alguns retratos dos sócios da Companhia Mogiana de Estradas de Ferro, entre os quais o do engenheiro Joaquim Miguel Ribeiro Lisboa.

Nos anos de 1883 e 1884, realizou os retratos de médicos, advogados³²⁵ e engenheiros, profissionais liberais de uma relativamente nova e então ascendente burguesia paulista. Parte desses retratos hoje pertence à coleção da Irmandade da Santa Casa de Misericórdia de São Paulo (Bilac, 2014), alguns ao acervo da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, e outros ao acervo do Museu Republicano de Itu, integrado ao acervo do Museu Paulista, e uma última parte à Pinacoteca do Estado de São Paulo. Entre os retratos realizados ainda no início da década de 1880 pintou, por exemplo, Francisco Eugênio Pacheco e Silva³²⁶, cafeicultor, casado

323 Vale a pena recordar sobre esse aspecto que em Paris Almeida Júnior teve como tutor o pintor Alexandre Cabanel, altamente reconhecido como retratista da corte de Napoleão III e muito apreciado entre a alta classe nos Estados Unidos da América (Zalewski, 2005). Muito embora os alunos de um ateliê tivessem apenas breves contatos com seu mestre algumas vezes por semana (Boime, 1971; Bonnet, 2006), o prestígio de Cabanel como retratista foi, em alguma medida, associado a Almeida Júnior. A burguesia paulista em ascensão e cada vez mais voltada para Paris passou a reconhecer na arte de Almeida Júnior uma insígnia da distinção pelo gosto. Nas palavras de Daniela Perutti (2007: 124-6), analisando a economia do “dom” em retratos, “além do retrato manter o nome daquele que produziu, de seu autor, ele vincula o nome do artista à imagem de um outro. (...) A relação de compra e venda de retratos implica em uma troca de status”.

324 Elias Chaves foi um grande exportador de café e político, membro do Partido Conservador, pelo qual foi eleito para diversos cargos, entre os quais vice-presidente da província em duas ocasiões. Foi bacharel em direito, formado pela Faculdade do Largo de São Francisco. Além disso, foi casado com Adelia da Silva Prado, filha de Veridiana e Martinho da Silva Prado. Foi também empresário do ramo imobiliário, responsável pelo loteamento do bairro dos Campos Elíseos, em São Paulo, onde construiu um luxuoso palacete (Branquinho, 2007: 63).

325 Em 1883 retratou, por exemplo, João Jacintho Gonçalves de Andrade, padre e lente da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco. Posteriormente faria muitos mais retratos de alunos e professores da faculdade.

326 Francisco Eugênio Pacheco e Silva era também partidário do separatismo paulista, emergente em 1887. Ao lado de Martim Francisco Ribeiro de Andrada, Joaquim Fernando de Barros e Alberto Sales, publicaram artigos na imprensa paulista de pendor republicano defendendo ideias sobre a separação de São Paulo do restante do país baseadas na crença da superioridade econômica da província. Nesse âmbito, Andrada publicou em 1887 o livro “Pátria Paulista”. Sobre o assunto,

com Maria Nazareth da Silva Prado, filha de Antônio da Silva Prado e neta de Veridiana Prado. No mesmo ano retratou também Constância Filgueiras de Arruda Botelho, esposa de Carlos José de Arruda Botelho, também ituano, médico e filho de Antônio Carlos Botelho, o Conde de Pinhal, de quem Almeida Júnior também realizou o retrato poucos anos mais tarde, em 1887. Os retratos feitos aos Botelho, assim como havia sido com alguns dos retratos que produziu antes de ir a Paris, foram oferecidos pelo pintor como forma de agradecimento pelo apoio financeiro recebido (Lourenço, 1981: 46).

Ao mesmo tempo em que a produção dessas encomendas aproximava o artista da elite paulista, em geral as telas eram indicativos das exigências e expectativas conservadoras da clientela e, portanto, das imposições que o limitado mercado privado paulista lhe interpunha. São, em geral, todos muito similares, seguindo uma mesma fórmula esquemática e convencional que estipulava a utilização de um fundo escuro homogêneo que dava destaque à pele rosácea e clara dos retratados (em sua maioria, homens brancos da elite política), acompanhada de uma pose rija, uma expressão grave e um traje a rigor³²⁷. A constituição da burguesia paulista como classe e o progressivo aumento de seu poder econômico foram ampliando seu horizonte de pretensões. No contexto dessa ascensão, a aquisição de um retrato era um ato inequívoco de distinção social, tal como apontado no capítulo anterior. Nas palavras de Maria Cecília França Lourenço,

os traços fisionômicos, os trajes e as expressões revelam características individualizadoras daqueles que mantinham os artistas³²⁸: são homens públicos, notórios da sociedade, vinculados à política ou fazen-

ver Aducci (1999) e Perissinotto (1991).

327 Esse padrão composicional nos retratos de bustos masculinos pode ser verificado nas telas dedicadas a Elias Chaves [Fig.60] e Silvino Souza Aranha [Fig.61], por exemplo. Já os retratos femininos permitiam maiores variações, com eventuais fundos claros e uma maior variedade de vestimentas, como é o caso do retrato de Paulina Levy [Fig.157] e de Constança Maria de Arruda Botelho [Fig.158]. Havia também os retratos de corpo inteiro, que por vezes substituíam o fundo abstrato por um cenário, em geral capaz de destacar a função social do retratado, sua profissão, como é o caso do retrato de Prudente de Moraes [Fig.159]. Ver Lourenço (1981: 44).

328 Sobre o assunto, ver também Perutti (2007: 103).

deiros importantes cuja fortuna afluyente presumivelmente incluía o dever retratado por um artista internacionalmente renomado. (Idem: 44)

Os retratos dessa fase, portanto, podem ser tomados como índices do grau de dependência do artista em relação a seus encomendantes, o que explica porque são tão numerosos, parcela considerável da sua produção, e não desaparecem com o tempo. No entanto, na década seguinte se torna cada vez mais notória a crescente a margem de criação e de negociação (Miceli, 1996) que o artista vai conquistando frente a clientela, no ritmo de sua consagração profissional (mas também em função de certa mutação do gosto do público comprador).

O que se afigura, portanto, é que o pintor optou por uma estratégia artística muito mais atrelada ao ateliê do que à instituição de ensino, como seria esperado anos antes. Quanto mais avançava a década de 1880, mais explícita se tornava a crise da instituição, cada vez mais carente de apoio financeiro do governo imperial, arrasado financeiramente pelos esforços empenhados durante a guerra contra o Paraguai³²⁹. Tanto é que em 1886, segundo atesta a correspondência com seu ex-professor, Victor Meirelles, Almeida Júnior recusou a oportunidade de se tornar professor de pintura histórica na AIBA. Na carta, Meirelles diz que iria “influir tanto quanto puder para que seja o amigo nomeado” (apud. Haddad, 1958), mas como é sabido, Almeida Júnior não se candidata ao cargo. Pelo contrário, ele aposta todas as suas fichas na estratégia de compôr sua própria clientela.

Fixado na capital, o pintor passou a receber críticos da imprensa paulista e clientes em seu ateliê. A exemplo de como havia ocorrido com Lino da Assunção em 1884, no ano seguinte foi Ezequiel Freire quem visitou Almeida Júnior e produziu um longo artigo para o jornal *Correio Paulistano*, intitulado justamente “No atelier de Almeida Júnior”. Freire era carioca, nascido em Resende, mas na década de 1880

329 A esse respeito, em janeiro de 1884, Victor Meirelles enviou uma carta a Almeida Júnior relatando justamente as dificuldades que encontrava para conseguir vender um trabalho de grandes dimensões ao governo (provavelmente a segunda versão de “Batalha Naval do Riachuelo”, realizada em 1883 na Europa): “não vejo nesta capital nenhum ricasso que tenha a coragem de fazer a aquisição do quadro para ofertá-lo ao governo – visto seu estado deficiente – ação digna a quem aspirasse a título de visconde ou outro mais valioso” (apud. Haddad, 1958).

atuou no jornal *Correio Paulistano*. Era também escritor, contista e poeta³³⁰. Mudou-se para São Paulo em 1874 e iniciou o curso superior de Direito na Faculdade do Largo de São Francisco³³¹. A ele coube produzir boa parte da recepção à obra de Almeida Júnior desse momento em diante. Esse artigo de Freire dedicado a Almeida Júnior foi justamente o primeiro do crítico em seu retorno ao jornal, depois de um período desligado do periódico.

Ezequiel Freire iniciou seu texto caracterizando Almeida Júnior quanto à aparência, a personalidade e a pertença regional: “paulista da gema, ituano no direito, que tem na voz morosa e na dicção “cantada”, na cor trigueira, na expressão negligente de toda a sua pessoa o cunho característico do “paulinismo”, o “tic” dessa bela raça paulista descendente dos bandeirantes” (1885b: 1). O tom, como se nota, é de camaradagem e da mais franca intimidade. Assim segue o crítico, afirmando a pertença inequívoca do artista:

nem a permanência de alguns anos na capital do luxo e da elegância, nem a sua convivência com os “rapins” dos ateliers parisienses, nem a vida livre do artista, alteraram nele uma só linha física do ituano. O dandismo nenhuma influência teve sobre o seu tipo de provinciano “gaúcho”; assim como a vida boêmia parece pouco ter-lhe alterado a candura d’alma (Idem)

O registro até a metade do texto tem as características de um perfil, entre o elogio e a caracterização anedótica. Segue, portanto, a tendência identificada no capítulo anterior de construção de uma persona singular do artista para o imaginário do público. Menciona os estudos de nus que o artista tem pendurados pelas paredes do

330 Freire é mencionado por Machado de Assis no texto “A nova geração”, de 1879.

331 Ezequiel Freire é, provavelmente, o primeiro crítico de importância a atuar na imprensa paulista. Mas sua carreira é sugestiva a respeito do baixíssimo grau de autonomização da atividade crítica na província paulista, uma vez que é nomeado juiz em 1884, e torna-se professor de retórica na Faculdade de Direito do Largo de São Francisco em 1885, isso sem falar de sua atividade como literato. Para os propósitos aqui estabelecidos, é importante destacar que, como intelectual, Freire admirava o veterano crítico português Ramalho Ortigão, de quem menciona o livro “Holanda” no começo do texto de 1885 em que tratou de Almeida Júnior. As formulações teóricas de Ortigão eram o pano de fundo das interpretações de Freire, que em 1887 dedica-lhe o conto “Pedro Gobá” (Freire, 1910: 313, apud. Pitta, 2013: 80).

ateliê, que expressam a “beleza feminina em sua verdade” (Idem). É só então no trecho final que o crítico menciona as obras vistas, começando pelas conhecidas do público, anteriormente expostas, que segundo o crítico “revelam a originalidade e a ‘manière’ do artista” (Idem). Dedicar os últimos parágrafos para tratar das duas em que o artista trabalhava, “Salto de Itu” [Fig.57] e “Retour du bal”, dentre as quais descreve apenas a primeira, destacando que a paisagem foi tomada “d’après nature” pelo artista, ou seja, ao ar livre.

No ano seguinte Almeida Júnior viajou pela segunda vez à Europa. O fato, como era de se esperar, foi noticiado pela imprensa paulista. Na ocasião, o colunista do Correio Paulistano com pseudônimo de Silex publicou um longo artigo especulando que o motivo da viagem era, principalmente, apreciar e incorporar mais uma vez o ambiente artístico parisiense. Fernanda Pitta (2013: 250) defende que é muito provável que, entre visitas a ateliês de artistas, Almeida Júnior tenha visitado também o Salão parisiense daquele ano.

Assim que retornou de Paris, em junho, recebeu a honraria de professor honorário da AIBA (Lourenço, 1981: 117). Em outubro, recebeu em seu ateliê a visita de Ramalho Ortigão (Diário Mercantil, 7 de outubro de 1887) na breve passagem do crítico por São Paulo³³². A visita não refletiu em nenhum texto de Ortigão (muito embora tenha-se noticiado que Almeida Júnior chegou a presentear o crítico com uma tela), e apenas foi notificada da seguinte maneira pelo Diário Mercantil:

Ramalho Ortigão de manhã, acompanhado pelo seu digno irmão e vários cavalheiros, foi visitar o ateliê de nosso distinto e caro artista Almeida Júnior, examinando detidamente todos os seus importantes trabalhos, que francamente elogiou. (...) Ao retirar-se, Almeida Júnior presenteou Ramalho Ortigão com uma de suas belíssimas telas, representando uma paisagem dos arredores de São Paulo (Idem)

Ramalho Ortigão precisa ser aqui tomado como um agente que atua simultaneamente em dois campos artísticos nacionais. Por seu papel como crítico em peri-

332 Ezequiel Freire também se dispôs a receber Ortigão em sua casa durante a estadia em São Paulo (Idem).

ódicos de expressiva tiragem, ele tem relevância nos dois cenários nacionais, o brasileiro e o português. Ou, tomado de outro modo, pode ser compreendido como um agente de atuação transnacional em um campo artístico com propriedades transfronteiriças, em certo grau integrado globalmente. É por isso que, quando publica em 1878 na *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro ao mesmo tempo em que em Portugal, no seu mensário de crônicas *As Farpas* e em suas colunas do *Diário da Manhã*, está inserindo nos dois contextos os mesmos critérios de juízo estético, ligados a uma certa ideia de realismo que busca apreciar nas obras a expressão da individualidade artística, porém associada à nacionalidade do artista, como se ela fosse parte significativa dessa individualidade e a arte devesse conter algo de “nacional”.

Ortigão vinha refletindo sobre o realismo na arte pelo menos desde o início da década de 1870, mas a defesa desses preceitos ainda em meados da década seguinte produziu um tipo bastante peculiar de recepção tardia nos dois países. Nas palavras de Fernanda Pitta, “‘atualiza-se’ o realismo/naturalismo, já em processo de dissolução na França, dotando-o de uma conotação nacionalista e modernizadora, desejada para o cenário português e brasileiro” (2013: 151).

Desse modo, enquanto intelectual consagrado associado à Geração de 1870, Ortigão tornou-se uma espécie de referência para a crítica que se desenvolveu nos periódicos brasileiros a partir de então, tanto no Rio de Janeiro quanto, em São Paulo. E nem só de relações indiretas de referência intelectual é que estou tratando³³³. Ortigão circulava entre redes de sociabilidade em que se relacionava diretamente com boa parte dos críticos mais jovens, tanto no âmbito do GL, quanto no

333 Tal como sinalizado em pontos anteriores da tese, Eduardo Prado era um dos sujeitos que por meio de sua atuação e circulação mais se relacionava com Ortigão no Brasil. Em 1887, Ortigão veio ao Brasil para passar um tempo no Rio de Janeiro, conhecer a cidade, visitar o irmão e os colegas da *Gazeta de Notícias*, com quem colaborava já há uma década. Sua passagem por São Paulo foi brevíssima. No entanto, é importante destacar que susteve com Eduardo Prado uma relevante troca de correspondências, e que em dezembro de 1887 enviou uma longa carta (2008: 59) respondendo ao pedido do amigo Prado para que opinasse sobre a situação política e cultural brasileira. É um foro bastante íntimo de diálogo em que Ortigão expõe opiniões duras sobre o imperador e o povo brasileiros. Destaca o progresso de São Paulo em relação à capital do país. Sobre a AIBA, diz que “não presta. (...) E todavia há artistas de grande mérito. O escultor Bernardelli, por exemplo” (Idem: 63). Em contato com a Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, soube que parte significativo do espólio do casal relacionado às correspondências por eles adquiridas ainda não está catalogada e nem transcrita. É interessante, portanto, que se faça um levantamento para averiguar a possível presença de mais correspondências significativas entre Eduardo Prado e Ramalho Ortigão no acervo.

Brasil, com seus colegas da Gazeta de Notícias e mesmo com críticos do nascente e crescente mercado editorial paulista, tais como Ezequiel Freire, com quem trocou correspondências³³⁴.

Além do mais, o segundo semestre de 1887 foi provavelmente o momento em que Almeida Júnior começou a trabalhar na tela “Caipiras negaceando” [Fig.62], que seria concluída no ano seguinte (Diário Popular, 20 de outubro de 1888). Depois de um longo período executando paisagens do interior paulista e retratos da clientela, Almeida Júnior voltou a realizar uma tela com temática regionalista e a experimentar a figura do caipira como protagonista, agora assim nomeado no título da obra, que retrata dois homens com espingardas, descalços, com as barras das calças dobradas até o meio das canelas, em um cenário de mata fechada, densa e escura. Um terceiro homem é quase imperceptível ao fundo. Dos dois homens em primeiro plano, um está agachado com a camisa branca arremangada e aberta no peitoral. O outro, está em pé, semi-arqueado, em uma atitude que expressa cautela nos movimentos e silêncio. O tema da caçada, embora seja comum na Europa dos séculos XVIII e XIX como representação de hábitos burgueses (ver, por exemplo, as pinturas de Gustave Courbet “La Curée” [Fig.64], de Claude Monet “La Chasse” [Fig.65] e de Thomas Blinks), foi abordado por Almeida Júnior em outro registro, como uma atividade tradicional e cotidiana entre os caipiras do interior paulista³³⁵. Tal como aponta Pitta, “a caça aqui não é diversão nobre ou burguesa, nem signo de distinção social” (2013: 259).

De dimensões muito maiores do que as das telas que vinha até então pintando, especula-se (Idem: 260)³³⁶ que a tela tenha sido pintada já com pretensão de ser

334 Fernanda Pitta (2013: 150) analisou o espólio dessa correspondência no acervo da Biblioteca Nacional de Portugal e explicitou bem o caráter da relação pessoal entre os críticos.

335 Nesse sentido, a tela de Almeida Júnior tem maior relação com as representações produzidas por Eugène Delacroix em meados do século representando os costumes “orientais”, entre os quais a caça, por ocasião de sua viagem ao Marrocos. As pinturas de Delacroix eram expressão de uma curiosidade pelo exótico e distante. Do mesmo modo, como veremos no capítulo seguinte, as pinturas caipiras de Almeida Júnior também expressam um interesse pelo exótico e o tradicional, pelo “outro”, ainda que esse outro estivesse no interior do país. Uma das telas desse período da obra de Delacroix que melhor se relaciona com a pintura de Almeida Júnior, pelo aspecto das técnicas corporais, é “Arab stalking a lion” [Fig.121], em que o caçador também se coloca numa postura de negaceio, espreitando e se agachando para surpreender a presa.

336 As telas vendidas a particulares costumavam ter dimensões menores para que pudessem adornar as paredes das residências. Ademais, Pitta especula que talvez Almeida Júnior também tives-

exposta em algum grande evento. E foi o que de fato ocorreu. A tela integrou o pavilhão brasileiro na Exposição Universal de Paris no ano seguinte, 1889. Porém, antes de ser exposta em algum grande certame, a obra foi exposta pelo próprio artista em seu ateliê, na rua do Imperador, atitude que aprofundou sua estratégia individual de se enredar no mercado paulista, de se fazer visível como um artista disponível para os projetos privados e públicos da elite econômica e política da província³³⁷. A obra gerou verdadeiro entusiasmo na crítica paulista, que reagiu de modo exclamativo, como se a aguardasse, como se houvesse em torno dela expectativas acumuladas.

A recepção no primeiro instante em que foi exposta a obra foi feita simultaneamente por Ezequiel Freire e Wenceslau Queiroz, que havia sido colega de Freire³³⁸ durante a faculdade e que no final da década de 1880 também passou a compor o nascente cenário da crítica de arte paulista. Dessa vez, porém, Freire publicou seu texto no centro da primeira página do jornal que por apenas pouco mais de um ano ainda se chamaria *A Província de São Paulo* e, após a proclamação da república, passaria a se chamar *O Estado de São Paulo*³³⁹. E Freire, por seu turno, comparando Almeida Júnior ao compositor Carlos Gomes³⁴⁰, mais uma vez começou o texto descrevendo-o como “étnica e fisicamente um genuíno paulista, um ituano sem jaça.

se em mente a galeria de quadros do Monumento do Ipiranga, cujas obras haviam iniciado em 1885 (2013: 260).

337 Alguns críticos puderam ver a obra pouco antes que fosse divulgada ao restante do público, tal como revelado por Wenceslau Queiroz em texto de nove de Outubro de 1888, e Ezequiel Freire quando disse “conheço-a desde quando na tela virginal ainda se esboçavam em traços indecisos os contornos daqueles dois caipiras” (1888a).

338 Wenceslau Queiroz foi quem escreveu o prefácio do livro póstumo de Ezequiel Freire.

339 O jornal que ainda hoje existe com o mesmo nome de *O Estado de São Paulo* foi fundado em 1875 por uma comissão nomeada pelo Congresso Republicano de Itu, realizado no ano anterior. O projeto teve como condutores Américo Brasiliense e Campos Sales, e a redação ficou a cargo de Rangel Pestana, a quem passou a pertencer com exclusividade a partir de 1882. Júlio Mesquita adquiriu sociedade em 1888. Embora fosse derivado dos esforços de membros do PRP, o jornal não assumia um caráter político explicitamente panfletário. O que fez desde o início foi defender os interesses da elite agrária. Ver Leal et. al. (2015b).

340 A comparação com Carlos Gomes não era fortuita. O compositor romântico era também paulista e já há algum tempo considerado um dos grandes artistas nacionais. Assim como Almeida Júnior, foi amparado pelo bolsinho imperial de D. Pedro II durante sua passagem pela Europa. Compôs a peça “O Guarani”, que foi encenada em diversos países, entre os quais Portugal no início da década de 1880, tal como consta na revista *O Ocidente* (15 de abril de 1880). De uma família pobre em que o pai era regente de uma pequena banda regional, Carlos Gomes também era visto na época como um caipira virtuoso.

(...) É a rediviva alma do bandeirante, cambiada a rude ambição das riquezas pela delicada aspiração do gosto estético” (1888a). Exceto por este trecho aqui transcrito, os parágrafos iniciais parecem uma mera reedição do texto de três anos antes, mas com um arremate mais contundente, em que afirma que “tal constituição físico-psíquica, robustecida pela educação técnica, devia fazer de Almeida Júnior o criador da pintura nacional, e fê-lo, porventura” (Idem).

Freire, num gesto ambicioso, tenta identificar Almeida Júnior como o verdadeiro criador de uma “pintura nacional”, desqualificando a arte produzida anteriormente pelos membros da AIBA, sobretudo as telas de Victor Meirelles e Pedro Américo. O crítico imprime assim um caráter de cisão na obra de Almeida Júnior:

a *Batalha dos Guararapes* não tem cor local, tem cor de tijolo; a *Batalha de Campo Grande* é um quadro áulico, parecendo haver sido principalmente feito para pôr em evidência a figura do príncipe-comandante.

Os quadros de batalhas são em geral incaracterísticos, e para o sentimento estético de um povo pacato e bucólico como o nosso, absolutamente inexpressivos.

Quanto ao indianismo, quer na pintura, quer na literatura, só excepcionalmente pode ser fonte inspiradora a que vai beber a Arte nacional; é um grande elemento de pitoresco, nada mais. O *bugre* puro, seja Pery ou Iracema, Y-Juca-Pirama ou Moema, está completamente fora da vida nacional; o brasileiro é o caipira e o gaúcho, ao sul, o tapuia e o caburé, ao norte, por toda a parte o mulato, com variadíssima dosagem de sangue africano; e também o branco, oriundo de lusos, mas *abrasileirado* por múltiplas influências mesológicas (...).

É a salutar reação contra a arte do arremedo estrangeiro que eu principalmente vejo, amo e proclamo na grande tela de Almeida Júnior. (Idem, grifos do autor).

As palavras de Freire são a mais acabada proposta no âmbito da crítica de arte de um nacionalismo baseado nos tipos mestiços, miscigenados, em oposição

ao nacionalismo indianista romântico. E “Caipiras negaceando” era tomado nesse discurso como uma espécie de manifesto visual dessa ideia de nacionalidade. Para Freire, a tela de Almeida Júnior representava o início da arte brasileira em primeiro lugar porque não era imitativa, em segundo, porque retratava a natureza brasileira com exatidão e fidelidade, e em terceiro porque foi concebida a partir do envolvimento direto de Almeida Júnior com o meio, valendo-se de sua ligação com a terra. Segundo a interpretação de Fernanda Pitta

Na crítica de Ezequiel Freire, Almeida Júnior já aparecia plenamente identificado aos tipos que retrata – e é este um dos motivos de suas pinturas serem bem avaliadas. Havia em sua obra uma simbiose de criador e personagens que atestava a veracidade do que está retratado. Essa verdade, para Freire, seria fruto de seu amor à terra e às suas gentes paulistas. (2013: 161)

E se a Gonzaga Duque decepçionava saber que Almeida Júnior havia deixado o Rio de Janeiro para viver em São Paulo, entre Itu e a capital (“é pena que vocação artística desse feito se isole e viva embrenhado no interior de uma província, onde pode erigir fortuna, porém obscuramente” (1997 [1888]: 184)), Freire apostava justamente no oposto: que teria sido o isolamento de Almeida Júnior no interior, nas matas e sítios, que teria feito dele e de sua pintura a mais autenticamente brasileira.

Freire e Gonzaga Duque, apesar das discordâncias, chegam a uma mesma conclusão: Almeida Júnior era, para ambos, e sem dúvidas, um artista “moderno”³⁴¹. Quando lança, portanto, em 1888 seu livro, que compila alguns de seus textos de periódicos, Duque reitera a imagem de Almeida Júnior como um pintor tímido e de falar caipira, “modesto provinciano, inalteravelmente roceiro” (1997 [1888]: 180), que compara por conta do estilo e das escolhas pictóricas aos pintores franceses Jules

341 Fernanda Pitta atribui as discordâncias entre os críticos a um possível entendimento de Duque de que Almeida Júnior “não deveria dedicar-se a temas e assuntos que pareciam contribuir para reafirmar o perfil “atrasado” (agrário, escravista, centralizado) (...) da sociedade brasileira” (2013: 156). Porém, é preciso ponderar que no momento em que Duque publica seu livro “A Arte Brasileira”, ele muito provavelmente não havia ainda conhecido a tela “Caipiras negaceando”, de modo que me parece que a discordância se dá muito mais em relação às estratégias de visibilidade e consagração do artista do que propriamente em relação às suas escolhas temáticas.

Breton e a Camille Corot. A questão é que em 1888 Almeida Júnior parecia não corresponder às expectativas de Gonzaga Duque, que no começo da década acreditava ser o artista “aquele que mais acusava, por suas obras, maior originalidade e mais nítida e moderna compreensão da arte” (Idem). Para Freire, em 1888 era justamente quando o artista se realizava, através de “Caipiras negaceando”:

é a revelação de uma índole artística até agora a meio sopitada pelas tradições acadêmicas, mas que súbito se afirma de um modo definitivo e magistral numa obra de larga inspiração e largo fôlego; quebrando todos os liames que lhe impediam a livre expansão da originalidade, desoprimindo-se de todos os constrangimentos do tradicionalismo de escolas (1888a).

Wenceslau Queiroz, por seu turno, fez no Correio Paulistano uma análise em seis partes não apenas de “Caipiras negaceando”, mas dos demais quadros que Almeida Júnior expôs concomitantemente. De Jundiaí, Queiroz era ele mesmo um membro da elite do interior paulista, de família tradicional e repleta de propriedades. Foi, como o colega Ezequiel Freire, juiz, poeta, político, crítico de teatro e professor. A atividade crítica surgiu como exercício diletante de erudição, parte de sua atividade jornalística.

Iniciou seu texto elogiando o retrato de corpo inteiro de Clemente Falcão Filho³⁴², recém-falecido professor da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, feito por Almeida Júnior a partir de fotografias. O retrato de Falcão Filho vinha sendo comentado e elogiado pela imprensa pelo menos desde abril daquele ano³⁴³. O próprio Queiroz já havia comentado o retrato (1888g), lamentando não ter conhecido Almeida Júnior anteriormente. No entanto, retomou o comentário sobre o retrato apenas

342 De uma família de juristas, Falcão Filho foi também um dos fundadores e presidente da Companhia Paulista de Estradas de Ferro, que interligou cidades do interior. Foi também membro da Academia Paulista de Letras. Esse retrato de grandes dimensões foi uma homenagem *post-mortem* encomendada pela faculdade.

343 Segundo Maria Cecília Lourenço, o retrato de Clemente Falcão de Souza Filho “é bem interessante para se entender a operação de visibilidade deflagrada [por Almeida Júnior], havendo verdadeira comoção ante a obra, repercutindo em uma extensa série de notícias” (Lourenço, 2007: 155).

para introduzir sua análise sobre o pintor e então, enfim, abordar a mais recente obra, “Caipiras negaceando”, cujo assunto é “essencialmente brasileiro, ainda mais – essencialmente paulista” (Queiroz, 1888a).

Para Queiroz, tratava-se de “um quadro de pura observação, *naturalista*, sem *partis-pris*, impressionista, verdadeiro sem a mais leve ponta de convencionalismo, de *pastiche*” (1888b, grifos do autor). Aqui reaparece o critério da “verdade” na obra. Queiroz elogia a tela recorrendo às mesmas noções que Freire e, mais que isso, ao mesmo esquema teórico de interpretação: para ambos, as obras de arte podiam ser divididas entre “decorativas” ou “expressivas”, o que, afinal era um modo de repôr a oposição do realismo ao idealismo, base da contraposição dos críticos ao ensino acadêmico. Esse esquema de classificação era extraído do crítico e teórico da arte francês Eugène Véron, em seu livro “L’Esthétique”³⁴⁴, de 1878. Véron era, ao lado de Zola, uma importante referência teórica comum para os críticos defensores do naturalismo no Brasil e em Portugal nas décadas finais do século XIX. Ortigão, por exemplo, também o citava com frequência. Esse tipo de circulação³⁴⁵ de ideias e escritos é um dado capaz de apontar para os modos pelos quais estava em processo a conformação de um campo artístico transnacional, cujas regras e critérios de apreciação eram compartilhadas em algum nível, mas que comportava consideráveis desigualdades locais e nacionais.

Desse modo, fazendo uso da classificação de Véron, Queiroz decreta que a tela de Almeida Júnior pertence à classe das obras “expressivas”, ou seja, da “verdadeira arte” (1888b), sem falseamento de sentimentos ou impressões, “sincera” e au-

344 É muito provável que essa obra de Véron também tenha sido um referente para “A Arte Brasileira”, de Gonzaga Duque, que seguiu o mesmo modelo de organização do conteúdo: uma introdução analítica e uma conclusão crítica margeando o corpo central do trabalho, que trata do desenvolvimento artístico nacional a partir do enfoque de artistas, como numa linhagem evolutiva que desemboca no exemplo dos modernos. Sobre o assunto ver Chiarelli (1995).

345 Vale notar, portanto, que essa circulação se fazia prioritariamente em uma direção, do centro produtor de significados para as margens. Ou seja, no caso das artes plásticas no final do século XIX, a circulação de teorias, ideias e critérios de apreciação se dava sobretudo a partir de Paris. Muito embora haja no debate sócio-históricográfico contemporâneo uma tendência a desfazer (ou, ao menos, matizar) a percepção dessas circulações em termos de “centro x periferia”, é importante não perder de vista as desigualdades entre os países nas suas capacidades de produção desses critérios. Essas diferenças são relativas aos estados de acúmulo simbólico e de autonomização de cada campo artístico nacional. Para um debate sobre as noções de centro e periferia na arte ver Guinzburg e Castelnovo (1981), Espagne (2013) e Joyeux-Prunel (2014a e 2014b).

têmica. A questão, afinal, era reforçar a oposição ao modelo acadêmico. E, no caso paulista, demarcar a oposição à AIBA como um modelo de arte ligado às cortes cariocas. Também por isso, além de Veron, Queiroz cita ainda Taine e recorre ao próprio Ortigão para atestar seus argumentos:

Almeida Júnior pôs em evidencia no seu magnífico painel o que Diderot já chamava cor local. A respeito do belo na arte, Ramalho Ortigão escreveu algures: O belo na arte consiste não só na fidelidade com que é reproduzido o facto natural, mas também na aliança dessa reprodução com o sentimento pessoal, espontâneo e sincero do artista. (...) e o painel *Dois caipiras negaceando*, como mostraremos em tempo, é a valente confirmação dos princípios de estética magistralmente enunciados pelo glorioso autor de *A Hollanda*³⁴⁶. (1888e, grifos do autor)

Por fim, no quarto texto da série Queiroz analisou o cenário, e no quinto texto descreveu as personagens. Segundo o crítico, todos os elementos foram tomados de observações diretas, já que Almeida Júnior era “um artista fiel e consciencioso, que não despreza o mínimo detalhe, que tem por lema exclusivo, por dogma único, a *verdade na arte*” (1888f, grifos do autor)³⁴⁷. Queiroz encerra sua série de textos indicando que Almeida Júnior desejava enviar sua tela a Paris, para a Exposição Universal do ano seguinte, o que lhe despertou expectativas positivas.

O que, enfim, se torna notório é que Almeida Júnior no final da década de 1880 tem uma recepção entusiasmada da crítica paulista. Embora a crítica no Rio de

346 Segundo Pitta (2013: 150), o livro de sua viagem aos Países Baixos denominado *A Holanda* (1883) “pode ser tomado como uma espécie de carta de princípios para o naturalismo” em Portugal e, por extensão, no Brasil. Vale lembrar também que em 1869 Hippolyte Taine havia publicado “*Philosophie de l’Art dans les Pays-bas*” como parte dos estudos que publicou quando foi nomeado professor da ENSBA após a reforma realizada em 1863. Sobre as reformas da grade curricular da Academia francesa ver Bonnet (2006).

347 Sabe-se que Almeida Júnior recorreu a modelos em suas pinturas de tipos do interior paulista. Tal como relata Maria Cecília Lourenço, na década de 1890 algumas das pinturas foram realizadas na fazenda Pedra Azul, de Joaquim Manoel Pacheco da Fonseca, tomando como modelo um funcionário conhecido como “Quatro Paus”. No caso de “*Caipiras Negaceando*”, Almeida Júnior tomou como modelos seu aluno Pedro Alexandrino (Lourenço, 1981) e um anônimo (Queiroz, 1888b).

Janeiro tenha sido generosa, a jovem e amadora crítica paulista tinha tons apaixonados e ufanistas, o que já nesse período reforçou a caracterização do pintor como um artista identificado com sua origem paulista e, ademais, como fundador de uma arte propriamente nacional. Ou seja, a crítica paulista já nesse período buscou alçar Almeida Júnior à categoria de representante de uma arte comprometida com a representação da nação. Com Malhoa, esse tipo de atribuição tardou um pouco mais e foi se dando ao longo da década seguinte.

2.3.8 A Exposição Universal de 1889, em Paris, e a campanha pela aquisição de “Caipiras Negaceando”

Ainda em 1888, em meio aos preparos para a Exposição Universal de Paris que ocorreria no ano seguinte, desenvolveu-se na imprensa paulista uma campanha para que o quadro fosse adquirido pelo governo da província. Em outubro de 1888, no jornal *A Província de São Paulo*, foi publicado um artigo, assinado com o pseudônimo de Scapino, defendendo fervorosamente a aquisição da obra. Nas palavras do anônimo escritor:

Não deve sair desta cidade a primeira produção da arte paulista e a província, por seus legisladores, está na estrita obrigação de concorrer com o dinheiro para que isso seja necessário. Tem nascido em S. Paulo muitos e gloriosos artistas. A arte paulista, porém, nasceu agora com os *Caipiras Negaceando*. Almeida Júnior é paulista, caracteristicamente paulista, é o assunto da tela e foi aqui que o artista a concebeu, estudou e executou. Deve ser nossa, portanto, deve ficar conosco, constantemente exposta aos nossos olhos, num dos nossos edifícios públicos, como documento valiosíssimo para a futura história da nossa arte e como brilhante atestado da nossa poderosa iniciativa. (Scapino, 1888: 1, apud. Pitta, 2013: 282)

Como podemos ver no excerto, o texto de Scapino tem o mesmo tom ufanista a respeito da obra de Almeida Júnior que os textos de Ezequiel Freire e Wenceslau Queiroz. Como bem aponta Fernanda Pitta (2013: 282), Scapino apela para o or-

gulho e sentimento de identidade dos paulistas. Com isso planeja causar comoção. Pitta especula que sustentando esse discurso, por trás do pseudônimo, estivesse o próprio diretor do jornal e ex-deputado provincial Francisco Rangel Pestana. E, em virtude dos trechos finais do texto, considera possível identificar que grupo ele pretendia mobilizar para a campanha de compra da obra: o colega Américo de Campos (diretor do Diário Popular, por ele fundado em colaboração com José Maria Lisboa, com quem já havia colaborado anos antes para a criação do Almanaque Literário de São Paulo), e alguns deputados como Campos Salles e Bernardino de Campos. Segundo Pitta (2013: 282), foram eles os responsáveis pela criação da emenda ao orçamento que propôs à Assembleia provincial a compra do quadro (assim nos confirma a notícia de dezessete de janeiro de 1889 no jornal A Província de São Paulo).

A campanha seguiu nas páginas do mesmo jornal. Outro anônimo, assinando como Don Gigadas, El Chico, reforçou o pedido de Scapino, argumentando que as artes são tão necessárias quanto a ciência ou a literatura uma vez que colocam. Para ele, ademais, a obra devia permanecer no Estado porque era “um documento irrefragável da nossa história” (1888: 1, apud. Pitta: 283), o que reforça a percepção de que a iconografia de tipos caipiras que Almeida Júnior mal começava a produzir naquele momento era cada vez mais percebida como um registro visual da história local, um contributo à compreensão e preservação dos costumes. Pitta (2013: 283) acredita que Don Gigadas fosse Américo de Campos.

Em janeiro de 1889 a imprensa noticiou a articulação e defesa da emenda para compra da tela. Em março, finalmente a emenda foi apresentada pela quantia de dez contos de réis (Imprensa Ytuana, 3 de Março de 1889). Mas semanas depois, notícia divulgada no jornal Gazeta de Notícias do Rio de Janeiro registrou a reprovação da emenda. A tela não seria adquirida pelo governo paulista. Ficaria um curto intervalo de tempo exposta no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo antes de seguir para a Exposição Universal de Paris, onde permaneceria por meses até o fim do evento. Durante todo esse tempo e até a volta da tela ao país não se voltou a ouvir falar do assunto na imprensa.

Deu-se então que finalmente, a partir de maio de 1889, foi inaugurada em Paris mais uma edição das Exposições Universais, já costumeiras no século XIX, palcos do “progresso” e do desenvolvimento tecnológico-industrial, bem como das

empreitadas colonialistas, formas de performar o nacionalismo. Naquele ano, a França comemorou cem anos da Revolução Francesa e inaugurou a Torre Eiffel como forma de comemorar o fato. Por esse motivo aquela exposição ficou conhecida também como a “Exposição do Centenário”³⁴⁸.

O Brasil, no entanto, demorou confirmar sua participação (Barbuy, 1996: 213). Havia um enorme receio por parte do governo e da elite imperial brasileiros de participar de um evento organizado por um governo republicano (III República Francesa) e que consagrava “a interpretação republicana da história nacional francesa” (Carneiro, 2013: 152). Somente em março de 1888 é que se formou o *Comité Franco-Brésilien* para tratar da participação brasileira no evento parisiense do ano seguinte, tendo como alguns de seus principais membros responsáveis Eduardo Prado e Frederico José de Sant’Anna Nery³⁴⁹. Foi somente com a mudança ministerial e a volta de Antonio da Silva Prado³⁵⁰ (irmão de Eduardo Prado) ao governo, agora no Ministério de Negócios Estrangeiros, é que a participação do Brasil na exposição foi definitivamente confirmada e preparada. A participação foi em boa medida resultado da demanda de exportadores brasileiros e franceses, e da comunidade brasileira na França (Idem).

Vale destacar neste ponto que durante os preparativos para a participação brasileira na exposição, foi decretada a abolição do trabalho escravo, o que repercutiu positivamente para a imagem do país no exterior. O recém-empossado ministério

348 As datas das exposições universais não eram escolhidas ao acaso. A exposição de 1876 na Filadélfia foi pensada como comemoração aos cem anos da independência americana, por exemplo (Pesavento, 1997: 53). Eram, por isso, grandes espetáculos sobre as histórias nacionais, em que as diferentes narrativas de formação eram colocadas lado a lado. Em 1889, portanto, a revolução de 1789 e o iluminismo são mobilizados como elementos fundacionais da França moderna.

349 Sant’Anna Nery foi um intelectual e jornalista paraense, descendente de uma abastada família exploradora do látex. Radicado em Paris durante um longo período, foi um importante mediador cultural das trocas entre o Brasil e a França no final do século XIX.

350 Mais velho que seu irmão Eduardo cerca de vinte anos, Antonio Prado era “um dos mais ricos cafeicultores do país, proprietário de ferrovias, senador, conselheiro e ministro do Império” (Carneiro, 2013: 154), além de proprietário do jornal Correio Paulistano. Enquanto Antonio articulava no Brasil a participação do país na Exposição Universal parisiense, Eduardo recebia e empenhava as verbas em Paris, onde vivia. Ou seja, os membros da família Prado eram, dentre a elite econômica cafeeira paulista, aqueles com maior circulação e articulação política e cultural no país e no exterior. Eram sujeitos que exerciam cargos na Corte, no Rio de Janeiro, e que articulavam o comércio internacional (exercendo papel diplomático e de relações exteriores), ao mesmo tempo em que proporcionavam a circulação de intelectuais e ideias entre os continentes. Sobre o papel dos Prado ver Waldman (2013).

de João Alfredo decidiu viabilizar as demandas dos abolicionistas. O fato foi comemorado na França entre os membros do Comitê Franco-Brasileiro com um banquete. Dentre os brasileiros que participaram do banquete estavam João Tibiriçá Piratininga, Antônio Francisco de Paula Souza, além de José Maria da Silva Paranhos (Barão do Rio Branco), Victor Meirelles e Anatole Louis Garroux. Dentre os poucos portugueses, destaca-se, para os interesses desta pesquisa, o jornalista Mariano Pina (Carneiro, 2013: 163-4).

Dentre os preparativos, a Sant'Anna Nery coube produzir o volume que, ao lado do catálogo oficial da participação brasileira na exposição, teve por função apresentar e divulgar “as potencialidades do país” (Pesavento, 1997: 13) para o mundo. Com mais de setecentas páginas e a colaboração de diversos “homens de letras”, o livro “Le Brésil en 1889” foi vendido durante a exposição no pavilhão brasileiro e consistia em um compilado de mapas e textos sobre os tópicos considerados mais relevantes, dentre os quais Eduardo Prado colaborou abordando os temas sobre imigração (capítulo dezesseis) e artes (capítulo dezoito). Além dele colaboraram nomes como o geógrafo Orville Derby e o historiador Capistrano de Abreu. O próprio Nery assinou um artigo sobre a transição do regime de trabalho escravo para o trabalho livre, que ao lado do texto de Prado, conclamava os países europeus a enviarem mão de obra para o Brasil (sinal da recusa da elite econômica brasileira a empregar o contingente ex-escravizado como mão de obra remunerada nas fazendas e indústrias).

Voltando-nos para o que interessa, em seu texto sobre a arte brasileira, Prado traça um largo panorama que busca recobrir diferentes práticas desde o início da colonização, iniciando, por isso, com uma análise da influência portuguesa na formação da arte no Brasil. Assim, Prado passa pela cerâmica, pelo bordado, pela música, pela arquitetura e pela pintura, conferindo um destaque para o papel da AIBA. No texto, a passagem dedicada a Victor Meirelles e Pedro Américo é prolongada e detalhada. Ademais, menciona Almeida Júnior muitíssimo brevemente, de passagem, como um “aluno remarcável de Cabanel; muitos de seus quadros revelam as grandes qualidades do artista” (1904: 46, tradução minha)³⁵¹. A seguir, menciona Aurélio

351 Esse texto foi republicado em 1904 em uma coletânea dos textos de Eduardo Prado com um prefácio de Eça de Queiroz. Prado faleceu em 1901 e Queiroz em 1900.

de Figueiredo e Rodolfo Amoedo como jovens artistas de igual mérito. Aos três é dado o destaque da menção à parte, enquanto os demais jovens artistas são apenas listados. Finaliza o texto com um balanço em que, curiosamente, declara um erro a prática de enviar jovens artistas para se aperfeiçoarem na Europa, costume “artificial e estéril” (Idem: 112). Para ele, a arte nacional devia ser resultado de duas condições propiciadas internamente por cada país: riqueza e instrução. Eduardo Prado entendia que cabia fundamentalmente ao Estado promover as condições ideais para a formação de artistas no Brasil, bem como para a educação estética do povo (que “não se faz nos cursos, nem nas escolas especializadas” (Idem), mas sim com instrução pública, sobretudo técnica, e museus).

A grandiosa Exposição Universal de 1889 foi para o Brasil, portanto, (assim como era para as demais nações) uma ocasião de apresentação de sua imagem para o mundo, de uma autorrepresentação como nação e escolha de seus traços diacríticos. Nesse contexto, Sant’Anna Nery e seus colaboradores esforçaram-se para apresentar ao mundo um Brasil agora capaz de se integrar à “civilização moderna”. E o livro organizado por Nery, “Le Brésil en 1889”, era a mais acabada propaganda intelectual desse progresso conquistado pelo país.

No final das contas, portanto, a participação brasileira ocorreu sem restrições. A exposição foi inaugurada no dia seis de maio e o pavilhão brasileiro foi aberto ao público pouco mais de um mês depois, em quatorze de junho, cinco meses antes do fim definitivo do império (Bethell, 2019: 156). Além do material impresso de divulgação produzido, o pavilhão brasileiro ocupou 1,2 mil metros quadrados em uma estrutura de vidro e aço de três andares no Campo de Marte, próximo à recém-inaugurada Torre Eiffel (Idem: 157). Entre os elementos escolhidos para compor o pavilhão havia plantas e animais (como forma de aludir à natureza tropical e às paisagens brasileiras) margeando os cerca de mil e seiscentos expositores³⁵² de produtos (Idem). A exposição era, antes de tudo, lugar e hora de firmar negócios no comércio internacional. Além da natureza e do comércio, o pavilhão brasileiro contou com a participação da ciência por meio do Museu Nacional, que levou artefatos e fotografias indígenas, expostos como parte da “história natural”: o “exótico” agora domestica-

352 Entre esses expositores estavam, por exemplo, os cafeicultores paulistas Elias Pacheco Chaves, Antonio da Silva Prado e Martinho da Silva Prado (Catalogue Officiel, 1889: 134).

do pela ciência era mais uma forma de tentar demonstrar que o Brasil poderia figurar ali, entre as civilizações modernas ocidentais.

Frente a todo esse quadro de representações ligadas à nação, cabe questionar o papel das artes na participação brasileira. O catálogo oficial do pavilhão brasileiro aponta a participação de treze pintores com telas a óleo e mais três com trabalhos de desenho e estudo. O primeiro a ser mencionado é “Almeida” (Catalogue Officiel, 1889: 16), descrito como carioca e sem um primeiro nome, indicando que esse artista teria participado apenas com uma paisagem, o que provoca enorme confusão. Além dele estão nessa lista Abigail de Andrade, Henrique Bernardelli (com um quadro denominado “El-Dorado”, que Maraliz Christo (2013: 1) acredita se tratar do quadro “Os Bandeirantes” [Fig. 66]), o marinista Nicola Facchinetti, Aurélio de Figueiredo, Estevão da Silva (com dezenas de naturezas mortas de frutas tropicais) e Victor Meirelles, que foi premiado com uma medalha de ouro na exposição pelo imenso “Panorama da Cidade e da Baía do Rio de Janeiro” que realizou em parceria com o belga Henri Langerock, com cerca de cento e quinze metros de comprimento e quatorze metros e meio de altura, revestindo todo o interior de um edifício circular construído exclusivamente para essa finalidade (Barbuy, 1996: 230). Do panorama premiado de Meirelles restaram apenas os estudos que realizou antes de executá-lo. A obra em si foi perdida por completo, em virtude da dificuldade de transporte e conservação, como era comum acontecer com os gigantescos panoramas (Robichon apud Barbuy, 1996: 231). A produção do panorama tinha como objetivo gerar no público a ilusão de estar envolto pela paisagem do Rio de Janeiro, baía e cidade, e “ao mostrar a conjugação da natureza exuberante com a urbanização do Rio de Janeiro, atestava, mais uma vez, o esforço brasileiro em mostrar a “civilização em marcha” no território tropical” (Barbuy, 1996: 232).

Nesse cenário, “Caipiras negaceando” é mais uma em meio ao conjunto de peças artísticas sobre a nação. Obviamente a obra constava na exposição tanto por sua qualidade formal e conteúdo, quanto como exemplo da arte produzida contemporaneamente no país. No entanto, é inegável que seus personagens eram inequivocamente lidos como uma certa forma de representação da nação por meio de tipos populares. E a forte presença de agentes da elite paulista no comitê de organização da participação brasileira permite especular que, cada vez mais, as demandas

políticas, econômicas e simbólicas do Estado ganharam espaço e força nas disputas pela condução econômica e nas formas de representação simbólica da nação. A tela, contudo, não obteve nenhum comentário da imprensa francesa, e acabou, algum tempo após seu retorno, sendo adquirida pela Escola Nacional de Belas Artes (ENBA)³⁵³ para sua galeria. Era já a República e a Academia passava por uma profunda reformulação. Em 1890 a obra participou também da primeira exposição geral do período republicano, quando foi então finalmente adquirida³⁵⁴.

A despeito de não ter sido adquirida “Caipiras Negaceando” pela assembleia da província paulista, o interesse que ela foi capaz de despertar nos dá fortes indícios da relevância de Almeida Júnior para os projetos culturais e pretensões políticas de São Paulo e de suas elites. Na década seguinte, já em meio ao primeiro período republicano, esse processo será aprofundado por meio da musealização de seus quadros com temática regionalista caipira e do crescente volume de vendas.

2.4 A confluência entre críticos e artistas a partir da década de 1880

Como se pôde notar até aqui, o século XIX foi o período da emergência simultânea de uma imprensa noticiosa e opinativa e de uma crítica de arte atuante nos periódicos, cada vez mais especializada e reconhecida no exercício de sua atividade. Os críticos, a princípio, eram intelectuais, na maioria dos casos membros das elites econômicas, que haviam cursado a universidade e encontravam no jornalismo uma atividade subsidiária em que podiam exercer comentários impressionistas sobre

353 A obra foi adquirida pela ENBA (instituição em que se converteu a AIBA com uma reforma após a proclamação da República). Juntamente foi adquirida também a obra de Bernardelli, “Os Bandeirantes” (1889) [Fig.66], que tem com ela semelhanças e paralelos significativos, tal como apontado por Fernanda Pitta (2013: 307-8).

354 Fernanda Pitta (2013: 293) menciona o relatório produzido por Raul Pompéia, (conhecido escritor, na época secretário do Diretor da ainda AIBA, em abril de 1890), em que destaca a mediocridade das obras apresentadas no certame daquele ano e a queda acentuada da presença de telas de história. Entre as obras presentes, considera a tela de Almeida Júnior a melhor delas, mas pelas regras o pintor não podia ser premiado, já que havia recebido o prêmio máximo em uma exposição anterior. Desse modo, indicou para a premiação o pintor Henrique Bernardelli, para o segundo lugar, Antonio Parreiras, e em terceiro, Hipólito Caron (ou seja, dois dos quais provenientes do Grupo Grimm). As obras premiadas foram adquiridas para a galeria da Academia, o que representou uma mudança notável no perfil de obras adquiridas.

seu diletantismo e a própria fruição cultural. Desse modo era comum que inicialmente transitassem em suas análises entre a literatura, o teatro, a música, a pintura, mas com o passar do tempo foram se especializando no debate específico de algum dos ramos da atividade cultural. Ademais, nas décadas finais do século o perfil social dos críticos foi se diversificando lentamente, dando espaço a membros das camadas sociais médias, aspirantes à elite cultural e intelectual, que encontravam na atividade regular de crítica em periódicos (cada vez mais numerosos) um meio para sua ascensão social.

A atividade do crítico, portanto, foi se tornando um dos componentes fundamentais da própria lógica do universo da produção artística. Com suas formas peculiares de atuar por meio da imprensa (e com uma presença cada vez mais constante da imprensa e dos impressos na vida cotidiana das classes consumidoras dos objetos culturais), a crítica tornou-se, no século XIX, uma espécie de subcampo da arte, sem a qual tornou-se difícil de imaginar a mediação entre os artistas e o público frequentador das exposições. Ler uma revista ilustrada quinzenal e consumir o jornal diariamente tornaram-se parte do estilo de vida burguês. E para um estilo de vida em transformação, cabia uma arte igualmente moderna, produzida segundo critérios de modernidade empenhados por uma crítica nascente e em ascensão. A crítica, portanto, tornou-se cada vez mais parte da produção do valor das obras e dos artistas porque tornou-se também cada vez mais reconhecida em sua posição, exercendo a função de produzir o olhar do público, seus modos de ver e apreciar.

Desse modo, no final do século XIX a crítica exerceu papel fundamental no processo de desgaste do modelo acadêmico de ensino e do prestígio das instituições, bem como de seus critérios de premiação e valorização das obras. As academias passaram a ser ameaçadas em suas prerrogativas de monopólio da determinação dos critérios estéticos de avaliação das obras, rivalizando com os críticos pelo exercício dessa competência.

Atreladas ao amparo estatal, as academias eram instituições que serviam ao desígnio de controle da produção artística (e de seus simbolismos) pelo Estado, e em que se produzia e reproduzia uma elite artística “detentora da legitimidade estatutária” (Idem: 175). Ou seja, atreladas aos governos monárquicos no Brasil e em Portugal, por meio delas operou-se um projeto nacional inicialmente dirigido ao culto

da realeza e à construção de determinadas narrativas sobre a história, baseadas nos grandes feitos históricos e heroicos, momentos considerados fundacionais da nação. Nas palavras de Pierre Bourdieu, “através da Academia e de seus mestres, o Estado, detentor do monopólio da violência simbólica legítima, impõe o princípio de visão e divisão legítimo em matéria de representação figurada do mundo, o *nomos* artístico que rege a produção das imagens legítimas” (2013: 575, tradução minha). Do mesmo modo, é possível então associar o desgaste das instituições acadêmicas aos processos de desgaste político dos regimes que as amparavam.

O caso da Academia francesa, analisado por Bourdieu, é paradigmático nesse sentido porque ela de fato conquistou durante algum tempo o almejado monopólio da legitimidade. Nos casos do Brasil e de Portugal, no entanto, as academias jamais atingiram tamanha capacidade de centralização dos recursos simbólicos. Tardias de nascimento, nunca encontraram em seus contextos nacionais nenhum interlúdio de total estabilidade. Muito embora o processo de independência no Brasil tenha sido muito menos traumático do que nos países vizinhos da América Latina, a relativa estabilidade nunca foi suficiente para que a recém-formada nação pudesse propiciar a sua Academia condições plenamente ideais. Do mesmo modo, em Portugal, a despeito de ser um Estado de formação bastante antiga, as academias (de Lisboa e do Porto) surgiram já em um contexto de avançado desgaste da monarquia e grave crise econômica e política. Nesse aspecto, todos os casos aqui considerados se assemelham, inclusive o francês: diante de um novo regime, mudavam-se o nome da instituição, a direção e os estatutos³⁵⁵. No fim das contas, como um modelo que foi replicado em diferentes contextos políticos e culturais, a questão a ser colocada é sobre como teriam as academias resistido durante tanto tempo, tendo sido contestadas e submetidas a ataques por século e meio (Pevsner, 2005: 282).

De todo modo, tanto no Brasil quanto em Portugal a crítica de periódicos teve papel fundamental na reconfiguração do universo artístico no final do século XIX, como um fator de pressão sobre as instâncias oficiais de legitimação simbólica da arte. O ideário “moderno” que transitava transnacionalmente foi adentrando os parâmetros da crítica nos dois países, o que quase sempre tinha como resultado a multi-

355 No caso francês pós-revolucionário, na década de 1790, chegou a ocorrer fechamento da instituição e alguns professores foram perseguidos durante o “Período do Terror”. Quando reaberta, ela perdeu a denominação “royale”.

plicação de posições de enfrentamento às Academias, ora de modo mais brando, ora mais duro. E os parâmetros de apreciação defendidos por essa crítica de periódicos se relacionavam com a valorização de certa “liberdade individual” do artista, distanciado do cânone acadêmico e devotado à formatação de um estilo pessoal, dedicado às temáticas ditas “modernas” (menos monumentais, mais cotidianas). Tal como pudemos notar na análise das fontes anteriormente mobilizadas, principalmente a partir da década de 1880 passou-se a demandar dos artistas maiores “autenticidade”, “verdade” e “originalidade” em oposição ao “convencionalismo” e aos “falseamentos” apontados no cânone. A valorização dessas características demonstra uma ênfase cada vez maior da crítica sobre a subjetividade do artista, que “a partir de então, deveria pintar como via, como sentia, respeitando o seu temperamento” (Dazzi, 2012: 106). Dos críticos era esperado que dominassem o debate teórico-estético que era travado fora do país. E foi citando os teóricos e críticos franceses que a crítica produziu sua legitimidade nos contextos periféricos. Zola, Proudhon e Véron, entre outros, passaram a ser as referências mais comumente mobilizadas. Tal como aponta Grangeia,

A crítica [...] passava naquele momento a ser uma função de especialista e não mais uma atividade sem maiores consequências, que pudesse ser exercida por qualquer pessoa com certo estilo literário. E, para ser exercida por especialistas, precisaria calcar-se em critérios de avaliação (fundamentados em teorias estéticas e no estudo histórico das artes e da literatura) e objetivos (ligados à importância do desenvolvimento artístico diante da necessidade de se construir uma identidade nacional) definidos. (Grangeia, 2005b: 25-26)

Desse modo, os críticos, enquanto agentes inseridos no campo artístico, deviam, assim como os artistas, ter profundo domínio e compreensão das convenções e das inovações da teoria estética. A partir delas é que se travava um debate filosófico de fundo político por meio das colunas de jornais e revistas. Portanto, a emergência paralela de artistas que em alguma medida contestavam o paradigma da pintura praticada nas academias e de uma crítica que reforçava esses novos valores, operando com novos critérios e sentidos, possibilitou uma renovação não apenas dos

agentes que ocupavam os postos de consagração nos universos artísticos dos dois países, mas de uma transformação mais aguda, que toca o plano simbólico, e que envolve mudanças nos modos de apreciação e na própria acepção do papel social do artista e das instituições.

Nesse universo cindido, as classificações passaram a operar segundo uma distinção fundamental, estabelecida pelo discurso da crítica, entre “modernos” e “antigos”. Era “moderno”, afinal de contas, tudo o que fosse pertinente ao presente e ao futuro, e “antigo” tudo o que devesse ser classificado como conservador e atrelado ao passado. Desde meados da década de 1870 uma certa noção de “moderno” inspirada na crítica francesa circulava entre a crítica no Brasil e em Portugal e alimentava a oposição às academias. Como bem assinala Camila Dazzi,

mesmo quando usada de modo aparentemente neutro, a noção de modernidade envolvia um processo seletivo. Críticos e artistas a empregavam para se referir a alguns aspectos do presente em contraposição a outros que viam como fora de moda ou tradicionais e, de certo modo, remanescentes do passado; ou seja, o termo era usado para demarcar diferenças dentro do presente e para definir distinções em relação ao passado (2011: 34)

Em meio à introdução de todo esse espectro de novos critérios, imperativos para a classificação de um artista como “moderno”, destaca-se ainda que a arte deveria ser também, e sobretudo, expressão do “caráter nacional”. Além do “temperamento” e “originalidade” do artista, e da “verdade” dos cenários (“luz”, “cor local” e “fidedignidade” do desenho eram os critérios que compunham a noção de “verdade” observada), a obra de arte deveria ainda ser capaz de manifestar um compromisso com a representação da nação. A ideia de um “compromisso nacional” foi, desse modo, ganhando ênfase entre a crítica em direção à última década do século.

Fernanda Pitta (2013: 95) identifica que esse crivo nacionalista na crítica ganhou força no Brasil, e sobretudo em São Paulo, em virtude da atuação e relevância intelectual do crítico português Ramalho Ortigão. Fato é que o comprometimento de um artista com a expressão da nacionalidade passou a compôr centralmente os critérios avaliativos dos principais críticos tanto em Lisboa quanto no Rio de Janeiro e

em São Paulo. A difusão transnacional desse critério tem a ver em grande medida com a circulação de teorias científicas e em parte também com o quadro geopolítico global de nacionalismos exaltados. No entanto, embora ligeiramente variável de um contexto a outro, o compromisso nacional como critério da crítica de arte adquire cada vez maior relevância e aparece mencionado em um número cada vez maior de textos críticos e autores nesse contexto, de Taine a Ortigão, de Véron a Gonzaga-Duque e Ezequiel Freire.

A preocupação com esse aspecto na produção de arte surgiu por processos diferentes nos espaços da pintura e da crítica, mas que, sem dúvida, se conectavam, de modo que, se pensarmos correlativamente, considerando artistas e críticos como componentes de um mesmo conjunto de relações, em que estão em jogo os mesmos interesses, então é possível que em algum momento tenha se estabelecido uma espécie de “afinidade eletiva” (Weber, 2004), em que as criações estéticas correspondiam às argumentações teóricas, e vice-versa.

É claro que nem todos os críticos adotavam uma postura radical de ataque, assim como o discurso que separava os artistas (e demais agentes em geral) entre “modernos” e “antigos” nem sempre impelia os pintores e escultores a assumirem posições explícita e engajadamente antagônicas às academias. O jogo implicava em variações um tanto mais situacionais e fluidas. Na verdade, a maioria dos artistas assumia posições bastante variáveis conjunturalmente, conformes às suas estratégias (ou seja, modulavam proximidades e distâncias em relação às posições de outros agentes, e das disputas em curso). Não é, portanto, como se Almeida Júnior tivesse em algum momento se postado de modo engajada e diametralmente oposto ao de seu professor Victor Meirelles, ou Malhoa em contraposição a Tomás da Anunciação, por exemplo. Muito pelo contrário. Nesses casos, especificamente, nunca os artistas se postaram diante de seus pares e professores como heréticos convictos. Longe disso. Ainda assim, foram parte importante dos processos de transformação em curso. E nesse sentido é que nem mesmo em um recorte sincrônico muito curto podemos congelar os agentes desse período em posições determinadas. Contudo, a despeito das mais variadas posições assumidas no debate estético do período, é preciso reconhecer que entre os pintores mais jovens, grande parte dos quais recém-regressados de Paris, e a crítica de periódicos, que em boa medida também cir-

culava pela capital francesa com certa assiduidade, estabeleceu-se um tipo peculiar de associação, de intensa convergência de interesses e projetos. Tal como apontado por Sandra Leandro: “as comunidades emocionais que se estabeleceram entre Artistas e Críticos fizeram destes últimos muitas vezes mais cúmplices do que produtores de juízos de valor com uma certa independência” (2006: 35). As relações de proximidade e reforço entre artistas e críticos já vinham sendo experimentadas e ensaiadas ao longo de todo o século XIX, mas, tal como demonstrado anteriormente, foi na década de 1880 que elas se adensaram no Brasil e em Portugal, lançando as bases das mudanças das quais os agentes seriam protagonistas nas décadas seguintes.

Vale lembrar, contudo, que nesse processo de construção e formação da esfera crítica em finais do século XIX, as práticas crítica e artística ainda se imbricavam bastante intimamente, de modo que pintores e críticos compartilhavam experiências e grupos de sociabilidade, e transitavam entre as práticas. As relações entre críticos e artistas eram de verdadeira intimidade, com frequência assídua dos ateliês e, por vezes, com alguns dos agentes cumprindo duplamente as funções (como foram os casos de Antônio Parreiras no Brasil (Salgueiro, 2009), e de Eduardo Schiaffino (1858-1935)³⁵⁶ na Argentina (Costa, 2001), por exemplo). No entanto, apesar desses entrelaçamentos, havia já uma autonomia relativa entre as esferas (Bourdieu (2013: 615) fala de uma “emergência paralela do campo da crítica e do campo artístico” para esse mesmo período no caso francês), uma vez que eram constituídas por práticas que se legitimavam em meios e de modos diferentes. Nesse aspecto, o mais relevante a ser considerado é que atuando em suportes distintos, textos e imagens convergiam e se reforçavam. São, portanto, duas práticas culturais (no caso, uma pictórica e outra textual) que foram constituindo “parentescos íntimos ou afinidades de sentidos, em uma relação de atração e influência recíprocas, escolha mútua, convergência ativa e reforço mútuo” (Lowy, 2011: 139). Parte significativa da crítica nos dois contextos nacionais elegeu alguns pintores como representantes de um ideal estético de modernidade (ou seja, como aqueles que apresentavam melhor sintonia com as demandas do tempo presente), e, a partir da década de 1880, tanto

356 Note-se que Schiaffino, por exemplo, um dos importantes pintores argentinos abordados por Laura Malossetti Costa (2001), foi também por muitos anos correspondente de grandes jornais de Buenos Aires em Paris. Ou seja, em termos de práticas, Schiaffino era a um só tempo, artista e crítico, pintor e cronista.

Malhoa, quanto Almeida Júnior estiveram entre esses eleitos. Em Portugal esse reforço operou entre artistas e críticos que frequentavam a Cervejaria Leão de Ouro. No caso de Almeida Júnior, apesar da razoavelmente boa recepção da crítica carioca, foi com a crítica (e a clientela) paulista que melhor se criou esse efeito de reforço mútuo.

Assim, os principais críticos, no mesmo instante em que produziam a contestação de um modelo artístico estabelecido nas e pelas academias, elegiam aqueles que melhor representavam os seus pressupostos teóricos e estéticos, e por isso encarnavam uma concepção específica do “moderno” e da modernidade. E num movimento dinâmico de duplo sentido, os artistas também empenhavam em suas obras suas próprias compreensões dessas ideias circulantes sobre o moderno na arte. Desse modo, durante um certo período, tanto no Brasil quanto em Portugal operou uma convergência significativa entre o ideário teórico dos intelectuais críticos e as elaborações estéticas dos pintores “novos”. Por algum tempo, essa convergência produziu uma unidade prática, resultado da congruência de concepções e da disposição ativa dos agentes para se aproximarem. Ou seja, a posição ativa dos agentes é que caracteriza a dimensão eletiva dessa afinidade. Assim, duas práticas com formas de circulação e recepção diferentes passaram a colaborar nas décadas finais do século para uma constituição coesa de novos valores e formas de apreciação, dotando o olhar do público de um renovado instrumental analítico-perceptivo.

*“...que a nossa história seja a fiel intérprete dos
acontecimentos e o ensinamento útil dos patriotas”
(RIHGSP, 1895: 1)*

Capítulo III

NO FINAL DO SÉCULO, A CONSAGRAÇÃO PELA PINTURA DE GÊNERO E COSTUMES: A NAÇÃO PINTADA A ÓLEO

No terceiro capítulo chegamos, finalmente, aos momentos decisivos das duas trajetórias. Entre a década final do século XIX e a primeira década e meia do século XX ambos conquistam o mais alto grau de consagração e reconhecimento de que foram capazes (embora Almeida Júnior tenha sido morto em 1899, suas obras seguiram sendo valorizadas, compondo exposições e transitando entre coleções particulares e acervos públicos que foram se constituindo em São Paulo). E a via que os dois pintores encontraram para chegar a esse reconhecimento foi a mesma: a pintura de gênero do universo camponês, rural. Foi justamente nesse período que, depois de terem conquistado certa visibilidade e ensaiado as primeiras obras nesse gênero temático, transitaram definitivamente para a pintura que mais caracterizou a ambos.

Desse modo, retomando o percurso do texto, no primeiro capítulo passei pela origem social e pela formação profissional de Malhoa e Almeida Júnior, reconstituindo comparativamente a configuração dos universos artísticos no Brasil e em Portugal no exato momento em que cursaram seus anos de estudo nas respectivas Academias de arte. Nesse ponto, pude dar uma perspectiva de quem eram os principais artistas de cada país entre finais dos anos 1860 e meados dos 1870: em geral pro-

fessores das Academias com elevado grau de reconhecimento artístico pelos pares e pela crítica, muito embora já enfrentassem as posições antiacadêmicas que despontavam na crítica de periódicos. A partir de então, foi possível retratar por meio dos principais acontecimentos tanto o crescente desgaste dos antigos mestres e das instituições de ensino, quanto analisar as estreias de Almeida Júnior e Malhoa em contextos internacionais e, posteriormente, em seus próprios países, sondando as expectativas que se organizaram nos seus entornos.

No segundo capítulo, o esforço se dirigiu para a década de 1880 quando as transformações no universo artístico prenunciadas nas décadas anteriores tomaram formas concretas e avançaram significativamente, com as participações de ambos nesses processos. Nesse ponto do argumento, analisei as primeiras exposições de que participaram Almeida Júnior e Malhoa como artistas profissionais, já desvinculados das Academias, levando em conta para isso as obras que apresentaram, as tradições nacionais com as quais dialogavam, e a ambiência do debate estético entre a crítica e os artistas. De modo detalhado, percorri os principais jornais e revistas que noticiaram as exposições, situando não apenas os periódicos no amplo universo do jornalismo em formação, mas, sobretudo, os críticos. Repisei os argumentos de cada crítico, buscando medir as proximidades e distâncias que estabeleceram em relação aos demais agentes e instituições do campo artístico, com o intuito de criar uma perspectiva da distribuição e disposição dos diversos agentes nesse complexo universo de relações em mutação.

Desse modo, o segundo capítulo buscou retratar a recepção que os dois artistas em foco na análise tiveram por parte dos principais críticos em atuação na imprensa periódica dos países onde expuseram. Por meio de uma busca minuciosa, analisei todo tipo de menção a ambos, procurando avaliar a receptividade da crítica e, principalmente, notar quais foram os termos mobilizados nos textos para produzir as apreciações das obras e dos artistas. Assim, foi possível inferir diretamente das fontes quais foram os critérios que passaram a ser valorizados pelos críticos, bem como notar que eram, em grande medida, coincidentes nos dois contextos nacionais analisados (bem como em outros, como o referencial contexto francês, por exemplo). Além do mais, na passagem da década de 1880 para a década seguinte, o tônus geral da crítica e da intelectualidade no Brasil e em Portugal sobre a arte era vi-

sível e inegavelmente pessimista. Exaltando aqui e ali aspectos e elementos que eles consideravam indícios do desenvolvimento artístico nacional, na maior parte do tempo a percepção era a de que não havia ainda uma arte nacional e de que a atividade artística em seus países era deficiente e incipiente, bastante primária e, em grande medida, de baixa qualidade. Essa percepção vai vagarosamente se modificando ao longo da década de 1890, conforme analisarei nesse capítulo.

Simultaneamente, ao reconstituir o trânsito de alguns dos agentes de um país a outro, foi possível também entender que essas coincidências terminológicas não eram fortuitas, mas resultado direto da circulação transnacional de agentes, convenções estéticas e conceitos. Alguns dos agentes são, portanto, chaves fundamentais da compreensão dessa difusão mundial de determinadas ideias e padrões, não apenas porque eram os principais portadores das novidades nos debates teóricos em seus países, mas principalmente porque tinham a legitimidade para introduzi-las como critérios de apreciação crítica (como é o caso do crítico português Ramalho Ortigão, por exemplo).

A crítica, portanto, passou nesse momento, e cada vez mais, a exercer um papel de mediação entre as obras e o público, produzindo as chaves de compreensão necessárias à leitura das telas e assumindo a posição de especialistas intelectuais. Enquanto em períodos anteriores tanto o artista quanto o público deveriam ser dotados de certa erudição para produzir e interpretar as obras, na segunda metade do século XIX as mudanças das convenções ofereceram ao público (em expansão, em boa medida composto por uma burguesia de ascensão recente³⁵⁷) uma arte de fruição facilitada, disponível a uma identificação com as temáticas, prosaicas e cotidianas, muito embora executadas com notável domínio técnico. Assim, o papel da crítica de periódicos, consumida pelo mesmo público frequentador de exposições, era fornecer os mecanismos dessa interpretação rápida e dessa identificação entre público e obras.

Desse modo, é possível considerar que Almeida Júnior e Malhoa chegaram à década de 1890 em condições muito parecidas em suas trajetórias, mas com algu-

357 Nas palavras de Bourdieu (2013: 603, tradução minha), referindo-se ao caso francês, tratava-se de “uma burguesia que queria um realismo fácil, unindo a legibilidade fotográfica e a virtuosidade técnica, mas transformado em pitoresco pela exaltação dos sentimentos”.

mas ligeiras e significativas diferenças. Ambos já haviam, nesse ponto, iniciado a formação de uma clientela para si, embora Almeida Júnior tenha contado de partida com o grupo de ricos cafeicultores que o haviam apoiado desde o início de sua empreitada artística, quando saiu do interior da província paulista para estudar na AIBA, no Rio de Janeiro, capital do império. No final da década de 1880, no entanto, Almeida Júnior havia expandido significativamente sua clientela, acessando outros membros da elite paulista, mais integrados à capital, muitos dos quais ligados à Faculdade de Direito. Malhoa, por sua parte, executou importantes encomendas públicas e foi conquistando visibilidade por meio das vendas realizadas nas exposições do Grupo do Leão. Além disso, o que é mais relevante, firmou sua relação com a família Relvas, que se estenderia até quase o fim de sua vida, e criou vínculos com a aristocracia lisboeta (condes de Alto Mearim e Burnay, entre outros).

De todo modo, foi na década de 1880 que ambos obtiveram pelas primeiras vezes a atenção dos críticos de modo dirigido e, por vezes exclusivo. Almeida Júnior já desde o começo da década anterior era mencionado esporadicamente na imprensa paulista, mas nunca em um prolongado e analítico texto crítico, tal como passou a ocorrer na década de 1880. Malhoa também foi notado pela crítica nesse período, inicialmente de modo discreto, secundário em relação aos colegas do GL já com maior evidência pública, mas de modo cada vez mais eminente.

A análise da década de 1880 encerrou-se com a percepção de que formava-se já no entorno de Almeida Júnior certa excitação ufanista com sua obra. A nascente crítica paulista (personificada naquele momento por Wenceslau Queiroz e Ezequiel Freire), aliada a alguns outros agentes políticos da província, não teve dúvidas ao qualificar o pintor como alguém que vinha com sua obra retratando a história nacional. A tela “Caipiras negaceando” foi aquela que marcou por sua repercussão em São Paulo a adesão definitiva da crítica local ao trabalho de Almeida Júnior, caracterizada principalmente pela campanha empreendida por sua aquisição pelo governo da província. Para eles, mais do que um grande artista, Almeida Júnior era antes um pintor paulista, identificado com a província. Nas entrelinhas dessa adesão (e, muitas das vezes, explicitamente nas linhas) estava a perspectiva de, com a obra de Almeida Júnior, construir definitivamente uma narrativa histórica sobre a nação tomada a partir de São Paulo.

Com Malhoa, os apontamentos sobre o valor de sua obra como expressão e representação da nação eram ainda bastante tímidos, mas começavam a surgir diante de suas paisagens, principalmente na pena de Monteiro Ramalho que, na maior parte das vezes, via nas cenas a “verdade” expressa nos efeitos lumínicos empregados pelo artista, resultados do trabalho de observação direta da natureza e da pintura ao ar livre, como era a voga apreciada já há algum tempo. No entanto, o que melhor situava Malhoa no conjunto do universo artístico português era sua total integração ao Grupo do Leão desde seus primeiros momentos de formatação. Figurando no centro do grupo, Malhoa ganhava assim um lugar entre os “modernos” e “heréticos”. Estava ele no núcleo do movimento de renovação da arte em Portugal. E assim era tomado, como parte de um conjunto. Doravante, o que nos resta é notar o que Malhoa fez com esse status nos momentos consequentes de sua carreira, de que maneira mobilizou essa posição de partida para construir um espaço de legitimidade e consagração próprio.

É o que, ademais, analisarei no capítulo final dessa tese: a consagração em seu processo³⁵⁸. Se até aqui foi analisada a construção das condições de possibilidade, de agora em diante serão analisadas as estratégias (nem sempre plenamente conscientes ou precisamente calculadas) de efetivação do reconhecimento e consagração de ambos (modulação da relação com o público e com a crítica, escolhas temáticas e técnicas, vendas públicas e privadas, etc.). Foi, afinal, na década de 1890 que ambos mergulharam de vez na exploração pictórica dos tipos humanos regionais, dos costumes e práticas do cotidiano campesino. Foi quando enfim transitaram entre convenções em direção ao universo de representações pelos quais vieram a se tornar mais conhecidos e referidos.

Desse modo, seguirei perseguindo a recepção da crítica ao longo das duas décadas seguintes, procurando notar em que ponto e de que maneiras foram contribuindo com a construção dos modos de perceber e apreciar as obras de ambos. Re-

358 É importante destacar aqui que a noção de consagração não é assumida como fim teleológico ou mesmo lógico das trajetórias, como se tivessem sido percorridas em linha reta, sem contratempos ou imprevistos, e desenlace óbvio. É claro que os percursos analisados aqui envolvem recuos, insatisfações e resignação. A questão é que, metodologicamente, não é possível escrever ignorando o consenso bibliográfico sobre o reconhecimento que os dois artistas obtiveram ainda em vida. O que pode surpreender no trabalho de enfrentamento das fontes primárias são as nuances de “como” isso se deu.

traçando as redes entre artistas, críticos e o “campo do poder”³⁵⁹, a intenção é tornar visíveis os modos pelos quais as iconografias produzidas por ambos foram sendo dotadas de significados e envolvidas em processos mais amplos de produção de narrativas históricas e de projetos político-culturais.

Por fim, além de analisar o papel da crítica na produção do valor simbólico das obras, pretendo no terceiro capítulo aprofundar a análise das relações dos artistas com sua clientela, lançando um olhar sobre as vendas e, principalmente, sobre os laços de amizade construídos com alguns de seus principais clientes, considerando que essas relações pessoais de proximidade eram parte significativa da própria estrutura de oportunidades de que ambos dispunham. É nesse ponto que as obras serão submetidas a comparações entre si, como forma de tentar extrair da observação das escolhas técnicas as estratégias de consagração, pensadas aqui sempre em relação às demandas de clientelas cada vez mais implicadas nos projetos políticos nacionais. Ou seja, estética e política são tomadas como mutuamente referidas, como diferentes esferas que se sobrepõem e se implicam pela atuação interessada e afinada dos agentes, o que sugere correlações profundas entre as transformações nos padrões de gosto e mudanças na estrutura política.

3.1 A consagração pelas obras: crítica e clientela ao longo dos anos 1890

3.1.1 De Academia a Escola, de Imperial a Nacional: a elaboração da ENBA a partir das estruturas da AIBA no contexto brasileiro

Em novembro de 1889 foi proclamada a República no Brasil e isso implicou em uma série de mudanças no universo artístico. A tão atacada Academia Imperial

359 Bourdieu descreve o “campo do poder” como “um espaço diferenciado dentro do qual os detentores de poderes diferentes lutam para que seu poder seja o poder legítimo. Uma das implicações das lutas dentro do campo do poder é o poder sobre o Estado como metapoder capaz de agir sobre os diferentes campos” (2014: 407). Segundo essa ótica conceitual, o baronato republicano paulista, por exemplo, pode ser interpretado como a porção vitoriosa dos embates no campo do poder no início da década de 1890, e que assume a direção do Estado com a proclamação da República.

de Belas Artes não foi extinta³⁶⁰, mas passou por modificações que tinham a dupla finalidade de reformar o ensino e os preceitos teóricos da instituição, além de alterar toda a simbologia que, de algum, modo remetesse à monarquia. Não é fortuito, desse modo, que entre as primeiras modificações, tenham sido substituídos no nome da instituição os termos “Academia” por “Escola” e “Imperial” por “Nacional”, passando então a se chamar Escola Nacional de Belas Artes (ENBA). Em uma breve análise, abolir a palavra “Academia” era também tentar expurgar simbolicamente a ideia do modelo acadêmico e tudo o que ele representava no universo artístico³⁶¹. Desse modo, a instituição tentava se desvincular de si mesma e criar um novo marco de origem. E não apenas. Tentava mobilizar outras referências políticas e ideológicas. Incluir em seu nome a palavra “Escola” buscava, em parte, adequar a instituição ao ideário republicano, inspirado no modelo e ideal escolar da república francesa³⁶². Do mesmo modo e segundo a mesma lógica, não poderia permanecer a designação “Imperial”, que foi sugestivamente substituída por “Nacional”, um claro sinal do esforço que os republicanos empenhariam dali em diante para constituir uma nova ideia una e coesa de nação³⁶³.

Curioso, portanto, notar que a Academia sendo a mesma buscava por vezes tentar provar-se inteiramente outra. E para tanto, não apenas a simbologia precisou ser alterada, mas também seus quadros burocráticos. Os anteriores dirigentes da

360 Camila Dazzi menciona as indefinições desse processo de transição, quando conflitavam ao menos dois posicionamentos, em que se opunham “positivistas” e “modernos”. Os positivistas, representados por artistas como Décio Villares e Aurélio de Figueiredo, defendiam um projeto “muito mais abrangente, uma vez que visava a reforma do ensino das belas artes no país, inclusive com a extinção da Academia” (2007: 198-9). Os modernos concentravam-se em torno de Rodolpho Amoedo e Rodolpho Bernardelli e defendiam reformas menos ambiciosas.

361 As mudanças na AIBA, tornada ENBA, podem ser tomadas como parte do que José Murilo de Carvalho denominou “batalha da simbologia republicana” (1996: 109) na busca pela legitimação do novo regime de governo. As frentes dessa batalha analisadas por Carvalho foram a bandeira e o hino, o mito de origem, a figura do herói e a alegoria feminina símbolo do regime (“Marianne”).

362 Vale a pena mencionar que em 1817 também a instituição francesa foi refundada e passou a se chamar Escola Nacional Superior de Belas Artes, justamente no contexto de restauração da monarquia Bourbon, mas já sob a inescapável influência iluminista.

363 As correlações entre a Proclamação da República e a reforma da Academia foram notadas e abordadas em meados da década de 1890 pelo artista e crítico Carlos Parlagrecco. Para ele, a formação da ENBA foi “fruto de uma revolução artística, que se realizou à sombra da revolução política de 1889; e se de um lado se vê nela evidentemente uma divergência profunda com as da antiga Academia, de outro não se pode deixar de reconhecer que quase todos os principais artistas, que nela figuraram foram discípulos daqueles mesmos” (1895: 48).

instituição foram desligados para que um outro grupo assumisse os postos e a tarefa de reformar a instituição, composto majoritariamente pelos jovens artistas do Ateliê Livre, considerados dissidentes da antiga Academia. Quinze dias depois de sua formação, o Governo Provisório da República nomeou uma comissão dirigida pelos dois Rodolphos, Bernardelli e Amoedo, para tocar o processo de reforma dos estatutos da instituição (Dazzi, 2007: 195).

De início, os projetos de reforma formulados pela comissão foram ainda submetidos à avaliação de alguns antigos professores, tais como Maximiniano Mafrá e Victor Meirelles. Dentre as três propostas de reforma em questão, aquela formulada por Amoedo e Bernardelli foi justamente a mais rechaçada pelos avaliadores. Desse modo, a reforma tardou e foi acumulando insatisfações e cobranças por uma definição. No final das contas, a despeito do parecer da comissão dos antigos professores, a reforma ratificada pelo governo republicano foi aquela estipulada pela dupla Amoedo e Bernardelli, de modo que quase exatamente um ano após a proclamação, Bernardelli foi nomeado diretor da instituição assim renovada (Idem: 199).

Embora para alguns, como o crítico Gonzaga Duque, a reforma de 1890 tenha sido uma mera “questão de rótulo” (1929), o discurso e a postura de rompimento com as gestões anteriores foram mantidos constantes, em consonância com o sentimento de ruptura que foi estimulado pelo ideário republicano. Para notar esse modo de se enunciar adotado pelos jovens dirigentes da instituição reformada, basta observarmos o primeiro relatório de Rodolpho Bernardelli como diretor da ENBA, em que o novo dirigente dizia que a AIBA “era a contemplação ritual do passado; era a veneração do cânon inviolável das convenções plásticas dos antigos, distraindo o espírito dos artistas do espetáculo ensinador [sic] da natureza” (apud. Pitta, 2013: 143)³⁶⁴.

O documento como um todo é revelador a respeito desses embates geracionais, em que a nova direção, representada pelas palavras de Bernardelli, atacava a anterior tanto pelo “convencionalismo”, quanto por não ter sido capaz sequer de levar a cabo o próprio academicismo. Bernardelli, assim, dirigindo-se ao Ministro da Instrução Pública e, por conseguinte, ao presidente da então República dos Estados Unidos do Brasil, declarava a extinção de um modelo e projeto, e a consagração de

364 Arquivo original consultado na base de dados e arquivo digital online do Museu D. João VI.

outro. Era, afinal, a vitória de um modo de perceber a arte coligado a um modelo de governo: nos dois casos há que se notar continuidades ululantes e modificações notórias e assinaláveis em relação ao modelo com que afirmavam ter rompido.

Os enunciados da nova direção baseavam-se, portanto, em uma defesa da modernidade artística com tom de ruptura com o passado, mas que na prática carregou consigo continuidades significativas e que merecem ser mencionadas. A ideia era a de que a instituição poderia ser modernizada, sem que se abrisse mão de seu papel e do vínculo com a tradição que ela representava. A luta encampada pelos “novos” era, então, principalmente, pela “modernização” do ensino, perseguindo uma ideia genérica de uma modernidade difusa, e não por uma ruptura profunda.

Toda essa disputa foi assim sendo acompanhada e noticiada pela imprensa, sobretudo pelo jornal *Gazeta de Notícias* (GN). O jornal carioca foi aquele que maior repercussão provocou nacional e internacionalmente sobre o advento da proclamação da república no país. Diversos jornais em Portugal, por exemplo, replicaram as notícias por ele veiculadas. Foi em suas páginas que se desenvolveu boa parte do debate a esse respeito. O colunista Pardal Mallet, por exemplo, foi um dos que regularmente manifestavam apoio à reforma e à manutenção da instituição (GN, 7 de Julho de 1890), para quem “entregue a academia à gente nova que tem talento e que tem mocidade, é preciso colocá-la bem, em lugar em que se possa fazer esse trabalho moderno, que não é desprestígio dos velhos mestres; mas que é a continuação do trabalho venerado dos antigos”.

Camila Dazzi aponta que entre os elementos da organização da AIBA mantidos pela ENBA estavam o ensino subvencionado pelo Estado e o papel da instituição na “construção de uma identidade e um imaginário coletivo para o país” (2007: 200). No entanto, o que Dazzi coloca em perspectiva qualquer posicionamento que aponte que a reforma de 1890 da Academia foi mera continuidade. Houve, como apontado acima, permanências significativas, sobretudo na relação com o Estado, mas houve também, como aponta Dazzi, importantes mudanças, a começar pela política de compras para a galeria, que passou a receber em maior quantidade telas dos pintores mais jovens, tais como Carlos Parlagrecco, Modesto Brocos, Pedro Weingartner e Henrique Bernardelli. Como uma mudança tardia, demanda antiga

dos estudantes, foi também abolido o estudo por meio da cópia de gravuras, dando espaço ao estudo do corpo diretamente pela observação de modelos-vivos.

Ademais, ao longo dos primeiros anos da década de 1890, algumas outras importantes mudanças (embora para um observador distante no tempo possam parecer sutis) foram sendo implementadas. A revalorização da pintura de paisagem, por exemplo, também é mencionada por Dazzi como um aspecto de renovação dos esforços para formatação da galeria de quadros da “Escola Brasileira”, segundo novos critérios. Foram modificados também os regulamentos dos Prêmios de Viagem e das Exposições Gerais. Dazzi aponta que é notável que nesse período tenham-se aprofundado as relações da academia brasileira com as academias italianas (Idem: 204). Esse reforço de relações preexistentes ajuda a relativizar a percepção do deslocamento do centro do campo artístico transnacional da Itália para a França nesse período. Como se pode notar, não se tratou de um traslado sem refluxos. Para o Brasil e outros países periféricos e semi-periféricos (Portugal incluso), a Itália continuou sendo um polo de atração para a formação artística, também por conta do papel assumido pelo “verismo” na segunda metade do século³⁶⁵ (muito embora Roma não tenha continuado a concentrar tão fortemente o interesse dos artistas, que passaram a peregrinar pela Itália em busca de paisagens e camponeses na Toscana, Nápoli e Lázio, os *ciocciari*).

De todo modo, o início da década de 1890 no Rio de Janeiro foi de visível transformação na dinâmica no universo artístico. A lacuna deixada pela irregularidade das EGBA foi parcamente preenchida por exposições individuais em espaços expositivos alternativos. Como aponta Maria Antônia Couto da Silva (2014: s/p), nesse período abundaram as notícias em periódicos sobre exposições em galerias tais como a Casa De Wilde, a Glace Elegante, a Casa Vieitas e o Salão Insley Pacheco. Entre 1884 e 1890 esses foram os principais espaços de exposição dos artistas do Grupo Grimm, por exemplo, que haviam se descolado oficialmente da AIBA.

Esse aspecto da reconfiguração do mercado artístico torna compreensíveis as estratégias adotadas por Almeida Júnior. O artista tinha perfeita noção das dificuldades enfrentadas pela Academia, bem como das exposições e vendas realizadas pelos colegas em galerias. Embora o mercado paulista fosse muito menor do que o

365 Vale lembrar aqui que o próprio Almeida Júnior visitou a Itália em 1881, onde encontrou-se com os irmãos Bernardelli (Nascimento, 2007: 6).

carioca, Almeida Júnior decidiu apostar no mesmo modelo de estratégia e em um espaço muito menos eivado de concorrência. No Rio de Janeiro, além de ex-alunos da AIBA, havia ainda a atuação informal de artistas estrangeiros de passagem pela cidade. Em São Paulo, conforme a cidade se desenvolvia e ampliava a área urbanizada, consolidando um centro, logo galerias e ateliês foram se formando e emulando a prática já bastante comum no Rio de Janeiro. Foi em espaços como esses que Almeida Júnior expôs alguns de seus retratos de figuras da elite paulista.

Esse cenário se manteve ainda durante alguns anos, mesmo após a reforma da Academia e consolidação da ENBA. Todos os trâmites burocráticos implicados na mudança de regime de governo e as questões políticas e orçamentárias entravaram a retomada das exposições regulares da instituição, que só retornaram a partir de 1894. Durante esse período, Almeida Júnior moveu-se em São Paulo no interior de sua rede cada vez mais expandida de clientes, além de ter-se inserido definitivamente nos projetos culturais mais audaciosos fomentados por esse grupo.

3.1.2 Almeida Júnior, referente cultural paulista? Entre querelas e querências, um termômetro do reconhecimento do pintor no início da última década do século

“Primum vivere, deinde...”³⁶⁶, é dessa maneira que Almeida Júnior encerra um texto dirigido ao também pintor Benedicto Calixto de Jesus e publicado no jornal *Correio Paulistano* em agosto de 1890. O texto era simultaneamente uma retratação com o colega e uma resposta ao crítico Filinto d’Almeida³⁶⁷ (que publicava sob o pseudônimo de Tagarella), do jornal O Estado de São Paulo, que havia dirigido severas críticas à exposição de Calixto na Casa Levy³⁶⁸. O crítico tentou corroborar suas ácidas críticas a Calixto citando Almeida Júnior, referindo-se, para tanto, a uma con-

366 Em latim, “primeiro viver, depois...”.

367 Filinto d’Almeida foi um poeta, cronista, jornalista e crítico que nasceu em Portugal em 1857, mas que com apenas dez anos de idade mudou-se para o Brasil. Integrou a Academia Brasileira de Letras (ABL), foi deputado estadual e trabalhou em diversos periódicos, além de ter ele mesmo criado semanários e revistas. Foi casado com a escritora Júlia Lopes de Almeida, uma das idealizadoras da ABL (embora tenha sido excluída do grupo, que optou por manter a academia exclusiva para homens). Filha de portugueses, na segunda metade da década de 1880 Júlia circulava entre o Brasil e Portugal. Em um de seus períodos em Lisboa, em 1887, conheceu e casou-se com Filinto, que era então diretor da Revista Ilustrada. Nesse momento ela e o marido passaram a contribuir em periódicos que eram vendidos e circulavam dos dois lados do Atlântico.

versa informal que haveriam tido poucos dias antes. Almeida Júnior, desconfortável, escreveu então essa longa carta em que saiu em defesa de Calixto e protestou contra o uso polemista de seu nome para validar críticas que considerava em grande medida injustas. A querela em todas as suas etapas foi compilada por Ana Paula Nascimento (2016) para a revista e repositório de fontes DezenoveVinte³⁶⁹, e Maria Cecília França Lourenço já abordou o evento e analisou a resposta de Almeida Júnior em sua dissertação no início da década de 1980. No entanto, é válido revisitar as fontes em detalhe e tentar extrair novas derivações, sobretudo a respeito da configuração das relações artísticas em São Paulo e do papel de Almeida Júnior.

Calixto era naquele momento um jovem pintor do litoral paulista que começava a expôr na capital. Entre os seis quadros havia paisagens, uma marinha e naturezas-mortas, todos de dimensões reduzidas. O texto de Filinto de Almeida publicado no dia vinte e nove de julho deu sequência a outro menor, anônimo, publicado seis dias antes. Que um crítico e literato como Filinto tenha se dirigido a essa pequena mostra de um iniciante em uma galeria é um interessante indicativo das formas que o mercado artístico paulista vinha assumindo. Desse momento em diante uma série de outros pintores nascidos ou atuantes em São Paulo começou a surgir, e Almeida Júnior ocupou, do ponto de vista da crítica, a posição simbólica de pioneiro desse processo, aquele que era, portanto, referência para os mais jovens (ou nem tão mais jovens, mas com menor prestígio, considerando que Calixto era apenas três anos mais moço).

O texto anônimo anterior publicado n'OESP já não foi brando e não poupou de modo algum o desempenho de Calixto de adjetivações negativas contundentes e cáusticas. Sem deixar de reconhecer algum talento e potencial no pintor litorâneo, o crítico iniciou seu texto afirmando que as telas possuíam “um ar de oleografia, de pintura industrial, que não podem deixar de desgostar os amadores da verdadeira arte” (OESP, 23 de Jul. 1890: p.1). O crítico, entretanto, pontuou que todo o desenvolvimento técnico alcançado por Calixto foi conquistado a despeito da presença de

368 Trata-se da Casa Levy de Pianos, estabelecimento comercial que na década de 1890 abrigou apresentações musicais, exposições e outras atividades ligadas à vida cultural da cidade. A esse respeito ver Barbuy, 2006.

369 Disponível em http://www.dezenovevinte.net/artigos_imprensa/apn_aj_calixto.htm (consultado pela última vez em 11 de maio de 2021).

mestres ou de um “meio artístico desenvolvido” (Idem). De fato, Calixto não contou com uma instrução formal em artes. Mas o texto prosseguiu argumentando que, se permanecesse restrito a São Paulo, o talento de Calixto corria o risco de atrofiar-se em meio aos “cromos com que o mau gosto dos burgueses sem cultivo adorna os seus gabinetes e até suas salas de visita” (Ibidem).

Calixto, na verdade, não era debutante. Era relativamente conhecido do público da capital, uma vez que já em 1881 havia realizado sua primeira exposição, no saguão do jornal Correio Paulistano, e em Santos já vinha realizando encomendas para membros da elite cafeeira exportadora. Ou seja, em 1890 Calixto já não era nenhum anônimo se aventurando. Àquela altura, o artista já havia passado um período em Paris, onde estudou e expôs na *Académie Julian*, e havia acabado de se mudar para São Paulo. O mordaz anônimo, no entanto, depois de passar brevemente pelas telas, descrevendo suas incorreções, concluiu seu texto sugerindo que Calixto procure “no Rio (...) um grupo de rapazes que ensinam Belas Artes gratuitamente” (Ibid.), referindo-se provavelmente ao Ateliê Livre de Amoedo e dos irmãos Bernardelli.

O curto texto anônimo provocou duas respostas simultâneas, publicadas no mesmo dia, vinte e nove de julho de 1890, em dois jornais diferentes. No Correio Paulistano, Mário d’Alma (pseudônimo de Ezequiel Freire) respondeu com bom humor e complacência, afirmando que as paisagens de Calixto “deviam ser louvadas pelo que têm de bom, que é bastante” (CP, 1890: 2), e que devia ser perdoado pelos defeitos, absolutamente compreensíveis em face do “meio industrial” em que vivia o artista, “seco e avesso às emoções estéticas” (Idem). Concordando parcialmente com as limitações constatadas pelo anônimo que o antecedeu nos comentários, d’Alma, no entanto, enalteceu o talento que observou e terminou afirmando ter comprado algumas obras.

Nesse mesmo dia ainda foi republicada a resposta de Calixto ao texto anônimo do OESP, agora porém em um jornal da capital, onde poderia ter maior abrangência e visibilidade. Em sua resposta, Calixto suscitou logo uma carta recebida de Almeida Júnior em que o pintor ituano teria estimulado o pintor praiano a expor na capital. Seguiu, ainda citando cartas de Almeida Júnior, dizendo que o colega reconhecia na atual exposição um “progresso muito sensível” (O Mercantil, 30 de Julho

de 1890, nº1774, p.1), e que o estimulava a continuar estudando paisagens “do natural”. Essas opiniões trazidas de seu diálogo com o renomado colega foram por ele adjetivadas como “abalisdíssimas” e que o teriam motivado. Confiante de seu progresso, que atribuiu ao fato de ter seguido os conselhos de Almeida Júnior e mantido metodicamente com seus estudos, Calixto manifestou que quando enfim decidiu levar alguns de seus trabalhos mais recentes para serem expostos na galeria em São Paulo, mostrou-os antes a Almeida Júnior, que os teria elogiado como as melhores obras do colega, e que sobretudo as paisagens seriam “muito brasileiras”.

Segundo sua lógica de exposição argumentativa, Almeida Júnior foi mobilizado por sua autoridade como artista tanto pelo colega Calixto, quanto pelo crítico. Mas enquanto Calixto concedia ao colega a autoridade do juízo artístico, procurava negá-la ao crítico. Assim, segundo palavras do próprio Calixto, as palavras de um “amador” não poderiam sobrepôr-se às de um “mestre”. Por fim, Calixto seguiu procurando tarimbar seu progresso tomando de empréstimo o prestígio de outros nomes consagrados com que alegadamente teria estudado durante ano e meio na Académie Julian³⁷⁰. Por fim, encerrou reconhecendo que o artista precisa do crítico, mas não de “opiniões banais e pretensiosas”.

Ainda no mesmo dia, assinando como Tagarella, Filinto de Almeida publicou no jornal O Estado de São Paulo o texto que provocou a reação de Almeida Júnior. E, curiosamente, tal como fizera Ezequiel Freire, recorreu a Almeida Júnior como elemento alegórico de seu texto. A situação descrita por Freire no ateliê tinha como finalidade principalmente demonstrar proximidade e intimidade com o artista. Filinto (Tagarella), por sua vez, adotou a mesma estratégia textual: descreveu uma interação corriqueira no ateliê de Almeida Júnior, o que imprimiu naturalidade, como se com isso pudesse atestar que ele e o artista pertencessem a um mesmo círculo social. E, mais do que isso, recorreu ao conteúdo da conversa para lastrear suas críticas e impressões que acabara de exprimir sobre as obras.

O texto de Tagarella, no entanto, elevou o tom da querela e da discórdia, exercitando com maestria a mordácia com que se dispôs a responder as reações de

370 Curioso notar que um terceiro crítico, assinando como “Lúcifer”, interferiu na polêmica e reprovou a atitude de Calixto de apelar aos nomes de seus professores franceses (Correio Paulistano, 30 jul. 1890, p. 2).

Calixto ao texto anônimo anterior (o que faz supôr que o tal texto anônimo fosse seu também). A crítica, agora mais extensa e motivada, era uma resposta à reação do próprio Calixto publicada no Diário da Manhã de Santos (que não pude localizar, mas que foi reproduzido dias depois no jornal paulistano “O Mercantil”, analisado acima). Nesse texto do dia trinta de julho, Filinto de Almeida demonstrou certa irritação com a resposta de Calixto, que considerou destemperada e vaidosa. O crítico fez questão de repetidamente chamar Calixto de “jovem pintor”, ou ainda de “principlante” (OESP, 30 de julho de 1890, p.1) como recurso retórico de desqualificação do artista. Nesse ponto, Filinto respondeu por tabela o crítico Alberto Souza (santista e que havia trabalhado anteriormente no mesmo jornal paulistano quando ainda se chamava A Província de São Paulo), que trabalhava para o Diário da Manhã e que teria considerado a recepção aos quadros de Calixto na Casa Levy deveras injusta.

Nesse ponto da rusga é que Almeida Júnior foi chamado a participar. Filinto, mal disfarçado sob seu pseudônimo, reforçou o texto anônimo, desqualificando as obras (“verdadeiras botas”), e dizendo ainda que a opinião do artista não deve contar a esse respeito, ainda que reforçada pelas palavras elogiosas de outro artista de maior renome. E Filinto disse isso porque Calixto havia “se socorrido” das opiniões de Almeida Júnior para defender o valor de suas obras. Mas reproduzindo a estratégia de Calixto, Filinto também recorreu a diálogos de bastidores que teria tido com o pintor ituano para corroborar seus pontos de vista.

Essa querela, aparentemente de menor importância, é trazida aqui por dois motivos principais: o primeiro deles é que nela Almeida Júnior se manifestou como muito raramente costumava fazer. Colocado em meio ao fogo cruzado, tendo sua palavra posta em questão e sua imagem como fiadora do argumento alheio, Almeida Júnior viu-se forçado a se manifestar publicamente. E o fez com detalhamento. Na extensa carta com que respondeu a todas as publicações anteriores Almeida Júnior não só buscou desfazer os mal-entendidos, mas expôs percepções cruciais sobre o mercado artístico brasileiro (e, mais especificamente, o paulista), a atividade artística e a relação com o público comprador. A análise discursiva detalhada da resposta pública do pintor seria suficiente por si só para justificar tamanha energia dedicada aqui ao episódio em que seu nome foi envolvido. Entretanto, o episódio também desperta interesse não apenas pelo conteúdo dos enunciados, mas pelo que é capaz de reve-

lar sobre as tensões do universo artístico em suas reconfigurações na década final do século, e sobre as estratégias de legitimação e validação dos agentes.

É preciso reconhecer, entretanto, que no primeiro dos textos dessa série, anônimo, embora um tanto ferino, o crítico não deixou de revelar alguma expectativa com o futuro de Calixto: disse que se seguisse estudando, teria sem dúvidas um desenvolvimento notável pela frente. E é de se destacar que essa polêmica artística tenha se dado inteiramente na imprensa paulista, em jornais da capital e do litoral, envolvendo tão somente críticos e artistas locais. Ou seja, de pequena relevância em seus temas, ela contudo é um evento indicativo dos novos estados da prática artística em São Paulo. E mesmo que naquele instante, na abertura da década, Calixto ainda não fosse um pintor com pleno reconhecimento, em pouco tempo faria parte de um núcleo paulista de pintores que constituiria como que um proto-mercado artístico em São Paulo nas primeiras décadas do século XX³⁷¹, composto também, quase que na mesma proporção, por artistas estrangeiros recém-chegados³⁷². Curiosamente, a carta resposta de Almeida Júnior, publicada no dia três de agosto, traz também esse elemento de apreço e expectativas positivas depositadas em Calixto.

A carta é um dos raríssimos registros escritos legados pelo pintor, que não tinha o hábito de manter um diário, nem mantinha troca frequente de correspondência com nenhum interlocutor, e por isso deve ser analisada com minúcia, em todos os seus elementos. E nesse raro registro textual, Almeida Júnior deixou clara, desde o início, sua insatisfação com o modo pelo qual Filinto havia feito uso de seu nome. Em um trecho inicial, Almeida Júnior escreve: “nesse artigo que suponho ser do Sr. Felinto de Almeida, teve o autor o mau gosto e crueldade de querer fazer de mim “gato morto” para amesquinhar o talento do meu colega Benedicto Calixto, colocando-me ao mesmo tempo em situação dúbia, desagradável e pouco digna” (Almeida Júnior, *Correio Paulistano*, 3 Agosto 1890, p.2). E mais: “por isso, sou forçado a

371 Os principais artistas que atuaram no mercado paulista com sucesso nesse período, alimentando-se de encomendas oficiais (prefeituras e presidência do Estado) e algumas compras e encomendas da elite econômica e política, foram, além de Calixto, pintores como Oscar Pereira da Silva, José Wasth Rodrigues, Pedro Alexandrino e até mesmo o carioca Antônio Parreiras e seus filhos e filha. Sobre o mercado paulista ver Rossi, 2001.

372 Entre os quais destaco a alemã Berthe Worms e os italianos Carlo de Servi, Antonio Rocco, Benjamin Parlagrecco e Antonio Ferrigno.

sair do natural retraimento em que vivo, para vir safar o meu nome da alternativa desonrosa em que o colocou o crítico do *Estado*” (Idem).

Contrariado por ter que se manifestar e por ter tido seu nome usado, Almeida Júnior terminou por vir a público e, com franqueza, expôs posicionamentos e pontos de vista bastante relevantes. Pediu, antes de mais nada, desculpas a Calixto e reafirmou os elogios que fizera aos progressos do colega. Seguiu tomando posição sem meias palavras, refutando que se pudesse desqualificar os trabalhos de Calixto por completo, o que para ele constituiria “severidade excessiva que descamba para a injustiça” (Idem). Para que não restasse dúvida, repetiu ainda de diferentes modos e com diferentes ênfases que o talento do pintor santista era inegável, apesar dos defeitos, e que o nível por ele praticado em face da limitada experiência de estudos no Brasil e no exterior era admirável. E entre os motivos para exaltar o trabalho de Calixto, Almeida Júnior menciona em primeiro lugar a observação e o estudo diretamente “do natural”, e que “têm o caráter da natureza brasileira” (Idem).

Reafirmada sua posição elogiosa aos quadros, Almeida Júnior caminhou na segunda metade de seu texto para um confronto mais direto e mais duro com Filinto de Almeida. Recusou-se a aceitar que estivesse “de pleno acordo” com o crítico e, mais que isso, irritou-se com o fato de que o conteúdo de uma conversa particular tenha sido assim (mal) exposto pelo autor da coluna tão ferina. Sem realizar uma defesa incondicional, no entanto, Almeida Júnior apontou as limitações técnicas no desenho e no emprego das cores realizado por Calixto. Quando decidiu justificá-las, recorreu às condicionantes: sem ter grande experiência ou estudo e vivendo num meio que qualificou como “antiartístico”, não havia que se cobrar excelência de Calixto. Para ele, era sobretudo o meio, afinal, que limitava os artistas. E nesse ponto foi que Almeida Júnior elaborou uma espécie de diagnóstico sobre a arte no Brasil:

Não é o meu colega, não somos nós, que nos inspiramos nas oleografias estrangeiras para temperar o colorido das nossas paletas; é pelo contrário nosso povo inculto ainda pelas finezas d’arte, que nos pede, que nos compra, que de nós exige – oleografias. (...) Fazer arte pela arte é dom para os *dilettanti* ou para os artistas ricos; os artistas pobres precisam viver e para viver precisam de vender suas te-

las; quem as compra? O público; de que gosta o público? De oleografias; pois demo-lhes oleografias!

Isto parece lógico, senão perante a religião da arte, ao menos perante a inexorabilidade do estômago; principalmente quando, como no caso do meu colega, a gente sente fome pelos estômagos dos filhos. Eu, permitam-me trazer-me como exemplo, eu pinto retratos, que teria vexame de mostrar a um colega conhecedor do ofício; mas que, entretanto, agradam a quem m'os paga; e não agradariam, se não fossem um tanto *oleografados* - ao gosto do freguês.

O freguês! - aí está quem carrega de tintas vivas as paletas do pintor brasileiro! Se lhe dermos um quadro como obtivemos da natureza, em toda a sinceridade, simples, de tons neutros, o freguês não quer, e ficaremos nós, de estômago vazio, a ver navios e as nossas telas pelas paredes do ateliê, entregues à nossa exclusiva admiração e às teias d'aranhas.

O defeito, pois, assinalado pela crítica nas paisagens do meu colega depende, pois, menos dele, ou do seu talento, do que do meio em que trabalhamos.

É de esperar que esse defeito seja sanado no dia em Benedito Calixto, despreocupado do gosto do freguês, se resolver a modificar a sua maneira de colorir.

Persevere o meu colega na observação da natureza, tenha confiança no seu talento, e emancipe-se do público; tais seriam os meus conselhos se eu não soubesse quanta verdade encerra a sentença de outro que dizia: *Primum vivere, deinde...* E esta é desgraçadamente a triste contingência dos artistas brasileiros (Idem)

A clareza do excerto é espantosa. Colocada nos termos do próprio artista, a noção de autonomia adquire real concretude. Justamente, o que mais chama a atenção na resposta de Almeida Júnior é o reconhecimento de uma condição de dependência imediata entre artistas e público consumidor. As palavras de Almeida Júnior são explícitas a esse respeito e verdadeiros indícios das condições de possibilidade da produção artística na São Paulos de finais do século XIX. Para Almeida Júnior,

não restava dúvida de que a arte era feita sob as contingências da sociedade em que o artista estava inserido, e que o público é uma delas, senão a principal³⁷³.

Desse modo, o atrito anterior nos leva a pensar a respeito das novas configurações da prática artística no Brasil e, especificamente, em São Paulo. Um debate sobre qualidade artística que envolveu dois pintores e ao menos três críticos é algo destacável, que de algum modo sugere a dinamização do universo artístico paulista. Nesse aspecto, Almeida Júnior demonstrou conhecer a dimensão do desafio se lhe impunha para que pudesse viver da própria arte. Sem o mecenato de D. Pedro II, o papel do Estado como incentivador das artes no Brasil era ainda incerto nesse contexto de transição (embora, saibamos, tenha permanecido de enorme relevância). Além disso, manter-se ligado à Academia cada vez mais deixava de ser uma estratégia de consagração adequada. A crise da academia colocava os diversos artistas diante de novas exigências que emanavam de novos atores: público e crítica³⁷⁴.

3.1.3 Almeida Júnior e as pretensões culturais da elite política paulista no final do século

A década de 1890, portanto, iniciou-se repleta de mudanças e reconfigurações significativas, do regime político aos modelos de organização das instituições artísticas, da simbologia nacional ao mercado de bens artísticos. Frente a isso é que

373 A esse respeito, é imprescindível reconhecer que há, de fato, enormes parcelas de intervenção do gosto do cliente no resultado do trabalho dos artistas, sobretudo nas encomendas. Segundo Enrico Castelnuovo, referindo-se à concepção dada por Carlo Argan, o cliente é como que “o diretor, aquele que estabelece, em função dos interesses e da cultura de seu grupo, uma verdadeira e própria “estratégia das imagens”” (2006: 173). E não satisfeito com a possibilidade de sugerir cenário e demais elementos, o cliente não raro influencia a escolha de materiais, cores e a técnica a ser empregada. O texto de Almeida Júnior fornece um exemplo dos modos com que, no final do século XIX, os artistas reconheciam e lidavam com essa contingência, buscando simultaneamente fazerem-se vendáveis e garantir autonomia criativa.

374 A esse respeito, Bourdieu nota que “a ruptura efetuada na ordem das técnicas e mesmo do estilo é inseparável de uma ruptura operada na ordem, mais fundamental, da representação da função da arte e do artista, da relação entre artista e público, da função da crítica, da ideia que o artista tem de si mesmo, da sua liberdade em relação aos imperativos da moral e às exigências da demanda social. Essa ruptura mental, verdadeira conversão de toda a visão de mundo, sustenta uma relação de causalidade circular com a ruptura social que ela condiciona e pela qual ela é condicionada, ou seja, com a renúncia às garantias e seguranças que promete a instituição acadêmica” (2013: 591, tradução minha).

as escolhas profissionais de Almeida Júnior devem ser pensadas no conjunto de sua trajetória: onde se instalou, como estabeleceu uma relação com a clientela e a crítica recorrendo ao espaço do próprio ateliê, o que e como passou a pintar e, ademais, como colaborou para a constituição e conformação de um proto mercado artístico em São Paulo. Observar e compreender a atuação de Almeida Júnior nessa que foi para ele a última e mais decisiva década de sua atividade como artista passa, portanto, invariavelmente por reconstituir não apenas sua produção e suas vendas mas, de modo qualificado, tipificar a clientela. Buscando atingir esse objetivo, devo começar pensando a respeito do estreitamento e aprofundamento das relações do pintor com os grupos da elite econômica e dirigente paulista, analisando algumas das encomendas realizadas e algumas oportunidades profissionais de que gozou o pintor em virtude dessas relações.

A ideia aqui é mapear e reconstituir a rede de relações do artista com seus principais e mais influentes clientes, procurando entender como essas relações puderam de alguma forma tornar-se constitutivas da própria obra do artista nessa década final do século. Não se trata de tentar apontar uma relação de causalidade direta e simplista entre as demandas da clientela e a produção do artista, como se essa pudesse ser resultado das determinações daquela. Na verdade, trata-se de abordar mais uma das dimensões da recepção, mas de modo complexo, pensada não como fator meramente externo ou anterior, mas como elemento constitutivo das obras, entendidas como produtos de negociações e diálogos entre artistas e clientes, sobretudo quando da parte da clientela emanam demandas conectadas a uma agenda ideológica bastante precisa e ambiciosa.

Nesse ponto, portanto, serão sopesadas as possibilidades de interferência dos encomendantes sobre as obras, considerando-se simultaneamente suas trajetórias políticas profissionais, tendo em conta que parte dessas demandas emergiram associadas a suas posições ou aspirações no plano do campo político e de gestão do Estado no contexto de uma República recente e carente de simbologias³⁷⁵.

375 Castelnovo (2006: 180-1) chama nossa atenção para os momentos de “fundação” como especialmente interessantes para o estudo das demandas de clientelas, já que neles costumam crescer demasiadamente as demandas associadas à “busca de uma identidade nacional”.

Adolpho Augusto Pinto, o retrato de família e a Exposição Internacional de Chicago

Na década de 1890 aumentou a proximidade de Almeida Júnior com a burguesia paulista. O pintor, que desde a infância esteve integrado em uma rede de sociabilidade constituída em boa medida por fazendeiros enriquecidos pela exportação de açúcar e café, agora aprofundava seu enredamento entre aqueles, mais jovens, que com o capital herdado tornavam-se profissionais liberais, herdeiros de propriedades rurais produtivas, mas que passaram a viver no centro urbano da capital. Eram engenheiros, advogados e médicos, parte dos quais envolvidos com a administração pública em carreiras políticas. Alguns em cargos eletivos, outros em funções de nomeação, outros ainda prestando serviços. De parte desse grupo surgiram tanto empreendimentos comerciais, quanto iniciativas de formação de instituições e associações culturais. Entre os anos de 1891 e 1915 foram fundados em São Paulo com o envolvimento direto desses agentes o Liceu de Artes e Ofícios (LAOSP), o Museu Paulista (MP), o Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (IHGSP), a Academia Paulista de Letras (APL), o Teatro Municipal, a Pinacoteca do Estado (PESP), a Escola Politécnica, e foi também instituído o Pensionato Artístico estadual.

Entre os membros dessa elite que transitava do campo para a cidade (e que ia assim contribuindo para a conformação da metrópole, consolidando bairros, um centro e suas margens) devo destacar aqueles que em virtude da origem e identificação com Itu e arredores acabaram constituindo também maior proximidade e apreço por Almeida Júnior. É curioso notar como a conterraneidade constituía nesse contexto um fator produtor de vínculos, um catalisador de proximidades. E foi justamente em função do agregado desses fatores que se erigiu e tornou visível a relação de Almeida Júnior com o engenheiro Adolpho Augusto Pinto.

Augusto Pinto nasceu em Itu em 1856. Entretanto, não provinha de família abastada³⁷⁶. Não herdou fortuna, mas a constituiu em seu percurso de ascensão social, tal como aponta Sérgio Miceli, ao qualificá-lo como “engenheiro colecionador,

376 Vale a pena recordar aqui, no entanto, que nesse momento de autoconstrução das elites dirigentes paulistas, Luiz Gonzaga da Silva Leme (1904d: 462) conseguiu situar Augusto Pinto em uma linhagem tradicional de famílias paulistas, ancorada no administrador colonial Martim Fernandes Tenório de Aguiar, bandeirante (capitão-mor de tropa), vereador e procurador da vila de São Paulo no final do século XVI.

cuja fortuna foi acumulada em frentes de atividades complementares: dirigente executivo assalariado com participação acionária; consultor de grupos financeiros; sócio de empresas; engenheiro competente; militante católico; publicista e intelectual especializado” (2003: 47). Filho de pai comerciante, décimo quarto filho de dezessete, sua trajetória profissional foi bastante dependente do amparo das irmãs e cunhados depois da morte de seu pai. A parentela, espalhada pelo Rio de Janeiro e Bahia, acolheu-o enquanto se preparava para ingressar na faculdade. O intuito inicial era cursar medicina em Salvador, mas as vicissitudes de saúde e as estruturas de oportunidade (um dos cunhados era engenheiro e vinha crescendo em função de obras e apreciações técnicas ligadas à expansão da malha ferroviária) o impeliram a cursar engenharia na capital nacional.

Ou seja, o capital de que dispôs Augusto Pinto inicialmente era fundamentalmente social, baseado na rede de amparo constituída pelos cunhados com relativo aporte financeiro. Diz o próprio em sua autobiografia (1970) que dois de seus irmãos é que, no fim das contas, bancaram seus seis anos de estudos. Outro fator relevante a ser considerado para a compreensão da ascensão social de Augusto Pinto, além dos casamentos das irmãs, é o seu próprio casamento. Concluiu o curso de engenharia em 1879, quando então casou-se com Generosa da Costa Liberal, filha do comendador e comerciante português João Antônio Gonçalves Liberal. Por meio de sua esposa, Augusto Pinto acedeu à elite comercial de origem portuguesa do Rio de Janeiro. Numerosa e influente, essa elite era em parte herdeira direta da elite burocrática da Corte. Na segunda metade do século XIX diversos agentes desse mesmo grupo empreenderam importantes iniciativas comerciais, culturais e beneficentes.

Casado e formado engenheiro, Augusto Pinto foi adquirindo posições de destaque, uma vez que foi um dos responsáveis pela expansão e planejamento urbano da metrópole paulista em um momento cabal. Trabalhou inicialmente na Companhia Cantareira de Esgotos. Simultaneamente investiu na construção e gestão de ferrovias. Em 1885, por exemplo, indicado por Antônio da Silva Prado, tornou-se engenheiro fiscal na São Paulo Railway Company e pouco depois assumiu cargo de alto escalão na Companhia Paulista de Estradas de Ferro (CPEF)³⁷⁷.

377 Esses dados sobre a trajetória profissional de Augusto Pinto são narrados por ele mesmo em sua autobiografia (1970) e no volume que publicou em 1903, “História da viação pública de São Paulo” (1977). Sobre a sua atuação na CPEF, podemos confirmar as informações no álbum ilustrado

Desse modo, no início da década de 1890 Augusto Pinto já era um profissional bem-sucedido em seus empreendimentos, com algum capital acumulado e reconhecimento público. Manifestou, por isso, em sua autobiografia o desejo de, nesse momento, fixar suas realizações por meio de um retrato coletivo, familiar. Desse modo, em meados do ano de 1890 o engenheiro encomendou a tela hoje nomeada como “Cena de família de Adolfo Augusto Pinto” [Fig.73], finalizada e entregue ao encomendante no final do ano seguinte pelo pintor, que havia acabado de retornar de sua terceira viagem à Europa (OESP, 10 de Junho de 1891, p.2). A autobiografia como um todo é um material interessante para análise, mas devo me deter aqui apenas sobre o trecho que o engenheiro dedicou para tratar do início de sua atividade como colecionador e apreciador das artes.

O trecho a seguir é bastante elucidativo a respeito das expectativas de Augusto Pinto e da relação entre artista e cliente:

Uma vez entrado na vida prática, comecei a formar, logo que as circunstâncias permitiram, a minha querida galeria de quadros e outros objetos de arte. Tem sua pequena história a aquisição da tela com que iniciei-a.

Conterrâneo e amigo, quase desde a infância, do grande pintor nacional que foi José Ferraz de Almeida Júnior – o Jugica, como o tratávamos em Itu – comuniquei-lhe um dia, em 1890, o desejo que eu acariciava de possuir bons retratos a óleo dos membros da minha família, mas não queria retratos isolados, individuais, desses que, no fim de anos, quando caem nas mãos de terceiros, são como os trastes velhos, inúteis, que acabam atirados nos quartos baixos das habitações tradicionais, queria os retratos de todos os meus, colhidos em conjunto, vivendo uma cena de família, queria que valesse não só pela imagem das pessoas que nela figurassem – e esse seria para mim seu grande valor subjetivo – porém que tivesse também um merecimento objetivo, de estimação em qualquer tempo e para qualquer

publicado pela empresa em 1918 em comemoração ao seu cinquentenário (momento em que o engenheiro ainda desempenhava sua função na empresa e foi responsável pela encomenda dos retratos pintados dos sócios).

amador de arte, em suma, um quadro de gênero, que bem poderia se intitular “o lar” ou “um interior familiar”.

Almeida compreendeu meu pensamento e disse-me que estava pronto para executá-lo. De como ele o fez galhardamente, a prova está no belíssimo quadro que pintou sobre tal motivo, no qual se manifestam exuberantemente todas as virtudes de sua apurada técnica: composição perfeitamente equilibrada em todos os seus elementos, desenho corretíssimo, colorido suave com bem estudada gradação de tons e valores, em suma, uma joia em que refulgem todas as brilhantes qualidades do consumado artista do **Repouso do Modelo** (1970: 127, grifo do autor)

Escrito a posteriori, o relato autobiográfico do engenheiro busca recriar os sentidos de suas escolhas para a composição, que foram, segundo ele, bem compreendidas pelo pintor. Buscando demonstrar algum arrojo, o engenheiro manifesta desagrado com o tipo mais comum de retrato, em geral individual e formal. As pretensões de Augusto Pinto de eternização do registro eram maiores. Embora quisesse uma obra intimista, de desfrute privado, sua pretensão era a de que sua encomenda se tornasse uma entre as obras mais notáveis do artista. E nesse ponto acabou desvelando algo do gosto corrente com o qual comungava: queria que seu retrato familiar fosse convertido em uma espécie de pintura de “gênero”, o que implicava em imprimir nela algo sobre o seu modo de vida.

Com a proposta de um retrato coletivo e familiar, o colecionador esperava não ver sua encomenda tornada, no intervalo de alguns anos, “um traste velho”. Queria, portanto, que a obra tivesse algum “valor objetivo”, como criação artística. Por isso, é de se esperar que ele tenha concedido ao artista maior margem de criação (ainda que ligeira). E a relação sugerida pelo engenheiro com o artista parece ter favorecido o processo de negociação do feitiço da imagem. Ou seja, a cena de ambiente doméstico pode ser pensada como uma “imagem negociada” no sentido que propõe Sérgio Miceli (1996: 18), a saber, a categoria de quadros composta fundamentalmente por encomendas e em que se pode entrever em alguma medida as negociações complexas, tácitas ou explícitas, entre o cliente, que paga e tem expec-

tativas, e o artista, que busca ajustar a realização do feito artístico ao contentamento do retratado, uma vez que se trata de fixar uma representação pública da imagem de um indivíduo ou grupo. E nesse sentido, a análise do próprio retrato, cotejado com o relato íntimo do encomendante, é uma saída interessante que combina fontes textuais e análise iconográfica.

Antes de mais nada, contudo, é preciso ter em conta o sentido geral da encomenda de um retrato por parte de uma figura “notável” no final do século XIX. Conforme analisa Maria Cecília Lourenço,

a importância da pintura naquele tempo [a tornava] recurso indispensável para se obter visibilidade pública, perenizando pessoas em retratos de diferentes tipos. (...) Imortalizar nas telas significa tornar memorável, um passe inequívoco para adentrar na história, autorizando-se o artista a construí-la, ou seja, selecionar, obliterar, valorizar e eliminar os tópicos. (Lourenço, 2007: 164)

Ou seja, um retrato encomendado nunca é isento de intencionalidades (muito pelo contrário), nem por parte do artista, nem por parte do encomendante. Desse modo, o retrato é abordado aqui justamente como o gênero que pode, com mais clareza, por procedimento de análise sociológica, ajudar a deslindar como se organizavam e estruturavam as relações entre clientelas e artistas³⁷⁸. Isso porque o retrato tem o potencial de revelar tanto algo sobre o aspecto prosopográfico das relações sociais que envolviam os produtores (artistas), quanto porque pode sinalizar, por meio dos elementos representados, técnicas e estilo empregados, algo sobre os padrões de gosto e critérios de distinção social do cliente e de seu grupo social (classe). Tal como sugere Sérgio Miceli,

378 Os retratos produzidos por Almeida Júnior, por exemplo, se tomados como um conjunto, são capazes de fornecer uma espécie de sumarização do gosto das elites do interior paulista nas décadas finais do século XIX. Formam também, por assim dizer, um catálogo bastante representativo de seus membros.

a investigação dos conteúdos e valores simbólicos explicitados nos retratos e murais proporciona um ponto de vista privilegiado para que se possam discernir e revelar dimensões até hoje virtualmente inexploradas das representações de que se valem os grupos dirigentes em suas imagens domésticas e públicas, e mais, das mediações interpostas pelos próprios artistas, oferecendo matéria expressiva aos cenários, à indumentária, aos adereços, aos personagens e às demais instâncias com que se vai negociando a constituição de uma linguagem visual arrebatadora para todos os agentes envolvidos – clientes, mecenas e artistas (1996: 17)

O retrato familiar encomendado por Adolfo Augusto Pinto não escapa a essas características. Atípico em meio aos demais retratos realizados por Almeida Júnior, a tela retrata a família do cliente reunida em uma sala de estar, em uma cena construída para sugerir uma casualidade rotineira, um instantâneo fotográfico de um momento qualquer do convívio familiar harmônico. É notável quanto a esse aspecto que nenhuma das personagens encara o observador. Estão todos compenetrados em suas tarefas. Há, no canto direito ao fundo, um piano com partitura e com dois pequenos bustos adornando-o, um do compositor alemão Ludwig van Beethoven e o outro aparece apenas pela metade e não pode ser identificado com precisão. Entre eles há uma planta, que parece ser uma begônia (o que indica o uso decorativo de plantas tropicais em ambientes domésticos burgueses no período). Há também um contrabaixo recostado no piano, instrumento que Augusto Pinto estudou durante algum tempo (Pinto, 1970: 128). A maneira como estão dispostos os instrumentos e a presença de uma partitura incidentalmente aberta sugerem um exercício musical in-

terrompido (Lourenço, 2007: 243) e a educação musical da família³⁷⁹, num período em que os clubes musicais de música de concerto tornavam-se comuns.

No centro da composição, em plano mais aproximado do observador, está Adolfo Augusto Pinto em uma cadeira reclinada, lendo um folheto (pode-se ler o título. Trata-se da *Revista de Engenharia*), com expressão compenetrada e pose descontraída, com as pernas cruzadas, e com um cachorro deitado ao lado de sua cadeira. Longilíneo e em repouso, o engenheiro figura na tela como personagem principal e como linha transversal que organiza a composição. Na maneira como está representado ele constitui uma espécie de diagonal que separa os planos de ação. Na cena está presente também Generosa da Costa Liberal, que sentada em um sofá um pouco mais ao fundo, “esposa e mãe “prendada” ensina a filha a costurar” (Gomes, 2016: 83). A separação das personagens em planos diferentes dá destaque à figura do “patriarca”, que “ocupa certamente o campo mais próximo da nossa visão, como se para observarmos o retrato de sua família tivéssemos que primeiro olhar para sua figura” (Idem: 85). Essa disposição também não é fortuita ou casual, já que expressa hierarquia e determinados valores associados ao modo de vida burguês, moderno e urbano que então se conformava em São Paulo. Ademais, as diferentes posturas sugerem também diferentes papéis sociais no conjunto familiar. Enquanto a pose expansiva e séria de Augusto Pinto sugere uma dominância patriarcal, a posição retraída de Generosa Liberal ao fundo, em zona menos iluminada da cena, sugere recato e discrição, para não dizer coadjuvância³⁸⁰.

379 Demonstrar conhecimento musical refinado através das obras era uma estratégia de visibilidade e distinção social comum no século XIX, e podemos notá-la também presente nos retratos encomendados por José Relvas a Malhoa, que em 1896 produziu o retrato da filha de Relvas, Luísa, segurando seu violino em frente ao corpo, ao lado de um pedestal com uma partitura, e em 1898 produziu um retrato do próprio Relvas [Fig.114] tocando um violino em um ambiente de fundo claro e com uma pequena estátua em um pedestal logo atrás, um gesso produzido pelo escultor Soares dos Reis (Saldanha, 2012: 250). Relvas ficou conhecido por realizar concertos em sua residência em Alpiarça, além da amizade com o maestro Michel’Angelo Lambertini. Comparando, é possível afirmar que os elementos do retrato de Relvas buscam produzir o mesmo efeito dos elementos do retrato familiar de Augusto Pinto: demonstrar refinada fruição cultural e bom gosto como marcas de classe.

380 Ou seja, o quadro expressa o modelo burguês de família, em que o homem é o “chefe” e o provedor. À mulher, em geral, cabia o papel de cuidar das crianças e dos afazeres domésticos, sem grande visibilidade pública. Esse modelo familiar de prole numerosa e preponderância masculina era compatível com uma visão de mundo bastante guiada pelos parâmetros religiosos de Augusto Pinto, que era fervorosamente católico, com atuação pública em confrarias, ordens e obras públicas ligadas à Igreja. Além disso, sobre o papel da religiosidade na família de Augusto Pinto, vale a

Há também um tapete que dá perspectiva à cena, denunciando os diferentes planos da composição. No chão, um cesto com utensílios de costura e uma boneca, largados de modo calculadamente displicente, dão casualidade e intimidade à cena. Duas crianças estão sentadas sobre o tapete, uma delas segura um bebê no colo³⁸¹ enquanto a outra observa atentamente uma terceira criança em pé, folheando um álbum de fotografias³⁸². As paredes são escuras e têm telas com molduras douradas bastante largas: duas menores sobre o sofá, uma maior sobre o piano, aparentando ser uma paisagem. Logo acima do sofá há também dois porta-retratos pequenos e uma planta de grandes folhas verdes (aparentemente, uma pequena palmeira).

Do lado esquerdo da tela há uma grande porta aberta que faz penetrar toda a luminosidade da cena, e que faz contrastar a claridade do exterior com as sombras do recinto doméstico. Essa luz dá destaque a todos os tons claros da cena, sobretudo nas roupas das crianças, que por sua vez contrastam com o preto das roupas de Augusto Pinto, dando-lhe outra vez destaque³⁸³ e sisudez.

pena lembrar que uma irmã sua havia se tornado freira e dois de seus cinco filhos também adotariam carreira eclesiástica (que, no contexto do século XIX, possuía ainda algum prestígio social e relevância política).

381 Durante bastante tempo o bebê presente na cena causou bastante discussão e especulação. Autores e autoras levantaram a hipótese de que pudesse se tratar de uma criança adotada, já que aparentemente possui tez mais escura que as demais crianças. No entanto, como bem notou Natália Gomes, a mãe da criança que segura o bebê no colo tem essa mesma coloração, o que sugere que tenha havido, na verdade, um escurecimento da tinta em virtude do uso de betume pelo artista. Além do mais, não há qualquer registro de que Augusto Pinto e Generosa Liberal tenham feito alguma adoção. Em seu levantamento documental, a pesquisadora identificou o bebê como sendo o filho caçula do casal, Adolfo Augusto Pinto Filho, embalado pela irmã Ida Liberal Pinto (Gomes, 2016: 86-87), nascido em junho de 1891, meses antes da conclusão da tela.

382 Também conforme analisado por Natália Gomes (2016: 83), o álbum de fotografias cumpria uma função no ambiente doméstico burguês do final do século XIX. A presença do elemento na composição tem uma intencionalidade atrelada ao registro de um estilo de vida e de gosto. O gosto amador pela fotografia como forma de arte e como registro memorialístico ganhava espaço próprio no modo de vida burguês do período, marca de distinção social (pelo acesso à tecnologia e pelo privilégio de produção de uma memória familiar). Não por acaso podemos relacionar essa percepção à atuação de Carlos Relvas a partir da década de 1870 em Portugal como fotógrafo amador, cujas fotografias integraram inclusive exposições de belas artes. A esse respeito ver Malta (2011), Tavares (2010), Vaquinhas (2011), Schapochnik (2006) e Vicente (1984).

383 A roupa é outro aspecto do garbo com que Augusto Pinto é retratado. Longilíneo em suas calças escuras e paletó, o engenheiro está representado ali vestido segundo os padrões vigentes de elegância masculina. Sobre os aspectos simbólicos da vestimenta masculina no século XIX, ver Souza (1987).

O retrato em família, de uma cena doméstica, é, como vimos, extremamente complexo, repleto de elementos e objetos sugestivos. Há nele certas intencionalidades, entre as quais podemos destacar o desejo de representar o convívio harmônico do grupo familiar, fazer alusões ao papel social e profissão das personagens, proporcionar protagonismo à figura de Augusto Pinto, e conferir naturalidade à presença de itens de fruição cultural (instrumentos musicais, pinturas, esculturas). Nas palavras de Miceli, “esses artefatos expressam os interesses e as práticas culturais de um colecionador sofisticado” (2003: 48). Ou seja, as intencionalidades latentes na obra não emanam apenas do artista, mas também em alguma medida do encomendante, cuja medida das demandas não foi absolutamente restritiva, mas foi inegavelmente diretiva.

Visto sob a amplitude de sua atuação, e não apenas segundo sua face de colecionador, Augusto Pinto é melhor retratado como um agente cultural e mediador de relevo. Talvez mais que isso. É possível dizer que Augusto Pinto “era mais do que um engenheiro bem-sucedido. Ele agia também como uma espécie de ideólogo, um “intelectual orgânico” da burguesia ilustrada do Estado” (Chiarelli, 2019). O quadro de 1891 assentou as bases de uma longa atuação de Augusto Pinto, tanto como dinamizador do universo artístico paulista, quanto como formatador do espaço urbano da capital, desde a década final do século XIX até 1931, quando faleceu.

Nesse sentido é que podemos interpretar sua atuação como membro da comissão que se encarregou de organizar a participação brasileira na Exposição Mundial Colombiana de Chicago, transcorrida em 1893³⁸⁴. A exposição tinha como marco e temática a viagem do navegador Cristóvão Colombo ao “Novo Mundo”, e pretendia, portanto, reunir e integrar países relacionados ao e pelo fenômeno da expansão marítima do final do século XV. Era uma comemoração dos quatrocentos anos da chegada dos colonizadores europeus ao continente americano. Para a exposição foi criado um gigantesco parque expositivo, nos moldes das tão apreciadas exposições

384 A Exposição Colombiana de Chicago foi uma excelente oportunidade para que obras de Almeida Júnior e de Malhoa estivessem reunidas num mesmo certame, tendo em vista a temática geral do evento. No entanto, Portugal havia concentrado seus esforços e recursos em sua participação na comemoração do IV Centenário das viagens de Cristóvão Colombo à América que ocorreram em Madri. Quem, inclusive, decorou o salão em que a delegação portuguesa ficou instalada foi Rafael Bordalo Pinheiro.

universais. O Brasil teve seu próprio edifício suntuoso, em que dispôs seus variados expositores e produtos, tais como constam em seu catálogo.

No entanto, no modo como o próprio Augusto Pinto relata, sua atuação junto à comissão teve para Almeida Júnior as características de uma curadoria. Augusto Pinto intercedeu ao artista, clamando que participasse; o artista correspondeu, apressando a finalização das obras, que ao fim enviou ainda sem que tivessem o acabamento que desejava³⁸⁵. Por fim, Almeida Júnior compôs a participação paulista na seção de belas artes brasileira e terminou por ser premiado pelas três telas que conseguiu enviar: *Caipiras Negaceando* [Fig.62], *Leitura* [Fig.74] e *Descanso do Modelo* [Fig.21] (Brazilian Commission, 1893: 104)³⁸⁶. Mais uma vez, a tela com os caipiras de Almeida Júnior foi exposta ao lado dos bandeirantes de Bernardelli. Por outro lado, apesar da participação direta de Augusto Pinto na organização da participação brasileira na exposição internacional em Chicago, o seu retrato familiar realizado por Almeida Júnior não foi exposto nessa ocasião e em nenhuma outra. Permaneceu em coleção privada até que a família doasse para a Pinacoteca do Estado de São Paulo já na década de 1980³⁸⁷.

Desse modo, sem extrair os méritos do trabalho de Almeida Júnior, é possível dizer que sua relação de proximidade com Augusto Pinto foi um fator a ser consi-

385 Em correspondência pertencente ao acervo documental do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, localizada e mencionada por Fernanda Pitta (2013: 310), Almeida Júnior argumenta que não pretendia participar da Exposição de Chicago, mas que acabou cedendo por insistência de membros da comissão em São Paulo, e que por isso teve que acabar às pressas uma das telas (*"Leitura"*). Na carta, dirigida a Bernardelli, o artista parece tentar disfarçar alguma insegurança diante do colega, também artista e membro da comissão e do júri da exposição, a quem caberia escolher os quadros enviados. A carta também foi reproduzido por Oséas Singh Júnior (2004: 176).

386 Esse e outros catálogos puderam ser consultados no repositório da biblioteca da Universidade de Stanford no Internet Archive.

387 Esse fato em si é um elemento interessante de reflexão, dado que nesse período era bastante comum que mesmo após concluídas e entregues as encomendas pelos artistas ocorressem empréstimos para que as telas pudessem participar de certames nacionais e internacionais. Para muitos colecionadores, ter parte de sua coleção exposta e, quem sabe, premiada, era de grande interesse, tanto pela visibilidade alcançada, quanto pela valorização das obras e da coleção. José Relvas, por exemplo, principal cliente de José Malhoa, emprestava corriqueiramente obras compradas do artista para que fossem expostas algumas vezes. Na maior parte das vezes era o artista quem solicitava, como podemos constatar na correspondência trocada entre os dois. Mas havia também, no sentido contrário, aqueles clientes que solicitavam aos artistas que seus retratos fossem enviados a alguma exposição. Augusto Pinto difere do padrão apresentado por Relvas nesse sentido: mais discreto e menos interessado na circulação e valorização das obras.

derado dentre os determinantes para sua participação no certame realizado em Chicago, nos Estados Unidos da América. Como destaca Gomes (2016: 97), é bastante provável que o membro da comissão (mencionado na carta a Bernardelli) que estimulava e apressava Almeida Júnior para que enviasse a tela “Leitura”³⁸⁸ ainda em processo era o próprio Augusto Pinto, que chegou a revelar apreço pela tela em texto publicado no jornal OESP e republicado na coletânea “Viajando”, em 1901.

É importante considerar ainda especificamente sobre essa exposição que se tratou justamente da primeira participação do Brasil em um evento internacional de grande porte depois da proclamação da República e da reforma da academia, convertida agora em ENBA. Ou, como apresenta e analisa Camila Dazzi (2011b), havia nessa exposição o intuito, por um lado, de apresentar o país em seu novo regime político ao mundo, mas também, por outro, de reafirmar as novas diretrizes da academia. Segundo Dazzi, a própria seleção dos artistas em si foi orientada nesse sentido, privilegiando aqueles que fossem identificados com as novas tendências, mais “modernas”, por assim dizer. Por esses motivos é que predominaram entre as telas do pavilhão brasileiro aquelas que de alguma forma podiam ser associadas a “temas nacionais”³⁸⁹ (embora não fossem exclusivamente desse tipo). Ao lado dos caipiras e bandeirantes de Almeida Júnior e Henrique Bernardelli figuraram telas como “Engenho de mandioca” [Fig.75], do pintor espanhol fixado no Brasil e professor da ENBA, Modesto Brocos, e “Derrubada”, do pintor gaúcho de ascendência alemã, Pedro Weingartner, por exemplo. Além dessas, retratando paisagens e tipos populares,

388 A tela “Leitura”, pela qual Augusto Pinto manifesta tanto apreço, foi uma das primeiras telas em que o artista retratou partes da cidade de São Paulo. A descrição que Augusto Pinto faz da paisagem representada ao fundo na tela, situando-a na cidade em relação aos bairros e ao relevo indica que esse seja um dos aspectos que lhe despertaram o apreço pela obra. A obra também é marcante porque aponta para transformações culturais relevantes ao retratar a leitura sendo realizada por uma jovem mulher (Miyoshi, 2015).

389 Segundo Dazzi, “o conjunto de pinturas reunidas no pavilhão brasileiro mostrava a necessidade da recente República do Brasil de constituir uma identidade e uma história novas para a nação. Muitas telas que não estavam diretamente relacionadas a esse “projeto” foram exibidas no Palácio das Belas Artes” (2011b). Além do mais, destacando as pretensões de Bernardelli como diretor da ENBA, Dazzi acrescenta que há “um projeto bastante particular” envolvido: “mostrar ao mundo os avanços das belas artes brasileiras e, mais do que isso, a contribuição positiva da Escola Nacional de Belas Artes nesse avanço. Esse projeto, que incluía destacar obras de cunho moderno, de alunos e professores da instituição, tinha como objetivo consolidar a Escola Nacional de Belas Artes no panorama internacional como a mais significativa escola de arte da América do Sul” (Idem).

participaram ainda telas de Bernardelli retratando a Proclamação da República e o primeiro presidente, Marechal Deodoro da Fonseca.

De modo geral, a seção de Belas Artes brasileira repercutiu bem no exterior. Os trabalhos de Almeida Júnior, no entanto, não receberam nenhum comentário dirigido da crítica, embora tenham sido premiados. “Caipiras negaceando” recebeu, inclusive, uma medalha de ouro. No Brasil, as premiações dos artistas brasileiros repercutiram menções nos periódicos do Rio de Janeiro (*Gazeta de Notícias*, 29 de Julho e 24 de Setembro de 1893) e em São Paulo receberam comentários produzidos por Augusto Pinto para o OESP.

Além dos artistas, foram premiados nessa exposição de 1894 expositores comerciais brasileiros, entre os quais devo destacar a Companhia Mogiana de Estradas de Ferro, e entre os cafeicultores o Barão de Tatuí, D. Veridiana, Martinho e Antônio Prado³⁹⁰ (GN, 18 de Agosto de 1894: 1). Ou seja, a exposição era também uma ocasião que reunia entre seus expositores artistas e parte significativa da elite econômica. O esforço de organização da exposição e de formulação de uma imagem do Brasil para o exterior foi, de alguma maneira, nessas ocasiões, tocada conjuntamente por artistas e clientes, embora atuando de formas diferentes.

Por fim, importa notar que as obras de Almeida Júnior voltaram de Chicago com maior reconhecimento. Havia agora recebido a legitimação de uma premiação internacional e voltariam a participar de exposições no Brasil no ano seguinte, 1894, quando a ENBA finalmente retomou as exposições gerais.

No entanto, para terminar de reconstruir aqui aspectos dessa relação entre artista e cliente, e dar ainda mais corpo ao entendimento que podemos ter da figura de Augusto Pinto na São Paulo da virada do século, convém considerar rapidamente sua atuação posterior, sobretudo por meio de alguns de seus projetos de transformação do espaço urbano paulistano.

Nesse sentido, é bastante explícito que Augusto Pinto seguiu atuando como ideólogo de um paulistismo nacionalista pelas próximas décadas, além de ter tam-

390 Além dos premiados, participaram como expositores do setor produtivo paulista figuras relacionadas a Almeida Júnior como Elias Antonio Pacheco Chaves, Barão de Piracicaba, Barão de Tatuí, João Baptista Pacheco Jordão e João Francisco de Paula Souza (Brazilian Commission, 1893).

bém seguido extremamente atuante como agitador cultural. Ao longo das três primeiras décadas do século XX, Augusto Pinto participou, entre outras coisas, da formação da Academia Paulista de Letras (APL), do plano de reformas da Catedral da Sé e das atividades da Liga Nacionalista de São Paulo³⁹¹ (LNSP). E, para o que nos interessa, importa ressaltar que no discurso por ele proferido em uma conferência em 1917 para a LNSP em que suscitou figuras históricas paulistas que chamou de “imortais”, ele sugeriu transformar o Pátio do Palácio do Governo de São Paulo em um centro cívico para comemorações públicas com um panteão homenageando os “heróis” dessa grande narrativa a que sugestivamente denominou “epopeia bandeirante” (Chiarelli, 2020). Nesse sonhado panteão que começaria com uma escultura do cacique Tibiriçá caberiam homenagens aos bandeirantes, políticos, alguns cientistas e uns poucos artistas, entre os quais Almeida Júnior, “o maior pintor nacionalista que o Brasil já teve” (1926: 111).

Ou seja, no alto de 1917³⁹² continuava firme o propósito narrativo dessa fração da elite paulista, e a biografia de Almeida Júnior seguiu sendo requisitada como um dos elementos dessa construção discursiva³⁹³. Em um dos trechos de sua fala nessa conferência, Augusto Pinto inclusive relata a biografia do pintor, destacando-o como notável iniciador da arte brasileira (e, mais uma vez, como havia sido em seus textos de 1893 por ocasião da exposição de Chicago, equiparado à relevância do

391 A LNSP foi uma iniciativa do poeta e jornalista Olavo Bilac, seguido por outros intelectuais paulistas no contexto da primeira grande Guerra Mundial. Foi fundada oficialmente em dezembro de 1916. Teve todo um programa de debates e ações organizado pelos seus membros com o intuito principal de reanimar o espírito nacionalista e patriótico e difundir a educação, enfatizando um modelo militarizado de disciplina e patriotismo. Boa parte dos integrantes eram dissidentes do PRP, insatisfeitos com os rumos políticos da república, e em boa medida vinculados à Faculdade de Direito. Sobre a LNSP, ver Setemy (2015).

392 Talvez não por coincidência, 1917 também foi o ano em que a peça de temática regionalista escrita por Cesário Motta Júnior em 1880, “A Caipirinha”, foi encenada no Teatro Municipal de São Paulo por iniciativa de seu filho, Cândido Motta (Almeida, 2011: 10).

393 Também em 1917 foi que Monteiro Lobato (1959) retomou a figura de Almeida Júnior para pensar as origens de uma arte brasileira e paulista. Para ele, Almeida Júnior era “a madrugada do dia seguinte”, aquele que “pinta não o homem, mas um homem – o filho da terra, e cria com isso a pintura nacional” (1959 [1917]: 79). Nesse início do século XX, de diferentes maneiras, Almeida Júnior está sempre presente nesses discursos de busca pelas origens e essência de uma arte que possa ser legítima e simultaneamente local e nacional. Oswald de Andrade também já havia recuperado discretamente o pintor em 1915 e Mário de Andrade também o fez, mais programaticamente, em 1934. Sobre a atuação de Monteiro Lobato no início do século ver Chiarelli (1995). Os demais textos estão citados entre as fontes primárias, na bibliografia.

maestro Carlos Gomes). Enfim, no trecho de sua fala que dedica a Almeida Júnior, Augusto Pinto destacou como sua obra remete a um passado paulista imaginado:

dedicou-se o grande ituano especialmente à obra patriótica de perpetuar na tela o nosso caboclo, o tipo rústico de nosso interior, com seus usos e costumes tradicionais, os pitorescos episódios da roça, surpreendidos em sua flagrante naturalidade, tipos, costumes e cenas que vão desaparecendo a pouco e pouco do cenário da vida paulista e que um dia se apagariam de vez se o gênio do artista não tivesse fixado para sempre em seus belos quadros, nos quais a verdade palpita com a mais sentida expressão (Idem: 112)³⁹⁴

Enfim, no modo como Augusto Pinto elabora o significado da produção de Almeida Júnior podemos notar que suas obras do universo rural, “rústico”, são valorizadas porque cumprem uma função iconográfica na fatura do simbolismo pretendido, fixando assim no tempo sujeitos e cenários tidos como o passado da “civilização paulista”, mas quase inexistentes, se não já extintos. Portanto, do ponto de vista dessa elite ideóloga de uma “epopeia” particular, autoficcional, Almeida Júnior foi o “criador de imaginários” (Lourenço, 2007) ideal.

Cesário Motta Júnior, o Museu Paulista, o IHGSP e o “caipirismo”

No interregno entre a Proclamação da República, a reforma da Academia e a reinstauração das Exposições Gerais, Almeida Júnior seguiu instalado em São Paulo, investindo em seu propósito de constituir para si um mercado local, uma clientela interessada em e disposta a comprar sua arte. E depois da exposição de “Caipiras negaceando” e de toda a campanha feita na imprensa paulista para a aquisição da obra em função dos significados alegados que ela possuía para o registro da história local e nacional, a tendência foi de crescimento e diversificação de suas vendas, tal

394 Essa interpretação de Augusto Pinto é bastante similar à formulada por João Chagas sobre a obra de Malhoa, como aquela que eterniza e fixa tipos de um passado em vias de extinção.

como aponta Fernanda Pitta, ao defender que o artista “passaria a ter nessa década um público de colecionadores para seus trabalhos, que compra com mais assiduidade paisagens e cenas de gênero, em maior número do que nas décadas anteriores, e não só principalmente retratos” (2013: 336).

Também nesses anos desenrolavam-se em São Paulo as tratativas para a efetivação de importantes projetos culturais. Entre eles, é possível mencionar o projeto de um Monumento à Independência que pelo menos desde a década de 1870 era pensado, mas que no contexto pós-proclamação da República foi levado a cabo e finalizado, com outros usos e sentidos. Seria construído em São Paulo, próximo ao riacho (onde havia ocorrido o famoso gesto de D. Pedro I de proclamação da independência), em um ponto elevado do planalto do Ipiranga, e o edifício, que a princípio seria um palácio para pouso da realeza nos períodos em que estivessem na província paulista acabou sendo, após a proclamação, redefinido como instalação de um museu. No início da década de 1880, a Comissão de Obras que havia sido constituída na Corte para supervisionar e gerir a execução do projeto selecionado para o edifício-monumento do Ipiranga, e cujo chefe era o Barão de Ramalho (Conselheiro Joaquim Ignácio de Ramalho) e o arquiteto responsável o italiano Tommaso Bezzi, viu serem lançadas finalmente as fundações da obra.

Na verdade, segundo Ana Maria de Alencar Alves, desde os momentos imediatamente posteriores à independência já se discutia sobre a criação de um monumento que celebrasse o fato (2001: 34), mas foi na década de 1870 que, em virtude da celebração da memória, a ideia até então apenas conjecturada passou a ser viabilizada, projetada e executada, e ao longo da década de 1880 polarizou opiniões. Havia de um lado o grupo daqueles, mais ligados à corte, que defendiam que deveria se tratar de um suntuoso projeto arquitetônico que fosse simultaneamente um símbolo da independência e do governo imperial. Mas quanto mais próximo do final da década, mais ganhava força o grupo daqueles que, de outro lado, republicanos, entendiam que o monumento deveria cumprir também uma função de interesse público, como um museu, exercendo o potencial pedagógico de instrução e formação da população. À frente desse grupo que defendia o uso do edifício também como museu estava Rangel Pestana, republicano radical desde o final da década de 1860, deputado provincial por São Paulo em dois mandatos ao longo da década de 1880,

além de jornalista e educador, e que também mobilizou esforços para a aquisição da tela “Caipiras negaceando”, como vimos no capítulo anterior.

Uma vez defenestrada a monarquia, contudo, o projeto do monumento seguiu totalmente sob o desígnio dos republicanos. Muito embora a ideia de um monumento em São Paulo tivesse nascido ainda durante o império, dar relevância ao episódio e ao cenário da proclamação por meio do monumento (e em breve museu) tornou-se parte do projeto paulista de produção de uma narrativa histórica para o país, porém enunciada desde seu território³⁹⁵. Os intelectuais paulistas, desse modo, esforçaram-se ainda mais para dar significado para o gesto da proclamação como um ato de fundação. A intenção dos políticos e historiadores envolvidos com a celebração da independência por meio de um monumento era remarcar que foi justamente em São Paulo que se enunciou o nascimento do Brasil como uma nação independente.

Dessa forma, a elite política paulista apropriou-se do projeto remanescente do império como algo fundamental em seu próprio projeto cultural. Reconvertida em seus propósitos, a obra passou a ser executada segundo um projeto narrativo bastante determinado, que buscava conectar a história de São Paulo à própria narrativa sobre a história do Brasil, da sua formação territorial, passando por sua emancipação política, até chegar ao presente republicano, inserindo São Paulo na linearidade discursiva composta pelos eventos fundamentais de uma cronologia. A obra, que deveria ter sido concluída ainda no período imperial a tempo das comemorações do sete de setembro de 1889 (em comemoração aos sessenta e sete anos da proclamação da independência), diante do contexto republicano precipitado meses depois, deu espaço a uma série de outros planos e sentidos.

A questão é que participaram dessa redefinição dos rumos do projeto para o Museu Paulista muitos dos mesmos agentes sociais que na década de 1870 haviam formado o Partido Republicano Paulista (PRP), como eram os casos do próprio Pes-

395 Mesmo antes da proclamação da República, o ímpeto de dar visibilidade à narrativa paulista partia, em grande medida, dos republicanos, que encampavam nessa frente mais um dos modos de se contrapor ao governo monárquico. Enquanto na última década do império buscou-se, na Corte carioca, recuperar a imagem de D. Pedro I e de José Bonifácio como heróis nacionais, em São Paulo o que se buscou fazer foi produzir uma narrativa histórica alternativa, elaborada a partir de outras fontes, que pudesse dar destaque à participação de São Paulo na conformação do território e da história nacional. A esse respeito, ver as disputas descritas por Oliveira (1995).

tana, mas também de Cesário Motta Júnior, por exemplo. A despeito das infundáveis disputas anteriores em torno do uso e da destinação do edifício, entre a proclamação e sua inauguração ao público, em 1895, foram definidas todas as suas finalidades: o espaço, além de produzir a lembrança constante e visível da independência, foi definido como um museu bipartido, em parte dedicado às ciências da natureza, como museu de história natural³⁹⁶, em parte dedicado à história (paulista e nacional) e às belas artes, com um espaço decorativo repleto de pinturas e esculturas que fizessem alusão à história de São Paulo. Assim ficou estabelecido pelos decretos de Motta Júnior à frente de suas atribuições. Nas palavras de Pitta, “a estruturação do Museu e a atribuição de suas finalidades foram determinadas pelos dispositivos legais criados na gestão de Cesário Motta Júnior à frente da Secretaria de Negócios do Estado” (2013: 297). Instituído desde 1893 pela sanção do então presidente do Estado, Bernardino de Campos, o museu permaneceu até 1895 constituindo seu acervo iconográfico, para só então abrir-se definitivamente à população³⁹⁷.

Entretanto, conforme mencionado no primeiro capítulo, Cesário Motta Júnior já havia notado Almeida Júnior em meados da década de 1870, embora não seja possível assegurar que já se conhecessem na época. Na ocasião, Motta Júnior publicou notas na imprensa paulista com elogios às premiações de Almeida Júnior en-

396 A ideia de criar um museu de história natural no edifício da homenagem à independência estava associada ao papel central atribuído à ciência na ideologia do grupo paulista que determinou seus usos (Lima Jr e Nery, 2020). A escolha do cientista Hermann von Ihering (naturalista e zoólogo) para ser o primeiro diretor da instituição e um dos responsáveis por formar a coleção é bastante sugestiva a esse respeito. Desse modo, é possível notar como o museu foi pensado como um instrumento pedagógico capaz de integrar diferentes áreas do conhecimento humano, instruindo a população com conhecimentos científicos, históricos e educando a sensibilidade artística. Ihering foi ao longo de sua gestão dando prioridade ao acervo de história natural do museu, recebendo doações, catalogando e organizando as peças antropológicas, arqueológicas e zoológicas, e concedendo espaço limitado à exposição e reserva de peças artísticas (esculturas e pinturas). No entanto, é preciso ressaltar, com base em pesquisas mais recentes, que Ihering também demonstrava disposição para continuar adquirindo obras para o acervo de belas artes (Nery, 2015: 10).

397 Todo o processo de formação do Museu Paulista, os agentes implicados, as pretensões envolvidas e as disputas ocorridas já foram extensa e detalhadamente reconstituídos por Pitta (2013), Oliveira e Mattos (1999), Alves (2001), Breffe (2005) e Nery (2015). No entanto, é indispensável repassar aqui aspectos desse fato, repisando as fontes e produzindo sempre que possível novas interpretações em diálogo com a bibliografia tão rica. Isso porque reconstituir a relação de Almeida Júnior com os projetos políticos e intelectuais da elite paulista é etapa fundamental do argumento aqui desenvolvido. Se as obras de caipiras e do universo rural só adquirem seu sentido completo como parte dos debates desenvolvidos nesse período, e nos quais o artista tomou parte, então compreender como e porque elas passaram a integrar os acervos de museus formados no final do século é de fundamental importância, inclusive para efetivar o intuito comparativo.

quanto ele ainda era aluno da AIBA. Na época, Motta Júnior também vivia no Rio de Janeiro cursando a faculdade de medicina³⁹⁸, e é sugestivo pensar que ambos retornaram a São Paulo no mesmo ano, 1876.

Motta Júnior era filho de um médico em uma numerosa família. Embora não pertencesse à elite econômica de São Paulo no momento de seu nascimento, sua família era tradicional e relacionada com os grupos economicamente poderosos. Apadrinhado por um tio que vivia na corte do Rio de Janeiro, Motta Júnior cursou medicina e com sua carreira como profissional liberal e político foi capaz de fazer sua família reascender social e economicamente. Cabe lembrar nesse ponto que Motta Júnior havia participado da Convenção Republicana de Itu em 1873, ao lado de seu pai³⁹⁹. Desse modo, depois de ter sido eleito deputado provincial pela primeira vez durante o império no final da década de 1870⁴⁰⁰, Cesário Motta Júnior passou às hostes da elite política com a proclamação da República. Foi eleito em 1890 como um dos constituintes e, estabelecida a primeira constituição republicana, assumiu seu cargo ordinário como deputado provincial até 1893, quando foi nomeado Secretário do Interior para o mandato de Bernardino de Campos na presidência da província de São Paulo. Como secretário de um governo republicano, Motta Júnior empenhou então um projeto amplo e ambicioso de instrução pública que envolvia tanto a criação de escolas profissionalizantes, quanto a promoção das artes e da instrução por meio do mais novo museu.

Por isso é importante levar em consideração que os republicanos paulistas que assumiram a administração do Estado carregaram consigo um projeto (cheio de tensões internas e disputas, mas com alguma coesão) de reforma cultural. E é nes-

398 Segundo indica Maria Cecília França Lourenço, tudo indica que nesse período Almeida Júnior dividisse moradia com outro estudante de medicina, João Batista de Castro Andrade, filho de um de seus mecenas, o fazendeiro ituano Francisco de Castro Andrade (1980: 156). Como na época as turmas do curso de medicina tinham um número pequeno de alunos (cursar medicina era, ainda mais do que hoje, um privilégio), então não é descabido imaginar que Motta Júnior e Castro Andrade se conhecessem, e que, por consequência, Motta Júnior tivesse chegado a conhecer e se aproximar de Almeida Júnior.

399 É dele o principal relato produzido sobre a conferência. O manuscrito pertence ao acervo documental do Museu Republicano de Itu, parte do Museu do Ipiranga. Agradeço à pesquisadora Anicleide Zequini pelo acesso ao acervo e a colaboração na pesquisa.

400 Ao lado dos colegas Prudente de Moraes e Martinho Prado formava aquele que ficou conhecido como o “triumvirato republicano”, que atuou de modo conjunto e coeso pela autonomia das províncias. Desde esse período Motta Júnior destacava-se pelo seu interesse pela educação pública.

se âmbito que podemos pensar mais propriamente os modos pelos quais Almeida Júnior atuou como parte desses projetos, e como sua obra foi pensada como um elemento decisivo dessas reformas culturais e simbólicas que a elite dirigente vislumbrava executar.

O museu, por sua vez, como mencionado anteriormente, havia sido designado como um espaço de estímulo, conservação e disseminação do conhecimento científico. A ciência era, afinal, um dos componentes centrais da ideologia do grupo dirigente em São Paulo⁴⁰¹. Ademais, segundo o Decreto nº249 de Agosto de 1894, assinado por Bernardino de Campos, a instituição deveria cumprir simultaneamente o papel de estímulo às belas artes. E a maneira de atender a essa dupla demanda assim determinada oficialmente foi dividindo o edifício e garantindo algum espaço expositivo à galeria em formação. Desse modo, tanto o saguão principal (o “Salão de Honra”) quanto outros espaços de transição e acesso às salas foram reservados e pensados para comportar e receber as obras⁴⁰².

A principal delas, em torno das quais todas as demais orbitariam, era “Independência ou morte” [Fig.81], de Pedro Américo. A tela era um imenso painel de mais de quatro metros de altura por pouco mais de sete e meio de comprimento, que havia sido encomendado especialmente para a ocasião pelo Barão de Ramalho em 1886 (Oliveira, 1999: 66), em contrato firmado com o pintor para que realizasse uma obra retratando o episódio da proclamação da independência brasileira, às margens do riacho do Ipiranga. Ou seja, a obra havia sido encomendada ainda no período imperial, dentro dos planos do governo de D. Pedro II para o edifício e monumento, mas foi mantida pelo governo republicano como o elemento central da galeria artística e do saguão principal, logo na entrada do prédio. A parede frontal do saguão, diante das portas principais, tem as dimensões exatas para receber o painel de Pedro Américo. Além dela, as únicas encomendas realizadas originalmente foram as das

401 Como assinalam Lima Jr. e Nery (2019: 5): “De forma indireta, a concretização de um museu de ciências naturais, num espaço tão simbólico para a monarquia, reforça um sentido cívico que pode ser compreendido com certo viés crítico ao governo que o antecedia. O museu como instituição de pesquisa em São Paulo simbolizava uma ruptura com a estrutura centralizada da produção de saber científico do período monárquico.”

402 A bem da verdade, o saguão principal foi planejado. Os demais espaços foram ocupados com algum grau de improviso. Essa observação foi abordada por Fernanda Pitta em uma apresentação no Museu Paulista em 2018 com base no acervo de fotos do próprio museu.

esculturas de Rodolpho Bernardelli, que não chegaram a ser efetuadas (Pitta, 2013: 301). Ou seja, as demais obras que passaram a compôr o saguão não foram oficialmente encomendadas ou acordadas por escrito de antemão com os artistas. Tal como descreve Pitta,

O monumento previa um Salão de Honra que deveria corresponder a um programa decorativo, aparentemente nunca explicitado em papel, mas que foi se compondo tanto a partir das contribuições do arquiteto Bezzi, quanto daquelas dos artistas que foram chamados (ou ofereceram-se) para contribuir com a decoração do Monumento (2013: 299)

Almeida Júnior era outro entre esses artistas que estiveram próximos do projeto de composição da galeria do museu. Tanto é assim que chegou a visitar o edifício em 1893 acompanhado de Motta Júnior (CP, 30 Dez. 1893), justamente quando finalmente se determinou em definitivo que o monumento se converteria em museu e que se iniciariam as aquisições de obras de arte. Em 1893 Motta Júnior havia produzido o primeiro dos seus relatórios como Secretário, com um tom mais propositivo, já que foi escrito poucos meses depois de ter assumido o cargo (Nery, 2015: 23), quando ainda nem o museu havia sido instituído e regulamentado por Bernardino de Campos. Mas em 1894, Motta Júnior produziu seu segundo relatório propondo e justificando as aquisições de arte para o museu, sugerindo a compra de telas de Almeida Júnior. Em sua argumentação, Motta Júnior revelou um novo entendimento sobre o papel pedagógico do setor histórico do museu e das obras de arte que nele poderiam constar, muito menos convencional que no relatório anterior. Para ele, “as artes e as letras formam a parte estética das ciências” (1894: 43).

É importante ressaltar que cabia justamente ao Secretário de Interior as aquisições de obras de arte, sem que precisasse submeter suas escolhas e decisões a nenhum tipo de crivo ou comitê (Nery, 2015: 61). Mas mesmo assim Motta Júnior foi minucioso na explanação de seus critérios e de seus propósitos educativos. No relatório de 1894 e no seguinte Motta Júnior passou a defender a aquisição das telas caipiras apresentadas produzidas por Almeida Júnior, entendendo que não eram

apenas as telas com temáticas pautadas pelos grandes eventos históricos que seriam capazes de produzir registros sobre a nação, mas também aquelas que registrassem os costumes e aspectos morais do povo.

De todo modo, a relevância da figura do caipira não revelou-se para Motta Júnior no instante em que acordou a encomenda das telas junto ao pintor. É preciso, a esse respeito, recobrar a origem social e a produção cultural de Motta Júnior ainda jovem, no interior paulista, muito antes de passar a viver e assumir posições políticas na capital. Ele, que nasceu em 1847 e era originário de Porto Feliz, cidade vizinha a Itu, em 1880, quando já vivia e clinicava em Capivari, escreveu a pequena peça de teatro “A Caipirinha”⁴⁰³, comédia regionalista que tem como protagonista uma jovem moça de família caipira de um bairro rural, e que não conhecia a cidade. A trama se ancora na inocência da personagem como forma de construir uma imagem do “tipo” caipira que se opõe à cidade em sentido moral, como espaço dos vícios. Essa construção idealizada do universo moral caipira acaba opondo também o campo à cidade, o rural ao urbano, como se o segundo representasse a perversão e a destruição do modo de vida do primeiro⁴⁰⁴. Ou seja, há em Motta Júnior desde pelo menos a década de 1880 alguma percepção sobre o caipira paulista. Ainda que se argumente que a peça foi escrita quando o intelectual era ainda muito jovem, é importante que se considere que ela, ao lado de seus decretos e artigos, foi utilizada para atestar sua produção intelectual em seu pedido para integrar o corpo de associados do IHGB⁴⁰⁵.

403 A peça está transcrita por completo, copiada diretamente do original, nos anexos da dissertação de Vinícius Almeida (2011).

404 É curioso pensar que essa comédia arquetípica lida com estereótipos morais para produzir o efeito maniqueísta, e nesse sentido lembra a interpretação dada por Raymond Williams (2011) à poesia pastoral inglesa do século XVIII, em meio ao frenético crescimento das cidades. Para Williams, as poesias eram, sobretudo, dramatizações de valores, representações interessadas e eloquentes, produtoras de significados e interpretações do mundo. O poeta, nesse sentido, produz um objeto que lhe ultrapassa como resultado, mas o faz na condição de partícipe do processo de transformação sobre o qual escreve. Ou seja, a poesia pastoral, saudosista acerca de certa moral e certos costumes, anuncia algo mais amplo, qual seja, transformações na ordem da estrutura de sentimentos, que produzem consequentes transformações e deslizamentos no sistema de convenções estéticas (literárias, pictóricas, etc.).

405 Além disso, a peça nunca foi renegada pelo autor. Pelo contrário, foi encenada no Teatro Municipal de São Paulo em 1917 pela Companhia Dramática Paulista por iniciativa de seu irmão e deputado estadual na época, Cândido Motta (Cesário havia morrido em 1897). Em 1919 o enredo gerou um filme homônimo, produzido por Antônio Campos (Almeida, 2011: 10-11). Para uma pers-

Ademais, tal como aponta o pesquisador Pedro Nery, Motta baseava-se em seus relatórios sobretudo nos trabalhos de um teórico republicano chileno cuja obra tinha significativa presença e circulação no Brasil, José Vitorino Lastarria⁴⁰⁶. Em alguns de seus livros que tiveram alguma circulação em São Paulo, tal como aponta Nery (2015: 23), se expressava o intuito de afirmar uma “ciência da política”, e, portanto, eram destinados a estadistas, crentes na possibilidade de formulação de uma metodologia da administração, positivista, racional e exata.

Das ideias de Lastarria, Motta apoia-se sobretudo na percepção de que o progresso social se dava em função do acúmulo constante e geracional dos conhecimentos científicos sedimentados (a História aqui é tomada como uma ciência no mesmo sentido positivista que as demais áreas do conhecimento), e que a arte seria a expressão do estado desse acúmulo em cada sociedade (Idem). A arte, portanto, teria sempre a função de congregar duas facetas, a do belo e a do útil. E o museu, desse ponto de vista, deveria promover a preservação das tradições acomodando os registros artísticos por um lado, e as mudanças sempre promovidas pelo avanço do conhecimento científico por outro. Esse modo de compreender o papel social da ciência e da arte é que então norteou a efetivação do projeto do museu tal como se deu em sua concepção, em boa medida destinado à história natural (geologia e zoologia), e com uma porção reservada às belas artes. Arte e ciência, nessa compreensão, deveriam colaborar para o avanço civilizacional de um povo, e um museu que reunisse ambas seria um enorme contributo para esse fim.

Esse foi o princípio norteador do projeto inicial da galeria. Desde a visita conjunta de Almeida Júnior e Cesário Motta Júnior ao prédio em obras, em 1893, até sua abertura ao público, em 1895, efetivaram-se as primeiras compras e doações. Embora sabidamente entre as telas do Salão de Honra apenas a de Pedro Américo, “Independência ou morte” [Fig.81], tenha sido uma encomenda oficial, é importante destacar que as duas grandes telas com temática caipira de Almeida Júnior que passaram a figurar nos lados do grande painel central tinham tamanho exato, conside-

pectiva do teatro paulistano na primeira metade do século ver Santana (2020).

406 Lastarria foi um intelectual, maçom e político liberal chileno, que nos anos 1860 teve êxito em combater o governo conservador autoritário e tornou-se Ministro da Fazenda.

rando suas molduras originais, para serem acopladas às paredes e nichos em que foram a princípio acomodadas (Nery, 2015: 40).

Vale notar que nesse mesmo intervalo, entre a visita informal de Almeida Júnior ao saguão do museu em construção, e sua consumação como equipamento cultural aberto e público, ocorreram transformações notórias, evidentes e, em certo sentido, correlatas na arte produzida pelo artista e no modo de compreender o papel social da arte pelo secretário, tal como expressava em seus relatórios anuais. Diante das evidências sobre o estreitamento do vínculo entre o pintor e o gestor público e a exata adequação das dimensões das obras de Almeida Júnior ao espaço em que foram instaladas no eixo principal de obras do Salão Nobre, é muito improvável que não tenha existido nenhum tipo de acordo ou encomenda, mesmo que informal. O pesquisador Pedro Nery (Idem) é quem aponta como muito improvável que não houvesse um projeto discursivo museológico pensado para integrar essas poucas telas iniciais do saguão principal do museu⁴⁰⁷.

Ademais, tal como aponta Fernanda Pitta (2013: 339), é fundamental considerarmos que o incremento do colecionismo privado em São Paulo na década final do século XIX não explica por si só o investimento crescente de Almeida Júnior na produção de telas com temática dita “caipira”. É preciso ponderar que, junto a isso, efetivou-se nesse período um programa museológico e decorativo empreendido pelo Estado, e que as encomendas públicas, portanto, eram parte significativa (se não preponderante) da demanda que estava atrelada à produção de quadros com essa temática. É somente através da demanda pública que se torna possível explicar a produção de quadros com dimensões avantajadas, impróprios para serem acondicionados em coleções particulares.

Desse modo, é notório que as telas de Almeida Júnior tenham passado a integrar a galeria principal do Museu do Ipiranga muito em função de sua posição específica nas redes de relações da elite política que ascendeu ao poder com a República, mas também, obviamente, em virtude de um padrão de gosto emergente e um projeto estético entre esse grupo, que marcou inclusive as diretrizes para formação dos acervos públicos, como uma política iconográfica de Estado.

407 Tal como destaca Nery, se focarmos sobre as telas adquiridas, sobretudo no período inicial de formação do museu, ainda no final do século XIX, as intencionalidades discursivas sobressaem.

É importante ainda considerar mais uma vez que mesmo com a proclamação da República e a consequente reconversão do projeto do monumento à independência, a obra encomendada a Pedro Américo permaneceu no centro da narrativa formada em torno da memória da independência, mas a ela foram sendo adicionados novos elementos. A independência, assim, foi acomodada na narrativa dos republicanos paulistas num lugar bastante específico e relevante no contexto de elaboração de um discurso histórico sobre a formação da nação centrado em São Paulo. Nesse contexto foi que em 1894 as obras ditas caipiras de Almeida Júnior foram integradas à coleção.

Assim, sem terem sido encomendadas oficialmente, “Amolação interrompida” [Fig.76] e “Caipira picando fumo” [Fig.68] foram adquiridas pelo Estado por indicação de Motta Júnior para compôr o saguão principal do Museu do Ipiranga⁴⁰⁸ ao lado da obra de Pedro Américo, e com ela parecem sugerir alguma congruência e continuidade, compondo uma espécie de tríptico “híbrido”. O quadro de Américo, ao centro, embora seja uma pintura de história em sentido estrito e de modo tradicional – uma vez que retrata um episódio histórico e fixa uma representação visual para um fato –, traz também elementos marginais que abrem canais de leitura e interpretação para uma certa ideia de “povo” ali presente. No centro da composição está representado em enormes proporções o gesto da declaração da independência perpetrado por D. Pedro I tal como imaginado pelo artista, com os numerosos cavaleiros da guarda distribuídos de modo espiralado ao redor do imperador. Ou seja, toda a cena converge e aponta para ele, com o sabre em riste. Montado em um formoso cavalo, o imperador ostenta um gestual e pose heroicos. Mas nas margens dessa cena surgem as discretas e quase paródicas representações do povo.

Acima e à direita está uma pequena casa popular de pau-a-pique, típica moradia rural das camadas pobres da população. Em cima, do lado esquerdo, há duas figuras que observam a cena. Um homem negro de chapéu largo, mais distante, coloca a carga sobre um jumento e marcha sugestivamente em sentido contrário ao da cena principal da tela. É, sem dúvidas, um homem do campo. O segundo, mais à es-

408 A esse respeito vale lembrar que Motta Júnior visitou o ateliê de Almeida Júnior na Rua da Glória em 1894 para admirar “os novos e belos trabalhos daquele notável pintor paulista” (“Visita”, *Correio Paulistano*, 25 de Julho de 1894). Junto de Motta Júnior estava uma comissão de políticos e o crítico Wenceslau de Queiroz.

querda e um tanto mais próximo do observador, em mangas de camisa branca e colete, monta um cavalo aparentemente menor e mais franzino do que os montados pela guarda e pelo imperador. Carrega consigo alguns pacotes que lhe fazem parecer um viajante, mas pode ser também um trabalhador rural, acompanhado de outro, que conduz uma carroça de bois carregada com toras, disposto ainda mais à esquerda na tela, embaixo, mais próximo do observador. De vestes esfarrapadas, assiste a cena um tanto alheio e atônito, sem entender e sem participar. Esse homem, de chapéu de palha com abas caídas, representado nos cantos do painel produzido por Pedro Américo, é o típico caipira, protagonista de Almeida Júnior. Segundo a leitura de Oliveira (1999), esses homens simples, trabalhadores, seriam representações discretas de um povo alheio aos fenômenos políticos⁴⁰⁹, quando muito espectador, e pauperizado⁴¹⁰.

Já as telas de Almeida Júnior têm seu aspecto histórico ratificado. De duas maneiras, nos relatórios de Motta Júnior e na disposição das telas na galeria do museu, essa percepção se apresenta e se reafirma. No entanto, enquanto na tela de Américo o caipira aparece marginalmente, alheio ao fato histórico representado, nas telas de Almeida Júnior ele é o protagonista e contém em si a história. Anônimo, no entanto, o caipira de Almeida Júnior representa o homem descrito pelo racismo de

409 Entretanto, no pequeno texto que Pedro Américo redigiu e distribuiu ao público que esteve presente durante a primeira exposição da obra, essas personagens são tratadas como “meros acessórios” (1888) num esforço retórico do artista de conferir primazia para a cena central.

410 Para uma leitura detalhada da obra e de seus signos, além de Oliveira e Mattos (1999), consultar também a análise sobre a figura do “campônio” realizada por Lima e Nery (2019).

Couto Magalhães^{411 412}, arredado da civilização e que devia, portanto, ser a ela integrado, incorporado. O caipira, no salão de honra na inauguração do museu, passou ao centro das representações, como epíteto da narrativa e da identidade paulistas, ocupando o centro da narrativa histórica em São Paulo. De figura marginal na tela de Pedro Américo a figura central nas telas de Almeida Júnior, “é possível entender que houve (...) uma proposta de compor uma narrativa tangencial aos fatos políticos logicamente atrelados à Independência no Monumento do Ipiranga” (Nery e Lima, 2020: 8).

A questão toda da figura do caboclo ou caipira no conjunto dessa narrativa e da ideologia dos grupos da elite paulista está bastante bem exposto por Fernanda Pitta (2013: 192). Ela se inscreve ao longo do século XIX no contexto da crise da escravidão e nos debates acerca da força de trabalho a ser empregada na produção agrícola do país. Debatia-se se, com o fim do emprego de mão de obra escravizada,

411 José Vieira Couto de Magalhães foi militar e alto funcionário no reinado de D. Pedro II. Nasceu em Minas Gerais, na região de Diamantina, mas foi governador de diversas províncias ao longo da década de 1860. Em 1868, fundou a Empresa de Navegação a Vapor do Rio Araguaia e, em 1875-76, obteve do governo imperial a concessão da linha férrea da Minas and Rio Railway Ltd. (Machado, 1998a: 3). Monarquista, foi o último governador provincial de São Paulo antes da proclamação da República e do exílio da família Real, mas manteve boas relações com a maior parte dos políticos republicanos. Além de seus cargos políticos e administrativos, Couto de Magalhães foi explorador e intelectual. Formado na Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, produziu textos literários, romances históricos (“Os Guaianás”, de 1859, em que fabula a respeito da fundação da cidade de São Paulo, trabalho que garantiu seu ingresso no IHGB), contos, mas também trabalhos de pretensão científica, análises linguísticas e antropológicas, além de relatos de viagens e uma autobiografia. Ademais, Couto de Magalhães era também estudioso da língua Tupi, sobre a qual discorreu no primeiro volume de seu livro “O Selvagem” (1876). A obra foi uma encomenda do imperador na ocasião da participação brasileira na Exposição Universal da Filadélfia. No segundo volume, subtítulo “Origens, costumes. Região selvagem. Método empregado para amansá-los por intermédio das colônias militares e do intérprete militar”, Magalhães propunha métodos baseados em suas experiências de incursão ao interior do país para integrar os diferentes grupos indígenas à ordem econômica. Como defensor da perspectiva integracionista na questão indígena, Magalhães fazia distinções (embora grosseiras e equivocadas) entre os grupos indígenas, apontando aqueles com os quais inclusive a mestiçagem era recomendável, e discriminando aqueles a serem evitados. Almeida Júnior realizou seu retrato [Fig.80] em 1888, um ano antes que se tornasse governador de São Paulo. Por conta de sua militância antirrepublicana na década de 1890 aproximou-se de Eduardo Prado, com quem participou de uma conferência em homenagem ao padre jesuíta José de Anchieta, mais um de seus esforços para ressignificar o papel dos índios e a figura de certos “heróis” na formação pátria.

412 Couto de Magalhães sempre foi lido e incorporado pelos intelectuais do IHGSP, a despeito de ter sido monarquista convicto. Publicou algumas vezes artigos na revista do instituto paulista. Desse modo, não devemos ignorar a relevância de seu pensamento para a conformação das concepções sobre o caipira paulista (Monteiro, 2001: 184).

quais haveriam de ser as saídas para manter a atividade econômica. Diante de um cenário de expansão da fronteira agrícola⁴¹³ e de um tráfico humano de escravizados cada vez menor⁴¹⁴, considerou-se se índios e caboclos (homens livres) poderiam suprir as demandas por força de trabalho. Nesse momento foi que alguns no grupo dos mais poderosos fazendeiros defendiam que se considerasse empregar índios e seus descendentes mestiços no campo, como braços para o trabalho.

Desde o início do século esse debate ocupou as páginas dos jornais e as mentes de intelectuais e políticos do período, parte dos quais encarava com urgência a necessidade de submeter, “pacificar” e “civilizar” os povos indígenas como forma de conquistar e garantir o pleno e soberano domínio do Estado sobre o território. A discussão girava em torno das avaliações sobre a capacidade desses grupos humanos de serem integrados à sociedade branca e a seus modos e regimes de trabalho. Uma boa parte dos agentes envolvidos nessa discussão entendia que contar com essa força de trabalho só seria possível mediante um árduo processo de “civilização” dos grupos “bravios”.

Ou seja, no âmbito dos planos econômicos traçados por esses agentes, as figuras do indígena e do mestiço cumpriam algum papel, enquanto quase nem se cogitou empregar o contingente de homens e mulheres negros ex-escravizados como força de trabalho remunerada e de algum modo integrada à ordem social (essa postura se dava segundo uma concepção de “substituição da força de trabalho”, que ignorava o destino social desses grupos quando libertos, e que continha um pendão “branqueador”, munido dos científicismos racistas). Era já o contexto em que se discutia o incentivo à imigração, uma vez que a maior parte dos agentes econômicos envolvidos nos debates em São Paulo entendia que índios “aculturados” e caipiras (mestiços), muito embora apaziguados, eram “indolentes”⁴¹⁵ e pouco úteis ao pesado

413 Este foi também o contexto de criação da Comissão Geográfica e Geológica de São Paulo, em 1886, por Orville Derby, com o propósito de explorar cientificamente o interior do Estado a fim de mapear os limites do território, descrever o clima, a geografia e o solo, e assim apontar regiões com potencial de exploração agrícola. A esse respeito consultar Giavara (2007).

414 Em 1850 havia sido promulgada a lei Eusébio de Queiroz, que abolia o tráfico transoceânico.

415 Esse foi o caso de Clemente Falcão, por exemplo, de quem Almeida Júnior havia feito o retrato em 1888, e que dez anos antes havia escrito uma extensa carta publicada no jornal OESP, em resposta a Clímaco Barbosa, em que duvidava da possibilidade de se substituir a mão de obra escravizada por trabalhadores libertos, fossem índios, caipiras, colonos ou negros alforriados. Ver Pitta (2013: 196).

trabalho braçal das lavouras. Considerando esse conjunto de acepções, é curioso notar que em boa parte das representações de caipiras produzidas por Almeida Júnior, sobretudo entre as primeiras, a personagem esteja em um momento de pausa, descanso, como foi o caso no “Derrubador brasileiro”, em pose descontraída, segurando displicentemente um cigarro fumado pela metade. Nas telas produzidas para o Museu do Ipiranga o tema do caipira entretido com um cigarro em um momento de descanso se repetiu de modo monumental.

É, portanto, como se ao se aventurar pelas representações de tipos populares do universo camponês paulista, Almeida Júnior estivesse também produzindo interpretações visuais sobre o assunto, versando com suas imagens sobre a “índole” e o papel do caboclo na ocupação do território e na expansão dos espaços agricultáveis. Desse modo, podemos abordar as obras de Almeida Júnior como uma interpretação do debate intelectual que era empreendido e no qual o artista estava imerso. Não meros reflexos, mas interpretações ativas sobre as teorias raciais e o passado narrado pelos grupos intelectuais de fins do séc XIX. Suas imagens eram também parte do debate intelectual e historiográfico, ou como analisa Lilia Schwarcz, é possível entender que “há uma relação muito mais ativa do que passiva entre imagens e contexto. Menos do que só registros imediatos de seu momento, elas ajudam a formar percepções coletivas, criar conceitos difundidos, selecionar registros de realidade” (Schwarcz, 2014: 394)⁴¹⁶.

Não por acaso é recorrente em sua obra a presença de imagens que retratam um caipira que fuma, estático e contemplativo (“Caipira picando fumo” [Fig.68], “Nha Chica” [Fig.77], “Derrubador brasileiro” [Fig.20]), fixado em uma habitação precária e cercado de mata selvagem (“Apertando o lombilho” [Fig.78], “Cozinha caipira” [Fig.79]), com a qual coexiste e da qual tira proveito (caçando, sobretudo, como em “Caipiras negaceando”), e menos envolvido com a labuta de plantios e colheitas. É como se Almeida Júnior se postasse no debate, por meio de suas imagens, em con-

416 Assumindo essa percepção sobre o papel das obras de arte nos contextos históricos e políticos, é possível posicionar os artistas como partícipes das transformações sociais em curso. Essa perspectiva tem enorme potencial analítico porque integra aspectos da análise dita “interna” da obra, sobre suas características estéticas (formato, tema, cores, técnicas, “luminosidade”, etc.) e da análise “externa”, ou seja, aquela que situa as obras no meio social que lhes atribuiu valor, pensando os modos como produtores e obras se criaram e foram criados em contexto, bem como ajudaram eles mesmos a configurar o contexto.

cordância com aqueles que não enxergavam no caipira uma saída para o problema da força de trabalho, sugerindo, desse modo, que o caipira apontava não para o futuro, como grupo a ser integrado, mas para o passado, como forma de vida necessária, mas fadada a desaparecer, cedendo espaço ao avanço do progresso civilizador. Segundo uma abordagem de feitio “darwinista” recorrente no período, uma espécie de evolucionismo social, o caipira teria sido aquele que cumpriu um estágio (o da conquista do oeste) e produziu um legado cultural num dado momento do desenvolvimento da “pátria” paulista e da nação brasileira, mas que agora seria inevitavelmente tragado pelo progresso. O caipira era nessa narrativa iconográfica o atestado do sucesso da empreitada paulista de ocupação e colonização do território, tanto porque era o descendente direto dos bandeirantes (figura recuperada e heroicizada nessa narrativa), produto da mestiçagem entre o explorador branco e as “boas raças” indígenas tupis, os “bons selvagens” pacificados, presentes nessa narrativa desde a formulação do mito fundacional de Tibiriçá, quanto porque era a prova de que em São Paulo havia se constituído um tipo pacato de camponês livre, isento de impulsos revoltosos, como se temia.

As telas de temática caipira de Almeida Júnior foram musealizadas exatamente nesse momento, na década de 1890, quando então com a República proclamada e carecendo de símbolos por toda parte (agora, cada unidade da federação, mais do que nunca, buscava produzir seus próprios símbolos, garantir sua especificidade⁴¹⁷), o caipira some dos debates econômicos, suplantado pela imigração crescente, e é lançado em outro campo das disputas narrativas. De dentro dos museus ele passaria a ocupar um lugar na narrativa histórica da elite dirigente paulista sobre as origens e formação da nação. Os caipiras, musealizados, passaram a ser, portanto, símbolos, alegorias identitárias dessa elite paulista da virada do século. São elaborações que fixaram criações culturais de certa elite paulista (Pitta, 2013: 376). Com os caipiras Almeida Júnior estava produzindo recursos visuais, reafirmando as-

417 Dessa década em diante começaram a se multiplicar no Brasil as encomendas por parte de governos estaduais para que artistas realizassem obras decorativas que pudessem marcar de modo específico e relacionado com a identidade local os prédios públicos (repartições, câmaras, teatros e museus). Eliseu Visconti, por exemplo, foi quem realizou pinturas decorativas para o Teatro e para a Câmara municipais do Rio de Janeiro. Em São Paulo, Oscar Pereira da Silva realizou parte da decoração do Teatro Municipal. No norte, Chrispim do Amaral realizou pinturas no Teatro de Manaus.

sim certa mitologia das origens e da formação do povo e do “typo” paulista. Ou seja, a investida do artista nos “tipos populares” e nas cenas de gênero do universo rural ganham sentido específico em São Paulo no final do século justamente porque constituem

um aporte artístico no qual a cena de gênero, a paisagem e mesmo a natureza-morta ganham sentidos documentais e históricos mesmo sem narrar eventos precisos, mas como uma cadeia de fragmentos de uma narrativa ideológica, partes de um discurso ético civilizatório. (...) Os desdobramentos dessa construção refletem-se nas aquisições de cenas de gênero que carregam, para além de seu “gênero”, uma ênfase na figura da “cena”, combinando certo valor descritivo com pressupostos preservacionistas, de cultura popular, de narrativa cotidiana e mesmo de teor paisagístico, donde se denota um interesse pelo pitoresco, que se aproxima, em alguns casos, de um olhar “exótico” sobre “si mesmo” (Nery, 2015: 93-4)

Era, enfim, a apoteose da pintura de gênero⁴¹⁸ (que reinventou a pintura de história, mas não a eliminou em sua forma tradicional), consagrada pelos projetos oficiais. Desse modo, faz mais sentido ainda que as telas sobre a cultura caipira de Almeida Júnior tenham sido assumidas também como pinturas “de história”, na medida em que foram lidas como registros fidedignos sobre o passado. Elas não pretendiam, portanto, falar sobre o presente, e menos ainda sobre o futuro. Os caipiras na iconografia de Almeida Júnior e na narrativa composta no eixo principal do Salão Nobre do museu cumpriram um papel inequívoco: eram um elemento da tradição, representações sobre uma cultura em extinção, que atestavam o percurso e antiguidade da interiorização e da fixação no território por parte daqueles que seriam, em verdade, seus antepassados.

A relação de Almeida Júnior com a formação do MP, no entanto não se encerra aí. Poucos anos mais tarde, o pintor dedicou-se ainda a criar um imenso painel

418 Ou ainda, poderíamos falar sobre a emergência híbrida de pinturas de “gênero históricas”.

de história, “Partida da monção” [Fig.54], concluída e exposta pela primeira vez em 1897, e que como o nome diz, aborda o fenômeno das viagens de ocupação e comércio rumo ao interior do Estado e do país. Não pretendo, no entanto, realizar aqui uma análise completa dos eventos ligados à produção desse quadro, até sua compra pelo Estado. Fernanda Pitta (2013) e Oseas Singh Júnior (2004) já realizaram esse trabalho de modo bastante completo, dedicando-se a pensar a produção da obra, as negociações envolvidas, as estratégias de visibilidade do artista e até mesmo os aspectos técnicos e escolhas composicionais adotados por Almeida Júnior. Eu pretendo apenas pontuar muito brevemente alguns aspectos que são pertinentes porque também ajudam a perceber a dimensão dos vínculos entre Almeida Júnior e Cesário Motta Júnior, bem como a perceber a agenda temática de parte dessa elite política e intelectual⁴¹⁹.

Com “Partida da monção” Almeida Júnior pretendeu produzir uma obra monumental. E conseguiu. Trata-se de um imenso painel (três metros e noventa centímetros de altura por seis metros e quarenta centímetros de largura), de dimensões comparáveis às da tela de Pedro Américo já instalada no museu. A tela em suas proporções, conforme apontou Pitta (2013: 405), pode ser lida como um gesto do pintor para equiparar-se a Pedro Américo no feito. Por outro lado, Singh Júnior aponta que a tela de Almeida Júnior foi inspirada e se guiou pelo texto produzido mais de uma década antes por Cesário Motta Júnior e publicado no Almanaque Literário de São Paulo, intitulado “Porto Feliz e as monções de Cuiabá” (1883: 131).

As monções foram outro tema que foi recuperado pela atividade dos intelectuais paulistas. E é significativo que já em 1883 Cesário Motta Júnior tenha escrito a respeito delas. Recuperá-las como feito histórico da “civilização” paulista que se constituiu nas margens do rio Tietê era um pilar fundamental da narrativa que seria proposta pelo grupo de intelectuais paulistas que subiria ao poder política com a República. A ideia era atestar o pioneirismo e a relevância de São Paulo na exploração e conquista do território e na constituição de rotas comerciais, como se esse fato

419 No quarto volume da Revista do IHGSP, referente aos anos de 1898/99, Augusto César de Miranda Azevedo publicou um texto dedicado a Almeida Júnior para tratar especialmente da tela recém-exposta. Em suas palavras, “da intimidade e frequência com o Dr. Cesário Motta Jr. nasceu a primeira ideia desse trabalho, que na pintura realizou, e que sonhava deixar em livro o benemérito fundador deste Instituto” (1898/99: 605, apud. Singh Jr., 2004: 207).

fosse indicativo de uma espécie de vocação ou “destino manifesto” da então província paulista para a liderança do progresso econômico do país. Nesse sentido também então a tela de Almeida Júnior se contrapõe à de Américo, como aponta Pitta (2013: 413), já que como leitura interessada da história a tela de Américo situa a origem da nação no ato da independência, proclamada pelo monarca. A tela de Américo, no entanto, tal como sugeri anteriormente, tem lugar na narrativa do MP justamente porque seleciona como fato fundante da nação justamente aquele ocorrido em território paulista. No entanto, o que a tela de Almeida Júnior propõe não é anular a tela de Américo, mas ressituar as origens num ponto muito anterior, o da expansão e da exploração empreendidos por monçoneiros e bandeirantes a partir de São Paulo. A independência, da perspectiva histórica tal como colocada por Almeida Júnior, passaria a ter outra conotação, como importante fato de inflexão para a nação, mas não mais como ponto de origem. Para os paulistas, Almeida Júnior incluso, a nação já vinha sendo composta pelo esforço contínuo desses que eram tidos como seus antepassados. Esse esforço por parte de políticos, intelectuais e artistas de constituir uma narrativa histórica constitui o que Anne-Marie Thiesse (2000) chama de “ficção criadora”, uma espécie de narrativa seletiva que institui um fio discursivo e narrativo das origens ao presente, e que busca criar sentidos para os fatos, naturalizá-los com base na ficção de origem elaborada. Nesse sentido, Almeida Júnior contribuiu com narrativas visuais para a ficção paulista de origem da nação.

O que Almeida Júnior fez, portanto, foi fixar em imagem o fenômeno do passado que Motta Júnior havia descrito em texto. O pequeno excerto de Miranda Azevedo⁴²⁰ (1898/99: 606) sobre a tela aponta ainda que o artista teria, em sua pesquisa para a produção da obra, não apenas consultado a bibliografia disponível, mas visitado Porto Feliz e interpelado algumas pessoas para sondar a memória local sobre as viagens, personagens e vestimentas. Como composição⁴²¹, é relevante mencio-

420 Miranda Azevedo foi um médico e político brasileiro (foi deputado por São Paulo e chegou a ser presidente da Câmara), membro ativo do IHGSP. De família tradicional de Sorocaba (cuja origem remonta a Portugal e que chegou ao Brasil no início do século XIX), foi signatário do Manifesto Republicano de 1870 publicado pelo Partido Republicano formado no Rio de Janeiro. Como deputado e colunista do jornal OESP, foi um dos responsáveis pelo projeto de compra da tela “Partida da Monção” pelo governo do Estado de São Paulo.

421 Antes de avançar, vale a pena elencar algumas prováveis referências visuais adotadas por Almeida Júnior para a produção de “Partida da monção”. E já que é notório que o artista tenha recorrido ao texto de Motta Júnior como referente, não é descabido supor que o artista tenha ido além e

nar aqui que “Partida da monção”, embora aproxime-se mais do padrão de uma pintura de história convencional, não responde exatamente a todos os requisitos do gênero⁴²². Se por um lado a tela tem grandes dimensões e busca dignificar um evento do passado, é fundamental pontuar que, em primeiro lugar, não se trata de nenhum evento específico. Não é uma tela que pretende criar uma representação arquetípica de um episódio pontual da história (Pitta, 2013: 417). “Partida da monção” toma como tema um fenômeno regular, que se repetiu centenas de vezes ao longo de anos. Não se trata de uma monção específica, que por isso não pode ser situada com exatidão no tempo. Não sabemos de que ano se trata, nem quem são os personagens retratados, o que nos leva à segunda especificidade da obra como pintura de história: não há ali nenhum protagonista ou herói, como é convencional. Não há ninguém centralizando a ação. São todas figuras anônimas e populares (caipiras, capatazes, trabalhadores, religiosas, crianças, padres, etc.), típicas desses eventos. Dezenas de pequenas cenas de gênero, pitorescas, de pequenas ações e interações, compõem essa grande tela de história (Idem: 418). Desse modo, cabe consi-

consultado diretamente as fontes utilizadas por Motta Júnior para produzir o seu texto (Pitta, 2013: 416), os relatos ilustrados de expedições produzidos por Auguste de Saint-Hilaire (Expedição diplomática do Duque de Luxemburgo, iniciada em 1816) e por Hercules Florence (Expedição Langsdorff, traduzido e publicado pelo Visconde de Taunay na revista do IHGB). Aliás, é muito provável que Almeida Júnior já tivesse se valido da ilustração de Florence do “Salto de Itu” [Fig.82] (2007 [1875]: 13) para produzir sua pintura dessa mesma paisagem [Fig.57]. Para compor “Partida da monção” é provável que o pintor tenha se inspirado na ilustração “Partida de uma expedição mercantil de Porto Feliz para Cuiabá” [Fig.83] (Idem: 32). O modo como a obra enquadra a margem do rio é especialmente parecida com o estudo [Fig.84] de “Partida da Monção”. A hipótese tem força, sobretudo se considerarmos que a historiografia de expedições foi importante recurso para os intelectuais do IHGSP. Carlos Lima Júnior (2018) já havia atentado para esse recurso às ilustrações no caso de pinturas produzidas por Oscar Pereira da Silva.

422 Conforme indica a pesquisadora Fernanda Pitta (2013: 391), “Partida da monção” pode ser pensada como um tipo específico de pintura de história bastante relacionada a projetos decorativos de instituições públicas. Embora não tenha sido adquirida de imediato pelo Estado, a obra foi feita pelo artista pensando em um determinado espaço, para compor uma determinada narrativa. Desse modo, ela expressa narrativamente um fenômeno histórico sem deixar de conter simultaneamente uma representação característica da natureza local, a paisagem nacional (Idem). Citando o pesquisador Arthur Valle, Pitta aponta também que Almeida Júnior adotou como referências técnicas as obras decorativas de pintores bastante consagrados na França nesse período, tais como Pierre Puvis de Chavannes e Jean-Paul Laurens, muito em função de um “clareamento da paleta cromática” e de uma “severa contenção dinâmica da composição” (Valle, 2007: s/p) (esta sugestão, no entanto, surgiu já na época, quando o crítico anônimo do *Jornal do Comércio* do Rio de Janeiro afirmou que se tratava de uma tela decorativa “no estilo da escola moderna de Puvis de Chavannes” (“NOTAS...”, 1898: 4). Desse modo, “Partida da monção” acabou se tornando referência para outras obras decorativas feitas por artistas que corresponderiam a essa demanda no Brasil nos anos seguintes, tais como Eliseu Visconti e Oscar Pereira da Silva (Pitta, 2013: 390).

derar que se, conforme apontamos, os caipiras passaram das margens na tela de Pedro Américo ao centro nas telas de Almeida Júnior, de elementos cênicos acessórios a protagonistas, o mesmo podemos dizer com relação às alusões ao povo: na grande tela de Almeida Júnior emerge uma concepção renovada de “povo”, em que o coletivo é visto como sujeito e se torna componente central da narrativa visual (Pitta, 2016).

Esse foi justamente o efeito conquistado pela grande tela: o de representar uma massa de anônimos que enfrentavam os riscos reais da navegação nos acidentados e pouco conhecidos rios, estabelecendo rotas para a exploração e ocupação do interior. Essa percepção advém da própria tela e das representações que ela contém, mas também dos registros textuais a ela relacionados, sobretudo a nota publicada (OESP, 1º de Janeiro de 1898, p.1)⁴²³ pelo próprio pintor nos jornais e também distribuída ao público, descrevendo seus intentos. A obra foi exposta no barracão de acesso ao antigo Viaduto do Chá, e o pintor considerou relevante colocar nos jornais algumas palavras. Segundo o pintor, as monções que ele retratou

(...) eram organizadas simplesmente por destemidos e ousados sertanejos que, inspirados pelo amor do desconhecido, descoberta das minas e civilização dos bugres, em toscos batelões cobertos de palha e simples canoas, partiam conscientes de que iam arrostar com sacrifícios inauditos toda a sorte de aventuras, constituindo-se por isso uma tradição gloriosa para os paulistas. O quadro que ofereço à apreciação do público representa a partida desses heróis, que depois da missa na Igreja de Na. Sra. Mãe dos Homens, acompanhados do Padre, Capitão-Mor e povo, embarcavam-se no Porto-Geral, recebendo na ocasião a solene benção da partida (1898: 1)

Assim, a exemplo do que fizera Américo quando expôs “Independência ou morte” [Fig.81] pela primeira vez, na Itália, Almeida Júnior também optou por produzir esse pequeno texto explicativo, elucidativo e, para os nossos propósitos, revelador. Isso porque devemos considerar que o projeto ideológico tocado pelo núcleo de

423 Nota reproduzida integralmente por Singh Júnior (2004) e Lourenço (1981).

intelectuais e políticos paulistas concentrado no IHGSP não era autoevidente. Nesse sentido, o que Almeida Júnior pretendia era situar o evento que representou e destacar sua importância como fenômeno a ser rememorado e posicionado no discurso histórico sobre a nação.

Sem ter uma encomenda oficial firmada, como no caso dos caipiras, acredita-se que “Partida da monção” também tenha sido uma espécie de encomenda informal. Mas a efetivação da compra não foi fácil como poderia se supor. A demora para a aquisição levou anos, mesmo diante do sucesso inegável da obra na peregrinação que realizou por exposições, do Viaduto do Chá ao Rio de Janeiro, onde participou da Exposição Geral da ENBA e obteve uma recepção amplamente favorável da crítica. A morte precoce e repentina de Motta Júnior em 1897 também dificultou as coisas para o pintor. Contando com o apoio de outras personalidades políticas, tais como Miranda Azevedo, e exercendo ele mesmo pressão por meio da divulgação e exposição de sua obra, Almeida Júnior buscou fazer com que a tela fosse adquirida. No entanto, em virtude das alegadas restrições financeiras, a obra só seria adquirida definitivamente pelo Estado de São Paulo e doada ao MP em 1901, quando também o pintor já havia falecido.

Mas não por acaso foi também nesse período que os mesmos agentes envolvidos na conformação do acervo do Museu Paulista também estiveram envolvidos com a criação de outras instituições culturais que poderiam de algum modo criar amparo e reforço para a narrativa que estavam engajados em produzir. Sem dúvida alguma, o museu passou a integrar o centro desse projeto cultural paulista como um de seus principais elementos. Todavia, a fundação e formação do Museu Paulista não podem ser pensadas separadamente da emergência de outras instituições que, compuseram o conjunto de iniciativas encetadas no mesmo curto intervalo temporal com o intuito de corporificar essa narrativa local sobre a formação da nação. Penso, sobretudo, que o Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (IHGSP) e o Liceu de Artes e Ofícios (LAOSP) são dois dos componentes desse mesmo processo sócio-histórico. E, há que se pontuar, a primeira reunião oficial do IHGSP se deu justamente em 1895, mesmo ano de abertura do MP ao público.

O IHGSP foi criado à imagem de seu congênere carioca, o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, fundado ainda na primeira metade do século, poucos anos depois da proclamação da independência, mas só colocado de fato em funcionamento em 1838 (Schwarcz, 1993: 99). O IHGB tinha como principal função “construir uma história da nação” (Idem). Era no IHGB que, na segunda metade do século, se concentravam os intelectuais próximos a D. Pedro II, mantenedor da instituição, e que se empenhavam em produzir e discutir ensaios de cunho geográfico, antropológico e, principalmente, histórico (metade de todo o conteúdo, segundo levantamento de Schwarcz (Idem: 110)). Em suas reuniões e publicações discutia-se, ademais, sobre a formação do “povo” diante do “dilema” da miscigenação. Ao longo do século XIX surgiram nas páginas da revista do instituto diversos ensaios sobre as consequências da miscigenação, na maioria das vezes tratando a aproximação entre índios e brancos como aceitável, mas as relações entre negros e brancos como inaceitáveis e impróprias, uma vez que para os intelectuais formuladores desse pensamento o negro era o elemento degenerador da raça brasileira.

Seguindo o modelo do instituto criado na Corte durante o império, o IHGSP, no entanto, quase sessenta anos depois, surgiu na conjuntura federativa também com o propósito de contribuir para a produção de uma narrativa histórica local, mas que pudesse ao mesmo tempo ser associada à história nacional. São Paulo, nesse contexto de multiplicação das narrativas históricas regionais, não foi o único a criar seu instituto. Em 1862 foi criado, por exemplo, o Instituto Histórico e Arqueológico de Pernambuco, e na sequência muitos outros Estados foram criando as suas próprias instituições⁴²⁴. Ou seja, é de extrema importância considerar como o impulso regionalista da segunda metade do século⁴²⁵, e que se fortaleceu com a proclamação da

424 O Ceará criou o seu instituto em 1887, a Bahia em 1894, Minas Gerais em 1907 e o Maranhão somente em 1925.

425 A demarcação dos regionalismos ocorreu nesse período tanto no Brasil, quanto em Portugal, e em inúmeros países ao redor do mundo. No entanto, cabe pontuar diferenças relevantes entre os regionalismos brasileiros e portugueses. Em Portugal, as identidades regionais delineavam as especificidades culturais de cada região, mas sempre colocadas numa perspectiva de partes que integravam um todo, como se com suas características únicas as pequenas localidades contribuissem para compôr uma nação e uma identidade nacional diversa (Thiesse, 1995; Rocha-Trindade, 1987). No Brasil, os regionalismos nem sempre foram tão pacíficos, e muitas das vezes pretenderam se sobrepôr à nação. Foram vários os casos em que a identidade nacional derivou em movimentos separatistas. São Paulo mesmo teve seu separatismo (Aducci, 1999) desde a década de 1880. No entanto, o mais corriqueiro no Brasil era que as rivalidades entre regiões e Esta-

República, promoveu um processo de transformação da dinâmica cultural nacional pautado por um gradual descentramento⁴²⁶ do Rio de Janeiro como eixo da atividade intelectual e da produção cultural. Essa era parte das aspirações de São Paulo: rivalizar em importância intelectual e cultural com o Rio de Janeiro, centro quase exclusivo da vida cultural oficial durante o império. O IHGSP é mais um dos episódios desse empenho paulista para tornar-se também um referente cultural à altura do Rio de Janeiro, e assim poder disputar também no plano simbólico a legitimidade das interpretações sobre a história do país.

Formado em novembro de 1894, o IHGSP foi fundado em um evento na Faculdade de Direito do Largo de São Francisco por um grupo de intelectuais paulistas que não diferia fundamentalmente daquele que levou a cabo o projeto do Museu do Ipiranga e da Comissão Geográfica e Geológica do Estado (CGG). Entre os sessenta e nove participantes da reunião de formação estavam Domingos Jaguaribe Filho, Antônio Toledo Piza, Orville Derby, Bernardino de Campos, Teodoro Sampaio e o próprio Cesário Motta Júnior, que presidiu a sessão (1895: 160). Além deles, Hermann von Ihering, primeiro diretor recém-instituído do MP, havia se encarregado de angariar fundos de donativos para o funcionamento do novo instituto (Schwarcz, 1993: 126). Nas sessões seguintes, ainda em dezembro de 1894, foram se somando ao grupo outros nomes como Martinho Prado, Campos Sales⁴²⁷, Tancredo Amaral, Ramos de Azevedo e o próprio Almeida Júnior, que consta (único artista) na lista completa de nomes de apoiadores associados no segundo fascículo do primeiro volume da revista (1895: 73), e foi citado pela primeira na ata do dia trinta de dezembro

dos se dessem em função das disputas pelo protagonismo no conjunto geral da narrativa sobre a formação da nação.

426 Esse “descentramento” deve ser entendido como resultado da consolidação e do incremento de outros centros, em outros Estados, o que não significa, de modo algum, que o Rio de Janeiro tenha deixado de ser o principal dentre eles, o grande *locus* da atividade cultural no país. Por muito tempo ainda, nas mais diversas áreas (música e literatura, principalmente) o Rio de Janeiro continuou sendo o mais relevante referente cultural brasileiro, atraindo intelectuais e artistas de outras regiões para trabalharem na imprensa jornalística, na crônica, buscando eventualmente publicar seus trabalhos ou expôr.

427 É relevante notar que boa parte desses intelectuais eram ou seriam em breve também ocupantes de cargos políticos eletivos. Foi tendo evidências desse tipo em mente que Daniel Pécaut (1990: 20) apontou que os intelectuais brasileiros do início século XX estavam fortemente ligados às funções políticas do Estado.

como membro presente na reunião. No dia vinte e três de dezembro de 1894 Motta Júnior havia sido escolhido como o primeiro presidente da diretoria do instituto.

A atividade do instituto legou um conjunto de revistas em que eram publicados regularmente os ensaios dos associados e, ao final, traziam sempre as atas dos encontros, listando os filiados participantes e descrevendo as decisões organizativas tomadas pelo grupo. É relevante notar, no entanto, que desde a primeira frase de sua primeira publicação a instituição não fez floreios para revelar que pretendia produzir uma historiografia própria, segundo a qual “a História de São Paulo é a própria história do Brasil” (1895: 1). Nas palavras do pesquisador Marcelo Mähl, “o IHGSP tinha como meta também a construção de uma identidade nacional, porém dando destaque especial aos chamados feitos paulistas, procurando apresentar um suposto passado de liderança do estado de São Paulo em relação ao Brasil” (2001: 17).

Contudo, numa breve análise do conteúdo das revistas⁴²⁸ publicadas até 1900, é possível mapear os temas prevalentes nos primeiros anos de atividade do IHGSP. Predominavam, nesses volumes iniciais, os artigos de assuntos históricos e antropológicos⁴²⁹, boa parte dos quais produzidos por Toledo Piza, Orville Derby e Teodoro Sampaio. Eram artigos que tratavam de etnias indígenas, faziam discussões linguísticas sobre os idiomas nativos, discutiam mapas e eventos históricos de fundação de diferentes cidades do Estado, mas sobretudo eventos relacionados à formação da cidade de São Paulo. Há ainda, em grande número, artigos destinados a figuras consideradas importantes⁴³⁰, remarcáveis, recuperadas convenientemente nessa empreitada de recontar a história que implicava em identificar e apontar os “pais fundadores”, entre as quais podemos citar, por exemplo, o Padre Diogo Feijó, e o bandeirante João Ramalho.

428 Para uma quantificação e análise dos conteúdos produzidos até 1940, ver Ferreira (2002: 115).

429 Segundo Antonio Celso Ferreira (2002: 138), “não ocasionalmente o IHGSP estimulou as pesquisas sobre etnografia e etnologia indígenas (7,5% dos artigos), com vistas ao entendimento das bases da “civilização paulista”. Nesses trabalhos, foram vivificadas as concepções do indianismo romântico do século XIX, do mesmo modo como ocorrera no IHGB”.

430 Havia uma seção nos primeiros números da revista publicada pelo instituto paulista que era sempre escrita por Antonio Augusto da Fonseca e intitulava-se “Typos Ytuanos”. Nela eram abordadas sempre biografias de figuras ligadas a Itu e que eram consideradas de algum modo relevantes para a formação histórica de São Paulo. O primeiro a ser tratado nesta seção foi o padre Jesuino do Monte Carmelo.

O IHGSP era, portanto, dentre as iniciativas da elite paulista na virada do século, aquela que tinha finalidades ideológicas mais marcadas e explícitas, e sua atuação nessa virada do século, segundo atestam suas publicações, buscou atingir dois objetivos principais: por um lado, identificar eventos históricos transcorridos em São Paulo que pudessem comprovar os contributos paulistas à formatação da nação, e por outro, recuperar agentes exemplares que pudessem remarcar o valor da “raça paulista”. Segundo define Mahl,

na procura desta história regional, podemos observar a utilização de fatos, ações e pessoas que pudessem servir como exemplos dignos para a história paulista. Nessa retomada do passado, a intelectualidade privilegiou, como temas de interesse o movimento bandeirante, os trabalhos biográficos sobre personagens da região, a luta do homem para consolidar-se no território selvagem e a formação de um tipo racial novo: a raça paulista (2001: 16)

Ou seja, há uma concepção racialista que orienta o programa historiográfico. A ideia de “raça paulista”⁴³¹ é uma constante nos trabalhos, ainda que subentendida. E, tanto quanto a elaboração da narrativa histórica, a ideia de uma “raça paulista” é também uma construção, uma ficionalização útil que visava, com o recurso das teorias evolutivas em voga, sugerir a singularidade paulista, motivo maior (e científico) de suas conquistas. Nesse quadro é que ganhou sentido a recuperação promovida da figura do bandeirante, que até aquele momento era mal vista. Desde o começo do século XIX, contudo, a imagem do bandeirante dividia opiniões e vinha sendo recuperada por alguns agentes políticos em São Paulo. A partir da inauguração do MP e da fundação do IHGSP, alçá-los à posição de heróis conquistadores tornou-se parte da política cultural oficial.

431 Vale a pena mais uma vez recordar que o teórico evolucionista português, Oliveira Martins, em 1881 havia publicado um texto exaltando a superioridade paulista na formação do Brasil. Martins defendia que em São Paulo havia ocorrido a mestiçagem que teria servido de base à formação do povo brasileiro. Diretamente inspirado nas ideias de Martins, Eduardo Prado levou adiante essa tese, defendendo que o caboclo paulista era o resultado da ideal combinação do cérebro do componente branco e da sensibilidade e força do elemento ameríndio. A esse respeito ver Franchetti (2012) e Christo (2002).

Mais do que recurso histórico, o bandeirante e seus descendentes caipiras eram tratados como os formadores da tal “raça” e da cultura, de quem os próprios intelectuais do instituto acreditavam provir. As genealogias e biografias todas produzidas nesse período tinham exatamente esse objetivo: provar a linha de continuidade que ligava os antigos bandeirantes aos modernos administradores⁴³². Contrariando boa parcela dos paradigmas eugenistas, a intelectualidade do IHGSP apostava na mestiçagem como trunfo, e não como entrave. Para Mahl (Idem: 111), “a visão mais recorrente nos artigos é a valorização da miscigenação e a negação da superioridade das raças puras” e, ademais,

é certo que a intelectualidade do Instituto aceitava a existência da chamada raça paulista, que seria fruto da mistura entre o branco europeu e o índio brasileiro, os quais ao se fundirem teriam formado, com a influência do meio ambiente, um tipo racial novo, o bandeirante. Obviamente, parte da elite representada nos quadros associativos do Instituto Paulista procurava vincular-se genealogicamente aos antigos bandeirantes, a quem se atribuíam características de coragem, força e liderança. Esta imagem, por sua vez, ajudou a consolidar um papel de liderança política dos paulistas durante a Primeira República (2001: 110)

É nesse aspecto que a relação entre Almeida Júnior e a agremiação paulista de intelectuais se demonstra significativa para a análise das obras, já que essas figuras mestiças estiveram tanto no cerne do programa da produção intelectual do grupo, quanto da produção iconográfica do artista. A presença do nome de Almeida Júnior nos documentos relativos ao instituto, nas atas de reuniões e listas de apoiadores de primeira hora, não apenas indica evidente alinhamento, mas que desconectado dessa agenda o artista não estava. Absolutamente imerso nessas redes de

432 Chiarelli aponta que “era necessário justificar o protagonismo da elite paulista nos destinos do Brasil já do início do século XX. Assim, nada mais adequado do que associar a “audácia” dos bandeirantes de ontem àquela dos “novos” bandeirantes. Vários membros dessa elite acreditavam nessa narrativa que os unia aos antigos pioneiros” (2020). Ademais, Chiarelli pontua também que esse discurso tinha finalidade defensiva contra o que, do ponto de vista desse grupo, representava a “ameaça” imigrante, cada vez mais presente em São Paulo.

relações, o artista não só produziu suas interpretações visuais dos debates, mas captou as demandas simbólicas e procurou de algum modo atendê-las, realizando sínteses absolutamente locais e novas das convenções estéticas que foi capaz de incorporar. Almeida Júnior, na década de 1890, atinou definitivamente para o caipira como esse símbolo local extremamente eficiente.

Por fim, é importante pontuar, contudo, que o esforço analítico aqui empreendido não tem como objetivo “desvelar” a história. Não se trata de remover o véu que escamoteia as verdadeiras intenções dos agentes sociais e assim revelar ao presente o que de fato foi o passado. Tal como as telas ultrapassam as pretensões dos próprios artistas, assim também são as demais ações sociais e produções intelectuais. Por isso, é com bastante cautela que se pode falar aqui de “invenção das tradições” (Hobsbawn e Ranger, 1997), procurando sempre evitar que a noção imprima sobre os fenômenos analisados a percepção de que essas narrativas eram como ferramentas produzidas para fins utilitários e inteiramente calculados. Na verdade, toda a narrativa aqui analisada deve ser pensada como um imaginário histórico investido de crença, e que, portanto, não deve ser entendido como “falseamento” (Ferreira, 2002: 24). No melhor sentido, proponho aqui entender os fenômenos discursivos e identitários como “ficções criadoras” (Thiesse, 1999).

3.1.4 As exposições do Grêmio Artístico em Lisboa e as primeiras participações de Malhoa nos ‘Salons’ de Paris

O início da década de 1890 em Portugal começou absolutamente conturbado politicamente e marcado pelo *Ultimatum* inglês. Portugal viveu já ao longo da década de 1880 certa excitação patriótica, estimulada desde as comemorações públicas do tricentenário da morte de Camões. As expressões desse entusiasmo estavam aparentes nos diários e semanários, tanto nas seções de política e notícias internacionais, quanto nas colunas de análises culturais. Tal como apontado no capítulo anterior, a demanda pela expressão nacionalista era um fator crescente no universo cultural como um todo, e na crítica artística em específico. Da arte cada vez mais esperava-se que ela fosse expressão autêntica do espírito nacional.

Portugal, por meio dos incentivos levantados pela Sociedade de Geografia de Lisboa (SGL), havia reanimado seus projetos coloniais no território africano. As expedições de Roberto Ivens, Hermenegildo Capelo e Alexandre de Serpa Pinto, enviadas ao continente colonizado, tinham como objetivo a exploração, conquista e ocupação do interior do território. Dessas novas investidas coloniais é que surgiu aquele que ficou conhecido como o “mapa cor-de-rosa” [Fig.84], que nada mais era do que a representação cartográfica das pretensões portuguesas de domínio: com o avanço das expedições, sempre noticiado com entusiasmo e detalhadas gravuras na revista *O Occidente*, a ideia era fazer conectarem-se os domínios de Angola e Moçambique, abarcando todo o território entre os dois países costeiros.

Acontece que nesse momento a Inglaterra, grande potência colonial, industrial e militar, nutria a expectativa de criar uma linha férrea que cruzasse o continente africano e conectasse seus domínios do sul e do norte, da África do Sul ao Egito. Em vista disso, comunicou a Portugal (por meio de nota entregue pelo embaixador inglês (Lord Salisbury) ao ministro dos Negócios Estrangeiros português) que não reconhecia o domínio do país ibérico sobre parte do território requisitado pelos africanistas portugueses, e que, portanto, Portugal deveria desistir de lutar para assegurar toda a região pretendida se não quisesse entrar em conflito imediato.

As ameaças dos ingleses repercutiram intensamente na imprensa, que iniciou uma campanha de ataques constantes aos ingleses e de defesa dos interesses nacionais. As tensões com a Inglaterra eram cumulativas desde a independência do Brasil⁴³³. O orgulho nacional não havia se restabelecido desde as invasões napoleônicas e a fuga da família Real. O sentimento de humilhação e subjugação eram ainda presentes no momento em que desataram as ameaças inglesas. As classes médias liberais e a intelectualidade⁴³⁴ não podiam aceitar mais esse golpe no brio de sua autodeterminação. À realza restava apenas corresponder a esses ímpetos, ou

433 Segundo Rui Ramos, “havia, aliás, uma tradição anti-inglesa, alimentada por ressentimentos históricos, pela perda da Índia, (...) a independência do Brasil, e pela tese de que os ingleses só se moviam por dinheiro” (2001: 40).

434 Teófilo Braga e Oliveira Martins já desde muito tempo apontavam para a incapacidade da monarquia liberal e constitucional instituída após o regresso da Corte e das rebeliões no Porto de restituir o orgulho e a unidade nacional, característicos do “Portugal antigo”, anterior a 1808. Deles, portanto, emana um desejo difuso de “restauração” ou de “refundação” da nação (Ramos: 1992).

encarar a crise de representatividade que a submissão acarretaria. Mas, na prática, Portugal não tinha condições materiais e militares de encarar a Inglaterra.

A submissão de Portugal aos desígnios ingleses desatou, assim, uma enorme crise política e injetou ânimo nos liberais republicanos, que acirraram seus clamores pela instauração de um novo regime político. Diante da derrota moral, o governo de secretários e ministros caiu e um novo foi formado às pressas. O expressivo descontentamento social foi dirigido à realeza, e mais duramente à figura do jovem rei D. Carlos. Nesse contexto é que Alfredo Keil⁴³⁵ e Henrique Lopes de Mendonça compuseram “A Portuguesa”, cuja influência foi explicitamente tomada da “Marselhesa” francesa, composta durante a Revolução de 1789 que havia deposto a realeza. Anos mais tarde a composição se tornaria o hino de Portugal. Também foi nesse mesmo contexto de descontentamento e, por vezes, ódio à monarquia é que Guerra Junqueiro⁴³⁶ escreveu o opúsculo “Finis Patriae”, mordaz contra os valores e símbolos da monarquia. Raphael Bordallo Pinheiro, por sua vez, produziu e publicou em seu periódico, “O António Maria”, uma irônica ilustração sobre a situação em que os ingleses são retratados pela personagem de um gordo burguês acartolado, e o rei por uma marionete (5 de Março de 1891, p.3 [Vol. VII, p.296]). Além deles, Ramalho Ortigão posicionou-se sobre o episódio e os sentimentos que suscitou com as seguintes palavras e a seguinte convocatória à atuação dos artistas e críticos de arte (que inclui na missão de reformar a nação):

Perante a provocação insultuosa e humilhante de uma potência estrangeira, o País inteiro acaba de soltar o mais lamentável grito de reivindicação impotente, de protesto estéril. Para a resistência armada não temos exército. Para a resistência econômica não temos indústria. (...)

435 Alfredo Keil era também pintor e ilustrador. De ascendência alemã (por isso, diferentemente da maioria dos demais pintores portugueses de sua geração, estagiou pintura em Nuremberg, e não em Paris), em fevereiro de 1890 compôs “A Portuguesa”, e em junho realizou uma exposição individual em Lisboa. Foi um dos primeiros em Portugal a travar relação com os pintores e os preceitos de Barbizon, tendo-a visitado em 1877 (Ramos, 2010: 17).

436 Junqueiro teve um papel relevante nesse processo de mudança política e da estrutura de sentimentos em Portugal, haja vista que em 1892 publicou o livro de poesias “Os Simples”, que se tornou uma referência para o “neogarretismo” de inspiração popular e rural incorporado por alguns críticos e artistas.

Artistas e críticos de arte, procuremos pela nossa parte desempenhar-nos modesta e honradamente do dever que nos incumbe, esclarecendo as questões que nos dizem respeito, e tentando definir, por documentos do passado e por esforços do presente, o papel que podemos representar no conflito econômico da civilização como industriais e como artistas, ponderando que um tão improdutivo país como é hoje o nosso forneceu outrora ao comércio as melhores sedas e os melhores veludos do mundo, preciosos móveis artísticos (...) e joias que rivalizavam com as da melhor época de Genova e de Florença (1947 [1890]: 9-10)

A fala de Ortigão, plena de saudosismo de um passado mítico e colonial, deixa claro que o Ultimato inglês, portanto, ocorreu em um momento de crescente patriotismo, e acabou funcionando justamente como combustível ou estopim para o incremento real e generalização desse sentimento nas grandes cidades, inclusive (ou principalmente) entre os intelectuais e críticos da cultura. A crise política supramencionada levou ao poder uma junta de ministros mais conservadora que, apesar de não ter durado muito tempo, realizou algumas mudanças significativas para a organização das instituições artísticas no país. Atribuiu-se a João Arroyo o novo Ministério da Instrução Pública e Belas Artes. No entanto, como os problemas financeiros do país se mantiveram, Arroyo pouco pôde fazer por uma área cujo maior problema era justamente a carência de investimentos. As reformas não surtiram grandes efeitos e a ARBA continuou a sofrer com as críticas de seus opositores.

Justamente a esse respeito, em maio de 1890 Mariano Pina interveio no debate escrevendo de Paris por meio de sua revista, “A Ilustração”. Em longo artigo de página inteira intitulado “Variações sobre arte”, Pina não poupou de críticas a gestão de Arroyo e o estado do investimento em artes em Portugal. Começou, no entanto, exaltando vigorosamente o GL. Disse, exclamando: “Começamos enfim a ter artistas!” (1890: 146). O texto seguiu em tom animado em sua primeira parcela, recheado de boas expectativas com o mercado artístico português: “hoje em Portugal um homem pode viver pelo pincel ou pela pena, sem grandes terrores pelo dia de *ama-*

nhã, sem precisar acumular *pintura* e *amanuensado*, como sucedia ainda há pouco tempo...” (Idem, grifos do autor)⁴³⁷.

Na segunda porção de seu texto Pina escolheu comprovar o que havia dito na primeira, descrevendo e apreciando as participações de portugueses no *Salon* parisiense daquele ano⁴³⁸. Elogiou profusamente os retratos que Columbano havia exposto, do filósofo Antero de Quental e do ator João Rosas. Pina deixou claras suas elevadas expectativas com os trabalhos do pintor, que para ele não cabia e não se encaixava no universo artístico lisboeta. Elogiou também em nível parecido as esculturas portuguesas do certame. Tudo isso para encaminhar-se para o trecho final, em que realizou ataques à disposição do governo para apoiar as artes:

E agora, pergunto eu:

É decente, é justo, é patriótico que o Estado, perante revelações incontestáveis dessa ordem, continue de braços cruzados, confiando os destinos d’uma arte nacional a essa coisa pingona, rabujenta [sic] e intrevada [sic], que se chama a – Academia de Belas Artes de Lisboa?... (Idem)

A ARBA e o governo voltam para o centro das duras críticas. Para Pina, Arroyo não era gabaritado para gerir as artes do país. Era um burocrata. E por isso, seria tutelado em suas decisões pelos mesmos que antes já vinham sendo os responsáveis pela condução da política artística oficial (entre os quais, o crítico da geração anterior, Zacharias d’Aça). Seguiu, portanto, o embate geracional, que parecia não ter solução ou fim.

437 A percepção de que Portugal começava a ter uma arte própria vai se tornando constante. No ano seguinte, em sua avaliação sobre a primeira exposição do Grêmio Artístico (GA), Ortigão começou dizendo que “aprende-se, finalmente, a desenhar” (1947: 149). E acrescentou: “o aperfeiçoamento sensivelmente progressivo de artistas que não frequentaram a escola de Paris, tais como os srs. Pinto, Vaz, Malhoa, Queiroz, Freire, Rodrigues, confirma a conclusão que me permito enunciar” (Idem: 151). Para ele, a causa do progresso sentido deu-se “através da anarquia geral, e apesar da ignorância infinita e da incompetência ilimitada dos poderes dirigentes” (Idem).

438 Os artistas portugueses que naquele ano participaram do *Salon* parisiense receberam outros comentários e impressões nesse mesmo número da revista. A capa da edição estampava uma fotografia de uma escultura de Teixeira Lopes. Entre os pintores foram mencionados Columbano Bordalo Pinheiro, José Júlio de Sousa Pinto e Veloso Salgado.

O clamor de Pina, por fim, era o mesmo que outros artistas e críticos realizaram ao longo de todo o século XIX, para que o Estado enfim assumisse seu papel no amparo e financiamento das artes, mas que essa verba fosse garantida como parcela do orçamento e viesse acompanhada de reformas nos estatutos e métodos das Academias. Mas diferente do que ocorrera no Brasil, o processo de renovação em Portugal vinha sendo bastante mais gradual e vagaroso, no ritmo das aposentadorias e falecimentos dos professores estabelecidos. No Brasil, com a proclamação da república, a renovação foi bastante drástica, embora não completa e permeada por negociações entre as gerações dos “antigos” e dos “novos”. No fundo, sem a mesma radicalidade nas mudanças, os clamores mais frementes da crítica em Portugal na última década e meia do século por uma reforma da Academia e do programa de Estado para fomento da arte era coevo e homólogo às demandas das camadas burguesas por mudança política.

Curioso é que Pina encerrou seu texto clamando aos artistas seus amigos (lembremos que foi Pina quem atribuiu nome ao GL) para que se unissem em prol da arte, que não desistissem de lutar para assegurar as conquistas dos últimos dez anos de avanços na arte portuguesa. Unidos, deviam intervir junto ao novo ministro para que a arte em Portugal fosse capaz de reproduzir as condições de ensino e produção tais como eram na França (o modelo inelutável). Talvez não por coincidência, nesse mesmo ano formou-se em Portugal o Grêmio Artístico (GA), nova iniciativa dos artistas, mais ampla e diversa, nucleada por membros do GL, e que tinha como objetivo não apenas dar maior relevância para as exposições, mas realizar conferências e oferecer aulas de arte, ampliando o leque de possibilidades de atuação dos artistas.

Como indicado no final do capítulo anterior, o GL havia encerrado seu ciclo. As exposições de quadros modernos haviam esgotado sua fórmula e já não representavam a novidade e a renovação que era o que justamente tinha lhes garantido visibilidade e vigor, de modo que em 1890 não ocorreu exposição alguma. O conturbado ano foi todo devotado a organizar a nova agremiação que congregaria os artistas num único e maior grupo. Malhoa esteve envolvido nesse processo como um dos fundadores do GA e dos organizadores da exposição que se anunciava para o ano seguinte. E Malhoa, que com exceção das primeiras exposições no final da dé-

cada de 1870 pouco se aventurava a expôr fora de Portugal, acabou não participando em nenhuma exposição em 1890 (Saldanha, 2006: 59), produzindo relativamente pouco. Iniciou os estudos e a confecção da pintura de história “O último interrogatório do Marquês de Pombal” [Fig.165] e uma das poucas obras concluídas por Malhoa nessa data foi justamente o retrato do rei D. Carlos [Fig.85], recém-coroadado e já tão descreditado pelas crises diplomática e política. Ironicamente, outra das poucas obras de 1890 é um retrato particular, de Carlos Relvas Mascarenhas [Fig.86]⁴³⁹.

O GA formou-se, enfim, em virtude também de rachas internos ao Grupo do Leão. Apesar disso, nasceu com a pretensão de aglutinar não apenas artistas plásticos, mas também os escritores que estiveram com o GL desde o início. É por isso que a comissão que se reuniu para defini-lo e a seus estatutos era composta por três pintores e três críticos. O grupo, tal como se concebia, se expandiu, portanto. Silva Porto foi, naturalmente, o primeiro diretor. A agremiação tinha também um presidente, e o primeiro a ocupar essa posição foi Ramalho Ortigão. Ou seja, o GA era um aglutinado de artistas e de seus críticos, o que nos deixa pouca margem para se falar em “campos” autônomos de práticas: absolutamente implicados, críticos e artistas possuíam tamanha afinidade no que propunham e produziam que puderam se fundir num único e mesmo grupo.

A aglutinação de todos esses agentes culturais ganha sentido ao notarmos que, desta feita, isso lhes garantiu maior poder de barganha com o governo, e maior reconhecimento de força. Isso porque o GA, embora fosse de iniciativa dos artistas e intelectuais, nasceu suportado economicamente pela oficialidade. Rei e rainha doaram valores para que o grupo se organizasse e conseguisse uma sede própria para as exposições (que ocorreram a princípio onde era a sede da ARBA).

A partir do ano seguinte, 1891, iniciaram-se as exposições regulares do Grêmio (O Occidente, 15 de maio de 1891). Devemos agora analisá-las e acompanhar a evolução do trabalho de Malhoa ao longo das edições do evento, levando em conta para isso as mutações da crítica na recepção a sua obra. Contudo, a primeira das

439 Um dos retratos de grandes dimensões, para estar exposto em um prédio público, e outro de dimensões muito menores, para fins completamente privados, encomendado pelo produtor rural para homenagear seu cavalo falecido (2012: 240). A produção de retratos tão distintos, para indivíduos de grupos sociais também muito distintos sugere o bom trânsito que Malhoa possuía entre as classes e esferas sociais já nesse período de transições.

exposições organizadas pelo novo conjunto de artistas não foi muito grande. Na verdade, foi menor inclusive do que as últimas realizadas pelo GL. Foram apenas nove participantes, entre os quais Malhoa, que enviou três telas para concorrerem: dois retratos e uma pintura “de gênero” (“Noé e preciosa” [Fig.87]), retrato de duas pequenas crianças⁴⁴⁰ realizado em Figueiró dos Vinhos, reduto do pintor (local de extrema importância para os rumos de seu trabalho dessa década em diante). O retrato das crianças foi adquirido por António Cambiaso Monteiro⁴⁴¹.

Um dos primeiros a avaliar a exposição foi Ramalho Ortigão que, entusiasta do grupo, enxergava nele as possibilidades de ver realizados na arte portuguesa seus valores estéticos, cada vez mais disposto a relacioná-lo à constituição de uma arte verdadeiramente nacional. Desse modo, chegou a firmar que

para se fazer justiça ao talento e ao estudo dos pintores portugueses da geração presente, é preciso proceder por sucessivas comparações retrospectivas. De tal análise resulta, em minha humilde opinião, que os nossos pintores contemporâneos são em realidade os pri-

440 É curioso pensar que a tela “Noé e Preciosa” seja considerada pela bibliografia especializada como uma “pintura de gênero” quando, na verdade, estão ali retratados dois indivíduos bastante específicos, cujos nomes pessoais dão título à obra. As duas crianças eram filhos de um conhecido de Malhoa, morador de Figueiró dos Vinhos, pequena vila do interior da região da Beira Litoral, não muito distante de Lisboa, em que o pintor passou longos períodos trabalhando e onde, animado pelo bucolismo e pela tranquilidade do lugar, construiu lentamente um ateliê, o “casulo”. Ou seja, o que justifica qualificar o retrato como uma tela de gênero se não certo olhar exotizante sobre os habitantes do campo? Há, por certo, a intenção do artista incutida na escolha de seus “modelos”. Como bom pintor “naturalista”, Malhoa buscava a “verdade” em suas representações, o que o teria feito considerar que Noé e Preciosa seriam bons “exemplares” de tipos locais. O pesquisador amador Luís Borges da Gama localizou na Biblioteca Municipal Simões de Almeida um livro de memórias manuscrito atribuído a António Dias Coelho, irmão de Noé e Preciosa, e que também chegou a ser retratado por Malhoa. Gama escreveu a respeito em seu blog e o texto pode ser visto em: <http://provocando-umateima.blogspot.com/2013/01/o-coelho-ver-passar-o-com-boio.html> (consultado pela última vez em 14/10/2020).

441 António Cambiaso Monteiro era português, mas construiu seus negócios no Rio de Janeiro como importador. Importava e revendia artigos de luxo europeus e, com o sucesso de seu negócio abriu também uma galeria de arte, sempre comentada no jornal Gazeta de Notícias do Rio de Janeiro (A.B, Gazeta de notícias, Rio de Janeiro, 19 de dezembro de 1890, por exemplo). Ou seja, é importante notar que alguns dos portugueses que enriqueceram emigrando para o Brasil não apenas compravam arte portuguesa nas exposições em solo brasileiro, mas iam até Portugal continuamente para esse fim. Como aponta Christo (2014), Cambiaso pode ter sido por muito tempo o principal mediador e fornecedor de arte para o colecionador Alfredo Ferreira Lage, que legou importante coleção para a formação do Museu Mariano Procópio.

meiros pintores nacionais depois da escola flamenco-lusitana da época de Grão Vasco⁴⁴², por meio da qual penetrou na Península Ibérica a pintura moderna⁴⁴³ (1947: 155)

Com essas palavras Ortigão remarcava seu repúdio pelas academias. Logo na sequência, o crítico passou parágrafos criticando a exposição de 1843 e os artistas que nela se consagraram, aclamados pela crítica oficial diante do visitante diplomata e crítico Conde de Raczynsky. Concluiu que o desenvolvimento atual teria se constituído naturalmente, muito em virtude das possibilidades de trânsito internacional dos artistas e intelectuais, e que deveria ser alimentado por uma administração pública que servisse de “força propulsiva” (Idem: 161).

Demais comentários críticos dirigidos a Malhoa foram poucos, proporcionais à sua participação. Abel Acácio, por exemplo, escrevendo n’O Occidente (1891: 86), elogiou “Noé e Preciosa”, mas fez ressalvas aos outros dois retratos, que eram encomendas dos retratados, sugerindo e lamentando que Malhoa reproduza em seus retratos o estilo do pintor francês Charles Chaplin. Os comentários sobre a primeira Exposição do Grêmio Artístico na revista O Occidente foram abundantes, sobretudo por conta da contribuição de Manuel Barradas. Mas sobre Malhoa não se falou mais nada além do que disse Acácio. 1891 foi, de fato, um ano de ajustes para Malhoa, que apenas desempenhou algumas funções burocráticas na organização do GA e teve uma discreta participação como expositor. Além disso, foi também um momento em que o artista iniciou alguns projetos ambiciosos.

Já a segunda exposição organizada pelo GA teve muito maior adesão, com cerca de setenta participantes. Portanto, foi no ano seguinte, em 1892, que Malhoa apresentou na segunda edição das exposições do GA as obras em que vinha trabalhando. Entre elas a sua maior e mais famosa pintura de história, “O último interrogatório do Marquês de Pombal”, sobre a qual o artista depositava enormes expectati-

442 Mais uma vez, como havia feito o Marquês de Sousa Holstein, Grão Vasco, o mítico pintor, é apontado como o inaugurador da pintura nacional. Ortigão, porém, menos generoso que Holstein, não vê nenhuma qualidade no intervalo entre esse ponto de origem alocado no século XVI e a geração naturalista do século XIX.

443 Perceba-se que na fala de Ortigão a noção de arte “moderna” não tem correlativo temporal. O moderno não é necessariamente o atual ou o vindouro, mas aquele que assume certos preceitos, que são acima de tudo antiacadêmicos, antineoclássicos e contraidealistas.

vas. Além dela, Malhoa apresentou também outras treze obras, das quais sete eram pinturas de gênero⁴⁴⁴.

Emídio de Brito Monteiro, assinando como “João Sincero” (O Occidente, 21 de Maio de 1892), novamente fez as vezes de crítico encomiástico. Encarregado como bibliotecário do GA, estava próximo demais para endurecer qualquer crítica. Foi elogioso em todo o seu texto, fazendo pontuais e ligeiras ponderações. Mais do que isso, o crítico abriu sua série de textos demonstrando verdadeira empolgação com os avanços artísticos representados por aquele conjunto de artistas, que, para ele, eram a prova de que enfim existia em Portugal uma “escola” de arte (Idem: 91).

Apesar de toda a disposição de Monteiro para produzir avaliações positivas das participações, sua apreciação da grande tela de Malhoa não foi totalmente elogiosa. Embora atenuada, a crítica entende que Malhoa falhou em sua tentativa de produzir uma obra-prima, uma vez que errou já na escolha da cena retratada: em vez enaltecer e sacralizar a figura de Pombal, Malhoa teria escolhido pintar justamente “a cena de sua mais completa desgraça, no ato mais deprimente de sua vida”(Idem).

O quadro é imponente. Tem dimensões incomuns nas obras de Malhoa. Com mais de três metros e trinta centímetros de altura e cinco metros de comprimento, a obra é, outrossim, uma raridade na arte do período em Portugal, tão exíguo de pintura de história. A despeito disso, não foi capaz de atender as expectativas de uma demanda reprimida por grandes painéis de história, já que falhou justamente em exaltar o protagonista da cena. Além disso, Monteiro viu ainda defeitos de execução, criticando a fatura da cabeça do marquês, para ele, de feitio caricatural. Monteiro encerrou destacando a monumentalidade da obra “magnífica” para quem a observa de longe e destacando suas qualidades, “apesar de seus defeitos” (Idem).

Também comentou a segunda Exposição do GA o crítico Bartolomeu Sesiando Ribeiro Arthur. O texto possui quatorze seções e foi publicado tardiamente, em 1896, no primeiro volume de suas coletâneas “Arte e Artistas Contemporâneos”, que reúnem além de textos biográficos denominados “perfis”, uma sequência de tex-

444 Apesar da volumosa participação e da boa repercussão de seu trabalho, Malhoa no entanto não efetuou grande vendagem nessa exposição. A rainha D. Amelia adquiriu uma das telas de paisagem, “Crepúsculo” (Saldanha, 2006: 63). A maior parte de seus quadros de gênero desse ano só foram adquiridos por particulares na exposição em sua homenagem em 1928, já perto do final de sua vida.

tos críticos sobre as exposições do GA até a quarta edição, saltando a primeira, no entanto.

Podendo escrever depois dos demais críticos, Arthur saiu em defesa da tela de Malhoa que, segundo ele, havia sido considerada “ridícula” por “um nosso ilustre”⁴⁴⁵ (1896: 194). Depois de contextualizar a cena histórica, o crítico é quem acabou por realizar o trabalho de colocar o protagonista Pombal na posição de herói, mas um herói injustiçado, vitimado. Sobre a tela, considera “um trabalho extraordinário para o nosso pequeno meio” (Idem: 192). No entanto, o crítico não deteve-se por muito na análise da tela “que logo à entrada nos prende os olhos” (Idem). Apontou muito brevemente alguns defeitos e seguiu com seu texto. Ou seja, é notório que assim como a comissão que avaliou o mérito das obras, também a crítica não manifestou grande entusiasmo com a grandiosa pintura de história apresentada por Malhoa. Por ela, o pintor foi premiado com um segundo lugar, medalha que acabou recusando, tamanhas eram suas expectativas com o reconhecimento dessa obra. Além disso, doou o quadro para o então Museu Nacional de Belas Artes de Lisboa.

Por fim, dentre as várias obras apresentadas por Malhoa naquela ocasião, Ribeiro Arthur escolheu mencionar os retratos da realeza (do príncipe D. Luís e do rei D. Carlos), e aqueles que chamou de “quadros de gênero, simples pastorais, que parecem ter sido feitas de colaboração com o seu colega Henrique Pinto, tanto a fatura deles se assemelha à deste artista” (Idem). Foi então a seguir que pela primeira vez o crítico cunhou a expressão “Escola de Figueiró dos Vinhos” para referir-se ao conjunto de artistas ligados à pequena vila e que lá trabalharam juntos por algum tempo.

Arthur, portanto, já havia notado que Malhoa se associava aos Simões de Almeida (tio e sobrinho) e a Manuel Henriques Pinto⁴⁴⁶ para juntos trabalharem *en*

445 É bem provável que Arthur estivesse se referindo a Fialho de Almeida, que fez duríssima crítica ao quadro de Malhoa, publicada no quinto volume da coletânea “Os Gatos” (1933 [1892]: 217). Curioso é que Fialho escreveu o prefácio ao primeiro volume da coletânea do próprio Arthur. Da crítica de Fialho de Almeida é interessante destacar que tenha mencionado a tela de Miguel Ângelo Lupi “Marquês de Pombal examinando os planos da reconstrução de Lisboa após o Terramoto de 1755” (1883), realizada por encomenda para a Câmara Municipal de Lisboa, como uma referência tão ruim quanto a tela realizada por Malhoa (1933 [1892]: 217).

446 Artista que não obteve grande reconhecimento, nem atingiu maior grau de consagração pela crítica, mas que legou obras relevantes para o naturalismo dessa geração, com quem Malhoa teve uma relação bastante estreita de amizade, e que por isso é bastante relevante para a análise das

plein air em Figueiró. Sem levantar qualquer bandeira ou panfleto, sem estabelecer um conflito de ideias, o que Malhoa fez foi apenas criar para si um espaço de sociabilidade reduzido em que pudesse desfrutar de um ambiente rural, interiorano e próximo à natureza, em que pudesse observar diretamente a natureza e tivesse à sua disposição pessoas, habitantes locais que lhe servissem de modelos, e onde pudesse registrar as variações de luz ao longo do ano e das horas do dia (Silveira, 2004: 9). Malhoa, portanto, assumiu uma faceta reclusa, passando períodos quase isolado, apenas com sua esposa no “casulo”, ateliê que construiu em Figueiró, um comportamento típico entre parte dos artistas do período, que procuravam afastar-se das cidades⁴⁴⁷. Mesmo Almeida Júnior passava semanas em Itu, nas fazendas de conhecidos e amigos, períodos em que produziu boa parte de suas obras sobre o campo e os caipiras.

O ano seguinte, contudo, foi marcado não apenas pela realização de mais uma exposição, mas pelo falecimento do grande referencial daquela geração, o pintor Silva Porto, em junho. Justo naquele ano a exposição havia ganho maiores ares de oficialidade,

com a presença do casal real na abertura do evento, acompanhando a direção do

Figura 2: Detalhes das telas “Rega dos alfobres” (em cima), de José Malhoa, e “Harvesters” (em baixo), de Julien Dupré. Informações e imagens completas no caderno de imagens

escolhas e caminhos assumidos nesse ponto de sua trajetória. Durante anos Malhoa e Henriques Pinto produziram obras em íntimo diálogo, com uma paleta muito assemelhada e temáticas complementares. Já nessa exposição, por exemplo, as telas de Malhoa “Gritando ao rebanho” [Fig.98] e “Primeiras tentativas” [Fig.99] remetem a “Caça aos taralhões” [Fig.97], de seu amigo. Sobre Henriques Pinto ver Pamplona (1987).

447 Enquanto alguns artistas buscavam situar seus ateliês no coração cosmopolita das metrópoles, outros procuravam a fuga para o campo. Para citar outro exemplo, Antônio Parreiras, que no início do século XX tornou-se amigo de Malhoa, também construiu um ateliê em Niterói. Na Europa desse período, alguns artistas fizeram o mesmo, tais como Claude Monet e seu ateliê em Giverny.

GA. O rei e a rainha estiveram presentes precisamente porque estavam mais próximos dos artistas e participaram também como artistas amadores, listados logo no início do catálogo. Além do mais, compraram algumas das telas em exposição, o que era considerado de fundamental importância para o sucesso do evento.

Malhoa, desta vez, como que ressabiado pelas polêmicas do ano anterior, reduziu sua participação pela metade (Catálogo, 1893: 21). Das seis telas, metade eram retratos, metade telas de gênero (uma das quais foi vendida para a rainha, e outra para o Conde do Alto Mearim). Só que nesse ano, no entanto, quem produziu os textos críticos da revista “O Occidente” foi um crítico que assinava com o pseudônimo de Xylographo (que Nuno Saldanha suspeita tratar-se de Caetano Alberto), e não Brito Monteiro (João Sincero). Xylographo, no entanto, não manteve o tom comedido dos críticos anteriores. A bem da verdade, era cada vez mais visível o número de críticos que manifestava descontentamento com as exposições do grupo, desde as últimas organizadas pelo GL no final da década anterior, relatando certa monotonia de temas e tons. Mariano Pina, por exemplo, disse lhe parecer que a exposição era composta por “amadores e curiosos” sem apuro ou senso estético: “ha muito que não saio de uma exposição com uma tal dose de enjoo, de aborrecimento e de tédio” (Z. Segredo, 18 de Março de 1893).

Sobre a evolução técnica de Malhoa, tanto Pina quanto outros críticos continuavam apontando certa falsidade de cores e tons. Em sua avaliação desta vez sobre os quadros, Pina não foi menos duro. Sobre “A missa das seis” reclamou mais uma vez do ecletismo e da variação de estilos praticada por Malhoa, o que para a crítica era visto como inautêntico, ausência de estilo próprio. Nessa manifestação de Pina identificamos a cobrança que recaía sobre Malhoa para que definisse um estilo e o consolidasse:

Este quadro é uma amostra de uma das 36000 maneiras do artista. Muda de estilo, de fatura e de personalidade, com a mesma facilidade com que se muda de camisa. Que quer dizer tamanha inconstância, tamanha volubilidade?... Este seu quadro que tem coisas interessantes e pitorescas, peca por parecer uma paródia de qualquer fantasia de Gustavo Doré. (Idem)

Nessa conjunto de impressões é notório que as primeiras telas de gênero produzidas por Malhoa não causaram grande impacto, em parte porque foram percebidas como pouco originais. Para Fialho de Almeida, por exemplo, Malhoa ainda não havia assumido uma “maneira que lhe cabe” (1933 [1892]: 218) e, ao referir-se às telas “Rega dos alfobres” [Fig.102] e “Primeiras tentativas” [Fig.99], disse que

têm um ar neutro (...), falta-lhes esse *quid* que é a centelha do talento apercebendo um recanto inédito da vida: a gente inda não as viu, já as calcula, e ao interrogá-las o coração não bate, porque nessa pintura bucólica, sem por baixo, tudo se limita à banalidade da cópia do modelo (Idem: 218-219)

A proximidade entre artistas e críticos apontada no capítulo anterior, portanto, precisa ser matizada porque não reflete adesões incondicionais de um grupo ao outro. E por mais que houvesse alguma concertação entre os críticos, não é simples nem desejável tratar a crítica como um bloco uno e coeso. Nessa altura, havia aqueles (como Brito Monteiro e Ribeiro Arthur⁴⁴⁸) inamovíveis em sua adesão aos artistas e à produção ainda fortemente preenchida por paisagens. Mas havia aqueles que se descontentavam mais acintosamente e demandavam um programa mais abertamente realista, em que estivesse mais presente a figura humana e mais patente o esforço dos artistas de interpretação da realidade objetiva e subjetivamente. Pina, por exemplo, em seu texto do jornal *Correio Nacional* (assinando como Z. Segredo) que questionava a constância temática da terceira exposição do GA:

“[não há] *um* só [quadro] em que haja assumpto humano e composição? (...) Então a arte de pintar reduz-se entre nós a copiar ruas de província, penedias, cães, praias, atalhos – e não há ninguém que

448 Em virtude dessa posição, Ribeiro Arthur entrou em uma polêmica com Mariano Pina. Arthur não discordava fundamentalmente das limitações dos artistas presentes na exposição, mas entendia que as numerosas paisagens eram fruto da necessidade de venderem suas obras, por isso compreensíveis. Ademais, critica Pina por escrever de uma perspectiva “afrancesada”, desconectada da realidade portuguesa, repondo de outro modo a polêmica do estrangeiramento (1896: 251).

saiba fazer um quadro de gênero ou um quadro histórico, ninguém que saiba representar a vida de hoje ou a vida passada?” (Z. Segredo, 18 de Março de 1893)

As afinidades eletivas entre críticos e artistas precisavam, portanto, ser continuamente alimentadas pelas obras, como se, por meio delas, os artistas demonstrassem compreender os preceitos renovadores da arte e serem capazes de colocá-los em prática, em convergência com os textos de seus colegas escritores. Os artistas eram, portanto, instados a corresponder aos critérios considerados “novos” e “modernos” da crítica. Uma noção de modernidade pairava e dos artistas esperava-se que fossem capazes de apreendê-la, sintetizá-la em suas telas, condensar técnicas e ideais estéticos em obras que pudessem ser os estandartes de uma arte renovada e, por conseguinte, dos valores intelectuais daquela geração. E para isso precisavam demonstrar ter ciência da arte que vinha sendo produzida em Paris, demonstrar ter se apropriado dos debates e novos parâmetros.

Nota-se então, da parte de Malhoa, que o artista ensaiava criar suas interpretações, arriscando-se em cenas do meio rural, tendo por isso em 1892 adotado algumas referências de artistas franceses bastante em alta nos salões dos anos 1880. A tela “Rega dos alfobres” [Fig.102], por exemplo, é claramente inspirada nos trabalhos que Julien Dupré vinha apresentando em Paris desde meados da década de 1870. A tela parece fazer recurso à posição da personagem feminina da tela “Harvesters” [Fig.101] de Dupré, mas voltada para o lado oposto. As duas personagens colocam o peso do corpo sobre uma das pernas e inclinam-se levemente para a frente, como que se equilibrando nos cabos das ferramentas longas que manuseiam. Nos dois casos, a outra perna toca o chão com a parte dianteira do pé que, esticado, ergue o calcanhar, mas com a diferença de que a camponesa de Dupré está calçada com socas de madeira, enquanto a de Malhoa está descalça. Ambas, no entanto, usam roupas limpas e de cores vibrantes, que parecem saias festivas. No tronco, portam uma camisa branca de mangas longas e um colete que se assemelha a um corpete, regulado por meio de fitas. Quanto às cores, a tela de Dupré é bastante mais clara. Apesar do céu cinzento, retrata a colheita, uma atividade que se realiza durante dia. Já a tela de Malhoa sugere um pôr do sol de fundo, e retrata a rega,

atividade que se realiza geralmente no final da tarde. Ademais, a tela de Dupré recorre a tons amenos e pastéis, enquanto a de Malhoa carrega em tons escuros, tanto nos verdes da vegetação em primeiro plano, quanto no fundo da paisagem. Com relação à técnica, Malhoa emprega pinceladas mais soltas e menos precisas, dando aspecto inacabado à obra, enquanto que na tela de Dupré o acabamento e o verniz são impecáveis, bem como o desenho e os limites dos traços e cores. Mesmo assim, a crítica não parece ter notado qualquer referência, com exceção de Fialho de Almeida (1933 [1892]: 218), que a considerou muito parecida com as telas de outro pintor português dessa geração, mas mais consagrado pelo sucesso que vinha obtendo por suas sucessivas participações em exposições em Paris, José Julio de Sousa Pinto.

Já as telas com crianças camponesas feitas em Figueiró dos Vinhos, por sua vez, não causaram maior repercussão. Foram pouco comentadas pela crítica, que não viu nelas nenhum feito estético relevante. O pintor que seguia destacando-se por seus quadros do universo rural era ainda Silva Porto, que recebeu a primeira medalha da exposição tanto em 1892 quanto em 1893. Silva Porto era, desde que ingressou como professor da ARBA, tratado entre os pintores de sua geração como “mestre”. Estava, sem dúvida, alguns graus acima de Malhoa em termos de reconhecimento e consagração. Foi só mesmo após a morte de Silva Porto⁴⁴⁹ em 1893 que Malhoa foi aos poucos ocupando este posto de pintor dos costumes rurais do interior do país, tão demandado pela crítica de viés nacionalista.

Em 1894, Malhoa, que já tinha pintado dois retratos de Carlos Relvas sempre montado a cavalo, finalizou a encomenda de um retrato solitário [Fig.103], de três quartos do corpo do cliente, de pé, com um fundo cinzento, mais escuro nas bordas e bastante mais claro atrás da cabeça do retratado, que olha de esguelha para a esquerda do observador com uma expressão grave, fechada, acentuada pelo largo bigode escuro e pelo livro em suas mãos, com os dedos enfiados entre as páginas. A tela como um todo é predominantemente escura. Além do mencionado fundo cinzento, Relvas traça um paletó escuro, preto, remarcado pela camisa branca que despenda nas mangas e no colarinho.

449 O falecimento de Silva Porto provocou verdadeira comoção no meio artístico. Em 1894, um ano após o fato, formou-se uma comissão (da qual Malhoa fez parte) para organizar uma exposição de homenagem ao pintor.

Já a quarta exposição do GA não teve grandes repercussões para Malhoa, mas o artista expôs telas relevantes, que indicaram a abertura do artista para outros temas e cenários, sobretudo os espaços internos. Foi em 1894 que Malhoa concluiu e expôs seu primeiro quadro retratando uma cena de ateliê, “Antes da sessão” [Fig.26], por exemplo. A tela representa os bastidores de uma sessão de pintura com modelo-vivo em que a modelo nua se aquece atrás de uma cortina escura, preparando-se para posar para o artista. A cortina deixa entrever apenas uma fresta do ambiente no canto direito do observador, em que se vê não mais do que uma parte das costas da tela disposta no cavalete. Como tema, esse foi o primeiro nu de Malhoa, e a primeira das três vezes que retratou a intimidade de um ateliê e de uma sessão. Em alguns aspectos, essa tela de Malhoa lembra a tela “O Importuno” [Fig.104], que Almeida Júnior produziu quatro anos depois. De dimensões quase idênticas, nos dois casos a modelo é representada nesse espaço de bastidores⁴⁵⁰: a modelo de Malhoa, no entanto, encontra-se distraída e descontraída, completamente nua, enquanto a de Almeida Júnior está tensa, de ceroulas e espartilho⁴⁵¹, espreitando pela cortina com medo de ser vista por uma visita repentina (daí o nome do quadro). Em ambas não podemos ver o rosto das modelos. Além desse retrato de um ateliê, Malhoa produziu em 1894 a primeira versão de “As cócegas”, que vendeu a José Relvas.

Entre as críticas, das que se dirigem a Malhoa dessa vez temos o já veterano Rangel de Lima assinando como “Rapin”⁴⁵², e desqualificando as cenas de ateliês. Para Lima, a grande tela de Malhoa naquele certame era aquela em que retratou o

450 Representações dos bastidores de ateliês são um tema clássico em arte, e sempre serviram como uma espécie de arte reflexiva, ou metadiscursiva, que versa sobre o próprio trabalho artístico. Como referencial clássico, podemos citar, por exemplo, a tela “The art of painting” [Fig.113], do pintor holandês Johannes Vermeer, que, assim como as telas de Malhoa e Almeida Júnior, também localiza o ponto de vista do observador atrás de cortinas e panejamentos (muito comuns nos ateliês como meios de controlar a luminosidade que acessa o ambiente), captando o pintor de costas e a modelo posando, distraída. Aliás, os artistas do “naturalismo”, sobretudo em Portugal, recuperaram muitas referências clássicas da arte holandesa do século XVII. É importante pontuar a esse respeito que em 1876 o escritor e escultor Eugène Fromentin, importante referência para os pintores realistas franceses, havia publicado a obra “Maîtres d'autrefois”, em que examinou justamente a arte holandesa. Poucos anos depois foi o crítico português, Ramalho Ortigão, que, talvez pela inspiração fornecida por Fromentin, escreveu seu relato de viagem e análise da arte holandesa, “A Holanda” (1883).

451 Seria, mais uma vez, tal como apontado no capítulo anterior, o recato de Almeida Júnior?

452 “Rapin” era também o termo francês para designar um jovem pintor, um aprendiz.

universo rural. Nela, o crítico viu o artista reafirmar sua reputação. No mais, Malhoa seguia para ele como uma promessa: “temos muito a esperar dele, mormente se quiser prosseguir corajosamente no árduo e escabroso gênero de que nos deu duas tentativas. Temos a certeza de que há de vencer” (1894: 2).

Em 1895 proliferaram-se os críticos e repetiu-se a cobrança sobre a coloração empregada por Malhoa, agora considerada “excessiva” (Chantilly, 1895: 1), mas falou-se também em sua “maneira”, isto é, a individualidade que imprimia em suas obras (Justus, 1895). Malhoa apresentou dessa vez nove telas⁴⁵³, entre as quais destaca-se “A sesta dos ceifeiros” [Fig.105], que retomou o universo cromático e temático da tela “Cócegas”. Mais uma vez o cenário é o de uma plantação de trigo, e mais uma vez Malhoa optou por retratar os camponeses em seu tempo de pausa, de descanso, de interação e sociabilidade. A tela de 1894 abordava o flerte amoroso entre o camponês e a camponesa, enquanto que a de 1895 a “sesta”, sono pós-almoço antes do retorno à colheita. Os temas do flerte e do descanso nos intervalos do trabalho na lida camponesa já eram comuns na Europa àquela altura, sobretudo representando os amarelos campos de trigo⁴⁵⁴. É provável, portanto, que Malhoa tenha recorrido a trabalhos de Millet (em “Repos du midi” [Fig.107], de 1866) e, mais uma vez, de Dupré (em “Harvest time” [Fig.106] de 1878, por exemplo)⁴⁵⁵, para pro-

453 Diferente do que afirma o pesquisador Nuno Saldanha, Malhoa apresentou quatro quadros no Brasil também em 1895, e não apenas em 1898, como podemos constatar pela crítica publicada por Fantasio (Olavo Bilac) na Gazeta de Notícias do Rio de Janeiro em vinte de setembro. O crítico menciona apenas duas obras apresentadas: “Caça aos taralhões” e “Os ouriços”. No entanto, a tela com o nome de “Caça aos taralhões” foi produzida por Manuel Henriques Pinto, amigo de Malhoa. Desse modo, Malhoa e Almeida Júnior participam de uma mesma exposição em 1895 e são apreciados por um mesmo crítico. Bilac escreve sobre Almeida Júnior no dia doze de setembro e sobre Malhoa no dia vinte.

454 Na arte portuguesa, Silva Porto já havia criado os precedentes e referenciais para pinturas de campos abertos de trigo, primeiro ao produzir “Charneca de Belas ao pôr do Sol” [Fig.19] (que, por sua vez, remete fortemente a “Des glaneuses” [Fig.118], de Millet) em 1879, mas depois clareando sua paleta e introduzindo mais evidentemente os tons amarelos em “Salmeja” [Fig.115], de 1884, e, por fim, deixando-nos ainda “Ceifeiras” [Fig.116], do ano de sua morte, 1893. No Brasil, embora essa paisagem não fosse (nem seja) comum, já que no país não se produz consideravelmente trigo, Pedro Weingartner produziu algumas cenas com a exploração dos mesmos tons e elementos, tais como “Colheita em Anticoli” [Fig.117].

455 Modelo compositivo também recorrido por Vincent van Gogh em “A sesta” [Fig.108], de 1890. Malhoa estava, portanto, mirando referências em circulação. A despeito do advento do Impressionismo como movimento vanguardista desde a década de 1860, os artistas e estilos de maior aceitação entre a crítica e o público eram ainda derivações do realismo da década de 1850. Artistas como Julien Dupré, Leon Lhermitte e Bastien Lepage, em geral nascidos, tal como Malhoa, por

duzir suas interpretações e variações desses temas, e que no limite remontam a Pieter Brueghel [Fig.109] no final do século XVI. Nesse mesmo ano, ainda com temática campesina, apresentou também a tela “Cuidados de amor”, de dimensões menores.

Nesses anos finais da década, no entanto, foi que ao acentuar sua ênfase sobre as telas de gênero de temática campesina, Malhoa reduziu as apreciações negativas sobre sua técnica, e cada vez mais foi ficando evidente um entusiasmo nacionalista com suas obras. Zacarias d’Aça, por exemplo, passou a enaltecer o seu “verdadeiro e raro temperamento de artista”, por meio do qual o artista foi capaz de expressar “o cunho de sua individualidade” (1896: 100). O crítico atribuiu os defeitos percebidos à sua formação deficiente, e disse ainda que se tivesse tido uma educação complementar no exterior, Malhoa seria um artista “cujo nome passaria as fronteiras” (Idem).

Na sexta exposição do GA Malhoa apresentou apenas quatro obras, das quais três eram retratos, mas a única tela de gênero apresentada, “Embaraçar cebolas” [Fig.110], enfim obteve uma recepção bastante positiva. A tela foi adquirida pela Duquesa de Palmela (sobrinha do Marquês de Sousa Holstein). Sobre o quadro, que retrata um conjunto de camponesas trançando as ramas de cebolas recém-colhidas, o crítico que assina com o pseudônimo de Cab disse que

o grupo é gracioso e lindo, e o fundo da paisagem belo. Se há alguma coisa a notar-se de mau é a cor das cebolas, vermelhas demais, dando-nos uma desagradável impressão de exagero. Se Malhoa, que é um colorista notável, tivesse harmonia e um pouco menos de vontade de agradar o público, faria decerto quadros magníficos. Malhoa é trabalhador e, apesar de não ter ido a Paris, nem ter a educação artística da maior parte dos nossos pintores, iguala-os, com exceção de um ou dois, e, por vezes, mesmo excede-os. (...) Apenas lhe falta isto: mais harmonia, mais sinceridade, pintar como vê e

volta de meados do século, foram os que nesse período produziram renovações comedidas da estética e da proposta realista. Com a aceitação de Zola, foram nessas décadas finais do século os artistas de maior sucesso nos salões. Vale a pena mencionar também que esses modelos circularam globalmente e que podemos constatar experimentações e apropriações em outros contextos. No Brasil, devo citar pelo menos a tela “A sesta” [Fig.149], de Antônio Parreiras, de 1900.

como sente: fará magníficos quadros embora não deslumbre os snobs. (Correio da Manhã, 26 de Março de 1896)

Nesse ano, contudo, a pequena participação de Malhoa na exposição nacional foi reflexo do início de sua empreitada de internacionalização de sua obra. O artista, que havia exposto em Berlim, no ano seguinte expôs também em Paris e dois anos depois no Rio de Janeiro. De 1897 em diante Malhoa se tornou oficialmente associado da *Société des Artistes Français* (SAF) e passou a participar com frequência das exposições em Paris. Talvez, em virtude do sucesso no exterior de alguns colegas (e do reconhecimento obtido por eles em Portugal por conta disso), Malhoa tenha percebido que um dos caminhos para consolidar sua trajetória seria, enfim, retomar sua circulação internacional, esboçada no início da carreira.

Em Berlim, Malhoa expôs telas que já havia apresentado ao público português. A ida a Berlim, no entanto, não foi um feito individual. Os artistas enviaram em grupo telas para a exposição berlinense e foram alocados na exposição em uma sala exclusiva. A participação coletiva rendeu comentários ao conjunto feitos na imprensa alemã e replicados por Ribeiro Arthur em um texto publicado primeiro no jornal *Comércio do Porto* e depois reproduzido na revista *Branco e Negro*⁴⁵⁶ (14 de Junho de 1896: 7). Nessa ocasião, a revista reproduziu em página dupla a tela “O último julgamento do Marquês de Pombal”, enviada à exposição no estrangeiro. O modo como Arthur escolheu reproduzir os comentários alemães e acrescentar os seus próprios expressa euforia pelo sucesso e boa repercussão.

456 Numa breve análise de conteúdo, a revista *Branco e Negro* destacava-se por publicar uma série denominada “Viagens no paiz”, e em que, além dos textos descrevendo localidades “pitorescas”, publicava também numerosas fotos que foram se tornando parte do acervo visual disponível para o imaginário iconográfico sobre o interior, a exemplo de “Lavadeiras no Choupal” [Fig.112], tirada na região de Coimbra. Além disso, a revista comumente publicava fotografias de “tipos” humanos regionais realizadas por Domingos Castelo Branco e Caetano Alberto (gravurista que eventualmente publicava textos de crítica às exposições de arte em Lisboa). Também na edição mencionada, foram publicadas quatro fotos de “tipos do norte”, exemplo do interesse de feitiço etnográfico e exotizante sobre o interior do país e sobre a “cultura” e os costumes do campo. A respeito desse impulso de catalogação dos “tipos populares”, vale a pena lembrar ainda que em 1888 foi publicada a coleção de litografias “Álbum de Costumes Portuguezes”, feitas a partir de aquarelas de diversos artistas (Roque Gameiro, Ernesto Condeixa, Columbano, Malhoa, etc.) acompanhadas de textos produzidos por Fialho de Almeida e Ramalho Ortigão sobre “tipos” humanos do interior e da cidade (a peixeira de Lisboa, a camponesa de Trás-os-Montes, o campino do Ribatejo, a varina, etc.).

1897, contudo, foi um ponto de inflexão bastante relevante. Isso porque foi nesse ano que Malhoa aproximou-se da vida artística na França e passou a frequentar o salão oficial. Ao intensificar sua internacionalização, talvez também, além de procurar pelo valor simbólico que Paris poderia por ventura lhe oferecer, Malhoa estivesse notando ou intuindo algo sobre o enfraquecimento das exposições em Portugal. Como resultado de ter-se aventurado no exterior, Malhoa obteve comentários críticos em Portugal que foram bastante positivos e motivados pelo fato em si de que o artista tivesse exposto em Paris. Foram apenas dois os quadros expostos, “Os oleiros” [Fig.111], com o nome traduzido para o francês como “Les poitiers”, e o “Retrato de Mme. L.”, listados no catálogo oficial com os números 1149 e 1150, em que o nome do pintor está escrito incorretamente, como “Mathoa”.

Meses depois ocorreu a sétima exposição do GA, que embora tenha sido consideravelmente menor que nas edições anteriores, Xylographo insistiu em enaltecê-la, assinalando um progresso contínuo no “ressurgimento” da arte em Portugal, “resultado de quinze anos de esforço e organização dos artistas”. Para isso, fez antes revisão da história da arte em Portugal a partir da formação da Sociedade Promotora de Belas Artes.

Por sua parte, Malhoa apresentou oito quadros, dos quais dois retratos, três importantes telas de gênero e duas paisagens feitas em Figueiró dos Vinhos. A tela mais comentada, contudo, foi “Os oleiros”, ainda que a tela apresentada em Lisboa tenha sido apenas um estudo, uma versão reduzida da definitiva que estava sendo exposta quase simultaneamente em Paris. Impactado pela participação de Malhoa em Paris, Ribeiro Arthur inseriu em sua análise sobre o GA pontos da repercussão dos quadros na imprensa parisiense. Disse o crítico português o seguinte:

Este ano o nosso pequeno certamen artístico, celebrando-se mais tarde, coincide com o grande certamen de Paris, e ao mesmo tempo que nos é permitido exultar os esforços coroados dos mais modestos dos nossos artistas, poderemos também aplaudir aqueles que, lançando vãos largos, vão ao concurso internacional da grande cidade buscar a consagração do seu talento.

Tem plena confiança em si, e não se arreceiam da vizinhança dos

grandes nomes que atraem todas as atenções, os que, apenas conhecidos num limitado centro, lá esperam obter um pouco de *succès*. (...)

Malhòa, entrando resolutamente no *Salon* este ano, não receou vizinhança que o prejudicasse e os seus *Poitiers* chamaram a atenção sobre o seu nome, triunfo tanto mais lisonjeiro e honroso para nós quanto ele é um verdadeiro e genuíno pintor português. Não cursou as escolas, nem frequentou os *ateliers* estrangeiros, foi sempre o nosso belo sol que dourou a sua paleta, os nossos tipos que ele estudou, e ao seu esforço perseverante, à sua vontade enérgica deve o que tem conseguido.

Oferece-nos a exposição do *Gremio Artistico*, numa tela pequena – *Os oleiros* – a redução do quadro que enviou ao *Salon* dos Campos Elysios, em que, até hoje nunca reclamara entrada, e onde o acolhimento feito pela crítica a este estrangeiro que se apresenta sem mais recomendação que o seu próprio valor, é bastante agradável para o artista e para o nosso orgulho nacional.

Rocheblanc, na *Independence Belge* de 24 d'abril cita o quadro de Malhòa com as seguintes lisonjeiras palavras:

Non moins verveux, mais beaucoup plus fondu de pâte et harmonieux d'accent, est le morceau des – Potiers – de Mr. Malhòa, de Lisbonne. L'autorité, la puissance, respirent en cette page, qui semble écrite dans un coup d'improvisation, tant elle est décidée, et qui n'en a pas moins toute la saveur e la force douce d'un Velasquez.

A conhecida revista francesa *L'Illustration*, que anualmente publica um número especial, consagrado ao *Salon*, em que reproduz pela gravura alguns quadros, escolhidos entre os mais interessantes dos milhares que n'ella se expõem, coloca nessa escolha o quadro de Malhoa, que Alfredo de Lostalot fazendo a critica geral da exposição apresenta como um *savoureux morceau de peinture*. (1898: 245-249)⁴⁵⁷

Arthur, percebe-se, esteve atento ao que a crítica francesa disse sobre as telas de Malhoa. E as menções na imprensa francesa, em si, foram um feito comemo-

457 Originalmente publicado na revista Branco e Negro.

rado. Reconhecendo Paris de fato como centro mundial da arte, dotado dos maiores recursos simbólicos, expôr na capital francesa e ainda obter alguma repercussão representava para qualquer artista um ganho de reconhecimento, sem dúvidas. Ainda mais, como no caso de Malhoa, quando a repercussão se dava na revista *L'Illustration*, das mais relevantes do universo artístico, existente desde 1843.

A crítica de Arthur, portanto, se regozija por Malhoa, como uma espécie de conquista nacional, portuguesa. De seu texto há três coisas a se destacar: a primeira delas é a avaliação de que Malhoa foi reconhecido e bem avaliado em Paris “apesar” de ter tido uma formação exclusivamente portuguesa, o que para ele comprovaria a tese de que o mérito de Malhoa é superior e advém de sua disciplina de estudos da paisagem e da luz natural abundante em Portugal. Note-se aqui que Arthur destaca a capacidade desenvolvida por Malhoa para representar o “belo sol” português, critério que tem por trás o pressuposto de que o artista deve ser capaz de representar a especificidade da paisagem e do clima de um país, traços primeiros e fundamentais de uma nação (sua “fisionomia”). O segundo ponto a se destacar em sua apreciação é a citação literal em francês feita do crítico belga, que na sua curta menção a Malhoa associou o pintor ao espanhol Diego Velázquez, mestre do barroco espanhol, retratista da nobreza, cujo “tenebrismo” é apontado (Saldanha 2008) como uma importante referência para Malhoa. O terceiro e último ponto do texto é a menção a Alfred de Lostalot, crítico cultural da revista *L'Illustration*, que em seu sobrevôo pela exposição, lançou dois adjetivos elogiosos a Malhoa.

Por fim, além da versão diminuta de “Os oleiros”, Malhoa expôs também as telas “A passagem do comboio” [Fig.142]⁴⁵⁸ e “O primeiro melão”⁴⁵⁹, a respeito das

458 Nessa tela Malhoa trabalha a tópica das crianças brincando e acenando enquanto escalam uma cerca ou muro. Na tela de Malhoa, as crianças acenam para um trem que se aproxima, o que também é sugestivo para pensar o papel da expansão da malha ferroviária na integração do país. Essa tópica aparecia já em quadros e cartões populares da primeira metade do século sem autoria identificável e foi sendo recuperada nessa passagem de século. Na Rússia, por exemplo, Illarion Mikhailovich Pryanishnikov e Nicolay Bogdanov Belsky produziram cenas similares, em que crianças se divertem sobre cercas, e na Itália Telemaco Signorini produziu algo nesse sentido também, com crianças debruçadas sobre um muro, porém de costas. A representação de crianças em situações corriqueiras foi bastante comum no período e o próprio Almeida Júnior fez diversas telas com crianças protagonistas (“Recado difícil”, “Puxão de orelha”, “Futuro artista” e “Garoto com banana”, entre outras).

459 Que é já um ensaio para os trabalhos que Malhoa vinha executando e que exporia nos anos seguintes sobre as personagens do romance “As Pupilas do Senhor Reitor”, de Julio Dinis. O “bur-

quais Ribeiro Arthur diz que são “quadros de gênero bem interessantes” (Idem). Ambas, juntamente à versão maior de “Os oleiros” serão alguns anos depois enviadas por Malhoa com a delegação portuguesa para integrarem a Exposição Universal de Paris.

Em 1898 o GA realizou uma de suas últimas exposições. De fato, só haveria ainda mais uma, a do ano seguinte. A partir de 1900 as atividades dos artistas assumiram outros pactos e formações, das quais tratarei adiante. No entanto, apesar do já aparente desgaste do esforço organizativo do GA, 1898 foi um ano extremamente produtivo⁴⁶⁰ para Malhoa, quando seus vínculos com a família Relvas desdobraram-se em uma rede mais ampla de contatos e clientes. A essa altura, Malhoa já havia criado laços de íntima amizade com José Relvas, o filho de Carlos Relvas, de quem nesse mesmo ano concluiu um retrato (a pastel) com que presenteou o retratado (Saldanha, 2006: 70). E foi justamente por intermédio de José Relvas que a partir de 1898 Malhoa vendeu importantes telas de gênero para a família Bravo e para Michel'angelo Lambertini. Especificamente em 1898 vendeu a Jerônimo da Costa Bravo a versão maior de “Os oleiros” e a tela “Os padeiros” [Fig.120]⁴⁶¹. Os Bravo eram

guês” que orgulhosamente colhe o “primeiro melão” dessa safra em sua quinta é o modelo usado pelo artista para no ano seguinte criar o “João Semana”.

460 Em 1898 Malhoa produziu o retrato do segundo Conde de Proença-a-Velha, João Filipe Osório de Menezes Pita. O título de conde havia sido recém-atribuído pelo rei a seu pai em 1890, e foi por ele herdado em 1891. Em 1893, no entanto, ele já havia adquirido uma versão da tela “Os curiosos” na exposição do GA. Os condes de Proença-a-Velha eram membros de nobilitação recente, cujos primeiros títulos datavam de 1866, e o apreço pelas artes buscava aproximá-los de uma nobreza ilustrada. Maria de Melo Furtado Caldeira Giraldes de Bourbon, esposa do segundo conde de Proença-a-Velha e, portanto, Condessa, era, por exemplo, uma importante musicista e mecenas no ramo musical. Além do mais, foi escritora, poetisa de verve neogarretiana. Em 1928 foi uma das principais compradoras na exposição de homenagem a Malhoa, já próxima do final da vida do artista. A respeito das atividades da condessa, ver Cascurdo (2017) e Paz (2018).

461 A tela “Os padeiros” parece fazer uma citação direta à tela “Les Halles” [Fig.92], de León Auguste Lhermitte (produzida sob encomenda entre 1855 e 1860), em que ambos retrataram figuras populares participando de mercados de rua. A tela de Lhermitte, no entanto, retrata Paris, grande capital de enorme densidade e agitação, enquanto a de Malhoa retrata um pequeno centro urbano local, de uma zona rural, com uma paisagem campestre de fundo (o quadro foi também chamado de “Mercado de Figueiró”). É importante ainda mencionar que nessa sua tela Malhoa optou por retratar também um mendigo cujos traços, pose e tons em muito se assemelham ao “Mendigo da Tabatinguera” [Fig.122] produzido por Almeida Júnior nesse mesmo ano: ambos portam um cajado e carregam um saco às costas. O mendigo de Almeida Júnior, no entanto, traja uma camisa branca e traz o chapéu em mãos, enquanto que o mendigo de Malhoa o usa na cabeça, o que contribui para esconder-lhe o rosto nas sombras. O mendigo surge, portanto, entre as figuras populares recorrentemente retratadas por ambos, assim como para outros artistas do período, prin-

uma família da região de Seixal, ao sul de Lisboa, de origem popular no Minho, e que próximo à metade do século XIX, pelos esforços de Ângelo Joaquim Bravo, constituíram uma empresa de embarcações para a pesca. Seu filho Jerônimo, herdeiro, tal como o colega Relvas, foi quem melhor desenvolveu o gosto colecionista pela arte. Jerônimo Bravo foi, entre outras coisas, membro da Sociedade de Geografia de Lisboa, sócio da Companhia União Fabril e proprietário rural em virtude das herança obtida por sua esposa, Maria Amélia de Oliveira Ferraz, que foi além do mais pintora e pianista. Juntos, Relvas, Lambertini e Bravo constituíram ainda um grupo de estímulo à música instrumental de câmara⁴⁶².

Ainda em 1898, no entanto, Malhoa voltou ao salão de Paris em que expôs dois quadros, “As papas” [Fig.119] (com o nome de “La Bouille”), vendida a Francisco Falcão, e “No forno” (com o nome de “Au four. Costumes du Minho”), que no ato da exposição já estava vendida a José Relvas.

Da imprensa francesa Malhoa recebeu mais uma vez apenas comentários brevíssimos, meras citações e impressões mescladas a outras dezenas de artistas que os críticos apenas mencionavam. As principais repercussões sobre os novos quadros vieram da imprensa portuguesa, sobretudo de Fialho de Almeida, que publicou seus comentários no jornal *A Pátria* em abril do ano seguinte⁴⁶³ (considerando que os quadros expostos por Malhoa em Paris só puderam ser expostos em Lisboa na exposição de 1899). O artigo de Fialho ficou bastante conhecido por ser aquele

principalmente os naturalistas franceses como Lepage [Fig.132], provável referência comum.

462 Sobre as relações entre Relvas, Lambertini e Bravo ver Noras (2010: 115) e Gomes (2012: 65). Agradeço também a colaboração do professor Rui Manuel Mesquita Mendes no levantamento de algumas fontes e compreensão da atividade colecionista de Jerônimo Bravo.

463 Reproduzida em uma de suas coletâneas, “À Esquina. Jornal d’um vagabundo”, de 1923.

em que se refere pejorativamente às já numerosas alunas⁴⁶⁴ do pintor como “tristes Malhoas”, sugerindo que não fizessem mais do que imitar o professor.

Fialho, contudo, começou reconhecendo o esforço regular e disciplinado de Malhoa, “laborioso pintor”, embora “sem nunca ter ido a batismos d’arte lá de fora” (1923: 178). O crítico, nesse momento, tomou partido de Malhoa e descreveu os quadros enquanto os interpretava:

As duas velhas das *Papas* são um estudo da sordidez plebeia, pio-lhosa, ramelosa, em que liquida a velhice anquilosada de trabalho, porfiando nos misteres lazarentos da luta pelo pão. Malhoa tem defe-rências cristãs por estas cafurnas da miséria, e a lista dos seus qua-dros de plebe, é já numerosa, e faz mesmo uma dramaturgia humo-ral na pequerrucha história da pintura portuguesa, que seria curioso reunir um dia ou outro. As velhas das *Papas* têm um desafogo de fa-tura e um cozido de cor, onde se vêm vinte anos de pintura, e a tran-quila hombridade de um trabalhador sadio que procura exceder-se, e não vegeta, como alguns misantropos maníacos, na adoração das suas próprias borracheiras. *No Forno* é uma nota diferente, irradiante, hílare, da adolescência talvez dessas mesmas mulheritas que es-tão já decrepitas nas *Papas*, e que neste quadrito primaveram ainda, como rosas silvestres, na veneziana alegria do amarelo e do escarla-te. É uma das coisas lindas que Malhoa tem na sua obra: três rapari-gas do norte, ocupadas no labor de coser broa, sob o alpendre da casa onde os pintos vagueiam, e verduras de parreiral cortam o céu... O desenho é muito grácil, correto, e a rapariga da pá, meio curvada, numa postura cheia de perigos para o desenhista, sai triun-

464 Nesse momento Malhoa possuía um grupo de alunas e alunos, em geral mulheres pertencentes à aristocracia (tais como a Condessa de Alto Mearim) ou de uma burguesia em ascensão e com ânsia de aquisição de capital cultural (como Laura Sauvinet). As aulas por muito tempo foram uma fonte fundamental de renda para a subsistência do pintor e para seu reconhecimento como “mes-tre”. Havia em parte da crítica certo desprezo pelos “amadores”, considerados diletantes sem mé-todo ou comprometimento com a arte. Malhoa, por sua parte, considerava as aulas uma tarefa in-glória e tediosa, da qual era dependente e refém, como atesta sua correspondência com José Relvas (Carta de 27 Jun. 1898, por exemplo). A despeito da postura de Fialho, é importante pon-tuar que entre as alunas de Malhoa houve aquelas que se profissionalizaram, como foi o caso de Maria Emilia dos Santos Braga, que teve uma longa e produtiva carreira (Saldanha, 2006b; Lean-dro, 2016).

fantemente da experiência, e posa a primor, sem o menor sinal de rigidez. Toda a domesticidade da cena vem para nós a rir, como evocando; a graça das mulheres brota com apetites de pêssego e fruta nova, à luz hílare que se lhe difunde das saias encarnadas.

O texto de Fialho descreve de modo um tanto passional as telas de Malhoa, tentando expressar sua compreensão por meio de impressões subjetivas da narrativa que percorre as obras internamente. A tela “No forno”, de paradeiro desconhecido atualmente, foi reproduzida no catálogo da nona e última exposição do GA (único registro encontrado, em preto e branco). Com essa referência podemos notar que se trata, como descreveu Fialho, de um grupo de jovens mulheres reunidas em um cenário aldeão, em frente a casebres rústicos de pedra. As vestes das personagens, no entanto, são extravagantes, minuciosamente estampadas, e mais remetem a trajes folclóricos do que a roupas casuais cotidianamente utilizadas no trabalho manual. Essa característica, ensaiada e anunciada em “Rega dos alfobres” e “Cuidados de amor”, como uma espécie de romantização das personagens campestres, nesse quadro anuncia um padrão que se repetiria com certa frequência nos anos seguintes. E se por um lado Fialho atribuiu valor à crueza de “As papas”, por outro exaltou justamente a característica romanticamente alegre do outro quadro, “No forno”.

Desse modo, Malhoa encerrou a década em situação muito mais favorável do que no início dela. É certo que, como apresentado anteriormente, a década de 1890 foi ainda de incerteza, muito contestado pelo aspecto da “verdade” e da cor em suas obras. Mas é notável que o artista tenha encontrado meios de se posicionar frente a essas demandas e tenha encerrado o século com o que parecia indicar um programa estético cada vez mais baseado no rural e em suas figuras humanas, miseráveis ou radiantes, duramente realistas ou francamente romantizadas.

Ademais, nos próximos anos Malhoa seguiu insistindo na estratégia de internacionalização. Continuou participando, sempre que possível, dos salões parisienses, foi ao Rio de Janeiro, e expôs também em Liverpool, na Inglaterra, em Madri, na Espanha, e até mesmo em São Petesburgo, na Rússia. Mas os resultados desses investimentos deverão ser observados adiante, diante das condicionantes que os tornaram possíveis.

3.2 Um programa de pintura? A consolidação da temática rural em Almeida Júnior e Malhoa

3.2.1 As últimas exposições: Almeida Júnior, sem virar o século

Na primeira parte desse capítulo tratei das correlações entre a produção de Almeida Júnior e os projetos culturais da elite paulista que ascendeu ao poder com a proclamação da República no Brasil. Desse modo, abordei algumas das mais importantes obras feitas pelo pintor na década de 1890, enfatizando como elas passaram a integrar projetos estético-ideológicos de uma fração da elite política a partir das relações de afinidade e proximidade entre o pintor e agentes fundamentais à frente dos aparatos culturais criados no início do período republicano. Para isso, reconstituí as fontes fundamentais para compreensão do fenômeno e recorri ao debate bastante amplo e complexo sedimentado na bibliografia. O intuito de repassar por fenômenos já tão abordados pela bibliografia era não tomar como evidentes as relações de Almeida Júnior com as camadas intelectuais e políticas que já ocupavam cargos públicos durante o Império e que assumiriam o controle e gestão do Estado com a República. Revisar as fontes e explorar melhor aquelas que tivessem sido subaproveitadas teve o intuito de demonstrar que no caso paulista, analisado aqui a partir da trajetória de Almeida Júnior, o desenvolvimento de um proto mercado artístico local esteve muito atrelado às iniciativas do Estado, encetadas em função dos esforços de agentes muito específicos, cujo histórico de atuação e produção intelectual sugerem a intenção de produção de uma narrativa histórica sobre a nação, o que implicava uma dimensão estética e que é justamente onde se encaixam as obras de Almeida Júnior. Ou seja, o estudo da atividade artística de Almeida Júnior nesse período, e do início da formação de um mercado artístico em São Paulo não pode desconsiderar o processo de reforma política do Estado, uma vez que os principais agentes potencialmente dispostos a exercer uma atividade colecionista, mecenática e de fruição eram em boa parte os mesmos que, nas atribuições dos cargos públicos, se en-

carregaram de tocar as reformas e constituir as instituições culturais e profissionais do novo regime.

Nessa parte final do capítulo, entretanto, pretendo abordar a porção restante da obra do artista elaborada nesse período, sobretudo aquela que integrou as exposições de que ele participou, mas que não necessariamente fazia parte de um projeto museológico de antemão. Por meio delas poderei, assim como fiz com Malhoa, criar alguma percepção sobre a evolução de suas temáticas, vendas e recepção. A intenção é, enfim, perceber como foram apreendidas pela crítica, bem como o resultado que as suas estratégias expositivas de visibilidade de seu trabalho e a ampliação de sua rede de relações pessoais produziram em termos de reconhecimento e vendas.

E a respeito de suas exposições, é preciso salientar sua insistência na estratégia de utilizar o ateliê, as galerias e espaços alternativos como método de tornar suas obras mais acessíveis ao público. No entanto, também não podemos ignorar o fato de que até o final do século Almeida Júnior continuou participando das Exposições Gerais da ENBA, no Rio de Janeiro. O artista expôs em quase todos os certames a partir de 1894, quando foram reiniciados, até o fim do século, com exceção de 1896. Assim, é notório que a instituição reformada continuou centralizando em larga medida a atribuição de valor simbólico às obras. E além de buscar no Rio de Janeiro as premiações, Almeida Júnior pretendia manter a capital aberta para si como um mercado. De todo modo, desde os primeiros anos da década o pintor tinha, ao menos parcialmente, conseguido efetivar sua pretensão de constituir um mercado para si em São Paulo, considerando que podemos identificar uma série de vendas suas a particulares.

Assim, podemos subdividir a recepção de Almeida Júnior nesse período em pelo menos duas instâncias: a recepção paulista, bastante pessoalista e que se dava muitas das vezes a partir de visitas dos críticos ao ateliê do artista, e a recepção carioca, que se dava a partir das exposições oficiais de que participava o artista. Do lado paulista, como assinala Fernanda Pitta (2013: 382), um dos principais críticos a produzir essa recepção foi Filinto de Almeida. Em junho de 1894, por exemplo, o crítico visitou o ateliê de Almeida Júnior e produziu um texto crítico não por acaso denominado “Quadros paulistas” (A. Bontempo, 9 de Junho de 1894) sobre as obras

que ali estavam antes que elas seguissem para a Exposição Geral de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Pitta é bastante precisa ao explicitar os diferentes vieses que se produziram em cada caso, demonstrando como para os críticos paulistas, mormente Filinto de Almeida, a temática caipira era válida e de extremo interesse, enquanto que para boa parcela da crítica carioca as pinturas regionalistas caipiras constituíam uma temática duvidosa, indignas de um tratamento tão significativo.

Já Filinto de Almeida, como lhe era de costume, produziu sua crítica a partir do relato pessoal de uma visita ao ateliê do artista. Filinto, muito embora não fosse paulista, havia de fato encampado em sua crítica a defesa de uma arte que se demonstrasse “nacional” e local. E para ele, Almeida Júnior era quem, àquela altura dos acontecimentos, vinha melhor realizando esse programa estético, ou cumprindo com essa demanda da crítica local. O que Filinto, no entanto, assinalava em seu texto era que faltava ao artista que produzir uma arte com maior desempenho narrativo. Ou seja, Filinto esperava que Almeida Júnior criasse cenas que de algum modo dramatizassem a vida e os sentimentos desse “homem simples”, suas “paixões humanas rebentando nas almas primitivas dessa raça mista” (A. Bontempo, 1894: 1). Essa é a única ressalva, a única demanda. De resto, os quadros são efusivamente elogiados, descritos com afinco. Para ele, há que se reconhecer quão “genuínos e verdadeiros” eram aqueles “tipos” ali representados. Sobre o caipira que pica um pedaço de rolo de fumo, não resta dúvida: é uma “figura deliciosa de verdade e acabamento” (Idem).

Almeida Júnior havia, para Filinto de Almeida, cumprido naquelas telas com o requisito máximo da crítica de seu tempo: a “verdade”. Para ele, a qualquer um que olhasse bastaria reconhecer, em todas as minúcias, do cenário à expressão facial. Para Filinto, Almeida Júnior havia sido extremamente feliz detalhando a personagem

com uma verdade, uma paciência, um naturalismo pouco vulgares nos nossos artistas. A fisionomia do caboclo, o seu ar, em que se sente o antegoço da rica fumaça; a indolência natural do tipo, que ressumbra da atitude, do bem pousado da figura; a perfeição e a moleza do planejamento, o colorido especial da carne acabocladada (Idem)

A “indolência” aparece novamente. O aspecto intencional da postura e da expressão facial da personagem buscam imprimir esse aspecto de amena lentidão, e foi lido pela crítica como um traço atávico da “raça mista”. É como se o artista estivesse tentando, de algum modo, exprimir com isso algo sobre o modo e o ritmo de vida desse homem do campo, fixado no interior do país. Do mesmo modo, a crítica também não deixava de notar a pontiaguda faca, elemento que comporta alguma violência em potencial (Coli, 2005), represada numa personalidade pacata e pacificada. E nesse sentido, há na tela de Almeida Júnior a mesma dubiedade no trato do camponês que havia nos trabalhos de alguns dos realistas franceses. Como aponta Jean-Claude Chamboredon (1977 apud. Pitta, 2013: 169), a obra de Millet, por exemplo, foi sendo acomodada em uma certa perspectiva sobre o trabalhador do campo que o associava a uma ética do trabalho árduo e dignificante. Não por acaso, em “Vigneron au repos” [Fig.123]⁴⁶⁵ o camponês é representado com expressão exaurida e as mãos pendentes de cansaço. A pausa do trabalho acabou, desse modo, se convertendo em uma tópica constante do século XIX. Foi replicada, por exemplo, por Lhermitte na “Paye des moissonneurs” [Fig.93]⁴⁶⁶, em “Les foins” [Fig.100]⁴⁶⁷, de Bastien Lepage, e também mobilizada por Almeida Júnior e Malhoa.

465 Um exemplo dessa acomodação interpretativa produzida pela crítica à obra de Millet foi a recepção a esse pastel. O crítico da Gazette des Beaux-Arts, Ernest Chesneau, destacou que o camponês de Millet era um “animal feroz” (1875: 432, tradução minha. No original, “animal farouche”), assim como Philippe Burty, para quem tratava-se do mesmo “velho camponês, aquele ser que, em certos recantos do campo, quase não mudou, nem mesmo na casca, desde o século XVII” (1877: 317, tradução minha). Com essas expressões os críticos pretendiam sugerir que Millet havia representado nessa e em outras obras o homem do campo apaziguado pelo trabalho extenuante, mas ainda prenhe de uma força e de uma violência primeva.

466 A tela de Lhermitte foi exposta no salão de 1882 (portanto, ainda no período em que Almeida Júnior estudava em Paris) e sua coirmã, “La moisson”, participou da Exposição Universal de Paris de 1889. Curiosamente, Lhermitte nasceu no departamento de Aisne, uma região rural francesa e suas origens eram comumente mobilizadas pela crítica para explicar a qualidade e a “verdade” em seus quadros. Estreou no salão oficial em 1864, mas começou a de fato se consagrar em meados da década de 1870 quando realizou obras sobre o campesinato em grandes dimensões. Sobre a tela, vale a pena anotar que no início do século XX Malhoa enviou um cartão-postal a seu amigo e aluno, o poeta Augusto Gama, cuja imagem era justamente a tela “La paye des moissonneurs” (esse postal pertence ao acervo documental do Museu José Malhoa, em Caldas da Rainha, Portugal. Agradeço à direção do museu por ter me acolhido e aberto seu acervo).

467 “Les foins” foi uma das telas pelas quais Lepage consagrou-se no meio artístico francês na década de 1870 depois de ter tentado sem sucesso conquistar o Prix de Rome algumas vezes. A tela de grandes dimensões foi bem recebida pela crítica, inclusive Émile Zola, que o chamou de “neto de Courbet e Millet” (1879). Lepage havia sido discípulo de Cabanel em seus anos de formação na ENSBA, mas sua consagração esteve atrelada ao seu investimento mais intenso nas temáti-

Como bem indicou Gilda de Mello e Souza (2007: 258), uma das matrizes do realismo regionalista desenvolvido por Almeida Júnior foram “pintores acadêmicos secundários”, a partir dos quais o artista operou “uma acomodação entre dois sistemas diversos de notação, que coexistiam na mesma época na Europa, um inovador e outro retrógrado, adaptando-se à realidade brasileira” (Idem). O mesmo se pode dizer de Malhoa. E as referidas telas de Millet e de Lhermitte⁴⁶⁸ operaram para eles como modelos para a confecção de “Caipira picando fumo” e “A sesta” [Fig.124]. Em ambas o momento de pausa é igualmente tematizado e a postura corporal é retrabalhada segundo um mesmo referente. As telas possuem dimensões muito diferentes, o que dificulta a comparação, mas se, no entanto, adotarmos a versão menor [Fig.125.] da tela de Almeida Júnior (requisitada e adquirida por João Maurício Sampaio Viana⁴⁶⁹), a comparação se torna ainda mais pertinente.

cas rurais, quando passou a obter o reconhecimento da crítica. Assim como parte da crítica no Brasil considerou sobre Almeida Júnior, Zola entendeu que Lepage havia chegado àquele estágio de desenvolvimento artístico apesar de Cabanel. Anos depois, Zola o consideraria um “trânsfuga da École des Beaux-Arts” (1881), ou seja, aquele trai os princípios a que seguia. As avaliações de Zola podem ser tomadas como decisivas para a consagração dos artistas naturalistas na década de 1880 e definidora de novos parâmetros para toda uma geração de críticos. Zola era a voz de maior legitimidade em termos de avaliação artística naquele período, e a maneira pela qual a crítica dita “moderna” no Brasil e em Portugal impôs demandas aos artistas no final do século estava intimamente atrelada à maneira como se relacionavam com a obra crítica de Zola.

468 É possível também que os realistas e naturalistas franceses da segunda metade do século tenham adotado como referências os trabalhos de Delacroix, sobretudo da fase “orientalista” do pintor romântico, em telas como “Arab rider” [Fig.126] e “Chasseur arabe” [Fig.127]. Delacroix criou uma série de pinturas sobre povos árabes e beduínos do Marrocos que refletiram uma curiosidade do ocidente pelas práticas culturais do oriente. O olhar e as viagens pelo oriente, no entanto, não foram exclusividade de Delacroix. O próprio Almeida Júnior produziu as telas “Marroquino”, em 1880, e “Cabeça de árabe”, em 1885. Além dele, vale citar o dinamarquês Martinus Rorbye, que em 1839 produziu telas representando a etnia dos Núbios do norte do Sudão, entre as quais “Sitting nubian” [Fig.128] (a relação dessa obra com as demais foi primeiramente sugerida por Eli-dayana Alexandrino em seu projeto “Imagens que se encontram”). Esse ímpeto “etnográfico”, contudo, foi retomado na pintura realista justamente em um contexto em que essa curiosidade se voltou para a “descoberta” do interior em cada país, e em que ganharam evidência as “viagens pitorescas” (Vottero, 2012: 209) (na França, por exemplo, foram publicados entre 1820 e 1878 os diversos volumes das “Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France”, idealizadas pelo barão Taylor). No Brasil e em Portugal tivemos expedições parecidas, estrangeiras e nacionais. Em Portugal foram conduzidas sobretudo pela SGL e em São Paulo algumas foram empreendidas pela CGG. Sobre essa conversão do olhar para o interior da nação como uma etapa da criação das identidades nacionais, ver Thiesse (1999).

469 A convergência afinada entre o gosto portado por essa classe política e as obras produzidas por Almeida Júnior ao longo da década de 1890 pode ser bem exemplificada pelo fato de que as duas telas caipiras emblemáticas, expostas em seus formatos maiores e definitivos no grande Salão de Honra do Museu do Ipiranga, foram reproduzidas em formatos menores e adquiridas por João

Vejamos: na tela de Almeida Júnior, ocupa o primeiro plano, no centro da composição, em foco bastante aproximado, a figura do caipira. Sentado nos degraus seguidos à soleira da porta, quase agachado, com as pernas flexionadas e os cotovelos apoiados próximos aos joelhos, em pose substancialmente similar à do camponês de Malhoa, apenas sutilmente rotacionada para a esquerda em seu eixo vertical. A profusa luz emana da direita e toma quase por completo o ambiente externo, enquanto que no interior da casa de porta entreaberta às costas da personagem há somente breu. Algumas sombras se projetam no chão e na casa, indicando um sol ainda alto, ao qual a personagem parece não se incomodar se expôr. A luz atinge o caipira por inteiro, absorto em sua atividade de picar o pedaço de fumo de corda e compôr seu cigarro de palha, apropriadamente reservada, presa atrás de sua orelha esquerda. A roupa e a pele do caipira estão um tanto sujas da mesma terra que o cerca por todos os lados, como que atestando sua ligação com o meio e com o trabalho manual. Leva ainda uma camisa branca entreaberta no peito tendo, além disso, as barras das calças dobradas para cima, escancarando os pés descalços (como os do camponês de Millet) e empoeirados.

Já na tela de Malhoa, as personagens ao fundo, discretas, quase camufladas, dão nome à tela porque dormem a sesta após o almoço. A personagem principal no primeiro plano, por sua vez, também refugia-se na sombra das árvores. Tem a expressão cansada, arfante, com as mãos pendentes como que exaustas. A pele como um todo tem uma tonalidade que sugere alguém que trabalha diariamente exposto ao sol. Sentado e entregue ao cansaço, o camponês tem os ombros caídos e as costas arqueadas indicando um relaxamento despercebido. Agachado e escorado, de cócoras em trecho abarrancado do terreno, tem os joelhos flexionados e as pernas um tanto afastadas. O largo chapéu disposto no chão ao lado e a camisa branca semiaberta e arremangada acentuam o aspecto estafado de quem busca re-

Maurício Sampaio Viana, deputado estadual pelo PRP, membro da primeira comissão constituída para atribuição das bolsas do Pensionato Paulista para artistas, diretor do LAOSP, e que em 1900 foi um dos principais organizadores da exposição póstuma dedicada a Almeida Júnior. Sampaio Viana nasceu em Salvador, na Bahia, mas era filho do Barão de Sampaio Viana (cujo título de nobreza foi criado em 1889), português e funcionário público no Rio de Janeiro. Sampaio Viana, o filho, formou-se advogado pela Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, quando então casou-se com a filha do professor Clemente Falcão. Ao seguir carreira política em São Paulo, Sampaio Viana aprofundou suas relações com a elite local e como colecionador seguiu um padrão de gosto ligado ao naturalismo, tendo sido um dos principais clientes de Almeida Júnior.

fresco na pausa. O camponês principal está ligeiramente à esquerda na tela, uma composição horizontal, deixando entrever no canto direito uma paisagem intensamente iluminada em plano afastado, um núcleo aldeão com sua característica igreja sobressaindo-se alta.

Ambos, portanto, retratam as personagens em momentos de pausa, de descanso e de certa introspecção. Há, contudo, uma diferença notável e significativa. Enquanto Malhoa recupera com fidelidade⁴⁷⁰ o modelo de Millet e Lhermitte, chamando a atenção para a expressão de sua personagem, exausta, de mãos e pés descadidos, Almeida Júnior dialogou com os paradigmas deterministas que já naqueles anos sugeriam a preguiça como característica inata do caipira. Almeida Júnior, portanto, produziu um tipo de “paródia”⁴⁷¹ do camponês europeu esgotado pela jornada de trabalho e apresentou em sua tela um tipo avesso ao trabalho, respondendo às expectativas de seu público e do debate intelectual do período.

Figura 3: Em sentido horário a partir do canto superior esquerdo temos detalhes de "La paye des moissonneurs" de Lhermitte, "A sesta" de Malhoa, "Vigneron au repos" de Millet, "Les foins" de Lepage e "Caipira picando fumo" de Almeida Júnior.

As grandes telas caipiras, de fato, provocaram grande repercussão e pareceram corresponder adequadamente ao debate paulista. Não por acaso “Caipira picando fumo” e “Amolação inter-

470 Nesse sentido, a crítica em Portugal elaborou interpretações muito parecidas com as francesas de décadas atrás sobre Millet. O jornal *O Século*, por exemplo, afirmou em 1902 que “o bronco e esmagado trabalhador dos campos, [era] a passiva e resignada criatura que parece ter pedido ao boi, seu companheiro de trabalho, a sua passividade e resignação” (20 de Abril de 1902).

471 A paródia aqui referida é um tipo de figura de “linguagem” na arte em que, por meio da obra, o artista produz um efeito nem sempre notado de ironia, de subversão de sentidos ao empregar de modo inusitado um modelo ou os preceitos de um gênero artístico. Segundo Bourdieu, “a paródia é a forma por excelência da ruptura pela continuidade” (2013: 612, tradução minha).

rompida” foram as duas telas a que Filinto deu maior atenção em seu texto. “Amolação interrompida”, no entanto, embora também digna de elogios do crítico, foi alvo de maiores ponderações e poréns. Para o crítico, o cenário acidentado peca no “pitoresco” e é salvo pelo riacho. Ambas, no entanto, a despeito de qualquer defeito de escolha de composição ou de execução, carregavam a virtude de serem obras dotadas de um “brasileirismo” e um “paulistismo” (Idem), que na crítica de Filinto emergem à superfície como critérios explícitos de apreciação do valor de uma obra (Pitta, 2013: 377). O trecho final do texto é especialmente revelador de suas expectativas a respeito da arte que deveria ser produzida por Almeida Júnior: que persistisse na pintura de gênero sobre o caipira e deixasse de lado os “retratos burgueses”, que fizesse de sua arte um “documento etnográfico”, um registro da “história psicológica de uma raça extinta”, tornando-se, por isso, um artista “nacional” (Idem).

Claramente, no entanto, as duas grandes telas caipiras de Almeida Júnior eram lidas de formas muito diferentes nos dois Estados. Se para uns elas adquiriram valor documental e histórico e eram “tudo quanto há de mais paulista” (A. Bontempo, 1894: 1), para outros pareciam não conter todo esse peso. Parcela da crítica carioca, embora receptiva às telas naturalistas, esperava que retratos pitorescos de aspectos e costumes regionais fossem confeccionados em pequenas dimensões. Quem melhor assumia essa faceta descontente na crítica era Carlos de Laet, assinando com o pseudônimo de “Cosme Peixoto”. Laet era quase um antônimo para Filinto. Monarquista, nunca cessou de deixar explícita sua admiração pelo imperador, mesmo após a Proclamação da República. E não só nesse sentido Laet era avesso a mudanças. Seu conservadorismo se manifestava em sua adesão à antiga AIBA⁴⁷² e suas rugas contra a direção da nova ENBA, sobretudo Bernardelli.

O texto de Filinto de Almeida foi produzido e publicado em julho e a EGBA ocorreu em outubro⁴⁷³. As críticas cariocas, portanto, surgem desse período em diante. E surgem sobretudo nos jornais Gazeta de Notícias e n’O Paiz, além do Jornal do

472 É sugestivo pensar que em sua contribuição à fundação da ABL, Laet tenha sido o responsável por instituir a cadeira número trinta e dois, cujo patrono sugerido era Manoel de Araújo Porto-Alegre, antigo diretor da AIBA.

473 Pouco após a abertura da exposição, algumas notas nos jornais revelavam as vendas que ocorriam durante o evento. A GN, por exemplo, noticiou a venda da tela “Leitora” (talvez referia-se à tela hoje conhecida como “Moça com livro”, no acervo do Museu de Artes de São Paulo) para João Maurício Sampaio Viana (“Exposição...”, 4 de outubro de 1894).

Brasil, onde foi veiculado o texto de Laet. Polemista de modo geral, no trecho dedicado a Almeida Júnior não foi diferente. Para Laet, conforme assinalado acima, não fazia sentido que um tema de menor importância como o caipira figurasse em uma tela de dimensões tão grandes. Ele não deixa de reconhecer o mérito técnico de Almeida Júnior no desenho, mas considera que as telas têm defeitos de cor e, sobretudo, que a posição da personagem em “Amolação interrompida” é falsa. Ou seja, Laet também sente desconforto com a composição da tela, mas argumenta que isso a torna “falsa” (Cosme Peixoto, 1894: 1), enfatizando o aspecto negativo e contrariando Filinto, que menospreza o problema. Instala-se, assim, um embate crítico. Podemos dizer que a crítica paulista enfrentou, de certo modo, a carioca por meio de uma argumentação culturalista e de autoexaltação, enquanto a crítica carioca possuía matizes diversas, no extremo das quais estava Laet, monarquista e conservador.

Já na Gazeta de Notícias foi publicado um texto (“EXPOSIÇÃO...”, 24 de Outubro de 1894) não assinado e que perpassava rapidamente todas as telas enviadas pelo pintor para a exposição, e que considerava as “mais interessantes” as menores (“Pescaria” e “Cabeça de estudo”). Sobre as duas grandes telas caipiras reconhece valor, mas não considera que representem significativo progresso em relação aos trabalhos anteriores do pintor. Para o crítico anônimo, as telas têm um “defeito de origem” (Idem) que é terem sido feitas no ateliê, e por isso erram justamente na representação da luz natural. Já n’O Paiz, foi Oscar Guanabaryno quem produziu a recepção crítica às telas de Almeida Júnior. Guanabaryno pode ser situado em uma posição intermediária no conjunto de críticos aqui arrolado, já que não participava da exaltação ufanista do suposto “brasileirismo” das telas de Almeida Júnior, mas era entusiasta dos temas naturalistas e dos costumes regionais.

Guanabaryno fez um texto de apresentação da exposição ao público. Mencionou diversos artistas sem se deter demais em nenhum deles. Mas o que é válido apontar, é que o crítico criou uma categoria, a de “artistas notáveis que pintam cenas brasileiras” (1894: 1), na qual incluiu Pedro Weingartner, Modesto Brocos e Almeida Júnior, para o qual apontou “três telas brasileiras” (que são na verdade quatro: “*A Pescaria*”, “*A queda do Votorantim*”, “*Amolação interrompida*” e “*O caipira*” (Idem, grifos do autor)). O crítico revisa e descreve cada uma delas, fazendo alguns apontamentos negativos intercalados aos elogios. Se a água da “Queda do Votorantim” parece

“uma queda de gesso” (Idem), o “Caipira picando fumo”, por sua vez, é o “tipo exato do sertanejo paulista, indolente, sentado a picar fumo para cigarro com a grande faca de ponta”, e no qual “há muita observação” (Idem).

Diante desse cenário de textos, é possível perceber que os críticos cariocas que primeiro produziram interpretações dessas obras imprimiram tons muito diferentes da crítica paulista, muito mais entusiasmada e marcada pelo interesse nacionalista. Os críticos cariocas que aparecem nesse contexto, mais maduros (Guanabariño, por exemplo, fazia as críticas das EGBA n’O Paiz desde o início da década de 1880), não desprezavam as qualidades de Almeida Júnior, mas não viam em suas obras o potencial representativo de um programa estético, tal como viam os críticos paulistas. Ou seja, se a obra de Almeida Júnior tinha algo de um programa definido em torno das temáticas de gênero regionalista, ou se ao menos indicava que pudessem seguir nessa direção, era em sintonia com as demandas da crítica e do ambiente cultural paulista. Fora do circuito paulista e distante de sua rede de relações os trabalhos de Almeida Júnior tenderam a não ser imediatamente valorados e valorizados da mesma maneira que foram em São Paulo.

E não é como se o artista não soubesse ou não percebesse isso. Talvez não seja acaso que em 1895, além de participar da exposição na capital nacional, Almeida Júnior tenha se empenhado em realizar também uma exposição em seu ateliê (“Exposição de pintura”, CP, 16 de Junho de 1895). Almeida Júnior convidou a imprensa, que noticiou o convite. A exposição durou os meses de junho e julho e expôs as mesmas telas que o pintor depois enviou em setembro para a exposição no Rio de Janeiro, com a exceção de “Nhá Chica” [Fig.130], exposta somente em São Paulo. E Almeida Júnior não era o único artista a enviar telas de São Paulo para a capital. Seu principal discípulo Pedro Alexandrino e a pintora Berthe Worms também já enviavam seus trabalhos com regularidade.

Já na EGBA do Rio de Janeiro, o primeiro periódico a produzir um texto sobre a exposição foi a GN, e mais uma vez anônimo. Sobre Almeida Júnior ressurgiu o debate sobre a “verdade” nas obras, dessa vez de modo elogioso, defendendo que os trabalhos enviados possuíam uma “fidelidade, poderíamos dizer, fotográfica” (“Artes”, apud. Diário Popular, 2 de Set. 1895). Nesse certame apresentou ao público novas variantes da temática caipira como as cabeças de estudo [Fig.131], além de

“Cozinha caipira” [Fig.79], “Apertando o lombinho” [Fig.125] e “Caipira pitando” [Fig.122], sobre os quais o *Jornal do Comércio* do Rio de Janeiro apontou defeitos curiosos como “falta de imaginação” (“Notas...”, 9 de setembro de 1895)⁴⁷⁴. Além, no entanto, das críticas anônimas dos jornais cariocas, quem também escreveu algo a respeito dos quadros de Almeida Júnior foi Olavo Bilac, assinando com o pseudônimo de “Fantasio”. Bilac era, na altura, um jovem intelectual de apenas trinta anos de idade, quinze anos mais jovem que Almeida Júnior, mas tinha já há algum tempo uma atuação relevante nos periódicos do Rio de Janeiro como crítico cultural, tratando principalmente de literatura. Bilac, diferentemente de Guanabara e de Laet, assumiu um tom muito mais entusiástico, muito mais próximo da maneira como a crítica paulista se referia a Almeida Júnior. E o mais interessante é que em seu texto o crítico voltou a ressaltar positivamente a identificação do pintor com “sua terra” (Fantasio, 12 de Setembro de 1895: 1), tal como havia se dado no início da carreira do artista⁴⁷⁵. Além do mais, Bilac elogiou o “pitoresco” de “Cozinha caipira”, e destacou

474 É curioso pensar que no Brasil poucos artistas apresentassem nessas exposições públicas os retratos que tivessem produzido, diferentemente de Portugal, em que os retratos eram sempre uma parcela significativa dos quadros apresentados pelos artistas, Malhoa inclusive. E nesses anos Almeida Júnior produziu os retratos dos principais políticos paulistas (presidentes do Estado e do país). Em 1894 produziu o retrato do então senador Campos Sales e em 1896 o de Bernardino de Campos, por exemplo. É possível pensar que a apresentação de retratos nas exposições portuguesas fosse um tipo de investimento de visibilidade tanto de artistas quanto de retratados. Os artistas buscavam com bons retratos conseguir mais encomendas, e os retratados buscavam obter o reconhecimento público de seu status social e bom gosto. Aliás, seria possível enveredar uma comparação entre ambos por meio da retratística, considerando quem foram os retratados, e fazendo distinções entre as encomendas e aqueles feitos como forma de presentear alguém, com especial atenção para aqueles que foram encomendados para a decoração de edifícios públicos. Nosso foco aqui, no entanto, recai sobre as obras de gênero e seu papel na construção de imagens sobre a nação, na interface entre arte e política.

475 Curiosamente esse mesmo ano foi publicada em São Paulo o livro “História de São Paulo ensinada pela biographia de seus vultos mais notáveis”, de Tancredo do Amaral (cujo título parece ter sido inspirado pela “História do Brasil ensinada pela biografia de seus heróis”, de Sylvio Romero, publicada cinco anos antes), em que o autor dedicou um verbete a Almeida Júnior, repetindo o tom laudatório das genealogias anteriores. Sobre esse tipo de publicação de caráter biográfico o historiador Christophe Charle assinala que “nos anos 1880 apareceram livros mais ecumênicos, em que a velha nobreza e a nova burguesia, inclusive homens talentosos de todos os tipos, foram colocados lado a lado, ainda que na realidade as elites assim agrupadas não se frequentassem ou se ignorassem (...). Os dicionários biográficos, que são uma variante mais elitista, mais intelectual e menos utilitária dessas recensões, registram uma evolução análoga, um pouco escalonada no tempo” (1987: 13, tradução minha). Malhoa, por sua vez, passou a ter sua biografia reconhecida também nesse período. Foi em meados dessa década que Ribeiro Arthur publico o breve relato biográfico do artista em sua coletânea “Arte e Artistas Contemporâneos”, e em 1908 foi incluído um verbete sobre ele no quarto volume do “Dicionário Histórico, Corográfico, Heráldico, Bi-

como positivo seu aspecto “paulista”. Ou seja, reforça-se por isso a percepção de que não podemos tomar a crítica de modo homogêneo. Para pensá-la como um conjunto nesse final do século XIX, é preciso levar em consideração que fatores produziam as distinções internas.

Em 1896 Almeida Júnior não participou da EGBA porque viajou mais uma vez para a Europa, agora na companhia de seu aluno mais preparado, Pedro Alexandrino (“Para a Europa”, CP, 26 de Abril de 1896). Os jornais disseram que foi uma viagem para cuidar da saúde. Nesse ano tornou públicos apenas alguns retratos que produziu sob encomenda da Secretaria da Fazenda do Estado de São Paulo. Em 1897, no entanto, volta a participar da EGBA, a quarta realizada pela ENBA, embora com apenas três telas (talvez porque tivesse concentrado a maior parte de suas energias em produzir “Partida da Monção”). Dessa vez, quem produz uma interessante recepção às obras de Almeida Júnior foi o colega pintor Antônio Parreiras, que no início da década havia tido importante atuação em São Paulo como pintor, ocasião em que reencontrou-se com Almeida Júnior (Stumpf, 2014: 53).

O texto de Parreiras foi republicado pelo Diário Popular de São Paulo. Nele, o artista desempenhando as vezes de crítico iniciou o trecho dedicado a Almeida Júnior elogiando o pintor paulista por sua relevância para as artes em São Paulo. Em seguida, analisou as obras e iniciou dizendo que a que mais lhe agradou foi “Caçando” (que não pude identificar), afirmando possuir “luz brasileira, forte e quente” (1897: 1). O breve comentário não se estende muito mais, mas o pouco que disse, pelos elementos a que escolheu recorrer, é bastante revelador a respeito dos critérios de apreciação.

Ademais, 1897 foi também o ano em que Almeida Júnior expôs por conta própria, em espaço alugado, a gigantesca tela histórica “Partida da Monção”, que pretendia vender ao Estado de São Paulo, conforme analisado anteriormente. Pelos jornais da época podemos acompanhar os esforços do artista, a repercussão e a campanha que alguns desempenharam para que fosse adquirida (um tanto em vão, já que, como sabemos, a compra só foi efetivada cerca de quatro anos depois, quando o artista já estava morto).

Em 1898 algumas tópicas e temáticas continuaram a coincidir nas obras de Almeida Júnior e José Malhoa, tais como a das lavadeiras, que Malhoa já havia trabalhado em 1891 e que voltou a abordar em 1903, na tela “Clara” [Fig.129]. Nesse ano foi a vez de Almeida Júnior apresentar uma tela sobre o tema na EGBA do Rio de Janeiro. Aliás, a relação entre homens do campo e os rios foi uma constante nas obras de ambos.

Foi também em 1898 que o artista paulista enviou para o Rio de Janeiro sua grande tela histórica, “A partida da monção”, concluída no ano anterior. Em franca campanha para que o Estado de São Paulo adquirisse a obra, expô-la na capital representou um elevado custo financeiro para o artista (haja vista quão difícil era transportar uma tela daquelas dimensões), mas fez parte de sua estratégia para ampliar a visibilidade e a legitimidade pública de seu feito. Almeida Júnior esperava obter com ela respostas positivas da crítica carioca que fossem capazes de excitar os ânimos dos paulistas para adquirirem definitivamente a obra (não esqueçamos que Cesário Motta Júnior havia falecido repentinamente e que, portanto, o pintor já não poderia contar com a caneta e a disposição instantânea de quem tinha a autoridade para assinar a compra definitiva da tela). No catálogo oficial da exposição, junto ao nome do quadro foi impresso o pequeno texto que Almeida Júnior havia escrito e distribuído na ocasião de sua exposição em São Paulo.

Nessa que foi a quinta EGBA organizada pela ENBA, a grande tela histórica enviada por Almeida Júnior centralizou as atenções dirigidas à sua participação. Tanto é assim que Oscar Guanabara em seu texto referiu-se quase exclusivamente a ela para avaliá-lo, passando muito rapidamente pelas demais no final de seu texto. E o crítico manteve, mais uma vez, o tom comedido e sopesado da crítica, apontando uma série de defeitos e limitações. Guanabara insistiu em não ceder a Almeida Júnior nenhuma crítica de pleno reconhecimento. E, dessa vez, é interessante destacar que além de apontar defeitos gerais na composição e execução da tela, sugeriu como uma das causas dos problemas da obra o ambiente artístico e intelectual paulista: “É que o artista, além de querer contrariar o seu estilo, não tem, em S. Paulo, elementos para dar execução a um quadro daquela ordem” (1898: 2). Além dele, na imprensa carioca o crítico sempre anônimo do Jornal do Comércio dedicou um brevíssimo parágrafo a Almeida Júnior, de sobrevôo sobre as obras e em que classi-

ficou a “Partida da monção” como uma tela decorativa “no estilo da escola moderna de Puvis de Chavannes” (“Notas...”, 1898: 4). Logo a seguir, o crítico mencionou também a participação do pintor português José Júlio de Sousa Pinto⁴⁷⁶ na exposição daquele ano com o quadro “En prairie”, que havia sido exposto com sucesso no SAF no ano anterior.

Por fim, em 1899 mais uma vez Almeida Júnior realizou uma exposição em seu ateliê antes de enviar as novas telas para o Rio de Janeiro. Em junho, recebeu uma avaliação do crítico Alfredo Camarate, publicada no *Correio Paulistano*. Camarate era português e desde a década de 1870 havia se instalado no Brasil, primeiro no Rio de Janeiro, e depois em São Paulo, onde permaneceu até o fim da vida. Sobre Almeida Júnior, Camarate fez um breve texto analisando sua trajetória, admirado com o fato de que o artista fosse bem aceito tanto pelos antigos mestres quanto pelos jovens e “modernos”. Citou as obras expostas no ateliê da Rua da Glória apenas no final, sem analisá-las.

Nesse mesmo ano, Almeida Júnior realizou sua última participação na EGBA, agora com nove telas. Dessas, havia pelo menos três diretamente relacionadas aos temas caipiras, e outras quatro relacionadas ao registro do interior rural paulista (paisagens ou mesmo hábitos de lazer da “burguesia fazendeira”, como “Piquenique no Rio das Pedras” [Fig.135]⁴⁷⁷ e “A estrada”). As duas restantes eram uma natureza-morta e uma cena de ateliê (“O importuno” [Fig.104]).

Algo a se destacar deste pleito é a cerimônia que se criou em torno da exposição. Os textos críticos dessa vez deram conta da presença do presidente da República na inauguração do evento, exatamente como se fazia no período monárquico

476 Sousa Pinto era o pintor português da geração de Malhoa com maior sucesso internacional tanto pelo número de participações em exposições estrangeiras, quanto porque foi capaz de se estabelecer no competitivo mercado francês, de tal modo que teve até mesmo telas adquiridas pelo governo francês para o Museu de Luxemburgo.

477 Não podemos deixar de pontuar o curioso dessa tela, que coloca membros da burguesia paulista em um piquenique no meio de uma região de mata, às margens de um córrego, em trajes finos, tal como já havia feito na tela da família de Elias Chaves. No aspecto dos trajes e do cenário, o quadro é comparável a “Déjeuner sur l’herbe” [Fig.162], de Édouard Manet, mas sobretudo a telas de pintores mais discretos e conservadores no registro dos hábitos burgueses nessa transição do campo para a cidade, como a tela “El Picnic” [Fig.137], de Antonio García y Mencia, pintor espanhol que expôs em Paris no período em que Almeida Júnior esteve por lá.

com o imperador. O jornal carioca A Notícia descreveu o momento cerimonioso da seguinte forma:

Inaugurou-se hoje, pouco depois do meio-dia, a exposição geral da Escola Nacional de Belas Artes, em presença do Sr. presidente da República e do Sr. ministro do interior. À entrada do SS. EEx., uma banda militar executou, no saguão do edifício, o hino nacional; e o Sr. Rodolpho Amoedo, vice-diretor da escola, desceu de seu gabinete para receber os ilustres visitantes. Acompanhado do Sr. Dr. Thomaz Cochrane, secretário da presidência, o Sr. Dr. Campos Salles ao lado do Sr. Dr. Epitacio Pessoa e seguido do Sr. Rodolpho Amoedo, professores da escola e representantes da imprensa, penetrou imediatamente na grande sala de exposição, cujas portas foram abertas de par em par. (“Exposição”, 1 de Setembro de 1899)

Logo a seguir dessa descrição das presenças ilustres e oficiais na inauguração da exposição, o crítico anônimo do jornal começa a percorrer as obras tal como estavam, segundo ele afirma, dispostas em sequência nas salas do prédio da ENBA. O primeiro artista abordado, desse modo, foi Almeida Júnior. É da tela “O violeiro” [Fig.133] que o crítico trata inicialmente, e de modo bastante sugestivo:

O primeiro quadro que despertou a atenção do Sr. presidente da República foi *O violeiro*, de Almeida Junior. Essa tela esplêndida tem grandes dimensões e representa uma cena característica dos nossos costumes no interior. É o trecho de uma velha casa esburacada em que se destacam duas figuras do tamanho natural: - o violeiro, sentado sobre o peitoril da janela, viola ao peito, numa atitude indolente, descantando ao luar, e uma mulher, de pé, encostada à parede, pensativa, ouvindo a música do instrumento que chora...

Enquanto se deteve em frente ao quadro, ao Sr. Dr. Campos Salles revelou a sua admiração dizendo:

– É uma tela lindíssima! E tem para mim o valor inestimável de reproduzir uma cena dos nossos costumes.

Isso que aqui está é brasileiro e há de ficar guardando as nossas tradições de povo que ainda pão [sic] tem arte e literatura pronunciadamente características. (Idem)

Note-se que mais uma vez o caipira é lido pela crítica como “indolente”, característica moral extraída pelo crítico da observação da personagem masculina, além de impressões sobre a personagem feminina, que ele enxerga como “penstativa”. Algo a se destacar dessa nota anônima são as palavras atribuídas ao presidente Campos Sales, para quem a obra tem valor justamente por “reproduzir uma cena dos nossos costumes”.

É preciso reconhecer, no entanto, que há na obra possui certa intencionalidade latente de expressar a tal “indolência”, haja vista a posição corporal em que foi retratada a personagem masculina que dá nome ao quadro, sentado e recostado em uma janela, sem altivez, com os ombros soltos, caídos, e os olhos fechados⁴⁷⁸. A expressão facial é repleta de emotividade, cuja boca entreaberta e baixa indica uma cantoria lamuriosa e melancólica. A cena se completa com a personagem feminina que, recostada à parede, parece entoar junto com o violeiro a mesma moda, e com a mesma emoção, porém de olhos abertos e com a cabeça pendente para trás, como quem eleva a nota um tom. A tela insere na obra de Almeida Júnior a tópica da música popular, mais uma por meio da qual a ideia de uma cultura caipira foi sendo construída nessa virada do século. O subtema da música popular revigorou-se, não apenas em São Paulo, nem tão pouco apenas no Brasil⁴⁷⁹ nessa virada do século XIX para o XX. Também em Portugal foi nesse intervalo de décadas que se iniciou todo o processo de ressignificação do fado como um tipo de música popular dos grupos bo-

478 Ou apenas baixos, sonolentos, padrão que se repete em seu caboclo caipira desde a primeira tela, “O derrubador brasileiro”.

479 Nem só no Brasil e em Portugal os instrumentos e ritmos populares se tornaram temas da pintura nesse período. Enquanto em São Paulo a viola caipira ganhou notoriedade na pintura de Almeida Júnior e a guitarra portuguesa na de Malhoa, nos Estados Unidos da América o banjo foi retratado em obras como a de Thomas Eakins, por exemplo, em “Cowboy singing” [Fig.140]. No Brasil, em 1918 também Oscar Pereira da Silva retomou a temática da viola caipira em “Violeiro caipira” [Fig.152].

êmios urbanos, quando então se intensificou o trabalho de pesquisa dos cancioneiros populares do campo e da cidade, e em que as músicas populares foram sendo transcritas para a linguagem musical formal⁴⁸⁰.

Não por acaso essa obra de Almeida Júnior apresenta semelhanças tão significativas com a tela “O fado” [Fig.134], de José Malhoa, menos pelos aspectos técnicos do que pelas escolhas dos elementos da cena e a corporalidade das personagens: em ambas temos a interação de uma dupla, um homem que toca e uma mulher que canta ou ao menos acompanha atenta a melodia. As mulheres, nos dois quadros, olham para o músico com enorme expressividade, revelando o empenho dramático na performance da canção. Na tela de Malhoa, o fadista Amâncio, assim como o caipira, tem também a expressão melancólica e os olhos caídos. Mas enquanto o violeiro foi abordado como um tipo pacato, o fadista foi lido como um tipo de proxeneta, um “rufia” da vida noturna. Ambos adjetivados como “indolentes”.

Na tela de Almeida Júnior há o cromatismo característico de suas telas caipiras, bastante marcado pelos tons terrosos, presentes em manchas sutis nas roupas das personagens, mas sobretudo no cenário da casa de pau-a-pique, cujo preenchimento de barro se expõe em cada buraco deixado pelo reboco caído. E nela, mais uma vez como em outras, o interior da moradia não é revelado. Pela abertura da janela, de dentro da casa só se enxerga breu, em oposição à claridade plena e intensa do exterior. O quadro de Malhoa, por sua vez, usa um universo cromático totalmente diverso, já que remete aos ambientes urbanos dos bairros populares e boêmios da Baixa de Lisboa, região portuária bastante marcada pela prostituição e pelas casas de fado no início do século passado. O cenário retratado por Malhoa, portanto, é inti-

480 Quando Malhoa finalizou sua obra “O Fado”, o estilo musical como tipo popular já havia sido notado e vinha ganhando visibilidade de diferentes maneiras há algum tempo. Raphael Bordalo Pinheiro, por exemplo, já em 1872 havia produzido uma gravura intitulada “Typos de Lisboa – Os Fadistas” [Fig.153] em que a expressão do homem em pé, que entoia a canção, é significativamente similar à de Amâncio, a personagem masculina de Malhoa. Ademais, em 1908 foi publicado por Pinto de Carvalho o livro “História do Fado”, em que as canções elencadas foram, ao final, divididas segundo a região do país de que teoricamente provêm, e em 1904 Alberto Pimentel publicara “A Triste Canção do Sul” (em oposição às alegres “canções do norte”, rural e festivo dos arraiais populares). Mesmo parte da aristocracia passou a se interessar pelo fado, em parte por conta de uma curiosidade pelos modos de vida e expressão das camadas populares urbanas. A própria mítica do fado envolve as relações entre classes populares e aristocracia, haja vista as narrativas que cercam a história do romance entre a fadista Maria Severa e o 13º Conde de Vimioso (sobre a qual Julio Dantas publicou o romance “Maria Severa” em 1901).

mista, interno e escuro, iluminado apenas por uma janela que se revela para nós pelo reflexo do espelho de uma penteadeira, no fundo da imagem, à esquerda.

A tela de Malhoa tem muito mais objetos do que a de Almeida Júnior, e também um acabamento bastante diferente. Enquanto a tela de Malhoa é detalhista e possui um acabamento de verniz impecável, resultado de uma série extensa de estudos anteriores, a tela de Almeida Júnior é bastante mais simples em seu acabamento, com pinceladas mais soltas e menos pretensões de produzir efeitos luminosos, de texturas e volumes. Os detalhes mais trabalhados na tela de Almeida Júnior são os panejamentos das roupas, sobretudo o lenço e o vestido da personagem feminina, as expressões faciais, e a caracterização da parede mal caiada da casa. As vestimentas, no entanto, são outro aspecto notável de comparação, já que carregam o mesmo interesse em representar trajes considerados típicos, ainda que de modos diferentes (o elegantemente trajado Amâncio talvez comporte uma idealização que as personagens de Almeida Júnior nessa obra não contêm).

Há, no entanto, uma semelhança fundamental a ser apontada entre ambas, mas que se encontra fora delas, no processo de elaboração e observação realizado pelos pintores. Sobre ambas circularam histórias a respeito do processo de pesquisa em que, a exemplo de Zola que para realizar o “Germinal” trabalhou por algum tempo nas minas de carvão (Mitterand,

2002), ambos foram observar e vivenciar os modos de vida que pretendiam retratar. O próprio Malhoa relatou em 1915 que passou quatro meses realizando pesquisas

Figura 4: Detalhes das obras "O fado", de José Malhoa, e "O violeiro", de Almeida Júnior, respectivamente

no Bairro Alto, Alfama e Mouraria, “vendo aquela vida que tão necessária era para o meu trabalho” (Malhoa, 1915 apud. Ramos, 2001: 502), quando então por intermédio de conhecidos foi apresentado ao fadista Amâncio e à prostituta Adelaide, que foram seus modelos para realizar a versão final do quadro. Assim também Almeida Júnior passava períodos no interior paulista, nas fazendas Cruz Alta e Pedra Azul, de Joaquim Manoel Pacheco da Fonsesca, onde fazia estudos com funcionários da fazenda (Amaral, 1899: 1). Ali, segundo se conta desde o período, Almeida Júnior teria encontrado o Quatro Paus, modelo para diversas de suas obras (e cuja irmã, Francisca, teria sido para o artista a modelo para a tela “Nha Chica”).

Enfim, retomando a recepção às obras expostas por Almeida Júnior, além do texto anônimo publicado no jornal A Notícia, o crítico Oscar Guanabara mais uma vez escreveu a respeito no jornal O Paiz. Depois de passar breve e elogiosamente por “Mendiga” e “Saudade” [Fig.136], Guanabara deteve-se um pouco mais sobre “O Violeiro”, sobre o qual diz que

O quadro é bom, é nacional, genuinamente brasileiro em todos os seus detalhes, mas a maior das dificuldades não foi vencida – a mulher cantando.

Lá está ela de boca aberta em atitude lânguida de quem se enternece com a melodia das nossas modinhas – mas não canta, não se sentem as contrações dos músculos que entram no fenômeno da emissão de sons vocais. (1899a: 2)

Parece unânime entre a crítica que o quadro de Almeida Júnior é “nacional”, que expressa algo dos costumes brasileiros, e que por isso contribui para que se vá constituindo também uma arte nacional. Guanabara reforça essa compreensão, sem deixar de, mais uma vez, de seu ponto de vista, apontar problemas de execução. Para o crítico há defeito de anatomia na personagem feminina. Mas, para nossa análise, importa notar mais uma vez o vocabulário acionado. O crítico define a atitude da personagem como “lânguida”, que embora possa remeter à sensualidade,

pode igualmente remeter a alguém desprovido de energia, abatido ou com preguiça. Mais uma vez, estamos em um campo semântico muito próximo à indolência.

Dois dias depois o crítico segue comentando a exposição e menciona outros quadros do artista em pouquíssimas linhas. Aqui como em outros comentários dele e de outros críticos notamos o menor apreço por telas encomendadas, em que costuma-se enxergar algo de falso. De todo modo, é notório como são escassos os comentários sobre as demais telas do artista nessa primeira e imediata leva de textos da exposição de 1899, embora algumas delas tenham se tornado das mais admiradas e conhecidas de suas obras, a maioria posteriormente adquirida pelo Estado. Entre elas, podemos destacar pelo menos “Saudade” [Fig.136], principalmente por conta da tópica do luto feminino escolhida pelo pintor, que também aparece na obra de José Malhoa na obra “Só na aldeia” [Fig.138].

Figura 5: Detalhes dos quadros "Só na aldeia", de José Malhoa, e "Saudade", de Almeida Júnior

A tela de Malhoa é bastante menor, o que dificulta a comparação. Tem apenas um quinto do tamanho da tela de Almeida Júnior na altura e pouco menos da metade na largura. Em ambas, no entanto, vemos mulheres jovens trajando preto como sinal de luto. A tela de Almeida Júnior não nos deixa muitas pistas sobre a circunstância da tristeza expressa pela personagem, que chora e esconde a face com um xale escuro enquanto observa algo que pode bem ser uma carta, cartão ou uma fotografia. A jovem está próxima a uma grande janela de madeira instalada em uma parede de tijolos expostos e por onde adentra a luz que banha o ambiente da esquerda para direita. Atrás dela há um fogão a lenha, e embaixo um chão de ladrilhos gastos.

Já a tela de Malhoa é tardia, de 1911, e reproduz o esquema lumínico da tela “A sesta” [Fig.124], colocando a personagem principal em primeiro plano no canto esquerdo e revelando um segundo e um terceiro planos muito mais iluminados à direita. A jovem está sentada na soleira de pedras da entrada de uma casa tipicamente aldeã do interior português. Descalça (detalhe que pretende expressar pobreza) e inteiramente vestida de preto, ela carrega uma expressão de tristeza que, combinada com o título e cruzada com os problemas sociais portugueses do período, faz crer que se trate de uma jovem “viúva”, cujo marido emigrou com a promessa de retornar, mas que nunca regressou. A emigração portuguesa da virada do século era extremamente marcada pelo recorte de gênero, como aponta Caroline Brettell (1991). Então a tela de Malhoa aborda de outro ângulo o problema da emigração nas aldeias camponesas: do ponto de vista dos que ficavam e que aguardavam às vezes em vão o regresso dos que partiram.

A EGBA de 1899 foi, contudo, a última exposição de que Almeida Júnior participou. O artista foi assassinado em novembro desse mesmo ano. Suas obras continuaram repercutindo no ambiente artístico brasileiro e no ano seguinte foi organizada uma exposição póstuma em sua homenagem, em que boa parte das obras que permaneceram em seu ateliê foram vendidas.

3.2.2 Malhoa e a rotinização do nacionalismo de teor rural a partir de 1900

Para reconstituir o ambiente cultural de crescente nacionalismo em Portugal a partir da década de 1890, vale a pena mencionar, além dos fatos já suscitados anteriormente, alguns empreendimentos intelectuais de atores que se engajaram na promoção do nacionalismo como um valor estético e simbólico. Em meados da década, por exemplo, surgiu em Portugal a compilação de textos do jovem intelectual Alberto de Oliveira⁴⁸¹ intitulada “Palavras Loucas” (1894), em que organiza suas ideias nacionalistas em torno da ideia de um “neogarretismo”⁴⁸². Ou seja, Oliveira sugere uma retomada do projeto estético e dos valores nacionalistas resentados pelo escri-

481 Não confundi-lo com o jornalista de mesmo nome que fez parte da origem do GL. O Alberto de Oliveira agora mencionado foi poeta e ensaísta, próximo a Eça de Queiroz na década de 1890, com quem trocou correspondências discutindo a validade das posições que vinha defendendo.

tor da geração romântica, Almeida Garrett, expostos de modo mais acabado em seu livro “Viagens à minha terra”. A proposta estético-ideológica de Oliveira combina uma aversão ao cosmopolitismo da metrópole parisiense e a recusa da “imitação” dos valores e modelos estéticos franceses (o “*erro paris-cêntrico*” (Oliveira apud. Pio, 2012: 35, grifos do autor)), com uma extrema valorização de tudo o que pudesse ser identificado como “nacional”, do sentimentalismo à alimentação, da forma de falar à paisagem, passando pela literatura, pela escultura e pela pintura, claro.

Além do “neogarretismo” hasteado como bandeira por Alberto de Oliveira, é preciso dizer que boa parte desse ideário vinha sendo constituído, incorporado e encampado pela crítica de arte do período. Garrett foi uma figura presente, um espectro do romantismo que nunca foi combatido, nem nos anos do Cassino Lisbonense. Por exemplo, desde pelo menos 1872, nas suas Farpas, abordando o trabalho de Gustave Courbet, o crítico José Duarte Ramalho Ortigão manifestava uma demanda bastante clara, uma necessidade indispensável para o desenvolvimento da arte em Portugal: “um pintor de costumes e um interpretador da realidade humana” (Vol.XII: 251). Como se não bastasse, o crítico reiterou ao longo da carreira sua preocupação no que concernia à “desnacionalização da arte” em Portugal. Assim que, sem integrar ativamente o debate teórico, Malhoa foi paulatinamente ocupando com suas obras esse lugar criado pela palavra consagrada do intelectual e crítico. Ortigão, com sua agenda intelectual, havia criado um *lócus* estético que foi sendo preenchido por Malhoa, ano após ano, a cada tela de temática campesina que produzia. Ou seja, a demanda por um pintor documentarista dos costumes nacionais estava posta de antemão em Portugal, contida e represada por uma crítica cuja atividade intelectual era já amplamente reconhecida e cuja atuação foi fundamental para produzir a percepção e o reconhecimento das obras dos “novos” artistas. A bem da verdade, Silva Porto é quem foi na maior parte do tempo abordado pela crítica como o “mestre” dessa geração, aquele que carregava consigo os dotes e características para melhor realizar o programa de uma arte verdadeiramente nacional e pautada pelo

482 Nas palavras de Ivete Pio, “tomando Garrett como guia inspirador, Alberto de Oliveira aproveitou os seus textos doutrinários para melhor impor um novo programa cultural e político. No entanto, como é evidente, o seu nacionalismo não se enraíza apenas em Garrett. Ele integra uma corrente que pertence à geração de 90, no seu todo. O neogarrettismo não deriva exclusivamente do nacionalismo de Garrett, mas também do contexto nacionalista do seu tempo” (2012: 37).

registro das paisagens e costumes do campo. Mas a sua morte precoce, em 1893, abriu um flanco, em parte preenchido por Malhoa.

Desse modo, o que pretendo neste último trecho da tese é justamente finalizar a análise do processo que instituiu Malhoa nesse lugar simbólico de pintor da nação. Buscarei considerar de que modos a obra de Malhoa, de modo mais ou menos direto, integrou esses debates na virada do século e seguiu consolidando um imaginário sobre o universo camponês nas primeiras décadas do século XX. Para tanto, seguirei com o trabalho de reconstituição das metamorfoses nas dinâmicas de produção artística em Portugal, perseguindo os deslocamentos do artista nesse espaço de relações sociais. Pretendo analisar as reordenações coletivas da arte em Portugal, mas atentar sobretudo para os esforços empenhados por Malhoa para se inserir em um circuito mundial de exposições e vendas de arte. Privilegiarei, portanto, algumas exposições no circuito europeu e no Brasil, em que a participação de Malhoa pode oferecer chaves de compreensão importantes sobre a opção do artista de, nesse período, aprofundar sua exploração das temáticas e personagens camponesas.

José Malhoa havia encerrado 1899 com uma exposição em Liverpool, na Inglaterra, entre agosto e setembro. Expôs a tela “Os padeiros”, que havia vendido a Jerônimo Bravo, amigo de José Relvas. Iniciou 1900 apresentando telas à comissão julgadora que definiria quais participariam da Exposição Universal de Paris que ocorreu poucos meses mais tarde. Antes disso, no entanto, teve tempo de realizar uma breve exposição no Porto e de ter uma enxuta participação em uma exposição em Madri (Saldanha, 2006: 75-76). Nesse mesmo ano enviaria a tela “As papas” para o SAF, em junho. Em setembro foi a Paris pela primeira vez e viu as próprias telas expostas no *Grand Palais* da Exposição Universal⁴⁸³, de onde retornou com uma meda-

483 As obras de Malhoa expostas em Paris são conhecidas do público português e, em virtude de seu relativo sucesso, o artista é elogiado na imprensa e nos textos de recepção posteriores, como no livro de apreciação da participação de Portugal na Exposição Universal escrito por José de Figueiredo. É interessante a avaliação que o crítico faz de Sousa Pinto, que, segundo ele, “deixou, há muito, de merecer a consideração da crítica, desde que, em lugar de tentar progredir, se cantou num gênero que cultivava e que, ao que parece, vende largamente para o Brasil!” (1901: 97). Ou seja, o crítico coloca em questão toda a consagração obtida por Sousa Pinto em virtude de seus critérios e intuítos teoricamente comerciais, ainda mais voltados para o mercado brasileiro, repleto de imigrantes portugueses endinheirados e de que Malhoa também se serviu.

lha de premiação. Foi uma viagem curta com passagens também pela Bélgica e pela Holanda.

Em Portugal, as exposições do GA haviam sido interrompidas. Ao longo de 1900, as negociações entre os artistas dariam origem a uma nova formação coletiva a partir da fusão entre o Grêmio (GA) e a Promotora (SPBA). Na prática, o grupo dos artistas mais jovens fagocitava a SPBA, que ainda possuía uma quantidade relevante de filiados. Juntas, as associações de artistas de gerações diferentes formaram a Sociedade Nacional de Belas Artes (SNBA), que passou a atuar e organizar suas próprias exposições no ano seguinte.

Em 1901 foi também o ano em que a “revolução naturalista” promoveu algum impacto institucional nas academias do país. A partir desse ano, com uma nova reforma regimental e o ingresso de novos professores, a academia começou a ser tomada pelos pintores naturalistas (Lisboa, 2007: 84). Nas palavras de José Augusto França, “era uma reforma naturalista claramente definida” (1966b: 64). Não por acaso Columbano Bordalo Pinheiro assumiu uma das duas cadeiras resultantes do desmembramento da cadeira de pintura de história.

Mesmo diante dessas transições e reordenações, Malhoa seguiu sua trajetória relativamente desconexa dos cargos institucionais. E a viagem ao exterior parece ter causado algum impacto no pintor que, segundo Saldanha (2006: 78)⁴⁸⁴, aparentou encampar definitivamente como característica o tal “portuguesismo” que tanto se lhe imputava. A esse respeito vale pontuar que a Exposição Universal pode ter tido alguma relevância nesse aspecto, já que as obras de feição nacionalista marcaram o evento.

Premiado em sua rodagem pelo exterior ocorrida em 1900, em 1901 não foi diferente. Começou o ano, aliás, com a exposição de “Os padeiros” em São Petesburgo, na Rússia (mais uma vez com uma tela já vendida a Jerônimo Bravo). A participação de Malhoa em uma exposição fora do circuito da Europa central sugere que o pintor estivesse, em certa medida, atento aos mercados e à arte da Europa do

484 Nuno Saldanha realiza essa afirmação com base na correspondência de Malhoa com José Relvas (que também consultei), na qual diz que estava retomando seus trabalhos após a viagem, mas que havia de continuar criando as telas “à sua Maneira perfeitamente portuguesa!” (28 de Outubro de 1900).

Leste, bem como a seus artistas e modelos compositivos. Além disso, o início de 1901 também foi caracterizado pelo naufrágio do navio Saint André, em que estavam diversas obras de pintores portugueses que regressavam a Portugal, depois de terem integrado a Exposição Universal em Paris até o fim do ano anterior. Nessa ocasião foi que se perderam algumas famosas telas de Malhoa, tais como “Os oleiros” e uma primeira versão de “A corar a roupa”, cujo único registro é uma fotografia em preto e branco, e que tem importantes diferenças em relação à tela hoje pertencente ao MNBA-RJ.

A despeito do acidente, contudo, meses depois Malhoa enviou mais duas telas para participarem do *Salon des Artistes Français*, que foram “Homem do gorro” e “Volta da romaria” [Fig.139], tela que retomou certo esquema compositivo já mobilizado por Malhoa anteriormente (em “Viático ao termo”, por exemplo), e muito comum no período (nos trabalhos de Silva Porto, como em “Volta do mercado”), em que o caminho percorrido pelas personagens é retratado em perspectiva, com um ponto de fuga bastante evidente que afunila o cenário. Reafirmando outra tendência que vinha se anunciando em suas obras, a tela consagra um clareamento da paleta do artista para uma parcela de telas e temáticas, preponderantes no conjunto de sua obra. O pintor já havia utilizado paleta semelhante na realização de telas como “João Semana” e “Embaraçar cebolas”, mas o emprego desses tons em cenas relacionadas a festejos populares das aldeias do interior de Portugal tornou-se característico a partir desse momento. A obra lhe valeu uma medalha de honra na exposição francesa (Saldanha, 2006: 83).

Em 1901, portanto, Malhoa manteve o ímpeto de internacionalizar sua atuação, mas buscou cada vez mais realizar vendas nos países em que expôs, mas a princípio sem sucesso. As correspondências trocadas entre Malhoa e José Relvas revelam algo a esse respeito. Relvas, além de ter sido sem dúvidas o principal cliente de Malhoa, foi um importante intermediador de outras vendas do artista. Nesse momento, Malhoa solicitou a Relvas que, na condição de colecionador que visitava Paris com frequência, lhe indicasse onde poderia expôr suas obras em galerias e espaços alternativos ao Salão oficial, e em que tivesse, sobretudo, alguma chance de vender. No dia dezanove de julho manifestou o seguinte ao amigo: “Cada vez mais animado pela esperança de abrir mercado em Paris aos meus trabalhos com a me-

lhor boa vontade, e Deus queira... Ou o acaso, que não apanhe tremenda desilusão!” (Carta a José Relvas, 19 de Julho de 1901). As palavras do artista são bastante reveladoras nesse sentido. Fica bastante explícito a partir delas que Malhoa tinha um anseio verdadeiro de se situar no mercado artístico francês, assim como o fizera Sousa Pinto. Relvas terminou, enfim, por enviar a Malhoa os nomes e contatos de negociantes de arte em Paris (Saldanha, 2006: 84), aos quais o artista recorreu, sem contudo obter nenhum retorno favorável. Diante do fracasso mesmo com os esforços de um negociante intermediário, nem bem passado um ano, Malhoa manifestou a Relvas a temida desilusão com as constantes recusas das galerias:

fui tratado com o mais profundo desprezo, quando sabiam que era d’um pintor moderno, e sobretudo estrangeiro! Resposta invariável “a nossa casa só pintura francesa!” Honra lhes seja, o pior para eles seria se todos que negociam com a França lhes fizessem o mesmo! (Carta a José Relvas, 30 de Março de 1902)

Essa carta de Malhoa, identificada pelo pesquisador Nuno Saldanha (2006: 84), ajuda bastante a compreender as escolhas e estratégias que o artista foi constituindo nesse período. Sem abrir mão de expôr em Paris, grande centro artístico mundial no período, o artista demonstrou ter entendido na prática as dificuldades de penetrar e se fixar em um mercado tão competitivo e menos receptivo a artistas de países marginais no mercado global. Não por acaso cada vez mais Malhoa optou por diversificar os mercados internacionais em que expôs⁴⁸⁵.

485 Cabe inquirir sobre as diferenças entre Almeida Júnior e Malhoa nesse aspecto. Almeida Júnior, com exceção de suas participações no Salão parisiense no período em que estudou na ENSBA, não procurou depois continuar internacionalizando sua obra, conquistando espaço em outros mercados. Para o pintor ituíano, alternar entre o mercado carioca e o paulista parecia ser suficiente, e de fato era. Almeida Júnior tinha seu público em São Paulo, e eventualmente também realizava vendas no Rio de Janeiro, principalmente para a galeria da ENBA. Já Malhoa estava diante de um mercado muito enxuto em Portugal, bastante disputado por uma geração que se consagrou em conjunto. Os colecionadores mais tradicionais pouco compravam do naturalismo português, e os colecionadores mais novos não eram tão numerosos. Ademais, as encomendas e concursos públicos andavam escassos com uma monarquia cada vez mais enfraquecida às vésperas da república. Buscar mercados internacionais podia ser para ele em parte um recurso simbólico, mas era, outrossim, um imperativo prático.

Em seguida às exposições internacionais, Malhoa voltou a expôr e competir em Portugal, agora no âmbito da primeira exposição organizada pela novo coletivo de artistas, a SNBA. Mas não apenas isso. Malhoa ajudou a constitui-la, tendo sido escolhido o primeiro para presidir-lhe. Como expositor registrou nove telas para o evento, das quais cinco eram retratos. Entra as demais telas expôs “Uma desgraça! (Que calamidade!)”⁴⁸⁶, “Cebolas” e um “Estudo”⁴⁸⁷, que receberam alguns comentários dos críticos. Mais uma vez foi Xylographo quem fez os comentários na revista *O Occidente* e, depois de dois anos sem exposição alguma (intervalo entre o último evento organizado pelo GA e a criação da SNBA), o crítico decidiu começar seu texto lançando um olhar retrospectivo para a arte em Portugal nas últimas décadas, até chegar à SNBA. Na segunda metade do texto, no entanto, iniciou sua abordagem da nova exposição. Sobre Malhoa, começou exaltando a premiação que o artista havia recebido por sua participação na Exposição Geral de Belas Artes de Madri. Terminou abordando as duas telas acima mencionadas, uma de gênero e uma natureza-morta, para ele “inspiradas na vida rústica dos campos, verdadeiras e sentidas como a última, na contemplação dorida e triste com que o homem e a mulher atentam no marrão que vieram encontrar morto no cortelho” (30 de Maio de 1901, 117).

No entanto, para além dos comentários, Malhoa recebeu da imprensa periódica uma nova espécie de atenção, mais voltada ao reconhecimento de sua trajetória. Na revista *O Occidente* de 10 de julho daquele ano foi publicada uma foto de Malhoa na primeira página. Adiante, a seção “Nossas gravuras” foi também inteiramente dedicada a Malhoa. O texto exaltava o artista e sua persistência até conseguir a consagração de que já podia gozar, descrevendo seu insucesso na busca por uma bolsa de estudos no exterior, sua conquista do concurso sobre Vasco da Gama em 1898 e as medalhas e premiações conquistadas no exterior. Ao que parece, esse tipo de texto publicado em uma revista ilustrada, voltada em boa medida para as artes, assinala a consolidação do reconhecimento pretendido pelo artista⁴⁸⁸.

486 Vendido a Miguel Ângelo Lambertini com a mediação de José Relvas (Carta a José Relvas, Figueiró dos Vinhos, 5 de Junho de 1901; Saldanha, 2006: 87). Foi também nesse ano que Malhoa aceitou realizar a decoração da sala de música no palacete de Lambertini.

487 Que, como alude Arthur Valle (2015: 19), deve se tratar do estudo para “A corar a roupa” adquirido posteriormente pela ENBA no Brasil.

488 Outro fato que assinala esse reconhecimento crescente foi o jantar realizado por João Galhardo e Mattoso da Fonseca em homenagem ao pintor e com a presença dos colegas (“Manifesta-

Além disso, na passagem do século surgiram em Portugal novos periódicos ilustrados de relevo, entre os quais a revista *Brasil-Portugal*, que também sempre dedicava espaço para apreciação crítica dos eventos expositivos. A *Brasil-Portugal*, no entanto, carregava o diferencial de se enunciar como “um produto dirigido às elites, especialmente as da comunidade portuguesa no Brasil e das colónias” (Correia, 2009). Ou seja, a revista pretendia ter grande circulação e visibilidade entre os portugueses vivendo no exterior, o que poderia ser especialmente interessante para os artistas que pretendiam alcançar esses mercados, como era o caso de Malhoa. Na *Brasil-Portugal* escreveu sobre arte o crítico Henrique Vasconcelos, que sobre a participação de Malhoa disse que expôs quadros “cheios de sol, de uma tonalidade quente, como não estamos habituados a ver, paisagens que sentimos portuguesas, luminosas, de céus nítidos e árvores vistosas” (1901: 155).

A crítica, como podemos notar, insiste em destacar o que identifica como “nacional” nas obras de Malhoa, como uma qualidade, fosse porque eram “inspiradas na vida rústica” ou porque teria uma luminosidade característica das paisagens portuguesas. Ou seja, é cada vez mais segundo esses termos que a obra de Malhoa segue sendo avaliada e o artista caracterizado. Nesse sentido, vale assinalar a homenagem ao pintor publicada na revista *A Comédia Portuguesa* em que uma gravura do rosto de Malhoa aparece na capa e no texto afirma que ele é “o mais nacional de todos os pintores portugueses, aquele que menos se deixou influir pelas imitações do estrangeiro, e que melhor interpreta o sentimento da nossa boa terra” (“José...”, 1902: 2)⁴⁸⁹.

O ano seguinte, no entanto, foi mais frutífero e decisivo para Malhoa no quesito da ampliação de mercados. Entre maio e junho Malhoa participou novamente da

ção...”, *O Século*, 16 de Maio de 1901). Além disso, Rafael Bordalo Pinheiro publicou uma caricatura de Malhoa na revista *A Paródia* em que o pintor aparece corado de louros e carregando uma palheta (*A Paródia*, 22 de Maio de 1901).

489 Além disso, o texto anônimo diz ainda que Malhoa “ensaia o quadro histórico com louvável aproveitamento; distingue-se nos de gênero; como retratista demonstra aptidões raras; mas é sobretudo na paisagem que a sua notável técnica, prodigiosa de habilidade e de ímpeto, que a sua ardente sensibilidade de meridional lhe asseguram de direito a posse do lugar subido, que Silva Porto deixou vago. (...) Conseguiu ser dos primeiros em sua arte, triunfou, venceu” (“José...”, 1902: 2). Como podemos notar, o texto reforça o discurso de consagração sobre o artista e enuncia exatamente o que tínhamos argumentado anteriormente, sobre Malhoa ocupar um lugar no campo artístico português após a morte de Silva Porto.

exposição da SNBA, agora com quinze telas, entre as quais quatro retratos⁴⁹⁰ que foram bastante comentados, por exemplo por Ribeiro Arthur (24 de Maio de 1902)⁴⁹¹. Aliás, o retrato foi o gênero que marcou o evento, já que Veloso Salgado apresentou apenas retratos e Columbano Bordalo Pinheiro foi exaltado pelos que expôs de Eça de Queirós (falecido há pouco mais de um ano), do escritor Raul Brandão e de João Burnay.

Quem, no entanto, fez a mais longa e detalhada crítica sobre o evento foi Henrique de Vasconcelos na *Brasil-Portugal*. Uma grande reprodução da tela “Volta da romaria” ilustra o texto. Mas dessa vez, Vasconcelos foi bastante duro com Malhoa, não apenas criticando as obras expostas, bem como as escolhas compositivas e temáticas do artista que, para o crítico, carecia de educação literária para melhor trabalhar os assuntos a que se propõe (Vasconcelos, 1902: 485).

Assim que se encerrou a exposição em Lisboa, contudo, Malhoa encaminhou diversas das suas obras ali expostas para uma exposição coletiva de artistas portugueses no Rio de Janeiro, organizada pelo negociante de arte Guilherme da Rosa, o que lhe permitiu também vender uma série de outras telas que já havia exposto em Lisboa, no GA, e que não tinha conseguido vender. A exposição foi largamente noticiada e comentada nos periódicos cariocas, que anunciaram desde os preparativos até o encerramento, e mesmo após, passando pela frequência do público e pelas vendas realizadas. A exposição ocorreu no prédio do Liceu de Artes e Ofícios e, segundo relatos publicados na imprensa, abrigou pelo menos vinte e seis artistas (Valle, 2012: 9).

490 Entre os retratos apresentados por Malhoa estavam o do fotógrafo António Novaes (que havia adquirido telas de Malhoa em 1883) e do conde do Alto Mearim. O conde e a condessa do Alto Mearim eram importantes clientes de Malhoa, que haviam adquirido telas do pintor durante as exposições do GA. Agora, em 1902, a condessa Emília Labordonnay Roque encomendou o retrato do marido, José João Martins de Pinho, que havia falecido em 1900 em Paris. O conde havia conquistado sua fortuna no Brasil, como sócio de uma grande empresa de comércio e importação, além de ter colaborado com diversas instituições beneficentes, tais como a Caixa de Socorros, a Beneficência Portuguesa e o Real Gabinete de Leitura, todas do Rio de Janeiro. Recebeu o título de Barão em 1880, elevado a conde somente em 1891. Regressou definitivamente para Portugal em 1893, quando adquiriu seu palacete e ampliou sua coleção de arte adquirindo parte dos espólios em leilões de antigos aristocratas. A respeito do conde ver (Leandro, 2006).

491 Na sequência desse texto Arthur já indicava a ocorrência futura da exposição portuguesa no Brasil: “Uma exposição de belas artes no Brasil chama o concurso dos artistas portugueses e para lá vão partir a maior parte das obras que nosso público teve oportunidade de apreciar” (4 de Junho de 1902).

Não é possível precisar a quantidade exata de obras com que Malhoa participou do evento, mas é possível, no entanto, por meio da consulta a periódicos, apontar quais foram a maioria delas. Estiveram nesta exposição um estudo do quadro “A corar a roupa” [Fig.56], “A sesta” e “Gozando os rendimentos” (todos adquiridos pela ENBA), e também uma versão de “Barbeiro na aldeia” (não pude identificar ao certo qual), que foi vendida a José Luiz Fernandes Villela, o Visconde de Villela⁴⁹².

Sobre a exposição portuguesa ocorrida no Brasil é importante destacar por um lado o teor da crítica artística às obras, e por outro o sucesso do evento em seu propósito de abrir um mercado para os artistas portugueses no Brasil. A crítica, anônima na Revista da Semana, ou de Adolfo Morales de los Rios no Correio da Manhã, teve em comum o critério, mais uma vez medindo a qualidade das obras por suas capacidades de expressarem a nação, nesse caso, Portugal. O “portuguesismo” tão presente entre os críticos portugueses surge então também na imprensa brasileira como régua. Essa situação de equivalência de critérios foi notada pelo pesquisador Arthur Valle, para quem as obras

foram muitas vezes avaliadas – positiva ou negativamente – em função da medida em que manifestavam um supostamente autêntico “portuguesismo”. Em consonância com essa expectativa, a maioria das obras da mostra investia, em termos de tema e/ou de técnica, nas noções de identidade portuguesa, explorando o saudosismo dos membros da colônia lusitana instalada no Brasil a fim de potencializar o seu sucesso comercial (2015: 12)

Nesse aspecto, as obras de Malhoa encaixaram-se muito bem. Tanto é assim que o artista, segundo declarou Guilherme da Rosa em entrevista, vendeu todas as obras que expôs, em parte a particulares, em parte à própria ENBA:

vendi para às Belas Artes os quadros: Corar da roupa, A sesta, e Gozando os rendimentos (...). Vendi também As cebolas, o Sendeiro e O barbeiro na aldeia. Este último comprou o nosso compatriota vis-

492 Português negociante no Brasil, sócio e vice-presidente da Companhia de Seguros Previdente.

conde de Villela, que é um grande auxiliador de todas as iniciativas artísticas que tragam a chancela portuguesa. ("Exposição...", O Dia, 20 de Setembro de 1902)

A essa data, portanto, é que remete boa parte do acervo de arte naturalista portuguesa adquirida pela ENBA e hoje constante no acervo do MNBA, compradas pela avaliação e recomendação de uma comissão constituída para esse fim pelo próprio presidente da república, Campos Sales, que esteve presente na abertura do evento e elogiou as obras justamente por suas características propriamente portuguesas (Bonhomme, 1902: 1).

Com o desempenho satisfatório na exposição de 1902, o caminho estava assentado para que Malhoa retornasse em 1906 para sua exposição individual. E não apenas ele. Nos anos seguintes diversos artistas portugueses retornaram (Valle, 2015: 20) ao Brasil para exposições individuais, a fim de explorar novamente o mercado brasileiro, que não era exatamente fácil em virtude da distância e dos custos com transporte⁴⁹³. Malhoa, além do

Figura 6: Detalhes de "Clara" (1903), de Malhoa, e de "Amolação interrompida" (1893), de Almeida Júnior

mais, após 1902 continuou vendendo quadros mesmo sem participar de nenhuma exposição formal, muito em virtude das relações que conseguiu estabelecer no Bra-

493 Contudo, conforme apontado anteriormente, Malhoa já havia enviado algumas telas, sempre em pequeno número, para a EGBA. Conforme indica Raquel Aguilar Araújo (2018: 156), "desde a década de 1890 quando era ainda ignorado e criticado em Portugal, Malhoa já enviava telas à Exposição Geral da ENBA (1895 e 1898) e participava de pequenas mostras, como a organizada pela Companhia de Indústria e Comércio de Papéis Pintados (1896) e pela Casa Vieitas (1904). Seu nome apareceria ainda nos leilões cariocas do início do século XX, como na venda do espólio do coronel João Alves Mendes da Silva e de um rico cavalheiro não identificado (decorridos em 1899 e 1901, respectivamente)". O que aconteceu foi que até 1902 Malhoa não havia identificado que o Brasil pudesse ser para ele um mercado tão receptivo.

sil, e do interesse que despertou na clientela imigrada, cujo gosto e disposição para adquirir obras de arte era voltado principalmente para artistas portugueses⁴⁹⁴.

A essa altura, no final de 1902, todo o investimento nos mercados estrangeiros começou a render algum resultado prático, uma vez que telas do pintor começam a aparecer reproduzidas em importantes periódicos franceses e ingleses. A revista *Monde Illustré*, por exemplo, já havia reproduzido em gravura a tela “À passagem do comboio” [Fig.142], e agora propunha-lhe de fazer o mesmo com “O barbeiro na aldeia” [Fig.143]⁴⁹⁵, enviada ao SAF de 1902. Em agosto, ademais, fez sua segunda (e também breve) viagem a Paris, na companhia de Lambertini, seu cliente. Mas nem tudo progrediu de modo linear. Em 1903 Malhoa ainda encarou uma frustração intensa pelo fato de que uma das telas que enviou para participar do SAF foi recusada quando o artista já esperava ser “hors concours” (Carta a José Relvas, 30 de abril de 1903). Tratava-se da tela hoje conhecida como “O regedor”, do acervo da Casa dos Patudos. Como a outra tela enviada, “A procissão”, foi aceita, Malhoa decidiu tentar vender “O regedor”, que já estava em Paris, em alguma galeria, sem novamente encontrar alguma que o acolhesse.

Corroborando minha hipótese, em 1903 ele voltou a enviar duas telas ao Rio de Janeiro, e vendeu ambas, uma a Cambiazo Monteiro, e outra, “Clara” [Fig.129], foi adquirida por um grupo anônimo de portugueses residentes na cidade e oferecida ao Ministro dos Negócios Estrangeiros, João de Oliveira de Sá Camelo Lampreia. A tela presenteada a Lampreia nem chegou a ser exposta em Portugal. Ficou no Brasil até meados do século XX, quando então foi finalmente exposta em Lisboa pela primeira vez, embora esteja entre as telas mais conhecidas do pintor. Nela, mais uma vez ele explora o romance “As Pupilas do Senhor Reitor” (1866), de Júlio Dinis, re-

494 Saldanha considera que mesmo com a boa vendagem no Brasil em 1902 Malhoa continuou a considerar o Brasil como uma opção secundária, um “mal menor” (2006: 94), já que preferia continuar insistindo nos mercados inglês, francês e espanhol. Para isso o pesquisador recorreu a uma carta de setembro de 1902 em que Malhoa assinala a Relvas que só pretende enviar ao Brasil o que não puder vender nos demais países. No entanto, a despeito do que diz o pintor, o que defendo é que as condicionantes (tanto a incapacidade de efetivar vendas nesses mercados, quanto recusas de telas submetidas para exposições) vão fazê-lo reorientar suas escolhas. Sem abandonar os mercados das grandes capitais europeias, Malhoa percebe que pode realizar as esperadas vendas em mercados menores como o brasileiro. E embora diga que não pretende tornar sua arte comercial, nunca deixou de sofrer com a falta de demanda. Não é por acaso, portanto, que em 1906, apenas quatro anos depois, enviou para sua exposição individual mais de cem obras.

495 A gravura foi publicada no ano seguinte (“Beaux...”, 18 de abril de 1903: 375).

tratando a personagem “Clara” como uma camponesa em trajes “típicos”⁴⁹⁶. Mas é sugestivo notar que em Portugal na virada do século ocorreu a recuperação tardia de uma parcela do ideário romântico. Do mesmo modo que no plano da literatura e da filosofia emergiu o neogarrettismo, inspirado principalmente pela obra “Viagens à minha terra” de Almeida Garrett, no âmbito da pintura foram retomadas referências dos romances da década de 1860. Malhoa não esteve imune a esse ambiente ideológico⁴⁹⁷. Ele, que já possuía relevante produção sobre o campo e o camponês em Portugal, no início do século XX decidiu ainda recuperar as personagens moral e visualmente idealizadas de Júlio Dinis.

Desse modo, é perceptível que o artista alterna entre representações mais cruas e diretas das personagens do campo, e representações mais idealizadas e poéticas, em sintonia com as descrições de uma literatura consolidada e canonizada pela intelectualidade portuguesa. Malhoa, portanto, articulou visualmente uma estética já assente e foi rotinizando maneiras de visualizar e imaginar o camponês que perpassavam a cultura portuguesa nesse período em todas as suas dimensões. Clara é, na tela de Malhoa, um arquétipo⁴⁹⁸. Ligeiramente reclinada e descalça, torcendo a roupa com mãos fortes, sutilmente sorridente, arremangada, mas com um volumoso lenço vermelho na cabeça e longas saias folclóricas e coloridas, dispostas em camadas, ela é a figura que sumariza uma ideia difusa sobre o “povo que lava no rio”⁴⁹⁹ (assim como o caipira que amola seu machado), em íntima relação com o riacho pe-

496 Como bem assinala Anne Marie Thiesse, é também no século XIX que certas vestimentas passaram a ser consideradas “tradicionais” e associadas a lugares e regiões determinadas (1999: 190).

497 Não é aleatório que Malhoa tenha escolhido produzir representações de personagens de Júlio Dinis, considerado precursor do naturalismo e do realismo em Portugal, criando assim representações visuais dos arquétipos populares dos romances. Desse modo, o que Malhoa fez foi sintetizar em imagens certa estrutura de sentimentos sobre a cultura popular tal como se difundia entre as camadas burguesas, alimentando um saudosismo difuso com relação à vida no campo, e que estavam presentes não apenas nos textos de Dinis, mas em uma já ampla literatura, como nos contos de José Augusto Vieira presentes no livro “Fototipias do Minho” (1879).

498 Arquétipo tem aqui um sentido que remete à sua raiz etimológica, do grego, *arché*, ou seja, “princípio”, que na filosofia antiga pré-socrática se referia ao elemento fundamental, presente na origem de tudo.

499 Referência ao poema criado por Pedro Homem de Melo e transformado em fado na primeira metade do século XX, quando toda essa base de imagens e imaginários sobre a cultura camponesa continuou sendo mobilizada em torno de formulações sobre a identidade nacional. No poema musicado, o estilo musical intrinsecamente urbano e o imaginário associado ao campo se cruzam, numa forma de sintetizar uma ideia de “povo”.

dregoso que corre às margens de uma aldeia qualquer. Ao fundo, um homem ceifando o campo de trigo completa o cenário.

Com as avantajadas dimensões em que foi produzida, “Clara” era um enorme enunciado, equivalente em pretensões aos caipiras musealizados de Almeida Júnior. Ambos arremangados, ambos com as canelas enlameadas. Malhoa, entretanto, dá a seu quadro um acabamento mais fino e um tom mais poético⁵⁰⁰, enquanto o quadro de Almeida Júnior é mais rústico em suas pinceladas e preenchimentos. Enquanto os caipiras eram arquétipos de feitio racista, que em tudo remetiam à perfeita “adaptação” ao meio, à conquista do território hostil e à subjugação de uma natureza indômita, Clara era a camponesa romântica e original, pura e poética, o “camponês eterno” (Chamboredon, 1977), matriz de toda a identidade, repositório dos traços da identidade portuguesa. Ela e o caipira de “Amolação interrompida” revelam, assim, as mesmas estratégias catárticas, de identificação com o público, e intencionalidades (Baxandall, 1985) subjacentes muito similares. Em poses casuais, como em fotografias, ambas as personagens interagem com o observador de alguma forma: enquanto Clara desvia o olhar como quem sabe que está sendo observada e demonstra alguma timidez, incapaz de encarar de volta diretamente, com um sorriso tímido, discreto, mas indisfarçável, o caipira olha diretamente para seu observador, encara-o e acena, como que interrompendo seus afazeres para corresponder a um chamado qualquer. Há, nas duas telas, figuras populares que, em meio a atividades cotidianas, são representadas em dimensões colossais e elevadas à condição de grandes emblemas.

Lampreia, presenteado por um grupo de empresários portugueses, representa bem uma classe de indivíduos bastante característica do Rio de Janeiro no período, composta por imigrantes e seus descendentes, em geral enriquecidos pelas atividades financeiras e comerciais que desempenhavam (importadores, industriais do

500 Desse período em diante Malhoa produziu uma sequência de telas com esse feitio mais poético e acabado, mais romantizado, com personagens femininas camponesas, mas que em muito remetem às donzelas de cortes medievais ou de bailes burgueses. Nesse sentido, talvez o artista estivesse se alinhando a uma tendência que se formatava principalmente na Europa, e que pode ser sintetizada pelas obras do pintor italiano filho de austríacos Eugene von Blaas, que no início do século XX retomou características da pintura neoclássica para executar as temáticas veristas. Vale mencionar a esse respeito que em 1912 Blaas produziu uma tela de uma lavadeira [Fig.148] cuja semelhança com a obra de Malhoa é inegável, repetindo não apenas a tópica, mas sobretudo a postura corporal.

setor têxtil, banqueiros, etc.), alguns dos quais com subsídios durante as últimas décadas do império. Além de ministro, Lampreia era descendente de uma influente família da diplomacia internacional, muito próxima da realeza em Portugal, e associado do Gabinete Português de Leitura (GPL) e do IHGB.

Sobre esse contingente imigrante português, importa destacar que atuou como grupo organizado, política e economicamente influente. Conforme indica Marie-Jo Ferreira, essa “elite dedicou-se com efeito a apagar as diversidades sociais, econômicas e políticas da colônia portuguesa pela elaboração de um discurso de união e de comunhão em torno da afirmação da identidade nacional portuguesa” (2007: s/p)⁵⁰¹. Apelidados pejorativamente em Portugal de “brasileiros de torna-viagem”, criaram no Brasil instituições em que empenhavam dinheiro para ações de caridade em saúde (Real Benemérita Sociedade Benefecência Portuguesa, de 1840), crédito (Caixa de Socorros D. Pedro V, de 1863), moradia (acolhendo novos imigrantes empobrecidos em hospedarias), cultura (Real Gabinete Português de Leitura⁵⁰², de 1837) e educação (Liceu Literário Português), e sucederam-se na gestão dessas instituições, o que para eles operava como forma de adquirir prestígio e reconhecimento de sua ascensão social. A bibliografia como um todo compreendeu a relevância desse segmento social para a conformação de um nicho colecionista no Rio de Janeiro no início da república. Nesse sentido, captando os padrões de gosto e sentimento desses agentes, Raquel Henriques de Silva diz que

501 Ferreira acrescenta que “a elite portuguesa no Brasil veicula em particular a ideia de que o português não é um imigrante como os outros, que os portugueses não são estrangeiros no Brasil, pois portugueses e brasileiros são ligados pela história, pela raça, pela língua e pela fé religiosa. A contribuição da imigração portuguesa é valorizada como um elemento positivo para o Brasil e para o povo brasileiro, que evitaria, assim, uma “desnacionalização” da sua cultura, ameaçada pela imigração de povos de raça, de língua, de tradição ou de religião diferentes” (2007: s/p).

502 Essa elite econômica de origem portuguesa contava no Rio de Janeiro com toda uma estrutura (social, econômica, mas também física) herdada do período monárquico. O Real Gabinete Português de Leitura (GPL) foi fundado em 1837, mas seu edifício de traços arquitetônicos neomanuelinos foi inaugurado apenas em 1887 (Schapochnik, 2008), cuja fachada foi inspirada no Mosteiro dos Jerônimos, feita em Portugal e trazida para o Brasil de navio. Ademais, o prédio possui um verdadeiro panteão em estátuas (entre os quais Camões, D. Henrique, Vasco da Gama e Almeida Garrett), que em muito faz lembrar o Museu Paulista. Tratarei melhor do papel do GPL na centralização da atividade cultural e intelectual dessa pequena elite imigrante, e de sua relação com Malhoa. Sobre a escolha da arquitetura neomanuelina na construção do edifício, é bastante indicativa de uma mentalidade romântica e “camoneana” do grupo que a efetivou (Anacleto, 1990).

entre os milhares de emigrantes que aí procuravam um destino mais promissor, os bem sucedidos apoiaram, com dinheiro e entusiasmo, a possibilidade de um mercado de arte em Portugal. Como toda a burguesia nacional, eles identificavam-se com aquela pintura que, afetivamente, lhes recordava as belezas de um pobre país rural, das especificidades da paisagem, do casticismo dos costumes ou dos retratos urbanos (1996: 30-1).

Não é possível ignorar, portanto, que a aquisição de obras de arte portuguesas no Rio de Janeiro na passagem do século XIX para o XX cumpria para esse grupo específico uma função delimitada de distinção social e demonstração de poder econômico diante dos pares, no exato contexto em que a imigração portuguesa no Brasil crescia acentuadamente em números, com uma tendência pronunciada de massificação, quando passaram a chegar ao Rio de Janeiro grandes contingentes de portugueses pobres e em grande parte de origem camponesa. Assim, essa elite buscou produzir o senso de unidade por meio da evocação da identidade nacional e de símbolos nacionais portugueses, fornecidos em parte pelas obras de Malhoa. Nas palavras de Rui Ramos (2001), trata-se de “um Portugal reinventado do outro lado do Atlântico”. Essa estrutura de sentimentos engendrada por um contingente de agentes endinheirados é que explica em grande medida a boa recepção e a crescente vendagem de Malhoa no Brasil no início do século.

Nos anos seguintes Malhoa assumiu uma série de encomendas públicas em Lisboa que incrementam seu reconhecimento como artista e favorecem sua estabilidade financeira, muito embora o artista não tenha ficado completamente satisfeito com a possibilidade de realizá-las. Considerou algumas das encomendas “fora de moda” e demonstrou em sua troca de correspondências com José Relvas descontentamento com os atrasos nos pagamentos e a cobrança dos prazos. Entre 1903 e 1905 o artista realizou, por exemplo, o restauro do teto de uma sala do Palácio da Ajuda, o retrato do Conde de Valmor para a Câmara Municipal de Lisboa e foi convidado para assumir parte do projeto de decoração do Museu Militar da cidade (cenas históricas de grandes dimensões, com temas ao redor das conquistas ultramarinas, inspirados nos cantos do poema *Os Lusíadas*, de Luís de Camões).

Nesses anos, no entanto, entre os eventos mais relevantes devemos citar as construções iniciadas tanto por José Relvas na Quinta dos Patudos, propriedade rural de sua família em Alpiarça, quanto por José Malhoa em Lisboa. Relvas decidiu construir uma nova habitação para a principal propriedade da família, mas queria fazer dela algo significativo em termos arquitetônicos. Por isso contratou Raul Lino, jovem arquiteto português de formação alemã, que viveu no exterior durante longo período e que havia regressado a Portugal em 1897.

É relevante mencionar o fato justamente em função das ideias defendidas por Lino que fundamentavam e orientavam seus projetos arquitetônicos. Lino vinha tomando parte no conjunto de relações do universo artístico português desde finais do século XIX, quando disputou contra Miguel Ventura Terra em um concurso para definir qual seria o projeto arquitetônico do pavilhão português na Exposição Universal de Paris de 1900. O projeto de Lino foi preterido nessa ocasião, derrotado por um arquiteto que havia tido formação francesa e que havia regressado a Portugal apenas um ano antes dele, mas que em pouquíssimo tempo havia conquistado enorme reconhecimento. Lino, no entanto, embora derrotado fez do concurso sua vitrine, gênese de suas ideias a respeito da “casa portuguesa” (Gomes, 2012: 64) que tanto despertaram o interesse de parcela significativa da nova burguesia. Enquanto Ventura Terra realizava projetos de palacetes para as áreas centrais de Lisboa, Lino iniciava a realização de projetos para artistas e “notáveis” em cidades como Évora, Estoril e Cascais. Eram moradias arrojadas de inspiração “mourisca”, pensadas muito em função das referências assumidas pelo arquiteto depois de sua viagem ao Marrocos.

Lino, assim que chegou a Portugal, foi sendo imbuído de uma ambiência de ideias e paradigmas estéticos estreitamente relacionados à valorização de tudo o que pudesse ser identificado como original e autenticamente nacional, que remetesse às características naturais da “pátria”, ou que remetesse a práticas tradicionais, do “povo”. Não por acaso foi que nesses anos iniciais do século, percorreu o país de bicicleta, a pé ou a cavalo com o amigo Alfredo Roque Gameiro⁵⁰³ (para quem ele

503 “Lembro-me sempre com saudade das nossas excursões de estudo e desconfio que o meu amor pelo Alentejo é devido em grande parte ao facto de ali ter feito os meus primeiros estudos na sua tão boa companhia” (Carta de Raul Lino a Roque Gameiro presente no espólio da família Gameiro, datada de 14 de Setembro de 1928, apud. Boliqueime, 2013: 89).

havia projetado a casa em 1898), famoso aquarelista ligado aos artistas do GL. Juntos pretendiam observar paisagens e pessoas numa espécie de pesquisa, de procura pelo “Portugal profundo”. Das experiências no exterior e dessas incursões ao interior é que Lino extraiu suas proposições sobre a “casa portuguesa”: de suas explorações pretensamente etnográficas Lino compilou as referências⁵⁰⁴ para as luxuosas casas de uma burguesia tão afetivamente ligada a uma ideia genérica e romântica de “povo português” (Leal, 2000: 113).

Além de concorrer ao projeto do pavilhão português de 1900, Lino seguiu ativo no meio artístico, participando regularmente das exposições da SNBA. Dessa maneira, aproximou-se ainda mais dos artistas e atingiu a mesma clientela. Quem, no entanto, apresentou Lino a Relvas foi Jerônimo da Costa Bravo, a quem Relvas havia apresentado Malhoa (Gomes, 2012: 65). Desse modo, em 1904⁵⁰⁵ Lino projetou (não sem intervenções do cliente, em uma longa e exaustiva negociação ao longo das obras, registrada pela correspondência entre os dois) a casa que foi moradia de Relvas durante os últimos anos de sua vida e que continuou servindo à sua família por décadas (e que foi na década de 1950 convertida em museu). O resultado, portanto, se deu em função de uma rede de sociabilidade que os conectava, mas também de uma “afinidade estética” (Idem), que pode ser assumida aqui como mais um dos elementos relevantes para a análise do padrão de gosto desse grupo social burguês ligado ao campo.

As obras na residência rural de Relvas durariam alguns anos e a casa-ateliê de Malhoa seria iniciada pouco depois. Nesse ínterim, na exposição da SNBA de 1904, Malhoa participou fundamentalmente com esboços e obras que preparou para a decoração do palacete Lambertini. As novidades apresentava preferencialmente no SAF, ou ainda na Exposição Geral de Madri. Nesse ano visitou Paris pela terceira vez. Ou seja, enquanto Almeida Júnior, entre outros fatores, obteve reconhecimento precoce muito em virtude de ter permanecido um tempo em Paris como bolsista no

504 Expressas “na utilização do azulejo, na dinâmica estabelecida entre o interior e o exterior, nos jogos de luz e de sombra, na utilização das varandas e dos alpendres” (Ribeiro, 1994 apud. Gomes, 2012: 64), e, poderia acrescentar, no emprego de arcos nas passagens, paredes de pedra nos ambientes internos e paredes brancas caiadas no exterior, entre outros elementos.

505 Também em 1904 as relações de Malhoa com Gameiro, amigo de Lino, estreitaram-se, de modo que data deste ano o retrato [Fig.151] que Malhoa realiza do colega.

início de sua trajetória (e talvez por isso no início aparentasse intimidade ligeiramente maior com certas referências do realismo), Malhoa desde os últimos anos da década de 1890 não só expõe na capital francesa, como passa a visitar a cidade com alguma frequência. Se os caminhos oficiais das bolsas e os intermediários apropriados não criaram as condições para que isso ocorresse antes, na virada do século, consagrado e amparado por um nicho de mercado que conseguiu criar em Portugal, Malhoa foi beneficiado pela proximidade e relativa facilidade de envio de obras e viagens de Portugal para a França⁵⁰⁶. Timidamente foi penetrando a assustadora metrópole francesa e, aos poucos, sentindo-se à vontade nos *Salons*, ao ponto de criticar os artistas franceses mais velhos, que considerou, em 1904, decadentes (Carta a José Relvas, Paris, 2 de junho de 1904)⁵⁰⁷.

Ao mesmo tempo, entretanto, as obras que ia expondo em Lisboa nas sucessivas exposições da SNBA seguiam produzindo para ele uma reputação sempre associada à representação da nação. A crítica anônima publicada na GN não deixou dúvidas reafirmando as características da representação da luz solar e o emprego das cores em sua obra: “Malhoa é, como se tem dito tantas vezes, o colorista mais exuberante dos pintores portugueses. Há um ardente sol meridional iluminando-lhe a alma, a inspiração e as telas” (“Exposição...”, 1904: 1).

No ano seguinte, 1905, Malhoa deu sequência ao projeto de sua casa-ateliê, a ser construída no espaço que havia adquirido no ano anterior, nas bordas de uma Lisboa ainda em expansão. Há muito carente de um espaço adequado para trabalhar em Lisboa, Malhoa adquiriu um terreno na fronteira do crescimento urbano ao norte de Lisboa, para onde em alguns anos se dirigiriam as grandes avenidas, mas que na época era ainda bastante ermo. Ali fincou as bases da sua Casa-Ateliê que levaria alguns anos sendo construída. Em termos arquitetônicos, Malhoa tinha a expectativa de com o projeto conquistar o Prêmio Valmor, recentemente instituído e concedido anualmente aos melhores novos projetos da municipalidade.

Nesse ano, portanto, boa parte de suas energias e recursos foram devotadas à construção da casa. Produziu menos, mas obras relevantes, entre as quais uma

506 Ao todo, até o fim da vida, foram quinze participações nos SAF.

507 Nessa carta, Malhoa dá destaque aos artistas estrangeiros em detrimento dos franceses, entre os quais destaca John Singer Sargent.

nova versão de “Cócegas” [Fig.144], que enviou à exposição de Paris⁵⁰⁸ e, no ano seguinte, ao Rio de Janeiro, para uma exposição individual de proporções impressionantes. Ainda assim recebeu comentários na imprensa lisboeta sobre importantes obras desse período. Assinando apenas como E.N. (provavelmente Eduardo de Noronha), um crítico da GN exaltou as cenas “cheias de luz” e “da vida campesina portuguesa” (16 de abril de 1905: 2) expostas por Malhoa (referindo-se a telas como “A procissão” e “Cócegas”), mas mencionou elogiosamente também a tela “Velha fiando”, que marca o aprofundamento de Malhoa em suas experimentações na representação de ambientes internos e escuros.

Contudo, antes que o artista enviasse as obras pra o Brasil e ele próprio se encaminhasse para o Rio de Janeiro, recebeu em seu ateliê a visita do crítico Ramalho Ortigão. Malhoa havia se mudado recentemente para sua Casa-Ateliê e o crítico foi justamente conhecer o espaço, que é por onde começou seu texto, descrevendo-o, com destaque para “o grande arco envidraçado, por onde amplamente penetra a luz do atelier” (1943 [1906]: 219). Em meio à sua descrição do ambiente, Ortigão comparou o espaço particular de Malhoa aos conhecidos espaços de outros artistas como o francês Claude Monet e o espanhol Joaquín Sorolla, o que é de certo modo sugestivo, não apenas pelos nomes mobilizados pelo crítico para a comparação, mas sobretudo porque nesse período os ateliês particulares eram espaços que, além de tudo, eram parte do que constituía a personalidade do artista e sua originalidade diante da crítica e do público. A arquitetura e a decoração dos espaços eram elementos associados aos traços e preferências estéticas dos artistas.

Ortigão sabia da exposição individual que Malhoa realizaria em breve. Mencionou em seu texto a centena de telas separadas e prontas para serem despachadas. O crítico destacou também a diversidade de formatos e gêneros realizados pelo pintor, mas fez questão de frisar que os quadros históricos e destinados à decoração de prédios públicos seriam meros “desenvolvimentos acessórios da aptidão deste pintor” (Idem: 221), e comparou-o a artistas holandeses do século XVII que se “imor-

508 Neste ano o artista recebeu também comentários na revista inglesa especializada em artes, *The Studio*, em que o autor do texto destacou suas participações frequentes no SAF desde 1897 (R.S., 1906: 246). Com uma reconstituição de suas participações, tela a tela, e reproduções de duas delas, a longa menção do trabalho de Malhoa em uma revista londrina deve ser destacada como resultado do espaço internacional que o artista vinha conquistando, embora ainda surtisse pouco (ou nenhum) resultado em termos de vendas.

talizaram” justamente pelas pequenas telas pastorais, como Phillips Wouwerman e Nicolaes Berchem. Para o crítico, Malhoa também se notabilizava pela pintura de “paisagens”:

É o seu modo de conceber a paisagem perante a contemplação da terra portuguesa, de seleccionar os assuntos, de submeter a técnica à exteriorização de determinados efeitos psicológicos por meio de correlativas combinações de linhas, de luz e cor, que especializa a sua obra e a distingue da dos seus mais ilustres predecessores na interpretação plástica da vida rural da nossa terra e do nosso povo (Idem: 222)

Dessa passagem de Ortigão há que se destacar três coisas: a primeira delas é que atribuiu à interpretação de Malhoa sobre as cores da paisagem sua especificidade artística. Ou seja, não era a sua capacidade de ser fiel à realidade que o tornava melhor ou único, mas sua maneira original de produzir uma interpretação conectada à paisagem nacional. Em segundo, é notório pela passagem que Ortigão considera as telas de cenas da vida rural como parte do gênero de paisagem, como se as personagens ali representadas não se referissem a sujeitos, mas a elementos da natureza, parte da própria paisagem. Por último, quando Ortigão menciona os “predecessores” de que Malhoa se difere, é a Silva Porto e a Artur Loureiro que o crítico se refere (segundo ele, “iniciadores e primeiros mestres da paisagem em Portugal” (Idem)), dois pintores rigorosamente da mesma geração que Malhoa, mas que obtiveram reconhecimento anterior aos demais, logo no surgimento do grupo daqueles que foram considerados os “novos” pintores no final da década de 1870. De alguma forma isso sugere o tardio reconhecimento de Malhoa.

Para Ortigão, Malhoa não se atrai pelas paisagens crepusculares desoladas e solitárias. Segundo ele, o pintor prefere a vida no campo e a presença humana:

pelo seu instinto de simpatia a sociabilidade, o que mais interessa na natureza é o homem, oprime-o a solidão, precisa de chamar gente, de tocar a buzina ou de tanger o sino de socorro para que se comple-

te a expressão do sítio pela concomitante fisionomia do habitante. Assim, não podendo ser descritivo sem ser também anedótico, ele é conjuntamente e cumulativamente tanto um pintor de paisagem como um pintor de gênero (Idem: 225-226)

Ou seja, Ortigão, o mais relevante crítico de arte em Portugal na virada do século, passou a enfatizar as figuras humanas na obra de Malhoa, como se ao aspecto da “natureza” o artista acrescentasse algo de fundamental sobre o universo rural, a “cultura”, e não como contraponto, mas como parte de um todo único e integrado. Para Ortigão, Malhoa realizava com o camponês o equivalente ao que Constantin Meunier, artista belga, realizava com o operário: uma “epopeia lapidar à glorificação” (Idem: 227) desses “tipos” humanos que na modernidade eram agenciados como símbolos no conjunto de construções narrativas literárias e iconográficas.

E como “epopeia”, ou seja, como narrativa, a obra de Malhoa produzia, segundo Ortigão, o registro completo de “todas as fases da vida dos campos e das casas rústicas do coração de Portugal” (Idem), muito bem representada na seleção de obras que se encaminhava para a exposição no Brasil. Para Ortigão, a obra de Malhoa pretendia ser uma espécie de compêndio sem significados ocultos: em cada tela sempre “sabe-se claramente de que se trata, em que lugar do país e em que estação do ano se está, que dia é, e quantas horas são” (Idem: 228). E, mais do que isso, as personagens são, assim como as paisagens, extraídas “do natural”, da observação direta, e não inspiradas em “falsos modelos” (Idem: 229): “destes recursos de técnica e deste método de composição resulta a feição culminante, especialmente característica na obra deste pintor – a eloquência da sua mímica” (Idem).

Na sequência, no entanto, o crítico revela algo de sua atenta observação durante a visita, e que se torna bastante sugestivo tanto para a compreensão do pensamento de Ortigão quanto das referências de Malhoa. Ortigão nos diz que “no patim da escada que leva ao atelier na casa do artista, pende do muro (...) uma bela reprodução fototípica do incomparável quadro de Rembrandt *Os síndicos dos mercadores de pano*” (Idem: 232, grifos do autor), referindo-se provavelmente à tela “*Os síndicos* da guilda dos fabricantes de tecidos” [Fig.147], de 1662, que retrata quatro homens reunidos em uma mesa de uma sala de fundo escuro ao redor de livros e

papeis, bastante representativa de uma parcela dos quadros de Rembrandt van Rijn, um tanto tenebrista, produzindo os destaques do ambiente pelo recurso do contraste entre a escassa luz e as sombras (“chiaroscuro”). Ortigão sugere que essa tenha sido uma importante referência cromática para Malhoa em algumas de suas telas (é provável que o crítico estivesse se referindo a telas como “São Martinho”, “Tempo de chuva, lar sem pão” [Fig.146] e “Pensando no caso”).

A menção à reprodução de Rembrandt na parede das escadas da casa de Malhoa tornou-se, para Ortigão, mote para uma divagação sobre o papel da cor e da luz nas obras de arte. O crítico mencionou uma visita sua à casa do pintor espanhol Joaquín Sorolla para exemplificar como duas telas completamente diferentes, uma paisagem de céu aberto e pomares, e um retrato de corpo inteiro de um homem em trajes completamente escuros, podiam ambas, pelo bom uso dos efeitos de luz, produzir a mesma impressão de coloração⁵⁰⁹. Com uma extensa exaltação da luz, para Ortigão, ela era o principal recurso para a expressão legítima da “verdade” nas telas.

O crítico, por fim, encerrou seu texto elogiando a exposição a ser realizada em breve pelo artista no Rio de Janeiro, admitindo que procurar novos mercados e buscar vender é um legítimo caminho para os artistas, argumentando que o desenvolvimento da arte ao longo dos séculos esteve sempre atrelado ao desenvolvimento econômico e ao investimento de enriquecidos mecenas. Esse relevante texto que descreve a visita do principal crítico português a Malhoa marca a posição de sua obra pouco antes de sua marcante exposição individual no Brasil.

A grande exposição individual de 1906: Malhoa e a elite de “brasileiros” do Rio de Janeiro

Depois de 1902, como mencionamos, Malhoa seguiu enviando telas para exposições no Rio de Janeiro, mas foi em 1906 que o artista realizou, a convite do

509 Curiosamente, Ortigão mencionou, além de Sorolla, uma visita que recebeu do pintor norte-americano John Singer Sargent. Essa sua rede de relações que o crítico buscou deixar patente no texto é sugestiva para pensarmos a circulação de critérios estéticos e modelos artísticos. Ou seja, é visível que há entre críticos e artistas de um mesmo período um certo diálogo circular por meio das obras e textos, direta ou indiretamente.

GPL, uma grandiosa (em número de obras) exposição individual. O GPL é uma instituição (escrevo no presente já que segue existindo e atuando no Rio de Janeiro) criada em 1837 por um grupo bastante específico de imigrantes, cuja vinda para o Brasil estava relacionada às disputas sucessórias em Portugal no contexto de regresso de D. Pedro para requisitar o trono (Azevedo, 2012: 62). Eram indivíduos, portanto, fiéis a D. Pedro e à linhagem de Orleans que tiveram que se refugiar no Brasil e se depararam no Rio de Janeiro com um crescente antilusitanismo. A proposta do grupo era, portanto, com a instituição associativa resguardar algo da cultura portuguesa na Corte carioca. No entanto, apesar dessa origem situada em um momento de transição política, na consolidação do império brasileiro independente, a instituição formalizada em 1837 só constituiu uma sede própria cinquenta anos depois, em 1887, às vésperas da república, e só recebeu o título de “Real” pelo rei D. Carlos I justamente em 1906, ano da exposição de Malhoa, o que em parte sugere a renovação dos vínculos da instituição com o regime político oficial de Portugal.

O novo regime brasileiro, no entanto, não inviabilizou sua atuação, e com uma comunidade lusitana em crescimento numérico e cuja elite se fortalecia economicamente, a instituição viveu no início do século um verdadeiro interlúdio de destaque, em que centralizou as iniciativas e realizações culturais de intelectuais portugueses ou mesmo brasileiros bem relacionados com a comunidade (como eram os casos de Olavo Bilac e João do Rio, por exemplo). O grupo que administrava a associação do GPL entre o final do século XIX e começo do século XX era constituído fundamentalmente por uma classe de portugueses com alguma formação escolar, por vezes universitária (em Coimbra), e enriquecidos por atividades comerciais no Brasil, mas que continuavam ligados afetiva e socialmente a Portugal, mantendo uma espécie de dupla filiação, com negócios, família e propriedades nos dois países. Por isso, mantinham um interesse vivo em demonstrar seu sucesso financeiro, resultado de sua imigração, e encontravam nas atividades culturais e beneficentes associativas o meio ideal para esse fim⁵¹⁰. Eram popular e pejorativamente conheci-

510 As associações beneficentes nesse contexto acabavam cumprindo um papel de distinção social de classe para esses grupos. No caso da comunidade imigrante portuguesa, ser dirigente de uma instituição dessas atestava ascensão econômica e reconhecimento social no grupo de pertencimento. No entanto, esse tipo de estratégia de afirmação pública do status não era exclusividade desse grupo. Cabe lembrar aqui também que Sampaio Viana, por exemplo, foi um dos mantenedores da Santa Casa de Misericórdia de São Paulo e foi criador do Asilo dos Expostos, em 1896.

dos como “brasileiros de torna-viagens” (Matozzi, 2016; Pereira, 2000). E o GPL foi, sobretudo nessas décadas⁵¹¹, sede dos eventos promovidos por esse grupo: exposições, lançamentos de livros, debates e congressos acadêmicos em que participaram figuras conhecidas da intelectualidade luso-brasileira⁵¹².

Em 1906, o presidente da instituição era justamente José Vasco Ramalho Ortigão, filho de José Duarte Ramalho Ortigão, o que ajuda a compreender e a reconstituir algumas redes de relações e a conjecturar as condições de possibilidade da proposição do evento. A exposição de Malhoa contou com o impressionante número de cento e doze obras catalogadas (Catálogo José Malhoa, 1906)⁵¹³, algumas das quais já bastante famosas por sua circulação internacional (Valle, 2016: s/p). A única ocasião em que houve um número maior de obras do artista em um mesmo evento foi em sua exposição de homenagem, próximo ao final de sua vida, em 1928. A repercussão do evento de 1906 foi vasta e ocorreu tanto no Brasil quanto em Portugal.

Os comentários sobre o evento nos periódicos de Lisboa, ocorreram sobretudo antes da viagem de Malhoa e dos quadros ao Brasil, tal como fez Ortigão. A repercussão inicial se deu em uma breve nota da revista Brasil-Portugal (porém repleta de reproduções de telas do artista), mas sobretudo em um extenso e detalhado texto na revista *Ilustração Portuguesa*. A nota da revista Brasil-Portugal, embora curta, é interessante pelos termos que escolheu para fazer seu elogio a Malhoa, tratando-o como “um artista de raça, tão nosso” (“José...”, Brasil-Portugal, 1 de junho de 1906). Na data da publicação o evento não havia sido sequer inaugurado, mas já era motivo desse tipo de manifestação de orgulho na imprensa portuguesa.

511 Principalmente a partir de 1880 quando organizou as comemorações do tricentenário de Camões e de 1887 (Venâncio, 2013), quando inaugurou sua sede com uma grande festa.

512 Embora haja uma série de trabalhos (sobretudo Araújo (2018)) abordando as correlações entre a circulação de artistas portugueses no Brasil e as instituições culturais de matriz portuguesa aqui instaladas no século XIX, esse é ainda um flanco a ser melhor explorado nas pesquisas. O GPL, por exemplo, exerceu papel verdadeiramente ativo na construção de espaços para artistas portugueses no Brasil, preparando e cedendo suas salas para exposições coletivas e individuais, e mobilizando sua extensa rede de notáveis, intelectuais e endinheirados associados para prestigiá-las. Como instituição, foi um importante promotor do diálogo intelectual e da circulação de ideias e agentes, favorecendo a transnacionalização de alguns debates.

513 Embora o autor, em entrevista posterior (*Jornal da Noite* de 30 Agosto 1906), revele que só conseguiu enviar cento e quatro obras para o evento.

Mais interessante, no entanto, é o texto publicado antes, em maio, na *Ilustração Portuguesa*, igualmente recheado de ilustrações, e que chega anunciando a exposição. E o jornal tratou o fato como uma verdadeira conquista do artista, um triunfo daquele que foi mais uma vez designado como um artista consagrado⁵¹⁴ no meio artístico português:

Esta viagem, que pela primeira vez empreende um grande artista da nossa terra ao Brasil, é um acontecimento digno de registo especial. Representa, além da merecida consagração ao mais realista dos nossos pintores e ao mais autêntico e prodigioso intérprete da paisagem e vida rural portuguesa, o espírito de acendrado patriotismo que anima os portugueses daquelas longínquas paragens. (“Pintor...”, *Ilustração Portuguesa*, 1906)

Vale notar, contudo, que o texto do periódico português, assim como fariam também os periódicos brasileiros, atribuiu a realização da exposição e a expectativa em torno dela ao saudosismo da comunidade lusitana imigrante do Rio de Janeiro, imbuída de patriotismo. Ou seja, não era a primeira vez que se notava na construção retórica dos textos críticos a percepção de que seriam nacionalistas tanto os pintores que representassem temas legitimamente nacionais, mas também os colecionadores e apreciadores que os admirassem e adquirissem. O nacionalismo, portanto, cresce como critério de apreciação das obras, mas também como artifício de incitação dos colecionadores e diletantes.

No parágrafo seguinte, o texto anônimo da popular revista ilustrada passou do elogio ao artista à definição da obra, e como quase invariavelmente ocorria, apelou à associação entre a obra do pintor e o universo rural. Para o autor (ou autora) do texto, a obra de Malhoa era um registro completo da vida e dos costumes camponeses em Portugal em todos os seus aspectos. Além disso, outra vez o artista foi caracterizado por seu aspecto físico “saudável” e seus hábitos, seu estilo de vida laborioso, metódico e disciplinado.

514 Diferente do que ocorreria no Brasil, no entanto, nos textos portugueses Malhoa é sempre colocado “depois de Silva Porto”, e nunca ao lado.

Quando passa às obras, o texto discrimina aquelas que são estudos, as mais recentes, e as que considera mais valiosas e reconhecidas⁵¹⁵, dizendo, no entanto, conferir preferência em sua análise às obras ainda não expostas em Lisboa. Dedicar, assim, um parágrafo a cada tela, iniciando por “Cuidados de amor”, em que descreve a personagem camponesa como “minhota”; em seguida menciona o quadro “A chegada do Zé Pereira” e a partir dele cria toda uma narrativa romântica sobre os arraiais aldeões, complementada pela apreciação da tela “São Martinho” (que é uma primeira versão, menor e mais simples, da tela “Os bêbados” [Fig.150], de 1907).

A quarta tela que o crítico escolheu mencionar com maior detalhe foi “Cócegas”, e o fez destacando outra vez a fidelidade da representação à natureza observável: “é bem aquele o nosso campo, cheio de luz, de suave colorido, coberto por um céu de puro anil. Não há ali um único exagero de cor; todas as tonalidades são rigorosamente acentuadas, sem precipitação nem falsidade tanto em uso dos modernistas” (Idem). A luz solar aparece novamente como caractere singular da natureza nacional, e a exatidão do uso da cor continua sendo um critério entre a crítica que ocupa espaço nas páginas dos periódicos. A menção aos “modernistas” é curiosa pois sugere a lenta emergência de tendências estéticas ainda pouco aceitas naquele momento em Portugal.

Contudo, sem desta vez levantar nenhuma crítica negativa, o anônimo autor passou ainda por mais algumas telas e concluiu revelando que Malhoa teria, antes de viajar para o Brasil, aberto seu ateliê a visitas não do público em geral, mas de um grupo de amadores interessado em ver o conjunto que seria exposto⁵¹⁶.

Pelo lado brasileiro, no início de julho diversos jornais cariocas comentaram a vernissage (mas também, mais discretamente, o Correio Paulistano (Galvão, 1906)). O Correio da Manhã (CM), por exemplo, começou seu texto exaltando o fato de que enfim a capital brasileira contava com uma exposição de “um artista de valor, já consagrado pela crítica estrangeira” (“Exposição...”, 1906: 2). Na crítica anônima do popular jornal carioca, portanto, Malhoa foi tratado como grande mestre. E embora te-

515 O texto menciona também os esboços de Malhoa feitos a carvão, alguns dos quais o artista usou para presentear Henrique Bernardelli no Rio de Janeiro, e hoje pertencentes ao acervo da PESP.

516 Nesse aspecto, o uso do ateliê em sua estratégia de visibilidade assemelha-se à de Almeida Júnior.

nha dito que por não ser possível tratar de todas as obras abordaria apenas algumas “a esmo” (Idem), mencionou de imediato os retratos do rei e da rainha e logo em seguida analisou a tela “Cócegas”, justamente aquela que maior interesse despertou no público e nos colecionadores por ter sido exposta em Paris no ano anterior (fato inclusive mencionado no texto): “uma cena camponesa, esplêndida de naturalidade contida e que parece destacada de uma página realista de Zola. - Seria realmente uma pena que este quadro não ficasse fazendo parte do nosso Museu de Belas Artes” (Idem).

Como se pode perceber, além da exaltação da tela, deflagra-se uma campanha pela aquisição que, afinal, terminará, com muito custo, ficando de fato no acervo da ENBA. A tela foi adquirida formalmente pela instituição, porém dependia da aprovação do congresso para liberação da verba, o que levou alguns meses e implicou em uma troca de correspondências entre Rodolpho Bernardelli, diretor da Escola, e Malhoa. Esse texto inaugural do CM, no entanto, não vai muito além. Lista algumas das obras que considera as mais relevantes, sempre acompanhadas de algum adjetivo, e termina exortando o público a vistar a mostra.

Além do texto anônimo há, nesse mesmo número do jornal, um texto do literato e crítico Henrique Maximiano Coelho Netto sobre o evento, que começa com uma afirmação bastante objetiva e, considerando-a representativa, bastante interessante para compreendermos o modo como uma parcela dos intelectuais encarava o papel do crítico e assumia os critérios de apreciação das obras e dos artistas:

O crítico, ante uma tela, deve buscar a personalidade do artista, tomar-lhe a feição, seguir-lhe a estesia, procurar conhecê-lo, enfim, para poder compreender a sua obra. Não basta examinar no quadro a exatidão do desenho, a fidelidade do colorido, a perspectiva, a boa disposição das figuras, o arranjo dos grupos, o bem posto dos acessórios, é necessário penetrar fundo até a ideia, chegar a intenção, ir além daquilo que Hegel chamava a expressão externa. (Coelho Netto, 1906: 2)

Pelo trecho acima, a abordagem que defende o crítico pretende escapar ao formalismo e ligar as obras a uma compreensão do que ele chama de “personalidade do artista”. Ou seja, divagando inicialmente sobre os critérios da boa arte, o crítico propunha exercitar algo que se consagrou junto com a ideia de modernidade que se formatou no século XIX, e que carregou consigo, paulatinamente, uma nova compreensão sobre o próprio papel do artista. Em suas palavras:

[alguns quadros] logo nos tomam a simpatia e, quanto mais os contemplamos mais os sentimos como se fôssemos por eles dentro, percorrendo-os, se são paisagens, visitando-os se nos mostram interiores, tomando parte nos episódios que retraçam, familiarizando com as figuras que apresentam, sentindo-as, ouvindo-as, reconhecendo-as.

Todo o quadro é uma representação da vida; sendo assim é necessário que nele o olhar encontre a vida. Pintar é traduzir, é interpretar. (...) Na exposição numerosa do Gabinete Português de Leitura é tão intensa a verdade, é tão viva a realidade, são tão flagrantes os episódios que o espírito mais calmo sente o atordoamento e pouco distingue à primeira vista naquele ofuscar de sol, naquela multidão de seres, nos caminhos ferazes, nos lares lúgubres, entre gente alegre que folga ou rejubila com os dons da terra ou entre angustiados em presença da morte ou apertados pela miséria. (Idem)

As palavras do crítico exprimem isso: apreço pela capacidade do artista, com seu “realismo”, fidedignidade, não ser apenas fotográfico, mas ser expressivo. Ter sido, enfim, capaz de expressar para o público os sentimentos que o motivaram na observação das cenas e realização das obras, e assim fazer com que o público pudesse, de algum modo, não apenas apreender, mas sentir também. De modo indireto, é certa noção de modernidade que perpassa a divagação de Coelho Netto, e o elogio do realismo que a estrutura. Afinal, para ele, Malhoa desenha como “o engenheiro levanta uma planta”. Com precisão, proporção e “escrúpulo” (Idem). Assim, do ponto de vista do crítico, o artista deve ser uma espécie de intérprete preciso, que reproduz as formas e proporções com acuidade, mas que também interpõe nessa

execução uma interpretação sobre a vida daqueles que representa, sobre as condições sociais do camponês e seu papel na cultura nacional. O artista é, para Coelho Netto, um ensaísta refinado da sociedade e da história:

Mestre, não transige com a verdade, não dá ouvidos à fantasia no estudo do real: o que é da visão ele toma com o escrúpulo minucioso de um microscopista, mas ao lado do observador inflexível do desenho vê-se, com mais grandeza, o apontador das almas, o criador de “seres”. (Idem)

Além do mais, além de demonstrar domínio técnico e compreensão profunda das personagens, para Coelho Netto, Malhoa imprimia em suas telas não apenas a “nota subjetiva”, mas também “um cunho forte de nacionalismo”:

o artista mostra-se português em tudo. Os seus quadros em uma galeria promíscua não se confundirão jamais com o de quaisquer autores pois tem a nota típica da terra: são janelas abertas sobre o campo da pátria, postigos desvendando interiores, espelhos mostrando feições lusitanas. (Idem)

Enfim, chegamos ao nacionalismo, mencionado não como característica, mas como virtude, no ponto em que pelos olhos da crítica Malhoa e Almeida Júnior mais se assemelham. Ambos foram, em algum ponto de suas obras, definidos e adjetivados segundo o critério da nação, da apreensão adequada dos tons da terra e da luz solar nacionais, cada um em sua pátria. No final do texto, sem detalhar nem destacar muitas das obras, Coelho Netto apontou apenas duas, que desejave que permaneçam no Brasil, “Cócegas” e “Sonho do Infante”, reforçando a campanha pela aquisição.

No Brasil, além do CM, a revista Kosmos e os jornais Gazeta de Notícias (GN) e O Paiz também fizeram publicações sobre a exposição⁵¹⁷. No dia três de julho a GN publicou uma nota informando sobre a vernissage, e no dia seguinte um texto maior, de apresentação, muito semelhante ao texto publicado pelo concorrente: exaltando a fama internacional de Malhoa, a presença de público no evento, e deu destaque basicamente às mesmas telas. No dia cinco, a GN publicou nova nota noticiando o banquete oferecido em homenagem a Malhoa, e que nos interessa apenas pelos nomes que menciona. A nota dizia que a vernissage havia sido visitada pelo presidente da república acompanhado pelo chefe militar, e que entre os que os haviam recebido estava Julião Machado, português radicado no Rio de Janeiro, ilustrador e caricaturista de diversas revistas ilustradas nos dois países, e que ciceroneou⁵¹⁸ Malhoa durante os dias que o artista esteve no Brasil (Leandro, 2014b: 158).

Machado foi próximo do núcleo original do GL, com quem compartilhou a boemia na cervejaria Leão de Ouro, em Lisboa. Era de família madeirense enriquecida de negociantes internacionais. Após a morte de seu pai, utilizou a herança para seus empreendimentos editoriais, primeiro em Lisboa, mas já em meados da década, diante dos fracassos, decidiu viver em Paris onde seguiu estudando desenho. Sem conseguir ocupação em Paris, decidiu emigrar para a América do Sul. Tinha como destino a Argentina, mas em sua passagem pelo Rio de Janeiro recebeu propostas de trabalho da imprensa e acabou convencido a permanecer. Na então capital brasileira, Machado aproximou-se do grupo boêmio de intelectuais e literatos da Confeitaria Colombo, entre os quais Olavo Bilac, com quem colaborou na revista “A Cigarra” (Idem)⁵¹⁹.

517 Uma valiosa compilação de todo o material de imprensa relacionado à exposição de Malhoa no Rio de Janeiro localizado foi feita por Arthur Valle no site Dezenovevinte, revista eletrônica e repositório de fontes primárias transcritas para o estudo da transição do século XIX para o XX. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/artigos_imprensa/JM_1906.htm (consultado pela última vez em 18 de novembro de 2020).

518 Malhoa havia chegado quase um mês antes da inauguração do evento e, além de se hospedar na casa do colega, chegou a visitar com ela a galeria da ENBA, recebidos pelos colegas artistas agora dirigentes da instituição, Bernardelli e Amoedo (O Paiz, 12 Jun. 1906).

519 Como caricaturista bem inserido no meio carioca, ilustrou também alguns livros, um dos quais da escritora Júlia Lopes, que era esposa do crítico Filinto de Almeida, abordado anteriormente, um dos principais responsáveis pela recepção à obra de Almeida Júnior. Ou seja, Malhoa e Almeida Júnior acabam por se conectar de modos indiretos, através da rede de sociabilidade. Em parte, o mesmo público, os mesmos críticos e a mesma imprensa produziram percepções sobre as obras

Julião Machado foi, portanto, um importante mediador da presença de Malhoa no Brasil e, de modo geral, dessa articulação continuada entre a vida intelectual e artística dos dois países. A segunda parte do texto da GN, no entanto, foi dedicada menos a tratar do banquete organizado pelo GPL, e mais para tratar da atividade artística de Malhoa, tomada em traços gerais e em tom marcadamente laudatório, como ademais foi o tom preponderante na maior parte dos textos sobre sua exposição e presença no Brasil. Segundo o texto apócrifo, Malhoa era aquele “que mais tem feito vibrar na sua obra tão pessoal e tão sentida, toda a pitoresca meiguice da alma simples e sã da sua pátria” (GN, 5 de julho de 1906)⁵²⁰. Sem se estender na análise, o texto encerra mencionando os “ilustres” presentes, com destaque àqueles que puxaram brindes em homenagem ao artista.

O jornal carioca O Paiz, por sua vez, começou a publicar notas sobre a exposição que se inauguraria em julho já em fevereiro daquele ano, e seguiu publicando até pelo menos o início de agosto, quando Malhoa retornou a Portugal. A primeira menção, na verdade, foi ainda em dezembro de 1905, anunciando o aceite de Malhoa ao convite do GPL para a exposição. Em fevereiro de 1906 o jornal publicou um longo texto de João Chagas, intelectual português republicano (e que se tornaria em breve o primeiro Primeiro-Ministro de Portugal com a proclamação da república em 1910), totalmente dedicado a Malhoa.

Para Chagas, Malhoa faria com sua “excursão” ao Rio de Janeiro o que as ferrovias fizeram na Europa e na África, encurtando distâncias e conectando povos. A exposição, portanto, para ele, tinha o potencial papel de reaproximar Brasil e Portugal culturalmente. O texto segue como um perfil de Malhoa, apresentado ao público: para Chagas, Malhoa era um árduo trabalhador, diferente da maioria dos artistas que era “doente da alma” (Idem). O crítico aborda, assim, a disciplina de trabalho do artista, sua descrição, suas viagens ao exterior e até mesmo sua aparência física sem “extravagâncias”. Esse modo bastante característico de traçar o perfil de um ar-

de ambos.

520 O texto destaca que Malhoa produziu representações sobre as paisagens e personagens do universo rural português, que era bastante diferente do brasileiro, mas que a despeito disso havia entre os dois países diversas semelhanças, entre as quais cita a “luz”. Tratada como semelhante e tão valorizada pela crítica nas obras dos dois artistas aqui analisados, a “luz” é um fator que, nas leituras críticas abordadas, aproxima Malhoa e Almeida Júnior.

tista é bastante peculiar da virada do século, em que todos esses aspectos interessavam ao amator para tentar compreender a “personalidade” do autor das telas que observava.

Chagas encerrou reincidindo na apreensão de um certo “gosto pelos assuntos rurais” (Idem) em Malhoa. Vale lembrar, em 1905 Chagas já havia publicado na imprensa em Portugal um texto de interpretação sobre Malhoa e sua obra. Nessa oportunidade, chegou a escrever que a especialidade artística de Malhoa era sua observação da vida no campo, e que sua obra se dedicava a “[transportar] para telas que não morrerão, a nossa vida do campo, nos seus aspectos mais característicos, mais curiosos, mais comovedores e poéticos” (1928 [1905]: 60). E, sugestivamente, assim como Almeida Júnior foi, sobretudo para a crítica ufanista de São Paulo, um “pintor caipira”, Malhoa foi nessa ocasião identificado por Chagas como um “homem do campo”, um “beirão” com origens no interior e que encontrou em Figueiró dos Vinhos seu reduto pessoal. E era como homem do campo que se tornava mais capaz de compreender e interpretar a vida do campo:

No fundo é um homem do campo pintando o campo com a curiosidade e o amor de pitoresco de um artista. Esta parte da sua obra garante-lhe uma glória indisputável, porque nenhum outro em Portugal a fez com um tão exato sentimento da natureza e das coisas do campo. Em Malhoa esse sentimento chama-se malícia. (Idem)

Para o crítico, há tamanha “verdade” nas interpretações de Malhoa sobre as “coisas do campo”, que diante delas mesmo as obras de Millet chegam a lhe parecer “convencionais e retóricas” (Idem). Não podendo ser mais laudatório, o texto de Chagas é uma espécie de carta de apresentação da obra de Malhoa para o público em geral, e foram esses os parâmetros que posteriormente deram o tom e as chaves das críticas durante a exposição, a partir de julho.

Em março o mesmo jornal publicou ainda um texto anônimo e jocoso trazendo novamente a exposição futura à notícia e elevando as expectativas em torno do evento (“José...”, O Paiz, 30 de Março de 1906). Depois, voltou a publicar sobre o

assunto apenas em junho, quando Malhoa já estava em solo brasileiro, comentando primeiro a visita do artista à ENBA (“José...”, O Paiz, 12 de junho de 1906)⁵²¹, e depois narrando o encontro entre o pintor brasileiro Antônio Parreiras e José Malhoa em Lisboa. A viagem de Parreiras a Paris já vinha sendo noticiada, mas sua passagem por Lisboa rendeu, a partir de sua correspondência, um episódio à parte.

Malhoa e Parreiras construíram uma relação de amizade e proximidade, com troca de correspondências e mútua visitação. Parreiras, portanto, esteve na casa-ateliê de Malhoa em junho de 1906, pouco antes do pintor português vir para o Brasil, onde também visitou o ateliê de Parreiras, em Niterói. O relato do encontro feito por Parreiras em carta foi reproduzido pelo jornal, e no geral mantinha o tom dos demais comentaristas sobre a obra de Malhoa. Parreiras iniciou a carta mencionando elogiosamente a intensa produtividade de Malhoa, cujo ateliê estava com as paredes repletas de obras “de canto a canto, de alto a baixo” (“José...”, O Paiz, 19 de junho de 1906). Mencionou também a condecoração de Malhoa com a Legião de Honra, obtida na França (objeto sempre tratado com destaque pela crítica, representado nas caricaturas de Julião Machado e Rafael Bordallo Pinheiro), mas logo recaiu na descrição do “portuguesismo” do colega. E pelas suas palavras, o crítico compreendia o sentido da investida de Malhoa no mercado brasileiro:

Os quadros que esse notável artista leva para o Rio são pedaços palpitantes de Portugal, são trechos belíssimos da vida portuguesa, no que ela tem de mais encantador, de mais pitoresco, de mais característico.

Quantas saudades não irão esses quadros recordar aos que, afastados da pátria há longos anos, a virem de súbito, numa terra longínqua, emoldurada em ouro e madeira lavrada, em pequenas telas impecáveis! Como se não expandirá a alma portuguesa diante desses quadros em que lhes vai levar o Malhoa o interior dos seus lares, pequenas porções de alegres feiras, de colheita farta, de amor, de tristeza, de embevecimento em suma.

521 Curiosamente, o jornal mencionou que Malhoa teria, nessa visita, apreciado obras dos principais artistas brasileiros do período, entre as quais as obras de Almeida Júnior presentes na galeria da ENBA, das quais “gostou imenso” (“José...”, O Paiz, 12 de junho de 1906, p.1, 7ª col.).

Leva-lhes mais ainda o artista, além do que vai falar à intimidade afetiva dos seus patrícios, leva-lhes o orgulho nacional na bela cabeça da sua rainha, bela sim, porque a rainha de Portugal é bela, bela como tipo estético, bela porque é boa, bela porque sempre tem a lhe pairar nos lábios finos e delgados um carinhoso sorriso de acolhimento. (Idem)

Parreiras, portanto, reforça em sua compreensão a imagem de um artista que em sua obra representa os mais autênticos e arraigados signos da nação. Encerrou sua carta dizendo que com os retratos do rei e da rainha Malhoa levaria ao Brasil a pátria completa, do interior rural à realeza, e daria à colônia imigrante um completo vislumbre de seu país.

Quase um mês depois, no dia quatro de julho, O Paiz publicou, como os demais jornais, um texto sobre o vernissage da exposição em que citou também as mesmas obras: “Cócegas”, os retratos do casal real português e a “Velha fiando” (chamada na ocasião de “Ti Anna”). Como não poderia deixar de ser, caracterizou o artista do mesmo modo: “Ele procura justamente pintar as terras e homens de Portugal, tão lindos e tão pitorescos, tendo, portanto, de por si mesmo encontrar tonalidades, estudar o ambiente, observar, apanhar a vida inédita” (“Exposição...”, O Paiz, 4 de julho de 1906). Já no dia seis, no entanto, a nota publicada pelo jornal listou as telas vendidas na ocasião e seus respectivos compradores.

Ainda n’O Paiz, foi publicado no dia vinte e seis de julho, já próximo ao fim da exposição, um longo texto crítico de Carmem Dolores (pseudônimo utilizado nesse período pela escritora e jornalista Emília Moncorvo Bandeira de Melo⁵²² (Figueiro, s/d). O título do texto de Dolores já indica qual aspecto foi por ela destacado em sua apreciação das obras de Malhoa: a luz. A descrição de sua visita à exposição é uma crônica sobre a cidade e a arte, em estilo literário fluido e veloz. Já sobre as obras, descreveu dizendo que

522 Conforme aponta Saldanha (2006: 120-121), Bandeira de Melo envia posteriormente uma carta a Malhoa contendo o artigo que escreveu e anunciando tratar-se o texto de um “elogio” (e, assim sendo, não comportava nenhum tipo de crítica negativa). A escritora pede ainda ao pintor que entregue a carta a Ramalho Ortigão, com quem deseja começar a se comunicar.

de cada quadro, salta a luz numa combinação admirável de cores; gritam as roupinhas festivas das mulheres, fala a carantonha congestionada dos homens, rutila o céu azul, florescem as sebes, canta a natureza inteira sob o pincel realista de Malhõa. Nunca o *chic* dos *ateliers* foi banido com maior energia e rigor dos processos de pintura. É a própria vida que Malhõa retrata conscienciosamente, com as suas belezas e fealdades. (Dolores, 1906: 3)

Para além dessa descrição genérica das obras, para cada tela a autora repetiu os mesmos adjetivos em diferentes variações e combinações. “Cócegas” tem uma “reverberação que ofusca”, que seduz, com sua “tonalidade ardente da planície onde loureja o trigal cor do âmbar, com seu casal de rústicos refestelados na quentura dos feixes de espigas a se fazerem cócegas, bem indiferentes ao sol que lhes cai de chapa” (Idem); “O barbeiro na aldeia” possui uma “luz que ri, dourando todas essas figuras pacientes, esperando numa indolência peninsular a sua vez de passarem a navalha do *Fígaro* pesado e rústico” (Idem); “A procissão” carrega uma “tamanha crepitação de luz nessa rua de aldeia que faísca, branca e poeirenta, um sol de festa escaldante, o céu azul ferrete, (...) crianças de bruços na terra quente, apanhando as flechas de murrão já queimado, tanta vida, tanto calor, transmitem-me ao vivo a sensação de uma claridade abrasadora. Tenho até sede...”; e assim por diante. Mais do que isso, Dolores entendeu que há uma afinidade entre os tons luminosos de Malhõa e os tons naturalmente intensos do céu brasileiro: “mesma intensidade de tons: mesma reverberação de raios solares!” (Idem)⁵²³. Dolores encerrou seu texto dizendo que não conhecia Malhõa, e que dessa primeira vista lhe ficava uma “impressão de luz, de ar e de vida” (Idem).

Por fim, a recepção à exposição de Malhõa no Rio de Janeiro foi composta ainda por dois textos na revista *Kosmos*, de duas importantes figuras da intelectualidade artística do período. O primeiro deles foi escrito por Olavo Bilac, o poeta e jornalista. O comentário de Bilac, no entanto, não foi dirigido ao evento já que foi publi-

523 Vale pontuar, no entanto, tal como aponta Arthur Valle (2016), que algumas das obras comentadas e analisadas por Dolores foram reproduzidas no catálogo da exposição, sem no entanto terem sido listadas como integrantes da exposição, e nem terem sido mencionadas por qualquer outro crítico, o que faz supor que parte da apreciação produzida pela autora foi feita com base apenas na observação das imagens fotográficas do catálogo.

cado antes, próximo à chegada do pintor ao Brasil. E sua menção a Malhoa não foi dirigida de modo exclusivo, mas apareceu em meio a um texto mais amplo, uma crônica sobre a cidade em que a exposição aparecia como um evento relevante da vida cultural. A breve menção foi apenas um prenúncio da exposição, sem nenhum tipo de comentário crítico mais relevante. Já o outro texto, publicado logo após a abertura da exposição, era de Gonzaga Duque e tem importantes análises.

Gonzaga Duque, que foi um dos principais e mais relevantes críticos cariocas do final da virada do século, e que já havia feito importantes textos de apreciação às obras de Almeida Júnior, agora fazia um texto dirigido à exposição individual de Malhoa no Rio de Janeiro. E começou seu texto assinalando a relação de afinidade entre Malhoa e Silva Porto, dizendo que “há entre os dois oposições de estéticas, mas há em ambos a concordância nacionalista e a sinceridade do expressivismo” (1906: s/p). Assim, Gonzaga Duque qualificou logo de início a obra de Malhoa como “nacionalista”, para em seguida fazer uma análise geral dos elementos. Seguiu, portanto, analisando o modo como Malhoa representava as personagens de suas telas. Para o crítico, o pintor tinha a capacidade de “fixar o tipo”, ou seja, de produzir um registro fidedigno daquilo que observou, “como se o kodaquizasse”⁵²⁴, quer dizer, como se fotografasse o que pinta: “por esse considerável poder retentivo, as suas figuras, quaisquer que sejam elas, ficam vivas nos quadros” (Idem). Para Duque, Malhoa produzia uma “arte de comunicação imediata” (Idem), ou seja, sem mediações e sem significados cifrados.

Dessa característica Gonzaga Duque inferiu que a “tendência artística” de Malhoa “é o naturalismo” (Idem), e por isso pinta com naturalidade o “vulgar da vida” (Idem), recuperando assim, segundo o crítico, “os holandeses do fecundo período das pinturas de costume” (Idem). Assim, Duque, que era admirador de Ramalho Ortigão acabou também por relacionar Malhoa à arte holandesa do século XVI, tal qual o colega. Mantendo uma linhagem já consolidada na crítica profusa sobre Malhoa,

524 É curioso que o crítico tenha usado essa expressão para se referir aos trabalhos de Malhoa. A expressão era bastante comum na imprensa do período justamente para se referir ao ato de fotografar, de registrar uma cena em filme fotográfico, e advém da empresa Eastman Kodak Company, criada por George Eastman em 1888, inventor do filme fotográfico. Desse modo, ter adjetivado as pinturas como fotografias indica que o crítico notava nas composições de Malhoa modos de representar que se assemelhavam a registros instantâneos, casuais, e que, assim como as fotografias, se acomodavam aos padrões de gosto decorativo doméstico burguês.

Duque não destoou de entender Malhoa como um pintor cujos temas prediletos são os costumes, “os humildes”, de “tipo rústico” (Idem).

Depois de apontar o que considerava serem as linhas gerais da arte de Malhoa, de suas escolhas temáticas e de sua técnica, Duque perpassa algumas das obras, destacando aspectos da fatura que o deslumbraram, sobretudo, segundo ele a fatura e cuidado com os detalhes da anatomia e do cenário em telas como “Velha fiando” e “Provocando”. Sugestivamente, nessa sua perpassagem pelas obras, Duque opôs o quadro “Cócegas” ao retrato da rainha, D. Amélia. Para ele, o que um tem de rústico e violento, o outro tem de sofisticado e delicado. Essa concepção do crítico aponta para uma maneira preponderante de interpretar a figura do camponês na pintura da segunda metade do século XIX e início do XX, sempre relacionada à rudeza e a uma violência latente, justamente porque mais primeva e menos “civilizada”, em oposição tanto às cenas burguesas quanto aos retratos reais: o camponês apontava para um modo de vida “original” e governado pelas pulsões da vida prática, pouco mediada pelas normas consolidadas da “civilização” e da “modernidade”. O camponês, portanto, remete a um passado não datado, quando muito medieval, e portanto “rústico” na exata medida em que esse adjetivo se opõe a “civilizado”. Nos significados atribuídos a essas obras sobre o camponês, elas possuem um sentido teleológico: falam de um passado que perdura, mas que está desaparecendo, e que cederá lugar ao avanço do princípio civilizatório e moderno. Guardará lugar no presente sempre como memória romântica de uma origem imaginada e pura, unificadora da ideia de nação e do povo a que ela se refere.

Ao final, Duque reiterou a qualidade de verossimilhança do traço de Malhoa. Em resumo, fidelidade nas obras, originalidade na interpretação e preferência pelos temas populares e camponeses, em que se espelha a nação. Na frase derradeira, colocou a competência de Malhoa para esse fim equiparada à de Silva Porto e, mais significativamente, ao feito de Almeida Garrett na literatura.

Enfim, a recepção brasileira à presença e exposição de Malhoa foi amplamente favorável e positiva, sem grandes ressalvas ou poréns. Em verdade, foi na maior parte do tempo entusiasmada e laudatória, realizada sobretudo por um grupo de críticos que a rigor fazia parte do mesmo grupo de sociabilidade que os organizadores da exposição, e ao qual Malhoa também estava associado: Vasco Ortigão, Bi-

lac, Julião Machado, etc. Toda essa rede que se distende sobre o oceano Atlântico e que circula entre Brasil e Portugal, mas que eventualmente (para alguns, rotineiramente) visita Paris pode ser assim retraçada a partir dos cruzamentos aqui apontados que ocorriam em virtude de seus interesses e atuação em solo carioca.

Circulação internacional e consagração: da rotinização do programa naturalista ao advento modernista

Em 1906 Malhoa tinha já cinquenta e um anos. Chegava em Portugal triunfante (como ele próprio revela entender em carta enviada a Relvas pouco antes de retornar (28 de Julho de 1906)), com cerca de cinquenta telas a menos na bagagem. Os retratos dos reis foram adquiridos para decoração da Caixa de Socorros D. Pedro V, outra instituição beneficente formada de modo associativo pela comunidade imigrante portuguesa. “As cebolas” e “Não furtar” foram adquiridos pelo galerista Jorge de Souza Freitas (Araújo, 2018: 160), e as demais foram sendo adquiridas por membros dirigentes das várias associações imigrantes portuguesas (principalmente as mercantis e comerciais⁵²⁵). Ou seja, foi fundamentalmente o contingente português organizado que comprou telas na exposição individual de Malhoa no Rio de Janeiro.

Pouco tempo depois que chegou a Lisboa, Malhoa ainda foi surpreendido com a obtenção do Prêmio Valmor, da Câmara Municipal de Lisboa, pelo projeto arquitetônico de sua casa-ateliê. O prêmio pode ser considerado um marco na trajetória de ascensão social do pintor, atestado de bom gosto de sua mais nova casa (que, no final de sua vida, foi vendida para seu cliente, o médico Anastácio Gonçalves⁵²⁶). Esse pequeno fato, que pode soar anedóticos na construção de uma trajetória

525 Entre os colecionadores de obras de Malhoa no Brasil podemos destacar com essas características José Maria da Cunha Vasco, importante industrial português, então presidente da fábrica de tecidos Confiança, no Rio de Janeiro, e membro do Centro Industrial do Brasil desde 1904. Cunha Vasco, que foi retratado por Columbano em 1890, era colecionador e foi um dos compradores de Malhoa na ocasião, em 1906. Dono de uma residência em que recebia e confraternizava com artistas em Botafogo, Cunha Vasco era também pai da aquarelista Anna Vasco (Leal, 2019: 173).

526 Agradeço a Ana Mântua, diretora da Casa-Museu Anastácio Gonçalves, pelo diálogo e acolhimento para pesquisa na instituição, onde pude apreciar o acervo em detalhes e consultar livremente a biblioteca, mesmo em meio à reforma do prédio.

ria, como elemento biográfico revela algo sobre as pretensões dos agentes e sinaliza com elementos acessórios da consagração social do artista diante de um público burguês e urbano.

1906, no entanto, tem uma enorme relevância também como ponto de guinada no envolvimento de José Relvas com questões políticas e com o movimento republicano. Cada vez mais indignado com as restrições e dificuldades para a venda e circulação de seu vinho, Relvas se aproximou dos grupos republicanos organizados em Lisboa. Ele estava descontente com a falta de proteção do governo para os produtores de vinho do sul do país em relação aos vinhos importados. Em agosto deste ano foi que Relvas apresentou ao rei D. Carlos I seu texto “Problema nacional. Os vinhos do sul”, depois publicado no jornal *Correio da Estremadura* (Noras, 2010: 160). Saldanha menciona também que a partir de então o agricultor passou a frequentar reuniões e comícios (2006: 122). Essa, portanto, é uma marca que diferencia o grupo social e a clientela a que estavam associados Almeida Júnior e Malhoa. Enquanto o grupo a que o pintor brasileiro esteve ligado desde o início da carreira sempre foi envolvida com a política institucional do país, a clientela burguesa de Malhoa não era, em geral, engajada, ou teve uma politização tardia. Quase todos os agentes que compunham a rede de clientes e mecenas associada a Almeida Júnior era ligada ou ao Partido Conservador, de orientação monarquista, ou aos recém-criados Partidos e Clubes Republicanos.

Relvas, de fato, não tinha envolvimento anterior com movimentos políticos, mas intensificou sua aproximação com os ideais republicanos como forma de se contrapor às imposições da monarquia no início do século. Malhoa, por sua parte, sentiu-se incomodado e se demonstrou reticente. Em sua correspondência com Relvas afirmou repetidas vezes uma postura de apreço à arte pela arte, indiferente a questões externas, sobretudo políticas. Não que Almeida Júnior tenha manifestado algum tipo de posicionamento ou engajamento em causas políticas. Mas é fato que por sua clientela ter sido atrelada a questões e projetos políticos, em parte de sua obra ele procurou se adequar às demandas e interesses mais explícitos desse grupo. Malhoa, no entanto, foi sendo perpassado por questões ideológicas de fundo, constitutivas dos debates intelectuais e inerentes às próprias convenções estéticas.

A correspondência entre Malhoa e Relvas seguiu abundante nesses anos e, pelas cartas trocadas na passagem para 1907, percebe-se que o artista manteve um elevado interesse em expôr no *Salon* parisiense, porém receoso de novas rejeições. No entanto, em 1907 não só foi aceito, como fortemente elogiado pela crítica por conta do quadro “Os bêbados” [Fig. 150]. E tal como já vinha se tornando costumeiro, visitou mais uma vez Paris para ver a exposição. Nessa ocasião, Relvas mais uma vez cumpriu um papel de mediador para Malhoa, tendo-o apresentado ao pianista Raoul Pugno para que tentasse assim inserir sua obra no mercado francês.

Em abril, antes que o artista tivesse ido a Paris, Relvas publicou (com o pseudônimo de “Guido”) um artigo na Revista Arte Musical (que pertencia a Lamber-tini e para a qual Relvas contribuía eventualmente) dedicado a Malhoa, em que posi-cionava o artista como “discípulo” (1907: 1) de Silva Porto no registro dos costumes rurais e na representação nacionalista das obras. O artigo é revelador porque nele Relvas demonstrou apreciar Malhoa também em virtude de sua capacidade de con-substanciar a “alma portuguesa” (Idem).

Nesse mesmo período, Malhoa seguiu realizando as pinturas do Museu de Artilharia de Lisboa, alegorias históricas que remetem em geral às conquistas coloni-ais no século XVI. Ou seja, parte relevante do suprimento do artista nesse período advém das encomendas de decoração de prédios públicos. Desde o início da carrei-ra as decorações e trabalhos ornamentais foram importantes para o artista, mas agora recebia encomendas maiores e de maior relevância.

De maior destaque em 1907 são, no entanto, as obras que preparou para ex-posições internacionais. Manteve o foco no SAF com a obstinação de em algum mo-mento ser premiado com uma medalha no evento francês. Mas preparou-se também para mais uma exposição no Rio de Janeiro, mas dessa vez coletiva. Uma comissão portuguesa inteira preparava-se para integrar um evento expositivo especial no Bra-sil, comemorativo do centenário da abertura dos portos às nações amigas, evento encarado como início do fim da colonização brasileira (Araújo, 2018: 214). Tratava-se da Exposição Nacional de 1908, idealizada nos moldes das grandes Exposições Universais: teve pavilhões suntuosos e temporários, agitou o público e a imprensa com os preparativos e organizou-se em função dos países participantes que, nesse caso, foram apenas dois: além do próprio Brasil, o único convidado foi Portugal. Se-

gundo Araújo (Idem), a intenção subliminar do Brasil ao realizar a exposição dessa maneira era colocar-se ao lado de sua antiga metrópole e atestar para o restante do mundo que os observava que havia tanto superado o passado colonial, quanto sobrepujado Portugal econômica e culturalmente. Segundo a autora, portanto, para além das aparentes e alegadas finalidades diplomáticas, havia um intuito subjacente de autoafirmação do Brasil.

Para além, no entanto, de intenções simbólicas subjacentes, as perspectivas comerciais anunciadas eram as de estreitar laços, reduzir barreiras e intensificar o comércio. Não podemos nos esquecer de que havia no Brasil uma série de associações comerciais portuguesas no Brasil que atuaram intensamente nesse sentido, procurando abrir o mercado brasileiro aos produtos portugueses e aquecer o comércio ultramarino. A supramencionada revista Brasil-Portugal foi um dos canais da imprensa por meio dos quais mais se divulgaram esses esforços concentrados e os produtos apresentados pelos expositores industriais portugueses no grande evento.

A exposição foi inaugurada em agosto de 1908. Nela, quatro Estados da federação brasileira se fizeram representar com pavilhões próprios (Bahia, Mina Gerais, Santa Catarina e São Paulo (Pereira, 2016: 19)), o que reforça a percepção sobre a acentuação dos regionalismos⁵²⁷. Como de costume nessa espécie de evento, os diversos setores produtivos também estiveram representados. A representação brasileira das artes contou (embora não tenha recebido da comissão organizadora um pavilhão próprio), como era de se esperar, com a presença central do grupo que dirigia a ENBA: Rodolfo Amoedo, Rodolpho Bernardelli, Henrique Bernardelli, mas também João Baptista da Costa e Nicolina Vaz, por exemplo. O pavilhão português, por sua vez, foi elaborado em estilo neogótico, “neomanuelino”, emulando em sua disposição o Mosteiro dos Jerônimos, com torres pontiagudas e portais ricos em detalhamento [Fig.145], cuja construção foi bancada pelo governo brasileiro. As artes, no entanto, foram alocadas em um pavilhão lateral anexo construído pelo governo português, uma vez que o prédio principal não pôde comportar todos os produtos e expositores (Araújo, 2018: 216).

527 Os pavilhões, além de encarnarem uma lógica competitiva entre os Estados pelo edifício arquiteturalmente mais original, buscavam trazer elementos que os singularizassem, tanto pelos objetos expostos, quanto pelos materiais utilizados na construção.

Também para essa exposição Portugal preparou uma publicação em dois volumes apresentando seus setores da cultura e da economia, seus produtos e produtores, e também sua arte e seus artistas do passado e do presente. O segundo volume era o que continha a maior parte dos textos sobre arte e contou com as colaborações de Antônio Arroyo e do historiador Joaquim de Vasconcelos, mas pouco ou nada mencionou da pintura em Portugal. Apenas no primeiro volume há um breve texto de José Pessanha sobre a história do ensino artístico em Portugal, inserido entre outros textos sobre o sistema de ensino no país. A publicação, no entanto, é bastante interessante para notarmos algo sobre a ambiência do debate intelectual em Portugal, em meio ao qual se inseriam as artes. A começar pelo próprio critério de divisão dos conteúdos, que colocou as artes ao lado das análises geográficas e antropológicas do país. No segundo volume foram abordadas a arquitetura, a arquitetura popular (a “casa portuguesa”), a música (erudita, sobretudo), mas também as características geográficas do país, região por região, e algo sobre a formação histórica do povo português no texto de Antonio Arroyo⁵²⁸.

Malhoa, por sua parte, enviou ao evento suas melhores telas do período, como “A procissão” [Fig.42], “Os bêbados” [Fig.150], “O barbeiro na aldeia” [Fig.143] e “Compra do voto”. Foi lembrado pelos periódicos por conta de sua exposição individual de dois anos antes, e o modo de avaliar suas obras permaneceu fundamentalmente o mesmo, construído muito em torno do que a crítica de periódicos percebia como nacionalista por meio de um realismo acurado e “fiel” (“Registro...”, CP, 30 de agosto de 1908). Algumas dessas telas acabaram sendo vendidas no leilão que ocorreu após o encerramento da exposição e que tinha como objetivo liquidar algumas das obras para cobrir os custos de envio delas ao Brasil, entre elas “O barbeiro na aldeia”, que foi oferecida pelos compradores ao comendador Costa Pereira (Araújo, 2018: 272). Além de Malhoa, participaram da exposição as mais experientes

528 No primeiro volume, contudo, há um viés científico mais acentuado e foi publicado um texto sobre a “antropologia” portuguesa abordando a composição racial da população, perseguindo as matrizes formadoras da “civilização ibérica” sugerida por Oliveira Martins (1879). Os textos dessa seção foram inteiramente escritos com base nos trabalhos de arqueólogos e demógrafos que, entre outras coisas, empenharam-se em mostrar quanto a população portuguesa era “morena” em comparação às populações de Itália e França, majoritariamente loiras, e discriminar estudos lombrosianos das dimensões cranianas e estatura da sua população.

entre suas alunas, tai como a Viscondessa de Sistelo, a Condessa de Alto Mearim e, principalmente, Emília dos Santos Braga.

Antes de todos esses preparativos, no entanto, ocorreu no início de fevereiro, o atentado que ocasionou a morte do rei D. Carlos I e do príncipe herdeiro, e que impactou de modo decisivo a vida política no país. Assim, poucos meses antes de visitarem o Brasil para uma exposição que comemorava o centenário do evento histórico que prenunciou a independência, o assassinato do rei de Portugal e de seu sucessor, o príncipe D. Luís Filipe, também prenunciou a derrocada definitiva da monarquia e o desenlace republicano que viria dali dois anos. Na ocasião do fato, em 1908, estava planejado que Malhoa viria ao Brasil para a exposição na companhia do rei⁵²⁹. No entanto, o assassinato interrompeu todos os planos e abateu o artista. A esse respeito, vale lembrar que D. Carlos era conhecido como artista e intelectual⁵³⁰, que não só eventualmente adquiria obras, mas que constantemente expunha suas próprias produções como amador nos certames da SNBA em Lisboa. Também por isso era bem quisto pela maioria dos artistas. E como assinala Saldanha(2006: 127)⁵³¹, o fato criou uma tensão na relação entre Relvas e Malhoa, uma vez que a tomada de posição definitiva de Relvas como militante republicano e a profunda simpatia de Malhoa pelo rei assassinado os colocava em posições quase antagônicas.

Enquanto ocorria, portanto, a exposição no Rio de Janeiro, Malhoa seguia produzindo, mesmo com Portugal mergulhado na crise. Datam desse período seus primeiros esboços e estudos para o quadro “O Fado”. Além disso, continuou partici-

529 Segundo aponta Raquel Araújo, “o monarca deveria ter visitado o Brasil para acompanhar a Exposição Nacional e seria o primeiro chefe de Estado português a pisar ali após a Independência, em viagem diplomática cuidadosamente arranjada por Camello Lampreia e o barão do Rio Branco” (2018: 219). Curiosamente, Lampreia era o diplomata a quem pertenceu a tela “Clara”, mencionada anteriormente, e o Barão do Rio Branco, diplomata pelo lado brasileiro, foi um importante mediador das relações culturais entre Brasil e Portugal, além de ter integrado o grupo luso-brasileiro de artistas e intelectuais que frequentavam o apartamento de Eduardo Prado em Paris, e organizado a participação brasileira na Exposição Universal de 1889.

530 De modo similar ao que fazia D. Pedro II no Brasil, D. Carlos integrava comissões de pesquisa, buscava fomentar a ciências e arriscava atuar como artista amador. Quase todos os anos expunha uma ou duas obras na SNBA. Por conta de sua morte foi organizado para a exposição um catálogo listando seus artigos, textos em geral e obras de arte.

531 Saldanha assinala que Malhoa manifestou bastante ressentimento com o regicídio em correspondências com amigos como Paulo Laboriau e Teixeira Lopes, mas não discutiu o assunto de modo algum com Relvas, mantendo-o como um tabu. Malhoa não queria colocar a perder a relação tão fundamental que havia construído com seu principal cliente.

pando dos salões da SAF, e encontrou finalmente um meio de ser remunerado no mercado francês e pelo menos suprir seus gastos com as viagens quase anuais à capital francesa: passou a vender os direitos de reprodução de obras suas a editores franceses (Saldanha, 2006: 129). Suas fontes de renda variaram, embora não fossem constantes nem estáveis. Em 1909, por exemplo, foi finalmente remunerado pela venda da tela “Cócegas” ao governo Brasileiro. Ou seja, Malhoa passou a ter retornos favoráveis de outros mercados e, por isso, a ser menos dependente do restrito mercado português. E, nesse sentido, seguiu buscando abrir mercados e diversificar suas possibilidades. Nesse momento, planejou participar de exposições no Chile e na Argentina.

Também em Portugal Malhoa seguiu buscando expandir seu alcance para além de Lisboa e aumentou sua interação e envolvimento com os agentes culturais do Porto. Desde 1906 (segundo as correspondências do artista no arquivo do Museu José Malhoa em Caldas da Rainha) Malhoa iniciara uma troca de correspondências com Augusto Gama (escritor e filho do romancista e jornalista Arnaldo Gama), que havia se tornado representante da recém-criada Sociedade de Belas Artes do Porto. Gama foi depois aluno aquarelista de Malhoa e um importante mediador das exposições que o pintor faria na principal cidade do norte do país (em 1912), onde florescia e crescia no período uma forte burguesia comercial.

Em 1910, o projeto de voltar a expor na América Latina se concretizou, mas agora em Buenos Aires, na exposição do centenário da república argentina, o que constitui em si um fato significativo em termos de estratégias de circulação e vendas, já que Malhoa decidiu expor na cidade portenha pela primeira vez a tela pela qual vinha trabalhando há pelo menos dois anos e talvez a principal pela qual sua obra se tornou conhecida, “O Fado”. Paris foi preterida como palco dessa estreia tão significativa em sua obra, que não a afastou dos temas populares (pelo contrário), mas que passou a marcá-la pela observância e interesse pelos tipos humanos marginalizados do espaço urbano. Em Buenos Aires foi que conquistou a tão desejada medalha de ouro que durante tanto tempo buscou obter em Paris. Além disso, na América do Sul conquistou ainda alguma vendagem (o que também não conseguira em Paris): realizou o retrato da ministra argentina, Mme. Garcia Sagastume, e depois parti-

cipou da exposição de inauguração do Museu Nacional de Belas Artes do Chile, ocasião em que vendeu o quadro “Cavaleiro de Santiago” ao governo chileno.

Sobre a versão final de “O Fado”, segundo revelou o próprio artista em entrevista concedida ao jornal *A Luta* em 1915 (em que repetiu informações já publicadas no relato do jornal *O Paiz* de 29 de junho de 1910), teria sido o fotógrafo e cliente Júlio Novais (Ramos, 2001: 574; Pereira, s/d: 75) quem lhe teria introduzido no espaço boêmio em que conheceu Amâncio e Adelaide, na Mouraria, que lhe serviram de modelos para realização do quadro. Nessa mesma entrevista, Malhoa relatou como a ideia do tema lhe ocorreu de maneira fortuita, enquanto observava uma guitarra portuguesa que adornava seu ateliê em Lisboa, e como do devaneio sobre a origem do estilo musical ele foi extraindo material do universo sentimental do fado para idealizar a composição.

Tomando esse discurso de Malhoa como uma elaboração do artista feita posteriormente ao estrondoso sucesso da obra, a narrativa toda caminha para fazer-nos crer na autenticidade da tela, resultado de um trabalho de pesquisa inédito em sua trajetória. Esboçada inicialmente com recurso a modelos profissionais, para o artista foi só depois de encontrar um autêntico “fadista e uma rameira” (“O Fado...”, *O Paiz*, 29 de Junho de 1910, p.5) que a obra ganhou a densidade devida. Segundo ele, “esses modelos não me davam nada do que eu sentia e via no natural” (Idem). Além do mais, Malhoa afirmara em carta ao amigo Julião Machado transcrita no jornal *O Paiz* (Idem) que outro ponto que o motivou à escolha do tema foi seu ineditismo na pintura portuguesa.

Ou seja, “O fado” foi uma tela em torno da qual se constituiu toda uma narrativa própria, tanto por parte do artista quanto de alguns de seus colegas na imprensa, que acabaram ajudando a difundir uma apreensão antecipada sobre o quadro e sua autenticidade como registro das camadas e tipos populares de Lisboa. Antes mesmo que a obra tivesse sido exposta em Paris (como foi em 1912), ou em Lisboa (apenas em 1917), suas reproduções em preto e branco nos jornais e os relatos sobre o percurso do autor para concebê-la estimularam o interesse e predisuseram as apreciações da crítica em Portugal.

O simbolismo que envolve a obra, portanto, foi sendo construído e elaborado pelo próprio artista paulatinamente, na medida em que acrescentava camadas de significação ao processo de produção da cena. E isso é notório se observarmos a sequência de esboços e versões até que a versão definitiva de 1910 tivesse sido concluída. O pequeno e conhecido esboço de 1908 [Fig.154], por exemplo, tem uma série de detalhes que diferem profundamente das duas versões maiores, de 1909 [Fig.155] e 1910 [Fig.134]. No estudo mencionado, Malhoa representou Adelaide quase como uma jovem ninfa, de longo vestido claro que, em certa medida, remete a um tipo de vestido burguês de baile, leve e de tons suaves, com alças finas e frouxas, deixando o busto à mostra. A personagem nesse estudo é inegavelmente mais esguia e tem também a pele mais clara e o rosto mais rosado, um cabelo mais escuro e um coque maior. Atrás dela figura ainda outra personagem pouco definida e que foi excluída das versões acabadas. A personagem masculina também é bastante diferente neste primeiro estudo, já que pende a cabeça mais acentuadamente para trás enquanto escancara a boca para cantar, remetendo ao modelo de rosto e cabeça utilizado em 1901 na tela “Volta da romaria” [Fig.139] e no estudo para tela “Basta, meu pai!” [Fig.156].

Em 1908, quando realizou os primeiros estudos conhecidos para a obra, Malhoa ainda não conhecia nem Amâncio, nem Adelaide. O processo de produção da obra e da cena, portanto, foi dotando-a de novas conotações, de camadas de significado, transitando paulatinamente de uma representação mais cândida e suavizada para uma mais direta e, na falta de outro termo, “naturalista”. As versões finais, para as quais já havia conhecido seus modelos ideais, ganharam detalhes que dificilmente o artista teria conjecturado sem sua imersão: as tatuagens de Adelaide na versão de 1909 (entre as quais, os famigerados dois “As” cruzados, referentes ao seu nome e o do companheiro (Pereira, s/d: 79)), o espelho quebrado da penteadeira, um leque japonês na parede ao fundo, das costas de Amâncio, o vinho agora acompanhado de um copo esvaziado, entre outros. O cigarro segurado displicentemente na mão direita abandonada sobre o apoio da cadeira permaneceu do estudo à versão de 1910 e marca uma das principais características comportamentais e posturais da personagem, que nesse aspecto remete aos modos como Almeida Júnior também mobilizou esse elemento compositivo, desde “Derrubador brasileiro” [Fig.20] até

“Caipira pitando” [Fig.122], de 1895⁵³². Ademais, segundo seus próprios relatos, Malhoa chegou a comprar objetos no comércio da região para compôr a cena no quarto de Adelaide (Leandro, 2008: 91).

No entanto, do estudo às versões, e de uma versão a outra, não só objetos e detalhes do ambiente foram acrescentados, mas as personagens também foram sendo transformadas de modo significativo. Adelaide perdeu definitivamente o feitio esguio de moça e ganhou cada vez mais contornos de mulher, com quadris mais largos. De moça a matrona. Os seios antes expostos no esboço, nas duas versões finalizadas são demarcados, com o bico ressaltado no tecido da roupa, porém cobertos. O rosto mais arredondado e cheio também ganhou lugar na versão final da tela, com um pescoço menos longilíneo, mais marcado por dobras na nuca e pela musculatura na parte frontal. A pele, mais rosada como um todo, denota um colorido mais próximo das suas telas de temática rural, e mais reluzente também (dando certa impressão de suor), em parte por conta do acabamento fornecido pelo artista, que na tela de 1910 refinou o detalhamento da anatomia, dos panejamentos, do sombreado, e reforçou os efeitos com o uso do verniz. Até mesmo suas roupas mudaram radicalmente, de um delicado vestido branco para uma vistosa saia vermelha com uma barra com padrões triangulares escuros, separada da parte superior, agora vestida com uma já não tão branca, larga e semi rota blusa de alças finas.

Amâncio também transitou de uma figura mais grotesca, com cigarro pendente no canto da bocarra e descamisado no esboço, para um rapaz de chapéu aprumado e expressões mansas, cujo nó justo da gravata rosada e a grande capa escura recaída sobre o braço direito que dedilha o instrumento se opõem ao desmazelo da personagem do esboço. Ou seja, de sua elaboração geral no esboço mais antigo conhecido até sua última versão, o quadro ganhou em descrição e narrativa. É como se a cena fosse ganhando concretude com o acréscimo calculado de cada item, e que assim Malhoa estivesse fazendo como faria um romancista quando carrega as tintas de descrições pormenorizadas: produz a imagem e dá a ver, tanto o cenário, quanto as personagens como quer que sejam vistas e apreendidas em

532 O cigarro é, sem dúvidas, para os dois artistas, um elemento produtor de sentidos, repleto de intencionalidades, sobretudo se pensarmos que o ato de fumar pode ser tratado e representado de modos distintos, fosse para designar elegância, fosse para sugerir uma displicência vulgar ou preguiçosa.

seus aspectos “psicológicos” ou morais. Não por acaso a revista *Ilustração Portuguesa* afirmou em 1910 que “o pintor não receava tratar a vida portuguesa, mesmo num dos seus aspectos mais baixos” (“Uma...”, 13 de Junho de 1910).

Pela recepção crítica é notório que as narrativas e modos de apreciação da obra se repetem e se espalham mundialmente, da Argentina a Portugal, passando pelo Brasil. Depois de ter sido exposta em Buenos Aires e ter tido a história de sua concepção reproduzida nos periódicos argentinos, a obra retornou a Portugal em 1911 e foi exposta brevemente no ano seguinte no Porto, em uma exposição individual do artista realizada em um espaço privado cedido pelo amigo Augusto Gama. Depois disso a tela passou ainda por Paris em 1912, Liverpool no mesmo ano, Califórnia em 1915 e, finalmente, por Lisboa, na décima quarta exposição da SNBA, em 1917.

Conforme referido acima, no Brasil a história da pesquisa de Malhoa pelos bairros boêmios lisboetas foi narrada no jornal *O Paiz* a partir da correspondência trocada entre o pintor e Julião Machado. O relato teve relativo destaque, com um título em letras garrafais, uma foto do pintor e a reprodução da tela ocupando quase meia página, circundada pelo texto. Quem produziu o relato foi um terceiro, colunista que assinou o texto apenas como “M” (seria o próprio Julião Machado?), relatando que tomou conhecimento do “último quadro do notável pintor português” (M, 1910: 5) em um “almoço íntimo” no gabinete do colega Julião Machado. Segundo o colunista, foi a partir de um estudo de Malhoa pendurado em uma das paredes do gabinete que o pintor tornou-se assunto da conversa e que dispôs Julião a contar a história do tal quadro, de que tomou conhecimento por uma carta que, para o colunista, é “um documento de inapreciável valor, fotografia do temperamento artístico de Malhoa” (Idem).

Depois de apresentar as circunstâncias em que soube do fato, o colunista relatou a carta propriamente dita. Começou narrando a origem fortuita da ideia de Malhoa em seu ateliê e disse em seguida que dali em diante “nunca mais deixou de pensar no *fado*, na canção mais portuguesa que existe e que, a bem dizer, encarna a alma nacional” (Idem, grifo do autor). Ou seja, veja-se que havia já difundida uma percepção sobre o fado como um tipo de canção “nacional” atrelada ao fato de que era “popular”, ou seja, ligado ao “povo”, criado e praticado espontaneamente pelas

classes populares. Já naquele momento era considerado “tradicional” e sabia-se bem quais eram os bairros de Lisboa em que “a vida do fado conserva ainda todo o caráter” (Idem). Nesse sentido, diferente do que buscaram afirmar o autor e a recepção na imprensa, não é inteiramente fortuito que Malhoa tenha escolhido o fado como tema. Muito pelo contrário. Faz todo sentido que aquele que vinha consolidando sua imagem de artista em torno dos signos de “pintor português” não estivesse alheio às ressignificações nacionalistas acerca do fado. O próprio fato de que o pintor tivesse uma guitarra portuguesa adornando seu ateliê é sugestivo nesse sentido. A “canção mais portuguesa” representada pelo “mais português dos pintores”.

O fado, de fato, pertencia ao imaginário popular urbano de Lisboa e ao longo do século penetrou as camadas burguesas. De algum modo, Malhoa intuiu o fato e explorou o flanco ausente na pintura e pouco frequente na iconografia em geral, salvo algumas gravuras de Raphael Bordalo Pinheiro e ilustrações esparsas, geralmente nas capas de folhetos de operetas⁵³³ e partituras.

Em seguida, abre aspas e transcreve aquelas que diz serem as palavras literais de Malhoa na carta. E, segundo o transcrito (tantas vezes repetido em diferentes momentos e periódicos), Malhoa descreveu como chegou a Amâncio e como negociou as sessões que fariam. Apresentando o desenho da tela ao rapaz, teria recebido como resposta que sua ideia de um fadista precisava de ajustes: “*nós cá*, usamos o atacador até a meia bica, e quando cantamos o fado, nunca olhamos a quem cantamos, ou a quem nos está a ouvir, enfim, não é nada disto!!” (Idem, grifo do autor). A história prosaica era contada sempre em tom de crônica. Por fim, Malhoa comemorou que agora tinha modelos para o quadro e que depois de trinta e cinco dias indo à Mouraria, passaria a contar com a visita dos modelos ao seu ateliê. O colunista então encerrou aspas e finalizou o artigo exaltando uma última vez o modo pitoresco pelo qual o pintor produziu a narrativa, reproduzindo o “calão” do fadista.

533 Assim como o caipira foi sendo transposto para espaços eruditos como museus e peças teatrais no início do século, também o fado e os fadistas adentraram os teatros em peças e operetas em Lisboa nesse período como é visível pelo acervo de folhetos do Museu Nacional do Teatro. Tome-se como exemplo a opereta “O Fado”, com músicas compostas por Filipe Duarte e encenada em 1910 no Teatro do Príncipe Real. Ademais, a própria tela de Malhoa foi convertida em peça por Bento Mântua em 1915 (Pereira, s/d: 82).

Difundia-se assim a mística da concepção de uma obra que ia sendo tratada desde a primeira aparição como “obra-prima” (“Uma...”, O Paiz, 7 de Março de 1910). E reforçou-se em 1912 com a exposição no Porto e o texto crítico de Caetano Alberto na revista O Occidente. O texto de Alberto, contudo, foi dirigido a toda a exposição, analisando o conjunto das telas. Como não poderia deixar de ser, apreciou primeiramente as telas de tema rural a partir de chavões bastante comuns na recepção dada a Malhoa:

O nome desse artista basta para atrair o público a ver os quadros de um pintor bem português, pelo temperamento, pela visão da cor, pelo nacionalismo da sua obra, em que avulta o estudo dos tipos e dos usos do nosso Portugal, quando contemplamos as suas formosas telas, reproduzindo as lindas paisagens dos nossos campos, ou nos recantos das aldeias, onde Malhoa encontra sempre assuntos típicos, característicos do seu viver, nos arraiais, nas procissões, nas feiras, em que apresenta seu Barbeiro da Aldeia, As Fogaças, essa preciosa coleção de quadros exuberantes de luz e de colorido, de um pintor verdadeiramente peninsular, deste extremo ocidental, onde o sol é mais intenso e por isso as cores mais vivas. (1912: 18)

Como se pode ver, o crítico não abriu mão de mencionar o nacionalismo, a luz e o colorido, recorrentemente destacados pela crítica. Mas isso para em seguida pontuar que a obra do artista não se resume a essa dimensão. Nesse ponto destacou as obras de interiores, mais sombrias e menos frugais:

Mas não é só na paisagem à luz ampla e viva deste sol, que a sua paleta nos atrai; ela tem a sobriedade precisa quando reproduz o interior da taberna do seu quadro Os Bebedos, quadro de observação psicológica, cheio de verdade, estudado em todos os seus pormenores e de tonalidade segura, em que a vista repousa tranquilamente. (Idem)

Esses quadros de interiores escuros, o crítico denominou “psicológicos” e “cheios de verdade”. A autenticidade expressa pela “verdade” da obra, pelo cuidado estudado dos detalhes e a interpretação sensível da personalidade das personagens eram critérios fundamentais desde o final do século passado. Configuravam o que se convencionou compreender como arte “moderna”. E nesses quesitos Malhoa havia consagrado suas interpretações, enquadrado seu modo de criar.

Por fim, o crítico dedicou uma porção extensa de seu texto para tratar exclusivamente d’ “O Fado”. É importante lembrar, contudo, que Caetano Alberto era próximo de Malhoa desde os tempos do Grupo do Leão (Saldanha, 2006: 533), mas diferentemente do que havia se passado nas duas décadas finais do século XIX, agora não houve qualquer ressalva. O texto todo é um largo elogio afirmativo, sem contrapesos. Quando o crítico se refere a “O Fado”, repete expressões que reforçam sua interpretação nacionalista sobre o trabalho de Malhoa:

e o Fado, uma das última obras de Malhoa, mais sentida, mais observada, mais portuguesa, que nenhum outro artista ainda impressionou em um metro de tela.

O Fado, essa eterna poesia do povo, tão nosso, como este amoroso céu que nos cobre, todo envolvente no sentimentalismo a um tempo amável e filosófico da alma portuguesa, ora gemendo as suas mágoas, ora cantando as suas glórias; o qual faz subir do coração aos olhos as lágrimas da dor, da saudade, ou esquecer tristezas, afogando-as no prazer. (...)

É ele o desabafo do povo, a válvula por onde escapa a ira ou o desprezo popular, queixando-se ou rindo-se; a sua índole sonhadora, poética toda nele se exprime, e por isso não há poetas que lhe não rendam culto, que não se inspirem desse canto nacional para encontrar motivos à sua poesia.

A pintura não o tinha ainda celebrado. Malhoa foi surpreendê-lo no bordel, onde ele se acolhe; observou-o em flagrante devaneio e produziu esse quadro de galeria, em que uma qualquer Severa de formosura meio apagada pelas orgias, abandona-se impudicamente, toda enlevada nos cantares do seu amante rufia.

É verdadeiro o quadro, bem estudado em seus pormenores, composto com toda a naturalidade, sem incorreções de composição ou de desenho e de boa técnica de pintura. Este quadro por si faria a exposição. Não é de admirar que ela tivesse tão bom acolhimento dos portuenses que, pelo que lemos nos jornais do Porto, lhe fizeram as honras devidas adquirindo bom número de obras.

Dessa maneira, Alberto sugere unidade no conjunto da obra de Malhoa. Para ele, nem por se tratar de uma pintura de interior, nem por retratar um universo e personagens propriamente urbanos, ou ainda nem por usar toda uma paleta de cores destoante das iluminadas cenas ao ar livre, nada disso desconecta “O Fado” de um programa estético desenvolvido por Malhoa. Para o crítico Malhoa tinha mais uma vez acertado em cheio representando figuras populares e portuguesas, emocionalmente envolvidas com a música que é ela própria a “poesia do povo”.

Em seguida à exposição no Porto, o quadro foi à exposição de outono em Paris, onde recebeu breves e efusivos comentários elogiosos. Passou depois por Liverpool, e pela Califórnia, onde foi mais uma vez premiado. De volta a Lisboa, participou finalmente da Exposição da SNBA. Essa foi a ocasião em que as fissuras e dissonâncias em relação ao quadro ficaram evidentes, muito por conta da intenção expressa da Câmara Municipal de adquiri-la para o museu municipal em construção. Embora a crítica estrangeira e parte da crítica nacional tenham se adiantado na exaltação da obra, parcela da imprensa lisboeta tratou, em 1917, de refutá-la, interpondo-se à escolha do tema “ignóbil”, “que não prima nem pela beleza, nem pela moral” (Maia, 1917 apud. Pereira, s/d: 82). Os pivôs da polêmica foram os jornalistas Álvaro Maia e Hermano Neves, que considerava a tela “a dignificação e a apoteose do vício” (Neves, 1917: 1).

Tanto para Neves quanto para Maia a obra tinha qualidades inegáveis. Para um, era “uma composição realista, chocante mesmo” (Idem), para o outro era “um quadro de mestre” (Maia apud. Saldanha, 2006: 534), mas fato é que para ambos a tela beirava a imoralidade e revelava algo do tabu sobre os vícios da cidade, algo nada louvável e bastante distante do que preferiam associar aos costumes popula-

res e às identidades local e nacional. Além dos aspectos morais, a obra despertou alguma polêmica pelo valor pelo qual foi adquirida pela Câmara Municipal de Lisboa.

Hermano Neves era um jornalista marcadamente republicano que cobriu diversos eventos históricos relevantes, da queda da monarquia à I Guerra Mundial (Baptista, 2018: 510). Seu incômodo não era peculiarmente estético, mas muito mais de cunho republicano, com o bom uso das verbas públicas, incomodado com qualquer indício de favorecimentos. Já Maia era um literato monarquista, católico e conservador. Como poeta, dispunha-se no polo oposto ao dos jovens escritores modernistas em ascensão. Seu maior incômodo foi de fato com o que a obra representava e apresentava para a moralidade pública, e principalmente com a forma com que foi acolhida pela crítica, alocada em parte do que poderia compôr a ideia de nação.

De todo modo, a polêmica revela algo dos sentimentos dúbios que a tela provocou no plano da recepção, opondo a ainda vigorosa crítica naturalista à parcela de jovens conservadores, em quem os debates e valores nacionalistas havia despertado sentimentos de defesa de uma ordem moral. Não por acaso boa parte desses intelectuais católicos na década seguinte perfilaram o discurso salazarista. O próprio Ramalho Ortigão não morreu sem deixar para trás sua polêmica “Carta de um velho a um novo” (1914), em que saudava João do Amaral e a jovem geração integralista que se formava em Portugal. No fim das contas, os tempos mudavam agudamente.

Nesse momento, consagrado por sua obra, Malhoa teve breves contatos com as vanguardas modernistas francesas em algumas de suas várias viagens a Paris, de Rodin aos cubistas, às quais rejeitou veementemente. Sua visão artística, a esta altura, estava cristalizada, com algumas sutis e tardias aberturas para novas técnicas, e seu modo de produzir sua arte estava, de certo modo, rotinizado pela sedimentação definitiva dos preceitos naturalistas entre o público e a crítica. Porém, já há algum tempo despontavam novos parâmetros. A novidade modernista emergia em Portugal com o pluriartista Almada Negreiros, seu manifesto futurista, e a revista *Orpheu*.

Malhoa seguiria ativo e produzindo até o fim da vida, realizando ainda obras de grande relevância. Em 1928 foi homenageado em vida, já bastante idoso. Sua esposa, tão referida por ele em sua correspondência como fundamento de seu equi-

lívrio emocional, havia falecido dez anos antes. Ele faleceu em 1933 e tudo o que seguiu sendo feito sobre sua obra constitui toda uma outra história, outro material para análise. Fato é que, entendidos em vida como pintores nacionais, Malhoa e Almeida Júnior produziram iconografias que foram perenizadas de diversos modos no imaginário social. Seguem sendo referências que circulam e que dialogam, que carregam e que produzem sentidos.

CONCLUSÃO

A ideia de “modernos arcaísmos” mobilizada no título do trabalho busca tornar patentes as contradições inerentes aos processos sociais analisados ao longo da pesquisa: se, por um lado, havia em Portugal e no Brasil no período analisado uma demanda difusa por “modernidade”, e a própria semântica da ideia de “moderno” foi sendo definida por parcela significativa dos agentes como uma espécie de presentismo (“moderno” era aquele capaz de se adequar às demandas de seu tempo), por outro, as alegadas demandas, como se pôde constatar, eram prenhes de passado, de uma obsessão pela história e pelos modos de narrá-la. A segunda metade do século XIX foi, assim, um período de generalizada (re)imaginação social das histórias nacionais, de criação de narrativas sobre a origem e formação das nações, antigas ou novas. Para Portugal e Brasil não foi diferente. A ideia de “arcaísmo” busca, portanto, remeter a esse ímpeto revisionista e narrativo perpetrado por grupos das elites dirigentes e intelectuais, com o intuito de definir e estabelecer “mitos” de origem eficazes para a condução política do presente, capazes de encadear fatos de modo tal que o presente pudesse emergir como resultado lógico. Há, portanto, uma aparente contradição entre o presentismo expresso na ideia de “moderno”, e o passadoismo essencialista contido na ideia de “arcaísmo”, mas, em verdade, vigorava uma concepção da modernidade fundada sobre o interesse pelo passado.

Essa característica, no entanto, tornou-se uma espécie de mote geral, vocabulário comum que organizou os diálogos e trocas entre os países. A transição para o século XX, portanto, foi esse período de reordenação das relações internacionais em função dos nacionalismos. Dito de outro modo, o “nacional” foi nesse período o grande “princípio criador da modernidade” (Thiesse, 1999: 23). Um dos maiores atestados desse fenômeno foram as grandes Exposições Universais, que dispunham os países lado a lado em pavilhões com o intuito de evidenciar aqueles que cada um acreditava serem seus traços diacríticos, mais característicos e essenciais nos mais diversos aspectos, da arte à alimentação, da produção industrial e manufatureira à arquitetura. Todos, nesse instante da história, se indagavam sobre qual ha-

veria de ser a essência insuspeita e inalterável de cada nação, cada povo. E essa crença obstinada na singularidade absoluta de cada país, no âmbito da arte, tornou-se critério de apreciação da originalidade de uma obra. Ao lançar o olhar sobre uma tela, boa parte de crítica inquiria: essa obra é “nacional”? Ou seja, o artista foi capaz de, com essa específica junção de cores, disposição de elementos, eleição de tópicos, temática e personagens, bem expressar a nação a que pertence e toma como objeto de contemplação? Nesse ponto é que foi sendo produzido o lugar social do “pintor nacional”, ou seja, aquele que segundo o olhar da crítica melhor representava a nação por meio de seus signos inconfundíveis.

Esse foi o critério tão repetidamente dirigido a Almeida Júnior e José Malhoa, e que em dado momento de suas trajetórias ambos buscaram mais ou menos ativamente ocupar. Essa pesquisa, que se iniciou como uma proposta comparativista, partiu dessa premissa, e tinha inicialmente como hipótese a possibilidade de estabelecer uma homologia entre as posições e funções exercidas pelos artistas em foco. O trabalho, portanto, partiu de uma percepção ampla de que tratava de fenômenos que em boa medida pareciam se replicar globalmente. Pensava: processos semelhantes e debates similares em diferentes contextos nacionais, ainda que com particularidades evidentes, deveriam produzir resultados potencialmente próximos? O decorrer do trabalho e os dados sobre o conjunto de agentes que foi sendo tecido demonstrou que as perguntas de partida formulavam o problema de maneira imprópria e induziam a simplificações, o que impôs às análises e conclusões mudanças significativas de perspectiva e abordagem que abriram o enfoque e transformaram a proposta de espelhamento comparativo em um intenso trabalho de correlações (sem, no entanto, perder o intento comparativo de vista). Não eram condicionantes-determinados que conduziam os processos sócio-históricos a desfechos comparáveis, mas sim os intercâmbios culturais, o grau das trocas culturais e do enredamento social entre os elementos comparados.

De fato, o “realismo” como corrente estética e filosófica em voga na Europa desde meados do século XIX, assim como o “naturalismo” pouco posterior, eram conjuntos de preceitos cujo debate e circulação se deram de modo altamente transnacionalizado e global, assimilados de modos diferenciados e implicando diferentes sobreposições e temporalidades ao redor do mundo. Suas diversas incorporações e

manifestações estiveram, portanto, atreladas às dinâmicas de circulação de pessoas e ideias ou, se preferirmos, de “transferências culturais” (Espagne, 2013). A noção cunhada por Michel Espagne refere-se propriamente a essas circulações de ideias e práticas de um contexto a outro, que sempre mantêm algo que as torna reconhecíveis, mas que também mudam em função dos agentes e da conjuntura da recepção, em que ocorrem “ressemantizações” (Idem: 1). Ao longo do trabalho, a hipótese comparativa prematura e demasiado genérica foi sendo então retrabalhada em outros matizes que trouxeram formas muito mais nuançadas e complexas de compreender os fenômenos. A ideia inicial considerava que ambos, Brasil e Portugal, passaram desde o final do século XIX por uma autonomização do universo artístico, e que esse processo sócio-histórico conduziu ambos a constituírem formações sociais similares, conjuntos de agentes, instituições, relações e posições em grande medida comparáveis e significativamente similares. Acontece que esse pressuposto assumia mais ou menos tacitamente uma noção de “campo” esvaziada e desistoricizada, e que se resumia à projeção de uma forma engessada do conjunto, como se, cada país a seu tempo, fosse atingir determinadas configurações esperadas das relações artísticas.

Não que as formas sociais do ensino, da prática e da apreciação artística no século XIX no Brasil, em Portugal e em outros lugares do planeta não tenham se assemelhado fortemente. A questão é que essa semelhança não se produziu como uma espécie de tendência histórica natural, transcendental e linear, como a premissa parecia sugerir. De modo algum. Quanto mais adensavam-se na pesquisa as redes de relações e as conexões entre os agentes, quanto melhor se mapeavam suas estratégias de circulação, promoção e consagração, mais explícito ficava que era desses trânsitos que emergiam as semelhanças notadas. Ou seja, o que em parte ganhou destaque durante a pesquisa foi o fenômeno de fundo, mais amplo, de transnacionalização dos critérios, das relações e das práticas artísticas. Artistas e críticos passaram cada vez mais a integrar um sistema artístico que, em determinadas esferas, operava transnacionalmente, de modo integrado e suprafronteiriço, e altamente hierarquizado.

Ou seja, ficou cada vez mais evidente ao longo da pesquisa que certas semelhanças técnicas aparentes entre as obras (paleta de cores, emprego de contras-

tes, dimensões das obras, temáticas, etc.) estavam ligadas em certo sentido a dinâmicas transnacionais: no período focado, artistas do mundo inteiro frequentaram os mesmos centros de formação artística na Europa, circularam pelos mesmos espaços de estudo e sociabilidade, frequentaram os ateliês dos mesmos mestres, as mesmas exposições e premiações, observaram as mesmas tendências e leram os mesmos periódicos; ademais, durante décadas os países periféricos e semi-periféricos no sistema colonial replicaram o modelo acadêmico de formação; mas, mais do que isso, a certa altura também passaram a compartilhar dos princípios de contestação desse modelo, que circulavam globalmente mediados pelas figuras de intelectuais críticos imersos no debate estético. Fluindo dos contextos com maior concentração de recursos simbólicos para aqueles com menos recursos, e carregados por mediadores legitimados, os parâmetros de apreciação e as posições de consagração e de contestação foram sendo modificados segundo critérios renovados, que foram sendo incorporados nos debates e disputas locais sempre segundo lógicas de sentido e de interesses próprias aos agentes e às correlações e força.

Desse modo, é importante pontuar que a percepção e a consideração das trocas e fluxos culturais não inviabiliza nem elimina a comparação. Dar a devida relevância a esse aspecto apenas contribui para a compreensão mais detalhada dos fenômenos porque convida a observá-los em diferentes escalas simultaneamente, considerando que todas ocorrem e se afetam simultaneamente. Quero dizer que os Estados-nação não somem da análise e nem perdem seu conteúdo, mas passam a ser situados em um plano mais específico. Deixam de ser unidades em si e de definir os limites da observação. Continuam funcionando como unidades concretas, cuja materialidade interpela a pesquisa, com especificidade observável e variável em função de sua história e de sua organização interna. Mas há também uma dimensão a ser considerada em que as práticas transcendem as dimensões de qualquer Estado e passam a ser compartilhadas pelos agentes. A mesma lógica organiza e coloca em movimento um conjunto imenso de agentes em diversas unidades nacionais simultaneamente. Isso não significa que podemos falar propriamente em um “campo” artístico transnacional (pelo menos não nesse período), mas que há, sem dúvidas, o compartilhamento de modelos, convenções, preceitos e critérios de produção e apreciação estética no período analisado.

De fato, o sistema colonial colocou a maior parte dos países em relação nos mais diversos aspectos, e não apenas o econômico. No século XIX, as novas tecnologias de transporte e comunicação e as independências de países do novo mundo intensificaram essas relações e multiplicaram as modalidades de troca, sem no entanto extinguir as assimetrias de poder. Assim que, do mesmo modo que Pascale Casanova (2002) se permite falar sobre um “espaço literário internacional” a partir do século XIX, o que essa pesquisa demonstrou em parte foi aspectos de um “espaço artístico transnacional” estruturado, permeado por diferenças e relações desiguais de poder atravessadas pelo “nacional”. A origem nacional de cada artista e de cada obra é também um elemento que, a partir desse período, mediava as relações nesse espaço e produzia hierarquizações. Entrar em relação no espaço artístico transnacional implicava carregar consigo também o capital que cada artista era capaz de “emprestar” dos recursos simbólicos de que seu país dispunha.

Nesse sentido, produzir uma comparação entre Brasil e Portugal a partir das obras de dois pintores, Almeida Júnior e Malhoa, foi um exercício de múltiplos posicionamentos: no plano global, o esforço foi situar Brasil e Portugal no espaço artístico em relação aos demais países, considerando para isso a formação de suas instituições, o reconhecimento atribuído a cada um em função da tradição artística acumulada, suas relações de proximidade e troca com os centros globais de maior reconhecimento, etc.; no plano nacional, o esforço foi para posicionar os artistas analisados em relação à conjuntura constituída e às disputas em curso, o que só foi possível por meio de uma reconstrução das trajetórias e de parte do conjunto de relações de ambos com os mestres das academias, com os pares, clientes e críticos, considerando como cada um desses grupos atuou incorporando ou rechaçando critérios de apreciação. Por fim, o exercício da análise transnacional foi fazer cruzarem esses planos, demonstrando, contudo, que os fluxos de pessoas e ideias têm sentidos marcados e constituídos por essas hierarquizações anteriores.

Ou seja, não convém colocar toda a análise no plano das trocas transnacionais e apostar em uma relação horizontal de troca. A mundialização no plano artístico responde a relações desiguais, com centros evidentes e periferias que, em seus contextos locais, foram constituindo centralidades marginais e espaços de criação próprios. Nesse sentido, a própria relação entre Brasil e Portugal, no espectro dessa

comparação, é permeada por essas desigualdades. Não é possível ignorar que poucas décadas antes os dois países tinham uma relação de dominância colonial. A independência brasileira em 1822 foi um episódio que marcou a crise profunda do Estado colonial português. Inclusive, ao longo do século XIX é possível observar que no plano econômico o Brasil sobrepujou sua antiga metrópole. No entanto, no espaço artístico internacional o Brasil não tinha grandes recursos. Já Portugal, desde pelo menos o século XIX enviava artistas para completarem sua formação em Roma, em um circuito artístico Europeu que começava a se adensar.

Desse modo, a pesquisa demonstrou que esses fluxos transnacionais da arte no final do século XIX têm direções que não são isentas de assimetrias, de relações pensas. Não por acaso as grandes referências teóricas da crítica estética eram sobretudo francesas, incorporadas pela intelectualidade portuguesa, para só então chegarem ao Brasil, mediadas pela legitimidade de certos críticos e jornalistas, tais como Ramalho Ortigão e Mariano Pina. Não por acaso também os artistas dos países marginais no espaço artístico internacional rumavam para Paris e Roma como estratégia de produção de reconhecimento. É possível, portanto, dizer que a despeito da assimetria, no plano artístico o Brasil no final do século XIX já não mirava Portugal, mas ambos miravam conjuntamente Paris. Estabelecer uma comparação entre Brasil e Portugal inserida no plano global é um exercício de análise de relações de subdominância. As relações artísticas transnacionais, portanto, têm sua lógica própria, porém são constituídas historicamente no longo prazo e atravessadas pelas próprias assimetrias nas relações de força entre os Estados-nação e suas histórias.

A contínua alternância de escalas de análise ao longo do trabalho buscou justamente escapar às armadilhas do comparatismo convencional, inserindo novos planos em que a atuação dos agentes se desenrola em outros conjuntos de relações de poder e de dominância. Há que se notar, por exemplo, que artistas de determinadas regiões do planeta eram comumente destinados como discípulos aos ateliês de um grupo restrito de professores, aglutinados em conjuntos conforme sua proveniência. Do mesmo modo nas exposições e salões oficiais em Paris os estrangeiros também eram em sua maioria agrupados e colocados em espaços à parte. Isso tudo sugere uma “geografia artística” (Ginzburg e Castelnovo, 1981) no século XIX, em que a classificação tão atacada entre “centro” e “periferias” não separa os países en-

tre aqueles que estão em dia com os progressos artísticos, e os que estão “atrasados”, mas sim revela relações de poder, sobretudo simbólico. Abolir a divisão e a classificação entre centro e periferia corre sempre o risco de incorrer em simetrizações falsas e elidir a dominação simbólica que opera de uns sobre outros no interior do sistema. Melhor que isso, a classificação pode ser pormenorizada para que as relações subdominância e as posições intermediárias possam ser melhor compreendidas no conjunto geral do espaço artístico internacional, e novas comparações que não coloquem necessariamente os países mais bem posicionados no centro de seus interesses possam emergir.

Essa oscilação controlada e planejada dos planos e lentes da análise refinam a apreensão das trajetórias e estratégias dos agentes porque não desconsidera nenhum dos condicionantes que operam simultaneamente. Mais uma vez não é por acaso que mesmo em contato com os mais variados debates de vanguarda no espaço internacional, os artistas quando de regresso aos seus países acabavam criando proposições estéticas intermédias, ajustadas às demandas e ao gosto local, tensionando-as sempre que possível com seus próprios interesses estéticos. A pesquisa, portanto, foi um trabalho de análise de mediações concatenadas, em que artistas e críticos promoveram a circulação de imagens e modelos, e criaram continuamente os objetos e meios da apreciação do público.

Por fim, cabe indagar, foram Malhoa e Almeida Júnior igualmente “pintores nacionais”? É preciso dizer que, por diversos fatores, não. Malhoa antes mesmo da morte foi unanimemente reconhecido como o grande pintor nacional português daqueles anos da virada do século. Almeida Júnior, por sua parte, esteve integrado a um projeto de história e identidade nacionais bastante mais circunscrito e regional, cujo sucesso e alcance foram apenas parciais. O inegável crescimento da participação de São Paulo nos rumos políticos do país nas décadas seguintes não se converteu, no entanto, em hegemonia narrativa e cultural, o que consequentemente limitou o alcance representativo das simbologias nacionais contidas na iconografia do pintor. O caipira não se tornou o grande signo identitário do povo brasileiro, mas apenas um entre vários. Já o camponês, como se sabe, foi mobilizado como elemento central no discurso e no imaginário ultranacionalista salazarista.

Entretanto, ambos foram efetivos na produção de símbolos, hegemônicos ou não, sobre a nação. Foram eles, artistas (mas também os críticos), os responsáveis pelas transferências culturais, logo ajustadas às realidades e conjunturas locais, adaptando técnicas e modelos aos debates e demandas políticas de seus próprios contextos nacionais. O que seria o caipira de Almeida Júnior se não a tradução visual dos modelos de temática rural europeus para as demandas absolutamente locais de São Paulo, porém filtrados segundo a criatividade e a percepção do artista, inteirado do meio intelectual e político em que estava inserido? Não seria também esse o caso do camponês de José Malhoa, que ao mesmo tempo em que dialoga internacionalmente, responde de modo mais específico e direto às demandas estéticas da crítica e da intelectualidade portuguesas sobre a constituição estética do povo? Ambos, portanto, produziram mais do que estudos de tipos humanos populares. Produziram “arquétipos” para as narrativas nacionais, interpretações visuais incisivas, como argumentos que integraram o ambiente geral de debate em seus contextos. Suas pinturas de figuras populares eram interpretações sobre a nação, ainda que não originalmente pensadas ou dirigidas para esse fim. Ainda que por vezes nada as conecte diretamente às teorias racialistas sobre a formação da ideia de “povo” como elemento fundamental da nação, é preciso dizer que elas emanam essa intencionalidade (Baxandall, 1985), como elementos imbuídos em um debate amplo. Suas obras, portanto, propunham a um só tempo dialogar diferente e diferencialmente para dentro e para fora de seus contextos nacionais. Nesse sentido é que se pode considerar que, em diálogo íntimo com a filosofia, a crítica e a política, ambos cumpriram à risca a exigência maior da noção de modernidade em voga (e nesse ponto é que mais se assemelharam): foram homens de seu tempo, que com sua iconografia não só responderam ou ilustraram, mas produziram a realidade.

BIBLIOGRAFIA

- ABUD, Katia M. *O Sangue Intimorato e as Nobilíssimas Tradições. A construção de um símbolo paulista: o bandeirante*. São Paulo : Tese de Doutorado em História, FFLCH/USP, 1985.
- ACCIAIUOLI, M. “Arte e Paisagem”, in: ACCIAIUOLI, M., LEAL, J. e MAIA, M. H. (Coords). *Arte & Paisagem*. Lisboa: Instituto de História da Arte / Estudos de Arte Contemporânea, 2006. pp. 9-34.
- ADDUCI, Cássia C. “Para um aprofundamento historiográfico: discutindo o separatismo paulista de 1887” in: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v.19, n.38, p.101-124, 1999.
- ALDEMIRA, Varela. “Malhoa e a crítica de seu tempo”, in: BARRETO, Costa (org.). *Estrada Larga*. Vol. 2, Porto: Porto Editora, 1959, pp. 245-250.
- ALMEIDA, S. “Vitor Bastos: a audácia do pintor”, in: *Revista de História da Arte*. Lisboa, No. 10, 2012, pp. 242-251.
- ALMEIDA, Vinícius Soares de. *A Caipirinha. (1880-1928): representações do caipira na peça teatral de Cesário Motta Jr*. Dissertação de Mestrado em História. FFLCH-USP, 2011.
- ALONSO, Ângela. *Ideias em Movimento: a geração 1870 na crise do Brasil-Império*. São Paulo : Paz e Terra, 2002.
- ALVES, Ana Maria de Alencar. *O Ipiranga apropriado. Ciência, política e poder: o Museu Paulista, 1893-1922*. São Paulo : Humanitas/FFLCH/USP, 2001.
- ALVES, Caleb F. *Benedito Calixto e a construção do imaginário republicano*. Bauru, SP: EDUSC, 2003.
- ALVES, Jorge Luís dos Santos. *Malheiro Dias e o luso-brasileirismo – um estudo de caso das relações culturais Brasil-Portugal*. Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-graduação em História, 2009.
- AMARAL, Aracy. “A luz de Almeida Júnior”, in: *Almeida Júnior. Um Artista Revisitado*. São Paulo : Catálogo Exposição, 2000, pp. 7-11.
- ANACLETO, Regina. “A arquitetura neomanuelina e a sua repercussão no Brasil”, in: Separata del libro “Relaciones Artísticas entre la Península Ibérica y América”. *Actas del V Simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte* (11 – 13 Mayo 1989), Valladolid, 1990.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas. Reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo*. São Paulo : Companhia Das Letras, 2008.

ANDRADE, Jorge. “Os Ossos do Barão”, *Marta, a árvore e o relógio*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.

ARAÚJO, Raquel Aguiar de. “Desmistificando Almeida Júnior: a modernidade do caipira”. *19&20*, Rio de Janeiro, v. IX, n. 1, jan./jun. 2014.

_____. *Telas que atravessam o Atlântico: pintura portuguesa no Rio de Janeiro e em São Paulo durante a Primeira República brasileira (1889-1929)*. Tese de Doutorado. História da Arte Contemporânea. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa. Lisboa, 2018.

ARRUDA, L. “Roma e a Academia de S. Lucas como modelo para os estudos artísticos em Portugal. O Desenho e a literatura artística de Francisco de Holanda a Domingos António Sequeira”, in: *Desenho: história e ensino*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2016, pp.58-75.

AZEVEDO, Fabiano Cataldo de. *A memória discursiva e as estratégias em torno da identidade luso-brasileira nos discursos do Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro: 1837-1888*. Dissertação de Mestrado (Memória Social), Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro : 2012.

BACELLAR, C. de A. P. *Os senhores da terra: família e sistema sucessório entre os senhores de engenho do oeste paulista (1765-1858)*. Campinas: Área de Publicações CMU/Unicamp, 1997.

BANDEIRA, Alice G. “Descanso do modelo e outros primorzinhos: crítica de arte e pintura de gênero brasileiras do século 19”, in: *Arte & Ensaios*. Revista do PPGAV/EBA/UFRJ, n. 27, pp.132-141, dez. 2013.

BAPTISTA, Carla. “Hermano Neves, jornalista, republicano e moderno”, *Comunicación y espectáculo: actas del XV Congreso de la Asociación de Historiadores de la Comunicación*. Coord. por Helena Lima, Ana Isabel Reis, Pedro Costa, 2018, pp. 498-510.

BARBUY, Heloisa. “O Brasil vai a Paris em 1889: um lugar na Exposição Universal”, in: *Anais do Museu Paulista*. São Paulo : Vol. 4, jan./dez.1996. pp.211-261.

_____. *A cidade-exposição: comércio e cosmopolitismo em São Paulo, 1860-1914*. São Paulo : EDUSP, 2006.

BARDI, Pietro M. *Miguel Dutra. O poliédrico artista paulista*. São Paulo : Catálogo-Museu de Artes de São Paulo, 1981.

BAXANDALL, M. *Patterns of Intention. On the historical explanation of pictures*. London : Yale University Press, 1985.

BEDIAGA, Begonha. "Discreto personagem do império brasileiro: Luís Pedreira do Couto Ferraz, Visconde do Bom Retiro (1818-1886)". *Topoi*. Revista de História, Rio de Janeiro, v. 18, n. 35, p. 381-405, mai./ago. 2017.

BENNETT, Tony. "The exhibitionary complex", in: *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*. New York : Routledge, 1995, pp. 59-85.

BERRIEL, Carlos E. O. *Tietê, Tejo, Sena. A obra de Paulo Prado*. Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp. Campinas, SP, 1994.

BETHELL, Leslie. "O Brasil no mundo", in: Carvalho, J. M. (Coord.) *A Construção Nacional (1830-1889)*. Vol. 2. São Paulo : Editora Objetiva / Fundação Mapfre, 2019. pp. 131-178.

BIELINSKI, A. C. *Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro - dos pressupostos aos reflexos de sua criação - de 1856 a 1900*. Rio de Janeiro : Dissertação de Mestrado em História e Crítica da Arte, UFRJ, 2003.

BILAC, Maria Beatriz B. "Elites e Retratos: um estudo sobre as galerias de honra das Misericórdias de São Paulo e Santos/Brasil", in: *Revista Acervo*, v. 27, jan./jun. 2014. p.333-348.

BOAS, George. "Il faut être de son temps", in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 1, No. 1 (Spring, 1941), pp. 52-65. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/426744>

BOGACIOVAS, M. M. A. "O casal Gaspar Vaz da Cunha – Feliciano Bicudo Garcia", in: *Revista da ASBRAP*. N°1, 1994. pp.151-165.

BOIME, Albert. "The Salon des Refusés and the Evolution of Modern Art" in: *Art Quarterly*, no.32 (Winter 1969): pp.411-426.

_____. "The Teaching of Fine Arts and the Avant-Garde in France during the Second Half of the Nineteenth Century", in: *Las academias de arte (VII Coloquio Internacional de Guanajuato)*. Mexico D.F.: Universidad Autonoma do Mexico, 1985.

_____. *The Academy and French painting in the nineteenth century*. New York : Phaidon Press Ltd. / Yale University Press, 1971.

BOLIQUEIME, Suzana L. "O germinar de um cipreste": a formação alemã de Raul Lino e a sua inserção no nacionalismo português de 1900. Dissertação de Mestrado (Arquitetura). Coimbra, Portugal : Universidade de Coimbra, 2013.

BONNET, Alain. *L'Enseignement des arts au XIXe Siècle. La réforme de l'École des Beaux-Arts de 1863 et la fin du modele académique*. Rennes, França: Presses Universitaires de Rennes, 2006.

_____. “O ateliê do artista: do comércio à reclusão”, in: *Trabalho de Artista: Imagem e Autoimagem*. Catálogo de Exposição. Curadoria: Fernanda Pitta. São Paulo : Pinacoteca de São Paulo, 2018, pp.167-178.

BOURDIEU, P. *Manet. Une révolution symbolique*. Cours au College de France (1998-2000). Paris: Seuil, Raisons d’Agir, 2013.

_____. *As Regras da Arte. Gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo : Companhia das Letras, 1996.

_____. “L’illusion biographique” In: *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 62-63, juin 1986. pp. 69-72.

_____. “Quelques propriétés des champs”, in: *Questions de Sociologie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002 [1984].

_____. “A Gênese dos Conceitos de Habitus e de Campo” in: *O Poder Simbólico*. 11ª ed., Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 2007 [1989], pp.59-73.

_____. *Sociologie Générale*. Vol. 1, Cours au College de France, 1981-1983. Paris: Seuil, Raisons d’Agir, 2015.

_____. “Les conditions sociales de la circulation internationale des idées”. In: *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 145, dez. 2002, pp. 3-8.

_____. “Posface”, in: PANOFSKY, E. *Architecture gothique et pensée scolastique*. Paris : Les Éditions du Minuit, 1967, pp. 135-167.

_____. *Sobre o Estado. Cursos no Collège de France (1989-1992)*. São Paulo : Companhia das Letras, 2014

BOURDIEU, P.; RAPHAEL, L., “Sur les rapports entre l’histoire et la sociologie en France et en Allemagne”, in: *Actes de la recherche en sciences sociales*, No. 106-107, Paris, Março de 1995.

BRAGA, Pedro B. *Leandro Braga e as artes decorativas 1839-1897*. Catálogo, Lisboa: Instituto de Comunicação Social, 1997.

_____. “Rafael Bordalo Pinheiro e o Mobiliário Doméstico”, in: *Res Mobilis*. Oviedo University Press, Vol. 5, nº. 6(II), 2016. pp. 332-350.

BRANDÃO, Ecyla C. “José Vital Branco Malhoa no Brasil”, in: *Amar o Outro Mar. A Pintura de Malhoa*. Rio de Janeiro : Ministério da Cultura, 2003, pp.20-31.

BRANQUINHO, Evânio dos S. *Campos Elíseos no centro da crise: a reprodução do espaço no Centro de São Paulo*. Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Geografia da USP. São Paulo, 2007.

BRETTELL, Caroline B. *Homens que partem, mulheres que esperam. Consequências da emigração numa freguesia minhota*. Lisboa, Portugal : Publicações Dom Quixote, 1991.

BRETTELL, Richard e BRETTELL, Caroline. *Les peintres et le paysan au XIXe siècle*. Paris : Skira, 1983.

BRIQUET, J.-L. "Notabili e processi di notabilizzazione nella Francia del diciannovesimo e ventesimo secolo", *Ricerche di storia politica*, vol. XV, n°3, 2012, p. 279-294.

CAIRES, Daniel Rincon. "Oscar Guanabarro: de moderno a "passadista". *19&20*, Rio de Janeiro, v. XII, n. 1, jan./jun. 2017.

CALADO, M. "Academia de Portugal em Roma", in: PEREIRA, P. e PEREIRA, J. F. (Orgs.) *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

CALADO, M.; FERRÃO, H. "Da Academia à Faculdade de Belas Artes", in: *A Universidade de Lisboa, Séculos XIX-XX*. Vol. II. Lisboa: Tinta da China, 2013. pp. 1107-1151.

CÂNDIDO, Antônio. *Formação da Literatura Brasileira. Momentos decisivos*. São Paulo : Ouro sobre Azul, 2014.

_____. *Um funcionário da monarquia: ensaio sobre o segundo escalão*. São Paulo : Ouro Sobre Azul, 2002.

CARDOSO, Rafael. "O derrubador brasileiro, de José Ferraz de Almeida Júnior", in: *Revista Nossa História*, Junho de 2004.

CARNEIRO, João Paulo Jeannine Andrade. *O último propagandista do Império: o "barão" de Santa-Anna Nery (1848-1901) e a divulgação do Brasil na Europa*. Tese de Doutorado. São Paulo : Departamento de Geografia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, 2013.

CARVALHO, J. M. de. *A Construção da Ordem e Teatro das Sombras*. São Paulo : Civilização Brasileira, 1996.

_____. *A Formação das Almas. O imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARVALHO, Anna M. M. "Da Oficina à Academia. A transição do ensino artístico no Brasil", in: FERREIRA-ALVES, N. M. (Org.). *Artistas e Artífices e sua Mobilidade no Mundo de Expressão Portuguesa*. Porto : Cepese, 2007, pp. 31-40.

CASANOVA, Pascale. *A República Mundial das Letras*. São Paulo : Estação Liberdade, 2002.

CASCUDO, Teresa. “The Musical Salon of the Countess of Proença-a-Velha”, in Lisbon: A Case of Patronage and Activism at the Turn of the Twentieth Century”, in: *Nineteenth-Century Music Review*, no.14, 2017, pp. 195–210.

CASTELNUOVO, Enrico. *Retrato e Sociedade na Arte Italiana. Ensaios de história social da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CASTRO, Isis Pimentel de. *Os Pintores de História. A relação entre arte e história através das telas de batalhas de Pedro Américo e Victor Meirelles*. Rio de Janeiro: Dissertação (Mestrado), IFCS/UFRJ, 2007.

_____. “Os embates entre o empiricismo e a idealização na tradição artística oitocentista: uma análise das telas de batalhas de Pedro Américo e Vitor Meirelles”. *Saeculum – Revista de História*, n. 19, 31 dez. 2008.

CAVALCANTI, Ana Maria T. “Os Prêmios de Viagem da Academia em pintura”, in: PEREIRA, S. G. (Org.) *185 Anos de Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 2002, pp.69-91.

_____. “Pintura de paisagem, modernidade e o meio artístico carioca no final do século XIX. Reflexões sobre Antônio Parreiras (1860-1937), Baptista da Costa (1865-1926) e Eli-seu Visconti (1866-1944)”. Relatório Final para solicitação de renovação de bolsa de fixação de pesquisador. Rio de Janeiro : FAPERJ – EBA, UFRJ, 2003.

CHARLE, Christophe. “Introduction”. *Les Élités de la République (1880-1900)*. Paris : Fayard, 1987, pp.7-23.

_____. “A prosopografia ou biografia coletiva: balanço e perspectivas”, in: HEINZ, F. (org.). *Por outra história das elites*. Rio de Janeiro : FGV, 2006, pp. 41-53.

_____. “Le beau mariage d’Émile Durkheim”, In: *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 55, novembre, 1984. Les philosophes et la politique. pp. 45-49

CHARLOT, J. *Mexican Art and the Academy of San Carlos, 1785-1915*. Austin, Texas: University of Texas Press, 1962.

CHIARELLI, Tadeu. “A ENBA vista de São Paulo: instrumentalizando a instituição a partir de um nacionalismo de viés paulista”. In. PEREIRA, Sonia G. (org.). *180 Anos de Escola de Belas artes: anais do Seminário EBA*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997, pp. 311-331.

_____. “Gonzaga Duque: a moldura e o quadro da arte brasileira” in: DUQUE-ESTRADA, Gonzaga. *A Arte Brasileira*. Campinas, SP : Mercado das Letras, 1995 [1888], pp. 11-52.

_____. *Um jeca nos vernissages. Monteiro Lobato e o desejo de uma arte nacional no Brasil*. São Paulo : EDUSP, 1995.

_____. “O doutor e os monumentos”. *Arte!Brasileiros*. 18 de Dez. de 2019. Disponível em <https://artebrasileiros.com.br/opiniaio/conversa-de-barr/o-doutor-e-os-monumentos/>

_____. “O pantheon dos imortais de São Paulo: delírio tropical no Pátio do Colégio”. *Arte!Brasileiros*. 24 de Junho de 2020. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/opiniaio/o-pantheon-dos-imortais-de-sao-paulo-delirio-tropical-no-patio-do-colegio/>

CHRISTO, Maraliz de C. V. “Desbravadores do Brasil Colônia: disputas iconográficas”, in: *Caiana*. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Artes CAIA. Buenos Aires : n°3, Dez. 2013.

_____. “O naturalismo português no Museu Mariano Procópio”, in: *Anais do XIX Encontro Regional de História*. Anpuh-MG. Juiz de Fora, Julho de 2014, pp.1-8.

CLARK, Timothy J. *A Pintura da Vida Moderna. Paris na arte de Manet e de seus seguidores*. São Paulo : Companhia das Letras, 2004.

COLI, Jorge. “A linha e a Mancha”. In: TURAZZI, Maria Inez (org.). *Victor Meirelles - Novas Leituras*. São Paulo: Studio Nobel, 2009. p. 32-45.

_____. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?* São Paulo: Senac, 2005.

_____. “Primeira Missa” e a invenção da descoberta”. In: NOVAIS, Adauto (Org.) *A descoberta do homem e do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, pp.107-121.

_____. “A pintura e o olhar sobre si: Victor Meirelles e a invenção de uma história visual no século XIX brasileiro”, in: FREITAS, M. C. (Org.) *Historiografia Brasileira em Perspectiva*. São Paulo: Contexto, 6ª ed. 2007, pp. 375-404.

_____. “Imagem, trabalho e luta”, *Revista Brasileira de História*. São Paulo: ANPUH, v. 7, n. 13, set.1986-fev.1987, pp.189-210.

_____. *A Batalha dos Guararapes de Victor Meirelles e as suas relações com a pintura internacional*. Tese (livre-docencia) - Universidade Estadual de Campinas, Departamento de Historia, Campinas, SP, 1994.

CONCEIÇÃO, Carla Fernandes da. *Configuração das elites política e econômica em São Carlos/SP – 1873 a 1904*. Dissertação de Mestrado em Sociologia. São Carlos : UFSCar, 2015.

COSTA, Emilia Viotti da. *Da Monarquia à República. Momentos Decisivos*. São Paulo : Fundação Editora da UNESP, 6ª ed., 1999.

COSTA, Carlos R. *A Revista no Brasil. O Século XIX*. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo (ECA-USP), 2007.

COSTA, Laura Malosetti. *Los Primeros Modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Economica Argentina, 2001.

COSTA, Lucilia Verdelho da. *Fialho d'Almeida. Um decadente em revolta*. Lisboa : Editora Frennesi, 2004.

_____. “Entre campo e cidade”, In: *Amar o outro mar: a pintura de Malhoa*. Lisboa: Gráfica Maiadouro, 2003. p. 82-85.

COUTO, M. de F. M. “Imagens eloquentes: a primeira missa no Brasil”. *ArtCultura*. Uberlândia, v. 10, n. 17, p. 159-171, jul.-dez. 2008.

DAZZI, Camila. “*Pôr em prática a reforma da antiga Academia*”: a concepção e a implementação da reforma que instituiu a Escola Nacional de Belas Artes em 1890. Rio de Janeiro : Tese de Doutorado, UFRJ/EBA/PPGAV, 2011.

_____. “A Produção dos Professores e Alunos da Escola Nacional de Belas Artes na Exposição de Chicago de 1893”, in: *19&20*, Revista Online. Rio de Janeiro, v. VI, n. 4, out./dez. 2011.

_____. “A reforma de 1890” – continuidades e mudanças na escola nacional de belas artes (1890-1900)”, in: *Anais III Encontro de História da Arte*. Campinas : IFCH / Unicamp, 2007, pp.194-205.

_____. “O moderno no Brasil ao final do século 19”. in: *Revista de História da Arte e Arqueologia*. No.17, Jan/Jun 2012, Campinas, SP, pp. 87-124.

_____. “A reforma da École des Beaux-Arts de Paris e a reforma da Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro: algumas aproximações”. In: *Cultura Visual*, Salvador: EDUFBA, n. 19, julho/2013, p. 67-80.

_____. “Artistas Brasileiros e Portugueses: a Estada na Itália Como Parte da Formação Artística de Pintores e Escultores no Século XIX (1840-1890)”, in: *Oitocentos – Tomo III : Intercâmbios culturais entre Brasil e Portugal*. 2ª. Edição / Arthur Valle, Camila Dazzi, Isabel Portella (organizadores).– Rio de Janeiro: CEFET/RJ, 2014.

DIAS, Elaine C. *Félix-Émile Taunay: Cidade e Natureza no Brasil*. Tese de Doutorado, Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2005.

_____. “A representação da realeza no Brasil: uma análise dos retratos de D. João VI e D. Pedro I, de Jean-Baptiste Debret” in: *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, v.14, n.1, p. 243-261, Jun. 2006.

_____. “Arte e Academia entre política e natureza (1816 a 1857)”, in: BARCINSKI, F. (org.). *Sobre a Arte Brasileira. Da pré-história aos anos 1960*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes: Edições SESC São Paulo, 2014. pp.136-173.

_____. *Artistas franceses no Rio de Janeiro (1840-1884). Das Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas Artes aos ateliês privados: fontes primárias, bibliográficas e visuais*. Guarulhos, SP : EFLCH-UNIFESP, 2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2ª Ed., 2010.

DINIZ, Davidson. *Instinto(s) de Transnacionalidade. Ensaio sobre a sociabilidade nos campos literários argentino e brasileiro. 1840-1940*. Residência em Pesquisa. Rio de Janeiro : Ministério da Cultura, Fundação Biblioteca Nacional, 2017.

DONGHI, Túlio H. “Economía y sociedad”, in: *História de America Latina. América Independiente, 1820-1870*. Vol. 6. Barcelona : Editorial Crítica, 1991. pp.3-41

DUARTE, E. M. A. *Desenho Romântico Português. Cinco artistas em Sintra*. Doutorado em História da Arte, Faculdade de Belas Artes – Universidade de Lisboa, 2006.

DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção*. São Paulo : Perspectiva, 1989.

ELIAS, Margarida. “O Grupo do Leão, de Columbano Bordalo Pinheiro”, in: *Revista do IHA*, n.5 (2008), pp.152-167.

ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizador. Uma História dos Costumes*. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editor, vol. 1, 1994.

_____. *Qu'est-ce que la sociologie?* Paris : Pandora, 1970.

ESPAGNE, Michel. “La notion de transfert culturel”, *Revue Sciences/Lettres* [En ligne], n°1, 2013.

FAORO, R. *Os Donos do Poder. A formação do patronato político brasileiro*. Rio de Janeiro : Editora Globo, 3ª Edição, 2001.

FERNANDES, Cybele V. N. “O Ensino de Pintura e Escultura na Academia Imperial das Belas Artes”. 19&20, Rio de Janeiro, v. II, n. 3, jul. 2007. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/aiba_ensino.htm

_____. “A construção simbólica da nação. O lugar das Exposições Gerais”. In: *Atas X Colóquio do CBHA*. Belo Horizonte. Anais do CBHA, 2004.

FERRÃO, Julieta. "Rafael Bordalo e Malhoa", in: BARRETO, Costa (org.). *Estrada Larga*. Vol. 2, Porto: Porto Editora, 1959, pp. 259-261.

FERREIRA, Antônio Celso. *A epopéia bandeirante: letrados, instituições, invenção histórica (1870-1940)*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

_____. "Para ler nos caminhos de ferro: o Almanach Litterario de São Paulo (1876-1885)", in: *Revista Patrimônio e Memória*. UNESP – FCLAs – CEDAP, v.2, n.1, 2006.

FERREIRA, Maria Emilia. *Historia dos Museus Públicos no Portugal de Oitocentos: 1833-1884*. Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea. Lisboa : FCSH, Universidade Nova de Lisboa, 2001.

FERREIRA, Marie-Jo. *Os portugueses do Brasil, atores das relações luso-brasileiras, fim do século XIX - início do século XX*. Rio de Janeiro: Arquivo da Cidade do Rio de Janeiro, 2007.

_____. "As comemorações do primeiro centenário da independência brasileira ou a exaltação de uma modernidade luso-brasileira", in: Reis, D. A. e Rolland, D. (Orgs.) *Modernidades Alternativas*. São Paulo : Editora FGV, 2008. pp.119-140.

FERRETTI, Danilo J. Z. *A Construção da Paulistanidade. Identidade, Historiografia e Política em São Paulo (1856-1930)*. São Paulo : Tese de Doutorado, PPGHS/FFLCH/USP, 2004.

FIALHO, Alexandre. *Les peintres portugais et la France à la fin du XIXe siècle: de l'arrivée de José Julio de Sousa Pinto à Paris à l'acquisition de La Récolte des pommes de terre par le Musée du Luxembourg (1880-1901)*. Master em Histoire de l'Art Contemporain, Université de Paris Ouest Nanterre La Défense, 2015.

FONSECA, Vitor Manoel Marques da. "Monumentos à imigração: as sedes das associações portuguesas no Rio de Janeiro, em inícios do séc. XX", in: *População e Sociedade*, Lisboa : Cepese, n.º 14/15 – Parte II, 2007.

FONSECA, Letícia Pedruzzi. *As revistas ilustradas A Cigarra e A Bruxa: a nova linguagem gráfica e a atuação de Julião Machado*. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica (PUC), 2012.

FRANÇA, José-Augusto. "Perspectiva artística do século XIX português", in: *Análise Social*, vol. XVI, 1980-1, pp.9-27.

_____. *Arte em Portugal no século XIX*. Lisboa : Bertrand, 1966a vol.1.

_____. *Arte em Portugal no século XIX*. Lisboa : Bertrand, 1966b vol.2.

_____. "Malhoa, 1955", in: BARRETO, Costa (org.). *Estrada Larga*. Vol. 2, Porto: Porto Editora, 1959, pp. 242-244.

_____. *Malhoa & Columbano*. Lisboa: Bertrand, 1987.

_____. *Lisboa 1898. Estudo de factos socioculturais*. Lisboa: Livros Horizonte, 2ª. ed., 2002.

_____. *Arte Portuguesa do Século XIX*. Lisboa : Instituto Português do Património Cultural, Palácio da Ajuda, 1988.

_____. “A figura do camponês em artes e letras do oitocentos”. In: *Revista Crítica de Ciências Sociais*, No. 7/8, Dez. 1981, pp. 101-109.

_____. *O Romantismo em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte, 1993.

_____. *O Retrato na Arte Portuguesa*. Lisboa : Livros Horizonte, 1981.

_____. “O Zé Povinho, sempre o mesmo” in: Leite, A. C. e Carvalho, A. (Orgs.) *Guia do Museu Bordalo Pinheiro*. Lisboa : Câmara Municipal de Lisboa, 2005.

FRANZ, Teresinha S. “Mariano Moreno e a primeira formação artística de Victor Meirelles”. *19&20*. Rio de Janeiro : vol. VI, no. 1, jan./mar. 2011.

_____. “Victor Meirelles e a Construção da Identidade Brasileira”. *19&20*, Rio de Janeiro, v. II, n. 3, jul. 2007.

FUCHSGRUBER, Lukas. “The Hôtel Drouot as the Stock Exchange for Art”, in: *Journal for Art Market Studies*, Vol 1, No 1, 2017. pp. 34-46.

FRANCHETTI, Paulo. “Oliveira Martins e o Brasil” in: *Remate de Males*, Campinas - SP, v. 22, n. 2, p. 235-260, nov. 2012.

GALVÃO, A. “Manuel de Araújo Porto-Alegre, sua influência na Academia Imperial e no meio artístico nacional”. *Revista do SPHAN*, no. 14, 1959.

GIAVARA, Eduardo. *Viagem ao desconhecido: o olhar científico nas fronteiras do oeste paulista 1886-1905*. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidades Estadual Paulista, 2007.

GIANETTI, Ricardo. “José Ferraz de Almeida Júnior: O pintor Belmiro de Almeida” in: *A Figura Humana no Acervo do MASP*. São Paulo : Catálogo Exposição MASP, 2017, pp.64-69.

GINZBURG, Carlo. “Sinais: raízes de um paradigma indiciário”, in: *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo : Companhia das Letras, 1989.

GINZBURG, Carlo e CASTELNUOVO, Enrico. “Domination symbolique et géographie artistique dans l’histoire de l’art italien”, in: *Actes de la recherche em sciences sociales*. Vol. 40, novembre 1981, pp. 51-72.

GINZBURG, Carlo; CASTELNUOVO, Enrico; PONI, Carlo. *Micro-história e outros ensaios*. Lisboa : Difel, 1989.

GOMBRICH, Ernst. “Revolução permanente. O século XIX”, em: *A História da Arte*. Rio de Janeiro : LTC, 2008.

GODOY, Silvana Alves de. *Itu e Ararituaba na rota das monções (1718-1838)*. Dissertação de Mestrado: História Econômica, Campinas : Instituto de Economia da Unicamp, 2002.

GOFFMAN, E. “The Lecture”, In: *Forms of Talk*. Philadelphia: University of Pensilvania Press, 1981, pp. 160-196.

GOMBRICH, Ernst H. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. *A História da Arte*. São Paulo : LTC, 16ª edição, 2000.

GOMES, Natália Cristina de Aquino. *Cena de família de Adolfo Augusto Pinto – um estudo sobre o retrato coletivo de Almeida Júnior*. Monografia em História da Arte – Unifesp, Guarulhos, 2016.

_____. *Retrato de artista no ateliê: a representação de pintores e escultores pelos pincéis de seus contemporâneos no Brasil (1878-1919)*. Dissertação (mestrado em História da Arte) – Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História da Arte, Guarulhos, 2019.

GOMES JR., Guilherme S. “Biblioteca de arte: circulação internacional de modelos de formação”, in: *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 81, p.157-177, July 2008.

GOMES, Nádia Carina da C. *Para um Roteiro da Casa dos Patudos – Museu de Alpiarça*. Trabalho de Projeto de Mestrado em Museologia. Universidade Nova de Lisboa, 2012.

GOULÃO, M. J. “O Ensino artístico em Portugal: subsídios para a história da Escola Superior de Belas Artes do Porto”, in: *Mundo da Arte*. Lisboa, Nº 3, 1989, p. 21-37.

GRANGEIA, Fabiana G. de A. “Oscar Guanabarro e a crítica de arte periódica no Brasil”, in: Myoshi, A. G., Dazzi, C., Cardoso, R. (Orgs.) *Atas I Encontro de História da Arte. Revisão Historiográfica: o estado da questão*. Campinas, SP : Unicamp, 2005. pp. 215-222.

_____. *A crítica de artes em Oscar Guanabarro: artes plásticas no século XIX*. Dissertação (mestrado). Campinas: Universidade Estadual de Campinas - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2005b.

GUARILHA, Hugo. *A quetão artísitica de 1879: um episódio da crítica de arte no Segundo Reinado*. Campinas, SP : Dissertação de Mestrado, IFCH/Unicamp, 2005.

_____. “Crítica e pintura histórica nos periódicos do Rio de Janeiro no Século XIX”, *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, vol. 39, 2007.

GUSMÃO, Adriano de. "O 'Grupo do Leão', renovador da pintura portuguesa", in: BARRETO, Costa (org.). *Estrada Larga*. Vol. 2, Porto: Porto Editora, 1959, pp. 238-241.

HEINICH, Natalie. "Pour en finir avec l'illusion biographique", *L'Homme* [En ligne], 195-196, 2010. URL : <http://lhomme.revues.org/22560>

_____. *La sociologie de l'art*. Paris : Éditions La Découverte, 2004.

_____. *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*. Paris : Éditions de Minuit, 1993.

_____. *L'Élite Artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*. Paris : Éditions Gallimard, 2005.

_____. "Retour sur la notion d'élite", in: *Cahiers internationaux de sociologie*. 2004/2 (n° 117), p. 313-326.

HENRIQUES, P. *José Malhoa*. Lisboa : INAPA, 1996.

HERNÁNDEZ, Carmen. "Chile a fines del siglo XIX: exposiciones, museos y la construcción del arte nacional", in: G. Stephan, Beatriz y J. Andermann (eds.): *Galerías del progreso*, Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, Biblioteca Estudios Culturales, 2006, pp. 261-290.

HESSEL, Jacob. *Iconografia Monçoeira: imagens e ideologia*. São Paulo : Dissertação de Mestrado em História Social, PUC-SP, 2006.

HOBSBAWN, Eric; RANGER, Terence (orgs). *A Invenção das Tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

_____. *Monções e Capítulos de expansão paulista*. Org. Mello e Souza, L.; Cerqueira, A (Orgs). 4a ed. São Paulo : Companhia das Letras, 2014.

HOMEM, A. C. "Jacobinos, liberais e democratas na edificação do Portugal contemporâneo", in: TENGARRINHA, J. (org.) *História de Portugal*. Bauru, SP: EDUSC; UNESP; Portugal: Instituto Camões, 2000. pp. 265-283.

JACKSON, Luiz C. *A Tradição Esquecida: os Parceiros do Rio Bonito e a sociologia de Antônio Cândido*. Belo Horizonte : EdUFMG/São Paulo : FAPESP, 2002.

JACKSON, Luiz C. e BLANCO, Alejandro. *Sociologia no espelho. Ensaístas, cientistas sociais e críticos literários no Brasil e na Argentina (1930-1970)*. São Paulo : Editora 34, 2014.

JOYEUX-PRUNEL, Béatrice. "Provincializing Paris. The centre/periphery narrative of modern art in light of quantitative and transnational approaches". *Artl@s Bulletin* 4, no. 1, (2015), article 4, pp.40-64.

_____. "Ce que l'approche mondiale fait à l'histoire de l'art?", in: *Romantisme*, n° 163, vol. 1, 2014a.

_____. "The uses and abuses of peripheries in Art History", in: *Artl@s Bulletin*, Vol. 3, n° 1, 2014b. pp.4-7

JURT, Joseph. "Zola et ses réseaux: l'écrivain entre le champ artistique et le champ scientifique", in: KRAUSS, H. (Org.) *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte / Cahiers d'Histoire des Litterature Romaine*. Vol. 40, Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2016. pp. 127-148.

KAPOR, Vladimir. "Exotisme et couleur locale – essai d'une analyse contrastive des champs sémantiques respectifs", in: *Proceedings, France and the Exotic*. University of Birmingham, UK, 2003.

KEMP, Wolfgang. "The work of art and it's beholder: methodology of the aesthetic of reception", in: Cheetham, Mark A. (Org.). *The subjects of art history: historical objects in contemporary perspectives*. Cambridge : Cambridge Univesity Press, 1998, pp. 180-196.

LAHIRE, B. Franz Kafka. *Éléments pour une théorie de la création littéraire*. Paris : Éditions la Decouverte, 2010.

LAPA, Pedro. *Columbano Bordalo Pinheiro (1874-1900)*. Lisboa : Museu do Chiado, 2007.

LEAL, João. *Etnografias Portuguesas (1870-1970)*. *Cultura Popular e Identidade Nacional*. Coleção Portugal de Perto, Vol. 40. Lisboa : Publicações Dom Quixote, 2000.

LEAL, Luã Ferreira. *O "popular" na pauta da Academia Brasileira de Música*. Tese Sociologia Unicamp, IFCH – Campinas, SP, 2019.

LEANDRO, Sandra. *Teoria e Crítica de Arte em Portugal (1871-1900)*. Lisboa : Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea, Universidade Nova de Lisboa, 1999.

_____. "Teoria e crítica de arte em Portugal no final do século XIX", in: Leandro, S. (Coord.) *Seminários de Estudos de Arte: Estados da Forma I*. Centro de História da Arte e Investigação Artística. Universidade de Évora, 2007. pp. 13-46

_____. "Como Leoas: as Senhoras Artistas do Grupo do Leão". In: *Falar de Mulheres: História e historiografia*. Lisboa : Livros Horizonte, 2008a. pp.113-126.

_____. "Fora do Casulo: José Malhoa em torno de Figueiró dos Vinhos", in: *José Malhoa, 1855-1933. A exaltação da luz*. Catálogo. Figueiró dos Vinhos : Pedro Batista Artes Gráficas, 2008b. pp.19-27

_____. "(Con)vencidas da Pintura: pintoras portuguesas na transição dos séculos XIX-XX". In: *Femmes oubliées dans les arts et les lettres au Portugal (XIXe-XXe siècles)*. Paris, França: Indigo & Côté-femmes Éditions, 2016. pp. 257-273.

_____. "19 tragédias, 20 comédias na arte portuguesa do século XIX", In: VALLE, Arthur; DAZZI, Camila; PORTELLA, Isabel (org.). *Oitocentos - Tomo III : Intercâmbios culturais entre Brasil e Portugal*. 2ª. Edição. Rio de Janeiro: CEFET/RJ, 2014a, pp. 468-483.

_____. "Tragicomédias de Julião Machado (1863-1930) e uma cena extra: José Malhoa no Rio de Janeiro em 1906" in: *Arte Teoria*, n.º16/17 CIEBA. Lisboa, 2014b, pp.153-163.

_____. *José Malhoa*. Bolonha, Itália : Arting Editores, 2008.

LEITE, José Roberto Teixeira. *Pintores negros do oitocentos*. Edição Emanuel Araújo. São Paulo : MWM-IFK, 1988.

LEPETIT, Bernard. "Sobre a escala na história", in: Revel, J. (Org.) *Jogos de Escalas. A experiência da microanálise*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998. pp. 77-102.

LEVY, Carlos R. M. *Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes. Período Monárquico. Catálogo de Artistas e Obras entre 1840 e 1884*. Rio de Janeiro: Pinakothèque, 1990.

_____. "Johann Georg Grimm e as Fazendas de Café". Separata de *Inventário das Fazendas do Vale do Paraíba Fluminense*, Tomo 10. Rio de Janeiro : Instituto Estadual do Patrimônio Cultural – INEPAC, Instituto Cultural Cidade Viva e Instituto Light, 2010. 45p.

_____. *O Grupo Grimm. Paisagismo Brasileiro do Século XIX*. Rio de Janeiro : Edições Pinakothèque, 1980.

_____. *Antônio Parreiras 1860-1937: pintor de paisagem, gênero e história*. Rio de Janeiro : Pinakothèque Edições, 1981.

LIMA JÚNIOR, Carlos R. *Um Artista às Margens do Ipiranga. Oscar Pereira da Silva, o Museu Paulista e a reelaboração do passado colonial*. São Paulo : Dissertação de Mestrado, PPGCIB/IEB/USP, 2015.

_____. "As Monções como Tema: Almeida Jr. e Oscar Pereira da Silva, uma análise comparativa", em: *Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, A Transferência da Tradição Clássica da Europa para a América Latina*, CBHA, 2010, pp. 290-296.

_____. "Da pena ao pincel: o passado paulista (re)criado nas encomendas de Afonso Taunay a Oscar Pereira da Silva". *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 26, e34, 2018.

_____. “Salão de Honra do Museu Paulista: projetos e narrativas”. In: PICCOLI, Valéria; PITTA, Fernanda. *Coleções em diálogo: Museu Paulista e Pinacoteca do Estado*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2016.

LIMA JUNIOR, Carlos; NERY, Pedro. “Do “campônio paulista” aos “homens da Independência”: interpretações em disputa pelo passado nacional no Salão de Honra do Museu Paulista”, in: *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*. São Paulo : Nova Série, Vol. 27, Dez. 2019. pp.1-47

LINS, Vera. *Gonzaga Duque: a estratégia do franco-atirador*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.

_____. *Gonzaga Duque: crítica e utopia na virada do século*. Coleção Papéis Avulsos, nº 25. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1996. 32p.

LISBOA, Maria Helena. *Academias e Escolas de Belas Artes e o ensino artístico (1836-1910)*. Lisboa : Edições Colibri, 2007.

LOMBARDO, Patrizia. “Hippolyte Taine between Art and Science”, in: *Yale French Studies*, No. 77, Reading the Archive: On Texts and Institutions, 1990, pp. 117-133.

LORIGA, Sabina. *O Pequeno X. Da biografia à história*. São Paulo : Editora Autêntica, 2011.

LOTIERZO, Tatiana. *Contornos do (in)visível: A Redenção de Cam, racismo e estética na pintura brasileira do último Oitocentos*. Dissertação de Mestrado, Antropologia, FFLCH-USP, 2013.

LOURENÇO, Eduardo. *Portugal como Destino, seguido de Mitologia da Saudade*. Lisboa : Gradiva Publicações, 4ª ed., 2011.

LOURENÇO, Maria Cecília França. *Reverendo Almeida Júnior*. 2 vols. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, USP, 1980.

_____. *Almeida Junior – um criador de imaginários*. São Paulo : Catálogo de Exposição, Pinacoteca do Estado, 2007.

LOWENTHAL, David. *The past is a foreign country*. Cambridge University Press, 1985.

LÖWY, Michel. “Sobre o conceito de “afinidade eletiva” em Max Weber”, in: *PLURAL*, Revista do Programa de Pos-Graduação em Sociologia da USP, São Paulo, v.17.2, 2011, pp.129-142.

LOVE, Joseph. *A Locomotiva. São Paulo na Federação Brasileira, 1889-1937*. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1982.

- LUCA, Tânia Regina de. *A Ilustração (1884-1892): circulação de textos e imagens entre Paris, Lisboa e Rio de Janeiro*. São Paulo : Editora Unesp, 2018.
- LUCENA, Armando de. “Malhoa, o pintor da terra portuguesa”, in: BARRETO, Costa (org.). *Estrada Larga*. Vol. 2, Porto: Porto Editora, 1959, pp. 251-254.
- MACHADO, Álvaro M. *A Geração de 70*. Lisboa: Ed. Presença, 4ª Edição, 1998.
- MACHADO, Maria H. P. “Introdução”, in: Magalhães, J. V. C. de. *Diário íntimo de um Estadista do Império*. Machado, Maria H. T. P. (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1998a.
- _____. “Um mitógrafo no império: a construção dos mitos da história nacionalista do século XIX”, in: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, Vol.14, n°25, 2000. pp. 63-80
- MAINARDI, Patricia. “The Political Origins of Modernism”, *Art Journal*, 45:1, 1985, pp.11-17.
- MALTA, Marize. *O olhar decorativo: ambientes domésticos em fins do século XIX no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Mauad: FAPERJ, 2011.
- MANNHEIM, K. “The problem of generations”, in: *Essays on the Sociology of Knowledge*. New York : Oxford University Press, 1952.
- MARIZ, Vera. “As Exposições da Sociedade Promotora das Belas-Artes em Portugal Enquanto Dinamizadoras do Mercado de Arte Primário.”, in: Soares, C. M.; Mariz, V. (Eds.), *Dinâmicas do Património Artístico: Circulação, Transformações e Diálogos*. Lisboa: Artis - Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2018. pp. 61–70.
- _____. “José dos Santos Libório (1850-1923), um notável elo de ligação entre os mercados de arte português e brasileiro”, *MODOS. Revista de história da arte*, Volume 2, número 2, maio/agosto de 2018, pp. 271-291.
- MARTIN-FUGIER, Anne. *La vie d'artiste au XIXe Siècle*. Paris: Pluriel, 2007.
- MARTINS, João Paulo C. *Museu Nacional de Belas-Artes (1884-1911). A “arqueologia” de um museu e a gestão das coleções*. Dissertação de Mestrado em Patrimônio Cultural e Museologia, Universidade de Coimbra, 2017
- MATOZZI, Martina. *Portugueses de Torna-Viagem. A representação da emigração na literatura portuguesa*. Tese de Doutorado em Patrimônios de Influência Portuguesa, ramo de Estudos Culturais, apresentada ao Instituto de Investigação Interdisciplinar da Universidade de Coimbra, 2016.
- MATTOS, A. C. V. “Imagem e Palavra”, in: SALLES, C. H. de e MATTOS, A. C. V. (Orgs.) *O Brado do Ipiranga*. São Paulo : EDUSP, Museu Paulista da USP, 1999, pp.77-132.
- MAUGER, Gérard. “Herança e relações entre as gerações familiares”, in: *Estudos Sociológicos*. Araraquara: v.19, n.36, jan-jun 2014, pp.103-127.

MELLO Jr., Donato. "Manuel de Araújo Porto-Alegre e a Reforma da Academia Imperial de Belas-Artes em 1855: a Reforma Pedreira", in: *Crítica de Arte*. Ano II, no. 4, Rio de Janeiro, 1981.

MELLO, Z. C. de. *As metamorfoses da riqueza. São Paulo, 1845-1895*. São Paulo: Hucitec, 1985.

MELLO E SOUZA, Gilda. "Pintura brasileira contemporânea: os precursores", in: *Almeida Junior - um criador de imaginários*. São Paulo : Pinacoteca do Estado, 2007, pp.255-265.

MELO, J. E. V. "Café com açúcar: a formação do mercado consumidor de açúcar em São Paulo e o nascimento da grande indústria açucareira paulista na segunda metade do século XIX", in: *Saeculum*. Revista de História. [14]; João Pessoa, jan./ jun. 2006, pp. 72-93.

MENDES, José Sacchetta Ramos. *Laços de Sangue. Privilégios e Intolerância à Imigração Portuguesa no Brasil (1822-1945)*. Porto, Portugal : Coleção Portugueses Pelo Mundo, Fronteira do Caos Editores Lda. e CEPESE, 2010.

MENNESES, Ulpiano T. Bezerra de. "Museu Paulista". *Revista Estudos Avançados*, São Paulo, v. 8, n. 22, pp. 573-578, Dec. 1994.

MENEZES, Roni K. *O Grupo do Almanaque Literário de São Paulo: paradigmas da sociabilidade republicana nos tempos da propaganda (1876-1885)*. São Paulo : Dissertação de Mestrado, Educação/PPGHEH/USP, 2006.

MICELI, S. *Imagens negociadas. Retratos da elite brasileira*. São Paulo : Companhia das Letras, 1996.

_____. *Nacional Estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo : Companhia das Letras, 2003.

_____. "Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil (1920-1945)", in: *Intelectuais à Brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. pp. 69-140.

_____. "Biografia e cooptação (o estado atual das fontes para a história social e política das elites no Brasil)", in: *Intelectuais à Brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. pp. 345-356.

MIGLIACCIO, L. "Malhoa e o Brasil". In: *José Malhoa*. Lisboa : ARTing Editores, 2008.

_____. "José Ferraz de Almeida Júnior", in: MARQUES, Luis (org.). *Catálogo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, Arte do Brasil e demais coleções*. São Paulo: MASP, 1998, pp. 24-27.

_____. “José Vital Branco Malhoa”, in: MARQUES, Luis (org.). *Catálogo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, Arte da Península Ibérica, do Centro e do Norte da Europa*. São Paulo: MASP, 1998. pp. 58-61.

_____. *Arte do século XIX. MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO*. [Catálogo de Exposição] Curadoria Luciano Migliaccio, Pedro Martins Caldas Xexéo. São Paulo: Fundação Bi-
enal de São Paulo : Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000.

_____. “Entre Lisboa, Paris e Rio de Janeiro. Para o estudo das relações artísticas entre Portugal e o Brasil na segunda metade do século XIX”, in: *Oitocentos – Tomo III: Intercâmbios culturais entre Brasil e Portugal*. 2ª. Edição / Arthur Valle, Camila Dazzi, Isabel Portella (organizadores). – Rio de Janeiro: CEFET/RJ, 2014a. pp. 265-279.

_____. “A arte no Brasil entre o Segundo Reinado e a Belle Époque”, in: BARCINSKI, F. (org.). *Sobre a Arte Brasileira. Da pré-história aos anos 1960*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes: Edições SESC São Paulo, 2014b. pp. 174-231.

MINÉ, Elza. “Ferreira de Araújo, ponte entre o Brasil e Portugal”. *Via Atlântica*. N° 8, Dez. 2005. pp. 221-229.

_____. “A Geração de 1870 e o Brasil: alguns ângulos e percursos”. *Via Atlântica*. N° 9, Jun. 2006. pp. 213-224.

MITTERAND, Henri. “Zola à Anzin: les mineurs de Germinal”, in: *Travailler*, n°7, Paris, 2001, pp.37-51.

MIYOSHI, Alexandre G. *Moema é morta*. Tese de Doutorado (História – IFCH, Unicamp). Campinas, SP : [s. n.], 2010.

MIYOSHI, Simone Cléa dos Santos. *Mulheres leitoras: representações iconográficas na pintura de Almeida Júnior (1890-1900)*. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em Educação, 2015.

MONTAGNER, Miguel A. “Trajetórias e biografias: notas para uma análise bourdieusiana”. *Revista Sociologias*, Porto Alegre, ano 9, n° 17, jan./jun. 2007, pp.240-264.

MONTEIRO, John M. *Tupis, tapuias e historiadores*. Tese Apresentada para o Concurso de Livre Docência. Área de Etnologia, Subárea história Indígena e do Indigenismo. IFCH-Unicamp, Campinas-SP, Agosto de 2001.

MORALES DE LOS RIOS FILHOS, Adolpho. *O ensino artístico: subsídios para sua história*. Rio de Janeiro: IHGB, vol. 8, 1938.

MOREIRA, Giovana L. *A Construção da História Nacional pelo pintor Firmino Monteiro entre 1879 e 1884*. Mestrado em História. Universidade Federal de Juiz de Fora, MG, 2016.

MORSE, Richard. *Formação Histórica de São Paulo*. São Paulo : Difusão Europeia do Livro, 1970.

_____. “São Paulo, raízes oitocentistas da metrópole”. *Anais do Museu Paulista*, nº XIV, 1950.

MOTTA, Liandra. *Antônio Parreiras: a trajetória de um pintor através da crítica de sua época*. Dissertação de Mestrado em Artes, IA-Unicamp. Campinas, SP, 2006.

MURPHY, Alexandra. *Jean-François Millet. Drawn into the light*. Catalogue. Clark Art Institute/Frick Art & Historical Center, Yale University Press, 1999.

NASCIMENTO, Ana Paula. *Espaço e a representação de uma nova cidade: São Paulo (1895-1929)*. Tese de Doutorado, FAU-USP, São Paulo, 2009.

_____. “Cronologia em primeira mão”, in: Lourenço, M. C. F. (Org.) *Almeida Junior – um criador de imaginários*. São Paulo : Catálogo, Pinacoteca do Estado, 2007, pp. 3-29.

_____. “Carta aberta de Almeida Júnior a Benedito Calixto: Antecedentes e desdobramentos”, in: *19&20*, Rio de Janeiro, v. XI, n. 2, jul.-dez. 2016. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/artigos_imprensa/apn_aj_calixto.htm

NAVES, Rodrigo. “Almeida Júnior: o sol no meio do caminho”, in: *Novos Estudos – CEBRAP*, 2005, n.73, pp.135-148.

NETO, Maria João. “A Exposição Portuguesa no Rio de Janeiro em 1879: ecos de um diálogo entre arte e indústria”. In: VALLE, Arthur; DAZZI, Camila; PORTELLA, Isabel.(Orgs.). *Oitocentos: intercâmbios culturais entre Brasil e Portugal*. Tomo III. Seropédica: Ed. da UFRJ, 2013. p.357-370.

NERY, Pedro. *Arte, Pátria e Civilização: a formação dos acervos artísticos do Museu Paulista e da Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1893-1912*. São Paulo : Dissertação de Mestrado, PPGIM/USP, 2015.

NOCHLIN, Linda. *Realism*. Harmondsworth, England : Penguin Books, 1971.

NORAS, José R. *Fotobiografia de José Relvas (1858-1929)*. Leiria : Imagens & Letras, 2010.

NOUGARET, Jean. “De Figuerolles au parc Monceau: Alexandre Cabanel”. Paris: Académie des Sciences et Lettres de Montpellier. Présentation orale, Communication présenté em 2009.

OLIVEIRA, Emerson Dionísio G. de. “Partida da monção: modos de (re)ler o mito bandeirante”, in: *Esboços. Revista do PPGH-UFSC*, Florianópolis, v. 15, n. 19, p. 55-76, mar. 2008.

OLIVEIRA, Gilberto M. *Ângelo Agostini ou impressões de uma viagem da Corte à Capital (1864-1910)*. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), Departamento de História Social, São Paulo, 2006.

OLIVEIRA, M. G. de. "O Poder da Distinção e a Distinção da Recusa: Nobilitação e Construção do Estado Imperial Brasileiro", in: *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – AN-PUH*. São Paulo: 2011. Disponível em: http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1312483704_ARQUIVO_ANPUH-2011-MarinaGarciaOliveira.pdf (Consultado pela última vez em 25/06/2019).

OLIVEIRA, Cecília H. S. de. "O espetáculo do Ipiranga: reflexões preliminares sobre o imaginário da Independência" in: *Anais do Museu Paulista*. São Paulo : No. Serie vol.3, jan./dez.1995. pp.195-208

_____. "O Brado do Ipiranga: apontamentos sobre a obra de Pedro Américo e a configuração da memória da independência" in: SALLES, C. H. de e MATTOS, A. C. V. (Orgs.) *O Brado do Ipiranga*. São Paulo : EDUSP, Museu Paulista da USP, 1999, pp.61-76.

OLIVEIRA FILHO, José C. de. "O Monumento à Independência – Registros de arquitetura", in: *Anais do Museu Paulista*. São Paulo : N°. Série Vol. 10/11, 2002. pp.127-147

PACHECO, Maria E. Vaz. *Silva Porto e o Naturalismo em Portugal*. C.M. Santarém, IPPAR; C.M. Porto, Santarém, 1993.

PAMPLONA, F. *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses*. Vol. 2. Lisboa : Editora Civilização, 1987.

_____. *Miguel Ângelo Lupi*. Porto : Edições Lopes da Silva, 1948.

PANOFSKY, Erwin. *Arquitetura Gótica e Escolástica. Sobre a analogia entre arte, filosofia e teologia na Idade Média*. São Paulo : Martins Editora, 2001.

PASSERON, Jean-Claude. "Biographies, flux, itinéraires, trajectoires". In: *Revue française de sociologie*. 1990, n°31-1. pp. 3-22.

PAZ, Ana Luíza F. "As eternas aprendizes de Euterpe: mulheres que escrevem sobre música em círculo(s) de sociabilidade(1901-1930), in: *Análise Social*, n°228, vol. LIII (3.º), 2018, pp. 548-570.

PÉAUD, Laura. "Les premières sociétés de géographie (Paris, Berlin, Londres)", in: *Terra Brasilis (Nova Série)* [Online], 5 | 2015. pp.1-22

PÉCAUT, Daniel. *Os Intelectuais e a Política no Brasil. Entre o povo e a nação*. São Paulo: Ed. Ática, 1990.

PEREIRA, M. C. da S. “A Participação do Brasil nas Exposições Universais: Uma arqueologia da modernidade brasileira”. *Revista Projeto*. São Paulo, nº 139, pp. 83-90, 1992.

PEREIRA, Sonia G. “Estudos sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro: estado da questão e revisão bibliográfica”, in: *Modelos na Arte. 200 anos da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro*. Anais Eletrônicos do VII Seminário do Museu D. João VI. Rio de Janeiro: EBA/CLA/UFRJ, 2007.

PEREIRA, Maria da C. “Os brasileiros notáveis e... os outros”, in: *Os Brasileiros de Torna-Viagem no Noroeste de Portugal*. Lisboa : Comissão Nacional para os Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 2000, pp.359-377.

PEREIRA, Margareth da S. “A Exposição de 1908, ou o Brasil visto por dentro”, *Revista ARQTexto*, nº16, 2016, pp. 6-27.

PEREIRA, Sara. “O mais português dos quadros a óleo”, in: *Fado 1910*. Catálogo. Lisboa : EGEAC EEM / Museu do Fado, s/d.

PERISSINOTTO, Renato M. *Frações de Classe e Hegemonia na Primeira República*. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP, 1991.

PERUTTI, Daniela. *Gestos Feitos de Tinta: as representações corporais na pintura de Almeida Junior*. Dissertação de mestrado. Antropologia, FFLCH, USP, 2007.

PESAVENTO, Sandra J. *Exposições Universais: espetáculos da modernidade no século XIX*. Coleção Estudos Urbanos. São Paulo : Hucitec, 1997.

PETRI, K. C. “*Mandem vir seus parentes*”: a Sociedade Promotora de Imigração em São Paulo (1886-1896). Dissertação em História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), 2010.

PETRONE, M. T. *A Lavoura Canavieira em São Paulo*. São Paulo: Edições Difel / Editora do Livro, 1978.

PEVSNER, N. *Academias de Arte: passado e presente*. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.

PINHEIRO FILHO, F. *Lasar Segall: arte em sociedade*. São Paulo : Cosac Naify e Museu Lasar Segall, 2008.

_____. *O Mago, o Santo e a Esfinge. Três experimentos em sociologia da literatura*. Tese de Livre-Docência apresentada ao Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2019.

PIO, Ivete Luís dos A. V. de C. *Alberto de Oliveira: Ideário Nacional*. Dissertação de Mestrado. Universidade de Aveiro, Departamento de Línguas e Culturas, 2012.

PITTA, Fernanda M. *“Um povo pacato e bucólico”: costume, história e imaginário na pintura de Almeida Junior*. Tese de Doutorado, São Paulo, ECA-USP, 2013.

_____. “Augusto Duarte: o português brasileiro”, in: VALLE, A., DAZZI, C., PORTELLA, I. (orgs.) *Oitocentos - Tomo III: Intercâmbios culturais entre Brasil e Portugal*. Rio de Janeiro: CEFET/RJ, 2014, pp. 189-202.

_____. “Pintura de costumes como pintura de história: *A Partida da Monção*, de José Ferraz de Almeida Júnior”, in: *Coleções em Diálogo: Museu Paulista e Pinacoteca de São Paulo*. Curadoria de Valeria Piccoli e Fernanda Pitta. São Paulo : Pinacoteca de São Paulo, 2016. pp.93-112.

_____. “Entre alegoria nacional e tipo brasileiro: O lugar de *Derrubador brasileiro* no projeto acadêmico de construção da nação”, in: CAVALCANTI, Ana; MALTA; Marize; PEREIRA, Sonia Gomes; VALLE Arthur (orgs.). *Modelos na arte. 200 anos da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro*. Anais eletrônicos do VII Seminário do Museu D. João VI. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2017a.

_____. “O jabuti e a paleta: o ateliê e o artista em Almeida Júnior”, in: *Concinnitas*. Rio de Janeiro : Ano 18, Vol. 1, n° 30, dez. 2017b. pp. 123-151.

POMMIER, E. “Winckelmann : l’art entre la norme et l’histoire”, in: *Revue Germanique Internationale*. CNRS Éditions, no. 2, 1994. pp.11-28.

PROENÇA, José A. “Malhoa Revisitado”, in: *José Malhoa, 1855-1933. A exaltação da luz*. Catálogo. Figueiró dos Vinhos : Pedro Batista Artes Gráficas, 2008. pp.9-14

QUEIRÓS, Eça de; BERRINI, Beatriz (Org.). *Eça de Queiroz: literatura e arte – uma antologia*. Lisboa: Relógio D’Água, 2000.

QUEIRÓS, Eça de. *A Cidade e as Serras*. São Paulo : Ateliê Editorial, 2007.

RAMOS, Ana Flávia Cernic. *As mascaras de Lelio: ficção e realidade nas “Balas de Estalo” de Machado de Assis*. Tese (Doutorado), Universidade Estadual de Campinas, (Prof. Dr. Sidney Chalhoub), Campinas, 2010.

RAMOS, Rui. *História de Portugal. A Segunda Fundação (1890-1926)*, vol.VI. Lisboa: Editorial Estampa, 2001.

_____. “A formação da *intelligentsia* portuguesa (1860-1880)”, in: *Análise Social*, vol. XXVII (116-117), 1992, pp.483-528.

_____. *O Cidadão Keil*. Alfragide, Portugal : Editora Dom Quixote, 2010.

REVEL, Jacques. "Microanálise e construção do social", in: Revel, J. (Org.) *Jogos de Escalas. A experiência da microanálise*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998, pp.15-38.

_____. "A história ao rés do chão", in: LEVI, Giovanni. *A herança imaterial. Trajetória de um exorcista no Piemonte do século XVII*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

REZENDE, C. P. de. "Prefácio", in: *Almanach Litterario Paulista*. Edição Fac-Símile, 1982.

RIBEIRO, Júlio. *A Carne*. São Paulo : Ateliê Editorial, 2002 [1888].

ROCHA-TRINDADE, Maria Beatriz. "As Micropátrias do Interior Português." *Análise Social*, vol. 23, no. 98, 1987, pp. 721–732.

ROSENTHAL, M. *Constable*. London: Thames and Hudson, 1987.

ROSSI, Mírian S. *Organização do Campo Artístico Paulistano, 1890-1920*. Dissertação de Mestrado, Departamento de História, FFLCH-USP, 2001.

SALDANHA, Nuno. *José Vital Branco Malhoa - O pintor, o mestre e a obra*. Tese de Doutorado em História da Arte, Universidade Católica Portuguesa, Lisboa: FCH/UCP, 2007.

_____. "Artistas e Espaços de Sociabilidade no século XIX. O "Leão d'Ouro" e a gênese do Naturalismo na pintura Portuguesa (1885-1905)" in: *II Colóquio Internacional de História da Arte e da Cultura, o artista e a sociedade*, UFJF, 2012.

_____. "Luminismo e "Tenebrismo". Malhoa e o retrato", in: *Revista do IHA*, n.5 (2008), pp.168-187.

_____. "Emília dos Santos Braga (1867-1949). Um triunfo no feminino", in: *Margens e Confluências. Um olhar contemporâneo sobre as artes*. Porto : Escola Superior Artística do Porto – Guimarães, 2006, pp.125-141.

_____. *José Malhoa. 1855-1933. Catálogo Raisonée*. Lisboa : Editora Scribe, 2012.

SANTANA, William S. *Uma transfuga de classe no palco das elites: Cacilda Becker e o "teatro moderno" na cidade de São Paulo (1939-1949)*. Dissertação de Mestrado em Sociologia, Universidade de São Paulo, 2020.

SANTOS, Armando V. "A paisagem e o retrato na pintura portuguesa", in: BARRETO, Costa (org.). *Estrada Larga*. Vol. 2, Porto: Porto Editora, 1959, pp. 255-258.

SANTOS, Diego T. dos. *O coração do Brasil. Formação social da música caipira e da música sertaneja no seio da modernidade brasileira (1930-1980)*. Tese de Doutorado em Sociologia. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP. São Paulo, 2019.

SANTOS, L. *Tristão Guedes de Queirós Correia Castelo Branco, 1º. marquês da foz: um capitalista português nos finais do século XIX*. Vila Nova de Gaia: Inovatec, Projeto Foztua, 2014.

SANTOS, Marcos F. M. *Letras e Artes no Brasil: A consolidação da crítica no Segundo Reinado*. Programa Nacional de Apoio à Pesquisa – FBN/MinC, 2010.

SAPIRO, Gisèle. “Le champ est-il national? La théorie de la différenciation sociale au prisme de l'histoire globale”. In: *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, no. 200, 2013. p. 70-85.

_____. “La teoría de los campos en sociología: génesis, elaboración, usos”. In: *El Taco em la Brea. Revista del Centro de Investigaciones Teórico-literarias – FHUC / Universidad Nacional del Litoral (Santa Fé, Argentina), Año 4, Nº 5 (Mayo 2017)*, pp. 435-455.

SCHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SCHAPOCHNIK, Nelson. “Cartões-postais, álbuns de família e ícones da intimidade”, in: *História da Vida Privada no Brasil*. República: da Belle Époque à Era do Rádio. Vol. 3. São Paulo : Companhia das Letras, 7ª Reimpressão, 2006 [1998]. pp. 423-511.

_____. “Distinção, instrução & prazer: uma tipologia dos gabinetes de leitura no Brasil oitocentista”, in: Cavalcante, Maria J. M., Queiroz, Zuleide F. de, Vasconcelos Júnior, Raimundo E. de P., Araujo, José E. C. de [orgs.]. *História da educação - vitrais da memória: lugares, imagens e práticas culturais*, Fortaleza: Edições UFC, 2008, pp. 165-188.

SCHROEDER, Jonathan D. S. “The Painting of Modern Light: Local Color before Regionalism”, in: *American Literature*. Duke University Press, Volume 86, Number 3, September 2014. pp.551-581.

SCHWARCZ, L. K. M. *As Barbas do Imperador. D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo : Companhia das Letras, 1998.

_____. “Introdução”, in: PEVSNER, N. *Academias de Arte: passado e presente*. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.

_____. “Paisagem e Identidade. A construção de um modelo de nacionalidade herdado do período joanino”, in: *Revista Acervo*. Rio de Janeiro, v. 22, no 1, p. 19-52, jan/jun 2009, pp. 19-52.

_____. *O Sol do Brasil. Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. João VI*. São Paulo: Cia. das Letras, 2008.

_____. “Lendo e agenciando imagens: o rei, a natureza e seus belos naturais”. *Sociologia & Antropologia*. Rio de Janeiro, v.4, n.2, pp.391-431, 2014.

_____. “Sobre uma certa identidade paulista”, in: *São Paulo. Uma Viagem no Tempo*. São Paulo : CIEE, 2010, pp. 153-184.

_____. *O Espetáculo das Raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930*. São Paulo : Companhia das Letras, 1993.

SCHWARTZ, O. “Le baroque des biographies”, in: *Cahiers de philosophie*. N°10, pp.173-183.

SILVA, Gastão Pereira da. *Almeida Júnior. Sua vida, sua obra*. São Paulo : Editora do Brasil, 1946.

SILVA, Maria A. C. “A repercussão da Exposição Geral da Academia Imperial de Belas Artes de 1884, a última realizada durante o Império”, in: Medeiros, A.; Hamoy, I. (Orgs.) *Anais do 22º Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas: Ecossistemas Estéticos I*. Belém: ANPAP;PPGARTES/ICA/UFGPA, 2013.

_____. “A Repercussão das Exposições Individuais de Pintura no Brasil da Década de 1880”, in: *19&20*, Rio de Janeiro, v.IX, n.2, jul./dez. 2014.

SILVA, Maria do C. C. “A arte francesa na crítica de José Duarte Ramalho Ortigão e de Mariano Pina”. *Anais do III Colóquio de Teoria, Crítica e História da Arte*. Instituto de Artes, Universidade de Brasília, 2019, pp. 19-27.

SILVA, Priscila Velozo da. “O Movimento geográfico Luso e a criação da sociedade de geografia de Lisboa”, in: *Revista Transversos*, Rio de Janeiro, Vol. 03, nº. 03, out-mar. 2014/2015. pp. 92-106

SILVA, Raquel Henriques da. “Dos *Cinco Artistas em Sintra* de Cristino da Silva ao *Grupo do Leão* de Columbano Bordalo Pinheiro: armação do estatuto do Artista na segunda metade do século XIX”. *Propaganda e Poder*. Lisboa: Edições Colibri, 2000. pp.421-428.

_____. “Invocação do Grupo do Leão”, in: *O Grupo do Leão e o Naturalismo Português*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1996.

_____. “O Zé Povinho de Rafael Bordalo Pinheiro: Uma iconologia de ambivalência”, in: *Revista do IHA*, N.3, 2007. pp.238-253

_____. “Desenhar para rir: a sociedade burguesa ao espelho”, in: Leite, A. C. e Carvalho, A. (Orgs.) *Guia do Museu Bordalo Pinheiro*. Lisboa : Câmara Municipal de Lisboa, 2005.

_____. “O colecionismo de arte no Portugal de Oitocentos”, in: *Henri Burnay : de banqueiro a colecionador*. Catálogo de exposição. Lisboa : Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves, C.M.D.A.G., 2003.

SILVA, Raquel H. e PATERNOSTRO, Zuzana (orgs). *O Grupo do Leão e o Naturalismo português*. São Paulo : Catálogo de exposição, Pinacoteca do Estado, 1996.

SILVA, Rosângela J. da. *O Brasil de Angelo Agostini: política e sociedade nas imagens de um artista*. Campinas, SP : Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2010.

_____. “Angelo Agostini, Felix Ferreira e Gonzaga Duque Estrada: contribuições da crítica de arte brasileira no século XIX”, in: *Revista de História da Arte e Arqueologia* , v. 10, 2008, pp. 43-71.

SILVEIRA, Maria de Aires. “Figueiró dos Vinhos no centro de um caleidoscópio naturalista”, in: *A Escola Naturalista de Figueiró dos Vinhos*. [Catálogo] Clube Figueiroense – Casa da Cultura. 19 de Junho a 9 de Julho de 2004.

SIMIONI, Ana P. C. *Profissão Artista: Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras*. São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo / FAPESP, 2008.

_____. “A viagem a Paris de artistas brasileiros no final do século XIX”, in: *Tempo Social* [online]. 2005, vol.17, n.1, pp.343-366.

_____. “Académie Julian e a formação de artistas brasileiros”, in: *Oitocentos -Arte Brasileira do Império à República* -Tomo 2. Organização Arthur Valle, Camila Dazzi. -Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ/DezenoveVinte, 2010.

SIMIONI, Ana Paula C.; STUMPF, Lúcia K. “O Moderno antes do Modernismo: paradoxos da pintura brasileira no nascimento da República”, in: *Teresa. Revista de Literatura Brasileira* [14]. São Paulo, 2014, pp.111-129.

SIMMEL, Georg. “A sociabilidade. Exemplo de sociologia pura ou formal”, in: *Questões Fundamentais da Sociologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006, pp.59-82.

SINGH JUNIOR, Oséas. “*Partida da Monção*”: tema histórico em Almeida Júnior. (Dissertação de Mestrado). Campinas, SP: IFCH/UNICAMP, 2004.

SOBRAL, José Manuel. “O norte, o sul, a raça, a nação”, in: *Análise Social*, vol. XXXIX (171). Lisboa, 2004, pp.255-284.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

SOUZA, J. S. de. “Cesário Mota Júnior, educador emérito”, in: *Revista Campo & Cidade*, No. 93 “Proclamação” do Ensino Público no Brasil, Nov./Dez. de 2014. Disponível em: <http://www.campoecidade.com.br/cesario-mota-junior-educador-emerito/> (Consultado pela última vez em 20 de Junho de 2019).

SOUZA, Gilda de Melo e. "Pintura brasileira contemporânea: os precursores", in: *Almeida Junior – um criador de imaginários*. São Paulo : Catálogo de Exposição, Pinacoteca do Estado, 2007, pp. 255-264.

SQUEFF, Letícia C.. *Uma Galeria para o Império. A coleção Escola Brasileira e as Origens do Museu Nacional de Belas Artes*. São Paulo: Edusp, 2012.

_____. "Revendo a Missão Francesa: a *Missão Artística de 1816*, de Afonso D'Escrag-nolle Taunay", In: *Atas I Encontro de História da Arte – IFCH / Unicamp*, Vol. II, 2005, pp. 563-570.

_____. "A Reforma Pedreira na Academia de Belas Artes (1854-1857) e a constituição do espaço social do artista". *Cadernos Cedes*. Ano XX, no 51, novembro/2000. pp.103-118.

_____. "Quando a História Reinventa a Arte: A Escola de Pintura Fluminense". *Rotunda*, nº1, abr. 2003, Cepap-IA/Unicamp, 2003.

_____. "Um maldito na Academia: Estevão Silva. Algumas notas sobre os caminhos da modernidade no Rio de Janeiro de fins do século XIX", in: Peres, W. e Barel, A. B. (Orgs.). *Cultura e Poder entre o Império e a República: estudos sobre os imaginários brasileiros (1822-1930)*. São Paulo : Alameda Editorial, 2018.

STELLA, M. G. P. *Literatura como vocação: escritores brasileiros contemporâneos no pós-redemocratização*. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Departamento de Sociologia. São Paulo, 2018.

STONE, Lawrence. "Prosopografia", in: *Revista de Sociologia e Política*, V. 19, Nº 39: 115-137 Jun. 2011.

STRUCK, Bernhard ; FERRIS, Kate e REVEL, Jacques. "Introduction: Space and Scale in Transnational History", in: *The International History Review*, Vol. 33, No.4, Dez. 2011, pp.573-584

STUMPF, Lúcia K. *A Terceira Margem do Rio. Mercado e sujeitos na pintura de história de Antônio Parreiras*. Dissertação de Mestrado. Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. Programa de Pós-Graduação Culturas e Identidades Brasileiras. São Paulo, 2014.

_____. *Fragmentos de Guerra: imagens e visualidade da guerra contra o Paraguai (1865 – 1881)*. Tese (Doutorado em Antropologia Social). FFLCH-USP. São Paulo, 2019.

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

_____. *Pintores Paisagistas: São Paulo, 1890 a 1920*. São Paulo : Edusp, 2002.

TAVARES, Emília. “Retratos do povo”, in: Neves, J. (Coord.) *Como se faz um povo. Ensaios em história contemporânea de Portugal*. Lisboa : Tinta da China, 2010. pp.401-414.

TENGARRINHA, J. *História da Imprensa Periódica Portuguesa*. Lisboa : Portugália Editora, 2ª Edição, 1989.

THIESSE, Anne-Marie. *La Création des Identités Nationales. Europe XVIIIe – XXe siècle*. Paris : Éditions du Seuil, 1999.

_____. “La petite patrie enclose dans la grande”: regionalismo e identidade nacional na França durante a terceira república (1870-1940)”, in: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 8, nº15, 1995. pp. 3-16

_____. “Les fictions créatrices: les identités nationales”. *Romantisme*. Vol. 30, No. 10, 2000, pp. 51-62.

_____. “Rôles de la presse dans la formations des identités nationales”, in: THÉRENTY, M.-E. et VAILLANT, A. (Orgs.). *Presse, nations et mondialisation au xixe siècle*. Paris : Nouveau Monde éditions, 2010. pp.127-137

THIESSE, A. M.; RODRIGUES, W. E., & PIRES, P. G. C. (Trad.). “Papéis da imprensa na formação das identidades nacionais”. *Plural*, 27(2), 2020, pp.22-30.

THUILLIER, Jacques. *Peut-on parler d'une peinture "pompier"?* Presses Universitaires de France – PUF, 1984.

TREVISAN, A. “Debret e a Missão Artística Francesa de 1816: aspectos da constituição da arte acadêmica no Brasil”, in: *Plural*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP. São Paulo, no. 14, 2007, pp. 9-32.

VALLE, Arthur. “Pensionistas da Escola Nacional de Belas Artes na Academia Julian (Paris) durante a 1ª República (1890-1930)” in: *19&20*. Rio de Janeiro, v.1, nº3, nov. 2006.

_____. “Considerações sobre o Acervo de Pintura Portuguesa da Pinacoteca da Escola Nacional de Belas Artes”. *19&20*, Rio de Janeiro, v. VII, 2012.

_____. “A ‘Exposição de Arte Portuguesa’ no Rio de Janeiro em 1902 e sua recepção”. In: *Fênix. Revista de História e Estudos Culturais*, Vol. 12, Ano XII, no.1, 2015. pp.1-20.

_____. “Pintura decorativa na 1ª República: Formas e Funções”. *19 & 20*. Rio de Janeiro, v. II, n. 4, out. 2007. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/ad_pint_dec.htm

_____. “Os Malhoas da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro”. Anais do III Colóquio Internacional Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX” - 07, 08 e 09 de novembro de 2016, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

VAQUINHAS, Irene. “Em redor dos elementos materiais da vida privada”, in: _____ (Coord.) *História da Vida Privada em Portugal. Época Contemporânea*. Dir. de José Mattoso. Lisboa : Círculo de Leitores, 2011. pp. 454-464

VEIGA, Roberto de M. “Cultura material: Portugal e Brasil nos circuitos de trocas europeias”, in: *ALCEU* – vol.7, no.14, 2007, pp.169-207.

VENÂNCIO, Giselle. “Pintando o Brasil: artes plásticas e construção da identidade nacional”, in: *Revista História em Reflexão*, v.2, n.4, 2008.

_____. “Comemorar Camões e repensar a nação: o discurso de Joaquim Nabuco na festa do tricentenário de morte de Camões no Rio de Janeiro (1880)”, in: *Rev. Brasileira de História*, São Paulo, v. 33, n. 65, p. 277-290, 2013.

VICENTE, Antonio Pedro. *Carlos Relvas Fotógrafo. Contribuições para a história da fotografia em Portugal no século XIX*. Lisboa : Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984.

VILELA, Erika Soares Carvalho. *Cidade e território: a trajetória profissional de Adolpho Augusto Pinto em São Paulo (1880-1924)*. Dissertação de Mestrado (Urbanismo). Campinas: PUC-Campinas, 2018.

VLACHOU, Foteini. “Colecionar pintura europeia: o caso da Coleção Relvas”, in: Neto, M. J. e Malta, M. (Coords.) *Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos Séculos XIX E XX - Perfis e Trânsitos*. Lisboa : Caleidoscópio Edição, 2014.

VOTA, María Silvina Sosa; SILVA, Rosangela de Jesus. “A pintura histórica na construção de projetos nacionais: “primeiras missas” na América Latina”. *19&20*, Rio de Janeiro, v. XII, n. 2, jul.-dez. 2017.

VOTTERO, Michaël. *La Peinture de Genre en France après 1850*. Rennes, France : Presses Universitaires de Rennes, 2012.

WACQUANT, Loïc. “Esclarecer o Habitus” in: *Educação & Linguagem*, Ano 10, nº16, pp.63-71, 2007.

_____. “Mapear o campo artístico”, in: *Sociologia, Problemas E Práticas*, n.º48, 2005, pp. 117-123.

WALDMAN, Thaís C. “O Museu Paulista e os primeiros anos da administração Taunay: o projeto visual de uma epopeia bandeirante”, in: *IV REA*. GT: Antropologia e museus, antropologia nos museus: relações antigas, novos caminhos, 2013.

_____. *Entre batismos e degolas: (des) caminhos bandeirantes em São Paulo*. Tese de Doutorado (Antropologia Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo : 2018

_____. *Moderno Bandeirante: Paulo Prado entre espaços e tradições*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

_____. “A São Paulo dos Prados”, *Ponto Urbe* [Online], n° 13, 2013.

WARNKE, Martin. *O Artista da Corte. Os antecedentes dos artistas modernos*. São Paulo : EDUSP, 2001.

WERNER, Michael et ZIMMERMANN, Bénédicte. “Penser l'histoire croisée: entre empirie et réflexivité”, in: *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, n°1, 2003, p. 7-36.

WILLIAMS, Raymond. “O Círculo de Bloomsbury”. *Cultura e Materialismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2011, pp. 201-230.

_____. *O campo e a cidade na história e na literatura*. São Paulo : Editora Companhia das Letras, 2011.

WILSON, Martin. “Rebels and Martyrs”, in: Sturgis, A., Christiansen, R., Oliver, L. e Wilson, M. (Orgs.). *Rebels and Martyrs. The Image of the Artist in the Nineteenth Century*. Londres : National Gallery Co./Yale University Press, 2006.

XAVIER, H. “O Marquês De Sousa Holstein e a Formação da Galeria Nacional de Pintura da Academia de Belas-Artes De Lisboa”, in: *ARTis ON*, n. 3 (Outubro), 192-200. Disponível em: <http://artison.letras.ulisboa.pt/index.php/ao/article/view/74>

WEBER, Max. *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*. São Paulo : Companhia das Letras, 2004.

WEST, Shearer. *Portraiture*. Oxford History of Art. New York : Oxford University Press, 2004.

ZALEWSKI, Leanne. “Alexandre Cabanel’s Portraits of the American ‘Aristocracy’ of the Early Gilded Age”, in: *Nineteenth-Century Art Worldwide*, Vol. 4, No. 1, 2005.

ZANATTA, A. “Família “Pacheco de Itu” e as Genealogias”, in: MORAES, M. (Org.) *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH*. São Paulo: 2011. Disponível em: http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300300500_ARQUIVO_Textocompleto.pdf (Consultado pela última vez em 24/06/2019).

ZARLENGA, Matías I. “La nacionalización de la Academia de Bellas Artes de Buenos Aires (1905-1907)”, in: *Revista Mexicana de Sociología*, 76, núm. 3 (jul-set., 2014): 383-411.

ZEQUINI, Anicleide. “Fazenda Capoava: Origem e Atualidade”, in: Itu.com.br, site do Projeto Municípios Digitais, 2005. Disponível em: www.itu.com.br/artigo/fazenda-capoava-origem-e-atualidade-20100202 (consultado pela última vez em 08/06/2019).

ZEQUINI, A.; LUIGI, A. S. “A Vila de Itu-SP no período açucareiro (1774-1840)”, in: *Projeto Municípios Digitais*, 2005. Disponível em: <http://www.itu.com.br/artigo/a-vila-de-itu-sp-no-periodo-acucareiro-1774-1840-20100202> (consultado pela última vez em 14/06/2019).

Fontes Primárias Impressas (Livros e Capítulos)

AMARAL, Tancredo do. *A História de São Paulo ensinada pela biographia dos seus vultos mais notáveis*, São Paulo : Alves & Cia. Editores, 1895.

AMARAL, Antonio Barreto. *Dicionário de História de São Paulo*. São Paulo : Coleção Paulística, Vol. XIX, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006 [1903].

ARTHUR, Bartolomeu S. Ribeiro. *Arte e Artistas Contemporâneos*. Vol. II, Lisboa : Livraria Féris, 2ª Série, 1898.

_____. *Arte e Artistas Contemporâneos*. Vol. III, Lisboa : Livraria Moderna, 3ª Série, 1903.

AZEVEDO, Augusto C. M. “José Ferraz de Almeida Júnior”, in: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo*. Vol. IV, pp. 605-608, 1898/1899.

CARVALHO, Pinto de (Tinop). *História do Fado*. Lisboa : Empresa de História de Portugal, 1908.

CHAGAS, João. “Malhoa”, in: *Livro da Homenagem ao Grande Pintor José Malhoa*, Lisboa : SNBA, 1928, pp. 59-61.

BILAC. Olavo. *Crítica e Fantasia*. Lisboa : A. M. Teixeira, 1904.

BURTY, Philippe. *Maitres et petits maitres*. Paris, França: G. Charpentier, 1877.

CHRISTINO, João Ribeiro. *Estética Cidadina: anotações sobre aspectos artísticos e pitorescos de Lisboa*. Lisboa : José Ribeiro Editor, 1923.

DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Belo Horizonte : Itatiaia, 1989 [1834].

FERRÃO, Julieta. *A conquista de Lisboa por um caldense*. Caldas da Rainha : Museu Provincial de José Malhoa, 1955.

FERREIRA, Félix. *Belas Artes, estudos e apreciações. Introdução e notas Tadeu Chiarelli*. Porto Alegre: Zouk, 2012 [1885].

FIALHO DE ALMEIDA, José Valentim. *Os Gatos. Publicação mensal d'inquérito à vida portuguesa*. Vol. V. Lisboa : Livraria Clássica Editora, 1933 [1891/1892].

_____. *Vida Irónica, (Jornal d'um vagabundo)*. Lisboa : Livraria Clássica Editora, 1957 [1892].

_____. *Á Esquina (Jornal d'um vagabundo)*. Lisboa : Livraria Clássica Editora, 5ª edição, 1923.

_____. *Barbear, Pentear (Jornal dum vagabundo)*. Lisboa : Livraria Clássica Editora, 1910.

FIGUEIREDO, José de. *Portugal na Exposição de Paris*. Lisboa : Empresa da História de Portugal Editora, 1901.

FLORENCE, Hercules. *Viagem Fluvial do Tietê ao Amazonas. De 1825 a 1829*. Brasília : Senado Federal, Conselho Editorial, vol. 93, 2007 [1875].

FREIRE, José Ezequiel Freire; QUEIROZ, Wenceslau José de Oliveira. *Livro póstumo*. São Paulo, SP: Weisflog Irmãos, 1910.

GONZAGA DUQUE Estrada, Luiz. *A Arte Brasileira*. Campinas: Mercado de Letras, 1995 [1888].

_____. Guimarães, J. C. e Lins, V. (Orgs.). *Impressões de um amador. Textos esparsos de crítica (1882-1909)*. Rio de Janeiro/ Belo Horizonte: Editora UFMG, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2010.

_____. *Mocidade morta*. Rio de Janeiro: Oficinas da Livraria Moderna, 1889; 4. ed. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1995.

_____. *Contemporâneos*. Rio de Janeiro: Tipografia Benedito de Souza, 1929.

HERCULANO, Alexandre. "A Emigração (1873-1875)", in: *Opúsculos. Tomo IV*. Coimbra: Imprensa da Universidade/Viúva Bertrand e Cia. Sucessores Carvalho, 1879.

JÚDICE, António Teixeira e ARROYO, António (Orgs.). *Notas sobre Portugal, Exposição Nacional do Rio de Janeiro em 1908*, 2 vols., Lisboa: Imprensa Nacional, 1908.

LOBATO, Monteiro. "Almeida Júnior". *Idéias de Jeca Tatu*. São Paulo: Brasiliense, 1959 [1917].

MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. *Correspondência de Machado de Assis*. Tomo II, 1870-1889. Coordenação e orientação Sergio Paulo Rouanet ; reunida, organizada e comentada por Irene Moutinho e Sílvia Eleutério. Rio de Janeiro : ABL, 2009.

MAGALHÃES, Couto de. *O Selvagem. Trabalho preparatório para o aproveitamento do Selvagem e do solo por ele ocupado no Brazil*. Rio de Janeiro: Typographia da Reforma, 1876.

_____. *Diário íntimo*. Machado, Maria H. T. P. (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *Os guaianases: Conto histórico sobre a fundação de São Paulo: recordação das férias de 1858 a 1859*. São Paulo, SP: Tipografia imparcial de Joaquim Roberto de Azevedo Marques, 1860.

_____. “Anchieta, as raças e linguas indigenas”, in: *7ª Conferencia para o Tricentenario de Anchieta*. São Paulo: Typographia a Vapor Carlos Gerke & Cia., 1897.

MARTINS, Antonio Egydio. *S. Paulo antigo (1554 a 1910)*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves & Cia.; São Paulo: Typ. do Diario Official, 1911. Disponível no acervo virtual da Biblioteca Mário de Andrade em: <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=livrossp&pagfis=25686> (consultado pela última vez em 26/06/2019)

MARTINS, Joaquim P. de Oliveira. *História da Civilização Ibérica*. Lisboa : Europa-América, s.d. [1879].

_____. *O Brasil e as Colônias Portuguesas*. Lisboa: Bertrand Livreiro, 1881.

MONTÊS, António. *Malhõa íntimo*, Lisboa: s.n., 1950a

_____. *Malhõa*. Caldas da Rainha: Museu José Malhoa, 1950b

MOTTA JÚNIOR, Cesário N. “Porto Feliz e as Monções de Cuiabá”, in: *Almanach Litterario de São Paulo para o anno de 1884*. São Paulo : José Maria Lisboa, Typographia da Província de São Paulo, 1883.

MOTTA, Cassio. *Cesário Motta e seu tempo*. São Paulo : Indústria Gráfica J. Bentivegna, 1947.

NARDY FILHO, F. *A cidade de Itu*. São Paulo: Editora OTTONI, vol. 5º, 2000a [1928].

_____. *A cidade de Itu*. São Paulo: Editora OTTONI, vol. 6º, 2000b [1928].

ORTIGÃO, J. D. R. *As Farpas. O Movimento Literário e Artístico*. Tomo IX. Lisboa: Companhia Nacional Editora, 1889.

_____. *As Farpas. Aspectos vários da sociedade, da política, da administração*. Tomo X. Lisboa: Companhia Nacional Editora, 1890.

_____. *Notas de viagem: Paris e a Exposição universal*. Lisboa : Livraria clássica editora, A. M. Teixeira & c. a (filhos), 1945 [1878].

_____. *A Arte Portuguesa. Tomo II. Obra Completa*. Lisboa : Livraria Clássica Editora, 1943.

_____. *A Arte Portuguesa. Tomo III. Obra Completa: Crítica e Polémica*. Lisboa : Livraria Clássica Editora, 1947.

_____. *Cartas a Emília*. (Introdução, fixação do texto, comentários e notas de Beatriz Berrini). Lisboa : Lisóptima Edições - Biblioteca Nacional, 1993.

_____. "Carta a Eduardo Prado. 14 de Dezembro de 1887" in: *Cartas da Biblioteca Guita e José Mindlin*. São Paulo : Terceiro Nome, 2008, pp. 58-64

PEDROSO, João. *A gravura de madeira em Portugal : estudos em todas as especialidades e diversos estylos*. Lisboa : Empreza Horas Romanticas, 1872.

PÉREZ, Filemón. *Album Illustrado da Companhia Paulista de Estradas de Ferro*. São Paulo, 1918. 5 vols.

PIMENTEL, Alberto. *A Triste Canção do Sul*. Lisboa : Livraria Central de Gomes de Carvalho Editor, 1904.

PINTO, Adolfo Augusto. *Minha Vida. Memórias de um engenheiro paulista*. São Paulo : Conselho Estadual de Cultura, 1970.

_____. *História da viação pública de São Paulo*. São Paulo: Governo do Estado, 1977 [1903].

_____. *Viajando*. São Paulo : Casa Vanorden, 1901.

_____. *Homenagens*. São Paulo : Casa Vanorden, 1926.

PINTO, Manuel de S. *Últimos anos de Malhoa – Conferência feita no Salão de Festas da Associação de Socorros Mútuos Rainha D. Leonor*. Caldas da Rainha, Tipografia Caldense, 1934.

PRADO, Eduardo. *Collectaneas*. São Paulo: Escola Typographica Salesiana, 1906.

RAMALHO, Monteiro. *Folhas d'Arte*. Lisboa : M. Gomes Editor, 1897.

RIBEIRO, José Jacintho. *Chronologia Paulista I: ou relação histórica dos factos mais importantes occorridos em S. Paulo desde a chegada de Martim Affonso de Souza à S. Vicente até 1898*. São Paulo : Diário Oficial, 1899-1904.

ROBINSON, J.C. *A antiga escola portugueza de pintura. Com notas acerca dos quadros existentes em Vizeu e Coimbra e attribuidos por tradição a Grão Vasco*. Lisboa : Sociedade Promotora das Bellas Artes, 1868.

ROMERO, Silvio. "Explicações indispensáveis", In: BARRETO, Tobias. *Varios Escriptos*. Rio de Janeiro: Laemmert & C. Editores, 1900.

_____. *História do Brasil ensinada pela biografia de seus heroes*. Rio de Janeiro : Francisco Alves Editor, 2ª. ed., 1892 [1890].

SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Viagem à província de São Paulo*. BeloHorizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1976.

SAN'TANNA NERY, M. F. Y. (org.) *Le Brésil em 1889*. À propos de l'Exposition Universelle de Paris. Paris : Librairie Charles Delgrave, 1889.

VÉRON, Theodore. *Dictionnaire Véron, ou organe de l'Institut Universel des Sciences, des Lettres et des Arts du XIX Siècle, feu les savants, les littérateurs et les artistes du XIXe Siècle (de A à L). Suivi du Salon de 1880 par Th. Véron*. Paris: Chez M. Bazin, 1880. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9690000r/f460> (Consultado pela última vez em 15/02/2020).

VÉRON, Eugène. *L'Esthétique: origine des arts, le goût et le génie, définition de l'art et de l'esthétique*. Paris : C. Reinwald et Cie, 1878.

ZOLA, Émile. *Mes Haines. Mon Salon. Edouard Manet*. Paris: Ed. Charpentier, 1893 [1866].

Documentos Oficiais (Atas, Estatutos e Regimentos)

MOTTA JÚNIOR, Cesário N. Ata da Convenção Republicana de Itu, 1873. Acervo do Museu Republicano de Itu.

Estatutos da Imperial Academia e Escola de Bellas Artes, estabelecida no Rio de Janeiro por decreto de 23 de novembro de 1820. Arquivo Nacional

Estatuto da Sociedade Promotora de Belas-Artes. Lisboa, 1862.

Estatuto Escola Nacional de Belas Artes, Reforma 1890. Acervo do Museu D. João VI. Também disponível em http://www.dezenovevinte.net/documentos/docs_primeira_republica.htm

Novos Estatutos do Grêmio Artístico. Lisboa, 1895. Acervo da Getty Institute e American Libraries (disponível em <https://archive.org/details/novosestatutosdo00grem>)

Bernardelli, Henrique. "Relatório do Diretor da Escola Nacional de Belas Artes", Anexo do Relatório do Ministério da Instrução Pública, Correios e Telégrafos Apresentado ao Presidente dos Estados Unidos do Brasil. Maio de 1891.

MOTTA Jr., Cesario. *Relatório apresentado ao Senhor Doutor Presidente do Estado de São Paulo pelo Secretário dos Negócios do Interior a 7 de abril de 1893*. São Paulo :

Typographia a Vapor de Vanorden & Comp., 1893.

_____. *Relatório apresentado ao Senhor Doutor Presidente do Estado de São Paulo pelo Secretário dos Negócios do Interior a 28 de março de 1894*. São Paulo : Typographia a Vapor de Vanorden & Comp., 1894.

_____. *Relatório apresentado ao Senhor Doutor Presidente do Estado de São Paulo pelo Secretário dos Negócios do Interior a 31 de março de 1895*. São Paulo : Typographia a Vapor de Vanorden & Comp., 1895.

PITANGA, Antônio Ferreira de Sousa. Elogio dos sócios falecidos (Discurso proferido na sessão magna do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro a 15 de dezembro de 1901). *Revista do IHGB*. Rio de Janeiro : T. 64. pt. 2. v. 104, 1901. pp.349-395.

POMPEIA, Raul. Atas Sessões da Presidência do Diretor 1882-1890

Documentos Manuscritos

PIRATININGA, João Tibiriçá. Carta a Padre Miguel Correa Pacheco. Paris, 8 de Março de 1883. São Paulo, Acervo do Museu Republicano Convenção de Itu. Coleção Clube Republicano, CD-ROM 916-918.

MALHOA, José. Carta a José Relvas. Figueiró dos Vinhos, 27 de Junho de 1898. Acervo do Museu de Alpiarça, Casa dos Patudos.

_____. Carta a José Relvas. Figueiró dos Vinhos, 28 de Outubro de 1900. Acervo do Museu de Alpiarça, Casa dos Patudos.

_____. Carta a José Relvas. Figueiró dos Vinhos, 19 Jul. 1901. Acervo do Museu de Alpiarça, Casa dos Patudos.

_____. Carta a José Relvas. Figueiró dos Vinhos, 31 de Julho de 1901. Acervo do Museu de Alpiarça, Casa dos Patudos.

_____. Carta a José Relvas, Figueiró dos Vinhos, 5 de Junho de 1901. Acervo do Museu de Alpiarça, Casa dos Patudos.

_____. Carta a José Relvas. Lisboa, 11 de Janeiro de 1902. Acervo do Museu de Alpiarça, Casa dos Patudos.

_____. Carta a José Relvas, Lisboa, 30 de Abril de 1903. Acervo do Museu de Alpiarça, Casa dos Patudos.

_____. Carta a José Relvas, *Grand Hotel du Globe*, Paris, 2 de junho de 1904. Acervo do Museu de Alpiarça, Casa dos Patudos.

_____. Carta a José Relvas, Rio de Janeiro, 28 de Julho de 1906. Acervo do Museu de Alpiarça, Casa dos Patudos.

_____. Carta a Antônio Parreiras, Figueiró dos Vinhos, 10 de Setembro 1906. Acervo do Museu Antônio Parreiras, Niterói, RJ.

_____. Carta a José Relvas, Figueiró dos Vinhos, 23 de Outubro de 1907. Acervo do Museu de Alpiarça, Casa dos Patudos.

_____. Carta a Augusto Gama, 27 de Abril de 1911. Arquivo do Museu José Malhoa, Caldas da Rainha.

_____. Carta a Augusto Gama, 13 de Dezembro de 1911. Arquivo do Museu José Malhoa, Caldas da Rainha.

*Todas as cartas de José Malhoa a José Relvas podem ser consultadas no catálogo virtual do Museu de Alpiarça, Casa dos Patudos. Disponível em: <http://bma-catalogo.alpiarca.pt/>

Artigos de Periódicos Assinados, Identificáveis ou Atribuíveis

A. A. [Abel Acácio Botelho], "Grupo do Leão. (Continuação)", *Correio Portuguez*. Lisboa, 31 Dez. 1884.

A.B. "A preço fixo". *Gazeta de notícias*, Rio de Janeiro, 19 de dezembro de 1890, p.1.

A. BONTEMPO [Filinto de Almeida], "Quadros Paulistas", *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 9 de junho de 1894, p.1.

s.a. [AGOSTINI, A.]. *O Mosquito*. Edição 148, 13 de Julho de 1872, p. 3.

AÇA, Zacarias de. "A exposição do Grémio Artístico", *O Occidente*, Ano 19º, 625, Lisboa, 5 de Maio de 1896, pp. 99-102.

ALBERTO, Caetano. "Uma exposição de pintura de D. Emília Santos Braga", *O Occidente*, Lisboa, Ano 31º, 1058, 20 de Maio de 1908, pp. 107-109.

_____. "Exposição da Sociedade Nacional de Bellas-Artes", *O Occidente*, Ano 33º, 1134, Lisboa, 30 de Junho de 1910, pp. 145-149.

_____. "Crónica Occidental. Exposição Malhoa, no Porto", *O Occidente*, Ano 35º, 1191, Lisboa, 30 de Janeiro de 1912, pp. 17-20.

A. O. [Alberto de Oliveira], "Exposição da Sociedade Nacional de Bellas Artes: Notas rápidas", *O Occidente*, Ano 32º, 1094, Lisboa, 30 de Maio de 1909. pp.106-109; 113-116.

_____. "Exposição da Sociedade Nacional de Bellas Artes: Notas rápidas", *O Occidente*, Ano 32º, 1095, Lisboa, 7 de Abril de 1909. pp.113-116.

ALMEIDA, Fialho de. "Os Quadros do 'Leão de Ouro'", *Correio da Manhã*, Suplemento Literário, 20 de Abril, 1885. pp.3-4.

ALMEIDA Júnior. "A Benedito Calixto". *Correio Paulistano*, São Paulo, 3 ago. 1890, p. 2-3.

_____. "Resposta". *O Estado de S. Paulo*, 6 ago. 1890, p. 1.

_____. "Partida da Monção". *O Estado de São Paulo*, 1º de Janeiro de 1898, p.1.

AMARAL, Tancredo do. "Almeida Júnior". *A Platéia*. 20 e 21 nov. 1899. p. 1

ANDRADE, Oswald de. "Em prol de uma pintura nacional", in: *O Pirralho*. São Paulo, 2 de Janeiro de 1915. pp.7-9

ANDRADE, Mário de. "As artes plásticas no Brasil". *Revista da Academia Paulista de Letras*, São Paulo, Ano 7, v. 26, 1944.

_____. "O Aleijadinho", em: *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1975 [1928].

ARTHUR, Bartolomeu S. Ribeiro. "Arte Portuguesa em Berlim", *Branco e Negro*, Ano 1º, 11, Lisboa, 14 Jun. 1896, pp. 7-9.

_____. "Pintores Portugueses que enviaram quadros à exposição de Berlim", *Branco e Negro*, Ano 1º, 12, Lisboa, 21 Jun. 1896, pp. 2-3.

_____. "Arte Portuguesa em Berlim", *Branco e Negro*, Ano 1º, 11, Lisboa, 14 de Junho de 1896, pp. 7-9.

_____. "Pintores Portugueses que enviaram quadros à exposição de Berlim", *Branco e Negro*, Ano 1º, 12, Lisboa, 21 Jun. 1896, pp. 2-3.

_____. "A exposição do Grémio Artístico", *Branco e Negro*, Ano 2º, 59, Lisboa, 17 de Maio de 1897, pp. 99-109.

_____. "A segunda exposição da Sociedade Nacional de Bellas Artes II", *O Tempo*, Ano 7º, 1739, Lisboa, 24 de Maio de 1902, p. 1.

_____. "A segunda exposição da Sociedade Nacional de Bellas Artes III". *O Tempo*, Lisboa, 4 de junho de 1902, p. 1.

AZEVEDO, Guilherme de. "Cartas de Pariz", *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, Ano VII, 1881, nº 173, p.1.

AZEVEDO, Artur. "Arte Portuguesa". *O Paiz*, Rio de Janeiro, 25 de Julho de 1902.

BARRADAS, Manuel, "Exposição Industrial Portuguesa – Secção de Bellas-Artes. Os Veteranos", *O Occidente. Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*. Ano 11º, 355, Lisboa, 1 Nov. 1888. p. 244.

BONHOMME, Jacques. "Crônica". *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, 13 de julho de 1902, p. 1.

BOTELHO, Abel. "Arte portuguesa – A exposição Malhõa". *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 3 de junho de 1906, pp. 2-3.

C. A. [Caetano Alberto da Silva], "Quinta exposição da Sociedade Nacional de Bellas Artes", *O Occidente*, Ano 28º, 947, Lisboa, 20 de Abril de 1905, pp. 82-85.

CAB. *Correio da Manhã*, Lisboa, 26 Mar. 1896.

CALIXTO, Benedicto. "Ao 'Estado de S. Paulo'". *O Mercantil*, São Paulo, 30 jul. 1890, p. 1.

CAMARATE, Alfredo. "Almeida Júnior", *Correio Paulistano*. São Paulo, 18 de Junho de 1899, p. 1.

CHAGAS, Manuel Pinheiro. "Miguel Ângelo Lupi I", in: *O Occidente. Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*. 6º Ano, Vol. VI, N° 153, 21 de Março de 1883.

_____. "Miguel Ângelo Lupi II", in: *O Occidente. Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*. 6º Ano, Vol. VI, N° 154, 1 de Abril de 1883.

CHAGAS, João. "Um artista português no Brasil". *O Paiz*, Rio de Janeiro, 17 de fevereiro de 1906, p.1.

CHANTILLY [António Carlos S. Bandeira]. "Exposição de Pintura. II José Malhoa", *Diário Illustrado*, Ano 24º, 7896, Lisboa, 18 de Março de 1895, p. 1.

CHESNEAU, Ernest. "Jean-Francois Millet" in: *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, França; 2d ser., Maio de 1875, pp.428-41.

COELHO NETTO, Henrique M. "Exposição Malhõa". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 4 de julho de 1906, p.2.

COSME PEIXOTO [Carlos de Laet]. "O Salão de 1894", *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 15 de Dezembro de 1894, p.1.

COSTA, Tristão M. da. "Um artista Ytuano", in: *Almanach Litterario de São Paulo para o anno de 1878*. São Paulo : José Maria Lisboa, Typographia da Província de São Paulo, 1877.

D'AGUILAR, A. [António Justiniano de Aguiar], "Portuguezes e Brasileiros no Salon de 1907", *Illustração Portuguesa*, 2ª Série, 66, Lisboa, 27 de Maio de 1907, pp. 641-646.

D'ALMA, Mario [FREIRE, Ezequiel]. "Benedicto Calixto", *Correio Paulistano*, São Paulo, 29 jul. 1890, p. 2.

D'ALMEIDA, Filinto. "Duas palavras". *O Estado de S. Paulo*, 6 ago. 1890, p. 1.

DAST, Julio. [AGOSTINI, Angelo], "Crônicas Fluminenses", *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, ano VII, n.321, 1882, p.2.

_____. "Crônicas Fluminenses", *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, ano VII, 1882, n.321, p.2.

_____. "Salão de 1884. I", *Revista Illustrada*. Rio de Janeiro, Ano IX, n°390, 1884a, pp. 3-4.

_____. "Salão de 1884. II", *Revista Illustrada*. Rio de Janeiro, Ano IX, n°391, 1884b, pp. 3-4.

_____. "Salão de 1884. III", *Revista Illustrada*. Rio de Janeiro, Ano IX, n°392, 1884c, pp. 3-4.

DOLORES, Carmen [Emília Moncorvo Bandeira de Melo]. "Impressão de luz", *O Paiz*, Rio de Janeiro, 26 jul. 1906, p.3.

_____. "Ecos do momento", *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 29 jul. 1909, p. 1.

DON GIGADAS, EL CHICO, "Crônica Semanal", *A Província de São Paulo*, São Paulo, 23 de outubro de 1888, p.1.

E. N. [Eduardo de Noronha]. *Diário de Notícias*, Ano 41º, Lisboa, 16 de Abril de 1905, p.2.

ÉNAULT, Louis. "Le Salon de 1880 – XI – Les Étrangers", *La Presse*, 27 de maio de 1880, p.2.

ENNES, Antonio. "Os Abusos do Realismo", in: *Artes e Letras*. n° 10, Vol. I, Lisboa, 1872.

_____. "Décima Exposição da Sociedade Promotora de Bellas-Artes", in: *Artes e Letras*, n°3, 3ª série, 1874, p.42.

FALCÃO FILHO, Clemente. "Considerações para atender", *A Província de S. Paulo*, São Paulo, 16 de novembro de 1878, p.1.

FANTASIO [Olavo Bilac]. "Fantasio na Exposição. VI. Almeida Junior". *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 12 de Setembro de 1895, p.1.

_____. "Fantasio na Exposição. VIII. Malhøa". *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 20 de Setembro de 1895, p.1.

FERREIRA, Félix. "Os quadros do sr. Almeida Júnior", *Correio Paulistano*, São Paulo, 3 de novembro de 1882a, p.1.

FERREIRA, Felix. "Os quadros do sr. Almeida Júnior (conclusão)", *Correio Paulistano*, São Paulo, 4 de novembro de 1882b, p.1.

FERREIRA, Felix. "A exposição geral de 1884 – X – Conclusão", *Brazil*, Rio de Janeiro, 5 de outubro de 1884, p.1.

FIGUEIREDO, José de. "Sociedade Nacional de Bellas-Artes. IV", *O Dia*, Ano 12º, 3500, Lisboa, 31 de Maio de 1902, p. 2.

FREIRE, Ezequiel. "No ateliê de Almeida Júnior". *Correio Paulistano*, nº8783. São Paulo, 29 de Novembro de 1885, p.1.

_____. "Arte paulista. *Os caipiras negaceando* por Almeida Júnior I". *A Província de São Paulo*. 14 out. 1888. 5ª col., p. 1.

GALVÃO, Mascarenhas. "Carta de Lisboa". *Correio Paulistano*. Nº15319, São Paulo, 10 de Abril de 1906, p.1.

GARRETT, A. "Exposição da Academia das Bellas-Artes de Lisboa 1843", in: *Jornal das Bellas Artes*. Tomo I, n.º IV, 1843.

_____. *Jornal de Belas Artes*. Tomo I, nº V, 1843.

GAYO, Silva. *Novidades*, 13 Set. 1888.

GONZAGA DUQUE Estrada, Luiz. "Folhetim. Quadros e Telas. Almeida Júnior e Rodolfo Amoedo", *O Globo. Orgão da Agencia Americana Telegraphica dedicado aos interesses do Commercio, Lavoura e Industria*. Rio de Janeiro, Ano II, nº355, 4 de Novembro de 1882, p.2.

_____. "Exposição Malhoa", *Kosmos*, Revista Artística, Científica e Literária. Rio de Janeiro, ano III, n. 7, jul. 1906.

GRASSOU, Pierre. "O salão da Sociedade de Geographia". *Chronica Illustrada*. n.1.6, 1882.

GUANABARINO, Oscar. "Artes e artistas", *O Paiz*, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1 outubro de 1894, p.2.

_____. "Artes e artistas", *O Paiz*, Rio de Janeiro, 4 de setembro de 1898, p.2.

_____. "Artes e artistas". *O Paiz*, Rio de Janeiro, 1 de setembro de 1899a, p.2.

_____. "Artes e artistas". *O Paiz*, Rio de Janeiro, 3 de setembro de 1899b, p.2.

GUIDO [José Relvas], "José Malhõa. O Zé-Pereira", *A Arte Musical*, Ano 9º, 201, Lisboa, 30 de Abril de 1907, p.1.

HADDAD, Jamil. "Correspondência inédita de Almeida Júnior". *Folha da Manhã*. Caderno Especial Assuntos Culturais. São Paulo, 15 de Julho de 1958.

INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO DE SÃO PAULO. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo*. vol.I, São Paulo: Typographia do Município, 1895.

JOÃO SINCERO [Emídio de Brito Monteiro], “A exposição de bellas Artes do Grupo do Leão”, *Diário Popular*, Ano 19º, 6076, Lisboa, 28 Jan. 1884a, p. 1.

_____. “A exposição de bellas Artes do Grupo do Leão”, *Diário Popular*, Ano 19º, 6079, Lisboa, 31 Jan. 1884. pp. 1-2.

_____. “A exposição de bellas Artes do Grupo do Leão”, *Diário Popular*, Ano 19º, 6084, Lisboa, 6 Fev. 1884, pp. 1-2.

_____. “A exposição de bellas Artes do Grupo do Leão”, *Diário Popular*, Ano 19º, 6085, Lisboa, 7 Fev. 1884. pp.1 e 2.

_____. “Casa portuguesa. Renovação na architectura nacional”, *Serões*, Lisboa, vol. II, n.º 10, Março de 1902, p. 209-216.

JUNIO. “Salão de 1879”. *Revista Ilustrada*, Rio de Janeiro, n.º. 157, 16 de Abril de 1879, pp. 4-5.

JUSTUS [Antonio Duarte Cruz Pinto], “Grêmio artístico. III”, *Diário Popular*, Ano 30º, Lisboa, 2 de Abril de 1895.

L.S. “Exposição de Belas Artes”, *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, n.236, 23 de agosto de 1884a, p. 1.

L.S.. “Belas Artes”, *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, n.A252, 4 de setembro de 1884b, p.1.

L.S.. “Belas Artes”, *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, n.256, 12 de setembro de 1884c, p.1.

L.S.. “Belas Artes”, *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro n.271, 27 de setembro de 1884d, p.1.

LEÃES, Luiz Gastão P. de B. “Coitado do Tio Juquinha. Uma vida infeliz e o assassinato do pintor Almeida Júnior”. *Revista Piauí*. Sessão Anais da Pequena História. Edição 86. Nov. 2013. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/coitado-do-tio-juquinha/> (Consultado pela última vez em 14 de Janeiro de 2020).

LOBO, Pelágio. “José Ferraz de Almeida Júnior. Alguns subsídeos para a biografia de um insigne artista”. *Correio Paulistano*. 14 de Maio de 1950.

LUCIFER. “Diabinhos azues”. *Correio Paulistano*, São Paulo, 30 jul. 1890, p. 2.

M. “‘O Fado’, de José Malhoa. História do último quadro do pintor português”, *O Paiz*, Rio de Janeiro, 29 de Junho de 1910, p.5.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. “Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de nacionalidade”, *O Novo Mundo*. Rio de Janeiro, 24 de Março de 1873.

_____. “A nova geração”. *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro: N. Midosi (editor), ano I, tomo II, out. a dez. 1879, p. 374-413.

MALHOA, José. “OS NOSSOS ARTISTAS - Interview com José Malhõa”. *Jornal da Noite*, 30 de Agosto de 1906.

MALLET, Pardal. “Academia de Bellas Artes II”, *Gazeta de Notícias*, dia 07 de julho de 1890, p.1.

MONTEIRO, Emygdio. “Cartas de Lisboa”. *A Semana*. Rio de Janeiro, 15 de Agosto de 1885, pp. 2-4.

_____. “Cartas de Lisboa”. *A Semana*. Rio de Janeiro, 22 de Agosto de 1885, pp. 2-3.

MOTTA JR. Cesário. “Um paulista distinto”. *Imprensa Ytuana*. Itu, 7 jul. 1878.

NARDY FILHO, A. “Centenário de Almeida Júnior”. *O Estado de São Paulo*. 7 de maio de 1950.

NEVES, Hermano. “Um acompanhamento para o “Fado” do sr. José Malhoa”, *A Capital*, Ano 7º, 2414, Lisboa, 5 de Maio de 1917, p. 1.

ORTIGÃO, R. “Notas de viagem. Os impressionistas”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 16 nov.1878, p.1.

_____. “Notas de viagem: a exposição de pinturas (continuação)”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 25 out. 1878, p.1.

_____. “Notas de viagem: a exposição de pinturas”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 12 out. 1878, p.1.

_____. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 20 de maio de 1880.

s.a. [Ramalho Ortigão] “Notas sobre a exposição”, *Diário da Manhã*, Ano 6º, 1437, Lisboa, 4 Mai. 1880, pp.1-2 (Ortigão, 1880a).

s.a. [Ramalho Ortigão] “Notas sobre a Exposição II”, *Diário da Manhã*, Ano 6º, 1439, Lisboa, 6 Mai. 1880, pp.1-2 (Ortigão, 1880b).

s.a. [Ramalho Ortigão] “Notas sobre a Exposição III”, *Diário da Manhã*, Ano 6º, 1443, Lisboa, 12 Mai. 1880, p.1 (Ortigão, 1880c).

s.a. [Ramalho Ortigão] “Notas sobre a Exposição IV”, *Diário da Manhã*, Ano 6º, 1450, Lisboa, 20 Mai. 1880, p.1 (Ortigão, 1880d).

s.a. [Ramalho Ortigão] “Notas sobre a Exposição V”, *Diário da Manhã*, Ano 6º, 1458, Lisboa, 30 Mai. 1880, pp.1-2 (Ortigão, 1880e).

s.a. [Ramalho Ortigão] “Notas sobre a exposição VI”, *Diário da Manhã*, Ano 6º, 1469, Lisboa, 15 Jun. 1880, pp.1-2 (Ortigão, 1880f).

s.a. [Ramalho Ortigão] “O Centenário e a Exposição de Bellas-Artes”, *Diário da Manhã*, Ano 6º, 1470, Lisboa, 16 Jun. 1880, pp.1-2 (Ortigão, 1880g).

s.a. [Ramalho Ortigão] “Notas sobre a exposição VII”, *Diário da Manhã*, Ano 6º, 1472, Lisboa, 18 Jun. 1880, p.1 (Ortigão, 1880h)

s.a. [Ramalho Ortigão], “A Exposição de Bellas Artes - o congresso literário”, *Diário da Manhã*, Ano 6º, 1476, Lisboa, 23 Jun. 1880, pp. 1-2. (Ortigão, 1880i).

_____. “A exposição de quadros – Alberto de Oliveira”, *Diário da Manhã*, Ano 9º, Lisboa, 7 de Abril de 1883.

OSÓRIO, Paulo. *O Século*, Lisboa, 3 de Maio de 1912.

PAGANINO, R. *Jornal de Belas-Artes*, 1857, no.1.

PARLAGRECCO, Carlos. A Exposição de Bellas Artes. Revista Brasileira. Rio de Janeiro, Ano I, Tomo I, 1895, p. 47-55.

PINA, Mariano. “Variações sobre a arte”. *A Ilustração*. Paris, 20 maio 1890, 7º ano, vol. VII, n. 10, p. 2.

PINTO, Adolpho Augusto. “O centenário da Independência”, *Revista do Brasil*, Ano 1, vol. 1, jan-abril, 1916, pp. 12-13.

PINHEIRO, Rafael Bordallo, “Acerca da pintura”, *O António Maria*, Vol. 3º, 134, Lisboa, 22 Dez. 1881, pp. 406-407.

PINHEIRO, Rafael Bordallo, “O tecto do tribunal de justiça, por Malhõa e Cotrim”, *O António Maria*, Vol. 5º, 213, Lisboa, 28 Jun. 1883, p. 203.

PORTO-ALEGRE, M. A. *Minerva Brasiliense: Jornal de Sciencias, Lettras e Artes*. Rio de Janeiro, 1843.

PORTO-ALEGRE, Manoel de Araújo. Academia de artes. Exposição pública do ano de 1849. In: *Revista Guanabara*. Rio de Janeiro, 1849, p. 69-77.

QUEIRÓS, Wenceslau de. “Almeida Júnior”. *Correio Paulistano*. São Paulo, 9 out. 1888. 3ª col., p. 1.

_____. “Almeida Júnior II”. *Correio Paulistano*. São Paulo, 10 out. 1888. 3ª col., p. 1.

_____. “Almeida Júnior III”. *Correio Paulistano*. São Paulo, 11 out. 1888. 3ª col., p. 1.

_____. “Almeida Júnior IV”. *Correio Paulistano*. São Paulo, 12 out. 1888. 4ª col., p. 1.

_____. “Almeida Júnior V”. *Correio Paulistano*. São Paulo, 13 out. 1888. 1ª col., p. 2.

_____. “Almeida Júnior VI”. *Correio Paulistano*. São Paulo, 14 out. 1888. 1ª col., p. 2.

RAMALHO, Monteiro. "Bellas Artes. Um pequeno Salão. 4", *Diário de Notícias*, Lisboa, 21 Dez. 1881, p.1.

_____. "Salão de Quadros I", *O Occidente, revista ilustrada de Portugal e do estrangeiro*, n.º 111, Lisboa, 21 de janeiro de 1882

_____. "Salão de Quadros II", *O Occidente, revista ilustrada de Portugal e do estrangeiro*, n.º 113, Lisboa, 11 de fevereiro de 1882.

_____. "Salão de Quadros III", *O Occidente, revista ilustrada de Portugal e do estrangeiro*, n.º 115, Lisboa, 1 de março de 1882.

_____. "Salão de Quadros IV", *O Occidente, revista ilustrada de Portugal e do estrangeiro*, n.º 117, Lisboa, 21 de março de 1882.

_____. "Salão de Quadros V", *O Occidente, revista ilustrada de Portugal e do estrangeiro*, n.º 118, Lisboa, 1 de abril de 1882.

_____. "Salão de Quadros (Conclusão)", *O Occidente, revista ilustrada de Portugal e do estrangeiro*, n.º 119, Lisboa, 11 de abril de 1882.

_____. "O Terceiro Salão II", *O Occidente, revista ilustrada de Portugal e do estrangeiro*. Ano 7º, 186, Lisboa, 21 Fev. 1884a, p. 46.

_____. "O Terceiro Salão III", *O Occidente, revista ilustrada de Portugal e do estrangeiro*. Ano 7º, 187, Lisboa, 1 Mar. 1884b, p.55.

_____. "A Ultima Exposição", *O Occidente, revista ilustrada de Portugal e do estrangeiro*. Ano 7º, 204, Lisboa, 21 Ago. 1884c, p. 187.

_____. "A Ultima Exposição", *O Occidente, revista ilustrada de Portugal e do estrangeiro*. Ano 7º, 205, Lisboa, 1 Set. 1884d, pp. 195-198.

_____. "A Ultima Exposição", *O Occidente, revista ilustrada de Portugal e do estrangeiro*. Ano 7º, 206, Lisboa, 11 Set. 1884e, p. 206.

_____. "O Quarto Salão", *O Occidente, revista ilustrada de Portugal e do estrangeiro*. Ano 8º, 220, Lisboa, 1 Fev. 1885a, pp. 27-30.

_____. "O Quarto Salão", *O Occidente, revista ilustrada de Portugal e do estrangeiro*. Ano 8º, 223, Lisboa, 1 Mar. 1885b, pp. 53-54.

_____. "Uma Cervejaria Museu". *O Occidente, revista ilustrada de Portugal e do estrangeiro*. Ano 8º, nº 229. Lisboa, 1 de Maio de 1885c. 98-99.

_____. "Uma Cervejaria - Museu", *O Occidente, revista ilustrada de Portugal e do estrangeiro*. Ano 8º, 230, Lisboa, 11 de Maio de 1885d, pp. 107-108.

_____. “O Quinto Salão”, *O Occidente, revista ilustrada de Portugal e do estrangeiro*. Ano 9º, 256, Lisboa, 1 Fev. 1886. pp. 27-32.

_____. “O Sexto Salão”, *Occidente, revista ilustrada de Portugal e do estrangeiro*. Ano 10º, Lisboa, 21 Fev. 1887. p. 43.

_____. “A Pintura de Malhoa”, *Serões*, Vol. II, nº10, Lisboa, Ferreira e Oliveira, Abril de 1906, pp. 257-272.

s.a. [Rangel de Lima], “Bellas Artes – Um pequeno Salão”, *Diário de Notícias*, Lisboa, 21 Dez. 1881.

RAPIN [Rangel de Lima]. *A Arte*. Lisboa, Dezembro de 1879, pp.191-192.

_____. [Rangel de Lima] “Sociedade Promotora de Bellas Artes: Duodécima exposição”, in: *A Arte*, Lisboa, Mai. 1880a.

_____. [Rangel de Lima] *A Arte*. Lisboa, Junho de 1880b.

_____. [Rangel de Lima] *Diário de Notícias*. Lisboa, 25 de Maio de 1880c.

_____. [Rangel de Lima] *Correio da Manhã*. Lisboa, 24 de Março de 1894.

RIO, João do. “A Exposição antes da abertura”. *Correio Paulistano*. São Paulo, 9 de agosto de 1908, p.2.

RIP. “O Grupo do Leão”. *A Illustração. Revista universal impressa em Paris*. 2º Ano, Vol. II, Nº2. Paris, 20 de Janeiro de 1885.

R.S. “Studio-Talk. London-Paris-Lisbon”. *The Studio. An illustrated magazine of fine an applied arts*. Londres, Inglaterra, Vol.35, nº149, Agosto de 1905, pp. 231-247.

SÁ, Ricardo de. “Exposição de pintura do grupo do Leão”, *O Século*, Ano 4º, 943, Lisboa, 5 Fev. 1884. p. 2.

SCAPINO, “Risos e Reflexões: o quadro de Almeida Júnior”, *A Província de São Paulo*, São Paulo, 20 de Outubro de 1888, p.1.

SILEX. “Almeida Júnior”, *Correio Paulistano*, 27 de fevereiro de 1887, p.2.

TAGARELLA [Filinto de Almeida]. “Duas palavras”. *O Estado de S. Paulo*, 29 jul. 1890, p. 1.

THURAT, H. “Le Salon”, in: *L’Art Populaire, Journal Littéraire et Artistique*, Paris: Imprimerie D. Bardin et Cie., 1882. Disponível em:

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6218626r/f242.image>

VALENTIM DEMÓNIO [Fialho de Almeida]. “O Salon dos Dessidentes II”, in: *Diário de Portugal*. 20 Dez. 1881.

VARGAS, Affonso, “A exposição de quadros na Sociedade de Geographia”, *O Século*, Ano 2º, 318, Lisboa, 24 Jan. 1882a, p. 2.

_____. “A exposição de quadros na Sociedade de Geographia”, *O Século*, Ano 2º, 319, Lisboa, 25 Jan. 1882b, p. 2.

_____. “A exposição de quadros na Sociedade de Geographia”, *O Século*, Ano 2º, 320, Lisboa, 26 Jan. 1882, p. 2.

_____. “A exposição de quadros na Sociedade de Geographia”, *O Século*, Ano 2º, 321, Lisboa, 27 Jan. 1882, p. 2.

VASCONCELLOS, Henrique. “Exposição de Bellas-Artes”, *Brasil-Portugal*, Ano 3º, 58, Lisboa, 16 de Junho de 1901, p. 155.

_____. “Exposição d’Arte”, *Brasil – Portugal*, Ano 4º, 79, Lisboa, 1 de Maio de 1902, pp.482-488.

X [AGOSTINI, Angelo]. “Exposição de Bellas Artes”, *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, 1882, n.292, p.3

X. C. [Xavier da Cunha]. “Os Portuguezes no ‘Salon’”, *O Século*, Ano 17º, nº 5484, Lisboa, 22 de Abril de 1897, p. 4.

XYLOGRAPHO. “A Exposição do Gremio Artistico”, *O Occidente*, Ano 16º, 515, Lisboa, 11 Abr. 1893, p. 86.

_____. “A Exposição do Gremio Artistico”, *O Occidente*, Ano 16º, 517, Lisboa, 1 Mai. 1893, pp. 99-102.

_____. “A Exposição do Gremio Artistico”, *O Occidente*, Ano 16º, 519, Lisboa, 21 Mai. 1893, pp. 116-117.

_____. “Quarta Exposição do Grémio Artístico”, *O Occidente*, Ano 17º, 565, Lisboa, 1 de setembro de 1894, p. 204.

_____. “A Exposição do Grémio Artístico”, *O Occidente*, Ano 20º, 665, Lisboa, 20 de Junho de 1897, pp. 131-133.

_____. “Sociedade Nacional de Bellas Artes – Primeira Exposição”, *O Occidente*, Ano 24º, 807, Lisboa, 30 de Maio de 1901, pp. 117-118.

_____. “Sociedade Nacional de Bellas Artes – Primeira Exposição”, *O Occidente*, Ano 24º, 808, Lisboa, 10 de Junho de 1901, pp. 123.

_____. “Segunda Exposição da Sociedade Nacional de Bellas Artes”, *O Occidente*, Ano 25º, 841, Lisboa, 10 de Maio de 1902, pp. 98-101.

Z. SEGredo [Mariano Pina]. “Exposição de Pintura”, *O Século*, Ano 1º, 287, Lisboa, 17 Dez. 1881a pp. 2-3.

_____. [Mariano Pina]. *Diario da Manhã*, de 15 Dezembro 1881b.

_____ [Mariano Pina]. “3ª exposição do Grémio Artístico”, *Correio Nacional*. Lisboa, 18 de Março de 1893.

ZOLA, Émile. “Après une promenade au Salon”, *Le Figaro*. Paris, 23 de maio de 1881, p.2

_____. “Lettres de Paris. Nouvelles littéraires et artistiques”, *Le Messenger de l'Europe*, Paris, Julho de 1879, p.2.

Artigos de Periódicos sem autoria identificável

“ALMEIDA Júnior”. *Imprensa Ytuana*. Itu, 19 nov, 1882.

“ALMEIDA Júnior”. *Correio Paulistano*. São Paulo, 10 dez. 1882, p. 1.

“ALMEIDA Júnior”. *Imprensa Ytuana*. Itu, 22 fev. 1883. 1ª col., p. 3.

“ALMEIDA Júnior”. *Imprensa Ytuana*. Itu, 27 abr. 1884. 1ª col., p. 1.

“ALMEIDA Júnior”. *Correio Paulistano*. 24 maio 1883. 3ª col., p. 2.

“ALMEIDA Júnior”. *A Província de São Paulo*. São Paulo, 16 set. 1884, p.2.

“ALMEIDA Júnior”. *Imprensa Ytuana*. Itu, 8 out. 1887. 4ª col., p. 2.

“ARTE Portuguesa”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 18 jul. 1902, p. 1.

“ARTE Portuguesa na Exposição, A”. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 16 de agosto de 1908, p. 3.

“ARTES”, *Diário Popular*. São Paulo, 2 set. 1895. 4ª col., p. 2.

“ARTES E ARTISTAS - José Malhõa”. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 27 dez. 1905, p.2.

“ARTISTA brasileiro”. *Correio Paulistano*. São Paulo, 16 nov. 1882.

“ARTISTA brasileiro, Um”. *A Província de São Paulo*. São Paulo, 19 out. 1882. p. 2.

“ARTISTA paulista”. *Correio Paulistano*. São Paulo, 11 nov. 1882.

“ATELIÊ de pintura”. *Imprensa Ytuana*. Itu, 5 abr. 1883. 2ª col., p. 2.

“BEAUX arts. Le Barbier du village, par José Malhoa. Gravure de Dochy”. *Monde Illustré*. Paris, 18 de abril de 1903: 375.

“BELLAS artes”. *Correio Paulistano*. São Paulo, 14 set. 1884, p.2.

“BENEDICTO Calixto”, *O Estado de S. Paulo*, 23 jul. 1890, p. 1.

“BRASILEIRO que promete, Um”, *A Província de São Paulo*, São Paulo, 6 de jul. 1880, p.1.

“CAIPIRAS Negaceando”, *A Província de São Paulo*, São Paulo, 17 de janeiro de 1889, p.3.

“CAIPIRAS Negaceando”, *Imprensa Ytuana*, Itu, 3 de março de 1889, p.2.

- “CAIPIRAS Negaceando”, *Correio Paulistano*, São Paulo, 7 de outubro de 1890, p.1.
- “CARTAS de Paris”. *Imprensa Ytuana*. Itu, 3 jul. 1881, 3ª col., p. 2.
- “CLUBE Haydn”, *Correio Paulistano*, São Paulo, 1 de abril de 1884, p.3 col. 4.
- “DISTINÇÃO”. *O Ytuano*. Itu, 2 nov. 1873.
- “DISTRIBUIÇÃO de prêmios”. *A República*. Rio de Janeiro, 11 jan. 1872.
- “DOIS quadros”, *A Imprensa Ytuana*, Itu, 11 de julho de 1880, p.1.
- “EXPOSIÇÃO Almeida Júnior”. *Correio Paulistano*. São Paulo, 10 jan. 1900, p.1.
- “EXPOSIÇÃO de quadros”. *Imprensa Ytuana*. Itu, 27 maio 1883. 1ª col., p. 3.
- “EXPOSIÇÃO da Sociedade Promotora de Bellas-Artes”. *O Occidente*. N°58. Lisboa, 15 de Maio de 1880. pp. 75-76.
- “EXPOSIÇÃO de Quadros Modernos de artistas nacionais”, *Diário de Notícias*, Lisboa, 15 Dez. 1882, p.1.
- “EXPOSIÇÃO de quadros modernos nas salas da redacção do Commércio de Portugal”, *Diário de Notícias*, Lisboa, 19 Dez. 1883.
- “EXPOSIÇÃO de quadros modernos, A”, *Diário de Notícias*, Lisboa, 15 Dez. 1884.
- “EXPOSIÇÃO de pintura”, *Diário Popular*, Ano 18º, 6035, Lisboa, 15 Dez. 1883, p. 2.
- “EXPOSIÇÃO de pintura”, *Diário Popular*, Ano 18º, 6037, Lisboa, 17 Dez. 1883, p. 2.
- “EXPOSIÇÃO de pintura”, *Diário Popular*, Ano 18º, 6038, Lisboa, 18 Dez. 1883, p. 2.
- “EXPOSIÇÃO Universal de Paris”, *Correio Paulistano*, São Paulo, 1 de julho de 1889, p.2.
- “EXPOSIÇÃO do Grémio Artístico”, *Branco e Negro*, Ano 1º, Lisboa, 5 de Abril de 1896, p.3.
- “EXPOSIÇÃO do Grémio Artístico, A”, *O Século*, Ano 16º, 5086, Lisboa, 16 de Março de 1896, p. 3.
- “EXPOSIÇÃO Geral de Bellas-Artes. Almeida Júnior”, *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 24 de Outubro de 1894, p.2
- “EXPOSIÇÃO de pintura”. *Diário Popular*. São Paulo, 25 de junho de 1894, p. 2.
- “EXPOSIÇÃO de pintura”, *Correio Paulistano*, São Paulo, 16 de Junho de 1895, p.1
- “EXPOSIÇÃO, A”. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 1 de Setembro de 1899, p. 1.
- “EXPOSIÇÃO de arte portuguesa, A”. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, n. 116, 8 ago. 1902, p. 252.
- “EXPOSIÇÃO de arte portuguesa”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 de julho 1902, p. 1.
- “EXPOSIÇÃO d’arte portuguesa no Brasil, A”. *O Dia*, Lisboa, 20 de setembro de 1902, p. 2.

- “Exposição de Bellas-Artes III”, *Diário de Notícias*, Lisboa, 15 de Maio de 1904, p.1.
- “EXPOSIÇÃO Malhòa”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 4 de julho de 1906, p.2.
- “EXPOSIÇÃO Malhòa”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 4 de julho de 1906, p.1.
- “EXPOSIÇÃO Malhòa - A Inauguração - O Banquete”, *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 5 de julho de 1906, p.1.
- “EXPOSIÇÃO José Malhòa”. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 4 de julho de 1906, p.1.
- “EXPOSIÇÃO NACIONAL. Belas Artes”. *O Paiz*. Rio de Janeiro, 11 de agosto de 1908, p. 1.
- “GRÊMIO Artístico”, *O Século*, Ano 13º, 4008, Lisboa, 25 de Março de 1893, p. 2.
- “GRUPO do Leão, O”, *Diário de Notícias*, Lisboa, 15 Dez. 1885. p1.
- “JOSÉ Malhoa”, *A Comédia*. Lisboa, 2 de Junho de 1902, p.2.
- “JOSÉ Malhòa”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 3 de julho de 1906, p.1.
- “JOSÉ MALHÔA”. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 30 de março de 1906, p.2.
- “JOSÉ MALHÔA”. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 12 de junho de 1906, p.1.
- “JOSÉ Malhòa - Uma Carta de Antonio Parreiras”. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 19 de junho de 1906, p.1.
- “JOSÉ Malhòa - A sua exposição no Rio de Janeiro”. *Brasil-Portugal*, Lisboa, n. 177, 1 jun. 1906, pp. 139-141.
- “MANIFESTAÇÃO a José Malhoa”, *O Século*, Lisboa, 16 de Maio de 1901, p.3.
- “NOSSAS Gravuras. 7ª Exposição de Quadros do Grupo do Leão”, *O Occidente, revista ilustrada de Portugal e do estrangeiro*. Ano 11º, 328, Lisboa, 1 Fev. 1888.
- “NOSSAS Gravuras – José Malhòa”, *O Occidente*, Ano 24º, 811, Lisboa, 10 de Julho de 1901, pp. 145-146.
- “NOTAS SOBRE ARTE”. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 9 set. 1895, p.1.
- “NOTAS SOBRE ARTE”. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 1 set. 1898, p. 4.
- “NOTICIÁRIO”. *A Província de São Paulo*. São Paulo, 17 nov. 1882.
- “PARA a Europa”, *Diário Popular*, São Paulo, 28 de fevereiro de 1887, p. 2.
- “PARA a Europa”, *Correio Paulistano*, São Paulo, 28 de aril de 1896, p.2.
- “PEDRO Américo e a Comissão Do Ipiranga”, *A Província de São Paulo*, 22 de Dezembro de 1885, p.1.

- “PINTOR, Um”. *A Província de São Paulo*. São Paulo, 10 jul. 1878. 1º cad.
- “PINTOR Malhola no Brasil, O”. *Ilustração Portuguesa*, Lisboa, n. 11, II série, 7 mai. 1906, pp.329-337.
- “PORTUGUESES no “Salon” de Paris, Os”, *Correio Paulistano*. São Paulo, 25 de Maio de 1897, 4ª col., p. 2.
- “QUADROS a óleo”. *A Província de São Paulo*. São Paulo, 18 fev. 1875.
- “QUADROS em exposição”. *Correio Paulistano*. São Paulo, 17 fev. 1875.
- “QUADRO de Almeida Júnior, O”, *Diário Popular*, São Paulo, 8 de outubro de 1888, p. 2.
- “QUADRO de Almeida Júnior, O”, *Diário Popular*, São Paulo, 20 de outubro de 1888, p.2.
- “RECENTE exposição de arte portuguesa, A”. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, n.125, 5 out. 1902, p. 322.
- “REGISTRO DE ARTE”. *Correio Paulistano*. São Paulo, 30 de agosto de 1908, p. 3.
- “REGISTRO DE ARTE”. *Correio Paulistano*. São Paulo, 1º de novembro de 1908, p.2.
- “S. Paulo, 21”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 22 de março de 1889, p.2.
- “SOCIEDADE Nacional de Belas Artes. Primeira Exposição”, *O Século*, Lisboa, 14 de Maio de 1901, p.2.
- “SOCIEDADE Nacional de Bellas Artes”, *O Século*, Lisboa, 19 de Maio de 1901, p.1.
- “SOCIEDADE Nacional de Bellas-Artes”, *O Dia*, Ano 11º, 3246, Lisboa, 15 Maio 1901, p. 2.
- “SOCIEDADE Nacional de Bellas Artes: a 5ª exposição”, *O Século*, Ano 25º, 8367, Lisboa, 15 de Abril de 1905, pp. 1-2.
- “SR. FERRAZ de Almeida Júnior”. *Correio Paulistano*. São Paulo, 18 de novembro, 1882.
- “TEMOS conhecimento de”. *Diário de S. Paulo*. São Paulo, 7 de setembro de 1875, p.2.
- “ÚLTIMA Hora, A”. *Revista Musical*. N°11, 15 de março de 1879.
- “UMA Obra Prima de Malhoa”, *Ilustração Portuguesa*, 2ª Série, 211, Lisboa, 7 de Março de 1910, p.308.
- “VIAGEM”. *A Imprensa Ytuana*. Itu, 16 de abril de 1876.
- “VISITA”, *Correio Paulistano*, 25 de Julho de 1894.
- s.a. *Diário de Notícias*, Lisboa, 28 de Dezembro de 1885. p1.
- s.a. *Diário Popular*, Ano 19º, Lisboa, 15 de Dezembro de 1884.
- s.a. *Diário Popular*, Ano 20º, Lisboa, 16 de Abril de 1885.
- s.a. *Diário Popular*, Ano 20º, Lisboa, 16 de Dezembro de 1885.
- s.a. *Gazeta de Notícias*. 15 de novembro de 1875, Ano I, No. 45.
- s.a. *O Ytuano*, 30 de Março de 1873.
- s.a. *O Século*, 20 de Abril de 1902.
- s.a. *O Paiz*, 12 de Junho de 1906.

Catálogos de Exposições (Fontes Primárias)

ACADEMIA IMPERIAL DAS BELLAS ARTES. *Catálogo das Obras Expostas na Academia das Bellas Artes em 15 de março de 1879*. Rio de Janeiro: Typ. de Pereira e Braga & Co., Rua Nova do Ouvidor, no. 25, 1879.

Catalogo illustrado da Exposição de Bellas Artes promovida pelo Gremio Artistico. Lisboa: Typ. da Companhia Nacional Editora, 1892.

Catalogo illustrado da Exposição de Bellas Artes promovida pelo Gremio Artistico. Lisboa: Typ. da Companhia Nacional Editora, 1893. Disponível em: <http://purl.pt/34661/2/>

Catalogue Officiel de la Exposition Universelle de Paris, 1889. Tome 1. Disponível na base de dados Gallica, da Biblioteca Nacional da França, no link: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9693253h>

SOCIEDADE PROMOTORA DAS BELLAS-ARTES EM PORTUGAL. *Décima Terceira exposição. 1884*, Lisboa, Typographia Universal, 1884.

DE WILDE, *Catálogo Illustrado da Exposição Artística na Imperial Academia das Bellas Artes*. Rio de Janeiro: Typographia e lithographia a vapor, Lombaerts & Comp, 1884.

DUMAS, F. G. (org.). *Catalogue illustré du salon contenant deux cents reproductions après les dessins originaux des artistes* (Sections de Peinture e de Sculpture). Edition Autorisée par le Ministère de L'Instruction Publique et de Beaux-Arts. Paris : Motteroz Imprimeur-Éditeur/L.Baschet, Librairie d'Art, 1880.

OLIVEIRA, Alberto (Org.). *Exposição de Quadros Modernos*. Catálogo Illustrado contendo 24 reproduções em fac-símile dos desenhos originaes dos artistas. Lisboa : Impressão de A. Pinto Campos, 1881.

OLIVEIRA, Alberto (Org.). *2ª Exposição de Quadros Modernos*. Catálogo Illustrado. Anno 2. Lisboa : Impressão de Mattos Moreira e Cardosos, 1882.

OLIVEIRA, Alberto (Org.). *3ª Exposição de Quadros Modernos*. Catálogo Illustrado contendo 28 fac-símiles dos desenhos originaes dos artistas. Lisboa : Typographia Elzeveriana, 1883.

Revista da Exposição Portuguesa no Rio de Janeiro de 1879. Rio de Janeiro: Matheus, Costa e C., 1879.

Arquivos Virtuais

Biblioteca Virtual de Obras Raras da USP (Coleção Jornais de Itú séc. XIX e XX) - <http://obrasraras.sibi.usp.br/xmlui/handle/123456789/4269>

Biblioteca Nacional de Portugal - <http://catalogo.bnportugal.gov.pt/>

Biblioteca Nacional Digital do Rio de Janeiro - <http://bndigital.bn.gov.br/>

Bibliothèque Nationale de France - Gallica - <https://gallica.bnf.fr/>

Repositório Digital da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin - <https://digital.bbm.usp.br/>

Instituto Moreira Salles Iconografia - <https://ims.com.br/acervos/iconografia/>

Hemeroteca Digital Lisboa - hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/

Arquivo Museu D. João VI UFRJ - <http://docvirt.com/MuseuDJaoVI/>

Arquivo Online Museu Alpiarça - bma-catalogo.alpiarca.pt/docbweb/

Arquivo Online Museu Parreiras - <http://www.museuantonioparreiras.rj.gov.br/acervo#arquivo>

Dezenovevinte - dezenovevinte.net/

Biblioteca Genealógica de Lisboa - <http://www.biblioteca-genealogica-lisboa.org/>

Biblioteca Institucional do Senado - <https://www12.senado.leg.br/institucional/biblioteca>

Acervo do IHGB - <https://www.ihgb.org.br/>

Acervo IHGSP - <http://ihgsp.org.br/>

Materiais de Referência (Fichas)

COHN, A. Verbete “Correio Paulistano”. In: ABREU, A. A. (Org.) *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro*. [Recurso Eletrônico] Rio de Janeiro : Editora Fundação Getúlio Vargas / CP-DOC, 2001 [1984]. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/correio-paulistano> (consultado pela última vez em 02/01/2020)

CORREIA, Rita. “Ficha histórica: O ocidente: revista ilustrada de Portugal e do estrangeiro (1878-1915)”, Hemeroteca Municipal de Lisboa. [Recurso Eletrônico], 2012 Disponível em: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/FichasHistoricas/Ocidente.pdf> (consultado pela última vez em 03/03/2020)

_____. “Ficha histórica: O António Maria (1879-1885/1891-1898)”, Hemeroteca Municipal de Lisboa. [Recurso Eletrônico], 2012 Disponível em: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/FichasHistoricas/OAntonioMaria.pdf> (consultado pela última vez em 03/03/2020)

_____. “Ficha histórica: Brasil-Portugal (1899-1914)”, Hemeroteca Municipal de Lisboa. [Recurso Eletrônico], 2009. Disponível em: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/FichasHistoricas/BrasilPortugal.pdf>

DANTAS, C. V. Verbete “AGOSTINI, Ângelo”. In: ABREU, A. A. de (Coord.) *Dicionário Histórico-Biográfico da Primeira República (1889-1930)*. [Recurso Eletrônico] Rio de Janeiro : FGV, 2015. Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/AGOSTINI,%20%C3%82ngelo.pdf> (consultado pela última vez em 01/01/2020)

FANGUEIRO, Maria do S. “Carmem Dolores”. [Recurso Eletrônico] Dossiê. *Periódicos e Literatura*. Centro de Pesquisa e Editoração. Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro, s/d. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/dossies/periodicos-literatura/personagens-periodicos-literatura/carmem-dolores/> (consultado pela última vez em 18/11/2020)

LEAL, C. E. Verbete. “Gazeta de Notícias”. In: ABREU, A. A. (Org.) *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro*. [Recurso Eletrônico] Rio de Janeiro : Editora Fundação Getúlio Vargas / CPDOC, 2001 [1984]. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/gazeta-de-noticias> (consultado pela última vez em 14/01/2020)

_____ e SANDRONI, C. “Jornal do Comércio”. In: ABREU, A. A. de (Coord.) *Dicionário Histórico-Biográfico da Primeira República (1889-1930)*. [Recurso Eletrônico] Rio de Janeiro : FGV/CPDOC, 2015. Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/JORNAL%20DO%20COM%C3%89RCIO.pdf>

LEANDRO, Sandra. “PINHO, José João Martins de (1849-1900), 1º Conde do Alto Mearim”, in: MÔNICA, F. e RAMOS, R. (Dirs.) *Dicionário Biográfico Parlamentar 1934-1910*. Vol. III. Lisboa : Assembleia da República, Biblioteca de Ciências Sociais, 2006.

MARES, André Lopes. “Luciano Cordeiro”, in: FERREIRA, E.; MONTEIRO, J. e SILVA, R. H. (Coordas.), *Dicionário Quem é Quem na Museologia Portuguesa*. Lisboa : Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/NOVA, 2019.

NASCIMENTO, C. S. Verbete: “Revista Ilustrada”. In: ABREU, A. A. de (Coord.) *Dicionário Histórico-Biográfico da Primeira República (1889-1930)*. [Recurso Eletrônico] Rio de Janeiro : FGV/CPDOC, 2015. Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/REVISTA%20ILUS-TRADA.pdf> (consultado pela última vez em 23/11/2019)

SETEMY, Adrianna. Verbete: “Liga Nacionalista de São Paulo”. In: ABREU, A. A. de (Coord.) *Dicionário Histórico-Biográfico da Primeira República (1889-1930)*. [Recurso Eletrônico] Rio de Janeiro : FGV/CPDOC, 2015. Disponível em:

<http://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/LIGA%20NACIONALISTA%20DE%20S%C3%83O%20PAULO.pdf>

Materiais de Referência (Dicionários e Enciclopédias)

ANDRADE, Adriano da Guerra. *Dicionário de pseudónimos e iniciais de escritores portugueses*. 1.^a ed. Lisboa : Biblioteca Nacional, 1999.

PEREIRA, E. e RODRIGUES, G. *Portugal. Dicionário Histórico, Chorográfico, Heráldico, Biográfico, Bibliográfico, Numismático e Artístico*. Lisboa: João Romano Torres Editor, vol. IV, de 1908.

_____. *Portugal. Dicionário Histórico, Chorográfico, Heráldico, Biográfico, Bibliográfico, Numismático e Artístico*. Lisboa: João Romano Torres Editor, vol. VI, 1910.

CHILVERS, Ian e OSBORNE, Harold (orgs.). *Dictionary Oxford of Art*. Oxford, UK : Orxford University Press, 1994.

LEME, Luiz Gonzaga da Silva. *Genealogia Paulista*. São Paulo : Duprat, Vol. I, 1904a.

_____. *Genealogia Paulista*. São Paulo : Duprat, Vol. V, 1904e.

_____. *Genealogia Paulista*. São Paulo : Duprat, Vol. VII, 1904f.

LEME, Pedro Taques de Almeida Paes. *Nobiliarquia Paulistana Histórica e Genealógica*. 3 vols. Belo Horizonte : Ed. Itatiaia / São Paulo : EDUSP, 1980.

“Quadro estatístico da população da Província de São Paulo recenseada no anno de 1854”, Núcleo de Estudos de População da Unicamp (NEPO), em <https://www.nepo.unicamp.br/publicacoes/censos.php>

ZÚQUETE, Afonso Eduardo M. *Nobreza de Portugal e do Brasil Vols. I, II e III*. Lisboa : Edições Zairol Lda., 1961.