

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

Benedito Calixto e a Construção do Imaginário Republicano

Caleb Faria Alves

Tese apresentada ao programa de pós graduação em Sociologia.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Maria Arminda do Nascimento Arruda

2000

Agradecimentos

Minha orientadora, a Professora Doutora Maria Arminda do Nascimento Arruda, nunca definiu uma direção para o meu doutorado, ao contrário, com extremo respeito e dedicação, ela insistia em conhecer as minhas inclinações, depois cuidava de alargar os meus horizontes acadêmicos, revelando as implicações teóricas e metodológicas das minhas próprias decisões. Em todas as ocasiões, carregou sua fala com o estímulo do carinho e do otimismo inquebrantável que tanto caracteriza sua personalidade.

Duas instituições acolheram-me mais longamente no decorrer da pesquisa: o Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo e o Museu Paulista. No Museu passei tardes muito agradáveis na companhia de Solange e Vânia, perscrutando pastas e pastas da sala de arquivo e recebendo dicas de ambas. O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro é mais do que uma instituição, é uma casa. Lá não basta ser pesquisador, é preciso querer fazer parte da família. A todos da diretoria, ao Coronel Miranda, ao Brás e à dulcíssima Ivanildes, meus cumprimentos de parente distante.

Na baixada santista também fui atenciosamente recebido por várias prefeituras, câmaras, bibliotecas e institutos, principalmente nas cidades de Santos e São Vicente. Santos orgulhosamente sedia a Pinacoteca Benedito Calixto num antigo casarão especialmente restaurado para tornar pública a belíssima coleção de telas de Calixto em poder da prefeitura. São Vicente tem o seu Salão de Honra decorado com várias telas de Calixto e um desejo antigo de dar-lhes uma casa mais adequada, quiçá o orçamento um dia lhes permita concretizá-lo.

Muitos quadros de Calixto, dados e documentos estariam irremediavelmente perdidos sem o empenho diletante e apaixonado de tantos amantíssimos da cidade de Santos e de sua história. Entre os mais destacados está Jaime Caldas, que hospitaleiramente recebeu-me por três vezes, abrindo-me abnegadamente toda uma riquíssima coleção de fotografias e textos antigos.

Na fecunda convivência com os colegas do Idesp: Sergio, Maria Arminda, Heloísa, Paulo, Leopoldo, Ana Paula, Malú, Mana, Fernando, Lilia, Celso e Claudia, adquiri uma

noção mais precisa dos avanços, dilemas, angústias e deleites daqueles que se aventuram a estudar a arte. Foi com muita amabilidade que me receberam e é com muito orgulho que vejo meu trabalho ligado a uma grupo cuja seara no campo dos estudos da cultura brasileira já rendeu frutos tão preciosos.

Fernando Novais e Sérgio Miceli participaram do meu exame de qualificação despejando sobre um material bruto tantas centelhas vivificadoras em forma de sugestões. Certo de não ter podido dar conta de todas elas, agradeço-lhes a sua constante disposição em rememorá-las de forma inflacionada.

Maria José Elias é uma das pessoas mais generosas que tive o imenso prazer de conhecer. De maneira incrivelmente desprendida e atenciosa abriu-me sua biblioteca, os textos ainda inéditos que preparava para sua tese, o seu arquivo pessoal, seu raro conhecimento do Museu Paulista, sua casa e sua amizade.

Muitas páginas desse texto estão penhoradas nos arquivos dos descendentes de Calixto que tive a oportunidade de consultar. Agradeço especialmente ao Airton Calixto e ao Celso Calixto Rios, em cuja companhia as horas do dia são curtas para tão prazerosas conversas.

Rafael Menezes Bastos e Carmem Rial, assim como todo o pessoal do Musa e do Navi, ajudaram-me com suas opiniões a organizar algumas questões nesses últimos meses de trabalho, além transmudarem terra estranha em porto seguro.

Sérgio e Cristina foram os primeiros com quem compartilhei o apreço pelos assuntos relativos a Santos e que me incentivaram com tempo e amizade.

Angela Alonso ofereceu ajuda inestimável quando eu preparava o projeto para o ingresso na pós. Andreas instruiu-me sobre o uso da máquina fotográfica, o que permitiu as reproduções de telas de Calixto. Alain, Saulo e Gavin pacientemente siceronearam-me pelas bibliotecas, livrarias e ruas de Paris, Londres e Lancaster, além de espontaneamente enviarem-me textos, artigos e comentários, sempre úteis. Todos esses, amigos queridos de longo tempo.

Marília, amiga de rara disposição e dedicação, juntamente com todo o pessoal da Fonte Design, cuidou da apresentação final desta tese. Vera Piza fez a revisão de alguns capítulos e se tornou próxima, mesmo sem nunca termos nos encontrado.

A bolsa do CNPQ tornou viável o empenho imprescindível à produção desta tese. Isabel, Sônia e Samara, não mediram esforços em aliviar todo o peso dos prazos e relatórios que mortificam a vida acadêmica.

Algumas pessoas foram particularmente decisivas para a manutenção do suporte emocional requerido para a produção que agora se conclui: minha irmã: Eneida, Iron, meus pais: Luís e Creusa, e mais a Ana, a Carol, a Nara, o Sérgio, o Felipe, a Marina, o Renato e meus sogros: Arnaldo e Sônia.

Ana Paula foi amicíssima de todas as horas e momentos. Lemos, estudamos e discutimos juntos, em aulas, em grupos de estudos, no Idesp e nos muitos encontros que tivemos. Além disso, teve toda disposição em ler meus textos e contribuir com importantes sugestões.

Quando eu ligava o computador, a minha filha, Clara, vinha rir-se tremendamente com apertar aleatoriamente o teclado, e eu não conseguia evitar de contargiar-me com a alegria que ela sentia ao fazê-lo. Ela também refez muitas páginas que eu descuidadamente deixava por sobre as mesas: desenhou garatujas, recortou e pintou. Depois vinha mostrar-me como tinham ficado bem melhores.

Eu certamente esqueci de muitas pessoas importantes. Mas me parece contraditório pedir desculpas num agradecimento. Como a injustiça é um atributo exclusivo do ser humano, eu, então, agradeço a tantos indevidamente ausentes destas linhas por mais essa prova da minha humanidade.

A opinião de Antonella Tassinari foi esclarecedora, acalentadora e fundamental para as decisões importantes e decisivas em tudo o que fiz desde que a conheci, quanto mais nas encruzilhadas da pós graduação. À ela e à Clara eu dedico esta tese.

Resumo

Esta tese trata da transformação ocorrida no campo das artes plásticas no Brasil entre a Proclamação da República e a Semana de Arte Moderna de 1922 através do acompanhamento da trajetória artística do pintor e historiador Benedito Calixto de Jesus (Itanhaém, 1853; São Paulo, 1927). A pesquisa busca rever a concepção existente de que a arte, neste período, caracterizou-se por uma continuação do academismo nos mesmos moldes do ensino ministrado pela extinta Academia Imperial de Belas-Artes. A tese analisa como, nesta ocasião, a cidade de São Paulo se consolida como um dos principais mercados nacionais de obras de arte ao mesmo tempo em que ocorrem mudanças em relação aos temas, formação dos artistas, fontes de financiamento das artes e maneiras de apreciar e consumir a produção artística em geral. Considera também que essas transformações estão relacionadas com as necessidades da classe emergente, formada pelos “barões do café” e pelos novos industriais, de consolidar um estilo de vida e de sociabilidade através do consumo de bens simbólicos condizentes com sua nova posição social e consonantes com a experiência social dela decorrente.

Abstract

This thesis deals with the transformations occurred in fine arts, in Brazil, between the proclamation of the Republic (1889) and the *Semana de Arte Moderna de 1922* (1922 Modern Art Week) by following up the artistic trajectory of the painter and historian Benedito Calixto de Jesus (Itanhaém, 1853; São Paulo, 1927). The research aims a revision on the current idea that art in that period was just a continuation of the academic models established by the extinguished *Academia Imperial de Belas-Artes*. At the same time that São Paulo was consolidating its position as one of the main markets for works of art, there were widespread changes in the themes, artists schooling, sources of founding, and general ways of apprehending the artistic production. These changes were related to the emergence of a new class of “coffee barons” and industrialists, with their need to create a distinctive life-style through the consumption of symbolic goods that reflected their new social position and the range of social experiences derived from it.

E como amava collocar nas suas soberbas marinhas as bellas caravellas e os bojudos galeões de velas avermelhadas pelo sangue das Cruzes de Christo! Como se sentia feliz ao idear a construção do anecdotário pictoreo dos lances da primeira historia do littoral paulista! como o desembarque de Martim Affonso de Souza, do Museu Paulista, a fundação de Santos, da Bolsa do Café, etc...etc.

Affonso de E. Taunay

Sumário

Introdução	15
Ingressando na carreira artística	35
O gosto do público santista	35
A oficina como berço	39
Referências estéticas e expectativas de um jovem provinciano	46
Uma trajetória híbrida	62
Um caiçara em Paris	69
A vida de Calixto em Paris	69
Isolado na metrópole?	70
Arte para o grande público	78
O Ensino Acadêmico e as novas escolas	82
Brasil e França: diferentes contradições	92
Calixto e o Grupo do Leão	95
As escolas européias e as posições no campo artístico brasileiro	99
As fissuras da Academia	103
A crítica de arte no final do século XIX	103
Imagens e relatos sobre o paulista	137
D. Pedro I na rota dos tropeiros	143
A formação de São Paulo e a Independência	149
Imagens da “transformação”	163
O Porto de Santos versus a Fundação de São Vicente	163
Imagens complementares no Museu Paulista	178
Histórias do Porto	199
Uma cidade mutante	211
Considerações Finais	217
Bibliografia	241
Ilustrações	257
Cronologia	i
Catálogo	iii

Introdução

Benedito Calixto de Jesus (Itanhaém, 1853; São Paulo, 1927) é um dos pintores brasileiros mais conhecidos do grande público. Ainda que poucos o identifiquem pelo nome, é muito improvável que nunca tenham visto algumas de suas telas, reproduzidas incansavelmente nos livros didáticos, enciclopédias e publicações comemorativas de datas históricas, mormente as editadas no Estado de São Paulo. Graças a isso, muito da construção imagética de importantes acontecimentos e vultos da nossa história pátria, que espontaneamente – ou não – fazemos do Brasil colonial, remetem a Calixto, à sua pintura da fundação de São Vicente, de Brás Cubas, Martim Afonso de Souza, Anchieta, das ruas e edifícios de Santos e São Paulo antigos, e suas famosas marinhas.

Não obstante a sua popularidade, há uma controvérsia antiga a respeito dos motivos pelos quais celebrar a sua pintura. Para uns, Calixto expressou como poucos a natureza tropical; para outros, não foi mais do que um plagiador decadente de mestres acadêmicos brasileiros e franceses. Esse disparate existe desde o século passado, conforme veremos nos capítulos seguintes, e refletiu-se no ânimo do pintor, que, por toda a vida, ressentiu-se da falta de apoio e reconhecimento. As contradições da fama que gozou em vida, ou depois dela, mais do que integrar a contabilidade do seu sucesso ou fracasso na carreira de pintor, evidenciam um terreno movediço de parâmetros, através dos quais pensar a sua arte e a produção artística do período em que ele viveu.

Estamos diante de um conflito pessoal, cuja relevância suplanta o âmbito biográfico. Muitos pintores, seus coetâneos, estiveram sujeitos à mesma instabilidade no campo artístico que Calixto. Penso, porém, que ele tenha sofrido esta instabilidade de maneira muito particular. Não que ele seja um pintor paradigmático de uma determinada fase ainda não descoberta da pintura nacional, mas que, por sua inserção particular no campo artístico, esteve sujeito, de maneira especialmente intensa, às contradições da época. Exatamente por isso, a dificuldade em classificá-lo persiste até os dias de hoje.

Calixto é um caso desconcertantemente flagrante dos limites das categorizações com as quais separamos escolas, que, no dizer de Norbert Elias, “são abstrações acadêmicas, que

não fazem justiça ao caráter-processo dos dados sociais observáveis a que se referem. Subjacente a elas está a idéia de que a metódica divisão em épocas, que normalmente encontramos nos livros de história, se adapta perfeitamente ao curso real do desenvolvimento social.”¹ As “abstrações” mobilizadas em relação à arte de Calixto são: acadêmica, pré-moderna, *just milieu*, naturalista, realista e impressionista. Esses termos são empregados segundo o que se entende pelas características de cada um deles e de acordo com o significado atribuído a elas para a história da arte.

No caso de Calixto, porém, de maneira mais acentuada do que em outros, essas categorias passam uma impressão forte de empréstimo malfeito de nomes mais adequados a outras escolas, de vestimenta mal ajustada. Isso se deve ao fato de que o período áureo de sua produção começa em 1884, quando volta de uma temporada de um ano de estudos em Paris, e vai até sua morte, em 1927. Ou seja, está encravado entre a extinção da antiga Academia Imperial de Belas-Artes do Rio de Janeiro em 1889 (que depois foi reaberta com o nome de Escola Nacional de Belas-Artes) e a Semana de Arte Moderna de 1922, sendo que ele não frequentou a primeira nem se alinhou com a segunda.

Calixto, porém, não é um caso único. Vários pintores desse período, mesmo advindos de sólida formação acadêmica, como Pedro Américo, também incorporaram características das escolas mencionadas, que utilizei para designar a pintura de Calixto, principalmente o naturalismo. Essas alterações, entretanto, normalmente são vistas como decorrentes de uma queda geral na qualidade da produção artística, concomitante ao advento da República. A proclamação do novo regime teria sido pobre de inspiração em comparação a outros momentos da nossa história. “Com o passar do tempo a Guerra do Paraguai desgastara-se como tema épico e caíra no esquecimento. O golpe republicano não fora heróico ou sangrento e, com exceção talvez de um que outro busto ou retrato de Deodoro ou Floriano, não foi objeto de arte notável.”² Assim, o que teríamos seria um arte acadêmica anêmica, por isso, permeável e de baixa relevância estética.

Esse continuísmo decorreria da existência de um vácuo de política cultural no governo republicano. “Tudo indica que os novos grupos que chegaram ao comando do aparelho de Estado, com o novo regime, não tivessem programa cultural alternativo a impor ao ensino e à prática das belas-artes.” Um dos fatos utilizados para exemplificar tais teses seria a permanência de Rodolfo Bernardelli, de formação acadêmica, na direção da Escola Nacional de Belas-Artes por vinte e cinco anos. Bernardelli foi substituído por Batista da Costa, reputado como um pintor de personalidade extremamente humilde e dócil. Esses

¹ Norbert ELIAS, *Mozart - Sociologia de um gênio*, Rio de Janeiro, Zahar, 1995, p. 15.

² José Carlos DURAND, *Arte, Privilégio e Distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/19854*. São Paulo, Perspectiva / EDUSP, 1989, p. 67. Coleção Estudos, nº 108.

dados seriam indícios do “retardamento da instituição em ajustar-se às exigências pedagógicas e ao tipo de produção implicados no ‘modernismo’ em artes visuais.”³

A República estaria marcada, assim, por uma situação inversa à Imperial. Enquanto a Academia funcionou sob o jugo do imperador, produziu uma arte profundamente afinada com a afirmação simbólica do seu governo. D. Pedro II financiava pintores, concursos, distribuía prêmios e colhia loas à sua pessoa e aos seus atos nas telas acadêmicas. Já na República, haveria um descompasso entre a política e a arte: “Com o golpe republicano houve transferência de poder na Academia de Belas-Artes em benefício de artistas que, embora simpáticos à república no plano das idéias, seguiam os cânones acadêmicos no plano da arte. Essa circunstância fez com que a mudança de regime político não se transformasse em momento significativo da história da academia e do campo artístico.”⁴

Essa interpretação histórica implica uma limitação à abordagem da sociologia da obra de arte, pois atestaria a falta de conexão entre arte e sociedade. Conquanto se possa apelar para a influência do carisma do imperador, o movimento restaurador e o sentimento de fidelidade dos artistas, não seria possível que tantas e tão profundas transformações sociais tivessem repercussão tão pífia nas artes. Esses anos comportaram a proclamação da República, a abolição da escravatura, o fim do apadrinhamento do imperador à Academia Imperial de Belas-Artes e a pintores por ele selecionados, a emergência de um novo centro econômico — o Estado de São Paulo — e de um novo produto como *carro-chefe* da economia nacional, o café, e, com ele, a emergência política da oligarquia cafeeira. Contudo, a única novidade na pintura seria o surgimento de alguns traços naturalistas.

Há apenas uma exceção ao marasmo dos primeiros anos da República, e que precisa ser ressaltada: a arquitetura. O fenômeno ficou largamente conhecido como “afrancesamento” das cidades. Foi recorrente no Rio de Janeiro, São Paulo, Santos e outras cidades do Brasil. Causou enorme prejuízo ao nosso patrimônio histórico, pois resultou em grande número de demolições de edifícios oitocentistas com objetivo de ceder espaço para a construção de outros mais modernos, ao estilo Ramos de Azevedo (no caso de São Paulo). Curiosamente, a arquitetura é um dos temas mais recorrentes na pintura dessa época. O acervo do Museu Paulista contém grande número de telas com vistas de ruas de São Paulo e Santos antigos, com privilégio para os lugares transformados pelas reformas. Um dos pintores que mais se destaca nessa coleção é Calixto.

De fato, um dos temas mais freqüentemente abordados a propósito das exposições atuais de telas de Calixto é o seu precioso registro de São Paulo e Santos colonial. Nesse sen-

³ *Ibidem*, loc. cit.

⁴ *Ibidem*, p. 65.

tido, o título da exposição realizada na Pinacoteca do Estado em 1990 é, por si só, bastante significativo: "Benedito Calixto: Memória Paulista". O catálogo apresenta suas telas ao par com uma discussão sobre o desenvolvimento urbano de São Paulo. Calixto é analisado a partir da sua capacidade de registrar ou criar imagens, de sua fidelidade às cenas ou ao imaginário urbano, ou a ambos. Os textos do catálogo o relacionam a Militão, em cujas fotografias ele se inspirou, ao projeto histórico de Taunay (então diretor do Museu Paulista) e aos planos de desenvolvimento urbano para as cidades, cujas vistas ele pintou.

A qualidade extraordinária de registro histórico nas telas de Calixto, que suscitou a exposição e a abordagem citadas, decorre, em grande medida, do fato de que ele era um respeitado historiador⁵. Foi o primeiro pintor a dedicar-se à construção de imagens históricas relacionadas ao diário de Pêro Lopes de Souza, escrivão da expedição de Martin Afonso de Souza. Influenciado por uma tradição da pintura que privilegiava a histórica em detrimento de outros gêneros, Calixto estudou a fundo os textos descobertos por Francisco Adolfo de Varnhagen, depositados na biblioteca de Ajuda, e pintou cenas da fundação de Santos, de São Vicente e de São Paulo. Pintou também retratos das personagens principais desses episódios, como Brás Cubas e Martin Afonso de Souza. Além disso, estudou mapas e vasculhou arquivos dos poderes legislativo e religioso das cidades litorâneas.

Assim, embora em várias ocasiões tenha posto seus pincéis a serviço das encomendas de Taunay para o Museu Paulista, passando para o óleo os daguerreótipos a ele enviados, não podemos deixar de reconhecer nele uma autonomia razoável, uma autoridade independente. Calixto participou ativa e decididamente no debate historiográfico a respeito da veracidade do diário perolopolino e da interpretação do seu conteúdo, ocorrido, principalmente, no *Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo*, do qual era sócio. Procurava-se identificar o local exato onde Martin Afonso teria fundeado sua armada, que lugares teria visitado, quais os seus percursos, quais os marcos geográficos citados na carta, quem seriam os homens que o acompanhavam, quais teriam ficado quando ele partiu, qual a localização exata do estabelecimento de suas propriedades e o seu posto hierárquico etc.

A dúvida mais importante dizia respeito à rota da armada de Martin Afonso. Havia três possibilidades, com desdobramentos diversos: a primeira supunha que o viajante teria entrado direto pela canal de Santos e, nesse caso, indagava-se se teria aportado junto à ponta da praia, do outro lado do canal, na ilha de Santo Amaro, ou se teria seguido direto para o local onde fica o centro velho de Santos; a segunda possibilidade era ele ter ancorado na baía de São Vicente, fazendo uma de duas rotas possíveis até lá: a primeira pela

⁵ Calixto publicou vários artigos na *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo*. A sua obra mais importante foi: *Capitanias Paulistas* (São Paulo, Estabelecimento Gráfico J. Rossoti, 1924).

baía de Santos, passando entre a ilha Porchat e a Ilha de São Vicente, a outra, entrando diretamente do alto-mar para baía de São Vicente; uma terceira versão sugere que ele tenha aportado na baía de Santos, lá permanecendo⁶. A importância desse detalhe é o de estabelecer exatamente as terras às quais Pêro Lopes faz referência em seu diário e que são nomeadas conforme a sequência em que ele as avista.

O esclarecimento desses dados poderia lançar luz sobre uma série de questões fundamentais para a celebração da história paulista e para a consolidação simbólica do Estado. Por exemplo, a definição de qual teria sido a localização do primeiro porto paulista; qual a sede da capitania; qual o grau de sujeição dos povoadores aos mandos de Lisboa, e outras, permitiam a sacralização do local onde começou a longa trajetória histórica que culminou com o então importantíssimo porto de Santos; ou então, rastrear as evidências de independência e rebeldia que forjaram um caráter livre, rebelde e republicano nesse Estado. O resultado das investigações ressoava vivamente nos acontecimentos do final do século, nas decisões do poder público e na disputa por reconhecimento simbólico e pessoal.

Esses dados permitem uma primeira aproximação entre a produção pictórica de Calixto e o tecido social em meio ao qual ela foi produzida. Ao pintar tais eventos e personagens, fica claro que Calixto não estava apenas executando uma encomenda. Estava-se colocando a serviço de uma determinada versão e, conseqüentemente, de determinados interesses políticos. Mesmo as suas vistas de ruas e paisagens urbanas representam uma opção histórica quanto ao desenrolar dos atos primeiros dos colonizadores, pois elas são apresentadas como etapas de um processo de desenvolvimento iniciado séculos antes. É freqüente, por exemplo, que Calixto retrate a mesma paisagem em várias datas diferentes, indicando uma longa tendência histórica àquela configuração urbana (esse ponto será mais profundamente debatido no capítulo quarto, quando analisarei as várias paisagens do porto de Santos e as telas pintadas para o Museu Paulista).

O instrumento teórico adequado para essa primeira aproximação entre pintura e sociedade me parecia ser o conceito de “invenção de tradição”⁷, de Eric Hobsbawm e Terence Ranger. Era visível que Calixto participara de uma grande orquestração em torno da invenção de um passado para São Paulo. Esta invenção, todavia, não segue caprichos criativos de literatos ou artistas, está ligada a processos políticos, a transformações sociais e a demandas culturais, os quais poderiam ser melhor compreendidos através da análise da pintura de Calixto. Embora se saiba que Taunay, com sua história do bandeirante, foi o

⁶ No quarto capítulo, discutirei este ponto com mais precisão.

⁷ “Por ‘tradição inventada’ entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórica apropriado.” ERIC HOBSBAWM e Terence RANGER (orgs.), *A invenção das Tradições*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1997, p. 9.

grande inventor do passado paulista, estava claro, para mim, que havia outros agentes envolvidos nesse processo, mas cuja participação ainda estava mal compreendida.

Um primeiro senão ao pensamento de José Carlos Durand, portanto, já pode ser formulado: a sua associação entre a ausência de acontecimentos heróicos e sangrentos durante a proclamação da República e a falta de uma arte notável a eles correspondente, supõe uma relação direta entre os momentos gloriosos da história e o ímpeto de retratá-los, ou, pelo menos, que os acontecimentos são requisitos alheios e necessários à pintura histórica. Essa análise esbarra no fato de que a produção cultural, não raro, inventa o fato bem como as tradições ligadas a ele, e este parecia ser o caso da participação de Calixto na elaboração das cenas relativas ao diário perolopolino e ao passado colonial de São Paulo.

Pareceu-me, assim, essencial estudar os centros produtores dessas versões históricas, particularmente as diferenças entre São Paulo e o Rio de Janeiro. São Paulo entra em cena no final do século passado com uma história e temas pictóricos locais, paulistas, contrapondo-se ao princípio generalizante dos institutos cariocas. Mais precisamente: em se tratando de um pintor paulista com as características já mencionadas, a investigação conduziu-se para a análise do papel das telas e textos de Calixto no processo de “invenção” da história paulista, em comparação à participação da Academia Imperial na legitimação do Império. Eu supunha que as bases sobre as quais se assentaram as relações entre pintores como Calixto e o Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, com certeza, seriam distintas das estabelecidas entre a Academia e o Instituto carioca.

A persistência da arte acadêmica, portanto, encontrava sua explicação não na inércia dos pintores ligados por formação ou por vínculos orgânicos à Academia, mas na própria dinâmica social engendrada com a Primeira República. Esse ponto levou-me a uma primeira hipótese: a de que pintura acadêmica teria sofrido um processo de resignificação com o fim do Império. Ou seja, o academismo presente na Primeira República não era o mesmo do período imperial. O material para a análise do academismo na primeira república recairia, portanto, nas encomendas de obras de arte para as mansões dos “barões do café”, para o Museu Paulista e para os novos edifícios públicos que estavam sendo construídos, e não, como normalmente se faz, no passado acadêmico dos pintores estudados.

Ao investigar os “diferentes academismos”, no entanto, deparei-me com uma limitação do conceito de “invenção de tradição”. A pesquisa, colocada nos termos acima, requeria um discernimento bastante sutil entre continuidade e ruptura, ao que as idéias de Hobsbawm e Ranger não correspondiam muito bem. Isso se deve ao fato de os autores ci-

tados não distingüirem a “tradição genuína” da “tradição inventada”. Na introdução desse livro, Hobsbawm escreve que a “força e a adaptabilidade das tradições genuínas não pode ser confundida com a ‘invenção de tradições’. Não é necessário inventar nem recuperar tradições quando os velhos usos ainda se conservam.”⁸ O conceito de Hobsbawm implica necessariamente uma apreensão dinâmica das tradições, no sentido de que elas podem tanto surgir quanto desaparecer. Sendo que, muitas vezes, as novas tradições se utilizam de elementos presentes nas velhas tradições. Persiste, entretanto, a idéia de que existem tradições imunes à ação do tempo, as chamadas “genuínas”. Antropólogos têm questionado essa proposição, mostrando que todas as tradições estão em constante transformação e que não existe qualquer tradição “genuína”.

Christina Toren argumenta que tais historiadores pensam a tradição como um conjunto de estruturas reificadas, separando as tradições imutáveis daquelas sujeitas ao processo histórico. Em um interessante artigo sobre a apropriação de imagens referentes à Santa Ceia entre os *Fijian*⁹, ela procura destacar dois aspectos: o primeiro diz respeito à noção de tradição entre os *Fijian*, argumentando que essa noção varia, e que essa variação altera a absorção de elementos novos numa determinada cultura; o segundo diz respeito às características da cristianização desse povo, que não implicou violência contra a sua tradição, nem tampouco uma negação da mudança histórica. Para ela, a constante presença de reproduções da Santa Ceia, copiadas do famoso afresco de Leonardo Da Vinci, só pode ser entendida se as associações que ela evoca para os *Fijian* contiveram os valores de reciprocidade e tributo presentes no ritual Kava, sugerindo uma profunda articulação entre o imaginário dos rituais cristãos e *Fijian*.

Essas críticas não devem levar ao abandono da idéia de “invenção de tradição”. O que há de mais rico nessa noção é a audaciosa associação operada pelos historiadores entre “invenção” e grandes tradições nacionais, matéria-prima em cuja substância ele foi forjado, e, sob esse ponto de vista, permanece pertinente. Tal noção abriu uma perspectiva inteiramente nova e seminal para o entendimento dos mitos e da história em sociedades modernas e letradas: a de que a defesa da objetividade da ciência histórica por parte de instituições de reputada seriedade, como os institutos históricos, e sob vistas de amplos setores da sociedade, não os torna imunes à “invenção” no seu mais alto grau.

O texto e as críticas de Toren instigaram-me, ainda, a considerar com mais vigor a idéia de “diferentes academismos”. A sugestão de que, com a proclamação República, as artes ficaram paradas no tempo enquanto o resto da sociedade caminhava, parecia ainda mais

⁸ *Ibidem*, p. 16.

⁹ Cristina TOREN, “Making the present, revealing the past: the mutability and continuity of tradition as process”, in: *MAN, The Journal of the Royal Anthropological Institute*, 32 (4): 696-717, dec. 1988.

descabida. Mesmo para uma sociedade radicalmente distante, em termos culturais, daquela para a qual a Santa Ceia foi produzida, foi possível encontrar um sentido em sua apreciação que não estivesse ligado necessariamente à absorção do cristianismo. Do mesmo modo, se é que o academismo continuava vivo, era preciso encontrar uma razão para isso na República, e não na suposta absorção do academismo pelos republicanos, tal qual ele existira durante o período imperial. Claramente, a explicação sobre o sentido da existência de instituições ou formas de pensamento numa determinada época e meio, quando é buscado apenas em sua origem histórica, desconsiderando a sua constante rearticulação frente a alterações sociais, resulta em um equívoco analítico.

A incorporação de um dinamismo social constante era, portanto, essencial à pesquisa. O instrumental teórico que melhor lidava com essas flutuações de significados pereceu-me ser o elaborado por Pierre Bourdieu, particularmente a noção de campo. Suas reflexões e definições são marcadas pela ênfase nas *relações* entre as posições, gêneros e campos. Bourdieu sempre foge a qualquer definição conceitual ou analítica, cujo sentido esteja contido na própria especificidade do elemento estudado. Para ele, “cada posição é objetivamente definida por sua relação objetiva com outras posições ou, em outros termos, pelo sistema das propriedades pertinentes, isto é, eficientes, que permitem situá-la em relação a todas as outras na estrutura da distribuição global das propriedades.”¹⁰

A natureza das relações entre posições no interior do campo artístico é privilegiadamente de oposição, porque elas são produtos e produtoras da disputa simbólica pela legitimidade das escolas e “porque se organizam em torno da mesma oposição fundamental no que se refere à relação com a demanda (a do ‘comercial’ e do ‘não-comercial’) - disso decorre que os campos de produção e de difusão das diferentes espécies de bens culturais - pintura, teatro, literatura, música - são entre si estrutural e funcionalmente homólogos, e mantêm, além do mais, uma relação de homologia estrutural com o campo do poder onde se recruta o essencial de sua clientela.”¹¹ Assim, todas as posições dos vários campos têm as suas propriedades vinculadas às propriedades de todas as outras, de maneira mais direta no interior de um mesmo campo, mas também permeável aos outros campos.

Assim, embora as hierarquias se cristalizem em instituições e corporações, as posições a elas vinculadas se modificam a partir da emergência de novas posições ou de alterações nas posições dos diversos campos existentes. Isso faz com que seja necessária a constante reconstrução das posições frente aos novos estados dos campos. É esse recurso metodológico que evita a incorporação, na pesquisa, de objetos pré-construídos, importados da linguagem cotidiana, ou

¹⁰ Pierre BOURDIEU, *As regras da arte*, São Paulo, Companhia das Letras, 1996, p. 261.

¹¹ *Ibidem*, p. 186.

¹² Para exemplificar esse equívoco, Pierre Bourdieu cita o caso de um estudo sobre uma Escola Normal Superior. O pesquisador ingênuo poderia conduzir sua investigação para perguntas de interesse geral de todo normaliano: “são os normalianos literários de uma origem social mais elevada que os normalianos científicos? contribui o escalão de entrada para a escolha das disciplinas: matemática ou física, filosofia ou letras? etc.”. No entanto, para Bourdieu, “ao fim e ao cabo, poder-se-á assim escrever um volumoso livro cheio de factos com aparência inteiramente científica, mas que falhará no essencial: se, pelo menos, como creio, a Escola Normal Superior, à qual podem ligar-me laços afectivos, positivos ou negativos, produto dos meus investimentos anteriores, não

definidos unicamente pela satisfação de produzir sobre temas de apelo emocional coletivo¹², ou, ainda, construídos em momentos diferentes do pertinente à pesquisa realizada.

Ou seja, não há como trabalhar, na República, com uma noção de academismo cujas propriedades foram extraídas unicamente das relações existentes no Império. Um breve traçado da carreira artística antes da proclamação da República é suficiente para demonstrá-lo: o estudo na Academia habilitava o aluno a concorrer nos concursos nacionais; os prêmios nestes garantiam acesso aos cursos no exterior, principalmente na França, e estes a outros concursos, principalmente o Salão parisiense. A última etapa para a consagração do artista era o recebimento de uma grande encomenda para algum edifício público ou igreja. Eventualmente, ele galgava alguns degraus da carreira mas não conseguia ir além de uma posição intermediária no campo. Com o advento da República, as relações entre o Estado e a Academia alteraram-se, enfraquecendo o apoio que o academismo gozava na seara da política. Esvaía-se, com isso, a sua força de resistência frente às posições que lhe fossem concorrentes. Todas essas alterações levam a crer que devem ter ocorrido mudanças no campo artístico, para além do que poderia sugerir a permanência de certos pintores de formação acadêmica em postos importantes na, agora, Academia Nacional de Belas-Artes.

A pergunta que me restava era: como indentificar tais mudanças? Não havia como respondê-la aprioristicamente, ou eu correria o risco de fazer os dados empíricos acomodarem-se a um raciocínio pré-elaborado. A minha intenção, com esse percurso lógico, não é de estabelecer uma confrontação com outras teorias, mas com dados empíricos novos, no caso, uma investigação sobre a personagem de Benedito Calixto. Essa aplicação inicial do conceito de campo ao caso presente deve ter a função de "indicar, de maneira estenográfica, conjuntos de esquemas geradores de práticas científicas epistemologicamente controladas."¹³

A falácia do raciocínio deve, portanto, estar sempre presente como possibilidade questionadora e transformadora dos recursos teóricos adotados. Ela, evidentemente, estaria atestada caso eu confirmasse que o ocaso do academismo teria de esperar até a segunda década do século vinte. Nesse caso, a relação entre a política e as artes teria de ser repensada em outros termos: dado que a Academia estava fragilizada, talvez as novas correntes estéticas não grassassem em solo nacional devido à falta de empenho dos nossos pintores em atualizarem-se. Acomodados sob as asas do academismo, faltar-lhes-ia iniciativa. Estaríamos ilhados em convicções conservadoras, devido a uma falha moral dos nossos pintores. Só restaria, então, concordar que a explicação psicológica suplanta a sociológica.

passa na realidade de um ponto num espaço de relações objetivas (um ponto, de resto, cujo 'peso' na estrutura terá de ser determinado), e se, mais precisamente, a verdade desta instituição reside na rede de relações de oposição e de concorrências que a ligam ao conjunto de instituições de ensino superior e que ligam essa mesma rede ao conjunto das posições no campo do poder às quais dá acesso à passagem pelas escolas superiores. Se é verdade que o real é relacional, pode acontecer que eu nada saiba de uma instituição acerca da qual eu julgo saber tudo, porque ela nada é fora das suas relações com o todo." Pierre BOURDIEU, *O poder simbólico*, Lisboa, Difel, 1989, p. 30-31. Coleção Memória e Sociedade.

¹³ IDEM, *As regras da arte*, p. 204.

A comprovação das minhas elucubrações teóricas, por outro lado, não supunha o desvelar de uma ruptura absoluta após a República. Dependia de movimentos sutis, que passassem despercebidos por quem adotasse as “abstrações acadêmicas” anteriormente citadas. Por certo que a presença de elementos oriundos da tradição acadêmica era inegável, e há trabalhos magníficos que mostram uma competência na mobilização dessa tradição normalmente não imaginada nos nossos pintores. Entre os principais autores a demonstrá-la estão Jorge Coli e Liana R. B. Rosenberg. O primeiro, após longa análise das citações pictóricas contidas na tela *A Batalha de Guararapes*, de Victor Meirelles, mostra que o pintor “possui muito a natureza de um Poussin e, como ele, não se deixa apreender imediatamente. Em ambos os casos, é preciso nos despojarmos do gosto pelo brilho e pela virtuosidade, acostumando-nos a uma pintura silenciosa e secreta, que concebe a visualidade como intermediário para um universo além dos sentidos, além do tempo. São pintores da meditação, amam o equilíbrio, as relações serenas de tons e formas, a discrição nos sentimentos: são clássicos, na acepção mais alta, mais nobre, mais universal.”¹⁴

Liana Rosenberg, após vastíssimo levantamento de fontes inéditas sobre Pedro Américo, afirma: “Cremos que o valor do pintor (...) pode ser encontrado na estrutura da composição, no domínio do espaço, no desenho apurado, na articulação das figura na cena e sua narrativa visual, no colorido brilhante e na propriedade de sua aplicação, nos efeitos da utilização adequada de luz e sombra e na técnica cuidadosa. Princípio que, aliados aos seus estudos iconográficos e documentais, são capazes de ratificar a hipótese: Pedro Américo estabelece um paradigma do pintor da segunda metade do século XIX no Brasil que, tendo absorvido os modelos culturais e artísticos europeus, é representante do gosto da tradição européia.”¹⁵

Por um lado, ambos os pesquisadores concentraram as suas análises no peso da formação acadêmica dos pintores estudados; por outro, recusaram-se atribuir-lhes a pecha de pouco inventivos. Eles procuraram mostrar como Pedro Américo e Victor Meirelles absorveram de maneira muito particular, rica e criativa, a tradição acadêmica. Essa perspectiva colocava em xeque a idéia da “inércia” acadêmica, da sua suposta acomodação aos ditames dos mestres locais.

A reconstrução das posições no campo artístico e suas correlações com outros campos, conforme proposta anteriormente, levava-me a indagar se essa qualidade poderia ser subsumida apenas à tradição acadêmica, às citações, à pintura da segunda metade do século XIX, ou se haveria algo ali que poderia ser associado aos movimentos políticos do fim do século; se era possível identificar algumas peculiaridades nas obras e na trajetória des-

¹⁴ Jorge COLI, *A Batalha de Guararapes de Victor Meirelles e suas relações com a pintura internacional*, Tese de Livre-Docência, Campinas, Unicamp, s. d., p. 313.

¹⁵ Liana R. B. ROSENBERG, *Da imagem retórica: a questão da visualidade na pintura de Pedro Américo no Brasil oitocentista*, Tese de Doutorado, São Paulo, FAU-USP, 1998, p. 207.

ses pintores que pudessem ser associadas à lenta derrocada do Império e ao surgimento de novos parâmetros com os quais apreciar a arte.

Responder a essas perguntas era essencial, pois eu não concebia a hipótese de que Calixto fosse um *outsider* solitariamente revolucionário, cujos méritos estariam na identificação das suas audácias em comparação com o conservantismo de outros pintores. Isso colocaria, como ponto de partida, a posição final de Calixto no campo artístico, quando, a pergunta que eu procurava responder, era: como, “sendo dadas a sua origem social e as propriedades socialmente constituídas que ele lhe devia, pôde ocupar ou, em certos casos, produzir as posições já feitas ou por fazer oferecidas por um estado determinado do campo literário (etc.) e dar, assim, uma expressão mais ou menos completa e coerente das tomadas de posição que estavam inscritas em estado potencial nessas posições.”¹⁶ Procura evitar a “ilusão retrospectiva de uma coerência reconstruída”¹⁷, através da incorporação, na recuperação de sua carreira, das possibilidades que o campo artístico se lhe apresentava, não como um conjunto livremente acessível às suas aspirações e investimentos, mas na forma de constrangimentos e possibilidades inscritas na sua origem e nas posições que ocupou subsequente.

Não se trata, portanto, de escrever a história individual de Calixto, mas de recuperar uma complexa rede de relações entre conteúdos específicos (filiações estéticas, escolas, alianças, gerações etc.) em constante transformação no seio de um conjunto (campo artístico) que, por sua vez, está sujeito a interferências de outros campos (econômico, intelectual etc.), cujas estruturas internas têm relações homólogas às suas e com os quais estabelece influências mútuas em diversos níveis, conforme a proposta de Pierre Bourdieu. No caso específico de Calixto, trata-se de recuperar a sua relação com outros pintores atuantes em São Paulo, a relação destes pintores com outros círculos de pintura, como a academia de Belas-Artes do Rio de Janeiro, e, finalmente, comparar estes dados com as relações dos artistas com seu público e com seu mercado, no caso, principalmente, os novos barões do café e o poder público.

Entre os pintores cujas posições era essencial recuperar estão Pedro Américo e Victor Meirelles. O primeiro, por conta da tela *Independência ou Morte*, que representa o ato fundador do Estado, o grito da independência dado por D. Pedro I. Este quadro inaugurou o acervo do Museu Paulista, que era o mais importante estabelecimento de consagração dos artistas atuantes nesse Estado. Foi também o primeiro grande óleo a tematizar a história local e a permanecer exposto nesta capital. O segundo, por razões inversas às de Pedro Américo. Meirelles foi um grande paisagista e um dos mais importantes professores da

¹⁶ Pierre BOURDIEU, *As regras da arte*, *op. cit.*, p. 244.

¹⁷ *Ibidem*, *loc. cit.*.

Academia Imperial, mas não estabeleceu qualquer vínculo com o Partido Republicano, com o seu governo ou com o Estado de São Paulo. Desse modo, eu pretendia recuperar as propriedades inscritas nas posições de um pintor que se aproximou da invenção da história paulista e as de outro, que permaneceu alheio a ela. Posições fundamentais para que Calixto pudesse constituir a sua.

Esse percurso analítico se justifica pelo envolvimento intenso de Calixto e da sua clientela na invenção da tradição paulista, conforme mencionado anteriormente, e pelas poucas possibilidades que o campo artístico comportava naquela época. Não havia grande número de escolas, cursos, mercados consolidados ou museus. Inequivocamente, o maior e mais importante centro produtor e consumidor nacional de artes era o Rio de Janeiro, e a melhor opção para quem quisesse ingressar na carreira, até 1889, era a Academia Imperial de Belas-Artes, instituição sem par ou rival no Brasil. Assim, a emergência do Estado de São Paulo como centro consumidor de quadros tem uma importância crucial na alteração do campo artístico.

Foi exatamente esse movimento de quebra da hegemonia carioca que trouxe Pedro Américo para São Paulo e que permitiu a Calixto chegar à posição que chegou. Normalmente, um pintor que não tivesse passado pela Academia de Belas Artes não teria a menor chance de seguir carreira, exceto, nas artes aplicadas. Espantosamente, Calixto percorreu uma trajetória inversa à de Américo. Nasceu e teve toda a sua formação básica no Estado de São Paulo. Aos 30 anos foi estudar em Paris e apenas mais tarde, em 1898, com 45 anos, expôs pela primeira vez na Exposição Geral de Belas Artes da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. O Museu Paulista marca o fase final da carreira de Américo. Calixto, por sua vez, permaneceu toda a vida ligado a esse museu.

As exposições retrospectivas de Calixto e as análises de especialistas diversos (curadores, acadêmicos, apreciadores diletantes etc.) sempre destacam, conforme mencionei, seus preciosos registros da São Paulo e Santos colonial, sua vinculação ao projeto museológico de Taunay e ao político de Washington Luís, através, principalmente, de suas "cópias" das fotografias de Militão. Muitas encomendas que Calixto recebia acompanhavam os famosos álbuns comparativos e a identificação das estampas que devia reproduzir. Esse álbuns, como se sabe, eram celebrativos das reformas urbanas empreendidas, pois salientavam o progresso obtido com o governo republicano: limpeza, alinhamento das ruas, presença de policiais, entre outras¹⁸.

Já citei a exposição ocorrida em 1992 na Pinacoteca do Estado, com essa perspectiva. Essa mostra deve ser inserida, na verdade, em um processo mais amplo de revisão da pin-

¹⁸ Sobre esse assunto, consultar: Solange Ferraz de LIMA, São Paulo na virada do século: as imagens da razão urbana - a cidade nos álbuns fotográficos de 1887 a 1919, Dissertação de Mestrado, São Paulo, FFLCH-USP, 1995.

¹⁹ José Carlos DURAND, *opus cit.*, p.5.

²⁰ Estudos recentes sobre o academismo levam a crer que não havia grandes diferenças de prestígio e popularidade entre os vencedores do "Prix de Rome", com exceção de Ingres e, talvez, Delacroix. Mas Bouguereau, Meissonier, François-Edouard Picot, Léon Cogniet, Horace Vernet, Cabanel e alguns outros gozavam de sucesso mais ou menos semelhante.

tura de Calixto e da sua importância para a história da arte brasileira. Além dessa retrospectiva, Calixto ganhou uma pinacoteca própria, criada em 1992, a “Casa das Artes”, em Santos, e teve obras suas inseridas em vastas exposições coletivas referentes aos grandes nomes e momentos das artes brasileiras. Até pouco tempo atrás, ele era simplesmente excluído de eventos artísticos desse patamar. Com isso, ele passou a ser mencionado nos textos de história geral da arte brasileira, particularmente nos voltados para o pré-modernismo.

Esse movimento de recuperação não poderia se sustentar ou chegar a ter essa repercussão caso não propusesse também uma revisão das qualidades estéticas de sua pintura. Segundo uma abordagem moderna, a sua originalidade teria passado despercebida até há pouco, por ter sido afogada pelo ponto de vista modernista da história da pintura. Esse revisionismo já havia sido antevisto por Durand, que observou de maneira instigante: “a história do campo das artes plásticas ficou clivada por uma espécie de periodização maniqueísta na qual tudo o que se refere à fase acadêmica como que lembra conformismo, subserviência ao estrangeiro e conservação estética, e tudo que diz respeito ao advento do Modernismo como que se recobre de criatividade, ousadia e autenticidade nacional”¹⁹

A redescoberta de Calixto e a recolocação do problema do significado desse período para a história da arte não é, porém, um caso isolado brasileiro, e vale a pena enriquecer a discussão com dados de outros países. Na Europa (principalmente França) e Estados Unidos, também vêm ocorrendo redescobertas de pintores da segunda metade do século dezenove. Na França, um exemplo desse fenômeno é o caso de William Bouguereau²⁰. Pintor que até recentemente era quase desconhecido, teve sua obra apresentada em grande exposição em 1984, em Paris, no *Petit Palais*. Posteriormente, a exposição seguiu para a América do Norte (*Musée des Beaux-Arts*, em Montreal, e para o *Wadsworth Athenaeum*, em Hartford).

Bouguereau e Calixto apresentam muitas semelhanças: ambos foram considerados durante muito tempo como artistas menores, Calixto era tido como um acadêmico pouco criativo, por isso a quase ausência de referências sobre ele nos grandes livros dedicados à arte nacional, e Bouguereau, um *pompier*²¹; as retrospectivas sobre suas obras mobilizaram de maneira inédita e simultânea muitos intelectuais, curadores, instituições e até políticos e celebridades²²; e, por último, os investimentos na reabilitação de ambos estão inseridos em um movimento mais amplo de reavaliação da arte pré-impressionista, dos artistas e intelectuais que se opuseram às novas correntes e da relação entre os impressionistas e os acadêmicos.

As conseqüências dessa onda revisionista se fazem verificar também nas grandes exposições retrospectivas sobre arte nacional de vários países. A “Bienal Brasil Século XX”,

¹⁹ O termo *pompier* geralmente designa os pintores acadêmicos da segunda metade do século XIX. A palavra faz referência ao capacete dos bombeiros por causa da constância com que objetos semelhantes apareciam nas pinturas de inspiração temática greco-romana. A adjetivação significa que a obra é considerada sem originalidade na composição ou execução. Sobre esse assunto ver James HARDING, *Artistes Pompiers - French Academic Art in the 19th century*, editado nos Estados Unidos, pela Rizzoli International Publications em 1979.

²² No caso brasileiro temos: Dalton Sala, Ulpiano T. Bezerra de Menezes, Maria Alice Milliet de Oliveira, a prefeitura do Município de Santos, a Pinacoteca do Estado em grandiosa exposição etc.; e, no caso de Bouguereau: Mark Steven Walker, Louise d'Argencourt, John House, Thérèse Bourolet, a prefeitura de Paris e outros.

em 1994, que se propôs uma reavaliação da arte brasileira neste século, incluiu, pela primeira vez em um evento deste patamar, uma tela de Calixto: *O naufrágio do Sírio*, de 1907, qualificada no catálogo como realista. Fora do Brasil, o maior exemplo de incorporação dessa revisão na exposição de um acervo iconográfico é o *Musée d'Orsay*, fundado nos anos 80, em Paris. Ele foi concebido originalmente com o propósito, entre outros, de reenquadrar *pompieri* e pintores de tendências normalmente desprezadas. Numa combinação original de salas, podemos encontrar Bouguereau, Lefebvre, Gauguin, Monet, Renoir, Corot, Degas etc. Novamente do lado de cá do Atlântico, no Museu de Arte de Denver, no Colorado, Matisse e Bouguereau compartilham a mesma parede.

Está em questão atualmente, portanto, as referências quanto às reais bases sobre as quais se assentam as inovações propostas pelos modernistas e pelos impressionistas, e uma nova classificação do papel e da importância dos acontecimentos e artistas anteriores a esse movimento. Toda essa produção está em parte ou totalmente voltada para a França por dois motivos claros: o primeiro, devido à importância da arte francesa no século dezanove; o segundo, porque seria impossível falar da arte acadêmica em qualquer país, sem mencionar as escolas onde estes artistas estudaram e a formação que receberam, sendo que, na maioria dos casos, os pintores recuperados ou viajaram para a França em algum momento da sua carreira ou estudaram com professores que lá estiveram. Esse segundo motivo é exatamente o caso de Calixto, sendo que sua passagem pela França é ainda mais significativa do que para outros pintores de sua época, porque é apenas neste momento de sua trajetória artística que ele passa de artesão a artista²³.

A escolha de Bouguereau, ao lado de Calixto, para exemplificar a onda revisionista da arte do século XIX, não foi aleatória. O mestre francês foi um dos principais professores de Calixto na *Académie Julian*, em Paris. Mas é preciso lembrar que outros artistas pré-modernistas, além deles, também têm tido sua arte revista. Os motivos e as abordagens são bastante diversos. Farei um breve exame de algumas das principais obras com essa perspectiva no Brasil e no exterior, bem como das críticas que receberam, a fim de precisar as suas possíveis contribuições para esta tese.

Uma das primeiras pesquisadoras brasileiras a propor uma reavaliação de um pintor pré-modernista foi Gilda de Mello Souza. A propósito de uma exposição realizada no Museu Lasar Segall, em 1974, ela aponta quatro características pelas quais poderíamos incluir Almeida Júnior entre os precursores do modernismo²⁴: a renovação temática de suas telas, a redução drástica da monumentalidade das obras, a vinculação orgânica entre as figuras e o meio am-

²³ Antes de ser enviado para Paris, Calixto não logrou sustentar-se da pintura ou gozar de algum aprendizado formal. Seu último emprego antes de viajar foi como empalhador na oficina de um empreiteiro e marceneiro santista.

²⁴ Almeida Júnior está entre os mais consagrados enquanto precursor do modernismo. O primeiro a apresentá-lo sob esse prisma foi Oswald de Andrade, que escreveu em 1915: "Creio que a questão da possibilidade de uma pintura nacional foi em S.P. mesmo resolvida por Almeida Júnior, que se pode muito bem adotar como precursor, encaminhador e modelo." In: "Em Prol de uma pintura nacional", *O Pirralho*, Seção Lanterna Mágica, São Paulo, 2 de janeiro de 1915.

biente e a sua particular maneira de tratar a luminosidade. As duas primeiras não seriam exclusivas de Almeida Júnior mas as duas últimas sim. A intenção da exposição realizada no Museu Lasar Segall era a de apresentar aos visitantes os precursores do modernismo; entre eles estavam: Eliseu Visconti, Belmiro de Almeida e Arthur Timóteo da Costa²⁵.

Outros exemplos mais recentes desse revisionismo no Brasil são: Carlos Roberto Maciel Levy, Tadeu Chiarelli e Carlos Zilio: o primeiro procura recuperar o impacto inovador que as propostas e o curso de pintura ao ar livre de Johann George Grimm tiveram no Rio de Janeiro, dos anos 80 do século XIX²⁶. Para Levy, Grimm foi o introdutor da pintura de paisagem propriamente brasileira na arte nacional, que seria mais tarde explorada pelos modernistas; Chiarelli entende que Giovanni Battista Castagneto, nos anos 80 e 90 do século passado, tinha mais indicadores de pintura moderna que Di Cavalcanti, sobre o qual ele chega a se referir como apenas uma “remodelação” de Almeida Júnior²⁷; e Carlos Zilio afirma “que já há presente na Academia como substrato os princípios modernistas de progresso (atualização) e de identidade nacional (nacionalismo). A diferença está apenas na mudança de cânones, isto é, na troca do referencial néo-clássico pelo pós-cubismo.”²⁸

Como se pode depreender desses exemplos, há uma controvérsia sobre qual o momento, os elementos e os pintores a serem considerados contestadores da tradição acadêmica, e que atinge tanto os pintores consagrados como modernistas quanto muitos tidos acadêmicos. Um dos principais elementos mobilizados como medida de arrojo ou conservantismo é o “nacionalismo”. A sua importância para a história da arte brasileira pode ser exemplificada através de uma frase de Antônio de Brito: “Enquanto as vanguardas européias se empenhavam em dissolver identidades e derrubar os ícones da tradição, a vanguarda brasileira se esforçava para assumir as condições locais, caracterizá-las, positivá-las, enfim. Esse era o nosso Ser Moderno.”²⁹

Por “condições locais” entenda-se a dificuldade que os nossos artistas teriam em se livrar da representação figurativa das personagens e das linhas principais da composição acadêmica, sem as quais não seria possível uma imagem clara do caipira, da mulata, do retirante e de outras figuras caras ao imaginário e à identidade nacional. Estas características estariam presentes em Almeida Júnior, Di Cavalcanti e tantos outros pré-acadêmicos ou modernistas. Na medida em que os termos da discussão não estão voltados somente para aspectos pictóricos, mas para a relação da pintura com amplos movimentos de “invenção de tradição”, o movimento revisionista atingiu também outros agentes do campo artístico, como críticos e caricaturistas.

²⁵ Oflia Beatriz Fiori ARANTES e Paulo Eduardo ARANTES, “Moda Caipira”, in: *Sentido da Formação*, São Paulo, Paz e Terra, 1997, p. 69-111.

²⁶ Carlos Roberto Maciel LEVY, *O Grupo Grimm*, Rio de Janeiro, Pinakotheke, 1980.

²⁷ Tadeu CHIARELLI, “Entre Almeida Júnior e Picasso”, in: Annateresa FABRIS (org.), *Modernidade e Modernismo no Brasil*, São Paulo, Mercado das Letras, p. 57-65. Col. Arte: Ensaios e Documentos.

²⁸ Carlos ZILIO, “A questão política no modernismo”, in: Annateresa FABRIS (org.), *opus cit.*, p. 115.

²⁹ Ronaldo BRITO, *apud* Annateresa FABRIS, “Modernidade e Vanguarda: o caso brasileiro”, in: Annateresa FABRIS (org.), *opus cit.*, p. 15.

A título de exemplo, cito a tese de Tadeu Chiarelli sobre Monteiro Lobato³⁰ e os estudos de Ana Maria de Moraes Belluzo sobre Voltolino³¹. No primeiro caso, o autor mostra que Lobato, na verdade, nunca foi o defensor inabalável do academismo ou o conservador tantas vezes criticado, insensível aos novos movimentos artísticos que surgiam. Muito pelo contrário, Lobato teve uma postura arrojada e audaz em relação ao seu tempo. No entanto, seu projeto de renovação para as artes brasileiras estava muito mais ligado ao desenvolvimento do naturalismo. Achava ele que os modernistas nos afastavam da possibilidade da construção de uma escola brasileira de pintura por aderirem às escolas européias. O título do livro de Belluzo já é, por si só, bastante sugestivo: *Voltolino e as raízes do modernismo no Brasil*. Segundo a autora, a caricatura e a charge não estavam sujeitas aos mesmos obstáculos estéticos que outros gêneros e, por isso, esse meio estava especialmente exposto às inovações que foram exploradas mais tarde, principalmente na pintura.

Essa onda revisionista já não está voltada apenas para os círculos universitários ou de profissionais ligados às artes e seus efeitos já não estão mais apenas circunscritos aos Museus e exposições. Há uma produção orientada por novas maneiras de apresentar a modernidade (ou a falta dela), que está sendo dirigida ao grande público. João Cláudio de Sena, baseado em pesquisas de Elias Tomé Saliba, dirigiu um filme com o título “São Paulo de Juó Bananére”, no qual procura demonstrar que São Paulo comportava mais de uma “modernidade”: não apenas a apologética da cidade e do progresso, para ele típica dos modernistas, mas também aquela formada pelos contrastes dos diferentes ritmos do desenvolvimento urbano. Uma cidade de várias línguas e culturas, que resistia à sua assimilação na “massa”, a cidade dos caipiras, dos italianos, negros e outros. A encarnação de Bananére³² nesses personagens, através do uso de uma linguagem que lembrava o seu sotaque típico (o português macarrônico, por exemplo), seria contraditória frente à visão de cidade exaltada pelos modernistas, o que teria provocado seu isolamento no meio artístico paulista. No entanto, sua visão seria mais condizente com a urbanização caótica de São Paulo.

No exterior, eu gostaria de destacar especialmente a obra de Albert Boime, devido à grande repercussão de seus estudos. Ele analisou detalhadamente o funcionamento dos ateliês franceses no final do século passado, as fases do aprendizado e seus conteúdos. Para ele, os modernistas não fizeram mais do que atribuir novo significado a algumas etapas da preparação das telas acadêmicas: o *croquis*, *ébauche* e *esquisse*, o que, de certo modo, já estava potencialmente presente no ensino acadêmico. O livro de Philippe Grunchech sobre os concursos de *esquisses* realizados entre os anos de 1816 e 1863 na França³³, pode ser to-

³⁰ Tadeu CHIARELLI, *Um Jeca nos Vernissages*, São Paulo, EDUSP, 1995. Coleção Texto e Arte.

³¹ Ana Maria de Moraes BELLUZO, *Voltolino e as Raízes do Modernismo*, São Paulo, Marco Zero, s. d..

³² Juó Bananére era o pseudônimo de Alexandre Ribeiro Marcondes Machado, um jornalista atuante no final do século passado, que cunhou um estilo próprio e bem-humorado ao incorporar na sua linguagem crítica o acento típico dos imigrantes de várias etnias. Um estudo e uma coletânea de suas cartas estão em: Benedito ANTUNES, *Juó Bananére: As cartas d'Aba'xo piques*, São Paulo, Unesp, 1998.

³³ Philippe GRUNCHEC, *Les Concours D'Esquisses Peintes, 1816-1863*, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1986. Catálogo de exposição.

mado como um exemplo de algumas das teses de Boime. A importância desse trabalho reside em mostrar que a Academia não se resumia, em seus julgamentos, a obras acabadas, desenhos estudados, composições que obedeciam a regras fechadas e definidas, e efeitos regulares de coloração e iluminação. O *esquisse* era considerado trabalho suficiente para avaliar a qualidade de um artista e passível de concurso público. Para Boime, a grande diferença entre o academismo e o modernismo seria a crescente valorização da individualidade e da criatividade em detrimento de uma técnica vinculada a um compromisso mais estreito com a sociedade e com a classe de pintores.

Na literatura aconteceu fenômeno semelhante, mas de forma mais moderada. Segundo Sérgio Miceli: “Afora algumas exceções que certas capelas literárias acharam por bem recuperar recentemente, dando-lhes o *status* de precursores isolados de uma tradição estética que a ‘vanguarda’ modernista teria restaurado (...) os demais passaram à vala comum dos sem direito a nome próprio. Encontram-se, pois, privados do aparato de celebração com que hoje se cultua o panteão modernista cujo legado subsiste como a fonte máxima de autoridade estética.”³⁴ Com a diferença de que a expressão pré-modernismo, antes pejorativa, designadora, ainda segundo Miceli, de artistas que estariam “fora da linhagem estética que a vitória política do Modernismo entronizou como dominante”, no atual momento, passa a ser meritória.

O volume de trabalhos de revisão a respeito do pré-modernismo nos últimos anos, pelo menos na pintura, portanto, já não permite mais falar em exceções e sugere uma abordagem que inclua rupturas em relação ao academismo e continuidades no modernismo. Por outro lado, vários críticos desses trabalhos de revisão apontam para as distorções de análise advindas das insinuações apressadas de influência entre artistas de períodos, grupos sociais e áreas de trabalho distintas. Problema alertado por Belluzzo, segundo a qual não se deve inferir de seu trabalho, “rasteiramente, que os modernistas sofreram influência direta de algum caricaturista (...). Existe enorme distância entre eles e Voltolino, na medida mesma das defasagens sociais, políticas, culturais de um país dependente, que oscila entre as distâncias internas e externas.”³⁵

Boa parte dos estudiosos, entretanto, não se deteve no que Belluzzo chama de “defasagens”, mas simplesmente procuraram pinçar um ou outro artista e lhes alterar a posição numa listagem canônica e pontual de artistas, ordenada segundo seus supostos méritos estéticos, repetindo, assim, o mesmo procedimento que outrora excluiu os pré-acadêmicos da linhagem dos artistas consagrados. Esta é a sentença a que chega Neil McWilliam³⁶,

³⁴ Sérgio MICELI, *Poder, Sexo e Letras na República Velha*, São Paulo, Perspectiva, 1977, p. 13.

³⁵ Ana Maria de Moraes BELLUZO, *opus cit.*, p. 270.

³⁶ Neil McWILLIAM, “Limited Revisions: Academic Art History Confronts Academic Art”, in: *The Oxford Art Journal*, vol. 12, nº 2, Oxford, Alden Press, 1989.

após proceder um cuidadoso balanço dos estudos de revisão do pré-modernismo. Ele sugere, ainda, que as razões últimas das reinterpretações dos artistas desta fase é mais moral e ideológica que histórica³⁷. Para McWilliam, algumas questões fundamentais geralmente são deixadas de lado: o significado das obras e a sua relação com outras áreas de poder simbólico e social. Ele propõe a incorporação, na análise, da interdependência das esferas culturais, dos múltiplos significados das formas visuais e da sua recepção³⁸.

Contra-pondo-se à idéia de “precursores”, ou de que algumas formas impressionistas estariam presentes em períodos anteriores, os White nos chamam a atenção para o fato de que algumas experimentações casuais nas artes têm significados diferenciados de mudanças institucionais. Ou seja, não é porque Calixto ou Grimm exploraram o colorido de uma maneira diferente da tradição acadêmica que devem necessariamente ser tomados como precursores do colorido modernista. “Nenhum sistema institucional, ainda que cercado por contradições, expira até que sucessores apareçam, ... o antigo sistema institucional assimilou muitas transformações profundas ... Até o mais abstrato na arte posterior, em parte gerada por competição artística e tecnológica, teve precursores na arte acadêmica retrocedendo até os anos de 1600.”³⁹

Nesse mesmo sentido, Sérgio Miceli pondera que os atributos dos “precursores” advêm de “critérios elaborados em estados posteriores do campo”, ao que ele contrapõe o estudo das “condições sócio-históricas em meio das quais se constitui o campo intelectual sob cuja vigência estamos vivendo”. Com base na análise das obras literárias dos modernistas, Miceli identifica, no pré-modernismo, o desenvolvimento das “condições sociais favoráveis à profissionalização do trabalho intelectual, especialmente em sua forma literária, e à constituição de um campo intelectual relativamente autônomo”⁴⁰. Assim, ele recusa, ao mesmo tempo, a idéia de um período de estagnação e a existência de modernistas por antecipação.

Ou seja, não se trata de buscar no pré-modernismo uma continuidade do academismo, ou um período propriamente revolucionário, mas entender a configuração específica do campo artístico nesse momento, conforme proposto acima. O desafio sugerido é no sentido de considerar os elementos sociais citados anteriormente: a “invenção da tradição” do Estado de São Paulo, a República, os barões do café e outros, não apenas “exteriormente, como referência que permite identificar na matéria do livro a expressão de uma certa época ou de uma sociedade determinada; nem como enquadramento, que permite situá-lo historicamente; mas como fator da própria construção artística, estudado no nível explicativo

³⁷ Essas observações poderiam ser estendidas a muitas publicações brasileiras. Veja-se esse exemplo flagrante, extraído do livro de apresentação da Casa das Artes, que sedia a pinacoteca Benedito Calixto em Santos: “Nada há a acrescentar às manifestações de sua pujante inteligência (de Calixto), até agora narradas pelos ensaístas de sua biografia; de forma que preferimos, neste ligeiro estudo, fixar a face humana, o grande perfil deste homem simples que ele sempre foi, durante toda a sua vida”. *A casa das Artes*, editado pela Prefeitura Municipal de Santos, 1992, p. 82

³⁸ Entre os revisionistas citados por McWilliam estão vários autores utilizados nessa tese, entre eles: Thérère Burollet, Mark Steven Walker e Albert Boime. Embora concorde com as críticas feitas a eles, a suas obras não são desprovidas de interesse. Não conheço, por exemplo, melhor descrição do cotidiano e do currículo dos ateliês de ensino de pintura na França do século XIX do que a realizada por Boime.

³⁹ Harrison C. WHITE e Cynthia A. WHITE, *Canvases and Careers*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1993, p.2. No original: “No institutional system, however beset with contradictions, expires

e não ilustrativo. Neste caso, saímos dos aspectos periféricos da sociologia, ou da história sociologicamente orientada, para chegar a uma interpretação estética que assimilou a dimensão social como fator da arte.”⁴¹ Desse modo, os aspectos externos se tornam internos, estruturantes da obra, quebrando a dicotomia inicial⁴².

O primeiro capítulo, conforme proposta da inversão dos dados explicativos de Bourdieu, não trata do que Calixto chegou a ser, mas das propriedades inscritas na sua posição de origem. Estas disposições normalmente são desconsideradas, ou abordadas muito superficialmente, quando se trata de Calixto ou dos locais de origem dos pintores brasileiros. Como o ensino de qualidade estava restrito ao Rio de Janeiro, é comum atribuir-se todo o peso das determinações à Academia Imperial ou a alguma escola no exterior, desprezando-se os contatos e as expectativas existentes nas relações que o artista estabeleceu antes de freqüentar tais lugares.

O segundo capítulo é, inicialmente, um empenho em desfazer mitos relativos ao isolamento de Calixto quando na Europa, mormente os ligados à sua dificuldade em entender os movimentos estéticos e políticos da França. A sua identidade caiçara será recuperada não apenas como um constrangimento, mas na condição de um discurso estrategicamente elaborado (embora não necessariamente de maneira consciente): influenciado por uma absorção relativamente ampla das escolas estéticas francesas e suas vinculações no campo político-cultural e orientado para a consolidação da sua posição no campo artístico.

No terceiro capítulo, analisarei duas características do campo artístico: a crítica de arte no Brasil e a presença da paisagem e do paulista na tradição pictórica. Aqui ficará delimitada mais claramente a série de telas selecionadas, de Calixto e de outros pintores, como referência para as proposições formuladas no texto sobre o artista. Em vez de partir de uma definição já dada sobre o que foi o academismo e o naturalismo no Brasil, e quais as características estéticas que eventualmente contrapunham uma escola à outra, procurarei construir essas noções baseado em textos de artistas e críticos da época. O resultado mostrar-se-á bastante revelador do posicionamento dos artistas no campo e permitirá discutir melhor a obra de Calixto e suas referências estéticas.

O último trata, principalmente, do Museu Paulista, recinto maior da consagração de Calixto. Este foi o primeiro grande espaço público paulista que tinha o objetivo, entre outros, de formar um acervo pictórico. Ali estão boa parte de suas telas históricas e estiveram algumas de suas maiores amadas. A análise do Museu pretende colocar sob novo

until successors emerge;... the old institutional system had assimilated several major transformations... Even the most abstract of later art, in part generated by artistic and technological competition, had precursors in academic art going back to the 1600's".

⁴⁰ *Ibidem*, p. 14.

⁴¹ Antônio CÂNDIDO, *Literatura e Sociedade* – Estudos de teoria e história literária, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1965, mais particularmente a primeira parte: “Crítica e Sociologia”, p.7.

⁴² Um exemplo simples desse tipo de análise é fornecido por Antônio Cândido através do romance *Senhora*, de José de Alencar: além das referências a lugares, modas, costumes, comportamento de classe e expressões de modos de vida, a tensão central da narrativa está assentada sobre a transposição da representação e desmascaramento de relações econômicas e afetivas para as negociações envolvidas na compra de um marido. Antônio CÂNDIDO, *opus cit.*, p. 6.

prisma a questão da relação entre as fotografias, os documentos históricos coletados, as telas encomendadas por seus diretores e a produção histórica do período, tendo, como foco principal, a relação de Calixto com Afonso d'Escragnole Taunay, nomeado diretor do Museu Paulista em 1917.

Ingressando na carreira artística

O gosto do público santista

Pouco se fala do período anterior à ida de Calixto a Paris; no entanto, ele seguiu para Europa já maduro, por volta de seus 30 anos. Considerando que não passou pela Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro, não frequentou ateliês de ensino, quase não realizou exposições e não possuía recursos pecuniários próprios, o fato é surpreendente. O empenho autodidata não é suficiente para dirimir o caráter extraordinário da sua viagem, ou para explicar a qualidade da sua pintura antes de receber instrução formal. Calixto não era o único pintor atuante em Santos, certamente tinha concorrentes. Havia algo em suas telas que permitiu que ele se destacasse frente a outros artistas e ganhasse a simpatia do público santista e o apoio para estudos mais aprofundados. A singularidade desses acontecimentos requer uma análise mais aprofundada dos seus primeiros trabalhos e das relações sociais implicadas na sua produção.

No final do século passado, grandes companhias se instalaram em Santos. Dentre elas, salienta-se especialmente a Docas de Santos e a São Paulo Railway Company. Ambas encomendaram paisagens de Calixto. Jaime Caldas, colecionador santista, possui um raro recibo de pagamento a Calixto por duas pinturas de bondes de passageiros para a *The City of Santos Improvements*, números 8 e 9, com valores respectivos de 75\$000 e 150\$000. O Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo possui, em meio ao arquivo pessoal de Calixto que recebera em doação, uma cópia de um trabalho com o número nove e que pode ser o mesmo citado no recibo (figura 1). Neste desenho, a Serra de Paranapiacaba parece um canteiro de obras, com sua encosta desmatada, perfurada, emendada com pontes e tendo várias picadas ligando as suas duas pistas de estrada de ferro uma à outra e com o mato. O efeito de distanciamento é alcançado através do recurso luminoso, indo do mais escuro ao mais claro. Conforme a estrada se distancia na montanha, sua imagem perde a nitidez numa

neblina leve e esparsa. O primeiro plano é um contorno de duas montanhas verdejantes, mais próximas, ligadas na base. A da direita é descendente, faz uma curva no meio do desenho e assume a direção ascendente inclinada. A parte mais escura da tela é complementada pela vegetação abundante que encima o começo da estrada de ferro, formando, juntamente com as montanhas, um gancho deitado, voltado para o lado esquerdo. Esse gancho funciona como parâmetro para a luminosidade ascendente inserida sobre a linha do trem.

O desenho revela uma experimentação básica mas eficaz no domínio do claro/escuro. Calixto não desenhava contornos chapados como era comum nas decorações e na propaganda, adquiriu noções de perspectiva e realizava experimentações com a intensidade da luz.

Celso Calixto Rios, bisneto do pintor, possui cópias fotográficas dos dois primeiros retratos que ele pintou, um fazendeiro e sua filha (figura 2), e também de uma paisagem de fazenda localizada no interior de São Paulo, em Brotas. Ambos os retratos são de uma fatura bastante simples. O homem está trajando farda militar de gala, a mão esquerda, de luva, segura o espadim preso na cintura. Calixto consegue imprimir um ar ligeiramente espontâneo à pose rija do militar através da ausência da luva na outra mão, que a segura, e do chapéu ainda sobre a mesa, como se ele estivesse acabando de se vestir. O fundo é bicolor, uma faixa horizontal esbranquiçada e outra esverdeada, parecendo uma cortina. A mulher é ainda mais austera. Seu vestido é preto, com mangas bufantes; o fundo é mais simples, de uma única cor, o olhar ligeiramente voltado para a esquerda. Não aparenta graça ou felicidade.

A cena escolhida da fazenda (figura 3) não é uma vista da plantação, do pátio de secagem do café, ou da sede. É das casas dos colonos. Nitidamente, não se trata da senzala, mas de empregados ou trabalhadores livres. São duas fileiras de casas, uma de frente à outra, com um pátio entre elas e várias carroças circulando.

A primeira paisagem litorânea de Calixto, que conheço, é o *Porto de Santos* (figura 4), de 1875. Calixto realizou vários trabalhos com esse mesmo título, este, porém, contém uma particularidade. É o único que conheço que conciliou dois detalhes do porto que normalmente se excluem nas suas paisagens: os trapiches e os modernos armazéns. Logo no primeiro plano há um pequeno trapiche para embarcações de menor porte, mais atrás há um segundo, bem maior e com engradados de grande volume depositados na extremidade mais próxima à terra, provavelmente esperando para

serem embarcados, pois encontram-se após a pequena cabina de controle de circulação de mercadorias existente no começo de cada trapiche. O trapiche avança para a esquerda até um ponto invisível para o espectador. Atrás das mercadorias estão ancorados alguns navios e, mais próximos a eles, estão alguns armazéns modernos, com capacidade de estocagem de grande quantidade de produtos.

Essa tela contém alguns detalhes bastante recorrentes nas pinturas de Calixto que tematizam o porto: o primeiro é a utilização da Serra do Mar como paisagem de fundo; o segundo são os pequenos gabinetes de controle de circulação de mercadorias: construções um pouco graciosas, pequenos cubículos quadrados, com telhado de quatro águas ornamentadas nas bordas inferiores; o terceiro é o recurso da perda gradativa da nitidez na imagem para sugerir o distanciamento do primeiro plano, característica que pode ser observada claramente nos armazéns: os situados mais à direita parecem filtrados por uma névoa cada vez mais intensa; a presença de pequenas embarcações, como canoas, nas proximidades dos barcos maiores, servem de referência para sugerir as dimensões, enriquecer de detalhes a paisagem e aumentar a sensação de movimento no conjunto.

Outras duas telas, *Porto das Naus* e *Desembarque de Martim Afonso de Souza*¹ (figuras 5 e 6, respectivamente), pintadas em 1881, revelam um pintor desde cedo empenhado na paisagem histórica. Ambas são complementares: mostram os dois lados do canal dos Barreiros, na baía de São Vicente, no momento em que Martim Afonso de Souza coloca os pés em terra pela primeira vez. A Ilha de São Vicente tem duas baías, a de Santos e a de São Vicente. A segunda começa na Ilha Porchat e termina no Canal dos Barreiros, no sopé do Morro dos Barbosas. Do outro lado desse canal fica a parte continental do município. Foi nesse canal, junto ao Morro da Prainha, que Martim Afonso de Souza teria fundeado sua armada. A tela é de concepção bastante simples: mostra seis naus, alguns barcos de porte menor e pequenas embarcações a remo. As águas ao fundo são as do Mar Pequeno, provenientes do Canal dos Barreiros. O morro mais atrás denomina-se Xixová. A segunda tela mostra o desembarque de Martim Afonso de Souza, juntamente com alguns soldados, em um bergantim conduzido por alguns remadores. O desembarque teria ocorrido junto ao morro dos Barbosas, em um dos extremos da baía de São Vicente. A Ilha Porchat, ao fundo, aparece separada da Ilha de São Vicente por uma porção d'água. Supõe-se que, na épo-

¹ Ambas óleo sobre tela, 50x75 e 47x73 respectivamente, Salão Nobre da Prefeitura Municipal de São Vicente.

ca, haveria ali calado suficiente para permitir a travessia de embarcações, como acredita Calixto, ao retratar uma nau vindo à baía de São Vicente por esse caminho.

Ambas as telas retratam um único acontecimento e lugar, porém, Calixto não logrou realizar uma só paisagem com todos os elementos que desejava. O resultado é que ambas perderam muito do seu impacto visual. Na primeira, os barcos aparecem solitários, numa cena calma, que pouco lembra a euforia da chegada primeva dos portugueses naqueles plagas. Na segunda, a ausência da armada, apenas insinuada do lado direito da tela, faz com que o desembarque perca o impacto de ápice da grande aventura naval que procura retratar.

Não há aplicações mais audazes de perspectiva ou palheta. O *Porto da Naus* chega a exibir uma divisão clássica bastante simples em paisagens aquáticas: três faixas horizontais, uma de mar, outra de terra e uma última de céu. O *Desembarque de Martim Afonso* é mais complexo. A disposição dos vários barcos e das várias porções de terra (São Vicente insular e continental, a Ilha Porchat e os vários bergantins e naus em diferentes planos) mostra um trabalho de perspectiva mais elaborado.

Essa tela não poderia abarcar toda a cena pretendida, retratando também as naus fundeadas, porque, desse modo, Calixto perderia o ângulo necessário para destacar o percurso da armada. Alguns historiadores acreditavam que Martim Afonso de Souza teria chegado diretamente à baía de Santos e, após mandar os bergantins explorarem a costa, decidiu que o Mar Pequeno era o melhor lugar para a ancoragem, pois era protegido dos ventos, com águas calmas e, portanto, seguro para o desembarque.

Essa imagem e a questão travada em torno da trajetória de Martim Afonso acompanhará Calixto por toda sua obra. A tela *A Fundação de São Vicente*, pintada em 1900, (figura 39) é uma decorrência e um reenquadramento dessa mesma. Nessa segunda versão, Calixto conseguiu reunir tudo o que desejava numa única cena: posicionando Martim Afonso de Souza num ponto mais distante da água, ele alcançou um ângulo de visão que lhe permitiu incluir tanto das naus fundeadas quanto a Ilha Porchat.

Esses trabalhos mostram a evolução profissional de Calixto: da pintura encomendada para fins puramente propagandísticos, seguida de uma tentativa de estabelecimento no interior e de exploração de um mercado consolidado e em expansão — os serviços para os donos de fazendas e, finalmente, seu empenho em quadros de paisagem histórica. A sua ida a Paris, em 1884, portanto, é decorrente de uma carreira já

em movimento de ascensão, e o entendimento desse movimento é essencial para que se possa explicar a singularidade de sua trajetória.

À luz de alguns dados biográficos, é possível perceber que essas telas estão orientadas segundo a avaliação de um aspirante atento aos temas e técnicas apreciados pelo público da época. Bastante sensível às mudanças em curso na política e na cultura, as telas revelam que Calixto teve um começo típico das antigas oficinas, mas que passou a vislumbrar a oportunidade de ingresso no campo artístico profissional, investindo de maneira extremamente competente nessa possibilidade.

A oficina como berço

Benedito Calixto nasceu em 14 de outubro de 1853 na pequena cidade praiana de Conceição de Itanhaém, e veio a falecer no dia 31 de maio de 1927 na cidade de São Paulo, onde estava de passagem visitando um filho. Benedito Calixto de Jesus Neto conta que seu avô tinha “ascendência nobre e ilustre - pois descende em linha reta a sua família de João Muniz, cavaleiro fidalgo que foi da casa do Rei Dom João III, e que no ano de 1589 já possuía brasão de armas”². Os descendentes de João Muniz teriam originado os Monizes de Gusmão, da Capitania de São Vicente, que se entroncaram com os Lemes, Vieiras Machado e Maciéis. O seu nome não traria toda essa honrosa ascendência devido a seu pai ter preferido o sobrenome “Jesus”, católico fervoroso que era.³

Inicialmente, o pintor inclina-se para o ofício de artesão, seguindo a orientação profissional de sua família. Seu pai era ferreiro e Calixto teria aprendido marcenaria na sua pequena vila natal. Realizou os estudos básicos na escola do Mestre João do Espírito Santo. Conta-se que acompanhava o velho vigário da Igreja Matriz de Sant’Ana em suas atividades e em sua obra missionária nas regiões vizinhas; e que, nestas ocasiões, desenhava ex-votos que os “fiéis seus amigos penduravam, em cumprimento de promessas, ao lado dos altares dos Santos de suas devoções, na velha igreja Matriz.”⁴ Distante dos centros urbanos mais desenvolvidos, ele mesmo preparava os carvões que utilizava para pintar. Como se tratava de uma vila de pescadores, suponho que as paisagens da costa eram constantes nos seus desenhos de ex-votos. Conta seu neto que Calixto, desde esta época, dedicava-se às comemorações religiosas, preparando os primeiros presépios que foram utilizados nas festividades natalinas de Itanhaém.

² Benedito Calixto de JESUS NETO, “Benedito Calixto - Vida e Obra”, in: *A Tribuna*, Santos, 3 e 10/01/1925, p. 3.

³ *Ibidem*, loc. cit.

⁴ *Ibidem*, loc. cit.

Esses ex-votos provavelmente foram a primeira “escola” de pintura de Calixto. A tradição portuguesa desses pequenos quadros destinados a agradecimentos por graças alcançadas eram de relativa complexidade, conforme se pode ver na (figura 7), e estava ligada, de certo modo, à pintura histórica: “Sendo uma narrativa, o ex-voto pintado se aproximaria de uma pintura histórica, se a história nele não fosse escrita mas oral, resumida a poucas palavras evocantes, ao mesmo tempo o quadro, a circunstância, o lugar, a pessoa, a data do acontecimento que provocou o voto.”⁵

Esses pequenos ex-votos requeriam certo conhecimento e destreza no preparo e manipulação do material e deveriam fazer parte dos ensinamentos ministrados às gerações mais jovens daquele meio. Embora a qualidade da pintura não fosse o essencial, e sim a descrição do perigo e da intervenção salvadora, também não era totalmente desprezível, deveria servir pelo menos para testar as habilidades do aprendiz. Certamente, a família de Calixto deveria ter uma inserção profissional variada. Supria a pequena Itanhaém de vários serviços relativos a atividades artesanais, entre eles, pequenos trabalhos de pintura.

Parece que a aventura de Calixto por outras terras foi grandemente estimulada por seu irmão João Pedro, o primeiro da família nuclear a deixar a pequena Itanhaém. Seu retorno em visita à casa paterna teria sido decisivo para estimular o jovem Calixto a seguir os seus passos. Ao vê-lo tão bem apessoado, pronto a ingressar na carreira do magistério, Calixto teria se decidido por deixar sua terra natal. Na noite em que se encerraram os festejos da Imaculada Conceição, ele “arrumou o pouco que possuía em uma pequena tralha, despediu-se de seus pais e irmãos, e rumou a pé para Santos, palmilhando no escuro da noite a extensa e monótona Praia Grande.”⁶

Contava então 20 anos e seu destino final era Brotas, onde residiam seu irmão e seus tios Antônio Pedro e Joaquim Pedro de Jesus. Segundo Milton Teixeira⁷, Calixto teria aprendido a pintar nesta cidade de Brotas e lá recebera suas primeiras encomendas, com destaque para a família Pinheiro de Albuquerque⁸. A vocação do jovem artista para os pincéis teria sido despertada a partir do auxílio prestado ao seu tio, Joaquim Pedro, na recuperação das imagens das igrejas de Brotas. Dispondo em casa do material necessário, ele teria começado a desenvolver algum interesse e conhecimento de pintura sob orientação de Joaquim Pedro. Antônio Pedro, seu outro tio residente em Brotas, era maestro e provavelmente foi quem forneceu os parcos conhecimentos musicais de Calixto. Nesse período, o pintor voltou pelo menos uma

⁵ Nathalie HEINICH, *Du peintre à l'artiste*, Paris, Éditions de Minuit, 1993, p. 245. Texto original: “En tant qu'il est un recit, l'ex-voto peint s'apparenterait à une peinture d'histoire, si l'histoire n'en était pas écrit mais orale, résumée en ces quelques mots évoquant, à même le panneau, la circonstance, le lieu, la personne, la date de l'événement qui provoqua le voeu”. (Tradução de nossa autoria)

⁶ Benedito Calixto de JESUS NETO, *op. cit.*, p. 3.

⁷ Milton TEIXEIRA, *Benedito Calixto - Imortalidade*, Santos, Uniceb, 1992.

⁸ Cf. Milton TEIXEIRA, *op. cit.*, p. 50.

vez a Itanhaém, em maio de 1877, para casar-se com Antonia Leopoldina de Araújo. Os retratos citados anteriormente datam desse período.

Em 1881, Calixto realiza sua primeira exposição no saguão do *Correio Paulistano*, em São Paulo, na qual, desafortunadamente, não logrou vender nenhuma tela, mas obteve um certo reconhecimento da crítica. Em Brotas nasceram e morreram os três primeiros filhos do casal. Na espera do quarto filho, a família parte para Itanhaém. Na sua cidade natal vinga o nascimento de Fantina, mãe de Benedito Calixto de Jesus Neto. Calixto, porém, ficou pouco tempo em Itanhaém e partiu novamente para Santos.

Para podermos entender a inserção de Calixto junto ao público santista, é mister discorrer um pouco sobre os clubes dramáticos. Isso porque a possibilidade de um artista alcançar o destaque necessário ao seu ingresso na carreira artística estava ligada à dramaturgia. A construção do novo teatro representou a catalisação de diversos fatores, cujos efeitos no campo artístico devem ter sido considerados por Calixto em sua opção por permanecer na cidade ao invés de retornar ao interior, e que foram decisivos também na viabilização da sua temporada de estudos em Paris.

O antigo teatro da cidade funcionava no edifício que abrigou inicialmente a Irmandade da Santa Casa da Misericórdia. Vendido a Domingos Martins de Souza, este alugou-o pela primeira vez para uma apresentação teatral. “O teatro era iluminado a vela de cera e candeias de azeite. Não havia cadeiras. De posse de seu bilhete, o espectador já sabia que tinha de levar uma, duas ou mais cadeiras, conforme o número de pessoas. As famílias numerosas faziam conduzir as suas cadeiras por escravos, que as colocavam na platéia ou nos camarotes presas por um fita ou marcadas com um papel com o nome do dono. Em regra, após os espetáculos, as famílias abalavam para casa atrás de um escravo de cacete na mão e lanterna acesa, para alumiar as ruas afogadas na escuridão.”⁹ “O velho Diário de Santos, de 17 de abril de 1875, em longo editorial sob o título - ‘Necessidade de um Teatro’, dizia ser um ‘verdadeiro escárnio lançado à face da civilização’ ‘o armazém do Largo da Coroação’¹⁰. Em 1876, surge um boato de que o teatro estava para ruir. Embora a inspeção do fiscal da Câmara e do mestre de obras Tomaz Antônio de Azevedo garantissem à população de que o risco não existia, o público, ainda desconfiado, deixou de freqüentá-lo, decretando, assim, o fim de suas atividades.

O Teatro Guarani foi construído através de associação pública. Em 1879 acontece a primeira reunião de acionistas convocada por Antônio José Viana, então encarre-

⁹ Costa e SILVA SOBRINHO, *Santos Noutros Tempos*, Revista do Tribunais, 1953, p. 52.

¹⁰ Idem, *ibidem*, p. 50.

gado de angariar fundos para as obras, e que lograra vender 512 ações de 200\$000 réis cada uma. Entre os acionistas estavam o Visconde de Vergueiro¹¹, o visconde de Embaré¹² e muitos santistas renomados. A obra foi encomendada ao engenheiro Manuel Ferreira Garcia Redondo em 6 de junho de 1880, à custa de doze prestações mensais de 8 contos cada. O projeto foi realizado pelo próprio engenheiro.

Sabe-se que Hygino José Botelho de Carvalho, advogado em Santos, foi fiador do Mestre Thomaz Antônio de Azevedo, em cuja oficina Calixto trabalhou (não sabemos se antes ou depois da execução dos medalhões citados acima) em pelo menos uma obra que realizou na cidade, a reforma no prédio da Câmara e cadeia de Santos. Mestre Thomaz possuía uma carpintaria a vapor montada em 1876, próximo à praça dos Andradas, que o habilitou a realizar grandes obras de carpintaria, marcenaria e serraria. Trabalhou também como empreiteiro em várias obras de vulto em Santos, como o já citado prédio da Câmara e cadeia, a escola pública Olavo Bilac e o Teatro Guarani¹³. Neste último, Calixto foi encarregado da pintura do teto e do pano de boca, este encomendado por Raimundo Gonçalves Monteiro, arrendatário do teatro. O pano trazia anúncios de comerciantes da cidade, entre os quais recebeu destaque o retrato do alfaiate Silvino Alves Corrêa.

Manuel Ferreira Garcia Redondo, mais conhecido como Garcia Redondo, além de engenheiro, era poeta e historiador, tendo escrito um livro de poemas chamado *Carícias* e uma obra histórica com o título *Prioridades dos Portugueses no Descobrimento da América*, publicada pela casa Vanorden em 1911. Foi um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras do Rio de Janeiro. Chegou a Santos em 1878, a cargo da fiscalização das obras da alfândega, e permaneceu na cidade na qualidade de engenheiro da Câmara Municipal, após concluído esse trabalho.

As expectativas e a importância do novo teatro estavam ligadas à atuação e ao caráter das várias sociedades dramáticas particulares existentes na cidade: “Sociedade Dramática Particular de Santos”, a “Sociedade Dramática Particular Alunos de Minerva”, a “Sociedade Dramática José de Alencar” e a “Sociedade Dramática Particular Libertadora”. Esta última era bastante peculiar: fundada em 1870, voltava-se também para a libertação de crianças escravas, do sexo feminino. Entre os seus conselheiros figurava Francisco Martins dos Santos, que ocupou mais tarde um cargo na sociedade criada para viabilizar a construção do novo teatro e que foi também secretário na primeira diretoria.¹⁴

¹¹ Pequenas biografias do Visconde de Vergueiro e de Manuel Ferreira Garcia Redondo estão contidas no texto mais adiante.

¹² Antônio Ferreira da Silva Júnior, o Visconde de Embaré, foi comandante superior da Guarda Nacional de Santos, delegado de polícia, vereador por diversas vezes, deputado provincial e segundo presidente da Associação Comercial de Santos. Cf. Costa e SILVA SOBRINHO, op. cit., p.261.

¹³ Idem, *ibidem*, p. 128.

¹⁴ Idem, *ibidem*, p. 45 a 55.

Francisco Martins dos Santos era filho do Comendador Martins, nascido em 20 de junho de 1824. Foi coletor das Rendas Provinciais e, em 1867, passou ao cargo de administrador da Mesa de Rendas. Publicou um estudo histórico intitulado *Efemérides Históricas da Camarca de Santos*. Um dos episódios mais memoráveis de sua biografia foi a sua campanha contra a demolição da igreja de Santo Antônio do Valongo, cuja área era pretendida para as obras da estrada de ferro da Companhia Inglesa. Nessa ocasião, além de realizar protestos junto aos poderes públicos, Francisco reuniu o povo para contrapor-se à obra¹⁵.

Um dos maiores colaboradores para a execução das obras do novo teatro foi Joaquim Xavier de Pinheiro. Membro da comissão de bailes da sociedade recreativa do Clube XV, elegeu-se vereador em 1873, por meio da popularidade adquirida nas festas da cidade. Foi reeleito novamente em 1877 e em 1883¹⁶.

O teatro foi finalmente inaugurado na noite do dia 7 de dezembro de 1882, “com a primeira representação do drama em cinco atos - ‘Mario’, extraído do romance ‘Marthe de Kerven’, de Eduardo Kapendu, pelo Dr. Garcia Redondo.¹⁷” e com a execução de Guarani, de Carlos Gomes. Os músicos executaram também algumas peças nos intervalos e encenou-se mais um drama no encerramento da festividade. Findas as apresentações, Garcia Redondo e Benedito Calixto teriam sido chamados ao palco para receberem aplausos e homenagens do público.

A inauguração do Teatro aconteceu concomitantemente à inauguração da nova praça dos Andradas, projetada também por Manuel Ferreira Garcia Redondo. A rua das Flores, atual Amador Bueno, não alcançava a praça devido a um terreno de propriedade particular que se interpunha entre o final desta via e a Praça. O mesmo foi adquirido pela municipalidade, a fim de prolongar a rua até a Praça, em meio ao processo de reestruturação urbana que se iniciava na cidade e se prolongaria até as duas primeiras décadas do século¹⁸. A Praça era fechada por um gradil e a abertura dos portões aconteceu ao som das bandas da cidade,¹⁹ numa festa única, comemorando também a inauguração do teatro.

Os vínculos entre a carreira política e a frequência a esses ambientes é evidente, pela quantidade de políticos amantes das artes e da história de Santos, muitos dos quais ocuparam o cargo de vereador e influíram diretamente nos planos de reurbanização da cidade, ao mesmo tempo em que contribuíram para as obras do Teatro: Antônio Martins dos Santos (comendador Martins), coronel Francisco Martins dos Santos, Antônio

¹⁵ Idem, *ibidem*, p. 426.

¹⁶ Idem, *ibidem*, p. 103.

¹⁷ Idem, *ibidem*, p. 271.

¹⁸ Uma análise da reurbanização da cidade de Santos nesse período pode ser encontrada em Ana Lúcia Duarte LANNA, *Uma cidade na transição - Santos: 1870-1913*, São Paulo/Santos, Hucitec / Prefeitura Municipal de Santos, 1996.

¹⁹ Costa e SILVA SOBRINHO, *op. cit.*, p. 269 a 271.

Ferreira da Silva Júnior (Visconde de Embaré), Nicolau Vergueiro (Visconde de Vergueiro), Inácio Cochrane e Higino José Botelho de Carvalho.

A realização das obras do Teatro representou muito mais para a cidade do que apenas uma grande obra arquitetônica mais adequada às necessidades das companhias teatrais. As expectativas dos santistas com relação ao lazer e ambientes de sociabilidade estavam defasadas, tendo em vista as possibilidades dadas por uma arquitetura vinculada a uma etapa anterior da vida urbana, na qual as vias e os espaços públicos eram pouco utilizados pelas famílias mais abastadas. O Teatro representa, pela grandiosidade do investimento e do envolvimento dos cidadãos, a inauguração de um novo padrão de comportamento público.

As sociedades dramáticas já não davam conta das expectativas dos seus membros com relação à pompa desejada para os eventos teatrais; muito menos o antigo estabelecimento destinado para este fim, que se tornou inadequado como ambiente para a disputa de notoriedade por aqueles que almejavam concorrer aos cargos públicos. O teatro possibilitava, para essas pessoas, a potencialização dos seus investimentos nas áreas de história e literatura, a partir das quais poderiam alavancar a sua carreira política, através do acúmulo de capital simbólico que poderia ser revertido em benefício da carreira. Os dados acima mostram que os membros dos poderes legislativo e executivo participavam ativamente do ambiente teatral, não só como platéia, mas como autores.

Tal era a ânsia por novos espaços, que o primeiro teatro de Santos, que chegou a ser descrito em artigos de periódicos como um “barracão úmido”, não foi propriamente substituído, mas abandonado pelo público. Mesmo num momento de florescimento da apreciação das peças teatrais, o povo recusou-se a frequentá-lo, o que revela o quanto as expectativas estavam além desses edifícios e casas de encontros e espetáculos. O novo teatro tem, portanto, o caráter de inaugurador de um novo e ansiado espaço de sociabilidade condizente com padrões atualizados de convivência e de ambientes para a disputa de capital simbólico no âmbito dos discursos, dos comportamentos nos bailes e salões, e do conhecimento da artes, da história e das letras.

Dos clubes dramáticos nascem as primeiras investidas dos santistas, de forma coletiva e associada, no campo das artes, em oposição ao antigo sistema de financiamento público através da proteção do imperador. Representam, também, uma nova relação entre os campos político e artístico. O reconhecimento político passa a estar

vinculado ao conhecimento e influência no campo das artes, sendo que os clubes e a poesia eram veículos privilegiados para a defesa de ideais políticos contrários ao regime imperial, o que coloca, inicialmente, a dramaturgia e a poesia em primeiro lugar na ordem de prestígio externo ao campo artístico. Os vínculos entre os clubes dramáticos e o abolicionismo são evidentes, chegando ao extremo de um desses clubes, a “Sociedade Dramática Particular Libertadora”, empenhar-se na libertação de crianças escravas, do sexo feminino. Da mesma forma, a quantidade de poemas escritos²⁰ em homenagem aos escravos fugidos e ao refúgio do Jabaquara também testemunham os referidos vínculos.

O pedido ao Visconde de Vergueiro para que amparasse o jovem pintor parece fazer parte desse processo de atualização da cidade no campo das artes. Calixto era, provavelmente, o melhor decorador que a cidade possuía e o seu trabalho era fundamental para a ornamentação dos edifícios construídos dentro dos novos requisitos de ambientes necessários à visibilidade social e política ligada às artes.

A construção do Teatro, é preciso destacar, não era uma obra isolada e deve ser inserida no contexto do crescimento econômico propiciado pelo café e, conseqüentemente, no aumento da demanda dos trabalhos de decoração das fazendas, casas de comércio das cidades e demais construções, cujas necessidades exerceram uma pressão grande no sentido da criação de outras alternativas mais viáveis para a produção dos artífices necessários às obras que se realizavam pela cidade.

Essa cidade efervescente deve ter parecido um mercado mais promissor a Calixto do que as fazendas do interior. Ele é, nesse sentido, mais um produto das transformações e do “afrancesamento” das cidades do que uma contraposição aos mesmos, como algumas vezes se sugeriu em função de suas cenas de Santos e São Paulo antigas. A posição que ele ocupa no campo artístico somente é possível num momento em que a cidade toma para si a tarefa de produzir seus próprios artistas de renome, necessários à modernização tão almejada.

As ligações de Calixto com os comerciantes e políticos de Santos se deram, inicialmente, através de pequenos trabalhos propagandísticos. Milton Teixeira descreve algumas dessas obras de Calixto: a primeira, executada a pedido de Curvelo, dono de uma casa lotérica em Santos, na qual ele pinta, “entre duas portas, a Deusa da Fortuna, que ele imaginou como uma jovem envolta em véus, apoiando graciosamente um pé sobre a roda da fortuna e derramando de uma cornucópia, entre moedas dou-

²⁰ Um dos mais conhecidos foi *Fugindo do Cativo*, de autoria de Vicente de Carvalho, amigo de Calixto. O poema foi publicado apenas em 1908, em *Poemas e Canções*, prefaciado por Euclides da Cunha, e conta a destemida e sacrificada aventura de uma família de escravos a fugir de seus algozes. O livro foi reeditado em 1962 pela Editora Saraiva, em São Paulo.

radas, os bilhetes premiados vendidos pela Casa da Fortuna...”; a segunda, executada na “...Pharmácia Santista representando a simbólica serpente enrolada numa taça de ouro”; outra, na porta do Chalet Goytacaz, “propriedade de Teófilo de Melo, representando um índio Goytacaz com a fisionomia do proprietário, empunhando o arco e uma seta que alvejava o bilhete premiado com 500 contos, entregue a João Pereira dos Santos. A figura do índio se destacava sobre um fundo marrom-escuro, parcialmente iluminado pela nascente Aurora da Fortuna”²¹.

Segundo o próprio Calixto, foram esses trabalhos que primeiro lhe trouxeram certa fama, antes do reconhecimento mais amplo impulsionado pela pintura no teto do Teatro Guarani. O pai de Vicente de Carvalho, o poeta do mar, Hygino Botelho de Carvalho, residente em Santos, possuía um escritório comercial à rua Santo Antônio, próximo ao Beco do Neto. Devido à amizade que Calixto tinha com Vicente, Hygino chamou-o “um dia a seu escritório, então reformado, para encarregar-me da decoração do saguão de entrada. Esses quatro medalhões, com paisagens e marinhas do porto de Santos, foram os primeiros trabalhos que executei, nesta cidade em 1881. (...) trabalho - que, aliás, me tornaria conhecido, antes da execução do tecto do Guarany; que me proporcionaria ensejo e meios - por amigos dedicados - de ir estudar na Europa.”²² Foi devido a esses medalhões e à amizade com Vicente de Carvalho, cujo pai era fiador de Tomás Antônio de Azevedo, construtor do teatro, que Calixto penetrou na rede dos membros dos clubes dramáticos e políticos, que lhe permitiu acesso aos recursos necessários aos seus estudos.

Referências estéticas e expectativas de um jovem provinciano

Apesar da suposta origem nobre de Calixto, a sua trajetória, até então, não destoava muito dos investimentos e expectativas dos antigos aprendizes das oficinas. Nas antigas corporações, o trabalho de pintura era realizada a partir de cópias disponíveis de gravuras, estampas, obras antigas e mesmo coetâneas, que os membros conhecessem, sendo que não existia a noção de plágio tal como a concebemos hoje; a cópia era considerada, na verdade, sinal de erudição. O projeto era apresentado pelo mestre, que se encarregava da concepção geral do trabalho. O artífice trabalhava no anonimato; é claro que a qualidade de seus trabalhos era conhecida, mas ele não assinava a obra realizada. No Brasil, os artífices foram, durante a escravidão, em sua maioria, homens

²¹ Milton Teixeira, *op. cit.*, p. 54.

²² A *Tribuna*, Santos, 23 de janeiro de 1925.

livres de origem portuguesa e viviam da acolhida prestada por alguma corporação de cunho religioso (irmandades, confrarias ou ordens terceiras). Nas grandes igrejas, a pintura era acessório da arquitetura e era realizada pelo especialista em têmpera, douração e estofamento de imagens.²³

O pai de Calixto, mestre ferreiro, descendente de portugueses, como bem o mostra sua genealogia, encaixa-se nesse perfil. Provavelmente, o regime de trabalho que o pintor vivenciou na casa paterna, com o tio, em Brotas, ou na oficina do Mestre Thomaz, em Santos, era típico das oficinas. É preciso frisar que os mestres e professores eram poucos; a maioria se auto-intitulava desse modo, aproveitando a falta de mão-de-obra mais especializada que lhe fosse concorrente. Os mestres assumiam, assim, as melhores encomendas e ministravam o ensino aos mais jovens. Difícil saber exatamente qual o regime de trabalho de Calixto na oficina, nesse momento transitório entre a corporação e a Academia. O pintor passou por várias tentativas no campo das artes antes de decidir-se pela pintura: experimentou o aprendizado de música e trabalhou como empalhador na oficina do mestre Thomaz²⁴. Essa prática era habitual. Os antigos mestres testavam as habilidades dos aprendizes em várias técnicas e prolongavam-lhes o ensino, posteriormente, naquela em que os julgassem mais aptos. Nesses primeiros anos, Calixto parece mais decidido pela oficina do que por um ramo de atividade definido. Seu aprendizado revela a disposição de um jovem ingressante no mercado de trabalho em alçar uma posição condizente com o padrão vivido na casa paterna.

O Brasil não possuía, como se sabe, uma camada consolidada de profissionais liberais, como médicos, professores, engenheiros, e sequer um operariado ou classe industrial estabelecida. As atividades manuais normalmente eram executadas pelos escravos, e os artesãos estavam no limiar da condição de sobrevivência dos homens livres de origem portuguesa: não possuíam propriedades ou cargos públicos delegados pelo poder real com reconhecimento público e possibilidade de ganhos materiais; tampouco estavam diretamente vinculados às atividades agroexportadoras. Isso representava também uma segunda limitação para Calixto: a clientela concentrada num núcleo urbano no Estado de São Paulo era limitada; provavelmente, teria sido isso que o levou a tentar a sorte no interior, com os fazendeiros. Ele foi bem sucedido, pois pintou seus primeiros retratos, conseguiu viabilizar uma exposição na capital e, posteriormente, estabeleceu uma sólida clientela em Santos.

²³ Para mais detalhes sobre o funcionamento das corporações, ver: Jaelson Biltran TRINDADE, "A corporação e as artes plásticas: o pintor, de artesão a artista", in: Emanuel ARAÚJO (org.), Um olhar crítico sobre o acervo do século XIX: reflexões iconográficas - memória, São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo, p. 7 a 28.

²⁴ Segundo Edison Telles de Azevedo, "Tomás Antonio de Azevedo, conhecido por 'Mestre Tomás', nosso pranteado avô, e que montou a primeira carpintaria e serraria a vapor em Santos no ano de 1876, admite como empalhador (no momento era a vaga existente) a Benedito Calixto de Jesus.". In: "Transcorre hoje o 109º Aniversário do Nascimento de Benedito Calixto", artigo da coluna semanal: "Itanhaem de Outora", do jornal *A Tribuna*, publicada entre junho de 1959 e maio de 1960.

Tradicionalmente, a sua carreira encontraria, no momento de sua notoriedade, devido à ornamentação do Teatro Guarani, uma encruzilhada: ou Calixto se consolidaria como artesão de prestígio através do estabelecimento de um vínculo mais duradouro com alguma ordem religiosa, que eventualmente sustentaria sua formação nas artes aplicadas, ou seria apadrinhado por algum proprietário rural ou funcionário da coroa e seria enviado para a Academia Imperial de Belas-Artes. No entanto, nem uma coisa nem outra aconteceu. Calixto não estacionou sua carreira nas artes aplicadas nem tampouco o Visconde enviou-o para o Rio de Janeiro. A opção por Paris deve ser compreendida através das características do campo artístico naquela época e das particularidades da posição de Calixto.

Naquela época, a cidade de Santos, e a maior parte das cidades paulistas, contava apenas com duas possibilidades de presença fixa de pintores: os artesãos, oriundos das antigas oficinas locais, e os imigrantes. A Academia Imperial de Belas-Artes do Rio de Janeiro certamente era conhecida dos paulistas, mas o acesso aos produtos desse sistema de ensino eram escassos. A trajetória de Calixto, em seu início de carreira, confunde-se, no Estado de São Paulo, com a passagem do estatuto do pintor de artesão a artista. São Paulo, no final do século passado, não tinha grandes nomes na arte. A sua tradição artística no campo da pintura estava reduzida a poucos artistas, como Miguelzinho Dutra ou Padre Jesuíno do Monte Carmelo. O crescimento urbano e as riquezas oriundas das fazendas de café estimularam, inicialmente, a vinda de razoável número de decoradores. Os dados demográficos profissionais são escassos nesse período. Uma das poucas pesquisadoras que se deteve nesse pormenor foi Maria Elizia Borges, ao estudar a pintura em Ribeirão Preto durante a Primeira República. Seus levantamentos junto aos obituários municipais revelam que a cidade contou com pelo menos 30 pintores entre janeiro de 1889 e janeiro de 1906. Acrescenta a autora que a primeira pintura que chegou ao conhecimento público na cidade foi, provavelmente, um pano de boca realizado pelo pintor italiano Cavalheiro Frederico Colombari, em 1896. Conclui Maria Elizia que a principal referência artística, até então, para os cidadãos de Ribeirão, eram as esculturas tumulares²⁵.

A vinda de pintores cariocas para a realização de trabalhos sob encomenda ou exposições de pintura era muito rara. Uma das maiores dificuldades residia no fato de que o Estado carecia de salas apropriadas. O Museu Paulista ainda não estava pronto e seu edifício nem ao menos tinha função definida. Mas, sobretudo, não havia um

²⁵ Maria Elizia BORGES, A pintura na Capital do café: sua história e evolução no período da primeira república. Dissertação de Mestrado apresentada à Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo em 1983, p. 22-24.

ambiente local de discussões sobre o tema nos jornais, revistas e salões, que possibilitasse a apreciação criteriosa, ou sequer um convite selecionado para apresentações em São Paulo. As poucas revistas que circulavam com matérias sobre as artes eram provenientes do Rio de Janeiro.

A opção de residência em Brotas e em Santos estaria ligada à procura de um mercado de trabalho mais amplo, pois estas cidades eram centros urbanos emergentes, e também por alguém que o orientasse no aprendizado de algum ofício. O momento para o ensino das artes e ofícios, como já salientamos, era de transição; as corporações haviam sido abolidas pela Constituição de 1824, mas o ensino através das escolas e liceus ainda estava em fase de implementação. O liceu do Rio de Janeiro foi fundado em 1858 e a ele se sucederam vários outros pelo Brasil afora: na Bahia, em 1872; em São Paulo, em 1873; em Pernambuco, em 1880; em Santa Catarina, em 1883; no Amazonas e em Alagoas em 1884. Em Minas Gerais foram abertos três liceus, em 1879, 1886 e em 1896. A todos eles, no entanto, faltaram condições adequadas de funcionamento²⁶. O liceu de São Paulo só contou com prédio, oficinas e professores competentes na virada do século. A alternativa aos mesmos eram as escolas e cursos públicos, mas estas também não foram implantadas a contento: "Apenas em 1843 foi criada uma Aula Pública de Desenho, na capital paulista, ministrada por um desconhecido pintor de nome José Jorge Vedras."²⁷

A melhor alternativa para Calixto teria sido, obviamente, ingressar no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, mais antigo e melhor estruturado. O primeiro passo para tal era conseguir um parecer de algum artista estrangeiro referendando o potencial do futuro aluno. "O parecer do estrangeiro era acatado e utilizado pelos pais e responsáveis para a escolha de alguém que pudesse assegurar meios para frequentar o Liceu de Artes e Ofícios ou para ingressar diretamente na Academia."²⁸. Esse alguém era normalmente algum funcionário do Império. Mais tarde, caso o aluno conseguisse o primeiro prêmio nas exposições anuais da Academia, ou caísse nas graças do imperador, era enviado para estudar na Europa. Essa via de entrada no ensino das artes era bastante restrita e Calixto, nascido de família pobre de Itanhaém, não possuía relações e recursos necessários para acessá-la, e ainda não tinha se decidido definitivamente pela carreira quando estava na faixa etária requerida para o ingresso (12 a 15 anos de idade).²⁹ Havia um curso público no Rio de Janeiro de ensino do nu e perspectiva, mas era destinado a amadores e não correspondia às necessidades de um aspirante a artista³⁰.

²⁶ Cf. José Carlos DURAND, *Arte Privilégio e Distinção*, São Paulo, Perspectiva, 1989, p. 60-61.

²⁷ Jaelson Biltran TRINDADE, *op. cit.*, p. 25.

²⁸ José Carlos DURAND, *op. cit.*, p. 7.

²⁹ Essa via era ainda mais restrita, considerando-se que D. Pedro II não foi o mecenas idealizado por alguns de seus biógrafos. A análise do orçamento do imperador feita por José Carlos Durand mostra que, na verdade, ele investiu mais em cavalos que em artistas. Esse autor credita o fato à educação rígida recebida por D. Pedro, que lhe teria moldado uma personalidade pouco entusiasmada com o consumo suntuário. A camada dirigente que acompanhava o exemplo do imperador estava, conseqüentemente, muito distante "do estilo de vida e de consumo material simbólico das 'aristocracias' européias". José Carlos DURAND, *op. cit.*, p. 29.

³⁰ José Carlos DURAND, *op. cit.*, p. 25.

Os pintores agraciados com esta bolsa sofriam rígido controle sobre seus estudos, sua produção, freqüência e sobre os lugares e mestres com quem iriam estudar. Tinham uma série de obrigações, como, por exemplo, satisfazer encomendas de cópias de telas de grandes mestres para alimentar o acervo brasileiro, entre muitas outras. Na falta de algum agente cultural que procedesse à averiguação do cumprimento das exigências feitas, recorria-se ao corpo diplomático brasileiro.³¹

Em São Paulo, nem mesmo os ateliês privados de ensino, sobrevivência domesticada das velhas oficinas, são encontrados. Esses ateliês, boa parte deles preparatórios para a entrada nas Academias, funcionaram num primeiro momento como elementos legitimadores da doutrina Acadêmica. Com o grande aumento de pintores, eles passaram a ser o fim último de formação almejado por aqueles que já não viam possibilidades de ingressar no universo de premiação e ensino da Academia.

As possibilidades daqueles que desejavam tornar-se artistas eram, portanto, muito reduzidas. Dependiam de uma série de circunstâncias muito casuais: o jovem deveria conseguir vincular-se a algum dos raros artífices de algum renome e habilidade (os únicos que possuíam telas, tintas e conhecimentos de como utilizá-las), ajudá-lo na execução de alguma das poucas encomendas locais, impressionar suficientemente o mestre e também autoridades da cidade, para que estas o apresentassem a algum padrinho que sustentasse a sua formação. Tudo isso num prazo muito curto, pois com 16 anos já não poderia mais matricular-se no liceu carioca.

Somava-se, ainda, a essas limitações todas, um impedimento normativo para a transferência de alunos matriculados nos cursos ligados às artes aplicadas para as belas-artes. A apresentação do aluno na Academia Imperial de Belas-Artes implicava, por parte do protetor, uma declaração de que o ingressante não era oriundo nem pretendia dedicar-se às artes decorativas. Esse controle provavelmente estava ligado à necessidade de contrapor o ensino ministrado na Academia ao ensino ministrado nas oficinas.

A trajetória de Calixto, no entanto, foge a essas determinações. Tendo passado da idade adequada para freqüentar o liceu (em 1882 contava 29 anos de idade, o que tornava impossível sua inscrição na Escola de Belas-Artes do Rio Janeiro³²), ele é mandado diretamente para Europa. Em vez do apadrinhamento pessoal, respaldado por algum pintor renomado, Calixto consegue recursos para sua formação através da pressão exercida pela municipalidade santista, que estava sequiosa de pintores locais de maior gabarito.

³¹ "Assim, os pintores deviam mandar: no primeiro ano de estadia, oito academias. Uma cópia de painel (ou quadro) previamente indicado pela academia do Rio, e uma cabeça de expressão; no segundo ano, doze academias, uma composição ou esboço de assunto de história nacional ou da religiosa, e uma cópia de trabalho de mestre, que fosse designado pela Academia; no terceiro ano, uma composição contendo mais de três figuras em tela de número cinqüenta ou sessenta, uma cabeça expressiva, e um tronco em tamanho natural; no quarto e quinto anos, uma cópia de quadro de mestre consagrado, preferentemente indicado pela Academia do Brasil, e um quadro histórico, com figuras no tamanho natural." Aviso imperial de 4 de novembro de 1865 transcrito por José Carlos DURAND, *op. cit.*, p. 14.

³² Conforme colocado anteriormente, pessoas acima de 15 anos não eram aceitas como estudantes na Escola Nacional de Belas-Artes.

Em Santos, os membros dos poderes públicos, das sociedades dramáticas e de órgãos privados representativos dos interesses dos comerciantes e cafeicultores, conforme demonstramos acima, estavam todos intimamente vinculados. Isto significa que o mercado de compradores de suas telas estava todo interligado, pois os poderes públicos, os órgãos privados, as associações ligadas às artes, todos funcionavam com os mesmos membros e com perspectivas comuns. O mercado daí resultante era extremamente homogêneo e não lhe abria muitas possibilidades de desafiar as preferências estéticas locais.

Assim sendo, em meio à efervescência cultural, o melhor representante de Santos no campo das artes plásticas, Benedito Calixto, não dispunha de possibilidades de aprimoramento de sua técnica, nem os santistas de poder de atração de pintores formados pela Academia Imperial de Belas-Artes. O pedido ao Visconde de Vergueiro para que amparasse o pintor deve ser melhor entendido a partir dessas limitações à formação de Calixto e do papel público desempenhado pela Associação Comercial de Santos, da qual o Visconde foi fundador e primeiro presidente.

A Associação Comercial de Santos foi fundada em 1870. O prédio em que se instalara a Associação abrigava a Bolsa Oficial de Corretores de Câmbio e o Conselho Nacional do Café. A Associação também prestou serviços de elaboração de subsídios para leis municipais. Criou a Guarda Noturna e participou ativamente no combate às epidemias que assolavam a cidade. Empenhou-se na criação dos bispado de Santos. Chegou a assumir a administração local por quinze dias, quando a cidade se rebelou contra o governo “despótico” do Marechal Deodoro.

O primeiro presidente da Associação, Nicolau de Campos Vergueiro, o Visconde de Vergueiro, ocupou o cargo durante oito anos, de 1870 a 1878. O Visconde teve papel importante no combate às epidemias da cidade: fundou enfermarias e prestou auxílio à Beneficência Portuguesa, à Sociedade Humanitária do Empregados no Comércio e à Sociedade Musical União dos Artistas. Foi um dos principais acionistas do Banco Mercantil de Santos. Participou ativamente da associação formada para a construção do Teatro Guarani. Juntamente com o Visconde de Embaré, edificou e ofertou à cidade um prédio para o estabelecimento de uma escola pública. Em 1881, recebeu a comenda da Imperial Ordem da Rosa, ocasião na qual imprimiu-se um medalha em seu louvor, em cujo verso estava escrito: “Ao Visconde de Vergueiro - janeiro de 1881 - Gratidão da Cidade de Santos”.

A Associação Comercial funcionava, portanto, como um espécie de segunda câmara da cidade, e seu presidente se encarregava de desempenhar as funções diretamente ligadas ao cargo e de ser o principal benfeitor público de Santos. O Visconde de Vergueiro, devido às suas boas relações com o poder imperial, atuava, aparentemente, como embaixador informal de Santos nos assuntos ligados aos seus interesses portuários e comerciais. Destacava-se também como autor e catalisador das investidas dos comerciantes, banqueiros e outros homens de posses, nas decisões e investimentos a serem realizados em prol do público e dos negócios. Sob os auspícios da Associação Comercial funcionavam, ainda, importantes órgãos colegiados de comerciantes e fazendeiros produtores de café, como o Conselho Nacional do Café.³³

O Visconde de Vergueiro, seja nas suas atividades particulares, seja enquanto presidente da Associação Comercial, ou no desempenho de outros cargos que exerceu, destacava-se pelo atendimento aos reclamos dos munícipes e pela sua capacidade de interlocução com diferentes níveis da administração pública. Iniciara sua carreira angariando respeito dos pares pelos seus conhecimentos em matéria de exportação, assumindo a liderança local em questões relativas a esse assunto. A carta de Garcia Redondo a ele endereçada, para que amparasse o jovem pintor em estudos mais aprofundados, vai ao encontro da sua conduta política. O pedido tinha provavelmente o caráter de possibilitar aos santistas a contratação de serviços locais de decoração ou pintura com uma qualidade maior do que a até então fornecida pelos poucos e mal formados artistas da região. O Visconde não examina os trabalhos de Calixto porque, provavelmente, no momento, desempenhava o seu papel mais de atendente das solicitações de seus concidadãos do que de mecenas.

Segundo Costa e Silva Sobrinho, o episódio assim se sucedeu:

“Em 1882, Benedito Calixto, como artista curioso, havia decorado o teto do teatro Guaraní. O dr. Garcia Redondo, escrevendo ao Visconde de Vergueiro a respeito do andamento das obras desse teatro, as quais estavam a seu cargo, referiu-se com prólogos de muitos elogios aos trabalhos de Calixto, rapaz pobre e artista de futuro que ele havia por um casualidade descoberto a pintar um corredor. Concluía o dr. Garcia Redondo, nessa carta, lamentando que a falta de recursos impedisse um moço de tanta habilidade, mas sem escola e sem instrução, fosse estudar e aperfeiçoar-se no estrangeiro.

³³ Os dados sobre o Visconde e sobre a Associação Comercial de Santos foram extraídos de: Costa e SILVA SOBRINHO, *op. cit.*, p. 249 a 264.

Com a resposta a essa carta, mandou o Visconde de Vergueiro um convite a Benedito Calixto para ir estudar na Europa à sua custa, estabelecendo-lhe um mesada e fazendo-lhe todas as despesas de viagem e preparativos de partida.

Ao ler esse convite, deu-se pressa o Dr. Garcia Redondo em transmiti-lo a Calixto; e este, profundamente emocionado, como que sentindo talvez naquele instante que lhe estariam reservados altos destinos, aceitou o valioso auxílio e deu os agradecimentos àquele homem que nunca havia visto.³⁴

Afonso de Vergueiro ao informar a Calixto, a pedido do Visconde, de que o mesmo lhe financiaria os estudos na Europa, verificou que era necessário também fornecer algum provento à mulher e filhos do pintor. Tratou de arranjar-lo junto a alguns amigos e assim Calixto pôde seguir para a França. Não se sabe exatamente a data de sua partida mas aconteceu depois de dezembro de 1882 — ocasião em que se inaugurou o Teatro — e antes do final 1883.

Os dados até agora levantadas explicam as limitações de aprendizado no Estado de São Paulo e as potencialidades surgidas através dos clubes dramáticos, mas ainda não esclarecem o que havia nas telas de Calixto, que levou os santistas a investirem em sua formação. Essas primeiras obras mostram uma produção que caminha do tipicamente artesanal — as pequenas paisagens encomendadas e os anúncios — para tentativas de execução de paisagens históricas ou da cidade de Santos. Isso leva a crer que, embora o sistema do aprendizado nas oficinas estivesse ainda em funcionamento, a quebra de uma estrutura hierárquica maior resultou em que as aspirações daqueles que ingressavam no meio artístico e que eram atuantes em cidades de certa importância, passassem, aos poucos, a ser orientadas pelas normas de qualidade impostas pelo ensino acadêmico, concomitantemente à transformação ocorrida na dramaturgia. O novato deveria estar preocupado em deixar de ser artesão para ser artista. Um dos pontos essenciais dessa transformação no *status* social do pintor era o reconhecimento público de suas qualidades intelectuais.

Há apenas um único texto de autoria de Calixto no qual ele descortina algumas reminiscências referentes ao seu aprendizado. Trata-se de um artigo publicado no jornal *A Tribuna*, em 23 de janeiro de 1925. Calixto colaborava constantemente com os jornais de Santos e São Vicente. Este texto, em particular, foi escrito em memória a um velho amigo que falecera, o poeta do mar, Vicente de Carvalho. Calixto conta que “neste tempo eu e o Vicente percorríamos todas as costeiras e estirões do lagamar,

³⁴ Costa e SILVA SOBRINHO, *opus cit.*, p. 259.

remechendo os restos de ‘sambaquis’ e perscrutando as tradições orais dos pescadores, sobre as ruínas de velhos edifícios e fortificações ainda existentes”³⁵. Nestas excursões, Vicente pescava enquanto Calixto rabiscava “esquisses”, estudando aspectos da natureza.

Infelizmente, os fatos relatados não são datados; por outros trechos é possível deduzir que se trata do período anterior à sua ida a Paris, provavelmente acontecido durante esta sua segunda estadia em Santos, já casado e com a filha Fantina. O mais importante deste pequeno trecho é que ele nos revela que Calixto, mesmo antes de ir à Europa ou de tomar contato e lições com grandes pintores nacionais ou estrangeiros, já empreendia investigações históricas para auxiliar a confecção de suas telas e também estava voltado para a pintura de paisagem — mormente as marinhas — ao ar livre.

É quase certo, portanto, que, embora as alternativas de formação, tanto do público como do artista, fossem restritas, Calixto travou algum conhecimento sobre os acontecimentos artísticos pelos quais passava o país, seja através de colegas de profissão, conversas ou da leitura de revistas especializadas. Entre estas de maior repercussão no país estava a *Revista Illustrada*, publicação semanal carioca, abolicionista e republicana, que, a partir de 1879, passa a contrapor-se à Academia Imperial de Belas-Artes, procurando uma resposta alternativa à questão dos fundamentos de uma arte nacional no naturalismo/realismo. “Segundo aquela publicação, apenas esta tendência, disposta a um embate direto com a realidade física e humana do país, seria estratégia ideal para a constituição de uma arte tipicamente brasileira.” A estratégia da revista consistia em criticar a arte e o ensino acadêmicos e estimular a pintura de paisagem. A revista, assim, tecia loas à produção do artista alemão Georg Grimm e seus alunos³⁶. A sua opção pela pintura de paisagem, principalmente marinhas, só poderia estar relacionada à recente valorização desta temática na crítica e entre alguns artistas³⁷.

A contraposição não era apenas estilística. Em 1856, Araújo Porto Alegre perguntava aos seus colegas de academia: “Para que o Brasil forme uma escola sua, que princípios deverá adotar a Academia como cânones invariáveis, para obter esse caráter peculiar que mereça o nome de escola, sem contudo precipitar-se no estilo amaneirado? (...) As diferentes escolas de pintura procedem mais da natureza do país onde florescem, ou das doutrinas especiais de seus mestres? deverão ser elas consideradas

³⁵ “Um pescador poeta”, in: *A tribuna*, coluna Reminiscências, Santos, 23/01/1925.

³⁶ Tadeu CHIARELLI, Apresentação, in: Luis Gonzaga Duque ESTRADA, *A Arte Brasileira*, Campinas, Mercado das Letras, 1995, p. 19 e 20. Col. Arte: Ensaios e Documentos.

³⁷ O interesse de Calixto pelas revistas e jornais pode ser avaliado através de seu empenho em fundar um Gabinete de Leitura em Itanhaém em 1888. A iniciativa propunha a criação de “uma associação literária, com jornais, biblioteca, teatro, aulas noturnas, conferências...”. Ana Luiza Martins, *Gabinetes de Leitura da Província de São Paulo: a pluralidade de um espaço esquecido. 1847 - 1890*, Dissertação de Mestrado, FFLCH/USP, 1990. Orientadora: Prof^ª Dr^ª Raquel Glezer.

pelos caracteres técnicos ou pelos morais.”³⁸ Através da análise que se segue, Tadeu Chiarelli deixa claro que a Academia realiza uma opção pelas “doutrinas”. Esta opção faz com que ela volte-se para a “construção idealizada de uma ‘mitologia brasileira’, baseada em obras de gênero histórico, voltadas para a glorificação dos valores ideológicos do império.”³⁹

Esta situação só será alterada de maneira significativa com a entrada de Georg Grimm para a Academia, em reconhecimento à admiração pública causada pela primeira grande exposição individual ocorrida no Brasil, em 1892, com cento e cinco telas do pintor, na sede da Sociedade Propagadora das Belas-Artes. Segundo Gonzaga Duque, Grimm realizou duas façanhas inéditas no Rio de Janeiro: a primeira foi essa exposição, a segunda foi fundar uma escola. Segundo o julgamento do crítico: “Até nossos dias, quero dizer, até a entrada de Grimm para o professorado da Academia, os alunos desse ignorado templo, que constitui um documento glorioso do talento de Grandjean de Montigny, estudaram paisagem entre as quatro paredes de uma sala sem janelas. O caso é para rir, mas é verdade.”⁴⁰ Conta ainda que Grimm, ao assumir a cadeira, “mediu os alunos, perfilou-se como um artilheiro, e, puxando para os olhos a aba do largo chapéu de feltro, disse com sua voz germânica: ‘- Quem quer aprende pintar arruma cavalete, vai pra mata.’”⁴¹ Entre alguns de seus principais discípulos estão Antônio Diogo da Silva Parreiras (1860-1937), Francisco Joaquim Gomes Ribeiro (?-?) e Giovanni Battista Felice Castagneto (1851-1900).

A valorização da pintura de paisagens e a falta de lugar para todos os aspirantes à carreira, principalmente na França, impulsionou também o surgimento de um novo papel social para os pintores, que aos poucos difundiu-se no mundo todo: a imagem do pintor como uma exceção social. Esse fenômeno iniciou-se no começo do século XIX e muitos pintores se tornaram figuras isoladas, oprimidas pela mão pesada da Academia. Nessa mesma época surgem os álbuns de viagem, as coleções de gravuras de localidades específicas etc.⁴² A possibilidade de ocupar esse lugar de excluído do sistema foi explorada por Calixto durante toda sua vida. Após essas primeiras incursões pelo interior, ele sempre permaneceu ligado ao mar, à sua terra de origem, isolado na pequena São Vicente, longe das opressões dos críticos, dos sistemas de competição e premiação. Apresentava-se como um homem em comunhão com a natureza.

Essas características da pintura de Calixto são decorrentes também das inovações técnicas que atingiam o setor. Calixto deve muito ao tubo de tinta e à litografia, que

³⁸ Araújo Porto ALEGRE, *apud* Tadeu CHIARELLI, *opus cit.*, p. 17.

³⁹ Tadeu CHIARELLI, *opus cit.*, p. 17.

⁴⁰ Luiz Gonzaga Duque ESTRADA, *opus cit.*, p. 194.

⁴¹ Luiz Gonzaga Duque ESTRADA, *opus cit.*, p. 194.

⁴² Cf. Harrison C. WHITE, e Cynthia A. WHITE, *opus cit.*, p. 82.

proporcionaram mudanças nos gostos e na difusão das imagens, ao serem comercializadas a partir dos anos 40 do século XIX. Ambas permitiam ao aspirante seguir o conselho de Georg Grimm: arrumar cavalete e ir pro mato⁴³. Calixto, como os membros do seletto grupo desse pintor, empreendia caminhadas ao ar livre para estudar a natureza. Paralelamente, empreendia também pesquisas históricas no material que dispunha para fundamentar as versões dos acontecimentos que ele apresentava em suas telas.

O tubo de tinta dispensava o aluno de um aprendizado mais extenso, necessário ao domínio das técnicas de preparação das tintas e da tela, e a litografia popularizou as imagens. O primeiro foi uma das grandes facilidades exploradas pelos que pintavam ao ar livre. Os tubos eram facilmente transportados e, associados ao cavalete, permitiam ao pintor caminhar pelas florestas, praias ou campos em busca da vista que lhe aprouvesse. Permitiam-lhe abandonar uma paisagem começada e procurar outra com relativa rapidez, ou ainda, registrar várias vistas para posteriormente acabá-las no estúdio. O grupo de Grimm propunha uma máxima naturalista: a natureza é a escola fundamental de qualquer artista.

A litografia foi importantíssima para regiões remotas pois, pela primeira vez, os alunos podiam ter contato com imagens produzidas por grandes pintores e acompanhar os comentários a respeito das mesmas na imprensa, sem precisar adquirir uma cópia ou visitar a exposição ou museu nos quais a tela estivesse sendo exibida. Essa técnica foi fundamental para a especialização de muitos artistas, abrindo novos campos de trabalho na ilustração e ajudando a difundir as paisagens e o artista ligado à pintura ao ar livre.

A pintura ao ar livre, voltada para temas de interesse local, representava uma alternativa que correspondia à necessidade de diferenciação em relação ao Rio, ao mesmo tempo em que era viável em face da formação disponível em São Paulo. Ao lado disto, a querela em torno da importância desse gênero representava mais do que uma estratégia de disputa por cargos ou encomendas entre agentes diferenciados na campo das artes; evidenciava a luta pelo estabelecimento de instituições e critérios de avaliação da produção artística independentes da Academia e do regime ao qual ela estava ligada.

Calixto não é um pintor que trabalha com o velho sistema de reproduções de telas dos grandes mestres europeus. A sua opção pela pintura ao ar livre deve ter-se de-

⁴³ Grimm foi um dos pintores mais elogiados pela severa crítica de Gonzaga Duque e pela *Revista Illustrada*, esta última com declarada inclinação abolicionista e republicana. Ambos eram fortes inimigos dos parâmetros impostos pela Academia Imperial de Belas-Artes e defendiam a busca das bases para uma arte nacional no estudo da natureza brasileira. O próximo capítulo volta-se mais minuciosamente, para a análise de suas posições.

envolvido a partir da leitura de revistas e do conselho de colegas de ofício. Assim, Calixto não só teria se informado das novidades como conseguiu adquirir material necessário à realização de suas pinturas no Estado de São Paulo.

Uma possível tentativa de realizar uma produção pictórica nos mesmos moldes daqueles determinados pela Academia esbarrava em dois impedimentos: o primeiro era relativo à falta de uma estrutura de ensino em que um aluno pudesse ser formado em condições de competir com os formados oriundos da Academia Imperial de Belas-Artes (já detalhado anteriormente neste mesmo capítulo); e o segundo, porque formar um aluno numa Academia cuja história e ensino estavam ligados à exaltação do poder imperial era contraditório com as aspirações de uma cidade abolicionista e republicana, cujos grupos mais proeminentes eram justamente os que estavam articulados nos clubes dramáticos. A Academia detinha uma posição hegemônica no que dizia respeito aos parâmetros de ensino e julgamento da qualidade e das obras artísticas. Ademais, as oficinas, berço da formação de Calixto, viviam em conflito com a Academia de Belas-Artes e se posicionavam constantemente em função de seus movimentos.

A escolha da expedição de Martim Affonso de Souza como tema para algumas das primeiras pinturas de Benedito Calixto voltado para a paisagem histórica revela que as características apontadas por Lilia Schwarcz em relação ao Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, fundado em 1895, já existiam algumas décadas antes, embora ainda não estivessem inscritas em algum programa. Segundo a autora, "Havia, nesse novo estabelecimento, a intenção de imprimir uma marca ao mesmo tempo comum ao modelo ilustrado e civilizado idealizado pelo IHGB, e, por outro lado, bastante diversa da forma original, já que se buscava destacar primordialmente uma suposta especificidade paulista. 'A história de São Paulo é a história do Brasil' era um frase sem dúvida de efeito, mas que ao abrir o primeiro volume da revista do grêmio paulista representava, antes de mais nada, uma clara provocação."⁴⁴

A carta perolopolina funcionou, para São Paulo, como uma espécie de certidão de batismo local. A partir dela é que se tornou possível traçar a localização dos primeiros sítios em plagas paulistas, seus ocupantes, nomes de família, extensão de propriedades e comparar a importância desses personagens com outros significativos para a história pátria, cuja consagração estava consolidada pelo Instituto Histórico Brasileiro e pela história até então escrita sobre o Brasil.

⁴⁴ Lilia K. Moritz SCHWARCZ, *Os guardiões da nossa história oficial*, IDESP, Série História das Ciências Sociais, nº 9, 1989, p. 45.

Um dos grandes problemas para a definição desses elementos todos é que poucos conheciam os detalhes e marcos citados na carta. Calixto, desde cedo, pesquisava nos arquivos locais, com o intuito de recuperar as informações orais sobre esses eventos que ainda estivessem presentes nas memórias dos habitantes do litoral, e que provavelmente revelavam dados que podiam ser esclarecedores das dúvidas presentes na leitura desse documento. Ele consolidou-se ao longo da carreira como um grande intérprete pictórico do diário de Pêro Lopes e da paisagens praianas. Através de suas telas, participa ativamente do momento de nascimento de uma nova abordagem histórica, que recolocava em outras bases a presença e a importância do Estado de São Paulo para a história pátria. O Estado, por essa época, ainda não tinha plena convicção nem consenso a respeito dos fatos que marcaram, e com os quais poderia representar, o seu desenvolvimento. Diferentemente do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, vinculado ao imperador, o IHGSP nasce com forte inclinação republicana, desafiando as pretensões do primeiro em produzir as bases para a história pátria.

Calixto participará desse debate, mais tarde, também na condição de historiador. Foi membro do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo e também um dos fundadores do Instituto Histórico e Geográfico de Santos, contribuindo com vários textos a respeito, principalmente, das cidades litorâneas e dos primeiros colonizadores vindos ao Brasil. Essa tendência já estava inscrita nas suas primeiras telas: ele já investigava a história local para fundamentar as suas pinturas históricas. As suas primeiras bases foram o diário perolopolino, os historiadores locais, como Pedro Taques e Frei Gaspar da Madre Deus. Consultou também os arquivos de documentos históricos compilados pelo Padre Manuel da Ascensão Costa, utilizados por vários historiadores e que foi o último repositório de vários papéis hoje desaparecidos⁴⁵.

Nenhum artista se dedicou tanto ao conhecimento do litoral paulista naqueles tempos quanto Calixto. A familiaridade demonstrada para com a paisagem litorânea em suas telas só poderia ter saído de seus pincéis. A pintura de marinhas parece que era corriqueira nas decorações de murais e residências do litoral, mas a maioria dos seus executores nunca experimentou a fama ou teve oportunidade de aprofundar seus estudos e sua técnica como Calixto. As duas primeiras telas históricas que ele realizou (figuras 4 e 5) transmitem um extremo cuidado com a exatidão geográfica. As paisagens de fundo não são apenas decorativas, ou portadoras de algum elemento

⁴⁵ "... Padre Manuel da Ascensão Costa, nascido em Santos em 25 de março de 1781 e que foi vigário de S. Vicente durante 45 anos. Deixou a paróquia já velho e doente, vindo a falecer ali, com 87 anos, em 3 de abril de 1868. Era irmão do capitão José Teobaldo da Costa, tronco ilustre de que trazem a descendência os Bastos Vicentinos. Virtuoso, patriota, amigo das tradições, organizou ele o arquivo que beneméritos serviços prestou a Pedro Taques, Frei Gaspar, Machado de Oliveira e Benedito Calixto, repositório hoje infelizmente desaparecido. Foi, enfim, quem enviou em 5 de novembro de 1854 ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro um fragmento da primeira cruz levantada por Martim Afonso em frente à primeira matriz." Costa e SILVA SOBRINHO, *opus cit.*, p. 184.

característico do local. Os pontos de vista escolhidos pelo pintor são precisos e dali se vislumbram exatamente os morros por ele pintados.

Esse momento de coexistência de duas estruturas de ensino também era característico da França. A situação em ambos os lugares apresenta algumas similaridades e diferenças, que podem ser esclarecedoras da situação do campo artístico nos dois locais. A seguir, procederemos a uma breve comparação entre as estratégias de Calixto para alcançar a posição de artista, vindo das artes aplicadas, e a de um pintor francês, que também percorreu um caminho tortuoso em sua carreira.

A trajetória de François Bonvin ilustra bem o momento da mudança em que o “sistema institucional”⁴⁶ francês de ensino artístico estava “misturado”. Bonvin nasceu em 1817, em Vaugirard, nos arredores de Paris. Estudou na *Ecole de Dessin* de Paris (mais tarde *Ecole des Arts Décoratifs*). Muitos de seus colegas partiram de lá para uma *carrière industrielle de dernier ordre*. Recebeu um prêmio na disputa anual de 1830, depois do que deixou a escola para trabalhar como ajudante no escritório do prefeito. Em 1832, tornou-se aprendiz de um editor parisiense. Depois de oito anos sem evidência no mundo artístico, voltou para a *Ecole des Arts Décoratifs*, estudou desenho à noite com Gobelins e na *Académie Suisse*. Foi apresentado a Granet, que o auxiliou financeiramente e com instruções informais. Faltava-lhe, entretanto, contatos no campo artístico e ele tratou de encontrar Gustave Courbet e cultivar amizades como Théophile Gautier, Gérard de Nerval e Octave Feuillet, que interferiram para que suas obras fossem expostas no Teatro *Odéon*. Suas primeiras vendas foram de desenhos. Finalmente, sob o amparo de *marchands*, ele consegue uma clientela mais fixa e certo reconhecimento oficial. Expôs num salão livre e no *Salon*, onde recebeu uma medalha de segunda classe e se tornou *hors concours*. Suas maiores especialidades foram pintura religiosa e natureza morta⁴⁷.

Assim como Calixto, ele não se tornou pintor através dos caminhos mais curtos, como aluno da *Académie de Beaux-Arts*. “Bonvin, treinado nas artes aplicadas, um artesão, tornou-se pintor através das oportunidades marginais (em grande medida autodirigidas) de estudo. A rede informal de pessoas que falava sobre, escrevia sobre, e vendia pinturas ajudou-o a fazer-se conhecido no sistema oficial. Pressões para manter a notoriedade pública e oficial o forçaram a especializar-se em assuntos temáticos, no entanto, esta especialização mais tarde revelou-se um ‘tiro pela culatra’. Mas mesmo durante os 12 anos, mais ou menos, nos quais Bonvin foi agraciado quase que anu-

⁴⁶ Os White utilizam a expressão “sistema institucional” com um significado específico: “By institutional system we mean a persistent network of beliefs, customs, and formal procedures which together form a more-or-less articulated social organization with an acknowledged central purpose - here the creation and recognition of art. The purpose is realized through recruitment, training, continuous indoctrination, a sequential process of appraisal and graded recognition, regularized appropriation of economic support from the environment, a graded system of discipline and punishment, acknowledged machinery for legitimation of adaptation and change, and controlled communication with the social environment. Harrison C. WHITE e Cynthia A. WHITE, *opus cit.*, p. 2.

⁴⁷ Idem, *ibidem*, p. 105 a 109.

almente com compras e comissões do poder público, não há dúvida de que ele não estava recebendo o suficiente para uma sobrevivência estável e segura. Seu trabalho noturno como inspetor civil continuou através desse período. François Bonvin foi razoavelmente bem sucedido em tirar vantagem das variadas instituições do mundo artístico, fazendo uma carreira para si mesmo através de um percurso em zig-zag. Para a geração posterior de pintores, há uma coalescência maior entre as carreiras e o novo sistema institucional em formação.”⁴⁸

Algumas diferenças, entretanto, são discrepantes entre as trajetórias dos dois pintores: no Brasil, o sistema híbrido não foi marcado propriamente por uma disputa. Na França, a primeira instituição de ensino artístico independente das corporações de ofício, a *Académie Royale de Peinture*, conseguiu permissão para funcionar em 1648. Durante séculos, ambos os sistemas conviveram em constante conflito. O último esforço dos profissionais ligados às corporações em se contrapor à Academia foi o seu agrupamento em torno da *Académie de Saint-Luc*, que existiu até a segunda metade do século XIX⁴⁹. No Brasil, a situação era bastante diferente. Não se pode falar propriamente em disputa, mas em sobrevivência. Quando as corporações foram abolidas, não houve uma reação organizada dos seus antigos membros com tanta força quanto na França. A ausência de um sistema de ensino nos moldes da Academia nas primeiras décadas após a medida e, depois, a sua limitação ao Estado do Rio de Janeiro até quase o fim dos anos de 1870, fizeram com que os serviços de pintura, nas províncias mais afastadas da capital, fossem encomendados ainda àqueles profissionais que mantinham oficinas e prestavam serviços para a ornamentação das capelas, residências e propaganda dos negociantes nos moldes dos antigos sistemas das corporações. No Brasil, essas corporações não dispunham do mesmo estatuto das européias e a Academia não se originou, como na França, pela formação lenta e secular, que culminou com a existência do intelectual influente nos assuntos do Estado, independente de apadrinhamentos, e que determinava os rumos da produção artística através da Escola e da Academia.

A relação de dependência e pouca autonomia da trajetória de Calixto não lhe permite o papel de intelectual de prestígio, mas o impelia a ser mais do que um empregado de oficina. Não havia espaço para a carreira solo, havia o nascimento da arte como aspiração coletiva leiga, independente do poder religioso. Diferentemente dos pintores franceses, que contaram com os *marchands*, cuja importância foi decisiva para

⁴⁸ Idem, *ibidem*, p. 109. No original: “Bonvin, trained as an applied artist, a draftsman, became a painter through the marginal opportunities for (largely self-directed) study. The informal network of people who talked about, wrote about, and sold paintings helped to make him known to the official system. Pressures to remain in public and official notice forced him into specialization as to subject matter, yet this specialization later backfired. But even during the twelve years or so when Bonvin was enjoying almost annual state purchases and commissions, it is clear that he was not being provided with a sufficient and secure livelihood. His ‘moonlightinn’ job as a civil inspector continued throughout this period. François Bonvin was fairly successful at taking advantage of the varied institutions of the art world, making a career for himself by a rather zig-zag course. For a later generation of painters, there is a clearer coalescence of careers and the newly forming institutional system.”

⁴⁹ Idem, *ibidem*, p. 6.

a sua sobrevivência, divulgação de seus trabalhos e promoção de vendas de suas obras, no caso de Calixto, essa independência em relação à Academia nasce ancorada nas experiências de relação coletiva com a arte oriunda dos clubes dramáticos. É essa a forma embrionária de financiamento das artes plásticas, que nasce com a fim da hegemonia da Academia Imperial de Belas-Artes, pelo menos em Santos.

Na França existiu um problema de controle dos membros marginais ao sistema acadêmico, que contavam com alternativas de instrução nas províncias, em institutos inspirados na Academia ou em outros. No Brasil havia a ausência de um sistema formal, que representasse uma alternativa viável para a maioria dos aspirantes à carreira artística nos moldes acadêmicos. Aqui o controle exercido sobre as possibilidades de ingresso na carreira, fora da capital, ainda era realizado de maneira quase exclusiva pelas oficinas, e praticamente anulava outras possibilidade que não a de artista decorador.

O fenômeno que abriu espaço para a consolidação do impressionismo na França, em grande medida, foi o estrangulamento do sistema acadêmico. Os Whites concentraram sua obra em torno da pressão sofrida pela academia por parte dos ingressantes no meio artístico. Segundo eles: "Não foi feita nenhuma tentativa de descentralização da estrutura do sistema em termos geográficos ou por especialidade, e o conceito de um único *Salon* anual não foi questionado por reformadores."⁵⁰ Essa falta de flexibilidade do sistema acadêmico originou o surgimento de vários elementos marginais ao mesmo, que começaram a trabalhar independentemente dele. Quando essas pessoas formaram um grupo numérico e organizadamente capaz de projetar-se para um público maior, começaram, de fato, a ameaçar a hegemonia da Academia.

A carreira artística representava para Bonvin uma alternativa melhor do que os cargos que ocupou no serviço público. Era um caminho para a ascensão social da burguesia e dos profissionais de nível mediano. No Brasil, era praticamente impossível realizar esse tipo de investimento de maneira consciente e programada. Como procurei demonstrar anteriormente, a entrada para a Academia tinha muitas barreiras e logo deixava de ser uma alternativa viável para a maioria. Calixto é provavelmente um dos primeiros que consegue, devido à confluência de muitos fatores favoráveis, realizar esse percurso em zig-zag, que caracterizou a carreira de Bonvin. Ademais, como já vimos, a ascensão profissional nos dois casos era bastante diferenciada. O fracasso, no caso de Calixto, o condenaria à condição de decorador, com todo o

⁵⁰ Idem, *ibidem*, p. 103. No original: "No major attempt was made to decentralize the structure of the system geographically or by specialty, and the concept of a single annual Salon was not challenged by the reformers."

desprestígio do trabalho manual em país de escravos, e, no caso de Bonvin, na condição de funcionário público.

O pintor francês, inclusive, pôde calcular o investimento que fazia conforme as possibilidades que tinha de fazer-se conhecido entre pessoas influentes no meio artístico e que fossem mais ou menos marginais ao sistema acadêmico, como Courbet, e que lhe pudessem avaliar exposições em salas públicas. O grande salto para o sucesso seria dado com o interesse de um *marchand* em sua obra. Naquela época já estava consolidado esse caminho de sucesso para os artistas. O *marchand* não apenas negociava mas também promovia o artista e valorizava a sua obra⁵¹.

Essa alternativa estava completamente ausente das possibilidades de Calixto. O seu sucesso e formação dependiam do financiamento de algum funcionário graduado do governo. O que diferencia a sua trajetória da de outros artistas brasileiros que não lograram entrar na Academia, foi o fato de que os cidadãos de Santos detinham uma experiência no sistema de organização e promoção de eventos artísticos ligados à dramaturgia, que foi mobilizada no sentido de prover-lhes, também pintores de qualidade, dos quais careciam para as pinturas que a nova urbanidade e sociabilidade requeriam. Sendo que a escolha por Calixto estava ligada ao seu conhecimento da história local e sua opção pela pintura ao ar livre, características lhe deram evidência suficiente para despertar nos santistas o desejo de vê-lo progredir em seus trabalhos.

Uma trajetória híbrida

A viagem de Calixto a Paris, em 1883, não coaduna com as expectativas que poderíamos ter em relação a um artista nas suas condições: atuante em Santos na segunda metade do século passado, já com pelo menos 30 anos, sem ter freqüentado ateliês de ensino de pintura ou a Academia Imperial de Belas-Artes, ausente dos concursos nacionais e não dispendo de recursos para financiar os próprios estudos. Estava, portanto, deslocado dos caminhos normalmente traçados por aqueles que seguiam a carreira de pintura; no entanto, conseguiu passar um ano cursando a *Academie Julian* e se tornou um dos mais reconhecidos pintores paulistas. A pintura do teto e do pano de boca do Teatro Guarani, em Santos, em 1882, cuja qualidade e repercussão teriam desencadeado a sua ida à Europa, é, sem dúvida, um grande marco na sua trajetória, mas não podemos dizer que isso o tirou da sua ingenuidade caíçara e espontânea

⁵¹ Cf. Idem, *ibidem*.

diretamente para a “cidade luz”, como colocam alguns de seus biógrafos. Por outro lado, caso desperdiçada essa oportunidade, o destino de Calixto provavelmente estaria selado na condição de artesão. Ele já gozava, a essa altura de sua vida, de razoável fama e prestígio, o que pode ser verificado pelo quilate de seus clientes: a Companhia Docas de Santos, a ferrovia e diversos membros influentes da sociedade paulista e santista. Esse prestígio não advinha dos mecanismos de consagração presentes em escolas, em concursos públicos, salões ou outros instrumentos de distinção associados à Academia. Calixto é oriundo de família de artesãos e foi, em grande medida, através dos recursos tradicionalmente mobilizados por estes, que inicialmente acumulou o capital simbólico que mais tarde conseguiu converter em um financiamento para os seus estudos no exterior.

A pintura de Calixto é mais tributária do período anterior à sua ida à França do que normalmente se supõe. A formação e os hábitos adquiridos por Calixto nos primeiros anos de sua trajetória artística devem ter entrado em choque quando em contato com as academias, escolas e o estilo de vida boêmio de alguns artistas parisienses, mas continuaram sendo determinantes no que diz respeito ao público apreciador de seus trabalhos. O mercado para o qual pintaria era o santista e as expectativas do mesmo estavam certamente ligadas aos elementos apreciados no seu trabalho e que o motivaram a financiar seus estudos.

Esses elementos todos estavam crivados por uma característica essencial das artes plásticas brasileiras nessa época: uma tensão entre a formação acadêmica e a formação obtida nas oficinas diretamente ligadas às artes aplicadas. Por um lado, o modelo acadêmico francês tinha forte presença no Brasil; por outro, sua lenta implantação deixava muitas brechas preenchidas pelas práticas ligadas às antigas corporações. Apesar de Calixto ter nascido em 1853, estas “falhas” do sistema acadêmico ainda estiveram presentes por algumas décadas.

As cidades paulistas careciam da presença de pintores que pudessem dar conta de trabalhos de maior fôlego. As alternativas de formação local eram extremamente restritas e o mercado não era suficiente para atrair pintores prestigiados pela Academia Imperial de Belas-Artes. A crescente demanda levava os santistas a buscarem uma saída própria para o problema: Calixto destacava-se entre os pintores da região devido ao seu investimento em temas relativos à história local e em função da prática da pintura ao ar livre, tida como moderna e desafiadora da Academia. A experiên-

cia de lidar coletivamente com assuntos relativos à arte nasceu com as sociedades dramáticas, que funcionavam também como ambiente de disputa política e arrecadação de fundos para outros fins, ligados à afirmação de idéias políticas revolucionárias, principalmente o abolicionismo e a república. Calixto estava, portanto, intimamente ligado aos movimentos políticos de Santos.

Se compararmos a situação de Calixto e a dos pintores franceses, verificaremos que não faz o menor sentido cobrar dele, ou de qualquer pintor nas suas condições, a absorção das novas escolas francesas. E isso não pelas deficiências que porventura apresentasse no período em que estudou fora, mas por conta das determinações a que estava sujeito no Brasil. As instituições, como as oficinas e academias, condicionam, em ambos os lugares, de maneira distinta as carreiras dos pintores. A relação existente entre os ocupantes das posições ligadas à Academia e as daqueles ligados às oficinas é distinta nos dois países, formando uma situação completamente diferente no campo artístico e fazendo com que seja impossível subsumir a realidade local ao que se passava na Europa.

A Academia Imperial de Belas-Artes estava plenamente estruturada na segunda metade do século XIX, com salas, professores, cursos regulares, exposições, concursos e prêmios. Entretanto, ainda não havia, como na França, um sistema de ensino provincial funcionando a partir dos pressupostos doutrinários da Academia, sob sua tutela administrativa ou não, que permitisse aos talentos locais a evidência necessária para que fossem preparados e dignificados com o ingresso na Academia carioca, ou que simplesmente sobrevivessem nas províncias de acordo com os princípios da Academia, ocupando uma posição subalterna no campo artístico. Na França surgiu uma demanda de alunos afinados com os ideais e com a ascensão social prometida pela Academia, que não podiam ser absorvidas pelos mecanismos de consagração e sucesso ligados a ela. No Brasil, a penetração das concepções acadêmicas nas províncias foi muito mais frágil que na França, do ponto de vista da atração exercida, em termos profissionais, sobre os jovens que procuravam um lugar no mercado de trabalho. Diferentemente da Europa, estados afastados, como São Paulo, não eram atingidos pela atração de um prêmio em concurso nacional, como o *Prix de Rome*, que contribuía para a difusão dos ideais acadêmicos; nem essa alternativa era condizente com as reais possibilidades dos artistas, pois as instituições e escolas de ensino de desenho e pintura estavam concentradas no Rio de Janeiro.

Muitas das práticas típicas das corporações foram proscritas pela Academia Francesa com o intuito de contribuir para a sua consolidação frente às primeiras, como, por exemplo: o impedimento de que o artista vendesse ele mesmo as suas telas em alguma loja era impossível no Brasil, tanto que Calixto, até o fim de sua vida, reclama da falta de sucesso nas mostras e realiza ele mesmo suas vendas em seu ateliê em São Vicente.

Os filhos das classes abastadas não se interessavam pela profissão de artista e não frequentavam cursos de arte, exceto as mulheres, mas sua formação, geralmente, tinha a finalidade de torná-las mais prendadas e mais atraentes para o matrimônio. Calixto teve a mesma origem social que outros artistas brasileiros de grande projeção artística em diversas épocas. Araújo Porto Alegre era órfão desde criança, tendo sido criado por um casal de relojoeiros; Victor Meireles era filho de um pequeno comerciante de Desterro, em Santa Catarina; Pedro Américo teria sido encaminhado à artes após acompanhar a expedição de um naturalista francês.⁵² Uma série de circunstâncias permitiram que Calixto seguisse uma trajetória híbrida, diferentemente daquela de seus antecessores, que eram ou excluídos do sistema, exercendo pequenos trabalhos nas províncias, ou membros da Academia.

O novo sistema artístico em emergência na França, que foi sustentado e ao mesmo tempo em que forneceu suporte aos impressionistas, proveu aos artistas: visibilidade: eles já não ficavam perdidos no meio das centenas de telas expostas nos salões, mas ganhavam destaque em exposições individuais; e seus nomes, desse modo, ligavam-se ao de um *marchand* e, mais facilmente, a alguma escola; publicidade: em vez de almejar prêmios, o pintor podia contar com artigos laudatórios e outros mecanismos de consagração; compras: o *marchand* formava uma clientela fixa e conseguia influenciar o gosto da mesma; um ganho financeiro mais estável: os negociantes de telas estabeleciam contratos com pintores, adiantando-lhes dinheiro por seus trabalhos ou mesmo fixando acordos mais permanentes de compra; suporte social: os impressionistas, por exemplo, formaram um círculo de pintores, críticos, comerciantes e compradores que contribuíam mutuamente para o reconhecimento, simpatia e encorajamento de todos.⁵³

A situação no Brasil era radicalmente diversa. Segundo um artigo da revista *Panóplia* de 1917, a situação do pintor, até essa data, era a seguinte:⁵⁴

⁵² José Carlos DURAND, *opus cit.*, p. 8.

⁵³ Harrison C. WHITE e Cynthia A. WHITE, *opus cit.*, p. 150.

⁵⁴ "A Galeria Artística", revista *Panóplia*, set. e dez de 1917, s. autor, p. 179.

“Em São Paulo, os pintores quando precisavam vender os seus quadros eram forçados à tarefa insana de colleccionar todos os seus trabalhos, catálogal-os e expôl-os ao público, em dois ou três salões do centro da cidade, mediante um aluguel tão elevado, que, por vêzes, lhes absorvia todos os lucros, e, não raro, os abrigava a penosos desembolsos. Mas o pintor, que não podia dispor de trinta ou quarenta telas escolhidas, não encontrava outro recurso para fazer dinheiro senão solicitar ao negociante da cidade o obséquo de expor, em sua ‘vitrine’ ou no corredor da sua loja, a tela destinada à venda. As casas mais próprias para este fim eram as casas de molduras e papéis de pintados. O pobre artista, nesse caso, via-se na contingência de collocar o seu quadro ao lado de oleographias de cores berrantes e a par de gravuras coloridas de grandes dimensões, o que, é bem de ver, lhe tirava todo o relevo, ou, o que é peor, o confundia com outros productos de arte industrial. O artista cioso de sua obra, que quizesse sujeital-a dessa forma a um confronto que a desvalorizava aos olhos do público, só podia, à custa de um labor diuturno e tenaz, recorrer ao expediente, quasi sempre negativo, de abrir uma exposição por sua própria conta. Mas, para conseguir isso - o que só conseguia ao cabo de alguns annos de esforço - quem é que lhe garantia a subsistência?”.

O artigo comenta ainda a existência de galerias permanentes no Rio de Janeiro, onde o pintor, sem sacrifício do seu dinheiro, podia expor sua tela à venda e louva que em São Paulo se tenha inaugurado uma galeria desse tipo chamada “Galeria de Arte”, instalada na Rua São Bento nº 22. Lá figurariam Almeida Júnior, Pedro Alexandrino, Oscar Pereira da Silva, Baptista da Costa, Malhõa e outros ao lado de moços de mérito, como Washt Rodrigues, Paulo de Vale Amazonas, entre outros.

Assim, os mecanismos de controle de aprendizado, produção e comercialização dos trabalhos artísticos exercidos pela antiga oficina foram, na França, longamente combatidos e suplantados definitivamente pelo sistema acadêmico nas última décadas do século XIX e, no Brasil, ocorreu o contrário. Aqui aboliu-se a oficina e implantou-se a academia, mas não se instalou um “sistema” acadêmico no nível nacional, seu alcance era limitado. Foi esse movimento que abriu espaço, lá, para que pessoas originalmente marginais ou simplesmente de fora do campo artístico assumissem algumas tarefas correlatas a ele. Se por um lado a Academia logrou difundir seus ideais, por outro, não operou a descentralização das recompensas, conduzindo as premiações de maneira extremamente centralizada, como o *Prix de Rome*. O descompasso entre

a atração pelo estatuto social que ela propiciava ao pintor e a demanda numericamente superior, que poderia de fato alcançá-lo, gerou a pressão social que, associada a outros fatores, como o mercado mais amplo para a pintura de paisagem, impulsionou o impressionismo.

No Brasil, os mecanismos normativos característicos das oficinas ainda estavam operantes e ao invés de propriamente concorrer com a Academia, funcionavam exatamente ao contrário: já direcionavam os novatos para a carreira de decoradores, tirando-lhe qualquer possibilidade de ingresso entre os profissionais das belas-artes, fazendo com que não houvesse, aqui a mesma pressão sofrida pela Academia francesa. Esta pressão, por aqui, foi de outra ordem, fortemente atrelada às instituições e às disputas políticas. Calixto tinha poucas chances de conseguir um vaga numa escola e, caso não conseguisse, não lhe restariam alternativas de sobrevivência no meio artístico, exceto nas áreas ligadas às artes aplicadas, bastante denegridas pelo vigência da escravidão. Portanto, era uma alternativa que precisa ser bem calculada, ou seria muito pouco atraente.

As elites políticas estavam articuladas nos clubes dramáticos e foram estes que forneceram a base material e social para que Calixto vislumbrasse a possibilidade de vir a ocupar a posição de pintor. A existência destes clubes foi a base do mercado no qual a fama de Calixto se consolidou. A relevância dos mesmos, porém, vai bem mais além: o vínculo estabelecido entre o teatro e o prestígio político fez com que as artes em geral adquirissem uma importância inédita. Os clubes elevaram a uma nova posição social as pessoas envolvidas na produção artística: na administração do teatro e dos clubes, na organização dos espetáculos e na produção de textos. Com isso, alavancaram também a posição social de uma série de profissionais que estavam ligados à produção dos espetáculos teatrais ou aos outros elementos que compunham o lazer do público freqüentador das peças.

Nesse ambiente, Calixto consegue sobressair-se e escapar das determinações que a oficina impunha ao pintor e lançar-se na carreira através da mobilização competente de vários recursos: conhecimento da história local e execução, na tela, de momentos fundadores da região, numa época em que São Paulo buscava destaque e espaço na história e na política nacional; opção por um gênero, pintura de paisagem, tida como moderna e desafiadora da Academia, cuja produção enaltecia justamente o poder imperial ao qual os paulistas buscavam se contrapor; estabelecimento de vínculos com

políticos e membros influentes da sociedade santista, num momento em que ela buscava atualizar os seus hábitos de consumo e sociabilidade conforme padrões europeus de freqüência e lazer, principalmente, em teatros e praças.

A trajetória híbrida de Calixto pode mesmo ser vista como uma versão da alteração no significado social do teatro. Os santistas passaram a enxergar uma nova qualidade na sua produção dramática, na sua capacidade de atrair e produzir artistas. Calixto correspondia muito bem a esta expectativa no campo da pintura: apresentara-se desde cedo como artista e resistira a assumir a posição de artesão. Ele investiu na pintura de paisagem e no papel do pintor excluído, solitário e amante da natureza, que surgia no final do século XIX.

Esses clubes dramáticos, embora não tivessem nenhum vínculo direto com o Estado, caracterizavam-se como forças a ele direcionadas conforme seus projetos políticos de abolição, de obras públicas e de organização da máquina pública, inscrita explicitamente em seus princípios, como o exemplo dado de libertação de meninas escravas, e implícita na sua organização independente do poder imperial para a consolidação de certos objetivos, como a construção do Teatro. Os clubes foram os espaços onde a rebeldia contra a exclusão de São Paulo nas decisões políticas do império puderam ser articuladas. A noção de “injustiça” estava presente na produção relativa à exploração do trabalho escravo, que condenava o regime político e econômico. Estava também latente na produção de Calixto, na sua opção pela escola da natureza e na recusa do aprendizado acadêmico, na pintura das cenas do diário perolopolino, na opção pela história local.

Um caixara em Paris

A vida de Calixto em Paris

A viagem de Calixto para Paris ainda é um momento pouco esclarecido da sua biografia. Informações desencontradas comprometem a análise sobre esse período crucial de sua vida. Por isso, antes de mais nada, é preciso superar as controvérsias com relação às datas, lugares e professores com quem ele estudou quando na França¹. Minha preocupação aqui não é simplesmente com a exatidão dos dados para a recuperação factual de sua biografia, mas situar os eventos que ele presenciou, atividades que desenvolveu e investigar a situação do campo artístico nos anos que esteve na França, todos elementos relevantes para a reconstrução de sua formação.

A data de sua partida é apontada por alguns como sendo o ano de 1881, por outros 1883, ou, ainda, 1884. As fontes mais confiáveis são seus descendentes e amigos que escreveram sobre ele logo após sua morte, em 1927. Segundo João Pedro de Jesus Neto, neto de Calixto², ele esteve em Paris em 1883 e, segundo Júlio Conceição, colega de Calixto no Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, em 1881. Um dos pontos de discórdia é uma anedota muito contada por seus descendentes e amigos sobre uma visita que teria feito ao famoso *Musée Grèvin*, que só foi inaugurado em 5 de junho de 1882. De qualquer modo o “Correio Paulistano” registra em 3 de agosto de 1884, na sua segunda página, na coluna “Notícias Artísticas”: “Chegou, ante hontem, à Santos, vindo de Paris, o pintor Benedito Calixto...”. Júlio Conceição, cujo crédito advém de ser o primeiro biógrafo e amigo pessoal de Calixto, parece ter dado início a um equívoco que muito se difundiu.

O mesmo jornal completa, para dirimir totalmente as dúvidas sobre quanto tempo teria passado na França: “Há cerca de um ano quando elle partiu para a grande capital com a frente cheia das mil visões da arte...”. Não poderia, portanto, ter freqüentado durante um ano o ateliê do professor Jean François Raffaëlli antes de ir para a *Académie Julian*, como aponta Francisco Martins dos Santos em artigo para a “Tribuna” datado de 14 de outubro de 1953.

¹ O nome e os textos de Calixto são constantemente invocados por autoridades, políticos e personalidades santistas para exemplificar a grandeza de seus vultos históricos ou para atribuir pompa a suas falas e artigos. Como estes discursos não dispunham de referências de trabalhos biográficos mais aprofundados, muitas informações equivocadas sobre ele foram divulgadas em palestras e jornais. Além da confusão com relação às datas, escolas e professores, vale citar a própria origem de Calixto: muitos santistas acreditam que ele é filho da cidade, quando, na verdade, nasceu em Itanhaém.

² João Pedro de JESUS NETO, Boletim da Associação Paulista de Belas Artes, nº 30, setembro e outubro de 1948, São Paulo.

Alguns desenhos de Calixto realizados quando ele estava na França foram divulgados em 1984 numa exposição da Dan Galeria³, em São Paulo. As datas nos trabalhos realizados são, em boa parte, de 1883. Infelizmente, não fazem referência ao mês, apenas ao ano. Em suma, podemos afirmar que em meados ou finais de 1883, com a idade de 30 anos, Calixto foi direto para o ateliê de Raffaëlli, onde permaneceu pouco tempo, para depois seguir para a *Académie Julian*, e lá ficou mais ou menos um ano.

Outro ponto que também permanece pouco esclarecido é sobre os professores com os quais Calixto teria estudado. Sabe-se que, certamente, estudou com Jean François Raffaëlli e na *Académie Julian*. Alguns textos de jornal e de descendentes seus dizem que também estudou com Silva Porto e José Vital Branco Malhóia⁴, ambos ligados ao naturalismo português. Impossível precisar os meses exatos de estudo em cada lugar, mas tendo Calixto passado apenas um ano na Europa, e como todas as indicações presentes nos seus desenhos e nos seus textos fazem referência apenas à *Académie Julian*, nos parece um certo exagero dizer que estudou com esses pintores portugueses. Suponho que apenas travou contato com eles quando voltava de Paris para embarcar para o Brasil, saindo de Portugal. Deve ter tido alguns encontros com eles, não mais do que isso. O impacto que essas palestras e as telas desses pintores tiveram na obra de Calixto é bastante difícil de precisar, no entanto, há algumas semelhanças de datas e conteúdos entre o naturalismo português e brasileiro, conforme mostrarei adiante. Cada um desses pintores, e a *Académie Julian*, terão sua influência em Calixto analisada mais detidamente a seguir⁵.

Isolado na metrópole?

Calixto deixou o ateliê de Raffaëlli, segundo alguns de seus descendentes, por não se moldar à sua técnica impressionista. Na *Académie Julian*, passou pelos ateliês de Tony Robert-Fleury, Gustave Boulanger, Jules Lefebvre, e William Bouguereau; estudou composição e desenhos a partir de modelos vivos; obteve o segundo prêmio em um concurso para pintura histórica com a tela “Uma cena do dilúvio” e trouxe consigo de volta para o Brasil a tela “Longe do Lar”. Calixto escolheu viver em bairro afastado, Asnières, aparentemente longe das novas tendências artísticas e filosóficas e da boêmia, num pensionato dirigido por uma austera senhora à qual causou alguns transtornos, como encharcar o seu tapete de água por não saber que deveria sacudir a neve antes de entrar em casa. O seu primeiro

³ Catálogo da exposição “Benedito Calixto - obras inéditas”, São Paulo, Dan Galeria, de 5 de dez. de 1984 a 20 de dez. de 1984.

⁴ Veja-se, por exemplo, o artigo: “Calixto, o Poeta da Tela”, in: *A Tribuna*, Santos, 15/10/53: “Aceitando o convite, permaneceu na Cidade-Luz dois anos, freqüentando a ‘Academia Jubileu’ e a ‘Escola Julien’, transportando-se mais tarde a Portugal, completando o seu curso de pintura ao lado de Malhóia e Silva Porto em Lisboa.”

⁵ As telas que Calixto pintou durante a sua estadia na França poderiam ajudar em muito a esclarecer esse pontos, porém, o destino da maioria é incerto. Sabe-se que algumas dessas telas foram destruídas num acidente marítimo: o naufrágio do vapor francês *Ville de Pará*, em 1885, conforme notícia publicada no *Indicador Santista*, 23/10/1885, *apud*. Dalton SALA; “Benedito Calixto, Memória Paulista”, p. 93, in: *Benedito Calixto: Memória Paulista*; Pinacoteca do Estado, 1990. Ainda sobre os trabalhos de Calixto executados na França, pode encontrar, recentemente, em: Yara Lúcia M. M PETRELLA.; *A Linguagem das cores nas paisagens urbanas e marinhas*

contato com a neve teria, ainda, provocado risos nos parisienses, pois tentou evitar de se molhar usando guarda-chuvas, sem atinar para o fato, segundo ele mesmo, de que a neve não molha. Gostava de excursionar por Versailles e Fontainebleau. Visitou a igreja de *Saint Chapelle*, o *Louvre*, *Notre Dame* e atrapalhou-se todo no *Musée Grévin*, não encontrando a saída da sala de espelhos e confundindo um boneco de cera com um homem de verdade. Não conseguiu resistir às saudades de casa, dos ares tropicais, das cores de sua terra natal, do mar que tanto amava e retornou mais cedo do que se esperava. Trouxe consigo a sua bagagem de mão, a tela anteriormente citada e seu aparelho fotográfico⁶.

Sobre as influências que Calixto sofreu ou sobre o que vivenciou quando na França, os estudiosos que pesquisaram sua vida parecem concordar com alguns de seus descendentes: postulam que ele levou uma vida isolada, retirada, que não se ausentava senão para acompanhar as aulas de pintura, para freqüentar lugares que inspirassem seus quadros (Fontainebleau e Versailles), ou para conhecer as obras de grandes mestres e fazer exercícios recomendados pelos professores (no museu do Louvre). Não teria sequer conhecido as novas tendências artísticas. Esta versão parece estar apoiada, inclusive, em relatos da própria época. O pequeno trecho do *Correio Paulistano* que anuncia o retorno de Calixto em 1884 assim o elogia: “A hora em que os ‘gommosos’, a gente do v’lan, do ‘tseng’ e do ‘psuchit’ enchia a grande ópera ou os cafés concertos, elle estudava no fundo do seu ‘atelier’, elle visitava o salon, elle ia pedir conselhos aos mestres, elle concebia uma paisagem da terra natal, que parecia ver ao longe, no meio das neblinas de inverno, quando as gaivotas num vôo rápido vão cortando o seio azul da águas.”⁷

Este modo de viver de Calixto em Paris seria compartilhado por outros pintores acadêmicos em contraste com os modernistas. Veja-se esta passagem de José Carlos Durand: “A importância dos fatores privilegiados na biografia de Tarsila ressalta-se em casos diametralmente opostos, ou seja, de pintores brasileiros seus contemporâneos que, destituídos de meios econômicos, culturais e de sociabilidade, não conseguiram retirar de suas passagens pela França o mesmo resultado que Tarsila.” Em seguida, o autor cita como exemplo de pintores brasileiros que estiveram em Paris em situação “diametralmente oposta” à de Tarsila os nomes de: Almeida Júnior, Pedro Alexandrino, Batista da Costa e Benedito Calixto. Sobre o último, salienta que sua estadia fora abreviada por “excesso de saudades”. “Em outras palavras, compulsoriamente dóceis ao ensino das instituições para onde tinham sido mandados, pouco ou nada poderiam ver do que se passava a seu redor.”⁸ Mais adian-

de Benedito Calixto, FAU/USP, dissertação de mestrado, FAU/USP, 1999. Orientação: Prof. Dr. Élide Monzeglio, s.p., a reprodução de três telas identificadas como paisagens dos arredores de Paris. No entanto, não consegui obter maiores informações sobre as mesmas: se foram realmente pintadas em Paris ou aqui, sua localização ou data. São todas paisagens: duas vistas de um castelo e uma seqüência de casas de campo à beira de um rio. Quanto à técnica, dois são óleo sobre tela em dimensões pequenas, 20 por 29 cm, o outro é um óleo sobre cartão de 18 por 17 cm. Estes poucos dados não me permitem inseri-las nesse capítulo. De qualquer modo, as características dessas pinturas coadunam perfeitamente com as escolhas pictóricas de Calixto analisadas ao longo da tese.

⁶ Essas informações sobre a temporada de Calixto em Paris foram extraídas de: Benedito Calixto de JESUS NETO; “Benedito Calixto - Vida e Obra”, in: *A Tribuna*, Santos, 3 e 10 de novembro de 1963.

⁷ Coluna “Notícias Artísticas”, *Correio Paulistano*, 3 agosto 1884.

⁸ José Carlos DURAND; *opus cit.*, págs. 85 e 86.

te o mesmo autor acrescenta que não podemos censurar os brasileiros que lá estudaram imunes à novas escolas por estarem eles limitados por três fatores: renda, domínio lingüístico, e círculos de sociabilidade.⁹

Uma primeira ressalva a essas afirmações é a análise feita no capítulo anterior no qual demonstrei que o surgimento, no Brasil, da imagem de artista como uma exceção social estava ligada a um momento específico do campo artístico. A ida de Calixto a Paris acontece em meio ao processo de constituição de uma nova posição no campo, tida com sendo a posição a ser ocupada por aqueles que se pretendiam construtores de uma arte brasileira. Resta examinar a relação entre essa posição e as práticas que ela engendrava.

Acredito que a suposição de que esses pintores não absorveram as novas escolas por conta das limitações citadas, pelo menos no que concerne a Calixto, não resiste a um exame mais cuidadoso das informações biográficas já citadas ou dos poucos testemunhos do próprio sobre sua vida. Ele não ignorou as novas tendências, conhecia-as muito bem, acompanhava também os acontecimentos políticos, e compreendia a sua relação com as modificações no campo artístico. A idéia de que resolveu manter grande distância da vida social, política e artística de Paris só pode ser admitida a custa de uma análise parcial e, por vezes, preconceituosa, como por exemplo a afirmação de que sua passagem pelo ateliê de Raffaëlli foi um acaso infeliz que ele logo corrigiu.

As informações que encontrei sobre Jean François Raffaëlli, cujo ateliê foi para onde Calixto inicialmente se dirigiu, são pouco numerosas e, portanto, não dispensei a mesma atenção a ele que à *Académie Julian*. Suponho que a escolha inicial por Raffaëlli¹⁰ tenha sido motivada por dois fatores: sua carreira estava em plena ascensão e evidência, sendo que 1884 é um ano decisivo, pois é quando atinge a consagração através da boa repercussão que conseguiu com uma exposição particular; e porque ele foi um dos maiores expoentes do realismo, sendo muito lembrado hoje por suas telas retratando paisagens e tipos populares do meio rural francês. Também foi um importante pintor de cenas da periferia e da vida burguesa parisiense. Estas características marcam um segundo e profícuo período de sua produção que se iniciou após a realização de uma série de retratos, dos quais os mais famosos são os de Clemenceau e Edmond de Goncourt. Calixto, com vocação naturalista, pintor das paisagens urbanas paulistas, deve ter escolhido o ateliê de Raffaëlli com base em informações que dispunha de antemão e que o estimularam a procurá-lo. Não é intenção aqui fazer um paralelo entre a obra de ambos, mesmo porque não há dados o bastante

⁹ "Da conjunção das circunstâncias aqui tratadas resulta disparatado censurar os bolsistas brasileiros de fins do século (incluindo aqueles cuja estadia se deu nos anos vinte) por não se deixarem 'influenciar' pelos movimentos que procuravam superar a prática e a pedagogia neoclássica cultivadas nas academia de belas-artes. É que tais iniciativas de ruptura estética, embora se dessem quando vários deles lá estagiavam, diziam respeito a uma arte que começava a ser praticada e a circular em circuito socialmente muito diverso daquele a que praticamente todos os pensionistas da academia do Rio de Janeiro podiam ter acesso, dadas suas limitações de renda, de domínio lingüístico e de sociabilidade." José Carlos DURAND, *opus cit.*, pag. 87.

¹⁰ As informações aqui citadas sobre Raffaëlli foram extraídas do *Dictionnaire Critique e Documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs e Graveurs Emmanuel Berezit*, Librairie Grund, France, 1948, e do livro *The realist Tradition, French Painting and Drawing 1830-1900*, de Gabriel P. WEISBERG, publicado por The Cleveland Museum of Art in cooperation with Indiana University Press, Estados Unidos, 1980.

para tal, mas esclarecer que não há elementos suficientes para se supor que a opção pelo ateliê de Raffaëlli tenha sido casual e equivocada, muito pelo contrário.

Raffaëlli, no entanto, produziu muito em preto e branco, principalmente cenas de Paris antiga, e Calixto, como se sabe, ficou famoso por seu colorido tropical. Além disso, o francês era ligado ao grupo dos realistas e impressionistas, amigo de Clemenceau, por sua vez, forte defensor de Manet, e, como se verá mais adiante, há muitas implicações de ordem política e religiosa no que diz respeito à escolha de professores e pintores com quem se relacionar, as quais Calixto provavelmente considerou.

Em Paris Calixto travou contato com Victor Meirelles, que aconselhou-o a mudar-se para a *Académie Julian*. Calixto seguiu a orientação e parece ter estabelecido um laço mais duradouro com Meirelles: mais tarde Calixto recorreu novamente aos seus conselhos na composição de *A Fundação de São Vicente*.

Muitos artistas americanos e ingleses, vários deles impressionistas, passaram pela *Académie Julian*. Sua fama era tal que chegou a ser conhecida como a *École des Beaux-Arts de la Rive Droite*. Parece-me exagerada a afirmação de Catherine Fehrer¹¹ de que a escola chegou a ser considerada uma rival da *École des Beaux-Arts*. De qualquer jeito, se alguma disputa houve, parece não ter sido motivada por posições diferentes quanto à formação dos alunos. Isso por vários motivos: a maioria dos que ali entravam procuravam formação para poder competir por uma vaga nesta última; os prêmios da *Académie Julian* assim como as competições da *École des Beaux-Arts* visavam a preparação dos alunos para as competições de pintura, mormente o *Prix de Rome* e o *Salon*; Julian recrutava seus professores entre os membros e premiados da *École des Beaux-Arts*; e os professores desta e da *Académie Julian* freqüentavam os mesmo círculos sociais: Bouguereau chegou a ser presidente da *Société des Artistes Français* e Robert-Fleury e Jules Lefebvre presidentes do júri de pintura do 'Salon'. Em termos de formação, também não parece ter havido grandes variações entre os seus professores, e entre eles e os da *École des Beaux-Arts*: Tony Robert Fleury, Jules Lefebvre, e Jean-Paul Laurens, alguns dos primeiros a ensinar na Academia, juntamente com o próprio Julian, foram todos alunos de Léon Cogniet na *École des Beaux-Arts*; vários deles estudaram ainda com Cabanel (Julian, Jean-Paul Laurens e François Frameng) e Delaroche (Gustave Boulanger e Lefebvre).

Sobre o ensino, sabe-se que "o objetivo principal dos cursos de pintura era primeiramente ensinar composição através do *sketching*"¹². Julian empenhava-se para que todos

¹¹ Catherine FEHRER, "Women at the Académie Julian", in: *The Burlington Magazine*, november, 1994, p 752.

¹² Catherine FEHRER, "New Light on the Académie Julian and its founder (Rodolphe Julian)", in: *Gazette des Beaux-Arts*, mai-juin 1984, p. 211. No original: "the aim of painting courses was primarily to teach composition through sketching". Obs.: devido a diferenças de sentido e de termos adequados para certas traduções eu preferi manter o *sketching* no original.

dispusessem de um modelo vivo. “Muitos artistas descreveram, mais tarde, o treinamento que receberam na Academia, o qual era puramente prático e adaptado às habilidades de cada aluno. O desenho era enfatizado, principiantes e crianças inicialmente desenhavam a partir dos modelos em gesso. Alunos habilidosos ou mais avançados imediatamente começaram a desenhar modelos nus. (...). Dow escrupulosamente seguiu o conselho de Lefebvre e Boulanger: ‘Conceba uma idéia da ação. Encontre algo para corrigir. Não sinta que está errado - vá direto ao ponto.’ Uma semana mais tarde o professor lhe disse: ‘Você tem a ação. Agora persiga as personagens - acentue os ossos. Como este homem é diferente dos outros?’. No outro dia: ‘Não interrompa as grandes massas de luz e sombra.’ ... O estudante inglês Hartrick acatou o conselho de Bouguereau, ‘Aprenda a desenhar’, comentando: ‘Este foi, com certeza, o melhor conselho que eu poderia ter recebido naquele momento’. O americano Robert Henri apreciava as correções de Bouguereau, as quais eram ‘diretas, maravilhosamente compostas, prontamente ditas’. Em comparação com as lições na *Académie Julian*, aquelas recebidas na *Pennsylvania Academy*, de onde ele tinha vindo, eram ridiculamente fáceis.’ ... Sendo o ensino puramente prático, estudantes eram fortemente encorajados a estudar anatomia, história e teoria em algum outro lugar. ... Cópias e estudos no Louvre também era parte importante do aprendizado.”¹³

A julgar pelo programa, pode-se supor, inicialmente, que pouco ou nada tinha a ver com o impressionismo e que suas inovações não adentraram os portões da academia. A escola, no entanto, não era uma ilha de desinformação. Calixto não só conhecia pintores como Courbet e Manet como alguns episódios de suas biografias o marcaram profundamente. De grande impacto para o jovem artista foi a exposição no *Salon* de uma tela de Manet. Credita Calixto a aceitação da tela pelo júri do Salão à interferência de Clemenceau, amigo e admirador do pintor que, escolhido para a pasta do Ministério da Educação Pública, teria usado de toda sua influência para que a tela “Le bon Bock” fosse aceita no Salão de 1881. Esse quadro, para Calixto, não era mais que um “retrato de borracho cor de gangrena”. Em seguida Calixto comenta a zombaria de Manet e seus amigos ao remeter para Academia e para o *Salon* as telas outrora recusadas e, após a morte de Manet em 1883, “não satisfeitos ainda com a humilhação porque haviam feito passar os mestres da escola clássica da França, resolveram fazer a apoteose de Manet, não no Pantheon, não no *Hotel de Ville*, não sob o *Arc do Triumpho*, mas no próprio recinto dessa escola de Belas Artes, que elles tão impiamente haviam escarnecido e humilhado.” Sobre a repercussão desse fato na *Académie Julian* Calixto recorda-se da reação de Boulanger: “vi esse

¹³ Catherine FEHRER, “New Light on the Académie Julian and its founder (Rodolphe Julian)”, *op. cit.*, p. 213. No original: “Many artists later described the basic training they had received at the Académie, which was purely practical and adapted to the ability of each student. Drawing was stressed, and beginners and children first drew from the plaster cast. Able or more advanced students immediately began to draw from the nude model. ... Dow scrupulously noted the advice of Lefebvre and Boulanger: ‘Strike out an idea of the action. Get something to correct. Don’t feel you’re wrong - take straight lines’. A week later the professor told him: ‘You have the action. Now look for character - accent bones. How is this men different from others?’. On another day: ‘Do not cut up the broad masses of light and shade’. ... The English student Hartrick welcomed Bouguereaus’s advice: ‘Learn to draw’, commenting: ‘This of course was the soundest advice I could have received at the time’. The American Robert Henri appreciated the corrections of Bouguereau, which were

bondoso e respeitável mestre vibrar, estremecer de indignação, ao referir aos seus discípulos essa “comemoração escandalosa” que vinha de effectuar-se na Escola de Belas Artes, a qual elle dizia ser uma profanação inaudita.” De outro professor, Langerock, lembra-se de uma frase: “Isto não deixa de ser, na verdade, um facto escandaloso e deprimente para a escola. Si eu encontrasse um desses quadros que ahí estão, jogados na sargeta da rua, garantto-lhe que não me daria o incommodo de abaixar-me para o apanhar. Entretanto elles estão sendo disputados a peso de ouro.”¹⁴

Fica evidente que Calixto não conheceu esses grandes mestres *pompieri* no seu apogeu, mas no seu declínio, num momento em que o impressionismo rompia as barreiras do exílio em relação ao reconhecimento oficial e vinha impor-se justamente nos locais de consagração de seus antigos algozes. “Paris, a cidade clássica da arte e da luz, viu então, cheia de espanto o que jamais havia presenciado. Viu abrirem-se as portas do clássico templo da arte para que alli dentro se realizasse, com a pompa official numa singular cerimonia de distincção como a nenhum outro artista francez se houvera feito até então: A apotheose de um triumphador ! E esse triumphador era Manet.”¹⁵

A angústia dos professores ecoa no pessimismo de Calixto: “Mas para que a victoria da anarchia seja completa, é ainda necessario imitar a acção do mestre Courbet: pôr abaixo os ultimos monumentos que restam, vasados nos moldes classicos architectonicos e destruir todas as obras de arte da velha escola, que não tem mais razão de ser”. E sobre os cubistas e futuristas, acrescenta: “É o prenuncio do cyclone, do cataclysmo, que ha de aniquilar, ha de varrer de uma vez, da superficie do planeta, todo o vestigio da arte antiga e mesmo de arte moderna, inclusive *realistas* e *impressionistas*.” Acredita ele que somente após este ciclone é que será “semeado o novo ideal da verdadeira arte moderna, da verdadeira esthetica, do verdadeiro Bello que ha de medrar, florescer, fructificar para gozo e bem commum da humanidade do futuro.”¹⁶

Suas memórias mostram, ainda, que Calixto tinha clareza da associação entre certas escolas artísticas e movimentos políticos. Ainda sobre a postura nefasta (para ele) de pintores como Courbet, comenta: “De 1871 a 1880 taes idéas anarchizadoras, na politica e na arte estiveram em Paris, mais ou menos adormecidas e sopitadas pelo braço forte dos timoneiros do Estado, que ainda tinham bem patente na memoria as jornadas vermelhas da Communa ...e as duras e justas represálias de Thiers, ao qual o grande pintor Vibert devia immortalizar na tela em 1881, nessa grande apotheose que se admira hoje no “Hotel de Ville” e na qual o primeiro presidente da terceira República Franceza é tão justamente glo-

'direct, beautifully composed, quickly said'. In comparison to assignments at Julian's those at the Pennsylvania Academy from which he had come were ridiculously easy. Since the teaching was purely practical, students were urged to study anatomy, history and theory elsewhere. ... Copyng and studying at the Louvre were also an important part of the student's training."

¹⁴ Os trechos desse parágrafo foram extraídos do artigo de Benedito Calixto de JESUS, “Arte Clássica - Suas harmonias naturais: a anthropologia e a geometria applicadas ao estudo das Bellas Artes”, in: *Correio de Campinas*, Jan. 1916.

¹⁵ Idem, *ibidem*.

¹⁶ Idem, *ibidem*.

rificado em seu leito de morte, como o vencedor da Communa e salvador da França.”¹⁷. As idéias anárquicas na pintura e na política representavam, para Calixto, uma forma de ameaça ao governo que, por isso, cumpria seu papel de combatê-las.

Além de um conhecimento bastante claro dos movimentos artísticos franceses, Calixto demonstra também que viveu um pouco da modernidade parisiense, nesse sentido, a anedota sobre sua passagem pelo *Musée Grévin* é bastante reveladora: Calixto teve dificuldades para sair da sala de espelhos deste museu e depois acabou confundindo um boneco de cera com um policial de verdade¹⁸. Como muitos de seus parentes contam esta história, suponho que o próprio protagonista gostasse de entreter os amigos e visitantes com ela. Ao situarmos o Museu no contexto da produção cultural e lúdica de Paris, descobriremos mais do que um acontecimento casual e pitoresco. Revela-se aqui, na verdade, a atenção de Calixto para com os acontecimentos importantes da cidade das luzes.

Inaugurado em 1882, o *Musée Grévin* se transformou rapidamente em uma das coqueluches parisienses: era o museu mais visitado depois do Louvre. Pretendia-se com ele mais que um museu de cera comum, pois foi concebido como um jornal: além de reproduzir importantes fatos e personagens históricos da França, tem boa parte de seu acervo consagrado à atualidade política e social do país. Dado o seu sucesso de público, figurar no Museu acabou se tornando alvo das personalidades da época em busca de destaque, chegando um jornal parisiense daqueles dias a publicar: “Doravante, para ser consagrado, será preciso ser representado no museu.”¹⁹ Realizado dentro do espírito da promoção da instrução pública que grassava na França daqueles dias, o museu se coloca a serviço da história e da atualidade, construindo quadros o mais próximo da realidade: adquire as roupas das personagens originais para vestir os bonecos, recruta os protagonistas dos eventos para posarem para a confecção dos seus sócias de cera e adquire os móveis originais presentes nos ambientes que recria. Transforma-se em um reduto da modernidade em termos de diversão, empenha-se em apresentar um espetáculo mais real que a fotografia para a divulgação da informação: uma reconstrução estática exata do evento. Alguns fatos são apresentados em vários momentos, como a “reportagem” de um crime horrendo que escandalizou Paris: mostra o assassinato, a prisão, a condenação e a morte de um criminoso. Muitos bonecos do museu são propositadamente dispostos para confundir o visitante, como um boneco vestido com roupas comuns, com feições de quem observa algo à sua frente, posicionado sentado num banco destinado a descansar quem admira um dos quadros. Assim, a anedota revela um Calixto interessado, que conheceu mais que o bairro afastado onde residiu.

¹⁷ Idem, *ibidem*.

¹⁸ A melhor e mais repetida versão deste fato parece-me ser a contada por Benedito Calixto de JESUS NETO. Segundo ele, Calixto “Um dia foi visitar o Museu Grevin, de figuras de Cêra, e que até hoje, ainda existe em Paris, atraindo os turistas que vão à Cidade Luz. Uma vez lá dentro, o praiano de Itanhaém começou por se atralhar no salão dos espelhos, perdendo, naquela confusão de imagens, a porta de saída.... Após vários encontros com a sua própria imagem, ele foi delicadamente conduzido à porta de saída por um amável guarda. Passando a um outro salão, e não sabendo como subir ao andar superior do célebre museu, Calixto pediu informações ao ‘gendarme’ parisiense que calmamente se recostava a uma coluna no centro do salão. O policial, olhando-o fixamente, nada respondeu. Calixto repetiu a pergunta, caprichando na pronúncia do francês que ele vinha praticando no pensionato. Diante da impassibilidade do ‘gendarme’ foi que ele descobriu que o homem era de cêra.” extraído do artigo: Benedito Calixto de JESUS NETO, “Benedito Calixto - Vida e Obra”, in: *A Tribuna*, Santos, 3 e 10 de novembro de 1963.

O demais dados de que dispomos sobre sua estadia na França são insuficientes tanto para confirmar quanto negar o seu isolamento e suas dificuldades em se instruir. As excursões ao Louvre são freqüentes na vida da maioria dos pintores que lá estudaram até os dias de hoje²⁰. As visitas às igrejas locais também²¹. Fontainebleau, outro lugar muito visitado por Calixto, foi para onde muitos artistas de várias tendências, de acadêmicos a impressionistas, se dirigiram para pintar, fazer *croquis*, ou mesmo morar, durante as últimas décadas do século passado e começo deste²². Como não se sabe nada além do fato de ele ter ido algumas vezes a esses lugares, não podemos inferir muito a partir dessas informações. O fato de ter escolhido Asnières para moradia também não é tão relevante, pois era muito comum os estudantes estrangeiros, e mesmo franceses, terem de sobreviver com poucos recursos financeiros oriundos de bolsas de seus locais de origem ou de mecenas, o que fazia com que a maioria deles residisse em locais baratos e afastados. Era hábito que os alunos da *Académie Julian*, e de outras escolas, almoçassem no próprio ateliê de ensino, convertendo a sala de aula em refeitório, por não disporem de tempo nem dinheiro para retornar às suas pensões.

Os trechos até agora analisados não trazem grandes novidades no que diz respeito à acolhida que os impressionistas receberam de certos meios artísticos, sobre a política e a vida cultural parisiense, mas são significativos para recuperarmos o ponto de vista que Calixto teve do campo artístico francês naqueles meses que lá residiu. Após ter presenciado em Paris, mãe das tendências artísticas, a apoteose de Manet na *École des Beaux-Arts*, não poderia ter voltado ignorando que tal reviravolta deveria repercutir no resto do mundo, que o impressionismo conquistara definitivamente público e que isto representava um grande golpe contra os preceitos da arte clássica, muitos dos quais defendia e aplicava nas suas obras. Atento a relacionamentos sociais não tão fáceis de serem percebidas por estrangeiros, Calixto demonstra que conhecia também os políticos e suas relações com os pintores e movimentos artísticos. Mesmo algumas trapalhadas engraçadas que ele viveu na França e que são contadas e recontadas para divertir os leitores de suas biografias, revelam, num exame mais cuidadoso, que Calixto estava a par das novidades políticas, culturais e sociais da metrópole das artes, como o episódio ocorrido no *Musée Grévin*. Fica claro, assim, que as opções de Calixto quanto à sua formação não podem ser explicadas a partir da sua ignorância das novas correntes artísticas. Provavelmente, os círculos de sociabilidade que freqüentava no Brasil exigiam dele relatos de viagem que revelassem mais do que uma vida ascética dedicada exclusivamente à pintura, pois a barreira da língua parece não tê-lo impedido de informar-se muito bem sobre as sutilezas das relações entre os políticos e artistas.

²⁰ O máximo que se poderia dizer é que ele procurou mostrar que conheceu as obras clássicas da arte e estudou nos ambientes consagrados de aprendizado dos acadêmicos, contudo, a variedade e a quantidade de obras ali expostas, a quantidade de pintores que visitavam o lugar, e a falta de qualquer dado mais preciso sobre as visitas que Calixto fazia ao Museu (com quem ia? que salas visitava? quanto tempo ficava? levava seu bloco de folhas para desenhar? fora mandado pelos seus professores ou ia por conta própria?) impedem que se façam suposições mais precisas sobre as mesmas.

²¹ Aparentemente Calixto cita apenas Sainte-Chapelle e Notre Dame. Ambas são exemplares fascinantes da arquitetura e decoração religiosa. Sainte-Chapelle, menos conhecida, é particularmente venerada por conta da sua extraordinária decoração de passagens bíblicas. Elas começam com o Gênesis, esculpido nas laterais da porta, e seguem a seqüência histórica bíblica pelos vitrais góticos do interior da capela. É como uma bíblia em imagens.

É óbvio que não poderia prever o modernismo e todas as suas conseqüências mas sabia que tempos conturbados viriam. Acredito que Calixto calculou suas opções. Tomou-as após pesar os prós e os contras, medir suas possibilidades, e por acreditar que representavam o melhor caminho a seguir na sua carreira artística, tanto do ponto de vista do seu aprendizado artístico, como do seu sucesso público e financeiro.

Arte para o grande público

Considerando um Calixto atento, curioso e ciente das mudanças pelas quais passava a arte na França, suponho que o lugar privilegiado a partir do qual as apreendia era, sem dúvida, a própria *Académie Julian*, onde fora estudar. O mais importante professor da *Académie Julian* na época em que Calixto lá estudou foi William Bouguereau, um pouco mais velho que os outros, tinha proeminência sobre eles. Não podemos entendê-lo simplesmente como um acadêmico conservador que pouco ou nada incorporou das mudanças pelas quais passava a arte na França. Embora pouco conhecido hoje em dia, Bouguereau era considerado um dos maiores pintores franceses da sua época, a ponto de um dos alunos da academia escrever em suas memórias que “se o mestre era venerado e escutado pelos homens, pode-se dizer que no ateliê da rua Berri, era considerado como um semi-Deus, havia um verdadeiro culto à sua pessoa.”²³ De família humilde, Bouguereau alcançou a fama a custa de um enorme sacrifício e dedicação. Degas escreveu sobre ele: “Voyez-vous, mon cher ami, je tombe chez moi et j’y entame une vie régulière comme pas un, excepté Bouguereau à l’énergie et la facture duquel je ne compte pas arriver”²⁴. O próprio Julian há muito não pintava e se dedicava quase que exclusivamente à administração de sua escola.

Professor na *École des Beaux-Arts*, Bouguereau foi conhecido e criticado durante muito tempo por sua pintura tipicamente acadêmica. Tendo sido enviado a Roma como bolsista do governo após conseguir segundo lugar no famoso concurso para este fim, Bouguereau passa vários anos estudando e viajando pela Itália. A sua obra, no período que segue à sua volta da França, é profundamente marcada por esta vivência. Segundo Louise d’Argencourt, sua produção neste momento pode ser basicamente dividida em duas categorias principais: “as personagens ‘italianas’, tipos regionais quase sempre acompanhadas de uma criança, como *Femme de Cervara et son enfant*, de 1861, *Femme de Tivoli* ou *Femme d’Alvito*, do mesmo ano; depois as alegorias ‘antigas’, cujas personagens inspiradas em Teócrito ou Virgílio, descrevem as cenas de felicidade familiar tratadas à maneira de bai-

²² As visitas a Fontainebleau são ainda mais obscuras. Calixto poderia tanto estar fascinado com a famosa Galerie François I (analisada primorosamente por Dora e Erwin PANOFKY, *Étude Iconographique de la Galerie François Ier a Fontainebleau*, França, Gérard Monfort Éditeur, 1992) e seus afrescos tipicamente Italianos, ou com os jardins que tanto inspiraram os românticos e outros paisagistas.

²³ Mark Steven WALKER, “Biographie”, in: Louise d’ARGENCOURT e Mark Steven WALKER; *Catalogue de l’exposition organisée par le Musée des Beaux-Arts de Montreal, La Ville de Paris et le Wadsworth Atheneum de Hartford*, 1984. No original: “si le maître était vénéré et écouté par les hommes, on doit dire qu’à l’atelier de la rue de Berri on le considérait comme un demi-dieu; on avait un véritable culte pour lui.”

²⁴ Edgar DEGAS, *apud.*, Mark Steven WALKER, *opus cit.*, p. 47.

xos-relevos gregos, tais como *Idylle: famille antique*, de 1855 (figura 8), *Le retour des champs*, de 1860, ou *Jeune mère contemplant deux enfants qui s'embrassent*, de 1861.”²⁵

Acontece, porém, que o ano de 1863 marca um profunda inflexão na sua pintura, pouco conhecida na França, que coincide com uma alteração no seu público comprador e admirador. Influenciado pelo *marchand* Durand-Ruel, que comercializava suas obras, Bouguereau começa a produzir essencialmente para o mercado exterior. Praticamente todas as suas obras, desta data em diante, foram compradas por americanos, ingleses, holandeses e belgas. A partir de 1865 Goupil começa a se interessar por Bouguereau e acaba se tornando, em 1866, seu *marchand* exclusivo, acentuando a preferência pelo mercado exterior. Do tempo em que Durand-Ruel comercializou suas obras, não há sequer um único registro de venda de trabalhos seus para clientes franceses.

Além de buscar novos mercados para as obras de Bouguereau, Durand-Ruel o estimulou a uma produção mais condizente com este público. O *marchand* o apresentou ao pintor d'Hugues de Merle, cuja pintura de gênero tinha grande saída nos mercados exteriores e inspiraram Bouguereau a adotar os motivos que fizeram a popularidade do amigo. Bouguereau manifesta entusiasmo em uma carta datada de abril de 1863: “Este ano, sobretudo, eu estou ocupado e preocupado, eu antevejo um grande progresso, a cor! ... Se você soubesse que interesse para mim e que esperança!”²⁶

A sutileza da utilização da cor em sua pinturas pode ser vista em *Rest in Harvest*, de 1865 (ilustração 9). A sensualidade da cena foi apontada por Fronia E. Wissman²⁷: a garota não apresenta sinais de estar descansando após uma jornada de trabalho e o seu olhar, diretamente para o observador, não procura integrá-lo a algum acontecimento retratado, uma vez que ela é a única personagem da tela, ele é puramente provocativo. As cores das flores, sobretudo, explicam o olhar malicioso: alguns toques vermelhos no meio da relva que a esconde e uma flor vermelha displicentemente largada da sua mão na altura do seu colo, insinuam expectativa de prazer.

O investimento principal de Bouguereau continua sendo o desenho: as formas estão perfeitamente delineadas, e, sobretudo, a face revela uma rara habilidade e destreza na pintura do corpo humano. A cor não compõe um jogo próprio de relações umas com as outras, ela realça o sentido da cena contida no desenho.

Ainda sobre a relação existente entre os mercados de arte emergentes e as alterações estéticas, Louise d'Argencourt entende que Bouguereau foi vítima do que ela denomina de “le marché de l'art”²⁸. Segundo ela, Bouguereau pertenceu a uma geração onde a arte

²⁵ Louise d'ARGENCOURT; “Bouguereau et la marché de l'art en France”, in: Louise d'ARGENCOURT e Mark Steven WALKER, *opus cit.*, ps. 95 a 103. No original: “les sujets 'italiens', types régionaux de femmes presque toutes accompagnées d'un enfant, tels *Femme de Cervara et son enfant*, de 1861, *Femme de Tivoli* ou *Femme d'Alvito*, de la même année; puis les allégories 'antiques' dont les sujets inspirés de Théocrite ou Virgile, décrivent les scènes de bonheur familial traitées à la façon des bas-reliefs grecs, tels *Idylle: famille antique*, de 1855, *Le retour des champs*, de 1860, ou *Jeune mère contemplant deux enfants qui s'embrassent*, de 1861.”

²⁶ William Bouguereau, *apud*, Louise d'ARGENCOURT e Mark Steven WALKER, *opus cit.*, p. 99. No original: “Cette année surtout je suis occupé et préoccupé, j'entrevois un grand progrès, la couleur!... Si vous saviez quel intérêt pour moi et quel espoir!”

²⁷ Fronia E. WISSMAN, *Bouguereau*, São Francisco, Pomegranate Artbooks, 1996, ps. 59 a 62.

²⁸ Louise d'ARGENCOURT; *opus cit.*, p. 95.

começa a deixar de ser produzida para ser “grande arte” e sim para ser acessível ao grande público.

“Não há qualquer dúvida, a pintura de Bouguereau foi marcada pelo estudo prolongado e aprofundado da arte da estatuária. O desenho ‘arredondado’ de suas figuras e a impressão de relevo criada por um modelado sábio, a falta de integração entre a forma e o fundo, sobretudo nas obras do começo, vêm de um hábito de ver e de sentir que não pertence ao mundo ‘pictórico’.”²⁹ Bouguereau frequentou o ateliê de Guillaume Fulconis, escultor, e foi amigo de Francisque-Joseph Duret, outro escultor. A influência do segundo é direta e d’Argencourt nos mostra, em seu artigo, a presença de uma série de telas de Bouguereau onde pode-se reconhecer claramente a escultura inspiradora³⁰.

D’Argencourt realiza, ainda, outro paralelo: as obras de Bouguereau e os cartões postais da época. No começo do século XIX as novas técnicas de reprodução gráfica permitem a proliferação de imagens. Este processo teve seu ponto culminante entre os anos de 1830 e 1850, nos quais as revistas e jornais passam a reproduzir grande quantidade de imagens. Para a autora, desenvolve-se, então, uma produção de forte apelo popular, marcada por clichês atraentes para um público, segundo ela, pouco educado, composto, principalmente, por burgueses recém enriquecidos que queriam admirar seus próprios valores morais. D’Argencourt faz interessante análise da semelhança entre as poses nos cartões postais e aquelas presentes nas telas de Bouguereau. Ademais, o pintor procurava ele mesmo realizar reproduções miniaturadas de suas telas com a finalidade de facilitar o trabalho dos ilustradores, garantindo, assim, a qualidade da reprodução e disponibilizando a tela para a venda.

A partir do descobrimento das cores e da pintura de gênero e sentindo o público cada vez menos afeito à pintura histórica e de motivação clássica, mesmo o poder público, Bouguereau abandona a inspiração na antiguidade, os tipos italianos, o estilo congelado pela repetição de *décors* que ele já havia pintado anteriormente, e passa a se ocupar da felicidade familiar, do carinho da mãe pelo filho, de pastores e camponeses. Datam desta época: *La soer aînée*, *La grande soer*, *La sortir de l’école*, *Le lever*, *Les oranges*, entre outras telas. Este segundo momento corresponde àquele no qual Durand passa a vender suas obras para os novos burgueses americanos³¹.

Creio que a tensão entre todas essas características e a sua formação tradicional inspirada no classicismo pode ser melhor verificada nas suas pinturas de ninfas, banhistas e versões de Vênus. Veja-se, por exemplo, *The Bathers* (ilustração 10), de 1884 (ano em que Calixto estudava na *Académie Julian*): as figuras estão completamente despidas de qual-

²⁹ Louise d’ARGENCOURT, “Bouquereau et l’art de son temps” in: Louise d’ARGENCOURT e Mark Steven WALKER; *opus cit.*, p. 115. No original: “Il n’y a aucun doute, la peinture de Bouguereau a été marquée par l’étude prolongée et approfondie de l’art du statuaire. Le dessin ‘rond’ de ses figures et l’impression de relief créé par un savant modelé, le défaut d’intégration de la forme et du fond, surtout dans les oeuvres du début, viennent d’une habitude de voir et de sentir qui n’appartient pas au monde ‘pictorial’”

³⁰ Por exemplo: o *esquisse* de 1877, “Promenade à âne” (coleção particular), que contém uma figura extremamente parecida com o “Pêcher napolitan dansant la tarantelle”, de Duret (Salão de 1833, Louvre).

³¹ Cf. Louise d’ARGENCOURT, “Bouguereau et la marché de l’art en France”, *opus cit.*, p. 98.

quer função narrativa, desconectadas de qualquer acontecimento histórico ou religioso, e não há qualquer ligação entre a paisagem de fundo e ambas. A paisagem, na verdade, serve apenas para situar as banhistas, como um palco, mas as ninfas não estão integradas a ela nos mesmos moldes que os românticos ou realistas posicionavam suas personagens: as poses de Bouguereau são estáticas e nada espontâneas, foram pensadas de modo a desafiar e expor a habilidade no desenho. Um observador pouco familiarizado com a tradição das ninfas e outras figuras semelhantes na pintura acadêmica entenderia a tela unicamente a partir do seu apelo erótico, tão despojada está de outros conteúdos clássicos³². Ele utiliza as técnicas mais apuradas de sua formação com o objetivo de cativar o observador.

Essas alterações na arte de Bouguereau estão provavelmente ligadas a um profundo senso comercial. Ele foi um homem de grande sucesso financeiro, amealhando razoável fortuna em sua vida. Ao mesmo tempo em que perdia um mercado, ele se lançava com grande êxito em outros, diversificando, inclusive, o tipo de produto oferecido aos compradores e admiradores de seu trabalho. Durand Ruel, por exemplo, além de vender telas, tirava delas outros proveitos financeiros. Começou, aliás, sua carreira de *marchand* tirando fotografias de telas dos clientes de sua papelaria em troca dos materiais que necessitavam para pintar, e depois as emoldurava e vendia. Com o tempo essas fotografias passaram a ser comercializadas às dezenas, principalmente no natal e no ano novo, e acabaram ornando as paredes de grande parte dos lares franceses. É característica desta época o aparecimento, nas obras de Bouguereau, de figuras em tamanho natural cuja apreciação no caso de uma reprodução em menor escala não seria tão prejudicada³³.

Outra atividade desenvolvida por Durand foi o aluguel de telas. Ele as remetia para toda a França e também para o exterior, atendendo, assim, às necessidades de escolas de pintura que ficavam distantes de Paris. Desse modo, se podia praticar o exercício de cópia de uma tela de um grande mestre, sem necessitar, para tal, de passar uma temporada em Paris. Com isso, Bouguereau amplia seu mercado, bem como sua fama, tornando-se conhecido no exterior.

Todo esse movimento estético e de mercado não poderia passar despercebido a Calixto. Caso não fosse visível o sucesso de seu professor, seria difícil ignorar também um outro fenômeno que contrastava com o declínio de prestígio da escola acadêmica: a *Académie Julian* prosperava a olhos vistos. Julian adotou a estratégia de abrir e fechar cursos nas artes plásticas conforme a demanda, prática possível na medida em que não dispunha de local próprio e único, alugava e desalugava salas conforme o interesse, o número e o sexo dos alunos

³² Cf. Fronia E. WISSMAN., *opus cit.*, p. 87.

³³ Louise d'ARGENCOURT, "Bouquereau et l'art de son temps", *opus cit.*, p. 128.

(mulheres não eram aceitas na *Académie des Beaux-Arts* e a *Académie Julian* era tida como o único lugar onde elas podiam desfrutar de ensino da mesma qualidade que era oferecida aos homens, porém em classes separadas). Relatos de ex-alunos e alunas compilados por Catherine Fehrer³⁴ mostram que muitas salas novas foram abertas nas décadas de 80 e 90. Em 1880 foi aberto o primeiro ateliê só para mulheres e em 1884 a academia registrava algo em torno de 400 alunos. Um ex-aluno relata seu primeiro dia na escola, neste mesmo ano, contando que adentrou uma grande sala onde mais ou menos 50 homens trabalhavam sob a direção de Boulanger e Lefebvre.

Provavelmente esse sucesso da *Académie Julian* se deveu a quatro motivos: 1. muitos alunos que gostariam de adotar o impressionismo não tinham como escapar às pressões para que adquirissem formação através dos caminhos tradicionais, os quais poderiam lhes garantir o reconhecimento como formados em pintura; 2. porque as transformações nas técnicas de impressão permitiam a inserção de imagens cada vez mais nítidas nos meios de comunicação, criando uma demanda por artistas que pudessem cumprir a função de ilustradores de revistas e jornais (embora o jornal da academia aponte que apenas em 1907 Julian introduziu aulas de ilustração e artes gráficas sabe-se que sempre teve a preocupação de ajudar seus alunos a se formarem: variava preços, oferecia prêmios, e os auxiliava a encontrar trabalho); 3. porque o academicismo ainda gozava de bastante prestígio e público e a academia computava grandes glórias de seus alunos e ex-alunos nos meios acadêmicos (por anos alunos ou ex-alunos da *Académie Julian* ganharam o importante Prêmio de Roma, em 1903, por exemplo, dos 10 competidores finalistas, 7 eram da *Académie Julian*); por último, a academia não deixou de incorporar algo das novas tendências artísticas em voga, como ficou evidente nas transformações na pintura de Bouguereau.

Uma análise mais detalhada do currículo das escolas acadêmicas e do seu modo de confecção das telas mostrará de forma mais precisa os pontos de aproximação e distanciamento entre a arte acadêmica e o impressionismo.

O Ensino Acadêmico e as novas escolas

Segundo James Harding, as transformações pelas quais passava a arte francesa encontravam sua fonte dentro da própria academia. Para ele, muito da história escrita sobre a arte desse período ignorou os artistas mais afamados, menosprezou a importância do realismo, naturalismo e pintura de paisagem, para o impressionismo e outros movimentos e, tam-

³⁴ Catherine FEHRER, "New Light on the Académie Julian and its founder (Rodolphe Julian)", *opus cit.*.

bém, a instrução que os pintores receberam nos ateliês que freqüentaram. A compreensão da arte do século dezanove foi obscurecida pelo seu entendimento como “uma série de movimentos revolucionários, sucedendo um ou outro num progresso inevitável em direção à consolidação do Movimento Moderno”, ignorando “a existência de uma forte tradição acadêmica a qual proveu a estrutura e a base para o treinamento do qual esses movimentos foram capazes de evoluir...”³⁵ A maioria dos impressionistas, na verdade, não dirigiu ateliês de ensino e suas experiências aconteceram, em grande parte, enquanto alunos das escolas de molde acadêmico. Calixto não apenas conheceu o que se passava através de informações e da arte de seus professores, mas pôde aprender, a partir de sua formação clássica, em que elementos, em quais exercícios de aprendizado, os “revolucionários” se basearam para conseguir os efeitos pictóricos que defendiam.

O fato de Calixto ter ido para os ateliês de desenho de modelos vivos assim que entrou para a academia e já estar pintando e fazendo composições em menos de um ano, revela que passou muito rápido por certos estágios do aprendizado. O aluno incitante começava nos ateliês de pintura fazendo exercícios de cópias de gravuras, chamadas *modèles de dessin*, em seguida de reproduções em gesso de estátuas ou partes do corpo, nas quais iniciava seus estudos de luz e volume através da utilização da *demi-teint* para criar ilusão de contorno. Só após atingir sucesso neste estágio, o aluno era designado para as aulas *à la nature*, ou modelo vivo. Este passo era considerado, em alguns ateliês, o mais importante.

Alguns desenhos que Calixto fez em Paris podem ser vistos num catálogo da Dan Galeria. Todos são de modelos vivos, *à la nature*, e foram executados com carvão, nenhum a lápis (figura 11). O carvão era considerado um instrumento que possibilitava um desenho mais livre, mais rápido, enquanto o lápis forçava o aluno a um controle mais preciso dos seus traços. A vantagem do primeiro é que ele permitia ao aluno apreender melhor o *mise en place*, ou conjunto, enquanto que o segundo era mais apropriado ao desenho acabado. Alguns alunos, nesse estágio, eram obrigados a voltar aos rascunhos, para exercitar a apreensão do conjunto. Embora o *mise en place* e o *fini* continuassem a ser consideradas as duas etapas essenciais do desenho, a utilização do carvão se torna habitual a partir da década de 60, em detrimento do lápis. De qualquer modo, os trabalhos de Calixto não revelam a mesma dedicação ao desenho que seria necessária a pinturas nos moldes que Bouguereau realizava, que exigiam um aperfeiçoamento muito mais longo.

O peso dado a cada uma das duas fases do desenho *à la nature* tem conseqüências importantes para as escolas. Na primeira não se esperava do aluno que produzisse um dese-

³⁵ James HARDING, *Artistes Ponpiers - French Academic Art in the 19th Century*, Rizzoli International Publications, Nova York, 1979, p. 16. No original: “a series of revolutionary movements, succeeding one another in an inevitable progress towards the making of the Modern Movement.” e “the existence of a powerful academic tradition which provided the framework and the basis of training from which these movements were able to evolve...”.

nho pleno de detalhes dos músculos e formas. Com a ajuda de linhas horizontais e verticais ele indicava, sobretudo, a posição de cada membro, de modo a alcançar o que se chamava de “conjunto”. Para alguns, essa era a estampa mais importante. A seguinte ocorria em meio a *séances de correction*, nas quais se aplicava as noções adquiridas no estudo dos clássicos e da anatomia. Esse trabalho implicava conhecimentos intelectuais e aceitação da idéia de que o desenho precisava ser “corrigido”, ou “acabado”. O êxito nesta etapa era alcançado quando o “fini” ficava limpo dos erros oriundos da observação direta. O estudo da natureza era fundamental neste momento, pois era considerado o melhor meio para atingir a perfeição no desenho.³⁶

Depois de passar anos aprendendo a desenhar corretamente, o aluno tocava no pincel pela primeira vez. O exercício inicial consistia em copiar uma cabeça de uma pintura de um grande mestre ou de um modelo pintado pelo próprio professor com esse propósito específico. Mas ainda não se tratava de uma pintura acabada, aprimorava-se inicialmente a técnica do *ébauche*, que consistia em realizar o contorno, preencher as áreas escuras com tons diluídos e então aplicar as cores. A palheta utilizada era composta de três divisões, uma para as áreas claras, outra para as escuras e uma terceira para os *demi-teintes*. Aqui o aluno não praticava a mistura dos tons, apenas a sua justaposição, de modo preservar a pureza dos mesmos. O produto final devia ser apreciado à distância, de modo que o olho mesclasse os tons dissimulando a ruptura entre um e outro. O trabalho deveria ser acabado com grandes massas de tinta, dispensando o detalhamento das roupas, cabelos; etc. O *ébauche* poderia ser usado também como base para a pintura final, e não apenas como exercício: depois que os tons diluídos estivessem secos o pintor se utilizava dessa “primeira mão” como guia para terminar a obra.

A grande inovação no ensino realizada no século dezenove foi a introdução de um programa de composição. Enquanto o *croquis* designava o estudo de um elemento isolado, a *esquisse peinte* designava um arranjo pictural de vários elementos. Em 1816 foi instituído um concurso oficial de *esquisse peinte* que foi mantido até 1863. As etapas relativas ao *croquis* e à *esquisse* correspondiam ao trabalho criativo. Era neste momento que o pintor exercitava sua imaginação, sua marca pessoal, seu talento. Os estudos e os desenhos detalhados eram trabalhos que requeriam a extrema destreza adquirida em anos de prática nos ateliês de ensino. Esses trabalhos, bem como os *croquis* e a *esquisse*, eram dispostos próximos à tela sobre a qual se realizaria a pintura final, de modo a informar ao pintor os traços que deveria seguir, bem como as cores a serem utilizadas. O *croquis* era, assim, a primeira impres-

³⁶ Albert BOIME, *The Academy & French Painting in the Nineteenth Century*, Yale University Press and New Haven and London, EUA, 1986, p. 33.

são, a primeira inspiração à qual o autor deveria manter-se fiel. A *esquisse* era um exercício de composição, ou de imaginação, onde ele deveria transformar a sua primeira impressão em um conjunto equilibrado. Nesse momento ele realizava também o estudo das cores, sombras e luzes. Os estudos e desenhos eram compostos das mesmas figuras desenhadas rapidamente nos *croquis* e *esquisses*, só que desta vez de maneira acabada, detalhada, cuidada. Esta fase era impreterivelmente realizada no estúdio e representava o chamado trabalho intelectual, que transformava uma boa idéia em uma grande tela. O *croquis* poderia ser feito em qualquer lugar, a maioria das escolas organizava excursões com os alunos pelos bairros ou bosques das cidades para a confecção dos mesmos. Eles eram feitos muito rapidamente.

O grande ponto de desavença entre os pintores do século dezenove pode, assim, ser vista a partir da ênfase colocada nas etapas preparatórias para a tela. O *croquis*, realizado à *la nature* ou não, representa o centro de todo processo criativo, enquanto que o acabamento era considerado um trabalho racional, teoricamente transmitido. A questão diz respeito ao quanto o trabalho final deveria manter-se fiel à primeira impressão e o quanto deveria ser “corrigido”. Questão relevantíssima pois implica nos elementos que deviam ser considerados para avaliação de uma obra de arte ou de um artista.

O dilema se manifesta nas palavras de Thoré: “It is hard to tell the moment in a master’s production when an *ébauche* or an *esquisse* turns into a picture. Is a picture in fact ever finished? For my part, I do not find Gerard Dou’s painstaking efforts ‘finished’: they are over-finished. Perhaps they were more complete, that is to say more expressive of what the painter was trying to convey, at an earlier stage of preparation, thanks to delicate brushwork.”³⁷

Na posição oposta à de Gerard, e mais próxima à de Thoré, temos Couture. Albert Boime mostra que ele usou o *ébauche* não como etapa para a confecção da tela. Ele o deixava transparecer no trabalho *fini*. Para ele, caso o acabamento final de alguma forma comprometesse o *ébauche*, o trabalho deveria ser abandonado. Boime supõe que a noção de luz, as grandes massas de um único tom, as transições abruptas entre os tons, e outras características da pintura de Manet, advém do seu aprendizado no ateliê de Couture, principalmente da sua maneira de conceber o *ébauche*.

Para Boime a tensão existente entre as escolas relacionava-se, assim, diretamente às fases de elaboração das telas estipuladas pela academia, problema este que remonta ao começo do século, como se pode depreender da instituição do concurso de esquisses em 1816, pois implicava necessariamente a aceitação de que um trabalho de arte poderia ser julga-

³⁷ THORÉ, *apud.*, Albert BOIME; *opus cit.*, p. 99.

do em sua fase criativa, ou elaborativa, independentemente do resultado *fini*. Segundo o autor: “a base para experimentação poderia, por isso, derivar somente da estrutura institucional”³⁸, sendo que o debate acontece de maneira mais acentuada em torno da pintura de paisagem. Enquanto a pintura histórica e mesmo a paisagem histórica eram composições cuidadosamente elaboradas, a paisagem rural era mais livre, mais próxima da primeira impressão que o artista teve da cena retratada. A tendência dos impressionistas a se dedicarem à pintura de paisagem estaria ligada à maior liberdade tradicionalmente concedida a este gênero na Academia.

A estrutura de ensino da academia não deve ser entendida como totalmente fechada a inovações no campo das artes. Foi justamente a partir do debate acadêmico sobre o estatuto de cada fase de elaboração e dos elementos a partir dos quais julgar uma obra, que surgiu espaço para a experimentação de novos elementos artísticos importantes para o impressionismo. O discurso e o título do impressionismo estão, inclusive, ligados à terminologia acadêmica usada para qualificar o *croquis*, pois através dele procurava-se captar a primeira “impressão”.

A técnica utilizada por Bouguereau para confecção de suas telas seguia os passos acadêmicos detalhados por Boime: “1. *croquis* e *tracés*; 2. *étude* de cores e/ou grisalha; 3. desenhos bem detalhados de todas as figuras da composição, *études* de panejamento e de folhagem; 4. *études* detalhados a óleo para as cabeças, mãos, animais, etc; 5. *esquisse* sobre papel; 6. pintura *finie*.”³⁹ Entretanto, Bouguereau, como se viu, incorporou várias inovações da época: as cores, o enquadramento e a composição típicas da escultura, os temas burgueses, entre outras. Isso o coloca mais próximo de uma posição intermediária⁴⁰ muito típica do século dezanove, e que foi a mais freqüente na estética patrocinada pelo estado. “O grupo *just milieu*, e especialmente artistas como Bastien-Lapage, Roll, Bernard e Carrière, representavam para o mundo em geral a última palavra em modernismo, e muitos da jovem geração idolatravam seu trabalho. Ao mesmo tempo, eles gratificavam o gosto público por modernismo combinado com tradicionalismo modificando as características perturbadoras do impressionismo e rejeitando a técnica polida dos pintores acadêmicos. O público podia apreciar a doutrina impressionista de luz e cor quando desenhistas mais habilidosos a tornavam palatável.”⁴¹

É oportuno frisar que não se deve confundir arte acadêmica com arte oficial. O Estado, naqueles anos, variou muito os estilos que patrocinou. Nos anos 70 deu preferência a um estilo conservador, neoclássico; nos anos 80 encorajou a pintura de paisagem ao ar li-

³⁸ Albert BOIME; *opus cit.*, p. 21. No original: “the basis for experimentation could therefore derive only from the institutional network”.

³⁹ Mark Steven WALKER; “Bouguereau ou travail”, in: Louise d’ARGENCOURT e Mark Steven WALKER, *opus cit.*, p. 73. No original: “1. *croquis* et *tracés*; 2. *étude* de couleurs et/ou grisaille; 3. *dessins* très détaillés de toutes les figures de la composition, *études* de draperies et de feuillages; 4. *études* détaillées à l’huile pour les têtes, les mains, les animaux, etc; 5. *esquisse* sur papier; 6. *pinture finie*.”

⁴⁰ Mesmo do ponto de vista da instrução Bouguereau era contraditório: segundo as memórias de um aluno seu ele sempre os aconselhava: “*Cherchez le caractère de la nature, Monsieur, prenez des brosses petites*”, mais lui-même travaillait toujours avec des pinceaux larges. Lovis Corinth; apud. Walker, Mark Steven; *opus cit.* p. 55. “O pincel fino era mais condizente com um detalhamento mais acabado enquanto que o pincel mais grosso foi muito explorado pelos impressionistas pois permitia melhor trabalhar grandes massas em um único tom e um registro mais rápido da impressão fugidia.

vre; e em 1888 adquiriu sua primeira tela impressionista⁴². Ao mesmo tempo, Bouguereau, nos anos 60, já desistia de vender para o Estado a tradicional e acadêmica pintura histórica, partindo para novos mercados e produtos, conforme vimos.

Calixto, conforme mencionado anteriormente, não deixou testemunhos escritos sobre o período em que estudou na Europa. Alguns poucos detalhes sobre a sua pintura e a sua biografia permitem, entretanto, identificar alguns legados importantes e realizar algumas inferências sobre a maneira particular como ele absorveu a sua estadia. Uma dos dados mais significativos sobre a volta de Calixto ao Brasil é o fato de ter trazido consigo um aparelho fotográfico. A fotografia era usada por Calixto para acelerar a fase correspondente aos estudos que iriam informar a pintura final. Provavelmente ele desenhava um *croquis*, compunha a cena e depois dispunha os parentes e amigos nas posições previamente estabelecidas e os fotografava (figura 12). Os demorados e minuciosos desenhos das mãos, roupas, velas, etc., estariam, assim, incrivelmente acelerados. É certo que este recurso pode ter alguma relação com a necessidade de produzir o maior número possível de telas para a venda, o que, conseqüentemente, facilitava a sobrevivência do artista. Esta aceleração do trabalho era conseguida, antes da invenção da fotografia, através de outro recurso: a “câmara clara”, ou “câmara lúcida”⁴³ (utilizada, inclusive, por Bouguereau): um instrumento óptico formado por prismas e lentes convenientes que permitia a projeção de uma determinada imagem em uma folha de papel de modo a facilitar sua reprodução. Este aparelho tornava o trabalho muito mais rápido e permitia a cópia de detalhes que seriam utilizados depois na preparação final da tela.

O objetivo da utilização desses aparelhos era liberar o pintor de passar muito tempo ao ar livre. O aparelho fotográfica possibilitava a apreensão de um grande número de detalhes em uma única chapa através de um procedimento notadamente mais mecânico que a destreza em manipular o lápis. Nos cursos de pintura ministrados pelas academias em Paris, a atenção tradicionalmente dada ao desenvolvimento da habilidade em desenhar era intensa, pois era através desse exercício que se inculcia no aluno os ideais de representação acadêmicos. Não se trata, portanto, de mera técnica de execução, a moderna substituindo a mais obsoleta, mas de alterações significativas no processo de aprendizado, e que devem entendidas no contexto do campo artístico da época.

O debate em torno do que poderia ser considerada uma obra de arte acabada remonta ao começo do século, antes da fotografia ser inventada. Lembro novamente aqui que, já em 1816, é instituído na França o famoso concurso de *esquisses* para pintura. Esses traba-

⁴¹ Albert BOIME, *opus cit.*, p. 17. No original: “The just milieu group, and especially artists like Bastien-Lepage, Roll, Besnard and Carrière, represented to the world at large the last word in modernism, and many of the younger generation idolized their work. At the same time, they gratified the public taste for modernism combined with traditionalism by modifying the disquieting features of impressionism and rejecting the polished technique of the academic painters. The public could appreciate the Impressionists’ doctrine of light and colour when it was made palatable by more solid draughtsmanship.”

⁴² John HOUSE, introdução ao catálogo da exposição: *Landscapes of France: Impressionism and its rivals*; p. 8 e 9, organizado pelo South Bank Centre, London, e pelo Museum of Fine Arts, Boston, na Hayward Gallery, London, 1995, e no Museum of Fine Arts, Boston, em 1995/6.

⁴³ Mark Steven WALKER, “Bouguereau ou travail”, in: Louise d’ARGENCOURT e Mark Steven WALKER; *opus cit.*, p. 74.

lhos, aliás, apresentavam muitas das características presentes nas telas dos impressionistas (figura 13). A mais clara delas é a evidência dos golpes de pincel. Ao contrário das telas acadêmicas acabadas, onde a gradação de tons era cuidadosamente disposta nas formas, de maneira a criar a ilusão de contorno, ou de profundidade, estes *esquisses* eram pintados com pinceladas fortes, amplas, cujas marcas são visíveis e muitas vezes constituem o contorno das formas desenhadas ⁴⁴.

A câmara clara e o aparelho fotográfico eram auxiliares à pintura: aceleravam os *études* que, juntamente com os esquisses, seriam depois utilizadas na confecção final da tela. Desse modo, a maneira como a máquina fotográfica era utilizada é um indicativo da inserção do pintor no debate sobre o que poderia ser considerado um trabalho acabado. Calixto realizava a obra em menos etapas que Bouguereau. Ele utilizava o recurso fotográfico de maneira diferente da que mestre francês (e a maioria dos acadêmicos) utilizava a câmara clara⁴⁵: para ele a fotografia era um modo de simplificar ou mesmo eliminar as *séances de correction*, o que o colocava ao par daqueles que desafiavam o conceito de *fini*, ou de que a verdadeira qualidade da obra não está no seu acabamento e sim na fidelidade à paisagem observada. Para Bouguereau, a câmara clara era apenas uma maneira de preparar melhor o material a ser trabalhado na estúdio.

Novamente, algumas anedotas contadas pelos descendentes de Calixto podem ajudar a esclarecer melhor as diferenças entre ele e seu mestre francês: como ambos lidavam com os modelos, quais os recursos utilizados na pintura, como “acabavam” a pintura. Gostaria de recuperar duas passagens sobre a vida de Calixto: a primeira trata do episódio no qual, impressionado com as feições regulares de um mendigo, com sua barba branca e cabelos quase na altura dos ombros, planejou utilizá-las em uma tela que preparava. Ofereceu certa soma de dinheiro ao sujeito convidando-o a comparecer ao seu ateliê. O resultado foi este: “No dia seguinte bateram à porta do pintor, em São Vicente. Foram avisá-lo, no atelier, que alguém lhe queria falar. Calixto sempre apressado, largou a paleta para atender o visitante. Era um velho metido numa roupa nova, barata, cuidadosamente escanhado, e o cabelo cortado rente, à escovinha. Calixto não reconheceu o homem. ‘Eu sou, balbuciou o velho sorridente, aquele homem que ontem o senhor convidou para lhe servir de modelo. Calixto compreendeu tudo num relance: o velho queria apresentar-se decentemente no atelier do pintor e com o dinheiro que Calixto lhe dera, comprara um terno de brim barato, e um barbeiro completara a obra. Calixto bateu a porta na cara do velho estupefato e voltou vociferando para o atelier invectivando êste mundo tão cheio

⁴⁴ Sobre este assunto ver a obra de Albert BOIME já citada e também Philippe GRUNCHEC, catálogo da exposição “*Les concours d’esquisses peintes 1816 - 1863*”; École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris, 1986.

⁴⁵ Segundo Fronia E. WISSMAN, Bouguereau nunca utilizou fotografias como base para suas pinturas. Opus cit. p.60.

de idiotas e cretinos! E nesse dia não mais pôde pintar..."⁴⁶. O que nos traz de importante nessa passagem é a vontade que Calixto demonstra em manter-se fiel a uma primeira impressão que o inspira e à qual faz questão de transpor para a tela o mais exato possível.

A segunda passagem refere-se mais diretamente à fotografia: Benedito Calixto de Jesus Neto nos dá alguns detalhes sobre a composição das cenas que Calixto pintava: "A turma que com êle vivia, e que êle chamava 'os meus agregados', nós os seus netos, que morávamos, também em São Vicente, éramos os modelos vivos que posávamos para os seus quadros. Êle nos colocava sôbre estrados de madeira, nos cobria com estôfos multicores ou vestia-nos com roupas obsoletas, nos colocava em posições incômodas, para as suas sessões de pintura, enquanto o resto da turma vinha nos espiar da porta do atelier, rindo-se zombeteiramente das nossas poses de manequins vivos."⁴⁷.

Muito freqüentemente, Calixto os fotografava nessas poses para depois pintar, principalmente nas cenas históricas, unindo, assim, as etapas da composição e dos *études* através da fotografia. Ele colecionava ou confeccionava objetos e indumentárias da época na qual situava a pintura e compunha a cena como se compõe uma cena de teatro. Em seguida fotografava e, com base na imagem obtida, ele iniciava a pintura.

O procedimento de Bouguereau em relação aos seus modelos era completamente diferente: Carroll Beckwith, uma ex-aluna sua, assim se recorda do mestre ao trabalho preparando-se para pintar uma criança que brincava no ateliê: "como enfim ele havia parado para preparar sua palheta, eu lhe perguntei quando ele havia feito aqueles desenhos. 'Oh, veja você, este sujeito malvado é de tal forma turbulento (mostrando o querubim de cabelos encaracolados que continuava dando suas cambalhotas) que não pude me servir dele senão para a cor, eu tive que passar ontem depois do meio dia no Louvre a tomar estas notas para a forma."⁴⁸. Assim, a pintura de uma única personagem por Bouguereau, comportava a combinação de elementos extraídos de várias fontes. A qualidade da pintura dependia da sua capacidade de imaginar uma pose desafiadora, valendo-se de vários recursos para alcançar o objetivo desejado.

Calixto não aproveitava, como Bouguereau, certas particularidades da pessoa, ele estava atrás de uma impressão provocada pelo mendigo da maneira como ele era, sua roupa, seu jeito, suas feições. O seu trabalho consistia em transpor o melhor possível esta impressão para a tela, sem corrigi-la. O pintor francês trata as suas observações como elementos para compor uma cena, ele os apreende isoladamente, para depois compô-los numa única tela, estudada, pensada.

⁴⁶ Benedito Calixto de JESUS NETO, *opus cit.*, p.5.

⁴⁷ Benedito Calixto de JESUS NETO, *opus cit.*, p. 3.

⁴⁸ Mark Steven WALKER, "Bouguereau au Travail", in: Louise d'ARGENCOURT e Mark Steven WALKER; *opus cit.* p.73. No original: "comme enfin il s'était arrêté pour préparer sa palette, je lui demandai quand il avait fait ces dessins. 'Oh, voyez-vous, ce mauvais sujet est tellement turbulent (montrant le chérubin bouclé qui continuait ses cabrioles) que je ne puis m'en servir que pour la couleur; j'ai dû passer l'après-midi d'hier au Louvre à prendre ces notes pour la forme.'"

A aceleração do processo de pintura foi motivo de uma das críticas mais constantes que Calixto foi alvo em vida: a sua pressa em pintar, e sua falta de dedicação a grandes telas: “Se Calixto dispusesse de recursos pecuniários, e não fosse obrigado a perder tempo a fazer quadrinhos já teria dotado o Museu Paulista com quadros de um valor incontestável”⁴⁹. É difícil saber se o fazia por opção estética ou constrangimento financeiro, mas certo é que isso o coloca na esteira dos movimentos europeus que desprezavam o acabamento “exagerado” e também que investiu menos na grande arte e mais na arte para o grande público. As pequenas telas eram mais propícias ao comércio privado, ao gosto da burguesia sedenta de telas para decorar suas casas. As grandes telas foram recusadas pelos impressionistas por prestarem-se apenas aos museus e órgãos públicos que, segundo os mesmos, deturpavam o gosto. Além disso, as pequenas telas eram mais facilmente locomovidas e prestavam-se melhor à procura de paisagens originais que deveriam ser pintadas no local.

Seria extremamente rico, nesse momento, analisar as telas de Calixto produzidas no período em que esteve na *Académie Julian*. Infelizmente elas perderam-se num naufrágio⁵⁰. Disponho apenas de uma informação superficial sobre uma tela, e de uma reprodução fotográfica de outra que Calixto trouxe junto consigo, respectivamente: *Uma cena do dilúvio*, quer teria valido a Calixto o segundo lugar num concurso de *esquisses*, e *Longe do Lar* (figura 14), que teria recebido elogios de seus professores.

Longe do Lar é a própria representação de sua saudade de casa: uma pessoa sentada em uma cadeira defronte uma escrivaninha, lendo uma carta, sobre a mesma uma fotografia que ele parece demorar-se admirando, a outra mão sustenta a cabeça, apoiando-a na bochecha, com o cotovelo escorado no braço da cadeira, ao fundo vemos um tripé e uma tela vazia, sobre a escrivaninha, livros, e, no chão, um jornal no qual pode-se ler em português: ‘Diário...’

Não se trata de uma cópia das obras dos grandes pintores clássicos e não se destina a alimentar acervos de escolas brasileiras, obrigações impostas aos artistas que recebiam bolsa do imperador (o que não era o caso de Calixto). Não se refere também a temas religiosos ou de inspiração na história antiga. É um retrato da falta que lhe faz a terra natal. Calixto apresenta São Paulo como sua grande fonte inspiradora, e ele não cansará de demonstrar isso por toda sua vida, deixando claro que distanciar-lo do mar é o mesmo que impedi-lo de pintar. A tela ao fundo do quadro aparece vazia por que seus sentimentos de artista estão voltados para a lonjura que a fotografia lhe traz e em cuja lembrança, absorto, contrai

⁴⁹ Antonio PARREIRAS. *apud.*, São Paulo Magazine, Anno 1, nº 1, 15 de junho de 1906, São Paulo, Livraria Paulista Editora, p. 54 a 57, p. 56.

⁵⁰ Conforme justificado no começo deste capítulo, resolvi não considerar para a presente tese as telas citadas por Yara Petrella em sua dissertação de mestrado.

as feições em sinal de lamentação. No chão o jornal 'Diário..' de algum lugar, apenas reforça a ausência do cotidiano paulista. A mesa simples, a ausência de outros móveis, o traje escuro, e a penumbra, indicam sobriedade, a alegria está longe.

Calixto pintou nesta tela o seu anti-retrato. Ele está buscando projetar-se justamente como aquele que depende da comunhão com a natureza para pintar. Um estranho no meio urbano. Procura ressaltar que o seu aprendizado em Paris não é suficiente. O seu aprendizado ocorre com a natureza brasileira, esta sim, a sua verdadeira escola. O reconhecimento que ele almeja não é o de conhecedor das regras acadêmicas, mas daquele que se distancia delas. Uma distancia, acima de tudo, emocional.

Este retrato discrepa do ambiente nos ateliês de ensino. Uma das qualidades mais apreciadas no trabalho dos pintores com alguma formação acadêmica era o desenho. Os exercícios, como já detalhamos, estavam em grande medida voltados para o corpo humano, principalmente mãos, pés e cabeças. As outras partes do corpo eram apreciadas, mas o artista expunha toda sua destreza e habilidade principalmente nessas partes. Um outro elemento bastante exercitado era o caimento dos tecidos, particularmente importante nos quadros de pintura histórica ou cenas bíblicas.

Almeida Júnior, em *Ateliê em Paris*⁵¹ (figura 15), mostra um retrato de estudante bem mais conforme o que se esperava de um aluno de academia parisiense. Ele se mostra em plena atividade, pintando um modelo nú. O estúdio está cheio de apetrechos utilizados nas várias etapas dos exercícios, com destaque para os muitos modelos em gesso de partes do corpo que serviam para ser copiadas. Nesse tempo Almeida Júnior ainda não tinha feito sua opção definitiva pelo isolamento e pelo caipira e procura mostrar-se um perfeito acadêmico.

O contraste com a tela de Calixto é gigantesco. É verdade que outros pintores retrataram-se em lugares igualmente humildes, eventualmente, também ressaltando as saudades de casa, mas, geralmente, quando o fazem, não fazem ligação com o seu trabalho. O que chama atenção nessa tela de Calixto é justamente a escuridão, o vazio do ambiente, denotando saudade e, ao mesmo tempo, o cavalete ao fundo. A claridade da tela é usada como recurso para chamar atenção para a figura que se lhe sobrepõe. Esse recurso é muito comum na pintura, está presente em várias telas de Calixto, como no caso da mulher com o guarda chuva (figura 16). Aqui ela chama atenção, curiosamente, para a cadeira, e não para o rosto do artista, o que seria mais comum. O seu traje escuro sobre fundo escuro quase que o faz desaparecer. O seu rosto é de difícil visualização devido à sua posição lateral,

⁵¹ *Ateliê em Paris*, 1880, óleo sobre tela, 53 por 46 cm., coleção particular.

ao comprimento do cabelo escuro, e à mão apoiada nele. A mão não está espalmada, está cerrada, traduzindo desconforto interior. A cadeira parece mais elegante do que realmente é. Neste ambiente de sobriedade os pregos brilhantes que seguram seu estofamento são realçados e contrastam com as vestes de Calixto, que fica parecendo mesmo um fantasma. A sua imagem é de ausência de imagem. Ele está definitivamente indicando que pertence a outro mundo: às praias de sua terra natal.

Brasil e França: diferentes contradições

Há uma outra ordem de elementos que devem ser investigados, e que são tão tão significativos quanto o aprendizado na *Académie Julian* para entendermos as opções estéticas de Calixto: as implicações sociais e políticas de se relacionar com certos grupos de pintores, artistas e intelectuais. Neste sentido, é importante recuperar as correlações entre as posições no campo artístico e político no que concerne às personagens que marcaram mais profundamente a passagem de Calixto pela França, principalmente Manet e os professores da *Académie Julian*.

Ao invés de proceder uma extensa divagação sobre os movimentos políticos da França e do Brasil e especular sobre a posição dos pintores, farei um paralelo a partir de um interessante artigo de Michael Paul Driskel sobre Manet⁵², no qual ele reconstrói a relação existente na época entre vários elementos relevantes para este trabalho, são eles: o naturalismo; a construção de uma imagem de Cristo menos majestosa, mais humana; a resistência ao retorno da supremacia papal sobre a igreja francesa e ao seu monopólio nas questões de fé e valores morais; e os movimentos políticos da época. Segundo ele, uma importante polêmica se acende com a publicação ilustrada, em 1863, da famosa obra *Vie de Jesus*, de Renan. Nela, Cristo aparece crucificado com os braços estirados para o alto, na vertical. Supõe-se que o ilustrador, Godefroy Durand, estava oferecendo uma imagem de Cristo correspondente à versão naturalista do novo testamento, ou seja, com a carne sofrida e castigada. A imagem apresentada, no entanto, foi tomada como uma invocação do Cristo Jansenista, doutrina que defendia a idéia de um caminho estreito no que diz respeito à "graça" e "predestinação". O motivo dos braços estendidos seria o de simbolizar o acolhimento de poucos indivíduos. Esta crença havia sido condenada pelo Papa em 1653 e seu retorno representava atitude provocativa e herética contra a representação gótica adotada pela Igreja Católica: um Cristo de braços abertos, olhar cândido e, a despeito de todo sofrimento, uma postura altiva. Esta disputa ultrapassou o campo religioso e atingiu

⁵² Michael Paul DRISKEL, "Manet, Naturalism, and the politics of Christian Art", in: *Arts Magazine*, v.60, p. 44-54, nov. 1985.

questões políticas. A possível volta da supremacia papal implicava também numa disputa pelo controle sobre o sistema educacional: os católicos desejavam romper o monopólio estatal e oferecer uma alternativa à educação pagã. Com isso acabou havendo uma associação entre os ideais democráticos de independência do estado e o “Jansenismo”. Os “antijansenistas” aglomeraram-se em torno do movimento conhecido como “Ultramontanismo”. A maioria dos participantes deste movimento era membro da burguesia e acredita Driskel que sua adesão à causa papal estava ligada à defesa que este fazia da propriedade privada. Assim, explica-se a afirmação recorrente nas querelas religiosas da época de que naturalismo e jansenismo eram apenas socialismo com outro nome. Esta polêmica durou todo o século XIX e marcou a produção de grandes pintores, religiosos ou não. É munido dessas informações que esse autor nos convida a apreciar a famosa tela *Olympia*, de Manet, atentando para o fato de que ela foi primeiramente exposta logo abaixo da tela *The mocking of Christ*. Nesta última Cristo aparece franzino, marcado pelo sofrimento a ele imposto, e com olhar vago, o que, em meio à disputa existente, o coloca em franca oposição política e religiosa a Hippolyte Flandrin que, no mesmo ano de 1863, realiza pinturas na igreja *Saint Germain-des-Prés*, bem conforme o gosto gótico, sendo considerado, mais tarde, o mais importante pintor cristão do século dezenove.⁵³

Não se quer dizer com isso, obviamente, que Manet era jansenista, mas que o seu Cristo foi visto na época com olhos embebidos de um ardente debate em torno da maneira adequada de se representar o Salvador, com todas as correlações políticas e morais que as várias representações despertavam. Embora o tela *Olympia*, o livro de Renan e a pintura de Flandrin datem de 21 anos antes da chegada de Calixto à Paris, a polêmica não estava superada, tanto que o próprio se lembra vivamente do perigo comunista ao qual associava Courbet. O que aconteceu ao longo desses anos foi uma reviravolta na composição de forças tanto internas quanto externas ao campo artístico: Manet, discípulo de Courbet, passa de perseguido a consagrado pelo público e pelo Estado, esse último representado na figura de Clemenceau.

Este artigo evidencia a dinâmica do debate entre as diversas escolas e posições no campo artístico. Courbet, Durant e Flandrin provavelmente conheciam e pintaram para um público que conhecia as obras de todos eles e também a polêmica em questão. Neste sentido, não se pode analisar as obras acadêmicas, românticas ou naturalistas em si mesmas, mas entendê-las também como respostas aos desafios a elas colocadas pelas outras posições. O debate, entretanto, também está repleto de implicações em outros campos: cada posição traduz, por exemplo, um posicionamento político e religioso.

⁵³ Os termos jansenista, ultramontanismo e Cristo Jansenista foram traduzidos livremente do inglês.

Há dois pontos que seriam imprescindíveis se quiséssemos completar a análise de Driskell. O primeiro é abordar a questão das opções tomadas pelos pintores do ponto de vista pessoal. Driskell parte do ponto de vista das posições assumidas pelos pintores mas não entra na análise do que os teria levado a adotar essas posições, isto é, o que os teria levado a desafiar esta ou aquela representação e a buscar esta ou aquela fonte de inspiração. Courbet não apenas optou por uma solução figurativa distinta, mas por uma posição específica no campo artístico que o impulsionava no sentido inverso ao de Flandrin. É bastante conhecida sua repulsa a qualquer forma de reconhecimento estatal: "L'Etat est incompétent en matières d'art. Quand il entreprend de récompenser, il usurpe sur le goût public. Son intervention est toute démoralisante, funeste à l'art qu'elle enferme dans les convenances officielles et qu'elle condamne à la plus stérile médiocrité; la sagesse pour lui serait de s'abstenir."⁵⁴ Isso o coloca em franca oposição à arte reconhecida e adotada pelo Estado.

O segundo ponto é o fato de que Driskell trata da questão das influências e contraposições mútuas enquanto manifestação simbólica apenas. A questão é mais complexa, como se pode ver tanto no caso de Calixto como de Bouguereau. Ambos desafiaram ou incorporaram não só a temática, mas técnicas específicas de produção e também inovações estéticas dos seus "adversários".

De fato, Calixto não era só amargores em relação a Manet e Courbet: sobre o último, comenta ele: "Um dos mais afamados corypheus dessa escola chamada - 'realistas' - foi, como deveis saber o revolucionário Gustav Courbet, que se tornou notável não só pela maneira audaciosa de sua technica e pela originalidade de seu colorido ..." Em outra parte: "É, todavia forçoso dizer-se que nem todos os quadros de Manet eram detestáveis, pois alguns havia que tinham verdadeiro mérito. Estes, porém, tinham sido executados antes de ter o autor resvalado para esse exagero a que o arrastou o seu ódio à escola clássica e os louvores e incitamentos de seus amigos e discípulos". Sobre o segundo, diz que "a sua factura, a sua maneira, e sobretudo o seu colorido, eram ainda mais arrojados e mais extravagantes que os da pretensa escola realista de Courbet. Manet, que não podia deixar de ser um revolucionário, como o seu antecessor, era entretanto, como aquelle, um homem de talento."⁵⁵

Se compararmos esta situação com a brasileira e com as disposições inscritas na posição de Calixto quando daqui partiu, fica claro que era muito difícil para ele articular a experiência vivida em Paris e os movimentos estéticos e políticos em curso no Brasil: aqui, o desenvolvimento das últimas décadas do império trazia uma peculiaridade: "por um lon-

⁵⁴ Gustave COURBET, *apud.*, James HARDING, *opus cit.*, p. 13.

⁵⁵ *Idem* à nota 11.

go período a prosperidade material e os avanços culturais do país deveram-se ao florescimento de formas sociais que se haviam tornado a execração do mundo civilizado”⁵⁶, o trabalho escravo. Calixto estava, assim, numa posição muito difícil: na França a arte acadêmica sofria um terrível golpe num momento de desconfiança dos grandes nomes republicanos franceses, golpe este que deveria repercutir por aqui, mas num outro contexto, o de reafirmação da república que tencionava colocar o Brasil ao par do mundo civilizado através da abolição da escravatura. Se, por um lado, não fazia sentido ser mandado diretamente à Europa por um barão do café, partindo do Estado berço do partido republicano, para seguir exatamente os mesmos passos dos agraciados com as bolsas de estudo concedidas pelo Governo Imperial, não fazia sentido, tampouco, se filiar a uma escola em franca oposição à república burguesa, sendo ele mesmo protegido da burguesia paulista ascendente. O socialismo, pressuposto na arte de Courbet, o colocaria em descompasso com o movimento republicano paulista, que representava a grande força inovadora em termos políticos. O problema atravessava vários campos: o Brasil passava, por exemplo, por um momento de entusiasmo com a proposta de introdução da educação pagã propagada como dever do Estado pelos republicanos, já na França, sentia-se a pressão das instituições religiosas pela entrada no campo educacional. Em ambos os países a grande arte de Ingres e Cabanel já não servia para flertar o Estado, mas a pequena arte servia apenas aos *marchands* e às salas de visitas. Contudo, o Brasil se diferenciava por carecer de uma arte pedagógica que dignificasse o movimento republicano, e marcasse os grandes momentos da história. A França contava com uma grande e vasta tradição nesse sentido. Ademais, era preciso, em São Paulo, opor-se não apenas à academia carioca mas ao Estado do Rio de Janeiro: o estado tinha grandes projetos para si e entendia-se supremo na nação.

Calixto e o Grupo do Leão

Calixto contava, ainda, com um segundo parâmetro europeu para pensar e definir seu percurso: Portugal. Conforme escrito no começo desse capítulo, é difícil precisar exatamente a natureza do contato entre Calixto e os naturalistas portugueses. É evidente que o período que passou na *Académie Julian* foi o mais importante na sua estadia na Europa, porém, algumas coincidências entre Brasil e Portugal, ainda pouco exploradas, podem ser esclarecedoras na reconstrução dos acontecimentos artísticos e na compreensão das influências mútuas que os pintores do período podem ter sofrido: a pintura em ambos os pa-

⁵⁶ Robert SCHWARCZ, “A nota específica”, in: Folha de São Paulo, 22 de março de 1998, caderno Mais!, p.5.

íses passava, nesse momento, por um movimento de questionamento dos tradicionais valores acadêmicos e de renovação inspirada no naturalismo e na pintura ao ar livre.

O ano de 1879 é um importante marco na pintura de ambos os países: no Brasil acontece a famosa exposição em que a crítica antiacadêmica, polarizada na defesa das qualidades da tela *A Batalha de Avahy*, de Pedro Américo, apontada como realista, se contrapõe à tradição da Academia Imperial de Belas-Artes, que parecia estar corporificada exemplarmente na tela *A Batalha de Guararapes*, de Victor Meirelles⁵⁷; em Portugal, o naturalismo ganha enorme impulso com a nomeação Antônio Carvalho da Silva Porto (Porto, 1850; Lisboa, 1893) para a cadeira de paisagem da Academia Real de Belas-Artes, em substituição e em decorrência do falecimento do pintor romântico Tomás da Anunciação.

Não sabemos exatamente quais os laços que ligavam os pintores brasileiros aos portugueses, mas havia algum contato entre eles, senão diretamente, pelo menos através de amigos comuns. Entre 1875 e 1879 viveu no Brasil o famoso caricaturista português Rafael Bordalo Pinheiro, que iniciou-se no jornalismo carioca por intermédio de um dos nossos mais afamados abolicionistas, José do Potrocínio. Juntamente com Luigi Borgamainerio e Angelo Agostini, formava o grupo *dos três estrangeiros*, assim chamados, ou, acusados, por conta das suas sátiras mordazes dos costumes e da política. Em 1875, Pinheiro foi contratado para substituir Angelo Agostini em *O Mosquito*, e depois trabalhou em *O Psit!!!* e em *O Besouro*, todos funcionando na Rua do Ouvidor.

Pedro Américo, por conta das suas atividades profissionais (ele foi também caricaturista), devia conhecer Bordalo Pinheiro e, através dele ou outras vias, deve ter tomado ciência do movimento português. Certo é que Pedro gozava da simpatia de Angelo Agostini, sendo homenageado pela Revista *Illustrada* um ano após a chegada de Bordalo Pinheiro ao Rio de Janeiro, em 1876 (figura 17), e que Bordalo Pinheiro, ao regressar a Portugal, integra o grupo de pintores naturalistas da cidade do Porto capitaneados por Silva Porto, que teve importância decisiva na contestação da pintura acadêmica portuguesa.

Silva Porto foi aluno de Cabanel e Yvon, mas a influência mais ressaltada do tempo que passou em Paris, pelos seus biógrafos, são as suas lições ao ar livre tomadas com Karl Daubigny. Viajou também pela Itália em companhia de outros pintores portugueses. Visitou vários países antes de retornar a Portugal: Bélgica, Holanda, Inglaterra e Espanha. Os artistas naturalistas portugueses, reunidos em torno do Café Leão de Ouro, o que originou o nome de Grupo do Leão, o tratavam como mestre. Morreu cedo, com apenas 43 anos.

⁵⁷ Esta polémica será analisada detalhadamente no próximo capítulo.

Sobre as suas aulas: “Segundo raros testemunhos dos seus alunos - como João Vaz ou Antônio Ramalho - Silva Porto não foi um professor teórico. Na verdade, só se sentia feliz quando podia partir com eles para o campo, ensinando-lhes então o que lhe parecia essencial: representar incansavelmente os lugares escolhidos, ou verdes difusos ou intensos da vegetação, os amarelos das veredas, os azuis e os cinzas da atmosfera, um ou outro camponês ou camponesa que aceitava brevemente pousar.”⁵⁸ É impossível não associar esta descrição das aulas à de Grimm citada no primeiro capítulo.

A relação desses artistas com o Brasil se dava através da caricatura de Bordalo Pinheiro e das viagens dos brasileiros à Europa. Seus quadros só começaram a ser adquiridos pela Escola Nacional de Belas-Artes em 1889, com a proclamação da república e a nomeação de Rodolfo Bernadelli para a direção da mesma. Bernadelli conhecia-os de suas viagens à Europa e quando assumiu seu novo cargo iniciou uma política de aquisição de obras de artistas antes desconsiderados pelos antigos professores da Academia. “As primeiras duas obras presentes no acervo da Escola Nacional de Belas-Artes são esboços para painéis de azulejo (*Um Acordo* e *O Rompimento*), com nítida conotação sarcástica e que foram doados à pinacoteca da Escola pelo colecionador Cunha Porto, em 1902.”⁵⁹ Nesse mesmo ano acontece a primeira exposição coletiva de pintores portugueses no Brasil, com presença de alguns dos membros mais destacados do Grupo do Leão.

A passagem de Calixto por Portugal, em 1884, coincide com o período áureo da atuação do grupo. Entre 1881 e 1887 eles organizavam anualmente as *Exposições de Quadros Modernos*, mais conhecidas como: *Exposições do Grupo do Leão*. Com o fim desses salões, em 1887, o destaque do grupo em Portugal vai arrefecendo.

Segundo Raquel Henriques da Silva, Diretora do Museu do Chiado em 1996 e colaboradora da exposição das obras do Grupo do Leão no Brasil nesse mesmo ano: “diversas são as razões do sucesso de José Malhoa, o mais popular e o mais querido dos pintores portugueses. Ao contrário de Columbano, Malhoa - na senda de Silva Porto - amava o ar livre, particularmente a sensualidade luminosa das atmosferas estremenhas, onde o sol parece dulcificar a dura vida aldeã. Ao contrário de Columbano também, não era sensível ao caráter fantasmático da cultura nacional nem se deteve nos seus fracassos ou pequenos êxitos. Contrapunha a essa sociedade urbana o fulgor quase pagão da vida camponesa: na extrema pobreza, no catolicismo supersticioso, nos costumes primitivos, na incerteza do cotidiano, ele encontra o repto espelhante da sua própria pintura. Executa-a em manchas largas, de álacre

⁵⁸ Raquel H. da SILVA, “Invocação do Grupo do Leão e do Naturalismo Português”, p. 28, in: Emanuel ARAÚJO (Curadoria Geral); *O Grupo do Leão e o Naturalismo Português*, Catálogo de Exposição, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1996, ps. 27 a 31.

⁵⁹ Zusana PATERNOSTRO; “A pintura portuguesa no Museu Nacional de Belas Artes”, p. 24, in: Emanuel ARAÚJO (Curadoria Geral), *opus cit.*, ps. 23 a 25.

colorido e forte texturização, manejando a luz como uma cenografia heróica. Construía assim uma espécie de identificação entre a realidade e sua transposição plástica, o que permitia ao público um fácil e gratificante reconhecimento. Portugal não era Paris nem Londres, era *assim* - primitivo, sensual, dramático e feliz ao mesmo tempo, como se o *fado* fosse um fatal destino. Ou seja, Malhoa transforma em positividade tudo o que era de fato atraso civilizacional e cultural e essa mitificação involuntária foi depois ideológica e politicamente aproveitada já em pleno Estado Novo. Disso, no entanto, não pode ser culpado o pintor, que sinceramente amava a paisagem e os seus camponeses e os soube representar num momento em que constituíam ainda uma cultura antropológica riquíssima.⁶⁰

Essa passagem revela uma apreensão do naturalismo português e da pintura do final do século em Portugal, bastante semelhante ao caso brasileiro. No Brasil, pintores como Calixto e Almeida Junior também se dedicaram ao universo rural e às mañinhas, aos costumes das populações afastadas do processo de crescimento vertiginoso das nossas cidades. Como em Portugal, realçaram o “primitivo” (nos termos de Raquel) para alça-lo em positividade. Assim como Portugal não era Paris, São Paulo não era o Rio de Janeiro. São Paulo carregava também o estigma de cidade atrasada, de lugar ermo, habitado por gente rude.

Almeida Júnior foi um dos pintores mais promissores do período. Natural de Itu, aprendeu o ofício com o pai, depois estudou com Victor Meireles e Jules Le Chevreul. D. Pedro II, em reconhecimento ao seu talento, concedeu-lhe uma bolsa para estudar na Europa, na Escola Nacional de Belas-Artes de Paris, onde foi aluno de Cabanel. Voltou ao Brasil em 1882 e, apesar de ter sido nomeado professor honorário da Academia Imperial de Belas-Artes do Rio de Janeiro, resolveu mudar-se para São Paulo.

Almeida Júnior, como Calixto, optou por permanecer provinciano, por não sucumbir ao afrancesamento nos modos e na aparência. Gonzaga Duque assim descreveu suas participações nas exposições do Rio de Janeiro: “Ele é a sua obra. Forte, obscuro por índole, devotado ao estudo como é devotado ao canto de terra, na província de São Paulo, onde viu pela primeira vez a luz, baixote e quase imberbe, simplório no falar e simplório no trajar, a arte é para ele uma nobre profissão e não uma profissão elegante, agradável ao sentimentalismo das meninas românticas. Na Academia o autor de ‘Descanso do Modelo’ foi o que se chama na gíria de estudantes - um bicho. Os colegas metiam à bulha, desapiedadamente, o seu tipo de provinciano; e, quando ele falava com a boca muito aberta, cantando as sílabas finais das palavras, faziam-lhe troça, motejavam-no.”⁶¹

⁶⁰ Silva, Raquel H. da; opus cit. p. 29.

⁶¹ Luis Gonzaga Duque ESTRADA; *A Arte Brasileira*, Mercado das Letras, Col. Arte: Ensaios e Documentos, Campinas, SP, 1995, p. 180.

Para o crítico é um mistério o seu desaparecimento dos círculos cariocas: “Desde essa exposição⁶² até hoje ninguém sabe o que ele tem feito. Dizem que vive em sua província pintando retratos. É pena que vocação artística desse feitio se isole e viva embrenhado no interior de uma província, onde pode erigir fortuna, porém, obscuramente. Quem estréia de uma maneira tão brilhante deve procurar corresponder à confiança que despertou.”⁶³

A posição na qual Almeida Júnior investia era a do pintor que detinha uma relação identitária com a paisagem que ele retratava. A natureza brasileira só revelaria os segredos da sua coloração e da sua perspectiva àqueles que entrassem em contato direto com ela, que fizessem parte dela. Esta posição marca o início de uma transformação geral no papel do artista: a trajetória pessoal do pintor passa a ser considerada na apreciação de sua obra. Seus gostos, amigos, local de moradia são determinantes do valor de sua obra, reveladoras do envolvimento pessoal dele com a paisagem que pinta. Estava em declínio o papel social do pintor intelectual, membro da Academia, ligado às cortes, ao registro dos grandes momentos da nação. Almeida Júnior opta por isolar-se no interior assim como Calixto opta por isolar-se na pequena São Vicente. Durante a sua estadia em Paris, Almeida Júnior deve ter tomado conhecimento dos movimentos e das tendências artísticas que surgiam. Entre elas a revalorização da pintura de paisagem ao ar livre e do surgimento do pintor isolado, em contato íntimo com o ambiente que lhe serve de modelo.

As telas de Malhã e Silva Porto nos levam a uma aproximação imediata com a pintura tanto de Almeida Júnior quanto de Calixto. A *Sesta* (figura 18), de Malhã, pode ser tomada como um versão portuguesa do *Derrubador Brasileiro* (figura 19), de Almeida Júnior. O mesmo paralelo pode ser feito entre as casas simples de Silva Porto (figura 20) e as pintadas por Calixto e Almeida Júnior. Naturalistas brasileiros e portugueses compartilham a mesma recusa da urbanidade, o mesmo aparente afastamento da política e desinteresse em modernizarem-se.

As escolas européias e as posições no campo artístico brasileiro

O suposto conservantismo de Calixto, seu distanciamento dos movimentos políticos, seu profundo catolicismo, sua carência de recursos financeiros, que, entre outros fatores, o teriam levado a afastar-se, ignorar ou desconhecer as novas escolas, mostraram-se inócuos para caracterizar o período em que ele viveu na França. Acredito que, na verdade, Calixto

⁶² Gonzaga Duque refere-se aqui à exposição de 1882, na qual Almeida Júnior apresenta à tela *Descanso do Modelo*, óleo sobre tela, 98x131cm, pertencente ao acervo do Museu Nacional de Belas-Artes.

⁶³ Luis Gonzaga Duque ESTRADA; *opus cit.*, p 184.

se empenhou e conheceu razoavelmente bem o que se passava nas artes, na política e na cultura em geral, e que aplicou os conhecimentos adquiridos segundo as suas possibilidades.

Este capítulo se pautou pelo cuidado em pensar as tomadas de posição de Calixto a partir do entendimento do diálogo constante entre as posições, de modo a reequacionar as limitações e possibilidades do material e informações disponíveis sobre a sua estadia na Europa. Por exemplo: sabe-se que Calixto pintou na França uma tela intitulada: *Uma cena do dilúvio*. Impossível saber se era uma paisagem histórica ou uma cena histórica. O tema religioso indica apenas que apostava na pintura inspirada em temas da antiguidade ou bíblicos. Por outro lado, um dos grandes responsáveis pela recuperação dos temas religiosos nos grandes concursos da França foi exatamente Courbet. Há muito não se acreditava que eles comportassem inovações dignas de serem premiadas nos concursos. Courbet e os naturalistas, ao apresentarem sua versão do Cristo e dos momentos da vida do Salvador, inspiraram outros pintores a adotar a versão naturalista com o intuito inverso, o de reafirmar as convicções cristãs tradicionais. Houve, com isso, um renascimento da pintura religiosa nos anos de 1870 e 1880. Assim, sem considerarmos a obra de um socialista desafiador da Igreja e das instituições francesas, não podemos entender a presença dos temas cristãos nos pintores católicos afinados com os ideais católicos e da república. Ou seja, não faz sentido pensar a obra de Calixto, no seu naturalismo e nas suas opções estéticas, senão a partir do conhecimento que tinha das outras possibilidades e posições no campo.

O fato de ter trazido uma câmara fotográfica indica, por si só, uma razoável adesão ao que havia de moderno na pintura. Seguramente, Calixto deveria estar atento a fenômenos como a pintura de Henry Lerolle e P. A. J. Dagnan-Bouveret, alguns dos mais afamados pintores nos salões das décadas citadas e que construíram sua fama associando a fotografia às concepções iconográficas religiosas da Renascença Italiana. O método consistia em fotografar um sítio adequado, fotografar modelos nas poses desejadas, e utilizar esse material para compor uma cena inspirada nos antigos mestres. No ano de 1883, quando Calixto desembarcou na França, a tela *Adoration of the Shepherds*, de Henry Lerolle, causou grande alvoroço. Ele fotografou uma manjedoura e alguns membros da própria família como modelos, depois compôs uma cena realista na ambientação e convencional na composição. Estas telas tinham forte apelo popular e revelam que mesmo a arte religiosa procurou o seu meio termo para se adequar aos novos tempos sem desafiar totalmente os cânones clássicos⁶⁴.

É verdade que em muitos pontos há um enorme contraste entre os mestres de Calixto e sua obra. Ele raramente pintava pessoas, por exemplo, e quando o fazia, fica muito dis-

⁶⁴ Gabriel P. WEISBEG; "From the Real to the Unreal: religious painting and photography at the salons of the third republic", in: *Arts Magazine*, dezembro de 1985, vol. 60, n° 4, Estados Unidos, pp. 58-63.

tante do grau de maestria de Bouguereau. Mas isso não quer dizer que não tenha aproveitado seus ensinamentos. Segundo Pierre Bourdieu, mesmo que dicordemos da tese principal do livro de Albert Boime⁶⁵, de que o impressionismo tomou como obra acabada os esboços dos acadêmicos (o que tira-lhes um pouco do brilho de criatividade), podemos utilizar o seu trabalho para entender como os acadêmicos receberam as obras dos impressionistas. Assim, mesmo através das lentes dos seus professores acadêmicos, Calixto teve a oportunidade de perceber o que os impressionistas propunham e de aprender as técnicas que utilizavam para conseguir os efeitos pictóricos presentes nas suas pinturas, justamente porque passíveis de serem traduzidas nas etapas de aprendizado acadêmico.

A *Académie Julian*, além disso, parecia ser muito mais adaptada às tendências dos seus alunos do que normalmente se considera. Em primeiro lugar, seus professores exploraram à sua maneira as novas tendências, o que, certamente, se manifestava no ensino. Em segundo lugar, a passagem de Calixto pela academia revela uma adaptação dos professores e do currículo às necessidades dos alunos para além do que eles mesmos aplicavam em suas telas. Isso fica evidente no uso do carvão para praticar o desenho e também na velocidade com que Calixto passou pelos estágios de aprendizado: um aluno fadado aos moldes tradicionais levaria anos para realizar sua primeira *esquisse*, mas Calixto o fez em poucos meses. Acredito que ele não tinha como deixar de perceber as transformações pelas quais passava a arte francesa e mundial porque elas faziam parte do seu cotidiano na *Académie Julian*, nas expectativas e investimentos dos alunos e professores que participavam do dia-a-dia da escola ao seu lado.

Não se pode afirmar, portanto, que Calixto simplesmente seguiu para uma formação puramente acadêmica em contraposição aos ateliês de ensino para os quais se dirigiram outros pintores que mais tarde integraram o modernismo brasileiro. Seus melhores e mais destacados professores passavam por alterações bastante significativas quanto à sua temática e palheta, adequando-se aos novos tempos e acreditando nas inovações estéticas que produziam. Calixto mostrou uma grande capacidade e perspicácia, aproveitando muito intensamente o seu tempo num aprendizado amplo da pintura na cidade das luzes.

Mesmo a propagada intimidade de Calixto com a paisagem de sua terra mãe não o coloca, como pode parecer à primeira vista, em descompasso com os movimentos artísticos franceses. Muitos artistas daquela época se mudaram ou permaneceram longos períodos em locais próximos a Paris, ou mais distantes e ermos, para garantir que suas pinturas traduzissem de fato o local retratado. “O pintor de paisagens apresentava a si mesmo como o definitivo ‘anti-turista’, viajando sozinho em busca de lugares e os entendendo de um modo

⁶⁵ Para Bourdieu, Boime retoma tese de J. C. Sloane, em *French painting: between the past and the present. Artists, Critics and traditions, from 1848 to 1870*, Princeton, Princeton University Press, 1951, p. 43, que já apontava para essas mesmas conclusões. Pierre BOURDIEU, *O poder simbólico*, Lisboa, Difel, col. Memória e Sociedade, 1989, p. 270.

como ninguém mais poderia fazê-lo”⁶⁶ Esses artistas argumentavam que somente os que estabeleciam uma relação muito particular de sensibilidade, adquirida após contato íntimo prolongado com a paisagem, é que seriam capazes de pintá-la.

A análise do ano em que Calixto estudou em Paris confirma e aprofunda algumas proposições do capítulo anterior. O Brasil carecia do ambiente necessário ao florescimento e consolidação do impressionismo ou outras escolas de pintura que se contrapunham abertamente ao academismo e que dependiam de uma estrutura que sustentasse o artista e lhe fornecesse visibilidade e mercado. Calixto estava preso às práticas ligadas às oficinas e a um conjunto de cidadãos organizados nos clubes dramáticos. Um sistema híbrido que funcionava como contendor das expectativas, mais do que as aguçava.

A arte de Calixto é uma tentativa de dar conta das tensões que encontrou na pintura francesa, tendo como palco o universo cultural e pictórico brasileiro: entre a arte para o grande público e a arte para o conhecedor, a utilização dos clichês em oposição à arte para ser refletida; a exaltação da criatividade, da personalidade, do envolvimento com o objeto retratado, mediadas por uma conjuntura política onde as opções estéticas poderiam traduzir desde a defesa do socialismo à do estado vigente.

Uma coisa era certa: a solução encontrada por Calixto para dar conta de todas as possibilidades que se abriram para ele na França (as novas escolas, papéis sociais de artista, e correlações inevitáveis com a política) deveria revesti-lo, de maneira inequívoca, com o estatuto de artista, deixando para trás seu passado muito próximo de artesão. Calixto devia sentir grande necessidade de afirmar-se profissionalmente, pois não contava com nenhum destaque em exposições nacionais e era desconhecido no país, exceto por algumas cidades do Estado de São Paulo. Além disso, sua estadia em ateliês de ensino foi bastante curta, pelo que se sabe, restrita a esses meses que passou em Paris. Calixto não contava, portanto, como os mecanismos de consagração peculiares ao percurso dos que cursaram a academia carioca.

Calixto deve ter ido a Paris como quem vai com grande sede ao pote. Ali é que se abasteceria dos recursos que ele disporia na volta para aproveitar, no contexto brasileiro de mecenato, mercado, gostos, crítica e investimentos institucionais, as oportunidades de construir uma carreira artística. Essa tarefa era, como vimos, extremamente difícil, dado o disparate das condições entre os dois lugares, o que dificultava transposições diretas e associações entre o campo das artes e outros campos, principalmente o político, ou seja, entre relações entre posições. As respostas sobre como articular o conhecimento adquirido com a situação brasileira seria dada conforme as posições no Brasil fossem se delineando, transformando ou sendo criadas, no bojo das tradições pictóricas locais, tema do próximo capítulo.

⁶⁶ John HOUSE, opus cit. p. 15. No original: “The landscape painter presented himself as the ultimate ‘anti-tourist’, travelling alone in search of sites and understanding them in a way no one else could;....”

As fissuras da Academia

A crítica de arte no final do século XIX

Calixto volta de Paris com um conhecimento do campo artístico bem mais vasto do que tinha quando partiu. Precisava agora estabelecer-se e esperar a oportunidade de colocar prática o investimento que os Santistas fizeram em seus estudos. Ele não tinha muitas chances, dada a sua trajetória, de receber encomendas oficiais diretamente do governo Imperial, ou de fixar-se no Rio de Janeiro, pois teria que competir com alunos da Academia Imperial de Belas-Artes num ambiente no qual não computava nenhum capital social. Fora do Rio de Janeiro, o melhor mercado para as artes era São Paulo, pois aqui ocorriam importantes investimentos privados e públicos em casas e estabelecimentos do Estado que demandavam telas para a sua decoração. Em São Paulo, Calixto contava também com amigos, com um mercado que o conhecia e prestigiava, com uma concorrência na qual se sobressaía, com conhecimentos de história local (o que era, naquele tempo, quase tão importante quando os conhecimentos adquiridos na pintura). Mas, sobretudo, a grande razão para permanecer em Santos foi o sentido da sua ida a Paris. Conforme demonstrei no primeiro capítulo, Calixto fora mandado estudar fora como uma medida, entre outras, que visava atender à uma demanda local e bastante específica de produção simbólica. A sua retribuição, portanto, estava vinculada à sua presença em Santos e a uma pintura afinada com uma demanda de produção simbólica que desafiasse a história e a pintura produzida no Rio de Janeiro, conforme foi visto no caso da fundação do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo e da promoção de uma “especificidade” paulista na história nacional. Essa característica de sua arte dificultava sua participação nos concursos nacionais e no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, sob tutela da Academia, e cuja produção se alimentava dos estudos produzidos no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.

Um acontecimento essencial para a consagração do pintor que retornava do exterior era o recebimento de uma grande encomenda de um órgão público ou de algum mecenas

que desejasse doar a tela para um Museu ou estabelecimento público. Esse passo marcaria definitivamente o reconhecimento público de sua formação, de suas qualidades e de seu estatuto de pintor. Com certeza Calixto não produziria mais propagandas comerciais. Pequenas telas para casas particulares, entretanto, não lhe dariam visibilidade pública adequada à sua nova posição. São Paulo carecia de Museus e praticamente o único estabelecimento disponível para abrigar um trabalho desse tipo era o edifício monumento à Independência em construção nas colinas do Ipiranga. Essa situação deve ter sido a causa de Calixto demorar tanto a realizar seu primeiro trabalho de maior vulto, pois o Museu Paulista só foi criado em 1893. A primeira oportunidade significativa de Calixto aconteceu, de fato, em uma produção destinada ao Museu: *A Inundação da Várzea do Carmo*, de 1892¹.

As expectativas em relação à pintura de Calixto estavam condicionadas pela sua especialidade antes de sua partida: as paisagens e a pintura histórica tendo São Paulo como tema. Os recursos pictóricos de que Calixto dispunha para compor as suas telas antes de partir para Europa estavam superados pela formação que recebeu em Paris. Calixto precisava de referências mais adequadas a uma produção condizente com sua nova posição. Nesse sentido, a situação em São Paulo, como se sabe, era radicalmente diferente do Rio de Janeiro: não havia nesse estado nenhuma grande pintura histórica ou de paisagem paulista exposta e analisada nos seus defeitos e qualidades pela crítica.

Os retratos talvez fossem exceção, mas eram encomendas específicas, não se preocupavam em elaborar um tipo genérico do paulista. Durante muitos anos a única tela nessas condições foi: *Independência ou Morte*, de Pedro Américo (Areia, PB, 1843-Florença, 1905), encomendada em 1885 (um anos após o retorno de Calixto) e finalizada em 1888. A importância dessa tela para a pintura paulista e brasileira reside não somente no fato de retratar um momento tido por muitos como máximo da nossa história pátria, fixando um mito fundador da nacionalidade brasileira, mas também, e isso tem passado despercebido, por se tratar da primeira pintura a óleo executada por um grande pintor tendo São Paulo e os paulistas como paisagem e como tema.

A análise dessa tela, mais particularmente de alguns detalhes que tocam à fatura da paisagem do Ipiranga e das personagens presentes, é reveladora da relação existente entre as aquarelas dos viajantes, a pintura de paisagem histórica e a construção da imagem do paulista. A análise desta pintura requer, por sua vez, a discussão de dois assuntos: a famosa exposição geral da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1879, na qual

¹ Esta pintura será analisada mais adiante.

pretendeu-se consolidar as bases para uma escola nacional de pintura, e a tradição pictórica dos viajantes.

A referida exposição tem especial importância porque foi a partir dela que se delinearam as duas posições mais importantes no campo artístico nacional: os dois pintores mais debatidos nessa exposição foram Pedro Américo e Víctor Meirelles, o primeiro apontado como contestador das normas acadêmicas e o segundo como seu grande representante. Esse episódio tem dupla importância para o presente texto: as críticas recebidas por Pedro são fundamentais para entendermos a composição da tela encomendada para o edifício monumento no Ipiranga, que foi uma das principais referências para Calixto, e também para entendermos a formação da crítica de arte no Brasil.

As aquarelas dos viajantes serão consideradas em sua inserção dentro da tradição acadêmica, conforme proposições de Ana Maria de Moraes Belluzzo. A pesquisadora situa a pintura de paisagem do final do século XIX no Brasil a partir de uma indagação que conduz o seu percurso por todo o século XIX: "... como uma mera ocorrência no território passa a ter o sentido de unidade visível e paisagística. Em vez de adotar um conceito *a priori* de paisagem, parece preferível perguntar o que pode ser dado a ver no Brasil do século XIX e quais modelos apreciativos teriam permitido recortar o mundo sensível e configurar o que se convencionou chamar paisagem. Ou, mais precisamente, perguntar como determinados modos de apreciação do universo europeu do século XIX se casam com estímulos da topografia, da geografia, da vegetação, da vida humana no Brasil."²

É freqüente que se aponte o início da pintura de paisagem ao ar livre apenas com Johann Georg Grimm³, no Rio de Janeiro, particularmente com sua entrada na Academia Imperial de Belas-Artes em 1882. Essa visão introduz uma clivagem entre as aquarelas dos viajantes, presentes desde Debret, e as telas a óleo da Academia Imperial de Belas Artes. A obra de Belluzzo reposiciona Grimm numa longa tradição pictórica brasileira e européia: "há uma simplificação na análise de sua contribuição. A pintura ao ar livre, como comprovamos, já era praticada no Brasil, e, por si mesma, não levaria a nada, não fossem as novas concepções e modelos de apreciação da paisagem, que lhe viessem dar nova orientação."⁴

Não se quer com isso desconsiderar a audácia de Grimm, de Calixto, ou de todos os outros que, como eles, partiram com seus cavaletes para "pintar no mato". Pretendo reinseri-los, mais particularmente a Calixto, numa série de paisagens e entender o que havia de particular no casamento realizado por eles entre a natureza paulista e os modelos apreciativos dos quais se armaram para pintá-la. Não se trata de uma sucessão de confron-

² Ana Maria de Moraes BELLUZZO: O Brasil dos Viajantes. São Paulo, Metallivros e Fundação Odebrecht, 1994, p. 12.

³ Nesse sentido veja-se, por exemplo, a obra de Carlos Maciel LEVY: O grupo Grimm - Paisagismo Brasileiro no Século XIX, Rio de Janeiro, Editora Pinakotheke, 1980.

⁴ Ana Maria de Moraes Belluzzo; O Brasil dos Viajantes, *opus cit.*, Volume 3: "A construção da paisagem", p. 147.

tos de “olhares” europeus com uma nova realidade distante dos princípios nos quais foram moldados, como se a matriz do modo de apreciação fosse sempre e apenas estrangeira. O confronto engendra um modo de apreciação que já não é mais europeu e que, a partir de então, juntamente com novos modelos importados, serve de referência para outras telas. Trata-se buscar um novo olhar sobre a história da arte brasileira a partir da integração da produção dos viajantes na longa tradição da pintura de paisagem, que foi tão importante para a construção da identidade nacional.

Esse movimento será entendido através das análises do que Bourdieu considera como o “preenchimento” de uma “lacuna estrutural”. Para ele a idéia de uma liberdade absoluta da espontaneidade criadora é parto da “ignorância” e da “ingenuidade”. O aprendizado das escolas ou modos vigentes de apreciação é a condição da entrada no campo artístico, o que restringe as possibilidades de ação a um código limitado e específico de conduta e de expressão. Esses códigos, com o tempo, revelam-se portadores de contradições, temáticas potencialmente concebidas mas inexploradas, problemas em aberto, que podem até mesmo propor rupturas revolucionárias. No dizer de Bourdieu, é uma situação de “liberdade sob coação”.

Essas *potencialidades objetivas* do campo artístico conformam *lacunas estruturais*, ou audácias potenciais, isto é, são decisivas para que a inovação seja reconhecida, ou pelo menos entendida como razoável, por menor que seja o grupo dos que a aceitam.⁵ Assim, Bourdieu abre caminho para que pensemos a pintura de paisagem ao ar livre como uma *lacuna estrutural*, uma prática existente, potencialmente concebida numa tela a óleo, e que ganha nova orientação a partir dos modelos e concepções específicos do final do século e, no meu caso, particulares de São Paulo.

Inicialmente, gostaria de rastrear a presença da personagem do paulista na pintura. A primeira vez que ele aparece ao grande público, num óleo, em São Paulo, é na tela *Independência ou Morte* (figura 21), de Pedro Américo, fruto da encomenda e solicitação dos próprios paulistas com claro caráter celebrativo e enaltecedor. Encarnado em uma personagem de importância aparentemente secundária na tela, pintada como acessório, transformou-se numa das figuras mais inusitadas e intrigantes da pintura nacional: o famoso condutor e seu carro de bois, localizados à esquerda da guarda pessoal de D. Pedro I. Esse carroceiro, como procurarei demonstrar, representa um marco importante na iconografia nacional e é um elemento chave para o entendimento da pintura de caráter regional paulista.

Jocosamente, o carroceiro tem sido reputado a encarnação da participação do povo no Movimento de Independência e, por extensão, Republicano: uma figura à parte, joga-

⁵ Pierre BOURDIEU, *As regras da arte*, opus cit., p. 268.

da fora da estrada por um acontecimento que ele não entende, e do qual não participa. Está mais preocupado em entregar a sua carga, fruto do trabalho árduo, enquanto os políticos resolvem entre eles as suas pendências. Trabalhadores e políticos separados por seus destinos inconciliáveis e paralelos: um carrega a sina do trabalho e o outro decide à sua revelia o seu destino. O trabalhador permanece na sua condição e o fidalgo também, pois filho do Rei de Portugal. Enfim: nada realmente muda.

Essa divertida metáfora construída no imaginário popular, a respeito dos acontecimentos maiores da nossa história pátria, inclui a sua atribuição à intenção do próprio Pedro Américo. A sua sensibilidade o teria feito sucumbir à verdade dos acontecimentos, ao invés de promover a idolatria de um líder não merecedor de sua gente. No entanto, ele o teria feito de maneira disfarçada, pois não poderia afrontar diretamente aqueles para quem trabalhava. Foi assim que ele teria combinado duas características díspares numa composição histórica: um D. Pedro I heróico, alçando o gládio em atitude de desafio àqueles que queriam subordinar o Brasil aos desígnios de Portugal e, ao mesmo tempo, com dimensões tímidas em relação àquilo que representa. Observando bem, e isto o povo o fez de maneira perspicaz, D. Pedro é uma das menores figuras que aparece na tela, bem menor que o próprio carroceiro, e recebe o mesmo tratamento tonal que ele.

Essa interpretação se assenta, de fato, num anacronismo: o carroceiro é definido por Pedro Américo no folheto explicativo dessa tela, como acessório, mas recebe um tratamento díspar do tradicionalmente dispensado aos acessórios. Como se sabe, a dimensão e a incidência luminosa estavam diretamente ligadas à importância da personagem no acontecimento retratado. As regras acadêmicas versavam que a tela deveria transparecer uma hierarquia entre os elementos pintados, indo dos acessórios à personagem central. Os acessórios tinham várias "utilidades", entre as principais estavam: servir de contraponto à luminosidade maior que incidia sobre a figura principal da tela, eram, portanto, mais escuras e, de acordo com alguns pintores acadêmicos, deveria necessariamente ocupar mais ou menos um quarto da tela (outro quarto era reservado aos tons mais claros e os dois restantes aos meio tons); registrar algum acontecimento paralelo relacionado ao evento principal e subordinado a ele (a morte de um oficial numa batalha, por exemplo); e também eram o espaço para as alegorias e figuras emblemáticas (constantemente, por exemplo, nas cenas de batalha, aparece uma mulher fugindo com um criança no colo, podendo aludir à pátria, à república, à esperança, ou outras associações cabíveis conforme o quadro). O carroceiro foge a todas essas determinações e mais, ele tem dimensões e luminosidade tão

exageradas que chega a rivalizar com o próprio D. Pedro I. A única função que ele cumpre de maneira mais tradicional é a de guia para o olhar do espectador.

A versão que o povo elaborou a respeito do carroceiro provavelmente está ligada ao seu conhecimento da história e à imagem que temos do comportamento da nossa classe dirigente. Devemos estar atentos para o fato de que, se os monarquistas perderam no campo político, ganharam no campo historiográfico. Logo após a Proclamação da República, duas versões surgiram sobre o fato: a primeira, dos monarquistas, imputou o evento a uma manobra espúria e bem arquitetada da parte dos políticos contra a nação, e a segunda, dos republicanos, defendia a legitimidade do movimento e ressaltava a participação popular⁶. Um dos pontos de maior controvérsia foi a participação dos militares: massa de manobra para os primeiros; e soldados convictos, porém de participação discreta na causa republicana, para os segundos: No povo difundiu-se a primeira.

A tela foi encomendada, curiosamente, no berço do movimento republicano, São Paulo. A primeira idéia de se construir um monumento comemorativo da Proclamação da Independência surgiu de José Bonifácio em 1923. Ele queria, aparentemente, homenagear ao Imperador e à sua província de origem. Com o correr dos anos, D. Pedro I acaba sendo identificado com os portugueses conservadores que queriam a restauração do regime colonial, por fim ele é expulso do país sob a pecha de autoritário. Com isso, o projeto do monumento ficou engavetado. A imagem do monarca como pai da nação é reabilitada com D. Pedro II⁷, que a estende à sua linhagem, o que torna possível, novamente, uma homenagem simbólica ao imperador.

Finalmente, após sucessivas comissões serem nomeadas para esse fim, a Assembléia Provincial consegue levantar os recursos necessários através da renda obtida com a loteria. O projeto aprovado recebeu inúmeras críticas, uma das mais insistentes foi relativa à nacionalidade do arquiteto vencedor, o italiano Bezzi. A destinação desse monumento, porém, demorou a ficar claramente definida. Mesmo depois do edifício pronto não se sabia exatamente o que abrigar nas suas paredes. Uma das possibilidades mais cotadas era uma escola.

Em janeiro de 1885, Pedro Américo foi contratado para pintar a tela da Independência por 30:000\$000 (trinta contos de réis). O trabalho deveria ser concluído em três anos e medir 8,40 por 4,90 m. Pedro Américo mudou-se então para Florença, e lá executou sua obra. A primeira apresentação pública aconteceu nas presenças de: Imperador D. Pedro II e sua esposa, a Rainha da Sérvia, a Rainha da Inglaterra e Imperatriz das Índias, o Príncipe D. Pedro

⁶ Sobre as várias versões escritas a respeito desse momento da história pátria ver Emília Viotti da COSTA, *Da Monarquia à República: momentos decisivos*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1985.

⁷ Sobre a evolução da imagem do Imperador D. Pedro II ver Lilia Moritz SCHWARCZ, *As Barbas do Imperador*, São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

e a Princesa Beatriz, o Duque de Leuchtenberg e as principais autoridades civis e militares de Florença, na Academia Real de Bellas-Artes de Florença, em 4 de abril de 1888⁸.

Em 1889, com o edifício quase pronto, foi proclamada a República e os paulistas passaram a vislumbrar um uso ainda não pensado para o palácio monumento: um instituto de celebração dos homens que participaram do movimento republicano e da construção da nação, com destaque para os paulistas. É assim que, em 1893, durante a gestão de Bernardino de Campos na presidência do Estado, o monumento é destinado a Museu do Estado, recebendo o nome de Museu Paulista, e não Museu do Ipiranga, como ficou popularmente conhecido.

Esse novo uso do Museu está diretamente ligado à figura do carroceiro. Através da exploração dos significados desse personagem no quadro de Pedro Américo esclarecerei alguns pontos importantes no debate ocorrido entre os naturalistas e acadêmicos, no fim do século passado, e na construção iconográfica do papel histórico do paulista enquanto personagem principal para o desenvolvimento da nação, tema central do Museu Paulista.

A primeira pista de que disponho para entender o carroceiro é o texto que o próprio Pedro Américo escreveu sobre essa tela: “Pessoas conspicias suggeriram-me a idéa de pintar no fundo do painel algumas das tropas de asnos características do sertão de São Paulo. Julguei ousadia fazel-o em pintura de tão alto assumpto; e apenas represento um carro de bois, ainda mais característico do lugar, para lembrar a placidez habitual daquellas paragens, inesperado theatro da extraordinária scena. Conquanto obrigadas em parte a avultadas dimensões por occuparem o primeiro plano do quadro, as figuras situadas á esquerda do espectador são meros accessorios, que procurei estudar no proprio scenario da Proclamação da Independencia, tanto para accentuar a physionomia deste, quanto para completar a harmonia linear da composição attendendo ás exigencias da eurythmia. Para satisfazer o geral desejo de ver representado o celebre riacho do Ypiranga - o qual na realidade passaria á distancia de alguns metros atraz de quem observa o painel, - forcei a perspectiva pintando um simulacro de corrente aos pés dos cavalleiros do primeiro plano”⁹

A tradição acadêmica no que tange aos grandes feitos militares dos líderes da pátria, exigia cavalgaduras extraordinárias, dignos dos pincéis de um mestre preparado para o registro minucioso de todos os detalhes de sua musculatura na posição específica em que figuraria na cena. Sobre as montarias pintadas, Pedro explica: “Os tipos que melhor delineei foram tirados, excepto dous que estudei nas estribarias do Sr. Conselheiro Antonio Prado, das magnificas cavallariças da Sra. Princeza de Demidoff, de S. M. o Rei d'Italia, e dos

⁸ Pedro Américo de FIGUEIREDO, O Brado do Ypiranga, ou a Proclamação da Independência do Brasil, Typographia da Arte della Stampa, 1888, ps. 33 a 35.

⁹ Pedro Américo de FIGUEIREDO, *opus cit.*, p. 27.

Condes de Certaldo, os quaes se serviram de pôr á minha disposição diversos e soberbos animaes de lançamento provenientes do Uruguay, do Rio Grande do Sul e do Paraná.”¹⁰

Tropas de asnos definitivamente eram incabíveis em telas de tal porte. A solicitação, dado o seu descalabro, não poderia ser ingênua. Era flagrante a expectativa de que Pedro Américo desafiasse a tradição acadêmica nesse assunto. A sua ousadia, entretanto, tinha limites e ele optou por encontrar um outro elemento característico do lugar, que fosse mais digno de ser apresentado em uma tela desse vulto: um carro de bois puxado por duas parelhas e seu condutor. A sua inserção no conjunto caracteriza um meio termo: as dimensões do carro de bois destoam do normalmente admitido para os acessórios, mas não chegam a interferir fortemente na cena principal, que está devidamente salientada pelo círculo de soldados e pelos demais acompanhantes de D. Pedro, situados logo atrás dele.

As expectativas que a Comissão tinha em relação à tela encomendada prendem-se à posição que Pedro Américo ocupava no campo artístico de então. Essa posição pode ser melhor delineada através da análise da repercussão da sua tela história anterior a essa: *A Batalha do Avahy*, (figura 22) e da polêmica gerada no Rio de Janeiro por ocasião de sua apresentação na Exposição Geral organizada pela Academia Imperial de Belas-Artes em 1879, que representou um momento importantíssimo para o campo das artes no Brasil. Através desse evento, procurarei esclarecer melhor os elementos de ruptura e continuidade entre a pintura naturalista e a Academia Imperial de Belas Artes.

Nessa exposição foram apresentadas uma série de telas designadas como representantes da “Escola Brasileira”. A exposição deflagrou um intenso debate acerca da pertinência do nome ou das características de uma escola digna desse nome. A querela despertou debates públicos sobre as telas expostas com uma profundidade inédita na imprensa brasileira. A discussão acabou se concentrando em torno de duas telas: *A Batalha de Avaí*, de Pedro Américo, e *A Batalha de Guararapes*, (figura 23) de Víctor Meirelles. Os inimigos da Academia ficaram do lado de Pedro Américo, e os defensores do lado de Víctor Meirelles. Ficou assim registrado o episódio nas páginas da Revista *Illustrada*: “Dá-se um fato singular, extraordinário atualmente no Rio de Janeiro, a cidade dos bocejos longos e dos Fagundes curtos de inteligência: discute-se bellas-artes. E discute-se com paixão, encarniçadamente na imprensa, nos theatros, nos cafés, nas palestras familiares, até na própria Academia se discute Bellas-artes. Os críticos se dividiram em partido, contra o Víctor e pelo Víctor, tendo o partido Victorino o Sr. Dr. Mello Moraes à sua frente e C. de L. a tocar zabumba à retaguarda, como um Zé Pereira carnavalesco. Infelizmente os con-

¹⁰ Pedro Américo de FIGUEIREDO. *opus cit.*, p. 25.

¹¹ Revista *Illustrada*, nº 159, Rio de Janeiro, 1879, ps. 2 e 3.

¹² Luiz de Gonzaga Duque Estrada, nascido em 1863, Rio de Janeiro, foi colaborador das revistas, *Gazetinha*, *Gazeta da Tarde*, *A semana*, *Vera-Cruz*, *Rosa-Cruz* e *Kosmos*. Participou da fundação das revistas *Guanabara*, *Rio Revista*, *Mercúrio*, *Fon-Fon* e *Galáxia*. Foi diretor da Biblioteca Municipal do Rio de Janeiro. Publicou: *A Arte Brasileira* (1887), *Mocidade Morta* (1899), *Graves & Frívolos* (1910), *Hôrto de Mágoas* (1914) e *Contemporâneos* (1929). É apontado como o primeiro crítico de arte brasileiro. Faleceu em 1911.

¹³ A importância de Bethencourt da Silva me foi indicada por Tadeu Chiarelli. Bethencourt foi diretor do Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro e, segundo Chiarelli, era o porta-voz da oficialidade da Academia Imperial de Belas Artes e do Império nas polêmicas que se travaram. Tadeu CHIARELLI, “Introdução”, p. 20, in: Luis Gonzaga Duque ESTRADA; *opus cit.*

tra o Víctor estão de melhor partido, e contrapõem ao encontro feliz dos heroes Henrique Dias e Negreiros a Batalha de Avahy, de Pedro Américo, que, conteste embora a medicina, tem desenho, aéreo, etc e tal.”¹¹

A primeira encomenda que Pedro Américo recebe para a realização de uma tela histórica após essa exposição é a relativa à Proclamação da Independência por D. Pedro I, em 1885, por parte da comissão encarregada da construção do monumento no Ipiranga. Em meio ao entrincheiramento geral, a contratação não poderia ter outro significado que não uma tomada de posição de alguns setores influentes na política paulista pelo partido do Pedro Américo, ou contra a Academia.

Passo a seguir para análise mais aprofundada do debate. Utilizarei basicamente três fontes: a Revista *Illustrada*, a crítica de Gonzaga Duque¹², e a crítica de Bethencourt da Silva¹³. Os dois primeiros assumem uma posição comum favorável à renovação da pintura nacional a partir do estudo da natureza brasileira, e o terceiro é o defensor mais articulado que conheço da academia. Começarei com uma análise de suas opiniões para depois construir as suas posições.

A minha intenção não é caracterizar com mais profundidade as três fontes citadas, o que pretendo fazer é defini-las segundo a relação que têm umas com as outras e com o campo do poder, em sintonia com a orientação teórica proposta na introdução de utilizar o conceito de campo de Pierre Bourdieu¹⁴.

A tela de Pedro Américo recebeu as seguintes repreensões de Bethencourt da Silva: “...uma produção de segunda ordem, fraca em esthetica, deficiente em composição, duvidosa ou exagerada no colorido, incorreta no desenho e errada na perspectiva.”¹⁵ Esses pontos são detalhados mais adiante, no mesmo texto. No que concerne à composição as falhas são as seguintes: “a linha dominante horizontal, tão necessária, não existe, interrompida por essa (a linha formada pelo foguete à *congrève* que atravessa os ares), como ainda por outras”¹⁶, “A idéia principal da composição não está determinada no painel, onde uma superfluidade de accessorios e figuras secundarias, com gestos e posições atraentes, prejudica a unidade da composição.”¹⁷, “... a desordem das linhas, o desligamento em que se encontra cada personagem que todas as figuras ou grupos se apresentam isolados, completamente estranhos aos outros que se lhes seguem, com si tivessem uma acção e vida independentes da acção geral.”¹⁸. No que diz respeito ao colorido e à perspectiva: “Como si houvesse o proposito de offuscar a sensibilidade optica da retina, as côres encarnadas são espalhadas com tão larga profusão e com tão pouca subordinação aerea que ainda sobre os

¹⁴ Retomo aqui a diferença entre a mera caracterização de um agente ou instituição social e a construção de sua posição no campo, conforme esclarecido por Bourdieu através de um exemplo sobre uma escola normal superior transcrito na nota número 9 da introdução.

¹⁵ Bethencourt da SILVA; “Bellas Artes”, in: *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, N. Midosi Editor, Tomo II, 1º ano, outubro e dezembro de 1879, p.441.

¹⁶ Bethencourt da SILVA; “Bellas Artes”, in: *Revista Brasileira*, 1º ano, tomo II, N. Midosi Editor, outubro a dezembro de 1879, p. 442.

¹⁷ Idem, *ibidem*, pags. 442 e 443.

¹⁸ Idem, *ibidem*, p. 444.

ultimos planos ellas se apresentam com a mesmo intensidade do primeiro, falseanda a harmonia do colorido”¹⁹, “...ausência de verdade na cor local (...) uma côr indeterminada ou desconhecida no fardamento do exercito brasileiro.”²⁰. O resultado final é que “ninguém sabe qual grupo representa a ação principal.”²¹

A essas críticas Bethencourt soma uma extensa enumeração de figuras de telas de grandes mestres acadêmicos ou românticos que teriam sido copiados nesse trabalho: “o general Osório copiado do grande painel de Paulo Delaroche *Carlos Magno atravessando os Alpes*”; “a composição imitada do rascunho da *Batalha de Monte Bello*, de Gustavo Doré”; “as personagens do estado maior, general Duque de Caxias, João da Fonseca e Cunha Moreira, copiadas dessa mesma estampa até no movimento dos cavalos em que montam...” “...os officiaes que ficam na retaguarda do estado maior são copiadas da estampa 8^a da obra intitulada a *Guerra e a Comuna* de A. Darlet, impressa em Pariz...”; “...ainda deste livro, estampa 34^a, Batalha de Coulmiers, foi copiado sevillmente, até na immensa cabeça, o menino Seraphim, que monta em uma peça de artilharia...”²²

A conseqüência das cópias indevidas é a falta de fidelidade do pintor ao ambiente físico e psicológico no qual transcorreu a batalha: “A verdade do logar em que se deu o combate não mereceu do artista a menor atenção. (...) O fundo do painel, que é pesado, sem aereo e de um aspecto longe do natural, é imitado, nas curvas do rio e nas montanhas, da estampa da batalha de Coulmiers.”²³. Mesmo no desenho das personagens tomadas isoladamente a tela deixaria a desejar: “A expressão das paixões (...) não mereceu do Sr. Pedro Americo a menor atenção...”²⁴. As acusações nesse nível são tantas que Bethencourt acaba reduzindo a tela de Pedro Américo a um “*pot pourri*” de estampas.

Ao mesmo tempo em que tece essas críticas o autor acaba delineando o que, em sua opinião, seria um quadro bem executado. No que diz respeito à composição, a crítica destaca separadamente dois elementos: as linhas e os elementos por elas constituídos. Sobre o primeiro: “A tela do *combate do Avahty*, composta no sentido de seu comprimento, avulta num parallelogrammo horizontal, que, exigindo um serie de linhas estheticas horizontaes, determina *a priori* a ordem que havia de seguir para constituir-se philosophicamente a unidade esthetica das linhas..”²⁵ Sobre o segundo afirma: “... a ordem nas relações deve subordinar os detalhes ao conjunto.”²⁶ 4

Quanto ao colorido e a perspectiva, Bethencourt faz objeções precisas sobre a gradação e as incidências de luz e enfatiza uma rígida regra geral que determina a distribuição da mesma na tela a partir de convenções sobre a proporcionalidade dos tons em relação ao

¹⁹ Idem, *ibidem*, p. 445.

²⁰ Idem, *ibidem*, p. 445.

²¹ Idem, *ibidem*, p. 446.

²² Idem, *ibidem*, pags. 443 a 445.

²³ Idem, *ibidem*, cit. p. 450.

²⁴ Idem, *ibidem*, p. 452.

²⁵ Idem, *ibidem*, p. 442.

²⁶ Idem, *ibidem*, p. 443.

volume do quadro: “Falando da luz e do claro-escuro, observado pelos grandes pintores venezianos, diz Joshua Reynolds: - ‘La pratique générale de ces maitres consistait à ne donner plus d’un quart du tableau à la lumière, e y comprenant le clair principal et les clairs secondaires, d’accorder un autre quart à l’ombre et de réserver le reste pour les demi-ten-tes.’”²⁷; “Si a perspectiva linear gradua as dimensões, observando uma severa e justa proporção em todos os objectos de que trata e de acôrdo com o plano de afastamento que tende para o horizonte, assim a perspectiva aerea gradua a intensidade das côres, que, segundo o plano de sua posição, mais ou menos afastadas, mais ou menos immersas de camadas de ar atmosferico, se afiguram alteradas.”²⁸

À guisa de conclusão geral Bethencourt coloca que “...a natureza ensina por si mesma, a quantos a estudam, a applicação das leis da unidade, da variedade, da ordem, da harmonia e da optica, tão essencial à pintura pelas linhas, pela luz e pela côr, mostrando que todos os objetos compreendidos num conjunto de raios visuaes não reproduzem na retina uma imagem de igual vigor e energia, visto que, no resultado de uma visão, uma só cousa é que se apresenta principal, tornando-se as outras secundárias, terciarias e mesmo vagas e fugidias, conforme lhes correspondem os raios luminosos mais ou menos abliquos.”²⁹

As ásperas críticas de Bethencourt demonstram que a tela de Pedro Américo não foi entendida como apenas um trabalho mal feito, mas como um ofensa à Academia. No seu entender Pedro Américo desprezava a formação, conhecimento e erudição dos mestres brasileiros, e se colocava acima do seu julgamento na medida em que defendia sua tela antecipadamente, antes mesmo de expô-la no Rio de Janeiro, alegando ter recebido uma crítica extremamente positiva na Europa: “Não fallaríamos tão positivamente nestas miserias d’arte, si o Sr. Pedro Americo tivesse reproduzido, por simples reminiscencias, figuras como as que se notam recordando o grande quadro de Horacio Vernet *La Smala*; mas calcar figuras de estampas sem importancia e até de livros que pouco se conhecem no Brazil, como fez com uma figura copiada da estampa da pagina 504 da obra de L. Figuier da edição de Pariz - a *Raça humana* -, e não achar ninguem no Brazil que pudesse avaliar o seu trabalho é o que não podemos deixar sem reparo, tanto mais quanto se apresentava este quadro como o soberbo esforço de um novo genio d’arte, uma maravilha que de Florença, onde foi pintado, e donde veiu aqui, admirou a Allemanha e até a Russia!!!”³⁰

Pedro Américo, entretanto, não recebeu apenas críticas. Seus apoiadores também transcreveram na imprensa da época um rol das suas qualidades, assim como das deficiências de Víctor. Entre os mais destacados estão Gonzaga Duque e a Revista *Illustrada*.

²⁷ Idem, *ibidem*, p. 444.

²⁸ Idem, *ibidem*, p. 445.

²⁹ Idem, *ibidem*, p. 444.

³⁰ Idem, *ibidem*, p. 449.

A crítica de Gonzaga Duque à tela *A Batalha de Avaí*, escrita em seu livro: *A Arte Brasileira*, salienta aspectos relativos à formação, à potencialização do gênio inventivo e também ao compromisso estético do artista: “Desenhador do movimento e não da linha, deu a seu quadro um brio magistral e triunfante. Estendeu quanto lhe foi possível a ação, partindo do primeiro plano onde há figuras pintadas com um vigor digno de mestres. E foi precisamente este vigor, esta independência de composição com que ele tratou o quadro que provocou a longa discórdia entre os acadêmicos e os inovadores. O artista abandonou as cediças linhas da composição acadêmica, e compôs o sujeito como melhor entendeu, para transmitir mais diretamente a impressão recebida. Para alguns constitui esse modo de proceder um imperdoável erro, porque é desprezar os mais austeros princípios da arte. Se, entretanto, indagarmos bem da causa que provoca a impersonalidade em artistas de cuidados estudos e de inteligências assinaladas, acharemos como causa fundamental esses austeros princípios da arte, que tanto preocupam os críticos convencionalistas. Limitar o artista a copiar a linha de composição desse ou daquele mestre antigo, de Rafael ou de Rubens, de Leonardo ou de Rembrandt, é negar o direito do estilo, que é a afirmação da individualidade.”³¹

Gonzaga refuta ainda a acusação de que Pedro Américo teria copiado figuras de mestres famosos ou de coletâneas de estampas: “Pois bem; apesar de certos críticos ignorantes compararem Pedro Américo a Horácio Vernet e outros certos críticos aconselharem-no que estudasse bem o processo do autor da ‘Batalha de Fontenoy’, ele, na tela de Avaí, mostra ter seguido processo diverso. O arabesco da ‘Batalha de Avaí’ não lembra, nem sequer vagamente, nem uma das composições de Vernet. As sua linhas aproximam-se mais das linhas serpentinadas de Hogarh, desenvolvidas e assunto de grande movimento, do que das linhas semicirculares e piramidais dos antigos pintores de batalha; e, se não fosse a precipitada confusão de linhas do primeiro plano, à direita, essa obra teria conseguido realizar as aspirações de Planche.”³²

O crítico reverte a acusação dos acadêmicos a Pedro Américo contra eles mesmos, lhes imputando o estímulo à prática da cópia: “Limitar o artista a copiar a linha de composição desse ou daquele mestre antigo, de Rafael ou de Rubens, de Leonardo ou de Rembrandt, é negar o direito do estilo, que é a afirmação da individualidade. Copiar dos mestres as obras-primas é imitá-los, e a imitação não faz mais que realçar o mérito do original. De resto, quem imita é porque não pode inventar.”³³ A objurgação, nesse caso, refere-se à formação dos alunos na Academia, cujo ensino compreendia extenso e aprofundado estudo do desenho através, entre outros recursos, da cópia de desenhos e telas de grandes mestres.

³¹ Luis Gonzaga Duque ESTRADA; *opus cit.*, pags. 151 e 152.

³² Luis Gonzaga Duque ESTRADA; *opus cit.*, p. 157.

³³ Luis Gonzaga Duque ESTRADA; *opus cit.*, pas. 151 e 152.

As reservas de Gonzaga Duque à tela são poucas e imprecisas: “O primeiro plano desse quadro satisfaz muito pouco por causa da aglomeração de figuras ao lado direito.”³⁴; e as linhas, para ele, são pesadas e desarmônicas. Faltaria, ainda, verdade à alguns grupos da tela³⁵. A avaliação final de Gonzaga Duque é das mais generosas, segundo ele essa é a maior obra de arte que o Brasil possui³⁶. As qualidades desse exemplar maior da nossa pintura seriam de duas ordens: a primeira é referente ao público, isto é, à possibilidade de apreensão do combate por parte dos admiradores leigos; e outra, ao objetivo da obra de arte, aos parâmetros que deveriam guiar o artista na sua composição. A primeira diz respeito aos aspectos externos à obra propriamente dita e a segunda aos aspectos internos. Gonzaga valoriza a tela por ser acessível ao povo: “De mais - se a pintura moderna é a pintura de multidão, isto é, a pintura para o povo; se ela é feita para impressionar, para fazer sentir a realidade; como exigir do artista a calculada composição de linhas acadêmicas? Não é justa tal exigência.”³⁷ e também porque a função do artista deveria ser a de captar com a maior precisão possível aspectos de ordem subjetiva presentes na batalha: “Observemos atentamente, sem prevenções, sem malignidade, a obra de Américo. E neste grande quadro, a que chamaram confuso e incompreensível, veremos, em cada rosto uma expressão particular que em uns e outros se traduz, por uma magia inigualável, em ódio, em vingança, em coragem de bruto e em coragem de herói, em dor, em grito, em desespero, em ânsia, agonia, em temor, em infâmia, e em todas as alternativas dos sentimentos e dos instintos humanos, num momento como aquele que serviu de assunto ao artista. No preto e no roxo há notas plangentes, gemidos de moribundos, sombras misteriosas, a morte, o esfacelamento, o nada. (...) há de se verificar uma personalidade, um artista febricitante, emocionado pela grandeza do assunto.”³⁸ Ambas as qualidades estão ligadas umbilicalmente. A multidão só pode sentir a tela porque nela estão expressas mais do que convenções e regras, e sim as emoções e os sentimentos dos combatentes. “Vê-se, claramente, que o movimento em um quadro de batalha pode resultar do exagero, mas nunca da ordem estabelecida entre o contraste das figuras, entre si, e dos grupos, como, pretendem impor os acadêmicos.”³⁹ Ao final, Gonzaga Duque lamenta-se que Pedro Américo, em telas posteriores, acabou afastando-se dos princípios que o guiaram na confecção desse grande trabalho, mas tece um último elogio ao ser caráter: para ele o pintor era o mais simpático artista brasileiro.

Quanto à tela de Victor Meirelles, Gonzaga Duque transcreve algumas palavras escritas pelo mesmo em sua própria defesa: “Na representação da batalha dos Guararapes não tive em vista o fato da batalha no aspecto cruento e feroz propriamente dito. Para mim a batalha

³⁴ Luis Gonzaga Duque ESTRADA; *opus cit.*, p. 157.

³⁵ Luis Gonzaga Duque ESTRADA; *opus cit.*, pags. 158 e 159.

³⁶ Luis Gonzaga Duque ESTRADA; *opus cit.*, p. 161.

³⁷ Luis Gonzaga Duque ESTRADA; *opus cit.*, p. 157.

³⁸ Luis Gonzaga Duque ESTRADA; *opus cit.*, pags. 152 e 153.

³⁹ Luis Gonzaga Duque ESTRADA; *opus cit.*, p. 155.

não foi isso, foi um encontro feliz, onde os heróis daquela época se viram todos reunidos. (...) Os episódios, por mais pitorescos e característicos de uma batalha, cujo fim fosse tão-somente representar a destruição ou o extermínio de uma raça pela outra não poderiam, na tela dos Guararapes, contribuir senão para excitar o interesse calculado pelo artista, que só cogitou de chamar atenção do espectador sobre os personagens principais. É dessa subordinação rigorosa na distribuição dos episódios e sua relativa importância que resulta sempre, num painel, o caráter de grandiosidade, a simplicidade e perfeita unidade que, ainda mesmo os mais estranhos nesses preceitos de arte, jamais deixara de reconhecer com indeclinável, e que me ufano de ter ali observado. O movimento na arte de compor um quadro não é, nem pode ser tomado ao sentido que lhe querem dar os nossos críticos. O movimento resulta do contraste das figuras entre si e dos grupos entre uns e outros; desse contraste, nas atitudes e na variedade das expressões, assim como também nos efeitos bem calculados das massas de sombra e de luz, pela perfeita inteligência da perspectiva, que, graduando os planos nos dá também a devida proporção entre as figuras em seus diferentes afastamentos, nasce uma natureza do movimento, sob o aspecto do verossímil, e não do cunho do delírio. Nunca o movimento em um quadro, no seu único e verdadeiro sentido tecnológico, se consegue senão à custa da ordem, dependente da unidade principal, que tudo subordina no acordo filosófico do assunto com os seres que trata. (...) A arte entre nós ainda está no período da juventude, a produção, como a crítica, não pode deixar de seguir as normas estabelecidas pelos povos, em que uma e outra têm melhor florescido.”⁴⁰

A posição de Gonzaga Duque a respeito de Víctor Meirelles é dúbia, ao mesmo tempo em que elogia sua determinação e dedicação, acaba explicando esses mesmos traços de sua personalidade com episódios de ordem pessoal que o teriam impedido de romper com as normas acadêmicas: “Colegas e biógrafos de Víctor afirmam que ele foi um dos mais laboriosos alunos desse tempo. Noite e dia dedicava-se ao estudo da arte com um entusiasmo de fanático. O desenho!... o desenho!...era a sua maior preocupação, o seu cuidado, o seu amor. Estudava-o sempre, nos museus, na academia, nas horas descanso. Minardi e Consoni educaram-no rigorosamente.”⁴¹ Essa dedicação impar é interpretada por Gonzaga Duque como uma compensação pela frustração que sentia em relação às vicissitudes sofridas por sua mãe: “É o moço escrupuloso, sozinho, devotado ao estudo da sua arte, e economizando quanto era possível a mesada para sustentar sua mãe que, na pátria, ficara viúva e pobre; é este coração puro e grande, esse obscuro estudante honesto, envolvido em modéstia e cheio de respeito por seus deveres, que desprezava as seduções dos vícios para trabalhar, para conquistar

⁴⁰ Victor MEIRELLES; *apud*. Luis Gonzaga Duque ESTRADA; *opus cit.*, p 171.

⁴¹ Luis Gonzaga Duque ESTRADA; *opus cit.*, p. 170.

um nome. (...) e tendo aprendido a idolatrar a forma, a pureza da linha, nunca tentou abandonar este culto, porque, para tanto, fora preciso partir o coração.”⁴²

A consequência desse apego de Víctor aos procedimentos acadêmicos na execução da *Batalha dos Guararapes* é uma tela na qual as personagens “...formam um bando de figuras estáticas que fazem do conjunto do quadro uma verdadeira alegoria, uma aglomeração de personagens bem posadas, bonitas, estudadas com predileção pelo acabamento de todas as suas vistosas e bem confeccionadas vestimentas.”⁴³ Em seguida, Gonzaga ressalta a erudição pressuposta pelo pintor naqueles que avaliam a produção artística: “Conclui-se, pelo que fica exposto com a máxima superficialidade, se o quadro da batalha do Guararapes, uma obra que, para satisfazer as exigências da crítica, necessita de uma longa abstração no seu conjunto; quer isto dizer, para avaliá-lo torna-se necessário um instinto gastrônomo: é preciso dividir a ação, separar os grupos, isolar as figuras e tomar cada qual de per si para, vagarosamente, esmiuçadamente, notar-se-lhe as boas qualidades.”⁴⁴

Gonzaga Duque não deixou de aplicar contra Víctor Meirelles o mesmo detalhismo que fora usado contra Pedro Américo, porém, em proporções bem menores: diz, por exemplo, que não encontrou nas telas dos grandes pintores holandeses nenhum chapéu semelhante aos usados pelos holandeses na tela dos Guararapes⁴⁵.

Ao crítico não interessava a desmoralização de Victor Meirelles. Ao contrário de Bethencourt, ele não se sentia profissionalmente ofendido pela sua pintura. A Gonzaga Duque interessava mais ganhar adeptos, influenciar os pintores na direção de suas concepções. No caso de Victor ele elogia largamente o que considera a maior qualidade do pintor: o seu tratamento da luminosidade na paisagem de fundo da tela: “O característico mais importante na individualidade de Victor Meirelles é o sentimento poético, embora convencional, com que ele interpreta a natureza. A perspectiva aérea constitui um segredo seu. Os raios dourados do sol poente enchem os seus quadros de uma suave melancolia, espiritualizam as longínquas matas onde sempre figuram os dois coqueiros gêmeos e a copa opulenta das massarandubas enastradas deparasitárias. É aí que o pintor tem a sua alma.”⁴⁶ O cenário de fundo é, obviamente, secundário numa tela histórica que retrata um feito militar. Importava, nesses casos, não desfigurar o lugar de modo a torná-lo impreciso. A função primordial da paisagem é conduzir o observador aos elementos de destaque, conforme a hierarquia explicada anteriormente por Bethencourt entre os vários elementos presentes na composição. Gonzaga faz exatamente o inverso, desmerece o centro da batalha e elogia, em Víctor, qualidades que normalmente seriam procuradas e admiradas em pintores paisagistas⁴⁷.

⁴² Luis Gonzaga Duque ESTRADA; *opus cit.*, pags. 172 e 173.

⁴³ Luis Gonzaga Duque ESTRADA; *opus cit.*, p. 177.

⁴⁴ Luis Gonzaga Duque ESTRADA; *opus cit.*, p. 179.

⁴⁵ Luis Gonzaga Duque ESTRADA; *opus cit.*, p. 178.

⁴⁶ Luis Gonzaga Duque ESTRADA; *opus cit.*, p. 179.

⁴⁷ As críticas de Gonzaga Duque a essa tela podem ser estendidas a outras de Victor: para ele “A ‘passagem de humaitá’ não conseguiu mais do que provar um grande conhecimento de perspectiva.” *opus cit.* p., 174; e a *Batalha de Riachuelo* contém “Tanta calma, tanta serenidade, em tal momento! Esses infelizes vão morrer miseravelmente, sem um esforço supremo.” *opus cit.*, p. 176; “Vitor começou elaborando em um erro: o convencionalismo.” *opus cit.*, p. 176.

A posição da Revista *Illustrada* se aproxima à de Gonzaga Duque. Como frisei anteriormente, a revista destacou-se pela sua crítica bem humorada ao escravismo, às instituições e defensores do regime monárquico, conseqüentemente, adotava uma postura cética em relação às incursões do Imperador pelos campos da cultura e seu patrocínio à Academia Imperial de Bellas-Artes do Rio de Janeiro e ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Paralelamente, a revista procurava dar relevo aos nomes dos artistas e intelectuais que se contrapunham às diretrizes da Academia e do Instituto.

Um dos primeiros pintores citados pela revista foi Pedro Américo (figura 17). Em 1876, ele figura num desenho no qual recebe uma coroa de louros e o diploma de cidadão de Firenze das mãos de uma sacerdotisa. Ao fundo, um templo grego com a palavra "Pantheon" escrita no triângulo frontal do edifício⁴⁸. Essa homenagem deixa claro que a revista nutria esperanças de que Pedro Américo se agregasse às suas fileiras.

Por ocasião da exposição de 1879, a ácida crítica da revista se dirigiu a Víctor Meirelles nos seguintes termos: utiliza "posições muito repetidas", há "falta de ação dos personagens", "revelando tudo isso que o artista não teve bons modelos à sua disposição." No geral, a crítica da revista é bastante desfavorável às telas expostas não só nesse Salão de 1879 como nos anteriores. Esse último seria até, segundo os articulistas, melhor do que a última, qualificada como "muito pobre". Aos expositores eles censuram a falta de preparação no desenho, que constitui, de acordo com a revista, a base da arquitetura, pintura e escultura. Ao final, acaba amenizando sua palavras ao ponderar que com a falta de recursos disponíveis no Brasil, aquele que faz alguma coisa já faz muito⁴⁹.

O afastamento de Pedro Américo das regras acadêmicas, pelo menos nos termos de Bethencourt, era evidente demais para ser questionado, dificilmente, entretanto, poderíamos supor que ele esperava contrapor-se tão fortemente à Academia. Quisesse ou não, acabou tomado como o baluarte das qualidades desejáveis numa pintura genuinamente nacional, em contraposição ao projeto explicitado na coleção de telas apontadas como formadoras da escola brasileira. O pomo da discórdia, desde o início, é o contraste entre o movimento em Pedro Américo e a paralisia das personagens em Víctor Meirelles: "Continua aberta a exposição de bellas-artes, sendo as Batalhas de Avaí e dos Guararapes, os dois quadros para os quaes se voltam todas as atenções. Ao lado quasi um do outro, o parallelo torna-se inevitável; e forçoso é concluir que as duas telas, tratando embora de assumptos bem identicos, formam um verdadeiro contraste. Em quanto o quadro do Sr. Víctor Meirelles impressiona pela falta de acção, pela paralyisia de quasi todos os persona-

⁴⁸ *Revista Illustrada*, nº 9, ano 1, Rio de Janeiro, 26 de fevereiro de 1876.

⁴⁹ *Revista Illustrada*, nº 155, Rio de Janeiro, 22 de março de 1879, p. 2.

gens, na Batalha de Avahy tudo se move, tudo tem vida, todos se batem. Em quanto o crítico erudito procura as bellezas artísticas do Batalha dos Guararapes, o impressionista extasia-se perante a tela monumental do Sr. Pedro Americo e esquece-se a cotempla-la. (...). A gente admira-se até, depois de alguns momentos de atenção, de não ouvir o som do clarim e o troar da artilharia...(...). Podem os criticos consumados encontrar falta de planimetria no colorido e um ou outro detalhe que destoe, como a cor do negro, no primeiro plano, que muitos condenam..." mas conclui que é mesquinharia deter-se em minudências numa tela tão bela e vasta."⁵⁰ Mais adiante, há vários desenhos das telas expostas acompanhados de pequenos versos. Os relativos a Pedro Américo são os seguintes:

*"É um combate renhido, bello, homerico
Sente-se, vê-se brigar ali
E guia nossa gente Pedro Américo
O gênio da Batalha do Avahy"*

Uma coluna desse mesmo número assertoa que o que falta a um sobre no outro e vice versa. Vítor teria a paciência e Pedro a imaginação.

As primeiras críticas da revista à exposição são difusas, prendem-se à qualidade do desenho e a outros detalhes de menor importância do ponto de vista estético, que seriam evidências significativas dos rumos tomados pelos artistas. Segundo a coluna de Junio, na revista, as telas da exposição aglomeradas no catálogo sob a designação: "Quadros formando a escola brasileira" (o autor cita algumas: "O Caçador e a onça", "Retrato de D. Pedro I", "Passagem de Humaytá", "Incendio dos canaviais", e outros) são criticadas por suas qualidades estéticas mas também em função do nome que as agrupou. Para Junio uma mera imitação de nomes de outras escolas (cita a Flamengo e a Italiana)⁵¹. Para ele o nome da escola era de grande importância. Uma escola que já nascia sob o égide da imitação, no seu próprio título, não poderia florescer. A crítica articula-se, assim, em dois níveis: um, o da produção propriamente dita e, outro, no dos conteúdos simbólicos presentes nas palavras que guiam os alunos.

Sobre a escola brasileira diz: "...d'entre a elegância ideal dos estilos romano e florentino já transparecia o naturalismo septentrional, que foi o germen da nova escola, da escola chamada realista, a escola critica humanitaria, que há de vir a ser a escola de todas as nações, quando os artistas, dignos d'este nome, se compenetrarem da nobre missão da pintura que não pode estacionar quando a poesia e a música progridem e seguem a evolução do natural do século, cantando as idéias do nosso tempo. Mas só mais tarde, quando a Hollanda se

⁵⁰ *Revista Illustrada*, nº 156, Rio de Janeiro, 6 de abril de 1879.

⁵¹ *Revista Illustrada*, nº 157, ano 4, Rio de Janeiro, 25 de abril de 1879.

constituiu paiz livre, que libertou-se do jugo do Duque D'Alva, que escapou aos furores da inquisição, e ao regimem humilhante da monarquia espanhola, quando começou a gozar em paz a liberdade de consciência, o governo popular, foi que Rembrandt, Van der Helst e outros artistas de gênio, abandonando o 'maneirismo' importado, libertaram as artes da influência estrangeira e formaram a escola hollandeza." Em seguida se pergunta: quem entre nós poderá formar escola? lamentando que o pais engatinha no desenho.⁵²

A discussão prossegue com grande ênfase nos detalhes das imagens, remetendo sempre a questões mais abrangentes. A cor do negro na tela de Víctor foi um dos assuntos mais debatidos, muitos a tomaram como irreal. Víctor assim se defende: "30 annos de longa e estudiosa observação perante a natureza, cogitando, quer no conhecimento da forma, quer nos efeitos da luz, não terá, como incontestável dever, a prática de melhor determinar as modificações que, segundo a hora e o lugar, tornam as cores mais ou menos affectadas pela acção da luz?" Esse trecho foi transcrito para um artigo apócrifo da revista apenas para ser refutado em seguida: o autor retruca que muitos artistas que se sujeitaram a anos de estudo não procedem de acordo com as postulações de Víctor e que ele quer "converter os artistas em soldados cuja promoção só fosse admitida por antiguidade." Diz ainda que Victor pintou, não uma batalha, mas um encontro "feliz" e "amigável", "uma caricatura para rir", "um combate de brincadeira". Esse número traz uma caricatura cômica na qual os soldados de Avahy saem da tela para destruir a tela de Victor, mas nem assim os seus soldados perdem a calma, permanecem impassíveis (figura 24)⁵³.

A defesa que a revista faz de Pedro Américo vai esvanecendo conforme os seus críticos apontam cada vez mais detalhes na tela que teriam sido copiados de estampas e de outros quadros. O número 158 da revista traz um artigo no qual diz que o confronto já não é marcado pela disputa de qualidade, mas de defeitos, isto é, busca-se saber qual é a "pior", a tela mais cheia de "defeitos", a "ménos original", a "mais plagiada". Admite que Pedro teria copiado a moldura da batalha, e Víctor as penas do papagaio e do pavão (a primeira no chapéu de Felipe Camarão), mas insiste que "resta saber qual é o bom e o mau ladrão", e termina repisando novamente suas posições anteriores: elogia o desenho e o movimento em Pedro e recrimina a falta dos mesmos em Víctor⁵⁴.

Alguns anos depois, a crítica já aparece completamente desfavorável a Pedro Américo. Em um exemplar de 1884 há uma pequena sessão com desenhos relativos a telas suas com o seguinte comentário irônicos: "Bonito pensamento (se é delle) mas quanto à execução... detestável. Que desastre." Um outro texto no mesmo número afirma que tanto Victor

⁵² *Revista Illustrada*, nº 159, Rio de Janeiro, 3 de maio de 1879.

⁵³ *Revista Illustrada*, nº 158, ano 4, Rio de Janeiro, 1879.

⁵⁴ *Revista Illustrada*, nº 158, ano 4, Rio de Janeiro, 1879.

quanto Pedro são duas mediocridades. Em Pedro critica, principalmente, a iluminação e o colorido e coloca que ele é bom apenas quando “estuda concensiosamente do natural”. O nome exaltado no momento é Driendl, com sua “Scena da Baviéra”, interpretada como realista. Para o autor a “pintura histórica não pode ser considerada senão como realista.”⁵⁵ Nos anos subseqüentes, a revista soma ao rol dos “bons” pintores os nomes de Almeida Junior (com menções específicas a: “O derrubador brasileiro” e “Descanso do Modelo”, que teriam chamado atenção no salão de Paris) Grimm, Abgail, Oscar Pereira da Silva e R. Bernardelli. Os elogios destacam as composições e as execuções.

A solução alcançada pelo júri à batalha travada a propósito da exposição de 1879 não deixa de ser cômica e significativa: um artigo da revista ridiculariza o fato de que apesar dos juizes do Salão terem sido recomendados a premiar Victor Meirelles, Pedro Américo e Joaquim da Silva Bittencourt (prêmios superiores por destaque na exposição) eles acabam solicitando apenas uma recompensa superior para um homem que nada expôs: Bittencourt da Silva⁵⁶. Ao premiar apenas esse último o júri exacerba a sua defesa da tradição acadêmica.

A proposta da revista para as bases da fundação de uma escola brasileira alternativa ao academismo é, explicitamente, o realismo, sendo que essa escola aparece freqüentemente como sinônimo de naturalismo: “...d’entre a elegância ideal dos estilos romano e florentino já transparecia o naturalismo septentrional, que foi o germen da nova escola, da escola chamada realista, a escola critica humanitaria, que há de vir a ser a escola de todas as nações, quando os artistas, dignos d’este nome, se compenetrarem da nobre missão da pintura que não pode estacionar quando a poesia e a música progridem e seguem a evolução do natural do século, cantando as idéias do nosso tempo. Mas só mais tarde, quando a Hollanda se constituiu paiz livre, que libertou-se do jugo do Duque D’Alva, que escapou aos fulgores da inquisição, e ao regimem humilhante da monarquia espanhola, quando começou a gozar em paz a liberdade de consciência, o governo popular, foi que Rembrandt, Van der Helst e outros artistas de gênio, abandonando o ‘maneirismo’ importado, libertaram as artes da influência estrangeira e formaram a escola hollandeza.” Em seguida o autor se pergunta quem entre nós poderá formar escola, mas deixa a resposta em aberto, lamentando que o país engatinha no desenho⁵⁷.

Um outro número, ainda que em artigo referente à literatura, completa o comentário asserendo que o realismo tem “um princípio útil e humanitário: corrigir expondo em toda sua hediondez o crime ou a moléstia social. Tomando para assumpto da obra d’arte um facto principal, dicute-o lógica e naturalmente, prescindindo do interesse dos personagens que

⁵⁵ *Revista Illustrada*, nºs 390 e 391, ano 9, Rio de Janeiro, 13 de setembro de 1884.

⁵⁶ *Revista Illustrada*, nº 172, ano 4, Rio de Janeiro, 1879, p. 2. Foi mantida aqui manter a grafia original do artigo, que registra o nome com “i”, ao invés de “Bethencourt”, conforme citações anteriores.

⁵⁷ *Revista Illustrada*, nº 159, Rio de Janeiro, 3 de maio de 1879.

põe em jogo.” O idealismo seria “mentiroso perante a sciencia que tudo regula e tudo explica e falso perante o arte que não pode ser o producto de phantasias doentes.”⁵⁸ Só há um caminho, para a revista, para aqueles que desejam escapar à “mentira” e à “falsidade”: ao jovem artista, aconselha: “ - Fuja da Academia de Bellas-Artes enquanto é tempo, ou vacine-se contra o contágio da Moema e Passagem do Humaytá.”⁵⁹

O problema central do debate não é tão fácil de entender. Não surge a partir das impressões despertadas, dos objetivos da arte ou, em certa medida, do ensino, mas, principalmente, dos critérios com que avaliar os quadros. Entre uma cena dignificante de certas personagens e outra no qual se transmite a sensação cruenta e verdadeira da batalha, qual seria a mais desejável? Por quais razões? Através de que indícios e de que elementos poder-se-ia apreender e avaliar essas impressões gerais opostas que todos sentiram frente às duas telas? As posições se tornam complicadas e sutis na medida em que os partidários de ambos os lados insistem na importância crucial do desenho, mesmo os defensores de uma alternativa à Academia chegam a colocá-lo como fundamento das várias artes e também como quesito essencial para a formação de uma escola nacional. Mas o que se quer dizer exatamente com desenho? Do ponto de vista acadêmico não há grandes controvérsias: o desenho refere-se aos preceitos listados por Bethencourt, que deveriam ser seguidos para que se chegasse a uma boa obra. Os contrários à Academia, por seu turno, não definem o termo com a devida precisão. Tratar-se-ia do lento aprendizado ministrado nos primeiros anos de academia? do esboço? da composição? Nos textos fica claro que apenas o afastamento desses mesmos preceitos levariam o pintor a realizar um obra “original”, aspiração geral dos partidários de Pedro Américo. Ele é elogiado sempre por sua criatividade, seu arrojo. O avesso do elogio é exatamente o que seus adversários procuram lhe imputar: a alcunha de mero plagiador. Uma vez analisada com mais precisão as opiniões dos críticos e da revista tentarei trazer à tona os motivos das diferenças:

As análises feitas pelos críticos contra e pró o Victor coincidem também no que diz respeito ao clima geral da batalha de Guararapes. Mesmo a defesa do próprio pintor não desmente os seus adversários. Para ele a batalha foi o encontro feliz e grandioso no qual se fizeram heróis para a nação. Do mesmo modo sucede com a *A Batalha de Avahí*: concordam os partidários e os adversários da mesma que Pedro Américo não respeita ali os sagrados cânones da hierarquia entre as figuras, seja através da composição, seja através da perspectiva. Os objetivos da grande arte também parecem coincidir: Bethencourt assertoa que Pedro não foi fiel à realidade física e psicológica da batalha, e a Revista *Illustrada* e Gonzaga Duque destacam como ponto mais

⁵⁸ *Revista Illustrada*, nº 179, ano 4, Rio de Janeiro, p. 2.

⁵⁹ *Revista Illustrada*, nº 192, ano 5, Rio de Janeiro.

favorável a Pedro justamente essa fidelidade. Ausente para uns e presente para outros, essa característica designava o alvo principal a ser perseguido pelo artista. Outro ponto de coincidência é a maneira de progredir e estudar: ambos sugerem o estudo da natureza. A Revista *Illustrada* glorificou sempre os nomes dos naturalistas ligados ao grupo Grimm. Bethencourt, por sua vez, declarou, como vimos acima, que "...a natureza ensina por si mesma.". A última semelhança ocorre pelo maneira como desmerecem seus adversários, ambos acusam o plágio nas pinturas expostas, e ao cabo de vários meses de debate, as partes em disputa não se arriscam mais a negar as cópias de seus protegidos, diferenciando apenas o bom do mau plagiador.

As diferenças, no entanto, existiam, e eram visíveis, ou o debate não teria durado tanto tempo. Procurarei, em seguida, identificar melhor as posições, discutindo isoladamente os elementos envolvidos na realização da obra de arte e as peculiaridades dos acadêmicos e seus opositores:

Do ponto de vista da Academia a cópia de personagens, animais, figuras ou outros elementos das telas dos chamados grandes mestres é, não só perfeitamente aceitável, como uma importante demonstração de erudição e respeito aos ensinamentos recebidos. Faz parte do treinamento básico ministrado nas academias e deve ser visível na produção de um profissional maduro, mas nem por isso é aplicável em qualquer circunstância. Bethencourt define os parâmetros da cópia ao censurar a presença de cópias de "estampas sem importância", mas admitindo-as quando se verificam "reminiscências" de grandes telas.

E o que eram estampas sem importância? Eram estampas de antigos pintores cuja reputação não estava consagrada no rol de autores de grandes telas pela academia, e em cujas composições não estavam presentes a hierarquia entre os elementos da tela através da aplicação dos recursos da intensidade de luz e da perspectiva, nas quais as normas acadêmicas se assentavam⁶⁰.

Nos primeiros anos de aprendizado na Academia o aluno deveria dedicar-se a desenhos de figuras isoladas, principalmente do corpo humano, para depois integrar as expressões e posições dos corpos em sintonia com a composição e com o efeito geral que se procuraria atingir. Nesse momento um dos exercícios mais frequentes era a cópia de desenhos de braços, mãos, rostos, etc., de telas de artistas consagrados como bons desenhistas. Todos esses exercícios tinham, entre outros objetivos, o de ensinar a "cópia" devida, "nesse contexto, a citação e a referência ao passado não são, de modo nenhum, pastichos originados pela falta de imaginação, mas um modo de mostrar como aquele elemento preexistente ressurge num outra inter-relação."⁶¹

⁶⁰ A tese de Jorge Coli sobre a tela *A Batalha de Guararapes* ilustra esse ponto com rara erudição. Ao longo de 415 páginas o autor mostra como Victor Meirelles recorreu às "reminiscências" de obras de Gericault, Vernet, Cogniet e vários outros, ao mesmo tempo em que se distanciava bastante deles, buscando outras afinidades e imprimindo um estilo próprio à sua composição: Jorge COLI, *A Batalha de Guararapes de Victor Meirelles e suas relações com a pintura internacional*. Tese de livre docência, Unicampi, s.d..

⁶¹ Jorge COLI; *opus cit.*, p. 9.

No que se refere ao desenho, a proposição de Gonzaga Duque e da Revista *Illustrada* chega a parecer contraditória: como se poderia permanecer fiel ao desenho e ao mesmo tempo inovar? Na verdade, do ponto de vista estritamente estético, a questão não tem uma resposta clara porque o que está realmente em jogo não é propriamente a obra de arte, mas o estatuto daquele que julga a obra de arte, se acadêmico, conhecedor das regras da produção, ou o público, que sente junto com o artista a emoção do momento retratado. Esse sentir é subjetivo, no entanto, é defendido como se fosse critério suficiente. Assim, apesar de ambas as posições reconhecerem a importância do desenho, uma subordina a emoção ao desenho e a outra o desenho à emoção. Mas como o espectador leigo poderia reconhecer o bom desenho? Aquele realizado com emoção? Para tanto lhe bastaria o conhecimento da "realidade". É por isso que as minudências adquirem tanta importância: através de elementos conhecidos do grande público procura-se chamar a memória dos espectadores a confrontar-se com as telas expostas.

Um dos pontos mais debatidos foi a cor do negro na *Batalha dos Guararapes*. Alvo de comentários jocosos, como a afirmativa de que contesta a medicina, foi um dos pontos que recebeu destaque na defesa do próprio Víctor. Disse ele, em citação acima, que seus "30 anos de longa e estudiosa observação perante a natureza" o tornam sábio das afetações sofridas pelas cores em função da luminosidade que sobre elas incide e que, por obrigação e dedicação ao ofício, não poderia ter se equivocado. O artigo que cita essa passagem a desmerece dizendo que Víctor quer "converter os artistas em soldados cuja promoção só fosse admitida por antiguidade." Embora colocado de maneira um tanto quanto rude, era exatamente disso que se tratava. Víctor acreditava que somente um estudioso poderia avaliar outro, ou seja, que um leigo não tinha o direito de corrigir-lhe a cor. A réplica, ao contestar Víctor, contesta a própria hierarquia de saber implícita na instituição acadêmica. O problema não era apenas a avaliação propriamente dita, mas defender a autoridade dos seus enunciadores. Para julgar a tela, em princípio, bastaria ter olhos e estar atento às paisagens, pessoas, animais e objetos presentes no cotidiano e nas pequenas incursões aos recantos pitorescos da natureza local.

A crítica à pintura estava circunscrita, historicamente, ao âmbito interno da Academia, não cabia ao público em geral manifestar-se sobre assuntos relativos à arte (excetuando-se umas poucas autoridades que estivessem ao par dos seus ensinamentos), nem tampouco ao artista dirigir-se a ele diretamente. O conhecimento necessário para analisar estas telas era controlado e inacessível para a grande massa, difundido apenas entre pares, os quais estão, por isso mesmo, habilitados a manifestarem-se. O crítico moderno não é necessariamente um pintor imerso na carreira peculiar ao seu *métier*. Ele é um cida-

ção republicano, educado pelo estado e versado nos assuntos significativos para a coletividade. Para os acadêmicos, o conhecimento das regras e dos princípios do desenho, cujo ensino eles controlavam, era fundamental, juntamente com um vasto conhecimento da produção artística, para o desempenho da crítica; para os antiacadêmicos, o povo é defendido enquanto avaliador qualificado das obras expostas. Estou acompanhando aqui ao nascimento da personagem do crítico de arte no Brasil.

Quanto à composição, as telas históricas acadêmicas deveriam, no que diz respeito à luminosidade e perspectiva, conduzir o olhar do espectador para o centro da tela onde o herói máximo do evento estivesse retratado em pose audaciosa e decisiva. As outras partes, em segundo plano, deveriam informar dados específicos e verídicos da sucessão dos eventos: como o movimento das tropas, a queda de algum chefe inimigo, etc. Em último plano ficariam a paisagem e outras figuras freqüentemente indistintas, das quais, muitas vezes, não se podia adivinhar mais que o partido dos soldados e a direção de seus movimentos. Emoldurando a cena, nas laterais da tela, poderiam estar elementos da natureza, personagens de segundo plano, ou outros, os chamados acessórios. Eles seriam de tonalidade mais escura e permitiriam o contraste com a figura central.

Esse é um dos pontos mais claros nas diferenças entre os críticos da época. Os pró Víctor defendiam a importância desses recursos enquanto que os pró Pedro postulavam-nos estereis, fonte de toda paralisia nas cenas, mãe do servilismo indevido à regras que desgraçavam as telas dos brasileiros. Esse foi, aliás, um dos alvos mais freqüentes da crítica da Revista *Illustrada*. Nessa revista eram quase tão comuns as sátiras ao Imperador e a políticos da época quanto às exposições de Belas Artes. As telas eram copiadas para ilustrar as opiniões, ou redesenhadas de forma jocosa, ou ainda acompanhadas de versos e outras legendas humorísticas ou não. Uma constância nesse escarnecimento das telas foi justamente a hierarquia entre os elementos das composições: as personagens dos quadros copiados aparecem interpeladas pelos transeuntes, e as figuras secundárias saem das telas para passear ou incomodar figurantes de outras telas. Esses desenhos sempre transferem a atenção do espectador para esses membros anônimos dos quadros expostos. (figura 24). A composição foi o ponto mais elogiado em Pedro. À sua maneira de compô-la atribuiu-se a vida que ele conseguiu dar aos soldados em peleja, a realidade dos movimentos e das feições.

A insistência na questão da pintura de batalhas e na paisagem não exclui a extensão da importância da crítica a outros gêneros. Sabe-se que a pintura de paisagem era considerada um gênero de menor importância frente à pintura histórica no julgamento da Aca-

demia, mas essa hierarquia é característica apenas do último século da Academia. Segundo Albert Boime “Já no século dezessete, indubitavelmente através do trabalho de Poussin e Claude, a pintura de paisagem tinha alcançado uma distinção e um status na França quase igual ao da pintura histórica. Por que, então, pensa-se que a Academia era contra a paisagem? A resposta repousa na noção zelada pela Academia através de todo o século XIX - aquela do artista erudito. A necessidade de expor a erudição do pintor ditava a escolha dos temas religiosos, históricos e mitológicos, para os quais o fundo e os acessórios desempenhavam papéis importantes, como no famoso conceito de ‘decorum’. A representação de cenas naturais proporcionava pouca oportunidade para a descrição de eventos históricos específicos. Para o artista erudito, a pintura de paisagem era inferior, não em qualidade, mas em conteúdo; entre outras coisas, era menos moralmente edificante.”⁶²

Em 1863 o *Prix de Rome* para pintura de paisagem foi abolido. Além do motivo acima haviam outras justificativas: entre as principais estava a de que a pintura de paisagem não permitia o controle sobre a produção do aluno. Esse controle se exercia nos concursos de pintura histórica isolando os alunos em pequenos nichos contíguos, preparados especificamente para impedir auxílios externos. Na pintura de paisagem isso era impossível. Cada um teria de procurar a cena que lhe aprouvesse pintar em lugares distantes uns dos outros.

As diferenças que emergiram com a exposição de 1879 não eram a respeito da necessidade do conhecimento histórico dos eventos retratados. As acusações de que os pintores não pintaram a cena como ela realmente transcorreu vieram de ambas as partes, mas nenhum delas dispensava essa semelhança com os fatos. A questão da erudição necessária à pintura não estava em jogo, pelo menos no que diz respeito à história. O que estava sendo discutido era a erudição em torno das regras acadêmicas de pintura.

O caráter moralmente edificante da pintura continuava sendo desejável. Esse era um ponto importantíssimo, aliás, da crítica antiacadêmica. Todo o seu pensamento estava voltado para o desenvolvimento nacional, que só seria alcançado quando a arte produzida aqui fosse genuína, e não imitação da européia.

Assim como não havia uma diferença técnica entre a pintura acadêmica de paisagem ou histórica, ambas relacionadas pelos mesmos princípios de execução, as conquistas técnicas oriundas da abordagem da paisagem brasileira poderiam perfeitamente ser transpostas para outros gêneros. Os textos transcritos mostram que para os Acadêmicos a pintura estava toda ela fundamentada no estudo da natureza. Os antiacadêmicos não contestam essa afirmação, contestam a ‘natureza’, no caso, européia, na qual ela estava fundamentada.

⁶² Albert BOIME, *opus cit.*, p. 135. No original: “As early as the seventeenth century, undoubtedly through the work of Poussin and Claude, landscape painting had achieved a distinction and status in France nearly equal to that of history painting. Why, then, is the Academy thought of as being ‘anti-landscape’? The answer lies in the notion cherished by Academicians through the entire nineteenth century - that of the erudite artist. The need to display one’s erudition dictated the choice of religious, historical and mythological themes, in which background and accessories played major roles, as in the famous concept of ‘decorum’. The representation of natural sites provided little opportunity for depicting specific historical events. For the erudite artist landscape painting was inferior, not in quality, but in content; among other things, it was less morally edifying.”

As posições que estou delineando podem ser melhor compreendidas através do conceito de “lacuna estrutural” mencionado no começo desse capítulo: mostrarei que ambas estavam ligadas à tradição acadêmica, ao aprendizado e às possibilidades concebidas pelos seus membros para a formação da pintura nacional. Esse momento da análise me permite também a entrada de Calixto em cena: mostrarei que essa questão afetou diretamente a crítica que ele sofreu em vida.

Retomando uma discussão anterior na Academia, conforme formulada por Araújo Porto Alegre, o que daria corpo a uma arte genuinamente nacional? O fortalecimento da doutrina de seus mestres ou a natureza do país, as suas características técnicas ou morais? A opção pela doutrina dos mestres comportava a solidez de uma instituição estruturada ao exemplo da *Académie des Beaux-Arts*, mas a opção pelo que Tadeu Chiarelli caracterizou em Gonzaga Duque como por um “embate direto coma realidade física e humana do país”⁶³ apresentava muitas nuances. O dilema de Araújo deixa claro que a Academia ponderava sobre a possibilidade de que a natureza poderia ser vista como mais que um objeto de contemplação ou o elemento caracterizador de um gênero da pintura (o estudo da natureza local traria transformações estéticas que poderiam chegar a ser caracterizadas, no conjunto, como uma escola brasileira). Embora nunca realmente optasse claramente por essa via, ela permanecia como um caminho inexplorado.

Sobre esse assunto movedição, Alfredo Camarate escreveu em 1898, inspirado em uma exposição de Calixto na casa Aguiar: “Um paysagista europeu, mesmo artista consagrado, nos melhores salões da França, da Alemanha, da Itália, ou da Inglaterra, sentir-se-ia desorientado e perplexo diante da grandiosa e excepcional natureza do Brasil. (...) A pureza e a limpidez da atmosfera, em certos lugares do Brasil, falseiam as leis da perspectiva aérea: trazendo, com um força de entoação, extraordinária, as cores dos últimos planos: dificultando a gradação aérea dos tons: pondo, sem a manhosa cautela dos práticos, os vermelhos dos longes brigando com os vermelhos dos primeiros planos: destruindo essa gradação cromática, com a qual os paisagistas estabelecem e tornam distintas as diferentes distâncias e que, na Europa, se consegue, pesando, medindo, e calculando as camadas de ar que se interpõem entre os diferentes episódios de uma composição artística. Além disso, a natureza do Brasil apresenta-se, na maior parte dos casos, excessivamente atormentada pelos detalhes, sobretudo nos primeiros planos, e essa preconizada larguesa, esse segredo de obter efeitos com as grandes massas são, se não absolutamente impossíveis no Brasil, pelo menos objeto para grandes hesitações, findas as quaes, temos necessariamente

⁶³ Tadeu CHIARELLI; “Introdução”, in: Luis Gonzaga Duque ESTRADA; *opus cit.*, ps. 19 e 20.

te de cair nos perigos da convenção, esse pecado imperdoável, para os naturalistas ou para os que, como taes, se consideram.”⁶⁴

Os padrões acadêmicos, tão bem adaptados à atmosfera européia, precisavam ser abandonados. Era preciso retratar uma natureza incerta, volúvel, variante, peculiar ao Brasil. Esse raciocínio leva a uma pergunta complicada: como mostramos, a exigência de fidelidade à paisagem era fundamental, era essa a base da nova escola, mas, como ser ao mesmo tempo realista, fiel, exato, preciso, e retratar uma natureza cambiante, que falseia as leis da perspectiva conforme o lugar?

Assim, enquanto alguns pontos desse embate estavam mais ou menos claros, como o relativo à composição, outros permanecem obscuros e incertos, principalmente a idéia de natureza e suas implicações para a arte. A polêmica em torno da cor do negro no quadro de Victor Meirelles é bastante significativa das imprecisões das medidas adotadas: enquanto o autor advoga em sua causa o conhecimento apurado, fruto de anos de estudos das cores e das suas variações conforme a hora do dia, a estação do ano, e outras alterações atmosféricas, os articulistas da *Revista Illustrada* acreditam que o seu conhecimento espontâneo de observadores é mais legítimo e verdadeiro. Mas, no caso de assumir-se as variações provocadas pela atmosfera brasileira em detrimento das medidas padronizadas da escola acadêmica, seria possível determinar a cor exata que o pintor deveria ter utilizado? Caso contrário, com base em quê recriar Victor por não ser verdadeiro? O abandono das normas acadêmicas que versavam sobre a quantidade de claro e escuro, as tonalidades, os recursos da perspectiva, etc., por um padrão inédito, condizente com a nossa natureza, provocaria o surgimento de várias escolas, na medida em que a natureza brasileira comporta diversas variações?

A resposta de Alfredo Camarate é incerta: “Esse exagerado preceito do decálogo realista, fornece, em todo caso, uma porta aberta para o sophisma, e esse sophisma consiste em copiar rigorosa e servilmente a natureza: mas que, pela selecção (direito que o realismo não prega), se pode surpreender única e exclusivamente, quando ella se apresenta em flagrante de bello!”⁶⁵ O artista deveria ser avaliado por sua capacidade de ‘selecionar’ na natureza brasileira os elementos a copiar. É exatamente essa seleção um dos elementos que vai pontuar as diferenças entre vários artistas desse período: as personagens a retratar, as características das florestas, praias, e outros ambientes.

Há ainda uma necessidade inescusável, é preciso separar o bom do mau artista, o iniciante do experiente. Dentro das rígidas regras acadêmicas isso não era tão difícil, mas

⁶⁴ Alfredo CAMARATE; in: *Correio Paulistano*, São Paulo, 12 de agosto de 1898, p. 1.

⁶⁵ *Ibidem*, loc. cit.

no caso da escola brasileira, fundamentada em nossa natureza, a questão fica muito confusa, pois o domínio e a exibição de certos recursos pictóricos passa a ser dispensável. Qual seria então o critério adotado?

No caso do desenho, analisado anteriormente, tratava-se de substituir o olho formado, instruído, pelo olho que estabelece uma identidade com o objeto retratado. As mudanças apregoadas só poderiam se concretizar a partir da construção de um novo apreciador. Não se trata de substituir o parâmetro de qualidade fundado nas regras, por outras mais atualizadas, distintas, típicas do realismo ou do naturalismo. Essas escolas nem eram tão discerníveis: naturalismo, realismo e mesmo expressionismo, se confundiam. Apostava-se que a natureza brasileira revelaria por si só, ao ser retratada de maneira fiel, uma escola brasileira de pintura. Aos olhos da época, o que se pregava era o olhar puro, não contaminado pela regras acadêmicas européias forjadas na observação da natureza européia. A escola brasileira, alternativa à Academia, não aparece como um conjunto de normas e procedimentos definidos. Crê-se que determinado comportamento a fará constituir-se: pureza do olhar caipira.

Os críticos da Academia não apontam um conjunto exemplar de telas que poderiam ser tipificadas como pertencentes a uma escola brasileira, a exemplo do que faz a academia. A única exceção é a tela de Pedro Américo, *A Batalha de Avahí*, considerada por Gonzaga Duque a melhor obra de arte jamais produzida no Brasil. Os elogios do crítico valorizam elementos a serem explorados na composição, no desenho e na perspectiva, a fim de que futuramente adquiram corpo suficiente para revelar a nossa escola. Daí a impressão de extremo pessimismo de Gonzaga Duque (e podemos estender o raciocínio à *Revista Ilustrada*) em relação à pintura nacional. Sob o ponto de vista de que eles identificaram os elementos a serem trabalhados e de que a escola não poderia, nessa perspectiva, nascer pronta, pois suas características seriam incertas, definir-se-iam a partir da exploração da nossa natureza, eles podem ser considerados otimistas, a despeito de toda acidez de suas críticas.

Um dos entraves para a consolidação dessas propostas era a construção de um novo papel social para o pintor. A Academia estava, conforme frisei, comprometida com a monarquia sob um duplo aspecto: primeiro, porque dependia dos benefícios imperiais para financiar-se e, segundo, porque enaltecia os feitos do regime imperial à custa, segundo seus críticos, de camuflar a realidade física e humana do país, entenda-se aí, principalmente, o escravismo.

Propunha-se, como condição para que o pintor desse conta da realidade física e humana do país, o afastamento da Academia e o contato direto com essa natureza, sem in-

termediários. Por extensão, o ponto principal da construção da identidade do pintor passava por seu distanciamento de Paris. O Brasil deveria estar impregnado no artista de forma a salvá-lo desse lugar. É essa imagem que Gonzaga Duque procura construir dos seus admirados na sua estadia em Paris e é essa imagem que Calixto e Almeida Junior (a partir de um certo momento em suas carreiras) procuram vincular à sua pessoa.

Lincoln Feliciano, advogado santista contemporâneo de Calixto, assim o descreveu: “alto, corpulento, colarinho duro e gravata de retroz, sobretudo enorme, fisionomia tristonha, nariz volumoso, cabelos grisalhos e insubmissos ao pente, bigode da mesma cor, esfancado sobre a boca larga e franca, e olhos apertados, como são, em regra, os de quem vive em terras tropicais, nas praias, contemplando as embarcações que corcoveiam ao longe, no dorso roliço da ondas.”⁶⁶ (figura 25) Soma-se a esta descrição físicos detalhes sobre sua distração anotadas por seus biógrafos: perdia constantemente os lápis, esquecia onde punha os óculos, vivia em meio a uma bagunça que só ele entendia. Certa feita teria ido para São Paulo com o chapéu que utilizava no ateliê o que provocou grande admiração dos amigos que o levaram para uma loja e lhe deram de presente um novo. Para resumir: espalhafatoso, excêntrico, alienado das coisas mundanas, sempre pronto para a musa inspiradora: um artista caíçara.

Outros artistas do período que dedicaram-se ao mercado e ao público paulista constróem para si papel semelhante. O trecho a seguir foi extraído da coluna de Wenceslau de Queiroz para a revista *Panóplia* ao autor da coluna por um viajante que encontrou com Almeida Júnior em Paris: “Almeida Júnior ethnica e psychicamente, era um pittoresco typo de paulista: não passou nunca de um simples, na apparencia physica e na alma de artista. Admirou-se de vel-o. O moço conservava ainda os mesmos gestos, o mesmo typo desconfiado e tímido, a mesma maneira de falar dos caipiras. O que fez sobretudo, pasmarmos o visitante, foi ouvir-o dizer: -Istou morto por mi pilhar no Brasil”⁶⁷

Sobre Pedro Alexandrino: “Mas quando nos dirigimos à sua exposição, installada no Lycey de Artes e Officios, julgavamos que íamos encontrar no pintor, recém chegado de Paris, uma dessas figuras de atelier de pintura que nos descreve Henrique Müger, ou Alphonse Daudet, authenticos exemplares da bohemia da arte, de farta cabelleira a romantica e bigodes retorcidos nas pontas. Nada disso, Alexandrino, mettido no seu longo redingote negro, tinha antes o aspecto de um pastor protestante, quanto a vestuario, e andando e falando, longe estava de ser um parisiense.”⁶⁸

⁶⁶ Lincoln FELICIANO, “Benedito Calixto”, in: revista *Paulistania*, nº 49, São Paulo, outubro/dezembro de 1953, p. 12.

⁶⁷ Wenceslau de QUEIROZ, “Oscar Pereira da Silva”, in: revista *Panóplia*, secção de arte, maio/agosto de 1917, p. 24.

⁶⁸ Wenceslau de QUEIROZ, “Pedro Alexandrino”, in: revista *Panóplia*, secção de arte, maio/agosto de 1917, p. 60.

A cabeleira e bigode ausentes em Pedro Alexandrino manifestam-se revoltas em Calixto. Não se salienta nele os hábitos típicos caipiras, tímidos e contraídos, mas o olhar que, despercebido em Almeida Júnior e Pedro Alexandrino, manifesta-se contemplativo, semi cerrado como castigo por admirar constantemente o “dorso roliço das águas”, denotando as identificações diferenciadas de um com o caipira e de outro com o caiçara.

Calixto é um dos pintores que mais profundamente investiu, ganhou e sofreu com essa imagem de pintor com forte identidade local. Essa característica podem ser melhor entendidas a partir de uma polêmica acesa em 1890 a respeito da exposição de algumas telas suas na Casa Levy, em São Paulo e que será muito importante para o seu futuro. Até então Calixto não conhecera os amargores de uma crítica abertamente desfavorável. Fizera uma ou outra exposição fraca, mas nas quais recebera incentivos e créditos por seu aprendizado autodidata. O fato de ele ter insistido em ser pintor apesar da ausência de instrução escolar, era sempre realçado para salientar seu esforço e as suas qualidades inatas, não para denegrir o seu trabalho. O primeiro artigo de que tenho notícia sobre essa exposição de 1890, de autoria de Fillinto d’Almeida⁶⁹, é terrivelmente desdenhoso: “Vimos hontem seis quadros desse esperançoso pintor santista, que estão expostos e à venda na conhecida casa Levy. Julgando o joven artista por estes quadros, e sabendo que lhe tem faltado completamente os mestres e os modelos para o seu aprendizado, só lhe podemos dizer que estude e que procure observar quadros de mestres. Não há dúvida que o Sr. Calixto tem talento para paisagem, e que desenha regularmente: mas há nos seus quadros uma feição de oleographia, um ar de pintura industrial, que não podem deixar de desgostar os amadores da verdadeira arte. Sem mestres e sem um meio artístico que lhe possa desenvolver as naturaes aptidões, o talento do pintor santista atrophiar-se-á completamente, se elle continuar a ver chromos com que o não gosto dos burgueses sem cultivo adornam os seus gabinetes a até as suas salas de visita.”

As telas as quais se referem as palavras acima são paisagens de florestas, uma delas com “regalo encachoeirado” ao centro. O autor tece alguns comentários mais precisos: “É um deles, onde o regalo forma um pequeno lago nadam vários marrecos pouco felizes: a água é dura e amaneirada, o colorido falcissimo; é menos infeliz o outro quadro, que tem bonitos trechos de bosque, bem arejados e com bom effeito de luz ao fundo. A paysagem é confusa nos planos superiores; a artista ainda não alcançou a sciência da gradação das tintas, que dá o effeito das distâncias sem confundir as partes do assumpto. Dos dous quadrinhos

⁶⁹ Fillinto d’ALMEIDA, “Benedito Calixto”; in: *O Estado de São Paulo*, 23 de julho de 1890, p. 1.

de flores, um é muito mão, e o outro tem umas papoulas bem pintadas, a que um pouco mais de vigor no desenho emprestaria bom effeito. Ambos esses quadrinhos são prejudicados por umas borboletas grandes pintadas com muita escassez de cores e de brilho; parecem borboletas mortas, espetadas ali com alfinetes.” Em seguida, Fillinto destaca o que para ele era o melhor quadro: uma pequena paisagem com um casa de campo à esquerda e o mar ao fundo, contornado por montanhas azuladas. Essa tela teria “agradável frescura e bastante ar”.

O último conselho do crítico é para que Calixto vá estudar no Rio: “Para ser artista precisa retroceder e começar a estudar seriamente. No Rio há hoje um grupo de rapazes que ensinam Bellas-Artes gratuitamente, em cursos livres, há poucos dias inaugurados. Vá o Sr. Calixto até lá, trabalhe, estude, porque, por em quanto, é do que precisa mais, depois pintara quadros para expor, e fazer o seu nome de artista.”

Em socorro a Calixto veio o *Correio Paulistano*, seu velho aliado, nas letras de Américo de Campos Sobrinho⁷⁰. O seu artigo é cheio de descrições, começando com a do próprio Calixto: “Benedito é um typo alourado, tez meio queimada do sol, onde há um desmanchamento de côres fortes e sadias; tez robusta, bigodes louros, voz aflautada e doce...” Depois começa a discorrer sobre sua origem: “Nasceu Calixto entre os esplendores dessa bella terra, onde cada recanto de paisagem encerra a poesia selvagem de mil poemas: onde a tradição de Braz Cubas imprime no caráter de cada habitante um sentimento altivo de independência e de altruismo...” Em seguida traça a relação de Calixto como meio onde nasceu: “Nasceu alli e logo a sua alma de artista precisou saturar-se da vida forte das matas e da confortante viração do mar e na tela simples do dileitante foi traçando com toda singeleza os aspectos da natureza esplendida que o cercava.”

Até esse ponto não há propriamente uma contraposição direta aos argumentos de Fillinto. Ainda assim, a argumentação é reveladoras: enquanto que o primeiro está mais preocupado com os méritos da tela, do trabalho artístico de Calixto, o segundo está mais atento ao artista, às suas qualidades pessoais, ao seu caráter. A crítica, aos poucos, segue o mesmo movimento que acontecera na França, ou seja, vai desviando os méritos do artista da sua obra para a sua personalidade. Calixto mereceria reconhecimento porque atingiu uma espécie de relação única com a natureza, plausível apenas aos artistas. O seu diletantismo deixa de ser um defeito temporário, desculpável devido à falta de instrução formal, e passa a ser uma qualidade. A expressão artística de Calixto é resultado de um comunhão particular com o meio que lhe trouxe espontaneamente o impulso para o re-

⁷⁰ Américo CAMPOS Sobrinho, “Benedito Calixto”, in: *Correio Paulistano*, 3 de agosto de 1890.

gistro pictórico. Para Américo, nem mesmo Paris seria capaz de quebrar essa harmonia entre o homem e o meio, de colocar-lhe novas perspectivas, lá ele teria vivido “a vida simples do Quartier Latin”, sem nunca esquecer a “sua pátria cheia de poesia selvagem, com a sua vegetação, com a sua eterna primavera. De lá veio com uns (?) modernos das lições de Langerock na sua compleição artística, genuinamente brasileira.”

Mais especificamente sobre as telas expostas na casa Levy, Américo diz que: “...pode-se destacar entre eles verdadeiras obras d’arte. Há lá dous magníficos d’après nature. N’um, o artista copiou a natureza com extrema fidelidade, trechos de matto verdes, intensamente verdes, uma cascatinha se escachoando pelas pedras limosas da barranca ...Um bellissimo quadro!”. Discordando completamente de Fillinto d’Ameida, ele diz que a qualidade de Calixto está justamente onde o crítico viu os seus maiores defeitos, sintetizados na expressão: “copiador de oleographias”. Para Américo, a ‘cópia’ em Calixto possui uma grande originalidade: “É justamente a qualidade que torna para mim extremamente sympathica a personalidade artística de Calixto essa que faz dele fidelíssimo copiador da natureza. Depois Calixto é um paysagista de pulso, que conhece perfeitamente a aliança que torna verdadeiro o bello na arte.

Explico-me.

Calixto não copia somente um trecho da natureza, reproduzindo-o fielmente na tela, elle sabe alliar essa reprodução ao sentimento pessoal espontâneo, da sua alma sincera de artista.

Elle copia a natureza mas passa essa reprodução através da sua alma.”

Em seguida, Américo começa a orientar o público quanto aos quesitos a serem observados na apreciação da pintura. O admirador despreparado seria aquele “que rodopia diariamente pelas ruas elegantes, sem ter na alma uma idéia bem formada sobre as nossas mattas, as nossas praias, que constituem o melhor cabedal da palheta de Calixto...E isso eu admitia, porque esse público não sabe apreciar senão as obras de arte que lhe apparecem dentro das velhas e batidas fórmulas, que elle conhece não por gosto ou por sentimento, mas justamente por essas que são expostas em todas as vitrines, em todas as oleographias baratas.”

No outro extremo estariam aqueles que sabem reconhecer “... um artista como o Calixto, com trechos do mar, vivos, grudados à tela, espumentos, quasi inundando a moldura com sua fidelidade profundamente emotiva; quando esse público vê uma paisagem deliciosa, cheia de sol, inundada da vida forte das matas que o artista traçou na tela, com amoroso trabalho, e com pesadas despezas pecuniárias, (Calixto para pintar as suas paisagens freta à sua custa canoas e guias da matta, e se interna, pelo seio das magníficas flores-

tas que circundam Santos) o público não compreende esse artista porque não sabe descobrir o seu sentimento, através da sua maniere.”

Compreender o artista é sinônimo, para Américo, de compreender o seu sentimento. Não é apenas o seu trabalho que está sendo julgado, mas a emoção sublime despertada por um paisagem que ele consegue trazer, através de suas telas, àqueles que vivem o cotidiano urbano. Mas quem seriam os capazes de compartilhar com ele essa “fidelidade emotiva”? Para Américo “Aqui em São Paulo poucos são os que tenham vivido na roça (...) e que por consequência saibam admirar o que o artista despendeu em tempo e em observação. Só mesmo o verdadeiro matuto, como naquelle caso dos ‘Caipiras Negaceando’, que me referiu uma vez Ezequiel Freire. Dous caipiras, ao olhar a admirável tela de Almeida Júnior, sentiram-se tão fielmente retratados naquelles dous esplendidos typos de sertanejos, que abriram para elles o mais religioso e contrito Ué... de admiração.” Aqui vemos a construção de um novo tipo de observador. Não mais aquele que procura as qualidades do desenho, estimadas por Fillinto, mas aquele que é cúmplice do pintor, que compartilha com ele o sentimento expresso. Os quadros de Calixto, assim com os de Almeida Junior, falam à sensibilidade daqueles que como eles estiveram em contato com a beleza recôndita das nossas florestas. Aquelas borboletas, tão vivas, tão coloridas, recriminadas por Fillinto, devem ser apreciadas justamente por parecerem exemplares reais espetadas na tela.

O primeiro crítico valoriza a composição, o conhecimento da gradação das cores, da perspectiva, já o segundo está voltado para o estabelecimento de uma identificação entre o artista e o meio, cabendo ao observador captar essa identificação de modo a compartilhar o sentimento que dela decorre. Essa observação só é possível, entretanto, por parte daqueles que já experimentaram essa mesma sensação que o artista captou, se eles um dia já estiveram no lugar do artista, isto é, se conhecerem a natureza retratada. O papel do artista, nesse sentido, é trazer para os cidadãos um sentimento sublime do qual eles estão afastados pela distancia, mas que um dia já conheceram de perto. Os negócios, o progresso, a cidade, trariam a perda dessa conjunção entre homem e natureza. O artista o transportaria novamente àquele instante, realizando a catarse do desenvolvimento.

Não podemos nos esquecer que essa identidade entre o artista, a natureza e o observador é inclusiva ao mesmo tempo que exclusiva: em primeiro lugar estão alijados dela aqueles que estão preocupados com as “velhas e batidas fórmulas”, e em segundo aqueles que “não têm uma idéia bem formada sobre as nossas matas”. Os ignorantes das nossas matas são desculpáveis, mas os primeiros não, justamente porque lhes falta qualquer “gosto ou sentimento”.

O debate acontece em torno, portanto, de princípios distintos a partir dos quais analisar a obra de arte. Fillinto acredita nos procedimentos acadêmicos e Américo a eles se contrapõe. Para um a apreciação dependia do conhecimento e do aprendizado e de uma série de regras definidas pela academia, que serviam tanto para a produção quanto para a apreciação. Já para o segundo a apreciação e a produção artísticas eram independentes desse conhecimento formal. A leitura que Américo faz das obras de Calixto é quase poética, ele não estabelece uma distância crítica em relação ao artista ou ao seu trabalho, muito pelo contrário, quanto mais a obra observada o levar a romper com essa distância, melhor ela será. Essa ausência de distância tem um caráter claramente subjetivo, mas depende de um condição objetiva: compartilhar com o artista o sentimento sublime despertado pela visão da natureza só é possível para quem já experimentou a sensação desse contato direto, sem a intermediação da arte, ou seja, para quem já se aventurou pelas nossas matas, e esses são poucos.

A tela tem um princípio, portanto, de evocação, e de estabelecimento de uma identidade compartilhada pelos apreciadores e pelo autor do trabalho. Excluídos aqueles que por falta de vivência ou por assumirem os princípios acadêmicos são insensíveis às belezas evocadas. Não se pode compensar essa falta com inteligência ou aprendizado. Resta àqueles que desejam senti-la dirigirem-se ao interior.

Fellinto evidencia seu ressentimento dessa apreciação subjetiva ao condenar o gosto burguês, voltado para a apreciação da cópia da natureza, independente da formação recebida no campo da arte. Já Américo, ao valorizá-la, ressalta que não se trata de cópia pura e simples. A veia artística consistiria em saber permear essa imagem da natureza visível através da alma do pintor. O pintor não é aquele que atinge a melhor execução, mas aquele que cuja alma é mais sensível à paisagem. Segundo essa posição, que está sendo construída no campo, é preciso apreciar a tela a partir da construção de uma aura especial em torno do artista, da construção de uma imagem e de uma identidade que o torne autoridade em matéria de natureza tanto quanto de tintas.

Esse debate, acontecido em 1890, revela a perda de prestígio sofrida pela Academia Imperial de Bellas-Artes (que com a república passou a chamar-se Academia de Belas Artes), o surgimento de novos parâmetros para a produção e para a crítica artística, o realinhamento das orientações políticas dos artistas, o questionamento do ensino aplicado pela Academia, o estabelecimento das condições para o surgimento de novas instituições voltadas para o ensino da arte e de novos consumidores e apreciadores da arte.

As duas posições analisadas acima encerram muito do que a crítica a respeito da obra de Calixto vem debatendo até os dias de hoje: mal copiado de acadêmicos de menor valor ou pintor original que soube como poucos dar conta da natureza tropical brasileira? Um diletante mal formado ou um homem cuja pintura parte de um sentimento único de pertencimento à paisagem que ele retrata? Calixto, dadas as suas opções por tema, local, tipo de pintura, a sua trajetória, as posições com quais se alinha e contra as quais elas se opõem, não pode ser considerado um acadêmico, a não ser que queiramos definir sua obra à revelia da própria academia e contra os seus termos. Calixto está procurando ocupar uma nova posição no campo artístico que está sendo delineada por uma série de circunstâncias e personagens, inclusive ele mesmo.

As críticas são, como procurei evidenciar, endereçadas, na verdade, a todos os pintores do período, em menor ou maior grau. Embora hoje em dia esse debate esteja dirigido a alguns pintores específicos, essa era uma questão mais geral e ampla, que atingia a todo o campo artístico brasileiro. Trata-se de traçar os caminhos para uma arte nacional, identificá-la em alguns pintores e ressentir a sua falta em outros. Os críticos de Calixto vão estimulá-lo a frequentar aulas no Rio de Janeiro, estudar os mestres, recriminá-lo por sujeitar-se ao gosto burguês, lamentar a confusão nos elementos da tela (vide o caso das borboletas), a falta de conhecimentos de perspectiva, de hierarquia clara entre os elementos da composição. Já os seus defensores vão parabenizá-lo por passar por Paris sem se deixar levar pela influência de lá, sem deixar de ser caçara, brasileiro; o seu tipo físico e psicológico, sua personalidade, tudo é sinal de seu conhecimentos e comunhão com a natureza local. Seu melhor apreciador não é o cidadão educado que jamais visitou uma floresta ou um recanto recôndito do nosso litoral, é aquele que conhece nossas praias, que se embrenhou pelas nossas matas.

Como se vê, a crítica deve muito ao debate travado a propósito das telas de Pedro Américo e Vítor Meirelles. Os pontos abordados são muito semelhantes e os conselhos aos pintores para que os solucionem também. Há uma diferença, entretanto: Calixto, mais que a maioria dos pintores desse período, investiu no papel do pintor isolado num lugar ermo, em contato permanente com a natureza, explorando suas cores, suas nuances, suas feições. Pedro, apesar de inicialmente atrair para si essas qualidades, ou defeitos, dependendo do ponto de vista, não os leva às suas últimas conseqüências, como Calixto. Suas ambições e seu passado o levam a assumir uma posição cada vez mais afinada com a tradição acadêmica ou com o *just milieu*, enquanto que Calixto, pintor local, sem uma forma-

ção sólida em academias importantes, ligado a uma história local em construção, acaba por explorar essa possibilidade do campo com muito mais intensidade.

Imagens e relatos sobre o paulista

Uma vez delineada a posição de Pedro Américo no campo quando recebeu a encomenda para a tela *Independência ou Morte*, os pontos específicos de oposição e de concorrência frente às posições dos acadêmicos e dos párias da academia, como Benedito Calixto, posso retomar uma questão colocada no começo desse capítulo: o sentido da figura do carroceiro. Após esses esclarecimentos procurarei demonstrar que a solução encontrada para essa figura representa uma tentativa de incorporar as propriedades pressupostas em ambas as posições em disputa. Essa tentativa foi provocada pela situação específica da encomenda no contexto da “invenção da tradição” paulista. Não se trata aqui de apenas atestar a existência do *just milieu*. Mas de entender a forma específica como ele se manifesta no Brasil e de mostrar como foi forjada um fórmula pictórica que conseguiu satisfazer as exigências da identidade paulista nascente, que depois terá grande influência em Calixto e no Museu Paulista. A tela me permite retrazar o diálogo entre as posições no campo artístico e os movimentos no berço do movimento republicano e abolicionista.

O primeiro problema que se coloca Pedro Américo, ao receber a encomenda, é, sem dúvida, buscar fontes iconográficas e descritivas do paulista. Essa prática estava de acordo com a exigência de veracidade da representação e era comum nas telas de batalhas e históricas em geral. Fora utilizada tanto por Pedro quanto por Víctor Meirelles nas telas anteriores que pintaram. Pedro dispunha de pouco material iconográfico que pudesse auxiliá-lo. O Rio de Janeiro contava com a produção de inúmeras paisagens urbanas realizadas ao longo do século XIX. O retrato dos habitantes e das paisagens de São Paulo, por outro lado, estava praticamente ausente das grandes telas a óleo produzidas pelos acadêmicos. Gostaria de destacar, primeiramente, os poucos trabalhos sobre o paulista que utilizaram óleo, em seguida passarei às aquarelas⁷¹.

Rancho de tropeiros (figura 26), de Charles Landseer, de 45 por 60cm, realizada em óleo sobre madeira em 1827, é a única que utiliza um suporte diferente, óleo sobre madeira. O original utilizou lápis e sanguínea sobre papel e foi inspirado em desenhos de Rugendas (mercador sentado) e Debret (tropeiros). A tela retrata o momento de descanso da tropa: os animais estão aliviados da carga, empilhada em sacos do lado esquerdo. O mercador

⁷¹ Salvo anotação em contrário, estarei utilizando para minhas observações sobre a iconografia paulistana o livro de Pedro Corrêa do LAGO: *Iconografia Paulistana do Século XIX*, São Paulo, Bolsa de Mercadorias & Futuros, Metalivros, 1998.

aparece em destaque, elegantemente trajado, sentado sobre um arca, com sua capa preta de forro vermelho, dobrada sobre o ombro esquerdo, e chapéu alto branco. O seu cavalo está sendo desencilhado por um negro escravo enquanto um outro descansa recostado em pé em um dos pilares de madeira que sustenta uma pequena choupana. A paisagem ao fundo é composta por coqueiros, montanhas e um lago. Nada que indique o local com mais precisão. O xairol é de pele de onça, e uma outra pele do mesmo animal cobre as sacas de mercadoria, dando um ar mais exótico à cena.

O *caipira paulistano* (figura 27), de Hercule Florence, uma poligrafia aquarelada de 25 por 20cm datada de 1831, é talvez a única imagem com clara intenção de exaltação da figura do paulista, sem qualquer caráter documental. O primeiro plano está dividido entre um monumento à pátria, de forma quadrangular, com um metro e meio, mais ou menos, de altura, em cujo centro da face frontal está gravada uma coroa de louros e dentro da mesma a palavra "PÁTRIA"; e, mais à direita, a figura do paulista numa imagem rara e bastante curiosa. Os pés estão descalços, por cima de uma vestimenta branca um poncho com três listas, a central azul e as laterais vermelhas, e uma gola verde. Na cabeça, um barrete vermelho (à semelhança dos barretes frígios da Revolução Francesa) com um medalhão amarelo pregado na frente. Uma das mãos segura uma clava apoiada sobre o ombro e a outra pousa sobre o monumento. A gravura é claramente uma alusão ao papel do paulista na Proclamação da Independência. Aqui ele aparece como um espécie de guardião da pátria, de defensor dos seus fundamentos. Os descendentes do pintor dizem que o paulista dessa gravura é um auto-retrato de Florence. A paisagem é composta de mato (mais próximo ao paulista), montanhas e algumas araucárias à meia distância, e uma montanha mais alta ao fundo.

Em *Ansight von Sao Paulo* (figura 28), de Eduard Hildebrandt, de 24,2 por 34,3 cm, de maio de 1844 e que se encontra hoje no Staatliche Museen zu Berlin, Alemanha, utilizou-se de técnica mista, aquarela e óleo. O resultado é bastante diferenciado das telas produzidas por outros viajantes. A combinação das técnicas permitiu um contraste maior de cor entre o primeiro plano e o segundo. No primeiro, com tons escuros, um tropeiro conduz dois burros de carga por uma estrada que passa entre um barranco, à esquerda, e uma igreja pequena ou capela, à direita. Um pouco à adiante a estrada faz uma curva e se esconde atrás do barranco. Ao longe a cidade de São Paulo aparece após a Várzea do Carmo com uma claridade surpreendente. Nitidamente o sol se põe à esquerda e está parcialmente encoberto por um montanha cuja sombra escurece o primeiro plano e mantém iluminado

o segundo. Apenas um pequeno trecho da estrada é atingido pelo sol, realçando a figura do tropeiro que caminha em direção à luz.

Tamandatay, também de Eduard Hildebrandt, de 24,6 por 18,7cm, foi pintada em 1844 e, como a anterior, emprega técnica mista: aquarela e óleo sobre papel. Aqui nada se vê da cidade de São Paulo. A cena, na verdade, não faz referência aos edifícios ou à paisagem urbana da cidade. Às margens do Tamanduateí duas canoas aportam nas proximidades de uma casa simples e rústica cercada por uma vegetação pouco densa mas exuberante.

Nenhum desses trabalhos foi pintado com vistas a se tornar uma grande obra acadêmica. Mesmo nessas raras exceções às aquarelas, não há sequer uma única pintura sobre tela. O único a não utilizar papel como suporte é o *Rancho de Tropeiros*. As dimensões também são tímidas, todas pequenas, destinadas provavelmente à ilustração de algum livro. A aquarela de Florence é intrigante, não se entende bem o que ele pretendia: propor um monumento? enaltecer o paulista? para quem? De qualquer jeito o paulista aqui aparece de maneira bem distinta de qualquer outro registro. Normalmente ele era retratado com chapéus de aba larga, botas e esporas, espingarda na mão, freqüentemente de barba, à maneira do paulista sentado na tela *Rancho de Tropeiros*. O traço que mais assemelha o desenho de Florence ao de seus colegas viajantes é o poncho, embora mais curto do que o comum. O traço que mais o distancia, por outro lado, é sem dúvida a clava. Parece que Florence tentou criar a imagem de um Hércules paulista. As datas remontam à primeira metade do século, respectivamente: 1844, 1831 e 1827.

Algumas dessas paisagens acima, na verdade, nunca foram publicadas, e é difícil saber se Pedro teve acesso a elas ou a alguma cópia. Há uma outra, no entanto, que, dado o apreço pelo local onde foi proclamada a Independência, o interesse em reproduzi-lo numa tela e o ímpeto colecionador de vários paulistas, é muito provável que Pedro Américo tenha conhecido, trata-se da aquarela de Miguel Dutra, *Vista do Ipiranga, Lugar onde Foi Proclamada a Independência do Brasil (em São Paulo)*, 1847 (figura 29). Ele não a cita, mas confirma que pesquisou “na Biblioteca e nas colleções particulares as obras nas quaes alguma passagem me podia auxiliar”. O ponto de vista de ambas é muito semelhante. Miguel e Pedro procuraram uma vista frontal da estrada que vem de longe, pelas colinas, quase invisível, e que aparece mais nítida apenas já próxima do observador, descendo em direção ao riacho e fazendo uma curva à esquerda (direita de quem olha), tomando boa parte do primeiro plano. O discreto marco comemorativo da Independência parece ser contornado pela estrada, assim como a figura de D. Pedro I na tela de Pedro Américo, fazendo com

que o local pareça mais elevado. D. Pedro teria surgido por detrás do monte e, ao invés de descer pela estrada, teria se desviado para a esquerda, em direção a esse montículo, com boa vista da curva da estrada logo abaixo de si. Ali plantou-se o marco e a figura de D. Pedro I em *Independência ou Morte*. Mais à direita, Miguel retratou uma construção temporária utilizada para a mudança de roupa de D. Pedro II quando em viagem para São Paulo em 1846. Pedro Américo pintou uma taberna nesse mesmo local⁷².

As aquarelas que retrataram as imediações de São Paulo oitocentista freqüentemente registraram as típicas tropas de asnos. A expectativa dos paulistas em relação à sua presença no óleo de Pedro Américo provavelmente estava ligada à essa tradição dos viajantes e à construção de uma identidade paulista. Entre as principais estão: Henry Chamberlain (*Troperos or Muleteers*, 1822), Aimé-Adrien Taunay (*Riche Habitant de St. Paull qui Conduit ses Mules Chârgé de Sucre*, 1825), Jean-Baptiste Debret (*Entreé de St. Paul du Côté du Chemin de Rio de Janeiro. Convent des Carmélites*, 1827) (figura 31). Aparece também no óleo de Charles Landseer (*Rancho de Tropeiros*, 1827) já discutido.

Quase todos esses registros utilizaram-se de aquarela, água tinta e aguada, por vezes combinadas com o lápis. A aquarela é muito antiga mas começou a ser mais largamente utilizada no início do século XVIII. A água tinta foi desenvolvida no final do mesmo século e seu resultado é muito similar à aquarela. A aguada consiste na diluição de tinta em água. Todas essas técnicas produzem efeitos bastantes similares pois as tintas são bastante diluídas e sua aplicação é transparente, não permitindo os contornos mais claros e os efeitos de volume observáveis na tinta óleo ou outras mais opacas. Essas técnicas eram mais populares entre os viajantes porque permitiam a confecção mais acelerada de trabalhos com vistas à ilustração de livros de viagem através de cópias litografadas, mais do que servir de material para a confecção de um grande trabalho. Todos eles foram pintadas sobre papel.

Uma outra possível fonte de inspiração para Pedro Américo pode ter sido *O Derrubador Brasileiro*, (figura 19), de 1879, pintado por Almeida Júnior. Quando o pintou, o ituano ainda não havia assumido claramente a identidade paulista para suas personagens, isso só acontecerá, acredito, com *Amolação Interrompida*, de 1894. O derrubador, na verdade, pode ser um brasileiro qualquer, já não é o caso do caipira amolando o machado. As sua casa e todos os detalhes que compõem a cena são inequivocamente identificados como paulistas. A sua construção do caipira ganha grande impulso apenas após a sua volta de Paris, onde esteve de 1876 a 1882, com uma bolsa concedida pelo Imperador. *O Derrubador Brasileiro*

⁷² Cf. descrição da tela feita por Liana R. B. ROSENBERG, *opus cit.*, pags. 86 a 108.

ficou exposto no Rio de Janeiro e foi posteriormente adquirido pelo Museu Nacional de Belas Artes⁷³.

A *Revista Illustrada*, conforme citei anteriormente, só faz referência ao nome do pintor após 1884, um ano antes da Pedro iniciar sua pintura para o edifício monumento. Para Luciano Migliaccio, Almeida Júnior queria “pintar o homem ligado à terra, o caboclo em oposição ao homem da cidade grande, e quer fazê-lo sem os vícios da estilização escolar. É o que tenta em *O Derrubador Brasileiro* (figura 19), mas não consegue apagar totalmente os traços da escola. A pose do modelo, forçada, é digna de nu acadêmico. Félix-Émile Taunay, em *Caçador e Onça*, tinha apontado para a possibilidade de utilizar na pintura histórica temas inspirados na realidade das explorações e da conquista do território brasileiro. Mas o mameluco de Almeida Júnior não é um lutador, um matador de feras. Cansado de abater troncos, de domar a floresta, ele se apresenta sentado numa pedra, dando baforadas de seu cigarro, com o ar esperto e tranqüilo de quem está gozando de um prazer animal.”⁷⁴

Além da fonte iconográfica para a recuperação do evento e da paisagem tal como ela era nos tempos que por ali passara o Imperador, havia também as narrativas e descrições do local e do tipo do paulista. Tais referências o pintavam de maneira contraditória: o paulista, visto por ele mesmo, era um exemplo de virtude, já para as outras regiões do país, um habitante de um lugar ermo, de moradia e hábitos simples.

Até o fim do século XVII, o paulista viveu do preamento indígena e de algumas investidas pobres na empresa agro pecuária. O paulista fez fama nas lidas com a alimária, como bom mateiro e como combatente valoroso nas matas. Esse perfil, em comparação com o cosmopolitismo carioca, lhe valeu a acepção que a palavra paulista até hoje carrega no dicionário Aurélio: entre outros termos: pessoa birrenta, amansador de burros, teimoso, turrão, bandeirante e muito desconfiado.

Uma outra versão do paulista estava sendo gestada, segundo Kátia Maria Abud, desde o século XVIII, segundo a qual a palavra era “sinônimo de bravura, integridade, arrojo, progresso, superioridade racial e até mesmo democracia”⁷⁵. Esta imagem teria sido forjada a partir de um conjunto de símbolos mobilizados, ao mesmo tempo que gestados, nas dificuldades peculiares enfrentadas pelos paulista ao longo de sua história. Os seus primeiros contornos poderiam ser encontrados em Frei Gaspar da Madre Deus e Pedro Taques de Almeida Paes Leme, cujos escritos visavam defender os antigos habitantes do planalto contra mineiros recém chegados que aqui vieram procurar, na atividade de comerciantes, uma alternativa aos garimpos exauridos.

⁷³ Não disponho de informações sobre alguma exibição ou repercussões da mesma em São Paulo antes de Almeida Júnior estabelecer-se por aqui.

⁷⁴ Luciano MIGLIACCIO, “O século XIX”, São Paulo, Idesp, mimeo, p. 73.

⁷⁵ Kátia Maria ABUD, “O Bandeirante e o Movimento de 32: Alguma Relação”, p.37, in: Maria Isaura Pereira de QUEIROZ (org.), *O imaginário em terra conquistada*, coleção Textos, 2ª série, número 4, Ceru, 1993, ps. 36 a 44.

A estratégia de ambos consistia em identificar origens as origens das famílias paulistas. Pedro Taques as ligou à pequena nobreza européia, justificando assim o poder de certas famílias numa sociedade estamental. Frei Gaspar, com sua Memórias para a História da Capitânia de São Vicente, procurou valorizar o mameluco, que teria “enfrentado todo tipo de obstáculos nas suas andanças pelo sertão, na procura de índios para mão-de-obra para a lavoura de cana-de-açúcar e nas bandeiras de prospecção mineral.”⁷⁶

No final do século XIX, com a preponderância do café na economia nacional, o sertanista foi redescoberto e passou a ser chamar bandeirante. “A predominância do vida política do país que São Paulo reivindicava, entre 1890 e 1930, era explicada não só pelo progresso e riqueza do Estado, mas também porque São Paulo sempre fora a região que tinha levado à frente a expansão do Brasil e desde o início da colonização ampliara o território, enriquecera a metrópole com o ouro que seus desbravadores tinham encontrado e levava a civilização para os mais distantes rincões da América, que eles mesmos tinham tornado portuguesa. Mais ainda, São Paulo tinha sabido manter sua independência em relação às ordens metropolitanas, conforme acreditavam os paulistas, a ponto de serem considerados rebeldes o suficiente para que no período colonial se falasse numa República de Piratininga”.⁷⁷ A tradição de arrojo e vitalidade acompanhava os paulista, portanto, desde os primeiros povoadores da Capitania de São Vicente, e o tipo que sintetizava essas qualidades era o bandeirante. Nesse segundo momento, para Kátia M. Abud, outros pesquisadores contribuíram grandemente para a construção desse personagem, entre eles: Taunay, Alcantara Machado e Ellis Júnior.

Segundo Maria José Elias, a “invenção da tradição” do movimento republicano bebeu dessa fonte e consolidou-a em dois elementos: uma bibliografia específica sobre o paulista e o acervo do Museu Paulista. A estratégia do Partido Republicano consistia, num momento quando ainda não estava organizado, em apresentar fatos relativos à altivez e independência do espírito paulista e aos princípios liberais que direcionavam a sua admirável expansão municipal⁷⁸. Essas características estariam visíveis desde *A Convenção de Itu. O Programa dos Partidos Republicanos e o Segundo Império*, publicado originalmente em 1878, e com segunda publicação em 1891, intenta mostrar que o republicanismo tinha tradição no Brasil e aponta como suas primeiras manifestações a Revolução Pernambucana de 1817 e outros movimentos revolucionários significativos. A bibliografia específica foi organizada através da fundação do *Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo*, em 1894 O acervo do Museu Paulista, já com contornos bem definidos a partir da tela de Pedro Américo,

⁷⁶ Idem, *ibidem*, p. 38.

⁷⁷ Idem, *ibidem*, p. 39.

⁷⁸ Maria José ELIAS; Museu Paulista: Memória e História; Tese de Doutorado, História, FFLCH, USP, 1996. Orientador: Prof. Dr. Fernando Novais, p. 130.

ganhará grande impulso com a nomeação de Affonso de E. Taunay para a sua direção em 1917.

Esta segunda versão do paulista não questionava o seu isolamento em relação à vida colonial portuguesa, mas procedia uma inversão do seu valor, de demérito para sinal da presença das qualidades republicanas. O paulista seria aquele que conquistou de fato o território nacional, sem conexão com o projeto português, identificado com o litoral e com suas cidades. A relação com o meio urbano estava simbolicamente representada na tropa de asnos que fazia a ligação entre o sertão e a cidade.

Essa inversão fez com que o tropeiro fosse assumido como o antepassado dos paulistas. Ao contrário da maioria das cidades coloniais, São Paulo desenvolve sua economia através da exploração do interior, com pouco contato com a metrópole. À exceção de Minas Gerais, o Brasil fora ocupado, até então, principalmente no litoral, chegando mesmo a haver proibições para o estabelecimento de núcleos humanos no interior. São Paulo também não contava com porto acessível, o caminho para Santos era perigoso e estreito, implicando grandes perdas de mercadoria, tempo e homens. O caminho para o Rio de Janeiro era longo demais para compensar a maior parte dos investimentos. Restava o tropeiro, ele é o condutor das mercadorias que atravessam os sertões do oeste brasileiro.

Essas imagens e descrições revelam que havia uma lacuna quanto à presença de imagens dos paulistas nas telas históricas, ao mesmo tempo em que estava bastante consolidada a imagem que eles faziam de si mesmos. A solicitação para que ele pintasse a tropa de asnos, portanto, não era casual. Tinha raízes profundas na história paulista e adquiriu um valor especial naquele momento em que o movimento republicano estava prestes a eclodir. O tropeiro, ou as tropas, era o símbolo da independência paulista e denotava a presença do republicanismo em seu passado, justificando, assim, a reivindicação que São Paulo fazia de liderança política nacional frente a um Rio de Janeiro cidadão, domesticado e integrado no universo português.

D. Pedro I na rota dos tropeiros

Há um interregno de 44 anos entre a última vez que a imagem de São Paulo é congelada nas tintas à óleo sob a ótica dos viajantes e a pintura de Pedro Américo. A encomenda encontra um pintor acusado pela crítica de plagiador. Tanto ele quanto Víctor terminam abandonados pelos seus maiores defensores. Pedro teria então cuidado redobrado em “ci-

tar” os grandes mestres. E acaba invocando a tradição de pintura ao ar livre já existente na Academia, atribuindo-lhe um novo estatuto.

Quando Pedro recebe uma nova incumbência ele tenta, agradar a ambos os lados da disputa anterior. A partir da posição que ocupava no campo artístico, dos recursos que tinha para pintar a tela, e premido entre o desejo de mudanças e a falta de uma crítica ou de um público que lhes desse um apoio consistente, Pedro Américo forjou uma imagem do paulista, em *A Proclamação da Independência*, que incorpora, ao mesmo tempo, características da postura realista e da idealizada, em uma solução inusual na qual ele explorou a fundo a prudência e a ambigüidade.

O pequeno livro explicativo dessa tela, escrito pelo próprio Pedro, é todo permeado de cuidados em não ofender nenhuma das posições manifestas em relação à *Batalha de Avahy*. Nele, Pedro justifica com extremo esmero as figuras pintadas, evitando tanto as “cópias” de grandes mestres ou estampas como a aproximação com modelos extraídos da realidade paulista (totalmente avessos aos padrões de figuras estipulados na Academia). Nem a cópia, nem o realismo, eis a indefinida opção de Pedro. Num texto tortuoso ele tenta conciliar a inspiração presente na verdade com as convenções da arte: “Um quadro histórico deve, como synthese, ser baseado na verdade e reproduzir as faces essenciaes do facto, e, como analyse, em um grande numero de raciocinios derivados a um tempo da ponderação das circumstancias verosimeis e provaveis, e do conhecimento das leis e das convenções da arte. A realidade inspira, e não escraviza o pintor. Inspira-o aquillo que ella encerra digno de ser offerecido à contemplação pública, mas não o escraviza o quanto encobre contrario aos designios da arte, os quaes muitas vezes coincidem com os designios da história. E se o historiador afasta dos seus quadros todos os incidentes perturbadores da clareza das suas lições e da magnitude dos seus fins, com muito mais razão o faz o artista, que procede dominado pela idéa de impressão esthetica que deverá produzir no espectador a sua obra.”⁷⁹

A exigência da representação do riacho do Ipiranga, por exemplo, adquire ares de desafio: uma concepção realista, elaborada a partir de desenhos feitos *in loco*, implicaria a ausência do riacho, pois D. Pedro I estava longe demais para que ele pudesse ficar visível do ponto de vista escolhido por Pedro. A solução foi pintar um “simulacro de corrente”. O pintor não chega sequer a afirmar que é a margem do riacho. A perspectiva é “forçada”, mas não demais, ou seja, não chega a comprometer a fidelidade à paisagem. A frase é vaga e a presença do riacho é incerta. Certo é que há um pouco de água aos pés dos soldados, nada mais. Pedro não se compromete nem com a presença nem com a ausência do riacho,

⁷⁹ Pedro Américo de FIGUEIREDO, *opus cit.*, pags. 13 e 14.

nem com o realismo nem com a idealização da cena. Sua posição é sempre oscilante, tentando satisfazer a todos os lados possíveis adiantando-se aos desagradados.

A defesa da verdade está reafirmada nas consultas que fez, por exemplo, a um “distinto pintor e escritor que freqüentou a corte de D. João VI, de D. Pedro e do primeiro Imperador”⁸⁰ e no fato de ter sido “Minucioso até o escrúpulo, fui duas vezes a São Paulo depois de compulsar na Biblioteca e nas colleções particulares as obras nas quaes alguma passagem me podia auxiliar; visitei a gloriosa collina do Ypiranga em companhia do Sr. Barão de Ramalho, presidente da comissão do monumento que alli se está erigindo, sob cujos olhos desenhei de diversos pontos o sitio que serviu de scenario ao segundo e mais grandioso canto da rapida epopéa, assim como já dias antes, e acompanhada do architecto Dr. Thomaz Bezzi e de diversos outros distinctos directores dos trabalhos do referido monumento, o havia feito em relação aos horizontes do logar em que se passou o facto inicial, antes de reunir-se D. Pedro á sua guarda.”⁸¹ além disso recolheu objetos de valor arqueológico junto a pessoas importantes do interior. Concluindo: “... foi a pintura rigorosamente inspirada da realidade...”⁸²

Mas a questão que mais parece ter incomodado a Pedro Américo é, sem dúvida, a dos equínos. A pintura precisava dar sinais de erudição, o que era conseguido através da “reminiscência” de telas de grandes pintores e as montarias são elementos privilegiados para isso⁸³. Nesse caso, isso se converter em dificuldade porque somava-se à solicitação da presença dos asnos a versão de que D. Pedro I estaria montado num cavalo de pouca estirpe. É na solução para o equilíbrio entre essas duas figuras que Pedro deixa transparecer com mais evidência o meio termo.

Pedro afirma que, entre as duas versões conhecidas sobre o cavalo de D. Pedro I, uma que ele montava um cavalo zaino “tocado” a escuro, e outra um asno baio, o pintor, no interesse moral e artístico de seu trabalho, escolheu a primeira⁸⁴. Pintar o imperador montado em um asno frente aos seus soldados a cavalo, ou colocá-lo apenas frente a um paulista montado ou conduzindo asnos, era incabível. A verdade era incerta, cabia ao pintor escolher aquela que melhor condizia com os desígnios da arte. Nem foge à verdade dos fatos, já que a versão do zaino também era corrente, nem foge às convenções, já que um cavalo “zaino tocado a escuro” coaduna perfeitamente com as convenções da arte. Inspira-se na verdade sem faltar com suas tradicionais obrigações de ofício.

Antecipando-se à possibilidade da crítica encontrar na presença de magníficos animais a cópia de outros similares em estampas, assegura que os copiou do natural: depois de discor-

⁸⁰ Pedro Américo de FIGUEIREDO, *opus cit.*, p. 15.

⁸¹ Pedro Américo de FIGUEIREDO, *opus cit.*, p. 18.

⁸² Pedro Américo de FIGUEIREDO, *opus cit.*, p. 17.

⁸³ Sobre a relevância das montarias para evidenciar erudição e respeito à tradição acadêmica bem como um dos mais altos desafios para alcançar uma composição própria, cito novamente a tese de Jorge COLI. O autor trata das montarias em vários momentos, mas a título de ilustração mais precisa para o leitor seleciono um dos momentos mais ricos: as páginas 167 a 172, onde ele mostra “afinidades e recorrências” na posição dos equínos desde Rafael.

⁸⁴ Pedro Américo de FIGUEIREDO, *opus cit.*, p. 14.

rer sobre as diversas raças de cavalos existentes nos estados Brasileiros e sobre as probabilidades de D. Pedro I os estar montando quando empreendia sua famosa viagem a São Paulo, Pedro finalmente indica que escolheu animais das estribarias do Sr. Conselheiro Antonio Prado, da Sra. Princesa de Demidoff, de S. M. o Rei d'Italia, e dos Condes de Certaldo. Copiados do natural, sim, mas de exemplares raros e magníficos, porém descendentes de animais provenientes de terras brasileiras. Através desses meandros tortuosos ele procura a todo momento fugir das acusações de “plagiador” e de ignorante das regras acadêmicas.

São Paulo certamente acompanhou os desdobramentos da exposição de 1879 e é impossível que a comissão encarregada das obras do Ipiranga desconhecesse tanto as características da *Batalha de Avahy* quanto as críticas que lhe foram feitas, pois ressaltadas num debate de meses de duração entre os principais críticos e periódicos do país. É provavelmente em função da expectativa gerada por sua posição no campo artístico que Pedro repete em *Independência ou Morte* muitos dos “defeitos” encontrados em *A Batalha de Avahy*: as cores e os planos não apresentam subordinação aérea clara e está ausente novamente a regra de Joshua Reynolds, citada por Bethencourt, segundo a qual o pintor não deveria reservar mais que um quarto da tela à luz e outro quarto à sombra, distribuindo no resto os semi tons. O nome de Pedro Américo deve ter entusiasmado o público paulista justamente por conta da posição que ocupava no campo artístico⁸⁵.

O “erro” mais grave de Pedro tinha sido o de não respeitar a subordinação entre os elementos, o que fazia dele o pintor mais indicado, naquele momento, para dar um destaque especial à figura carroceiro, de modo a torná-la mais saliente do que a tradição dos acessórios o recomendava: na tela para o edifício monumento as cores e as dimensões dos soldados e do carro de bois são exatamente as mesmas, o que torna a linha dominante confusa: a meia lua formada pelos soldados se equilibra de maneira dúbia entre a estrada e a carroça de boi. Um primeiro olhar poderia ligar a linha formada pela disposição dos soldados com o carro de boi, completando o desenho de uma ferradura que envolve o grupo central de D. Pedro I.

Assim, é justamente no carro de bois, substituto da tropa de asnos, que essas características se manifestam com mais vigor: poderíamos repetir sobre ele os mesmos argumentos que Bethencourt usou contra Pedro na tela anterior: como a carroça é acessória, a composição se torna duvidosa; a idéia principal da composição fica embaralhada com as dimensões do carroceiro e seu carro; o carroceiro é desligado e estranho aos outros grupos que se lhe seguem, “como se tivessem uma ação e vida independentes da ação geral”. Nada

⁸⁵ Sobre esse assunto veja-se, por exemplo, o artigo: “Pedro Américo e a Comissão do Ipiranga”, *A Província de São Paulo*, 22 de dezembro de 1885. Esse artigo foi escrito a propósito da relutância da comissão encarregada das obras no Ipiranga em manter o acordo com Pedro Américo. Além de destacar a importância da ornamentação do palácio, diz: “Não é crível que o Dr. Pedro Américo exigisse por seu trabalho centenas de contos. Estabelecendo o máximo para ajuste de preço, não foi ou não iria além de uns 30 contos. Dentro desse máximo, dadas as dimensões do quadro, apontado o número de figuras e de planos em que deveriam aparecer, e conhecida a concepção do artista, não era caso de recusa. Não agradaria à comissão a concepção artística por não exprimir a verdade e por não corresponder ao sentimento patriótico? Haverá compromisso com algum outro pintor nacional de reconhecido mérito?” Grifos meus.

o liga de maneira imediata ao grito, nenhum gesto, nenhuma consequência ou exigência repentina. A sua importância, no entanto, é crucial. Ali está projetado o paulista, retratado pela primeira vez em uma tela de tal importância realizada por um dos pintores mais renomados do país.

Claúdia Valladão de Mattos relaciona a composição final alcançada para esta tela, entre outros elementos, à “propaganda” do Imperador⁸⁶, espírito do qual o pintor estaria imbuído a partir de sua formação na Escola Imperial de Belas-Artes e nas encomendas e financiamentos de viagens de estudos à Europa. A posição das elites brasileiras no final do Império, no entanto, é bastante difícil de determinar. No Brasil não há uma definição clara das partes em disputa (republicanos e monarquistas), em termos amplos. Categorias como o clero e os militares têm sua posição constantemente revista e posta em questão por pesquisadores do período. O presidente da Comissão do Ipiranga, Joaquim Inácio de Ramalho (o Barão de Ramalho), por exemplo, muito embora tratasse os deputados republicanos por “inimigos”, foi, após a proclamação da República, nomeado diretor da Faculdade de Direito, denotando ligações com políticos e personalidades de várias facções. Os dados biográficos sobre Pedro Américo também sugerem que ele estabeleceu fortes ligações com os Republicanos, afinal, foi eleito deputado constituinte na primeira assembléia republicana.

A posição do próprio D. Pedro II também é um tanto quanto incerta. Tinha em Pedro Américo um de seus pintores prediletos, porém, o artista não duvidava de que o Imperador tivesse atendido aos reclamos do arquiteto Tommaso Bezzi, encarregado das obras do monumento, de que Pedro estava se imiscuindo indevidamente no projeto, determinando que o dinheiro para a encomenda da tela não sairia dos fundos destinados à obra. Pedro então aciona seus contatos com o Barão de Bom Retiro e com o Barão Homem de Melo. Um forte apoio veio também da parte de um periódico republicano, *A Província de São Paulo*, cuja reportagem de 22 de dezembro de 1885 em defesa da encomenda demonstra conhecimento das linhas gerais da composição e do valor em questão. Cecília Helena de Sales Oliveira sugere que o desfecho do episódio, a encomenda da tela, reforçou a posição dos “inimigos” do monumento, ou dos “republicanos, liberais e conservadores que na Assembléia Provincial, entre outros espaços de atuação, procuravam subtrair os recursos financeiros destinados às obras.”⁸⁷

Assim, a tese de que a tela está ligada a um projeto de “propaganda” do Imperador deve ser matizada com informações sobre quem realmente viabilizou a sua realização, sobre as ligações de Pedro com outros círculos de poder, e quais os grupos que se identificaram e

⁸⁶ “Pouco após a transferência da corte, inicia-se a montagem de todo um sistema de produção simbólica que visava legitimar a nova imagem do Império português. Como parte da estruturação dessas instâncias de ‘propaganda’, chega ao Brasil, em 1816, a Missão Artística Francesa, encomendada pelo próprio rei...”, Claudia V. de MATTOS; “*Independência ou Morte!* O quadro, a Academia e o Projeto Nacionalista do Império”, in: Cecilia H. de S. OLIVERIA e Claudia V. de MATTOS, *O Brado do Ipiranga*, São Paulo, Edusp, Museu Paulista, e Imprensa Oficial, 1999, p. 79.

⁸⁷ Maria H. de S. OLIVERIA, “*O Brado do Ipiranga: Apontamentos sobre a Obra de Pedro Américo e a Configuração da Memória da Independência*”, in: Cecilia H. de S. OLIVERIA e Claudia V. de MATTOS, *opus cit.*, p. 73. Os demais dados mencionados sobre a questão da disputa a respeito da encomenda da tela também foram extraídos desse mesmo artigo.

quais se sentiram atingidos por todo esse processo e pela forma final da tela. Esta análise é particularmente importante nesse caso se considerarmos que Pedro não foi convidado para pintá-la, ele ofereceu-se e tratou de viabilizar politicamente a sua efetivação, conforme salientado por Cecília Helena no artigo mencionado⁸⁸.

Contrariamente a esta versão, penso que devido à posição de São Paulo no mercado de consumo de bens simbólicos e à posição de Pedro Américo no campo artístico, havia uma predisposição maior dos paulistas em aceitar e incentivar a sua posição. O pintor, gostasse ou não, estava marcado pelo debate anterior como desafiador de um instituto caro ao Imperador, A Academia Imperial de Belas-Artes, e ele tinha que dar conta da nova encomenda levando em consideração a disposição do público em relação à sua pintura.

O carroceiro estabelece, ainda, uma relação privilegiada com o ambiente. Pedro trata a natureza como cenário: "Considerando a solemnidade do assumpto, procurei encerrar a minha paisagem em uma entoação modesta e sobria, sem aspirar obter grandes efeitos de colorido que podessem comprometer o resultado de uma composição na qual a natureza deve ter importancia secundaria."⁸⁹ Para ele a paisagem é como um palco no qual se desenvolvem as ações significativas e importantes daquele momento. Ele recusa uma imagem de natureza intocada, indômita ou edênica. A natureza está subordinada aos atos que nela transcorrem. No caso há uma particularidade: ela está subordinada mais aos atos do carroceiro mais do que aos de D. Pedro I.

Numa cena de batalha, a paisagem frequentemente está à merce dos comandos dos generais. Os seus soldados ocupam as montanhas, vales ou rios, e a atmosfera contribui com o clima que se deseja criar. Em *Independência ou Morte*, o carroceiro está desgarrado da cena central, mas integrado na paisagem local. Ele ajuda a caracterizar o ambiente no qual a proclamação aconteceu. Ele é parte das colinas. É ingrediente essencial de uma paisagem bucólica e campesina que Pedro imaginou.

Foi esse o recurso que Pedro imaginou para sacralizar as colinas do Ipiranga. A tela foi encomendada para um monumento comemorativo cuja função, entre outras, era a de marcar o lugar do grito, mas também caracterizar um tradicional ponto de parada de tropeiros. Pedro completa o clima com uma descrição dos sentimentos D. Pedro I e com alusões comparativas do seu caráter e valor como líder: em vários momentos do seu texto, Pedro Américo faz alusões a Napoleão, às dores de D. Pedro I em lacerar o reino do pai e ao grito enquanto momento máximo da nossa história pátria: "...primeiro sopro de vida da nossa saudosa Pátria como nação livre e independente."⁹⁰

⁸⁸ Sobre os esforços de Pedro Américo para viabilizar a encomenda ver também, Liana R. B. Rosenberg, *opus cit.*, pags. 84 a 86.

⁸⁹ Pedro Américo de FIGUEIREDO, *opus cit.*, p. 26.

⁹⁰ Pedro Américo de FIGUEIREDO, *opus cit.*, p. 38.

O resultado final é a apresentação do paulista como uma pessoa integrada à paisagem local de maneira distinta daquela dos portugueses que acompanhavam D. Pedro I ou dos cidadãos cariocas. A cena perde em realismo (em relação à tropa de asnos) mas ganha no objetivo de homenagear o paulista e as colinas por onde transitaram os tropeiros porque consegue conferir uma função ao ambiente. O sentido do carroceiro, depende, portanto, dele ser entendido em função do ambiente, e não de D. Pedro I. É enquanto parte da paisagem que ele interfere no ato histórico. Ele moldou um lugar livre dos vícios urbanos e da subordinação à metrópole. Um lugar onde as virtudes imperam, onde ocupou-se o território e onde se fundiu o povo.

Enfim, para enfrentar o problema de fazer presente na mesma tela a magnanimidade dos grandes atos públicos e o enaltecimento de um ambiente e de um personagem tímido e singelo, Pedro recorre a alterações nas regras relativas à composição. Transforma o caipira em mais do que documento, em mais do que figurante, mais do que acessório e em mais do que caipira, um trabalhador heróico. No entanto, não se arrisca a dar-lhe qualquer papel mais significativo, sequer uma proximidade maior em relação à figura de D. Pedro I. Ele fica num meio termo indeciso e desconcertante, mas que, por isso mesmo, parece ter correspondido perfeitamente às expectativas dos paulistas. Finalmente ele era visível, não mais documento. Apresenta-se submetido ao Imperador de forma ambígua, mas, nem por isso, deixa de estar inserido no contexto da historicidade dos eventos, não mais no registro da estagnação, do atraso típico do interior brasileiro. Ele e a sua obra, o seu trânsito pelo país e o ambiente que ele criou nessas viagens, são a inspiração para o grito de independência.

Apenas em um ponto Pedro Américo não consegue permanecer imparcial: apesar de todas as ponderações anteriores ele não consegue furtar-se a divulgar o seu sucesso na Europa: "Alem dessas manifestações de apreço tem o artista recebido outras igualmente significativas, e os mais effusivos encomios das pessoas competentes do paiz, as quaes confessam jamais terem presenciado na antiga capital da Italia e das bellas-artes uma festa artistica como aquella."⁹¹

A formação de São Paulo e a Independência

Já demonstrei como o debate sobre a exposição de 1879 afetou diretamente a crítica feita à arte de Calixto e como estava sendo moldada uma nova posição no campo artístico. Calixto estava especialmente inclinado a ocupá-la devido à posição que deteve anterior-

⁹¹ Pedro Américo de FIGUEIREDO, *opus cit.*, p. 35.

mente no campo artístico: artista paulista que não passou pelo crivo da Academia e cuja produção estava ligada à invenção da tradição do Estado de São Paulo. A Europa abre um leque enorme de possibilidades para Calixto, mas a transposição do seu aprendizado para o Brasil não era tarefa fácil. Isso ficou evidente na comparação feita no capítulo anterior sobre as posições no campo artístico e político no Brasil e na França. Este capítulo evidenciou também a falta de parâmetros para o equacionamento entre o regional, tradicionalmente visto de maneira depreciativa, e os grandes momentos da história pátria. No imaginário paulista essa questão estava sendo trabalhada a partir da valorização do caipira e a encomenda a Pedro Américo representou o desejo de vê-la resolvida também no campo iconográfico. Pedro Américo, com essa tela, abre uma senda para a iconografia paulista que, juntamente com a tradição dos viajantes, será profundamente explorada por Benedito Calixto e pelo Museu Paulista.

Depois de *Independência ou Morte*, a próxima imagem retratando São Paulo em óleo sobre tela de que se tem notícia é *A Inundação da Várzea do Carmo* (figura 30), de Benedito Calixto de Jesus, pintada em 1892, também pertencente ao acervo do Museu Paulista, com dimensões menores que a *Independência ou Morte*, mas consideráveis, 125 por 400 cm. Esta é, provavelmente, a única imagem da cidade de São Paulo pintada com essa técnica na segunda metade de século XIX. O principal elemento dessa tela é o corte na paisagem urbana provocado pela inundação da várzea do Carmo. Os telhados do primeiro plano, vistos do Pátio do Colégio, com proporções grandiosas em relação aos edifícios ao longe, apontam para a frente, insinuando uma continuidade de telhas, ruas e casas, que se interrompe com as águas acumuladas nas margens do Tamanduateí. A cisão, no entanto, não abala o clima plácido da cena. Esta, aliás, tem sido uma das características mais apontadas nas descrições dessa tela: apesar do volume das águas, a vida parece transcorrer como se nada acontecesse, como se tudo estivesse em perfeita ordem e harmonia. Esta impressão surge por conta das várias atividades urbanas, registradas por Calixto, que transcorrem de maneira completamente indiferente à enchente: no mercado os comerciantes parecem envoltos apenas em suas próprias atividades, alheios a tudo que os circunda; transeuntes e carroças circulam despreocupadamente nas várias vias que atravessam as águas; e os operários, suspensos nos andaimes na parte de trás de um edifício em construção, logo no primeiro plano, parecem nem mesmo tomar ciência da invasão da natureza sobre a cidade.

O primeiro plano é praticamente dividido entre as casas à direita e o mercado à esquerda. A área alagada, logo em seguida, é enquadrada de forma bastante simétrica, a par-

te central da inundação toma forma de um quadrado de águas deitado e em perspectiva, quase perfeito, formado pelos limites das casas antes e depois da várzea e pelos caminhos que atravessam-na longitudinalmente, um à esquerda e outro à direita. Depois que as águas ultrapassam essas vias elas se curvam em direção ao horizonte. A paralisia da vegetação e o vôo sereno das aves no imenso céu nublado contribuem para o clima sossegado.

A tela de Calixto revela a influência dos viajantes e da iconografia paulista de maneira muito mais direta que a de Pedro Américo. A escolha da paisagem e do ponto de vista para a *Inundação da Várzea do Carmo* está diretamente ligada ao privilégio dado pelos viajantes a este local (provavelmente por se tratar da primeira imagem da cidade que se descortina a quem a ela se dirige vindo do Rio de Janeiro, a Várzea é a porta de entrada de São Paulo). As aquarelas foram pintadas, principalmente, de dois pontos:

O primeiro, mais comum, da estrada em algum lugar anterior ao começo da Várzea do Carmo. Desse ponto pode-se visualizar, nas encostas do morro, num plano mais elevado, as casas da cidade de São Paulo e algumas torres de igrejas. Essas vistas geralmente destacam a Igreja e Convento do Carmo, a Igreja de Santa Tereza, e a Igreja da Sé, são elas: Thomas Ender (*Ansight von St. Paul von der Strasse von Rio de Janeiro*, 1817 e *Ansight Eines Theiles der Stadt St. Paul Von Der Koengl. Residenz Aus*, 1817), Arnaud Julien Paullière (*Panorama da Cidade de São Paulo, Visto do Rio Tamanduateí*, 1821 e *Várzea do Carmo*, 1821), Edmund Pink (*View of Saint Paul From the Rio Road* e *Sketch of St. Pauls Taken From the Rio Road*, ambas de 1823), Charles Landseer (*São Paulo From the Road to Rio*, 1827) William John Burchell (*São Paulo From The Road to Rio*, 1827 e), Eduard Hildebrandt (*St. Paolo. Rio Tamandatuy*, 1844 e *Ansight von São Paulo*, 1844).

O outro ponto de vista deste mesmo local é tomado das proximidades da Igreja e Convento do Carmo, primeira construção com que se deparavam ao adentrar a cidade. A vista é inversa à anterior: a várzea e a estrada são pintadas em segundo plano, mais baixo que o primeiro, são elas: Thomas Ender (*Karmeniter Kloster zu St. Paul*, 1817), Jean-Baptiste Debret (*Entreé de St. Paul du Coté du Chemin de Rio de Janeiro. Couvent des Carmélites*, 1827) (figura 31), William John Burchell (*An Ecclesiastical Building*, 1827).

As aquarelas possuem algumas variações: a de Pink, tomada de uma distância muito grande em relação à cidade, não dá destaque à Várzea do Carmo; a *Ansight Eines Theiles der Stadt St. Paul Von Der Koengl*, de Thomas Ender e a *St. Paolo. Rio Tamandatuy*, de Eduard Hildebrandt são tomadas de pontos de vista mais laterais, a primeira mais à esquerda do Convento e Igreja do Carmo e a segunda de um ponto no meio da várzea, nas proximidades de

uma pequena ponte sobre as águas do Tamanduateí; outras ainda, como a *Tamandatay*, de Eduard Hildebrandt, pouco fazem referência à cidade de São Paulo, nem a várzea nem a cidade são distinguíveis, poderia ser um rio qualquer com uma choupana comum à margem.

Vistas de ruas, igrejas e outras entradas de São Paulo também foram registradas, mas a vista mais recorrente é a Várzea do Carmo. A entrada de São Paulo para quem vem pela estrada de Santos, por exemplo, é pintada apenas três vezes: por Edmund Pink (*Sketch of The City of St. Pauls Taken From Near The Spot Where The Gallows Is Erected To The Left Of The Road From Santos As You Enter The City*, 1823), Charles Landseer (*São Paulo From The Road To Santos*, 1827) e William John Burchell (*São Paulo From The Road To Santos*, 1827). A de Landseer é uma cópia da aquarela de Burchell. A cidade mal aparece ao fundo, apenas algumas torres de igreja destacam-se na mancha urbana.

Calixto escolheu um ponto de vista mais ao centro da cidade, provavelmente do Pátio do Colégio. O limite direito da tela é o velho Convento do Carmo. A passagem pela várzea, mais à direita, perto do convento, é o início do antigo caminho para o Rio de Janeiro. A cidade por essa época, 48 anos após a última aquarela do local ter sido pintada por Hildebrandt, avançou para o outro lado da várzea e possui um número bem maior de casas do que pode ser visto nas pinturas anteriores. A várzea parece, ao mesmo tempo, interromper a cidade, e uma continuação dela: está incorporada, domesticada. As águas inundam, cortam o desenvolvimento das ruas, mas de maneira plácida e calma, e a cidade continua do outro lado sem se incomodar com a separação. Vários caminhos e até uma estrada de ferro, impávidos frente à inundação, unem as duas partes. As águas candidamente refletem o azul do céu como se fossem um lago de recreio dos cidadãos.

Assim, se Pedro inaugurou uma representação mais grandiosa do paulista, Calixto fez o mesmo com relação à cidade de São Paulo. O ponto de vista que ele escolheu para pintar estava ligado, como demonstramos, à tradição dos viajantes, mas o pintor não realiza a obra com o mesmo olhar dos seus antecessores, ele introduz algumas alterações que provavelmente estavam ligadas às projeções que os planos urbanísticos e o imaginário dos cidadãos tinham de sua cidade. Como se sabe, até o fim da primeira metade do século, a cidade tinha uma feição colonial, com sua arquitetura típica e com os problemas comuns às cidades brasileiras: circulação difícil de carros nas ruas esburacadas ou sem calçamento e epidemias provocadas pelas más condições sanitárias. O quadro geral não era tão ruim quanto em Santos ou no Rio, muitos paulistas, inclusive, preferiam viajar todos os dias até

Santos a ter de pernoitar naquela cidade, mas o planalto também era assolado por epidemias, principalmente varíola, morféia e bexiga.

O ímpeto reformador parece ter tido início na década de 1850, quando se constituem várias sociedades anônimas com fins de promover diversas obras de interesse público, como o Banco Rural e Hipotecário, a linha telegráfica, a estrada de ferro, entre outras. Essa prática vai ganhar grande impulso, entretanto, somente na década de 70. Entre 1875 e 1886, cresce de 3 mil para 7 mil o número de prédios. Na década de 80 são reformadas as igrejas da Sé, São Pedro, Misericórdia, São Francisco e do Carmo, e construídas as do Sagrado Coração de Jesus, Capela de Santa Cruz e São Miguel. Paralelamente vão sendo demolidos os casarões de taipa, os cortiços e as construções de toda ordem que se interpunham no caminho das reformas urbanas e do novo traçado das ruas. Em 1879 as vias centrais estavam finalmente pavimentadas e em 1882 já contavam com 700 lâmpadas a gás⁹².

Enquanto o centro renasce, as antigas paradas e caminhos das tropas de muares (Ipiranga, Penha, São Bernardo, Freguesia do Ó, entre outras), vão caindo em decadência devido a estrada de ferro. Por outro lado, as linhas férreas valorizam áreas antes deprezadas, como as várzeas, cujos rios têm seus leitos retificados e as margens aterradas. O centro da cidade, na verdade, tinha seu crescimento e saneamento condicionados às soluções para as várzeas que o cercavam. Essas soluções foram encontradas nas obras de aterro e nos viadutos, como o do Santa Efigênia e o do Chá.

A Várzea do Carmo é alvo de várias investidas dos poderes públicos. O aterro do pântano do Carmo iniciou-se em 1872, e em 1916 concluiu-se a última seção do leito artificial. A obra, começada na presidência de estado de João Teodoro Xavier, incluiu a construção da Ilha dos Amores: um ponto de banhos, esportes náuticos, e outros divertimentos. O seu uso era limitado pelo vento no inverno e pelas inundações no verão. Os arredores da ilha, entretanto, continuavam servindo de depósito de lixo. Em 1886 chegou a São Paulo o engenheiro Jules Revy, comissionado pelo Ministério da Agricultura para a tarefa específica de dirigir os trabalhos de saneamento da Várzea e das margens do Tiête. Estudos feitos posteriormente mostraram que seria necessário retificar completamente o leito do Tamanduateí para controlar as enchentes.

A Ilha dos Amores revela o quanto o equacionamento da Várzea era importante tanto do ponto de vista prático quanto simbólico. Pretendia-se substituir aquela barreira natural ao crescimento da cidade, aquele lugar fétido, cheio de lixo e casebres, alagado, em um lugar onde os

⁹² Os dados sobre a transformação urbana de São Paulo foram extraídos de: Ernani Silva BRUNO, História e tradições da Cidade de São Paulo, São Paulo, Ed. Hucitec, 1984, principalmente a parte I: "Palacetes e Chales", pags. 899 a 966.

cidadinos pudessem usufruir das práticas e dos prazeres do moderno lazer burguês: o piquenique, os passeios, os encontros dos clubes recreativos e a prática dos novos esportes (ciclismo, automobilismo, equitação e esportes aquáticos). Pretendia-se uma transfiguração completa e radical da Várzea. De evidência da insalubridade em parque de diversões⁹³.

Esta várzea domesticada, higienizada e equacionada no crescimento urbano, corresponde exatamente à imagem construída por Calixto. O seu ponto de vista, aliás, está ligeiramente alterado em relação ao do viajantes. Quase todas as aquarelas pintadas, mesmo variando o estilo de pintura, privilegiam a vista da estrada. Ao pintar a cena de uma das janelas do antigo Colégio Jesuíta, Calixto privilegia a própria Várzea e, com isso, destaca a sua incorporação no crescimento urbano de São Paulo. Em Calixto não existe um caminho, mas vários, que atravessam uma várzea urbanizada. O mercado municipal, local de convergência de mercadorias e compradores, parece alheio à inundação, como se ela em nada o afetasse, denotando a superação dos problemas tradicionalmente ligados à cheia. A natureza não foi domada pela cidade, a cidade não ocupou-a, moldou-a aos seus caprichos. A paisagem continua cenário, como em Pedro Américo, mas desta vez vazia de personagens. Ela abriga generosamente uma cidade em transformação.

Em uma tela pintada alguns anos depois, em 1902, Calixto se aproximou ainda mais dos viajantes, trata-se do *Retrato de Dom Pedro I*, óleo sobre tela de 1,40 por 1 m., também para o Museu Paulista (figura 32). D. Pedro I está na Penha, recostada em alguma balaustrada, com a Várzea e a cidade de São Paulo atrás de si. Desta vez Calixto salienta a mesma paisagem, o mesmo ponto de vista, tantas vezes pintado. Acaso a figura de D. Pedro I fosse suprimida da tela, poderíamos tomá-la como um original da primeira metade do século XIX. A inspiração para esta tela parece ter sido, de fato, um medalhão que foi de propriedade da Marquesa de Santos, pintado por Simplício de Sá Rodrigues (figura 33).

D. Pedro I está elegantemente trajado, mas não lembra um chefe militar, como em Pedro Américo, ou um típico soberano poderoso, com seus mantos, trono, cedro e séquito devocionista. A sua imagem está muito mais próxima da do rei cidadão que caracterizou a imagem de D. Pedro II a partir da guerra do Paraguai⁹⁴. O imperador está usando uma roupa branca, de gola alta, com um casaco marrom de gola preta por cima. Um par de luvas pretas aparece enfiado no casaco na altura da barriga. O único elemento que lembra o Império, fora o próprio imperador, é o broche em seu peito.

O Imperador está de costas para São Paulo, mas nem por isso separado dela. D. Pedro está de frente para quem chega à cidade pelo antigo caminho do Rio de Janeiro. Não está

⁹³ Sobre a Ilha dos Amores e as ruas e avenidas de São Paulo ver a obra citada de Emani Silva BRUNO, parte II, ps. 967 a 1024.

⁹⁴ Uma análise mais extensa da imagem de D. Pedro II pode ser encontrada em: Lilia Moritz SCHWARZ; *As Barbas do Imperador*, Companhia das Letras, São Paulo, 1998.

em trânsito, está olhando para a estrada, parece um morador daquele local que está ali esperando o viajante, como um anfitrião. Parece mesmo que ele fez à pé o percurso indicado na tela até ali: desceu pela ladeira do Carmo, passou sobre a ponte do Carmo, atravessou a Ponte do Meio, e acomodou-se um pouco à esquerda da estrada. A torre ao fundo, mais à esquerda, é, portanto, a da igreja e convento do Carmo, a outra, um pouco mais à direita, da Igreja de Santa Tereza e em seguida a da Sé. À esquerda de D. Pedro I está, provavelmente, a igreja do largo de São Bento.

Esse era o ponto de vista das aquarelas que privilegiavam o caminho de chegada do Rio, com a cidade sobre o morro após a Várzea. As torres que aparecem em Calixto são também as mais constantes nas telas dos viajantes e serviam para identificar claramente o local da pintura. Até hoje são essas torres que nos permitem comparar os vários pontos de vista e identificar as outras construções nas aquarelas do século XIX.

Nesta tela Calixto explorou uma relação entre D. Pedro I e a paisagem paulista semelhante à elaborada por Pedro Américo. A personagem de Pedro, precisamente ligada ao momento da Independência, contrasta com uma cidade atemporal. O ambiente urbano apresenta-se calmo, sereno, simples, sem nenhuma marca de modernidade, de progresso, ou de qualquer processo de transformação. Parece uma cidade que sempre esteve ali, e cuja vida é marcada pela sua relação com o campo. Não há um movimento urbano significativo de pessoas, não há marcas de povo ou multidão. D. Pedro I é significativamente colocado fora da cidade, na estrada. A sua relação com a paisagem urbana não se dá através de obras, de consagração pública, de amizade ou de sede provisória de despachos. A relação é proposta num outro nível: o da sensação de bem estar naquele lugar.

As telas de Pedro Américo e Calixto tratam de uma questão primordial para São Paulo: a relação da cidade com a história pátria através da Proclamação da Independência, problema que será retrabalhado pelas gerações futuras de pintores e historiadores, muitos dos quais tomando-os como base. Se Pedro Américo situa o caipira em relação a D. Pedro I e ao momento máximo da nação, Calixto o fixa em São Paulo, na casa do caipira. Pedro estabeleceu um nexo entre o caipira e a proclamação da Independência, e Calixto o está tentando aprimorar. Para ele o Imperador assume a cidade como sua casa. A solução, entretanto, ainda está sendo experimentada. Em *A Inundação da Várzea* há uma cidade em movimento, com o trânsito e o trabalho do dia a dia, sem figuras históricas. Na segunda, o contrário, o Imperador aparece solitário numa paisagem urbana estática. A relação de D. Pedro I com a cidade é uma relação com o ambiente geral, não exatamente com a população ou com seus atos cotidianos.

A cidade, nessa época, estava passando por transformações intensas e aceleradas. Toda a feição que tinha quando da passagem de D. Pedro I está sendo alterada pelas reformas urbanas. A imagem mais tradicionalmente ligada a São Paulo era a Várzea do Carmo, e é exatamente a esse lugar que Calixto tenta inicialmente vincular à imagem de D. Pedro I. A Várzea também era um dos lugares mais debatidos pelos moradores no projeto de reurbanização da cidade.

Calixto está em sintonia, assim, com as imagens dos viajantes, com a produção pictórica da época, e com as imagens que os moradores do seu tempo projetam sobre a cidade que gostariam de ter. Uma Várzea que fosse local de lazer, de passeios, de prática dos novos esportes da moda. E não aquele pântano imundo que depunha contra a civilidade dos paulistas. Uma porta de entrada para a cidade que a dignificasse, que lembrasse a sua importância para a independência. O futuro desenvolvimento do Museu Paulista é, na verdade, uma busca de soluções cada mais elaboradas para esses três elementos, como veremos no próximo capítulo.

Parece-me que estas telas de Calixto e Pedro Américo, ao contrário do que normalmente se supõe, devem muito das propriedades de suas posições à crítica de arte e ao debate sobre a exposição de 1879. Contrariamente a isto, Jorge Coli vê em Gonzaga Duque uma crítica orientada pelo valor de inovação, descabida, no caso, pois o pintor estaria orientado por outros princípios segundo os quais é imprescindível a "citação". Para ele "Em *Mocidade Morta*, Gonzaga Duque faz uma crítica 'moderna' ao pintor Telésforo - em realidade Pedro Américo, e à sua *Batalha de Avahí*. Vale a pena transcrever alguns exertos aqui: 'diga o senhor que originalidade ele desenvolveu e apresentou na sua obra, qual a escola que ele chefia? Tudo o que vemos nesse quadro, tudo, sem exceção de um ponto, já foi feito, já foi produzido, é composto de regras usuais e cediças (...) Pedíamos, no entanto, um maneira nova de pintar, o modelado seguro, palpitante, dos mestres contemporâneos, um arrojo de cor ou de pincel, alguma coisa que nos empolgasse de improviso ou nos atraísse paulatinamente, fascinado e nos obrigasse a murmurar emocionado - aqui está um artista! (...) o que exigíamos desse vencedor era a sua vitória ... Onde está ela ? ... Ele criou alguma coisa ? ... Modificou as linhas do arabesco acadêmico ? ... Alcançou alguma perfeição no expressivismo de suas figuras ? ... Descobriu processos de pintura que nos dessem efeitos novos ? ... Fundou a arte nacional ? ... (...) (O grupo dominante) não passa de flagrante reprodução da *Batalha de Austerlitz* de Gérard; os demais grupos são cópias flagrantes das composições de Horácio Vernet, de Yvon, de Phillippeaux' ”⁹⁵

⁹⁵ Jorge Coli, *opus cit.*, pags. 9 e 10.

Essa avaliação contrasta com a emitida anteriormente pelo crítico segundo a qual Pedro Américo era um dos maiores pintores nacionais. A análise de como ele passou de uma opinião positiva para outra negativa esclarecerá alguns pontos importantes para nossa discussão. A primeira observação a fazer é que os termos utilizados no texto acima deixam muitas dúvidas sobre a real opinião de Gonzaga Duque sobre Pedro Américo. Parece mais que o crítico depositava grandes esperanças no pintor. Em segundo lugar, é interessante comparar esse trecho com outros do mesmo livro para termos uma idéia mais precisa das suas posições:

Em um outro momento Camilo exorta o pintor Agrário a desafiar a Academia, ao que o amigo lhe responde: “Tu sabes que estas cousas não estão na vontade do artista, são um conjunto fatal de circunstâncias.” Para animar o pintor, Camilo evoca teorias sobre a evolução das raças: “somos produtos de um amontoado de tôdas as raças, em que predomina mais essa do que aquela”. A mistura, para ele, resultará em “outro povo, perfeito ou imperfeito, mas, sem dúvida, desviado completamente do primeiro que, por sua vez, foi assimilado, fundido, apurado, como se tem dado com os cessantes, minguidos fatores aborígenes.” Completa o raciocínio: “Sendo assim (o que me parece irrefutável) a Arte, para tôdas as nações que nasceram da civilização d’Ocidente, é uma e a mesma, e apenas variando em particularidades d’expressão, que vêm do acôrdo com o traço psíquico da raça dominante (no caso do Brasil a latina por seu ramo português) em cada meio de produção. D’aí concluiremos que, n’América de hoje, talvez de amanhã, sobretudo na sua parte meridional, não existe essa característica que acentua, pelo involuntário concurso dos produtores, a origem nacional da obra artística.”⁹⁶ (grifos meus).

Se a característica que acentua a origem nacional da obra artística não existe, pois a questão não é de empenho, mas de uma impossibilidade evolutiva, e o Brasil ainda era imaturo, o que resta ao pintor? A imitação servil? A Academia? Camilo responde: “Nada mais simples: aproveita o teu talento, entrega-te à tua própria idiossimcrazia. Toma a tua palhêta, vai para a natureza, estuda-a, observa, revolve, esmiúça, procura nela o que ela há de ter unicamente para a tua visualidade, fixa essa nota, desenvolve-a, vive para ela, dá-lhe a tua alma (...) Depois terás conseguido a tua arte (...) e outros virão fazer com a mesma independência, animados pelo exemplo triunfante do teu lutar. Depois cairão os estafados preceitos do academismo, o sistema métrico das concepções guiadas, os dogmas estéticos do ensino oficial. Aí tens tu, é o início da revolução com que sonho.”⁹⁷

Observe-se que Gonzaga Duque não acreditava que nenhum pintor traduzisse as características típicas de uma arte brasileira. Eles poderiam, no máximo, manifestar certas

⁹⁶ Luiz de Gonzaga Duque ESTRADA, *Mocidade Morta*, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1971, ps. 58 e 59.

⁹⁷ Idem, *ibidem*, p. 60. Obs.: grifos meus.

qualidades pessoais que serviriam de exemplo e que poderiam deflagrar o nascimento da arte nacional. Os elogios iniciais a Pedro Américo como maior pintor brasileiro devem, portanto, ser inseridas nesse raciocínio da carência geral de “peculiaridades”.

O lapso de tempo entre as duas obras (a primeira edição de *Arte Brasileira* é de 1887, e de *Mocidade Morta* em 1899) é de 12 anos. Nesse período, Pedro Américo não esmiuçou a natureza como queria o crítico. De qualquer jeito, naquele primeiro momento, os elogios eram coerentes com o pensamento de Gonzaga Duque e com o estado do campo artístico: Pedro Américo era o que mais se aproximava do desafio à Academia nos termos que ele pregava. O crítico não assume propriamente a defesa ou a divulgação de uma obra ou artista. Nesse sentido, a sua perspectiva não tem nada de “moderna”. Embora Gonzaga Duque marque o nascimento da crítica de arte no Brasil ao propor uma independência dos critérios da academia, os seus parâmetros não são os mesmos da crítica surgida anos mais tarde com os modernistas: ele não está preocupado em promover artistas; é fiel, mais do que ao pintor, ao sistema teórico a partir do qual avalia a sociedade brasileira. Esse sistema e a sua forma de aplicá-lo às artes, mais do que o conteúdo propriamente dito das palavras de Gonzaga Duque, é que influenciaram a arte de forma decisiva. Ele era positivista e o seu livro sobre a arte brasileira representou uma obra de grande competência no sentido de dar conta, no campo da artes, do virtual diagnóstico da inferioridade brasileira despertado por teorias evolucionistas no geral⁹⁸.

Mais precisamente, o projeto civilizatório dos críticos da geração de 70 tinha por referência não mais o nacional, mas os pontos de contato entre o nacional e a Europa. Ao Estado caberia implementar as políticas que a ciência receitasse para o país. “Mudavam as referências: não mais Cousin, Chateaubriand ou Cooper, mas Comte, Spencer, Haeckel. Emergiam visões do Brasil alimentadas pelas teorias européias que vinham chegando: o positivismo, o spencerianismo, o darwinismo social e o determinismo geográfico e racial, todas meio parentes e, no entanto, pelas nuances e matizes, capazes de informar diferentes interpretações do país.”⁹⁹

Em grande medida, os vários positivismos representaram, justamente, adaptações diferentes da doutrina à realidade brasileira. Veja-se, por exemplo, o esforço de Miguel Lemos em provar que as classes liberais no Brasil representavam um elemento de transformação¹⁰⁰. As facções disputavam as preferências dos discípulos de Comte na Europa e acusavam-se mutuamente de corromperem a obra do mestre.

⁹⁸ Nas palavras de Angela Alonso: “Um paradoxo, porém, se instaura: a incorporação estrita das explicações em termos de clima e de raças significava uma auto-condenação da intelectualidade nacional. Se este meio e esta raça vedavam a existência de um povo civilizado, como era, então, possível a formação de uma civilização nacional.” Angela M. Alonso, *Positivismo, uso tópico, O projeto civilizatório de Luis Pereira Barreto*, dissertação de Mestrado, FFLCH, USP, 1995 p. 45. Orientador: Prof. Dr. Sedi Hirano.

⁹⁹ Idem, *ibidem*, p. 40.

¹⁰⁰ Sobre esse assunto ver análise da correspondência de Miguel Lemos com Laffitte em: José Murilo de CARVALHO; *opus cit.*, p. 136.

Não é meu objetivo entrar no mérito de tais diferenças, ao contrário, busco destacar alguns problemas intelectuais comuns que pudessem ser mobilizados na interpretação das telas em questão. As várias teorias procuravam, coerentemente com o evolucionismo que as orientava, identificar as fases de formação do Brasil e os elementos transformadores do presente. Essa é a estrutura do livro de Gonzaga Duque, *Arte Brasileira*: ele divide a arte brasileira em três períodos: manifestação, de 1695 até 1816, movimento, de 1830 até 1870, e progresso, de 1870 até a data do livro. Declara a Missão Francesa um mal para a arte brasileira porque interrompeu uma tradição visual local e porque seu ensino era caracterizado por elementos autóctones. Ele desejava encontrar na arte uma brasilidade insuspeita¹⁰¹.

O progresso levaria ao primeiro estágio da modernidade “no campo das artes plásticas, a busca de novos temas era o seu índice principal, muito mais que as questões formais. Artista moderno era aquele que pintava temas modernos: a cidade em transformação, seus agentes (burgueses, proletários), e o seu cotidiano. Para Gonzaga Duque - influenciado pela filosofia positivista que infestava certa intelectualidade carioca da época -, a arte moderna, fugindo dos temas ligados à tradição, devia preocupar-se em enaltecer certos valores morais da contemporaneidade burguesa, sobretudo a família.”¹⁰²

Ainda que contrário ao regionalismo, e à pintura histórica, Gonzaga Duque instaura, no campo artístico, a disputa pela definição das fases de formação da arte brasileira e pela identificação e estímulo ao elemento de transformação da arte no sentido da constituição de algo legitimamente nacional. Essa é a sua grande contribuição à constituição da crítica artística. O estopim que motivou essa tomada de posição, aparentemente, foi justamente a exposição geral de 1879 da Academia Imperial de Belas Artes. É o que leva a crer o fato dele ter elegido a Pedro Américo o maior exemplo de arte Brasileira e de dedicar tantas páginas a Pedro e a Víctor.

Outros componentes gerais do positivismo estarão também presentes na obra de Gonzaga Duque: a valorização da família, da pátria e, sobretudo, a defesa do sentimento. “Segundo a estética positivista, a imaginação artística deve ter por inspiração o sentimento, por base a razão, e por fim a ação.”¹⁰³ A crítica a Calixto, como foi visto anteriormente, estava dividida exatamente entre esses dois pressupostos: a falha em demonstrar formação acadêmica e a identificação íntima que ele transpirava com o mar e a natureza brasileira.

Provavelmente derivam dessa dicotomia as incertezas da crítica antiacadêmica em relação ao desenho. O desenho representa o que há de calculado, de racional, na obra. Ele

¹⁰¹ Esta divisão está explicada mais detalhadamente em Tadeu CHIARELLI; “Introdução”, in: Luis Gonzaga Duque ESTRADA, *A Arte Brasileira*, *opus cit.*, pags. 26 e 27.

¹⁰² Idem, *ibidem*, p. 39.

¹⁰³ José Murilo de CARVALHO; *opus cit.*, p. 132.

não devia ser abandonado, mas sim sujeitar-se à inspiração do sentimento, ou a obra seria incapaz de despertar adesão e motivação. A arte para a multidão, de que fala Gonzaga Duque, não é senão um parâmetro de avaliação da obra segundo a sua capacidade de tocar nos sentimentos coletivos. O elemento que possibilitaria essa identificação sentimental de maneira mais intensa seria a natureza.

A *Revista Illustrada* realizou um movimento muito semelhante ao de Gonzaga Duque: de otimista em relação à Pedro Américo passou a desmerecedora do seu trabalho. A diferença entre ambos é apenas o fato de que transição na revista pode ser acompanhada de maneira mais gradual, afinal, é um periódico. A revista também estava permeada pelo positivismo (como se pode depreender dos textos e de algumas ilustrações que faziam referência ao positivismo e seus adeptos - figura 34), e também defendia a pintura de paisagem, mais particularmente o naturalismo, como caminho para a constituição da arte nacional. Por um longo tempo, defende Pedro Américo a despeito das críticas de plagiador que ele sofre. Chega ao extremo de denominá-lo "bom ladrão". A acusação, entretanto, é tão insistente e tão precisa que revista acaba abandonando Pedro.

Pedro Américo, um homem de formação intelectual sólida, estava a par dessa disputa pelo elemento de transformação e da importância do sentimento. Os elogios que recebe pela execução de *A Batalha de Avahý* vêm imbuídos dessa disputa cujos fundamentos ele não deveria ignorar. Tudo leva a crer que Pedro tentou buscar novos parâmetros para sua tela que não apenas os grandes mestres consagrados pela Academia, no entanto, não abandonou a "citação". Segundo Bethencourt, "calcou figuras de estampas sem importância". O resultado foi uma satisfação imediata por parte de Gonzaga Duque e da *Revista Illustrada*. A erudição dos membros da Academia, entretanto, fizeram com que eles percebessem o estratagema e o "desmascarassem".

O que se esperava de Pedro era que ele recusasse o *fini*. A valorização da fidelidade ao objeto retratado, no caso, a paisagem, estava ligada à idéia de que a obra de arte deveria ser um trabalho de originalidade única, fruto das qualidades específicas daquele artista e daquela natureza. O acabamento *fini*, em contraposição, era considerado uma etapa que padronizava os pintores, igualando-os através da exigência de que estivessem de acordo com normas pré estipuladas pelos estudos históricos, anatômicos e pictóricos dos grandes mestres do passado. Gonzaga Duque e a revista não poderiam continuar apontando-o como símbolo da arte nacional porque não conseguiam mais defender a originalidade de sua obra. Ele havia recusado alguns mestres e se apoiado em outros, mas isso não era suficiente.

A encomenda para pintar a tela para o Museu Paulista deve ter acirrado ainda mais as contradições presentes em sua obra, pois ele recebeu apoio de um jornal e dos deputados republicanos, a maioria deles, na época, inspirados pelo positivismo e sequiosos da valorização desafiadora de São Paulo e do paulista frente à Academia Imperial de Belas Artes e ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. A substituição dos asnos por outra figura só poderia ser realizada mantendo-se a equação inicial, isto é, por um elemento que substituísse o símbolo transformador: as qualidades do típico paulista que permitiu o progresso do Estado interligando as regiões. Pedro teria de atender ao pedido buscando outro elemento de “transformação”. A sua estratégia foi converter todo o ambiente paulista em estímulo de “transformação”.

A principal característica da tela histórica, e que a colocava como mais importante frente aos outros gêneros, era o fato de transmitir uma qualidade moral. Tradicionalmente essa qualidade deveria ser, preferencialmente, decifrada a partir da correlação entre o acontecimento pintado e uma fábula ou passagem mitológica, daí ser uma arte para pessoas instruídas¹⁰⁴. O deciframento que se operava na época em relação à história brasileira, era o da identificação das fases e dos elementos que impulsionavam a “transformação”. O pedido em relação aos asnos faz com que Pedro seja obrigado a transpor para a tela o mesmo problema do campo historiográfico. Uma substituição seria possível na medida da manutenção da qualidade de “transformação” e progresso associada às tropas de muares: elementos de ligação entre regiões que possibilitaram a configuração do território e do povo brasileiro.

No caso da pintura de Pedro Américo, a qualidade moral é materializada no ato de insubordinação de D. Pedro I. Mas esse elemento tomado isoladamente não tinha uma força muito grande: apesar da voz de comando do Imperador, não há exército vencido, aclamação popular, espólio de guerra ou liderança política. Há apenas um pequeno grupo de soldados que imita o filho do seu rei. A qualidade moral é reforçada justamente pelo carroceiro. Ele completa a virtude do ato ao atribuir ao local do grito um ar de paraíso bucólico de trabalho, de força e de independência, em tudo oposto, para os republicanos, à imagem negativa dos acólitos da coroa num país escravista: parasitas do trabalho alheio. Figura substituta do tropeiro, ele conserva as suas qualidades de comerciante independente, daquele que prescindiu do sistema colonial, dos vínculos com a nobreza e com a escravidão. Ao mesmo tempo em que não é ocioso, proprietário, ou escravo. É um trabalhador, mas não um qualquer, empreende uma saga: domou o território brasileiro.

¹⁰⁴ Féliben, um dos fundadores da Academia francesa, assim explica porque a pintura histórica é mais importante do que o retrato: “Il faut pour cela passer d’une seule figure à la représentation de plusieurs ensembles; il faut traiter l’histoire et le fable; il faut représenter les grandes actions comme les historiens, ou les sujets agréables comme le poètes; et, montant encore plus haut, il faut, par des compositions allégoriques, savoir couvrir sous le voile de la fable les vertus des grands hommes, et les mystères le plus relèves”. A. FÉLIBEN; “Préface aux Conférences de l’Académie royale de peinture et de sculpture pendant l’année 1667, 1668”, *apud.*, Nathalie HEINICH; *opus cit.* p. 259.

Olhar as telas de Calixto requer a mobilização dessas mesmas chaves de interpretação visual. Ele mantém a mesma relação entre o ambiente e os acontecimentos que nele transcorrem. As suas telas revelam de maneira mais acentuada a tradição dos viajantes, principalmente nó que concerne à sua precisão geográfica. Em *A Inundação da Várzea do Carmo* há o mesmo contraste entre uma cidade dinâmica e um ambiente plácido, calmo e imutável. O seu retrato de D. Pedro I faz do Imperador um anfitrião, um paulista adotivo. Deslocado, distante de São Paulo, mas, ao mesmo tempo, encantado com ela, convidando-nos a compartilhar o sentimento que ele experimentou quando aqui esteve.

O traço mais marcante que fica em Calixto de todo esse processo é o vínculo que ele estabelece entre a natureza e a cidade. O meio urbano não brota da natureza, como Ana Maria de Moraes Belluzzo entende Grimm, (figura 35), também não se trata de uma natureza e uma cidade mergulhadas juntas num clima bucólico, muito menos uma natureza intocada. A paisagem natural tem um papel importantíssimo para o desenrolar dos acontecimentos: ela é como um pilar sobre o qual a sociedade se constrói, o meio social evolui nela e em comunhão com ela. Ela se apresenta como um dado perene, a sociedade é que precisa mudar, amparada em seus braços, sentindo-a, conhecendo suas qualidades e características, para alcançar um estágio mais evoluído.

Imagens da “transformação”

O Porto de Santos versus a Fundação de São Vicente

Conforme foi visto, as telas de Calixto e Pedro Américo visam lograr a vinculação entre “atraso” e desenvolvimento: a dinâmica imposta pelo ritmo dos mares e a independência pátria. Ao mesmo tempo em que eleva o grito a momento fundador máximo da nação, apresenta a casa do caipira como inspiração para o feito: ninho das virtudes opostas às características dos membros do governo imperial. Para tal, a composição desloca o ambiente (natureza e seu habitante) dos atos do imperador, como em Pedro Américo, ou, a natureza dos movimentos de crescimento e modernização urbana, como em Calixto. A relação de um com o outro está na esfera da sensação edificante despertada pelas qualidades do território e do paulista.

Trata-se, em grande medida, de uma apropriação e re-significação, por parte dos republicanos, dos símbolos do Império: a imagem do imperador, o edifício-monumento e a nação tropical oriunda das várias raças. O movimento republicano estava estreitamente ligado ao surgimento da cidade moderna, pois vinculado à proposta de descentralização do poder e à constituição de um centro decisório estadual que desse conta dos problemas enfrentados, principalmente, pelos cafeicultores. Esse centro precisaria comportar instituições financeiras, mercantis, políticas, além de viabilizar armazenamento e circulação dos produtos. Impunha-se, portanto, naquele momento, uma reconciliação do paulista com a cidade. Com isso, torna-se imperativo que, concomitantemente à construção do paulista isolado e preservado no interior, se construa outra imagem, a do paulista cidadão, empreendedor de sucesso.

Coerente com a idéia de um ambiente gestador dos bons valores republicanos, Calixto propõe uma primeira relação simbólica do paulista com a cidade, na sua paisagem da Várzea do Carmo, ao construir uma comunhão das águas com os edifícios e ruas. As primeiras plácidas e os segundos em grande efervescência: estradas, obras, mercado e expansão ur-

bana. Ou seja, o progresso não se apresenta como elemento domador ou superador da natureza, mas da própria cidade.

A obra de Calixto, como um todo, pode mesmo ser vista dentro dessa perspectiva: uma natureza intocada, preservada, por vezes bucólica, para ser vista ao par com uma cidade em pleno processo de crescimento. As paisagens que o pintor produz do Porto de Santos são devedoras dessa primeira equação para a Várzea do Carmo. Em suas obras posteriores, Benedito Calixto acentua a evidência da transformação urbana, enfatiza a cidade como local de transporte, comércio e armazenamento de produtos, e mantém uma visão de natureza integrada nesse processo, ou, pelo menos, tira-lhe qualquer aparência de empecilho. Na maioria de suas telas, Calixto separa esses dois fatores (a natureza e a cidade): pinta exclusivamente edifícios recém-construídos ou demolidos ou vistas das praias do litoral.

A análise apresentada até aqui satisfaz alguns dos pontos delineados por Baxandall para a investigação sociológica de obras de arte: "alguns dos instrumentos mentais através dos quais o homem organiza sua experiência visual é variável, e boa parte desses instrumentos depende da cultura, no sentido de que eles são determinados pela sociedade, que exerce sua influência sobre a experiência individual. Entre essas variáveis existem as categorias por meio das quais o homem classifica seus estímulos visuais, o conhecimento que atingirá para integrar o resultado de sua percepção imediata, e a atitude que assumirá diante do tipo de objeto artificial que a ele se apresenta. O observador deve utilizar na fruição de uma pintura as capacidades visuais de que dispõe, e dado que, dentre essas, pouquíssimas são normalmente específicas à pintura, ele é levado a usar as capacidades que sua sociedade mais valoriza. O pintor é sensível a tudo isso e deve se apoiar na capacidade visual de seu público. Quaisquer que sejam seus talentos profissionais de especialista, ele mesmo parte dessa sociedade para a qual trabalha, e compartilha sua experiência e hábitos visuais."¹

A investigação deve, com base nessa análise, indagar sobre as formas de organização dos estímulos visuais (convenções representacionais), o conhecimento (capacidade interpretativa) e as atitudes (a massa de informações e hipóteses oriundas da experiência geral) do paulista do final do século passado². No caso de Calixto, apresentei algumas respostas relativas a cada um dos três pontos nos capítulos anteriores: a sua iniciação nas oficinas e na estrutura social na qual sobrevivia, caracterizadas pelo pouco profissionalismo e pela pouca independência do campo artístico, mas com fortes desejos de renovação; o contato posterior com uma tradição acadêmica em processo de decadência e que buscava alternativas na redefinição de suas posturas; a lacuna estrutural existente em relação a uma

¹ Michael BAXANDALL, *opus cit.*, p. 48.

² Cf. a proposta de Baxandall na obra citada.

pintura de paisagem que forjasse as bases para a pintura nacional; a lenta construção e redefinição papel do tropeiro para a história pátria; a construção de uma relação entre público e artista, fundamentada no conhecimento leigo da natureza brasileira ou na relação sentimental com ela.

O problema com o qual me deparo na análise da obra de Calixto, segundo esses parâmetros, e que me motivou a precisar com esmero certos pontos, como o debate em relação à exposição de 1879, é que eles existiam, inicialmente, na condição de lacunas, desejos, propostas e vontades, constituindo um terreno movediço, ainda em formação, mais do que um corpo consolidado de estímulos, convenções, e informações. Não que existam momentos de congelamento desses elementos na história, mas é possível, por outro lado, identificar momentos de “invenção de tradição”, nos quais a disputa e a indefinição são mais acentuadas; e esse é o caso para o período estudado. A pesquisa se baseou, até agora, em elementos que motivaram e contribuíram para tal “invenção”, entre eles, as telas analisadas. Essa “invenção” atinge seu grau mais alto de elaboração com o Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo e com o Museu Paulista. Ambos são relevantes aqui, pois Calixto também foi historiador e membro do Instituto, e também porque foi no Museu que se formou o primeiro acervo público de pinturas no Estado de São Paulo, com presença constante de Calixto desde o seu início.

A primeira constatação que gostaria de fazer sobre as paisagens do porto de Santos pintadas por Calixto é que, reparando bem, o mar é quase que totalmente ausente. Calixto é muito conhecido por suas marinhas e é sempre citado como o pintor do mar, mas, curiosamente, muitas das telas que ajudaram a construir tal fama, na verdade, colocam pouca ênfase no oceano e mais em outros elementos. As montanhas, por exemplo, são bem mais recorrentes.

A primeira paisagem do porto é possivelmente a citada no primeiro capítulo: um óleo sobre tela de 1875 (figura 4) que foi, assim como as outras que ilustram esse capítulo, propriedade da Companhia Docas de Santos durante muitas décadas (hoje pertencentes ao Banco Boa Vista). A paisagem mostra o posto de controle de embarque e desembarque e mercadorias aguardando na rampa e, um pouco mais atrás, os armazéns e os navios ancorados. Ao fundo vê-se a serra do mar. Como na paisagem da Várzea do Carmo, as águas estão calmas, plácidas, e o intenso ritmo de trabalho do porto transcorre ordenadamente, como num dia qualquer. É uma imagem do cotidiano: os pequenos barcos e as pessoas denotam movimento corriqueiro em terra e na água.

Outras duas telas, *Porto de Santos com trem cargueiro* (1888) (figura 36) e *Porto de Santos* (1889) (figura 37) não mais contêm os armazéns, apenas os trapiches. A primeira, pouco lembra a cidade; não fosse pelo trem e pelo tamanho dos barcos, poderia ser um rio ou estuário. Na segunda, a cidade mostra-se nos edifícios à direita, insinuando continuidade terra adentro. Os barcos são maiores, mais modernos e funcionam com vapor além de velas. Calixto pinta também as obras do cais em 1890 (*Santos. As obras do cais* - figura 38), que terminaram por derrubar todos os trapiches e instalar os modernos armazéns e sistemas de embarque/desembarque de mercadorias muito mais acelerados.

Em 1898 o Porto aparece já sem qualquer marca dos trapiches (*Vista da Cidade de Santos* - figura 39). As velas, tão bem destacadas nas anteriores, quase não se vêem; em seu lugar, a fumaça dos vapores. Os armazéns, de grande destaque entre os edifícios, parecem ser o início da cidade, cujo desenvolvimento caminha para oeste da Ilha, em direção ao mar, e de forma bastante retilínea e ordenada.

Calixto volta de Paris e é contratado pelos mesmos agentes de antes para pintar as mesmas paisagens. Há diferenças significativas, entretanto, na pintura, nos temas, na composição e nas expectativas dos contratantes. Além do aprimoramento técnico, vê-se um aprofundamento da sua sensibilidade para com o tema tratado. As paisagens evoluem de pontos mais próximos da linha d'água para paisagens mais amplas: de um destaque indiferenciado à cidade, aos trapiches e às naus, para paisagens que isolam certos momentos específicos de transformação do porto. Do transporte humano das mercadorias, para o destaque aos pequenos implementos modernizadores, como a linha férrea interna ao porto. As naus são mais condizentes com as cenas: na primeira tela, de 1875, a atenção é unicamente para os mastros; já nas outras, a riqueza de detalhes aumenta muito.

Pintadas por encomenda da companhia que promoveu as obras de modernização do porto, as paisagens claramente testemunham seus vários momentos. Apesar da imensa quantidade de esforço humano, recursos, e negociações retratados, as pinturas sempre são contaminadas pela clima plácido do estuário. Parece que ele abriga serenamente as transformações, mantendo o verde vicejante da montanhas ao fundo, e as águas imperturbáveis.

Quase todas as telas têm a mesma divisão em três faixas: o mar, as montanhas e o céu. O ponto de vista escolhido por Calixto sempre privilegia o porto e o lugar de onde provêm as mercadorias que vão ser exportadas: o planalto logo após as montanhas. Parece que ele está querendo chamar a atenção para a transposição do maior obstáculo geográfico ao crescimento de São Paulo: a Serra do Mar.

Assim como em *A Inundação da Várzea do Carmo*, essas paisagens escondem longos conflitos, investimentos vultosos, desentendimentos políticos e uma imagem de cidade nada convidativa. Ana Lúcia Duarte Lanna mostra que as propostas e as obras para a modernização do porto geraram intensas desavenças entre a elite local, de um lado, e o grande capital nacional e estrangeiro e o poder estadual e federal do outro. Estava claro que os trapiches (ver figura 37) eram um grave entrave à dinamização do porto: o embarque e desembarque tinham um controle precário e eram lentos, pois dependiam da força humana para transpor a extensão dos trapiches. Além disso, as instalações eram insalubres: os depósitos, as residências dos trabalhadores e toda a estrutura que girava em torno dessa organização do porto não dispunham de instalações higiênicas adequadas. O ar era pestilento, as epidemias germinavam no lodaçal e, de quando em quando, dizimavam a população.³

As elites locais desejavam controlar e submeter as reformas aos seus interesses. As suas propostas, defendida pela Associação Comercial, não incorporavam grandes obras, senão no próprio cais, o que motivou o conflito de interesses com outras instâncias. A reforma estava sendo planejada pelo menos desde 1870, quando o governo imperial concedeu privilégio a dois empresários para sua realização. Em 1882, como os trabalhos não andavam, abriu-se nova concessão, sendo beneficiário o governo da Província, que também nada fez. Em 1888, Cândido Gaffré e Eduardo Guinle lideraram um grupo de empresários da capital que venceu nova concorrência. Ainda assim, o embate entre os donos dos trapiches e os empresários continuava atrasando as obras. Em 1890 (ano da tela de Calixto sobre as obras do cais - figura 38) Serzedelo Correia assim descreveu a situação: "Milhares e milhares de pilhas de madeiras apodreciam, inúmeros barris de vinho esvaziavam-se, maquinismos sem uso arruinavam-se. Os carroceiros faziam as mais espantosas exigências ao mesmo tempo que navios levavam oito, nove, dez meses, ano mesmo, para poderem fazer sua descarga... Quando a maré baixava ficava descoberto um lamaçal enorme que empestava a cidade e ia constantemente levar ao Estado de São Paulo e à capital os germes da peste."⁴ Pouco depois, as amuradas do cais foram construídas e os trapiches finalmente demolidos um após o outro.

As implicações das obras não se restringiam apenas à região portuária: "se o porto se fechava fisicamente para a cidade, excluindo parte dos comerciantes locais de sua exploração, ele se abria, ou melhor, integrava-se e estimulava as transformações radicais que estavam ocorrendo no quadro urbano mais global. Transformações que incluíam um política de saneamento da cidade, de desobstrução e de ampliação de espaços - largas avenidas, praças, lugares para a circulação. Nada de vielas tortuosas, não alinhadas, coloniais.

³ Para se ter um idéia, entre 1890 e 1900 morreram 22.588 pessoas, vítimas das epidemias. Cf. Ana L. D. LANNA, *opus cit.*, p. 69.

⁴ Serzedelo CORREIA, *apud* Ana L. D. LANNA, *opus cit.*, p. 58.

Tratava-se da constituição de corpos saudáveis habilitados à nova ética do trabalho que o desenvolvimento do capital impunha, do combate definitivo às epidemias. E, por fim, mas não menos importante, pretendiam-se edificar cartões postais, cidades que mostrassem a viabilidade dessa sociedade com base nos critérios definidos como desejáveis pelos padrões europeus. Tratava-se de criar novos modos de morar, trabalhar, fruir a cidade adequados à modernidade que se buscava implementar. O esforço do governo na execução dessas transformações, que pode ser visto tanto em Santos como no Rio de Janeiro, fazia parte desta estratégia de assegurar para o país o papel de parceiro confiável das nações civilizadas.”⁵

Calixto é o grande idealizador desses cartões postais da cidade. Ele vende uma imagem de tranqüilidade, de serenidade, de calma, de progresso ordenado e sem conflitos. As águas da baía e a serra parecem parceiras dos empresários. Criam o clima propício para o desenvolvimento ao comportarem hospitaleiramente as obras. As telas são para serem vistas em seqüência, como uma revista em postais sobre o desenvolvimento de Santos. A última (a de 1898), com a cidade nascendo e se desenvolvendo a partir do porto, valeu a Calixto uma medalha de ouro na exposição geral da Academia de Belas-Artes do Rio de Janeiro.

Dois anos depois, em 1900, Calixto pintaria sua maior tela histórica: *A Fundação de São Vicente* (figura 40), de 3,85 por 1,92 m., pertencente ao Museu Paulista. Esta tela estava nos planos do pintor desde 1890, pouco após *Independência ou Morte* ser fixada no referido museu. Em 1892, Calixto remeteu o croqui para Victor Meirelles, que o devolveu com algumas apreciações. Os fundos necessários para a execução vieram com a comemoração do IV Centenário da Descoberta do Brasil. A comissão organizadora das festividades em Santos encomendou a tela a Calixto, a fim de expô-la aos visitantes da cidade durante os festejos⁶. A comissão, entretanto, não remunerou o pintor no montante combinado. Mesmo sem a quitação da dívida, a tela foi doada ao Museu Paulista. Calixto insistiu, durante anos, no pagamento, até que exigiu a sua devolução. O Governo do Estado acabou por completar o pagamento de 10 contos de réis combinados. Esses transtornos revelam o quanto era difícil a realização de telas históricas de maior vulto no Estado de São Paulo e o quanto foi árdua a carreira de Calixto.

Como o próprio nome da tela diz, trata-se de uma pintura da fundação da cidade de São Vicente por Martim Afonso de Souza que, segundo alguns historiadores, teria desembarcado no sopé do Morro dos Barbosas em 1532. A tela é uma releitura de duas mais antigas que estão entre as primeiras que Calixto pintou e que foram tratadas no primeiro capítulo: *Porto das Naus* e *Desembarque de Martim Afonso de Souza*⁷ (ver figuras 5 e 6),

⁵ Ana L. D. LANNA, *opus cit.*, p. 63.

⁶ As informações sobre as condições nas quais a tela foi encomendada e executada foram extraídas de: Edison Teles de AZEVEDO, “Itanhaém de Outrora”, in: *A Tribuna*, Santos, 20 e 27 de março de 1960; e da correspondência de Calixto arquivada no Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo.

⁷ Ambas óleo sobre tela, 50x75 e 47x73, respectivamente, Salão Nobre da Prefeitura Municipal de São Vicente.

ambas de 1881. Nessa segunda tentativa de dar conta desse momento histórico, Calixto incorpora a idéia de “transformação” e da natureza nos mesmos moldes das telas do porto, por sua vez inspiradas na Várzea da Carmo, mas consegue um efeito mais profundo ao sintetizar vários momentos em uma mesma tela, e não em uma seqüência.

Numa primeira observação de *A Fundação de São Vicente*, duas características chamam a atenção de imediato: primeiro, trata-se de uma paisagem elaborada com extremo cuidado de precisão geográfica; segundo, a disposição das várias personagens na paisagem em planos que se distanciam quase que ao infinito. A primeira característica já estava presente na versão anterior, embora, dessa vez, tenha sido realizada com mais êxito, pois, inicialmente, Calixto parece não ter conseguido abarcar tudo que queria numa única tela. Já nessa segunda tentativa, o enquadramento parece perfeito para a presença de todos os detalhes que pretendia. A segunda característica aparece aos poucos nos seus trabalhos e ganha complexidade cada vez maior. Na primeira versão desse mesmo evento não há sucessão de personagens no espaço e a perspectiva aponta para o oceano, enfocando uma única ação ou acontecimento.

O entendimento mais profundo dessas telas requer uma descrição mais precisa da geografia local; São Vicente localiza-se em uma ilha cercada por águas pluviais a oeste, sul e norte, e por águas salgadas a leste. Ao norte fica a ilha de Santo Amaro e, ao sul, terras continentais. A baía de São Vicente é ladeada à esquerda pela Ilha Porchat e à direita pelo morro dos Barbosas (figura 41). Depois da ilha Porchat inicia-se a praia de Itararé e, com ela, a baía de Santos, cujo extremo oposto é a Ponta da Praia, no início do canal que dá acesso ao porto. Do outro lado desse canal fica a ilha de Santo Amaro. As duas baías da ilha, a de Santos e a de São Vicente, têm nos seus extremos a Ponta da Praia e o Morro dos Barbosas, e estão, portanto, divididas pela Ilha Porchat. O Morro dos Barbosas é a elevação de cujo sopé se descortina a vista da paisagem nesta tela; ele é apenas sugerido pela pequena elevação que se inicia com a mata à direita, na qual um pequeno grupo de índios insinua adentrar. Esse local é também o início do caminho que conduzia ao Porto de Tumiarú, que ficava no sopé do Morro dos Barbosas, no lado voltado para o canal dos Barreiros, onde está hoje a ponte Pênsil. O morro mais à esquerda é a Ilha do Sol, ou Ilha do Mudo, atual Ilha Porchat, e o mais à direita é morro de Paranapuã, que fica do outro lado do Mar Pequeno, próximo à praia da Fortalezinha; mais além, o Porto das Naus (ruína de um antigo trapiche). Esse promontório culmina no morro do Japuí e pertence ao continente. Entre o morro dos Barbosas e o morro do Japuí desemboca o canal dos

Barreiros, no local hoje denominado de Mar Pequeno, cujas águas são oriundas dos rios Piaçabuçu, Mariana e Santana. O pequeno curso d'água que aparece logo à direita de Martim Afonso, um pouco acima da cabana indígena central, é o ribeiro formado pelas águas do Voturuá, conhecido na cidade como Córrego dos Sapateiros, hoje canalizado, mas que deságua ainda neste mesmo local. Há ainda um quarto morro, mais difícil de perceber, bem à esquerda da tela. É a Ilha de Urubuqueçaba, que fica à face da praia de Itararé e que hoje marca a divisa entre os municípios de Santos e São Vicente.

Benedito Calixto supõe, assim, que Martim Afonso de Souza teria adentrado a baía de Santos a partir do mar aberto, atravessando a barreta entre a Ilha do Mudo e São Vicente insular, atravessado a baía de São Vicente e fundeado a esquadra junto ao morro do Paranapuã. Depois teria atravessado de batel o Mar Pequeno até praia de São Vicente, próximo ao Morro dos Barbosas, caminhado ao longo do curso das águas do Voturuá e, finalmente, encontrado com João Ramalho, Tibiriçá, Caiuby, Antônio Rodrigues e suas respectivas famílias.

O ponto de vista selecionado por Calixto para realizar a pintura parece que foi cuidadosamente escolhido de modo a poder situar o centro geométrico do quadro exatamente no centro da baía, mais precisamente, um pouco à direita da pequena nau mais próxima da Ilha Porchat. Este ponto tem iguais medidas de água acima, abaixo, à direita e à esquerda. Fica também um pouco acima do local indicado por Calixto como ponto de desembarque de Martim Afonso, no começo de um caminho formado pelo curso do Voturuá e pelo trajeto das caravelas, que atravessa a tela no sentido diagonal e que termina na cabana indígena à esquerda da tela, no primeiro plano. A baía é salientada ainda por vários recursos. O primeiro é a luminosidade, que está acentuada acima dela pelas nuvens ao fundo e, abaixo, pelo único ponto de praia deserta, onde as águas encontram a areia clara. O segundo recurso é o enquadramento em forma de losango por quatro elementos: três naus (acima, à direita, e à esquerda) e a ponta do porta-troféus da tribo de Piquerooby, com uma caveira animal, que aparece logo atrás do grupo de três índios no primeiro plano à direita. Outros recursos também concorrem para o destaque à baía: os morros laterais, que dão equilíbrio a ambos os lados da tela e da baía, emoldurando-a; a porção de mata verde à esquerda, logo atrás da árvore seca, que forma uma ponta de flecha, ou um "V" deitado, apontando para esse ponto; e o curso do Córrego dos Sapateiros, que deságua no mesmo local.

A distribuição das personagens é bastante complexa, como era freqüente nas telas e nas paisagens históricas. A ação que se desenvolve no *repoussoir*, no primeiro plano, tem papel

importante no conjunto da obra. Os índios em atitude hostil à direita, parecendo que vão se afastar adentrando a mata, são da tribo de Piqueroby. Seguindo na direção da direita para a esquerda, vemos o porta insígnias de Piqueroby, o próprio Piqueroby, o pajé, um porta troféus e um parlamentar enviado por Tibiriçá, portando uma seta quebrada como símbolo de paz. Mais à esquerda, do outro lado da tela, estão os soldados da guarda do donatário, um deles empunhando a espada e o outro prestes a fazer o mesmo. Atrás deles os arcabuzeiros e alabardeiros. As “cabanas onde os índios vinham abrigar-se por ocasião das pescarias e onde faziam os seus móquens”⁸ servem de intervalo entre o *repousoir* e a cena seguinte.

No espaço entre as cabanas, num segundo plano, acontece o encontro entre: Martim Afonso de Souza e João Ramalho. O primeiro está no centro da pequena aglomeração e o segundo, vestindo uma roupa branca e rústica. À direita de Martim Afonso (esquerda de quem olha a tela), e do lado esquerdo de João Ramalho, estão os chefes Tibiriçá e Caiuby e, mais atrás de João Ramalho, a sua família. Do outro lado de Martim Afonso estão: Antônio Rodrigues, genro de Tibiriçá, logo atrás dele o pároco Gonçalo Monteiro, que substituiu o donatário no governo da capitania, e Pero Lopes, escrivão da expedição e irmão do donatário. O estandarte, imediatamente atrás do pároco, é da Ordem de Cristo e a bandeira que aparece sobre a cabana da direita é a antiga bandeira das quinas.

Ao longe, podemos distinguir vários grupos de índios e portugueses espalhados por todo o território. Destacam-se dois deles: o primeiro, localizado logo à direita do grupo integrado por Martim Afonso, é formado por frades franciscanos e indígenas da tribo de Tibiriçá e Caiuby; e o segundo está em torno do “altar onde foi celebrada a primeira missa em São Vicente e local onde foi levantada a povoação que em breve foi destruída pelo mar”⁹. Este local é facilmente visualizado através da cruz. A nau ancorada mais à direita é o galeão São Vicente, navio-chefe. Além de outras naus e bergantins há ainda o que parece ser uma popa de nau, do lado direito do navio-chefe, mas que não traz indicação precisa, e duas velas bem distantes no oceano.

A distribuição das personagens sugere uma seqüência narrativa: no primeiro plano os índios arredios: alguns misturados na mata, sendo que apenas as suas cabeças aparecem; outros espiando, desconfiados, o encontro dos portugueses degredados e índios com Martim Afonso e os nobres que o acompanham. O quarto índio desse grupo (da direita para a esquerda) traz uma caveira humana presa à cintura; e o troféu que aparece ao lado do pajé traz duas caveiras de algum felino. Estes índios estão recebendo propostas de paz, vindas do grupo no segundo plano, através do mensageiro de Tibiriçá. Neste segundo plano, já

⁸ Cf. *Ibidem*, loc. cit.

⁹ *Ibidem*.

ocorre um relacionamento amistoso: o encontro dos degredados e suas famílias indígenas com Martim Afonso e seus nobres. Forma-se aí uma espécie centro de decisão e poder local, uma reunião dos principais chefes, todos dirigidos pelo donatário. Mais ao fundo observam-se acontecimentos que se desenrolam tendo por agentes pessoas oriundas das duas etnias que se encontram e que se espalham misturados pela baía. Por último, a caravela ao longe, no horizonte, sugere um fluxo contínuo a alimentar esse encontro e essa mistura de povos. Não há um momento, mas várias cenas e acontecimentos a percorrerem uma trajetória que vai do estranhamento à mistura, da barbárie à civilização.

João Ramalho representa ainda uma pressão antipelágica de colonização, ou seja, um confronto inicial com a orientação de colonização portuguesa. O encontro de Ramalho com Martim Afonso de Souza está simbolizando a origem do homem caipira, independente, e que desde cedo desafia Portugal. O governador Tomé de Souza, preocupado com essa característica dos paulistas, teria erigido a vila na intenção de ganhar a obediência de Ramalho e usá-lo como barreira contra a migração dos habitantes da costa para o interior. A missão jesuítica só se estabeleceu em 25 de janeiro de 1554 e, embora viesse a se fundir com Santo André, por solicitação de Ramalho, motivado pela superioridade geográfica da localização da missão jesuítica, sempre houve um conflito entre ambos. "Os paulistas se opuseram com êxito aos esquemas jesuíticos de núcleos sagrados, utópicos, bem como ao seu uso da terra como instrumento para conquista e acumulação de poder."¹⁰

A tela contém, portanto, uma dupla narrativa que se entrecruza. Uma traça o percurso do navegante e a outra, o do índios, tendo as duas, como ponto de encontro, a mistura dos povos e posterior desenvolvimento do paulista. O índios do primeiro plano estão num ponto de contato mais forte entre as narrativas: eles se opõem aos portugueses do mesmo plano pela desconfiança mútua e aos do último plano, nas naus, pela distância. Nos planos intermediários, as etapas sucessivas do encontro: os acordos, a mistura e a posse conjunta do território. A maior diferença entre a versão de 1881 e esta é a maneira como Calixto lida com a narrativa: na primeira versão há um reforço maior do descobrimento em si, isto é, a ênfase é colocada na chegada em terras estranhas; já na segunda versão, a ênfase é colocada no encontro entre os povos.

Duas inspirações pictóricas importantes para essa tela parecem ter sido Victor Meirelles e Firmino Monteiro. A tela de Firmino Monteiro mais diretamente relacionada a essa é *A Fundação da Cidade do Rio de Janeiro*, de 1882 (figura 42). Infelizmente, não dispomos de mais do que uma reprodução da mesma em branco e preto e que foi publicada na *Revis-*

¹⁰ Richard M. MORSE, *De Comunidade a Metrópole*, São Paulo, Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, 1954, p. 29.

ta Illustrada. A composição assemelha-se à de Calixto em vários aspectos: no primeiro plano há vários soldados que parecem vigiar alguns índios em atitude de desconfiança, portando lanças e peles de animais; de frente para eles há um índio vestido com alguns roupas e recostado sobre uma pedra com o símbolo da cruz, como um mensageiro ou elemento de contato entre brancos e índios. No segundo plano temos os religiosos, um altar e a cruz. Mais à esquerda destes, os portugueses. Um deles, Mem de Sá, entrega as chaves da cidade ao alcaide-mor, sob os olhares de uma criança índia. Tibiriçá está presente com Anchieta. Mem de Sá aponta para as construções à esquerda da tela, como que indicando sua obra, local de abrigo de várias pessoas, uma população e uma cidade nascente. Ao fundo vemos a baía do Rio de Janeiro, com seu litoral recortado e suas montanhas típicas. Nas águas flutuam algumas naus.

A semelhança maior está justamente na sucessão de eventos que pode ser encontrada tanto em Calixto quanto em Firmino. Ambos exploram situações de diferença, distância e contraste cultural; os índios e os soldados no primeiro plano e os índios e as naus nos primeiro e último planos; e as situações intermediárias de contato e formação do povo. Calixto, como Firmino, posicionou um *repousoir* à direita, formado por árvores, indicando o início de um floresta densa e escura, em oposição ao lado esquerdo da tela, onde o ajuntamento das pessoas e da obra parece iluminado por uma natureza mais domesticada, menos densa.

A tela de Firmino foi bastante elogiada pela *Revista Illustrada* que, em uma coluna desse mesmo ano, publicou os seguintes comentários: "surpreende sobretudo pelo modo brilhantemente progressivo porque se tem libertado das convenções acadêmicas e conquistado, pelo estudo e pela observação o brio sólido da escola moderna. Paisagens do Brasil, cantos do Rio de Janeiro, de céus esplêndidos e águas fulgurantes e tons variadíssimos, os quadros do Sr. Firmino Monteiro mostram-nos sempre, com o brilho preciso da luz, com a justeza necessária do tom, todo o encanto de nossa natureza"¹¹.

Poucos dias depois, um segundo artigo, de Júlio Dast, descreve um encontro do autor com o pintor:

- Onde vaes com tanta pressa?
- Vou pintar d'après nature.
- A esta hora!
- É a única hora em que ainda não pintei e vou aproveitar os effeitos da tarde que promette estar magnífica."

¹¹ *Revista Illustrada*, ano 7, n 294, Rio de Janeiro, 8 de abril de 1882.

Segundo o Dast, Firmino tem bom humor, não choraminga a sorte de artista e não maldiz o gosto público¹². Novamente vemos o elogio à pintura ao ar livre em oposição à paisagem acadêmica como elemento fundamental para a apreciação pictórica.

No ano seguinte, a revista tece alguns elogios a Firmino, juntamente com R. Bernardelli, afirmando que ambos se formaram, “apesar” da Academia. Elogia também Grimm, mas com ressalvas: um amador a quem faltaria a criatividade¹³. Em 1884, a revista critica a pressa de Firmino Monteiro em pintar, o que teria estragado suas telas. Aconselha paciência e estudo, desejando-lhe sorte¹⁴.

As versões de Calixto para o desembarque de Martim Afonso de Souza, a primeira de 1881 e a segunda de 1900, são, respectivamente, anterior e posterior à tela de Firmino. Provavelmente Calixto conheceu esta tela pois, por essa época, já havia pelo menos uma viagem ao Rio de Janeiro; no mínimo, deve ter tomado conhecimento do desenho copiado para a *Revista Illustrada*. A sua versão é de uma narrativa mais complexa que a de Firmino, com mais planos e com um destaque maior para as caravelas, a baía e o ponto de desembarque.

Ambos os pintores, por sua vez, parecem ter-se inspirado em *A primeira Missa no Brasil*, (figura 43) de Victor Meirelles, de 2,60 por 3,56m, pintada em 1860 e pertencente ao Museu Nacional de Belas-Artes do Rio de Janeiro. A tela tinha uma importância enorme para a pintura nacional, pois foi a primeira vez que um quadro de autor brasileiro foi exposta no *Salon* de Paris. Sabe-se que Victor foi aluno dileto de Araújo Porto Alegre e que, seguindo os conselhos do mestre para ler a carta de Caminha, inspira-se nela para pintar. As árvores presentes na tela, tão tipicamente brasileiras, como as embaúbas, foram sugestão de Porto Alegre. Outra inspiração de Meirelles foi a *Première messe en Kabile*, de Horace Vernet¹⁵.

Há vários elementos dessa tela que são reincidentes em Firmino e em Calixto: no primeiro plano, à direita, uma árvore com copa saliente, compondo o acessório apenas em um dos lados; também no primeiro plano, uma barreira humana formada por soldados e índios; a variação na atitude dos índios: desconfiança, participação e contemplação, fazendo com que eles constituam grupos distintos em relação à sua aproximação com os portugueses; estes, em atitude de devoção e o mar ao fundo.

A articulação desses elementos, no entanto, é bastante diferente nas três composições: Victor explora com muito mais ênfase a cruz e o momento de devoção. Para ele, a possibilidade da convivência entre as povos está totalmente centrada na conversão dos índios. A empreitada portuguesa parece uma aventura salvacionista de povos pagãos. A natureza, embora bem caracterizada em sua flora, é inexata em termos geográficos.

¹² *Revista Illustrada*, ano 7, n 297, Rio de Janeiro, 29 de abril de 1882, p. 2.

¹³ *Revista Illustrada*, ano 8, n 353, Rio de Janeiro, 31 de agosto de 1883.

¹⁴ *Revista Illustrada*, ano 9, n 393, Rio de Janeiro, 21 de outubro de 1884.

¹⁵ Uma análise mais precisa dessa inspiração pode ser encontrada em Jorge COLI, *opus cit.*, p. 19 a 24.

Em Firmino Monteiro a geografia ganha uma ênfase maior: a baía é facilmente caracterizada como sendo o Rio de Janeiro. O altar e o grupo religioso continuam ocupando um lugar de destaque, mas já não são o centro do acontecimento. A pintura é composta por uma seqüência de pequenos grupos de pessoas, cada um tratado com certa independência em relação ao outro. Não há um centro da ação claramente delineado.

Em Calixto o altar é bastante discreto. Chega a ser difícil percebê-lo ao fundo, perto das águas, um pouco abaixo da Ilha Porchat. A sucessão dos grupos ganha uma complexidade ainda maior: são percursos narrativos de dois povos cujas histórias se entrecruzam. Dois elementos ganham ainda maior destaque em relação às telas anteriores: o grupo no primeiro plano, com ênfase maior para os índios, e a baía. A acentuação desses elementos remete à saga que levou ao encontro de povos distantes.

As três telas estão retratando momentos inaugurais da nação brasileira. Mas as diferenças entre Victor, Firmino e Calixto apontam para uma diminuição do caráter fundador do desembarque e da sua celebração através da missa. Enquanto que em *A Primeira a Missa no Brasil*, todo destaque é dado à cerimônia como grande elemento aglutinador, em Calixto, a ênfase maior recai sobre as personagens no primeiro plano, onde índios e portugueses se estranham mutuamente. A Igreja, enquanto elemento aglutinador dos povos, vai ficando para um plano cada mais discreto, cada vez menos decisivo.

Ganha maior relevância também a narrativa em profundidade na tela. Em Victor não há uma narrativa temporal ligada à história dos povos, há a descrição de um momento. Em Firmino já se tem uma narrativa com mais profundidade temporal, os índios que contemplam a cena, vigiados pelos soldados, a Igreja, os portugueses fundadores e a sua obra ao fundo. A história dos povos, porém, não está tão bem articulada. A relação entre os portugueses e as caravelas é óbvia, mas não está resolvida em termos pictóricos como em Calixto. Neste último pintor ocorre uma sucessão complexa de planos, com vários elementos que dialogam entre si para além do grupo ao qual estão inseridos, como, por exemplo, os índios arredios e os portugueses ao longe, reforçando o desconhecimento mútuo inicial, ponto de partida das sucessivas fases de aproximação.

Essas etapas, em Calixto, não são conclusivas. Enquanto que em Victor a unificação acontece em torno da Missa, em Firmino centraliza-se na cidade, em Calixto não há um ponto de chegada. A união dos povos está presente nas personagens mais próximas à cruz, mas a sua conformação é indefinida, incerta, suas obras e conquistas ainda estão por acontecer.

As reproduções da tela de Calixto normalmente tentam encontrar um ápice do evento. É exatamente por isso que forçam a perspectiva, tentando centralizar as reproduções no encontro entre Martim Afonso, Tibiriçá e João Ramalho, como se pode ver no postal vendido pelo Museu Paulista (figura 44). A grande personagem da tela é, na verdade, a baía. Não há um acontecimento primaz. O único elemento definitivo, e que fornece a ligação entre os eventos, é a baía, por isso, ela é o centro da tela. Num primeiro olhar, a atenção volta-se para ela, com as naus flutuando sobre as águas; em seguida, para os índios do primeiro plano à direita. Enquanto outros enfatizam sobretudo o encontro, Calixto está retratando a diferença, a distância. Parece que, para ele, o encontro real e verdadeiro, a miscigenação fecunda de uma nação, só pode surgir aos poucos, de um processo de relação conjunta desses homens com a terra. Para os anteriores, a descoberta ou o surgimento da nação ou da cidade estão ligados ao encontro e à conversão; para Calixto, a ligação se dá pela comunhão da resultante desse encontro com a natureza brasileira. Essa característica ficará mais clara no painel que ele pintou para o Palácio da Bolsa do Café em Santos, analisada mais adiante.

Para a execução de *A Fundação de São Vicente*, Calixto remeteu um pequeno esboço em 1892 para Victor Meirelles¹⁶ (figura 45). O colega aconselhou-o: “Dê mais importância às figuras do primeiro plano, podendo conservar as figuras como estão; faz-se necessário ainda um grupo de 3 a 5 figuras, as quais, mais próximas do espectador, darão mais importância a todo o conjunto. O grupo dos portugueses está longe demais, precisa ser colocado em segundo plano, e não em terceiro, como está, a fim de que as figuras fiquem um pouco maiores, podendo também ficar tudo como está, tudo por diante (?), que não o encobrindo senão em parte, (?) mais, ganhando importância e, por isso, distinguindo da (?) que se nota. As linhas das árvores do primeiro plano - convém que sejam mais oblíquas tornando-se, por isso, mais graciosas.”

Aparentemente, Calixto seguiu em parte esses conselhos. Incluiu um grupo de soldados no primeiro plano, mas manteve o grupo dos portugueses longe. Parece que Victor tinha expectativas de que Calixto seguisse a sua fórmula de composição: o centro das atenções estaria em destaque no segundo plano; o primeiro formaria o *repoussoir* e as linhas gerais estariam em harmonia com uma distinção clara dos grupos em contato. Os conselhos lembram muito a fatura de *A Batalha de Guararapes*. Calixto aproveitou alguns conselhos mas aprofundou a falta de destaque para o grupo de portugueses: atribuiu mais importância ao primeiro plano, mas não trouxe Martim Afonso para um plano mais próximo.

¹⁶ Uma cópia dessa carta encontra-se no arquivo pessoal de Celso Calixto Rios.

A falta de ênfase nas personagens históricas, que se nota nessa tela, contrasta com os retratos que ele realizou dessas mesmas figuras. O retrato de Martim Afonso de Souza (figura 46), por exemplo, apresenta-o em pé em um escritório qualquer. O fundo é dividido entre um cortina vermelha e um vazio escuro. A cadeira afastada da mesa e o tapete dobrado em uma das pontas indicam que ele circulava pela sala, quebrando a rigidez da cena. A autoridade de Martim Afonso é mostrada através dos símbolos dos poderes religioso, militar e burocrático, os quais ele acumula na sua pessoa: a cruz em seu peito, a espada na cintura e os documentos na escrivaninha.

Um outro momento em que Calixto reduz a intensidade da personagem principal é em *A Proclamação da República* (figura 47). Calixto prefere, entre as várias versões disponíveis da participação do Marechal Deodoro, aquela que sustenta que ele teria dado vivas à República no pátio do quartel. O Marechal está bastante diluído entre várias personagens.

As operações de análise requeridas para deciframos as diferenças entre essas personagens históricas em Calixto estão subordinadas às requeridas para a apreciação da pintura e da paisagem históricas para a época. Conforme vimos no capítulo anterior, essas operações estavam marcadas pelo positivismo. A pintura exige o domínio dessas noções, pois, do contrário, o evento retratado e a maneira como foi feito não encontrariam correspondência na capacidade analítica do público; e a pintura não poderia ser avaliada ou refletida¹⁷. O primeiro passo para uma análise sociológica da obra de arte consiste, em grande medida, na análise dessa correspondência: em definir com que competência ela é feita por quais grupos sociais e quais estão alijados ou se contrapõem ao conhecimento implícito nas operações de análise requeridas.

Diferentemente do momento analisado no capítulo anterior em relação às telas de Pedro Américo e de Calixto (*D. Pedro I* e *A Inundação da Várzea do Carmo*), estas telas já encontram um público bastante familiarizado com o positivismo e com a questão das fases históricas de formação do Brasil. Particularmente em São Paulo há uma presença maior do positivismo militante, concentrado principalmente na Faculdade de Direito, onde se formam os jornais: *A luta* e *A evolução*, que congregavam respectivamente Alberto Sales, Campos Sales, Rangel Pestana e Américo Campos; e Júlio de Castilho. Outros jornais de prestígio, como *O Jornal da Tarde* e *A Província de São Paulo*, também aderem à doutrina. A corrente que primeiro se manifesta em São Paulo foi a religiosa, liderada por Pereira Barreto, Mendonça Furtado, França Leite e Ribeiro de Mendonça. Um segundo grupo de adeptos era formado por: Godofredo Furtado, José Leão, José Bento de Paula Souza, Carvalho de Mendonça, Oliveira Marcondes e Silva Jardim.¹⁸

¹⁷ Segundo Baxandall "Boa parte daquilo que chamamos 'gosto' consiste na correspondência entre as operações de análise que requer uma pintura e a capacidade analítica do observador" in: Michael BAXANDALL, *opus cit.*, p. 42.

¹⁸ Cf. Angela M. ALONSO, *opus cit.*, p. 74 a 77.

A questão das fases e dos elementos transformadores não era apenas retórica, tinha profundas conseqüências práticas. A defesa da transformação dos escravos em servos, pelos positivistas de São Paulo, estava ligada, por exemplo, à preocupação com uma transição pacífica para a liberdade, de modo não prejudicial aos fazendeiros. Não se tratava, porém, apenas do Partido Republicano, ou de um grupo isolado de positivistas, ou fazendeiros defendendo seus interesses. Eram um grupo de intelectuais que extrapolava tais instâncias e não agiam de modo coeso, embora possuíssem forte senso de missão social¹⁹.

Segundo Pereira Barreto, o desafio do progresso consistia não em revolucionar, mas em transformar “o que pode ser transformado”²⁰. A ação missionária não era dirigida apenas aos escravos ou aos grupos não instruídos, tinha como alvo todas as camadas da sociedade. O objetivo era o convencimento sobre determinada construção da história brasileira que trouxesse implícita a identificação dos elementos que poderiam ser transformados na sociedade e, desse modo, tornar voluntária a adesão às reformas. Assim, a idéia de uma “marcha linear e progressiva que articula futuro, presente e passado”²¹, que caracterizou o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, continua operante, mas num outro substrato teórico, o que leva a uma concepção diferenciada da apresentação dos heróis pátrios.

A razão de Calixto apresentar Martim Afonso daquela maneira em *A Fundação de São Vicente*, portanto, não está ligada à suposição de ausência de poder ou importância do navegador. Isolado, sua relevância é incontestável, mas inserido no contexto dos acontecimentos, o seu papel histórico ganha significância a partir da análise de outros momentos históricos, ou seja, a partir da inserção desse acontecimento em uma seqüência de acontecimentos. Martim Afonso mereceria ser venerado porque seus atos deflagraram “transformações”. Porque ele foi decisivo para uma determinada “fase”, cuja avaliação deveria ser entendida a partir da avaliação das “fases” que lhe sucederam.

Imagens complementares no Museu Paulista

O Museu Paulista, principalmente durante a gestão de Taunay, investiu fortemente numa arte que requeria as mesmas operações de análise que a pintura de Pedro Américo e as primeiras telas de Calixto. Foi também o grande difusor do conhecimento necessário para que o público adquirisse capacidade para realizá-la; e o fez a partir da experiência vivida nas suas tradições, nas heranças familiares e nos hábitos e festividades, articulando a ex-

¹⁹ Cf. *Ibidem*, p. 78.

²⁰ Pereira BARRETO, *apud* Angela ALONSO, *opus cit.*, p. 91.

²¹ Manoel L. Salgado GUIMARÃES, “Nação e civilização nos trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o projeto de uma história nacional”, in: *Estudos Históricos I*, Rio de Janeiro, 1988, p. 15.

periência vivida no âmbito regional com os elementos dos mais modernos fundamentos de reflexão sobre a história na época.

As personagens que Calixto pinta em *A Fundação de São Vicente*, os apetrechos indígenas, a indumentária e outros detalhes da tela foram fruto de pesquisa histórica. Bem como as paisagens de Santos foram baseadas em mapas antigos e descrições de antigos moradores da cidade. Essa prática era tradicional entre os pintores, como vimos nos casos de Pedro Américo e Victor Meirelles, mas geralmente eles contavam com um corpo sólido de historiadores, como, no caso do Rio de Janeiro: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, os Museus, que lhes provinham os modelos para os objetos pintados, e um corpo de pinturas que mobilizaram elementos em comum e com as quais dialogar. No caso de São Paulo, até a última década do século passado, havia uma carência de representações do caipira, do caiçara, dos primeiros descobridores, da paisagem local, da história escrita, de estudos sobre os índios locais e de pinturas sobre esses elementos. O grande articulador e difusor desses elementos todos no Estado foi o Museu Paulista. O Instituto Histórico e Geográfico Paulista também merece destaque. A diferença entre ambos é que o Instituto não promoveu pintores, colecionou objetos que pudessem lhes servir de parâmetro para as pinturas; nem manteve uma correspondência centralizada e sistematizada com as famílias paulistas, pintores e historiadores, visando à formação de um acervo de documentos, telas e objetos para a construção de uma história geral de São Paulo.

Calixto é um pioneiro nesse sentido. Ele escutava histórias dos pescadores e moradores das cidades, perscrutava documentos esquecidos nos arquivos das cidades litorâneas e fazia escavações arqueológicas, cujos objetos encontrados eram depois utilizados em suas telas. Todo esse material e o sentido da sua composição ficariam indelevelmente comprometidos caso esses ingredientes da sua composição não fossem de conhecimento de quem observava a pintura. O único local disponível para exibí-los e colecioná-los era o Museu Paulista, para onde as telas e os objetos aos quais elas se referem foram enviados. A história do Museu, nos seus primeiros tempos, pode ser vista como passagem entre um repositório indigesto desses objetos e telas históricas para sua hospedaria privilegiada. Mais do que isso: o Museu se transforma no difusor de um olhar sobre a pintura. Todas as suas atividades estavam fortemente vinculadas à mobilização da participação dos paulistas na construção do acervo, com destaque para a pinacoteca. O direcionamento dado à coleção e às solicitações determina os elementos e o conhecimento a ser mobilizado na observação do acervo pictórico. Esse processo

é visível na correspondência da Diretoria do Museu, que mostra também a co-participação e responsabilidade de vários envolvidos na construção desse olhar. Para efeito dessa análise, concentram-me-ei na correspondência com Calixto, pontuando dados sobre a história do Museu e de alguns de seus membros, quando necessário.

Não quero desprezar a importância da pintura e do Museu como instrumento de educação das massas, ou como mecanismo de “extravasamento das visões da república para o mundo extra elite”²² através de recurso acessível a um público de baixa instrução. Ao assumir a presença de tal objetivo, é preciso ter o cuidado para não tomar o conteúdo a ser veiculado como produto acabado e definido. Ele estava, nesse momento, em processo de elaboração e sua definição dependeu das disputas entre famílias e grupos políticos. O sucesso de Taunay à frente do Museu parece dever-se, de fato, à sua capacidade organizacional em “testar” imagens, avaliar repercussões e decidir por sua forma final.

A explicação para esse papel desempenhado pelo Museu pode ser melhor entendido através da análise de sua transformação de “edifício-monumento” à Independência para o Museu voltado para a história paulista. A origem do acervo do Museu Paulista são as coleções, tão em voga no século passado. Alguns paulistas tinham coleções bastante interessantes e variadas. A maior e mais visitada era a do Major Sertório, constituída de exemplares da fauna e da flora brasileiras, antropologia física e objetos etnográficos, mobiliário, utensílios domésticos, armaria, indumentária e outros. O Major confiou a tarefa de organização da sua coleção ao botânico Alberto Loeffgreen, que a concluiu em 1883. Em 1891 é criado o Museu do Estado, durante a gestão de Américo Brasiliense no governo; a direção é entregue interinamente a Alberto Loeffgreen. Em 1893, o Museu é anexado à Comissão Geográfica e Geológica do Estado de São Paulo, criada em 1886, e da qual Loeffgreen era funcionário. Em 1893, o Estado decidiu-se por conferir autonomia ao Museu e designar o edifício-monumento no Ipiranga, concluído três anos antes, para sua sede²³. Em 1894, Hermann Von Ihering é designado para o cargo de diretor. Finalmente, o Museu abre suas portas para visitação pública em setembro de 1895.

Embora o Estado, através da Secretaria de Estado dos Negócios do Interior, enviasse constantemente objetos ao diretor, Von Ihering freqüentemente recusava os não relacionados às ciências naturais, insistindo na criação de local adequado, principalmente, para os quadros:

“Continuo a dispor os quadros que entram do melhor modo que me foi possível, porém chamo novamente a atenção de V. Ex.a. para este assumpto, porquanto a falta de es-

²² José Murilo de CARVALHO, *opus cit.*, p. 10.

²³ Cf. Maria José ELIAS, *Museu Paulista: Memória e História*, Tese de doutoramento, São Paulo, FFLCH, USP, 1996, p. 149 a 158.

paço para esta exposição cada vez mais se acentua, tornando difícil a colocação dos quadros em condições vantajosas e dignas".²⁴

Na sua gestão, encontrei pelo menos três telas de Benedito Calixto, uma representando o vencedor dos Palmares, Domingos Jorge Velho, outra o sargento-mor de Itu, Vicente da Costa Taques Góes e Aranha (ambas doações de José de Mesquita Barros), e a terceira, um retrato de D. Pedro I (analisada no capítulo anterior).

No ano de 1904, Calixto aparece no relatório anual da diretoria do Museu como doador, e não de quadros, mas de uma "coleção de redes e outros apetrechos usados pelos pescadores de Conceição de Itanhaém"²⁵. Cita ainda este relatório que o Museu, naquele ano, só adquiriu duas telas, uma de Antônio Parreiras e outra de Pedro Alexandrino. Novamente encontramos reclamações quanto à falta de espaço para exposição de quadros, que ficam "espalhados entre insetos, antigüidades, pedras, etc."²⁶. O Museu, por esta época, dispunha de 16 salas, 15 delas ocupadas com coleções de borboletas, animais brasileiros e outras afins, e apenas uma sala com móveis e quadros. Os textos não mostram nenhum desdém de Von Ihering pelas artes plásticas, mas uma outra proposta de funcionamento do Museu, muito mais ligada às ciências naturais.

Aparentemente, o tempo abre uma brecha entre a proposta de Museu defendida por Von Ihering e a desejada pelo Estado. Segundo Maria José Elias, "os motivos que levam à saída de Von Ihering da direção da instituição, relacionam-se muito mais aos anseios da elite dirigente em atribuir de modo definitivo ao Museu Paulista a outorga e construção dos símbolos e memória da Independência..."²⁷

O Partido Republicano Paulista tinha forte base e, após a Proclamação da República, investe maciçamente na sua ambição de hegemonia política nacional. Entre as estratégias utilizadas pelo Partido, está o investimento no campo da cultura. "O nacionalismo brasileiro do início do século atacou de frente o modelo de colonialismo cultural que nos fazia importar criticamente tudo o que se fazia na França, na Inglaterra ou na Alemanha. Era uma crítica tanto ao passado (colonial, matriz de nossa inferioridade) quanto ao presente (que perturbava aquela matriz). Dessa forma, o ideal de tal nacionalismo não poderia estar nos *locus* onde a colonização se fez mais vigorosa (vale dizer, nas grandes cidades do litoral), mas sim nos espaços periféricos dos sistema luso-brasileiro (isto é, no 'sertão'). Essa situação valorativa era bastante conveniente para uma São Paulo historicamente 'caipira', provincianamente afastada dos pulsantes centros europeizados do litoral como Recife, Salvador, Belém, ou o Rio de Janeiro. Sob esse ponto de vista, o que antes parecia atraso

²⁴ *Relatório Anual de Atividades da Directoria do Museu Paulista*, ano de 1903, parte 2, p. 10.

²⁵ *Relatório Anual de Atividades da Directoria do Museu Paulista*, ano de 1904, parte 2, p. 9.

²⁶ *Idem*, p.10.

²⁷ Maria José ELIAS, *opus cit.*, p. 212.

aparecia agora como sinal de pureza. Assim, mesmo não sendo a eclosão da cultura nacionalista no Brasil um fenômeno exclusivamente paulista - e nem tampouco tipicamente paulistanófilo - o fato é que São Paulo foi um dos principais pólos do nacionalismo 'tupiniquim' ²⁸. Segundo a mesma autora, a valorização anticosmopolita acontece em vários níveis: pureza racial, ética no trabalho, estrutura social mais dinâmica e modernidade do planalto. A difusão desses se dá, em grande medida, na própria dinâmica de constituição do acervo do Museu implementada por Taunay.

O novo diretor assume o cargo em 1917 e "dedica-se a estruturar a seção de História Nacional e a desenvolver um projeto de exposições históricas visando as comemorações do centenário da independência de 1922. Das dezesseis salas de exposição, quatro são reservadas à história de São Paulo, das quais duas voltadas especificamente à 'reconstituição' da cidade em meados do século XIX: a sala da maquete que reconstruía São Paulo em 1841 e aquela consagrada à antiga iconografia paulista"²⁹. Para montagem destas salas, Taunay encomenda obras de vários pintores, entre eles José Washt Rodrigues, Henrique Manzo e Benedito Calixto de Jesus.

Num segundo momento da preparação para a comemoração, e dispondo de mais recursos, Taunay promoverá a decoração do salão de entrada do Museu com representações das figuras importantes para a independência do Brasil. Esta parte compreenderá telas de pintores do maior gabarito, como Oscar Pereira da Silva, Nicollo Petrilli, Fernandes Machado, João Batista da Costa, Henrique Bernardelli e outros. Completará o salão com esculturas de Bernardelli (irmão do pintor Henrique Bernardelli), representando D. Pedro I, e outras representando bandeirantes.

Benedito Calixto esteve presente de forma acentuada no Museu. Não iniciou seu contato com Taunay em função do seu cargo, como a maioria. Ambos eram amigos antes disto e se conheciam muito bem, provavelmente do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, freqüentado por ambos. A correspondência entre eles inclui trocas de informações históricas, de documentos e crítica mútua de trabalhos desenvolvidos.

O arquivo do Museu guarda toda a correspondência de Calixto para Taunay desde a posse do segundo na Diretoria do Museu, em 1917, até a morte de Benedito Calixto, em 1927³⁰. As cartas revelam como Taunay, Calixto e outros artistas foram, através da convivência e troca de informações mútuas, moldando uma fórmula iconográfica para o acervo do Museu Paulista, que influenciou grande número de artistas locais e consolidou o imaginário paulista relativo à República.

²⁸ *Ibidem*, p. 224-225.

²⁹ Solange Ferraz de LIMA e Vânia Carneiro de CARVALHO, "São Paulo Antigo, uma encomenda da modernidade: as fotografias de Militão nas pinturas do Museu Paulista" in: *Anais do Museu Paulista, História e Cultura Maternal*, Nova Série, São Paulo, USP, 1:147, 1993.

³⁰ Infelizmente não encontrei cópia da correspondência de Taunay para Calixto, como ocorre com outros pintores e artistas. Acredito que isto se deva ao fato de o diretor do Museu ter cuidado pessoalmente destas correspondências, que sempre se referem a ele como "velho amigo".

Afonso de Escragnole Taunay estava ligado aos intelectuais do Instituto Histórico Brasileiro, “entidade que tinha como uma de suas atribuições estatutárias proceder o levantamento sistemático de documentos históricos - proclamavam a pesquisa de novas fontes como imprescindível para a revisão dos períodos históricos mal documentados no país (...). A postura ‘revisionista’, aliada ao interesse por um tipo de história ainda pouco explorado na época - a História dos costumes, cujo enfoque assemelhava-se ao da Antropologia ou mesmo da Etnografia - fazem com que Taunay passe a buscar fontes relativas à vida cotidiana no século XIX e descubra, nos relatos e crônicas de viajantes e integrantes de expedições científicas, um rico manancial de informações”³¹.

Para levar a cabo suas propostas, Taunay recorreu ao espírito solidário dos paulistas. Iniciou intensa correspondência com inúmeras personagens ilustres do Império, como barões do café, com familiares europeus descendentes dessas personagens e com museus de outros países, que pudessem fornecer os dados de que necessitava. Recolheu, assim, grande quantidade de material relativo às imagens de pessoas ilustres, desenhos de viajantes retratando nossas cidades, população, hábitos e costumes, e mapas que indicavam trajetos históricos.

Calixto, como membro do Instituto Histórico de São Paulo, seguiu o mesmo caminho. É possível identificar, na sua correspondência com Taunay, como ele se tornou um importante fornecedor de informações para o Museu. A primeira carta de Calixto para Taunay, que encontrei, data de 12 de dezembro de 1917 e trata de informar ao amigo sobre a descoberta do antigo pelourinho de Itanhaém:

“Avisei-o ontem de Itanhaém, por telegrama, que tinha descoberto ali o antigo pelourinho. Eu não deixava de estranhar, como já lhe disse, o fato de não terem os moradores da quella villa tradicional procurado, como as de São Vicente, guardar esse symbolo da jurisdição da capitânia de Martin Affonso de Souza, após a proclamação da independência.”

A carta revela que Calixto não era apenas um contratado do Museu para fornecer pinturas, era um precioso informante das descobertas e aspectos históricos das cidades do litoral. Uma constante em suas pesquisas era a busca pelos “símbolos” relacionados à instalação do poder jurídico e das instituições públicas (câmaras, cadeias e pelourinhos). Nesse sentido, observem-se também estes trechos extraídos de duas cartas a Taunay escritas, respectivamente, em 20 de agosto de 1918 e 11 de maio de 1920:

“Os documentos de Itanhaém, eu ainda os vi, completamente apodrecidos pela umidade e crivados de traça, inteiramente indecifráveis, como se pode ainda verificar em alguns livros que ali existiam desde o século XVIII”.

³¹ Solange Ferraz de LIMA e Vânia Carneiro de CARVALHO, *opus cit.*, p. 150.

“Nas investigações que fiz consegui obter em mãos de particulares alguns documentos bem interessantes desse tempo com os quais esbocei uma pequena (...) que pretendo ler no Instituto no dia 5 de junho pf. Terei muito prazer que o bom amigo ahí apareça nesse dia afim de ver a reprodução photográfica dessas ruínas e velhos papéis que a elas se referem.”

A primeira carta refere-se ao hábito de vasculhar os poucos arquivos que sobraram nas Câmaras e o segundo, a uma viagem realizada a São Sebastião, em uma das muitas expedições que o pintor fazia atrás de material para seus artigos e quadros. Bastante diligente com sua proposta, Calixto conta ainda, nesta segunda carta, que no dia do seu pronunciamento, levaria uma coleção de armas encontradas nas ruínas para serem avaliadas por um certo coronel. Isto nos dá bem a medida de como Calixto se empenhava em descobrir novas fontes históricas, chegando mesmo a exercícios de arqueologia amadora e de restauração de documentos antigos, representando assim um importante braço de pesquisa num estado que pouco sabia, e menos ainda preservou, sobre seu passado.

Calixto, além de pesquisador, também era um importante informante sobre a repercussão das pesquisas históricas na população litorânea, sobre o desenvolvimento de um espírito preocupado com a preservação de documentos e monumentos e quais os que tinham apreço e os que eram desprezados pela população. Assim vemos Calixto traduzindo para Taunay os acontecimentos das cidades litorâneas:

“Não sei se o amigo soube que o governo ou a Câmara desta villa mandou derribar a velha Casa do Conselho que - apesar de velha e desprezada não fazia mal a ninguém.”³²

Alguns anos depois, “foram, um vigário de Santos, achando indecente essa velha lápide, no presbitério da matriz, mandou substituí-la e copiar o epitáfio, em ortografia moderna e correta, para uma pedra de mármore polido, que se colocou - não no presbitério - mas no centro da nave (..) e quando se quiz trasladar os restos do fundador de Santos, para a base do monumento de Brás Cubas, nada de authêntico ahí se encontrou, pois o que ahí se encontrava era uma série de destroços humanos alguns ainda bem recentes.”³³

Esta tradução dos fatos só era possível porque Calixto, ele próprio, estava interessado em tais acontecimentos. A partir deles construía a legitimidade de seus quadros frente a outros historiadores e pintores, e também media a aceitação do seu trabalho como pintor. O caso do quadro representando a Cavahada é bastante ilustrativo neste sentido.

O pintor começa uma carta, datada de 31 de agosto de 1920, com a seguinte confirmação: “Recebi a photographia da ‘Entrada da Cavahada’ desenhada por H. Florence, que me enviou”. Em seguida, Benedito Calixto menciona um quadro que pretendia realizar para a Câmara de

³² 16 de março de 1918.

³³ Carta datada de 2 de agosto de 1920 sobre o destino da pedra sepulcral de Brás Cubas e sobre a respectiva inscrição supulcral.

Campinas e que terminou cancelado por falta de verba. Envia, então, a Taunay, a foto do croqui que desenhou de uma cavalcada naquela cidade (figura 48) e pergunta se um certo desenho de Florence não se refere ao mesmo episódio. Pode-se deduzir, por correspondência futura, que Taunay confirma, ou ao menos aceita, que Calixto realize o quadro para o Museu Paulista.

Sucedo, entretanto, que o desfecho deste episódio é mais desastroso do que prometia tal fidelidade aos acontecimentos. Calixto pinta um momento da Cavalcada em que o Marquês de Três Rios tira a primeira argolinha e a oferece, na ponta da lança, ao imperador, que, em retribuição, pendura um relógio de ouro na mesma lança (figura 49). O quadro seguiu indicações de documentos de época descritos a Calixto por um outro Benedito, que os viu pessoalmente. Escreverá em outra carta que este quadro, depois de pronto, foi atribuído à fantasia de Calixto, do que muito este se ressentiu.

Este acontecimento parece não alterar o ímpeto de Calixto em corrigir versões a ele apresentadas como motivos para outras telas, chegando mesmo a alterar alguns desenhos de Hércules Florence quando empenhado em confecções de quadros baseados em seus desenhos. De qualquer forma, o debate suscitado não deve ser visto apenas como relativo à veracidade, mas, principalmente, como uma disputa pela presença de certas personalidades e pela credibilidade de certas fontes.

Devido à sua posição frente à Comemoração do Centenário da Independência e à maneira como conduziu a preparação, Taunay adquiriu uma posição central na construção do imaginário republicano paulista. Conforme vai direcionando as tarefas necessárias ao evento, ele passa a fazer-se, às vezes, de crítico de arte, e suas opiniões passam a ser extremamente consideradas pelos pintores:

“Tenho já os chassis preparados, com as telas, mas antes de começar a trabalhar para eles o respetivo assumpto eu desejava ouvir a sua abalisada e douta opinião, não só como sobre o ponto de vista artístico, no qual o amigo, quer queira quer não, é versado e tem o dom atávico dos seus antepassados.”³⁴

A autoridade de Taunay só poderia ser dispensada caso entrasse em cena alguém igualmente ou mais gabaritado que ele. Em São Paulo isso era difícil, mas as amizades de Calixto com outros historiadores lhe possibilitavam, por vezes, uma certa independência:

“O Capistrano tem, ultimamente, me enviado grande cópia de documentos, alguns ainda inéditos e entre estes (dessa primeira época) algumas ‘cartas jesuíticas’ que me faltavam, relativas à Capitania de São Vicente, que a nosso ver são os documentos mais preciosos e dignos de fé que ora possuímos.”³⁵

³⁴ Carta datada de 26 de fevereiro de 1921.

³⁵ Carta datada de 16 de fevereiro de 1922.

“Sinto não poder lhe mostrar os quadros e panoramas de ‘Santos’ na época da Independência e os documentos, desenhos antigos, que obtive para isso”³⁶.

Em algumas ocasiões, Calixto ofereceu a Taunay a possibilidade de publicação de artigos relativos a telas suas. Ao pintar os painéis para o Palácio da Bolsa do Café, em Santos, Calixto acolheu uma sugestão dos arquitetos e engenheiros da obra, em acordo com a diretoria da Bolsa, para publicar um livro cujas ilustrações seriam cópias desses mesmos painéis³⁷; e solicita ao amigo que se encarregue de fazê-lo:

“Eu, atarefado como ando não posso encarregar-me dessa publicação e nem me fica bem, pois julgarão que quero fazer reclame do meu trabalho. E, além disso, falta-me a competência. Estou pronto, entretanto, a fornecer-lhe todos os dados necessários que precisar, principalmente para a parte que se refere aos primórdios da fundação de Santos, e do hospital, até a época actual e dos demais quadros e mappas respectivos, que o amigo já conhece”³⁸.

De sua parte, Taunay também recorreu a Calixto em várias situações, tanto para instruir seus trabalhos como para orientar terceiros:

“A primeira vez que for a São Paulo levar-lhe-ei um capítulo da 4ª Phaze do litígio entre as Capitânicas de São Paulo e Itanhaém no qual há uma citação das Armas da Câmara de São Paulo referente a fundação ou povoamento de São Paulo ‘por Martin Affonso de Souza’ conforme o pedido que me fez na sua penúltima carta. (...) Sobre o indumento dos Capitães-Móres e bandeirantes já consegui alguma coisa nos documentos antigos de São Paulo como se poderá verificar ahí no Museu pelos dois quadros - Jorge Velho - e - último capitão-mor de Itu - que foi cópia fiel de uma velha aquarela obtida pelo D’Antonio Piza”³⁹.

Neste episódio, Taunay recolheu, junto a várias pessoas, indicações sobre a indumentária de uma determinada época, com fins de orientar uma peça sobre bandeirantes a ser encenada na capital. Calixto responde com a autoridade de pintor que retrata o “fiel” dos fatos, citando as fontes documentais de onde obteve os seus modelos.

Repare-se, nos trechos transcritos até agora, que os temas centrais das preocupações de Calixto como historiador prendem-se aos símbolos institucionais, existência de instituições públicas, determinação de lugares e atos de personalidades históricas: o antigo pelourinho de Itanhaém, a casa do conselho, a lápide de Brás Cubas. É freqüente também a presença de discussões sobre formas, cores e desenhos de brasões e assinaturas⁴⁰. Tal preocupação estava ligada à necessidade de legitimação de um estado ainda em formação, se comparado com o Rio de Janeiro, Bahia ou Minas Gerais.

³⁶ Carta datada de 4 de outubro de 1921

³⁷ Desnecessário frizar que independente da publicação ter ocorrido ou não permanece a assertiva, pois a atitude de Calixto não poderia ser qualificada de presunção visto o inegável prestígio que tinha o café e seus barões.

³⁸ Carta datada de 9 de julho de 1922.

³⁹ Carta datada de 9 de abril de 1919.

A correspondência analisada acima mostra também que a prática da pesquisa de hábitos e festas populares, imagens de personalidades ilustres, investigação de mapas históricos e relatos de viajantes, já realizada pelos historiadores do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo e por alguns interessados, como Calixto, foi intensificada por Taunay e passou a envolver um público bem maior. O Museu deixou de ser um repositório de peças antigas para ser um organizador e classificador dessas mesmas peças. O acervo passou a ser constituído por elementos oriundos também da investigação e da colaboração amadora das famílias paulistas, não mais restrito ao saber especializado dos naturalistas. Os colaboradores da construção da história de São Paulo já vinham alimentando textos e acervos particulares dos investigadores do instituto, com o museu, essas peças se transformam em contribuição visível e perene para todos os seus visitantes e para outros pesquisadores.

As cartas revelam ainda que Taunay se transforma em uma referência para a confecção de telas. Ele funciona como uma espécie de intermediário entre as famílias e os pesquisadores, de um lado, e outros pesquisadores e artistas de outro. Os objetos que ele recolhe: os mapas, fotografias de personalidades, as telas encomendadas são repassados a outros pintores, outros historiadores e até a uma companhia teatral. Às vezes, servem àqueles mesmos que as encontraram: os objetos indígenas presentes, por exemplo, nas cabanas pintadas na tela de Calixto sobre a fundação de São Vicente, foram encontradas nas pesquisas arqueológicas realizadas por ele próprio.

O ponto principal desse movimento, que gostaria de destacar, é que o acervo do Museu transforma-se, aos poucos, em matéria-prima para a produção de peças a serem incorporadas ao próprio acervo. A legitimação das telas adquiridas vem da comparação entre a pintura e os objetos expostos. A tela *A fundação de São Vicente*, por exemplo, foi inicialmente exposta e fotografada para divulgação sobre a pedra de fundação da cidade, recém-descoberta (figura 50).

O Museu passa a responder a uma questão que estava incerta à época: qual era o tipo do paulista? que objetos compunham a sua casa? como eram seus meios de transporte? quais as feições de seus ancestrais índios e portugueses? por quais lugares andaram e que feitos realizaram? A indefinição desses dados representava um problema para um Estado que queria ver-se representado em quadros históricos, reverenciar seus heróis, sacralizar lugares e conquistas. Para respondê-las, Taunay pede socorro aos próprios paulistas. Ele procede cautelosamente. Coleciona mapas, textos, escreve cartas e mais cartas, colhe os

⁴⁰ O seguinte trecho foi extraído de carta datada de 29 de janeiro de 1918: "Não desisti do pedido que lhe fiz de arranjar-me uma cópia da outógrafa e assignatura de Martin Affonso de Souza, visto não poder eu obter o original existente em mãos do Coronel Raposo conforme me falou.

Eu lhe darei em troca, como já prometi, uma reprodução do retrato autêntico do donatário e o seu Brazão d'armas com"

resultados, encomenda telas e aguarda o resultado da crítica. É exatamente esse “preparo” que dará a ele a astúcia necessária, mais tarde, à confecção da galeria de honra do Museu, onde ficariam imortalizados os principais nomes do Estado.

O Museu serve justamente de fonte para a confecção desses materiais, para a construção de uma linguagem simbólica comum, ao mesmo tempo em que depende de colaboradores como Calixto, cujos materiais enviados passam a atestar a legitimidade de suas telas. No caso dos retratos das famílias se passa o mesmo: o Museu reconhece a “nobreza” de seus antepassados, inserindo-os na linhagem de desbravadores da nação ao mesmo tempo em que eles passam a reconhecer na Instituição os seus nomes, suas faces, seus objetos, suas casas etc..

É verdade que os museus sempre referem-se a outros e às pesquisas de historiadores; e sempre servem de referência para a produção dos mesmos e para trabalhos de cunho artístico. O que diferencia o Museu Paulista é que as telas expostas normalmente têm sua autenticidade vinculada a elas mesmas, isto é, são documentos cuja autenticidade repousa no fato de terem sido produzidas por testemunhos dos acontecimentos retratados, ainda que em diálogo com toda uma tradição pictórica. No Museu Paulista, mais do que em qualquer outro lugar, essa autenticidade é inexistente, ela precisa ser provada. Por isso, o acervo adquire um caráter comparativo mais acentuado em relação a si mesmo. A autenticidade das telas repousa no próprio acervo do Museu, no material que lhe serviu de base. Muitas das telas históricas pintadas por Victor Meirelles e por Pedro Américo foram fruto de observação direta dos acontecimentos. No Museu Paulista nenhuma tela tinha tal caráter. O único material pictórico relativo a São Paulo antigo, que poderia ser tomado como documento original, eram justamente as telas dos viajantes, que, como vimos, em sua grande maioria, eram aquarelas de pequenas dimensões, que não serviam para preencher os grandes espaços deixados para a iconografia na planta original do Museu.

Esse caráter comparativo e auto-referenciado do acervo do Museu pode ser melhor exemplificado com a relação entre as fotografias e as telas. Taunay constantemente recomendava telas a partir de fotografias:

“Recebi ontem o seu cartão e hoje mesmo mandei encaixotar o quadro reproduzindo a velha fotografia da rua da Constituição, hoje Florêncio de Abreu. (...) A fotografia embora seja boa está muito retocada com branco e a luz é bem indecisa; em vista disso eu precisei ascentuar a hora dando-lhe mais vigor nas sombras, para melhor effeito.”⁴¹

Taunay colecionou grande quantidade de fotografias de São Paulo, de seus moradores ilustres e de outros aspectos que pudesse conservar. A época, aliás, prestava-se a esta prá-

⁴¹ Carta datada de 7 de agosto de 1918.

tica, pois o mundo estava encantado com a nova maravilha da imagem. Benedito Calixto, que estudou na França, trouxe consigo equipamento fotográfico que usava para “montar” cenários a serem usados em suas telas.

Sob encomenda de Taunay, Calixto prepara uma série grande de pinturas de ruas e paisagens de São Paulo baseadas, principalmente, nas fotografias Militão, que eram conhecidas do público da época.

“No caso que queira outros quadros de ‘São Paulo Antigo’, como me disse, poderá enviar-me as fotografias, ou indicar-me simplesmente das que vem no ‘álbum de São Paulo’ ou na coleção de fotografias que o amigo me selou.”⁴²

As fotografias, entretanto, não são expostas no Museu, são matéria-prima para as telas. Segundo Vânia Carneiro de Carvalho e Solange Ferraz de Lima, “Apesar da reconhecida capacidade da fotografia em reproduzir oticamente aspectos da realidade, a função de ‘fixar’ cenários históricos ou personalidades no Museu, logo preservá-los da ação do tempo, permanece como uma tarefa prioritária da pintura. É possível encontrar nas ‘reconstituições’ pictóricas da cidade de São Paulo a intenção de preservar simbolicamente o aspecto colonial da cidade pré-republicana, que por essa época já vinha sendo destruída e cuja proteção começa a ser esboçada juridicamente só na década de 30,(...)”⁴³. Ainda segundo as autoras: “Quando se comparam as pinturas de São Paulo antigo com as fotografias que lhes serviram de matriz, o primeiro atributo que salta à vista é o da dimensão. As fotografias 18X24 cm de Militão não parecem corresponder à escala monumental de uma instituição como o Museu Paulista.”⁴⁴ As autoras consideram ainda a questão de a pintura “se apresentar, tradicionalmente, como objeto de prestígio nos museus, podendo-se supor que a ela será creditado, mais facilmente, o estatuto de peça autêntica.”⁴⁵

Concordo que a ausência da fotografia esteja ligada a alguns dos motivos mencionados, mas não creio que lhes faltasse o estatuto de peça autêntica, muito pelo contrário. Os quadros relativos a São Paulo colonial, sabidamente, não eram autênticos, eram contemporâneos, recriações⁴⁶. Antes de serem expostos no Museu, muitas vezes, como fica demonstrado na correspondência de Calixto com Taunay, eram expostas em algumas vitrinas da cidade ou nos gabinetes de algum membro do Executivo. Essa prática também se aplicava às fotografias. Era evidente para todos que as telas não tinham sido pintadas a partir de observação direta da paisagem.

As fotografias de Militão eram divulgadas em álbuns específicos e eram muito reproduzidas pelas revistas, portanto, bastante conhecidas do público. Solange Ferraz de

⁴² Carta datada de 20 de setembro de 1918.

⁴³ Solange Ferraz de LIMA e Vânia Carneiro de CARVALHO, *opus cit.*, p. 153.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 151.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 152.

⁴⁶ Maria José Elias já havia apontado esse caráter de recriação das imagens encomendadas por Taunay. Vide, M. J. ELIAS, *opus cit.*, p. 235.

Lima compila 12 álbuns de fotografias editados em São Paulo entre os anos de 1887 e 1919. Desses, cinco eram comparativos⁴⁷, ou seja, fotografias tomadas do mesmo ponto de vista em épocas distintas. Esses álbuns compartilhavam uma perspectiva comum: “o registro fotográfico de obras de infra-estrutura urbana - alinhamento, pavimentação e alargamento de ruas e reurbanização do Vale do Anhangabaú - traduzem a preocupação política em apresentar as realizações da gestão municipal”⁴⁸. Segundo a autora, o álbum de Militão, o primeiro publicado, serviu de referência para a elaboração dos outros. Era impossível ignorar que as telas pintadas por Calixto, Washt Rodrigues e outros, eram inspiradas naquelas fotografias e sabia-se muito bem que elas as precediam.

A fotografia, ademais, surge naquela época como a grande revelação da captação real e verdadeira da imagem⁴⁹. Juntamente com os mapas, os relatos de viajantes e os objetos colecionados, compunham o que havia de autêntico no Museu e a sua função era estender a sua autenticidade às peças encomendadas ou doadas àquela Instituição, principalmente as telas. Segundo Solange, não ocorreu no Brasil, como na Europa, um debate em torno do estatuto da fotografia, se arte ou não, se substituta ou não da litogravura e do desenho⁵⁰. Um dos sinais disso seria a exposição, já em 1842, de uma fotografia no Salão Nacional de Belas-Artes do Rio de Janeiro. Para a autora, “por ausência de uma tradição cultural, a fotografia no Brasil não ameaçava a classe artística”⁵¹.

Por um lado, em minhas leituras da crítica de arte feita no Brasil através dos jornais, livros e revistas das últimas décadas do século passado, confirmei a ausência de um debate direto sobre o estatuto da fotografia; por outro, verifiquei que o debate em torno dos elementos com que fundamentar o florescimento de uma escola brasileira de pintura, tratados no capítulo anterior, tem várias semelhanças com o debate sobre a fotografia ocorrido na Europa e, provavelmente, a questão sobre a fotografia estava implícita no mesmo.

Como foi visto, a avaliação dos méritos artísticos das telas expostas em 1879 estavam ligados à comparação entre a imagem retratada e a realidade, ou à “verdade”. É o que estava por trás da questão da composição e do desenho. Buscava-se saber quem teria atingido o maior grau de “veracidade”, aquele que estava orientado pelas convenções acadêmicas ou aquele que sacrificou as lições da perspectiva para transmitir melhor o aspecto cruento da batalha. Essa discussão remete diretamente ao debate sobre os estatutos da fotografia em dois aspectos: primeiro, porque um dos parâmetros mais utilizados para auferir o grau de veracidade nas telas foi justamente a fotografia; e, segundo, porque a grande sacrificada nas fotografias era a subordinação dos elementos pictóricos uns aos outros através dos recursos da cor e da dimen-

⁴⁷ Esses álbuns eram os seguintes:

Militão Augusto de AZEVEDO, Álbum comparativo da Cidade de São Paulo / 1862-1887, São Paulo, s.c.p., 1887 (60 fotografias originais).

Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo: 1862-1887-1914, São Paulo, Casa Duprat, 1914, 2 vols (103 fotografias originais).

Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo, organizado pelo Exmo. Sr. Dr. Washington Luiz Pereira de Souza, Pref. Municipal de São Paulo, s.c.p., 1916, 2 vols (119 fotografias originais).

Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo até o ano de 1916, organizado por Washington Luiz Pereira de Souza, São Paulo, s.c.p., s. d., 2 vols (112 fotografias originais).

Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo até o ano de 1916, organizado com a autorização do Exmo. Sr. Dr. Washington Luiz Pereira de Souza, São Paulo, s.c.p., s. d. (113 fotografias originais).

são, eliminando a hierarquia visual e o destaque para as figuras de maior mérito. O primeiro diz respeito à recorrência do uso da fotografia na confecção e avaliação comparativa com as telas; e o segundo aos hábitos visuais difundidos através da mesma. Farei um breve apanhado desses aspectos para evidenciar os pontos de encontro entre o debate geral sobre a fotografia e as questões levantadas a partir da exposição de 1879.

As primeiras discussões travadas em torno do estatuto da fotografia estavam relacionadas à sua capacidade de ser fiel ou não à natureza. É verdade que as fotografias surpreenderam, inicialmente, por sua capacidade extraordinária em captar detalhes que escapavam aos desenhistas mais habilidosos, o que provocou, poucos anos após as primeiras fotografias serem tiradas, a decadência de duas atividades dos pintores: a pintura de retratos e a pintura de miniaturas. O retrato baseado em fotografia passou a ser praticamente obrigatório. Ninguém mais se sujeitava a posar longos períodos para os pintores. Ingres, um dos primeiros a se utilizar de fotografia em suas pinturas, utilizou-as justamente para os retratos. A comparação entre um e outro era inevitável e isso revelou as limitações e as potencialidades de ambas as técnicas.

O estatuto da fotografia girava em torno de três diferentes possibilidades: o de auxiliar da pintura; o de superior à pintura e o de distinta da pintura⁵². Nesse último item, não muito difundido, incluíam-se aqueles que a julgavam mera técnica inútil e aqueles que a julgavam uma arte independente, sem qualquer relação com a pintura. A questão central era saber se, de fato, a fotografia atingia um grau maior de realismo, e se esse mérito a tornava uma forma superior de desenho ou apenas uma auxiliar da pintura.

Eugène Delacroix foi um defensor da fotografia como auxiliar da pintura. Para ele, as coleções de imagens fotográficas deveriam servir como um dicionário, uma obra de consulta. O estudo do daguerreótipo, para ele, era único meio de superar certas lacunas existentes na formação do artista. Aprofundaria o conhecimento do claro/escuro e dos detalhes. Ele acreditava que fotografia era falsa justamente porque era um espelho exato da natureza. O artista deveria corrigir as imperfeições que a máquina colocava em relevo.

A subordinação de alguns artistas à fotografia chegou a ser tão intensa que, em 1868, já se encontravam anúncios de um sistema chamado de “foto-sciografia”, que permitia que a fotografia fosse projetada diretamente na tela, eliminando até mesmo o trabalho que pintor tinha em transpor a imagem para outro suporte⁵³. Com o tempo, a comparação com fotografia converteu-se em um argumento difamatório dos pintores que dela se utilizavam. Gustave Courbet foi um dos mais atingidos por essa crítica. Dizia-se que sua falta de cor-

⁴⁸ Solange Ferraz de LIMA, *São Paulo na virada do século: as imagens da razão urbana - a cidade nos álbuns fotográficos de 1887 a 1919*, dissertação de Mestrado, São Paulo, FFLCH-USP, 1995.

⁴⁹ Para uma discussão sobre a aparente neutralidade da fotografia ver Paulo MENEZES, *A Trama das Imagens*, São Paulo, Edusp, 1997, principalmente a segunda parte do capítulo primeiro: “Caminhos cruzados”, p. 33 a 46.

⁵⁰ Solange Ferraz de LIMA, *opus cit.*, p. 21.

⁵¹ *Ibidem*, loc. cit.

⁵² Tais fases, bem como as observações seguintes sobre Delacroix, Courbet e Muybridge foram extraídas da obra de Aaron SCHARF, *Arte y Fotografía*, Madrid, Alianza Editorial, 1994.

⁵³ Cf. Aaron SCHARF, *opus cit.*, p. 61.

reção, sua subordinação ao verdadeiro e seu abandono das normas tradicionais da pintura o levaram a produzir paisagens feias e desoladas. Segundo a crítica, no entanto, ele persistia em sua postura de que a verdadeira arte consistia em uma cópia o mais exata e fiel da natureza, independentemente do tema e da aparência final. Algumas de suas telas são, de fato, cópias bastante fiéis de fotografias.

Os fotógrafos, de sua parte, interessados em que a fotografia fosse considerada arte, defenderam que: assim como o pintor dirige e controla seus pincéis, escolhe seus temas, sua maneira particular de abordá-los, assim também procede o fotógrafo. A máquina não seria mais do que um mecanismo à sua disposição, cuja manuseio traria também uma marca pessoal, um sentimento único, uma imagem artística. Chegaram a sugerir que se aplicassem às fotografias os mesmo critérios usados para avaliar as pinturas.

Esse debate, como se vê, estava inteiramente marcado pelo grau de liberdade que o artista deveria assumir em relação à verdade e às regras acadêmicas. A defesa das qualidades da fotografia como arte difundiu no público a familiaridade para com a independência das regras acadêmicas de composição, exigência que a *Revista Ilustrada* e Gonzaga Duque, como mostrei no capítulo anterior, faziam para a arte nacional.

A natureza como inspiração, tal qual ela se nos apreserta ou traduzida segundo os parâmetros tradicionais com que abordá-la, foi uma questão despertada em grande medida pela fotografia. As famosas fotos que Eadweard Muybridge tirou de cavalos a galope⁵⁴ mostraram cabalmente que as tradicionais posturas desses animais na pintura eram quase sempre equivocadas. Por outro lado, logo tornou-se evidente que a fotografia trazia consigo graves problemas de perspectiva, pois a mesma imagem fotografada com diferentes lentes resultava em perspectivas completamente distintas.

O público leigo, sobretudo, foi fortemente seduzido pela fotografia. Elas eram vendidas a preços muito acessíveis. Mesmo pintores como Bouguereau, que, pelo que se sabe, nunca utilizou fotografias diretamente, preocupava-se em produzir miniaturas de suas telas para facilitar a reprodução fotográfica; e é bastante pertinente a aproximação de sua composição com os cartões postais da época, conforme vimos no segundo capítulo. Calixto, além de utilizar fotografias de Militão e suas próprias, também pode, igualmente, ser comparado aos cartões postais de Santos; e é verdade que ele também produzia miniaturas de suas telas maiores para facilitar a reprodução fotográfica.

Segundo Scharf, dentre as características mais marcantes da fotografia que influenciaram o olhar nas décadas seguintes ao seu invento, estava a distribuição fortuita de persona-

⁵⁴ Cf. *Ibidem*, p. 217.

gens⁵⁵. Pedro Américo viajava sempre pela Europa e pintou a *Batalha de Avahí* em Florença. Seria impossível que desconhecesse esse estilo de composição e sua inspiração na fotografia, tantas vezes aludida na imprensa. Não quero dizer com isso que ele estava se inspirando em fotografias, mas que o olhar do pintor e do público da segunda metade do século passado estava irremediavelmente influenciado pela fotografia e que a discussão existente na Europa sobre o seu estatuto, bem como o da pintura, tinha muito em comum com o debate ocorrido aqui sobre a fidelidade à natureza ou às normas tradicionais de pintura. Estando os pintores em sintonia com o que acontecia na Europa, e até mesmo presentes fisicamente em constantes viagens, é de se supor que as discussões lá ocorridas influenciassem os argumentos proferidos no Brasil e tivessem conseqüências para o estatuto da pintura e da fotografia brasileiras. A composição em *A Batalha de Avahí*, com uma distribuição irregular e confusa de personagens, sem a tradicional subordinação de umas à outras, provavelmente estava ligada à difusão desse hábito pictórico na Europa, que, por sua vez, ocorria em grande medida em função do debate em torno do estatuto da fotografia e da pintura.

Quando Gonzaga Duque apela para o gosto público, aludindo ao fato de que a pintura moderna é a pintura da multidão, está fazendo referência a um olhar fortemente influenciado pela fotografia. Dada a carência geral de pinacotecas públicas no Brasil, o público dispunha de poucas possibilidades de contato com a pintura, ou de parâmetros com que avaliá-las. Com o advento da fotografia isso alterou-se radicalmente, pelo menos no que diz respeito à pintura realista. A partir de então, a intenção de pintar exatamente o que os olhos viam tinha um paralelo bastante exato. Os argumentos de Gonzaga Duque, de que bastava conhecer a “realidade” para julgar as obras, implicam a possibilidade de comparação entre a “realidade” e a pintura. Essa comparação era possível, para muitos, através da fotografia.

O meu objetivo, ao ressaltar essas semelhanças, não foi o de subsumir os acontecimentos artísticos brasileiros aos europeus, mas apenas argumentar que não se pode supor que a ausência de um debate direto e aberto sobre a fotografia e seu estatuto implica que a questão não estivesse presente para a crítica e para os pintores da época no Brasil. No segundo capítulo procurei mostrar que Calixto conhecia e estava ao par das novas tendências estéticas e que aproveitou sua estadia em Paris muito mais do que normalmente se supõe. Do mesmo modo sucede com o debate sobre a fotografia. O Brasil não era uma ilha de desinformação. Os dados sobre as publicações de álbuns fotográficos, sobre a exposição de telas e de fotografias, sobre a maneira como se constituiu o acervo do Museu Paulista e sobre os termos da crítica analisados anteriormente, levam a supor que a apreciação das telas de Calixto pres-

⁵⁵ A obra de Aaron Scharf não relaciona diretamente o surgimento de determinadas características da pintura a fotógrafos específicos. As suas aproximações são mais sutis e, por isso mesmo, mais convincentes. Ele reconstrói, através do debate entre fotógrafos e artistas, a emergência de novos hábitos visuais, entre eles a distribuição fortuita das personagens.

supunha o conhecimento dos álbuns fotográficos nas quais elas se basearam e que o debate sobre a arte na época dizia respeito também à relação entre a pintura e fotografia.

A particularidade do caso brasileiro deve ser buscada na relação entre as fotografias exibidas e as telas encomendadas sobre elas. A primeira observação a fazer é de que a reconstrução pictórica não se resumia à cópia exata e fiel da imagem fotografada, elementos são acrescentados, outros eliminados. Podemos observar, na figura 51, como todo o lixo existente na rua foi subtraído da tela; e como o tempo que separa uma e outra obra parece ter permitido a aproximação lenta de muares que, pelo época da pintura, já teriam conseguido alcançar a Rua da Cruz Preta.

“Nessa recriação pictórica da cidade, a figura do tropeiro é o elemento dinâmico, transitando pelas ruas-caminhos de *São Paulo Antigo*. Ele presentifica o sertão no meio urbano, superando, assim, imaginariamente, a contradição entre campo e cidade que começa a evidenciar-se com o desenvolvimento da industrialização, colocando em xeque o modelo econômico calcado exclusivamente na atividade agro-exportadora sustentada pelas elites oligárquicas.”⁵⁶

Já mencionei que dos 12 álbuns publicados no período, cinco eram comparativos. As telas formam, juntamente com eles, uma comparação num outro suporte. As fotografias são passadas para a tela não no tempo em que foram tiradas, mas num período anterior, num período em que se supunha andarem tropas de muares pelas ruas da metrópole, em retorno ou partida para a desbravamento do país. Assim, a atitude de comparar imagens estava bastante impregnada no hábito visual do paulista da época. Até mesmo as revistas investem em imagens comparativas, mostrando sempre uma ou duas fotografias lado a lado com as telas pintadas. Resultaria em um certo reducionismo isolar as telas e as fotografias e julgá-las de forma independente. A relação entre ambas era de complementaridade. Não acredito que se tratava de “forjar uma memória nacional a partir dos elementos emblemáticos do período colonial”⁵⁷, mas forjar uma visão do presente a partir de elementos transformados numa paisagem colonial construída. A diferenciação e a comparação entre as imagens fotográficas e as pictóricas eram essenciais para a apreciação e constituição dessa transformação.

A paisagem deveria ser facilmente reconhecida como sendo alguma dos álbuns publicados e a introdução de outros elementos deveria ser cuidadosa, para não comprometer o reconhecimento da fotografia que lhe serviu de modelo. As exposições visavam colocar uma distância entre o moderno e a Colônia, jogá-la num passado superado pelas obras urbanas. Essa distância é conseguida através da eliminação ou acréscimo de alguns elemen-

⁵⁶ Solange Ferraz de LIMA e Vânia Carneiro de CARVALHO, *opus cit.*, p. 161.

⁵⁷ *Ibidem*, p.155.

tos: os muares, ausentes nas fotografias, são acrescentados nas telas; e o lixo e o entulho, constantes nas fotografias, são eliminados no registro pictórico.

É apenas através dessa relação de complementaridade entre ambas que podemos compreender o movimento concomitante de destruição e preservação que, em grande medida, deu origem ao Museu Paulista, ao Museu de Arte Sacra e à arte de Calixto: o antigo é demolido no espaço real, público, para ser imortalizado no Museu, num registro articulado de modo a denotar uma certa evolução da ocupação urbana e dos hábitos dos paulistas. Em Santos, por exemplo, toda a cidade fora reformulada em função da construção do porto, cujas etapas foram motivo para Calixto. Abre-se caminho para o moderno às custas do sacrifício do antigo, muito mais no intuito de rescrever a história do que em função da necessidade real de espaço⁵⁸.

Embora Taunay fosse o grande centralizador, organizador e avaliador de todo esse material, a perspectiva da coleção, valorização e comparação das peças estava impregnada no governo do Partido Republicano e, principalmente, na figura de Washington Luís Pereira de Souza, que, como já citado anteriormente, além de político da mais alta importância para a história de São Paulo, foi também historiador. Foi ele quem organizou o álbum comparativo de 1916 com fotografias de Militão, encomendou as edições de outros álbuns, liberou verbas e indicou Taunay para o cargo de Diretor do Museu Paulista⁵⁹. A documentação utilizada por Taunay em *São Paulo nos primeiros annos (1554-1601) - ensaios de reconstituição social*, publicado em 1920, e que pretendia descrever o cotidiano paulista, teve como fonte documental as Atas da Câmara Municipal de São Paulo, mandadas publicar por Washington Luís em 1914. O livro foi dedicado a ele e serviu de inspiração, mais tarde, para os trabalhos de Richard Morse e Ernâni da Silva Bruno⁶⁰.

O próprio Secretário de Estado dos Negócios do Interior, a quem Taunay estava subordinado, intervinha pessoalmente nas encomendas e no contato com artistas:

“O contrato feito com esse pintor para a confecção da tela foi feita directamente na Secretaria do Interior e a elle esteve alheio esta Directoria de modo que não posso informar a V.Excia. se o Snr. Jonas de Barros lhe deu cumprimento exacto. Vi a tela exposta na casa Garraux e depois em mãos do pintor no Gabinete de V. Excia.”⁶¹.

Calixto tinha um certo relacionamento com Washington Luís, que contava com os conhecimentos do pintor sobre o litoral para as suas expedições, provavelmente em busca de material histórico. Como se sabe, Washington Luís também escreveu, mais tarde, uma obra sobre a Capitania de São Vicente⁶²:

⁵⁸ Ver, a este respeito, a tese de doutorado de Ana Lúcia Duarte LANNA, *Uma cidade na Transição, Santos: 1870-1913*, defendida no Departamento de História da FFLCH-USP, 1994.

⁵⁹ A correspondência do Museu com Calixto revela ainda que Washington Luís solicitava a companhia do pintor quando ia ao litoral, pois gostava de visitar antigos sítios históricos, chegando a ordenar a restauração do Santuário de Nossa Senhora da Conceição em Itanhaém.

⁶⁰ Uma análise mais apurada sobre a trajetória de Washington Luís e do Museu Paulista pode ser encontrada em Maria José ELIAS, *opus cit.*, p. 227-229 e 238.

⁶¹ Carta datada de 31 de março de 1921 enviada pelo diretor do Museu ao Secretário dos Negócios do Interior, Alarico Silveira.

⁶² Washington Luís Pereira de SOUZA, *Na Capitania de São Vicente*, São Paulo, Martins, 1956.

“Recebi seu cartão, em resposta, tenho de dizer-lhe que estou, conforme já lhe falei, fazendo estudos para pintar um quadro representando a primitiva freguesia de Cubatão ou Porto Geral, tendo feito já duas excursões no intuito de apanhar o aspecto geral do local com as ruínas dos edifícios e obras primitivas da antiga ponte e Barreira, etc. Já comuniquei esse meu projeto ao Sr. Washington e ele convidou-me para fazer-mos juntos um passeio a caminho do mar afim de contorlar-mos, de acordo com o velho mappa (que o amigo já conhece)...”⁶³

As telas encomendadas chegam a sofrer a crítica dos agentes do Estado antes de ganharem versão definitiva. Além de Taunay, outras autoridades, avaliavam e corrigiam as versões dos pintores. O trecho abaixo é o comentário de Taunay a respeito de uma sugestão feita pelo Presidente do Estado a uma tela de Henrique Bernardelli:

“Entendo que toda razão me assiste e realmente dada a feição educativa dos museus é mais natural que o quadro exalte as qualidades de resistência da nossa tropa do que de uma impressão de desânimo e abatimento.”⁶⁴

A análise feita, até agora, se concentrou na gestão de Ihering e nos primeiros anos da gestão de Taunay. Conforme se aproxima a data do centenário, acontecem mudanças significativas no orçamento do Museu, o que se reflete nas encomendas: aumenta significativamente o número de pintores conceituados pela Academia carioca e alguns dos antigos pintores perdem parte de seu prestígio junto à instituição. Passo, agora, a esclarecer alguns dados relativos à relação entre essa segunda geração de pintores e a primeira.

Como se viu anteriormente, Benedito Calixto é um dos primeiros pintores a figurar no Museu Paulista, porém, conforme o orçamento do Museu vai crescendo e ganhando importância enquanto veículo de celebração das qualidades paulistas, Calixto vai perdendo espaço. O destaque à pintura durante a gestão de Von Ihering era bem restrito e somente com a nomeação de Taunay para a direção do Museu é que se desencadeou uma intensa política de encomenda de telas. Entre os primeiros nomes que surgem nas paredes do Ypiranga, além de Calixto, estão José Washt Rodrigues, Aurélio Zimmermam e Henrique Manzo. Em 17 de maio de 1920; encontramos uma carta encomendendo molduras para telas de Niccolo Petrilli, Jonas de Barros, P. Gabbiati, J. Washt Rodrigues, M. Luiza Pompeu de Camargo e Benedito Calixto.

Sabe-se que muitas destas telas, principalmente as de artistas mais famosos, não foram encomendadas pelo Museu e sim doadas por particulares. Nos primeiros anos a dotação

⁶³ Carta datada de 4 de setembro de 1921.

⁶⁴ Carta datada de 27 de setembro de 1923, de Taunay para Henrique Bernardelli.

do Museu apenas lhe permitia comprar telas na faixa de 200\$000 Réis, mais ou menos, e ainda assim devido a economias face a outras despesas.⁶⁵

“Aproveitando-me da autorização de V. Excia. como não houvesse contas a pagar das estampas da Revista, este mez utilizei-me do crédito de 400\$000 (quatrocentos mil réis) a fim da adquirir dous quadros a óleo do pintor Benedito Calixto,...”⁶⁶

A partir de 1919, encontram-se várias cartas-consulta a historiadores e políticos, solicitando sugestões de nomes para figurarem no salão de Honra (Galeria de Homens da Independência) e também a pintores importantes sobre preços de seus trabalhos. Taunay provavelmente procurava antever os custos e preparar a comemoração do primeiro centenário da Independência, em 1922.

“O conhecido pintor Snr. Oscar Pereira da Silva, reputado artista pede 1:000\$00 por cada um dos retratos do Salão de Honra, que tem um diâmetro de quasi dous metros.”⁶⁷

Após 1921, Taunay começou correspondência mais intensa com pintores de origem carioca ligados à Academia, como Oscar Pereira da Silva, sendo freqüentes as encomendas de telas e esculturas com valores bastante altos. Em 1921, Nicola Rollo e Amadeu Zani se oferecem para executar estátuas de ilustres brasileiros fundidas em bronze na altura de 2m por 15.000\$000 Réis cada, o que nos dá uma medida do salto financeiro no orçamento do Museu.

As telas anteriores, sendo oferecidas por grupos de cidadãos associados, revelam a pequena capacidade do mercado local em adquirir pinturas de maior vulto. Nem o Estado nem os membros da sociedade civil investiam grandes somas em suas compras. O centenário da Independência impulsionou o mercado de quadros. A partir de então, o pintor poderia, com sorte, receber uma encomenda de valor considerável no estado de São Paulo.

Nesta época, surgem no Museu nomes consagrados na pintura nacional, como Nicollo Petrilli, Henrique Bernardelli, Amoedo, Theodoro Braga e Batista da Costa. Esta nova fase representará, entretanto, um abalo no destaque que Calixto gozava junto a esta Instituição. A dita comemoração necessitava de nomes mais à altura de sua grandiosidade e os artistas que participaram do Museu até então, acabam alijados da oportunidade de figurar ao lado dos grandes:

“Eu não tenho o costume de me introduzir onde não sou chamado nem (...) ‘empenhos’ para arranjar trabalhos; estranho entretanto, que o meu bom amigo não tivesse me contemplado com um desses trabalhos de maior vulto.”⁶⁸

⁶⁵ Carta consulta de Taunay sobre salários no Museu Nacional do Rio de Janeiro: diretor 1500\$000/ professor chefe de secção 1.000\$000/ desenhista caligrapho 500\$000 / jardineiro 100\$000/ 24 jul. 1919.

⁶⁶ Carta datada de 28 de setembro de 1918.

⁶⁷ Carta de Taunay ao Secretário dos Negócios do Interior datada de 9 de julho de 1919.

⁶⁸ Carta datada de 27 de outubro de 1921.

Refere-se Calixto, neste trecho, ao fato de ter descoberto, por acaso, em visita ao Museu, a existência desta nova galeria de honra e não deixa de protestar junto ao amigo contra ausência de tratamento privilegiado. As encomendas a Calixto continuam no mesmo tom, reproduções de fotografias de São Paulo Antigo e alguns retratos de dimensões menores para outras galerias.

O Museu se constitui, por conta destas encomendas, em um pólo nacional de atração de artistas, extrapolando sua penetração inicial de alcance regional. A presença ali passa a ser considerada uma honra. Cartas deixam a entender que o gabinete de Taunay se torna uma importante sala de palestras com pintores conhecidos, os quais ele aconselha sobre suas obras. Em 1922, por exemplo, surge uma querela entre Taunay e Petrilli: o primeiro escreve ao segundo se desculpando por ter se julgado útil quando o pintor vinha passar as tardes no seu gabinete no Ypiranga⁶⁹.

Apesar da alteração no quilate dos artistas e nos preços das obras de arte, esta segunda geração está indelevelmente influenciada pela primeira. É nas primeiras telas daqueles pintores menos renomados que eles se inspiram para os tipos, os objetos e a composição. O trecho da carta abaixo refere-se à orientação fornecida por Taunay, para a confecção de um painel, à Diretoria da Escola Nacional de Belas Artes, que lhe responde:

“Não me lembro do quadro de que fala na sua carta, de Benedito Calixto, sobre o typo do Domingos Jorge Velho. Caso tenha ahi alguma reprodução pediria o obséquo de enviar-me.”⁷⁰

Um outro dado importante a ser analisado sobre esse momento é que o aumento no orçamento permite também incrementar as publicações sobre a história da Capitania de São Vicente. Novamente tem-se a presença acentuada de Washington Luís, Taunay e Calixto. Outros nomes, como Varnhagen, também merecem destaque, mas os três salientam-se de maneira especial. Washington, como grande financiador das produções no campo da cultura e como estudioso; Taunay, como diretor do Museu Paulista, onde se reúnem os documentos para a pesquisa histórica, e como um dos mais importantes historiadores do período, com volumosas obras sobre a história do café, do Estado e dos bandeirantes; Calixto, com uma obra historiográfica de razoável repercussão sobre a Capitania de São Vicente e o litígio legal entre famílias que disputavam heranças de terras demarcadas nos tempos coloniais, e também como um dos pintores que mais se valeu da produção pictórica como meio de provar teses sobre história, conforme pode-se ver na análise do painel pintado para a Bolsa Oficial do Café em Santos.

⁶⁹ Carta datada de 8 de julho de 1922

⁷⁰ Carta datada de 27 de julho de 1923. Outro exemplo é recomendação de Taunay a João Batista da Costa para que se espelhe nessa mesma tela de Calixto: ver correspondência da Diretoria do Museu Paulista em 19 de julho de 1923.

⁷¹ Cf. Brasil BANDECHI, na Introdução à terceira edição brasileira da obra de Robert SOUTHEY, *História do Brasil*, São Paulo, Obelisco, 1965, p. 10.

⁷² Robert SOUTHEY, *op. cit.*, p. 60.

⁷³ “Bem explorada a costa escolheu (Martim Afonso de Souza) para sede de seu estabelecimento uma destas ilhas, que como Goa estão separadas da terra firme por um braço de mar. A sua lat. é 24 1/2o S., e seu nome indígena Guaibe, assim chamada por causa duma árvore que ali crescia em abundância.”. Na página seguinte esclarece

Histórias do Porto

Um dos assuntos mais debatidos e mais explorados na produção histórica e nas telas de Calixto foi o porto de Santos. A repercussão da obra de Calixto pode ser melhor compreendida a partir de um apanhado das versões existentes sobre a localização do porto. A importância do mesmo reside no fato de que ele tem uma importância simbólica especial para São Paulo, pois foi através dele que o Estado começou e se desenvolver. A Serra do Mar era o entrave natural mais forte para que São Paulo escoasse a sua produção e assim adquirisse independência econômica e administrativa em relação ao Rio de Janeiro. A sua superação significava a autonomia do Estado. Mas o porto era também o local por onde teriam chegado os nossos primeiros colonizadores, as primeiras famílias, local das primeiras instituições. Tinha uma significância crucial para a gênese do Estado.

Podemos distinguir dois momentos na discussão sobre a localização do porto: o primeiro, anterior, e o segundo, posterior à descoberta da carta de Pero Lopes de Souza, escrivão da expedição de Martim Afonso de Souza. Robert Southey, autor do que talvez seja a primeira história geral do Brasil⁷¹, lançada entre 1810 e 1819, aponta já nessa obra a importância da cidade de Santos e da expedição de Martim Afonso. Segundo Southey, a cidade foi o local onde se plantaram as primeiras canas, onde se instalou a primeira criação de gado e onde as outras capitanias buscavam provimentos⁷². Southey supunha que o porto inicial tivesse sido na Ilha de Santo Amaro, vizinha à de São Vicente, que em muitos mapas e textos antigos aparece com o nome de Guaibe⁷³ e que, mais tarde, devido à superioridade natural do porto de Santos, teria sido abandonado.

Os primeiros a valorizar a personagem do desbravador paulista, Frei Gaspar da Madre de Deus Teixeira de Azevedo e Pedro Taques de Almeida Paes Leme, também se ocuparam deste ponto e dos nomes das famílias que vieram e estabeleceram linhagem nas plagas litorâneas. Frei Gaspar, cuja primeira publicação da *Memórias para a História da Capitania de São Vicente*, datada de 1797, supunha que a expedição, vindo do Rio de Janeiro, não tinha como preferir a "Barra de São Vicente" (atual baía de São Vicente), pois passariam antes pela "Barra Grande" (entrada do atual estuário de Santos). Confirma que os moradores da Vila de São Vicente teimam que, ao tempo em que Martim Afonso por lá aportou, a baía tinha calado suficiente para grandes naus⁷⁴. Em, *História da Capitania de S. Vicente*, Pedro Taques, diferentemente de Frei Gaspar, supõe que, inicialmente, Martim Afonso se dirigira para a baía de São Vicente, e que fundara posteriormente outra vila, mais no interior da mesma ilha, a atual Santos⁷⁵.

a mudança do porto: "Conheceu-se que não fora bem escolhido o primeiro lugar para assento da cidade, e os colonos mudaram-se para a vizinha ilha de S. Vicente, donde veio o nome à capitania." in: Robert SOUTHEY, *opus cit.*, p. 59-60, respectivamente.

⁷⁴ "A barra de Bertioga existe na latitude Austral de 25 graus e 52 minutos, e demora entre a terra firme, que vai correndo da bando do Rio de Janeiro, e uma Ilha de 4 ou 5 leguas a que chamão de Santo Amaro. Aonde acaba esta Ilha que corre para Sudoeste, principia uma enseada de suas léguas de largo, e n'ella deságua o lagamar de Santos por duas barras: a primeir mais Septentrional chamão Barra Grande, e a outra applidão Barra de São Vicente, por ficar junto d'esta Villa. É opinião ou erro comum, que a esquadra de Martim Afonso entrou pela mencionada Barra de S. Vicente: dizem que n'esse tempo ainda ella conservava fundo sufficiente para náos maiores, e que depois se areára, e hoje sómente é capaz de canôas." in: Frei Gaspar de Madre de DEUS, *Memórias para a História da Capitania de S. Vicente*, São Paulo e Rio de Janeiro, Weisflog Irmão Editora, 1920, p. 122.

A descoberta do diário perolopolino não dirimiu de imediato todas as dúvidas. Francisco Adolfo de Varnhagen descobriu três cópias do referido diário, com várias diferenças entre elas. A análise grafológica o fez preferir a terceira, encontrada na Biblioteca do Paço Real de Ajuda em 1839. Somente na terceira edição é que Varnhagen consagrou-o como o original do punho de Pero Lopes⁷⁶. Capistrano de Abreu ressalta que a dificuldade em estabelecer exatamente a origem do manuscrito e em decifrar certas passagens perpetua dúvidas quanto aos primeiros colonizadores, locais e atos implicados na viagem⁷⁷. Varnhagen, com base no diário, acredita que o porto no qual Martim Afonso desembarcou era o local onde está hoje o centro velho de Santos⁷⁸.

Não é meu intento definir a localização exata do desembarque de Martim Afonso de Souza, apenas situar a posição de Calixto no debate histórico. As obras citadas de Frei Gaspar e de Pedro Taques foram publicadas com adendos biográficos escritos por Afonso de E. Taunay, membro do IHGSP e, a partir de 1917, diretor do Museu Paulista. A obra de Varnhagen foi objeto de intenso estudo no IHGSP e o diário por ele descoberto se transformou na versão paulista para a carta de Caminha, ou seja, a certidão de batismo do Estado de São Paulo. Ao contrário da primeira, entretanto, a qualidade e as dúvidas que pairavam sobre a segunda não permitiram uma celebração inequívoca de datas, fatos e nomes.

Calixto era conhecedor profundo desse debate e pinta suas paisagens do litoral conforme a sua versão. Na tela *A fundação de São Vicente* (ilustração) podemos ver claramente que ele acredita que Martim Afonso de Souza ancorou as naus na baía de São Vicente, fiando-se, portanto, nas histórias dos moradores de São Vicente (já comentadas por Frei Gaspar), segundo as quais havia uma passagem de razoável calado entre a Ilha Porchat e a Ilha de São Vicente. Nessa tela pode-se ver, ainda, a amplitude com que Calixto pinta o mar, como se a abertura fosse muito maior do que é realmente. Vários dados da viagem não eram controversos, aceitava-se que Martim Afonso tinha-se encontrado com Tibiriçá e João Ramalho. O ponto do qual Calixto discorda da maioria e sobre o qual quer colocar a sua ênfase é a baía. Toma partido, assim, não apenas de uma versão acadêmica, mas da tradição oral.

As telas que retratam o atual porto de Santos, por sua vez, pouco mostram o mar. A sua paisagem de fundo é quase sempre a Serra do Mar, como se ele estivesse mais ligado ao desenvolvimento posterior do Estado. Calixto não nos apresenta um porto estrategicamente situado para facilitar a defesa da cidade ou para sediar um núcleo pioneiro, mas sim vol-

⁷⁵ “Correndo Martim Afonso de Souza toda a costa de Cabo Frio até o Rio do Prata, onde na ilha dos Lobos meteu um padrão com as armas d’el-rei seu senhor, tornando a altura de vinte e quatro grãos, em que está a ilha de S. Vicenete, n’ella fundou a primeira villa que houve em todo o Brasil, com vocação do mesmo santo, pelos annos de 1531, e dentro da mesma ilha, distancia de duas leguas por terra, se fundou depois a ilha do porto de Santos, da qual foi alcaide-mór Braz Cubas, e seu primeiro povoador.” In: Pedro Taques de Almeida Paes LEME, *História da Capitania de S. Vicente*, São Paulo e Rio de Janeiro, Melhoramentos, s. d., p. 66.

⁷⁶ Cf. suplemento do Capitão de Corveta graduado da Armada Brasileira, Eugênio de Castro à edição por ele comentada, in: *Diário da Navegação de Pero Lopes de Souza (de 1530 a 1532)*, Rio de Janeiro, Typographia Leuzinger, 1927, s. p..

⁷⁷ Capistrano de ABREU, in: Prefácio ao *Diário da Navegação de Pero Lopes de Souza (de 1530 a 1532)*, Rio de Janeiro, Typographia Leuzinger, 1927.

tado para o planalto e para as mercadorias a serem acondicionadas e exportadas. A honra de ser o primeiro a acolher os navegantes, Calixto reserva a São Vicente.

O trecho do diário versa que "Domingo 20 do dito mes pela manhã. 4 leguas de mim vi a abra do porto de Sam Vicente: demorava a nornordeste; e com o vento lesnordeste surgimos em fundo de 15 braças d'area, mea legua de terra; e ao meo dia tomei o sol em 24 graos e 17 meudos; e 2 horas antes que o sol se puzesse nos deu hua trovoada do noroeste (...) Como se fez o vento oessudoeste demos á vela; e esta noite no quarto da modorra fomos surgir dentro n'abra, em fundo de 6 braças d'area grossa. Segunda-feira 21 de janeiro demos á vela, e fomos surgir n'húa praia da ilha do Sol; pelo porto ser abrigado de todos ventos. Ao meo dia veo o galeam Sam Vicente surgir junto conosco, e nos disse como fóra nam se poderia amostrar vela, com o vento sudoeste. Terça-feira pela manhã fui n'hum batel da banda d'aloeste da bahia e achei hum rio estreito, em que as naos se podiam correger, por ser mui abrigado de todos ventos: e á tarde metemos as naos dentro com o vento sul. Como fomos dentro mandou o capitam I. fazer húa casa em terra para meter as velas e emxarcia. Aqui neste porto de Sam Vicente varámos húa nao em terra. A todos pareceu tam bem esta terra, que o capitam I. determinou de a povoar, e deu a todos homens terras para fazerem fazendas: e fez húa villa na ilha de Sam Vicente e outra 9 leguas dentro pelo sartam, á borda d'hum rio que se chama Piratinimga: e repartiu a gente nessas 2 villas e fez nellas officiaes: e pôz tudo em boa obra de justiça, de que a gente tôda tomou muita consolaçam, com verem povoar villas e ter leis e sacreficios, e celebrar matrimonios, e viverem em comunicaçam das artes; e ser cada um senhor do seu; e vestir as enjurias particulares; e ter dotolos outros bens da vida sigura e conversavel."⁷⁹

Como se vê, o diário é bastante impreciso: qual seria realmente a abra citada? Ficaria o porto de São Vicente, situado certamente na Ilha de São Vicente, na atual vila de São Vicente ou na atual Santos? Existiria realmente o canal entre Ilha Porchat e a Ilha de São Vicente, como querem Calixto e os vicentinos? O canal de São Vicente teria sido assoreado com os séculos (hoje em dia é evidente que não há calado para grandes naus, pode-se até mesmo ir à pé até quase o meio do Mar Pequeno - nome do lugar onde o rio deságua na baía)? Qual seria a ilha denominada por Pero Lopes de Ilha do Sol? A análise desses dados requer conhecimentos de cartografia, de indicações de navegação e de história.

O Comandante Eugênio de Castro, comentador do diário na edição que utilizei acima, discorre, nas páginas mesmas do trecho citado, em concordância com Calixto, a quem cita que Martim Afonso se dirige inicialmente para a Ilha Porchat, em seguida um batel

⁷⁸ "O local desta última ilha (de São Vicente), escolhido para assento da colônia, foi uma quase insensível eminência fronteira à barra e à ilha de Santo Amaro, mui lavada de ares, e situada no meio do istmo para um farelhão ou promontório, em que ela remata por este lado. Os morros deste promontório alimentariam os mananciais de água para a povoação; e dariam no princípio pedra para as obras; e os matos, que ainda hoje os cobrem forneceriam com a maior comodidade a necessária lenha. Um pequeno regato, essencial para muito em qualquer povoação, corre para o lado da barra, e vai desaguar na deliciosa praia que segue contornando a ilha. Para o rumo oposto, a quase igual distância, havia outra vez água, um mar pequeno, com beiras mui a propósito para porto e varadouro das canoas. Finalmente, do local preferido se descobria, pela barra, o mar até perder-se no horizonte, o que permitiria aos moradores, sem atalhas de aviso, juntarem-se a tempo para acudir a qualquer rebate de pirata inimigo. O viajante que percorresse a ilha de São Vicente, em busca de melhor paragem para uma povoação, sobretudo

teria explorado a baía de São Vicente, passando entre a Ilha Porchat e a Ilha de São Vicente, e descoberto o Mar Pequeno junto ao Morro dos Barbosas; e para lá teria se dirigido o restante da esquadra (ver figura 41).

O Comandante toma como verdadeiras as denominações de Calixto: “Seguindo a Ilha do Mudo ou Porchat - a ilha do Sól para alguns estudiosos de valor incontestado como o notável artista Benedito Calixto - vê-se logo á entrada do porto, no isthmo para onde convergem as duas praias de S. Vicente e de Itararé e se liga a dita ilha á outra de S. Vicente, a significativa marca da pequena barra cedo desaparecida e própria a embarcações de não grande vulto e calado; e depois, indo-se pela praia de S. Vicente, como dissemos, se chegará ao Outeiro (Morro dos Barbosas), perto do qual teria havido a aguada dos navios, não desmentida ainda hoje pelo rio Sopeiro que ahi corre.”⁸⁰ Hoje esse rio “Sopeiro” aparece nos mapas com o nome de Sapateiro e está canalizado sobre a praça 22 de Janeiro, próximo à biquinha Anchieta. É exatamente às margens desse pequeno rio que Calixto pintou o desembarque de Martim Afonso.

Calixto tinha uma vantagem em relação aos outros escritores: ele conhecia como ninguém o litoral paulista. Nascera em Itanhaém e residira quase toda sua vida em Santos e São Vicente; passara tempos escutando histórias dos pescadores e sabia das ruínas escondidas pelo mato. Muitos recantos citados na carta eram de difícil acesso e, mesmo para os que conseguissem alcançá-los, não era fácil identificar exatamente os seus nomes.

A identificação precisa desses pontos não era mero detalhe inócuo para a história do Estado, tinha implicações importantes para a definição das propriedades e da genealogia das famílias paulistas. As terras herdadas pelos descendentes de Martim Afonso e de Pero Lopes, donatários de capitânicas vizinhas, tinham como limite algum ponto situado entre as Ilhas de Santo Amaro e São Vicente, a partir do qual se contavam as léguas de terras doadas pela Coroa.

A grande obra de pesquisa histórica escrita por Calixto é, sem dúvida, *Capitanias Paulistas*⁸¹. Calixto publicara na *Revista do IHGSP*, em 1915, “Capitania de Itanhaem”. *Capitanias Paulistas* é um aprofundamento daquela obra. A primeira edição é de 1924 mas as pesquisas provavelmente vinham de anos anteriores, como veremos mais adiante, na análise do painel para Palácio da Bolsa Oficial do Café em Santos. Esse livro de Calixto procura esclarecer o litígio entre os Vimieiros e os Monsantos: descendentes Martim Afonso e Pero Lopes, contestavam os limites territoriais de ambos. Calixto procura demonstrar que os herdeiros de Pedro Lopes teriam alterado os marcos e as dimensões da capitania de seu

no mês de janeiro, em que a praia de Embaré, fronteira à barra está alagada, ainda hoje não indicaria outra mais adequada, se o porto de São Vicente pudesse competir com o de Santos, aliás, abafadiço e tristonho.” Francisco Adolfo de VARNHAGEN, *História Geral do Brasil*, São Paulo, Edusp, s.d., vol. 1, tomo I.

⁷⁹ *Diário da Navegação de Pero Lopes de Souza (de 1530 a 1532)*, Rio de Janeiro, Typographia Leuzinger, 1927, p. 334 a 341.

⁸⁰ Comentário do Comandante Eugênio de Castro à página 341 da citada edição do diário perolopolino.

⁸¹ Benedito CALIXTO DE JESUS, *Capitanias Paulistas*, São Paulo, Estab. Graph. J. Rossetti, 1924.

antepassado, fazendo-a abranger também porções da antiga capitania de São Vicente, propriedade original de Martim Afonso. Resumidamente, a questão pode ser assim posta, mas o intrincado processo durou séculos, envolveu vários nomes e mobilizou câmaras, juizes, reis, alcaides, moradores das cidades implicadas e demais interessados no processo.

A disputa comprometia o estabelecimento correto dos desbravadores originais e os direitos de seus descendentes. Calixto faz um estudo minucioso e bem apresentado para dirimir as dúvidas sobre o caso. É um longo e intrincado desfile de nomes, documentos, datas, marcos, medições, denúncias de corrupção e reconhecimentos indevidos de direitos usurpados. Desse assunto já se tinham ocupado Frei Gaspar e Pedro Taques, em obras que, como vimos, deram início à valorização do paulista, mas, segundo Calixto, nem um nem outro investigou nas Câmaras das cidades litorâneas e, por isso, cometeram certos enganos que a sua obra viria dirimir⁸².

Devido aos seus conhecimentos singulares da região litorânea paulista, Calixto se torna uma autoridade nos assuntos relativos a essa disputa e também um apresentador do litoral para os interessados nos elementos citados ali e em outras obras histórias relativas a São Paulo. As suas marinhas são adquiridas como se fossem vistas destas plagas celebradas pelos historiadores e que serviram de cenário para os grandes acontecimentos históricos do Estado. Calixto pinta as praias de Santos e São Vicente, suas ilhas, as localidades vizinhas, sempre lhes apontado os nomes e, muitas vezes, as personagens que por ali passaram. As suas cenas de Itanhaém, por exemplo, se fazem acompanhar de indicações sobre os passos de Anchieta.

Os outros textos de Calixto são de temática bastante variada, mas quase sempre relacionada ao litoral: escreveu sobre cometas, etnografia (principalmente sobre índios do litoral paulista), biografias de várias personalidades (Frei Gaspar, Padre Jesuíno do Monte Carmelo, Padre Bartolomeu, Brás Cubas, sobre os jesuítas atuantes em São Paulo: Anchieta, Nóbrega e outros), sobre arqueologia (principalmente sobre sambaquis) e sobre passagens da história paulista. Esse último assunto compreende ataques corsários à costa; descrições das povoações de Santos, São Vicente, Itanhaém e São Paulo e de acontecimentos históricos nos primórdios da colonização nesses lugares.

Quase todos esses textos são, entretanto, de caráter amador, como os relativos à arqueologia, ou escritos com o propósito de dar suporte às suas pinturas, como os relativos aos jesuítas, e estão intimamente ligados à sua vivência no litoral. Na verdade, eles são constituídos por comentários sobre outras obras referentes à região e que a familiaridade de Calixto e o seu conhecimento do litoral o permitiram contestar. Veja-se, por exemplo, o

⁸² Outros historiadores que se ocuparam da história da Capitania de São Vicente na *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo* foram: Orville Derby e Antônio de Toledo Piza.

texto “Algumas notas e informações sobre a situação dos Sambaquis de Itanhaen e de Santos”⁸³, onde ele tece vários comentários a afirmações e suposições de Ihering e Loeffgreen sobre os sambaquis e os objetos neles encontrados. Calixto esclarece dados sobre os indígenas locais (seus grupos, migrações, alianças), sobre a aparência externa dos sambaquis, sobre a fauna e a flora características de seus ambientes e sobre a interferência histórica da mão do homem na seu desenho, que ele conhecia melhor do que ninguém, a partir da tradição oral dos locais.

A descrição do painel pintado para o Palácio da Bolsa do Café⁸⁴, concluído em 1922, revelará o quanto as operações de análise requeridas para a compreensão das telas Calixto pressupunha o conhecimento dessas versões sobre o porto. Esse painel mostra um artista maduro, capaz de articular, na tela, de maneira ainda mais complexa, a defesa de suas teses históricas, o uso da fotografia, a relação entre o homem e a paisagem e a exploração dessas características através de múltiplas pequenas pinturas, realizadas em dimensões menores, que exploram a tese geral defendida na composição principal. Tudo isso articulado numa narrativa em profundidade sobre os estágios da ocupação territorial.

Esse painel é, sem dúvida, um de seus trabalhos mais conhecidos e importantes. Constitui-se de três telas: a primeira, “Porto de Santos em 1822”; a segunda, “Fundação da Villa de Santos - 1545”; a terceira, “Porto de Santos em 1922”. Dois anos após a morte de Calixto, seu amigo e colega do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, Júlio Conceição, realizou um levantamento de suas telas no qual assinala 28 quadros identificados como “desdobramentos da tela Santos de 1822”⁸⁵.

Ao observarmos o conjunto todo, fica evidente que o foco de atenção de Calixto é a transformação urbana sofrida por Santos ao longo de toda a sua história, com destaque para três momentos de especial importância para a pátria: o momento do “descobrimento”, isto é, a fundação da cidade e a sua emancipação à categoria de Vila; a Independência (1822); e o ano em que pinta os painéis (1922), data na qual se comemora Centenário da Independência. As telas apontadas por Júlio Conceição como “desdobramentos” desses painéis são *closes* do mesmo e referem-se a edifícios de interesse público, igrejas e capelas, a Câmara, vistas do porto, uma fazenda e um carro de bois.

A *Fundação da Villa de Santos em 1545* (figura 52) é o mais complexo do conjunto, devido aos vários dados históricos que evoca. Inicialmente, chama a atenção o fato de que Santos se apresenta como vilarejo já razoavelmente desenvolvido, com um certo número de construções, ou seja, Calixto apresenta Brás Cubas, o conhecido fundador da cidade,

⁸³ Benedito CALIXTO DE JESUS, “Algumas notas e informações sobre a situação dos Sambaquis de Itanhaen e de Santos”, in: *Revista do Museu Paulista*, vol. 6, São Paulo, Typografia do Diário Oficial, 1904.

⁸⁴ Cf. Caleb Faria ALVES, “A fundação de Santos na ótica de Benedito Calixto”, in: *Revista USP*, nº 41, março/abril/maio de 1999, p. 120 a 133.

⁸⁵ Essas 28 telas são as seguintes: “‘Rancho Grande’ - ‘Terceira Igreja e Hospital da Misericórdia’, ‘Quatro cantos e casa das Beatas’, ‘Largo da Matriz’, ‘Collegio e Quartéis’, ‘Pateo da Cadeia’, ‘Casa do Conselho’, ‘Pelourinho e Arsenal de Marinha’, ‘Fórte de Itapema’, ‘Porto do Bispo’, ‘Casa do Trem’, ‘Capella de Santa Catharina’, ‘Casa forte do tempo de Martim Afonso em São Vicente’, ‘Ruínas da Capella das Neves’, ‘Ruína da Capela de Frei Gaspar’, ‘Fazenda do Acarahú’, ‘Aspecto do Porto de Santos’ - Câmara Municipal de Santos: ‘O porto de Santos, antes do caes’ - Benjamim de Mendonça; ‘Praia do Consulado’, onde se observa o an-

mais como propulsor oficial do que já existia do que um fundador propriamente dito. Um segundo ponto em evidência é a confirmação da edificação da Igreja da Misericórdia por parte de Brás Cubas, representado pelas obras em destaque no segundo plano da tela. As outras edificações são: à esquerda dessa igreja, a Casa do Conselho e, à direita, mais ao fundo, a capela de Santa Catarina.

É evidente a preocupação de Calixto com a genealogia paulista nesse painel, pois ele não pinta figurantes quaisquer, ele faz uma rica descrição da composição social da Vila, das famílias e suas descendências, da sucessão do poder político, religioso e administrativo, e da estrutura hierárquica de poder político, implícita na seqüência das personagens, do maior ao menor posto, conforme a ordem em que aparecem na tela (da esquerda para a direita), com destaque especial para Brás Cubas, que está à frente de todos. As personagens atrás do fundador são as seguintes: no alpendre da casa do Conselho e na escada que leva ao pátio, os “homens bons na vereança” e fidalgos da época.; em seguida, no pátio, ao pé da escada, os lanceiros e alabardeiros; logo atrás destes um grupo de personagens que se estende até o lado esquerdo de Brás Cubas, composto pelos primeiros governadores das Capitânicas de S. Vicente e Santo Amaro, em ordem cronológica de sucessão; em seguida os juizes; após estes, os religiosos (os que aparecem em frente ao pelourinho são: o Pároco Gonçalo Monteiro e, ao seu lado, os dois franciscanos que fundaram a primeira igreja de Santo Antônio em São Vicente); segurando o livro está o tabelião; mais à direita, vários dos primeiros povoadores de Santos e do planalto; os índios que trazem oferendas, são tupis e guaianazes, e os escravos são carijós.

Calixto destaca nos quatro cantos do friso que emoldura o painel o nome de quatro donatários e de suas respectivas donatarias: no canto superior esquerdo, podemos ler o nome de Martim Afonso de Souza e da Capitania de São Vicente; em segundo lugar, no mesmo lado, no canto inferior, aparece o nome da Condessa de Vimieiro e da Capitania de Itanhaém; no canto superior direito, o Marquês de Cascaes e Capitania de Santo Amaro; e, abaixo dele, no quarto canto, o Marquês de Aracaty e Capitania de São Paulo. A ordem de leitura, começando por Martim Afonso, é a mesma da sucessão de posse e de nomenclatura das terras às quais pertenceu a cidade. Os vários nomes das Capitânicas, portanto, sugerem que as terras originais de Martim Afonso receberam denominações distintas ao longo do tempo. Esse dado soa estranho, pois ao tempo da Condessa de Vimieiro, herdeira de Martim Afonso, existiu uma outra Capitania com o nome de São Vicente, de propriedade dos descendentes de Pero Lopes, dando a entender que a Condessa herdou as

tigo mercado, as longas pontes de embarque desembarque. (anteriores à construção do caes, da estrada de ferro inglesa, da Mesa de Rendas e das principaes firmas commerciaes - Zerrenner, Bülow & Cia., Augusto Leuba & Cia. e outras) - oferecido por Julio Conceição à Câmara Municipal de Santos; 'Capela da Graça' - Arcebispo D. Duarte Leopoldo, São Paulo; São Paulo, 'Canto de Praia', onde, em 1532, desembarcou Martim Afonso - xxx; 'Porto das Naus' - xxx; 'Porto Tumyarú' - xxx; 'Carro de Boi' (2) - Família Calixto; 'Convento de N. S. da Conceição' - Itanhaem - xxx; 'Praia de Peruhye e Trabalho de Saneamento' - 1902 - oferecido pelo auctor a Julio Conceição; 'O vulcão em Santos', no Macuco, Setembro de 1896 - Francisco de Andrade -; 'O carro de boi' - familia B. Calixto; 'Eva no Paraiso' ". Cf. Júlio CONCEIÇÃO, Benedito Calixto - Traços biographicos, Empreza Graphica da Revista dos Tribunaes editora, 1929. É preciso frisar ainda que Calixto já havia pintado outros panoramas da cidade de Santos ao longo de sua carreira, um dos quais, inclusive, lhe valeu uma premiação na Exposição Geral de Belas-Artes de 1898.

terras e outros, o nome da Capitania; e mais estranho ainda porque o Marquês de Cascaes se auto-intitulava donatário da Capitania de São Vicente e não de Santo Amaro, contrariamente ao que Calixto indica no seu painel:

Esta sucessão, aparentemente estranha, explica-se pelo fato de que Calixto pensava que os descendentes de Pero Lopes, entre eles o Marquês de Cascaes, donatário da Capitania de Santo Amaro, vizinha ao norte à de São Vicente, haviam usurpado os direitos dos legítimos descendentes de Martim Afonso, entre eles a Condessa de Vimieiro. A Condessa, por várias vezes, impetrou recursos nos tribunais para reaver seus direitos e foi bem sucedida em várias ocasiões, recuperando temporariamente a posse sobre Santos. Porém, o Marquês sempre conseguia reverter a situação a seu favor e recuperar as terras. Os subterfúgios utilizados por ele foram a contestação dos marcos originais de delimitação territorial das capitanias; o questionamento da legitimidade da linhagem dos descendentes de Martim Afonso (uma vez que entre os mesmos se encontrava um membro bastardo) e o aliciamento dos membros das Câmaras, do governo geral e do próprio rei a seu favor. O Marquês defende, num processo contra a Condessa, que a ilha de São Vicente, citada originalmente como limite ao norte da donataria de Martim Afonso, é a ilha conhecida hoje como Ilha Porchat, também chamada à época de Ilha do Mudo e que divide as baías de Santos e São Vicente, municípios vizinhos localizados na mesma ilha de São Vicente. Consegue o Marquês, assim, incluir Santos em suas propriedades, reduzindo as terras da Condessa deste ponto até a Ilha do Mel, hoje porto de Paranaguá. A Capitania de São Vicente continua existindo, mas Santos pertencia agora à capitania vizinha, a de Santo Amaro. Com o tempo, o Marquês teria usurpado também o nome da donataria vizinha, passando a autodenominar-se donatário da Capitania de São Vicente, abandonando a nomenclatura original das terras de seu ancestral (Capitania de Santo Amaro). A Condessa de Vimieiro adotou o nome de Capitania de Itanhaém porque transferiu a sua sede para a cidade assim denominada. Mais tarde, como a vila de São Paulo havia tomado partido do Marquês nas suas disputas, foi recompensada com o título de cabeça da Capitania; e esta passou a denominar-se Capitania de São Paulo, tendo Santos ficado, então, sob sua jurisdição.

Calixto, ao recusar a associação do nome do Marquês à Capitania de São Vicente, colocando-o como donatário da Capitania de Santo Amaro, e ao incluir a Condessa na galeria dos donatários ilustres, evidencia uma situação de ilegitimidade, de injustiça. Esta situação contrasta com a perfeita ordem do momento da fundação da cidade, quando tudo parece em completa harmonia. Esse momento teria sido seguido por outro de instabilidade, no que diz

respeito à ordem pública, conforme as figuras no friso o sugerem. O painel pode ser visto, assim, como um empenho de Calixto no sentido de recuperar a verdadeira linhagem santista e paulista, o papel histórico legítimo dos herdeiros de Martim Afonso e também como uma denúncia da usurpação dos direitos desses descendentes com a conivência do poder real.⁸⁶

A rica composição de personagens, presente na cena central, contrasta incrivelmente com a absoluta ausência de qualquer figura humana, ou de qualquer indício de atividade nos painéis laterais. O meio físico é tratado isoladamente frente ao social, e este último é representado em primeiro plano em relação às construções, presentes apenas no painel central. Calixto parece querer salientar que o meio faz o homem, apresentando um encaideamento entre um elemento inicial, a terra, um segundo, o homem e, finalmente, as edificações por ele construídas.

O traçado das ruas na paisagem à esquerda (figura 53), quase todas paralelas, com poucas vias sinuosas, e também os percursos das águas e dos caminhos que atravessam a ilha, apontam, de maneira simétrica, para o horizonte, para o ponto de fuga da tela. A extrema regularidade das linhas é quebrada pelos montes, pelo pequeno pedaço da ilha de Santo Amaro ao fundo, à esquerda, e pelos acessórios postos na mesma direção (a vegetação em primeiro plano, à esquerda da paisagem).

Para a paisagem à direita (figura 54), Calixto escolheu um ponto de vista diferente e que, exceto pelo porto, pouco lembra uma cidade litorânea. O panorama é tomado do Morro do Pacheco, na própria ilha. Avista-se dali a face norte da ilha, com destaque para o canal que aparece do lado esquerdo da tela e dobra à direita mais adiante, passando entre as ilhas de São Vicente e Santo Amaro, ao encontro do mar, formando um "L" de cabeça para baixo. O mar, à direita do ponto em que estamos, não aparece. Alguém que desconhecesse a cidade de Santos e visse a cena, provavelmente suporia tratar-se de um porto fluvial. Do lado direito, aparecem novamente acessórios em forma de vegetação, uma árvore mais alta e uma porção de terra descendente da direita para a esquerda. Simétrico, porém invertido, ao acessório da paisagem "Santos em 1822", no outro extremo.

Um exame cuidadoso do traçado urbano de Santos nessa segunda paisagem urbana mostra que a cidade parece planejada. Os quarteirões são incrivelmente simétricos, salvo poucas exceções. Entre os edifícios há dois que se destacam, a catedral e o palácio da Bolsa do Café. Fora isso, o único elemento que sugere alterações na regularidade é o próprio porto e seus armazéns. É uma cidade linear, serena, com quarteirões perfeitamente dispostos como num tabuleiro de xadrez. Esse ponto de vista da cidade de Santos é bastante recorrente em

⁸⁶ Calixto escreveu uma obra bastante aprofundada a esse respeito, na qual explicita a sua visão sobre a sucessão dos direitos nas capitânicas de Santo Amaro e São Vicente. Cf. Benetido CALIXTO DE JESUS, *Capitanias Paulistas*, São Paulo, Estabelecimento Gráfico J. Rossetti, 1924.

Calixto. Foi com uma tela parecida com essa que ele ganhou em 1898 uma medalha de ouro na Exposição Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro (figura 39). Como se pode ver, Calixto está reelaborando vistas semelhantes com o fim de alcançar o seu objetivo: evidenciar transformações através de mudanças específicas no cenário urbano.

Esses três painéis são ladeados por um friso onde estão desenhadas figuras de aves brasileiras e, nos cantos, emblemas e frases. Os desenhos das aves lembram os registros que os viajantes faziam da nossa fauna, numa espécie de inventário de animais, e as frases têm evidente inspiração positivista. Começam na esquerda com “trabalho e ordem” e finalizam na direita com “evolução e progresso” (figura 55)

Encimando os painéis há um grande vitral de nove metros (figura 56), também desenhado por Calixto, que complementa, como mostraremos, a idéia de processo histórico. O vitral também está dividido em três cenas, cada uma representando um dos três “grandes períodos do desenvolvimento do Brasil” segundo a concepção de Calixto. São eles: - “A penetração e conquista do Sertão pelos Bandeirantes” - “A Lavoura e Abundância” - “A Indústria e o Comércio”. Ao contrário do primeiro, não há localização precisa das cenas nem se trata de panoramas. São alegorias dos “grandes períodos”. Na cena central, um bandeirante, na busca por ouro, encontra com a mãe d’água e algumas ninfas em meio à generosa natureza.

Há uma relação proposta entre os três grandes momentos da nação e os três grandes momentos da evolução urbana de Santos. O período da busca bandeirante aos tesouros da terra é um momento de descobertas e ocupação de território; o período seguinte, da agricultura, é de desenvolvimento e estabelecimento de pequenos núcleos fixos; e o terceiro é quando há o grande crescimento urbano impulsionado pela indústria e pelo comércio. Uma fase servindo de impulso à outra e todas elas se refletindo na cidade de Santos, num percurso que vai do natural ao urbano, da descoberta e ocupação ao estabelecimento de grandes contingentes humanos, intermediado pela agricultura. Podemos reparar que a idéia de “processo”, de uma obra em andamento, é reforçada pelo destaque dado por Calixto aos andaimes, necessários ao trabalho de alvenaria, que se apoiam nas paredes da futura igreja em construção atrás de Brás Cubas. Calixto acentuou a idéia de um empreendedor, de um construtor. O fundador de Santos parece um mestre-de-obras. Está plenamente em consonância com a imagem de uma república obreira, para mesmo que o empenho construtor estava incrito nas personagens e na natureza deste os primórdios da ocupação portuguesa.

No conjunto, emerge uma equação cujos protagonistas são: a linhagem paulista (que surge do cruzamento de portugueses com índios, representados principalmente pela figura de João Ramalho), o meio físico e a manifestação do resultado desse encontro ao longo de alguns séculos de convivência, nos quais é possível distinguir o progresso e o desenvolvimento através de marcos significativos: a fundação, a agricultura e o estabelecimento da indústria e do comércio. A cidade é o lugar por excelência da consolidação dessas conquistas, o centro decisório, o catalisador. O seu crescimento linear, regular, constante, é uma espécie de prova desse progresso. Benedito Calixto apresenta Santos como o berço do país. Os lapsos de tempo servem para permitir o acabamento dessa vocação construtiva inicial de um poder público obreiro. A cidade começa e se desenvolve, assim, de costas para o oceano, como nas paisagens do porto analisadas anteriormente. O que se valoriza é o porto exportador e não importador. Exportador dos nossos produtos agrícolas. Convergência e consequência de um processo de desenvolvimento que aconteceu no interior.

O ponto de vista escolhido para seus panoramas reforça a atenção do observador sobre o traçado urbano. No *Panorama de Santos em 1822* isto é evidente nos córregos e trilhas que apontam para o lado oposto da linha em relação ao sítio original e que correm perpendiculares às ruas verticais já existentes, como se os acidentes naturais que condicionavam os caminhos dos passantes sugerissem uma propensão natural à linearidade das vias, o que pode ser visto desde os tempos remotos da ocupação daquelas plagas, e que estava, naquele momento inscrito nos planos de urbanização da cidade elaborados pelas Câmara⁸⁷. O efeito é reforçado pela convergência de todos os traçados em direção ao ponto de fuga, situado exatamente na linha central e que divide a tela ao meio no sentido vertical. Parece espontâneo e lógico. Já na sua apresentação de Santos em 1922, a ilha inteira está tomada pela regularidade do xadrez. Se o ponto de vista em 1822 era quase que o melhor para a perspectiva desejada, pois a cidade era apenas um pequeno núcleo a oeste da ilha, em 1922 ele pode ser alterado, pois de qualquer ângulo que se observe a cidade o xadrez urbano é evidente.

A unidade do conjunto é trabalhada, por Calixto, através dos acessórios, os quais ele utiliza como recurso para fazer convergir todas as telas numa só perspectiva, como se os traçados se unissem num único plano atemporal. Estes acessórios cumprem o papel de unificadores de todas as cenas numa única paisagem. Se tomarmos as vistas isoladamente, elas parecem ter uma função meramente decorativa, mas se atentarmos para o conjunto, altera-se a per-

⁸⁷ Várias comissões foram formadas para traçar um plano de desenvolvimento para a cidade. Uma constante nesse plano é a obsessão pela via reta. O plano que acabou vencedor foi o elaborado por Saturnino de Brito em 1910, que conseguiu conjugar um traçado retilíneo com a morfologia irregular da ilha.

cepção. Geralmente os acessórios são dispostos em ambos os lados de um panorama ou paisagem, de modo a chamar atenção para um ponto principal através de um contraste de luz entre esse plano e o seguinte. No presente caso, os acessórios, ao serem colocados em apenas um dos lados das paisagens laterais, remetem para um equilíbrio visual que só pode ser alcançado se tomarmos as três telas juntas. O acessório da esquerda se complementa e se equilibra no da direita. Ambos emolduram o conjunto todo com se fosse uma paisagem só.

Esse equilíbrio é reforçado pela diferença entre os pontos de vista pelos quais a cidade é retratada, pois, de qualquer lado que seja observada, ela sempre apresentará linhas horizontais e verticais em relação ao observador, paralelas às linhas dos pontos cardeais norte/sul, leste/oeste, formando o mesmo tabuleiro em xadrez, na mesma direção escolhida pelos projetos urbanos discutidos na época. Num primeiro momento, no painel central, o traçado ainda é invisível, destacando-se apenas o ímpeto construtor; no painel da esquerda ele está incompleto, mas insinuante; no outro, em 1922, já terminado, tomando toda a ilha. A natureza, assim, é também inserida na perspectiva temporal. Não se trata da natureza tropical que envolve, estimula e intriga o observador, nem da natureza provedora. É uma natureza que tem em si um plano, uma direção, e o desenvolvimento é justamente a comunhão da raça, da linhagem genealógica legítima, com o local. O que está sendo retratado é a adequação de um ao outro, coincidência feliz e promissora. A cidade apresenta-se mutante no tempo, por isso não é solidamente estabelecida, não tem nada que denote eternidade, muito pelo contrário, ela se transfigura ao longo dos anos. Por outro lado, a relação com o solo ainda é uma relação de sujeição, isto é, a cidade segue o traçado impresso “naturalmente” nos elementos da geografia da ilha.

Nos pincéis de Calixto, a paisagem natural e a paisagem urbana não evocam experiências díspares, não se contrapõem, elas se complementam em função de uma perspectiva histórica, na qual natureza e sociedade devem existir em sintonia uma com a outra. À natureza, que tem em si um princípio racional, sobrepõe-se a sociedade numa estrutura hierárquica ordenada; e o resultado é uma cidade cuja urbanização traduz as qualidades dos dois primeiros elementos. A construção da cidade e seus prédios, e principalmente o seu traçado urbano, são a resultante dessa conjunção, a prova de seu acontecimento, da sua eficiência, da sua racionalidade.

A sua visão de uma cidade moderna e organizada, portanto, não implica o rompimento com o passado mas, justamente, o oposto: a cidade é moderna porque credora do seu passado, isto é, credora da conjunção dos fatores que permitiram o seu desenvolvimento.

Os momentos celebrados nos painéis são aqueles nos quais essa união de elementos é reforçada: a fundação da cidade, a independência e o seu centenário. Épocas retratadas em paisagens serenas, calmas, que evidenciam a organização social e urbanística. Há, no entanto, um momento de perturbação dessa ordem, subentendida nos nomes dos donatários ilustres realçados no friso, que denunciam as falcatruas do Marquês de Cascaes contra a Condessa de Vimieiro, momento esse associado ao período colonial. O próprio rei teria tomado parte do conluio contra a Condessa. À celebração da Independência contrapõe-se a denúncia da Colônia. Nessa perspectivá, a fundação da cidade não tem sentido se for vista enquanto um ato fechado em si mesmo, mas enquanto o ponto de partida de um processo que é preciso entender e impulsionar, ou acontece o seu desvio, como na Colônia.

O recurso unificador dos acessórios faz com que as referências temporais sejam relativizadas. Benedito Calixto está naturalizando um processo, como se as leis da natureza fossem tão verdadeiras que, de qualquer ponto, no tempo ou no espaço, dadas certas características, poder-se-ia adivinhar o desenvolvimento futuro ou o passado. Essas características essenciais se revelam no painel central: esta cena parece mais um close de luneta tomado a partir de um dos pontos dos quais se avista Santos, assemelhando-se a um destaque ampliado da paisagem, no qual se enfatiza a configuração do povo, ou linhagem, e a tomada de contato efetivo, ordenado, regulado pelo poder público, com a terra, o meio natural. Ao contrário do que se poderia imaginar a princípio, ou seja, de que Calixto estaria contestando a exatidão da data ou da autoria da fundação da cidade, ao apresentar Santos já com algumas casas quando da chegada de Brás Cubas, ele o está reforçando numa outra perspectiva, ou seja, está construindo a sua tese a respeito do momento da fundação. Não exatamente o da chegada do primeiro português, do estabelecimento do primeiro engenho, câmara, construção do porto ou qualquer outro indício físico específico, mas o momento em que três fatores se conjugam: um novo povo, uma natureza e um poder organizado e instituído. Para ele, esse encontro é o momento da fundação por excelência.

Uma cidade mutante

A carreira de Calixto pode ser vista como um longo aprimoramento do retrato da “transformação”. Para denotá-lo, Calixto utilizou as mudanças no cenário urbano. Um dos exemplos mais claros são as suas paisagens do porto de Santos. Elas são como uma história em quadrinhos, da passagem de um estágio para outro. Calixto já tinha essa perspectiva em

mente, pelo menos desde sua volta de Paris. Ele está participando da invenção da tradição de São Paulo, colocada em movimento no final do século passado. Sua arte contribui e é tributária desse processo.

A compreensão da história em fases e em momentos de “transformação” estava sendo difundida através dos jornais e pelo Museu Paulista. E o público estava cada mais paramentado intelectualmente para as operações de análise que as telas de Calixto requeriam. No caso do Museu, que nos interessa mais diretamente, pudemos acompanhar, neste capítulo, uma transição para uma proposta museológica afinada com a afirmação simbólica do Estado. A diretoria do Museu Paulista estava orientada desde cedo pelo positivismo, mas a sua vocação inicial não satisfazia plenamente as necessidades do Estado: para Von Ihering, “o suposto era que o modelo evolutivo da biologia servia de base para todos os seres vivos da terra e em especial para explicar a evolução da humanidade. Tratava-se, portanto, de uma interpretação evolucionista social, cuja base não era religiosa, mas científica e positiva.”⁸⁸ O seu substituto, Taunay, prescindia de um modelo; a história ganha auto-suficiência para explicar a evolução da humanidade. “Ele buscava a história total, a informação completa, a documentação exaurida. Talvez o maior símbolo dessa busca total seja a maquete de São Paulo, materialização tridimensional do passado que se mostra assim quase presente, quase vivo, quase real.”⁸⁹

A trajetória de Calixto atinge ao seu ponto máximo justamente quando as forças empenhadas na invenção do passado de São Paulo são canalizadas para o Museu Paulista. A celebração do Centenário da Independência deflagra a busca de locais e de personagens históricos a serem celebrados. Os conhecimentos de Taunay, sua posição e a prática por ele adotada, de abrir-se às sugestões das famílias paulistas e consultar instituições e intelectuais que pudessem auxiliá-lo, fazem com que ele se transforme em peça central desse processo. A sua correspondência com Benedito Calixto mostra que a estratégia empregada pelo diretor do Museu consistiu em transformar pessoas como o pintor em colaboradores, que lhe informavam a posição que ocupavam, nas preocupações e no imaginário local, os assuntos e temas relativos à comemoração. A relação é mutuamente benéfica: Calixto informava a Taunay sobre as suas descobertas de pelourinhos, igrejas, documentos; sobre as intenções das prefeituras e da população local em relação a essas descobertas; enviava peças preciosas ao Museu e ajudava-o com os mapas e nomes do litoral. Taunay, por sua vez, criticava os trabalhos do amigo nas suas pesquisas históricas e nas suas telas, auxiliava-o na confecção de brasões para as cidades litorâneas e encomendava telas.

⁸⁸ Maria José ELIAS, *opus cit.*, p. 206.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 247.

A tendência dos munícipes de Santos, nas suas investidas no campo das artes plásticas, passa a ser a de colaboradores do Museu. Em *A Fundação de São Vicente*, observou-se como os cidadãos outrora integrantes dos clubes dramáticos passam a articular-se através de subscrição pública, para financiar uma tela de maior vulto para ser doada ao Museu Paulista. Do ponto de vista de suas relações no campo do poder, a trajetória de Calixto passa de um vínculo restrito ao padre e aos políticos de Itanhaém, para um laço com os comerciantes de Santos e, finalmente, com o Museu Paulista e com o governo Estadual. Calixto, na verdade, sempre esteve ligado aos círculos políticos republicanos, em esferas cada vez mais elevadas, conforme o desempenho do Partido. O mercado, as amizades e os mecenas que o patrocinaram ampliaram-se, no sentido já expresso no começo da sua carreira. Assim, a produção inicial de Calixto e as suas relações já preconizavam a estrutura do Museu.

As telas produzidas, por sua vez, revertiam-se em documentos que inspiravam outros textos históricos e trabalhos artísticos. Não se pode dizer que havia uma supremacia do texto sobre a imagem ou o contrário. Mais claro seria definir a situação como de intermediação: documentos históricos formavam a base para a produção de telas que eram usadas na produção de textos históricos ou de outros quadros, conforme ilustra o texto abaixo:

“Conforme já lhe disse - pretendo publicar um álbum, ou brochura, com resumo da história de Santos e dos seus primitivos edifícios, ilustrado com reproduções destes quadros e mappas. Por conseguinte peço ao bom amigo o especial favor de não expor ao público, por enquanto, estes quadros relativos a Santos e nem consentir que pessoa alguma tire delles photographias. A Câmara de Santos - por falta de verba não ficou com o panorama, mas é bem possível ainda encarregar algum de escrever a ‘história da villa de Brás Cubas’ e eu devo acautelá-lo-me.”⁹⁰

Taunay, juntamente com o poder Estadual e os empenhos de Washington Luís, amplia esta fórmula para todo o acervo do Museu. Todas as obras compreendem um complexo interligado de “provas” para as telas encomendadas. E as pequenas telas, por sua vez, compreendem “provas” para as telas maiores ou mais importantes. Os objetos do Museu vão ganhando ou a forma de apresentação da síntese da história nacional e de São Paulo (*Independência ou Morte* ou a *Fundação de São Vicente*), ou retratos do tipo homem local e do seu ambiente (*Domingos Jorge Velho*), ou dos efeitos e resultados do espírito paulista (as telas encomendadas com base nas fotografias de Militão, juntamente com as próprias, e que ressaltam a transformações da cidade). Além disso, temos os móveis, objetos indí-

⁹⁰ Carta datada de 27 de dezembro de 1921.

genas e outros apetrechos que compõem as cenas das telas, e os documentos propriamente ditos, os mapas e relatos de viajantes.

Essa característica da celebração e do Museu ganha impulso por se tratar de um Estado emergente. Ao contrário do Rio de Janeiro, que tinha já uma urbanidade bastante estruturada, São Paulo é uma cidade pequena demais para o volume de negócios e mercadorias que nela circulavam. A cidade se urbanizou muito rapidamente, ocupando áreas e adequando-se velozmente às novas exigências da produção e comercialização do café. O Museu celebra justamente esse contraste entre o que a cidade fora e o que passou a ser, inicialmente com a independência e depois com o governo republicano⁹¹. O governo republicano está interessado em vender uma imagem de extrema eficiência, em contraste com a paralisia da cidade colonial.

Essa “comparação” poderia até mesmo abranger o edifício-monumento. Ele e o acervo formam, na verdade, uma seqüência única. Não é um edifício qualquer que abriga telas. É um único conjunto simbólico celebrativo que compreende acervo e edifício. A apresentação desse conjunto é temporalmente organizada: a Colônia, o movimento bandeirante, a independência e, por último, o arrojo de um prédio construído num estilo que depois se tornou símbolo da modernidade republicana e paulista⁹². As salas laterais são acessórias a essa construção.

A ligação entre as fotografias e as telas, sobretudo, reflete a invenção dessa convenção representacional que estava sendo construída, cuja essência era a complementaridade das informações visuais. Primeiro, o público comprava uma visão comparativa da cidade nos álbuns, com destaque para as características urbanas que se apresentam como conquistas do governo republicano: ruas largas, avenidas, ambientes policiados, ruas calçadas etc.; depois, era convidado a apreciar telas que as utilizavam como base e que projetavam as mesmas imagens em momentos diferentes, permitindo, assim, mais um momento comparativo.

O Museu é uma grande “prova” de que o bandeirantismo aconteceu. De que o local estava afastado da Metrópole, de que os paulistas, mais do que outros povos na nação, suplantaram a herança colonial, superando até mesmo a sua arquitetura, de forte influência portuguesa. É a grande evidência de que o Estado se transformou e se renovou. É uma grande coleção de objetos à disposição dos pintores e historiadores (principalmente estes, mas também políticos e outros quaisquer que mobilizam o passado paulista nas suas argumentações) interessados em reiterar essa perspectiva. Reúne a evidência e a representação do

⁹¹ Segundo Miyoko Makino, Taunay : “Recorreu às artes plásticas, pintura e escultura, para alegoricamente representar o passado nacional. Que passado? A partir de que ponto, poderia justificar o que era São Paulo, cidade e Estado, após um século da proclamação da independência? Era mister tornar o passado colonial brasileiro visível, passar da escrita para a imagem, ‘ilustrar’, dar sentido pedagógico, apresentar no Palácio do Ipiranga a síntese histórica do Brasil colonial. Nesse sentido, Taunay solicitou pareceres de artistas da época, Rodolfo Amoedo, Rodolfo Bernardelli, Luigi Brizzolara,....”. Miyoko MAKINO, “A ornamentação alegórica”, in: Heloisa BARBUY (org.), *Museu Paulista, um monumento no Ipiranga - História de um edifício centenário e de sua recuperação*, São Paulo, Fiesp, Ciesp, Sesi, Senai, IRS, p. 269.

acontecimento. Exerce extremo controle sobre as fontes, pois que, para a pintura de então, a veracidade, a presença de testemunhos humanos ou evidências materiais eram fundamentais para a composição pictórica de um acontecimento histórico. O grande evento histórico que ele celebra é o surgimento do caipira e do caiçara. Seus atos são tomados como fundadores de uma nacionalidade oposta à nacionalidade carioca, à herança portuguesa, tanto na formação do povo quanto na da cidade.

Aos poucos, o Museu assume a função de “institucionalizar”, ou, “oficializar” as fontes de pesquisa e o olhar histórico sobre São Paulo. Ele realiza uma transfiguração dos objetos da sua coleção em fonte para a reconstrução do passado paulista. Define os lugares a serem exaltados (os rios cujas águas estão nos vasos da escadaria, os mapas); os costumes e festividades (cavalhadas, festas religiosas); as personagens de destaque na História (galeria de homens ilustres da Independência); os apetrechos a figurarem nas telas (as roupas, meios de transporte — canoa —, as armas, os uniforme); as personagens do universo popular (o caipira e o caiçara). Ele redefine o objeto histórico, inserindo-o num sistema mais sofisticado de classificação e, portanto, de acesso e de significado. A paisagem deixa de ser simples cenário para ser domesticada. Ela também sofre uma re-significação simbólica. O Museu constrói uma ligação entre a natureza primeva do nosso litoral (descrições dos colonizadores, desenhos de viajantes, mapas) e a urbanidade última da atualidade empreendedora (as fotos de Militão), ela é civilizada. O natural adquire um outro significado, não mais a indiferença, a fonte de exploração, mas utilitário em função da perspectiva proposta de seu enquadramento no sistema geral que se construía. Ou seja, o Museu promove uma transformação na equação da articulação da natureza com a cultura. A partir de então, só resta a versão oficial do diretor do Museu Paulista, pois os vestígios da cidade colonial estão sendo todos demolidos. Ele se torna um repertório de motivos nacionais para serem utilizados por pintores em suas telas. Essa domesticação das fontes da paulistanidade só será questionada em termos mais veementes pelos Modernistas.

O último grande trabalho histórico de Calixto ganha uma complexidade maior, que se manifesta nos mesmos moldes da estrutura do Museu. No painel e no vitral para o Palácio da Bolsa do Café, ele reproduz as relações entre objetos, presentes no Museu Paulista, mas num universo bem menor, um painel: várias fases da colonização associadas a fases de ocupação e desenvolvimento urbano, com dezenas de telas relacionadas e uma grande obra histórica lhe servindo de apoio e síntese.

⁹² A arquitetura, aliás, representou o primeiro esforço paulista de modernização e de diferenciação em relação às artes produzidas no Rio de Janeiro. Sobre esse assunto ver: Aracy A. AMARAL, *Artes Plásticas na semana de 22*, São Paulo, Perspectiva, 1972. A autora informa que o Neoclássicismo aparece pela primeira vez em São Paulo com Grandjean de Montigny, em 1878, no edifício do Grande Hotel, seguido por vários italianos (Bezzi, Pucci) atuantes na capital; e que esse estilo e vários de seus representantes não tinham relação com a Academia Imperial de Belas-Artes (p. 25). Para a autora, o impulso arquitetônico que ganhava terreno fértil com as novas perspectivas de urbanização iniciadas com as reformas de João Teodoro (começando com a inauguração do viaduto do Chá em 1888 e em seguida na expansão da cidade para a Paulista, Perdizes e Vila Mariana), foi a mola propulsora que entusiasmou São Paulo à liderança nas artes (p.35).

Conforme São Paulo consegue articular os seus sentimentos e desejos difusos e produzir uma referência histórica precisa, passa a ser capaz de projetar tudo isto para a nação; e também de servir de inspiração para outros artistas de fora do Estado. Alguns, estreitamente ligados a grupos regionais, são então deixados de lado. Calixto não recebe encomendas para a galeria de honra dos homens ilustres da Independência. Não se deve esquecer, porém, que foram esses primeiros pintores que consolidaram a imagem da casa do paulista e que os pintores cariocas já encontram um acervo razoável com o qual precisam dialogar para poder executar suas obras. A conquista simbólica se completa com a sedução do Museu a pintores do gabarito de Oscar Pereira da Silva e Bernardelli. São Paulo, agora, tem um lugar definido no imaginário nacional; e Calixto volta para Santos, a fim de realizar a sua grande obra relativa ao centenário da Independência.

Considerações Finais

Fundamental para o entendimento da transição da hegemonia acadêmica para a exploração dos “ismos” no final do século passado, como o demonstrou Harrison e Cynthia White, é a relação existente entre a Academia e a corporação de ofício. É a partir da sua oposição contra esta última que a primeira define os seus princípios de funcionamento: sistema de consagração, papel social do pintor, práticas de comércio, contratos, estilos e ensino. A título de exemplo, citei, no primeiro capítulo, a proibição de que os acadêmicos vendessem suas telas, prática adotada pelo artesão (proibição, no fundo, de manutenção de uma oficina). E é justamente na vitória final da Academia que essas mesmas definições que a ajudaram a se consolidar se transformaram em desvantagem para sua sobrevivência. Ao alçar tão alto a posição do artista, um mestre atrai uma quantidade grande de aspirantes à carreira, que não têm como ser absorvidos pelo sistema de recompensas do academismo e que redirecionam suas atividades para tarefas menores, como, por exemplo, a comercialização das telas, abrindo caminho para a existência social de uma série de papéis e práticas que dariam sustentação, num primeiro momento, ao Impressionismo.

Essa relação é igualmente significativa para o caso brasileiro. Como o papel social das corporações aqui era diferente, supus que seria diferente também a relação estabelecida com a Academia e, conseqüentemente, com as inovações estéticas do final do século. Como Calixto começou sua carreira em oficinas sobreviventes, supus que seria profícuo começar a tese por este ponto. Normalmente, as análises sobre os pintores que vinham das províncias para estudar no Rio de Janeiro, ou dos pintores que não passaram pela Academia, como Calixto, não se referem aos recursos que eles mobilizaram no seu primeiro aprendizado e que lhes deu capital suficiente para serem adotados por alguém de alta representatividade no Governo Imperial. No Brasil, a sobrevivência clandestina da oficina e as exigências severas para a admissão na Academia funcionavam no sentido de criar uma pressão exatamente inversa à provocada no estado do campo artístico francês: continha as expectativas que um público mais amplo pudesse ter em relação à carreira artística e às possibilidades de atividades dependentes dela.

Calixto encontrava-se entre dois caminhos: contentar-se com a condição de artesão, profissional das artes aplicadas, associadas ao trabalho manual, portanto de baixo relevo social, ou situar-se na condição descrita por Schwarz: “Nem proprietários nem proletários, seu acesso à vida social e a seus bens depende materialmente do favor, indireto ou direto, de um grande. O agregado é a sua caricatura.”¹ Essa segunda posição representava, de qualquer jeito, um salto na hierarquia social; colocava-o a par com uma série de outros profissionais que também dependiam dos favores dos grandes. Esses favores, por sua vez, como procurei demonstrar no caso de Santos, com os clubes dramáticos, e de São Paulo, com o Museu Paulista, não devem ser tomados como formas de apadrinhamento neutro: estavam vinculados a projetos específicos de modernização das artes e do universo simbólico envolvido nas representações que os cidadãos projetavam sobre si mesmos e que foram gestados em meio a disputas ideológicas e políticas.

A situação, no final do século, já não era mais tão sintomática como aquela descrita por Schwarz. As idéias “fora do lugar” procuram se organizar. Por um longo tempo, a escravidão representou um problema sério para o pensamento sobre o Brasil. Nesse momento, entretanto, já não se pode falar que “a ciência era fantasia e moral, o obscurantismo era realismo e responsabilidade”², pois a escravidão já não era essencial para a viabilidade econômica do investimento agrícola. A fantasia do trabalho livre era agora uma idéia que passava no “teste da realidade”. Nesse contexto, Calixto buscou sua independência como pôde. Ao invés de conformar-se com a posição a que estaria limitada sua carreira de diletante, com formação em uma oficina, ele conseguiu alçar vínculos com círculos cada vez mais altos de poder. Esse acesso era possível devido à sua perspicácia em entender e participar, conscientemente ou não, da construção do imaginário republicano; e as posições que ocupara no campo artístico estavam vinculadas e ocorriam concomitantemente à consolidação desse imaginário na disputa simbólica deflagrada com a República. Calixto, desde o começo de sua carreira, conforme já visto, consegue certa respeitabilidade como artista, através de dois recursos: investimento na história local nos mesmos moldes desafiadores que o Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo fazia em relação ao Brasileiro, e tentativa de atualização profissional através da prática da pintura de paisagem ao ar livre, provavelmente alimentada pelas revistas e jornais. Ele trabalhara a carta de batismo da província de São Vicente, o diário perolopolino, num registro desafiador à Academia.

Após algumas tentativas (estabelece residência em vários lugares), conseguiu finalmente uma representatividade significativa o suficiente na comunidade santista para passar a ser

¹ Roberto SCHWARZ, Ao vencedor as batatas, 4ª ed., São Paulo, Duas Cidades, 1992, p. 20.

² *Ibidem*, p. 15.

vislumbrado como um grande artista em potencial, o que acaba garantindo recursos para seus estudos. Em Paris, o seu grande constrangimento não é a língua ou a falta de recursos materiais próprios; é justamente o compromisso embutido nos méritos que lhe garantiram a viagem. Lá, ele procura inteirar-se dos acontecimentos políticos, artísticos e sociais, ao que tudo indica, com a maior abrangência possível. A formação que recebeu o habilitava, como procurei demonstrar através da análise do currículo da *Académie Julian*, a entender as técnicas e as proposições dos impressionistas. Calixto não absorve características específicas deste ou daquele pintor, mas sim absorve uma impressão geral do campo, condicionada pela posição que ele já ocupava quando saiu do Brasil. É em relação ao conjunto do que caracterizava a arte francesa de então que a sua presença em França deve ser pensada. Calixto não deve ser resumido, por isso, a mais um exemplo da longa lista de pintores englobados sob termo *just milieu*. Ele havia saído do Brasil com um trunfo específico: o seu conhecimento e composição particular de pintura histórica vinculada à valorização da história local paulista. Nessa condição, o pintor parece ter absorvido uma das características mais modernas da pintura francesa: a noção de pertencimento a um lugar.

Como Linda Nochlin observou, pode-se atribuir essa característica a Monet ou Cézanne (este último particularmente por conta de suas pinturas da Montanha Sainte-Victoire) e, sem dúvida, ela é mais evidente em Courbet. Segundo a pesquisadora, a sua insistência “em um discurso crítico autóctone, no lugar do padronizador e encantador do turista, cria uma imagem fortemente diferenciada”³, uma imagem menos influenciada pelas convenções, pela idealização comum. O lugar de origem é onde o artista tem a sensação sentimental mais profunda do ambiente que pinta. A perspectiva parece estar na base da pintura de Calixto quando retorna.

O equacionamento pictórico do “pertencimento” ao Estado de São Paulo, de Calixto, é confrontado com soluções encontradas por outros artistas, que, por sua vez, inspiram-se em outras tradições. A mais forte e influente em Calixto foi, sem dúvida, *Independência ou Morte*, de Pedro Américo, analisada no capítulo terceiro. A posição de Pedro Américo nessa tela só pode ser entendida a partir da famosa exposição promovida pela Academia em 1879. As análises sobre a mesma encerram um paradoxo: para muitos pesquisadores, ela marca o nascimento da crítica de arte — curiosamente a crítica a essa exposição é tida como tendo efeito mínimo ou nulo na produção artística. Pedro e Victor são resumidos a expoentes típicos da estética acadêmica: ambos formados no meio acadêmico, bolsistas do imperador, postulantes a cargos na mesma Academia Imperial de Belas-Artes. A compa-

³ Linda NOCHLIN, *opus cit.*, p. 24. No original: “on an insider’s critical discourse rather than a tourist’s patronizing and glamorizing one, creates a strikingly different image.”

ração entre eles pela imprensa da época acaba ganhando ares de desavença entre pares. A negação de alguma repercussão na arte dos expositores recai, muito freqüentemente, numa suposta inadequação da crítica: orientada por princípios “modernos” de valorização da originalidade e criatividade. Uma crítica justa teria de avaliar Pedro Américo e Victor Meirelles a partir dos parâmetros intrínsecos à produção “acadêmica”, considerando, entre outras características, a “citação”, por exemplo.

Embora considere essa postura pertinente para pintores acadêmicos dos períodos pretéritos, não penso que se aplique da mesma forma àqueles que conviveram com outros princípios de produção artística. Isso porque não se trata de uma crítica distante, ou pouco divulgada, ou presa a determinado círculo restrito que não atingisse os pintores em questão. Trata-se da disputa pela definição dos fundamentos de uma escola brasileira de pintura ocorrida no centro da produção de bens simbólicos no Brasil, envolvendo os mais importantes críticos e agentes ligados à arte no país e, pela primeira vez, um público mais abrangente. Portanto, a crítica “moderna” de Gonzaga Duque impunha-se, naquele momento, como uma referência concorrente significativa para outras posições no campo artístico, integrava a tessitura social que engendrava os significados simbólicos que Pedro Américo e Victor Meirelles mobilizavam. Estou orientando-me, nesse passo, segundo os conceitos definidos na Introdução, entre eles o de *art world*, que considera a obra de arte como produto da ação cooperativa, concatenada por disputas e colaborações, de uma série de agentes e saberes específicos: críticos, financiadores, comerciantes, fabricantes de instrumentos e materiais intencionalmente direcionados para a produção artística, público e artistas.

A dificuldade em aplicar o conceito de *art world* no presente caso foi superado no texto por um outro conceito: o de “lacuna estrutural”. A Academia, de longa data, como o mostra Ana Maria de Moraes Belluzzo, concebia e praticava a pintura de paisagem ao ar livre. Era um recurso utilizado no registro cientificista das expedições; enquanto arte propriamente dita guardava papel secundário. Cogitava-se, porém, dentro da própria Academia, de seu potencial na germinação de uma escola genuinamente brasileira de pintura. A história dessa “lacuna” revelou-se explicativa para a arte de Pedro Américo e Benedito Calixto. Para a sua construção utilizei-me das obras de Rodrigo Naves e de Ana Maria de Moraes Belluzzo.

Rodrigo Naves, em seu livro *A forma difícil*, fornece alguns elementos para aprofundarmos a análise das diferenças entre as pinturas a óleo e as aquarelas dos mem-

bro da Missão Francesa e dos viajantes. Para o crítico, os membros da Missão Francesa se depararam com um problema quando aqui chegaram: a grandiosidade do neoclassicismo não condizia com a paisagem urbana, com a pompa pobre dos eventos públicos brasileiros e com as realizações tímidas do governo. O neoclassicismo pressupunha-se o realizador da comunhão entre a felicidade e a virtude, alcançada a partir do domínio do homem sobre a natureza. Celebrava a justiça, a igualdade e a civilização, em detrimento da barbárie e do caos presentes na natureza. Essa celebração acontecia tanto nas pinturas quanto na dedicação desses pintores à confecção de símbolos, monumentos e rituais para tal. Na França, esse ideal parecia em sintonia com um cidade onde se chegou a vestir túnicas gregas para a participação de eventos sociais. Os pintores procuravam fatos (e atos a eles correspondentes), na história e na contemporaneidade, passíveis de serem transfigurados em exemplos para a nação. No Brasil, as cidades, durante os dias, ficavam tomadas por trabalhadores escravos. A casa real estava empobrecida, limitada em suas ações. Nas festas, o cenário era miserável, a pompa muitas vezes era quase inexistente e o povo apenas assistia. As aquarelas de Debret revelam o quanto os brancos e os negros conviviam no espaço público. Essa ausência de distância entre ambos é justamente o elemento complicador na construção das paisagens urbanas com a presença de tal população.

Entre a impossibilidade da grandiloquência clássica e a sua negação, Debret teria optado pela aquarela. Os detalhes estão presentes, como numa grande tela, mas numa aquarela, onde os contornos se diluem. Eles não conduzem nem ao típico, nem ao pitoresco, camuflam as contradições da pintura neoclássica em solo colonizado, escravista, governado por um rei fugido. Segundo Naves, “ao querer desencadear um processo que conduziria à restauração de toda a sociedade, a arte neoclássica francesa precisou constantemente atentar, para o que se passava nas outras esferas da existência, no intuito de manter um nexo forte entre estética e movimentos social. Por outro lado, ao mostrar-se como lugar privilegiado da síntese entre virtude, felicidade e beleza, o neoclassicismo francês precisou rebaixar a radicalidade de suas experimentações propriamente artísticas, em favor de formas que propiciassem uma harmonia entre as várias dimensões do espírito - ética, estética e epistemológica. (...) Sem poder encontrar na sociedade brasileira uma dinâmica que validasse uma arte de forte teor ético, decide reduzir por igual a intensidade os demais aspectos de suas obras.”⁴

Penso que é essa característica das personagens de Debret que Ana Maria de Moraes Belluzzo entendeu como um mistura de graça e ironia⁵. Para ela, o espírito civilizador que

⁴ Rodrigo NAVES, *A forma difícil - ensaios sobre a arte brasileira*, São Paulo, Ática, 1996, p. 120-121.

⁵ Ana Maria de Moraes BELLUZZO, *O Brasil dos viajantes - A construção da Paisagem*, Metallivros, 1994, p. 84. v. 3.

impregnava a Missão Francesa faz com que Debret concentre sua atenção no “estado geral da sociedade, buscando apreendê-la com base no entendimento da transformação da natureza em cultura, do natural em civilizado.”⁶ Ela entende gravuras como “Guaranis civilizados empregados no Rio de Janeiro como Artilheiros”, como exemplo do empenho do pintor em captar os sinais de mudança social. A própria seqüência de apresentação de suas aquarelas é reveladora dessa sua busca do registro do desenvolvimento progressivo da natureza à cultura na história: o primeiro volume de sua obra sobre o Brasil é consagrado aos aspectos das florestas e dos índios; o segundo, ao trabalho agrário e ao pequeno artesão urbano; e o terceiro, aos usos e costumes populares e ao pequeno artesão urbano. A paisagem natural e a urbana se ligam numa linha de crescente domínio da vontade humana sobre a primeira, que conduz ao convívio social orientado pela virtude e pela beleza, reino da segunda. A partir de Debret, a natureza e a paisagem estão presentes de várias formas na história da Missão e da Academia.

Os modos de apreciação em vigor, no entanto, vinculavam as aquarelas dos viajantes mais à ciência do que à arte. Eram documentos a respeito da natureza, ligados à tradição dos naturalistas exploradores (inventário de animais, plantas e lugares) ou da relação entre o homem e a natureza, numa perspectiva histórica (registro dos estágios de desenvolvimento da sociedade, do caráter primitivo dos hábitos e costumes dos povos etc.).

Segundo Ana Maria de Moraes Belluzzo, há duas grandes tradições da pintura de paisagem: a que instiga a imaginação arcádica e poética, voltada à representação de um mundo harmonioso e paradisíaco já perdido e que, na França do final do século passado, foi atualizado para uma versão idealizada do camponês e dos arredores das cidades; e uma outra tradição, que pressupunha o abandono do conceito ideal de paisagem, das figurações e sentidos simbólicos, pela apreensão de uma “naturalidade”.⁷ Essa segunda tradição inspira-se no cientificismo e nas indagações a respeito da luz e do fenômeno da visão.

Uma força decisiva na alteração do estado do campo de produção de bens culturais no Brasil, no final do século passado, foi o investimento feito pelo Estado de São Paulo na confirmação, no plano simbólico, da sua proeminência no campo econômico. Os artistas paulistas, ou que atuaram São Paulo, incorporaram de maneira específica o enfraquecimento ético e estético presente nas aquarelas, mas num contexto diferente: o da valorização da personagem do paulista na história pátria e da discussão dos parâmetros para a constituição de uma arte genuinamente nacional, deflagrada pela crítica antiacadêmica. *Independência ou Morte*, de Pedro Américo, revela, de maneira particular, a ação desses

⁶ *Ibidem*, p. 83.

⁷ *Ibidem*, p. 116-155.

elementos, bem como uma solução perspicaz para o seu equacionamento, o que se viu de paradigma para outros pintores.

Pedro Américo aproxima-se dessa tendência por conta das qualidades próprias de sua composição. Por mais que possamos ligar Pedro Américo e Victor Meirelles à tradição acadêmica, é inegável que o efeito geral em *A Batalha de Avañy* é muito mais exasperante que em *A Batalha de Guararapes*: a primeira parece mais confusa, mais desorganizada. Os espaços não estão previamente distribuídos entre os exércitos, é como se o pintor tentasse, de balde, defini-los. Por pouco que isso possa parecer hoje em dia, atingiu em cheio a Academia, pois buscou a perspectiva dada no ambiente, não a definida nas regras presentes na batalha de Victor, ou seja, ressaltou aquilo que a Academia se esforçava para conter, a exploração da atmosfera brasileira e de suas especificidades na gradação aérea dos tons.

Peter Burke, em recente artigo para a *Folha de São Paulo*⁸, fez um apanhado da importância da mínima diferença para a identidade e para o entendimento de conflitos. O primeiro a dar atenção ao fenômeno teria sido Freud, em 1917, quando cunhou a expressão: “o narcisismo das diferenças menores”. Sessenta anos depois Bourdieu recuperou o tema em “La distinction”, de 1979, quando escreveu que: “A identidade social consiste na diferença, e a diferença é afirmada contra aquilo que é mais próximo e que representa a maior ameaça”. Após comentar outros autores, Burke finaliza: “é a ameaça da perda das diferenças menores que constitui ou simboliza a identidade que desencadeia a violência em defesa delas”.

O terceiro capítulo tratou minuciosamente das posições de Gonzaga Duque, Bethencourt da Silva e da *Revista Illustrada*, exatamente para tornar clara uma diferença que é difícil de se perceber à primeira vista. Caso fossem apresentadas resumida e superficialmente as idéias expressas por esses autores e pela revista, não seria possível evidenciar a “ameaça da mínima diferença” e entender seu impacto no campo artístico.

A arte de Pedro não era a que mais se distanciava das propostas da Academia, e talvez nem tenha sido ele o pintor que mais evidenciou essa lacuna do ensino acadêmico brasileiro. De qualquer jeito, exatamente por ser oriundo das hostes acadêmicas, ao estampar algumas diferenças numa das poucas telas históricas nacionais (o gênero de maior prestígio), em uma exposição na qual a Academia procurava definir, por outros caminhos, a escola brasileira de pintura, ele atraiu imediatamente a simpatia dos críticos da Academia e despertou todo aquele alvoroço nos jornais e no público. Era essa lacuna que Gonzaga Duque e a *Revista Illustrada* defendiam em seus textos. As suas simpatias para com os pin-

⁸ Peter BURKE, “A violência das mínimas diferenças”, in: *Folha de São Paulo*, Caderno Mais, 21 de maio de 2000.

tores dependiam do quanto eles os julgavam próximos ou afastados da transmissão da “verdade” das peculiaridades da nossa natureza. Nessas condições, o entusiasmo deles para com Pedro Américo era inevitável.

Ao observarmos cuidadosamente os outros nomes defendidos pela *Revista Illustrada* (Grimm e Almeida Júnior, entre outros), fica evidente a sua posição em torno da valorização dos naturalistas. Gonzaga Duque compartilhava essa posição com a revista. A diferença entre ambos é que o crítico possuía uma visão mais geral da arte brasileira e um embasamento teórico mais articulado, enquanto que a revista explorava o humor e a ironia. Acredito que o dilema apontado por Chiarelli na obra de Gonzaga Duque, sobre um contraste entre uma avaliação não tão negativa, por vezes simpática, à obra de vários pintores, e o seu desânimo quando se refere à arte brasileira como um todo, pode ser esclarecido a partir dos elementos contidos na sua própria análise da crítica no final do século passado. Como positivista, Gonzaga Duque estava preocupado com a evolução da humanidade e acreditava que o Brasil ocupava um estágio ainda inicial nesse longo trajeto. A estratégia dos positivistas, de interferência na realidade social, dependia da identificação dos caminhos que aceleravam ou obstruíam a evolução, cabendo-lhes juntar forças com os primeiros, ainda que em papéis contraditórios com sua idéia final de sociedade. Foi segundo essa orientação que Gonzaga Duque procedeu para com os pintores: procurava incentivar os que, a seu ver, aproximavam-se mais do que poderia levar à constituição de uma arte nacional, mas tinha claro que “... a possibilidade do Brasil formular um ‘raça’ - que daria um caráter especificamente brasileiro à arte produzida no país - é jogada naquele futuro longínquo.”⁹ Não havia uma contradição entre a sua avaliação individual e a sua impressão geral. Havia coerência com o arcabouço teórico ao qual se afiliava. Ele não realizou, nem pretendeu realizar, aquilo que os White apontam como a característica crescente da crítica francesa no mesmo período: a função de promotora das obras e, principalmente, dos artistas. Esta tarefa estava, na França, sendo aos poucos abandonada pela Academia e passando para as mãos de jornalistas e intelectuais. No Brasil, a “promoção” ainda era feita em grande medida, pelo próprio artista.

Havia, ao que tudo indica, uma vontade geral dos pintores e do público em se “modernizarem”. É o que leva a crer o debate sobre a exposição de 1879, e mesmo as suas disposições individuais¹⁰. Para os artistas, entretanto, a situação era insustentável. Da maneira como estava sendo formulada, sem um sistema de promoção claro fora da Academia, eles não conseguiam manter as suas posições senão com um enorme esforço pessoal. Em de-

⁹ Tadeu CHIARELLI, *opus cit.*, p. 43.

¹⁰ Já discuti no primeiro capítulo o contraste entre o empenho de atualização dos pintores desse período e a sua caracterização como uma continuação pura e simples do academismo.

corrência disso, Gonzaga Duque mudou a sua opinião sobre Pedro Américo: de melhor pintor nacional para um que nada fez. Nem Pedro traiu Gonzaga Duque nem o inverso. Como procurei demonstrar no final do primeiro capítulo, o pintor que quisesse expor fora do Rio de Janeiro precisava ele mesmo catalogar sua obra, alugar espaço e promover o evento, ou contentar-se com as limitadas vitrinas das lojas. Não havia um sistema paralelo ao acadêmico que fornecesse a estrutura necessária a uma proposta fora dos auspícios da Academia. O resultado é que os pintores tinham imensa dificuldade em manter-se na posição que estava sendo criada. A Academia ainda controlava importantes mecanismos de confirmação de pertencimento ao campo artístico brasileiro e poucos conseguiam se sustentar contra ela. Calixto, ligado por sua formação a outros círculos de poder e prestígio, e à custa de um enorme esforço pessoal, conseguiria fazê-lo de forma mais perene.

Apesar dessa dificuldade, e mesmo que Pedro Américo não quisesse se contrapor à Academia, a posição que lhe imputam (ou que ele escolhe) tem uma conseqüência profunda para a arte e para a sua relação com a sociedade. Segundo Pierre Bourdieu “a afinidade ou a cumplicidade entre esta pintura [acadêmica] de ordem, herática, calma, serena, de cores modestas e doces, de nobres contornos e de figuras hirtas e idealizadas, e a ordem moral e social que se trata de manter ou de restaurar, está longe de ser produto de uma dependência e de uma submissão diretas, nascendo, antes, da lógica específica da ordem acadêmica e da relação de dependência na independência - e por meio desta - que a liga à ordem política. A preocupação da lisibilidade e a busca da virtuosidade técnica conjugam-se para favorecerem a estética do ‘acabado’ [ou do *fini*, tratado no capítulo segundo] que, como atestação de probidade e de discrição, preenche todas as exigências e todas as expectativas estéticas inscritas na posição acadêmica. Este gosto do acabado nunca se exprime tão claramente como em presença de obras que, por não respeitarem o imperativo maior do rigor acadêmico, como *La Liberté*, de Delacroix, *Les baigneuses* de Courbet ou a *Olympia* de Manet, têm em comum parecerem imundas fisicamente ou moralmente, quer dizer, ao mesmo tempo, sujas e impúdicas, mas também fáceis, portanto, pouco honestas na sua intenção - pois que probidade e limpeza são uma e a mesma coisa - por uma espécie de contaminação, no seu tema.”¹¹

O acabado, ou *fini*, manifestava-se no desenho, na hierarquia tonal das personagens e da paisagem e na ilusão de profundidade. O debate em torno da exposição de 1879 envolveu todos esses termos. Concentrou-se sobretudo na composição, que encerra o caráter narrativo da tela. Pedro estava sendo acusado de subvertê-la. A ordem de importância dos

¹¹ Pierre BOURDIEU, *opus cit.*, O Poder Simbólico.

elementos na tela assentava-se sobre uma concepção moral da sociedade: um herói era superior a um banqueiro ou um varredor e um imperador a um carroceiro. O debate, portanto, é também sobre a hierarquia presente na sociedade¹². Uma das acusações mais frequentes a Manet era justamente a de não estabelecer diferença de importância entre elementos na pintura. As personagens secundárias rivalizavam com o principal. Era exatamente essa a acusação a Pedro nesse debate, ou o seu “defeito”, o qual ele repete em *A Proclamação da Independência*, na figura do carroceiro.

Assim, a contestação da composição acadêmica, ou do *fini*, implicava a contestação do estilo de vida e da hierarquia social que engendrou essa estética, da qual ela é um dos veículos de reiteração¹³. Propõe outra ordem social e moral. Essa discussão está no centro de debate sobre a natureza: é através dela que se julga que poderemos alcançar uma escola nacional. Procura-se na natureza brasileira uma ordem não importada da Europa. Um ambiente diferenciado e portador de outros valores. O academismo desembocava no universal, no impessoal, na valorização da mesma técnica de pintura, e o que a crítica propunha era uma relação pessoal, particular, própria do brasileiro com pintura, o que revelaria o caminho para as artes nacionais. Essa relação deveria existir tanto no artista quanto no público, ele deveria ser, ou pelo menos conhecer, o caipira ou o caíçara.

A solicitação para que Pedro Américo retratasse as tropas de asnos e a expectativa de que ele fosse fiel à paisagem onde D. Pedro I proclamou a independência o colocava em referência com a escola realista; no entanto, o assunto, uma tela histórica, remetia-o para a tradição da pintura de exaltação dos grandes líderes franceses, como Napoleão. Uma tela fiel à acadêmica nos moldes exigidos por Bethencourt o colocaria em choque com seus admiradores. Por outro lado, ele não teria como dar conta da encomenda sem estabelecer algum diálogo com a tradição da pintura histórica.

Aparentemente inconciliáveis, essas duas premissas da obra levam Pedro a um malabarismo de composição: ao mesmo tempo em que se inspira evidentemente em Meissonier (mais especificamente em *A batalha de Friedland*, de 1875¹⁴) e em suas pinturas das campanhas de Napoleão, ele visita o local e faz esboços *in loco* do sítio e das personagens que encontra, com o intuito de manter-se fiel à natureza e ao tipo do paulista. Os asnos, que denotariam a ansiosa especificidade paulista, são considerados por ele — e podemos estender a consideração aos acadêmicos em geral — descabidos em pintura de “tão alto assunto”. As suas considerações a respeito dos equinos, a auto-exigência que ele se coloca, de descobrir exemplares de alta linhagem que, ao mesmo tempo, pudessem ser toma-

¹² *Ibidem*, p. 273.

¹³ Cf. *Ibidem*, p. 272.

¹⁴ A aproximação de Pedro Américo com Meissonier foi aprofundada por Claudia Valadão, na obra já citada.

dos como típicos da alimária paulista, revelam o quanto era incômoda a idéia. A pergunta que se coloca a Pedro é como fazer figurar o paulista e o seu território numa tela histórica, cujo feito retratado tem pouca ligação com ambos, exceto pelo acaso? Pedro depara-se, portanto, com o mesmo problema de Debret, mas em condições completamente diferentes: o homem do povo, o habitante pobre das zonas rurais, evidência para o francês da falta de civilidade da população, deveria ser exaltado; o meio urbano, local por excelência do desenvolvimento das instituições características do progresso, deveria estar ausente; a filiação e defesa de um projeto de academia que os franceses visavam a implantar, tinha sua contestação mais forte vinculada a Pedro. Soma-se a isso o fato de que o pintor acaba tendo seu projeto defendido por um órgão republicano e sua obra utilizada para corroer as verbas vinculadas à construção do monumento.

Pedro Américo dá conta dessa situação ao encontrar um meio-termo que será largamente utilizado na pintura paulista voltada para os temas locais: ele se utiliza do óleo, constrói uma idealização do momento da Independência e introduz uma imagem desconectada dos acontecimentos centrais do evento e relacionada à terra e à paisagem onde tudo ocorre. Esvazia a liderança popular do imperador ao registrar passantes indiferentes ao ato, reduzindo-a ao meio militar e eliminando também o seu papel empreendedor, totalmente ausente.

Ao optar por construir uma figura mais ligada à tradição do idílio campestre, Pedro Américo consegue um efeito geral mais consoante com a valorização do solo paulista e com a “verdade” contida na sua natureza. A distância de qualquer sinal de modernidade, de progresso ou de vida urbana parece incompatível com um projeto de edifício planejado para ser um cartão de visita da modernidade e da renovação da arquitetura da cidade. O carroceiro é um trabalhador laborioso, que vive do seu próprio esforço, e portador dos bons valores morais corrompidos pelas grandes cidades. Ele e a terra existem numa relação de simbiose mútua, ele faz parte da terra. A relação da história pátria com o paulista estava, dessa forma, resolvida. O paulista e seus campos e colinas são o registro incólume dos vícios da dominação portuguesa, sendo, o cenário, o lugar que chama às atitudes dignas. É nesse ambiente que a Independência é possível. É através dessa operação que acontece a sacralização das colinas do Ipiranga. Esse descolamento entre a ação de D. Pedro I e a do carroceiro, e a concomitante valorização da paisagem, denotam ausência da sujeição a Portugal. Assim, não foi por acaso que Américo deixou de marcar a paisagem com qualquer sinal de modernidade, embora pintada para ficar exposta no que havia de mais moderno em termos arquitetônicos em São Paulo.

A personagem de D. Pedro I e seu ato, assim, não desencadeiam qualquer movimento imediato de modernização ou evolução. Esses elementos serão vinculados justamente ao caipira. A tela de Pedro Américo, através da figura do carroceiro, abre um precedente na pintura, que será profundamente explorado pelos artistas paulistas, particularmente por Benedito Calixto: o da paisagem inspiradora, indômita, vinculada ao seu habitante paulista, caipira, e dignificadora dos atos políticos. Trata-se de apresentar uma São Paulo naturalmente condizente com a República, espaço da sensibilidade, da criatividade, da liberdade e da independência.

Essa “imagem” de São Paulo já existia anteriormente nos manifestos republicanos e nos livros da história paulista. O Estado contava com uma longa tradição historiográfica nesse sentido, que vinha desde Frei Gaspar e Pedro Taques e que foi retomada naquele momento, para colaborar com a “invenção” do bandeirante. Pedro Américo, em grande medida, lhe dá uma forma pictórica. Sendo o primeiro óleo sobre tela pintado com paisagem paulista, de dimensões inéditas para São Paulo, descomunais em relação às aquarelas dos viajantes, encomendada para o monumento da Proclamação da Independência, um dos projetos arquitetônicos de maior vulto na cidade e de maior visitação pública, teve repercussões importantíssimas para a arte e para a cultura local. A coleção do Museu Paulista já nasce, portanto, sob a marca do naturalismo/realismo.

Mas é com Calixto, e posteriormente com a gestão de Taunay no Museu Paulista, que essa fórmula é difundida e passa a ser uma matriz simbólica para a produção artística. Calixto estava sujeito aos mesmos dilemas de Pedro Américo: o marco histórico fundamental era a Independência, porém, a iniciativa de D. Pedro I não poderia conter o impulso ao desenvolvimento da cidade. Por outro lado, ela também não poderia ser a mesma dos tempos da Colônia. Era mister denotar o progresso decorrente da situação de independência, mas não da pessoa que a proclamou. Pedro Américo havia composto um imperador inspirado pelo ambiente paulista; e era esse ambiente, e não D. Pedro I, que impulsionava a independência e, com Calixto, também o progresso. Calixto alcança esse efeito ao minimizar ao extremo um dos maiores entraves naturais ao crescimento urbano: a várzea do Carmo (figura 30). Ela nem parece um problema que consumiu vários projetos, obras e que só foi solucionado depois de décadas. É como se aquele ambiente e a cidade que nele brotou e cresceu estivessem em perfeita comunhão. Enchentes e atividades urbanas, sem interferir uma com a outra, cada uma com seu ritmo, sem se incomodarem mutuamente, até mesmo integradas. Diferentemente de Debret, encontramos aqui o retrato de um pro-

gresso sem processo de modernização, obras ou investimentos. Não é na superação da natureza que o progresso se consolida, é na superação da própria cidade. O ambiente paulista continua o mesmo, quase bucólico, e as suas qualidades são condizentes com as do espaço republicano.

Calixto pinta a várzea também no tempo da proclamação, como paisagem de fundo para o retrato de D. Pedro I (figura 32). Nessa tela fica mais evidente a importância atribuída ao imperador: esta importância reside menos no ato da proclamação em si e mais no fato de ela ter ocorrido em São Paulo. O grande mérito de D. Pedro I é que, ao inspirar-se nas terras paulistas, deixa transparecer para a nação as qualidades dessa região e de seu povo. Calixto o posiciona na porta de entrada da cidade, ele é apresentado como um anfitrião, é aquele que convida a nação a perceber que São Paulo é um cidade preservada dos vícios da Colônia, das imposições dos portugueses, é tomada pelo espírito independente, arrojado e conquistador, que definiu os contornos da nação.

Ao mesmo tempo em que se delineavam as condições nas quais essas telas eram pintadas, forjava-se o olhar com o qual observá-las. A crítica antiacadêmica propôs a valorização da natureza brasileira, cuja pintura resultaria, dentro de um prazo indeterminado, numa escola nacional. Essa crítica, ao ser evocada em São Paulo, ganha contornos mais definidos: especifica melhor uma nova posição para o pintor: que goza de uma relação de comunhão com a natureza, como no caso de Calixto, e um observador capaz de decifrar essa comunhão. Esta posição deveria ser bastante atraente para Calixto, um artista sem contatos com a Academia carioca, de origem caiçara, ligado à história local.

De fato, Calixto, ao contrário de Pedro Américo, assume de maneira radical a idéia do artista como aquele que estabelece um vínculo emocional único com a natureza, de pertencimento a um local (o que estaria transposto para as telas). Com isso ele consegue converter a sua falta de instrução (passou apenas um ano na *Académie Julian*) de travo social para trunfo simbólico. Apresenta a sua primeira e última escola como sendo a natureza paulista. Ele é um “pintor caiçara”, dois nomes que andam juntos e dão consistência à sua paisagem. Poderia ser caipira, ou carroceiro, mas, nascido em Itanhaém, tinha de apresentar-se coerentemente com as disposições da posição que ocupava.

As suas paisagens do porto de Santos, semelhantes em composição à *Inundação da Várzea do Carmo*, exploram ainda mais essa relação entre a natureza primeva e a modernidade. As paisagens não levam data. Calixto não pinta “o” porto, ele pinta o porto “em” alguma data. A natureza é sempre a mesma: as paisagens não são tomadas em di-

ferentes horas do dia, em meio a diferentes climas. Apenas o ângulo varia, mas permanece preso aos mesmo marcos visuais: certos edifícios (a igreja matriz ou a alfândega), montanhas e canal. Calixto põe todo o peso das composições nas diferentes datas da pintura. Por vezes, elas variam no tempo, mas salientam as etapas de funcionamento: primeiro trapiches, depois obras de modernização e finalmente um porto moderno.

Esse conjunto de telas que tematizam o porto evoca novamente a tradição dos viajantes numa característica essencial, isto é, do sentido pictórico preso a uma seqüência de imagens. As telas de Calixto não fazem muito sentido se tomadas uma a uma, parecem repetitivas, monótonas mesmo. A observação das mesmas depende da familiaridade do observador para com as reformas do porto. Do mesmo modo como Calixto projetou em *A inundação da Várzea do Carmo* uma imagem condizente com as projeções de civilidade e urbanidade “modernas”, distante do lamaçal imundo que tanto envergonhava a cidade, as suas imagens do porto camuflam um ambiente pestilento e fétido. O conhecimento das obras no porto e dos planos de reforma propostos é fundamental, pois é exatamente nesse aspecto que Calixto concentra toda a originalidade de uma paisagem em relação a outra. Essas imagens estão orientadas ainda pela idéia de “transformação”, ele a está retratando ali em “câmera lenta”: o momento anterior à obras, as obras, e o depois, ou, por outro ângulo, os trapiches, os materiais e início das obras, e as obras concluídas.

Essa profundidade temporal, associada a uma ausência de mudança na natureza aparece conjugada de maneira mais complexa na tela: *A Fundação de São Vicente* (figura 40). A composição entrecruza narrativas, não no sentido da leitura da esquerda para a direita, como era praxe na obra acadêmica, mas no sentido dos planos. Estes jogam com várias etapas da colonização (viagem, contato, formação de um povo) e com pares de oposição (distância dos povos/proximidade, índios amigos/índios arredios, guerra/paz e outros).

Mas é com o Museu Paulista na gestão de Taunay, principalmente no período de preparação para a comemoração do Centenário da Independência, que a relação entre o atraso, o regional e o moderno ganha uma articulação mais complexa. Nascido com a missão de dar conta desse problema, o Museu constrói um acervo autocomparativo num grau bastante acentuado. As imagens encomendadas por Taunay a Calixto e a outros pintores são as mesmas dos álbuns comparativos de fotografia e estão relacionadas a outros projetos, como a maquete da cidade de São Paulo (baseada em relatos de viajantes) e à formação de uma galeria de nomes de honra da independência. A seleção das imagens, das personagens e dos objetos é feita com base na correspondência de Taunay com possíveis colaboradores.

Taunay, porém, não agia por conta própria. Houve uma “*mélange* entre os rumos do Museu Paulista e os interesses da elite perrepista, *mélange* esta ditada pela situação de dependência explícita que o primeiro tinha do segundo, já que o Museu pertencia ao poder público estadual, dominado pelo PRP. Acontecimentos fundamentais para a história do Museu Paulista, tais como sua instalação no monumento do Ipiranga e a escolha de Hermann Von Ihering em 1894; a sua demissão em 1916; a indicação de Affonso de Escragnolle Taunay como novo diretor (1917); e a sua preparação para a festa do centenário da Independência em 1922; foram todos provocados e supervisionados pela elite paulista dominante, encastelada no Partido Republicano Liberal.”¹⁵

Calixto era um dos colaboradores mais importantes do Museu Paulista. Ele fazia a pesquisa histórica, a pesquisa arqueológica, a investigação das tradições orais, o contato com autoridades locais e, com base em tudo isso, pintava a tela. Depois, mandava todo o material para o Museu. Além disso, tornou-se uma grande autoridade nos assuntos que envolviam o conhecimento do litoral, como a decifração da carta perolopolina, importantíssima para a construção da história paulista, pois representava seu ponto de partida. Ele foi o cicerone de intelectuais e políticos que se aventuraram pelas cidades praianas, entre eles Rui Barbosa, Euclides da Cunha, Loeffgreen, Washington Luís, Capistrano de Abreu e vários outros¹⁶. Desse modo, Calixto atua na definição das fases de desenvolvimento do Estado em duas frentes: com seus pincéis e como auxiliar nas pesquisas dos intelectuais do planalto.

Taunay, aos poucos, vai centralizando no Museu e na sua pessoa o contato com e entre os colaboradores na “invenção” do passado histórico do Estado de São Paulo e definindo as bases para a articulação entre o atraso e o progresso e entre as fases vividas pelo Estado. No caso das encomendas de telas com base nas fotografias de Militão, ele toma completamente para si o controle do quadro geral que quer pintar. Estabelece intencionalmente uma comparação entre os álbuns publicados e as telas pintadas. Num primeiro momento, divulga as fotografias e depois expõe as telas. O Museu Paulista não tem um acervo pictórico autêntico, no sentido que geralmente se atribui às peças de um museu. As telas, juntamente com fotografias e outros objetos, ganham credibilidade justamente por não aparecerem isoladamente, mas por citarem-se mutuamente.

Se Calixto já tentava atribuir esse caráter de conjunto a grupos de telas antes da sua passagem pelo Museu, depois o acentuará ainda mais. O painel para o Palácio da Bolsa do Café em Santos (figuras 52 a 55), analisado no quarto capítulo, bem o demonstra. Ali, Calixto explora as várias fases da formação de Santos, a importância do porto, a funda-

¹⁵ Maria José ELIAS, *opus cit.*, p. 265.

¹⁶ Há muitas evidências disso nas correspondência de Calixto e também nas referências a ele em obras diversas. Seleciono apenas duas, a título de exemplo: um texto do próprio Calixto e um artigo de imprensa, respectivamente: “Um pescador poeta” in: *A Tribuna*, Reminiscências, 23 de janeiro de 1925; e *Jornal Diário de Santos*, 1905, s. data (encontrado nas pastas sobre Benedito Calixto no arquivo do IHGSP). O primeiro versa o seguinte: “E uma dessas saídas - marfóra - ainda Vicente me arrastou. Euclides da Cunha e outros literatos de nomeada tomaram parte nesta expedição marítima (...) enquanto eu e o Euclides evocamos os fastos daquellas ilhas históricas (...) o Vicente, pacientemente pescava nas escarpas rochosas e nos remansos da Ilha dos Búzios.” E o segundo noticia que Dr. Carlos Botelho, Secretário da Agricultura, segue para Itanhaém em companhia de Benedito Calixto, que lhe mostra os locais históricos, os pontos de partida para o planalto e outros pontos de interesse.

ção, a hierarquia social e a sucessão do poder. Tudo isso correlacionado a um vitral onde pintou as etapas de desenvolvimento da nação e embasado em extensas pesquisas históricas. Soma a tudo isso dezenas de telas elaboradas como ampliações de partes minúsculas desse conjunto maior: as vistas de ruas e edifícios de Santos.

A relação que Calixto propõe entre a arte e a natureza, a fotografia e o óleo, a história e a composição é forjada fora dos auspícios da Academia. Bebe das brechas exploradas por Pedro Américo e, ambos, junto com outros elementos, fecundam a proposta do Museu Paulista. Essas contratendências fragilizaram o sistema acadêmico e abriram caminho para a exploração de novas tendências estéticas. Calixto representa uma delas.

Essa maneira paulista de ver o Brasil e de entender o seu papel na história pátria ganha maior clareza se comparada com outra região. Maria Arminda do Nascimento Arruda mostra, por exemplo, que Minas constrói a sua identidade a partir de uma experiência de derrota¹⁷, a Inconfidência Mineira, e que entende o seu Estado como o local de junção das disparidades internas da nação: as qualidades dos paulistas, do índio, do judeu, dos portugueses, dos negros e nortistas. A história, para os mineiros, é consequência da síntese operada em seu território e ganha uma dimensão perene, expressa no plano simbólico pela solidez das suas montanhas.

São Paulo está em situação inversa. Sua identidade se constrói num momento de vitória política: a derrubada do regime monárquico, sendo seu maior herói um homem de ação, que deflagrou processo de Independência do Brasil. A natureza não existe para ser contemplada, mas para ser decifrada. O plano urbano é uma adequação cada vez melhor da cidade aos seus caprichos. Conforme mostrei no painel da Bolsa do Café ou nas telas do porto de Santos, a natureza não atrapalha, ela é aliada, contém um plano inscrito em si mesma, que cabe ao homem se adequar. A cidade, esta sim, é mutante. O olhar do paulista se educa pela comparação entre o que é e o que foi no plano urbano, não se dirige para a paisagem natural com intenção contemplativa, mas investigativa. Seu símbolo mais fixo é justamente a obra em andamento. É essa cena que vemos atrás de Brás Cubas no Painel da Bolsa do Café ou mesmo nas telas onde essas personagens figuram sozinhas e, principalmente, na base de construção do acervo do Museu Paulista.

Em relação ao Rio de Janeiro, cabe perguntar se é possível estender para São Paulo as mesmas afirmações de José Murilo de Carvalho. Para ele, a república brasileira caracterizou-se por um fracasso de representação, "o centro da questão talvez esteja na observação já referida por Baczko de que o imaginário, apesar de manipulável, necessita, para criar

¹⁷ Maria Arminda do Nascimento ARRUDA, *Mitologia da Mineiridade*, São Paulo, Brasiliense, 1990.

raízes, de uma comunidade de imaginação, de uma comunidade de sentido. Símbolos, alegorias, mitos só criam raízes quando há terreno social e cultural no qual se alimentarem. Na ausência de tal base, a tentativa cai no vazio, quando não no ridículo. Parece-me que na França havia tal comunidade de imaginação. No Brasil, não havia.”¹⁸

Procurei demonstrar nesta tese que, se por um lado, concordo com José Murilo no sentido de confirmar a ausência de um símbolo republicano nos moldes franceses da figura feminina, por outro, penso que a República causou um grande impacto na “comunidade de sentido”. A análise de José Murilo está focada em obras individuais, sua relação com o positivismo e seu apelo popular. Caso se amplie o escopo de análise em direção à busca dos significados das imagens através da construção de relações entre registros e significados simbólicos diversos, englobando telas, fotografias e textos dentro do contexto específico do seu campo e das relações entre os campos, verifica-se que houve uma grande transformação. Ou seja, o campo artístico está em constante exercício de redefinição e permeável às mudanças políticas; não poderia, assim, deixar de se afetar com a República.

Nesse sentido, discordo de José Murilo quando ele afirma que “a República não produziu uma estética própria, nem buscou redefinir politicamente o uso da estética já existente, como o fez David. Os positivistas foram caso isolado. A pintura histórica continuou a ser feita, quando o foi, nos mesmos moldes utilizados por Pedro Américo e Vítor Meireles.”¹⁹ O investimento na figura feminina não era o único caminho possível para a produção de uma estética republicana de cunho positivista. Em São Paulo, a sua forma foi o Museu Paulista. Não uma obra qualquer dentro dele, mas o conjunto auto-referenciado de visualização da transformação da paisagem. Embora o Museu não tenha deixado uma marca imagética clara, educou o paulista para perceber sua cidade, sempre em movimento de mudança nos edifícios e nas construções.

O positivismo teve, assim, uma influência marcante através de suas proposições gerais. Ambos os diretores do Museu estudados aqui eram positivistas, assim como Washington Luís. Os institutos históricos também carregavam sua influência. A República estava sendo construída a partir do receituário positivista. Calixto, como demonstrei através do friso do painel para a Bolsa do Café em Santos, conhecia as máximas positivistas e procurou propagandear-las. Não quero entrar na discussão específica sobre o positivismo, ou sobre as suas vertentes²⁰, mas ressaltar que essa corrente de pensamento destacava etapas de desenvolvimento da sociedade: “ordotoxos e heterodoxos, todos se inspiravam politicamente no *Appel aux conservateurs*, que Comte publicara em 1855. Nesse texto, o con-

¹⁸ José Murillo de CARVALHO, *opus cit.*, p. 89.

¹⁹ *Ibidem*, p. 86.

²⁰ Os vários positivismos no Brasil foram objeto de estudo de Angela ALONSO, *opus cit.*

ceito de conservador provinha de sua visão particular da Revolução, que procurava fugir, de um lado, ao jacobinismo robespierrista, rousseauniano, chamado de metafísico, e, de outro, ao reacionarismo do restauracionismo clerical. Era conservador, na visão de Comte, aquele que conseguia conciliar o progresso trazido pela Revolução com a ordem necessária para apressar a transição para a sociedade normal, ou seja, para a sociedade positivista baseada na Religião da Humanidade.”²¹

Era ponto pacífico que a sociedade brasileira ainda não atingira o seu grau máximo de evolução. Assim, as ações políticas e as tomadas de posição no campo cultural estavam constringidas pela avaliação de qual seria o fator que mais rapidamente nos levaria a esse estágio final. É com uma massa de informações sobre a história, sobre o desenvolvimento do Brasil e sobre as atitudes políticas a serem tomadas, orientadas pelo positivismo, que o observador da época olhava as telas expostas. O registro pictórico, desse modo, dialoga e integra o debate entre as vertentes positivistas sobre a adesão ou não a uma ditadura, ao caráter dessa ditadura, à tolerância em relação ao poder do clero ou à forma do Estado.

A importância do campo cultural para a consolidação e difusão da posição republicana já foi apontada no primeiro capítulo através dos clubes dramáticos. Naquele momento, o investimento nas artes poderia ser tomado como uma espécie de refúgio. Entretanto, com a Proclamação da República o campo cultural continua sendo uma arena priverligada de disputa simbólica com fortes repercussões no campo político. Veja-se, por exemplo, a biografia de um dos políticos paulistas mais importantes da Primeira República, Washington Luís Pereira de Souza. A sua carreira está intimamente ligada à elaboração de uma política cultural sólida, coerente e contínua. Washington Luís foi vereador e intendente em Batatais. Foi eleito deputado estadual para o triênio 1904-1906. Foi secretário da Justiça e Segurança Pública de São Paulo, prefeito da capital, presidente do Estado, senador e presidente da República de 1926 a 1930. Foi também historiador e usou esse seu conhecimento em vários projetos culturais ao longo de sua carreira: mandou publicar as atas da Câmara Municipal de São Paulo em 1914; organizou um álbum comparativo de fotografias de São Paulo, publicado em 1916; indicou Affonso de Escragnolle Taunay para o cargo de diretor do Museu Paulista em 1917 e deu amplo apoio aos seus projetos de pesquisa, à construção de um acervo iconográfico para o Museu e a publicações em diversas áreas, com destaque para a história do Estado. A correspondência entre a Diretoria do Museu Paulista e Calixto revela ainda que Washington Luís solicitava que o pintor o acompanhasse nas visitas a antigos sítios históricos, chegando a ordenar a restauração do

²¹ José Murillo de CARVALHO, *opus cit.*, p. 21.

Santuário de Nossa Senhora da Conceição em Itanhaém. A trajetória de Washington Luís não poderia ser concebida independentemente da elaboração, implantação e sucesso de grandes projetos culturais.

Calixto construiu sua carreira em meio a esses projetos. Dificilmente teria conquistado as posições que ocupou no campo artístico sem estabelecer fortes vínculos pessoais com o Partido Republicano. Quando foi proclamada a República, “regimem político do qual o Vicente [de Carvalho] tinha sido ardente propagandista: eu elle e Narciso de Andrade, seu correligionário de propaganda tínhamos ido - a 17 de novembro de 1889 - a Itanhaém ‘proclamar a república’ no Paço Municipal e fazer com que os meus conterrâneos ainda irresolutos, adherissem a nova forma de governo...quem diria?!”²²

Caberia ainda uma outra aproximação, não com uma análise de construção de identidade, mas com uma instituição específica e suas transformações nesse período: a Igreja. O laço mais forte de Calixto nas elites, a par dos seus vínculos com os republicanos, era com o poder eclesiástico. Calixto foi amigo de várias autoridades importantes e, provavelmente, o pintor local de temas religiosos e sacros de maior prestígio durante sua vida. As fotografias de família e os seus retratos sempre o mostram ao lado de clérigos. Sabe-se que mantinha laços de amizade com o Cardeal Arcoverde. A Igreja foi o cliente que talvez melhor o tenha remunerado: para a pintura de várias telas na catedral de Ribeirão Preto, com destaque para as seis nas quais descreve a vida de São Sebastião, pintadas entre 1916 e 1922, ele recebeu trinta e um contos e quinhentos mil réis²³.

Monsenhor João Laureano, antigo vigário geral da arquidiocese de Ribeirão Preto, lembra-se de que quando era aluno do Seminário Episcopal de São Paulo, entre 1901 e 1904, Calixto vinha freqüentemente visitar os seus professores e, por vezes, pintava os cenários de alguma peça lírica que iriam representar.

Inicialmente, pensei em abranger as pinturas de Calixto nas Igrejas (Santa Cecília, Catedral de Ribeirão Preto, Catanduva e Santos). Constatei que, em muitos pontos, o movimento na Igreja Católica era semelhante ao do Estado Republicano. Nessa época, por exemplo, a Igreja encomendou muitas telas retratando seus templos, muitos deles em eminente demolição, ao mesmo tempo em que construía outros ao estilo romanizado. Apagava assim a herança colonial, jesuítica e indígena, ao mesmo tempo em que as imortalizava na pintura, tal como o Museu Paulista preservava na pintura a cidade colonial que destruía²⁴.

Resolvi mudar o rumo da pesquisa por calcular que o material merecia avaliação tão meticulosa quanto a que estava sendo realizada para as telas históricas ou paisagens, ou seja,

²² Benedito CALIXTO DE JESUS, “Um pescador poeta”, in: *A Tribuna*, Reminiscências, Santos, 23/01/1925.

²³ Dados extraídos de entrevista concedida pelo Monsenhor Laureano sobre as telas de Calixto na catedral de Ribeirão Preto in: Manoel Pereira do VALE, *Monsenhor Dr. João Laureano*, Ribeirão Preto, Arquidiocese de Ribeirão Preto, 1958, p. 79 a 84.

²⁴ Não investiguei a fundo a opinião da Igreja sobre o realismo/naturalismo mas encontrei algumas passagens na *Revista Santa Cruz*, publicação das Escolas Profissionais Salesianas e do Lyceu do Sagrado Coração, que levam a crer que havia uma forte simpatia ao movimento. Veja-se, por exemplo, essa passagem; “Alguém já disse que, modernamente a arte não tem por objeto discursar, nem catechisar, nem intimidar, nem interpretar hypotheses, nem concretizar abstrações, nem enobrecer, nem sublimar, nem subtilizar coisa alguma. O que todos nós procuramos hoje na arte é a realidade indiscutível por mais humilde, por mais obscura que ella seja, lealmente, honradamente, religiosamente sentida por uma grande alma.” São Paulo, anno VI, outubro de 1905, p. 19.

seria necessário rever a história da Igreja, a sua herança pictórica e, principalmente, construir um problema sociológico que abraçasse essa problemática. A maneira como os capítulos foram-se delineando conduziram a análises que foram-se resolvendo com o material já disponível. Dispensei a investigação desse filão, cômico da riqueza que poderia trazer à presente tese, mas ciente também de que ele me levaria a um outro trabalho, e que deveria acautelá-lo, evitando afirmações apressadas sobre grupos políticos e filiações estéticas.

Essa precaução ganha reforço com as observações de Sérgio Miceli sobre a história social da Igreja no Brasil. Embora possa parecer que haja uma incompatibilidade entre a Igreja e o Partido Republicano, pois ele a alijou da participação no Estado, Miceli conclui que “a Igreja contribuiu amplamente para a unificação do sistema político republicano e para a manutenção da ordem social vigente através de seu envolvimento intenso nos diversos domínios de atividade onde logrou alcançar uma posição de virtual monopólio.” O autor vincula essa contribuição à romanização do culto, apreciado pelas frações dirigentes católicas, e que “se prestava ao trabalho de legitimação do poder oligárquico através da encenação de solenidades festivas de entronização de imagens-padroeiros(as), de missas campais, de procissões e outras ocasiões propícias à consagração dos dirigentes e de seus feitos.”²⁵

Assim, uma investigação inicial não nos deve iludir. Não é fácil entender as posições da Igreja, assim como a de quase todos os agentes nesse período. A abolição da escravidão retardou ou apressou a República? O imperador abusou do seu poder de monarca? Os militares foram massa de manobra de grupos políticos ou estavam convictos da necessidade de derrubar o regime monárquico? A causa republicana era forte ou fraca? O imperador era amado ou indiferente para a população?

Respostas muito apressadas a essas questões têm se revelado equivocadas em todos os campos. Resumir Pedro Américo ou Calixto a pintores acadêmicos, que nada mudaram com o novo regime e cuja arte estava unicamente ligada à Academia Imperial de Belas-Artes e aos seus parâmetros estéticos, é o mesmo que dizer que o Marechal Deodoro da Fonseca era um militar que nada teve a ver como golpe republicano e que teria sido iludido em meio a uma enfermidade que lhe tirou a razão. À afirmação apressada de que a República não inspirou grandes produções artísticas contrapõe-se uma grande obra republicana: o Museu Paulista.

No caso de São Paulo, também não me parece ter havido um grupo ou entidade especialmente dedicados à promoção de uma estética positivista. O edifício-monumento, inclusive, estava originalmente destinado ao enaltecimento da Casa Real. Não há um núcleo

²⁵ Sérgio MICELI, *A Elite Eclesiástica Brasileira*, Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1988, p. 149.

ou um agente específico que tenha deflagrado um processo de construção da imagem do “paulista”. Ela foi sendo elaborada e testada coletivamente, um agente alimentando as conquistas do outro (de forma consciente ou não), a partir da sua aspiração e sucesso em elaborar os estágios da formação de São Paulo e seu papel na transformação geral do Brasil em direção a uma sociedade mais “evoluída”. É verdade que, a partir de certo momento, o Museu Paulista concentra de maneira especial o processo, mas é verdade também que o consegue justamente por ser permeável à participação coletiva e que continua sofrendo intensa influência do governo.

Tanto Calixto como Pedro Américo ou Taunay estão contando com a tendência dos observadores em procurar pelas fases da sociedade brasileira e para o que elas apontam. O seu ineditismo, o seu desafio consistem fundamentalmente em propor que a síntese do processo de formação nacional aconteceu no interior, em consonância com os historiadores paulistas e em oposição ao que propunham os órgãos centralizadores do Rio de Janeiro. O herói, o agente da transformação, o novo homem, a família nacional, o portador do sentimento nacional é o carroceiro de Pedro Américo, é o caçara de Calixto, é o caipira de Almeida Júnior, é o paulista.

O distanciamento da civilização européia já fora mobilizado algumas décadas antes, pela literatura, como componente fundamental, na tentativa de construção simbólica da identidade brasileira. A consagração romântica da união do branco com o índio tinha forte inspiração positivista, era um dos elementos através dos quais o Brasil forjava sua imagem pátria. O regionalismo, porém, convergia rumo a um “centro comum ou à unidade de uma história nacional.”²⁶. Essa característica tornava difícil a ligação entre o interior e os membros das elites, mormente a família imperial.

A personagem do paulista, em suas diversas versões, conforme estava sendo contruída no final do século em São Paulo, procura uma nova equação para esse problema. Teodoro Sampaio nos fornece uma chave sintética para o entendimento dessas figuras: “Fechara-se de fato, havia muito, o ciclo legendário dos descobrimentos e das conquistas e tinha-se já entrado nesse período logo e incerto da reação durante a qual se remodela o caráter de um povo”²⁷. Assim, as fases vividas pela nação dividem-se em três: descobrimento e primeiras décadas de exploração, seguidas do “remodelar do caráter” e finalmente o período moderno, independente, corado com a Proclamação da República²⁸. O local onde teria acontecido esse “remodelar do caráter” seria São Paulo, por seu isolamento; e o seu produto seria o paulista: caçara ou caipira, artista ou político.

²⁶ Marilena CHAUI, *Brasil, mito fundador e sociedade autoritária*, Editora Fundação Perseu Abramo, 2000, p. 50.

²⁷ Teodoro SAMPAIO, “São Paulo no Século XIX”, in: *O Estado de São Paulo*, 7 de junho de 1975; publicado pela primeira vez em 1901, na edição comemorativa do fim do século XIX, no mesmo jornal.

²⁸ Pode-se supor que essa divisão em três momentos, presente no pensamento de Teodoro Sampaio, no Museu Paulista, e em Calixto (vide o tríptico para o Palácio da Bolsa do Café) é inspirada nos três estados históricos pelos quais teria passado a humanidade segundo Comte: teológico, metafísico e positivo. Ver: Auguste COMTE, *Curso de Filosofia Positiva*, São Paulo, Nova Cultural, 1988. Coleção: Os Pensadores.

Essa maneira de compreender e dividir os períodos de formação do Estado organizou também a história das famílias paulistas. Esse lento remodelar é o intervalo que conecta temporalmente a pujança do empreendimento colonizatório com as realizações da República. Explica e dá sentido à ausência do paulista na política nacional durante o Império. O paulista seria o único a viver as três fases da história nacional: primeiro, o “descobrimento”; depois, a conquista, estabelecimento e simbiose com o território brasileiro; por fim, a tomada das rédeas da nação com a República. Essa trajetória é consolidada na recuperação das árvores genealógicas, na construção das biografias dos paulistas, na localização de seus sítios de ocupação e na consagração dos seus atos. Tudo isso louvado nas imagens dos homens de destaque na história paulista, colecionada e apresentada nas telas e nos arquivos do Museu Paulista.

Calixto, ele mesmo, é uma expressão das possibilidades abertas por essa equação temporal: passa de caçara artesão a portador de um valor e de uma sensibilidade únicos, maturados no isolamento da sua família “nobre” em Itanhaém. Família que viveu, assim, os três estágios fundamentais da formação do Estado: migração de portugueses de estirpe; conquista do território brasileiro, ou “remodelar” do caráter numa cidade do interior, onde transcorreram importantes acontecimentos relativos à consolidação do povo e do Estado, como as obras jesuíticas; e, finalmente, plena liberdade criativa e reconhecimento público de sua arte a partir da República.

A construção da identidade do pintor, as características de sua pintura e a história do Estado se confundem, se mesclam numa única matriz imaginária. Foi esse processo que permitiu a Calixto alçar a posição de pintor. A limitação dessa posição revelou-se, entretanto, na intensidade com que o hábito visual engendrado dependia dos agentes do campo político. A legitimidade das peças do Museu Paulista, principalmente as telas, ancorava-se em textos históricos, mapas e, principalmente, fotografias, cuja publicação, organização, compilação e apresentação ficavam a cargo do Estado. Sem elas, as telas simplesmente perdiam seu poder de persuasão e de convencimento da significância das paisagens pintadas. As fotografias serviam de referência fundamental para a visualização das “transformações” que as pinturas visavam transmitir. Fica evidente que o sistema acadêmico não foi substituído por um outro ainda mais autônomo, ao contrário, muito mais dependente.

Calixto, por essa perspectiva, não pode ser subsumido à arte acadêmica, ainda que, tomando por parâmetro a academia francesa, ou tendo por referência um movimento artístico univer-

sal, possamos enquadrá-lo, assim como Pedro Américo e outros pintores do Museu, como acadêmicos. O fato inexorável é que não foram assim reconhecidos pela Academia brasileira, o que tem conseqüências muito importantes para o campo artístico nacional, pois não podemos dizer que isso foi casual. São Paulo buscava consolidar sua posição política através da pintura e da escrita da história. Precisava diferenciar-se do Rio de Janeiro não só pelo tema, mas, também, pela forma como tratá-lo. A estratégia foi investir nas brechas ou lacunas do academismo tal como ele estava implantado no Brasil.

Na França, o sistema acadêmico, da forma como estava estruturado, gerou uma expectativa que não podia saciar²⁹. No Brasil, o sistema acadêmico tem a sua existência quase que restrita ao Rio de Janeiro. A sobrevivência clandestina do sistema de oficinas perpetuou uma certa independência geográfica das províncias em relação à Academia. Quando São Paulo adquire condições de implantar um sistema de ensino e um local de exibição pública, o faz na esteira do isolamento já existente, não procura vincular-se ou sujeitar-se à Academia carioca. Caso se opte por enquadrar Calixto e Pedro Américo como acadêmicos, seríamos obrigados a propor um paradoxo: o de que a implantação de uma estética acadêmica no plano nacional aconteceu em oposição à Academia.

É essa situação que faz com que a atitude dos pintores pareça tão desencontrada. Eles, de fato, não abraçaram abertamente o Impressionismo, mas tampouco eram reconhecidos como acadêmicos, e lutavam e acreditavam na sua posição de desafio. A estética acadêmica aparentemente continuava intacta, mas sofrera um golpe fatal. As suas propostas para a fundação de uma arte nacional foram fortemente questionadas e derrotadas junto à opinião pública. O Estado de São Paulo investia justamente no que ela condenava. Esse quadro fez com que nunca se implantasse no Brasil um sistema que abrangesse de fato o território nacional: uma Academia que tivesse poder efetivo sobre o funcionamento do ensino nas Províncias.

O que se implanta em São Paulo é um sistema híbrido. Não está centrado na “pintura”, como o sistema acadêmico, com seus prêmios e concursos, mas também não está centrado no artista, como o sistema moderno, com toda uma gama de especialistas na promoção da pessoa do pintor. São Paulo tem características de ambos os sistemas. Por um lado o artista está muito mais preocupado em construir sua imagem de identidade com o solo, com as tradições e a natureza local: ele é caipira, como Almeida Júnior, ou caiçara, como Benedito Calixto. Por outro lado, a sua consagração depende grandemente de sua presença no Museu Paulista, ou seja, da promoção do Estado; e isso sem concursos, mas

²⁹ Cf. Harrison e Cynthia WHITE, *opus cit.*

por conta da afinidade com o projeto simbólico republicano e por intermédio das relações com os dirigentes.

Esse período possibilitou a emergência de uma posição nova para o artista, que será profundamente explorada posteriormente: o daquele que tem, sobretudo, uma relação sentimental e uma identidade com a sua pintura e com o seu local de origem. Alterou o estatuto do público, que passou a estar qualificado para a avaliação das obras a partir da experiência visual contida na sua própria identidade, no caso, paulista. Calixto, assim como Pedro Américo, Taunay e vários outros, elaborou uma estética própria e, mais ainda, um hábito visual, que pode ser expresso no dito popular: “O Rio de Janeiro é um presente de Deus aos olhos dos homens, São Paulo é um presente do homem aos olhos de Deus”.

A trajetória de Calixto é também a história da criação e da consolidação desta nova posição do campo artístico. À custa de muita perseverança, dedicação e aproveitamento das oportunidades que se lhe ofereciam, consegue estabelecer fama e laços sólidos o suficiente entre a elite santista para lhe proporcionar o aprimoramento de sua arte em Paris. Na volta, consagra-se no Museu Paulista, mas termina sua carreira sem ter conseguido o mesmo prestígio de um Oscar Pereira da Silva, Amoedo ou Almeida Júnior. A distância entre o que Calixto desejou e o que chegou a realizar explica o descompasso entre uma promessa de posição social e aquilo que o campo realmente tinha condições de oferecer. Entre o que passou a ser concebível e o que efetivamente podia ser concretizado. Não apenas como aposta individual, mas de todos os que investiram e acreditaram na sua arte: críticos, amigos, mecenas, políticos e colegas da profissão de pintor e historiador. Nunca foi uma unanimidade, não foi “mestre”, como os acadêmicos, não foi dândi, boêmio ou moderno. Eternamente, um artista que construiu sua imagem como pintor caçara.

Bibliografia

1. Fontes Primárias

1.1. Correspondências

1.1.1. Correspondência do Diretor do Museu Paulista até o ano de 1927.

1.2.1. Cartas entre Calixto e o Diretor trocadas nas seguintes datas:

a) Calixto para Taunay:

1917

23 de maio de 1917;
10 de agosto de 1917;
11 de agosto 1917;
2 de setembro de 1917;
12 de dezembro de 1917

1918

19 de janeiro de 1918;
16 de março de 1918;
24 de março de 1918;
7 de agosto de 1918;
20 de agosto de 1918;
30 de agosto de 1918;
31 de agosto de 1918;
4 de setembro de 1918;
20 de setembro de 1918;
6 de outubro de 1918;
15 de novembro de 1918.

1919

9 de abril de 1919;
29 de abril de 1919.

1920

19 de fevereiro de 1920;
21 de fevereiro de 1920;
2 de março de 1920;
11 de maio de 1920;
2 de agosto de 1920;
10 de agosto de 1920;
23 de agosto de 1920;
31 de agosto de 1920.

1921

26 de maio de 1921;
4 de outubro de 1921;
27 de outubro de 1921;
27 de dezembro de 1921.

1922

16 de janeiro de 1922;
27 de março de 1922;
31 de março de 1922;
16 de abril de 1922;
9 de julho de 1922.

1923

11 de fevereiro de 1923;
8 de abril de 1923;
8 de maio de 1923;
13 de dezembro de 1923.

1924

3 de fevereiro de 1924;
27 de fevereiro de 1924;
5 de setembro de 1924.

b) Diretor em Comissão para Calixto

31 de julho de 1917;
11 de agosto de 1917.

- c) Taunay para Calixto
1 de junho de 1927 (dando pêsames à família pelo falecimento do amigo).
- 1.2. Documentos copiados por Benedito Calixto
- a) Assentos de casamentos a partir de um livro da Matriz de São Vicente do ano de 1720 em diante.
 - b) Carta Patente de D. Pedro II nomeando o Tenente Coronel Theodoro de Menezes Forjaz, como Cavaleiro da Ordem Rosa no grão de oficial em 27 de junho de 1868.
 - c) Carta Patente de Pedro Tomás Viana.
 - d) Descrição do Pelourinho do Rio de Janeiro por Debret.
 - e) Desenhos dos Brasões de São Vicente, Santos, Conde da Ilha do Príncipe, Marquês de Cascaes e de um prelado.
 - f) Mappa da população da Villa de São Vicente referente ao ano de 1822, do Arquivo da Repartição de Estatística de São Paulo, elaborado por Benedito Oliveira.
 - g) Ofício da Secretaria da Agricultura determinando ao Chefe do Serviço de Discriminação de Terras a execução do trabalho de discriminação das terras entre Iguape e Itanhaém, datado de 16 de junho de 1910.
 - h) Parte de uma planta de Santos de 1760 existente no Arquivo Militar do Rio de Janeiro.
 - i) Registros de Provisões Reais da Biblioteca Nacional referentes às Capitanias de São Vicente e Santo Amaro.
- 1.3. Registro de palestras sobre Benedito Calixto
- CALDAS, Jaime de Mesquita. "Fatos Curiosos da Vida de Benedito Calixto". Palestra proferida na Câmara Municipal da Estância Balneária de Itanhém, na comemoração do 125 aniversário do nascimento de Benedito Calixto de Jesus. São Vicente, **Arquivo particular Jaime Mesquita Caldas**, 14/out./1978.
- 2. Fontes Secundárias**
- 2.1. Textos de Benedito Calixto de Jesus
- 2.1.1. Livros
- a) *Bartholomeu de Gusmão e sua época, O Padre e a Inquisição, A história e a lenda*, São Paulo, Casa Garraux, 1912.

- b) *Memória Histórica sobre a Igreja e o Convento da Immaculada Conceição de Itanhaém*. São Paulo, Tipographia São José, 1915.
- c) *Capitanias Paulistas*. São Paulo, Estabelecimento Gráfico J. Rossotti, 1924.
- d) CALIXTO DE JESUS, Benedito & SORGENICHT, Conrado. *Os primeiros missionários jesuítas em São Vicente*. São Paulo, Casa Conrado, 1926.

2.1.2. Artigos

- a) Sem título. In: *Brás Cubas*, São Paulo, Escolas Profissionais Salesianas, 1907.
- b) "Arte Clássica". *Correio de Campinas*, 1916.
- c) "O Cometa de 1901". *Revista Santa Cruz*. São Paulo, ano II, vol. II, nº 5, fev. 1902.
- d) "Um pescador poeta". *A Tribuna*. Reminiscências, Santos, 23/01/1925.

2.2. Relatórios Anuais de Atividades do Museu Paulista

Foram consultados Relatórios Anuais de Atividades do Museu Paulista de 1903 a 1915.

2.3. Bibliografia sobre Benedito Calixto em Jornais e Revistas

2.3.1. Artigos sem assinatura

- "A GALERIA artística". *Revista Panóplia*, set./dez. de 1917, p.179-180.
- "ARTES e Artistas". *O Estado de São Paulo*, 1 de junho de 1927.
- "BENEDICTO Calixto". *O Estado de São Paulo*, 23 de julho de 1890.
- "BENEDITO Calixto". *Revista Santa Cruz*. São Paulo, ano VIII, nº 1, out. 1907, p. 20-22.
- "COMPROMISSO entre o antigo e o novo nos quadros de Calixto". *A Tribuna*. Santos, 17 de agosto de 1985.
- CORREIO *Paulistano*. São Paulo, 2 de janeiro de 1917.
- "EXPOSIÇÃO Calixto". *O Estado de São Paulo*, 7 de outubro de 1904.
- "EXPOSIÇÃO de Pintura". *Diário Popular*, 23 de nov. de 1893.
- "MATRIZ de Bocaina tem treze telas que Calixto pintou há meio século". *Folha de São Paulo*, 17 de agosto de 1957.
- "NOTÍCIAS Artísticas". *Correio Paulistano*. São Paulo, 3 de agosto de 1884.
- "O CONVENTO da Penha". *Revista da Semana*. ano XXVII, nº 37, 4 set. 1926.
- "O MAGO do pincel: Benedito Calixto". *São Vicente Jornal*, 14 de outubro de 1962.
- "O PADRE Anchieta e o martyr Le Balleur". *Comércio de Santos*, 1922.

- "PAIZAGENS". *Correio Paulistano*. São Paulo, 12 de agosto de 1898.
- "PEDRO Américo e a Comissão do Ypiranga". *A Província de São Paulo*, 22 de dezembro de 1885.
- "REGISTRO de Arte". *Correio Paulistano*. São Paulo, 28 de maio de 1919.
- "RESTAURADO quadro de Calixto". *A Tribuna*. Santos, 24 de out. de 1987.
- "UM CAIÇARA de gênio". *Revista Paulistânia*. São Paulo, 18: 15-17, jan.-mar., 1944.
- "UM MOÇO de talento". *Correio Paulistano*. São Paulo, 9 de março de 1881.
- A *TRIBUNA*. Santos, 14 de outubro de 1953 - Vários artigos relativos à comemoração do centenário do nascimento de Benedito Calixto.

2.3.2. Artigos assinados

- ALVES, Odair Rodrigues. "A pesquisa histórica do pintor Benedito Calixto". *Diário Popular*. São Paulo, 2 de setembro de 1979.
- ANDRADE, Narciso de. "A exemplar fidelidade de Benedito Calixto". *A Tribuna*. Santos, 16 de outubro de 1992.
- AZEVEDO, Edison T.. "Itanhaém de Outrora". *A Tribuna*. Santos. Coluna publicada entre junho de 1959 e maio de 1960, por vezes semanal, mas alternando períodos mais longos, cuja temática eram as telas de Bendito Calixto.
- BARDI, P. M.. "Traço fundador". *Isto é — Senhor*, 28 de nov. de 1990.
- CALIXTO DE JESUS NETO, Benedito. "Benedito Calixto - Vida e Obra". *A Tribuna*. Santos, 3 e 10/01/1925, 4 p.
- CAMPOS SOBRINHO, Américo. "Benedicto Calixto". *Correio Paulistano*. São Paulo, 3 de agosto de 1890.
- CONCEIÇÃO, Júlio. "Benedito Calixto - Traços Biográficos". *Revista dos Tribunais*, São Paulo, 1929, 11p.
- D'ALVIN, Thomas. "O grande Pintor Brasileiro Benedito Calixto, Sua vida e suas obras". *Revista Portugal*. 2ª série, 102:338-344, , 23 de junho de 1927 e 103:371-375.
- DIAS, Theodomiro. "Enrico Vio". *Revista Panóplia*, jan./maio de 1918.
- FELICIANO, Lincoln. "Benedito Calixto". *Revista Paulistânia*, São Paulo, Clube Piratininga, 49:12-13, out./dez., 1953.
- FRANCO, Jaime. "Benedito Calixto". *A Tribuna*. Santos, 24 de agosto de 1969.

- FREITAS JÚNIOR, Affonso de. "Affonso de E. Taunay". *Revista Panóplia*, set./dez. de 1917, ps. 241 a 242.
- LAGNADO, Lisete. "João Calixto vê fraude em obra do avô". *Folha de São Paulo*, 27 de abril de 1991.
- PEDRO, João de Jesus Neto. *Boletim da Associação Paulista de Belas-Artes*. São Paulo, n.30, setembro e outubro de 1948.
- SANCHES, Lúcia. "Bocaina recupera a arte de Benedito Calixto". *Folha de São Paulo*, 25 de dezembro de 1980.
- SANCHEZ, Raul Christiano de Oliveira. "O pintor do Mar". *A Tribuna*. Santos, 18 de agosto de 1975.
- SANTOS, Francisco Martins dos. "Primeiro centenário de nascimento do grande pintor-historiador de Itanhaém". *A Tribuna*. Santos, 14 de out. de 1953.
- SILVA SOBRINHO, Costa e. "Calixto e o Visconde de Vergueiro". *A Tribuna*. Santos, 14 de out. de 1962, p. 3.
- SIQUEIRA, Paulo de A.. "Benedito Calixto - O Artista e a Obra". *Revista Paulistânia*. São Paulo, 49: 5-26, outubro a dezembro, 1953.
- TEIXEIRA, Milton. "Calixto: o homem, o historiador e o artista". *A Tribuna*. Santos, 1 de nov. de 1975.
- _____. "Benedito Calixto". *Imortalidade*. Santos, Uniceb, 1992.

2.3.3. Revistas

- Revista Flamma*, janeiro de 1939.
- Revista Illustrada*. Rio de Janeiro, anos de 1878 a 1885.
- Saint Louis*, vol. 1, nº 13, july, 1904.
- QUEIROZ, Wenceslau. "Oscar Pereira da Silva". *Revista Panóplia*, Secção de Arte, maio/agosto 1917.
- _____. "Campos Ayres". *Revista Panóplia*, set./dez. de 1917.
- _____. "Pedro Alexandrino". *Revista Panóplia*, maio/agosto de 1917, p. 59 a 62.
- Revista Santa Cruz*. São Paulo, ano VI, outubro de 1905, p. 19 a 24.
- Revista do Salão Paulista de Belas-Artes*. XIV Salão Paulista de Belas-Artes 1948. Exposição oficial organizada pelo Conselho de Orientação Artística do Estado de São Paulo, 20 de agosto de 1948.

Revista do Salão Paulista de Belas-Artes. XVIII Salão Paulista de Belas-Artes 1953. Exposição oficial organizada pelo Serviço de Fiscalização Artística da Secretaria do Governo, 14 de outubro de 1953.

São Paulo Magazine. São Paulo, Anno 1, nº 1, Livraria Paulista Editora, 15 de junho de 1906.

SILVA, Bethencourt da; "Bellas Artes", in: *Revista Brasileira*, 1o ano, tomo II, N. Midosi Editor, outubro a dezembro de 1879.

2.3.4. Separatas de Revistas

CASTRO, Luiz Porto Moretzsohn. "Origem da família Moniz de São Paulo - Ascendência de Benedito Calixto de Jesus, notável pintor paulista". Separata da *Revista do Instituto de Estudos Genealógicos*. São Paulo, Empresa Graphica da Revista do Tribunais, 1939.

2.3.5. Boletins

Boletim da Associação Paulista de Belas-Artes, nº 4, maio e junho de 1944.

Boletim da Associação Paulista de Belas-Artes, nº 30, set. e out. de 1948.

2.3.6. Catálogos de Exposições

ABRAMO, Radha. "Benedito Calixto". *Benedito Calixto: Obras inéditas*. São Paulo: Dan Galeria, 1984, p 3-4. Il. color. p.b. (Catálogo de exposição de artes)

AS MARGENS *do Ipiranga: 1890-1990*. São Paulo, Museu Paulista - USP, 1990.

BENEDITO Calixto: *Memória Paulista*. São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1990.

BENEDITO Calixto, *obras inéditas*. São Paulo, Dan Galeria, dezembro de 1984.

BIENAL Brasil Século XX. São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, s.d.

CALIXTO, João. "Benedito Calixto: O Caiçara Pintor". Catálogo da Exposição: *Benedito Calixto: Trabalhos sobre papel*. São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1984, p. 4-8.

CORNELSEN, José. "Benedito Calixto de Jesus". Catálogo da Exposição: *Quatro grandes pintores em São Paulo*. São Paulo, Sociart, s/d., p. 5-11.

CASTAGNETO 1851-1900. Edições Pinakothek, 1997.

CATÁLOGO *do XVIII Salão Paulista de Belas Artes*. São Paulo, Governo do Estado, 14/out./1953, p. 17-9.

D'ARGENCOURT, Louise & WALKER, Mark Steven. *William Bouguereau*. Catalogue de l'exposition organisée par le Musée des Beux-Arts de Montreal, La Ville de Paris et le Wadsworth Atheneum de Hartford, 1984.

- ENCONTROS *com o mar*. São Paulo, Fundação Maria Luiza e Oscar Americano, acervo do Banco Boavista, 1999.
- GRUNCHEC, Philippe. *Les Concours d'Esquiss peintes 1816-1863*. Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1986.
- HISTÓRIAS *de dor, esperança e festa - O Brasil em ex-votos portugueses (séculos XVII-XIX)*. Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1998.
- HOUSE, John. Introdução ao catálogo da exposição *Landscapes of France: Impressionism and its rivals*. Organizado pelo South Bank Centre, London, e pelo Museum of Fine Arts, Boston, na Hayward Gallery, London, 1995, e no Museum of Fine Arts, Boston, em 1995/6.
- O GRUPO *do Leão e o Naturalismo Português*. São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1996.
- TAUNAY, Affonso de. *Guia da Secção Histórica do Museu Paulista*. São Paulo, Imprensa Oficial do Estado, 1937.

2.3.7. Bibliografia Específica de Época

- AMÉRICO, Pedro; FIGUEIREDO, Pedro Américo de. *O Brado do Ypiranga, ou a Proclamação da Independência do Brasil*. Typographia da Arte della Stampa, 1888.
- CARVALHO, Vicente de. *Poemas e Canções*. São Paulo, Saraiva, 1962.
- ESTRADA, Luís Gonzaga Duque. *A arte brasileira*. Campinas, Mercado das Letras, 1995. Col. Arte: Ensaios e Documentos.
- _____. *Mocidade Morta*. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1971.

3. Dicionários

- AYALA, Walmir. *Dicionário de Pintores Brasileiros*. Rio de Janeiro, Spala, 1986.
- BRYAN'S *Dictionary of painters and engravers*. London, George Bell and Sons, 1903.
- DICIONÁRIO *Brasileiro de Artistas Plásticos*. Brasília, MEC, INL, 1973.
- DICTIONNAIRE *Critique e Documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs e Graveurs Emmanuel Berezit*. France, Librairie Grund, 1948.
- FAKET, Joan. *Dicionário Universal de Artistas Plásticos*. Rio de Janeiro, Companhia Brasileira de Artes Gráficas, 1979.
- LACLOTTE, Michel. *Petit Larousse de la peinture*. Paris, Larousse, 1979.

MARCONDES, Fernando. *Dicionário de Termos Artísticos*. Rio de Janeiro, Pinakotheke, 1998.

4. Bibliografia Geral

4.1. Livros e artigos

AMARAL, Aracy. "Da marinha à natureza morta". *Pintura: Brasil, Séculos XIX e XX – Obras do acervo do Banco Itaú*. São Paulo, Instituto Cultural Itaú, 1989, p. 17-23.

_____. *Artes Plásticas na Semana de 22*. São Paulo, Edusp/ Perspectiva, 1972.

ARANTES, Otilia B. F. & ARANTES, Paulo Eduardo. *Sentido da Formação*. São Paulo, Paz e Terra, 1997.

ARAÚJO, Emannel. *Um olhar crítico sobre o acervo do século XIX: reflexões iconográficas - memória*. São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1994.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Mitologia da Mineiridade, O Imaginário Mineiro na Vida Política e Cultural do Brasil*. São Paulo, Brasiliense, 1990.

BARBUY, Heloisa (org.). *Museu Paulista: um monumento no Ipiranga - História de um edifício centenário e de sua recuperação*. São Paulo, Fiesp, Ciesp, Sesi, Senai, IRS, p. 266 a 299.

BASCHET, Roger. *Le monde fantastique du Musée Grevin*. Tallandier & Luneau-Ascot.

BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente, Pintura e Experiência Social na Itália da Renascença*. São Paulo, Paz e Terra, 1991 (1ª edição publicada pela Oxford University Press em 1972). Coleção Oficina das Artes.

BECKER, Howard. *Art Worlds*. Berkeley and Los Angeles, California, University of California Press, 1982.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos Viajantes*. São Paulo, Metallivros e Fundação Odebrecht, 1994.

_____. *Voltolino e as Raízes do Modernismo*. São Paulo, Marco Zero, s. d.

BENJAMIN, W. "A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica". *Benjamin, Horkheimer, Adorno, Habermas*. São Paulo, Abril Cultural, 1972. Coleção Os Pensadores, vol. XLVIII.

- _____. "O Narrador. Considerações sobre a Obras de Nikolai Leskov". *Obras Escolhidas — Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaio sobre Literatura e História da Cultura*. São Paulo, Brasiliense, 1985. Vol. I.
- _____. "Sobre Alguns Temas em Beaudelaire". *Obras Escolhidas — Charles Beaudelaire um Lírico no Auge do Capitalismo*. São Paulo, Brasiliense, 1989. Vol. III.
- BEOZZO, Pe. José Oscar. "Decadência e Morte, restauração e multiplicação das ordens e congregações religiosas no Brasil, 1870-1930". AZZI, Riolando (org.). *A vida religiosa no Brasil*. São Paulo, Paulinas, 1983.
- BOIME, Albert. *The Academy & French Painting in the Nineteenth Century*. New Haven and London, Yale University Press, 1986.
- BOSI, Alfredo. *Reflexões Sobre a Arte*. 4ª ed., São Paulo, Ática, 1991. Série Fundamentos.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo, Perspectiva, 1987. Col. Estudos.
- _____. *As regras da arte - Gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.
- _____. *O poder simbólico*. Lisboa, Difel / Rio de Janeiro, Bertrand do Brasil, 1989. Coleção: Memória e Sociedade.
- BRAGA, Theodoro. *Artistas Pintores Brasileiros*. Rio de Janeiro, s. d.
- BRITO, Francisco Saturnino de. *Saneamento de Santos, projetos e relatórios*. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1943.
- BRUNO, Ernani Silva. *História e tradições da cidade de São Paulo*. São Paulo, Hucitec, 1984 (Edição *fac simile* da segunda edição publicada em 1954 pela editora José Olimpo, Rio de Janeiro). 3 volumes, 1541 p., principalmente a terceira parte: "Metrópole do café (1872-1918)", páginas 899-1314.
- BURKE, Peter. "A violência das mínimas diferenças". *Folha de São Paulo*. Caderno Mais, São Paulo, 21 de maio de 2000.
- CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade*. 6ª ed., Rio de Janeiro, Companhia Editora Nacional.
- CARVALHO, José Murilo de. "Aspectos históricos do pré-modernismo brasileiro". *Sobre o pré-modernismo*. Rio de Janeiro, Casa Rui Barbosa, 1988.
- _____. *A construção da ordem - A elite política imperial*. Rio de Janeiro, Campus, 1980.

- _____. A Formação das Almas. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- CARVALHO, Vânia Carneiro de & LIMA, Solange Ferraz de. "São Paulo Antigo, uma encomenda da modernidade: as fotografias de Militão nas pinturas do Museu Paulista", in: *Anais do Museu Paulista, História e Cultura Material*, Nova Série. São Paulo, USP, nº1, 1993.
- CASTORIADIS, Cornelius. A Instituição Imaginária da Sociedade. 2ª ed., Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1986.
- CHAUÍ, Marilena. Brasil, mito fundador e sociedade autoritária. São Paulo, Fundação Perseu Abramo, 2000.
- CHIARELLI, Domingos Tadeu. Um Jeca nos Vernissages. São Paulo, Edusp, 1995. Coleção Texto e Arte nº 11.
- COMTE, Auguste. Curso de Filosofia Positiva. São Paulo, Nova Cultural, 1988. Coleção: Os Pensadores.
- COMPOFIORITO, Quirino. "A Proteção do Imperador e os Pintores do Segundo Reinado: 1850-1890". *História da Pintura Brasileira no Século XIX*. Rio de Janeiro, Pinacothèque, 1983.
- COSTA, Emília Viotti da. Da Monarquia à República: momentos decisivos. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- CRANE, Diana (org.). The Sociology of Culture. Oxford e Cambridge, Blackwell, 1994.
- DRISKEL, Michael Paul. "Manet, Naturalism, and the politics of Christian Art". *Arts Magazine*, v.60, ps. 44-54, nov. 1985.
- DURAND, José Carlos. Arte, Privilégio e Distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985. São Paulo, Perspectiva:Edusp, 1989. Coleção Estudos, n. 108,.
- ELIAS, Norbert. A sociedade de Corte. 2ª ed., Lisboa, Editorial Estampa, 1995.
- FABRIS, Annateresa (org.). Modernidade e Modernismo no Brasil. São Paulo, Editora Mercado das Letras. Col. Arte: Ensaios e Documentos.
- FEHRER, Catherine. "New Light on the Académie Julian and its founder (Rodolphe Julian)". *Gazette des Beaux-Arts*. mai-juin, 1984.
- _____. "Womem at the Académie Julian". *The Burlington Magazine*, november, 1994.
- FERNANDEZ, Ari Vicente. Calixto. São Paulo, FAU/USP, 1966.

- FERRO, Marc. A História Vigiada. São Paulo, Martins Fontes, 1989.
- FREIRE, Laudelino. Um século de pintura, apontamentos para a história da pintura no Brasil: de 1816-1916. Rio de Janeiro, Fontana, 1983.
- GEERTZ, Clifford. O Saber Local - Novos ensaios em Antropologia Interpretativa. Petrópolis, Vozes, 1999.
- GOMBRICH, E.H.. Arte e Ilusão - um estudo da psicologia da representação pictórica. São Paulo, Martins Fontes, 1986.
- _____. La Imagen y el Ojo. Madrid, Alianza Ed., 1993.
- GUIMARÃES, Manoel L. Salgado. "Nação e civilização nos trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o projeto de uma história nacional". *Estudos Históricos* 1. Rio de Janeiro, 1988, p. 5 a 27.
- HALBWACHS, Maurice. Les Cadres Sociaux de la Mémoire. Paris, Librairie Felix Alcan, 1925.
- HARDING, James. Artistes Pompiers - French Academic Art in the 19th Century. Nova Iorque, Rizzoli International Publications, 1979.
- HEINICH, Nathalie. Du peintre a l'artiste, artisans et académiciens a l'age classique. Paris, Les Editions de Minuit, 1993.
- HÉROLD, Martine. L'Academie Julian à cent ans. França, Biblioteca Nacional, 1968. Brochura de 5 páginas comemorativa dos cem anos da *Academie Julian*,
- HOBSBAWM, Eric & RANGER, Terence. A invenção das Tradições. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. Raízes do Brasil. 26ª ed., São Paulo, José Olympio, 1994,
- LADURIE, D'Emmanuel Le Roy. Paysages, paysans - L'art et la terre en Europe du Moyen Âge au XXe siècle. Paris, Bibliothèque Nationale de France e Réunion des Musées Nationaux, 1994.
- LAGO, Pedro Corrêa do. Iconografia Paulistana do Século XIX. São Paulo, Bolsa de Mercadorias & Futuros, Metalivros, 1998.
- LANNA, Ana L. D.. Uma cidade na transição, Santos: 1870-1913. Santos, Hucitec e Prefeitura Municipal de Santos, 1996.
- LE GOFF, J. . A história nova. São Paulo, Martins Fontes, 1990.
- LE GOFF, J. e NORA, P.. História: Novos Problemas. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1988.

- LÉVI-STRAUSS, Claude. Olhar Escutar Ler. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.
- LEVY, Carlos Roberto Maciel. O grupo Grimm - Paisagismo Brasileiro no Século XIX. Rio de Janeiro, Pinakotheke, 1980.
- LIMA, Sandra Lúcia Lopes. O oeste paulista e a república. São Paulo, Vértice, 1986.
- MADRE DE DEUS, Frei Gaspar. Memórias Para História da Capitania de São Vicente. 1797.
- MCWILLIAM, Neil. "Limited Revisions: Academic Art History Confronts Academic Art". *The Oxford Art Journal*, vol. 12, nº 2. Oxford, Alden Press, 1989.
- MENEZES, Paulo. A trama das imagens. São Paulo, Edusp, 1997.
- MICELI, Sergio. A Elite Eclesiástica Brasileira. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1988.
- _____. Imagens Negociadas. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.
- _____. Poder, Sexo e Letras na República Velha. São Paulo, Perspectiva, 1977.
- MIGLIACCIO, Luciano. "O século XX - da colônia à independência". Texto mimeografado. Idesp, dez. de 1999.
- MORSE, Richard. De comunidade a Metrópole - Biografia de São Paulo. São Paulo, Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, 1954.
- MOURA, Carlos Eugênio Marcondes (org.). Vida Cotidiana em São Paulo no Século XIX. São Paulo, Ateliê Editorial, Imprensa Oficial, Editora Unesp e Secretaria de Estado da Cultura, 1998.
- NOVAES, Fernando. "Linguagem e Transformação Cultural - América, Descoberta, Colonização e suas conseqüências nos sistemas de comunicação". JUNQUEIRO FILHO, Luís Carlos Uchôa (org.). *Perturbador Mundo Novo - História Psicanálise e Sociedade Contemporânea*. São Paulo, Sociedade Brasileira de Psicanálise/Escuta, 1994, p. 261 a 274.
- OLIVEIRA, Cecilia H. de Salles. "O espetáculo do Ipiranga: reflexões preliminares sobre o imaginário da Independência". *Anais do Museu Paulista*, Nova Série. São Paulo, USP, vol. 3, jan./dez. de 1995.
- OLIVEIRA, Cecilia H. de Salles e MATTOS, Claudia Valladão de. O Brado do Ipiranga. São Paulo, Edusp, Museu Paulista e Imprensa Oficial, 1999.

- ORTIZ, Renato. Cultura Brasileira e Identidade Nacional. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- PAIVA, Orlando Marques (org.). O Museu Paulista da Universidade de São Paulo. São Paulo, Banco Safra, 1984.
- PRADO JÚNIOR, Caio. História Econômica do Brasil. 40ª ed., São Paulo, Brasiliense, 1993 (1 edição 1945).
- ROSA, Nereide S. S.. José Ferraz de Almeida Júnior. São Paulo, Moderna, 1999. Coleção: mestres das artes no Brasil.
- SAHLINS, Mashall. Ilhas de História. Rio de Janeiro, Zahar, 1987.
- SALIBA, Elias Tomé. "A língua ferina de Juó Bananére". *Jornal da Tarde*. São Paulo, 10 de março de 1998.
- SAMPAIO, Teodoro. "São Paulo no Século XIX". *O Estado de São Paulo*, 7 de junho de 1975. Obs.: publicado pela primeira vez em 1901, na edição comemorativa do fim do século XIX, no mesmo jornal.
- SANTOS, Francisco Martins dos. História de Santos. 2ª ed., Santos, Caudex, 1986 (1ª edição: 1937).
- SCHARF, Aaron. Arte y Fotografía. Madrid, Alianza Editorial, 1994.
- SCHORSKE, Carl. Viena fin-de-siècle: política e cultura. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.
- SCHWARZ, Lilia Moritz. As barbas do Imperador - D. Pedro II, um monarca dos trópicos. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.
- _____. Os guardiões da nossa história oficial - Os institutos históricos e geográficos brasileiros. São Paulo, Idesp, 1989.
- SCHWARZ, Roberto. Que horas são? São Paulo, Companhia das Letras, 1987.
- _____. "A nota específica". *Folha de São Paulo*. Caderno Mais!. 22 de março de 1998.
- _____. Ao vencedor as batatas. 4ª ed., São Paulo, Duas Cidades, 1992.
- SILVA SOBRINHO, J. da Costa e. Santos Noutros Tempos. São Paulo, *Revista dos Tribunais*, 1953.
- SOUTHEY, Robert. História do Brasil. São Paulo, Obelisco, 1965.
- SOUZA, Pero Lopes de. Diário da Navegação 1530-1532. Rio de Janeiro, Typographia Leuzinger, 1927. Obs.: Prefácio de Capistrano de Abreu e comentários críticos de Eugênio de Castro.

- SOUZA, Washington Luís Pereira de. Na Capitania de São Vicente. São Paulo, Martins, 1956.
- VALE, Manoel Pereira do. Monsenhor Dr. João Laureano. Ribeirão Preto, Arquidiocese de Ribeirão Preto, 1958.
- VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *História Geral do Brasil*. São Paulo, Edusp, s.d.. Vol. 1, tomo I.
- VEYNE, P. Como se escreve a história. Lisboa, Edições 70, 1983.
- VOVELLE, Michel. Ideologia e Mentalidades. São Paulo, Brasiliense, 1987.
- WEISBERG, Gabriel P. "From the Real to the Unreal: religious painting and photography at the salons of the third republic". *Arts Magazine*. Estados Unidos, 60 (4):58-63, dez.1985.
- WEISBERG, Gabriel P. The realist Tradition, French Painting and Drawing 1830-1900. Estados Unidos, The Cleveland Museum of Art / Indiana University Press, 1980.
- WHITE, Harrison C. & WHITE, Cynthia A.. Canvases and Careers - Institutional Change in the French Painting World. Chicago and London, The University of Chicago Press, 1993.
- WILLIAMS, Raymond. O campo e a Cidade - na história e na literatura. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- WISSMAN, Fronia E.. Bouguereau. San Francisco, Pomegranate Artbooks, 1996.
- ZANINI, Walter (org.). História Geral da Arte no Brasil. São Paulo, Instituto Walther Moreira Salles, Fundação Djalma Guimarães, 1983.
- 4.2. Teses e Dissertações Acadêmicas
- ALONSO, Angela Maria. *Positivismo: uso tópico, O projeto civilizatório de Luis Pereira Barreto*. Dissertação de mestrado. São Paulo, FFLCH- USP, 1995. Orientador: Sedi Hirano.
- ANDRADE, Wilma Therezinha Fernandes de. *O discurso do progresso: a evolução urbana de Santos, 1870 – 1930*. Tese de Doutorado. São Paulo, FFLCH- USP, 1989.
- COLI, Jorge. *A Batalha de Guararapes de Victor Meirelles e suas relações com a pintura internacional*. Tese de livre-docência. Campinas, Unicamp, s.d..
- ELIAS, Maria José. *Museu Paulista: Memória e História*. Tese de Doutorado, História, FFLCH, USP, orientador: Fernando Novais, 1996.

- LIMA, Solange Ferraz de. *São Paulo na virada do século: as imagens da razão urbana - a cidade nos álbuns fotográficos de 1887 a 1919*. Dissertação de Mestrado. São Paulo, FFLCH-USP, 1995. Orientador: Prof. Dr. Ulpiano Toledo Bezerra de Menezes.
- MARTINS, Ana Luiza. *Gabinetes de Leitura da Província de São Paulo: a pluralidade de um espaço esquecido. 1847-1890*. Dissertação de mestrado. São Paulo, FFLCH/USP, 1990. Orientadora: Prof^a Dr^a Raquel Glezer.
- _____. *Revista, em revista....* Tese de doutoramento. São Paulo, FFLCH/USP, 1997. Orientadora: Prof^a Dr^a Maria Luiza Tucci Carneiro,
- PETRELLA, Yara Lúcia Mello Moreira. *A linguagem das cores nas paisagens urbanas e marinhas de Benedito Calixto*. Dissertação de mestrado. São Paulo, FAU-USP, 1999. Orientação: Prof^a Dr^a Élide Monzeglio.
- RIBEIRO, Maria Izabel Meirelles Reis Branco. *O museu doméstico — São Paulo 1890-1920*. Tese de doutorado. São Paulo, ECA-USP, 1992. Orientadora: Prof^a Dr^a Elza Maria Ajzenberg.
- ROSENBERG, Liana R. B.. *Da imagem retórica: a questão da visualidade na pintura de Pedro Américo no Brasil oitocentista*. Tese de Doutorado. São Paulo, FAU-USP, 1998. Orientadora: Prof^a Dr^a Ana Maria de Moraes Belluzzo.
- SILVA, Edith Badini da. *Saneamento Urbano e Expropriação dos Corpos - As epidemias e a orfandade em Santos (1889-1932)*. Dissertação de mestrado. São Paulo, PUC-SP, 1992. Orientadora: Prof^a Dr^a Josideth Gomes Consorte.
- SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *O jovem Di Cavalcanti: trajetória de um artista gráfico na imprensa carioca e na paulistana, 1914-1921*. Dissertação de mestrado. São Paulo, FFLCH-USP, 1999. Orientador: Prof. Dr. Sérgio Miceli Pessoa de Barros.
- TARASANTCHI, Ruth, S. *Pintores Paisagistas em São Paulo (1890-1920)*. Tese de doutoramento. São Paulo, ECA-USP, 1986. Orientador: Prof. Dr. Fredric M. Litto.

Ilustrações



Figura 1

Serra de Paranapiacaba: Benedito Calixto, reprodução de fotografia do acervo do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo.



Figura 2

Pai e Filha: Benedito Calixto, reprodução de fotografia do acervo da família Calixto.



Figura 3
Fazenda em Brotas: reprodução de fotografia do acervo da família Calixto.



Figura 4
Porto de Santos: Benedito Calixto, óleo sobre tela, 1875, 32x56.5 cm., acervo do Banco Boa Vista. Reproduzido do catálogo da exposição: *B. Calixto, encontros com o Mar*, ocorrida na Fundação Maria Luiza e Oscar Americano, São Paulo, 1999.

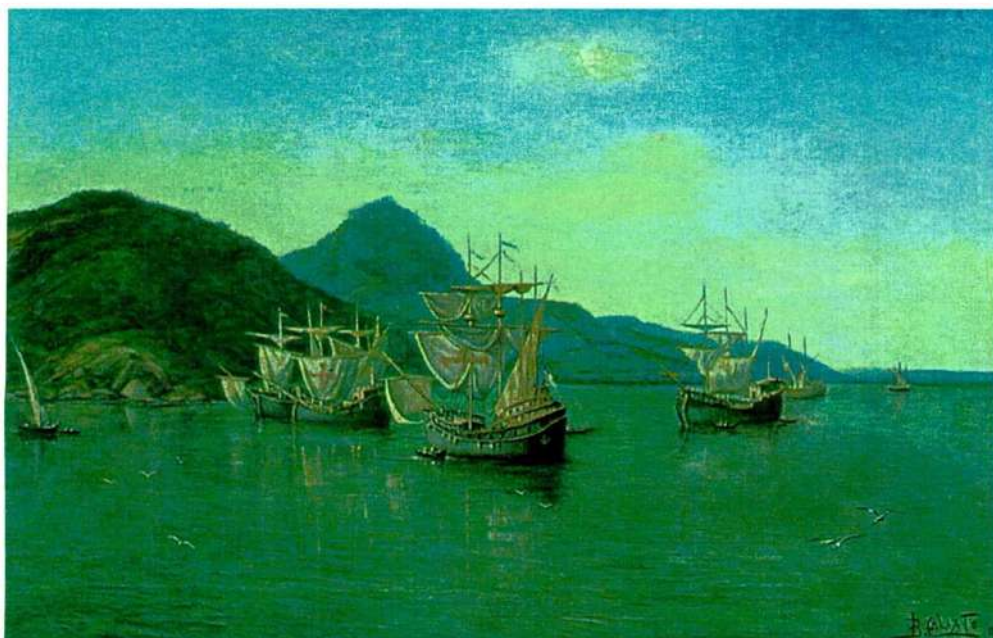


Figura 5

Porto das Naus: Benedito Calixto, óleo sobre tela, 1881, 50x75 cm., acervo da Fundação Pinacoteca Benedito Calixto, Santos. Reproduzido do catálogo da Fundação.

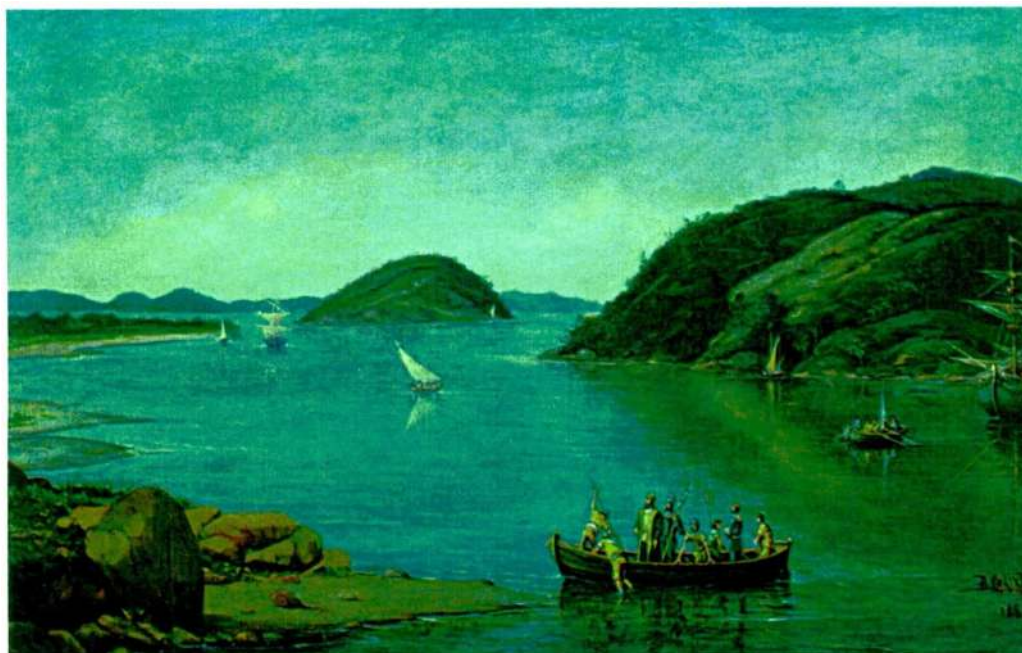


Figura 6

Desembarque de Martim Affonso de Souza: Benedito Calixto, óleo sobre tela, 1881, 47x73cm., acervo da Fundação Pinacoteca Benedito Calixto, Santos. Reproduzido do catálogo da Fundação.

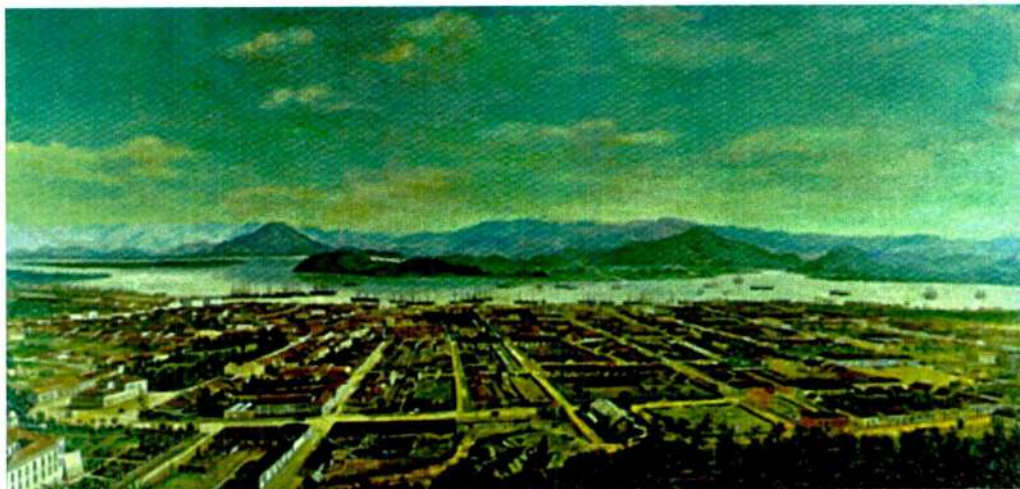


Figura 7

Ex-voto português: óleo sobre folha-de-flandres, 245x345cm., Amares, Santa Maria do Bouro, Museu de Nossa Senhora da Abadia. Reproduzido de: *Estórias de dor esperança e festa, O Brasil em ex-votos portugueses* (sec. XVII-XIX), catálogo de exposição, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, novembro de 1998.



Figura 8

Idylle: famille antique: William Bouguereau, óleo sobre tela, 1860, 59.7x48.3cm., Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut. Reproduzido de: Fronia E. Wissman; *Bouguereau*, San Francisco, Pomegranate Artbooks, 1996, p. 32.



Figura 9

Rest in Harvest: William Bouguereau, óleo sobre tela, 1865, 81.3x147.3cm., The Philbrook Museum of Art, Tulsa, Oklahoma. Reproduzido de: Fronia E. Wissman, *Bouguereau*, San Francisco, Pomegranate Artbooks, 1996, p. 62.

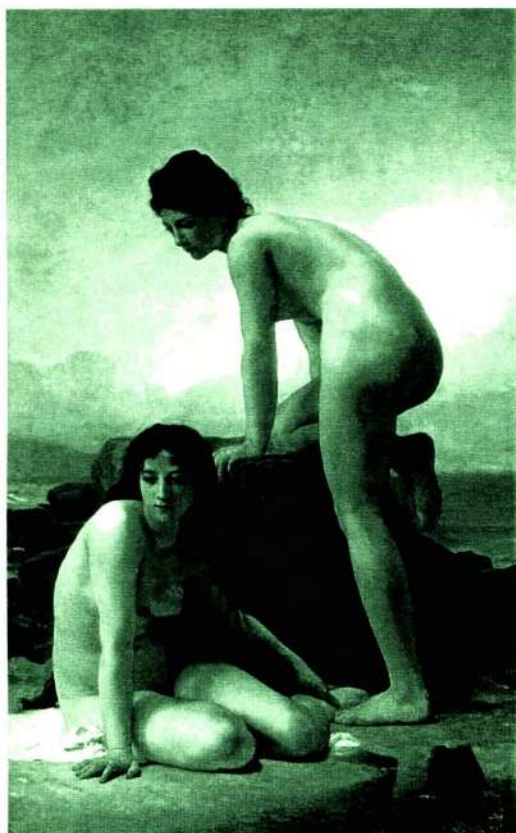


Figura 10

The Bathers: William Bouguereau, óleo sobre tela, 1884, 116.5x89.8cm., Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, Massachusetts. Reproduzido de: Fronia E. Wissman, *Bouguereau*, San Francisco, Pomegranate Artbooks, 1996, p. 84.

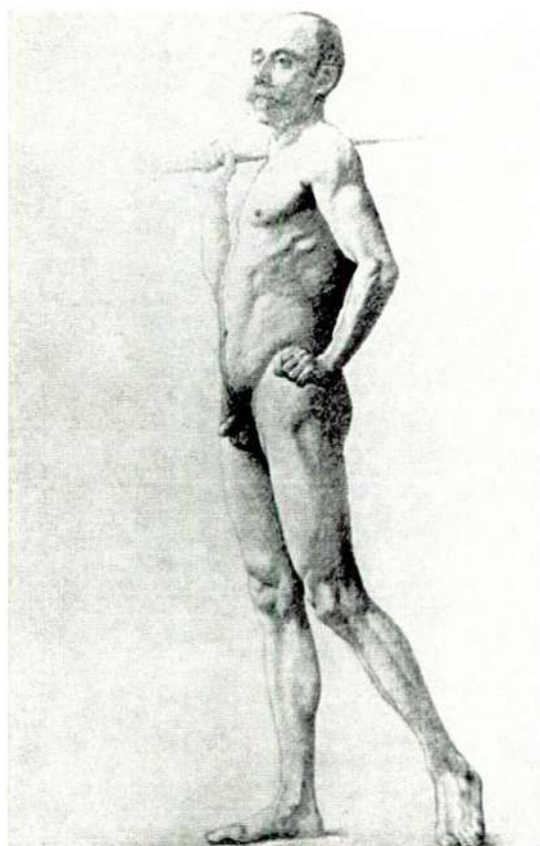


Figura 11

Nú masculino: Benedito Calixto, carvão sobre papel, 1883, 61x47cm. Reproduzido de: Benedito Calixto, obras inéditas; São Paulo, Dan Galeria, dezembro de 1984.



Figura 12

Calixto e parentes posando para fotografia preparatória para tela. Reprodução de original presente no acervo do Museu Paulista.



Figura 13

Romulus e Rémus exposés sur le tibre: Michel-Marie-Léo Sabatier, óleo sobre tela, 1850, 38x46cm.. Reproduzido de: Philippe Grunhech, *Les Concours d'Esquiss peintes 1816-1863*, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1986, p. 173.

†



Figura 14

Longe do Lar: Benedito Calixto, óleo sobre tela.
Reprodução de fotografia do acervo da família Calixto.



Figura 15

Ateliê em Paris; Almeida Júnior, óleo sobre tela, 1880, 53x46cm., coleção particular. Reproduzido de: Nereide S. S. Rosa; José Ferraz de Almeida Júnior, Coleção: mestres das artes no Brasil, São Paulo, Editora Moderna, 1999, p.13.



Figura 16

Dama com Guarda Sol; Benedito Calixto, óleo sobre tela, 1883, 44.51x70cm. Reproduzido de: Benedito Calixto, obras inéditas; São Paulo, Dan Galeria, dezembro de 1984.

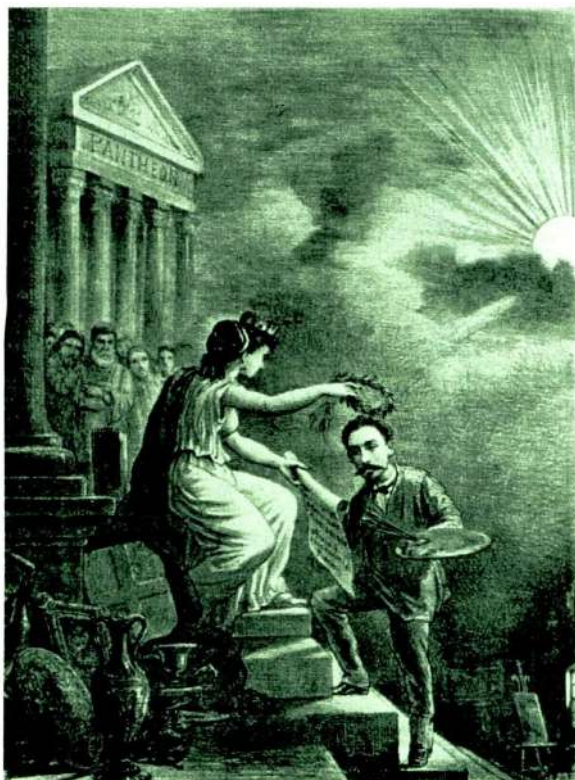


Figura 17
Homenagem a Pedro Américo: Revista
Illustrada, nº9, ano 1, Rio de Janeiro, 26 de
fevereiro de 1876.

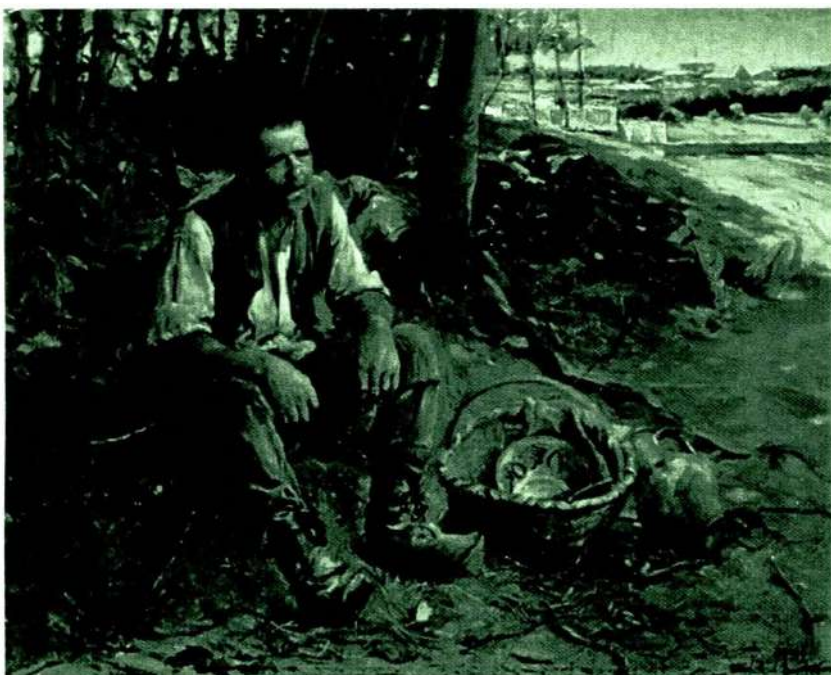


Figura 18
A sesta: José Vital Branco Malhoa, óleo sobre madeira, 1898, 32.5x41cm.. Acervo do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Reproduzido de: O Grupo do Leão e o Naturalismo Português, São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1996.

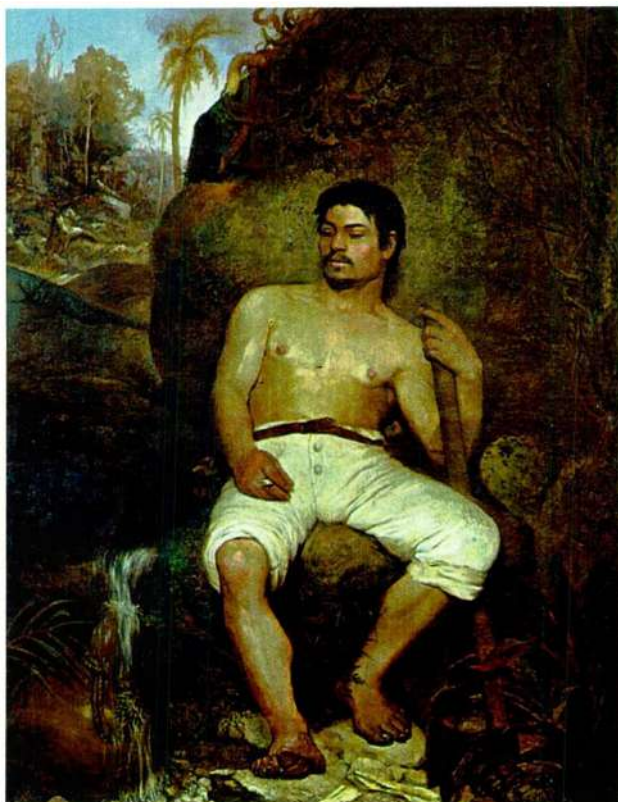


Figura 19

O derrubador brasileiro: Almeida Júnior, óleo sobre tela, 1880, 225x185cm., Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Reproduzido de: Nereide S. S. Rosa., José Ferraz de Almeida Júnior, Coleção: mestres das artes no Brasil, São Paulo, Editora Moderna, 1999, p.15.

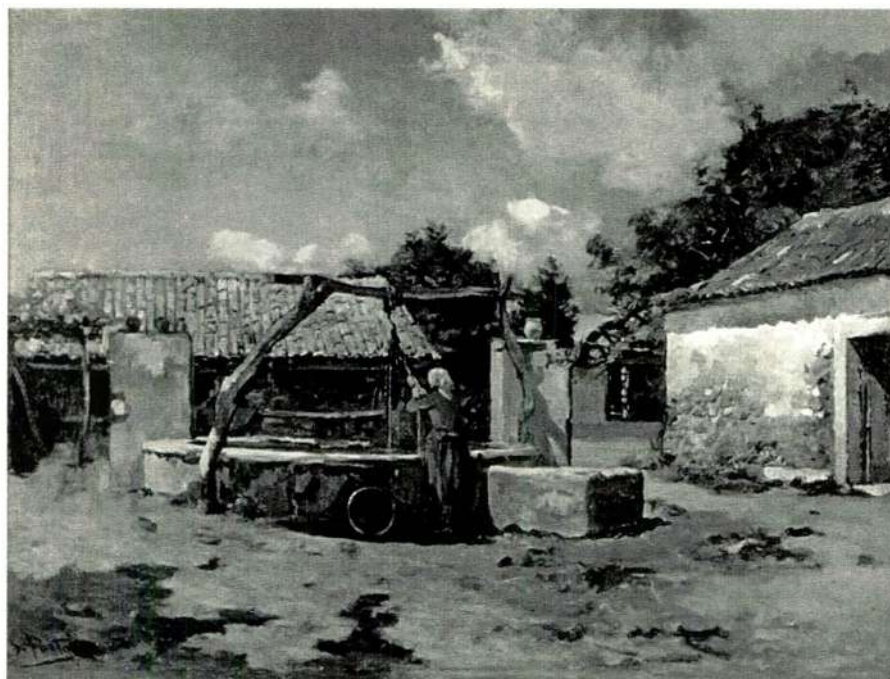


Figura 20

Na cisterna: Silva Porto, óleo sobre tela, 1891, 42.5x56.5cm., Acervo do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Reproduzido de: O Grupo do Leão e o Naturalismo Português, São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1996.



Figura 21

Independência ou Morte: Pedro Américo, óleo sobre tela, 1888, 416x760cm, acervo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo. Reproduzido de: Pedro Corrêa do Lago; *Iconografia Paulistana do Século XIX*, São Paulo, Bolsa de Mercadorias & Futuros, Metalivros, 1998, p. 171.



Figura 22

A Batalha do Avahy: Pedro Américo, óleo sobre tela, 1877, 500x1000cm., Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Reproduzido de: Oliveira, Cecília H. de Salles e Mattos, Claudia Valladão de; *O Brado do Ipiranga*, São Paulo, Edusp, Museu Paulista e Imprensa Oficial, 1999.

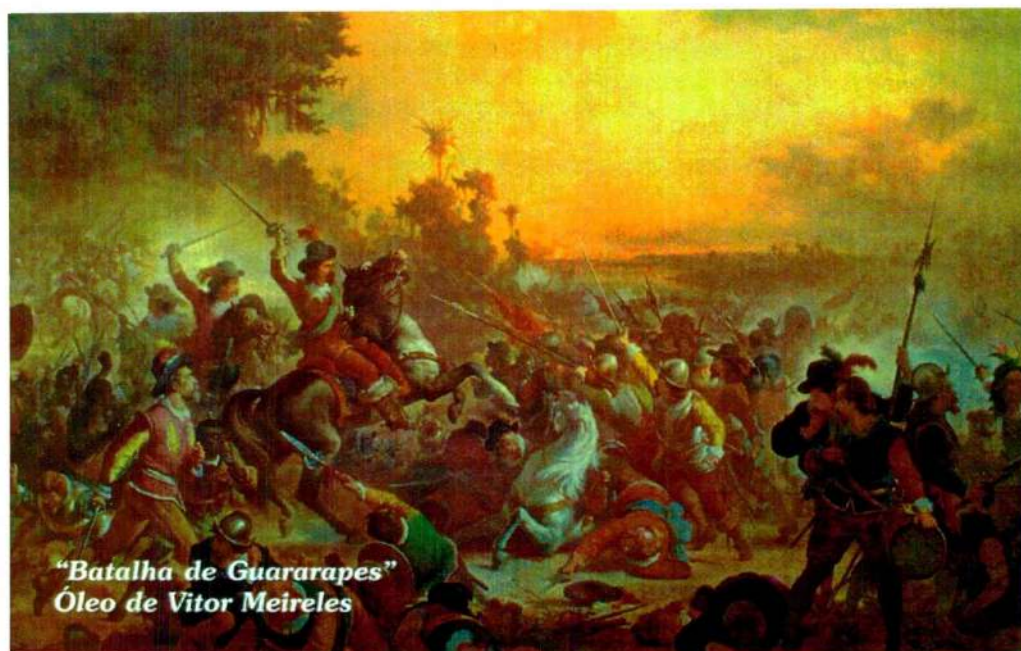


Figura 23

A Batalha de Guararapes: Victor Meirelles, 1879, óleo sobre tela, 500x925cm., acervo do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

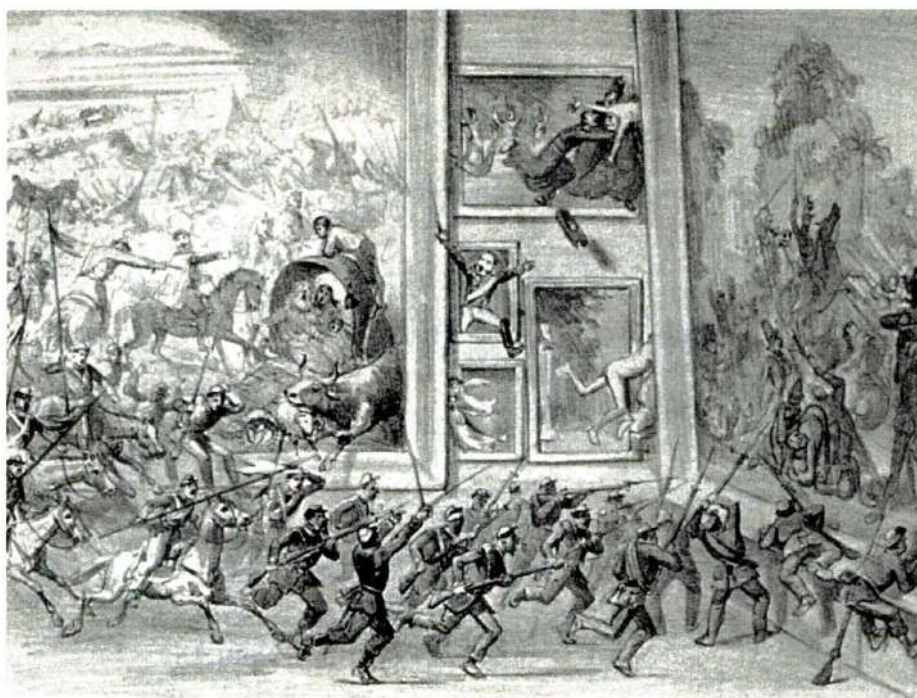


Figura 24

Soldados de *A Batalha de Avahy* saem da tela para perturbar os de *A Batalha de Guararapes*, Revista Ilustrada, nº 158, ano 4, Rio de Janeiro, 1879.



Figura 25
Retrato de Benedito Calixto. Acervo particular: Jaime de Caldas.

Figura 26
Rancho de Tropeiros:
Charles Landseer, óleo sobre
madeira, 45x60cm., coleção
particular, Rio de Janeiro.
Reproduzido de: Pedro
Corrêa do Lago; *Iconografia
Paulistana do Século XIX*,
São Paulo, Bolsa de
Mercadorias & Futuros,
Metalivros, 1998, p. 95.

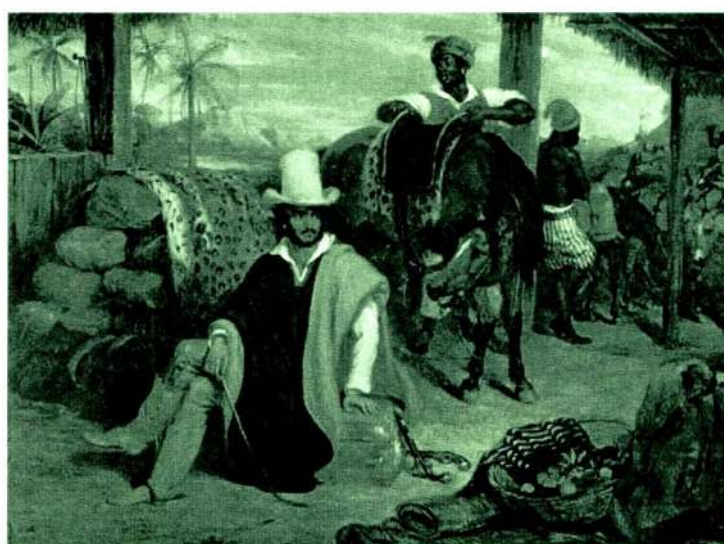




Figura 27

O caipira paulistano: Hercules
 Florence, poligrafia aquarelada, 1831,
 25x20cm., coleção particular, São
 Paulo. Reproduzido de: Pedro Corrêa
 do Lago; *Iconografia Paulistana do
 Século XIX*, São Paulo, Bolsa de
 Mercadorias & Futuros, Metalivros,
 1998, p. 74.



Figura 28

Ansicht von Sao Paolo: Eduard Hildebrandt, óleo e aquarela sobre papel, 1844, 24.2x34.3cm., Bildarchiv
 Preussischer Kulturbesitz, Staatliche Museen zu Berlin, Alemanha. Reproduzido de: Pedro Corrêa do Lago;
Iconografia Paulistana do Século XIX, São Paulo, Bolsa de Mercadorias & Futuros, Metalivros, 1998, ps. 124 e 125.

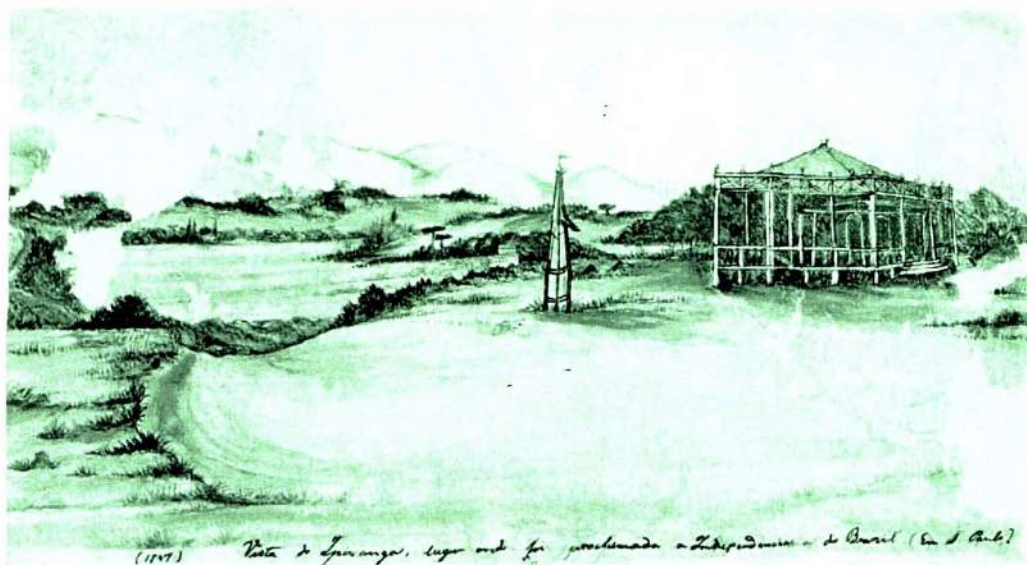


Figura 29

Vista do Ipiranga. Lugar Onde Foi Proclamada a Independência do Brasil (em São Paulo): Miguel Dutra, aquarela sobre papel, 1847, 16.8x28.8cm., acervo do Museu Republicano de Itu, São Paulo. Reproduzido de: Pedro Corrêa do Lago; Iconografia Paulistana do Século XIX, São Paulo, Bolsa de Mercadorias & Futuros, Metalivros, 1998, p.131.



Figura 30

Inundação da Várzea do Carmo: Benedito Calixto, óleo sobre tela, 1892, 125x400cm, acervo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo. Reproduzido de: Pedro Corrêa do Lago; Iconografia Paulistana do Século XIX, São Paulo, Bolsa de Mercadorias & Futuros, Metalivros, 1998, ps. 172 e 173.



Figura 31

Entrée de St. Paul du Côte du Chemin de Rio de Janeiro. Convent des Carmélites: Jean-Baptiste Debret, aquarela, 1827, 10.8x21.9cm., Coleção João da Cruz Vicente de Azevedo, São Paulo. Reproduzido de: Pedro Corrêa do Lago; Iconografia Paulistana do Século XIX, São Paulo, Bolsa de Mercadorias & Futuros, Metalivros, 1998, p. 80.



Figura 32

D. Pedro I: Benedito Calixto, óleo sobre tela, 1902, 140x100cm, acervo do Museu Paulista. Reproduzido de cartão vendido pela loja do Museu.



Figura 33
D. Pedro I frente à Cidade de São Paulo,
 guache sobre marfim, 10 x 9 cm.
 Museu Imperial. RJ.

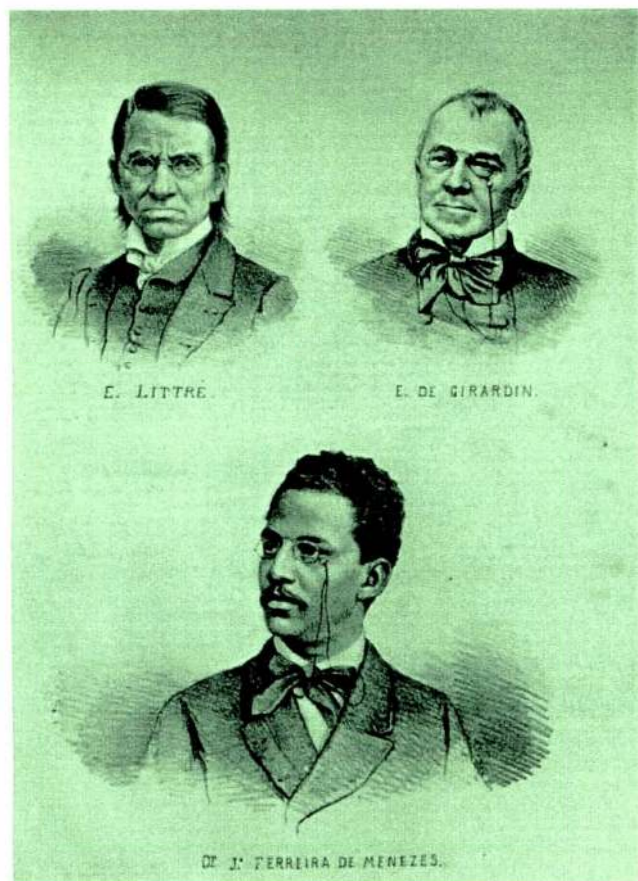


Figura 34
 Retratos de E. Littré, E. de Girardin e
 José Ferreira de Menezes. Revista
 Illustrada n. 251, ano 6, Rio de
 Janeiro, 1881.



Figura 35

Vista da Cidade de Sabará: Yohann Georg Grimm, 1886, óleo sobre tela, 57x98,5cm., coleção particular.



Figura 36

Porto de Santos com trem cargueiro: Benedito Calixto, óleo sobre tela, 1888, 41x65cm., acervo do Banco Boavista. Reproduzido do catálogo da exposição: B. Calixto, encontros com o Mar, ocorrida na Fundação Maria Luiza e Oscar Americano, São Paulo, 1999.



Figura 37

Porto de Santos: Benedito Calixto, óleo sobre tela, 1889, 37x57cm., acervo do Banco Boavista. Reproduzido do catálogo da exposição: B. Calixto, encontros com o Mar, ocorrida na Fundação Maria Luiza e Oscar Americano, São Paulo, 1999.



Figura 38

Santos. As obras do cais: Benedito Calixto, óleo sobre tela, 1890, 46x101cm., acervo do Banco Boavista. Reproduzido do catálogo da exposição: B. Calixto, encontros com o Mar, ocorrida na Fundação Maria Luiza e Oscar Americano, São Paulo, 1999.



Figura 39

Vista da cidade de Santos: Benedito Calixto, óleo sobre tela, 1898, 146x290cm., acervo do Banco Boavista. Reproduzido do catálogo da exposição: B. Calixto, encontros com o Mar, ocorrida na Fundação Maria Luiza e Oscar Americano, São Paulo, 1999.



Figura 40

Fundação de São Vicente: Benedito Calixto, óleo sobre tela, 1900, 385x192cm., acervo do Museu Paulista, São Paulo. Reproduzido de: Orlando Marques Paiva (org.); O Museu Paulista da Universidade de São Paulo, São Paulo, Banco Safra, 1984, p. 168.

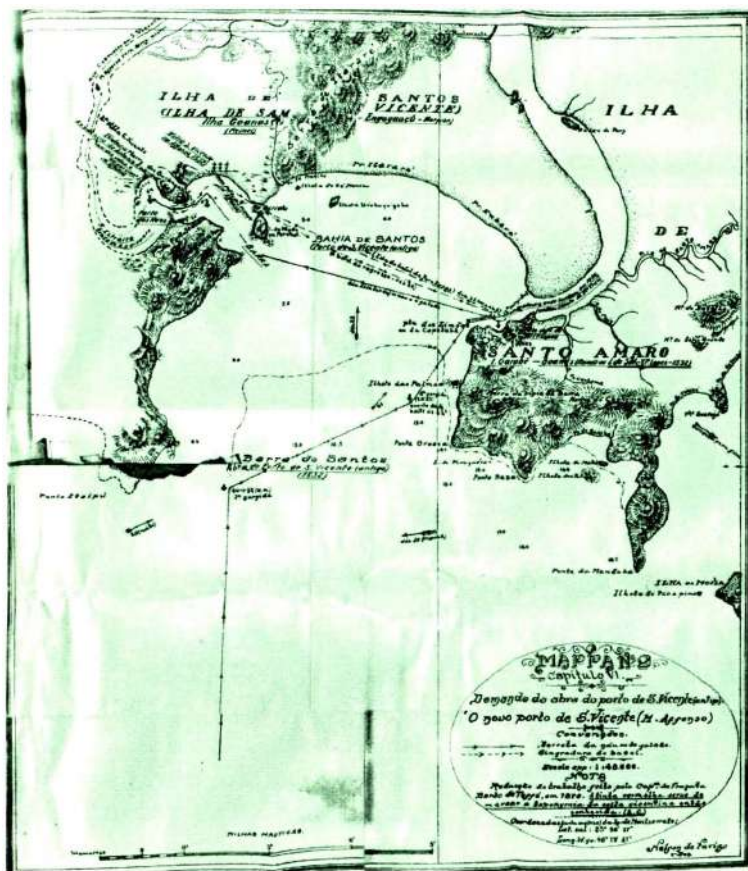


Figura 41
 Mapa das baías de Santos
 e São Vicente. Pero Lopes
 de Souza, Diário da
 Navegação, comentado
 por Eugênio de Castro,
 Rio de Janeiro,
 Typographia Leuzinger,
 vol. II, mapa nº 9.



Figura 42
 Fundação da Cidade do Rio de Janeiro: Firmino Monteiro. Reprodução publicada na Revista Illustrada, ano 7,
 nº 292, 26 de março de 1882.

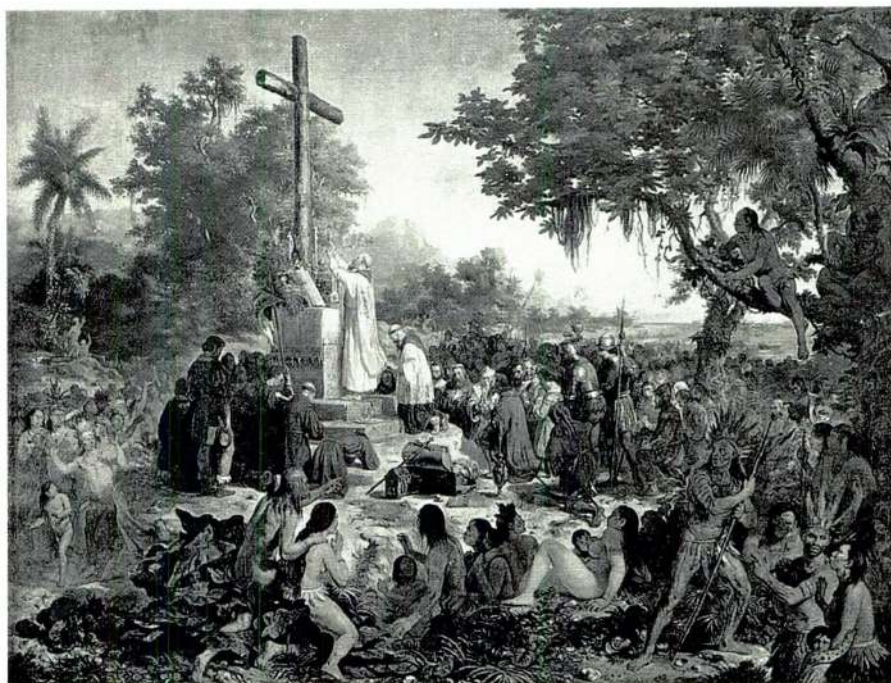


Figura 43

Primeira Missa no Brasil: Victor Meirelles, óleo sobre tela, 1860, 268x356cm., acervo do Museu Nacional de Belas Artes. Reproduzido de: Nereide S. S. Rosa, José Ferraz de Almeida Júnior, Coleção: mestres das artes no Brasil, São Paulo, Editora Moderna, 1999, p.11.

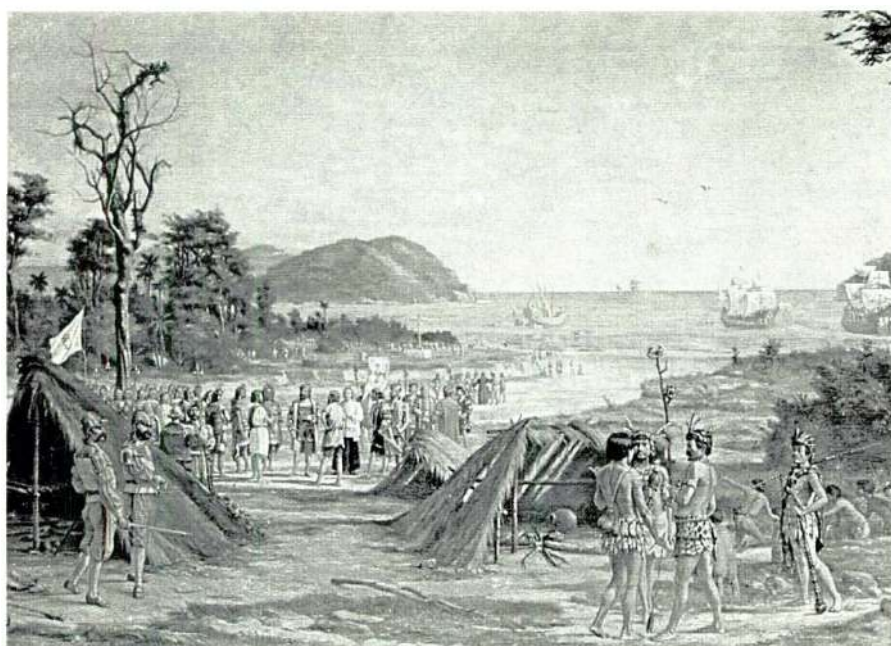


Figura 44

A Fundação de São Vicente. Reprodução de cartão postal do Museu Paulista.

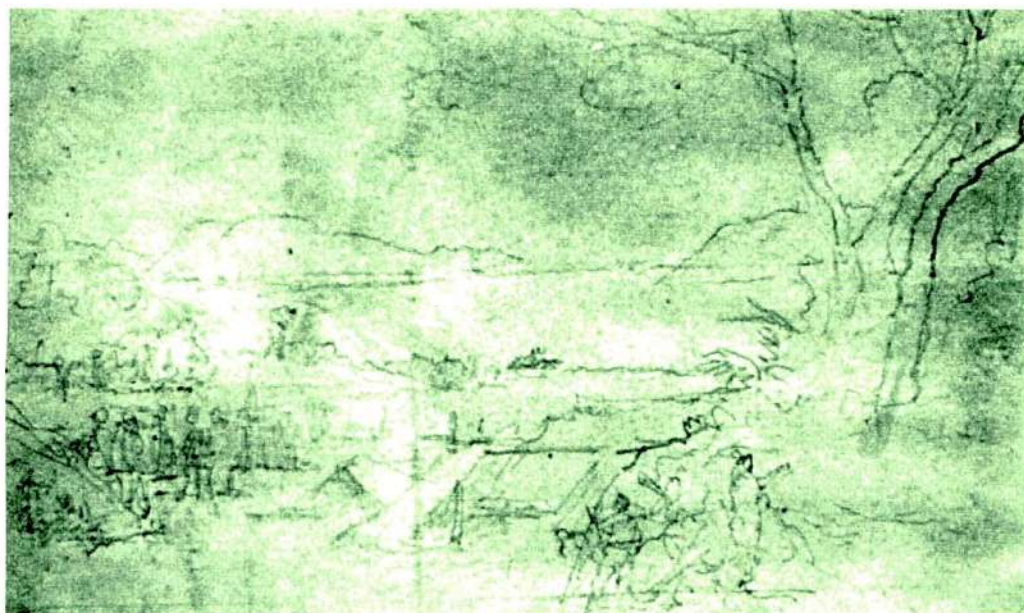


Figura 45

Esboço de *A Fundação de São Vicente* remetido para Vítor Meirelles: acervo particular da família Calixto.



Figura 46

Martin Affonso de Souza: Benedito Calixto, 1900, acervo da Prefeitura Municipal de São Vicente, São Paulo. Fotografia minha.

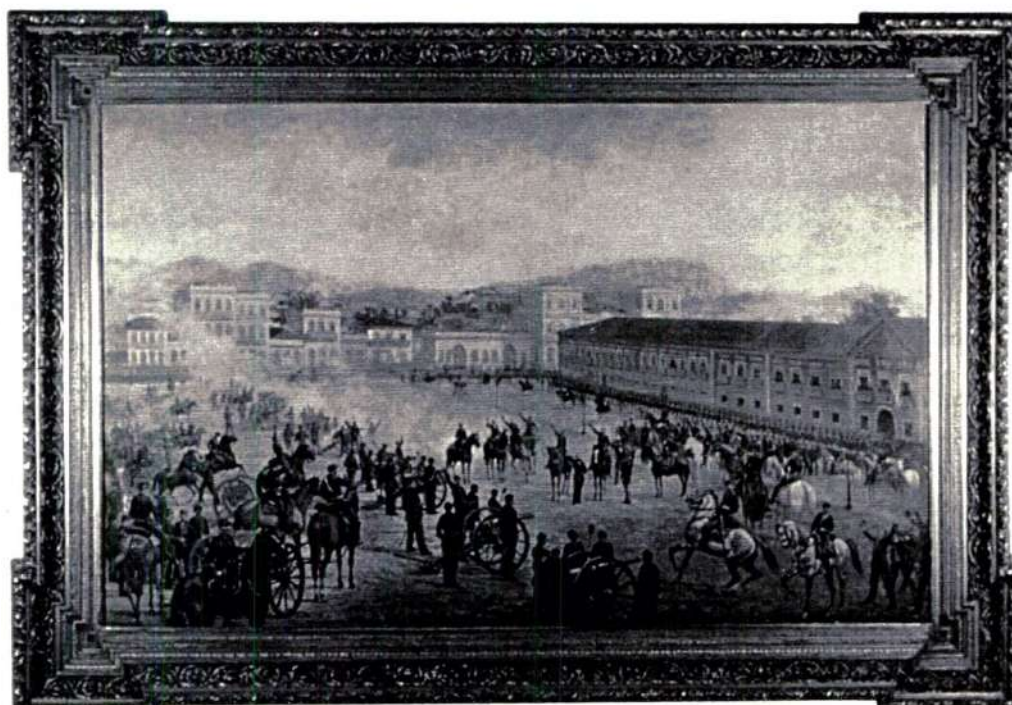


Figura 47

Proclamação da República: Benedito Calixto, óleo sobre tela, 123x198.5cm, Câmara Municipal de São Paulo. Reproduzido de Cartão Postal da pinacoteca da Prefeitura Municipal de São Paulo.



Figura 48

Croquis de cavalhada em Campinas. Reproduzido do acervo particular da família Calixto.

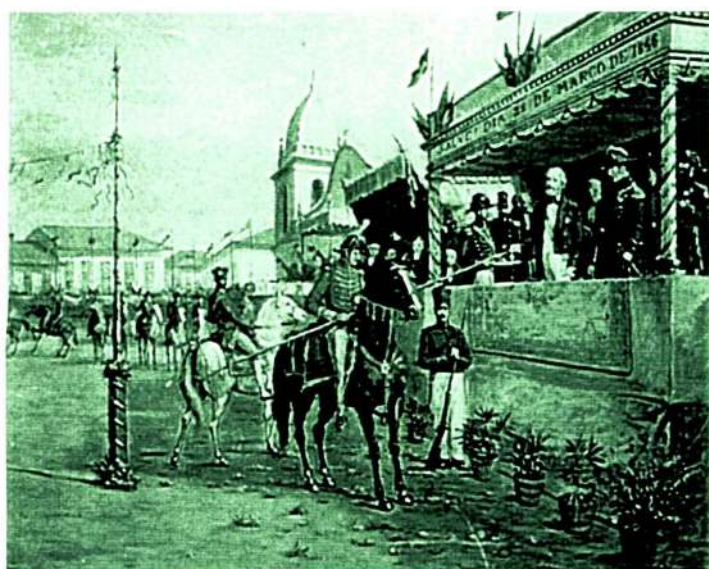


Figura 49

Cavalhadas em Campinas, 1846: Benedito Calixto, óleo sobre tela, 1920, 80x101 cm., acervo do Museu Paulista, São Paulo. Reproduzido de: Yara Lúcia Mello Moreira Petrella; A linguagem das cores nas paisagens urbanas e marinhas de Benedito Calixto, dissertação de mestrado, FAU, USP, 1999, orientação: Profa. Dra. Élide Monzeglio.



Figura 50

Fundação de São Vicente: reprodução de fotografia do acervo do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo. A tela, pelas dimensões, deve ser a reprodução miniaturizada executada pelo próprio Calixto e que hoje se encontra na acervo da Prefeitura Municipal de São Vicente. Ao que tudo indica, a fotografia original foi tirada pelo próprio Calixto.



Figura 51

Rua da Cruz Preta em 1858, Benedito Calixto, s.d., óleo sobre tela, 50x65cm, Acervo do Museu Paulista; e *Rua da Cruz Preta*, Militão Augusto de Azevedo, 1862, 11,8x20cm, in: Militão Augusto de Azevedo, *Álbum Compartivo da Cidade de São Paulo, 1862-1887*, São Paulo, photographia Americana, s. d., p. 26. Reproduzido de: Carvalho, Vânia Carneiro de e Lima, Solange Ferraz de; *“São Paulo Antigo, uma encomenda da modernidade: as fotografias de Militão nas pinturas do Museu Paulista”*, in: *Anais do Museu Paulista, História e Cultura Material, Nova Série, Número 1, 1993*, Universidade de São Paulo, p. 173.



Figura 52

A Fundação da Vila de Santos em 1545: Benedito Calixto, 800x300cm. Palácio da Bolsa do Café em Santos. Reproduzido de fotografia do acervo particular de Jaime Caldas.

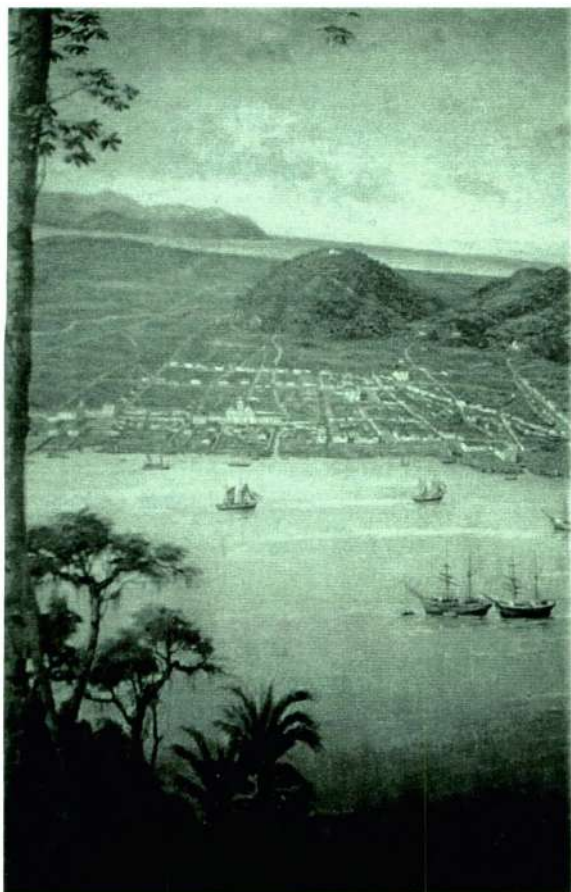


Figura 53
Porto de Santos em 1822: Benedito Calixto, 200x300cm. Palácio da Bolsa do Café em Santos. Fotografia minha.



Figura 54
Porto de Santos em 1922 (detalhe): Benedito Calixto, 200x300cm. Palácio da Bolsa do Café em Santos. Fotografia minha.

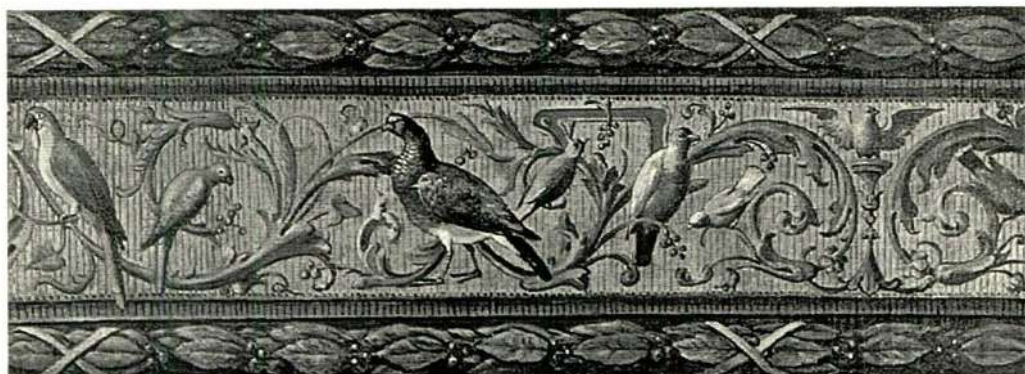


Figura 55

Detalhe do friso decorativo de *A Fundação da Vila de Santos em 1545*: Benedito Calixto, Palácio da Bolsa do Café em Santos. Reproduzido de: *Benedito Calixto, obras inéditas*; São Paulo, Dan Galeria, dezembro de 1984.



Figura 56

Vitral: Benedito Calixto, 800x300cm. Palácio da Bolsa do Café em Santos. Fotografia minha.

Catalogação

Alguns esclarecimentos a respeito da Catalogação das obras de Calixto que vem a seguir

Além das dificuldades peculiares à tarefa de catalogação da obra de qualquer pintor, o caso de Calixto esbarra em algumas particularidades que a tornam ainda mais complicada: primeiro, Calixto, conforme mencionei anteriormente, não datava suas telas; segundo, os nomes de muitas de suas telas são repetidos (a catalogação de Yara Petrella, por exemplo, cita nove telas com o nome de “Porto de Santos”); terceiro, muitas telas desapareceram (as telas originalmente em poder do Instituto Histórico e Geográfico de Santos, por exemplo, simplesmente sumiram, e as gestões do mesmo acusam-se mutuamente sem chegar a termo algum).

Esta catalogação baseou-se, principalmente, na dissertação de mestrado de Yara Ligia Mello Moreira Petrella, nos apontamentos parciais para a catalogação completa das obras de Calixto em elaboração por seu bisneto, Celso Calixto Rios, no artigo de Júlio Conceição, e em alguns catálogos. Todas essas obras estão citadas na bibliografia.

Optei por distinguir temas e locais de destinação original das telas afim de facilitar comparações com outras listagens que seguem padrão semelhante e também a melhor percepção do público comprador de suas telas. Em função disso, pode haver alguma discrepância entre a lista de figuras, os catálogos citados, e a presente catalogação. Sempre que possível indicarei o motivo da diferença.

Na primeira coluna da listagem a seguir estão os nomes, na segunda, as medidas (em centímetros) e, na terceira, o ano da pintura. Alguns nomes acompanham data, esta não se refere ao ano da execução da pintura, mas ao ano correspondente à cena ou paisagem. Por exemplo, em *Rua da Cruz Preta em 1858*, a data indica que a tela mostra como era a *Rua da Cruz Preta em 1858*, e não que a tela foi pintada em 1858.

I. Telas

*Pinturas Históricas**Museu Paulista*

Fundação de São Vicente	390 x 190	1900
Cavalcadas de Campinas	110 x 80	

Palácio da Bolsa Oficial do Café em Santos

Fundação da Vila de Santos em 1546	800 x 300	1922
Santos em 1822	200 x 300	1922
Santos em 1922	200 x 300	1922
Epopéia dos Bandeirantes (vitral)		1922

Câmara Municipal de São Paulo

Proclamação da República	123 x 198.5	1893
--------------------------	-------------	------

Prefeitura Municipal de São Vicente

Porto das Naus	50x75	1881
Desembarque de Martim Affonso de Souza	47x73	1881
Fundação de São Vicente (reprodução da tela existente no Museu Paulista)		

Palácio São Joaquim - RJ

A frota de Estácio de Sá parte de Bertioga para o Rio de Janeiro

Museu Naval - RJ

A frota de Martim Affonso de Souza no Porto das Naus em S. Vicente

Particular

Na cabana de Pindobuçu	42 x 65.5	1920
O poema de Anchieta	48 x 69	1900

*São Paulo Antigo**Museu Paulista*

O Mosteiro de São Bento e a rua da Constituição em 1862	58 x 48	
A rua da Cruz Preta em 1858	64 x 48	1918
A rua da Quitanda em 1858	58 x 48	1920
A rua do Comércio em 1858	58 x 48	
O largo dos Remédios em 1862	64 x 48	1918
A ladeira do Colégio em 1860	58 x 48	1918
A Estação da Luz em 1880	58 x 48	1920

Paço Municipal Paulistano em 1862	64 x 48
O largo do Brás em 1862	64 x 48
A inundação do Brás em 1892	400 x 125

Palácio da C ria Arquidiocesana

Largo da S� em 1863	
Matriz do Brás em 1860	
Largo de São Bento em 1876	
A S� Catedral em 1863	
O Convento de Santa Tereza em 1860	
O Convento da Luz em 1863	
A rua Direita e a Igreja de Santo Antônio em 1866	
A rua de São Bento em 1870	
A Igreja da Misericórdia em 1860	
Largo do Colégio em 1860	
A Seminário Episcopal em 1868	
A Capela da Graça em Santos - 1870	
A Casa Forte de Martim Affonso em S. Vicente.	
A Matriz de Itanhaém e o seu largo em 1890	
A Ladeira do Carmo em 1860	

Particular

Matriz do Bráz - 1862	
Mosteiro de S. Bento - 1862	
A rua da Constituição em S. Paulo - 1862	
Estação da Luz - 1880	
A rua da Quitanda em S. Paulo - 1858	
A rua do Comércio em S. Paulo - 1858	
A rua da Cruz Preta em S. Paulo - 1858	
O largo dos Remédios em S. Paulo - 1862	
Paço Municipal de S. Paulo - 1854	
P�teo da velha cadeia de Santos - 1854	
Igreja da Misericórdia de Santos - 1850	

Santos Antigo

Museu Paulista

A cadeia Velha em 1854	60 x 38
A casa das Beatas em 1850	60 x 38
O pelourinho e o arsenal da Marinha em 1850	60 x 38
O páteo da Matriz e Colégio em 1850	60 x 38

O hospital e a Igreja da Misericórdia em 1850	66 x 44	
O páteo da Cadeia em 1875	60 x 38	
O porto de Cubatão em 1826 (segundo desenho de Hércules de Florence)	120 x 80	
Ruínas da Casa Forte de Martim Affonso de Souza em São Vicente	60 x 36	1921
O Convento de Itanhaém em 1884	35 x 26	

Particular

Porto Tumiarú - Aspecto antigo - S. Vicente
 Canto da Ilha Porchat - Aspecto antigo S. Vicente
 Baía de S. Vicente - aspecto antigo
 Praia do Itararé - aspecto antigo
 Antigo aspecto da rua José Bonifácio - S. Vicente
 Beco do Curvelo - Stos antigo

Banco América

Paisagem de Stos a Vol d'oiseaux

Companhia Docas de Santos¹

Santos a Vol d'oiseaux (premiado com medalhade ouro na exposição Nacional de Belas Artes do R. de J. em 1898) ²	146x290	1898
Porto de Santos em 1879	132x302	1922

Associação Comercial de Santos

Panorama do Porto de Santos

Museu Paulista

Panorama de Santos	300 x 130	
--------------------	-----------	--

Particular

O Porto de Santos antes do caes
 Vista panorâmica de Santos
 Santos vista do Itapema

Retratos

Museu Paulista

O mestre de Campo Domingos Jorge Velho e o seu lugar tenente Antonio Fernandes de Abreu	100 x 140	1903
O Venerável José de Anchieta	100 x 140	

¹ As telas originalmente pertencentes à Cia. Docas de Santos foram transferidas para a Banco Boa Vista quando este integrou o consórcio que assumiu a administração do Porto de Santos.

² Calixto pintou várias telas semelhantes a esta, a premiada, pelo que pude averiguar, foi comprada pela Cia. Docas de Santos, logo, esta tela, aparentemente, é a mesma que aparece no acervo do Banco Boavista com o nome de *Vista da Cidade de Santos*, do mesmo ano e com as mesmas dimensões. No catálogo da Exposição Nacional de Belas-artes ela consta com um terceiro nome: *Panorama de Santos*.

O Imperador D. Pedro I (segundo um medalhão que pertenceu à Marquesa de Santos)	100 x 140	1902
José Bonifácio de Andrada e Silva	100 x 140	1902
Capitão Mór de Itu Vicente da Costa Taques Góes Aranha (segundo um desenho de Hércules de Florence)	62 x 98	
D. Pedro I	140x100	1902

Prefeitura Municipal de Santos

Padre Bartolomeu de Gusmão - O Voador
Retrato de Brás Cubas

Prefeitura Municipal de São Vicente

Retrato de Martim Affonso de Souza
Retrato de José Bonifácio de Andrada e Silva

Palácio da Cúria Arquidiocesana

Retrato de D. Benedito de Souza
Retrato do Monsenhor Francisco de Paula Rodrigues

Particular

Retrato de Cunha Moreira
Retrato de Narcizo de Andrade
Retrato do Prof. João Batista Leal
Retrato de Leopoldino Antônio de Araújo
Retrato de Zeferino Soares
Retrato João Marino Soares
Retrato João Batista de Arruda Cardozo e esposa
Retrato de João Pedro de Jesus
Retrato de Casimiro Teixeira Rios
Retrato do Marechal José Olinto de Carvalho e Silva (último gov. da Praça de Santos)
Retrato de Nepumoceno Freire
Retrato do Marechal Deodoro da Fonseca
Retrato de Benjamim Constant Botelho Magalhães Pinheiros

Cenas de Santos e São Vicente

*Prefeitura Municipal de Santos*³

Praia do Consulado
Rancho Grande
Terceira Igreja e Hospital da Misericórdia

³ As telas pertencentes à Prefeitura Municipal de Santos, segundo informações da própria prefeitura, foram todas transferidas para a Pinacoteca Benedito Calixto, na mesma cidade. No entanto, o acervo da Pinacoteca não confere com a listagem elaborada por Júlio Conceição.

Quatro Cantos e Casa das Beatas
 Largo da Matriz
 Colégio e Quartel
 Pátio da Cadeia Velha
 Casa do Conselho
 Pelourinho e Arsenal da Marinha
 Forte de Itapema
 Porto do Bispo
 Casa do Trem
 Capela de Santa Catarina
 Casa Forte do Tempor de Martim Affonso de Souza em S. Vicente
 Ruínas da Capela das Neves
 Aspecto do Porto de Santos em 1882
 Igreja de Santo Antônio do Valongo
 Ruínas do Solar de Barnabé Vaz de Carvalhais na Ilha de Barnabé

Companhia Docas de Santos

O porto de Santos	40x60	
Veleiros e Navios no porto de Santos	39x66	
Porto de Santos com trem cargueiro	41x65	1888
Santos. As obras do cais	46x101	1890
Porto de Santos	32x56.5	1875
Porto de Santos	37x57	1889
O porto de Santos em 1890 - durante a crise de transporte	29x79	
Santos	37.5x76	

Instituto Histórico e Geográfico de Santos

José Menino - Ilha Urubuqueçaba em 1902
 O vulcão do Macuco - Stos (aquarela)

Particular

Largo da Matriz e Cadeia	
Ponte Pensil - S. Vicente	41 x 20
Largo do monumento - S. Vicente	
Itororó - entrada do caminho do Mont Serrat-Stos	
O vulcão do Macuco - Stos 1896	

*Cenas de São Paulo**Museu Paulista*

A Inundação da Várzea do Carmo 125x400 1892

Fazendas e Interior de São Paulo

Um engenho de canas em Campinas em 1836 na Fazenda de D. Tereza M. do Amaral

Pompeu (segundo desenho de Hércules de Florence) 135 x 105

O tio Clemente-Faz. Sta. Maria - Bebedouro

Lavador de café - Fazenda Querubim Vieira de

Albuquerque - Brotas- 1893) 80 x 30

Engenho de cana em Campinas - 1835

No correador - carro de boi - Brotas - 1893 80 x 30

Salto do jacaré - Brotas 1893 79 x 50

Rio Jacaré - Brotas 1893 70 x 50

Carro de boi - Bebedouro 1905

Vista Panorâmica de Atibaia

No posso - Bebedouro 1905

A Fiandeira - Bebedouro 1905

Velho Pórtico - Fazenda dos Regos Baldaias

Estrada de Monte Azul - Bebedouro

Vale do Atibaia

Velho Paiol - Valinhos

Cachoeira seca - Valinhos

Lavador de Café - Brotas 1893

Na beira da estrada - Interior de S. Paulo 1903 37 x 30

Salto do jacaré - Brotas

Panorama de Atibaia

Fazenda Santa Maria - Bebedouro

Sítio Rio Branco

Velho Aqueduto - Faz. Regos de Baldaia - S. Sebastião

Masp

Uma cachoeira em Sorocaba (doado pela Light)

*Pinturas religiosas**Palácio da Cúria Arquidiocesana*

Naufrágio do Sírío e últimos momentos de D. José de Camargo Barros)

Pinacoteca do Estado

O evangelho das Selvas

Colégio São Luis - SP

O poema de Ancheita

Particular

O poço de Anchieta - Itanhaém

Anchieta

*Marinhas**Masp*

Diversas Marinhas

Particulares

Marinha (representando o local em q. desembarcou Martim A. de S. em 1532 na praia de S. V.)

Vila Indaiá- Bertioga - casa de Vicente de Carv.

Marinha de Bertioga

A barca Caldebeb encalhada em Praia Grande

Praia do Guarujá

Praia do José Menino

Paisagens de S. Sebastião

Marinhas (3)

Fóz de Itanhaém

Canal de Santos

Japuhy - S. Vicente (estudo)

49 x 32

Marinha Vicentina - Paranapoã

Tempo indeciso - Prainha Itanhaém

Porto das canoas - Itanhaém

Pedra do Mato - S. Vicente

Marinha

Pontal da Cruz - S. Sebastião

Praia da Enseada - Caraguatatuba

Porto de Embarque - Caraguatatuba

Aspecto de Caraguatatuba

Prainha

A Paisagem - S. Vicente

37 x 30

O Porto de Guaraú - Itanhaém

A Ponta do Mongaguá	
Recanto da Ilha Porchat	
Prainha - Itanhaém	
Pico do Baêpendi - Caraguatatuba	
Bertioga	
Perto da praia - S. Vicente	
Praia de Carquatatuba	
Prainha do Paranpoã - S. Vicente	
Praia das Salinas - Itanhaém	
Aspecto de S. Sebastião	
Estivão do Guarujá - Itanhaém	
Praia de Parapuã	27 x 21
Iate naufragado - Praia Itararé (aquarela) 1895	40 x 31
Praia das Conchas	
Porto Tumiarú - S. Vicente (aquarela)	
Recanto de Praia - S. Vicente	35 x 29
Praia do Góes - Stos	
Paisagem - S. Vicente	
José Menino em 1915 - Stos	
Recantô da praia de S. Vicente	
Praia do José Menino - 1909	
Pedra do Sino - Ilha Bela	
Praia do José Menino - 1909	
Praia do Garapovaia - Vila Bela 1892	
Caminho do Porto	
Porto Novo - Itanhaém	
Pôr de Sol - praia de S. Vicente	46 x 35
Porto de Itanhaém	32 x 22
Prainha - Rancho da canoas - Itanhaém 1921	39,5 x 26
Praia do Meio - Itanhaém	
Dia Chuvoso - praia do Itararé	

Ruínas e Conventos

Palácio Pio XII

Ruínas da Igreja do Abarebebê - Praia de Peruíbe Pal. Pio XII

Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo

Ruínas do Forte Cabedelo - Paraíba

Ruínas da Capela de Frei Gaspar

Prefeitura Municipal de Santos

Velho Solar de Frei Gaspar

Ruínas da Casa de Frei Gaspar

Particular

Convento N. S. da Conceição - Itanhaém

Forte de Bertioga

Convento de S. Fco - S. Sebastião

Ruínas do forte do Araça - S. Sebastião

Ruínas da Igreja do Abarebebe - Praia de Peruíbe

Convento e gabinete de leitura - Itanhaém

Ruínas do Forte de Itapema - Stos

Forte Augusto - Stos antigo

Ruínas do Convento - Itanhaém

31 x 26

Convento de Itanhaém - ruínas

Fortaleza de Bertioga fam. Sales Collet.

Antigo forte de Bertioga - Santos

Ruínas em S. Sebastião

Ruínas do Convento - Itanhaém

33 x 24

Fundos do Convento

35 x 27-

Estudos para quadros históricos

Estudo para quadro histórico da guerra do Paraguai

Batalha comandada pelo General Andrade Neves, Barão do Triunfo

Estudo para quadro histórico Humaitá 1868, segundo relato de um oficial

*Outros**Prefeitura Municipal de Belém*

Um canto do meu jardim

Últimos retoques

Amadores com Bandolim

Leitura

Serra de Paranapiacaba

Passarinhando

Armando Arapuca

Pinacoteca do Estado do Pará

Os Falquejadores (premiado na exposição de St. Louis)

FAAP-SP

Alegoria à Música - painel do teto da sala de visitas da residência do pintor

Palácio São Joaquim - RJ

A caminho de Piratininga

Prefeitura Municipal de Campinas

Cavalcadas

Palácio Episcopal de Campinas

O meu jardim

Vila Velha

Masp

Auto retrato

Instituto Histórico e Geográfico de Santos

Praia de Peruíbe - trab. de saneamento 1902

Particular

Londe do Lar

Dama com Guarda Sol

44.51x70

1884

A folia do Divino

1883

Revoada de Maio (nú)

Antiquidades

Leitura (cabeça de velho)

João Alcorão (retrato)

Velha Capela de São Gonçalo - S. Sebastião

Dama Antiga

Nos fundos do meu quintal

Chá em família

As perobeiras 1905

Cortume do Parchat e Cemitério dos Ingleses em Santos em 1888

Velho solar dos Regos Baldaias S. Sebastião

Manhã de inverno

Serra de Paranapiacaba - segundo plano inclinado - SPR

Um trecho da serra - SPR

Manhã de Abril

Casa do colono

Tarde de verão

Pequeno açude	
No Pirrechi	
Esperando a ração	
Dia chuvoso	
Garganta do Diabo - trecho estrada de ferro Paraná/Curitiba	
Eva no Paraíso	
Naufrágio	
Costão do Givura - Itanhaém	
Velhas Figueiras - Itanhaém	
Porta Monumental - S. Sebastião	
Beneficência Portuguesa (à antiga) Stos	
Casa do Caboclo - paisagem - S. Vicente	
Caçada de antas - Itanhaém	
Vacas de bezerros na praia	
Passagem da fortaleza do Humaitá pela esquadra brasileira.	
Chá em família	
Poço de Anchieta	
Pedra do Mato	
Pescada - Natureza morta	
Menina moça - 1896	
Crepúsculo	45 x 32
Chafariz	31 x 19
Antigo Beco - Itanhaém	
Retrato da Aurora	
Matriz de Itanhaém - 1922	33 x 21
A casinha do Mhanhã - Itanhaém 1922	33 x 21
Margem do Sena - Paris 1883	17 x 18
Primeiro plano da serra 1907	47 x 31
Caminho de Itaquira - Itanhaém 1906	51 x 32
No quintal do vovô	
No caminho de baixo - Itanhaém	
Rio Preto - Itanhaém	
Fundos de Chácara - S. Vicente	
Largo da Matriz - S. Sebastião	
Peixes	
Pássaros	
Piassaguera	
Pedra do Mato - S. Vicente	

II. Painéis Sacros e Religiosos

Estado de São Paulo

Igreja Matriz de S. Vicente - 1900

A Santa Ceia

Igreja Matriz de Amparo - 1918

A Santa Ceia e O lavapés

Igreja Matriz de S. João do Bocaina - 1923

14 painéis

Igreja Matriz de Catanduva - 1924

Teto da nave central: São Domingos, N. S. do Rosário e 16 telas representando apóstolos, profetas e evangelistas.

Batistério: batismo de Cristo

Capela do Santíssimo Sacramento: S. Paulo

Convento do Carmo - Santos - 1927

Capela Mór: 3 santos e um beato

Igreja da Ordem Terceira do Carmo - Irmandade dos Passos - Santos

O Cavário e Cristo no Horto

Catedral de Ribeirão Preto

6 passagens da vida de S. Sebastião

Convento dos Redentoristas da Aparecida

teto da capela: São Afonso

Igreja Matriz de Itanhaém

Cristo benze o pão eucarístico

Catedral de Santos

Capela do Santíssimo Sacramento: 3 painéis

São Paulo - Capital

Igreja de Santa Cecília - São Paulo - 1909

Capela mór: com 6 painéis sobre Santa Cecília

Capelas laterais: dois painéis sobre Pero Correia e 12 com os Bispos de S. Paulo

Nave Central: 8 santos mártires

Igreja de Santa Efigênia - São Paulo - 1912

Capela Mór: anunciação e descida da cruz

Capela do Santíssimo Sacramento: A ceia de Emaús

Igreja Matriz da Consolação - São Paulo - 1918

4 santos e duas cenas da vida de Cristo (a caminho e a ceia com Emaús)

Convento de Santa Tereza

Composição de painéis sobre a infância de Santa Tereza de Jesus executados em azulejos.

6 painéis

Convento de Itanhaém

Composição dos Vitrais com figuras de Anchieta, Nóbrega e Leonardo Nunes (hoje inexistentes).

Espírito Santo

Convento da Penha - Vitória - 1926

A visão dos Holandeses

O Milagre da seca

A chegada de Frei Palácios

A gruta de Frei Palácios