



Pintores Fluminenses

ESTADO DO RIO DE JANEIRO

GOVERNADOR: DR. ANTONIO DE PÁDUA CHAGAS FREITAS

SECRETÁRIO DE ESTADO DE EDUCAÇÃO E CULTURA:

PROFESSOR ARNALDO NISKIER

DEPARTAMENTO DE CULTURA

DIRETOR-GERAL: DR. JOÃO RUY NOGUEIRA MEDEIROS

AUTORIA DO TEXTO, SUPERVISÃO DE PESQUISA E CURADORIA DE EXPOSIÇÃO

PROFESSOR QUIRINO CAMPOFIORITO

EQUIPE TÉCNICA — PESQUISA E MONTAGEM DE EXPOSIÇÃO

MERCEDES VIEGAS

NORMA VILHENA SOARES

APOIO: MUSEU DE ARTE MODERNA — MAM

BANCO DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO — BANERJ

Capa

Frei Ricardo Pilar

(? — 1700)

NOSSO SENHOR DOS MARTÍRIOS

Mosteiro de São Bento

A narrativa que acompanha este catálogo e a exposição que ora se inaugura mostram sucintamente a trajetória da pintura fluminense, através da obra selecionada de 26 pintores. Não de toda a pintura que se irradiou da sede do vice-reinado, da corte imperial, da capital republicana, e cuja história confundiu-se com a da Arte Brasileira, mas, exclusivamente, a da pintura materializada por mãos fluminenses ou por pintores adotados por nosso Estado.

Pela primeira vez, por iniciativa do Governo do Estado e do MAM, reconstitui-se a história da pintura natural do Rio de Janeiro, de suas peculiaridades de forma e de gênero, de suas origens sócio-econômicas, de sua aculturação étnica, de sua permanente contestação a cânones obrigatórios, de sua constante liberdade:

o barroco, o neo-classicismo, o realismo acadêmico e os múltiplos

aspectos da pintura moderna, desde o impressionismo ao vanguardismo dos anos sessenta, identificados esses últimos entre artistas já falecidos;

da colônia portuguesa aos dois reinados nacionais e à República, a influência de um cenário excepcional — das montanhas aos horizontes do mar — e dos seus protagonistas, testemunhos pictóricos que comemoram com suas cores a nossa visão da História do Brasil.

Uma característica desta Exposição nos comove particularmente: a abertura de uma inédita, viva e incitante leitura cultural aos mais amplos setores da nossa população.

Arnaldo Niskier

instituto de arte contemporânea

para Ligia Serpa
Para a prezada amiga
com meus agradecimentos
pela colaboração prestada
à Exposição Pulso Fluminense
em me, me, me, me, me,
em tantos outros meses
da pintura brasileira,
com reverência da a
memória de nosso
saudoso Lúcio Serpa.

Luís Fiori
Rio, Janeiro 1982

Introdução

Do fim do séc. XVII às duas primeiras décadas do séc. seguinte, estende-se a história colonial da pintura fluminense. Verifica-se que a pintura no Rio de Janeiro se apresenta com certo retardamento em relação a outros centros, como a Bahia que, a mais de um desembaraço histórico semelhante ao de Pernambuco, contou com o estímulo e o benefício próprios à sede do Vice-reinado. Frei Ricardo do Pilar, iniciador da pintura na Província fluminense, teve atuação solitária e só após seu falecimento (1700) podem ser apontados outros nomes. O século XVIII transcorre no Rio com crescente desenvolvimento artístico e marcando, mesmo, a definição e o apogeu do barroco no Brasil, destinando-se todas as atividades artísticas aos suntuosos templos que nesses anos foram edificadas, não apenas na Bahia e no Recife, mas igualmente nas cidades que surgiram na Província das Minas Gerais e progrediam com a exploração do ouro. E o Rio de Janeiro terá recebido reflexos dessa condição de riqueza na província vizinha. Há a considerar, ainda, para apontar o desenvolvimento da pintura fluminense, condições políticas que já se faziam sentir e afrouxavam os condicionamentos da situação de colônia. Pruridos de emancipação política demonstraram-se a partir da transferência da sede do Governo para o Rio de Janeiro, ampliados, em seguida, com a vinda da Corte de Portugal. Emancipação que, por caminhos sutis, seguia sua trajetória para o evento de 7 de setembro de 1922. A colônia impunha sua liberação (insurreições sucessivas), fato já pressentido pelas autoridades, quando em 1809 aqui aporta o Príncipe D. João, carregando consigo toda a Corte. O Rio de Janeiro se configurava como centro territorial, ao final do séc. XVIII, revelando sinais de um progresso a que a Bahia não mais correspondia. Desde quando escolhido para sede do Governo do Sul, (1572), era reconhecida ao Rio de Janeiro situação estratégica importante, levando em conta a baía ao abrigo da qual a cidade se estendia. Bastou que acontecimentos mais graves se desenrolassem ao Sul, para que se transferisse definitivamente a sede do Governo Geral da colônia (1763) para a cidade fundada por Estácio de Sá (1565). Dom Antô-

Gameiro de Lacerda
nio Álvares da Cunha iniciara o governo na nova Capital. Sete vice-reis se sucederam, dentre os quais cabe destacar Dom Luiz de Almeida Portugal, Dom Marques de ~~Vasconcelos~~ e Dom Luiz de Vasconcelos e Souza, que muito contribuíram para o desenvolvimento urbano e cultural do Rio de Janeiro. A presença da Corte portuguesa proporcionou tão rápido progresso à cidade que, logo se impôs seu desligamento da Província do Rio de Janeiro, criando-se uma unidade política autônoma que constituiria a Capital do Império do Brasil (1834). A designação de fluminense, que acaba por estender-se aos nativos de toda a Província do Rio de Janeiro, deriva do equívoco de seus descobridores ao julgar, em que a baía fosse o estuário de um rio (flume). Muda o denominativo dos naturais da cidade do Rio de Janeiro, para carioca (casa-branca, uma derivação do tupi-guarani). O antigo denominativo retorna com a unificação do Estado da Guanabara (criado em 21 de abril de 1960, quando da transferência da Capital Federal para Brasília), com o antigo Estado do Rio de Janeiro, em 1965.



Período Colonial
Leandro Joaquim
(1738-1798)
RETRATO DO CONDE BOBADELA
Convento de Santa Tereza

Período Colonial

A pintura fluminense colonial, iniciada na segunda metade do séc. XVII, quando chegou ao Rio de Janeiro Frei Ricardo do Pilar, tem sua atuação repentinamente cercada pela chegada da Missão artística francesa em 16 de abril de 1816. A fraca formação e o fato de se filiarem ao barroquismo predominante não podiam ser admitidos pelos mestres neoclassicistas, comprometidos com a estética marcante da França de Napoleão. Conquanto alguns pintores da colônia tivessem algum preparo adquirido em Lisboa, eles próprios, como seus discípulos, valiam-se mais de aptidões naturais para vencer, com decisão autodidata, a tarefa que lhes cabia, já que sem recursos para o devido aprimoramento. Assim mesmo surpreende o quanto alcançavam, defrontando-se ainda contra a incompreensão local que até então apenas exigia a criação de imagens destinadas ao culto religioso e, ainda assim, subordinando-as a modelos que, ou ficavam na cópia, ou permitiam limitadas adaptações e variantes de obras estrangeiras que aqui chegavam através de gravuras. Se o desenho era facilitado, a pintura ou seja a cor propriamente, escapava à informação prestada por tais documentos, o que tornava o autodidatismo pictórico inevitável. E há a considerar, a mais, a carência de instrumentos e materiais, obrigando a muita improvisação. Entretanto pôde a pintura fluminense contar com uma participação importante, no conjunto da pintura brasileira colonial, mais próspero na Bahia, no Recife e em Minas Gerais. E há a considerar um fato extremamente relevante, com relação aos pintores fluminenses. Abandonaram mais prontamente a exclusividade das composições religiosas, destinadas aos templos ou a oratórios particulares, para abordar as temáticas mais variadas, como o retrato e as cenas de gênero. O exemplo único de exclusiva dedicação religiosa, vamos encontrá-lo no primeiro nome a destacar na pintura fluminense, que é **Frei Ricardo do Pilar**, o dedicado decorador do Mosteiro de São Bento. Vindo de Colônia, na Alemanha, onde nascera, chega ao Rio de Janeiro por volta do ano de 1663, e até 1770, ano em que faleceu, jamais se afastou do recolhimento e do silêncio daquele convento. A fé religiosa que o dominava, destinou-a à obra

numerosa e vária que realizou. Sua obra traz essa paixão sempre voltada para o retiro rigoroso. A humildade se traduzia na singela camisa com que se cobria, alimentando-se escassamente e distribuindo parte da provisão que lhe cabia aos pobres que, ao fim da tarde, chegavam à porta do Mosteiro. Sua tela mais importante, "Senhor dos Martírios", ainda hoje pode ser conhecida na Sacristia daquele convento, de impressionante dramaticidade interior, é bem uma transposição do sofrimento que o próprio pintor encerrava em sua personalidade mística. É o barroco nórdico que se apreende na significação pictórica dessa impressionante tela. Desta tela existe uma cópia no Convento de Salvador (BA). Gonzaga Duque Estrada, em "Arte Brasileira" (1888) assim descreve a figura de Frei Ricardo: — "Era um alucinado religioso, magro, alto, pálido, concentrado". As primeiras composições que pintou para mosteiro, são: "Aparição de N. Senhora a Santo Ildefonso", "A Santo Anselmo", "A Santo Alberto", e "Lactação de São Bernardo", em quatro trabalhos datados dos anos de 1669 a 1673, que ainda existem na capela da igreja. E posteriormente, completando a decoração da igreja: — "Aparição de N. Sra. e de São João Evangelista a São Ruperto de Deutz", — "Aparição de N. Sra. ao Bem-Aventurado Walter de Birbech", — "Morte de São Domingos", — "Aparição de N. Sra. a São Roberto de Solesmo", — "Aparição de N. Sra. a São Rumualdo", — "N. Sra. Ajuda a Missa de São Bernardo", — "Morte de São Jossio" e "Visão da Morte de Santa Matilde".

Não se conhecem auxiliares de Frei Ricardo que pudessem ser apontados como seus discípulos. Em seguida ao piedoso decorador do Mosteiro de São Bento, há a registrar o nome de **José de Oliveira Rosa**, mais conhecido como Mestre Rosa, já que demonstrava especiais conhecimentos técnicos, pelos quais pode-se acreditar que haja estudado na Corte. Viveu entre 1690 a 1770 e deu prosseguimento a uma obra quase toda dedicada a motivações religiosas. Pintou duas telas para o Mosteiro de São Bento: — "Santa Bárbara" e "Visão de São Bernardo", ambas a óleo, na Capela abacial e datadas de 1769. Autor do teto da Sacristia da Igreja de São Francisco da

Penitência. Aponta-se como trabalho seu a pintura do teto do velho palácio dos vice-reis, ao tempo de Gomes Freire (Conde de Bobadela), com inspiração um tanto ousada: — "O Gênio da América Caminhando para o Templo da Humanidade". Teve discípulos, dentre os quais sobressaíram-se **Francisco Muzi e João de Souza**. De ambos desconhecem-se as datas de nascimento e falecimento. Tiveram, porém, boa atuação, o primeiro mais como cenógrafo e o segundo como pintor e professor. Muzi ilustrou um Mapa Botânico para uso do Vice-rei D. Luiz V de Vasconcelos (original na Biblioteca Nacional) tendo duas telas suas sido recentemente descobertas em Lisboa e trazidas para o Rio de Janeiro (Fundação Raymundo Castro Maya). Representam ambas o "Incêndio" e a "Reconstrução da Igreja de N. Sra. do Parto", semelhantes às que eram conhecidas e assinadas por Leandro Joaquim, de quem trataremos mais adiante. Essas telas que foram levadas para Lisboa têm no verso inscrição que narra os acontecimentos e o adendo: "Muzi inventou e delineou". Como Muzi, o pintor João de Souza desenvolve atividade no fim do séc. XVIII, dedicando-se ao ensino. Manuel da Cunha e Leandro Joaquim estaudaram em seu atelier. Autor de quadros de grandes dimensões para o Convento do Carmo (Largo da Lapa) e de retratos como os do General Silva Teles e do Brigadeiro José da Silva Paes, além de outros retratos para irmandades. Marques dos Santos, em seu trabalho "Artistas do Rio Colonial" (Anais do IHGB 1942) aponta o vigor de sua técnica e o reconhece "um primitivo arrojado". Outro religioso aparece no grupo de pintores fluminenses, que alguns historiadores classificam, parece-nos que impropriamente, de "**escola fluminense**". É Frei Francisco Solano, com obra extensa e variada. Natural da Freguesia de São João de Itaboraí, — 1743 e falecido em 1818. É autodidata. Começou por fazer-se exímio em imitações de ornatos, tecidos e madeiras, chegando depois à pintura de quadros, como as Composições religiosas do Convento de Santo Antônio (RJ) e a decoração do Convento da mesma irmandade em São Paulo. Pensa-se ser de sua autoria a tela "Santo Antônio" do Convento de Santo Antônio (RJ). Sua obra mais

expressiva é "Ecce-Homo" (no mesmo convento).

Manuel da Cunha assume uma posição singular na pintura fluminense. Graças a uma proba atuação artística, parte de uma origem humilde de escravo para alcançar a consideração que obteve como famoso pintor. Natural do Rio—1737, falece em 1809. Filho de pai branco e mãe negra, escrava da família de que descendia o Cônego Januário da Cunha Barbosa, não teve a perfilhação paterna. Seus senhores, reconhecendo no menino mulato decidida vocação para a pintura e não sem certo interesse pela fonte de renda a que isto poderia conduzir, pois o trabalho artístico fazia-se bastante lucrativo, encaminharam-no de início para o atelier de João de Souza e em seguida para aperfeiçoar-se em Lisboa. De retorno ao Rio logo recebe encomendas, no que prossegue agindo como escravo da família que o possuía. Desincumbem-se de pinturas religiosas, dentre as quais as do teto da capela da Igreja do Senhor dos Passos (antes San Tiago), demolida quando da abertura da Avenida Presidente Vargas. Para alcançar sua alforria fazia horas de trabalho à noite, o que não teria sido suficiente para alcançar a importância necessária. Valeu-lhe a proteção da família de cor Dias da Cruz, que gozava de boa condição econômica. Liberto, Manuel da Cunha pode trabalhar só para si, e passa a desincumbir-se de obras de maior vulto, como a decoração da Capela da Virgem da Vitória (Igreja do Convento de São Francisco de Paula), também da Igreja do Castelo (de São Sebastião do Rio de Janeiro desaparecida com a demolição do Morro do Castelo), e várias telas para o Mosteiro de São Bento. Recebe então a encomenda do retrato do Vice-rei Gomes Freire de Andrade, sem dúvida sua mais expressiva prova de pintor (hoje na sala de sessões da Câmara de Vereadores).

Da Vila de Sant'Ana de Macacu, onde nascera a 22 de dezembro de 1764, vem para o Rio, jovem ainda, **Manoel Dias de Oliveira**, que se tornará um dos pintores mais considerados no grupo fluminense. Com largo estudo na Europa, primeiro em Lisboa e em seguida em Roma, é o primeiro a superar o autodidatismo que tanto marcava nossa pintura colonial. Em Portu-

gal foi chamado o "Brasiliense" e teve ainda o apelido de o "Romano", contou com iniciação profissional de ourives, mas sua inclinação para o desenho o levou a procurar um mestre de pintura. Sabedor da vontade do jovem, um comerciante de objetos de ourivesaria decide protegê-lo e o leva consigo para Lisboa. Na corte passa à proteção do Intendente Pina Monique, que o faz ingressar na Real Casa Pia. Por destacar-se no desenho e na pintura, é escolhido entre seus colegas para prosseguir estudos em Roma, onde se demora por quase dez anos, freqüentando as aulas do famoso pintor Pompeo Gerolamo Bottoni, expoente entre os seguidores da revolução estética de Winkelmann e de Rafael Mengs, na Itália. Logo se percebem as limitações que se imporiam a um pintor brasileiro, que jamais poderia contar com maiores incentivos em sua terra colonizada, onde a rotina de um barroquismo adaptado a circunstâncias locais não abriria dimensões adequadas à evolução daqueles contatos. De retorno ao Rio, Manoel Dias de Oliveira, abre novos espaços artísticos, realizando obra de visível ambição erudita e obtendo a instalação da Aula Pública de Desenho e Pintura (1800), que inicia o ensino oficial de artes plásticas no Brasil em que exerceu o cargo de Professor Régio de Desenho e Figura. O aprendizado, conhecido até então pela cópia de estampas, passa ao modelo vivo, que, inaceitável pelo moralismo dominante, passa a ser ministrada na residência do professor, na Rua dos Ourives, esquina de Ouvidor, frente à Igreja do Hospício, hoje de N. S. da Conceição e Boa Morte. Saem dessa aula artistas como Manuel José Gentil, que se transfere para Porto Alegre, Clemente Guimarães Bastos, de quem a Biblioteca Nacional guarda excelentes desenhos e Francisco Pedro do Amaral, que muito se notabilizará, merecendo a aceitação dos mestres da Missão francesa. Encerrada por influência destes, a Aula Pública de Desenho e Pintura, e escasseando-lhe as encomendas, retira-se Manoel Dias de Oliveira para a Cidade de Campos onde funda Curso de Desenho e vem a falecer em 1837. Abordou diferentes gêneros, e suas "naturezas silenciosas" com flores e frutas, tiveram boa aceitação, juntamente com as

composições religiosas, paisagens e trabalhos decorativos. Parte considerável de sua obra perdeu-se ou tem paradeiro desconhecido. O historiador Marques dos Santos estranha o sumiço do quadro "Caridade Romana" assim como de inúmeros esboços e alegorias que saíram dos pincéis deste pintor. Do quadro referente ao falecimento da Imperatriz Leopoldina apenas resta prova numa gravura de Antônio do Carmo Pinto de Figueiredo, professor de desenho e presbítero secular. Por doação de D. Pedro II, pertence ao acervo do IHCN a composição que traduz o nascimento da primogênita de D. Pedro I, Dona Maria da Glória, juntamente com o pai, Dona Leopoldina e D. João VI, além de alegorias com figuras de Portugal e mitológicas. A representação alegórica de N. Sra. da Conceição, pintada para a coroação de D. João VI, pertence ao Museu Nacional de Belas Artes. Os Retratos de D. João VI e da Rainha D. Carlota, estão no Museu Histórico Nacional. Há outras obras suas, na Igreja de São Francisco da Penitência, na Casa da Moeda e no Museu Imperial (Petrópolis).

Ampliam-se as atividades requeridas aos pintores do grupo fluminense com o desenvolvimento urbano da cidade. A **Leandro Joaquim**, (N. 1738-F. 1798), de singular notoriedade, são dadas até incumbências de arquiteto, tendo colaborado em projetos com Valentim da Fonseca e Silva (Mestre Valentim). Estudou com João de Souza e foi companheiro de Manuel da Cunha. Seus famosos painéis em forma elíptica sobre o "Incêndio" e "Reconstrução da Igreja de N. Senhora do Parto", considerados trabalho original, são na verdade repetições das duas telas sobre os mesmos motivos de autoria de Francisco Muzi, encontradas há alguns anos em Lisboa e agora no acervo da Fundação Raymundo Castro Maya. As composições de Leandro Joaquim apresentam diferença em pequenos detalhes, para melhor adaptação à forma elipsoidal, já que as telas de Muzi são retangulares. Curioso verificar a preferência de Leandro pelos contornos elipsoidais, o que se verifica em inúmeros quadros seus como são os seis que se encontram no Museu Histórico Nacional, pertencentes à seqüência de oito feitos para os Pavilhões do Passeio Público, representativos cenas múltiplas: engenhos

de açúcar e de mandioca, extração de ouro, embarcações chegadas à baía de Guanabara, cenas marítimas tais como incêndio de navios, vista do Largo do Paço, panorama da cidade, parada militar, a Lagoa do Boqueirão, etc. Por encomenda do Recolhimento do Parto, fez o retrato de D. Luiz de Vasconcelos e Souza (Vice-rei de 1779 a 1790), que hoje se encontra, presenteemente, no Museu Histórico Nacional. Demonstrou-se, aliás, excelente no gênero. A mais dos costumeiros retratos para irmandades e particulares, pintou ainda dentre os de personalidades destacadas, os do Conde de Bobadela, do Conde de Rezende e do Capitão-Mor Gregório Francisco de Noronha, todos no acervo do citado museu. Sua obra destinada ao culto religioso avulta igualmente. Murais e teto da Capela da Vitória na Igreja de São Francisco de Paula, composição de N. Sra. da Conceição (Igreja de N. Sra. da Conceição e Boa Morte), "S. Januário" e "S. João Batista" para a Igreja do Castelo, demolida (hoje na Igreja de S. Sebastião do Rio de Janeiro, na Rua Haddock Lobo).

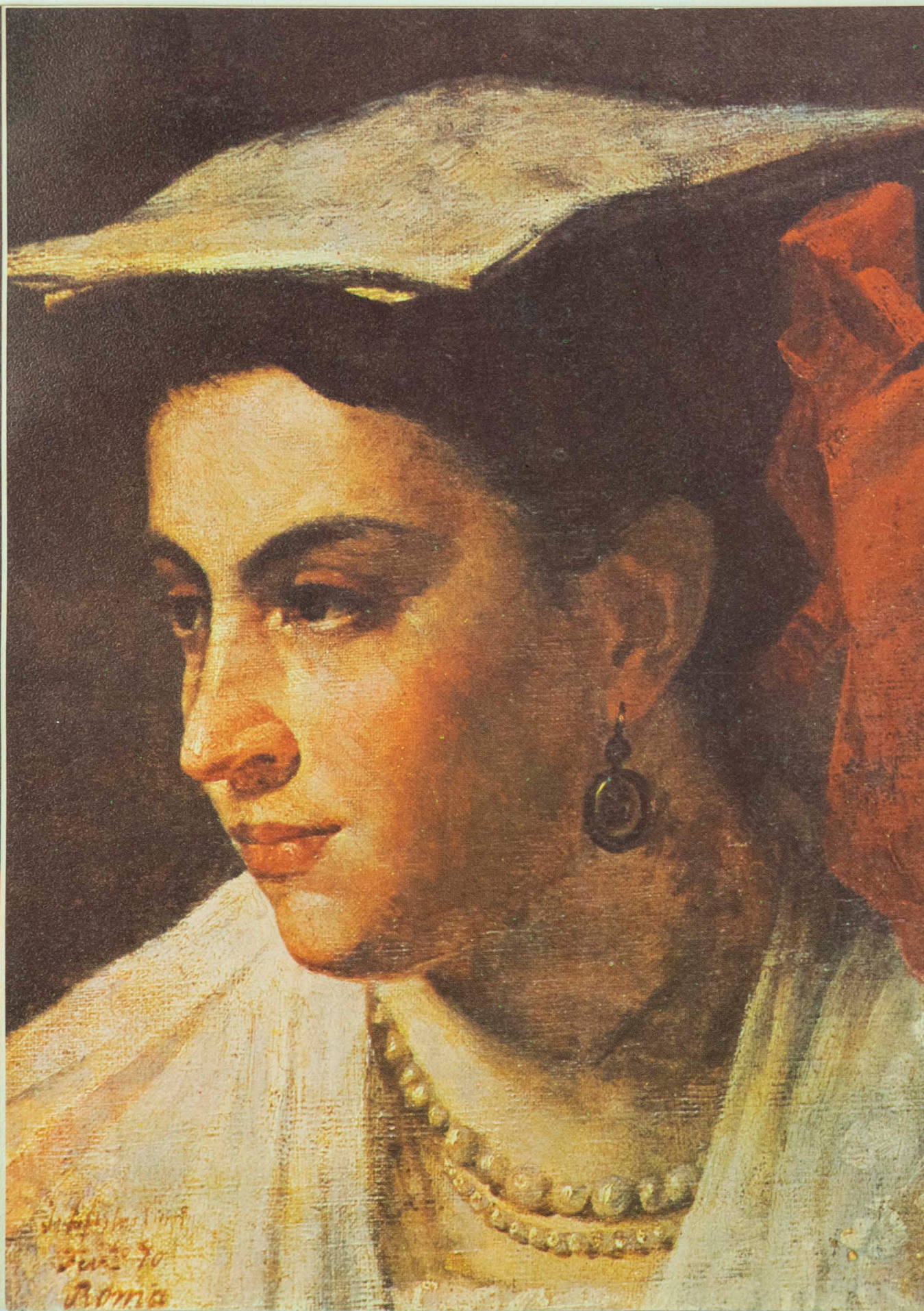
O grupo de pintores fluminenses da colônia extingue-se com os nomes de **José Leandro de Carvalho** e **Francisco Pedro do Amaral**. O primeiro nascido em Magé (data de nascimento desconhecida) falece em Muriqui, no Município de São João de Itaboraí, em 1844. Detalhe que acentua abandono destinado a esses artistas que sobrevivem à influência exercida pelos mestres franceses sobre as condições culturais ambientais. Diferente é o que sucede, porém, a Francisco Pedro do Amaral que, apesar de haver feito, por sete anos, estudos de arte na Aula Régia orientada por Manoel Dias de Oliveira, e prática de cenografia com Manuel da Costa no Teatro de S. João (mais tarde S. Pedro de Alcântara) e já artista com notória produção, aproximou-se de J. B. Debret, freqüentando-lhe as aulas, granjeando-lhe a melhor simpatia. Abandonando as raízes barrocas de sua pintura, amolda-a à nova fisionomia neoclássica. José Leandro de Carvalho foi por excelência retratista, conquanto haja se desincumbido de não poucas telas de temática religiosa. Seus primeiros estudos contaram com a assistência de um pintor muito modesto, o mestiço Manuel Patola.

Apurou-se no convívio com Leandro Joaquim e Raimundo da Costa e Silva. A chegada da Corte portuguesa proporcionou-lhe fama de retratista. D. João o faz seu pintor predileto. "Possuí o dom de ver uma pessoa, conservar-lhe as feições e retratá-la com fidelidade", — escreve Francisco Marques dos Santos. E até foi chamado de "o Velazquez" da Corte no Brasil", o que identifica seu prestígio de retratista da nobreza arribada. Fez inúmeros retratos de titulares e suas telas ornaram as salas mais sofisticadas. De D. João VI são conhecidos quatro retratos de sua autoria (no convento de Santo Antônio, no IHGB, no Museu Histórico Nacional e o que foi removido da Igreja de S. Pedro quando da demolição da mesma). Para os Expostos da Santa Casa da Misericórdia fez uma grande tela (1822) com retratos, em tamanho natural, do ainda Príncipe Regente D. Pedro II e da Princesa Leopoldina. Vence concurso e realiza para o fundo do altar-mor da capela do Carmo (sucessivamente Capela Real, Capela Imperial e finalmente Catedral), a composição em que são retratados os Príncipes D. Pedro e D. Miguel guiados pelo Anjo da Guarda, e D. João VI e a Rainha ajoelhados orando diante de N. Sra. do Monte Carmelo, que os abraça. Essa tela sofreu grave agressão popular quando do movimento jacobinista de 1831, terminando por perder-se, atirada que foi à humidade dos porões da Imperial Academia de Belas-Artes, onde pontificavam os mestres franceses da Missão de 1816. Não menos numerosa e importante é a obra de José Leandro de Carvalho destinada ao culto. Por ocasião da sagração e coroação do Príncipe Regente D. João, que sucede à D. Maria I, desincumbiu-se da douração da Capela Real para a qual executou, então, os 12 Apóstolos (para a nave e para a capela-mor), telas que desapareceram dado o desinteresse que caiu sobre muito do que fora legado por nossos pintores barrocos coloniais. **Francisco Pedro do Amaral** será o último nome a ser apontado no grupo de pintores fluminenses que se extingue com as novas diretrizes estéticas impostas pela hegemonia da Imperial Academia de Belas-Artes. Em data ignorada, nasce no Rio de Janeiro, vindo a falecer em 1830. É autor de "Anjo Custódio" (o protetor do Império), ro-

deado do Brasil e suas províncias, no Palácio da Quinta da Boa Vista, painel este destruído quando da proclamação da república. Assiste-se ainda uma vez às demonstrações mesquinhas da intolerância. A adesão ao neoclassicismo singulariza-se no retrato de D. Domitila de Castro Canto e Melo, Viscondessa e Marquesa de Santos, portando banda e insígnia da Ordem de Santa Izabel, e na seqüência de painéis que decoram a Casa da Marquesa, dentre os quais: "Enéias despedindo-se de Dido em Cartago" (tema de rigoroso gosto neoclassicista), e os que representam "os Cinco Continentes".

É característica, portanto, da pintura fluminense, uma ampla abertura temática ao contrário do que se verifica nos demais centros do País, cuja pintura foi sempre destinada a igrejas e oratórios e consequentemente inspirada exclusivamente em temas religiosos. Os pintores fluminenses, com a exceção do piedoso Frei Ricardo do Pilar, do Mosteiro de S. Bento, se demonstram interessados em novas oportunidades para o fazer artístico. Desta forma, vêm-se endereçados à prática também de variada temática. O retrato com rápido florescimento, ao tempo dos Vice-reis Gomes Freire de Andrade e Luiz de Vasconcelos e Souza, e igualmente a paisagem, os fatos urbanos e alegorias profanas. Há ainda a notar que, conforme sucede em toda nossa arte colonial, são os pintores fluminenses sempre de origem muito humilde, já que as classes abastadas não se interessavam pela prática dos misteres artísticos. Muitos artistas desse período são mestiços, filhos de escravas africanas, que demonstravam decidida vocação para os mais diferentes trabalhos de arte, como encontram-se inúmeros exemplos, não apenas na pintura, mas igualmente na escultura e na decoração em geral e particularmente na talha, em toda a arte do Brasil colônia.

Nesta referência ao Brasil colonial, diferentemente dos demais períodos, aparece mais ampla indicação de nomes. Justifica-se isto, por se tratar de acontecimentos já remotos e carentes de memorização suficiente.



IMPÉRIO: Início do 2º Reinado

João Zeferino da Costa
(1840-1915)

ESTUDO DE CABEÇA (1870)
Museu Nacional de Belas-Artes

IMPÉRIO: Início do 2º Reinado

O prosseguimento da pintura fluminense chega no século XIX, a um estágio que se afasta do período colonial, para contar com os resultados oriundos do ensino ministrado pelos mestres franceses, que extingue a linha barroca e condiciona a pintura brasileira a uma rigorosa disciplina acadêmica, de moldes neoclassicistas.

Agostinho José da Motta e João Zeferino da Costa, professor e discípulo, são os nomes que bem expressam a pintura fluminense nessa nova etapa. De temperamentos assaz diferentes, modesto e calmo o primeiro, e mais dinâmico e ambicioso o segundo, deixam obras que bem identificam essas disposições pessoais. Ambos nascem e falecem no Rio de Janeiro. Agostinho da Motta nasce em 1824 e morre em 1878. Deixando uma obra significativa, porém relativamente reduzida. A paisagem é a parcela mais expressiva do que produziu. Tornou-se mesmo, após estudos em Roma, nosso primeiro paisagista de formação erudita, e alcança, no gênero, relevante projeção, sempre condicionando suas transposições pictóricas a um preocupado objetivismo. A imperatriz Tereza Cristina muito o distinguiu, apreciando sua obra e seguidamente destinando-lhe encomendas especiais de paisagens, que o pintor realizava a óleo e por vezes a aquarela, nas quais se destacassem espécimens da flora fluminense. A Imperatriz remetia esses trabalhos, como presentes, a seus parentes na Itália. Por essa razão o Museu de Nápoles possui algumas telas de Agostinho da Motta, conquanto isso também se possa explicar por ter ele se destacado quando de seu estágio em Roma com o prêmio de viagem da Imperial Academia de Belas Artes, obtido em 1850, quando se aperfeiçoa no estúdio de J. F. Benouville, pintor francês radicado na Itália. De retorno ao Rio de Janeiro, exerce sucessivamente o ensino de Desenho e de Pintura de Paisagem na Academia de Belas Artes. Entre as telas que trouxe de Roma, destacam-se "Vista de Roma" e "Paisagem Italiana" (no MNBA). Frutas e flores animam freqüentemente suas melhores telas. Outro destaque em sua obra é a paisagem "Fábrica do Barão de Capanema" (no mesmo Museu) e uns poucos retratos que excepcionalmente fez, entre os quais os do corpo inteiro

de Pedro II e de Dona Tereza Cristina, datados de 1858, para o salão nobre do Hospital da Ordem Terceira da Penitência. Recebeu do imperador várias honrarias, inclusive os títulos de Cavaleiro da Ordem de Cristo e de Oficial da Ordem da Rosa. Dentre seus discípulos, mais se destacaram José Zeferino da Costa, Rodolfo Amoêdo, Henrique Bernardelli, Antonio Firmino Monteiro e Estevão Silva.

João Zeferino da Costa (N, 1840 — F. 1915) retoma a pintura religiosa, responsabilizando-se por uma obra numerosa e significativa no contexto academicista em que se disciplina, dotada de um aspecto naturalista e documentário de semblante italianizante, do que particularmente se vê prova nas telas "O Óbulo da Viúva", "A Caridade" (no M.N.B.A.) e os grandes painéis do teto da nave principal da igreja de N. S. da Candelária, trabalhos estes em que o pintor empregou a força maior de sua vocação de muralista. Com o quadro "Moisés Recebendo as Tábuas da Lei", obtém o prêmio de viagem da Academia (1869). Segue para Roma, onde estagiou permanentemente, mesmo após o prolongamento de sua pensão em vista dos excelentes resultados reconhecidos em sua produção. Estuda com Pompeo Mariani. De sua produção em Roma, são ainda as telas "Na Cozinha" (1877), "A Pompeana", "São João Batista", cópias de pintura antiga e inúmeros pequenos quadros com estudos de panejamento, de cabeças e figuras em costumes típicos romanos. Um conjunto que expressa bem o academismo que impera sobre o ensino artístico oficial, já sem as rigorosas características do neoclassicismo mas igualmente desprovido de liberdade criadora. Prossegue o rigor de um desenho objetivo demais e ao qual se subordina a cor, que perde, portanto, a necessária autonomia para acrescentar expressividade à pintura, e serve apenas para a elaboração meticulosa do modelado. Por indicação de D. Pedro II, que o estimava como o pintor mais preparado para a pintura religiosa, é chamado a desincumbir-se da decoração da Igreja de N. Sra. da Candelária, a obra mais importante então em andamento. O tratamento da pintura e bem mais acentuado o estilo do desenho nestes primeiros trabalhos, difere muito do

naturalismo que caracteriza desenho e pintura nos painéis da nave principal, cujos "cartões" foram realizados em Roma, quando de sua segunda viagem (1899). São, então, oito painéis, cada um relatando um fato da história a que o templo se relaciona, desde a partida de Las Palmas do rico mercador Antonio Maria da Palma até a inauguração da atual igreja (1860). A este trabalho Mestre Zeferino da Costa dedicou particular esforço, dadas suas proporções e também a complexidade das composições endereçadas a uma temática de registro real e que faz ver costumes e cenários correspondentes a cada época em que o fato ocorre. Nesse teto, como nas decorações anteriores, Mestre Zeferino da Costa sempre se fez auxiliar por seus discípulos, dentre os quais J. B. Castanheira, H. Bernardelli, Oscar Pereira da Silva, Sebastião Fernandes e Pinto Bandeira. Os desenhos ou "Cartões" foram trazidos terminados de Roma, onde teve como auxiliar o pintor Pedro Campofiorito. Na Imperial Academia de Belas Artes exerceu o ensino de Pintura Histórica, de Paisagem e no regime republicano (Escola Nacional de Belas Artes) o de Desenho, quando teve como alunos a Lucílio de Albuquerque, Rodolfo Chambelland, J. Marques Junior, Henrique Cavalleiro e outros que se distinguem na pintura brasileira. Acometido de paralisia dos membros superiores e inferiores, não abandonou o ensino até seus últimos momentos de vida e participou ainda da restauração dos painéis da nave principal da Igreja da Candelária, a cuja altura era alçado em aparelhagem elevatória especial, já que só podia permanecer sentado.

IMPÉRIO: Fim do 2º Reinado



IMPÉRIO: Fim do 2º Reinado
Antonio Diogo da Silva Parreiras
(1860-1937)
AGUA-SAL (1936)
Museu Antonio Parreiras

Agora nos encontramos com os pintores fluminenses que se lançam no fim do segundo reinado. Não mais se distingue a mesma fisionomia severa com que o ensino neoclassicista marcou os primeiros frutos dos métodos impostos pelos mestres franceses na Academia, instalada definitivamente em 1826, ou pela atuação anterior de J. B. Debret em seu "atelier" particular. Prolonga-se, entretanto, a disciplina acadêmica com novos figurinos. O Realismo e o Romantismo franceses passam a oferecer modelos e serão os semblantes das obras de Courbet e de Delacroix os preferidos, em vez das enfáticas pinturas de Louis David. Um novo academismo se faz conhecer através da importação do que predominava então no cenário oficial europeu. Os jovens artistas seguiam para a continuidade de um aprendizado sempre condicionado à severidade de aulas regidas por pintores notáveis, não havendo também como escapar ao novo academismo.

É o que demonstram os dois pintores fluminenses que aparecem no ocaso de nossa monarquia. **Décio Barbosa Villares** (N. 1851 — F. 1931) e **Rodolfo Amoedo** (N. 1857 — F. 1941) são os portadores das novas marcas acadêmicas que identificam a dominante pintura francesa oficial do derradeiro terço do século XIX. A filiação de ambos ao Positivismo acentua o descompromisso com a mentalidade oriunda do academismo neoclassicista, mas é vista, entretanto, com condescendência por Pedro II, cujo espírito liberal se demonstra benevolente com os critérios estéticos de seus novos artistas. Continuava o velho e erudito imperador a proporcionar-lhes viagens ao estrangeiro.

Décio Villares pouco se demorou na Academia, onde ingressa em 1868. Logo parte para a Europa, por iniciativa pessoal (1872). Segue para Florença e estuda com Pedro Américo até transferir-se para

Paris e ingressa no "atelier" de Cabanel. Sua personalidade se faz notar no grande centro, desde quando expõe no "Salon" (1874) a tela "Paolo e Francesca". A crítica francesa lhe reconhece a envergadura de grande pintor, que será prejudicada por condições de um temperamento que não soube dominar. Colorista de surpreendente sensibilidade, possuía um desenho de igual valor, o que pautou a expressão de toda sua obra, particularmente nos muitos retratos que assinou, dentre os quais os femininos dão a maior medida de sua sensibilidade de pintor. Entre estes, conta o de sua esposa. Composições com temas bíblicos valem-se sempre de um flagrante idealismo, sem se desfazer de influências da filosofia de Conte, que sempre o catequizou. Praticou assiduamente a escultura e são de sua autoria os monumentos a Júlio de Castilhos e a Benjamin Constant. Realizou também bustos de Pedro II, Quintino Bocayuva e Cardeal Arcoverde. É o autor do novo desenho da Bandeira Nacional, quando do evento republicano. Ao falecer deixa em esboço a composição "A Epopéia Africana no Brasil".

Rodolfo Amoedo constrói toda uma obra no mais severo academismo francês do fim do século. Do que nunca se afastou, embora sua vida e permanente produção se prolongassem num tempo em que os princípios artísticos que o animavam estavam já definitivamente superados. Segue para Paris (1879), onde permanece por nove anos, com a bolsa da Academia, frequenta as aulas de Cabanel e Paul Beaudry, de cuja orientação jamais se afastou. Nunca se emocionou com os temas brasileiros e quando raramente os aborda, trata-os com gravidade histórica e acentuadamente acadêmica, como por exemplo, em "Último Tamoyo" e em "Marabá", onde os nus, de técnica insuperável, se igualam ao que de melhor produziu a pintura acadêmica européia. De Paris trouxe ainda outras

composições magistralmente concebidas dentro do padrão estético em que se formara, como "Partida de Jacó", que reputamos sua obra de maior fôlego criativo, pelo calor humano que condensa, "Torso de Mulher", "Narração de Filetas" e "Cristo em Cafarnaum". No Rio de Janeiro produziu "Más Notícias", "Grupo de Intelectuais", muitos retratos e decorações murais para a Biblioteca Nacional, o Palácio do Itamaraty, a Casa da Moeda, o Supremo Tribunal Militar, o Teatro Municipal e o Palácio Pedro Ernesto. Sua obra de cavalete mais importante encontra-se toda no Museu Nacional de Belas-Artes. Sem se afastar de seus princípios artísticos lecionou pintura, antes na Imperial Academia e em seguida na Escola Nacional de Belas-Artes, entre 1890 e 1935. Foi igualmente capaz nas pinturas a óleo, a aquarela e têmpera, cujas técnicas afirmava serem de conhecimento indispensável para o pintor.

Semelhante é o comportamento do pintor **Oscar Pereira da Silva** que dará, juntamente com Amoedo, prosseguimento à pintura acadêmica do fim do séc. XIX. Longevos ambos, assistem à evolução que se processa, rejeitando categoricamente qualquer influência renovadora. Desenho de visualização exata e colorido destinado exclusivamente ao modelado e a seus valores tonais. A composição é sempre obediente à tradição de seus mestres acadêmicos de Paris, que foram Gerôme e Bonnat. Nasceu **Oscar Pereira da Silva** em São Fidélis (RJ) em 1867, mas por desgostar-se com o evento republicano, fixa residência em São Paulo, ao retorno da Europa, onde estudara com Prêmio de Viagem (1888), o último conferido pelo império. Foi muito produtivo, deixando obra em que aparecem temas de costumes históricos, religiosos, retratos nus femininos. Quadros seus a destacar: "Sansão e Dalila" (esboceto que é sem dúvida sua tela mais sensível, no MNBA), "Infância de Giotto", "Escrava Ro-

mana", "Tronco de Mulher" (executados em Paris), as composições históricas "De Bordo da Capitânea de Cabral", e "Fundação da Cidade de São Paulo", as decorações do Teatro Municipal de S. Paulo, da Escola Politécnica e do vestibulo do Museu Paulista, além de telas para as igrejas de Santa Cecília, N. S. da Consolação, na capital paulista.

Estevão Rodrigues Silva e João Batista Castagnetto são personagens bem singulares, neste período. De vida curta, não ultrapassaram o fim do século. Não chegaram a produzir o que deles se podia esperar. A vida de ambos se extingue com o século, a do primeiro em 1891 com aproximadamente 35 anos (data de nascimento desconhecida) e a de Castagnetto em 1900, com 38 anos (nascido em 1862).

Estevão Silva chegou a ter uma bolsa de estudo na Europa prometida por D. Pedro II, o que não se concretizou pela queda do império. Antonio Parreiras, em seu livro de memórias, escreve sobre Estevão: — "Esse, de quem fui amigo inseparável, era um negro alto, forte, corajoso e bom." Artur de Azevedo, que muito o estimava, apelidou-o de "O Diamante Negro". Certa ocasião, rejeita, ante o imperador, o prêmio que lhe era destinado, julgando-se injustiçado com uma classificação em terceiro lugar, quando esperava o primeiro. Era impulsivo e ousava enfrentar quem o prejudicasse, como sucedeu com o Comendador que não quis pagar um retrato por não achá-lo parecido. Terminou por expô-lo com o acréscimo de dois chifres, o que foi o bastante para o Comendador pagar o retrato, embora o destruísse em seguida. Em suas exposições de composições com frutas, escondia por detrás dos biombos, mangas, abacaxis e goiabas naturais, que punham no ar seus perfumes (contam crônicas da época). Foi essencialmente um pintor de natureza-morta, agru-

pando e pintando com muito esmero e sensibilidade frutas, pássaros e outros animais, porcelanas e metais ao que emprestava muita verdade visual e sentimento pictórico.

João Batista Castagnetto era natural de Gênova (Itália), tendo chegado ao Rio de Janeiro ainda menino. De pai marinho, teve o mar como tema predileto de sua obra. Pintou também paisagens e como Estevão Silva formou entre os discípulos prediletos do mestre paisagista George Grimm. Viajou à França e trouxe belas marinhas de Toulon. Preferiu sempre trabalhar em pequenas dimensões e concentrar-se numa pintura bem acurada, valores plásticos que muito lhe personalizam a obra, aliás bastante numerosa. São muito características em sua produção as marinhas de reduzidas dimensões, em madeira tirada das caixas de charuto, preferidas por serem de cedro e trazerem o odor do fumo que espantava as termitas. A baía de Guanabara, em seus recantos mais pitorescos aparece na obra de **Castagnetto**.

Antônio Parreiras, também aluno predileto de Grimm, tem como artista uma vida bem diferente, não só de seus colegas Estevão e Castagnetto mas também a de seu mestre Grimm. Longevo, produziu intensamente até seu falecimento em 1937 (nascido em Niterói — 1860). Abordou todos os temas, com exceção do retrato, conquanto se possa apontar alguns, em personagens de suas brilhantes composições históricas. Temperamento voluntarioso, romântico e irrefreavelmente ambicioso e orgulhoso como pintor, o que lhe serviu a concretizar uma obra que se impõe na totalidade da pintura brasileira, não apenas por sua complexidade temática mas também, por alcançar nítida fisionomia nacional. Já que nela, muitas vezes, se traduz um dedicado sentimento brasileiro, seja na paisagem, seja no assunto popular ou nas representações históricas. Se na temática multipli-

cam-se as abordagens, Parreiras igualmente se diversifica, excedendo o ofício de cavalete e alcançando a especialidade específica de mural, e ampliando dessa forma, a abrangência de seu labor criativo. Paisagista por excelência, trai esta preferência até mesmo nas grandes composições figurativas, se pode constatar que em telas de história como "Juan Hernandez", "Morte de Fernão Dias", "Bekman Refugiado nos Sertões do Alto Mearim", "O Poema da Virgem", ou motivos populares como "Fim de Romance", "Terra Flagelada" e "Zumbi". Igual sucede em composições com numerosos personagens, tais como "O Missionário", "Os Invasores" e "Jornada dos Mártires" caprichosamente envolvidos pelas fortes sugestões paisagísticas, ou seja, pela imponência do cenário natural, particularmente em interiores de mata, de que foi intérprete inigualável na pintura brasileira.

A numerosa seqüência de composições históricas, que hoje se encontram nos acervos artísticos oficiais de todo o País, lhe assegura no gênero, posição única dentre nossos pintores. A série de nus, constante de oito quadros todos expostos no "Salon" de Paris (anos de 1909 a 1922), encontram-se no acervo do Museu "Antonio Parreiras" (Niterói). Pode-se reconhecer que a partir de sua segunda viagem à Europa, Antonio Parreiras, contrariando a rotina acadêmica reinante, abre a pintura brasileira para o impressionismo que a caracterizará a partir da etapa que se segue.



A República

Eliseu D'Angelo Visconti

(1866-1944)

AUTO-RETRATO (1943)

Museu Nacional de Belas-Artes

A República

Com a República e o novo século, tem início uma época de abertura para a arte no Rio de Janeiro. Os jovens pintores se desobrigam de freqüentar os "ateliers" dos velhos artistas acadêmicos e passam a preferir os cursos livres, onde novos semblantes para a pintura são cultivados. O impressionismo exerce influências sobre as mais recentes correntes acadêmicas. Os conceitos pictóricos não mais se cingem ao estreito preconceitualismo passado. A pintura se beneficia das sugestões do ar-livre, e ambientações atmosféricas envolventes, e sobretudo, de um emprego das cores que permitisse tanto a espontaneidade e a inventividade dos tratamentos cromáticos, quanto suas relações com as estruturas do desenho. Os temas escapam do velho receituário, para melhor atender à personalidade dos artistas. A paisagem, antes um simples acessório, ganha equivalência com a figura humana, e todos os gêneros, enfim, passam a depender apenas de cada vocação individual. A pintura brasileira, apesar dessas novas condições, evolui ainda com atraso pois o Impressionismo, com seu derivativo o Divisionismo (Pontilhismo), assim como o próprio Pré-Rafaelismo, já constituíam conceitos pictóricos superados, desde que os mestres do Pós-impressionismo, como Cezanne, Van Gogh e Gauguin, haviam aberto caminhos novos para a liberdade plástica. E há a considerar, também, que o Cubismo tira dessa nova conceituação conclusões preponderantes já na segunda década do século entrante, seguido, de imediato, pelo "Fauvisme" e pelo Expressionismo que especularão intensamente as significações da forma da cor e de maior percepção da realidade na criatividade artística. De qualquer modo, a pintura brasileira passava a se defrontar com novos problemas de cor e de sensibilidade das tintas.

Eliseu d'Angelo Visconti (N. 1867 — F. 1944), será o primeiro nome a apontar nas circunstâncias com que vai se defrontar nossa pintura no séc. XX. Natural de Salerno (Itália), chega ainda lactante ao Rio de Janeiro, o que lhe faculta a inteira integração entre os pintores fluminenses. Aqui batizado, tem por padrinhos os Barões de Guararema. E será a própria

Baroneza, aliás pintora premiada no Salão Nacional, que reconhecendo-lhe a vocação, afasta-o do estudo de música, conforme desejo paterno, para levá-lo, primeiro ao Liceu de Artes e Ofícios e em seguida providenciar sua matrícula na imperial Academia de Belas Artes. Durante o curso forma no grupo de professores e alunos que em 1888 se insurge contra a rotina da Academia, pleiteia novo método de ensino e funda o Atelier Livre. É o primeiro aluno a obter o Prêmio de Viagem à Europa conferido pelo regime republicano (1892). Sua forte personalidade o leva, já nos primeiros envios de Paris, a mostrar sinais de interesse por diretrizes diferentes de arte. Sua obra é marcada por etapas diferentes em seu desenvolvimento, sempre fazendo ver um irrefreável idealismo artístico: — realismo, pré-rafaelismo, impressionismo, divisionismo e até mesmo o "art-nouveau" de que se serve para decorações aplicadas à cerâmica e a trabalhos gráficos, como selos e ilustrações. Praticando os mais diferentes gêneros, com exceção da natureza morta, pelo qual jamais demonstrou interesse, muralista, paisagista, retratista e o pintor de figuras e nus, foi submetendo sua técnica às mais adequadas soluções para os problemas pictóricos que o sensibilizavam. Nenhum outro pintor no Brasil compreendeu o pré-rafaelismo como Visconti, desde o fim de sua estada primeira em Paris, onde se demorou alguns anos. Destacam-se as composições — "Dança das Oréadas" (1899), — "Giuventu" (1908), — "S. Sebastião" (todos no M.N.B.A.) e — "Cabral Guiado pela Providência" (no Museu Paulista), em que revela sua admiração pelos "quatrocentistas" italianos, particularmente por Botticelli. Pintor realista, sem esconder uma poesia involvente no desenho sensível e na cor comedida, assina os retratos de Nicolina Vaz, de Gonzaga Duque (no M.N.B.A.), de Mestre Nepomuceno e do Prefeito Pereira Passos, além de uma série de nus femininos. Ao se entregar definitivamente ao impressionismo, constitui sua obra com telas de amplo temário desde a paisagem e a composição com figuras ao ar-livre, ao próprio retrato, ao qual destina um tratamento espontâneo, interessado

em captar a expressão pessoal mais íntima, do que são o melhor exemplo, seus autorretratos de 1913 a 1938. A técnica do divisionismo, aplicou particularmente às pinturas murais, como as do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, da Biblioteca Nacional (1912), e Palácio Pedro Ernesto. Como professor de pintura da Escola Nacional de Belas Artes demorou-se apenas uns poucos anos, pois logo percebeu que lhe prejudicava a atividade de pintor. Do Teatro Municipal é também o Pano-de-Boca, pintado em Paris (1908), que agrupa, numa dinâmica composição, cerca de duzentas figuras.

Personalidade que contrasta com Visconti, é a do pintor **João Batista da Costa**, nascido em Itaguaí (1865) e falecido no RJ (1926). Criatura de temperamento bom e humilde, sempre reconheceu sua origem modesta, de criança orfã de pai e mãe, que aos primeiros anos de vida vem para o Rio onde é internado no Asilo de Menores Abandonados. Com a proteção de professores que lhe reconheciam forte pendores artísticos, ingressa na Academia de Belas Artes (1888), para um curso a que se aplicou abnegadamente até obter o Prêmio de Viagem do Salão Nacional (1894), o primeiro do novo regime instaurado cinco anos antes. Tratando-se de um tema de trabalhador rural, sua tela premiada intitula-se "O Repouso", em cujo fundo já identificava o mestre paisagista que logo se afirmaria. Conquanto haja praticado vários gêneros, a paisagem ganha a maior expressão em toda sua obra. Sentimento singelo, indistintamente retraído, a natureza o comovia profundamente e diante dela postava-se serenamente procurando traduzi-la sem trair-lhe a beleza com que a apreciava com olhos de artista enamorado. A natureza brasileira das regiões fluminenses tem em Batista da Costa, seu intérprete dedicado, despreocupado de artifícios técnicos, mas atento aos efeitos justos e apaixonadamente elaborados. "Tranqüilidade", — "Caminho do Curral" — "Idílio Rústico", — "Poesia da Tarde" e — "Sapucaieiras Engalanadas" (no acervo do M.N.B.A.) são algumas de suas muitas telas, todas exemplares no gênero em que foi mestre incontestado. Outros as-

suntos surgem de seus pincéis, como algumas composições em que o nu é transposto picturalmente e com ótimo desenho sem contudo alcançar a expressão de suas paisagens, e então pode ser lembrada a tela "Marabá", que sem dúvida comprova um pintor dono de seu ofício. O retrato foi também praticado com alguma assiduidade por Barbosa da Costa com a segurança de ofício e uma condição intimista nem sempre vista no trabalho de destacados especialistas do gênero. O auto-retrato, pintando com o chapéu de palha que usava para trabalhar, assim como o retrato de D. Pedro II, com aspecto de antigo mestre-escola, são telas, que fariam o orgulho de qualquer retratista de vocação. Foi professor de Pintura da Escola Nacional de Belas Artes de 1906 até 1926, quando a morte o surpreende, ocupando também o cargo de Diretor.

Sucedem-se neste período da pintura fluminense, surpreendentes personalidades, antíteses de temperamentos, que demonstram comportamentos artísticos bastante divergentes, técnica e esteticamente. Comprova-se a libertação dos bitolados comportamentos da pintura do império, ainda que sem acompanhar os fatores evolutivos que condicionavam a pintura na Europa. Merecem destaque alguns comportamentos flagrantemente individualistas. Cá e lá alguns pintores vão abrindo caminhos condizentes com as preferências de seus sentimentos. **Helios Aristides Seelinger**, (nascido no RJ 1878, e falecido, em 1965) é retrato fiel de uma forte personalidade que, embora ajustado a suas origens germânicas, demonstra adaptação nacional. Com uma obra que parte do simbolismo alemão, sabe fazer-se introdutor sôfrego de uma variada temática carioca popular, desde o carnaval, de que foi o intérprete mais ousado, até os terreiros de credos afro-brasileiros, a todos emprestando não só encenações feéricas vertiginosas, como interpretações de um surpreendente senso de humor. Forte estilização simbolista acompanha até mesmo os temas históricos e de costumes sociais, que são muitos em sua obra, o que o leva a incidir facilmente no alegorismo. Disto são exemplos melhores os murais do Clube Naval — o triptico

"Minha Terra" (no Museu Histórico Nacional), — o painel "Anhanguera" (Biblioteca do Horto Florestal de São Paulo), — "Descoberta do Brasil" (Embaixada brasileira em Lisboa), — "Ambição", e — "Época da Máquina" e — "Jangada". Uma estilização muito pessoal acentua arabescos pronunciadamente ornamentalistas em tudo que a grafia de seu desenho impõe aos movimentos contorcionistas de suas figuras, aos caprichosos contornos dos objetos e até aos elementos constituintes de uma paisagem onde nuvens e vegetais recebem idênticos caprichos formais. Serreiras e tritões, peixes e conchas, o mar revolto, algas assim como espuma em alvas e recortadas bordaduras, correspondem sempre a uma fantasiosa criatividade. Sem, entretanto, que esta estilização pessoalíssima, tome o jeito das conformações explícitas do "art-nouveau", com as quais mostra apenas uma relativa analogia. Após ingressar na Escola Nacional de Belas Artes (1893), já em 1897 os parentes lhe proporcionam uma estada em Munique, onde estuda com o famoso pintor simbolista Franz Stuck, senhor de imagens mitológicas e fantasias de conteúdo intelectualizado. De volta ao RJ Helios Seelinger passa a participar do Salão Nacional e obtém o prêmio de Viagem (1930). Retornando à Europa, prefere desta feita quedar-se em Paris. O jovem que recebeu as lições de Franz Stuck em nada mudou. Prosseguiram para sempre as marcas do simbolismo alemão que permanece subjacente em sua integração brasileira.

Rodolfo Chambelland (N. 1879 — F. 1967) e **Arthur Timóteo da Costa** (N. 1882 — F. 1923) são dois expoentes de uma geração cuja obra identifica em estágio definitivo as influências impressionistas. Chegam a aceitar o divisionismo para um muralismo de grande efeito decorativo, porém se esquivam de tomar conhecimento do que já o século produzia como criação contemporânea. Seguiam-se, na Europa, a lição de Cezanne, de Cubismo, do "Fauvisme" e do Expressionismo, sem nenhuma contribuição à pintura predominante entre nós. Em ambos os pintores desenvolve-se uma curiosa semelhança, desde o fato de terem ambos irmãos igualmente capazes

(Carlos Chambelland e João Timóteo da Costa até haverem se desincumbido de murais em igual padrão estético para o Pavilhão do Brasil na Exposição Internacional de Turim, fazendo-se cada qual auxiliar do irmão. Desenvolvem obra de cavalete, em que é oferecida à cor oportunidade para efeitos de luminosidade, obrigando-se ainda o desenho a uma subserviência ao comportamento acadêmico, isto é, sem desejo de adquirir maior expressão formal. As sugestões cromáticas do impressionismo eram, assim, adaptadas ao modelado que marca a obediência da cor ao desenho, ainda que, vez por outra, ocorra certo desembaraço emotivo, com respeito à matéria pictórica. Os irmãos Timóteo da Costa têm vida mais curta, enquanto os Chambelland, bem mais longevos, desenvolvem obra mais numerosa. São todos dedicados à figura, com incursões eventuais pela paisagem ou a "natureza morta". Carlos Chambelland tem maior dedicação ao nu, e como os demais, pratica o retrato, com caprichosos efeitos de cor e de atmosfera, escapando à gravidade de cor e composição, dada a esse gênero até então. Rodolfo Chambelland, sempre com a colaboração de Carlos, realiza bem idealizados textos para o Pavilhão de Festas da exposição comemorativa do Centenário da Independência (desaparecido) e para o Palácio Tiradentes, empregando sempre uma técnica Pontilhista. O M.N.B.A. possui de Rodolfo: — "Bacantes em Festa" (Prêmio de Viagem à Europa — 1905) — "Dame au Bois", retrato da Esposa — 1908) — e — "Baile a Fantasia".

Arthur Timóteo da Costa começa estudo de arte na Casa da Moeda como aprendiz de gravador de selos e auxiliar do cenógrafo italiano Oreste Coliva. Ingressa na E.N.B.A. em 1894. Quadros seus no M.N.B.A.: — "Antes da Aleluia" (tela do Prêmio de Viagem no Salão Nacional — 1907), — "Auto-retrato", — "Alguns Colegas" — e "Retrato do pintor escultor Eduardo Sá". A pasta, generosa de tintas e os ressaltados efeitos de luzes e sombras valorizam muito a pintura de Artur Timóteo.

O aspecto mais legítimo do impressionismo, embora tardio, demonstra-se, no Brasil, na obra de Mario Navarro da Cos-

ta. Autodidata a princípio, freqüente alunas de pintura na "Academia delle Belle Arti" de Nápolis, quando é transferido para o Consulado Brasileiro naquela Cidade (1914). A marinha foi o gênero ao qual se dedicou quase que exclusivamente. De Nápoles é a tela "Porto de Pozzuolli", premiada quando exposta em Lisboa. Já como Cônsul, em Paris, Munique e Lisboa, produz numerosas telas que lhe asseguram a primazia de ser um pintor impressionista sem os artifícios do pontilhismo, mas capaz de um tratamento espontâneo e pastoso de tintas, obtido por pinceladas bem distintas e não poucas vezes, pela ação da espátula. Pintura direta e paleta, como a dos impressionistas, com ausência de tintas terrosas. Viajou muito a Veneza, onde pintou uma série de telas que se impõem em sua obra, como — "Riva dei Schiavoni", — "Veneza no Outono", — "Palácios do Canal Grande", — "Casa de Tintoretto" e muitas outras. Em Lisboa também foi numerosa sua produção. Empregando ora o pincel ora a espátula, realizava, com envolvimento cromático, os mais vivazes efeitos de luz, que esta, sim, era o assunto dominante de suas telas. Mário Navarro da Costa nasceu no RJ (1883) e faleceu em Florença (1931), quando a caminho para assumir o Consulado brasileiro em Livorno.



Período Moderno

Eugênio Proença Sigaud
(1899-1979)

ACIDENTE NO TRABALHO (1974)
Museu Nacional de Belas-Artes

Período Moderno

O retardamento da pintura no Brasil, com relação à atualidade da arte no século corrente, defronta-se com um desafio definitivo diante das condições de amplo intercâmbio, que se impõem, após o término da primeira guerra mundial (1918). Fortes insatisfações sociais em um mundo desiludido contribuem com emoções capazes de dar formas graves a uma sociedade forçada a renovar sua antiga estrutura. Na arte, o movimento Dadá é o sinal extremo dessa sentimentalidade, afetada profundamente pela desesperança de um mundo vencido. Todos os sentimentos humanos, nos setores mais amplos da sociedade, levam, diante de tudo que fora feito, a refazer em bases novas, o que a insensatez da luta mundial afetara irremediavelmente. No Brasil, a Semana de Arte Moderna (1922) concretiza a irrequietabilidade em expansão. O "dadatismo", dir-se-á, não nos atingiu de cheio, mas teve alcance provocador de um novo andamento cultural. Se por um lado o eruditismo se requinta, por outro o popularismo cultural vai avançar, tão prontamente se demonstra a mentalidade que forçosamente predominará numa sociedade pós-guerra. A Semana de Arte Moderna será um grito no silêncio de nosso comodismo cultural. Não eliminará o elitismo que ainda vai confundir-se com as novas visadas, mas assim mesmo, a década de Vinte, quando já se comemorava o Centenário da Independência política, vem estimular os primeiros anseios de uma independência social, bem como o desafio da atualização cultural. Os anos Vinte e Trinta estenderão os ecos daquele alerta, em sucessivas determinantes, e dimensionarão em novos critérios de atualidade a arte no Brasil.

É o que cabe neste final de uma narrativa histórica da pintura fluminense, entregue à informação contida na exibição de obras de 26 pintores naturais do Estado do Rio de Janeiro ou totalmente integrados em sua vida cultural. É o recado de três séculos de prosseguimento e evolução no contexto de realidades brasileiras que se caracterizam pelo relacionamento sócio-cultural em regimes políticos marcantes de nossa história. Diferente do que foi dispensado aos pintores destacados nos

períodos anteriores, serão evitadas anotações biográficas demoradas, já que o período agora se apresenta moderno e seus pintores se situam no encadeamento contemporâneo.

Henrique Campos Cavalleiro (N. RJ 1892 — F. idem 197) é pintor bem indicado para expressar o anseio da quebra com a rotina que avançava demasiadamente, sem contudo afetá-la ainda decididamente. Quanto possa sua obra satisfazer pelo que contem de extravasão, será porém, de limitada influência ou participação no que se vai passar de renovação dos critérios técnicos e estéticos da atualização artística brasileira, a partir dos anos Vinte. Como detentor do Prêmio de Viagem da E.N.B.A. (1918) repele definitivamente a disciplina dos "teliers" acadêmicos. Frutificam os bons conselhos de seu mestre Eliseu D'Angelo Visconti o que iria personalizar a obra de Cavalleiro mesmo nesse período de aperfeiçoamento, dotando-a já de um a insatisfação que lhe há de apurar a evolução, deixando ver, em sua totalidade, uma fisionomia decididamente criativa. Tanto pelo desenho espontâneo, e por isto notoriamente expressivo, sem contensão formal, quanto pela cor, dotada de uma energia comunicativa que supera suavizações de origem impressionista/divisionista, para oferecer demonstração de grande desafio ótico. Euforia cromática derivada da pintura "fauve", que ressalta a pureza das cores e confia na expressão violenta decorrente da presença integral de cada uma no contexto pictórico. No decorrer aprimorador, Cavalleiro não escapa, dada sua inclinação para a curiosidade da cor, de uma derivação tardia do impressionismo academizado, conhecida como "sinfonismo". Um cromatismo lírico, que muito afetava a realidade material para acentuar as sugestividades poéticas e até mesmo uma certa sensorialidade musical de fácil atratividade decorativa. Movimento, hoje, muito esquecido, sem consequência demorada, que subordinava a concepção do quadro a uma orques-

tração requintada das cores em uma tonalização predominante, superando mesmo a presença do assunto, para seduzir com uma sinfonia cromática (sinfonia em azul, em verde, em rosa, etc.). Sempre, porém, a obra de Cavalleiro incidiu numa sofreguidão pelas sugestões predominantes da cor e da luminosidade decorrente de violentos contrastes, no contato com a natureza fluminense. Pintura de muito vigor plástico, com determinantes sensuais acentuadas pela forte pastosidade das tintas.

Já com **Di Cavalcanti** (Emiliano Augusto Cavalcanti de Albuquerque, (N. RJ 1897 — F. idem 1971) o problema pictórico se demonstra mais livre e atirado a consequências mais definitivas, dentro dos critérios artísticos que darão fisionomia singular à criatividade plástica no século corrente. Com Di Cavalcanti, o maior animador da Semana de Arte Moderna de 1922 dentre os artistas plásticos que integraram o movimento iniciado em São Paulo, a pintura fluminense teve atuante presença no desencadeamento do modernismo brasileiro. As tônicas formais dos "ismos" sucessivos, como cubismo, expressionismo, supra-realismo e até mesmo o realismo social, foram oferecendo oportunidades, por vezes isoladas e por vezes conjugadas, sempre, porém, conforme os ditames de sua inconfundível personalidade. De início sofre a influência de certos ilustradores argentinos, até sua primeira viagem a Paris (1923), quando conhece as obras de Picasso, Leger e Matisse, mestres que irão marcá-lo profundamente. Os muralistas mexicanos, particularmente Diego de Rivera, darão também sua contribuição à estuante atividade de Di Cavalcanti, o primeiro pintor, no Brasil, a desfazer-se totalmente de qualquer critério que traisse algum preconceito acadêmico. Os temas mais diversos se acumulam em sua obra tanto de pintor como de desenhista e ilustrador (tendo até mesmo praticado com sucesso a caricatura), mas predominou sempre uma temática rica de cenas e personagens tipicamente populares. O retrato foi enfrentado com as responsabilidades do gênero (são vários seus esplendidos auto-retratos), e também o nu feminino, em que fixou com acuidade os

tipos de nossa mestiçagem racial. A pintura mural o tirou por vezes das limitações do quadro de cavalete. Em 1929, desincumbem-se de sua primeira tarefa muralista, decorando o "foyer" do Teatro João Caetano, quando espelne sua inspiração num amplo cenário colorido e de marcante vivência popular carioca. Destacam-se ainda os murais para o Forum Lafayette (Belo Horizonte — MG) Câmara dos Deputados (Brasília-DF), Companhia Boa Vista de Seguros (Rio) e Banco do Estado do Rio de Janeiro, todos realizados após demorada estada em Paris (1935 a 1940).

Bem outra que a atuação dos pintores brasileiros que, a partir dos anos Vinte, constroem a nossa atualização artística e cultural, foi a de **Oswaldo Teixeira** (N. RJ — 1904 — F. idem 1974), que carregou, apesar de uma legítima vocação artística, um destino desconcertante, do ponto de vista da contemporaneidade. Num tempo em que tudo estimulava o entusiasmo para a abertura cultural que através de novo encaminhamento da sensibilidade artística, desfaziam o atraso da evolução das artes no Brasil, Oswaldo Teixeira caprichosamente se acomoda aos superados preconceitos acadêmicos. Desenvolve uma suntuosa produção nos mais variados gêneros pictóricos, — o retrato e a composição de figuras, a paisagem e a natureza morta, sempre deixando perceber uma predisposição vocacional das mais singulares. Demonstrou-se rigorosamente desinteressado pelas realidades artísticas que ditavam a pintura moderna, para só atender, no início de sua carreira, à sedução por certos pintores portugueses e espanhóis oriundos de um academismo naturalista, dotado de grande encaenação luminística, de que é o melhor exemplo, o espanhol Sorolla y Bastida. Sua surpreendente precocidade se assegura destes modelos, capazes de estimularem um incontido virtuosismo do qual não quis jamais divorciar-se. Após estada européia com prêmio de viagem do Salão Nacional de 1924 (portanto com vinte anos apenas de idade, o que diz bem de sua decidida precocidade vocacional), foi a pintura italiana renascentista, com marcante desvio para os mestres maneiristas, do séc. XVII, que o atraíu. Define-se, assim, uma atitude antimodernista e uma obediência a pre-

conceitos acadêmicos que lhe roubaram a posição que poderia assumir entre seus contemporâneos. Foi o primeiro Diretor do Museu Nacional de Belas Artes, criado em 1937, com o acervo da velha Pinacoteca Nacional, demorando-se nesse cargo até 1961. Sua tela "Retrato de Augusto Petit", no citado Museu, revela um dos instantes mais felizes de uma obra bem alienada de sua época e de sua geração.

Exemplo que se pode ressaltar nos primeiros momentos de libertação e de renovação, que vão estimular as gerações dos anos Trinta com o surgimento de movimentos jovens de democratização das artes, como o Núcleo Bernardelli, no Rio e da Família Artística, em São Paulo, é **Eugenio Proença Sigaud** (N. 1899 — F. 1979). Nasceu em Santo Antônio de Carangola, forma-se engenheiro agrônomo em Belo Horizonte e engenheiro arquiteto na Escola Nacional de Belas Artes, em cujo Curso de Arquitetura ingressou em 1921. É quando faz seu único estudo regular de desenho, na aula do mestre Modesto Brocos, que sempre lhe gabava os fortes dotes para a composição, o que há de se confirmar em toda sua larga e variada produção. Desde cedo interessa-se decididamente pelas diferentes técnicas de pintura, tendo simultaneamente praticado as técnicas do óleo, da aquarela, da têmpera (diferentes meios) e da encaústica (a frio e a quente). Conquanto o quadro de cavalete seja mais freqüente em sua obra, é a concepção muralista que lhe singulariza a vocação pictórica, o que pode ser apreciado, tanto na concepção da composição, quanto no tratamento técnico de seus quadros. Sempre persistindo num desenho espontâneo, era dotado de grande facilidade para anotar as várias opções a que destinava cada uma de suas composições, antes de torná-la definitiva. O que soma a sua numerosa produção, uma contribuição de surpreendentes projetos, com rápidas anotações de cores, que identificam uma rica e sensível imaginação.

A partir de 1935, acentua-se o decidido interesse pelo muralismo, acompanhando o exemplo dos famosos mexicanos, dentre os quais Orosco será o mais apreciado por E. P. Sigaud (assim assinava comumente seus trabalhos). Em 1937 volta-se decidi-

damente para a temática operária, tomando por inspiração a vida e a ação dos trabalhadores urbanos e do campo. Faz-se Sigaud um dos mais decididos animadores do realismo social no Brasil, corrente que anima, a partir da década de Trinta, a pintura internacional. Entre motivações bíblicas e épicas, intercalam-se, agora, os trabalhadores, como personagens decisivos da sociedade contemporânea. O pitoresco dos recantos urbanos provocavam, também sua sensibilidade, do que é exemplo a tela "A Estátua e a Rua". Na série de trabalhos: "Saibredos", "A Torre de Concreto", "O Transporte", "Acidente na Obra", entre tantas outras composições de mesma temática. Alegorias também motivaram sua inspiração, como "Lucifer" (de 1925), "O Êxodo", "Os Negros na Formação da Lavouira" e "O Eco das Montanhas da América". A aplicação a assuntos religiosos culmina com a melhor oportunidade oferecida ao muralista, que foram as decorações pintadas a óleo e encaústica fria, da Catedral de Jacarezinho (Estado do Paraná) (1956-57).

Levado pela família para a Europa, aos 16 anos de idade, em 1911. **Alberto da Veiga Guignard** (N. Nova Friburgo 1895 — F. Ouro Preto 1962) retorna definitivamente ao País em 1929. Integra-se rapidamente à vida artística brasileira quando já completara 34 anos de idade, com uma inteira formação artística em Munique, Florença e Paris. Sua personalidade cativa a estima e a admiração do melhor ambiente cultural carioca, que logo lhe reconhece o vulto de um mestre. O famoso pintor argentino Lino Enéas Spilimbergo, que foi companheiro de Guignard na Europa, declarou-nos quando o visitamos em Buenos Aires, que poucas envergaduras artísticas conhecera que se equivalessem a Guignard, cuja obra vira ter a melhor acolhida nos centros europeus em que atuou. No estrangeiro, expôs no Salão de Belas Artes de Munique (1922), no "Classe Palast" (Munique, 1923), no "Salon d'Automne" (Paris, 1927 e 1928), no "Salon des Independents" (Paris, 1929) e no mesmo ano também na "Biennale" de Veneza. De rigorosa formação erudita, após chegar ao Rio de Janeiro, tende a depurar sua técnica, até condicioná-la à melhor tradução de uma ex-

pontaneidade singular, dotada, por vezes, de um semblante ingenuista ("naif"), sem que, jamais, decresça o primoroso domínio do ofício. As influências sofridas na Europa, transformam-se numa pintura rigorosamente pessoal, e seus sentimentos se voltam inteiramente para as coisas brasileiras, encontradas nas criaturas e nos costumes populares, e mesmo, no semblante bucólico das velhas cidades coloniais, exaltando-lhes, com comovente carinho humano, a lírica integração com a Natureza.

Demorou-se no Rio de Janeiro até 1943, lecionando na antiga Universidade do Distrito Federal e na Fundação Osório. A convite de Juscelino Kubistchek, então Prefeito de Belo Horizonte, transfere-se para a Capital mineira onde passa a dirigir e ensinar na Escola de Belas Artes que hoje tem seu nome. Estimula o ambiente artístico local e forma uma geração que se destacará no âmbito nacional. Retira-se finalmente para Ouro Preto e então sua obra é enriquecida por impressionantes telas, com visões panorâmicas e telúricas dos mais belos e tradicionais cenários de um Brasil inesquecível. Alberto Guignard demonstrava um temperamento ingênuo, humilde, que, despretencioso e desatento a futilidades sociais, encantava e comovia a todos que o conheceram pessoalmente.

Tivera já o pintor Henri Rousseau ("le douanier"), falecido em 1910, sua obra "naif" aplaudida e até mesmo considerada como indicadora de um mundo que demonstrava a antítese de nossa civilização tecnicista, quando ao início dos anos Trinta, **Cardosinho (José Bernardo Cardoso Junior)** — N. 1861 — F. 1947) é reconhecido como nosso primeiro pintor ingênuo ou primitivo. Fugiu, que se encontrava no Rio, acompanhado por Guignard e outros pintores ligados à Associação dos Artistas Brasileiros, ressalta o interesse de algumas telas então exibidas por Cardosinho. Nasceu em Portugal, de pai brasileiro, vem lactante para o Brasil, passando a residir sucessivamente em Valença, Rio Bonito, Cabo Frio e Campos. Em viagem para o Rio, perde os pais no naufrágio da embarcação que os transportava. Adolescente, fez estudos em Roma, na Pontifícia Universidade Gregoriana. Desiste da Ordenação e retorna ao Rio com o título

de Bacharel em Filosofia. Professor de latim e de francês em várias cidades do interior fluminense. Pintando por divertimento nas horas vagas, sem nenhum estudo de arte, só após aposentar-se, aplica-se mais assiduamente à pintura. Aconselhado por amigos, quando contava 70 anos de idade, concorre com o quadro "Vida na Baía de Guanabara" (óleo s./papel) à coletiva da União Pan Americana (em Washington — 1966). Teve seu trabalho adquirido pelo Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. Estava vitoriosa a pintura ingênuo no Brasil e Cardosinho passou a ter seguidores que iam ganhando sempre maior apreço em um meio artístico cada vez mais receptivo para as aberturas modernistas. A arte "naif" para os franceses e "insita" na denominação internacional, tornar-se-á, na opinião que se generaliza, "uma válvula de escape para a complexidade de nosso mundo moderno". A obra de Cardosinho, como a de seus colegas ingênuos, demonstra-se indiferente aos modelos naturais que se lhes apresentam à vista e será animada apenas por uma fantasia capaz de configurar a memória de fatos sem nenhuma ordenação, para o que lhe servem de apoio fotos e recortes de revistas, como aliás procedem, na maioria dos casos, os pintores de igual categoria. Foram seus temas preferidos os grupos de mulheres em trajes de banho na praia de Copacabana, marinhas com o Pão de Açúcar e borboletas que volteiam, asas muito abertas, como são vistas nas gravuras sobre lepidópteros, entre objetos vários de fantasiosas naturezas-mortas. Aspectos de sentimento infantil que perduraram no adulto, não mais com comportamento desinteressado de uma criança, mas como por quem obedece a uma necessidade de realização artística. Celso Kelly dedicou-lhe um carinhoso estudo biográfico em "Centenário de Um Primitivo" (in "Crítica de Arte" — 1962). Rubem Braga igualmente soube apreciar-lhe a obra, apontando-o como nosso "douanier" Rousseau, tendo, como este, aberto o "desenvolvimento não de uma escola, mas de um grupo de pintores que são chamados de primitivos ou ingênuos do século XX"

Nesse grupo que sempre mais vem-se ampliando a ponto de constituir um setor considerável na pintura brasileira contem-

porânea, aparece **Heitor dos Prazeres** (N. 1896 — F. 1966). A partir de 1937 sua atuação conjunta de compositor de canções carnavalescas, sambista, cantor e pintor segue num crescendo até singularizá-lo em nossas artes populares. O pintor soube traduzir em formas e cores, preferencialmente, os pitorescos cenários populares cariocas, em que personagens se identificam maravilhosamente, e do que melhor não poderia haver resultado um registro artístico mais autêntico. Grupos de sambistas da Praça Onze, onde viveu Heitor dos Prazeres, os mulatos, os malandros, as favelas, o trabalho rural, aquecem sua inspiração, que se vale simplesmente de uma total formação autodidata. Como sempre acontece com os pintores ingênuos, os menores detalhes merecem o cuidado de uma rigorosa precisão, o que assegura uma especial expressividade ao conjunto. Na pintura de Heitor dos Prazeres esse processo resulta em notável requinte de caracterização.

As formas mais avançadas que possam ser constatadas nesta crônica de 26 pintores fluminenses, estão contidas na obra de **Ivan Ferreira Serpa** (N. 1923 — F. 1973) Obra eclética, pelo acúmulo sucessivo de caminhos estéticos diversificados e, até mesmo antagônicos. Ansioso pela pesquisa não titubeia em, partindo do figurativo, chegar ao concreto (1954-56) e posteriormente à abstração lírica (1960), para retomar, em escala marcante, uma exaltada figuração expressionista (1963-64), prosseguindo de imediato na pesquisa de efeitos óticos (1965) quando deriva finalmente para uma nova figuração sem maiores compromissos com a imagem objetivada, rica, porém, de liberdades formais para melhor se defrontar com conteúdos eróticos.

Especificando melhor sobre a evolução revelada por Ivan Serpa, diremos que logo após sua iniciação artística, tornou-se um dos mais destacados cultores da Arte Concreta no País. Com Aluizio Carvão, Lygia Clark, Hélio Oiticica, Ligia Pape, Mauro Ludolf e outros com quem forma o Grupo Frente. Dado desentendimento surgido com o grupo de S. Paulo, que preservava o radicalismo concretista, de intenções matemático-objetivas, Ivan Serpa e seus companheiros fundam no Rio, o movimento

neconcretista, na busca de um comportamento menos rígido porém mais inventivo e derivado da sensibilidade individual. Abandonando o neoconcretismo, passa a uma figuração exacerbadamente expressivista, quando a cor se restringe ao mínimo, para dominar o negro em acentuações de desenho impulsivo e tocado de eventuais acréscimos mínimos de cor, conformando semblante de desespero incontido, o que contrastava fortemente com o frígido comportamento objetivo-esteticista da Arte Concreta e até mesmo com a suavidade e a humanização inventivas do neoconcretismo. A desistência dessa figuração desesperante e denunciadora incide numa abstração gestual, para uma incursão quase simultânea num ilusionismo ótico. Desenhos lineares, com delicadeza de cores e injunções eróticas, completam a obra de Ivan Serpa.

É uma trajetória que se estende por 30 anos de produção, a contar de quando, ainda aluno de Axel Lescoschek, começa a expor na Divisão Moderna do Salão Nacional (1943) até seu falecimento, ocorrido em plena exuberância de sua força criativa, na idade de 50 anos. Nas diferentes fases de sua obra, soube, em cada oportunidade em que era atraída sua sensibilidade, observar rigidamente os compromissos que então lhe competiam. Essa diversificação justifica-se nos anos de vertiginosas transformações que marcam os três decênios vividos artisticamente por Ivan Serpa (os anos 40 aos de 60). A totalidade de sua obra alcança porém uma prodigiosa unidade, nesse comportamento tão diversificado, mas sempre novo e criador. Muito oportuno será apontar o excelente didata que Ivan Serpa também se demonstrou. Foi o iniciador dos Cursos do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Desincumbindo-se do ensino de Desenho e de Pintura na educação infantil e na formação de adultos, soube sempre praticar os mais apropriados métodos didáticos.

A verdadeira extensão da obra de um artista não fica suficientemente exemplificada com um reduzido número de peças, como sucede nesta Exposição de Pintores Fluminenses. Mas a premência de tempo para sua preparação e as dificuldades dos contatos com museus, instituições particulares e colecionadores não permitiram a

ampliação do conjunto de 26 pintores selecionados desde o Século XVII até os contemporâneos já falecidos. O que deverá ser superado em outra ocasião em que possa ser, novamente, posta em questão a pintura nacional e regional do Estado do Rio de Janeiro.

QUIRINO CAMPOFIORITO

Relação dos Quadros

FREI RICARDO DO PILAR

? — 1700
— fotografia do quadro que se encontra no Mosteiro de São Bento

LEANDRO JOAQUIM

1738 — 1798
— REVISTA MILITAR NO LARGO DO PAÇO
óleo sobre tela — 0,850m x 1,130m
Museu Histórico Nacional
— VISTA DA IGREJA E PRAIA DA GLÓRIA
óleo sobre tela — 0,840m x 1,130m
Museu Histórico Nacional

MANUEL DIAS DE OLIVEIRA

1764 — 1837
— RETRATO DE D. JOÃO VI E DONA CARLOTA JOAQUINA
óleo sobre tela — 0,890m x 0,680m
Museu Histórico Nacional

AGOSTINHO JOSÉ DA MOTTA

1824 — 1878
— ORQUÍDEAS
óleo sobre papelão sobre tela — 0,494m x 0,404m
Museu Nacional de Belas Artes
— NATUREZA MORTA — PACA ASSADA (1858)
óleo sobre tela — 0,750 x 0,960m
Coleção Luiz Buarque de Hollanda

JOÃO ZEFERINO DA COSTA

1840 — 1915
— ESTUDO DE CABEÇA
óleo sobre tela — 0,429m x 0,314m
Museu Nacional de Belas Artes
— ESTUDO DE CABEÇA
óleo sobre tela — 0,314m x 0,226m
Museu Nacional de Belas Artes
— SÃO JOÃO BATISTA
óleo sobre tela — 2,050m x 1,300m
Museu Nacional de Belas Artes

OSCAR PEREIRA DA SILVA

1867 — 1939
— TORSO DE MULHER
óleo sobre tela — 0,900m x 0,640m
Museu Nacional de Belas Artes
— A PALAVRA AOS SURDOS-MUDOS
óleo sobre tela — 0,513m x 0,379m
Museu Nacional de Belas Artes

DÉCIO RODRIGUES VILLARES

1851 — 1931
— RETRATO DE SENHORA
óleo sobre tela — 0,546m x 0,448m
Museu Nacional de Belas Artes

RODOLFO AMOEDO

1857 — 1941
— RETRATO DE SENHORA
óleo sobre tela — 0,411m x 0,605m
Museu Nacional de Belas Artes
— RETRATO DO PINTOR DÉCIO VILLARES
óleo sobre tela — 0,796m x 0,597m
Museu Nacional de Belas Artes

ESTEVAO RODRIGUES SILVA

? — 1891
— NATUREZA MORTA
óleo sobre cartão colado em tela — 0,455m x 0,610m
Galeria Maurício Pontual
— RETRATO DO PINTOR CASTAGNETTO
óleo sobre cartão colado em tela — 0,570m x 0,470m
Galeria Maurício Pontual
— FRUTAS
óleo sobre tela — 0,670m x 0,560m
Museu Nacional de Belas Artes
— NATUREZA MORTA (1880)
pastel — 0,470m x 0,590m
Galeria Jean Boghici
— CAÇA
óleo sobre tela — 0,700m x 0,370m
Coleção BANERJ

ANTÔNIO DIOGO DA SILVA PARREIRAS

1860 — 1937
— ZUMBI (1927)
óleo sobre tela — 1,153m x 0,874m
Museu Parreiras
— JULGAMENTO DE FELIPE DOS SANTOS
óleo sobre tela — 1,470m x 0,890m
Museu Parreiras

JOÃO BATISTA CASTAGNETTO

1862 — 1900
— TRECHO DO CAJU
óleo sobre madeira — 0,410m x 0,680m
Coleção Sérgio Fadel
— COQUEIROS A BEIRA MAR
óleo sobre madeira — 0,320m x 0,405m
Museu Nacional de Belas Artes

JOÃO BAPTISTA DA COSTA

1865 — 1926
— MARABÁ (1922)
óleo sobre tela — 1,990m x 1,490m
Coleção Luiz Buarque de Hollanda
— RIO PIABANHÁ (1905)
óleo sobre tela — 0,735m x 0,970m
Coleção Sérgio Fadel

ELISEU D'ANGELO VISCONTI

1866 — 1944
— CASA DE LOUISE EM SAINT HUBERT
óleo sobre tela — 0,540m x 0,650m
Galeria Maurício Pontual
— CASARIO DE SANTA TERESA
óleo sobre tela — 0,730m x 1,010m
Coleção Sérgio Fadel
— PORTÃO AZUL (TERESÓPOLIS)
óleo sobre tela — 0,810m x 0,620m
Coleção Leonardo Visconti Cavalleiro

HELIOS ARISTIDES SEELINGER

1878 — 1965
— CARNAVAL CARIOCA (1949)
óleo sobre tela — 0,680m x 0,680m
Coleção Elisa Seelinger
— FREVO (1965)
óleo sobre tela — 0,600m x 0,440m
Coleção Elisa Seelinger

RODOLFO CHAMBELLAND

1879 — 1967
— MENINO COM BOLA
óleo sobre tela — 1,700m x 0,740m
Coleção Bruno Correia Lima
— RETRATO DE SENHORA
óleo sobre tela — 1,618m x 1,103m
Museu Nacional de Belas Artes

ARTHUR TIMÓTEO DA COSTA

1882 — 1923
— CARNAVAL (1913)
óleo sobre tela — 2,000m x 2,400m
Coleção Luiz Buarque de Hollanda
— BARRAÇÃO RÚSTICO (1916)
óleo sobre tela — 0,380m x 0,550m
Galeria Maurício Pontual
— ALGUNS COLEGAS
óleo sobre tela — 0,453m x 1,700m
Museu Nacional de Belas Artes

MÁRIO NAVARRO DA COSTA

1883 — 1931
— BARCOS DO RIO LESSA
óleo sobre tela — 0,510m x 0,600m

- Coleção Irene Navarro da Costa Salles
— VENEZA NO OUTONO
óleo sobre tela — 0,380m x 0,460m
Coleção Irene Navarro da Costa Salles
— BEIRA DO SENA (1922)
óleo sobre tela — 0,610m x 0,930m
Coleção Embaixador João Navarro da Costa

CARDOSINHO — JOSÉ BERNARDO CARDOSO JÚNIOR

- 1861 — 1947
— PAISAGEM
óleo sobre madeira — 0,535m x 0,720m
Coleção Simeão Leal
— ILHA DE SANTA CRUZ
óleo sobre tela — 0,350m x 0,500m
Coleção Hélio Tolipan
— PÃO DE AÇÚCAR
óleo sobre tela — 0,270m x 0,350m
Coleção Gilberto Chateaubriand

HENRIQUE CAMPOS CAVALLEIRO

- 1897 — 1975
— MONTANHAS CARIOCAS
0,540m x 0,650m
Coleção Banco do Estado do Rio de Janeiro (BANERJ)
— FLORES E FRUTOS (1963)
óleo sobre eucatex — 0,800m x 0,570m
Coleção Leonardo Visconti Cavalleiro
— ALAMEDA (TERESÓPOLIS)
óleo sobre tela — 0,700m x 0,560m
Coleção Leonardo Visconti Cavalleiro

EMILIANO DI CAVALCANTI

- 1897 — 1976
— NATUREZA MORTA COM MAR
óleo sobre tela — 0,520m x 0,710m
Coleção Gilberto Chateaubriand
— RODA DE SAMBA (1924)
óleo sobre tela — 0,460m x 0,380m
Coleção Acervo Galeria de Arte
— AUTO RETRATO (1943)
óleo sobre tela — 0,330m x 0,260m
Coleção Jean Boghici

ALBERTO DA VEIGA GUIGNARD

- 1896 — 1962
— PAISAGEM (1938)
óleo sobre tela — 0,940m x 1,440m
Coleção Jean Boghici
— MARTÍRIO DE SÃO SEBASTIÃO
têmpera sobre madeira — 0,760m x 0,590m

- Coleção Banco do Estado do Rio de Janeiro (BANERJ)
— TRECHO DO PARQUE
óleo sobre madeira - 0,390m x 0,540m
Coleção Banco do Estado do Rio de Janeiro (BANERJ)
— PRAIA DE JURUJUBA
óleo sobre tela — 0,270m x 0,400m
Coleção Gilberto Chateaubriand
— RETRATO DE WALTER BURLE MAX
óleo sobre tela — 0,735m x 0,610m
Museu Nacional de Belas Artes
— AUTO RETRATO (1932)
óleo sobre cartão — 0,400m x 0,310m
Coleção Evandro Carneiro

EUGENIO PROENÇA SIGAUD

- 1899 — 1979
— OS VERGALHÕES (1977)
têmpera sobre eucatex — 0,440m x 0,540m
Coleção Andréa Sigaud
— A ESTÁTUA DO COMÉRCIO E A RUA
encáustica sobre tela — 1,000m x 0,790m
Coleção Banco do Estado do Rio de Janeiro (BANERJ)
— RETRATO DO SENHOR SAMUEL BRANDÃO
encáustica sobre eucatex — 0,610m x 0,440m
Museu Nacional de Belas Artes

OSWALDO TEIXEIRA

- 1905 — 1974
— PESCADOR DO POSTO 6 (1972)
óleo sobre tela — 0,920m x 0,730m
Coleção Cláudio Valério Teixeira
— MADONA DO SILÊNCIO (1926)
óleo sobre tela — 1,200m x 0,790m
Coleção Cláudio Valério Teixeira

HEITOR DOS PRAZERES

- 1896 — 1966
— COMPOSIÇÃO
óleo sobre tela — 0,530m x 0,690m
Coleção Gilberto Chateaubriand
— CIRANDA (1963)
óleo sobre cartão — 0,470m x 0,620m
Coleção Acervo Galeria de Arte
— SAMBA NO MORRO (1947)
óleo sobre tela — 0,730m x 0,550m
Coleção Jean Boghici

IVAN FERREIRA SERPA

- 1923 — 1973
— UM CORPO NU
óleo sobre tela — 1,000m x 1,000m
Coleção Ligia Serpa
— O BEIJO (1966)
óleo sobre tela — 0,980m x 1,480m
Coleção Ligia Serpa
— LAETITIA — SÉRIE GEOMÂNTICA
óleo sobre tela — 2,200m x 1,360m
Coleção Ligia Serpa

instituto de arte contemporânea