

Artistas viajantes e acadêmicos

*Mário César Coelho**

Resumo

Ao estudar alguns desenhos e pinturas de paisagens no Brasil do século XIX, investigamos suas relações e rupturas no contexto dos artistas viajantes e acadêmicos. Ao longo desse século, surgem representações pictóricas de paisagens naturais e de cidades em formação. Algumas dessas paisagens são privilegiadas, como a cidade do Rio de Janeiro que apresenta uma geografia muito particular, possibilitando aos artistas uma visão panorâmica. Entre esses artistas, destacamos Victor Meirelles, como pintor de paisagens e inserido no modelo acadêmico.

Palavras-chave: Paisagem. Panorama. Artistas viajantes.

Abstract

Studying some images from Brazil's nineteenth century landscapes, we investigated their relations and ruptures in the artists and academicians voyagers context. In this century, pictorial representations of natural landscapes as well as the representations of growing cities emerge. Some of these landscapes are rare and peculiar how in Rio de Janeiro. So, these artists can keep a privileges panoramic vision. This article emphasizes Victor Meirelles as the panoramic painter whom deals with the academic model.

Key words: Landscapes. Panorama. Traveling artists.

Com os **Panoramas**, Victor nos dá a impressão de mostrar mais a fugacidade de nossa vida que a perenidade da Natureza.

Alcídio Mafra de Souza

Os primeiros artistas viajantes, através de seus relatos visuais, no início do século XIX, procuravam captar os cenários brasileiros mais pitorescos. Ao retratar a paisagem, buscavam, entre seus objetivos, propiciar informações sobre como uma cidade funcionava: o sistema de defesa, os portos, as edificações, os modos de vida, tudo acentuado pelo gosto do pitoresco e do exótico. É um período no qual a precariedade ou a própria inexistência de mapas da maior parte das cidades no Brasil tornavam necessárias representações panorâmicas que contribuíssem para uma visão geral da paisagem.

* Professor do Departamento de Expressão Gráfica e Doutorando em História pela Universidade Federal de Santa Catarina, sob orientação da professora Dra. Maria Bernadete Ramos.

O desenho de paisagens no Brasil praticamente se inicia no Nordeste com os pintores barrocos holandeses, como Albert Eckhout (1612-1665) e Frans Post (1612-1680). A *Vista de Itamaracá*, pintada em 1637 por Post, é “considerada a primeira pintura que retrata fielmente o novo mundo”.¹ Com a vinda da Missão Artística Francesa ao Brasil, em 1816, e a fundação da Academia Imperial das Belas Artes, no Rio de Janeiro, torna-se possível o desenvolvimento do ensino das artes visuais,² acompanhado de uma forte tradição neoclássica que somente começará a ser alterada no período de transição do Império para a República. Entre os principais artistas desse período, podemos destacar Nicolas Antoine Taunay (1755-1830) e Jean-Baptiste Debret (1768-1848). A academia projetava uma continuação da tradição, mantida através de seus membros, como no caso de Debret que:

Relaciona-se com os temas que registra, colocando-se como narrador diante da realidade dos fatos. A presença in loco passa sempre um atestado de verdade. Não é por outra razão que Debret refere-se às suas próprias notas e desenhos como “documentos históricos e cosmográficos”. A viagem pitoresca de Debret é proposta a partir do ponto de vista da Missão Artística Francesa no Brasil, tomada como correspondente da Academia de Belas Artes do Instituto da França. Traduz, portanto, um projeto civilizador de extensão cultural.³

Manoel de Araújo Porto-Alegre (1806-1879) foi o primeiro diretor brasileiro da Academia Imperial das Belas Artes (entre 1854 e 1857) e principal mentor de Victor Meirelles de Lima (1832-1903). Através de correspondências, orientava quais desenhos realizar, quais os mestres a procurar e os rumos que seu trabalho deveria seguir. Meirelles foi o pintor da corte da segunda metade do século XIX até o fim do Império. Ele se insere na continuidade do modelo acadêmico, a partir do qual vai ser desenvolvida uma pintura de caráter histórico, voltada para a construção de uma identidade nacional e, mais tarde, quando do seu retorno da Europa, participa do ensino acadêmico como professor de paisagem. Sob o regime de D. Pedro II, realizou obras importantes na construção de uma identidade nacional, dentre as quais podemos destacar *Primeira Missa no Brasil* (1860), *Passagem do Humaitá* (1868), *Moema* (1875), *Batalha dos Guararapes* (1879), além de diversos estudos durante sua permanência na Europa e na Academia Imperial das Belas Artes.

Os pintores de cenas *históricas* organizavam composições dentro dos cânones acadêmicos, procurando condensar, numa única imagem, o ponto *mais importante* de um evento, como uma cena de batalha ou um acontecimento na corte. Como exemplos, podemos citar o momento especial do *Juramento da Princesa Isabel* (1875) ou da celebração da *Primeira Missa no Brasil* (1860). Nesse gênero de pintura, os personagens, o cenário e os elementos da paisagem são organizados pelo pintor que procura ser o mais *fidedigno* aos fatos. No entanto, tal concepção começa a ser questionada na segunda metade do século XIX. A polêmica repercussão na imprensa da exposição da *Batalha dos*

Guararapes, de Victor Meirelles, juntamente com a *Batalha do Avaity*, de Pedro Américo, em 1879, evidencia isso. Nesse momento, coloca-se em dúvida se a representação poderia ser fiel ao que *realmente* se passou.

A passagem da pintura acadêmica para a pintura de cunho mais realista no Brasil é preconizada pelo Grupo Grimm cuja principal característica foi o exercício da pintura ao ar livre, com o abandono da cópia dos antigos modelos e das vinculações aos gêneros históricos. A pintura dessa fase acentuou, nos planos político e social, a transição que representou a passagem do Império à República. O retorno de Meirelles ao tema das paisagens, retomando a *relação entre civilização e natureza* que havia sido colocada por Félix-Emile Taunay (1795-1881), na primeira metade do século XIX, pode ter sido influenciado pelas dificuldades em conseguir encomendas pelo Estado, por sua identificação com a monarquia, associadas ao sucesso da pintura paisagística de Georg Grimm (1846-1887). Ao pintar panoramas, Meirelles já estava buscando “uma alternativa à pintura histórica e às encomendas oficiais, que logo a República negaria”.⁴

Quando Meirelles foi para a Europa pela primeira vez, na metade do século XIX, estavam em disputa duas tendências pictóricas – o Neoclassicismo e o Romantismo, e uma tradição dos Salões Parisienses dominados pelo poder acadêmico, que somente começará a ser rompido com o reconhecimento por Napoleão do *Salão dos Recusados* em 1863. No Impressionismo, a paisagem vai se constituir num dos principais temas, registrada ao ar livre, onde os pintores procuravam captar as diferentes transformações da luminosidade. As novas posturas diante da representação pictórica modificam a forma de lidar com a composição e a *realidade*, interferindo, também, na idéia de originalidade:

Foi a partir do impressionismo que a idéia de originalidade se modificou, e que realizar uma grande obra não significou mais orquestrar uma multiplicidade de imagens harmoniosamente organizadas numa grande superfície, fazendo apelo a um passado visual que nelas se insere, dentro de uma nova atualização.⁵

Diferentes trajetórias levariam os pintores a romper com a tradição acadêmica. Entre elas, a do paisagismo inglês, através da qual John Constable (1776-1837) e William Turner (1775-1851) “pretendiam elaborar uma arte que fosse antes de tudo autêntica e um retrato fiel da realidade”.⁶ Na França, a Escola de Barbizon, que não era propriamente uma escola, mas um grupo de artistas, entre eles Jean-François Millet (1819-1877), pregava uma pintura ao ar livre e com um realismo social que acabaria por influenciar Gustave Courbet (1819-1877).

Pierre Bourdieu analisou como um ideal estético, caracterizado pelo *habitus*, pode assumir outros sentidos dependendo da época. A pintura acadêmica e a impressionista possuem formas diferenciadas de encarar o ato de pintar e definir o que é uma obra de arte. Na revolução artística da passagem de um

movimento para o outro, o autor destaca a noção do *acabado* que, excluída pelos impressionistas, “aparece como uma transgressão ética, uma forma de facilidade e de deixar passar, uma falta à descrição e à atitude de reserva que se impõem ao mestre acadêmico”.⁷ Assim, alguns trabalhos que são considerados como esboços por artistas acadêmicos estão mais próximos da prática impressionista:

O *homo academicus* gosta do acabado. Como os pintores acadêmicos, ele faz desaparecer dos seus trabalhos os vestígios da pincelada, os toques e retoques: foi com certa ansiedade que descobri que pintores como Couture, o mestre de Manet, tinham deixado esboços magníficos, muito próximos da pintura impressionista – que se fez contra eles – e tinham muitas vezes estragado obras julgando dar-lhes os últimos retoques, exigidos pela moral do trabalho bem feito, bem acabado, de que a estética acadêmica era a expressão.⁸

Há uma definição dos parâmetros do que é a arte para ser exposta em grandes dimensões e o que são os *estudos* do pintor. Seria necessário compreender seus significados nas obras dos artistas acadêmicos como preparação para uma obra em grandes dimensões. Normalmente, o tema *histórico* era considerado o mais importante e incluía os outros gêneros considerados menores como paisagem e retratos. Os estudos que demonstram o processo da obra são mais espontâneos, pois não têm a obrigação de serem expostos. Admitem o erro da cor, da linha, da forma e podem, sobretudo, ser inacabados. A obra acadêmica procura eliminar as marcas que demonstram o trabalho do pintor, os seus *vestígios da pincelada*. Ela quer construir a ilusão do real. Muitos pintores acadêmicos faziam esboços que poderiam ser considerados como desenhos impressionistas, porque eram vistos como estudos, rascunhos, croquis. Estudos que, ao passarem para o trabalho final, adquiriam um acabamento completamente diferente.

Num de seus ensaios, Catlin relata um comentário de Cézanne (1839-1906), segundo o qual Pissarro (1830-1903) teria sido beneficiado para propor uma pintura *impressionista* após ter retornado de uma viagem à Venezuela, onde ficou por volta de dois anos pintando ao ar livre, *olhando diretamente para a natureza*:

Pissarro, decidido a tornar-se um artista *full time*, logo depois de ter retornado a Saint Thomas em 1854, partiu de vez para a França, tornando-se, mais tarde, o ‘pai do impressionismo’. O comentário de Cézanne, segundo o qual Pissarro levava vantagem sobre seus colegas impressionistas por ter aprendido a desenhar olhando diretamente para a natureza e não desaprendendo com lições acadêmicas, resume bem o resultado de suas viagens com Melbye pelas cidades e lugarejos, planícies e matas da Venezuela na segunda metade do século passado. Isso também leva à tradição dos cronistas viajantes na América Latina e em outras partes do mundo, quando eles põem à prova o método empírico como meio capaz de fomentar os procedimentos artísticos que têm a intuição e a expressividade como fundamento.⁹

Essa condição para o *novo*, na Europa, baseava-se, portanto, num método utilizado pelos artistas viajantes, mesmo os que tinham formação acadêmica, mas que, diante do Novo Mundo, procuravam retratar a natureza da forma mais fiel possível, *tal qual se mostrava aos seus olhos*. Fazendo parte das grandes expedições, percorrendo o continente, acompanhando os descobridores, viajantes e narradores, estavam os desenhistas com seus lápis, aquarelas e papéis. Vindos de diversos países, os viajantes estrangeiros executavam uma árdua tarefa caracterizada por deslocamentos constantes e a tentativa de tudo registrar:

[...] a presença e o trabalho infatigável de pintores eram obrigatórios em qualquer expedição científica no início do século passado. Suas pranchas assegurariam ao futuro registro escrito da viagem credibilidade e acrescentariam ainda alguma informação talvez ausente dos relatos – era o que se parecia então imaginar e exigir desses desenhistas-viajantes, como Adrien Taunay, Rugendas ou Florence. Exagerado, inventado, fabuloso, inexacto. Essas as qualificações aparentemente mais negativas para um relato, do ponto de vista desses viajantes naturalistas do século XIX.¹⁰

É sobre esse *atestado de verdade* que, muitas vezes, vai se fundamentar a necessidade de um desenho realista nos relatos científicos e naturalistas das expedições. O desenho botânico, da paisagem, de costumes, no início do século XIX, era uma das poucas formas de registro visual da realidade. Algumas espécies da fauna e da flora brasileira são conhecidas somente a partir dos registros dessas expedições. Muitos desses trabalhos, executados com lápis e aquarela, que, nesse período, caracterizavam-se como uma técnica de esboço, serviam como estudos preparatórios de obras a serem concluídas mais tarde, provavelmente na Europa, através da técnica da gravura ou da pintura a óleo. Eram desenhos rápidos, como se os pintores fossem *coleccionadores* de paisagem:

A adoção do ponto de vista do naturalista parece levar a paisagem-instantânea a um processo interno de multiplicação e variação de tal ordem que indica por vezes sua implosão antes mesmo de acabada. Daí a quantidade de esboços, desenhos inconclusos, aquarelados apenas em parte. O que se explica pela pressa dos viajantes, mas também por esse desejo de ao mesmo tempo representar e colecionar a paisagem.¹¹

Muitas vezes, o desenho feito *in loco* pelo viajante nem sempre era o registro do que seria publicado. Por falta de tempo, o artista deixava anotações de cores e detalhes, para redesenhá-lo no retorno da viagem para a Europa. O resultado era um trabalho que atravessava diferentes técnicas e olhares, realizado em tempos distintos e, em grande parte, fora do Brasil. Essa prática revela uma forma do fazer artístico, que destaca a importância do desenho de observação na passagem para outras técnicas como a gravura ou a pintura. Em muitos casos, o desenho passava por outras mãos, por artistas que não, necessariamente, conheciam a paisagem, incorporando elementos paisagísticos, personagens, ou mesmo, refazendo a composição e caracterizando um desenho que permitia arranjos sem comprometer o conceito de *originalidade*. Muitos desses desenhos

iriam se transformar em gravuras, compondo álbuns pitorescos de viagem, acompanhados de descrições dos lugares, dos habitantes, da flora e da fauna.

Quando os artistas viajantes procuravam retratar a natureza com um olhar de naturalista, de botânico, atento aos detalhes, eles estavam, de certo modo, ligados também a um tipo de representação panorâmica que vinculava a representação à realidade. Para realizar um panorama, o artista precisava do estudo de diversos enquadramentos e composições. O desenho final propiciava uma montagem seqüencial de diversas pranchas que acabavam constituindo a paisagem total ou panorama. Para dar uma visão ampla de um cenário e mesmo compondo ao final um único (e extenso) desenho, era necessário montar diversos *olhares*.

Os pintores dedicaram uma atenção especial à cidade do Rio de Janeiro, que se destacou enquanto capital do Brasil e por sua peculiar situação geográfica, gerando diversas representações panorâmicas da paisagem carioca. Um panorama do Rio de Janeiro, tomado a partir do Morro de Santa Teresa, composto por dez litografias, realizado por J. Dickson, foi baseado na pintura de Le Capelain e executado a partir de desenhos do inglês Edward Nicolle Jr. A imagem completa forma uma seqüência de diferentes pontos de vista a partir de uma localização central e de onde se podia visualizar grande parte da cidade. Cada litografia mede 26 x 37 cm, numa extensão total de 3,70 m, e foram, provavelmente, publicadas em 1835.¹² Cada gravura tem uma *vida* própria, uma composição peculiar, resultado do enquadramento e da escolha de um ponto de vista.

No final do século XIX, Victor Meirelles pintou alguns panoramas. Uma obra fundamental foi o *Panorama circular da cidade do Rio de Janeiro*, trabalho hoje inexistente e do qual restam apenas seis estudos no Museu Nacional de Belas Artes. Esses estudos, numa seqüência, formam uma visão da paisagem tomada de um ponto central.

Ao longo do século XIX, percebemos diferentes formas de abordar a representação da paisagem, entre elas a pintura acadêmica, de gênero histórico, ligada à formação de uma identidade nacional e, ao mesmo tempo, os desenhos dos artistas viajantes procurando representar da maneira mais *fiel* possível a paisagem, sendo o panorama uma das formas mais características. Nas palavras de Belluzzo, há uma “afinidade desse século com a *visão do todo* ou de um espaço amplo”.¹³ Nesse sentido, os panoramas estão ligados a uma sensibilidade visual típica do século XIX, com uma tendência à totalidade e a uma fidelidade ao *real*. Ao estudar as formas de representação da paisagem no Brasil e, principalmente, ao abordar os panoramas, investigamos as relações e rupturas no contexto da arte acadêmica e dos artistas viajantes.

Notas

- ¹ GARCEZ, Lucília; OLIVEIRA, Jô. *Explicando a arte brasileira*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003. p. 37.
- ² XEXÉO, Mônica. In: COLI, Jorge; XEXÉO, Mônica. *Vitor Meireles, um artista do império*. Apresentação de Lourdes Rosseto, Maristela Requião e Paulo Herkenhoff. Rio de Janeiro: MNBA, MOM, 2004. 128 p., il. p. 45.
- ³ BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos viajantes*. São Paulo: Metalivros; Salvador: Fundação Emílio Odebrecht, 1994. p. 82.
- ⁴ MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO, 2000, São Paulo. *Arte do século XIX* (Org. Nelson Aguilar). São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000. p. 150.
- ⁵ COLI, Jorge. A pintura e o olhar sobre si: Victor Meirelles e a invenção de uma história visual no século XIX brasileiro. In: FREITAS, Marcos Cezar (Org.). *Historiografia brasileira em perspectiva*. São Paulo: Contexto, 1998. p. 129.
- ⁶ LEVY, Carlos Roberto Maciel. *O Grupo Grimm: paisagismo brasileiro no século XIX*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1980. p. 17.
- ⁷ BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989. p. 272.
- ⁸ Idem, *ibidem*, p. 19.
- ⁹ CATLIN, Stanton Loomis. O artista-cronista viajante e a tradição empírica na América Latina pós-independência. In: ADES, Dawn. *Arte na América Latina: a era moderna, 1820-1980*. Tradução de Maria Thereza de Rezende Costa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1977. p. 55-56.
- ¹⁰ SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 147.
- ¹¹ Idem, *ibidem*, p. 119.
- ¹² ICONOGRAFIA BRASILEIRA: Coleção Itaú. (Org. Pedro Corrêa do Lago). São Paulo: Itaú Cultural: Contra Capa Livraria, 2001. p. 90.
- ¹³ BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. Op. cit., p. 50.