

A natureza-morta eloquente de Agostinho José da Motta: belas-artes e literatura no Segundo Reinado

Letícia Squeff

Resumo: Uma acusação recorrente à arte brasileira do século XIX é que ela não se comprometeu com a especificidade da nação independente. A intenção deste texto é mostrar que os artistas participaram ativamente do processo de construção de uma cultura definida como brasileira. Também a pintura de natureza-morta partiu de modelos inspirados nas representações feitas pelos viajantes. Trata-se de mostrar, assim, não apenas as íntimas relações entre literatura e pintura no Oitocentos brasileiro, como também, e principalmente, o papel que as artes tiveram na fixação dos valores e símbolos associados à ideia de brasilidade durante o Império. **Palavras-chave:** Agostinho José da Motta, Eckhout, Debret, viajantes, natureza-morta.

Abstract: *The Brazilian art of the 19th century was accused by some historians of not being committed with the specificity of the independent nation. I will show that painting, as the literature of the period, was largely influenced by travelers and authors of different Travel Writing on Brazil. Also still-life painting produced by artists like Agostinho da Motta was inspired by artists like Eckhout or Debret. Thus, I'll shed light on the relationship between literature and painting in the 19th century Brazil, and on the role of the arts in the construction of a Brazilian Iconography as well.* **Keywords:** Agostinho José da Motta, Eckhout, Debret, travelers, still-life painting.

A chamada pintura acadêmica brasileira – a pintura produzida na Academia Imperial do Rio de Janeiro – ocupou, durante longo tempo, um lugar secundário nos estudos sobre a cultura oitocentista. De acordo com o que se poderia chamar de perspectiva modernista do passado artístico, a pintura produzida na Academia carioca foi vista, sucessivamente, como mero transplante de práticas e valores artísticos europeus em terras americanas ou, por outro lado, como causa do atraso do país em aderir às correntes modernas.

Por essa visão, enquanto poetas e romancistas cantavam a natureza e buscavam, ainda que em um índio genérico e idealizado, formas de expressão literária que dessem vazão à especificidade do Império brasileiro, os artistas da Academia teriam permanecido presos a fórmulas engendradas no estrangeiro. Diante das pesquisas empreendidas, por exemplo, por um José de Alencar sobre a língua tupi e a história da colônia, as pinturas de batalha e os retratos de artistas como Pedro Américo ou Victor Meirelles pareciam em tudo postiças.

Em pesquisa sobre a constituição do romance no Brasil, Flora Süssekind mostra como a produção literária e historiográfica se desenvolve, em meados do século XIX, em franco diálogo com as narrativas de viagem. Os viajantes teriam tido o papel de interlocutores na formação da prosa de ficção brasileira e de seu narrador.¹ As florestas e recantos inóspitos, descritos com minúcias de naturalistas, convergiriam na constituição de algo que seria caracterizado como “paisagem brasileira”, configurando, simbolicamente, a existência de uma nação peculiar.

Tomo emprestada, aqui, a hipótese de Süssekind para pontuar alguns aspectos das relações entre artes plásticas e literatura no Rio de Janeiro de meados do século XIX. Alguns dos procedimentos usados pelos literatos românticos também foram adotados, no âmbito da representação visual, por artistas do tempo. A exemplo do que ocorreu na literatura, as belas-artes produzidas no Rio de Janeiro inspiraram-se, em mais de um aspecto, na iconografia divulgada nos livros de viagem.² É justamente esse o eixo da discussão que pretendo propor aqui. Ao apontar as relações entre um artista da Academia do Rio de Janeiro e algumas obras dos chamados “pintores viajantes”, pretendo mostrar que os artistas do Oitocentos estiveram, eles também, profundamente comprometidos com os valores que pontuavam o universo cultural do Império.

1 SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 64.

2 Cf., por exemplo, ASSIS JR., H. *Relações de von Martius com imagens naturalísticas e artísticas do século XIX*, Dissertação de mestrado. IFCH-Unicamp, 2004, e DIAS, Elaine *Paisagem e Academia*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

Um artista do Império mal conhecido

Se a ideia de que a arte acadêmica era europeizada persistiu por algum tempo, diversos estudos mais recentes vêm mostrando o contrário. A produção de uma arte definida como “brasileira” parece ter sido uma preocupação constante dos homens da Academia Imperial de Belas Artes. Em primeiro lugar, porque a estruturação definitiva do órgão, criado por d. João, ocorreu poucos anos após a Independência, em 1826. Os artistas chamados para lecionar na Academia não poderiam ficar infensos ao clima de forte nativismo que caracterizou os primeiros anos do reinado de Pedro I. Nesse sentido, a pintura de história, a pintura de paisagem e até mesmo a crítica de arte realizadas em meados do século reverberavam alguns dos mais caros projetos dos homens de letras do primeiro romantismo.³

Em segundo lugar, porque os artistas da Academia tomaram parte em outras instituições de cultura cariocas, acompanhando de perto, portanto, os debates literários e os projetos em jogo. O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, livrarias como as de Evaristo da Veiga e, mais tarde, de Paula Brito, o próprio Paço Imperial, entre outros, eram pontos de encontro comum para as elites do tempo. No reduzido universo da cultura e da vida cortesã do Rio de Janeiro, a prática das artes plásticas muitas vezes se combinou com a de outras atividades, como a crítica de artes, a política, a literatura, entre outras. Os dois personagens mais importantes da história da Academia Imperial, Araújo Porto-Alegre e Félix-Émile Taunay – pintores e diretores da instituição – foram também sócios do Instituto Histórico. Por outro lado, o escritor Gonçalves de Magalhães chegou a ser aluno da Academia, tendo participado da primeira exposição do órgão, organizada em 1830.⁴ Nesse universo indistinto, criação literária e produção artística certamente compartilharam projetos, demandas e confrontos.

Hoje gostaria de falar mais detidamente de um pintor do Império muito pouco conhecido: Agostinho José da Motta (1824-78). Motta matriculou-se na Academia Imperial de Belas Artes em 1837, aos treze anos, tendo sido aluno de Araújo Porto-Alegre em pintura histórica e, no âmbito da pintura de paisagem, de Félix-Émile Taunay e de August Müller. Foi o único paisagista do Oitocentos brasileiro a alcançar o prêmio de viagem para a Europa, que era a maior premiação oferecida pela Academia. Seguiu para Roma

3 Discuti detidamente a questão em *O Brasil nas letras de um pintor: Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806-79)*. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

4 Seu nome aparece na lista de expositores reproduzida por DEBRET, J. B. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, vol. 3. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1989.

no ano seguinte, onde foi aluno de artistas como Léon François Benouville, até 1855. Ao retornar, tornou-se professor de desenho (1859-60) e, a seguir, professor de pintura de paisagem, cargo que ocupou até sua morte. Esteve nas instituições mais prestigiosas do tempo: além da Academia, também lecionou no Liceu de Artes e Ofícios e foi um dos fundadores da Sociedade Propagadora das Belas Artes do Rio de Janeiro – instituição privada que, além de idealizar o Liceu, foi responsável pela edição do único periódico artístico do tempo, *O Brazil Artístico* (1857-8).

É considerado o primeiro pintor brasileiro do século XIX a dedicar-se à pintura de paisagem e à pintura de natureza-morta. Chamado de “*Lorrain brasileiro*” por alguns críticos, alcançou grande reconhecimento, até mesmo por aqueles que discordavam de seus métodos, como Araújo Porto-Alegre. Entre seus mecenas estavam o casal imperial, particularmente a imperatriz Teresa Cristina, que apreciava e encomendava regularmente pinturas suas. Agostinho José da Motta nunca escondeu seu aprendizado na tradição clássica e seu gosto por certa monumentalidade nas composições. Mas a boa qualidade de suas obras parece, ainda hoje, consenso entre os pesquisadores.

Quero discutir aqui uma das naturezas-mortas criadas pelo artista, chamada *Frutas* (FIG. 1). Começamos fazendo uma descrição da obra. O centro da representação é dominado por enorme jaca aberta, em que sobressai a polpa branca. À sua volta, estão dispostas outras frutas tropicais: abacate, carambolas, pinha e goiabas, entre outras. Essas frutas estão colocadas sobre uma base quase indefinida, tendo ao fundo um céu em que se destacam nuvens rosadas. Na cuidadosa composição, o desenho meticuloso do artista busca descrever com minúcias a casca rugosa da jaca, a suavidade da pele que recobre

frutas delicadas como a carambola e a goiaba.

Na relativamente pequena tradição artística do Brasil, as mais antigas representações de natureza-morta, feitas com frutas tropicais, são da pena dos artistas que acompanharam os holandeses em sua investida à América portuguesa no século XVII. Dentre eles, destaca-se o pintor Albert Eckhout (c. 1610-65).



fig. 1 Agostinho José da Motta, *Frutas*, 1873, OST, 53,8 x 67 cm, Fundação Estudar, Pinacoteca

A natureza-morta tropical de Eckhout

Eckhout chegou a Pernambuco em 1637, acompanhando Maurício de Nassau. Este reuniu uma equipe de naturalistas e artistas, cuja tarefa era documentar as novas possessões holandesas no ultramar. Se caberia a Franz Post (1612-80) registrar a paisagem e a topografia da América, bem como os feitos militares dos holandeses, a Eckhout coube

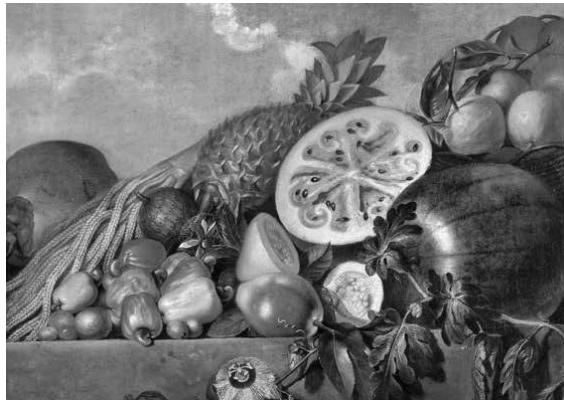


fig. 2 Eckhout, *Abacaxi, melancia etc.* OST, 91 x 91 cm, Museu Nacional da Dinamarca, Copenhague

uma atividade muito mais pragmática: documentar a natureza – os habitantes, a flora e a fauna do novo mundo.⁵ A obra *Abacaxi, melancia etc.* (FIG. 2) possui mais de um aspecto compositivo que pode ser aproximado dos partidos adotados por Motta: alguns frutos são mostrados cortados, de modo a revelar ao espectador seu interior. As frutas também estão representadas contra um céu aberto.

A pintura pertence a uma série de doze naturezas-mortas com dimensões e partidos iconográficos semelhantes. Juntamente com outras obras do artista – caso da conhecida série de retratos dos habitantes da nova possessão holandesa em corpo inteiro, bem como a *Dança dos Tapuias* – formavam uma exposição que decorava um dos salões do Palácio Friburgo – a residência oficial de Nassau na nova terra. Esse conjunto pictórico também servia para exaltar o governo: “[...] os diferentes povos presentes nos retratos etnográficos representavam os súditos, aliados e parceiros comerciais do governador Johan Maurits van Nassau-Siegen, enquanto as naturezas-mortas mostravam o enorme sucesso alcançado por sua boa administração”.⁶ Outro pesquisador aponta que as naturezas-mortas de Eckhout representavam principalmente plantas cultivadas, originárias não apenas da América mas também do Velho Mundo. Plantas sul-americanas como o caju e a cássia e aquelas importadas,

5 Apud Leonardo Dantas Silva. *Imagens do Brasil nassoviano*. In: *Albert Eckhout volta ao Brasil (1644-2002)*. Copenhague: Nationalmuset, 2002.

6 BRIENEN, Rebecca P. As pinturas de Eckhout e o Palácio Friburgo no Brasil Holandês. In: *Albert Eckhout volta ao Brasil (1644-2002)*, p. 81.

caso do coco, das favas, do repolho e do pepino, comprovariam o grande potencial comercial da nova possessão holandesa para os empregadores de Eckhout e Nassau: a Companhia das Índias Ocidentais.⁷

Talvez por causa dessas intenções peculiares ao projeto expansionista e comercial a que servia, *Abacaxi, melancia etc.* subverte um dos principais sentidos subjacentes à natureza-morta holandesa desde o século XVII: o que associava a representação da chamada *still life* a uma reflexão moral. Nessas representações, imagens de flores, frutas e outros objetos evocavam a brevidade da vida, a fugacidade dos prazeres terrenos, os perigos que os sentidos apresentavam para a alma humana.⁸ “As naturezas-mortas de Eckhout são alimento e por isso falam da fecundidade das terras brasileiras. São um apelo de vida, e não se enquadram no sentido religioso e pecaminoso das *Vanitas* [...]”⁹ Pode-se ver, na obra de Agostinho da Motta (FIG. 1), intenção semelhante à de Eckhout: as frutas abertas ao olhar do espectador, representadas em cores gritantes e grande precisão descritiva, despertam os sentidos, chamando a atenção para a fartura da terra.

Contudo, as chances de que Motta tenha visto as telas de Eckhout são pequenas. As obras produzidas pelo artista holandês no Brasil voltaram com ele para a Europa, sendo dadas como presente por Nassau para seu primo, o rei Frederik III da Dinamarca. A coleção, hoje parte do acervo do Museu Nacional daquele país, permaneceu durante séculos na obscuridade. No século XIX, Humboldt fez referência a ela em seu *Kosmos* (1845-62), mas não existem indícios de que aquelas obras tenham sido vistas por algum artista do Rio de Janeiro da geração de Agostinho da Motta. Essas pinturas só seriam conhecidas por d. Pedro II em 1876, em viagem pela Dinamarca.¹⁰ Sendo assim, talvez se possam buscar aspectos parecidos com a obra de Motta em outras fontes: nas imagens dos livros de viagem do século XIX sobre o Brasil.

7 WAGNER, Peter. O mundo das plantas nas pinturas de Albert Eckhout. In: *Albert Eckhout volta ao Brasil (1644-2002)*, p. 199.

8 Sobre a tradição da pintura de natureza-morta na Holanda do século XVII, cf., por exemplo, ALPERS, Svetlana, *A arte de descrever*. São Paulo: Edusp, 1999 (1983), e SLIVE, Seymour. *Pintura holandesa, 1600-1800*. São Paulo: Cosac Naify, 1998.

9 BELLUZZO, Ana Maria. *O Brasil dos viajantes*. São Paulo: Metalivros/Odebrecht, v.1, 1994, p. 116.

10 “O monarca solicitou que se fizessem cópias dos tipos humanos pintados por Eckhout e as doou para o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, onde estão até hoje.” In: *Albert Eckhout volta ao Brasil (1644-2002)*, p. 72. Sobre esses retratos, cf. RAMINELLI, Ronald. *Habitus Canibalis*. In: *O Brasil e os holandeses, 1630-1654*; Paulo Herkenhoff (Org.). Rio de Janeiro: Sextante Artes, 1999.

A natureza-morta de Debret

Os álbuns de viagem foram a principal informação visual sobre o Brasil na Europa entre 1820 e 1860, quando a fotografia se disseminou. Entre as diversas narrativas de viagem produzidas no século XIX, cabe destacar as elaboradas por Johann Moritz Rugendas (1802-58) e Jean-Baptiste Debret (1768-1824). Rugendas fez mais de uma viagem ao Brasil, durante as quais buscou apreender o pitoresco do país em vistas urbanas e imagens da floresta, numa obra bastante marcada pela sensibilidade romântica. Seu álbum *Voyage pittoresque dans le Brésil* foi publicado em fascículos, entre 1827 e 1835. Já na *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, que Debret publicou entre 1834 e 1839, a paisagem urbana e a vida cotidiana ganham destaque, em uma poética marcada pelo neoclassicismo.¹¹ É de Debret, justamente, uma natureza-morta que parece ter mais de um aspecto em comum com a obra de Agostinho da Motta mostrada aqui.

Descoberta recentemente, a única natureza-morta feita por Debret foi um presente oferecido pelo pintor para o irmão, o arquiteto François.¹² É uma das obras mais ambiciosas do artista, por reunir numa só composição muito da flora brasileira. A tela serviu de modelo para a prancha 24 da *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. A litografia intitulada *Frutas do Brasil* (FIG. 3) vem com um complexo sistema de letras e números que permitem ao autor descrever longamente, em seu livro, cada uma das quarenta frutas representadas. Debret justifica esse esquema com as seguintes palavras:

A medicina brasileira tão rica em inúmeros específicos indígenas extraídos do suco de suas plantas, da casca e da resina de suas árvores, não negligencia tampouco o emprego de muitas espécies de frutas de substâncias terapêuticas, algumas das quais figuram mesmo à sobremesa das melhores casas ou em seu estado de maturação ou sob a forma de compota. É pois por esse duplo interesse que reproduzo aqui algumas frutas, quase todas aproveitadas pela ciência médica.¹³

11 Cf. BELLUZZO, Ana Maria. *O Brasil dos viajantes*. Op. cit., vol. 3, p. 76-90.

12 CORREA DO LAGO, Pedro; BANDEIRA, Júlio. *Debret e o Brasil. Obra completa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Capivara, 2000, p. 102.

13 DEBRET, J. B. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, vol. 3, p. 199.

fig. 3 Debret, *Frutas do Brasil (Fruits du Brésil)*, gravura, in: *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, prancha 24



A intenção de Debret ao representar as frutas é bastante pragmática: busca agrupar e descrever, de modo a tornar os elementos da natureza passíveis de serem utilizados pelo comércio ou pela medicina europeias. E aqui se percebe o quanto esse artista estava sintonizado com as formas de sensibilidade típicas da literatura de viagem do século XIX, em que a curiosidade científica vinha

associada ao interesse comercial, e a busca por aventura não estava desvinculada da disputa por novas zonas de exploração imperialista.¹⁴

Mas a própria tela da FIG. 4 já deixa claras as intenções descritivas e analíticas do artista. Nesse quadro de grandes proporções, o que ressalta é a quantidade e a variedade de frutas. Cobrindo quase totalmente a mesa branca e a cortina vermelha que está atrás, as frutas caem da cesta, em aparente desalinhado. No entanto, a forte luminosidade criada pelo artista permite que o pincel as descreva com grande precisão. Novamente, elas despertam o paladar, chamando a atenção para a variedade e a fartura dos produtos da natureza brasileira.

Talvez não seja excessivo apontar nesse quadro de Debret, ou mais especificamente na gravura, um modelo possível para Agostinho da Motta. Vale lembrar que a *Via-*

gem pitoresca e histórica ao Brasil fora enviada pelo pintor para o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro já no começo dos anos 1840.¹⁵ Além disso, Debret fora professor da Academia de Artes. Portanto, não é absurdo supor que ex-alunos e professores da instituição tivessem acesso a exemplares de seu livro no mesmo período.

fig. 4 Debret, *Natureza-morta com frutas do Novo Mundo*, s.d., OST, 113 x 76 cm, Musée Magnin, Dijon



¹⁴ Tal como discute PRATT, M. L. *Os olhos do Império*. Santa Catarina: Edusc, 1999.

¹⁵ Pois os comentários sobre a obra são publicados já em 1841. Cf. "Parecer sobre o 1º e 2º vol. da obra – *Voyage pittoresque au Brésil, par J. B. Debret*". *Revista Trimestral*, t. 3, 1841, p. 95.

A natureza-morta de Agostinho José da Motta

Cabe apontar agora os aspectos que diferenciam a obra de Agostinho da Motta das de Eckhout e Debret. As frutas de Motta não estão dispostas numa janela ou mesa (FIG. 1). O artista coloca suas frutas no solo.

Há outro aspecto que diferencia a representação de Motta. Aqui, a jaca e uma das goiabas não foram abertas com a faca. É como se tivessem sido abertas à força, pelo impacto de caírem no chão. Nesse estado de maturidade máxima, caídas pela ação do vento ou pelo próprio peso, são oferecidas pelo artista ao observador.

Nessa composição arranjada, que busca criar um *efeito* de naturalidade, o artista quer evocar, talvez, um ambiente externo. No jogo entre céu, frutas e solo, Motta busca recriar um entorno natural. Um trecho do solo de uma floresta, talvez, em que frutas diversas caíram, deixando-se representar pelo pintor. Um entorno que nada tem a ver com o estúdio onde, certamente, esses objetos foram pintados. Para ser compreendida, a obra deve ser inserida na longa tradição da pintura de natureza-morta europeia, da qual um artista como Motta certamente estava consciente.

Natureza-morta e academias

Na tradição clássica, a pintura era concebida em função de critérios narrativos. Um bom artista era aquele capaz de narrar, pelo pincel, histórias tiradas da Bíblia, da mitologia ou mesmo fatos políticos recentes. A questão fora definida, em termos teóricos, inicialmente por Alberti.¹⁶

Na Academia Francesa, o tema ganharia um *corpus* teórico apenas no século XVII, marcando a separação definitiva entre o artista e o simples artesão:

Para tanto, é necessário [...] representar as grandes ações como fazem os historiadores, ou os temas agradáveis como os poetas; e, subindo ainda mais alto, é necessário, por meio de composições alegóricas, saber cobrir com o véu da fábula as virtudes dos

¹⁶ “Como a história é a maior obra do pintor, [...], devemos nos esforçar para saber pintar não apenas um homem mas também cavalos, cães e todos os outros animais e todas as outras coisas dignas de serem vistas.” Apud Leon Battista Alberti. *Da pintura*. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1992 (1436), p. 162.

grandes homens e os mistérios mais elevados. Um grande pintor é capaz de realizar bem tais tarefas.¹⁷

O artista devia ser também um *homme de lettres*, alguém versado na cultura clássica capaz de representar, na pintura, como os poetas. Essa visão permaneceria como verdadeiro dogma na Academia Francesa até o século XIX, sendo defendida inclusive por aqueles que, inicialmente, haviam tentado reformá-la durante a Revolução Francesa. Sob a direção de Quatremère de Quincy, a Academia continuou valorizando a pintura de história e enfatizando uma hierarquia entre os tipos de pintura, conforme seus temas ou gêneros.¹⁸ Sinal dessa relação intrínseca entre a pintura acadêmica e os cânones narrativos é que nos Salões os quadros de história vinham acompanhados de resumos – pequenos textos, colocados nos catálogos de exposição, que explicavam para o público o episódio representado em cada quadro.¹⁹

Se a pintura histórica estava no ápice da criação artística, a pintura de natureza-morta, por contraste, ocupava o último lugar nessa hierarquia. Por não representar ações humanas, mas objetos inanimados – e aqui se deve chamar a atenção para o termo em francês “*nature morte*”, de onde derivou a palavra em português – essa pintura era vista com desprezo pelos acadêmicos mais aguerridos.²⁰

A Academia carioca foi, como se sabe, fundada por franceses. Cabe lembrar, a propósito, que o chefe do grupo que chegou ao Rio de Janeiro em 1816, do qual faziam parte artistas como Debret e Nicolas-Antoine Taunay, entre outros, era, justamente, um erudito, e não um artista. No anteprojeto da Academia escrito para d. João, Joachim Lebreton reafirmava a hierarquia entre os gêneros:

17 FELIBIEN, Prefácio às conferências na Academia Real de Pintura. In: *A pintura – textos escolhidos*. São Paulo: Editora 34, vol. 10, 2006 (1668), p. 40.

18 Sobre a Academia Francesa, cf., por exemplo, MONNIER, Gérard. *L'art et ses institutions en France. De la Révolution à nos jours*. Paris: Gallimard, 1995.

19 Sobre a questão, cf., por exemplo, GEORGEL, Chantal. *Petite histoire des livrets de musées*. In: *La jeunesse des musées*. Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1994. As exposições da Academia carioca também traziam estes resumos.

20 Michael Levey observou que Chardin era visto como um artista menor em seu tempo justamente por se ocupar basicamente de naturezas-mortas. O mesmo autor observa, porém, que a eleição do artista para *Agrée* da Academia, em 1754, indica as mudanças que a instituição atravessava no período. Apud Michael Levey. *Pintura e escultura na França (1700-1789)*. São Paulo: Cosac Naify, 1998, p. 202.

Esta arte [da pintura] se divide em duas partes principais: o gênero histórico, ou grande gênero, e o que se denomina simplesmente pintura de gênero, a qual abrange a paisagem, as cenas familiares e até os pormenores da natureza. [...] É fora de dúvida que a pintura de gênero é útil e agradável; penso ainda que em país como este, ao qual a natureza prodigalizou todas as riquezas, os Pintores de Gênero terão uma mina inesgotável de assunto de quadros, e que o gosto dos particulares sentirá e encorajará de preferência a pintura de gênero, em vez da outra.²¹

É desse ponto de vista que se compreende que a pintura de natureza-morta tenha sido atividade de segundo escalão entre os artistas da Academia carioca. Indício deste fato é que ela foi realizada, majoritariamente, por pessoas que ocupavam um lugar marginal na sociedade do Império: os artistas negros e as mulheres.²² Certamente é por isso, também, que não se conhece quase nada desses artistas. Contudo, ao contrário do que acreditavam os mais aguerridos defensores das regras acadêmicas, em algumas criações a natureza-morta produzida por esses artistas atingiu significados mais amplos. Vale retomar mais uma vez, nesse ponto, a obra de Agostinho da Motta.

A eloquência da natureza-morta

Na composição da FIG. 1 um longo ramo de café forma um grande arco por trás das demais frutas. A presença do café permite ver com clareza as intenções do artista ao dialogar com naturezas-mortas pintadas por viajantes. O café era um produto importante na economia do Império. Mas não é, talvez, a alusão ao seu valor comercial o que buscava o artista. Muito pelo contrário. Ao associá-lo a outras frutas tropicais, Motta talvez quisesse buscar outros significados para sua obra. Vale lembrar, sobre isso, que o café estava entre os símbolos nacionais desde a Independência, quando fora colocado, entrelaçado ao ramo de tabaco, na bandeira do Império,

21 LEBRETON. Memória do Cavaleiro Joachim Lebreton para o estabelecimento da Escola de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 12 de junho de 1816. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, vol. 14, 1959, p. 287. É interessante notar que, apesar de admitir a beleza do entorno, que conhecera havia pouco tempo (o grupo de franceses chegara à cidade em março), o chefe da chamada “Missão Francesa” não abre mão de impor os preceitos acadêmicos no império americano.

22 Cf., por exemplo, TEIXEIRA LEITE, José Roberto. *Pintores negros do Oitocentos*. São Paulo: Emanuel Araújo Editor, 1980.

fig. 5 José dos Reis Carvalho, *Natureza-morta com estatueta de d. Pedro II*, 1841, OST, 100 x 85 cm, col. particular



estatueta de d. Pedro II (FIG. 5), de Reis Carvalho. Nessa obra de grande refinamento técnico, estão dispostos sobre uma mesa diversos elementos. O vaso agrupa flores europeias como o cravo a plantas tropicais, entre elas diversas orquídeas. Embaixo, o ananás, colocado em elegante bandeja de prata junto com outras frutas da terra, e o açaí, ainda em cacho, aparecem ao lado da estátua de Pedro II que, vestido em grande gala, é o objeto mais importante de toda a representação. Ao fundo, a baía de Guanabara, suavemente delineada, marca um lugar: a corte do Rio de Janeiro. E aqui, também a pintura de Reis Carvalho almejava enunciar discursos mais amplos. A natureza-morta sintetiza a ideia de que o império tropical é o território em que se unem o refinamento da cultura europeia e o exotismo encantador dos trópicos.

A inserção da Academia de Belas Artes na cultura do Império foi muito mais profunda do que parece à primeira vista. Seu compromisso com a grande demanda que concentrava a criação cultural da época – pela elaboração de uma cultura definida como “brasileira” – foi mais extenso do que geralmente se pensa. Não ficou restrita às pinturas de batalha. Não esteve presente apenas nas telas de tema indianista, ou em realizações pontuais de alguns artistas, como os sempre citados Victor Meirelles

tal como desenhada por Debret. Estava presente, também, em brasões dos grandes do Império, e em outros símbolos nacionais.

Deste ponto de vista, as *Frutas* de Motta são, mais do que um arranjo elegante, uma exaltação à terra brasileira e, subjacente a ela, um manifesto da adesão do pintor à voga, tão comum na literatura da época, de “cantar” a natureza.²³ Mesmo que para isso tivesse de buscar suas fontes visuais em algo que estava fora do âmbito da chamada “grande pintura”: as aquarelas e gravuras produzidas pelos artistas viajantes.

Nesse sentido, seu quadro pode ser aproximado da *Natureza-morta com*

23 Sobre a questão, cf. também LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

e Pedro Américo. Foi um projeto que perpassou a produção de todos os seus artistas. Inclusive, como se viu, em gêneros como a natureza-morta. Se antes, em Eckhout, ou Debret, a natureza-morta servira para mostrar as riquezas de um território a ser explorado, na obra de Agostinho José da Motta, assim como na belíssima composição de Reis Carvalho, ela também era posta “a serviço” do Império. Na pena dos artistas, como na dos literatos, as flores e os frutos se combinavam, em elogio à nação e à monarquia governada por Pedro II.

Letícia Squeff é professora de Arte Ocidental dos Séculos XVIII e XIX no Departamento de História da Arte da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da UNIFESP (EFLCH/Unifesp). É autora de *O Brasil nas Letras de um pintor* (Editora da Unicamp, 2004) e *Uma galeria para o Império* (Edusp, 2012) e de diversos artigos sobre arte e cultura do Brasil nos séculos XIX e XX.