

2000/17300

A Batalha de Guararapes
de Victor Meirelles
e suas relações
com a pintura internacional.

Jorge Coli

UNICAMP
Biblioteca - IFCH

Este trabalho insere-se na idéia de uma reflexão renovada sobre a pintura dita acadêmica, ou oficial, no Brasil. Centrando-se numa obra de grande importância para as artes brasileiras do século passado, *A batalha de Guararapes*, de Victor Meirelles, ele terminou por irradiar-se através de uma trama de referências, e suscitar problemas, relações, retomadas, impossíveis se nos contentássemos apenas com generalidades. Isto incitou-me a um outro projeto, ainda a ser concluído, que é o da análise da *Batalha de Avaí*, de Pedro Americo, tão diferente da de Meirelles. Prova evidente, diga-se de passagem, que uma grande diversidade ocorre no interior de um universo considerado habitual e sumariamente como homogêneo: aquele chamado arte acadêmica. Por isso, iniciamos nosso texto com uma introdução que pretende instaurar algumas questões, debatendo o sentido de estudos sobre Americo ou Meirelles.

Um dos aspectos mais trabalhosos e, quero crer, mais úteis desta tese, foi a reunião iconográfica, que necessitou, muitas vezes, buscas em coleções de acesso difícil. Isto foi necessário para levantarmos as obras num *corpus* internacional a serem postas em relação com as de Meirelles. Infelizmente, por razões de custo, as ilustrações apresentadas aqui não possuem a qualidade que eu desejaria: espero que sejam ao menos legíveis. Deixo em mãos do presidente da banca deste concurso de livre-docência o exemplar que serviu como matriz para os outros dez, exigidos pelas regras do concurso, e que contém imagens um pouco melhores. Ele poderá servir para eventuais consultas dos outros membros da banca.

Esta pesquisa não teria sido realizada sem o auxílio e apoio das seguintes pessoas.

Anchise TEMPESTINI (Istituto Germanico di Firenze)
Anne ROQUEBERT (Musée d'Orsay, Paris)
Bernard THAON (Presidente da Association pour l'étude du XIXème siècle français)
Bruno FOUCART (Musée du Louvre)
CIPRIANI (Accademia di San Luca)
Claire CONSTANS (Musée de Versailles)
DE MARCHI (Accademia di San Luca)
Donatella CONDEMI (Galleria d'Arte Moderna di Firenze, Palazzo Pitti)
Doris CURY (Florianópolis)
Elena DI MAJO (Galleria d'Arte Moderna di Roma)
Ettore SPALLETTI (Diretor da Galleria d'Arte Moderna de Firenze, Palazzo Pitti)
Grazia VISINTAIMER (Istituto Germanico di Storia dell'Arte, Firenze)
Jean-Pierre AUZAS (criador da Association pour l'étude du XIXème siècle français)
LACAMBRE (Musée d'Orsay, Paris)
LOYRETTE (Musée d'Orsay, Paris)
Marcelo PELLEGRINI (Roma)
Michel LACLOTTE (diretor presidente do Museu do Louvre)
NATALI (Galleria degli Uffizi)
Paola BAROCCHI (Scuola Normale Superiore di Pisa)
Paola CALEGARI (Servizio d'Archivio Fotografico, Roma)
Pedro XEXÉO (Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro)

Philippe GRUCHEC (École des Beaux-Arts de Paris)

Pierre LEMOINE (Conservador do Museu de Versalhes)

SISI (Galleria d'Arte Moderna di Firenze, Palazzo Pitti)

Stefano SUSINNO (Diretor da Galleria d'Arte Moderna di Roma)

Vittoria CRISCIOLI (Archivio Storico degli Uffizi)

Quero destacar, dentre todos, o nome de Alexandre Eulálio. Ele está na base deste projeto. Foi Alexandre quem teve a idéia inicial da pesquisa, foi ele quem suscitou as primeiras discussões e chegou a rever um primeiro embrião do texto ora apresentado sobre *Guararapes*. Se a morte não o tivesse levado, este trabalho resultaria muitíssimo superior àquilo que posso fazer sozinho.

A FAPESP e o CNPq concederam bolsas, sem as quais este trabalho teria se tornado muito difícil. Mas foi sobretudo a Vitae que, financiando-me uma estada de seis meses na Europa, permitiu que eu reunisse os documentos iconográficos e de arquivo. Eles constituem, quero crer, um dos aspectos inéditos deste trabalho, e permitem uma compreensão nova da obra de Victor Meirelles.

INTRODUÇÃO

POR QUE ESTUDAR VICTOR MEIRELLES E PEDRO AMERICO ?

Ao desdém com que, há alguns anos, os quadros ditos acadêmicos eram ignorados segue-se hoje uma atenção carinhosa e interessada. Tal mudança é fato consumado: o Museu d'Orsay, em Paris surge como a brilhante afirmação dessa reviravolta e o cuidadoso trabalho de restauração das soberbas batalhas de Victor Meirelles e Pedro Americo, realizadas no Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro, se inscrevem naturalmente nesse empenho renovado. X

Tais telas, não percebidas e desprezadas durante um longo período de olvido, não se entregam tão facilmente. Os critérios formais e seletivos que educaram gerações mostrando-se insuficientes para uma compreensão larga dos fenômenos artísticos e culturais do século XIX, é preciso proceder a uma ampliação na inteligência do olhar contemporâneo. Trata-se de um desafio e de uma lição: decifra-me ou tens tudo a perder.

Importa não atribuir às palavras mais poderes do que elas realmente possuem, nem carregá-las de uma afetividade excessiva, sobretudo no que concerne os conceitos classificatórios. Eles seriam muito úteis se apenas agrupassem objetos através de algumas afinidades, mas tornam-se perigosos por que rapidamente tendem a exprimir uma suposta essência daquilo que recobrem e substituir-se ao que nomeiam, como falsos semblantes escondendo os verdadeiros.

Vale mais, portanto, colocar de lado as noções e interrogar as obras. É evidentemente mais difícil. Se eu digo: "Victor Meirelles é romântico", ou "Pedro

Americo é acadêmico", projeto sobre eles conhecimentos, critérios e preconceitos que dão segurança ao meu espírito. Se me dirijo diretamente às telas, de modo honesto e cuidadoso, percebo que elas escapam continuamente àquilo que eu supunha ser a própria natureza delas e, o que é pior, fogem para regiões ignotas, não submetidas ao controle do meu saber. Assim, ao invés de discutir se Meirelles ou Americo são ou não são clássicos, são ou não são românticos, são ou não são pré-modernos - o que me coloca em parâmetros seguros e confortáveis, mas profundamente limitados - é preferível tomar esses quadros como projetos complexos, com exigências específicas e precisas, muitas vezes inesperadas.

Essa atitude não é "ingênua", ou culturalmente desarmada. Ao contrário, ela pressupõe uma revisão no saber. São - se se quiser - precauções metodológicas em um momento de mudanças de posições. Seja como for, diante de qualquer obra, o olhar que interroga sempre me pareceu mais fecundo do que o conceito que define.

Afastando o véu das tiranias classificatórias, as telas se revelam ricas, sutis, fascinantes - o oposto do dever escolar sem inspiração ao qual a idéia de "acadêmico" está com frequência ligada. E em pinturas que se espraíam sobre tão imensas superfícies, achados e soluções sedutores multiplicam-se, permitindo que o percurso do olhar se torne uma extraordinária aventura. Tomemos um ^{procedimento} ~~pequeno~~ ^{na} ~~da~~ ^{o tratamento das baionetas, em punhadas pelos} quadro da Batalha de Avaí: ~~no limite esquerdo da tela, por trás do oficial que se~~ ^{soldados:} ~~breve, na mão empina seu cavalo, há um grupo de soldados envolvidos pela fumaça,~~ ^{as} ~~baionetas em fúria.~~ As que estão próximas são definidas por seu volume e pela sua cor cinza; atrás, elas sobressaem na fumarada, adquirindo um reflexo longilíneo, de tom creme. Ainda mais longe, o que era palpável desaparece e resta apenas o brilho, através de longo traço claro: do mais sólido ao mais imaterial, o objeto per-

siste enquanto visualidade.

A atenção é bastante para observações deste gênero. Mas ela não é suficiente se tentarmos aprofundar as interrelações culturais intrincadas que estes quadros pressupõem, e cujo acesso perdemos porque as obras não nos interessavam mais. As razões delas se foram, esquecidas durante o longo período de desafeção.

Assim, desaprendemos que os pressupostos culturais sobre os quais repousam as telas de Meirelles e Americo são tão constitutivos da imagem quanto as cores e as pinceladas. Um dos pontos importantes, é que a pintura do século passado - e não apenas a dita "oficial" - mantinha um diálogo denso com a história da arte, mais antiga ou mais recente.

Os pintores jovens se inspiravam, citavam os mestres que os precederam. Mesmo aqueles que parecem romper de modo radical, como Manet, se não forem percebidos na perspectiva da história das imagens recorrente nas telas por eles produzidas, perdem, em muito, seu sentido. 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, reatualizado.

O público de hoje, acostumado com a genialidade mais imediata, formalmente originalíssima e com referências culturais estritamente concentradas numa subjetividade, como no caso de Monet, Van Gogh ou Picasso, não sabe que até Manet as dimensões do quadro eram algo de essencial - só numa tela vasta podia

eclodir a grande obra. E certamente também ignora as ambições da "pintura de História", gênero então considerado como hierarquicamente superior aos outros - retrato, natureza morta, paisagem - porque os engloba todos, numa articulação complexa, arduamente obtida.

Assim, a inovação, a especificidade do fazer não eram tidos então como valores tão fundamentais como para o público de hoje. O que importava era dar conta de um programa ambicioso: menos contava a novidade individual, do que a felicidade em vencer os escolhos inerentes ao projeto. Nesse contexto, a citação, a referência ao passado não são, de modo nenhum, pastichos originados pela falta de imaginação, mas um modo de mostrar como aquele elemento pré-existente ressurgue numa outra interrelação.

Em *Mocidade morta*, Gonzaga Duque faz uma crítica "moderna" ao pintor Telésforo - em realidade Pedro Americo, e à sua Batalha de Avaí. Vale a pena transcrever alguns excertos aqui:

"... diga o senhor que originalidade ele desenvolveu e apresentou na sua obra, qual a escola que ele chefia? Tudo o que vemos nesse quadro, tudo, sem excessão de um ponto, já foi feito, já foi produzido, é composto de regras usuais e cediças. (...) Pedíamos, no entanto, uma maneira nova de pintar, o modelado seguro, palpitante, dos mestres contemporâneos, um arrojo de cor ou de pincel, alguma coisa que nos empolgasse de improviso ou nos atraísse paulatinamente, fascinado e nos obrigasse a murmurar emocionado - aqui está um artista ! (...) o que exigíamos desse vencedor era a sua vitória ... Onde está ela ? ... Ele criou alguma coisa ? ... Modificou as linhas do arabesco acadêmico ? ... Alcançou alguma perfei-

ção no expressivismo das suas figuras ? ... Descobriu processos de pintura que nos dessem efeitos novos ? ... Fundou a arte nacional ? ... (...) (O grupo dominante) não passa de flagrante reprodução da Batalha de Austerlitz de Gérard; os demais grupos são cópias flagrantes das composições de Horácio Vernet, de Yvon, de Philippoteaux !"¹

No que concerne as "cópias flagrantes" - as observações são injustas e as verdadeiras referências vão bem mais longe do que os quatro pintores citados. Interessa-nos, agora, essa exigência de originalidade, de novidade: Gonzaga Duque, precocemente no que concerne as luzes brasileiras, posta-se num excelente ponto de vista - o da pintura do futuro, aquela que vingará. Tem, portanto, a mesma posição mantida ao longo do século XX pelo gosto e pela crítica esclarecidos. Mas é ela, justamente, que o impede de ver na *Batalha de Avaí* um quadro admirável que se insere brilhantemente num procedimento pictural característico do século XIX, procedimento que, em 1900, quando o livro foi publicado, realmente se extinguia, dando lugar a uma nova arte. As grandes batalhas de Meirelles e Amerigo não são, entretanto, apenas resíduos caducos de uma tradição morta - no momento em que foram feitas correspondiam a correntes culturais ainda vigorosas.

Gonzaga Duque tem razão, do ponto de vista moderno, em seu ataque violento - ele toma partido por uma certa concepção artística nova, que vinha se afirmando. Durante muito tempo vivemos nesta mesma polêmica, mas depois de a arte "acadêmica" ter sido vencida, podemos nos interrogar sobre ela e nos surpreendermos com a riqueza das respostas. Basta colocar as questões adequadas. É bobagem acusar uma bananeira de não produzir mangas.

Atentar, porém, para um outro tipo de recuperação insidiosa que esta pintura pode sofrer é muito necessário: o de ser considerada como "precursora". Podemos ter, por exemplo, uma alta estima pelo "modernismo", e julgarmos baixos os critérios estéticos do que chamamos "academismo". A isto se associa uma concepção teleológica da história da arte, muito presente ainda, na qual se insere a idéia X de progresso. Buscamos, então, em Pedro Americo ou Victor Meirelles sinais do futuro, soluções anunciadoras de uma pintura que virá. Estas obras são, deste modo, valorizadas a partir de critérios que lhes são exteriores, aplicados de trás para frente.

Esta é uma forma ainda mais traiçoeira, pois nos faz crer que estamos nos aproximando desses artistas, quando, em verdade, estamos percebendo e nos referindo a elementos projetados neles - isto é, não aos critérios que presidiram à criação de suas obras, mas a um construto, um fantasma, que os substitui. O antefixo pré, por exemplo, possui armadilhas por vezes definitivas. Porque raramente designa apenas uma anterioridade: ele faz com que um conjunto de obras e de acontecimentos deixem de adquirir sentido em si próprios para definirem-se através do futuro, ele faz esquecer que os critérios culturais presentes à criação existiam numa coerência específica, numa complexidade onde o pensamento e o sensível se misturaram de maneira singular.

É legítimo buscar nas obras e nos momentos artísticos o seu passado: os criadores dos quais eles derivaram servem-lhes de raízes. É, ao contrário, enganoso construir-lhes um futuro, e adivinhar neles aquilo que não podiam prever.

¹. DUQUE-ESTRADA, Luís Gonzaga - *Mocidade Morta*, Editora Três, São Paulo, 1973, pg. 128, 129.

PROLEGÔMENOS

A PRIMEIRA MISSA NO BRASIL

A invenção da História no século XIX como um campo moderno de conhecimento, criou, nos seus contornos mais gerais, uma consciência do tempo que ainda é a nossa. Nela, o presente só adquire sentido e substância com o conhecimento do passado - que por sua vez se torna atualizado na medida em que participa da gênese do hoje. Os historiadores vasculham arquivos, procedem com método e com precisão, constroem cadeias de causas, de razões, processos explicativos e interpretativos. Eles incorporam ao presente, com o rigor de uma disciplina acadêmica que se quer científica, dados cuja objetividade se relativiza dentro dos recortes determinados pelo próprio presente, necessariamente contaminado por nossas inquietações.

Estas operações regradas e graves, apoiadas em técnicas que, da filologia à paleografia buscam uma verdade documental onde a exatidão garante afastar os procedimentos arbitrários, constroem arquiteturas explicativas nas quais as intenções de autonomia disfarçam - pouco importa se de modo consciente ou não - seus comprometimentos com os interesses que as engendram. Trata-se de cientificismo que abre o flanco a todas as mitologias.

Os trabalhos eruditos ou acadêmicos, entretanto, transbordam e atingem outras, múltiplas, formas da cultura, dentre as quais, a arte. As relações que se tramam são difusas, feitas de idas e vindas, não havendo, aqui, precedência - tudo concorre para concepções, crenças, comportamentos, que confirmam a perspectiva desejada, apesar da ciência e da poética proclamadas exigirem, cada vez mais, a garantia do autêntico, do verdadeiro.

As batalhas de Avaí e de Guararapes, pintadas por Pedro Americo e Victor Meirelles, são, no século passado, episódios maiores da História que o Brasil está criando para si próprio, instaurados visualmente, e participantes do grande mito de

uma identidade nacional, heróica e consciente. A escolha dos temas possui intenções evidentes: mito fundador, Guararapes opera uma síntese das raças na mesma luta e funda a primeira legitimação de um país que se descobre senhor de seus destinos políticos. O feito guerreiro é batismo de fogo dessa solidariedade entre brasileiros, e a garantia de um sentimento inabalável. Avaí, por sua vez, instaura o heroísmo contemporâneo de uma nação que se confirma pela vitória.

Tais situações, relativamente simples e facilmente identificáveis dentro do projeto pressuposto nas duas telas gigantescas, tornam-se mais sutis num outro quadro, permitindo-nos perceber com proximidade maior, algumas ligações entre nossa história e nossa pintura no século XIX. Trata-se de *A primeira missa no Brasil*, de Victor Meirelles (fig. 1). Ele pode esclarecer muito sobre estas relações, que envolvem também, em âmbito mais geral, *A batalha de Avaí* e *A batalha de Guararapes*. Antes de considerarmos estas duas obras, que ora nos interessam em maior profundidade, façamos um pequeno desvio.

A chegada das naves portuguesas pela primeira vez ao Brasil foi, como se sabe, acompanhada por um documento excepcional. O escrivão da frota, Pero Vaz de Caminha, mandava ao rei de Portugal um relato que narra, passo a passo, do dia 21 de abril a primeiro de maio de 1500, a aproximação e abordagem das novas terras.

O caráter documental, por si só, conferiria a esta "Carta do achamento do Brasil" um alto valor. Mas ele adquire um caráter mítico de "ato fundador" do país a partir de duas qualidades que Caminha possuía largamente: legítimo e elevado talento literário e capacidade aguda de observação.

A terra brasileira, descrita pela primeira vez, mostrou-se, num olhar interessado e atento, através de um caráter "antropológico" que nos parece tão moderno e através de uma tranquilidade humanista, guardando talvez na memória o tema clássico das Ilhas Afortunadas¹, e reconhecendo o paraíso primordial da Bíblia. Assim, por exemplo, nesta passagem: "Entre todos esses que hoje vieram, não veio mais que uma mulher moça, à qual esteve sempre à missa, à qual deram um pano, com que se cobrisse, e puseram-lhe ao redor de si. Porém, ao sentar, não fazia memória de o muito estender para se cobrir; assim Senhor, que a inocência dessa gente é tal, que a de Adão não seria mais quanta em vergonha".

Embora de relance, este olhar possui a mesma natureza do de Jean de Léry, alguns decênios depois. Retrospectivamente, é possível perceber na carta de Caminha o núcleo primordial daquilo que Sérgio Buarque de Holanda chamaria de "Visão do Paraíso" e que, de Léry a Montaigne, e de Montaigne a Rousseau, constituiria o tema do "bom selvagem", instrumento reflexivo capital para que a cultura do ocidente pudesse pensar-se a si própria.

Porém, nesta sequência, a Carta indica antes um olhar comum possível do que um efetivo primeiro núcleo do tema paradisíaco. Pois ela foi publicada pela primeira vez somente em 1817, na *Corografia Brasilica* de Aires de Casal. É aí que a Carta de Caminha entra como documento primordial na História do Brasil - e, sobretudo, na História da História do Brasil.

Límpido, preciso, visual, com um frescor tão adequado ao mundo inocente que

¹. Como lembra Luciana Stegagno Picchio in *La letteratura brasiliana*. Sansoni-Accademia, Firenze, 1972

reconstitui, o estilo de Caminha confere ao documento o poder definitivo de projetar-se no imaginário histórico que emerge e atravessa o século XIX brasileiro. Ao fixar no verbo a observação "verdadeira", ele legitima e confirma, segundo a História, as convicções que a literatura criava: Caminha garante Chateaubriand e confere verdade virtual a *Iracema*.

Deste modo, a carta foi publicada quando devia ser. Correspondia perfeitamente à solicitação de historiadores e literatos que construiam então o passado brasileiro através da história e da literatura - essas duas grandes disciplinas do imaginário.

Além de seu poder em tornar presentes aqueles acontecimentos remotos, primevos, quase míticos, a carta trazia também a associação dos dois elementos humanos nobres, tomados no século XIX como ancestrais legítimos para a recente nação: os índios e os portugueses. Mais do que isso, a carta juntou, fazendo desenrolar essa fusão com clareza inaudita, pagãos e católicos.

Nisto, para retomarmos uma comparação anterior, Caminha, o católico, difere do protestante Léry. O olhar sobre o outro não basta; é preciso que este outro se transforme à minha semelhança - isto é, incorpore-se ao universal católico; todo paraíso terrestre é necessariamente perdido. As vergonhas devem ser cobertas e aqueles seres, inocentes, "que nenhuma idolatria nem adoração têm", devem aderir à fé que lhes abrirá as portas do verdadeiro, Celeste, Paraíso.

O cerne do texto se concentra na cerimônia mais significativa: a missa, que congrega navegadores e índios. Caminha detalha os preparativos, assinalando as diferenças de cultura: a grande cruz, feita por carpinteiros, o espanto dos índios diante

da "ferramenta de ferro", eles que possuíam apenas "pedras feitas como cunhas, metidas em um pau entre duas talas mui bem atadas"; a cruz, que repousava contra uma árvore, à espera de sua ereção, devotamente beijada pelos portugueses, imitados em seguida por dez ou doze nativos; a escolha de um lugar de destaque para a instalação do altar. Por fim, a cerimônia propriamente dita:

"Ali estiveram conosco a ela obra de cinquenta ou sessenta deles, assentados todos em gíolhos, assim como nós, e quando veio ao Evangelho, que nós erguemos todos em pé, com as mãos levantadas, eles se levantaram conosco e alçaram as mãos, estando assim até ser acabada. E então tornaram-se a assentar como nós, e quando levantaram a Deus, que nos pusemos de gíolhos, eles se puzeram todos, assim como nós estávamos, com as mãos levantadas e em tal maneira assossegados, que certifico a Vossa Alteza, que nos fez muita devoção. E estiveram assim conosco até acabada a comunhão..."

E Caminha conclui inserindo o personagem de um índio mais idoso, "homem de cinquenta ou cinquenta e cinco anos", que parece ter compreendido o sentido da cerimônia, chamando a atenção de outros índios - "falando-lhes acenou com o dedo para o altar, e depois mostrou o dedo para o céu, como quem dizia alguma coisa de bem e nós assim o tomamos". Caminha sabe singularizar, e deste modo, dar mais vida ao geral.

Assim, sob a égide católica, associam-se, numa cena de elevação espiritual, as duas culturas. Criava-se ali o ato de batismo da nação brasileira. Momento preñado de significados, que o projeto de construção de um passado histórico para o Brasil, ocorrido no século XIX, saberia explorar.

Será a pintura a encarregada de fixar e de imprimir nas mentes esse instante inaugural, através do pincel de Victor Meirelles, então jovem e promissor talento.

Meirelles havia partido para a Europa em 1853, quando recebera o Prêmio de Viagem da Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro. Depois de um período romano, instala-se em Paris. Ali, em 1859, decide pintar a *Primeira Missa no Brasil*⁽²⁾ → *desloca 1859*

Seu mentor brasileiro, Araújo Porto-alegre, diretor da Escola de Belas Artes do Rio, insistira para que ele se embebesse do texto de Caminha: "Leia cinco vezes o Caminha, que fará uma cousa digna de si e do país". Insistia também para que

². O catálogo do *Salon* de 1861 inscreve, à pg. 263 (fig. 4):

MEIRELLES DE LIMA, (Victor), né à Sainte-Catherine (Brésil), élève de MM. Léon Cogniet et A. Gastaldi.

Rue du Cherche-Midi, 109

2183 - Première messe célébrée au Brésil.

"Le vendredi 1er mai 1500, le P. Henrique célébra la messe en présence des sauvages, qui semblèrent prêter à la cérémonie l'attention la plus vive et se levèrent tous au moment de l'évangile."

O exemplar do catálogo consultado na Biblioteca Doucet em Paris, não possuía página de rosto, oferecendo informações bibliográficas.

Meirelles é ainda mencionado in

Notices explicatives, historiques, biographiques sur les principaux ouvrages de peinture et de sculpture exposés au Palais de Champs-Élysées, Année 1861 - Paris, Plon, 1861, pg. 54: M. Meirelles de Lima - N. 2183. - Première messe célébrée au Brésil.

Scène intéressante, dont les principaux personnages sont des Indiens. Leurs traits expriment l'étonnement, l'émotion, que leur cause le spectacle imposant dont ils sont les témoins. L'auteur, abrité par des arbres magnifiques, avait été dressé sur une élévation. C'était le 5 mai 1500. Au moment de l'Évangile, tous les indiens se levèrent comme les Européens qui assistaient à la messe ~~deux~~. Lembremos ainda que no mesmo salão de 1861 Louis Rochet expunha o monumento a Pedro I, que hoje se encontra no Rio de Janeiro. x

reproduzisse uma natureza tropical, inserindo na paisagem embaíbas, coqueiros, palmeiras³. Preparava-se um ícone da história nacional.

Há mais. Meirelles inspira-se, para seu grupo principal, da *Première messe en Kabilie*, obra pintada por Horace Vernet, e apresentada em 1855 no *Salon* (fig. 2). Vernet presenciara a cena. Ele havia mesmo projetado o altar provisório ao ar livre. A imagem, embora contemporânea, tinha pontos em comum com a cerimônia de Frei Henrique - uma celebração em terra de infiéis que se uniam com europeus na assistência. Este modelo oferecia, paralela e adicionalmente, uma certa verdade antropológica transhistórica de articulação entre culturas por meio do mesmo ritual, que Meirelles percebe e capta⁴.

Em 1861, a obra é apresentada no *Salon* parisiense^{nota 2}. Era a primeira vez que um pintor brasileiro conseguia tal proeza, e isto acentou, aos olhos nacionais, a importância do quadro.

3. Apud MELLO, Donato Junior - "Temas históricos", in *Victor Meirelles de Lima*, Ed. Pinakothke, Rio de Janeiro, 1982. Eis o que diz Porto-alegre na carta de 4.2.59: "Não se esqueça de por algumas embaíbas, que são formosas e enfeitam o bosque pelo caráter especial de suas folhas (...) Lembre-se bem das nossas árvores e troncos retos, carregados de plantas diversas, altas e com coqueiros ou palmitos pelo meio, pois estes crescem à sombra dos grandes madeiros. Pouco, mas característico, mas genuinamente brasileiro". Cito ainda os detestáveis versos de Porto-alegre, que concluem sua argumentação:

"Lê Caminha, ó artista, marcha à glória

Já que o céu te chamou Victor na terra

Lê Caminha, pinta e então caminha."

E ainda, em 11.3.59: "Na minha última carta lhe recomendei muito a leitura da carta de Pero Vaz de Caminha, que veio com Cabral na ocasião da descoberta. Ela o inspirará."

4. Sobre a relação entre o quadro de Meirelles e *Première messe en Kabilie*, de Horace Vernet, ver análise mais à frente, no corpo central deste trabalho consagrado à *Guararapes*.

Ele se tornou a verdade visual do episódio narrado na carta. Como diria o crítico Gonzaga Duque: "A primeira missa não poderia ser senão aquilo que ali está". Isto é, Caminha não encontrara apenas um tradutor visual moderno. Era outra coisa, mais forte, mais profunda: o espectador moderno assistia à primeira missa no Brasil. Quem o assegurava era, de um lado, o documento e, de outro, o poder demiúrgico da arte. Detalhe significativo: quando o grande cineasta brasileiro Humberto Mauro realizará seu filme *A descoberta do Brasil*, em 1937, não poderá evitar de reconstituir, diante da câmara, a cena idealizada por Victor Meirelles.

O ícone estava terminado. Meirelles faria outras, sublimes, obras. Nenhuma delas teria a presença, o impacto, a popularidade, a verdade da *Primeira Missa*. Mais tarde, em 1879, Pedro Peres executaria a *Elevação da Cruz em Porto-Seguro* (fig. 3), belo quadro, sem dúvida, mas tão anedótico, e sem essa existência culturalmente ontológica da admirável pintura de Meirelles. Seria necessário esperar outro pintor, Pedro Américo, que, em 1885, realizaria outra obra que se tornaria outro ícone fundador da história brasileira: *O grito do Ipiranga*. Este último, entretanto, poderá parecer, talvez, a certos olhos de hoje, um pouco envelhecido pela alta veemência retórica fortemente afirmada. A *Primeira missa*, não.

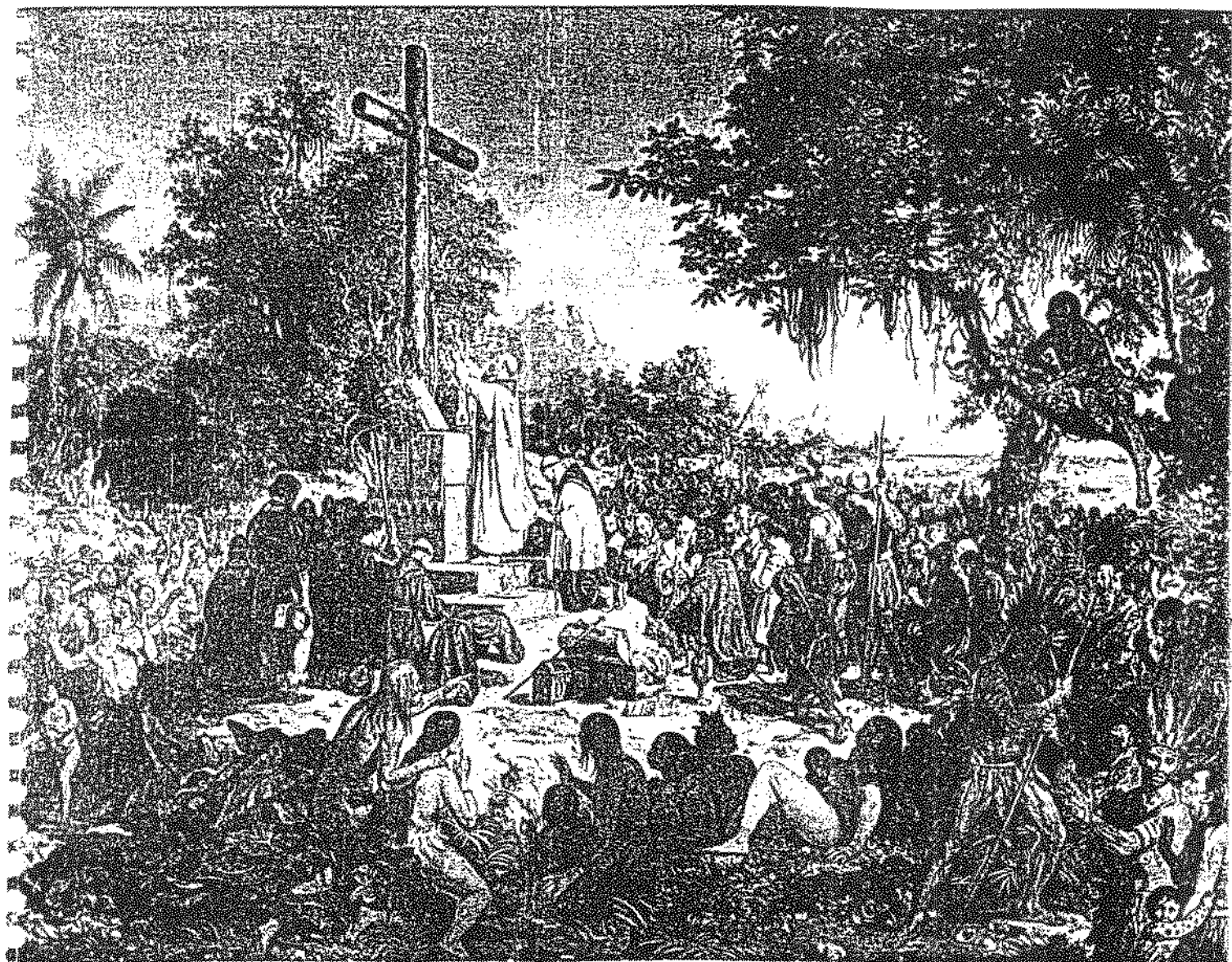
É bem evidente que, para atingir esse poder e esta permanência, a obra possui os meios formais adequados. Meirelles estudara na Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro, que fora fundada por professores franceses vindos em 1816, de boa cepa neoclássica. Mas os anos que passara em Roma, trabalhando sobretudo com um discípulo de Minardi, Nicola Consoni, fizeram-no entrar em contacto com a chamada pintura "purista" - arte onde desenho é mais frágil, tênue e delicado do que os da tradição davidiana, onde as anatomias se simplificam, onde as cores se suavizam, onde uma

geometria interna preside à composição, - geometria de tranquilo equilíbrio. A formação neoclássica de Meirelles se atenuava, se espiritualizava. Estes princípios surgem com clareza na *Primeira Missa*.

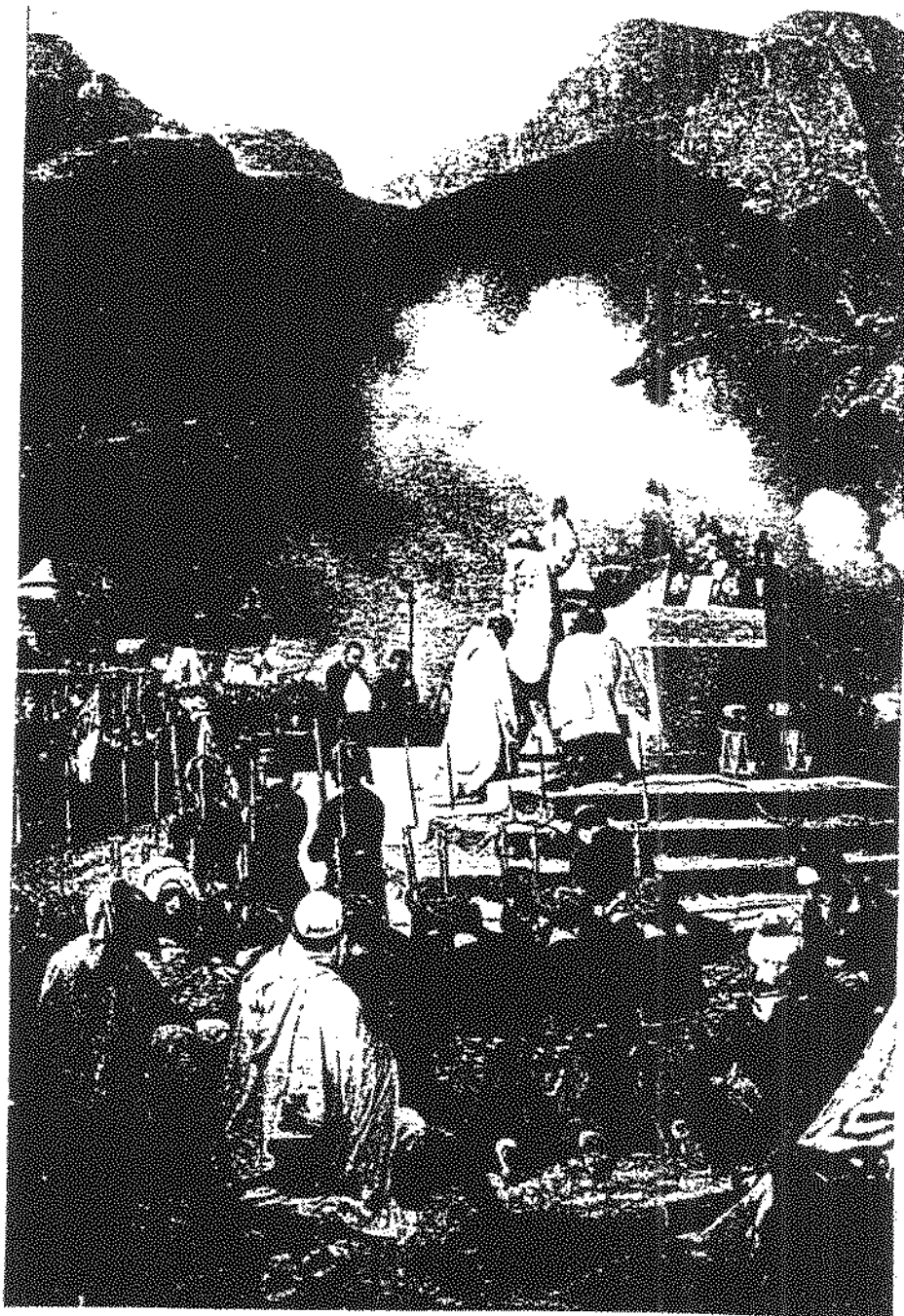
Não se tratava de uma proclamação dramática, que exigia a tensão do desenho denso e o contraste das cores, como no *Juramento dos Horácios*, de David, nem do apelo contemporâneo a um episódio épico, onde o avanço dinâmico dos personagens exalta o espectador, como na *Liberdade guiando o povo*, de Delacroix. Tratava-se de um momento harmônico e espiritual, onde se concertavam mundos opostos.

Para tanto, Meirelles dispôs as multidões conforme um triângulo largo que se abre para o espectador, evitando a rigidez simétrica. Ali os personagens, sem perderem a variedade individual, por vezes mesmo singularizando-se, como o velho índio de Caminha, integram-se numa massa de tons onde predomina o ocre. No primeiro plano, os índios compõem um friso a contra-luz, que faz recuar a cena principal, onde frei Henrique de Coimbra procede à elevação. Vemos a missa à distância, projetada mais longe pelas sombras do primeiro plano, que nos separam da cena principal. A luz é nacaraada, sem brilhos excessivos. A atmosfera difusa não permite que o branco das vestes do sacerdote ressalte em demasia; ela antes o incorpora ao azul esbranquiçado da paisagem à distância. O instante é contemplativo. O movimento é suspenso.

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



1 - Victor MEIRELLES - *A primeira missa no Brasil*, óleo sobre tela, 260 x 356 cm., 1860, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



Horace VERNET - *La première messe en Kabylie*, óleo sobre tela, 194 x 123 cm.,
Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne.



3 - Pedro PERES - *Elevação da cruz em Porto-Seguro*, óleo sobre tela, detalhe, 1879, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

MEIRELLES DE LIMA (VICTOR), né à Sainte-Catherine (Brésil), élève de MM. Léon Cogniet et A. Gastaldi.

Rue du Cherche-Midi, 109.

2183 — Première messe célébrée au Brésil.

« Le vendredi 1^{er} mai 1500, le P. Henrique célébra la messe en présence des sauvages, qui semblèrent prêter à la cérémonie l'attention la plus vive et se levèrent tous au moment de l'évangile. »

MEISSONNIER (JEAN-LOUIS-ERNEST), né à Lyon (Rhône), élève de M. Léon Cogniet.

Méd. 3^e cl. (Genre) 1840 — Méd. 2^e cl. 1841 — Méd. 1^{re} cl. 1843 et 1848 — Grande Méd. d'honneur 1855 — * 1846 — * O. 1856 — [EX].

A Poissy (Seine-et-Oise).

2184 — S. M. l'Empereur à Solferino.

2185 — Un maréchal ferrant.

2186 — Un musicien.

2187 — Un peintre.

2188 — Portrait de M. Louis Pould.

2189 — Portrait de M^{me} H. T...

MEISTER (PIERRE), né à Colmar (Haut-Rhin).

Chez M. A. de Longpont, rue de Paradis-Poissonnière, 6.

2190 — Légumes.

2191 — Vase de fleurs.

GUARARAPES

UMA PINTURA LENTA

"Quem é maior: Gonçalves Dias ou Castro Alves? Nunca soube responder à incômoda pergunta. Mas entre Pedro Américo e Vítor Meireles não hesito"¹. E Manuel Bandeira toma claro partido pelo pintor de Santa Catarina, num texto despretencioso, mas notável pela acuidade inteligente do olhar.

É compreensível: o poeta possuía afinidade fraterna com tudo que fosse contido, que expressasse uma sinceridade íntima, uma certa ingenuidade luminosa, sem grande habilidade aparente, ou astúcias, ou efeitos. Bandeira gosta do fazer dificultoso que descobre nas telas de Meirelles: "o pincel resistia, mas o artista duvidava, refletia, teimava, e o pincel acabava obedecendo da mesma maneira, mas transmitindo à tela o calor da luta. Em quase todos os quadros do pintor se nota o mesmo cuidado que ele punha nos pequeninos estudos de trajos".

É verdade que a *Batalha dos Guararapes* (fig. 5) não possui virtuosidade evidente. A ela se substitui uma fatura serena e sólida, uma composição muito pensada e clara. À paisagem que ocupa o canto esquerdo superior da tela, apresentada como massa vegetal dissolvida na atmosfera, se contrapõe o grupo de militares no canto direito inferior, em primeiríssimo plano e contra luz. Entre esses dois grupos se situa a batalha, limpidamente organizada, aos poucos desaparecendo em direção ao espaço aberto à direita, que nos mostra, ao longe, o Cabo de Santo Agostinho, o mar e o céu imenso. Estes são os pontos principais de

¹. BANDEIRA, Manuel - "Pedro Américo e Vítor Meirelles", in *Flauta de Papel, obras completas*, Aguillar, Rio de Janeiro, 1967, pg. 553 e segs.

organização do quadro. Acrescente-se, indo para o lado esquerdo, em direção das terras, uma teoria de soldados que se mistura com a fumaça e a vegetação.

Trazidos para perto de nós, os personagens principais se impõem, com marcada presença. O ponto nevrálgico da construção é o confronto entre André Vidal de Negreiros e o coronel holandês Pedro Keewer. E para que esse confronto se afirme todo poderoso, Victor Meirelles faz prova de uma extraordinária ciência na disposição da cena. Da esquerda para a direita, avançam os brasileiros: a atitude dos corpos inclinados para a frente conduz o olhar, e o movimento é ativado por três figuras mais importantes - Henrique Dias, atrás, seu escudo levantado no braço esquerdo e contrastando, quase silhueta, com o fundo luminoso; João Fernandes Vieira, que vem a cavalo, brandindo a finíssima lâmina de sua espada; Antônio Dias Cardoso, Sargento-Mor dos Infantes, claramente iluminado, a figura mais nítida de todo o quadro, correndo a passos largos, com a espada abaixada, cuja linha acentua a inclinação do corpo.

Eles todos convergem para André Vidal de Negreiros. Este, monumentalizado ao modo de uma estátua equestre, está, como convém, numa posição mais alta do que todos os outros, no topo de um triângulo vasto, cujos ângulos da base são ocupados por Cardoso e Keewer.

Em frente deles se amontoam os holandeses, subalternos, com as lanças erguidas, tentando uma defesa vã: a derrocada parece definitiva com a queda de Keewer e seu cavalo branco. O arremesso e a defesa não se concretizam em nenhuma imagem efetiva de luta; o confronto entre os dois grupos é concentrado no afrontamento dos dois chefes, opostos num notável efeito de tensão: Negreiros, empinando seu cavalo, freia as oblíquas que avançam; Keewer, desmoronado,

forma uma espécie de barricada, por trás da qual se levantam as lanças holandesas. E o retesamento se cristaliza no espaço vazio entre as duas montarias, centro virtual de oposições, habitado pela invisível trajetória dos olhares trocados por vencido e vencedor.

Victor Meirelles dispõe, no primeiro plano, alguns soldados feridos ou mortos, segundo uma tradição que remonta pelo menos às batalhas napoleônicas de Gros. Eles se inscrevem num pequeno triângulo, cuja extremidade é indicada pela ponta da lança e se encontra no mesmo eixo da composição maior, marcado pela mão do comandante: note-se o arranjo estudado, de maneira a não encobrir o cavalo de Negreiros, cujas patas traseiras se localizam perfeitamente na parte superior e "transparente" do triângulo.

Meirelles era notável colorista, mas é preciso entender bem o sentido que este termo toma aqui. Em sua pintura, a cor é um dos fatores dentro da construção pictural, onde possui papel constitutivo. Ela cria oposições, embora sem contrastes fortes, ou volta de modo recorrente, "mapeando" cromaticamente a tela, ou promovendo passagens. O quadro possui também uma alta qualidade luminosa feita de vibrações discretas, de transições sensibílimas, de oposições cuidadas. O luminista suave desdobra aqui as mesmas qualidades que possui a *Primeira Missa* ou os panoramas cariocas.

Sabe-se que a obra foi criticada por "estática", inda mais confrontada com a fúria dinâmica de *Avai*. Victor Meirelles respondeu, num escrito de 1880, definindo sua concepção de movimento:

"O movimento resulta do contraste das figuras entre si e dos grupos entre

uns e outros; desse contraste, nas atitudes e na variedade das expressões, assim também como nos efeitos bem calculados das massas de sombra e luz, pela perfeita inteligência da perspectiva que, graduando os planos, nos dá também a devida proporção entre as figuras e seus diferentes afastamentos, nasce a natureza do movimento, sob o aspecto do verossímil, e não com o cunho do delírio"².

Este texto enuncia aquilo que a observação descobre no quadro: uma arquitetura promovida através de etapas claramente isoladas, que se articulam por meio de calma e lenta reflexão, onde o movimento só tem lugar como um sistema de tensões, e não enquanto ilusão dinâmica. Os instrumentos picturais de Meirelles, entre eles os da parcelização e acabamento das partes para uma metódica recomposição do todo, eram, sob esse aspecto, os mesmos da tradição neoclássica, e incapazes para a ilusão dinâmica. Ele poderá, nessas unidades trabalhadas, dilatar o traço, de maneira, por exemplo, a alongar um pescoço de cavalo, como revelam alguns estudos (figs 6 e 7). Disporá no conjunto, refletidamente, os vetores contrários. O próprio vocabulário empregado por Victor Meirelles é significativo: "contrastes", "efeitos bem calculados", "perfeita inteligência da perspectiva", "devida proporção", "graduando os planos" - tudo isso revela um saber que se quer regrado, que afasta o "cunho do delírio", e que busca um resultado claro.

².Apud DUQUE-ESTRADA, Luiz Gonzaga - *A arte brasileira, pintura e escultura*, H. Lombaerts, Rio de Janeiro, 1888, pg. 143.



5 - Victor MEIRELLES - *A batalha dos Guararapes*, óleo sobre tela, 500 x 925 cm., 1879, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



6 - Victor MEIRELLES - *Cabeças de cavalo, dois estudos para A batalha dos Guararapes*, lápis e giz sobre papel, 20 x 23,5 cm., carvão sobre papel, 128 x 165 mm., 1879, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

GÊNESE DA LENTIDÃO

De onde viria, historicamente, esse "far adagio" de Victor Meirelles? Em primeiro lugar, ele faz parte sem dúvida da natureza intrínseca ao pintor. Gonzaga Duque a descreve com rara felicidade no personagem comedido e em sua arte contida: "É ainda o homem que vemos, de quando em quando, atravessar a rua do Ouvidor, sem companheiros ao lado, depressa sempre, asseado, sempre com a mesma fisionomia, o arzinho de preocupação, o bigode frisado sobre os talhos dos lábios, o olhar perdido no espaço. Não há forças humanas capazes de modificarem-lhe os hábitos. (...)

Toda obra produzida por esse artista é, pois, uma obra vagarosa, cuidada, caprichada no arabesco, de colorido bem combinado, em suma, correta.

Não será, nunca, uma obra extraordinária, opulenta de vigor, audaciosa, sincera, espontânea, vivificada por esse clarão estranho que se intitula o gênio. Não; isto nunca"³. E ainda: "O seu desenho parece feito a compasso, é exato. Estuda-o durante horas e horas, bosqueja-o, mede, relaciona, estabelece proporções precisas, nos mais insignificantes trabalhos e a mesma paciência

³. DUQUE-ESTRADA, Luiz Gonzaga - *A arte brasileira, pintura e escultura*, op. cit., pg. 144/5. É evidente que Meirelles não pertence à família dos pintores de pincel agilíssimo e inspirado; antes, pertence àquela do fazer árduo e trabalhoso - a de Cézanne, por exemplo, pintor que não possuía o dom da rapidez e da facilidade. Ele também não entraria nesta categoria dos gênios, definida por Gonzaga Duque.

emprega na execução"⁴.

É muito claro que, além das vocações próprias ao artista, existem grandes tradições culturais onde elas podem se inserir. Esta pintura lenta, no século XIX tem uma história, que se origina mais remotamente dentro dos métodos picturais instaurados pelo neoclassicismo, no final do século XVIII. À habilidade barroca, David substituíra um fazer lento, permeado pela reflexão racional e em tudo avesso à fúria do gênio. O rastro da pincelada desaparece; a cor, o desenho, a composição se encontram, num primeiro tempo, dissociados; os estudos, isolados, se resolvem num produto final que lhes é distinto - estamos muito distantes de um Tiepolo, por exemplo, onde, da "lavada" que esboça a primeira idéia se passa, sem dificuldade e sobretudo sem ruptura de natureza, para o grande afresco.

A base primordial da pintura neoclássica é o desenho. Não o croquis rápido, feito com virtuosidade, mas o contorno aplicado, clara e lentamente traçado, associado a uma definição de volumes por um sombreamento cuidadoso. A ele se acrescenta o estudo por partes - persistente, repetido - daquilo que se quer representar. Ou seja: uma vez estabelecida a idéia geral dos quadros, procede-se ao trabalho sobre cada elemento, sobre cada ser, e isto parte por parte: olhos, narizes, cabeças, mãos, braços, pernas.

Daí advém a importância fundamental da anatomia, cujo perfeito conhecimento permite a coerência da junção dos pedaços, sob pena de surgirem monstros (como o fez Ingres, que dispensava a síntese anatômica), ou manequins sem força. Daí a necessidade de desenhá-los nus, numa primeira etapa, e vesti-los ape-

⁴. DUQUE-ESTRADA, Luís Gonzaga - *A arte brasileira, pintura e escultura*, op. cit., pg. 153.

nas quando a estrutura do corpo estivesse perfeitamente solucionada. Os resultados primordiais de tensão seriam particularmente debilitados sem a expressão vigorosa dos músculos: num quadro como o *Juramento dos Horácios*, o grupo principal, construído essencialmente através de efeitos de retesamento, tem necessidade absoluta desse extraordinário eriçar dos músculos sob a pele. O *Juramento dos Horácios*, como se sabe, foi o quadro-manifesto do neoclassicismo: note-se, nele, embora de modo mais violento, o emprego dos vazios com papel dramático preponderante, como na batalha de Victor Meirelles.

Sabemos que esse trabalho de elementarização e recomposição do mundo está por trás da *Batalha dos Guararapes* graças aos inúmeros estudos deixados pelo pintor [REDACTED]. Mas é possível articular muito claramente esse processo à sua formação através de uma carta a ele dirigida em 1855 por seu mentor, Manuel Araújo Porto-alegre.

Nessa carta, Porto-alegre indica alguns ilustres exemplos internacionais como modelos ao jovem Victor. São nomes da geração que sucedeu a David na primeira metade do século e que já havia tomado suas distâncias com o neoclassicismo ortodoxo dos primeiros tempos, pintores que se situam nas águas do romantismo: Gros, Horace Vernet, Delaroche. Mas a crítica feita por Porto-alegre à *Degolação de São João Batista* que Meirelles realiza na Europa é reveladora de fidelidade aos preceitos estritos do neoclassicismo, mantidos na Escola de Belas Artes do Rio, desde a chegada da Missão Francesa. As indicações são claras.

"Antes de compor, veja a ação em geral, veja depois, cada uma das suas personagens: estude-as moral e fisiologicamente para que elas possam, cada uma

de per si, compor um todo harmônico e verdadeiro "⁵.

A análise proposta a respeito do algoz da *Degolação* é ainda mais expressiva, com uma linguagem que parece saída de manual anatômico para estudante de medicina:

"A figura do algoz tem boa cabeça; o pescoço, o tórax e o abdômen estão sofrivelmente modelados e melhor coloridos, porque não tem tons sujos, porém, parece-me que há uma falhazinha miológica na região intercostal. O braço direito, no que toca o antebraço, não está mau, porém não está acentuado com energia, nem tem clareza na musculação: o deltóide deveria ser mais fibroso, assim como mais marcado o tríceps braquial; quanto ao antebraço, punho e mão, esses não foram estudados com tanto amor como o tórax e o abdômen. (...) As pernas parecem curtas, e um tanto inertes no modo de acentuar a musculação: o que está perfeitamente modelado é a parte externa da região poplíteia e, sobretudo, a inserção posterior do tríceps da coxa "⁶.

Desse modo, pela sua formação, Meirelles é devedor dos mais nítidos processos neoclássicos. Por ele/os personagens são concebidos com precisão anatômica, transpostos para a tela um por um, numa junção harmoniosa com os outros⁷. Veremos, mais adiante, a distância que Meirelles toma em relação à

⁵. GALVÃO, Alfredo - "Manuel de Araújo Porto-Alegre - sua influência na Academia Imperial das Belas Artes e no meio artístico do Rio de Janeiro", in *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, 14, Rio de Janeiro, 1959, pg. 87.

⁶. Idem, pg. 86.

⁷. Modesto Brocos deixou um depoimento a respeito de um curso dado por Meirelles. Nele, as rigorosas etapas de construção do quadro são perfeitamente respeitadas: "Assim, depois de nos explicar o assunto que tínhamos de compor, nos mandou: 1., fazer um esboço que, executado,

ortodoxia do neoclassicismo - a carta de Porto-Alegre, em verdade, se configura como um alarme.

Mas esses princípios básicos determinados pelo ensino neoclássico, que levavam à concepção ponderada das partes, nunca serão, por Meirelles, abandonados: na *Batalha*, gestos e atitudes muito pensados atingem por vezes uma beleza comovente: assim, o oficial holandês, caído em meio ao exército brasileiro, logo atrás de Antônio Dias Cardoso, que ergue a mão num gesto vencido de lassitude e desalento (fig. 7). Ou Keewer, por terra, numa posição retorsa, levantando os olhos ao opositor - possivelmente a mais bela figura do quadro (fig. 8).

Apenas um personagem corre: é o Sargento-Mor dos Infantes - e ele demonstra as dificuldades na expressão do movimento que o método neoclássico trouxe consigo (fig. 7). O contorno impecavelmente definido, o modelado aplicado e lento que uniam as partes previamente estudadas com muita minúcia, não eram próprios a criar a impressão dinâmica. E desse modo, avançando com as pernas abertas, o pé no ar num passo largo e consciencioso, nos dá a impressão de ter sido fixado nessa postura ao ser transposto para a tela. Temos, desse modo, uma "leitura" que significa "corrida" (no mesmo sentido em que Mário de Andrade empregou a expressão "leitura de vôo", a respeito dos anjinhos do Padre Jesuíno), mas não a miraculosa ilusão dinâmica que o barroco conseguia produzir. Victor

levamos para a aula, onde o velho professor fez a crítica das composições cada uma por sua vez, e fez proceder as correções que julgou indispensáveis; 2., desenhar a carvão e a *crayon*, e fazer estudos parciais das personagens que entravam na composição; 3., combinar esses desenhos e pintá-los na tela a claro-escuro; 4. finalmente, dar-lhes cor". Apud ROSA, Ângelo Proença e PEXOTO, Elza Ramos - "Biografia", in MAFRA DE SOUZA, Alcídio (coordenador) - *Victor Meirelles*, op. cit., pg. 44. Sobre o problema de um método meirelliano, cf. ROSA, "Análise da composição", idem, pg. 117 e segs.

Meirelles, por causa de sua formação, cria um mundo cristalizado⁸.

⁸. Gonzaga Duque, com sua percepção sempre muito certa dos fenômenos picturais, formula, a respeito de *Guararapes*: "O espectador é obrigado a despende duas, três horas de observação, de paciência, de trabalho analítico, para convencer-se que o movimento das figuras foi precisado. Creio que me faço compreender. Dizendo que o movimento foi precisado, e que esta precisão só é encontrada depois de um lento estudo parcial do quadro, não quero dizer, está claro, que o movimento seja sentido - ao primeiro golpe de vista". DUQUE-ESTRADA, Luís Gonzaga - *A arte brasileira, pintura e escultura*, op. cit., pg. 144/5.



7 - Victor MEIRELLES - *A batalha de Guararapes* (detalhe).



8 - Victor MEIRELLES - *A batalha de Guararapes* (detalhe).

ALGUNS ESTUDOS

É possível perceber pontos importantes para a organização geral do quadro através de certos estudos. Um deles, pertencente ao Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, executado com lápis sobre papel, numa folha de 24,5 x 17 cm (fig. 9), parece estabelecer uma primeira idéia para a tela definitiva, concentrada num núcleo central: o cavalo empinado, seu cavaleiro com a espada erguida para o céu, tendo, diante de si, derrubados, o guerreiro inimigo e sua montaria. Este núcleo possui um acabamento maior no que concerne o tratamento dos volumes: são particularmente acentuadas as ancas, a pata e o rabo do cavalo que se ergue. Sublinhada pela sombra que projeta atrás de si, toda essa parte trazeira do animal adquire o papel de mola propulsora para o dinamismo tenso que a posição impõe.

O formato desse estudo, estirado num longo retângulo que ocupa apenas uma faixa no alto da folha, é aproximadamente o mesmo da versão final. A situação da paisagem, no entanto, está invertida: a abertura para o horizonte se faz à esquerda, e não à direita, onde se encontra um tufo mais alto de vegetação que acentua a resistência visual dos holandeses, freando ao mesmo tempo o dinamismo do olhar que acompanha o avanço dos brasileiros.

Os grupos laterais são menos definidos: eles se confundem com a paisagem, através do grafismo vibrante e dos efeitos de *sfumato*. Ainda assim, na extrema esquerda, percebe-se um soldado que, como gladiador antigo, prepara-se para dar o golpe de mercê no antagonista.

Sobretudo, percebe-se à direita, vizinho ao grupo central dos cavaleiros,

um personagem nu, de perfil, mas com a cabeça voltada para dentro do quadro, mostrando a nuca ao espectador. Esse personagem segura um objeto redondo, que estabelece um contraposto com as formas recurvadas da anca do cavalo empinado: uma primeira idéia para o militar com tambor (fig. 10), do primeiro plano na grande tela, em contra-luz, como ainda veremos. De qualquer modo, afora o núcleo central, a concepção será bastante alterada até a tela definitiva. Em particular, falta Antonio Dias Cardoso, correndo ao lado de Negreiros. Faltam também os grupos amontoados no primeiro plano.

As primeiras indicações gráficas são levadas adiante num outro estudo. Trata-se ainda um desenho a lápis sobre papel, de 26,5 x 21 cm, concebido como notações mais rápidas do que o precedente (fig. 11). Mais uma vez, o esboço ocupa a parte superior do papel. Em baixo, anotações manuscritas de leitura difícil, que tento transcrever aqui:

"devo fazer (?) um desenho de modo que o grupo mais cheio contraste com o principal - sobre a campina e assim desapareça o vazio que a vista no primeiro plano - que repete o mesmo que vai sobre o horizonte - detendo-se então uma (ilegível) que contrasta perfeitamente. Do lado do meio (?) o grupo não deve ser tão importante ficando subordinado ao outro principal - todas as figuras serão menores então. Luta (ilegível) no primeiro plano (ilegível) o terreno vazio, a fim de contrastar com o escorso (sic) que fica por cima. No canto pode existir um grupo de figuras grandes que contrastará com as outras menores e lhe ajudarão a fugir".

Embora a compreensão exata daquilo a que essas indicações se referem seja impossível, o texto revela o caráter refletido dos procedimentos próprios ao

artista: ponderar bem sobre a disposição dos grupos, sobre equilíbrios e contrastes, organizando visualmente vazios e aglutinações. A composição é armada, por assim dizer, através de efeitos visuais postos em relação contrastante.

Este estudo está mais vizinho das soluções finais do que o primeiro esboço. Ele elimina uma pequena parte da composição encontrada na grande tela, à esquerda e começa a se desenrolar a partir do personagem de Antonio Dias Cardoso. O grupo com o cavalo empinado foi afastado muito para o fundo, e o artista se aplicou mais no conjunto de soldados disposto no canto direito, sobrecarregado pela paisagem acima - que ainda não ocupa seu lugar definitivo, à esquerda. Há, sem dúvida, uma necessidade de recondução das proporções, é a ela, provavelmente, que o texto faz referência.

Diante do grupo denso, à direita, retorna o personagem com o objeto redondo, já percebido na primeira invenção gráfica de Meirelles. Ele não se encontra mais isolado, mas em diálogo com um outro - é a etapa que nos leva à dupla, constituída pelo tambor, cúmplice daquele que tem um chapéu em penacho - em contra-luz e destacando-se no grupo que serve de *repoussoir*, à direita. É a isto, certamente, a que se refere o verbo *fugir*, na última frase do escrito: "No canto pode existir um grupo de figuras grandes que contrastará com as outras menores e lhe ajudarão a fugir".

Cabia pensar os efeitos de massas luminosas e sombrias. Há ainda um esboço do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro⁹ (fig. 12), feito para

⁹. Publicado por GUIMARAENS, Dinah - "De Mário de Andrade a Mário Pedrosa: tradição x modernidade no Museu Nacional de Belas-Artes", in *Piracema*, n. 3, 1994, sem indicações de dimensão e de técnica.

estudar, com minúcia aplicada, esses contrastes. Ele contém a disposição que será finalmente incorporada na grande tela.

Uma vez a idéia suficientemente evoluída, os procedimentos de escola pedem a organização final num esboço a óleo. Este esboço existe, pertencente ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes do Rio, medindo 54 x 100 cm (fig. 13). Ele está muitíssimo próximo, como concepção, da versão definitiva.

Efetivamente, todos os elementos ocupam já os lugares estabelecidos na tela final. A iluminação já foi determinada, e todos os efeitos de contra-luz encontram-se construídos. Mas há uma grande liberdade na pincelada: deste modo a vegetação é apresentada enquanto massas cromáticas abstratas, onde perpassam soberbos toques livres, de rosas, verdes e alaranjados. A pincelada age também realçando efeitos de luz, aos quais estão associados as cores e o dinamismo do gesto.

Há uma predominância de rosas claros, laranjas, violetas que, tanto no céu e no horizonte à direita, quanto na poeira provocada pelo tropel à esquerda, e mesmo nos próprios personagens, tende a dissolver as outras cores, sobretudo os rosas mais sustentados e os azuis.

Neste esboço, os personagens são tratados de modo bastante sumário: servem sobretudo como suporte dos tons, da luz e das sombras, que se traduzem na matéria pictural por empastamentos muito espessos. Os efeitos de iluminação, simples e poderosos, chegam a soluções muito sintéticas: por exemplo, o cavalo de Keeweer mostra sua crina como um traço curvo luminoso, mas mergulha a cabeça e o pescoço na escuridão, tornando-os invisíveis. Filipe Camarão emerge na

sombra, e apenas seu braço direito possui na parte superior, uma fulguração.

Embora definidas, estas soluções simplificadas necessitam de um acabamento, de maneira a que os elementos possam incorporar-se à grande composição projetada. É quando o pintor deve proceder aos inúmeros estudos, em desenho e a óleo que serão, depois, cuidadosamente transpostos para a tela.

Os desenhos trarão personagens pensados em suas grandes massas, reduzidos aos volumes. Eles não perdem, no entanto, uma profundidade propriamente humana. Um soldado morto, por exemplo, guardará a imóvel e grave adesão ao solo trazida pelo peso que mais nenhuma força rege (fig. 14). Um fragmento corpóreo (fig. 15) possui vida intrínseca por meio da vibração luminosa e da convicção do contorno.

Nos esboços a óleo, a execução é muito avançada. Tomemos dois dentre eles. O primeiro é o de Filipe Camarão, um óleo de 71 x 51 cm, pertencente ao Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro (fig. 16). Falta-lhe o braço direito erguido, com espada na mão, mas ele já vem acompanhado pelo índio com chapéu, mais ao longe e meio impreciso, que reencontraremos na grande tela.

Trata-se de um estudo de expressão: olhos saltados, queixo para frente, concentração heróica da fúria guerreira alucinada. O modelado é, a um tempo, firme e sutil; os tons se concertam em torno da tez acobreada, do cinza dos cabelos, do negro do chapéu, do verde do gibão, mais incisivo, que se situa entre o vermelho da manga encoberta pelo escudo e o branco da gola, e o todo se completa com a vivacidade das penas de arara, onde às cores nacionais - o verde e o amarelo - acrescenta-se um rosa avermelhado. Há, no conjunto, um equilíbrio de

formas curvas que se respondem: escudo, gibão, gola, chapéu - ressaltando o vibrante vigor expresso no rosto.

Este estudo nos revela bastante a respeito do espírito de Meirelles. A fidelidade aos atributos históricos - a grande cruz pendurada no pescoço, roupas e armas de época - é submetida a uma rigorosa construção pictural. Os atributos estão ali, mas deixaram de agir apenas como lembrança pitoresca do passado, como cor local fantasiosa, como citação de época. Fossem quais fossem, eles incorporar-se-iam ao projeto artístico do pintor.

Por outro lado, percebemos que o princípio da fúria guerreira não é abandonado - mas ele não surge da desordem vibrante das pinceladas, da invenção que repousa sobre a embriaguez inspirada do pincel. Ao contrário, ele se adensa na crispação intensificada que habita o rosto, exasperado pelos efeitos contidos da composição estrita, submetendo roupas e acessórios que se geometrizam em curvas. Na contradição imóvel surge a tensão.

Outro admirável estudo a óleo é o de Pedro Keeweer, caído de sua montaria. Ele também faz parte da coleção do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, e suas dimensões são 53 x 44 cm (fig. 17). O amplo volume do corpo do guerreiro é envolvido por um gibão rosado, atado por uma larga faixa verde-azulada: são as cores dominantes que, ao contrário do precedente, integrarão os tons rosas e amarelos da cabeça tentando se erguer. O cromatismo é rico: assim, o laço da faixa possui, dentro de sua dominante verde-azul, realces de pequenas pinceladas de múltiplos tons, onde sobressaem o lilás e o amarelo.

Meirelles faz com que a roupa adira ao volume do corpo: significativo é

um *pentimento* na barra inferior do gibão. Antes, a roupa tendia a se destacar; agora, ela passa a dobrar-se sobre si, revelando o cuidado dessa adesão.

O personagem está derrubado, com a perna direita levantada por cima da sela, substituída no estudo por uma mancha rosa. Do joelho para baixo ela não foi concluída, assim como a mão direita que segura a espada. Mas está presente a atitude muito forte desse corpo enorme e contorcido, cujo eixo dramático é dado pelo olhar que, na grande tela, atinge Negreiros, o vencedor, no vínculo invisível que entra como fulcro do embate entre os guerreiros principais.

Estes trabalhos preparatórios nos conduzem também a considerar o problema da "verdade" histórica, trazida pelos estudos documentados de trajes - e eventualmente de semelhanças físicas. Trata-se de uma característica dos quadros históricos do século passado, dependentes de uma concepção moderna, rigorosa, documentada da História. Eles introduzem ainda uma certa idéia de realismo, de imagem como representação de elementos que devem ser reconhecíveis.

Meirelles praticava, como os pintores de seu tempo, o princípio da documentação. Querendo realizar *Guararapes*, ele se sentiu na obrigação de uma viagem para contemplar o sítio onde a batalha havia acontecido. Ele fará mesmo uma aquarela: *Estrada para os Guararapes depois de passar a ponte dos afogados em Pernambuco*¹⁰. Pela mesma razão, por exemplo, os atributos de Filipe Camarão devem corresponder ao personagem. Tal princípio conduziu alguns artistas a insistirem nesses dados de reconhecimento, criando efeitos pitorescos e saborosos.

¹⁰. Cf. ROSA, Ângelo de Proença - "Análise da composição", in MAFRA DE SOUZA, Alcídio (coordenador) - *Victor Meirelles de Lima 1832-1903*, op. cit. 119.

Meirelles submete tudo ao rigor da forma.

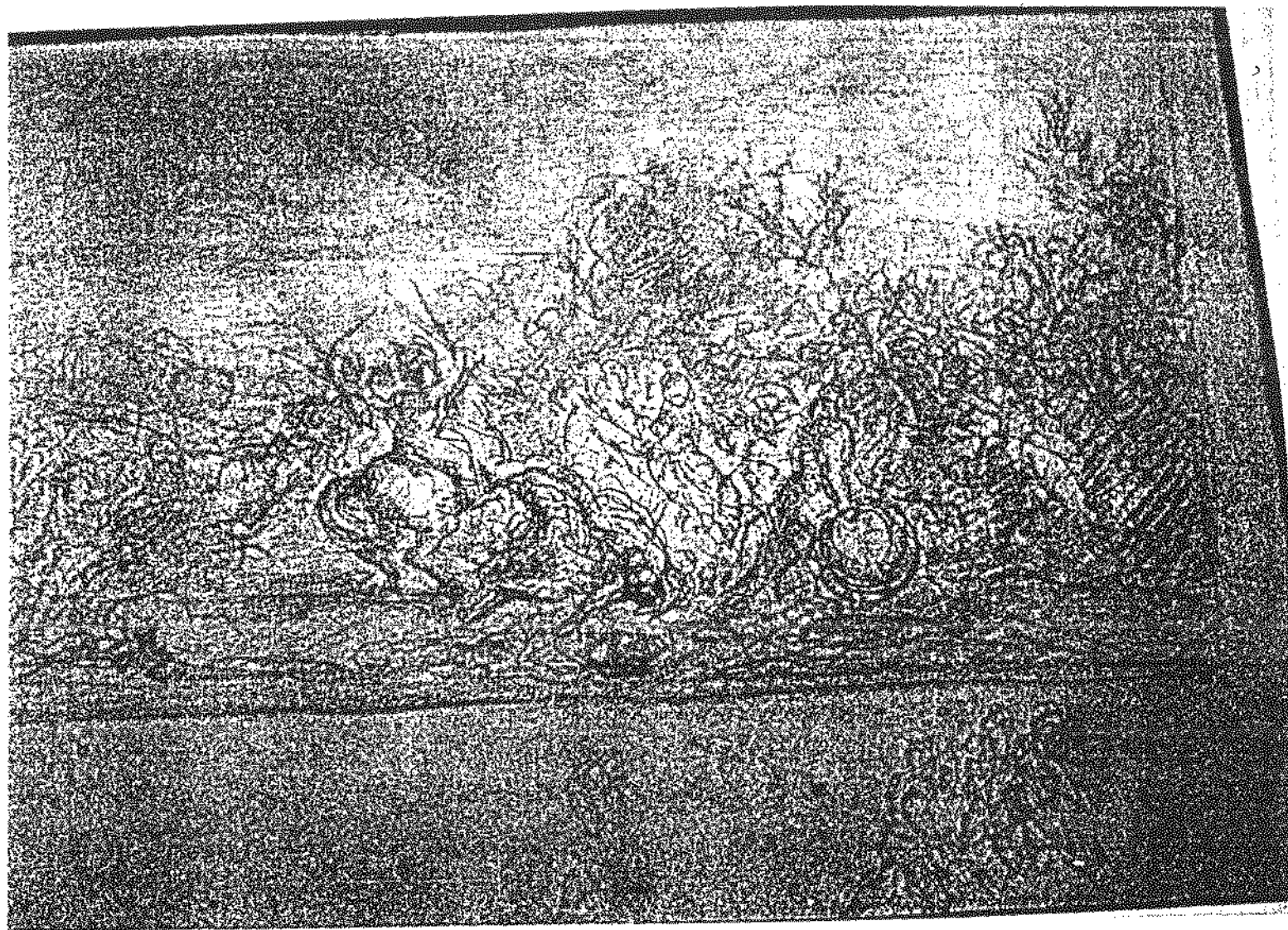
Mas eles trazem também uma indagação paralela, que é o da relação possivelmente mantida por Meirelles com a pintura holandesa do século XVII. Há, certamente, uma relação documental. Alguns críticos contemporâneos ao pintor mencioná-la-ão, Gonzaga Duque fará comentários um pouco ridículos sobre uma história de chapéus¹¹, mencionando Rembrandt. Do ponto de vista da forma, não há, muito evidentemente, vínculos entre o pintor da *Ronda Noturna* e o de *Guararapes*. É possível, porém, pensar numa pintura holandesa não rembrandtiana, de formas sólidas e de sensibilidade luminosa delicada. A evocação dos altíssimos retratos de negros, de Eckhout, é irresistível - podem ser colocados ao lado daqueles que surgem em *Guararapes* (figs. 18 e 19), descontados os acentuados efeitos de expressão, próprios a Meirelles, e a comovente interioridade dos rostos de Eckhout. Não há anacronismo nesta relação: os quadros do pintor holandês estavam presentes na cultura brasileira daqueles anos, pois Pedro II, em 1876, fez copiar seis quadros de Eckhout, dentre os que se encontram na seção etnográfica do Museu Nacional da Dinamarca, em Copenhague, destinando-as ao acervo do Instituto Histórico e Geográfico

¹¹. DUQUE-ESTRADA, Luís Gonzaga - *A arte brasileira, pintura e escultura*, op. cit., pg. 152. Pietro Maria Bardi insiste na crítica contemporânea a Meirelles, que julgava os quadros a partir do rigor mais ou menos escrupuloso posto pelo pintor na execução de seus uniformes, in BARDI, Pietro Maria - *História da arte brasileira* - Melhoramentos, São Paulo, 1976, pg. 178. A questão documental impressionará ainda historiadores da arte de nossos dias, que não encontrarão em Meirelles qualidades melhores além dessa: "A meticulosidade com que estudou aspectos do sítio das batalhas e o rigor histórico do levantamento de trajes e armas da época dão-lhe uma conotação que fica entre o apuro do registro realista e o amor ao passado do Romantismo. Como lição, porém, desembocará no academismo, pelo primado de elementos circunstanciais sobre o impulso lírico da criação, quando utilizados os primeiros por pintores medíocres." BARATA, Mário - "Séc. XIX. Transição e início do sé. XX." in ZANINI, Walter (coordenador) - *História Geral da Arte no Brasil*, Instituto Walter Moreira Salles, São Paulo, 1993, pg. 423.

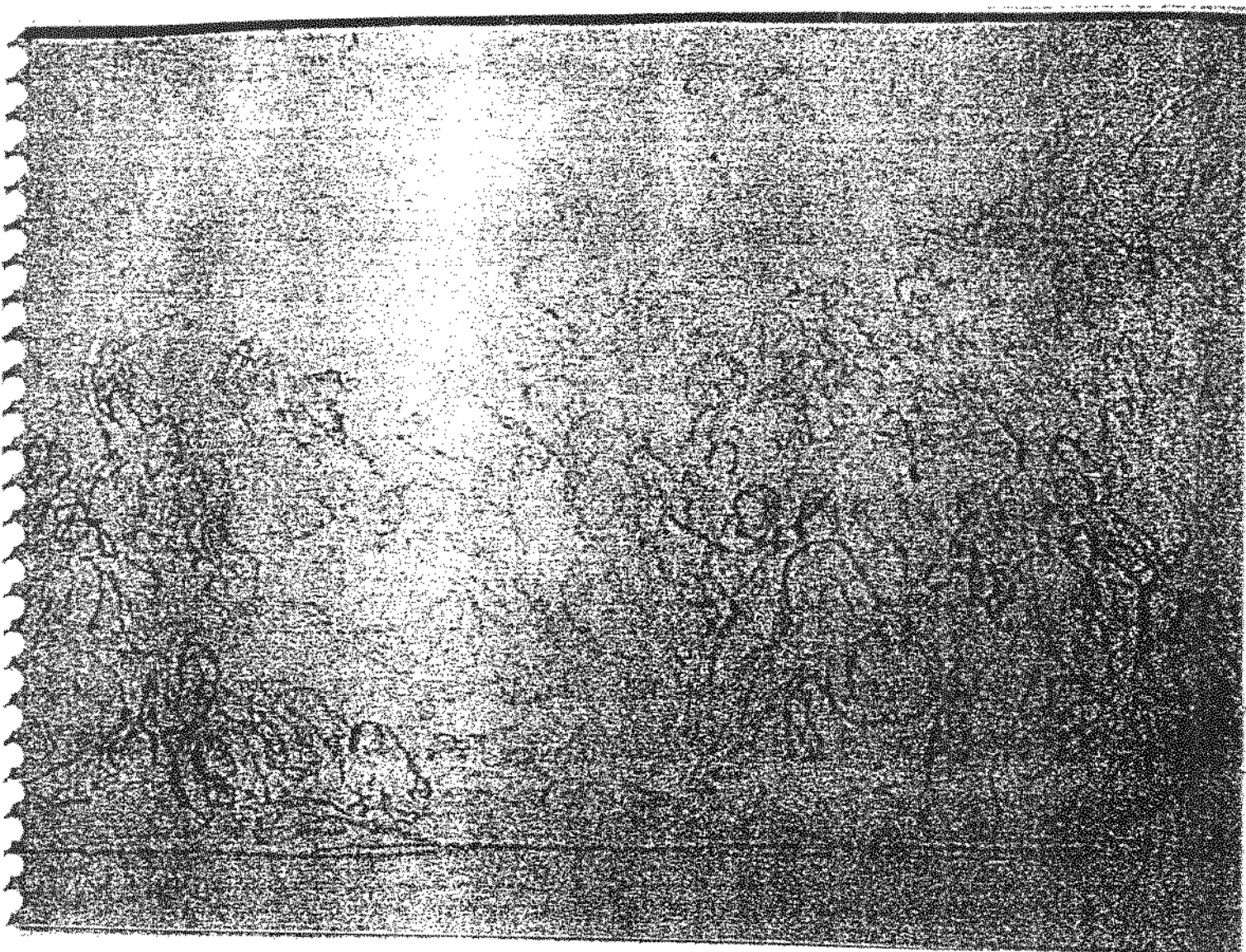
Brasileiro¹². Entretanto, as referências picturais de Meirelles permanecem, fundamentalmente, ligadas à arte internacional que lhe é contemporânea.

¹². O imperial indianismo ideológico escolheu apenas figuras de indígenas como dignas de reprodução. Mas, de qualquer modo, gesto do imperador faz com que o nome de Eckhout, muito provavelmente não ficasse desconhecido de Meirelles, e no seu cuidado de documentação, é impossível que não tenha visto pelo menos essas cópias. Mais improvável seria uma relação com arte holandesa que tenha retratado batalhas dos tempos da ocupação brasileira - penso em particular no *Combate entre tropas holandesas e portuguesas* da coleção Beatriz e Mário Pimenta Camargo. Sobre Eckhout ver: VALADARES, Clarival do Prado e MELLO F., Luys Emygdio de - *Albert Eckhout - a presença da Holanda no Brasil*, Alumbamento, Rio de Janeiro, 1989; LEITE, José Roberto Teixeira - *A pintura no Brasil holandês*, GDR, Rio de Janeiro, 1967. Cf. ainda BELLUZO, Ana Maria de Moraes (curadora) - *O Brasil dos viajantes*, MASP/ODEBRECHT, São Paulo, 1994.

9 - Victor MEIRELLES - *Estudo para A batalha dos Guararapes*, lápis sobre papel, 24,5 x 17 cm, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



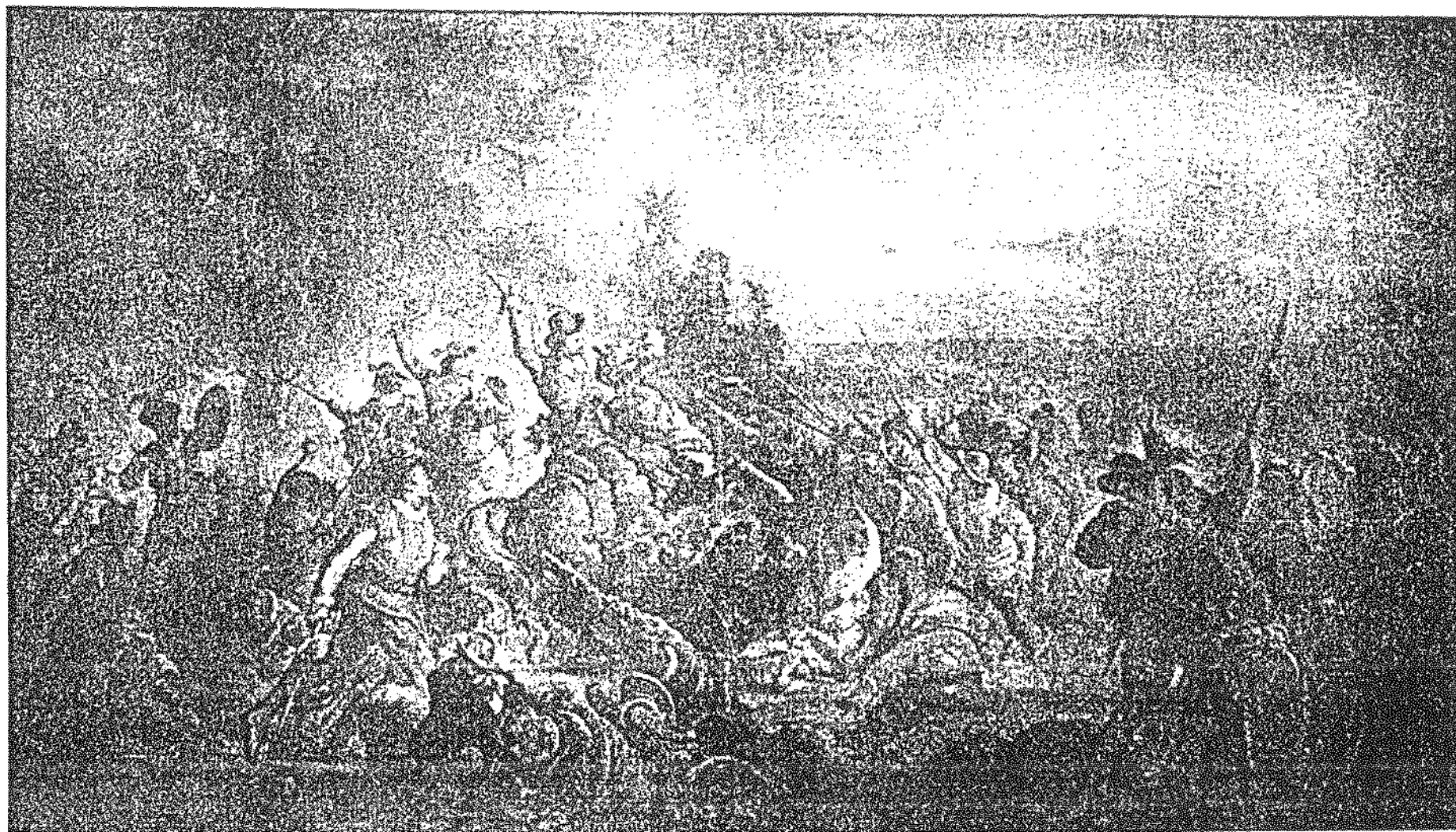
10 - Victor MEIRELLES - *A batalha de Guararapes* (detalhe).



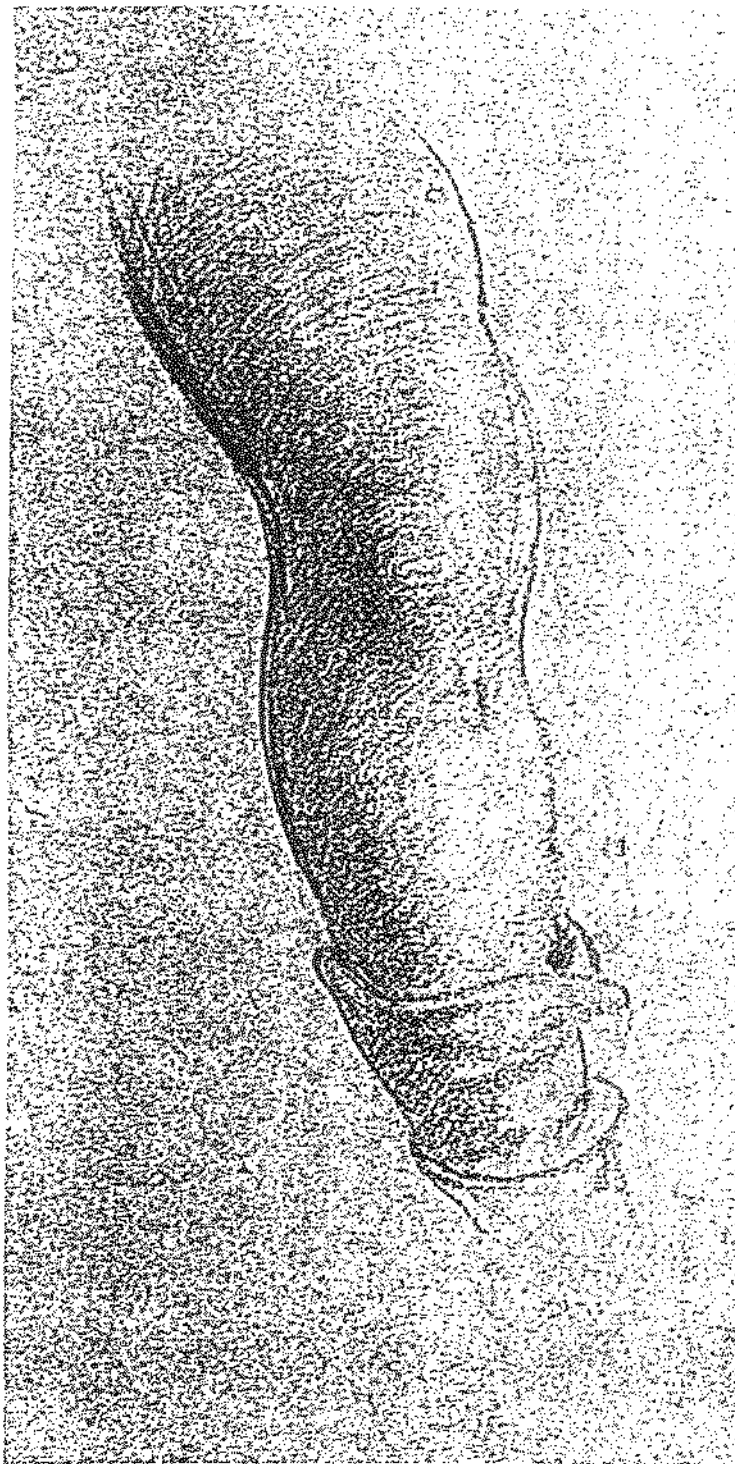
11 - Victor MEIRELLES - *Estudo para A batalha dos Guararapes*, lápis sobre papel, 26,5 x 21 cm, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



12 - Victor MEIRELLES - *Estudo para A batalha dos Guararapes*, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



13 - Victor MEIRELLES - *Estudo para A batalha dos Guararapes*, óleo sobre tela, 54 x 100 cm, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



15 - Victor MEIRELLES - "*Perna*", estudo para *A batalha dos Guararapes*, lápis e giz sobre papel, 236 x 143 mm, circa 1879, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



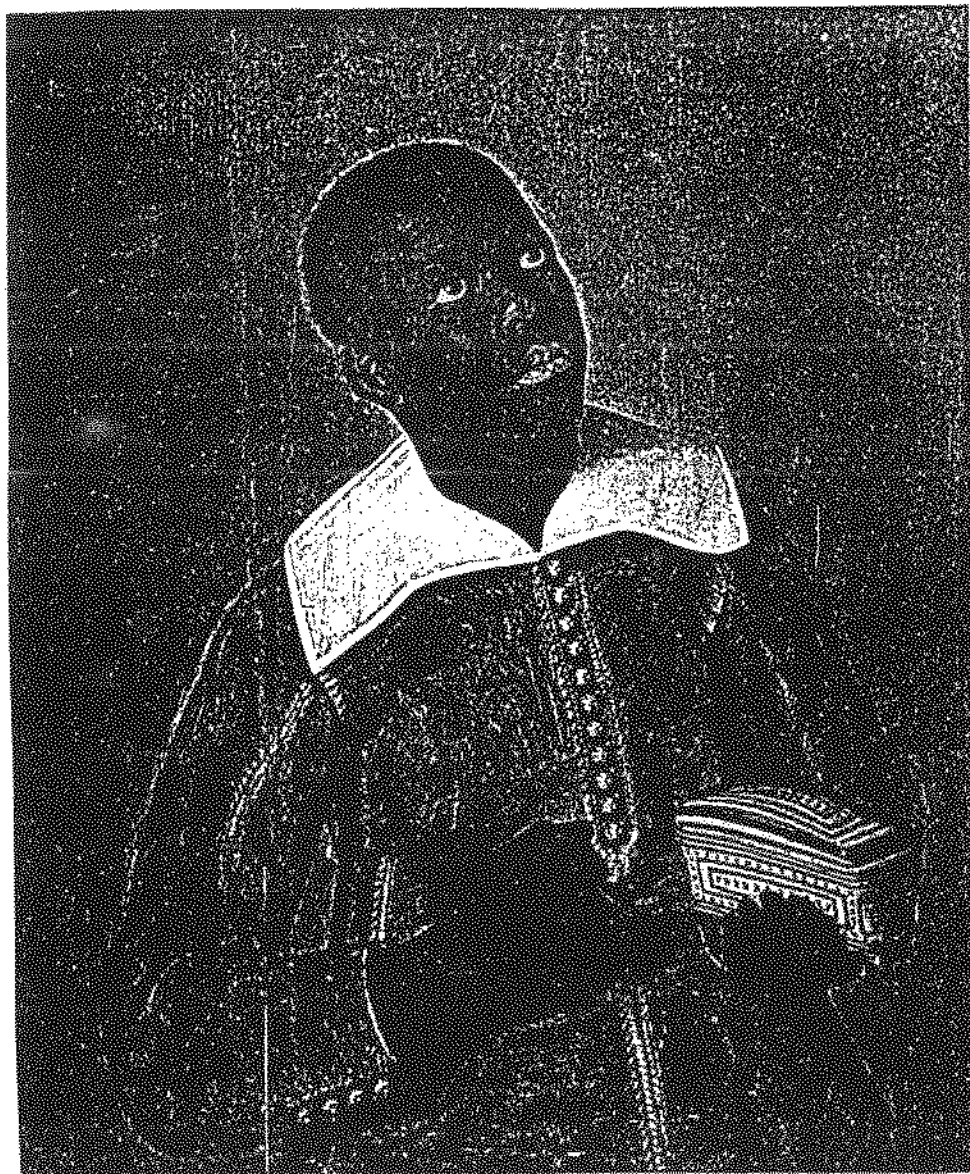
14 - Victor MEIRELLES - *Estudo para A batalha dos Guararapes, soldado de bruços*, carvão sobre papel, 128 x 194 mm, circa 1879, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



16 - Victor MEIRELLES - *Estudo a óleo para a figura de Filipe Camarão* - óleo sobre tela, 71 x 51 cm., Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



17 - Victor MEIRELLES - *Estudo a óleo para a figura de Pedro Keeweer*, óleo sobre tela, 53 x 44 cm., Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



18 - Albert ECKHOUT - *Criado negro em trajes europeus*, óleo sobre tela, 72 x 62 cm.,
Museu Nacional de Copenhagen.



19 - Victor MEIRELLES - *A batalha de Guararapes* - detalhe.

GUARARAPES E A ARTE FRANCESA DE SEU SÉCULO

GROS

Como se sabe, a *Batalha dos Guararapes* foi realizada de 1875 a 1879 e exposta ao lado da *Batalha de Avaí* de Pedro Américo, confronto que engendrou ruidosa polêmica. Américo trazia uma concepção de liberdade pictural, de dinâmica da pincelada, de riqueza cromática, de uma imensa orquestração universal do furor guerreiro, não apenas inteiramente diverso de Meirelles, como muito distante dos parâmetros da tradição clássica. Entretanto, dos primórdios do neoclasicismo até *Guararapes*, muita água havia corrido. Sem distorcer seus princípios formadores, Meirelles não podia ter ficado indiferente a vários aspectos de tudo o que se passara no domínio das artes durante o longo período que separa seu quadro do momento da eclosão neoclássica.

Relacionar *A Batalha dos Guararapes* com uma produção artística que lhe é mais contemporânea não parece, no entanto, tão fácil quanto estabelecer sua descendência neoclássica. Porque esta depende de matriz genética muito mais geral, enquanto a articulação com a pintura recente se faz por ramificações menos evidentes. Acrescente-se - e isto é fundamental - que os estudos sobre pintura dita "acadêmica" (ou oficial, se se quiser), só agora tomaram impulso e inúmeras zonas ficam ainda na sombra.

Um setor particularmente pouco desvendado pela história da arte internacional é justamente o da pintura militar, pela causa muito provável do peso ideológico que traz consigo. O antimilitarismo do nosso tempo fez com que o "revival" dos quadros oficiais do século passado a que assistimos se concentre nos temas anedóticos ou eróticos, nos retratos ou cenas de gênero; as pinturas de batalha

emergem apenas de modo episódico ou acidental na renovação desse interesse. Por enquanto, neste domínio, as interrogações ou hipóteses são muito mais frequentes que as certezas.

Para avançarmos nessas relações, tomemos os pintores aconselhados a Meirelles por Araújo Porto-alegre como modelos: Gros, Vernet e Delaroche.

Os três são, aproximadamente, da mesma geração, e já estavam mortos na época de *Guararapes*. Derivam, de um modo ou de outro, da linhagem neoclássica, que enriquecem e dilatam, cada um à sua moda.

Gros inaugura o gênero da pintura de batalha na arte contemporânea, nesse momento da França pós-revolucionária, correspondendo à constituição de um estado fortemente militarizado. Em 1800, lembra Susan Locke Siegfried, *thanks to an increase in state funding of the arts under Napoleon, military imagery entered the Salon with the full force of an invasion. The Salons of the Empire, as one critic put it, looked like an illustrated gazette; years later, Quatremère de Quincy still deplored Napoleon's "conscription" of painting into the service of politics*¹³. Esta produção intensa vem acompanhada por renovações tão radicais, propostas por Gros, que o gênero se altera de modo substancial. A herança do século XVII e XVIII, onde o caráter de documentação exigia uma distância que expunha visualmente o campo da luta à *vol d'oiseau*, Gros aproxima violentamente a cena, dispondo-a sobre as

¹³. SIEGFRIED, Susan Locke - "Naked History: the Rhetoric of Military Painting in Postrevolutionary France", SIEGFRIED, Susan Locke - "Naked History: the Rhetoric of Military Painting in Postrevolutionary France", in *The Art Bulletin*, Junho de 1993, vol. LXXV numero 2, pg. 235.

imensas superfícies das telas, impondo-a dramaticamente ao espectador¹⁴.

Guararapes inclui-se nesta tradição instaurada por Gros, da imensa tela, dos personagens em grandes dimensões que o olhar defronta. Mas inclui-se de longe, num momento em que esses dados formais já haviam sido plenamente absorvidos e transformados pelas práticas picturais.

A relação não pode ser imediata: Gros, e toda tradição das batalhas napoleônicas, também desenvolvida por Girodet, Colson ou Meynier, não apresentam pontos comuns diretos de feitura com o quadro de Meirelles. Aqui é impossível encontrar nem o colorido suntuoso e quente, nem a gesticulação larga e afetuosa que une os diversos personagens em enlaçamentos, apoios ou socorros, nem pretextos para nus de soldados anônimos e, sobretudo, muito pouco vigor nervoso que o autor da *Batalha de Nazareth* inoculava nos seres, particularmente em seus cavalos eletrizados (fig. 20). É o que Siegfried chama de "modo afetivo" na representação dos combates, cuja presença na pintura de Meirelles é extremamente atenuada.

Ainda mais: *Guararapes* nos conta o episódio em sua inteireza, dando-nos a totalidade da ação por meio de evidente clareza compositiva, oposta à batalha que, *for Gros, it is a chaotic, partially obscured mêlée*¹⁵.

¹⁴. A análise de Siegfried nesse sentido é impecável: (...) Gros broke with the pictorial language of both landscape and history painting by bringing the action right to the front edge of the painting. In Gros's canvases, the immediacy of the action is dramatized by the way the entire scene tilts forward and spills beyond the frame, cropped as it is at the sides. We see only a slice of a huge battle, immeasurable in its extent yet so close that it threatens to engulf us" (op. cit., pg. 236).

¹⁵. SIEGFRIED, Susan Locke - "Naked History: the Rhetoric of Military Painting in Postrevolutionary France", op. cit., pg. 236.

Quanto aos soldados que encontramos em *Guararapes* atirados ao primeiro plano, efeito utilizado com frequência por Gros e ao qual fizemos referência mais atrás, há muito que haviam passado para o repertório das grandes telas guerreiras. Mesmo, poder-se-ia dizer, haviam perdido o sentido forte e original da concepção de Gros. É Jean Clay¹⁶ que assinala: *Dans les vastes hagiographies que Gros consacre aux campagnes napoléoniennes, la fonction traditionnelle du repoussoir - assurer par un objet ou une zone vide, au premier plan, le sentiment d'un échelonnement dans la profondeur - est remplacé par son contraire: le devant du tableau, loin d'être vide ou neutre, se charge d'images violentes et agressives qui déferlent sur le spectateur, contredisent au caractère héroïque de l'oeuvre et se constituent en contre-discours.*

Ora, bem evidentemente, não é este o caso de *Guararapes*. Ao contrário, a idéia de *repoussoir* é ali fundamental¹⁷. O próprio texto do pintor, que acompanhava o esboço número dois, transcrito acima, já ■ falava no contraste de disposições que "ajudam a fugir". Os personagens do primeiro plano - incluindo os soldados que tentam se levantar - servem exatamente para salientar o episódio no qual a obra se concentra, e que se encontra mais atrás. Sem contar que os primeiros planos violentíssimos de Gros - pensemos nos cadáveres enregelados de *Eylau* - são esvaziados de horror em *Guararapes*. Nesta tela, o primeiro plano torna-se, secundário de um ponto de vista narrativo, não perturbando em nada a hierarquia das intenções, e sobretudo, não contradizendo o sentido geral da batalha, integrando-se num projeto que se resolve - como veremos melhor adiante -

16. CLAY, Jean - *Le romantisme*, Hachette, Paris, 1980, pg. 286.

17. Como também no caso da *Primeira Missa*, onde o primeiro plano de índios e de vegetação faz recuar a cena principal.

menos no corpóreo do que no abstrato.

O fato que Meirelles tenha copiado *Jaffa* não significa muito para os fundamentos de sua arte, como não significam muito suas cópias de Géricault, Salvador Rosa, Rubens ou Tintoretto. É verdade que a veemência "barroca" de *Nazareth* cede lugar, na trajetória de Gros, a uma síntese de preocupações realistas e de tradições originadas na antiguidade romana, como o demonstrou Mc Coubrey¹⁸. Estes dois caminhos são, em verdade, convergentes: o realismo da antiguidade romana serve de guia ao realismo moderno. Eles conduzem também a uma organização mais clara e ordenada da composição. Foi com *Eylau*, em 1808 (fig. 21), que o pintor promoveu, esplendidamente, a renovação de sua arte no sentido desse realismo equilibrado.

Ainda assim, qualquer vínculo entre Meirelles e Gros revela-se tênue, muito diluído no interior de generalidades pouco significativas. *Aboukir* (figs. 22 e 23), cujo núcleo central nos mostra, de modo destacado, um cavalo branco voltado para a direita, e um homem, de pele escura, no chão, tentando se levantar¹⁹ - arranjo visual que poderia eventualmente fazer pensar no fulcro da composição de *Guararapes* - constitui-se, entretanto, por uma frisa onde se encadeiam seres muito individualizados, no qual o horror da embriaguês combativa se concentra em expressões paroxísticas - algo que se opõe inteiramente à imagem da guerra que Meirelles entende expor, onde o personagem diminui sua presença em benefício de

¹⁸. Mc COUBREY, John W. - "Gros *Battle of Eylau* and Roman Imperial Art", in *The Art Bulletin*, The College Art Association of America, Junho 1961, Vol. XLIII, n. 2, pg. 135 e segs. O artigo, seguindo Friedlander, in *From David to Delacroix*, coloca como momento de ruptura, a *Batalha de Eylau*, mas é bem evidente que os princípios enunciados em *Nazareth* nunca serão retomados.

¹⁹. Cujas cópia foi recomendada a Meirelles pela Academia de Belas Artes do Rio, apud ROSA, Ângelo Proença e PEIXOTO, Elza Ramos - "Biografia", in *Victor Meirelles de Lima*, op. cit., pg. 32.

sua integração nos grupos.

O papel do exotismo racial, com a exibição de anatomias de negros, entra, na obra de Gros, através da suntuosidade bárbara que o imaginário ocidental projetava então no Oriente, e se afirma ali de modo espetacular: ele está no oposto da discrição com a qual Henrique Dias é inserido na batalha de Meirelles. Delestre, o primeiro grande biógrafo de Gros, comenta, sobre *A batalha das Pirâmides*: Gros désirait aussi montrer à quels hommes on s'attaquait. Le système musculaire de l'Éthiopien, la force herculéene du Musulman, la structure nerveuse et sèche de l'Arabe sont traitées de main de maître, dans ces figures formant entre elles de vives oppositions de dessin et de couleur. Un modelé soutenu, savant et vrai, des types bien écrits, sont les qualités principales de ce groupe où l'auteur a pu se mettre plus à l'aise que dans les figures des nôtres, vêtus avec la parcimonie et l'étroitesse des habits français²⁰. Meirelles, ao contrário, desdenha a caracterização racial - e note-se que estamos num quadro celebrando miticamente a união das raças, cuja força conjunta constituirá a nova nação²¹. A Academia do Rio de Janeiro insistira para que Meirelles copiasse "o árabe que está sob o cavalo de Murat, se possível em tamanho natural²²", na *Batalha de Aboukir*. Pouco importa, Meirelles é fiel a si próprio. Muito ao contrário de Gros, ele irá cobrir, disfarçar os corpos, seja de que

²⁰. DELESTRE, Jean-Baptiste - *Gros et ses ouvrages*, Paris, 1867., pg.174.

²¹. Não fosse evidente no próprio quadro, este projeto ideológico é claramente explicitado no programa que acompanhava a exposição da obra em 1879: "Nobre e cívico exemplo de amor da pátria! Aquele exército que se erguera disposto a morrer pela salvação do princípio sublime da nacionalidade, compunha-se de três classes: pretos, índios e brancos que, embora bem distintos pela cor, nem porisso deixavam de se igualar pelo valor que se afinara nas amarguras da mesma adversidade". in *Catálogo das obras expostas na Academia das Belas Artes, em 15 de março de 1879*, Tipografia Pereira Braga, Rio de Janeiro, 1879, apud MELLO Jr., Donato - "Temas históricos", in *Victor Meirelles de Lima*, op. cit., pg. 97 e segs.

²². Apud ROSA, Ângelo Proença e PEIXOTO, Elza Ramos - *Victor Meirelles de Lima*, op. cit., pg. 32.

raça forem - exatamente com a parcimônia e estreiteza das roupas ocidentais a que se refere Delestre: basta evocar o estudo para Filipe Camarão, que analisamos mais atrás. Nem a lição de colorido, do tratamento das matérias, da insistência nas tensões musculares, advindas de Gros, atingem a arte do catarinense.

A questão da diversidade dos tipos raciais na pintura de batalhas, trazidas pela pintura de Gros, onde anatomias e trajos concorrem para efeitos de oposição cultural, é formulada, como desejável e positiva, por Baudelaire, muito tempo depois das obras do pintor de *Eylau*:

*Voici les Kurdes à Scutari (de Constantin Guys), troupes étranges dont l'aspect fait rêver à une invasion de hordes barbares; voici les bachi-bouzouks, non moins singuliers, avec leurs officiers européens, hongrois ou polonais, dont la physionomie de dandies tranche bizarrement sur le caractère baroquement oriental de leurs soldats*²³.

O exotismo, as culturas diversas, o fascínio pelo outro, pelo diferente, que o espírito romântico cultuou, que Gros inseriu em suas batalhas e que Baudelaire celebra, não pode participar de *Guararapes*. A diversidade dos tipos raciais não deveria, por razões ideológicas, ser contrastante: portugueses, índios, negros, tudo é brasileiro. Meirelles vai além, no entanto, de uma união - ele tende à anulação das diferenças, como acima foi demonstrado. Este princípio de intenção iconográfica encontra o instrumento formal que o serve, norteado pelo unificador, pelo uno.

²³. In "Les annales de la guerre", in *Le peintre de la vie moderne, Oeuvres complètes*, Robert Laffont, Paris, 1980, pg. 800.

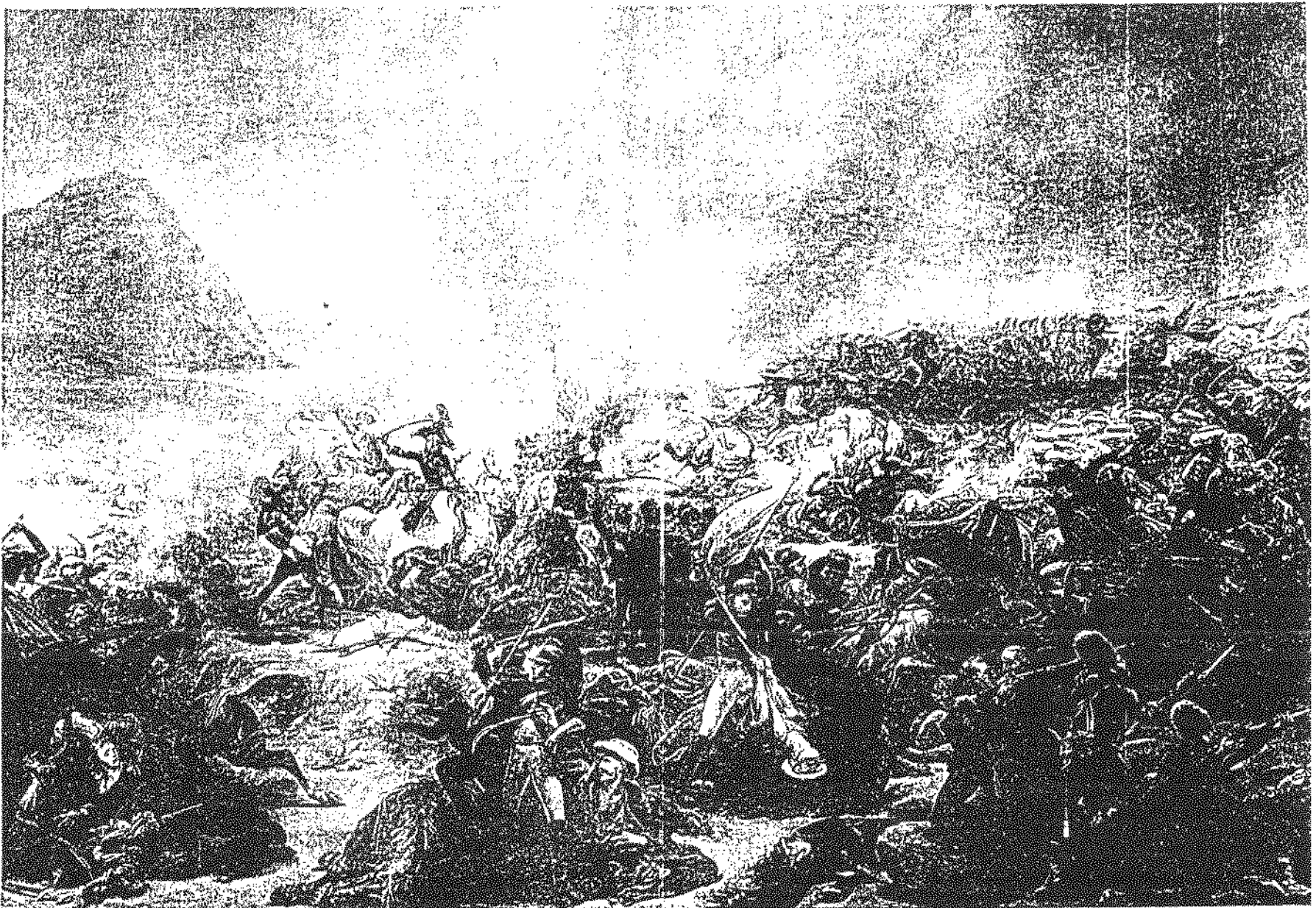
A obra, por si só, o proclama. Mas o próprio pintor explicita que, em primeiro lugar, foi necessário estabelecer uma precisa hierarquia de merecimentos: "A minha preocupação foi tornar saliente, pelo modo que julguei mais próprio e mais digno, o merecimento respectivo de cada um deles (dos heróis de Guararapes), conforme a importância que se lhes reconhece de direito". Em seguida, o sentido desta batalha não é destrutor, mas positivo, calculadamente heróico: "Os episódios, por mais característicos e pitorescos de uma batalha, cujo fim fosse tão somente representar a destruição ou o extermínio de uma raça pela outra, não poderiam, na tela de Guararapes, contribuir senão para excitar o interesse calculado pelo artista, que só cogitou de chamar atenção do espectador sobre os personagens principais". O cálculo não se confunde com habilidade, porém. Ele é reflexão que subordina as partes ao todo, que elimina as ^{mg}autônias singulares, os detalhes pitorescos, em nome uma idéia primordial que é a unidade: "É dessa subordinação rigorosa na disposição dos episódios e sua relativa importância que resulta sempre, num painel, o caráter de grandiosidade, a simplicidade e a perfeita unidade (...)". Enfim, a proclamação de uma síntese draconiana, onde acidentes e diversidades são abolidos: tudo se constrói em benefício do uno - "Para que a ação seja uma, deve apresentar uma idéia dominante, sem ter nada de estranho, nem de supérfluo ao assunto de que se trata, mesmo porque do sublime ao ridículo a distância é só de um passo"²⁴.

Mesmo se quisermos fazer apelo a obras de Gros, posteriores à ruptura instalada por *Eylau*, onde a veemência das batalhas é atenuada em benefício da clareza, não conseguiremos ainda ligação convincente com *Guararapes*. Tomemos

²⁴. Artigo de Victor Meirelles publicado por DUQUE-ESTRADA, Luís Gonzaga - *A arte brasileira, pintura e escultura*, op. cit., pg. 142 e segs., apud R. S. Paio, *A batalha dos Guararapes*.

Napoleão em Wagram, de 1810 (fig. 24). Gros procede a uma ordenação dos grupos que permite concatenar um duplo episódio: o deslocamento de um trem de artilharia sob o comando do imperador, e o ferimento de Bessières. Já a própria preponderância da narração sobre o esquema compositivo nos afasta do princípio de afrontamento, essencial e quase abstrato, que preside ao quadro de Meirelles, onde o avanço dos brasileiros se contrapõe às lanças levantadas do grupo holandês, amontoado em resistência.

Mas ainda, os diálogos de grandes gestos concatenando as subdivisões de massas humanas, as formas habilíssimas dos escorços - o cavalo de Napoleão que gira para o fundo, em direção contrária ao olhar do Imperador, o canhão do primeiro plano, a montaria de Bessières, agitando-se com as patas no ar à maneira de monstruoso inseto, *morceau de bravoure* atirado num primeiríssimo plano -, e ainda esta idéia de um exército imerso no luxo das cores e das matérias, tudo assinala as grandes diferenças que opõem as intenções artísticas dos dois pintores.



20 - Antoine Jean GROS - *Le combat de Nazareth*, óleo sobre tela, 1801, 135x 195 cm.,
Musée des Beaux-Arts, Nantes.



21 - Antoine Jean GROS - *La bataille d' Eylau*, óleo sobre tela, 1808, 533 x 800 cm.,
Musée du Louvre, Paris.



22 - Antoine Jean GROS - *La bataille d'Aboukir*, óleo sobre tela, 1806, 578 x 968 cm.,
Musée du Louvre, Paris.



23 - Antoine Jean GROS - *La bataille d'Aboukir*, detalhe.



24 - Antoine Jean GROS - *Napoléon à Wagram - Bessières est blessé*, óleo sobre tela, esboço, 1810, château de Grosbois, Boissy-Saint-Léger.

DELAROCHE

Outro mestre citado por Porto-alegre foi Delaroche, célebre por suas cenas ligadas à vida - antes, mais freqüentemente, à morte - de personagens históricos. O assassinato do Duque de Guise (fig. 25), o admirável Suplício de Jane Grey, da National Gallery (fig. 26), os Filhos de Eduardo (fig. 27), provavelmente sua mais conhecida obra, a Morte de Mazarino (fig. 28), o Cromwell contemplando o cadáver decapitado de Carlos I, do museu de Nîmes (fig. 29), a Morte de Elizabeth da Inglaterra (fig. 30), que o Louvre, há alguns anos, recolocou em lugar de honra, são quadros de fatura muitíssimo habilidosa, traduzindo com fidelidade os tecidos, dando às matérias um aspecto porcelanizado, muito "distingué".

As composições são equilibradas e largas, as atitudes possuem uma elegância convincente, e o resultado final alcança, indiscutivelmente, uma certa grandeza. Delaroche sabia contrastar a miséria física com o luxo mundano - assim, o retrato emaciado, lívido e velho, de Elizabeth agonizante, se opõe aos tecidos preciosos; a roupa suntuosa de Jane Grey se dobra sobre a palha do chão, vestindo uma

belíssima mulher que, com os olhos vendados, é levada ao cepo do patíbulo. Talvez essa constância no tema da suprema infelicidade dos poderosos que se encontram diante da morte, traduzido por uma pintura impecável, seja o que tenha levado Porto-alegre considerar, na carta a qual fazemos referência, "M. Delaroche (...), que é hoje o pintor mais filosófico e mais estético que eu conheço". Hébert diria de Delaroche, que, retratando estas situações terríveis, ele havia conseguido uma análise visual da ação dos afetos sobre o corpo: *Vous êtes l'homme qui avez su émouvoir par l'émotion profonde du dramatique concentré et par le terrible voilé. (...) Les qualités du dessin, couleur ou arrangement, ont été développées et poussées à leur dernière expression par les Anciens: il restait l'étude de l'âme et de son action sur l'enveloppe; vous vous en êtes emparé et l'avez portée si loin qu'il faut désespérer de lui faire faire un pas de plus*²⁵;

Delaroche havia realizado, no início de sua carreira, um quadro de batalha bastante conhecido então, *A tomada do forte Trocadero* (fig. 31), onde, elegantemente, o Duque de Angoulême contempla a luta, juntamente com seu estado maior. Muito notável a destreza com que o princípio de fidelidade aos retratos é associada a uma "naturalidade" das atitudes. A luz, proveniente de clarões, infiltra-se entre os volumes, jogando com as projeções das sombras, de modo muito fino. Tudo possui esse tratamento delicado e característico das matérias que seus quadros posteriores apresentam. Seria forçado encontrar aqui pontos comuns com a batalha de Meirelles. Este não pudera estudar - como o desejava Porto-alegre - com Delaroche, que falece pouco depois da chegada do pintor brasileiro em Paris. De todo modo, as afinidades entre a obra de Meirelles e Delaroche são pequenas, a não ser por

²⁵. Apud ROSENTHAL, Léon - *Du romantisme au réalisme, la peinture en France de 1830 à 1848*, Macula, Paris, 1987, pg. 215.

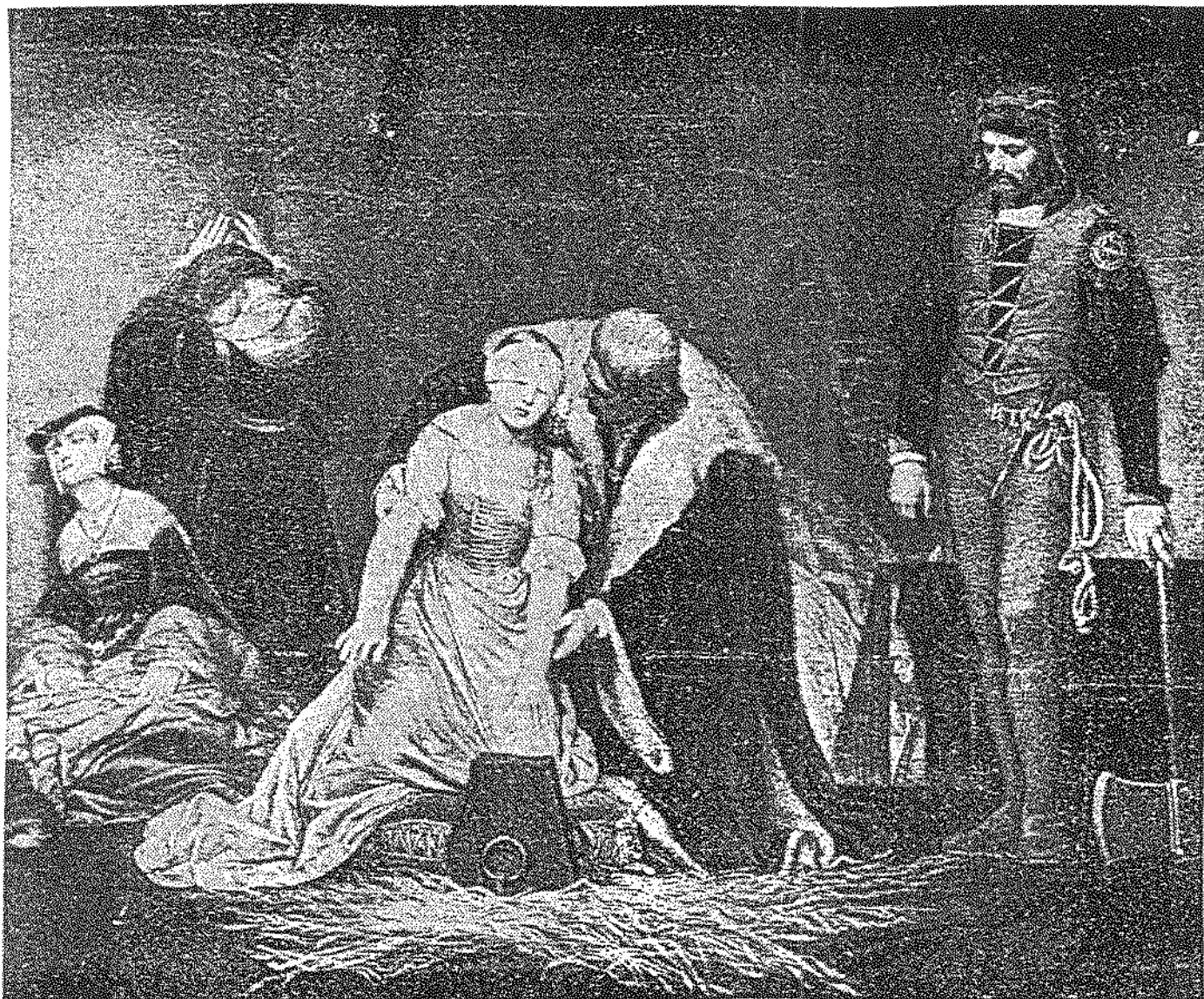
aspectos bastante gerais²⁶.

²⁶. É preciso lembrar que havia, entre Delaroche e os puristas, isto é, com os primeiros formadores europeus de Meirelles, uma relação admirativa mútua. Há portanto, uma coerência, ou se se quiser, um princípio de continuidade, no projeto da formação européia de Meirelles - da Roma Purista à Paris de Delaroche e Fleury. Delaroche admirava a *Aparição da Virgem* de Minardi e, em 1900, De Sanctis analisa: *Sorsero intanto, con forme diverse e gagliardi propositi, il Gericault e Orazio Vernet, e più tardi, il Decamps, Daubigny, Rousseau, Couture, Roberto Fleury, lo Scheffer e Paolo Delaroche, il quale ultimo seppe dare agli artisti nuovo esempio del modo di esprimere e manifestare, con mezzi più semplici, un'azione tragica, siccome ei fece, rappresentando La morte del duca di Guisa. Chi prima di lui avrebbe osato lasciare uno spazio vuoto tra il soggetto principale e le figure secondarie? Vuoto che separa, in questa composizione, da un lato il duca esanime steso in terra; dall'altro i congiurati, che, compiuto il misfatto, si ritraggono, rimettendo la spada nel fodero, mentre appare sull'uscio Enrico II visibilmente commosso, preceduto dal suo cagnolino, che va fiutando l'odore di sangue.*

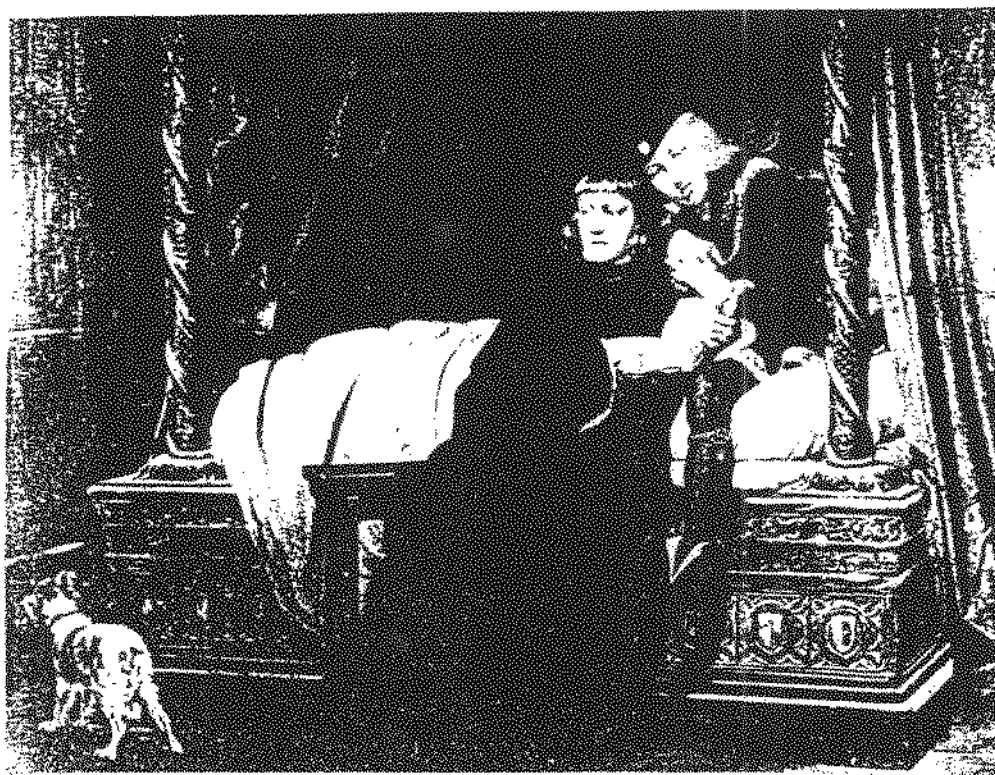
Questo modo di comporre, frutto di lunga osservazione sul vero e di studio sulle opere degli antichi maestri, segnatamente su quelle di Giotto, che in pittura ebbe l'efficacia dantesca nell'esprimere le passioni, usò il Delaroche non solo nella Morte del duca di Guisa, ma altresì nel rappresentare i Figli di Edoardo, nella Giovanna Grey, nella Vergine, che ode passare il divin figlio portato ad essere crocifisso, nel Conte di Strafford, e in altre bellissime composizioni, nelle quali, oltre la nobiltà dello stile e la giustezza del carattere storico, vi è sempre espresso quel non so ché da cui l'immaginazione e il cuore rimangono presi. (DE SANCTIS, op. cit., pg. 176, 177). É curiosa a leitura "purista" de um Delaroche inspirando-se em Giotto. Essa alta consideração demonstrada por De Sanctis, no entanto, não deve enganar a respeito das afinidades reais desse artista (e dos outros, citados no início, evidentemente heterogêneos), com os princípios do Purismo, que Meirelles encontrará em Roma. Trata-se mais aqui, queremos crer, de um mapeamento de referências possíveis, um universo de admirações, sem que a incidência efetiva sobre a arte romana do tempo se faça. É o próprio De Sanctis que mencionará as limitações de Minardi, o mais importante dos Puristas, por não querer sair de seu país, por não encontrar-se em contacto com as novidades européias. Além disso, algumas referências da lista de pintores proposta é francamente antipurista, como Géricault, ou mesmo Vernet, cujo *Judite e Holofernes*, do museu de Pau, pintado em Roma, afirmava-se em direções contrárias ao do purismo (cf. Sandra Pinto, in ZERI, Federico (curador) - *Storia dell'arte italiana*, vol. II, tomo II, Einaudi, Turim, 1982, pg. 969).



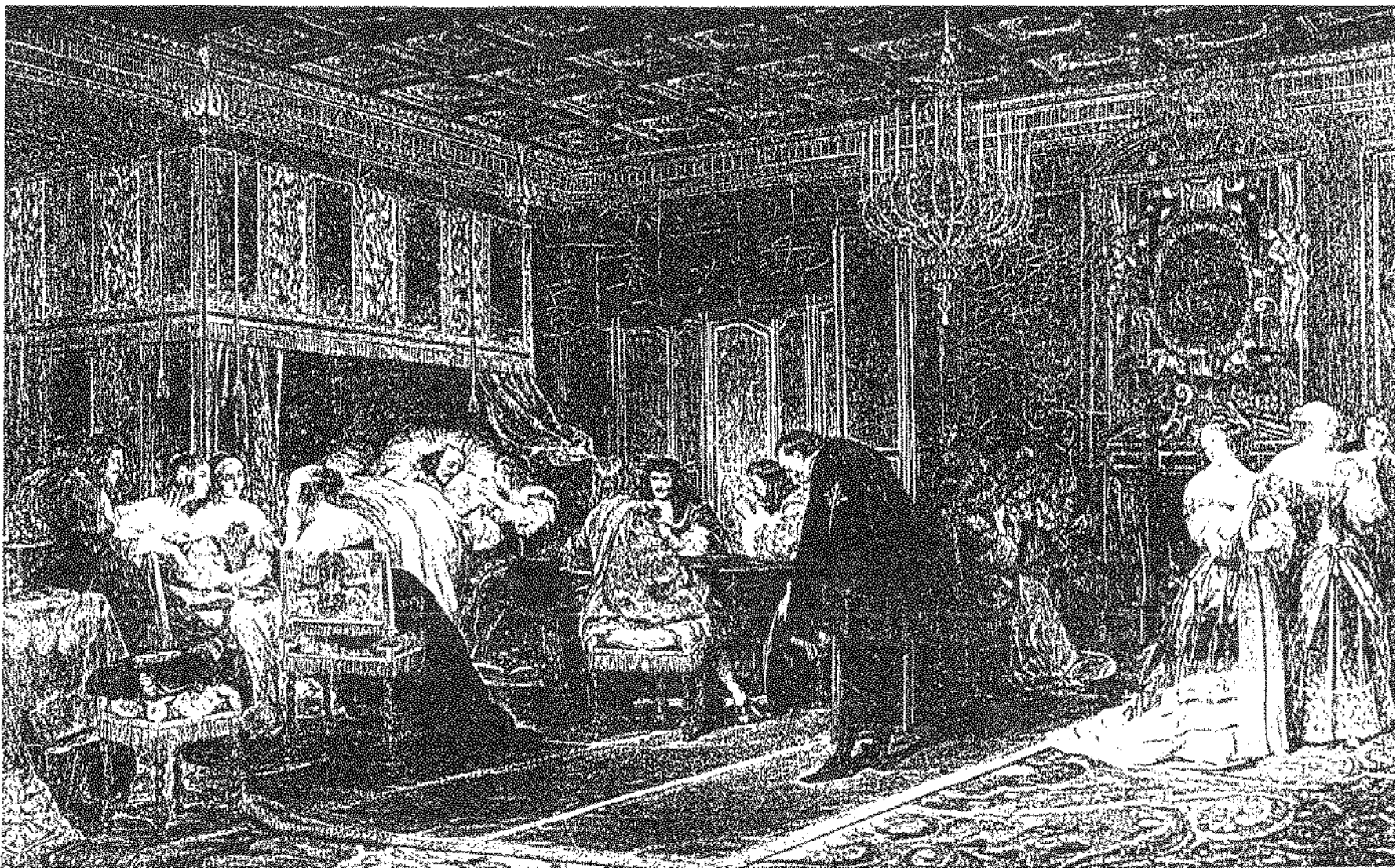
25 - Paul DELAROCHE - *Assassinat du Duc de Guise*, óleo sobre tela, 1835, Musée Condé, Chantilly.



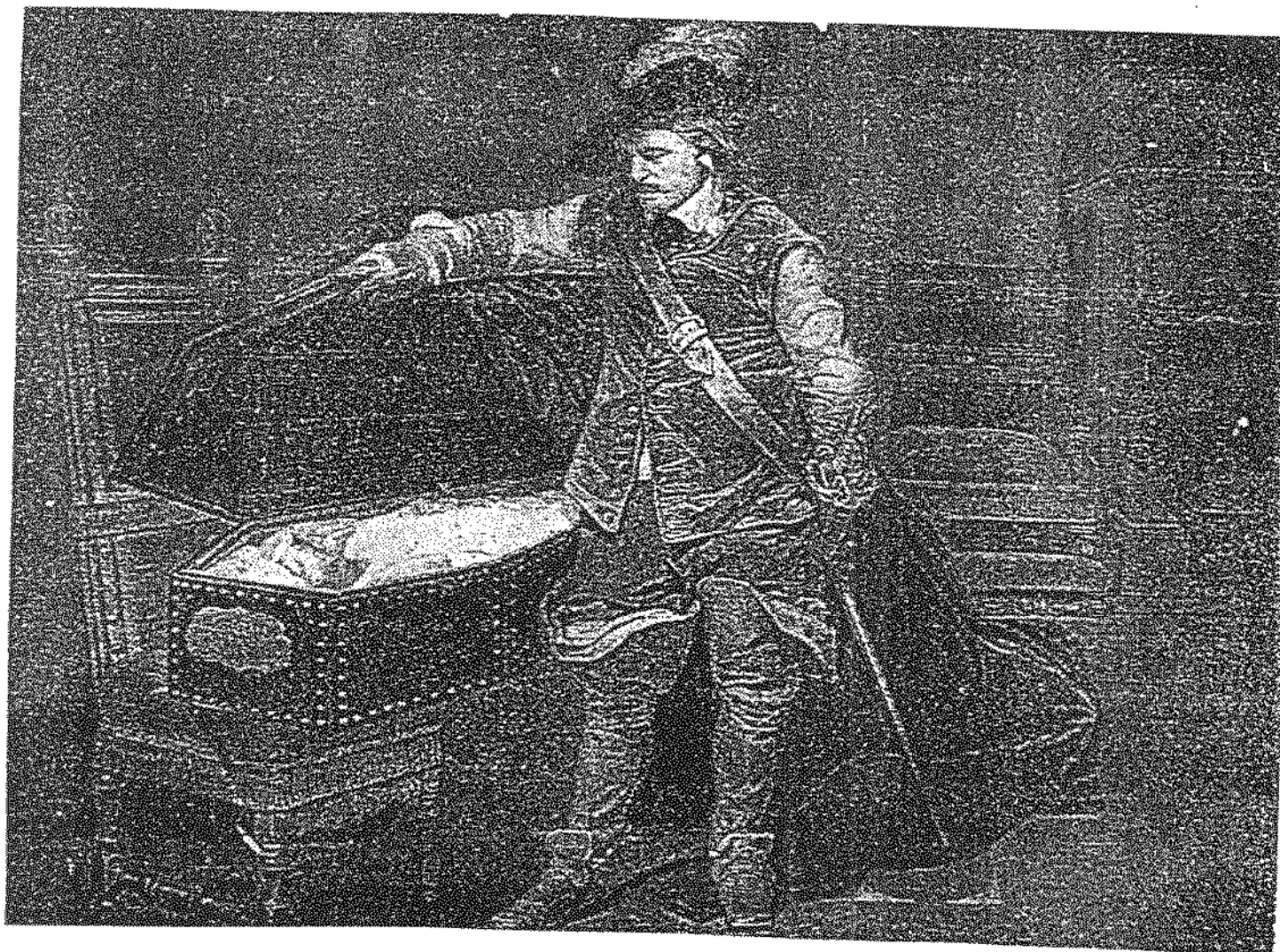
26 - Paul DELAROCHE - *Supplice de Jane Grey*, óleo sobre tela, 1834, National Gallery, Londres.



27 - Paul DELAROCHE - *Enfants d'Édouard*, óleo sobre tela, 1831, Musée du Louvre, Paris.



28 - Paul DELAROCHE - *Mort de Mozart*, óleo sobre tela, 57 x 98 cm., 1830,
Wallace Collection, Londres.



29 - Paul DELAROCHE - *Cromwell et Charles I* , óleo sobre tela, 1831, Musée de Nîmes.



30 - Paul DELAROCHE - *Mort d'Elisabeth d'Angleterre*, óleo sobre tela, 1827, Musée du Louvre, Paris.



31 - Paul DELAROCHE - *Prise du Trocadéro*, óleo sobre tela, 1827, Musée National de Versailles. (detalhe)

Ao contrário, a montaria de André Vidal de Negreiros é luzidia, lisa, a anca brilha numa superfície uniforme, o conjunto tem um certo aspecto de rigidez - se a alimária de Vernet se levanta do chão, a de Meirelles está como que suspensa no ar, fixa, tendo alguma coisa dos cavalos de carrossel. Embora sem a veemência de um Géricault ou de um Delacroix, Vernet se articula às contribuições românticas. Meirelles ignora-as e suas telas adquirem, ao lado das do mestre de *Mazzeppa*, um certo sabor arcaico.

Também aqui a lição não foi seguida. É possível verificar se as batalhas de Vernet possuem alguma coisa em comum com *Guararapes*. Tomemos a *Bataille de Bouvines* (fig. 36) e a *Bataille de Fontenoy* (fig. 37), dois admirabilíssimos quadros, e dos mais importantes dentre os que se encontram na *Gallerie des Batailles*²⁸. Em realidade, trata-se de um antes e de um depois da luta propriamente dita. *Bouvines* traz o momento no qual Felipe Augusto, colocando sua coroa sobre o altar, é aclamado ao pedir que os barões entreguem-na ao mais digno; em *Fontenoy*, os troféus são trazidos a Luis XV. As cenas pressupõem, no entanto, agitação, onde bandeiras e lanças são levantadas.

Elas não possuem, porém, a univocidade de ação de *Guararapes*. *Bouvines* é mais concentrada num triângulo largo, onde o grupo dos barões levanta os estandartes em direção ao rei, criando um efeito visual de confronto. Mas em ambas, os grupos paralelos ao acontecimento principal acrescentam diversões narrativas que fascinam o olhar e neles o pitoresco é elemento inevitável. Victor Meirelles, segundo o que pode ser lido com frequência, buscava com minúcia a fidelidade aos

²⁸O primeiro é de 1827, o segundo de 1836, ambos foram encomenda de Carlos X para o Louvre, acabaram integrando o museu de Luis-Felipe de Versalhes.

acessórios e cenários da época - o que é verdade. A cor local, no entanto, embora presente em seu quadro, possui função muito secundária, contando fundamentalmente a qualidade construtiva da composição, cuja força neutraliza esse mesmo pitoresco de trajos e objetos, tratados, aliás, por meio de procedimentos simplificadores.

Nos quadros de Vernet desdobram-se as variantes dos uniformes, roupas, acessórios, gestos que estabelecem ritmos elegantes e diversificados no conjunto. Além disso, a maestria nos modelados, o desempenho nas atitudes, introduzem uma "aisance" que não interessava o pintor de *Guararapes*. Aliás, Vernet demonstra - malgrado seu grande valor e a forte impressão que algumas obras-primas podem produzir no espectador - uma destreza e um engenho que se repetem em diversos quadros, enquanto as grandes telas de Meirelles se apresentam sempre com soluções renovadas. Vernet desfraldava com garbo seu talento habilidoso em inúmeras obras que ilustravam a história da França. Meirelles construía cada quadro como um problema novo: *Guararapes*, *Riachuelo* ou *A primeira Missa*, tomou, cada um deles, caminho diverso. Enfim, nem pela feitura, nem pelo que pintar significava, é possível articular *Guararapes* e às batalhas de Vernet.

Este traço da arte de Vernet, assinalado por Baudelaire ao compará-lo a Constantin Guys, caracteriza-o como *gazetier*, jornalístico, interessado em trazer para a imagem das batalhas aspectos extraídos da observação e que complementam a figuração essencial da luta. São aspectos que possuem, sem dúvida, o cunho da reportagem, mas ainda introduzem diversões visuais pitorescas:

J'ai compulsé ces archives de la guerre d'Orient (champs de bataille jonchés de débris funèbres, charrois de matériaux, embarquement de bestiaux et de chevaux), table-

*aux vivants et surprennants, décalqués sur la vie elle-même, éléments d'un pittoresque précieux que beaucoup de peintres de renom, placés dans les mêmes circonstances, auraient étourdiment négligés; cependant, de ceux-là, j'excepterai volontiers M. Horace Vernet, véritable gazetier plutôt que peintre essentiel, avec lequel M. G., artiste plus délicat, a des rapports visibles, si on veut ne le considérer que comme archiviste de la vie*²⁹.

Claramente, Meirelles não possui esse tipo de interesse. Ele é um pintor do essencial, onde a diversidade deve ser submetida ao projeto principal, seja no seu aspecto iconográfico, seja formal. A idéia de unidade, onde as partes se integram e se correspondem, é, em sua pintura, determinante. Para ele, a reconstituição pictural da história não possui um aspecto meramente ilustrativo. Ela subordina-se a princípios superiores da arquitetura visual, fixada fora do tempo, fora do efêmero. Ele está no oposto do pintor da vida moderna desejado por Baudelaire.

²⁹. In "Les annales de la guerre", op. cit., pg. 801.



32 - Eugène DELACROIX - *Bataille de Taillebourg*, óleo sobre tela, 485 x 555, 1837,
Musée National de Versailles.



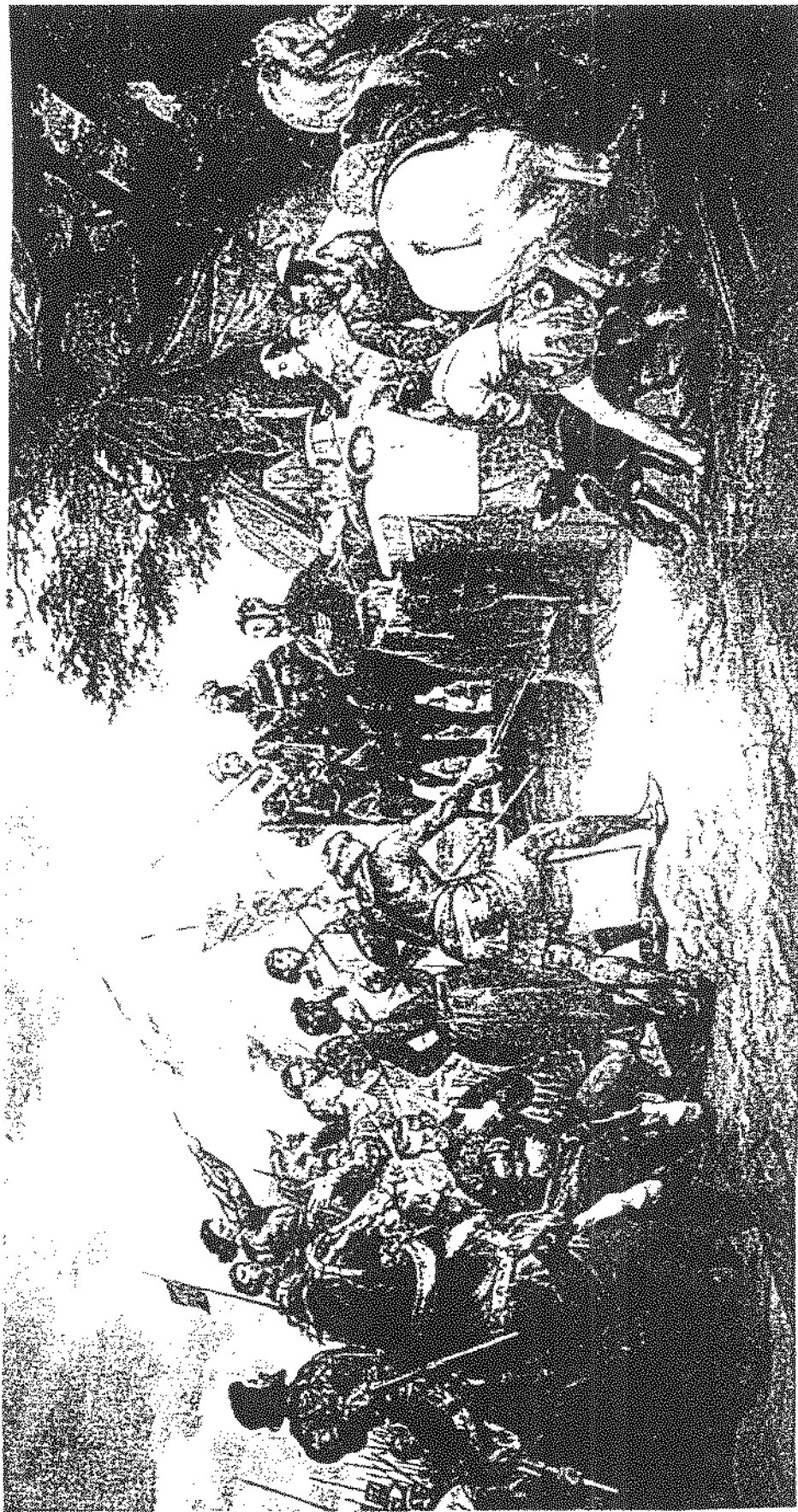
33 - Horace VERNET - *Muzzeppa*, óleo sobre tela, 100 x 138 cm., 1827, Musée Calvet, Avignon.



34 - Victor MEIRELLES - *A batalha dos Guararapes* (detalhe).



35 - Horace VERNET - *Le départ de la course des chevaux libres*, 46 x 54 cm, antes de 1820, Metropolitan Museum of New York.



36 - Horace VERNET - *Philippe Auguste avant la bataille de Bouvines*, Musée National de Versailles, óleo sobre tela, 1827.



37 - Horace VERNET - *Bataille de Fontenoy*, óleo sobre tela, 1836, Musée National de Versailles.

ALGUMAS REFERÊNCIAS FRANCESAS

Nosso artista, como se vê, deve muito pouco ao romantismo histórico francês, apesar dos elogios de Porto-alegre à "escola francesa". A cópia que fez da *Jangada da Medusa*, repetimos, é um episódio que certamente não interferiu no destino de sua obra. Há certos casos que demonstram uma ligação ao mesmo tempo formal e iconográfica com o universo da pintura parisiense de então, como na obra *O Imperador aclamado no Largo do Paço durante a questão Christie* (fig. 38), de 1863. Comentando a tela, Alexandre Eulalio escreve³⁰: "Um dos raros momentos de ruidosa popularidade do monarca, o episódio foi logo aproveitado por Victor Meireles - desde o ano anterior professor-proprietário da cadeira de Pintura Histórica na Academia Imperial de Belas Artes - para tema de uma grande tela celebrativa, que não chegou a ser executada após o reestabelecimento das relações do Império com o Reino Unido em 1865".

O tema participa de um gênero inventado na França sob a Monarquia de Julho, destinado a criar emblemas, ícones e ilustrações que reforçassem a legitimidade do soberano através da manifestação popular. O exemplo evidentemente mais célebre deste ciclo é *A Liberdade sobre as barricadas*, de Delacroix, que claramente faz explodir as intenções iconográficas do projeto inicial, mas que se origina dele. Do ponto de vista formal, várias obras francesas mostram que Meireles seguiu uma composição que tendia a se tornar recorrente, com um palácio, ou edifício mais alto à esquerda, a multidão nas ruas ocupando o

³⁰. In LYRA, Heitor - *História de Dom Pedro II*, Edusp/Itatiaia, São Paulo/Belo Horizonte, 1977, vol I, fig. 68.

centro do quadro, e outros volumes compondo o equilíbrio do cenário.

É assim com o *Assalto às barricadas da rua de Babylone*, pintado por Jean-Abel Lordon (fig. 39) em 1831, com *A chegada do Duque de Orleães ao Palais-Royal*, por Horace Vernet (fig. 40), em 1834, *A chegada do Duque de Orleães ao Hotel de Ville*, por Charles-Philippe Larivière (fig. 41), em 1836, entre vários outros. Este último, aliás, foi muito divulgado pela gravura³¹, e pode bem ter servido de inspiração direta para o esboço brasileiro. A *Questão Christie*, porém, na obra de Meirelles, configura-se como singular, e não desmente em nada as escolhas fundamentais de seus caminhos artísticos.

Há, entretanto, um contacto inegável entre Meirelles e Vernet: o da *Primeira missa* (fig. 1) e o de *Une messe en Kabylie* (fig. 2). O maldoso crítico Y proclamava, num folheto de *O Reporter*³², em 1879: "falásse-nos do quadro de H. Vernet, *Une messe en Kabylie*, do qual o Sr. Victor plagiou, calcou o grupo principal de sua *Primeira missa no Brasil*".

O grupo central é evidentemente o mesmo, disposto de modo invertido³³. O procedimento de citações, dentro da pintura de história, no entanto, é um instrumento legítimo. Os grandes achados voltavam nas obras mais ilustres, incorporados: a cultura visual era tão importante quanto a invenção. Um trabalho fascinante é, justamente, o rastrear dessas recorrências na história da pintura, que

³¹. Cf. GAEHETGENS, Thomas W. - *Versailles de la résidence royale au Musée Historique. La Galerie des Batailles dans le musée historique de Louis-Philippe*, Albin Michel, Paris, 1984, pg. 293.

³². Apud MELLO Jr., Donato - "Temas históricos", in *Victor Meirelles de Lima*, op. cit., pg. 62.

³³. A maldade ignorante de certos críticos brasileiros levou-os a dizer que Meirelles teria se servido de um espelho para seu "plágio".

algumas vezes se tornam lugar comum, outras incorporam uma sensibilidade genérica, outras ainda assinalam uma relação privilegiada entre dois autores.

O jovem Meirelles, em Paris, devia fazer um quadro significativo para a cultura nacional. Ele tinha, diante dos olhos, uma referencia obrigatória: Horace Vernet, mestre indiscutível, expusera, poucos anos antes, no *Salon* de 1855, a última de suas grandes obras-primas³⁴, um quadro cujo título e o essencial do tema estavam muito próximos do projeto brasileiro. Tratava-se para Vernet de misturar cabilas e soldados franceses, criando uma barreira de personagens entre a cerimônia e o espectador, como Meirelles devia misturar portugueses e índios, diante da celebração que se passa, nos dois quadros, à frente de um altar improvisado ao ar livre. Vernet estava presente à cena, e foi ele próprio quem dirigiu os trabalhos de construção do altar e elevação da cruz³⁵. A situação do pintor como testemunha do fato histórico introduz um aspecto suplementar na "verdade" que Meirelles buscava: além da carta de Caminha, além do estudo da natureza local, havia uma experiência visual contemporânea análoga àquela passada em 1500, que permitia um reforço na verossimilhança da imagem. Por todas essas razões, nosso brasileiro voltou-se para a grande obra, e dela extraiu o núcleo da sua.

Isto torna ainda mais interessantes as grandes distâncias que existem entre a pintura de Vernet e a de Meirelles. Porque a *Primeira missa* mostra que a

³⁴. Sobre o quadro, cf. *Horace Vernet*, catálogo da exposição, Académie de France à Rome - École Nationale des Beaux-Arts, Paris, 1980, pg. 91. Existem duas versões da tela, a primeira com 1940 x 1320 mm., pertencente ao museu de Lausanne; a segunda com 980 x 660 cm., pertencente a uma coleção particular.

³⁵. *Horace Vernet*, *idem*, *ibidem*.

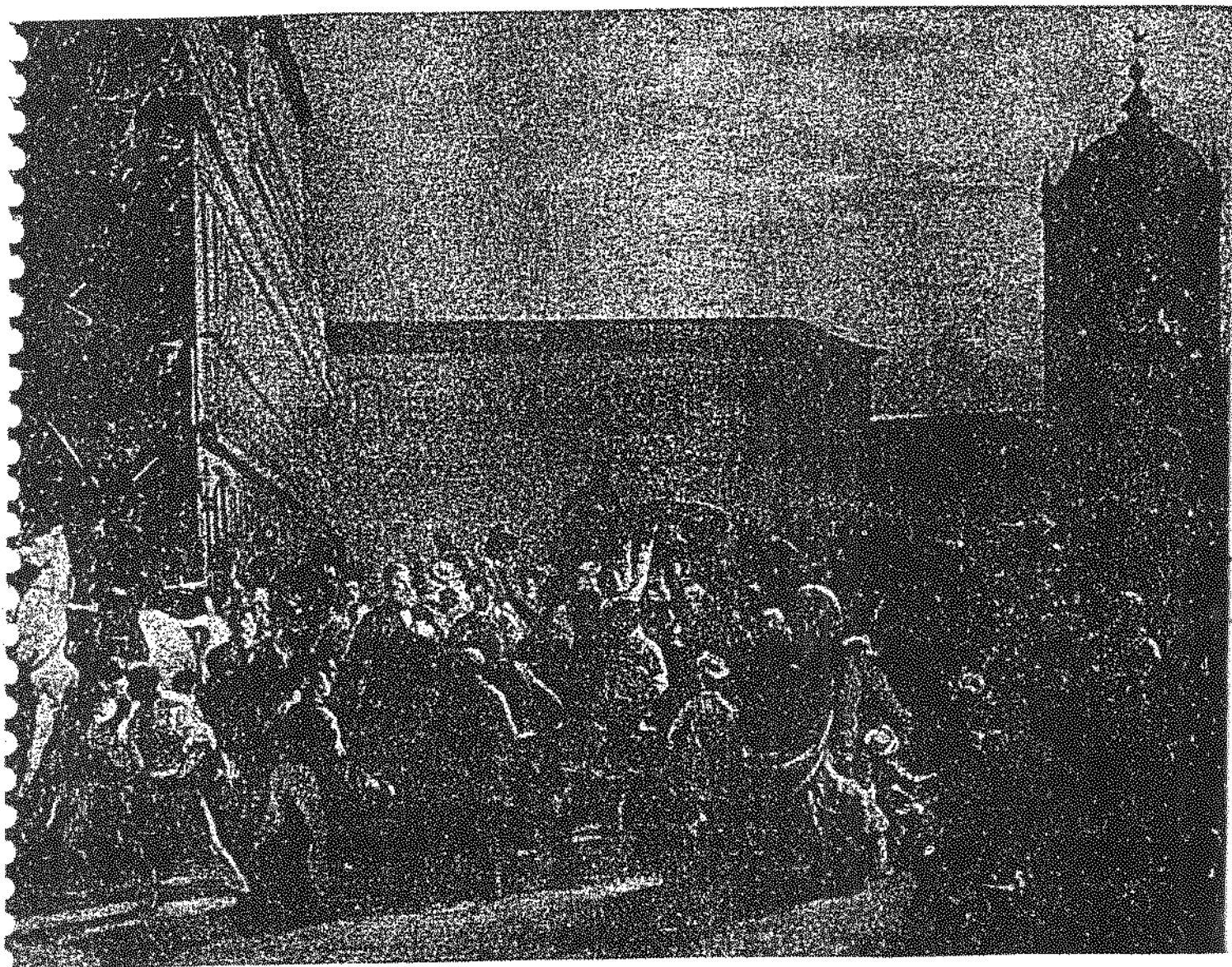
retomada de Vernet deu-se em benefício de um resultado muito diferente.

Um dos pontos importantes dessa diversidade, é a distância da cena. Vernet quer narrar, com precisão, um episódio, e ele o traz para a proximidade dos olhos, de modo a que adquira impacto. Meirelles quer a cena principal mais ao longe, integrando-a numa suavidade atmosférica, num clima espiritualizado. Vernet quer o efeito teatral. Sua cruz é envolvida por uma nuvem de fumaça, diminuída ao pé das montanhas áridas que barram o céu, comprimindo o espaço e impondo-se majestosamente. A cruz de Meirelles, longilínea, é o eixo condutor que leva o olhar para o alto, enquanto o horizonte que se abre ao fundo é um instrumento da serenidade. Vernet impõe a cena através do impacto oferecido pelo formato vertical da tela; Meirelles desenrola com calma seu episódio numa horizontalidade um pouco onírica.

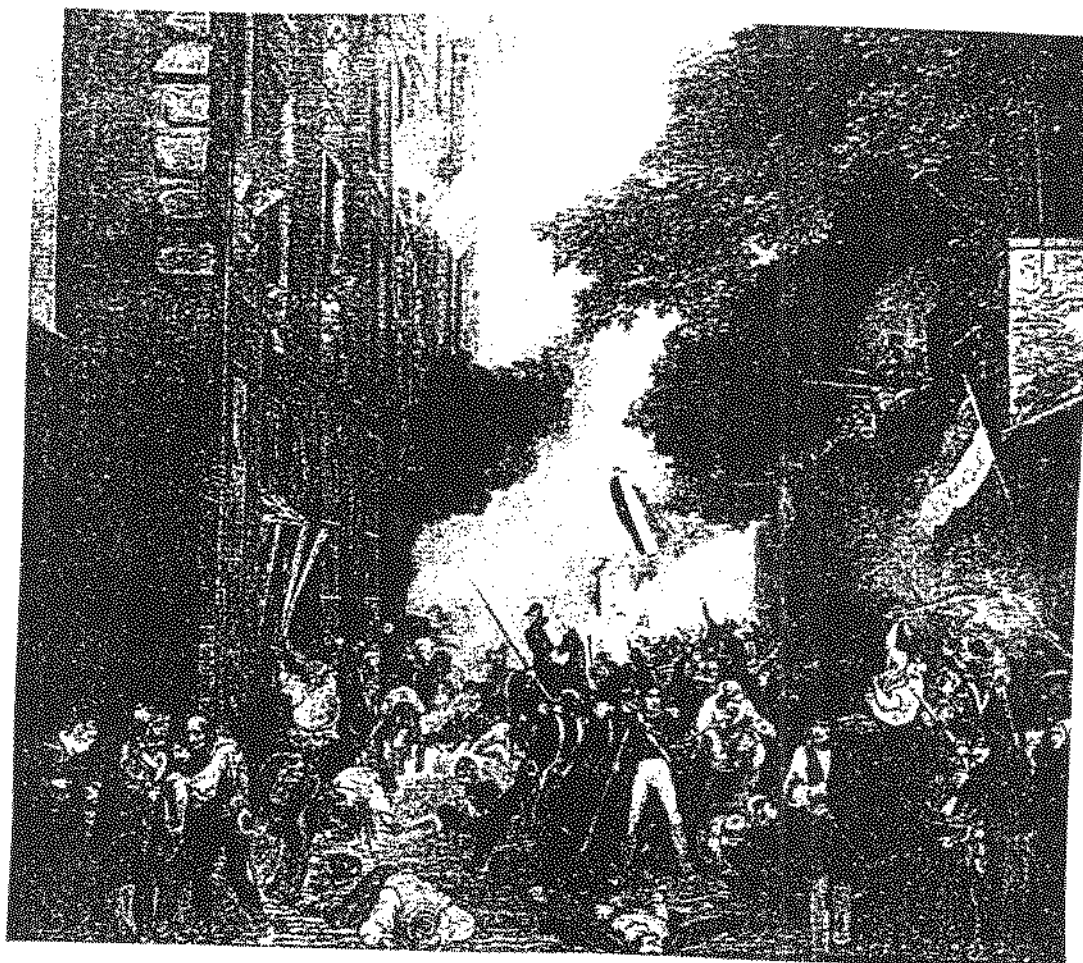
Vernet quer a descrição pitoresca das roupas, dos detalhes, em coloridos vivos, e não possui minimamente o sentido da organização conjunta, da integração dos personagens. Meirelles trata seus índios de maneira pouco descritiva, numa concepção abstrata³⁶, integrando-os numa cadência sucessiva de gestos, inserindo

³⁶. Meirelles dissolve o pitoresco local, as citações destinada a oferecer um reconhecimento anedótico dos personagens nesta concepção abstrata e sintética da tela. É isto que faz com que Barros Cabral, professor de Pintura Histórica na Academia de Belas-Artes do Rio de Janeiro, escreva, criticando os índios de Meirelles: "Em segundo, a cor dos índios é muito vermelha e em nada se assemelha a raça do Norte, a qual tem uma cor muito mais avermelhada e escura. Em terceiro deve aver so um índio com cocar porque é este o sinal do Chefe da Tribo ou Cacique." O primeiro argumento refere-se ainda a detalhes de cor local: "acho que o altar onde se celebra a Missa deve ser coberto com panos de navio ou barraca para impedir que esteja assim exposto o Calix, pois é costume em campo aberto celebrar-se a missa em uma tenda, cuja frente seja aberta nos espectadores" (ortografia original, apud MELLO, Jr. Donato - "Temas históricos", op. cit., pg. 61). Vernet saberia melhor incluir estes saborosos detalhes na obra, multiplicando-os. Meirelles submete tudo à sua concepção unitária, espiritual, muito alta, de pintura.

cada elemento de maneira precisa diante de cada exigência da composição, introduzindo indizíveis passagens de tons. Vernet narra anedoticamente, jornalisticamente, como diria Baudelaire. Preocupa-se com o pitoresco minucioso dos trajes, mas coloca sem cuidado uma fieira de soldados e suas baionetas que se sucedem com dureza banal. Ele desconhece essas secretas intimidades entre os elementos que se encadeiam num sentido poético da organização, tão caras ao pincel de Meirelles. São gritantes as diversidades essenciais de ambos os quadros. Entre a anedota pitoresca contada por Vernet e o sentimento elevado obtido por Meirelles, há um abismo separando duas concepções artísticas. Em verdade, Meirelles não teria muito o que aprender com os franceses.



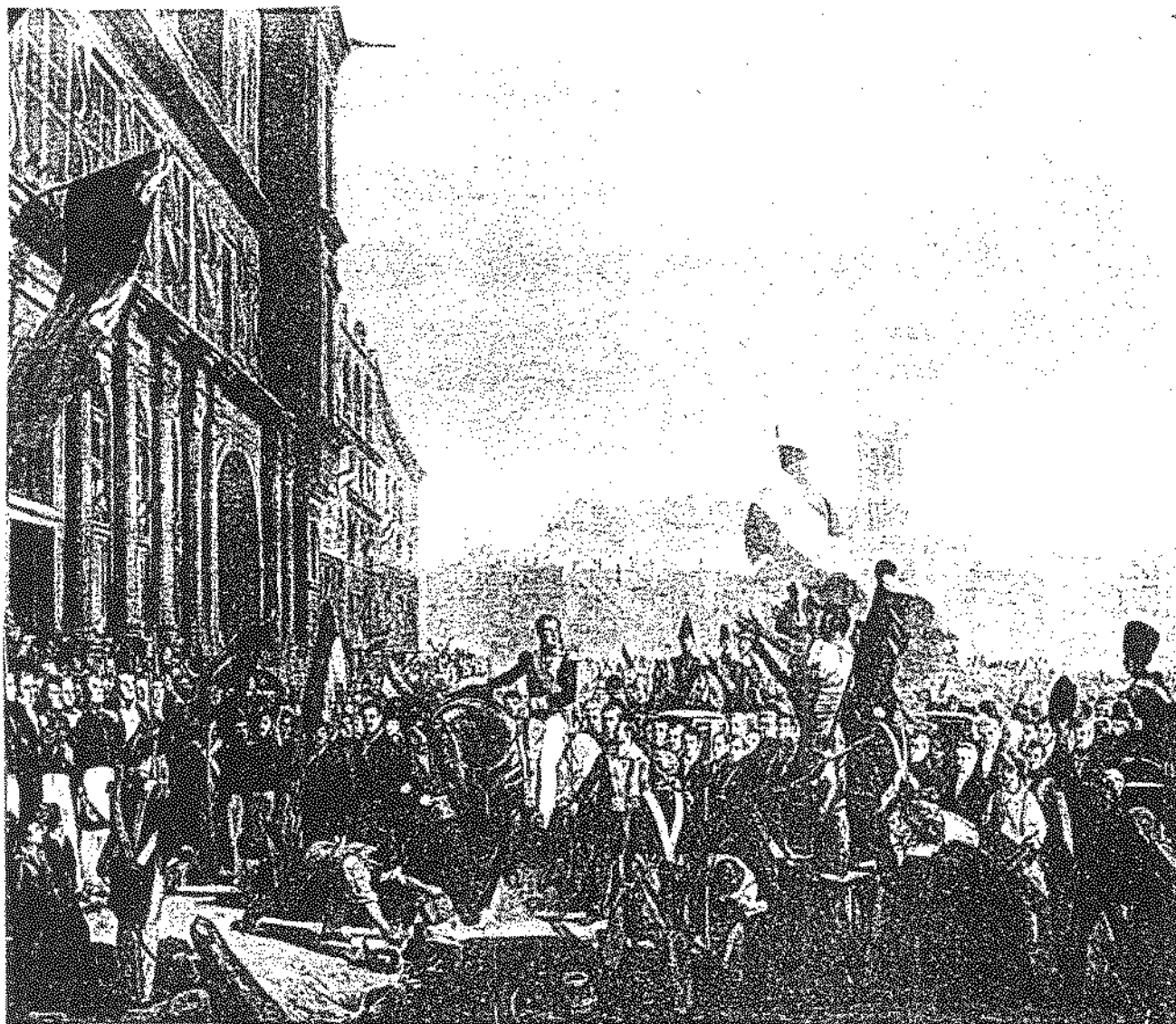
38 - Victor MEIRELLES - *O Imperador aclamado no largo do Paço, durante a questão Christie*, óleo sobre tela, 1863, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



39 - Jean-Abel LORDON - *Assault aux barricades de la rue de Babylone*, óleo sobre tela, 1831, Musée National du Château, Versailles.



40 - Horace VERNET (réplica de Jean-Baptiste CARBILLET) - *Le duc d'Orleans arrive au Palais-Royal le 30 juillet 1830*, óleo sobre tela, 1834, Musée National du Chateau, Versailles.



41 - Charles-Philippe LARIVIÈRE (réplica de Eloi FÉRON) - *L'arrivée du duc d'Orléans devant l'Hotel-de-Ville de Paris le 31 juillet 1830*, óleo sobre tela, 1836, Musée National du Château, Versailles.

*de les anticiper dans ses meilleurs moments*³⁷."

Caracterizou-se por uma pintura delicada que punha em cena mistérios e exotismo. É o que nos diz *Rébecca et sir Brian du Bois Guilbert* (fig. 44), de 1828, inspirando-se no *Ivanhoe*, de Sir Walter Scott e retomando o Géricault do *Derby de Epsom*, na representação de seus cavalos estirados, volantes, com as quatro patas sem tocar no solo. Outra obra, de 1836, *La Garde Nationale part pour l'armée* (fig. 45) - cuja composição não deixa de evocar o gênero no qual se insere *O imperador aclamado no largo do Paço* - revela, sobretudo nos grupos femininos, brilhantes efeitos na materialidade dos tecidos, perfeitamente estrangeiros a Meirelles - e, bem dizendo, a qualquer outro pintor brasileiro. Em seus esboços a óleo - veja-se por exemplo *Bailly proclamado presidente da Primeira Constituinte* (fig. 46) - embora as figuras sejam bem definidas, e as pinceladas não atuem como fator constitutivo dos volumes e das massas, Cogniet pratica uma certa maior liberdade de toque, precursora dos efeitos coloridos e luminosos que virão na tela acabada, espécie de ensaio ótico antes da versão definitiva, mais precisa e mais tátil. Prática corrente nos procedimentos hábeis dessa pintura que busca atenuar os processos rigorosos da tradição neoclássica. Não é o caso de Meirelles, para quem o acabamento, em cada uma das etapas, mormente nas mais importantes, é exigido.

Estas distâncias nos revelam um Meirelles fiel às suas formações, de origens neoclássica no Rio, posteriormente desviadas pelo Purismo romano, e bastante indiferente aos procedimentos do mestre que lhe é destinado em Paris.

Mais expressivos ainda desse contraste, são os desenhos realizados por

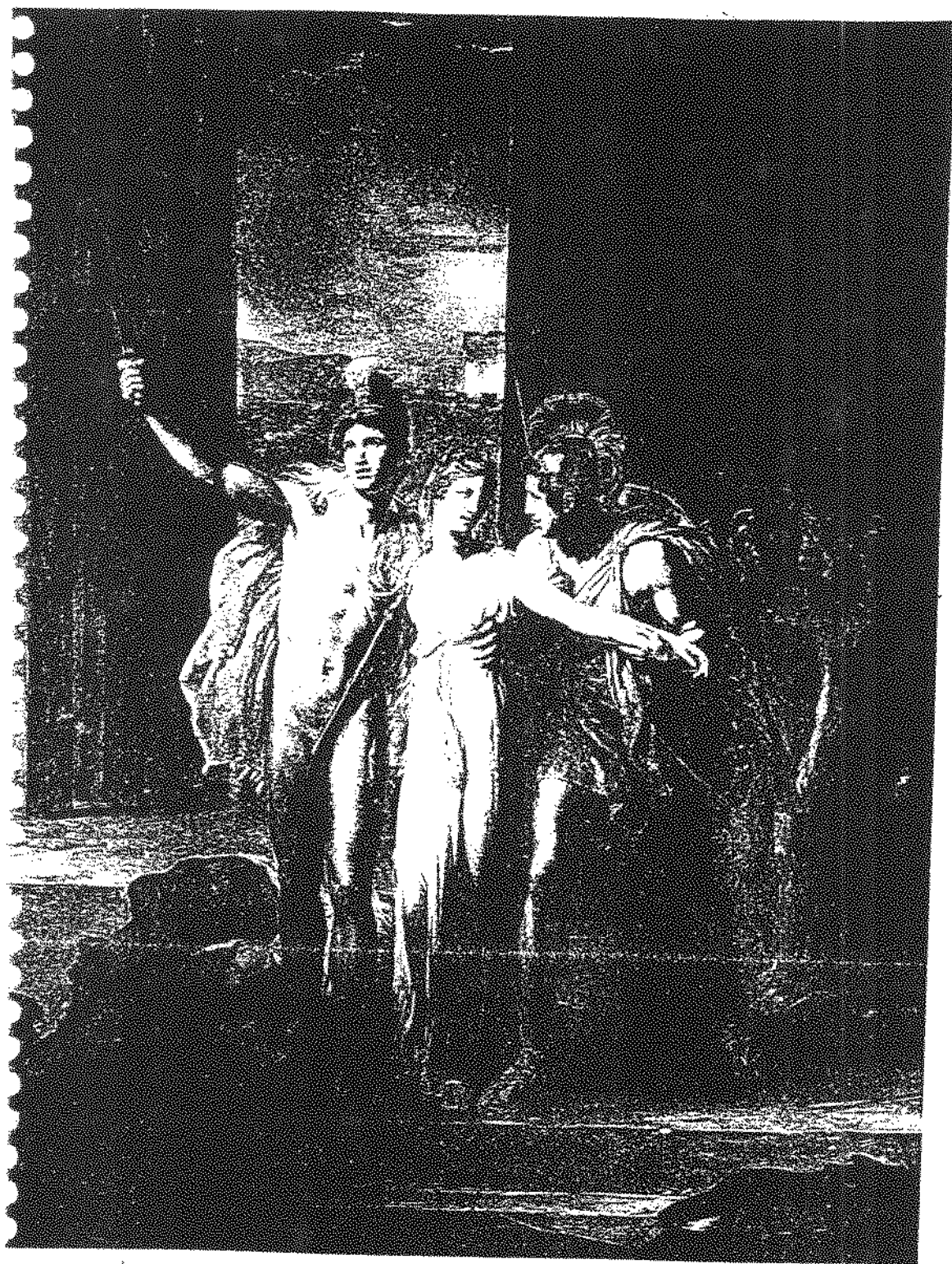
³⁷. In *Peintures et sculptures de maîtres anciens*, Galerie d'Arenberg, Bruxelas, 1986, pg. 28.

de 1843, pertencente ao museu de Bordeaux - cujo sucesso estrepitoso parece surpreendente a Rosenthal: "*On chercherait vainement les causes de la faveur qui accueillit cette page, en dehors du sujet dont le pathétique s'accorda, à un point qui nous surprend, avec la sensibilité de 1843*"³⁸. Hoje é possível ver essa pintura com um reconhecimento maior de suas qualidades - e o cadáver da filha de Tintoreto bastaria para permitir a reconciliação com o quadro. Mas é verdade que o caráter de episódio sentimental preside à concepção da obra - fazendo do que ela se encontre a uma distância incomensurável da pintura rigorosa e anti-narrativa de Meirelles.

Com Cogniet - de quem se torna oficialmente discípulo - Meirelles pôde decerto prolongar o desenvolvimento de uma de suas qualidades, já muito estimulada pelo meio romano: o do finíssimo sentido da luz que integra e dilui as cores. Cogniet foi luminista de primeira ordem - e isto se revela desde uma obra sua de juventude realizada justamente em Roma: *La première lettre de chez lui*, de 1817 (fig. 53). Admirável quadro, que pode ser posto em paralelo com uma obra-prima do gênero, romana ela também, e de época próxima: o *Auto-retrato* de Minardi, de 1813 (fig. 54). Como veremos, o meio romano permitiu a eclosão do talento de Meirelles diante dos fenômenos luminosos; Cogniet, cuja formação em Roma também deve tê-lo encaminhado para direção próxima³⁹ (seu referido quadro de 1817 é impensável sem a obra-prima do jovem Minardi), autoriza-o a prosseguir numa via que o levará às sublimes nuances cromáticas e luminosas da *Primeira Missa*.

³⁸. In ROSENTHAL, Léon - *Du romantisme au réalisme*, op. cit., pg. 216.

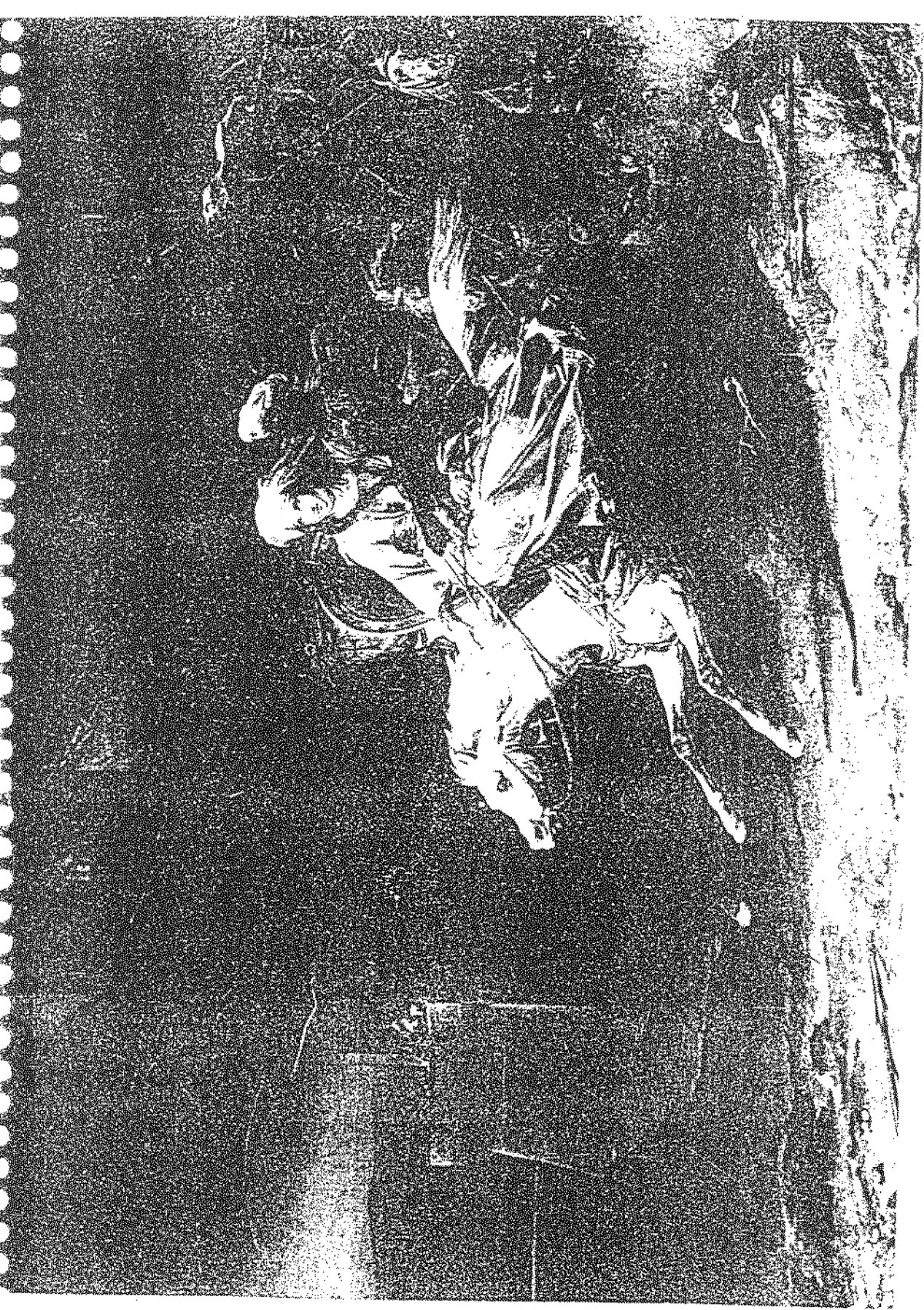
³⁹. Sobre a questão do meio romano e obras "neo-flamengas", cf. nota 36.



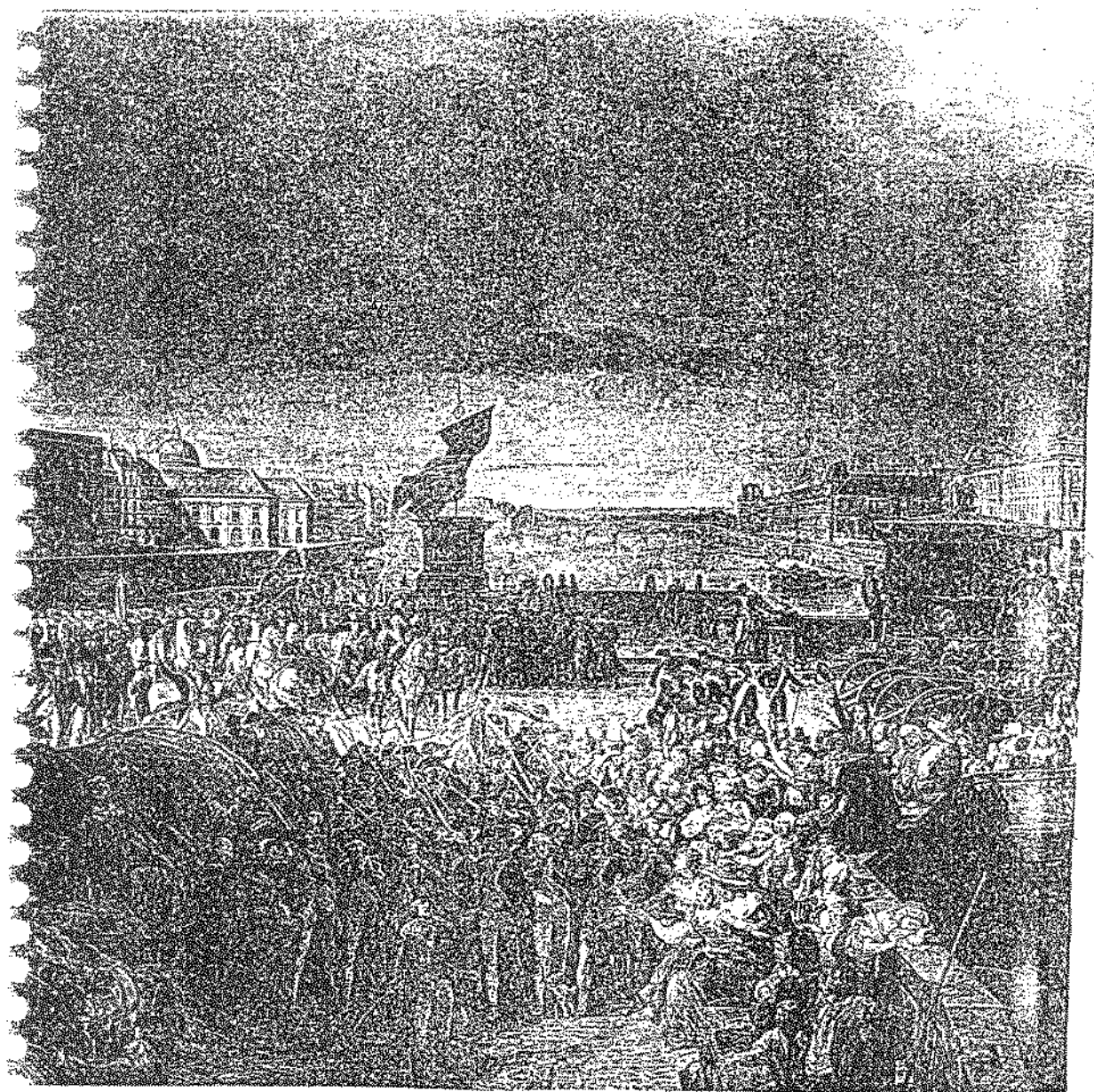
- Léon COGNIET - *Castor et Pollux délivrant Hélène*, óleo sobre tela, 1,46 x 1,13 m., 1817, École Nationale des Beaux-Arts, Paris.



43 - Léon COGNIET - *Scène du massacre des innocents*, óleo sobre tela, 265 x 235 cm., 1824, Musée des Beaux-Arts, Rennes.



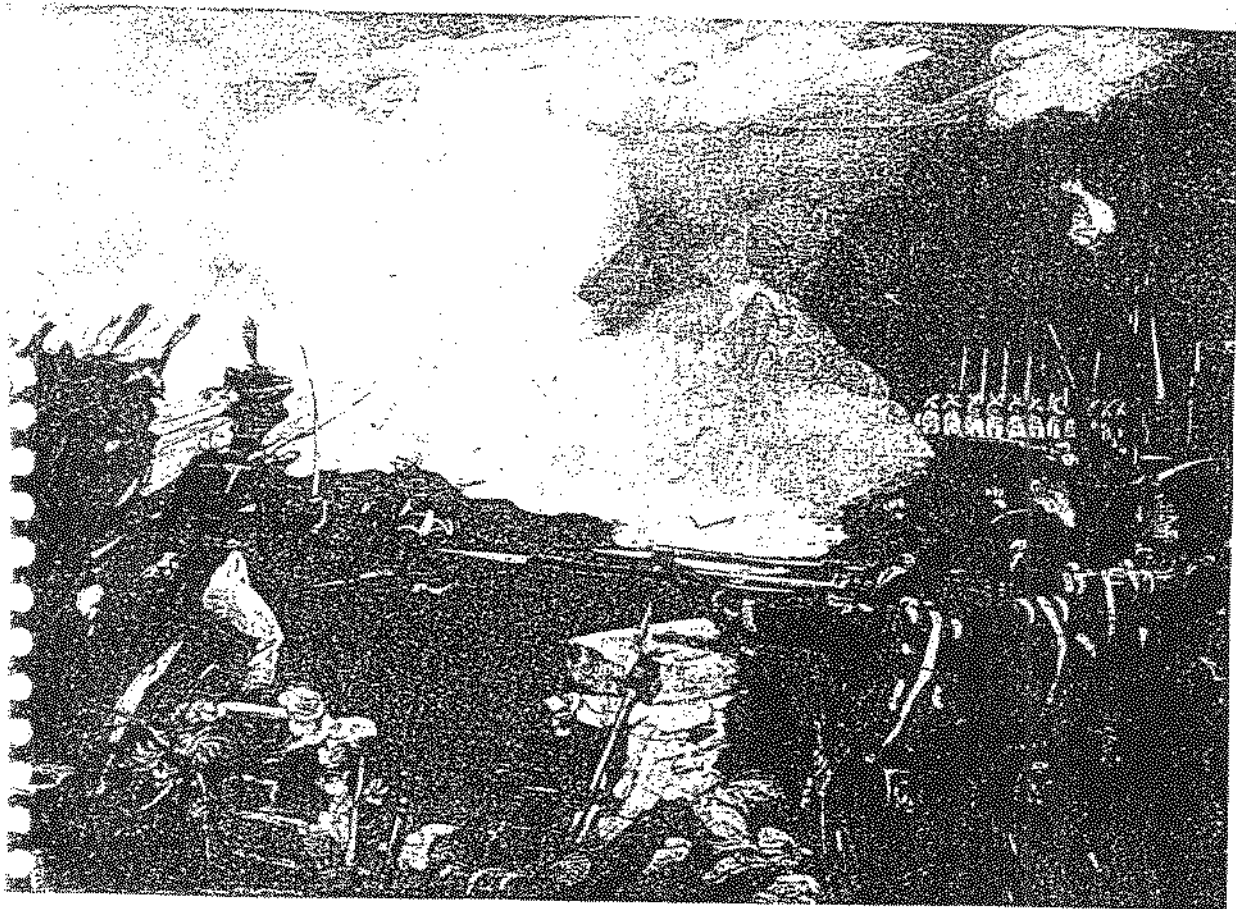
44 - Léon COGNIET - *Rébecca et sir Brian du Bois Guibert*, óleo sobre tela, 90 x 117 cm., 1817, The Wallace Collection, Londres.



5 - Léon COGNIET - *La Garde Nationale part pour l'armée (1792)*, óleo sobre tela, 189 x 204 cm., 1836, Musée National du Château, Versailles.



10 - Léon COGNIET - Bailly proclamé président de la première constituante, óleo sobre tela, 33 x 45 cm, Musée du Nouveau Monde, La Rochelle.



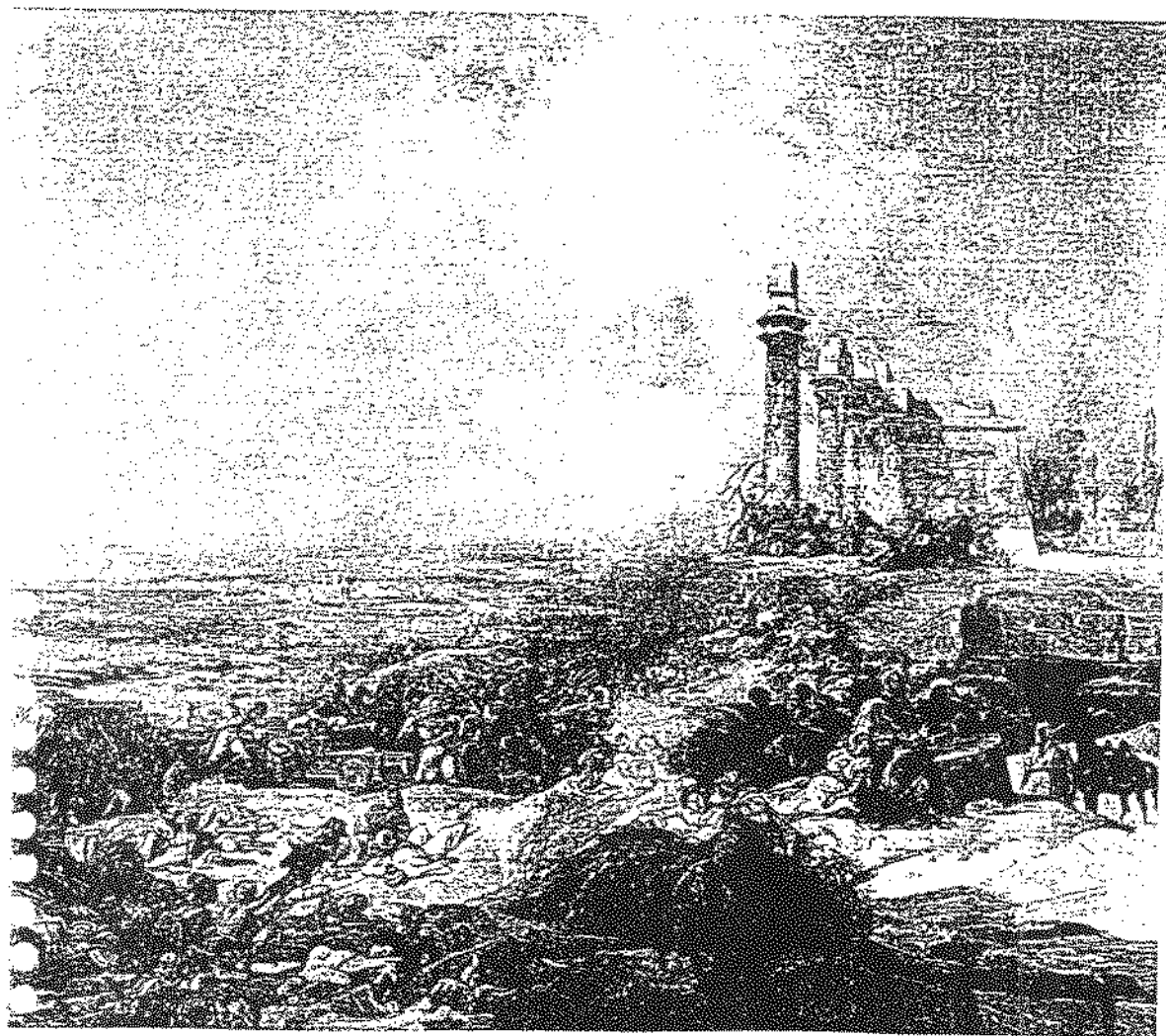
47 - Léon COGNIET - *Combat sous l'Empire*, bico de pena e lavada sobre papel,
Musée Bonnat, Bayonne.



48 - Léon COGNIET - *Le coup de fusil*, bico de pena e lavada sobre papel, Musée
Bonnat, Bayonne.



49 - Léon COGNIET - *Le Général Foy au combat d'Orthey*, bico de pena e lavada sobre papel, Musée Bonnat, Bayonne.



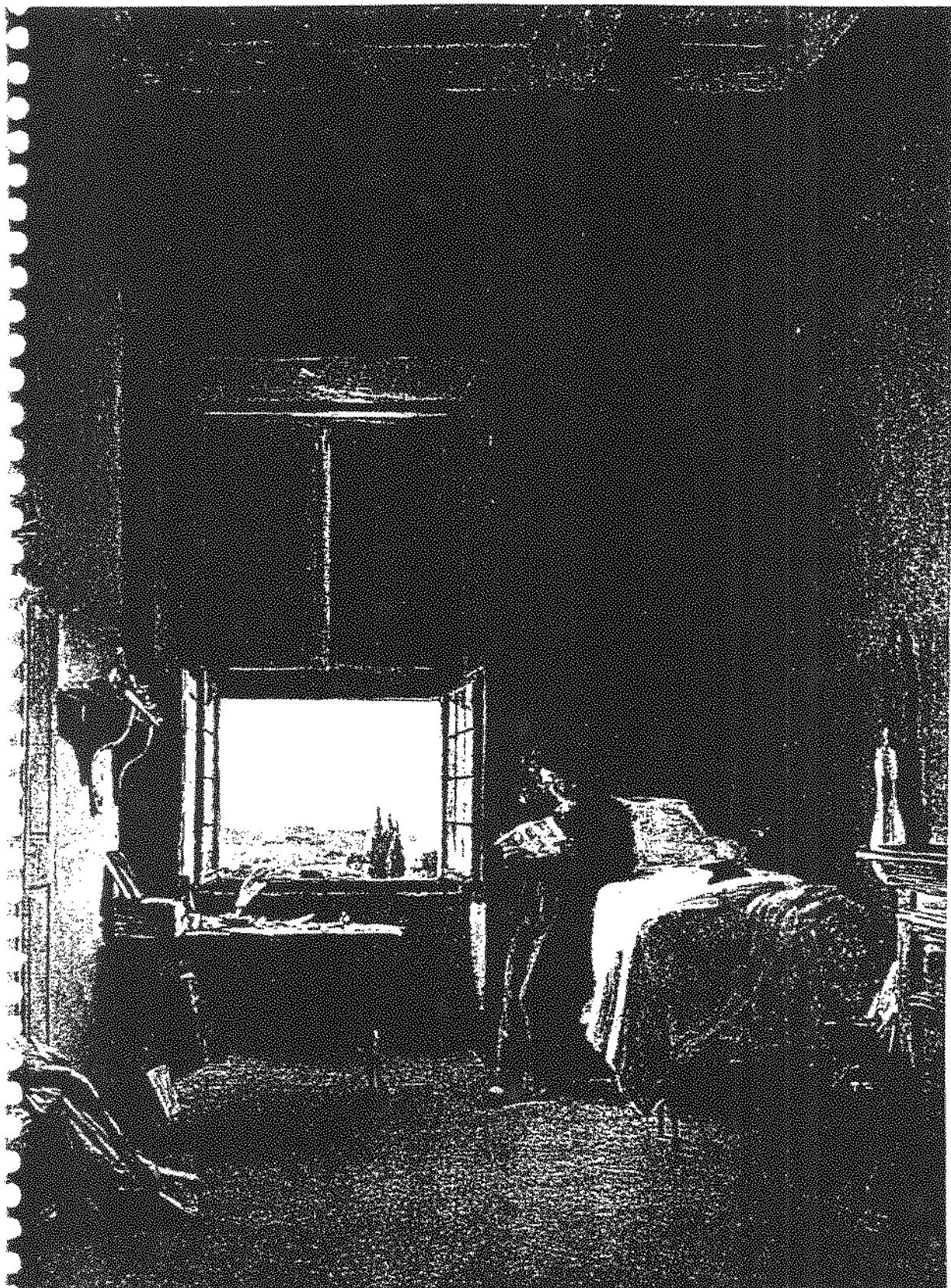
50 - Léon COGNIET - *La bataille d'Héliopolis*, esboço para o quadro do museu de Versalhes, óleo sobre tela, 52 x 64 cm, 1837.



51 - Léon COGNIET e GIRARDET - *Combat de Dierdorf*, óleo sobre tela, Musée National du Château, Versailles.



72 - Léon COGNIET - *Le Tintoret peignant sa fille morte*, óleo sobre tela, 143 x 163,
1843 Musée des Beaux-Arts, Bordeaux.



· Léon COGNIET - *La première lettre de chez lui, portrait de l'artiste dans sa chambre*
· la villa Médicis, óleo sobre tela, 43,3 x 36, 1817, Gooden and Fox Ltd., Hazlitt.



1 - Tommaso MINARDI - *Auto-retrato*, óleo sobre tela, 37 x 33 cm., circa 1813,
Galleria degli Uffizi, Florença.

ROBERT-FLEURY

Meirelles esteve ainda em relação com Robert-Fleury, pintor 35 anos mais velho do que ele e um epígono de Delaroche. Robert-Fleury e Cogniet trabalharam juntos para o museu de Versalhes, e constituíram, nos anos quarenta, uma continuidade bem comportada do romantismo, que tendia a se estabilizar. *Le romantisme se présente ainsi sans doctrine, mais comme une solution moyenne*, escreveu Henri Focillon, justamente a respeito desses pintores.

Depois de 1850, o romantismo sobrevive na França, mas agora desprovido de toda energia. Meirelles, formado na tradição neoclássica da escola de Belas-Artes, guiado por Porto-alegre, cujos pontos de referência se encontram ancorados na primeira metade do século, e depois de uma experiência romana que, veremos, teve um papel decisivo, em Paris não busca as forças novas do realismo, que revivificavam as artes. Provavelmente os Vernet, os Robert-Fleury, os Cogniet ofereciam a ele um meio tranqüilo de um certo aperfeiçoamento técnico, mas sem o recar em profundidade.

Sabe-se que Joseph Nicolas Robert-Fleury teria visto o esboço da *Primeira Missa*, em Paris, e aconselhado Meirelles sobre um detalhe⁴⁰. Ele havia feito sua

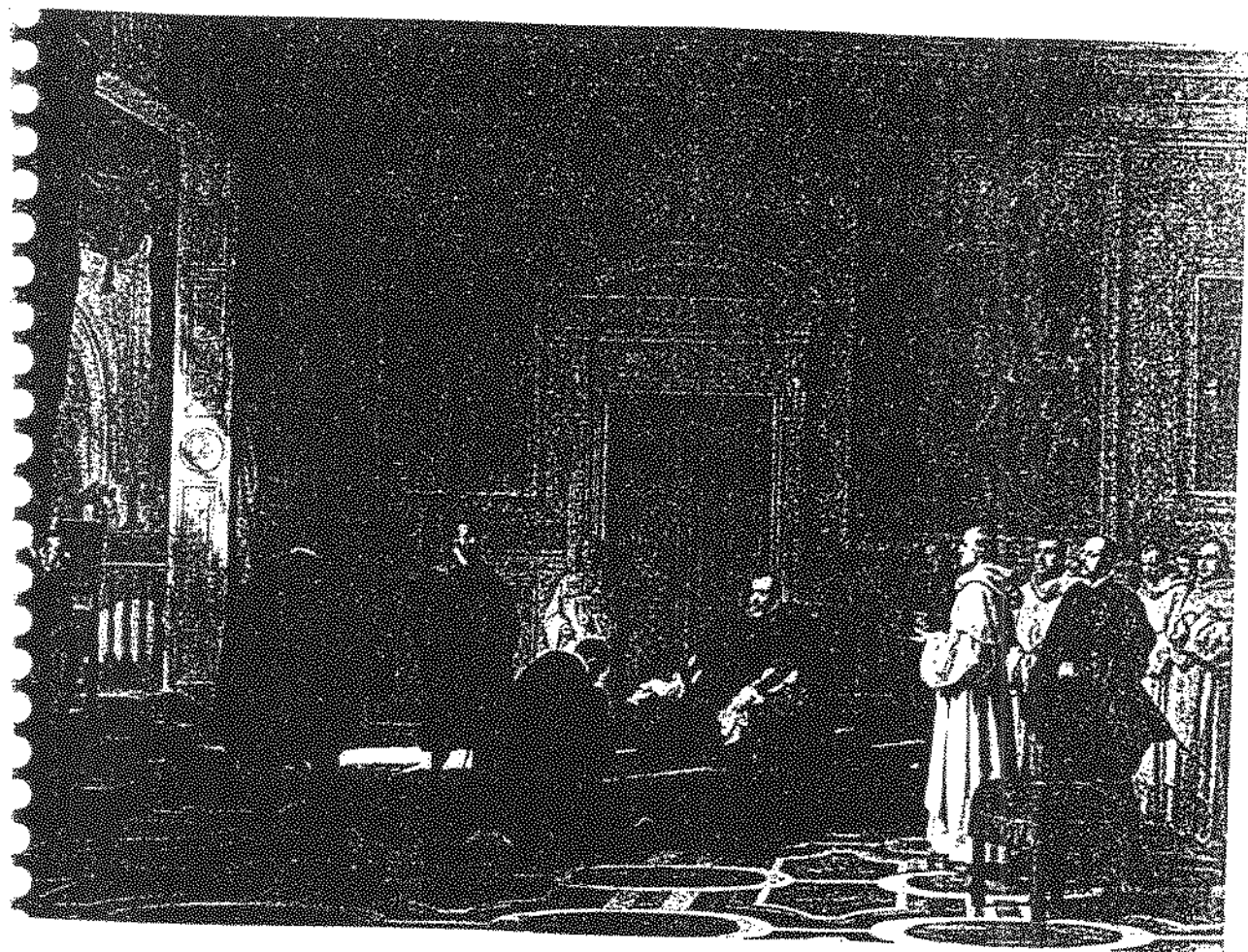
40. Donato Mello Junior, em "Temas históricos", trazendo o depoimento de José Leão, situa a passagem: "A ânsia de bem compor não lhe deixava socegar. Pronto o esboço, o artista mostrou-o a Robert-Fleury, pois André Gastaldi fora ser professor na Itália, e este lhe aconselhara pequena alteração".

41. Leão explica bem: "Acelerou a marcha do trabalho e depois de pronto ele observou com certo cansaço que a coisa agradava-lhe, mas havia ali qualquer história que perturbava o efeito final. O que isso fosse ele não sabia. Ocorreu-lhe uma feliz idéia. Victor Meirelles lembrou-se, o que

reia no *Salon* em 1824, em pleno período de exaltação romântica, onde conquista a segunda medalha. No momento em que Meirelles o procura, é professor na Escola de Belas Artes de Paris. Théophile Gauthier caracterizou sua arte : *il a fait des ouvrages excellents et qui resteront; mais il s'est enfermé dans un cercle restreint de sujets et d'effets. Il n'a presque jamais regardé la nature à l'air libre; il a toujours aimé les intérieurs sombres, baignés de ténèbres rousses, où se glisse par quelque soupirail étroit un rare rayon de lumière. Gauthier se refere ainda, maldosamente, a ces tons rancides, à ces vieux tableaux, ces blondes fumées devançant le travail du temps, ces sourdes chaleurs d'humidité et de la momie, ces vernis d'or qui rappellent le clinquant fauve des harengs séchés, et que Rembrandt semble avoir dérobés à l'atmosphère des poissonniers d'Amsterdam. L'auteur a fait cuire ses tons jusqu'à les calciner et produit des tableaux à l'état de carbonisation.*

Os efeitos de claro escuros, em "interiores à Rembrandt", evidenciam-se no *Quinto no mosteiro de S. Justo* (fig. 55). O sentido de composição encontra-se, de modo manifesto e completo, ao oposto do grande holandês: personagens destacados sem o sentimento do conjunto, beneficiando a clareza narrativa. Robert-

ção não tinha feito, de entregar alguns diplomas de membros correspondentes da Academia de Belas Artes daqui às principais notabilidades da França. Ao dar o do Sr. Robert Fleury, pintor francês, e professor da Academia, convidou-o a ir ver o seu trabalho, rogando-lhe ao mesmo tempo que se dignasse de o aconselhar sobre qualquer modificação que ele entendesse de fazer. Fleury aceitou de bom grado ao convite e no dia seguinte, à hora marcada, apresentou-se em seu ateliê. Começou a observar em silêncio e haver decorrido um largo espaço de tempo, felicita o artista, julga o seu trabalho importante, mas confessa que há, com efeito, alguma coisa nele que o prejudica. Observa então o quadro, escondendo com a mão aberta, ora um ponto, ora outro e depois de uma pausa diz: penso que há ali uma figura demais e é ela que nos atormenta. Tome um lápis de cor e faça desaparecer, a fim de ver se produz o efeito desejado! Mostrou qual era a figura. Nada mais fez, Victor Meirelles fê-la sumir sob a cor própria do lápis. Já o mestre não estava, mas parecia voltar. A pobre vítima destinada a esse sacrifício era um índio que ali estava de joelhos diante do que agora se vê todo a descoberto, de pé com o arco entre as mãos..." MELLO Jr., 1960 - "Temas históricos", in *Victor Meirelles de Lima*, op. cit., pg. 62.



55 - Joseph-Nicolas ROBERT-FLEURY - *Charles Quint au monastère de Yuste*, óleo sobre tela, 102 x 146 cm., Musée du Louvre, Paris.

O JUSTE-MILIEU

Vernet, Delaroche, Cogniet, Robert-Fleury - os pintores para os quais Meirelles é endereçado na França correspondem exatamente àquilo que Léon Rosenthal chamou de *le juste milieu*. O termo foi utilizado pela crítica em 1831, para nomear os pintores que seguiam um caminho prudente entre o neoclassicismo exangue e o romantismo exaltado, como contam Charles Rosen e Henri Zerner⁴². Estes autores lembram a inevitável comparação entre o sentido artístico e político da palavra: *Le terme "juste milieu", à également une connotation politique: Louis-Philippe lui-même avait annoncé son intention "de rester dans un juste-milieu, à égale distance ses excès du pouvoir populaire et des abus du pouvoir royal". Cette phrase résumait la position politique de la bourgeoisie entre 1830 et 1848, un compromis douloureux et fragile entre un monarchisme radical et une doctrine républicaine de gauche*⁴³.

A noção será constituída de modo pleno no domínio artístico apenas em 1914, no entanto, com Rosenthal. Ele enumera esses pintores do *juste milieu* - são exatamente aqueles a quem Meirelles fora endereçado: *Paul Delaroche, Horace Vernet, Schnetz, Léon Cogniet, Robert-Fleury, d'autres qui leur font un nombreux cortège, ont tenu une place considérable, ils ont couvert de leur production les murs des Expositions, ils ont occupé la critique, ils ont été choyés, adulés, populaires.*

Para caracterizar estes artistas e suas obras, Rosenthal parte sem dúvida

⁴². ROSEN, Charles e ZERNER, Henri - *Romantisme et réalisme, mythes de l'art du XIXe. siècle*, Albin Michel, Paris, 1984, pg. 126.

⁴³. Idem, ibidem.

de preconceitos, já bastante solidificados nas críticas fulminantes que Proudhon a Vernet. Vale retomá-las aqui.

A primeira delas, Rosenthal enuncia imediatamente: a popularidade. Vernet, nos confirma Proudhon, é um pintor celebradíssimo. *De tous les peintres du siècle, il est celui que les masses ont le mieux compris, et qui peut se flatter d'avoir été le plus de son temps, ce qui, du reste, ne lui a pas coûté un grand effort de génie*⁴⁴. As vanguardas, incompreendidas, confirmariam o binômio público vasto e mau sinal. Pressupõe-se a imbecilidade das multidões incultas que frequentavam o *Salon*: diante de exigências artísticas mais sofisticadas, apenas um grupo restrito saberia responder.

Esta popularidade vem em nome do abandono seja do rigor das doutrinas complexas, seja da elevada inspiração do gênio. A elas é substituído um modo de fazer que não busca alçar vãos. Proudhon cita o próprio testemunho de Vernet: *"J'ai joué mon rôle: il faut songer à fermer boutique. Je sais ce qui manque à mes ouvrages, quant à l'idée et quant à l'exécution. Que voulez-vous? Il faut m'avaler comme je suis; je n'ai qu'un robinet, mais il a bien coulé, et quiconque après moi s'avisera de l'ouvrir n'en verra sortir rien de bon. (...) Je n'ai ni parti pris ni système; je rends le plus exactement possible ce que je vois, sans chercher midi à quatorze heures, et je me conforme aux événements. Voilà tout"*⁴⁵.

Rosenthal desenvolve precisamente este ponto:

⁴⁴. PROUDHON, P. J. - *Du principe de l'art et de sa destination populaire*, Lacroix, Paris, 1875, pg. 152.

⁴⁵. SYLVESTRE, Théophile - *Les artistes français*, apud PROUDHON, P. J. - *Du principe de l'art* (...), op. cit., pg. 155.

Ils imaginent volontiers que la nature contient, en elle, tout ce que le peintre fait passer dans son tableau: accords de couleurs ou de lignes; l'artiste n'a que les enregistrer. Il ne lui appartient d'avantage de spéculer sur la technique. Une longue tradition lui fournit les règles pour bien dessiner ou pour bien peindre. Tandis que la moindre oeuvre de Delacroix ou d'Ingres ramène notre pensée vers la personnalité dont elle s'impregne, un morceau signé par un de ces maîtres timides ne peut révéler que de l'ingéniosité et de la virtuosité; selon un mot maintes fois répété, il peignent souvent bien, jamais mieux: ils n'ont pas de style.

Nous sommes donc descendus d'un degré: nous ne rencontrerons pas ici des créateurs, des artistes, dans le sens le plus élevé du terme, mais des praticiens plus ou moins habiles, quelques-uns d'une habilité prestigieuse, d'autres faciles, d'autres prétentieux⁴⁶.

Estes quadros habilidosos, continua Rosenthal, possuem como característica primordial a imediata legibilidade, eliminando toda possibilidade de experiências, de "interpelção das formas", na expressão feliz do autor. Nada que possa perturbar uma observação tranquila, sem inquietações. E sintetiza:

D'une façon générale, on ramènera le tableau à une sorte de vérité moyenne. C'est ce que l'on pourrait appeler le principe de l'atténuation. Comme des gens de bonne compagnie surveillent leurs costumes, leur allure, leur langage, et subordonnent leur conduite aux règles du bon ton, ainsi le peintre n'admettra rien sur sa toile dont on se puisse heurter⁴⁷". Esta pintura, de dimensões vastas e temas eloquentes, em ver-

⁴⁶. In ROSENTHAL, Léon - *Du romantisme au réalisme (...)*, op. cit., pg. 203.

⁴⁷. In ROSENTHAL, Léon - *Du romantisme au réalisme (...)*, op. cit., pg 206.

dade se revela como um *ersatz* da grande arte.

A pertinência e a força das análises desse notável capítulo V do livro de Rosenthal não foram ultrapassadas pela historiografia posterior. Pode-se notar, apenas, que elas estão conjugadas a fortes preconceitos, estabelecidos em nome de uma arte elevada. Nem investidos pelo rigor teórico, nem habitados pelas fortes paixões, os pintores do *juste milieu* fazem da arte um ofício e isto, como assinala Marrinan⁴⁸, parece para Rosenthal um insuportável rebaixamento da arte.

Além do argumento que consistiria em invocar as condições históricas e ideológicas muito complexas que engendraram as obras do *juste milieu* - Marrinan assinala a inextricável conexão que elas mantêm com os mecanismos do poder cultural: discurso ideológico, *imagerie* popular, alta prática artística, política contemporânea, linguagem descritiva⁴⁹ e, sobretudo, acrescentaríamos, sofisticadas intenções didáticas - é necessário reconhecer nelas um poderoso resultado pictural. Se esquecermos os preconceitos românticos, a acusação de habilidade pode ser transformada em valor positivo através do olhar que reconhece uma pintura soberba.

Os preconceitos de Rosenthal não destróem a verdade de suas análises.

⁴⁸. Esta perspectiva crítica de Rosenthal é relativizada por MARRINAN, Michael - *Paintings Politics for Louis-Philippe - Art an Ideology in Orléanist France, 1830-1848*, Yale University Press, New Haven e Londres, 1988, pgs. 206 e segs. Sobre a posição de Rosenthal, o seguinte trecho: *Because Rosenthal believed that strong personalities and passions provide the motor energy for artistic "evolution" (...), he searched for the threads of an art history firmly committed to the ideology of innovation wich we now call the avant-garde. Rosenthal position is an extremely attractive one, for its rewards "romantic" genius and daring with the esteem of history. It is also difficult to challenge, because we "moderns" prefers to think of greatest artists as people "apart" from the crowd and splendid in their creative isolation* (pg. 210).

⁴⁹. MARRINAN, Michael - *Paintings Politics for Louis-Philippe* (..), op. cit., pg. 214.

Através de Delacroix e Ingres, pelo menos, o alto modelo romântico, o princípio de uma criação ambiciosa estavam lá, diante dos olhos de Vernet, Delaroche, Cogniet, que não se importavam com isto, *qui ne cherchaient pas midi à quatorze heures*. Sem dúvida, a ambição artística nesse sentido nobre, encontrava-se, para o *juste milieu*, consideravelmente atenuada.

Depois de Roma, Meirelles fora enviado para esses artistas, com as mais vivas recomendações. Tudo concorria para fazer dele um pintor brasileiro do *juste milieu*. Paradoxalmente - e felizmente, poderíamos dizer - não é o que acontece.

A *Galerie des Batailles*, quintessência da ideologia e da pintura *juste milieu*, consistia num projeto eminentemente ilustrativo: reconstituir os grandes combates que marcaram a história na França no passado, e mostrar aquelas que ocorreram no presente. A intenção artística, no sentido elevado, é menos necessária que a habilidade para a fabricação dessas telas. Excetuando-se Delacroix, os pintores envolvidos nesse projeto procedem a uma *mise-en-images* da história da França. Está mais presente a idéia de eficácia do que a de obra-prima.

Ao contrário, Meirelles, sobretudo na imensa superfície de Guararapes, está investido por uma missão ambiciosíssima: constituir, por meio de grandes obras, um momento de apogeu nas artes brasileiras. Estas obras vão contribuir, ao mesmo tempo, para a *produção* de uma História Nacional que, como já vimos na análise da *Primeira Missa*, está se escrevendo no mesmo momento. Meirelles não ilustra: ele, grande artista, une-se ao historiador. Trata-se de uma dupla missão: a de se tornar um máximo artista nacional, e a de *fabricar* a História do Brasil.

Este ponto nos parece muito importante: todos os quadros de Versalhes -

mesmo os mais vastos, como as duas telas principais de Vernet - possuem pretensões menores que as de Meirelles. Na gênese de *Guararapes* - e é o caso também de *Avai* - encontra-se sem dúvida a consciência de instaurar obras fundamentais no interior da cultura brasileira. A própria dimensão física da tela, isto é, a imensa superfície, a largueza necessária da composição, o número grande de personagens, oferecem a medida do alcance e das exigências que se impunham ao pintor. O projeto não era o de ilustrar brilhantemente uma página de História, como foi o determinado por Luís-Felipe para sua galeria. Tratava-se de produzir a obra-prima brasileira do tempo, além de criar verdades visuais para a História do Brasil.

NUS E ANATOMIAS

Cabe mencionar um artista francês, ou antes, uma obra, que foi objeto de insistente orientação de Porto-alegre para que Meirelles a copiasse: trata-se do "famoso tronco de Pagnest". Isto surge nos pedidos do Corpo Acadêmico brasileiro, no momento da transferência de Meirelles para Paris: "cópia do famoso tronco de Pagnest, da Escola de Belas Artes"⁵⁰ e na carta de Porto-alegre, datada de 7.7.1858: "Não venha para o Brasil, sem o tronco de Pagnest que lhe há de servir de diapasão ou de meta miliária na sua carreira"⁵¹. Esta insistência revela o caráter quase mítico tomado pela obra, inda mais tratando-se de um pintor obscuro. Ela é reiterada decênios depois, quando Rodolfo Amoêdo executará um admirável óleo da mesma tela.

Pagnest é, até hoje, quase inteiramente ignorado: *On sait peu de chose sur lui, sinon que, artiste exigeant, il se prépare au métier de portraitiste par des études de nus d'une grande science anatomique*, escreve Françoise Maison no verbete a ele consagrado pelo *Petit Larousse de la peinture*⁵². Poucas de suas obras são conhecidas - o *Gladiateur*, do museu de Reims, o retrato do *Colonel La Salle*, de 1814, e sobretudo, o admirável *Monsieur de Nanteuil-Lanorville*, ambos pertencentes ao Louvre. Morto ainda jovem, com 29 anos de idade, em 1819, Pagnest foi um pintor que não deu a medida de si, mas que adquiriu um prestígio lendário nos meios artísticos. Tal prestígio, nos últimos decênios do século passado, ainda estava

⁵⁰. ROSA, Ângelo Proença e PEIXOTO, Elza Ramos, in *Victor Meirelles de Lima*, op. cit., pg. 32.

⁵¹. GALVÃO, Alfredo - "Manuel de Araújo Pôrto-Alegre - sua influência na Academia Imperial das Belas Artes e no meio artístico do Rio de Janeiro", op. cit., pg. 115.

⁵². LACLOTTE, Michel - *Petit Larousse de la peinture*, Larousse, Paris, 1979, 2 vol., pg. 1347.

suficientemente forte, não apenas para que Amoedo fizesse a cópia de sua anatomia da École des Beaux-Arts, mas para que o *Grand Dictionnaire Universel*, de Pierre Larousse, que data de 1873, escrevesse sobre ele em termos exaltados:

(A respeito do retrato do *Chevalier de Nanteuil*):

*La puissance et la richesse de la couleur, la grandeur de l'allure, la noblesse des lignes, la science du modelé font de cette peinture une page complète et magnifique. (...) Quand le gouvernement, en 1830, acheta pour le Louvre ce merveilleux portrait du chevalier de Nanteuil au prix de 6.000 francs seulement, on comprit, à Paris, que la France, en perdant Pagnest, avait perdu un des peintres les plus doués de notre temps. Il n'y a dans l'école française qu'un autre portrait aussi beau que celui-là, c'est le Portrait de M. Bertin, de Ingres.*⁵³

A ciência do modelado, a que se refere o verbete, é evidente no tronco a que nos referimos (fig. 56). Esta pintura tornou-se, na escola de Belas-Artes do século XIX, referência pedagógica⁵⁴, exemplo acabado de verdade anatômica, e, por assim dizer, humana, no sentido da expressão conseguida na tela. O partido não é o da idealização: há um evidente cuidado na singularidade do rosto, dos cabelos; há observação do umbigo, da região pubiana; há mesmo acentuação cromática onde a pele é habitualmente exposta ao sol: na cabeça, no pescoço e no alto do peito, ali onde a camisa fica aberta a epiderme torna-se vermelha. Pagnest possui indiscutível domínio da organização muscular e aquilo que se chamava então o "sentimento" da anatomia. Basta compararmos a cópia de Amoedo (fig. 57)

⁵³. LAROUSSE, Pierre - *Grand Dictionnaire Universel*, Administration du Grand Dictionnaire Universel, 1873, vol. 12, pg. 26.

⁵⁴. Segundo depoimento oral que nos confiou M. Philippe Grunhech, diretor da École Nationale de Beaux Arts, em Paris.

- por sinal de muito boa qualidade - com o original: pequenas diferenças surgirão, em benefício do segundo. O pronunciado esternocleidomastóideo é o momento mais infeliz da versão feita pelo brasileiro: rígido, sem vida, ele se afinca no peito como um bastão e cria uma espécie de inchaço no alto, por trás da orelha. No de Pagnest, ele se mostra como um elemento vivo da estrutura que sustenta a cabeça. Ou ainda, o sentido da proporção surge perturbado na região superior da cópia: o rosto do modelo é mais alongado, introduzindo um indizível desequilíbrio na forte relação concebida por Pagnest entre os braços, as mãos e a cabeça.

Trabalhar com o modelo, nos estudos de anatomia, significa uma aproximação sempre comprometida, de certo modo, com o realismo. Estes estudos tinham por objetivo um domínio completo da organização do corpo por parte do pintor. A tela, enquanto projeto artístico, possui exigências estilísticas, técnicas e culturais, que conduzem a um distanciamento do nu de academia, cuja função é, antes de tudo, pedagógica.

Esta referência ao nu de Pagnest permite refletir sobre os exercícios de anatomia de Meirelles, e de seus formadores europeus, Minardi e Cogniet.

Os três produziram estudos notáveis, mas diferentes em vários aspectos. Minardi confere uma importância constitutiva ao contorno, embora trabalhe muitas vezes poderosamente o relevo muscular, como faz na academia de dorso, voltada de três quartos (fig. 58), ou ainda no nu com bastão (fig. 59), onde existe uma evidente nobreza física que contrasta com o realismo do rosto. Mas o traço que delimita a fronteira do corpo é sempre fino, incisivo, cuja trajetória segura por vezes tende a se divorciar dos próprios relevos - como nas nádegas e na coxa do primeiro exemplo assinalado. A linha sequer necessita dos efeitos de claro e escuro

para poder sobressair - ela não toma seu papel de limite para ser, muitas vezes, unicamente traço contínuo. Minardi não chega a extremos de radicalismo abstrato e linear, como certos nazarenos - Horny e Schadow entre outros - e ele não desdenha o conhecimento aprofundado da anatomia (figs. 60 e 61) : estudos de esfolados ou de ossos são a evidência de seu interesse e de seu saber nesse campo⁵⁵.

Mas ^{em} ~~em~~ alguns casos, por exemplo o do nu de jovem (talvez do modelo Saverio), pertencente à Galleria d'Arte Moderna de Roma (fig. 62), ~~onde~~ a linearidade se afirma no contorno, e a anatomia se revela através de relevos luminosos, onde o *tratteggio* discretíssimo basta para fazer o branco do papel inflar volumes mais advinhados que descritos. Mesmo em ^{exemplos} ~~casos~~, que, talvez pudessem parecer mais convencionais, como os três nus sentados (figs. 63 a 65), da coleção Milano, a linha, miraculosamente frágil e presente - veja-se o desenho das pernas - está associada aos volumes, que surgem em plenitude luminosa ou se escondem em negreiros aveludados. Os corpos de Minardi são habitados por poderoso e nobre vigor, ou por infinita poesia, e encontram-se elevados dentre os mais belos do gênero .

Cogniet desenha e modela de modo soberbo, justíssimo, conferindo sólida presença corpórea a seus estudos, como demonstram os exemplos que incluímos nas ilustrações. Neles não existem a expressão dramática ou a inefável poética minardiana; a atenção se concentra antes na força da relação que os músculos, entretecidos, mantêm entre si - veja-se, por exemplo, os resultados obtidos nas saliências reveladas pelo cruzamento dos braços, na anatomia frontal (fig. 66); nos relevos das coxas e das nádegas do que carrega o arco (fig. 67); na panturrilha e no

⁵⁵. Minardi proporia que se transportassem pedaços de cadáveres à Academia (cf. *Disegni di Tommaso Minardi*, Catálogo da Exposição da Galeria Nazionale d'Arte Moderna, De Luca, ed. Roma 1983, pg. 126, vol I)

ventre daquele que sustenta um bastão (fig. 68). Há uma suavidade de epiderme, também, que unifica e embeleza o modelo como que naturalmente. Há a idéia da dignidade clássica, manifestada pela segurança da pose.

Meirelles deixou alguns desenhos de nus - alguns deles, sabemos com certeza, realizados em Roma - onde o corpo desgraçado do modelo, por vezes magro, ou mal proporcionado, muito distante dos atletas e efebos que acabamos de mencionar, pode causar espanto. A regra do jogo é, bem entendido, de não corrigir esses corpos⁵⁶. Assistimos então, com Meirelles, a um resultado paradoxal, onde a observação realista assinala saliências das costelas, magreza das pernas, dobras na cintura. Mas Meirelles ao mesmo tempo procede a uma simplificação dos volumes, a um sombreado que tende a unificar formas bombeadas, curvas, afirmando com secura a linha que cerne, com clareza os relevos que sobressaem (figs. 69 a 72).

Estes nus são sugestivos. Eles mostram o caminho de uma depuração que, embora partindo da observação das individualidades - mesmo naquilo que possam ter de menos canônico, do ponto de vista de uma beleza ideal - tende para uma generalização simplificadora - tende à abstração. No estudo para figura feminina, de 1856, a depuração linear do contorno e o tratamento sintético do modelado se justapõem ao realismo dos seios caídos, do rosto sem finura (fig. 73).

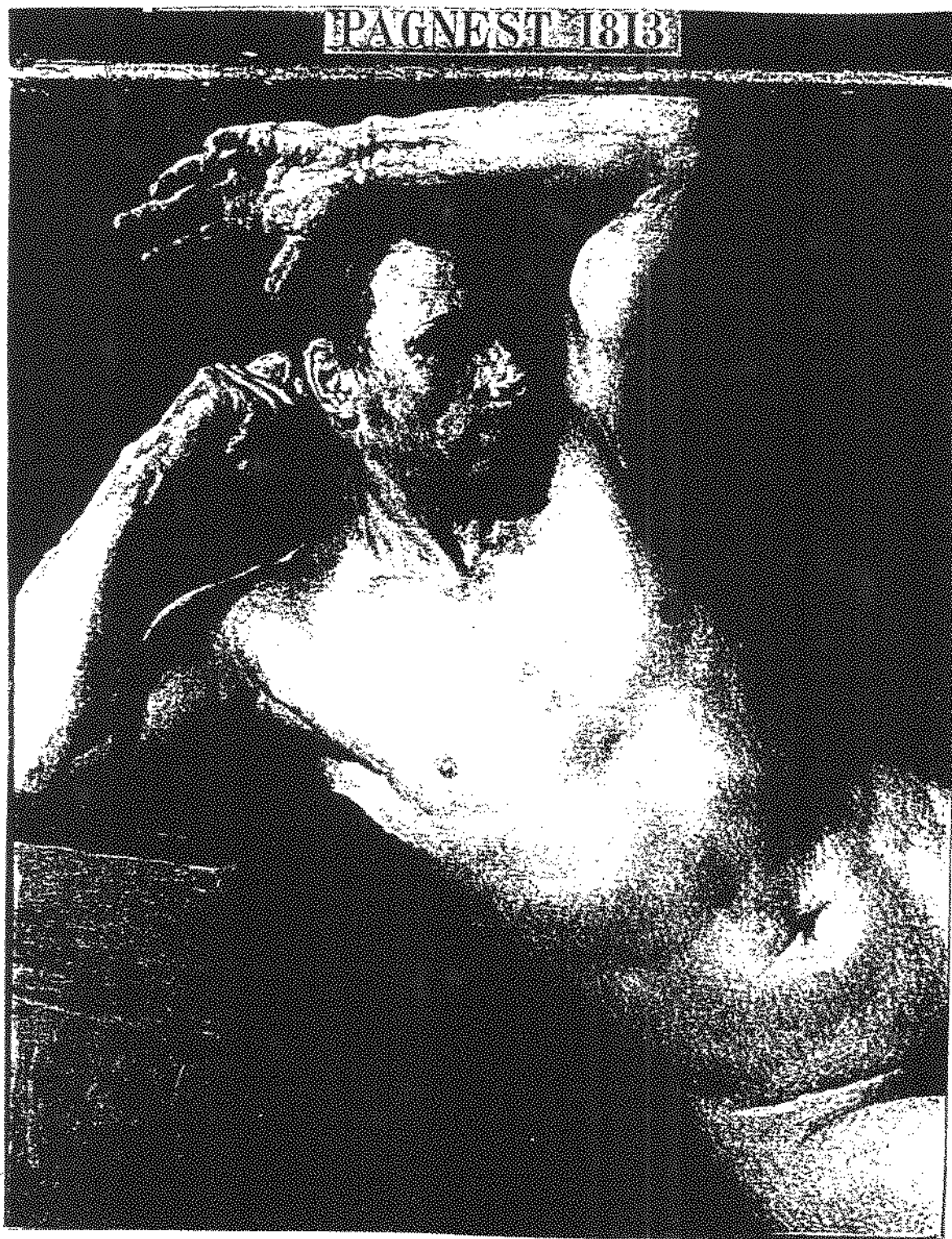
⁵⁶. Minardi insistia com seus alunos sobre um princípio de realismo anti-neoclássico no que concerne o estudo do nu. Cf. capítulo V do livro de De Sanctis, transcrito mais adiante, em anexo a Minardi e a Geometria. Günter Metken lembra também a inflexão realista e anti-neoclássica proposta pelos Nazarenos na escolha dos nus: *Distaccando-si della tradizione accademica, i Nazareni non si avallavano per i loro disegni di modelli professionisti messi in posa, ma ingaggiavano un ragazzo o un giovanetto il cui giovane corpo soddisfaceva le loro concezioni di purismo*, in PIANTONI, Gianna e SUSINNO, Stefano, *I Nazareni a Roma*, De Luca, Roma, 1981, pg 253.

Na academia masculina frontal que mostramos aqui, a linha recorta os limites do corpo, e os músculos tornam-se quase que apenas sinais marcados na superfície dos volumes.

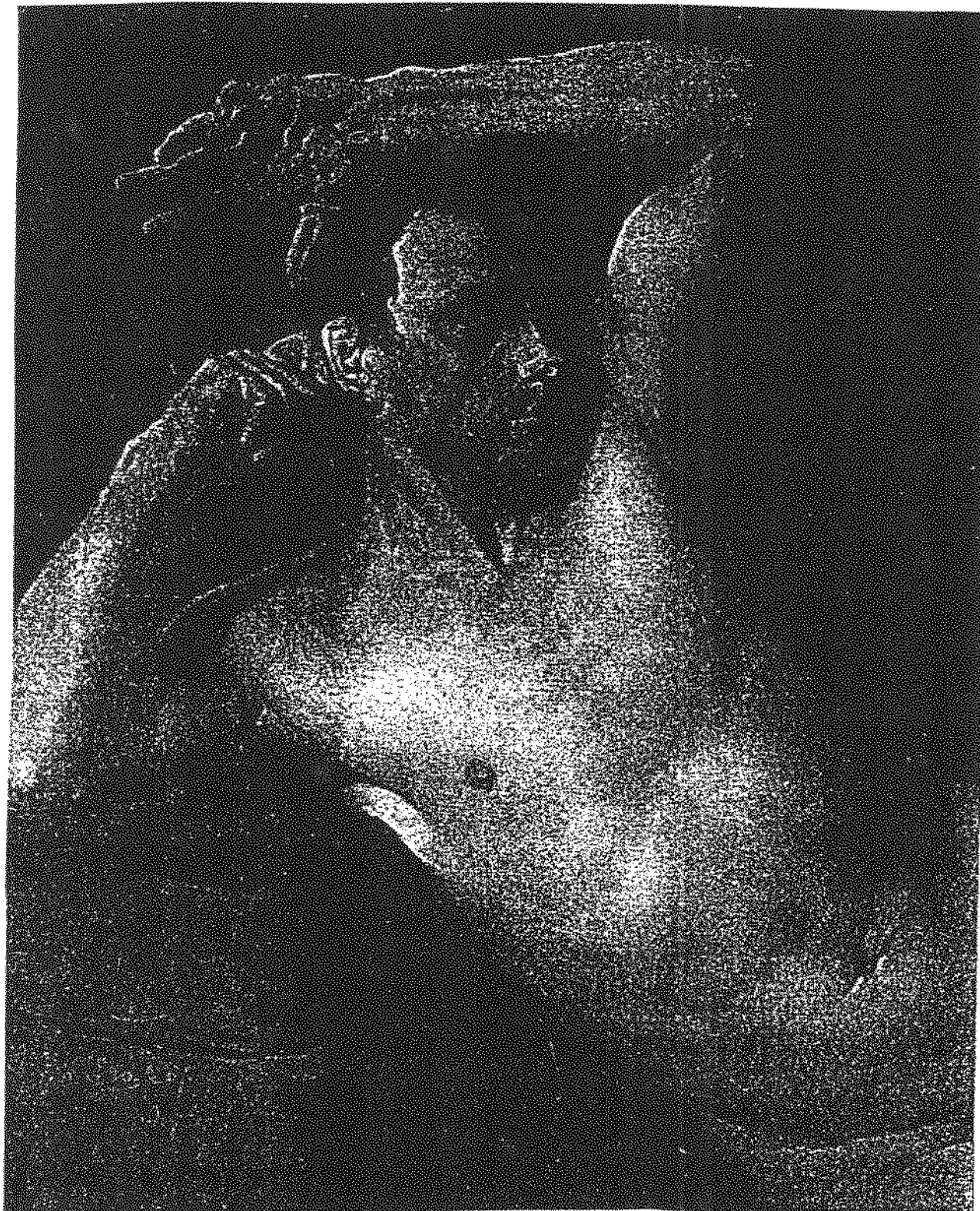
Em verdade, é com alguns nus dos Nazarenos que encontramos justapostos observação e simplificação: veja-se, como exemplo, o estudo de Schadow (fig. 74), sobre o qual Metken assinalará a *resa lapidaria*, e as *grandi linee delle masse del corpo*⁵⁷, ao mesmo tempo que lembra a recusa de modelos profissionais por parte dos Nazarenos, o que implica partir de anatomias mais individualizadas, menos convencionalmente heróicas ou "perfeitas". Mas o emprego contrastante de abstração e realismo em Meirelles é certamente mais radical.

O realismo de Meirelles é o testemunho de uma arte que parte necessariamente da observação atenta do mundo visível. Nele o realismo, no entanto, já nasce temperado por uma tomada de distância formal, aparentemente contraditória - a da abstração. Por ela, o realismo se transfigura, se simplifica, tende ao geral, à imagem delicada, claramente definida, porém, rarefeita, ou espiritualizada, se se quiser.

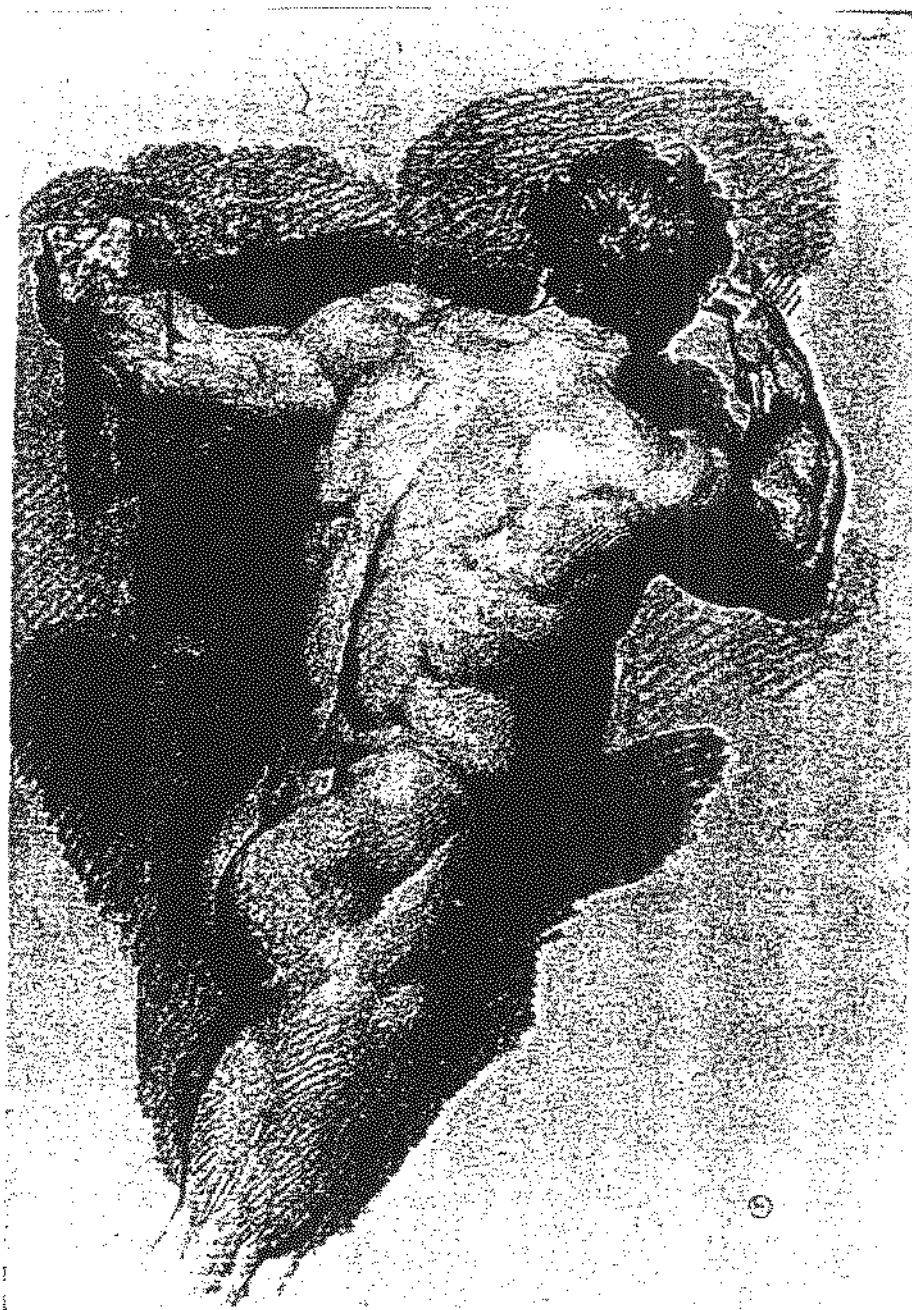
⁵⁷. *I Nazareni a Roma*, op. cit., pg. 253.



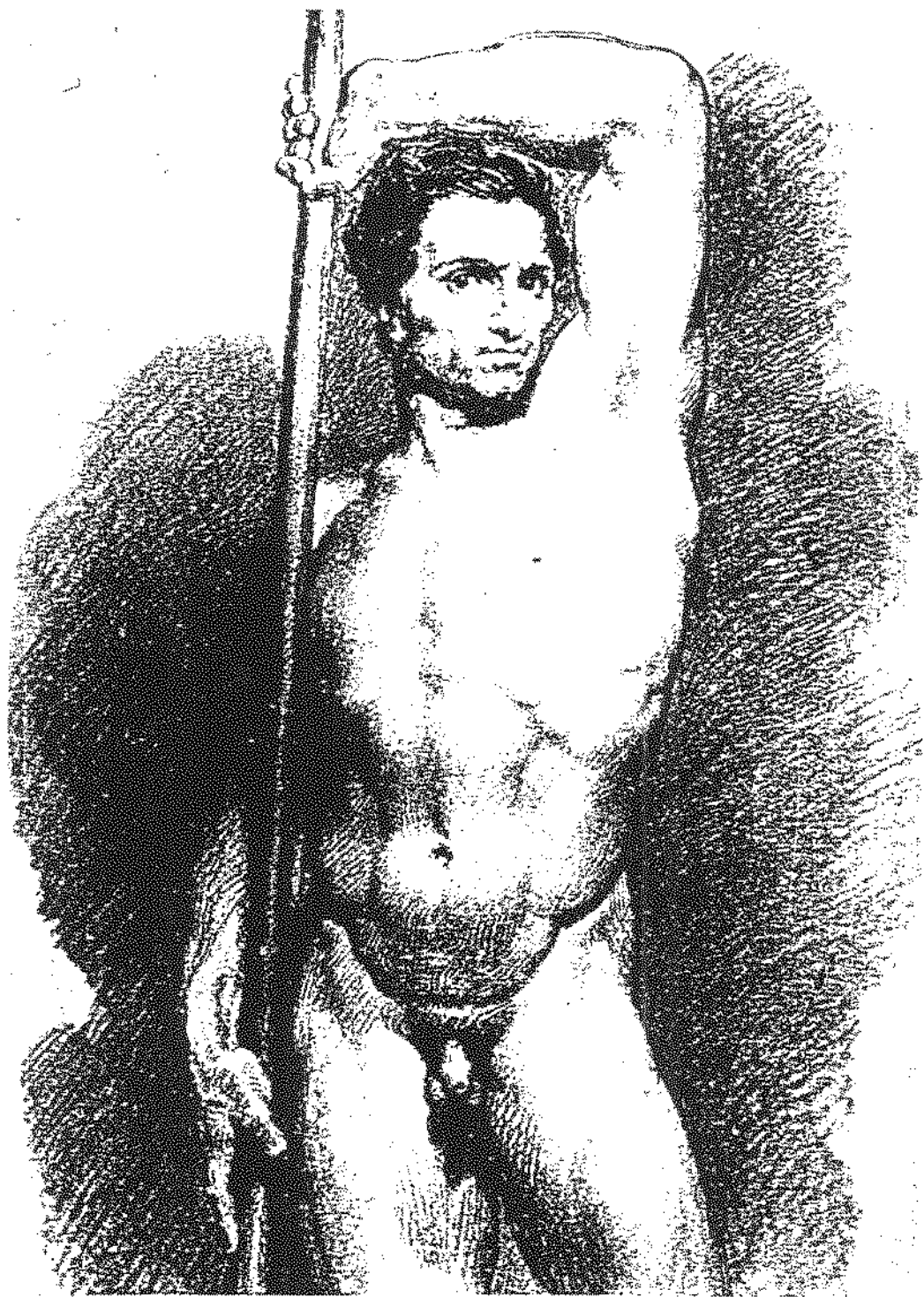
56 - Amable-Louis PAGNEST - *Torse*, óleo sobre tela, 1813, École Nationale des Beaux Arts, Paris.



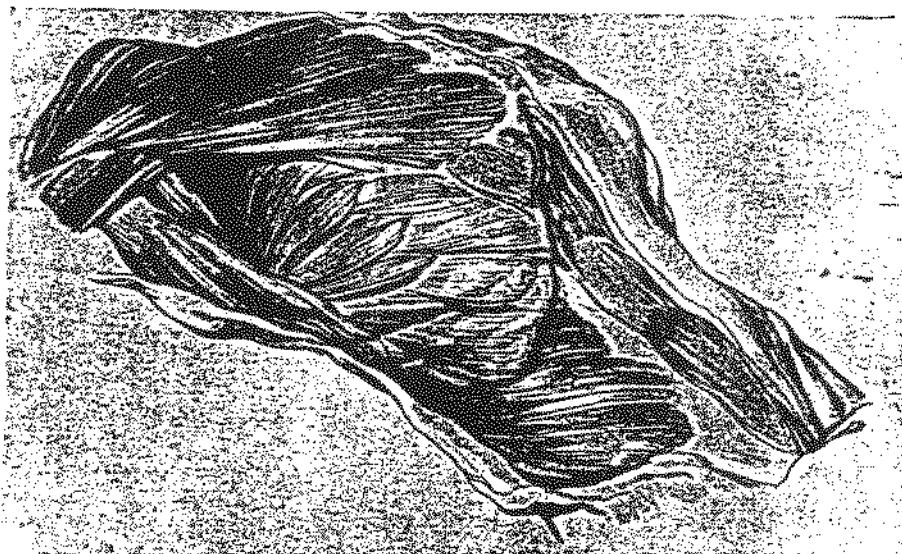
57 - Rodolfo AMOÊDO - *Tronco de homem*, cópia do *Torse*, de Amable-Louis Pagnest, 1880, óleo sobre tela, 100 x 84 cm., Museu D. João VI, Rio de Janeiro.



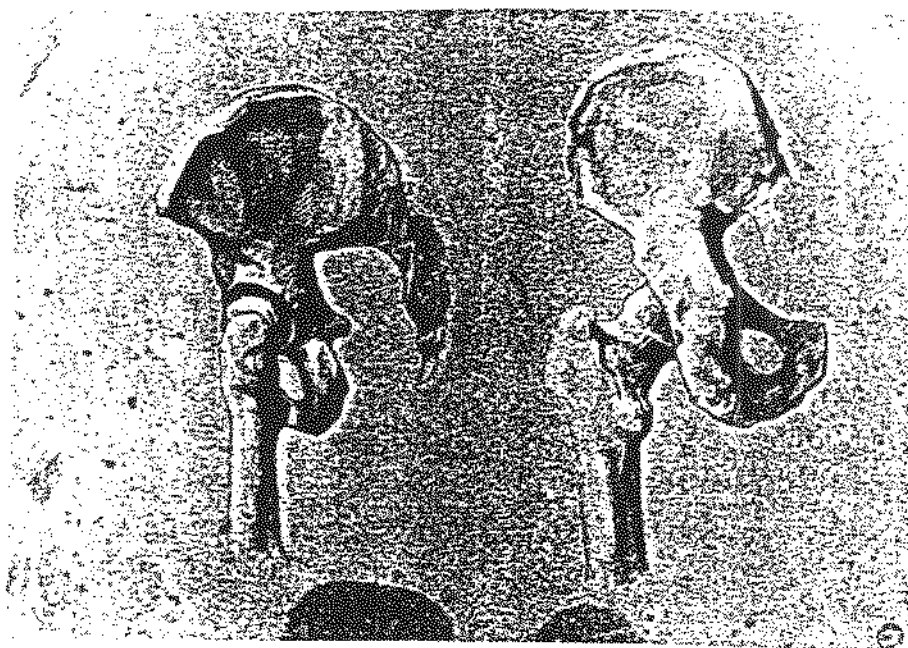
58 - Tommaso MINARDI - *Accademia di dorso, voltata di tre quarti*, lápis, esfuminho, pastel sobre papel preparado à têmpera, 676 x 475 mm., s.d., col. herdeiros Milani.



59 - Tommaso MINARDI - *Nudo accademico con bastone*, lápis sobre papel, 486 x 392, coleção particular.



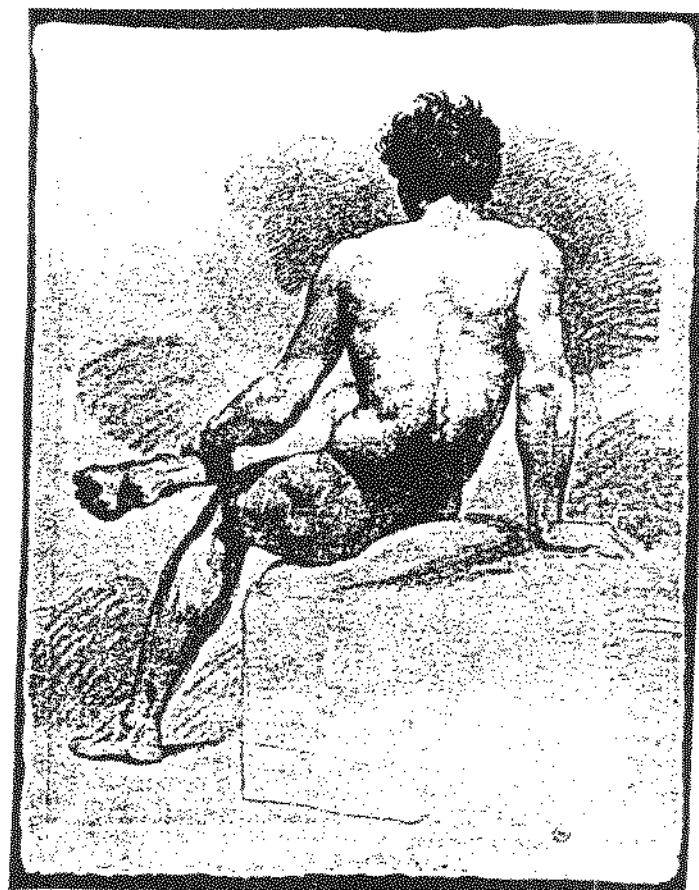
60 - Tommaso MINARDI - *Studio di anatomia, muscolatura del torso*, lápis e aquarela sobre papel, 280 x 490 mm., s.d., col. herdeiros Milani.



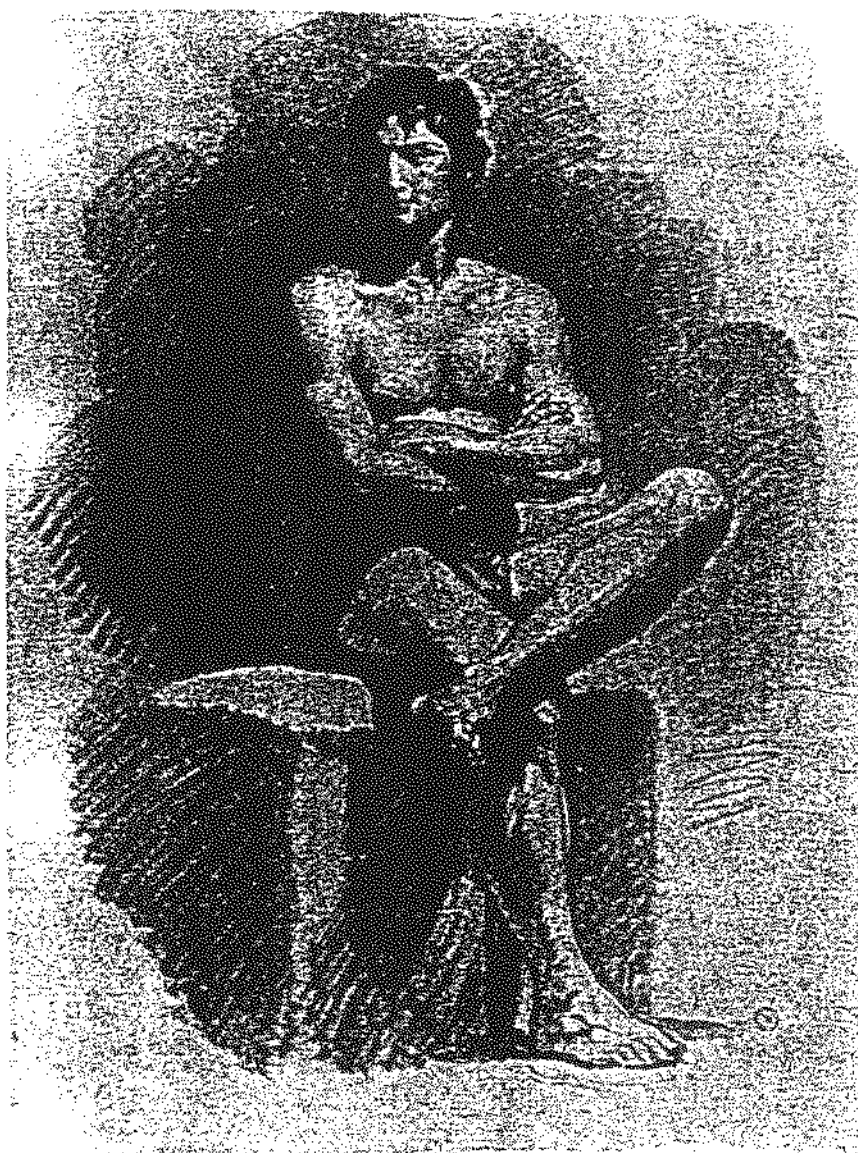
61 - Tommaso MINARDI - *Studio di anatomia, ossa del bacino e del femore*, lápis e guache sobre papel, 292x 415 mm., s.d., col. herdeiros Milani.



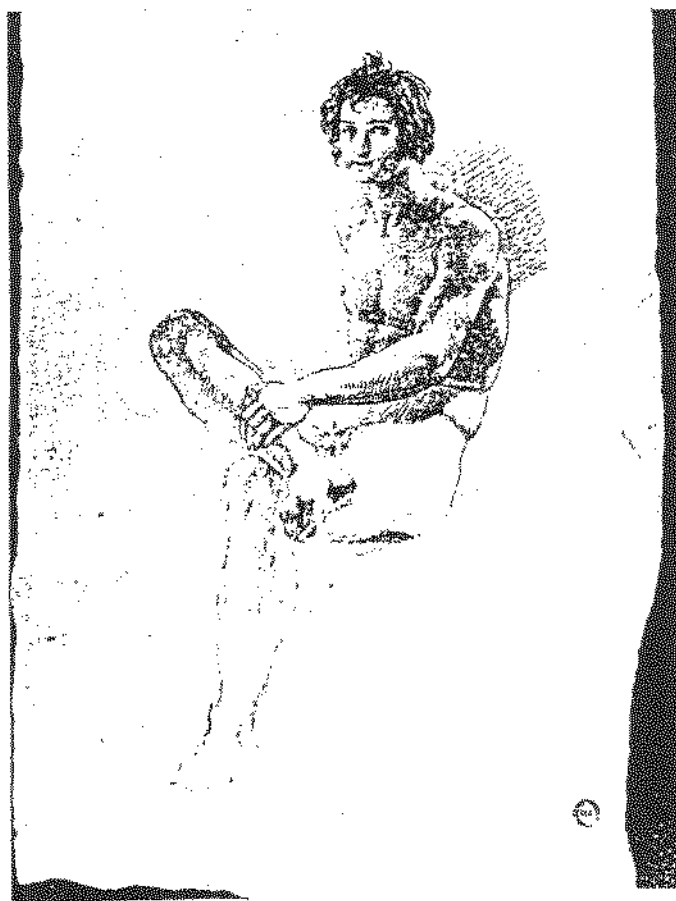
62 - Tommaso MINARDI - *Nudo di giovinetto* (il giovane modello Saverio ?), lápiz e pastel sobre papel preparado à tèmpera, 375 x 275 mm, s.d., Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma.



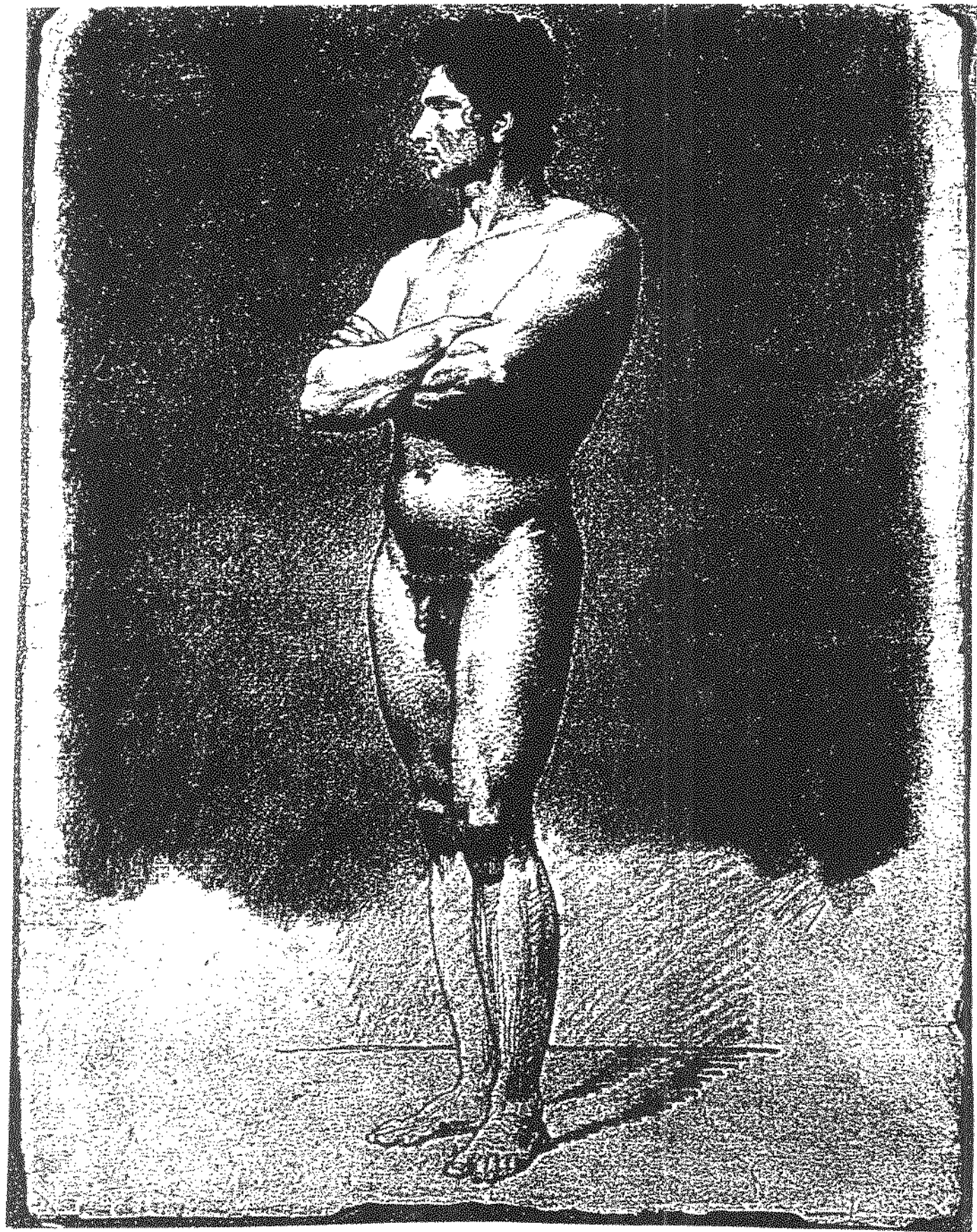
63 - Tommaso MINARDI - *Accademia di spalle, seduta*, lápis, esfuminho, pastel sobre papel, 570 x 432 mm., s.d. col. herdeiros Milani.



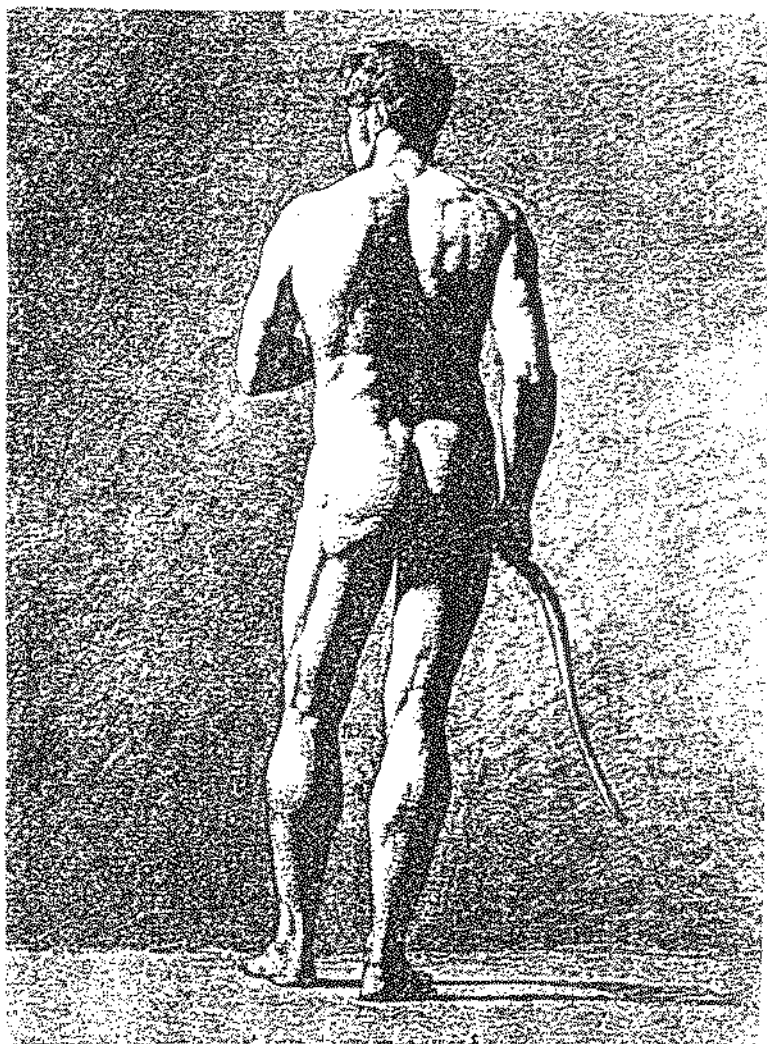
64 - Tommaso MINARDI - *Accademia seduta*, lápis, esfuminho, pastel sobre papel,
421 x 285 mm., s.d., col. herdeiros Milani.



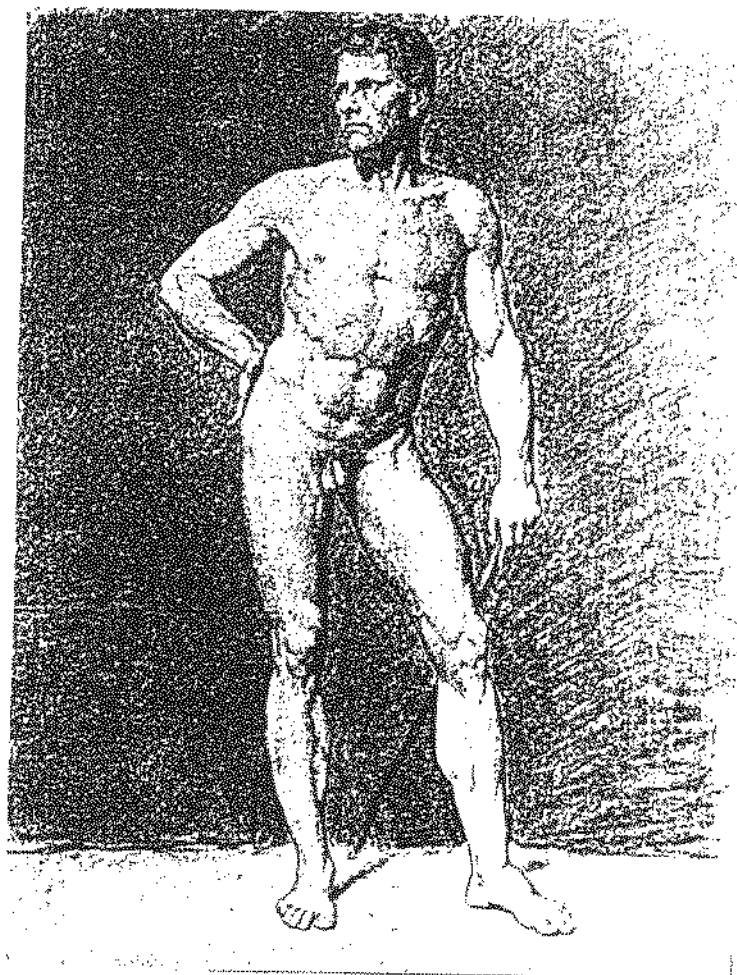
65 - Tommaso MINARDI - *Nudo virile, seduto, accademia*, lápis sobre papel, 580 x 430 mm., s.d., col. herdeiros Milani.



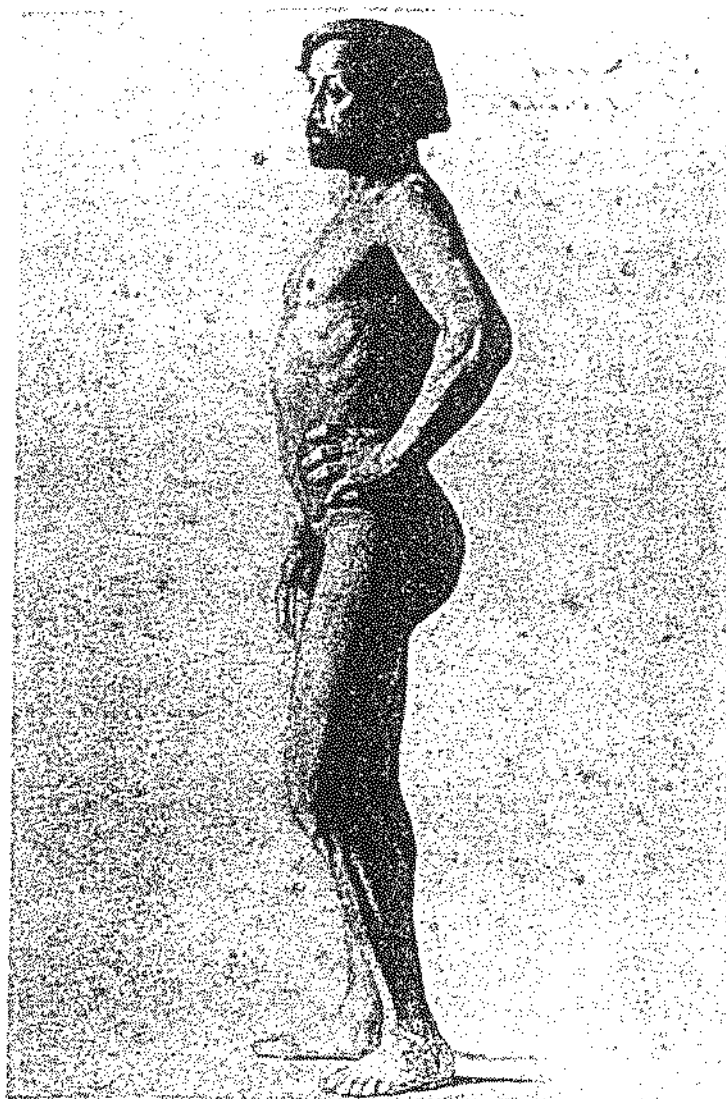
66 - Léon COGNJET - *Académie masculine debout*, lápis e carvão sobre papel, 595 x 465 mm, na Galerie Heim, Londres, em 1975.



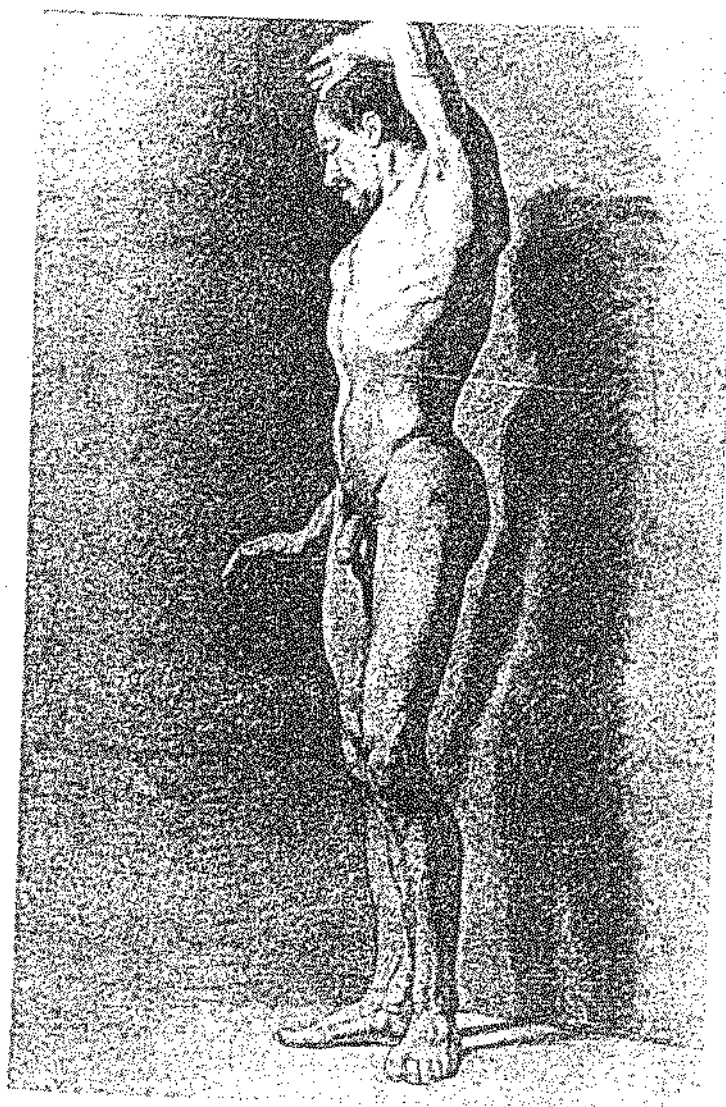
67 - Léon COGNIET - *Académie masculine de dos*, lápis e carvão sobre papel.



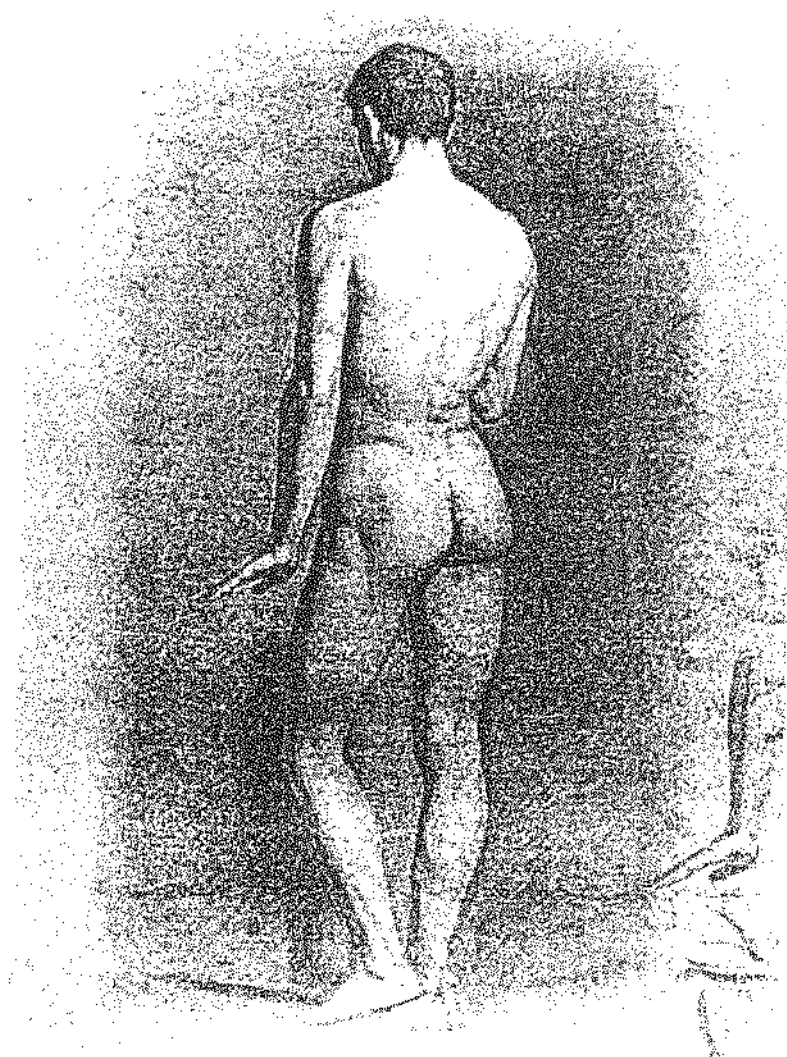
68 - Léon COGNIET - *Académie masculine debout, tenant un baston*, lápis e carvão sobre papel.



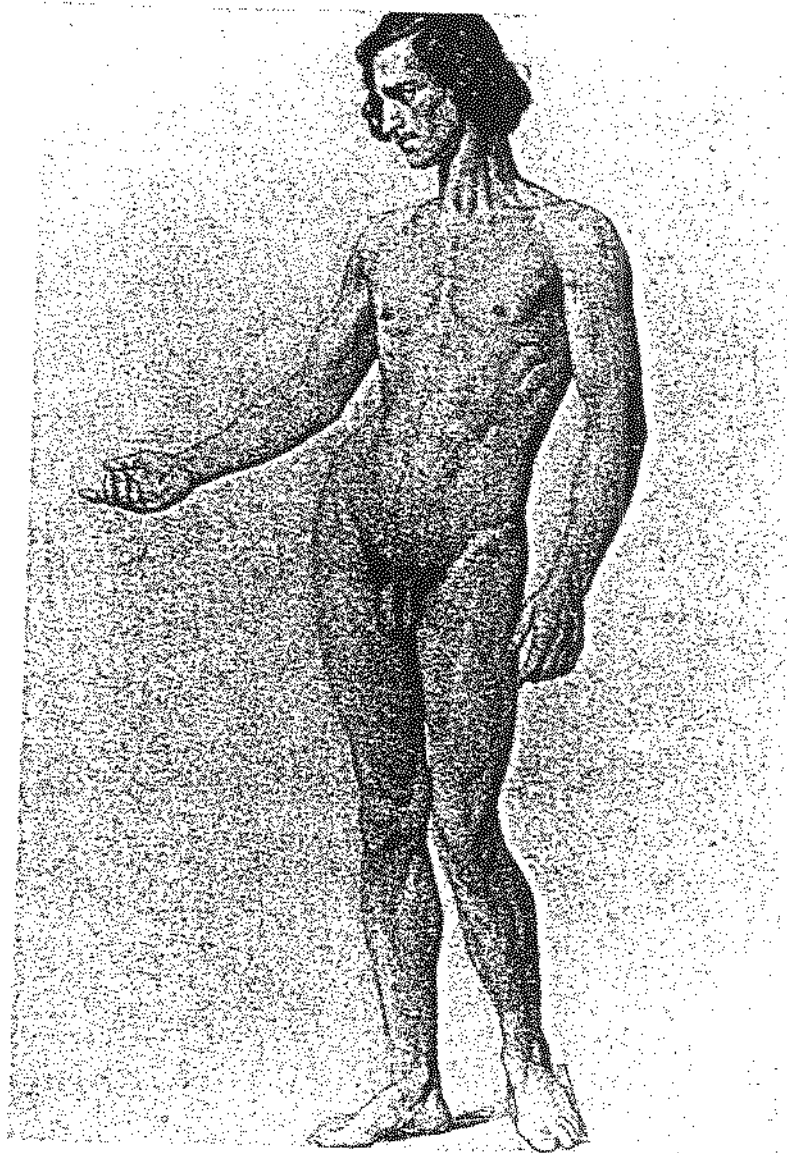
69 - Victor MEIRELLES - *Estudo de academia masculina*, carvão e giz sobre papel, 44,6 x 30 cm, 1854 , Museu Nacional e Belas Artes do Rio de Janeiro.



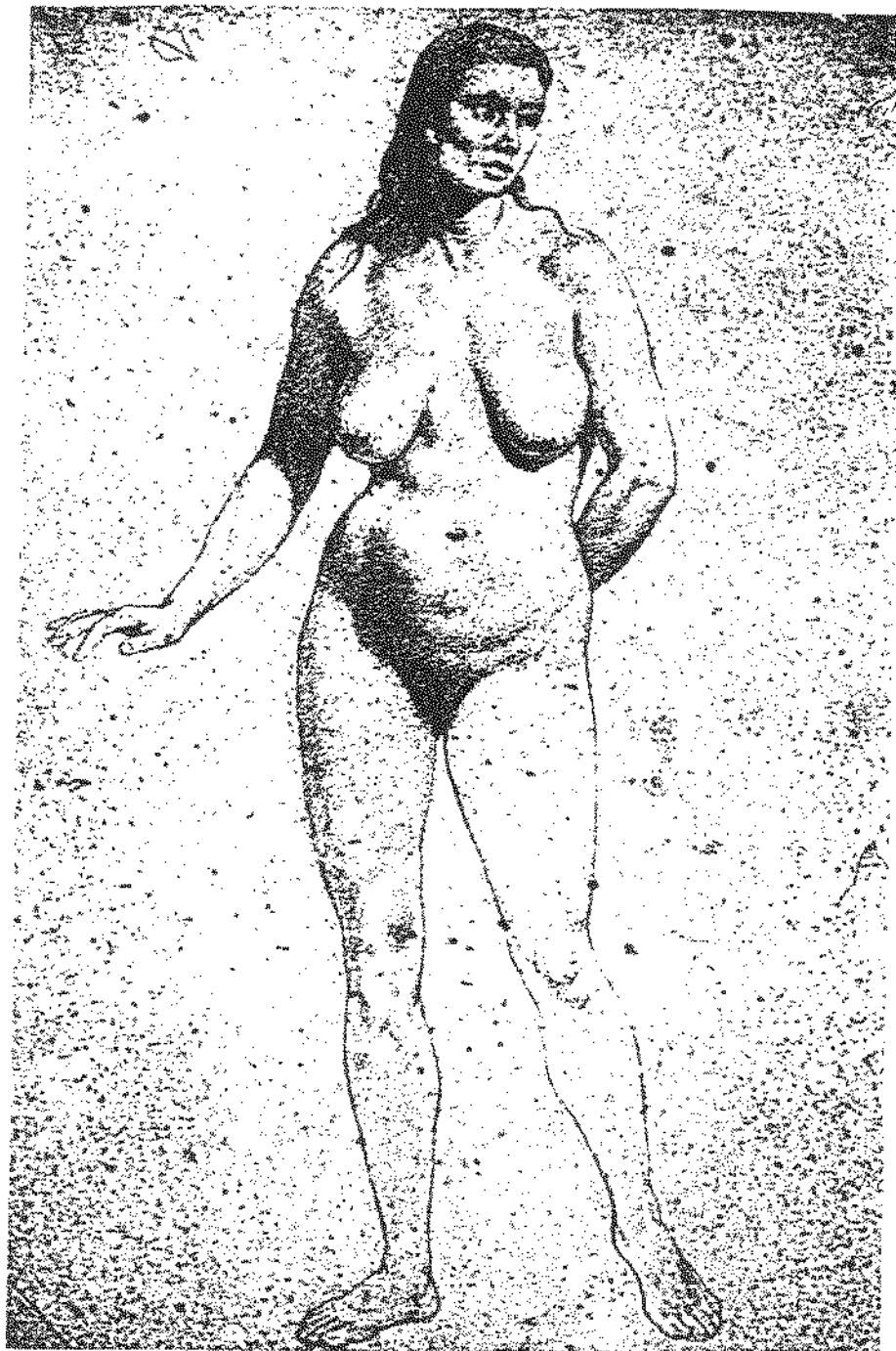
70 - Victor MEIRELLES - *Estudo de academia masculina*, lápis e grafite sobre papel, 57,7 x 44,8 cm, 1856 , Museu Nacional e Belas Artes do Rio de Janeiro.



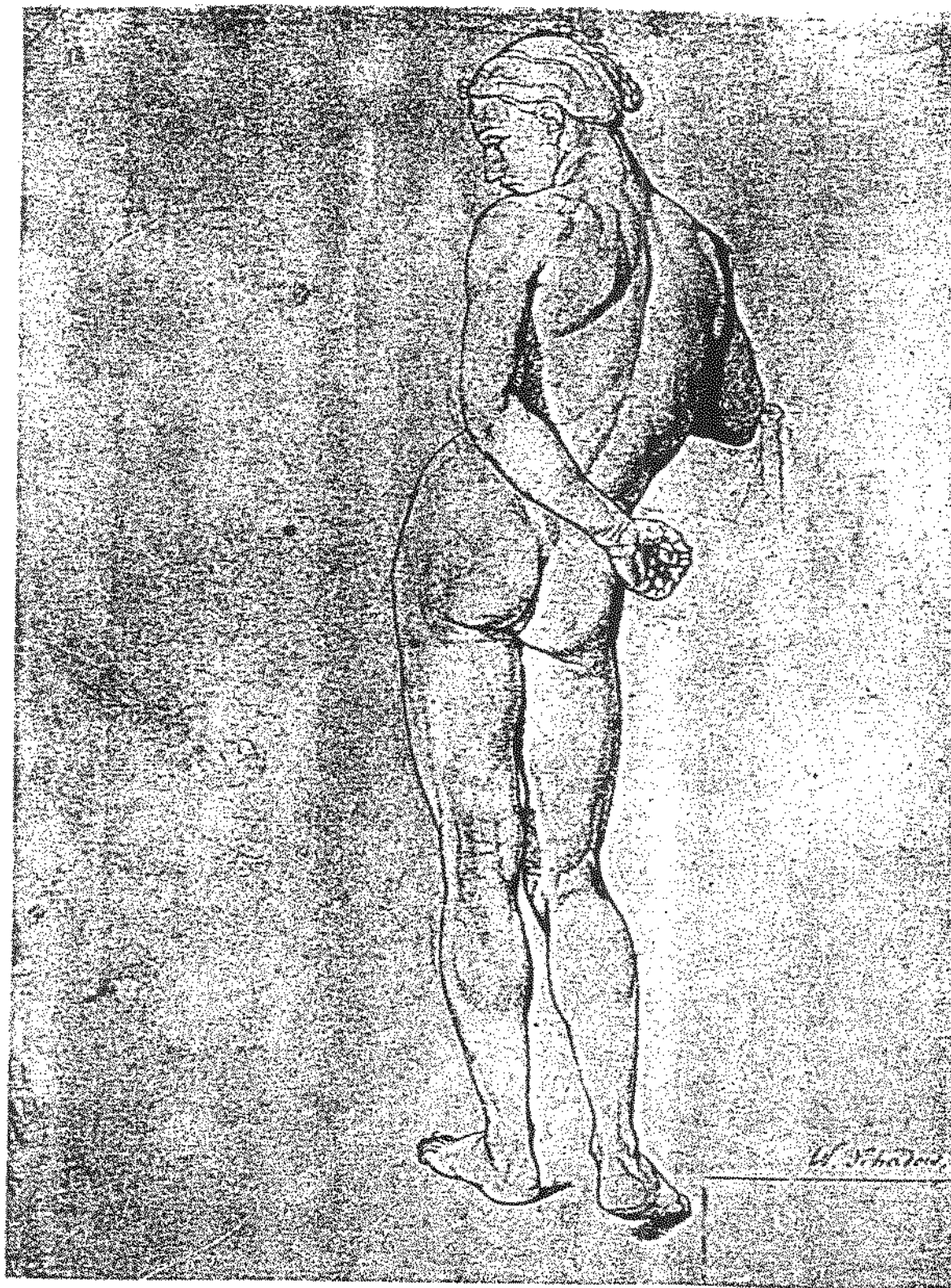
71 - Victor MEIRELLES - *Estudo de academia masculina*, carvão sobre papel, 61,2 x 46,5, s.d., Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.



72 - Victor MEIRELLES - *Estudo de academia masculina*, lápis e grafite sobre papel, 61 x 47, s.d. , Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.



73 - Victor MEIRELLES - *Estudo de academia; figura feminina*, lápis e grafite sobre papel, 62,3 x 47,5, circa 1856, Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.



74 - Friedrich Wilhelm SCHADOW - *Nu masculino visto de dorso*, lápis sobre papel, 263 x 191, Staatliche Graphische Sammlung, Munique.

ARY SCHEFFER
OU
AFINIDADES ABSTRATAS

A vocação abstrata é uma das características mais profundas da arte de Meirelles, congênita ao seu gênio. Por isso, podemos descobrir afinidades mais acentuadas com Ary Scheffer, do que com Gros, Delaroche ou Vernet. Um de seus quadros, *Femmes souliotes* (fig. 75), de 1827, foi copiado por Meirelles. Scheffer, mestre da primeira metade do século, falecido em 1858, pintor que Rosenthal inclui, justamente, na sua feliz categoria de "pintura abstrata", muito popular e estimado em seu tempo, conhece logo uma rejeição de público e de crítica até hoje permanente. Rosenthal⁵⁸ fala em uma *execution anémique, blafarde, (qui) manque de distinction*". Acentua ainda, impiedosamente: *le dessin est plus emphatique que synthétique et austère, les formes sont creuses, la couleur atténuée est parfois d'une qualité vulgaire*. Focillon completa: (Scheffer) *était parti avec de la fougue et des dons: plus tard on dirait qu'il s'applique à les user, à les exténuer, dans une perpétuelle tension mystique, avec une ardeur d'idéalité qui le condamne en fin de compte à peiner sur ses impossibilités picturales, l'extase, l'effusion, la vie en Dieu*⁵⁹.

Este período inicial do pintor, ao qual Focillon faz referência, pode ser testemunhado precisamente pelo admirável *Souliotes*, que Meirelles copia. A cópia, pertencente ao Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, pequeno painel de 30 x 38 cm, possui uma qualidade muito elevada. O personagem feminino, com

58. ROSENTHAL, *Du romantisme au réalisme* (op cit), pg. 125 e segs.

59. FOCILLON, Henri, *La peinture au XIXe. siècle*, Flammarion, 1991, vol. I, pg. 214.

cabelos estendidos no chão, envolvendo uma criança nos braços, é tratada com pinceladas fortes: Meirelles acentua ainda, a partir da pintura de Scheffer, o poder dos volumes e o contraste de luzes. Em suas obras definitivas, Meirelles demonstra, porém, afinidades maiores com o Scheffer depurado, revelado melhor em sua produção da maturidade.

Rosenthal enuncia ainda algumas observações sobre Scheffer que podem nos interessar aqui: *Il y a dans ses toiles un effort pour rendre la pensée tangible*. Ele menciona ainda *ses toiles philosophiques*. Estamos próximos de algumas preocupações que universo de Meirelles nos conduz: a idéia de uma pintura que transcende a materialidade, que vai em direção ao pensamento, ao espiritual - e que, como o Purismo romano, vincula-se à expressão de uma religiosidade católica.

Não cabe insistirmos numa revalorização da injustiçada pintura de Scheffer, particularmente através de preconceitos religiosos que algumas telas - célebres em demasia e carregadas de um insuportável perfume carola, como *Santa Mônica e Santo Agostinho* § (fig. 76) - puderam provocar. Esta revalorização se faz X hoje com grande interesse, descobrindo, nesse pintor singular dentro do panorama francês, qualidades que aquela leitura preconceituosa não sabia oferecer. Basta atentarmos para *Francesca da Rimini* § (fig. 77), enleado em eixos espirais que adquirem substância a um tempo voluptuosa e trágica, ou para *Dante e Beatriz* s (fig. 78), onde a rarefação da matéria e a sutileza das linhas, escorrendo no fluxo calmo que compõe a túnica feminina, criam um efeito de alta espiritualidade, e percebemos o quão sensível era seu universo visual, onde a matéria torna-se discreta e se quer transparente para revelar intenções que a transcendem.

O "abstrato" Scheffer buscava o caminho para a imaterialidade, para a es-

piritualização dos meios picturais. Nisto, Meirelles lhe está próximo. Os quadros históricos de Scheffer revelam uma ordenação grave e despojada: é assim com *La mort de Gaston de Foix* (fig. 79) e com *Charlemagne reçoit à Paderborn la soumission de Widukinds* (fig. 80). Cabe ainda lembrar que ele foi autor de várias batalhas, particularmente para o Museu Histórico de Versalhes. Seus combates, embora carregados de uma ênfase gestual desconhecida de Meirelles, organizam-se com clareza e possuem um caráter despojado, ordenado, com tensões concertadas numa composição simples.

Assim, a *Bataille de Tolbiac* (fig. 81) - que inaugura, na *Gallerie des Batailles*, a sequência dos quadros bélicos, e que, como *Guararapes*, se quer fundador de nacionalidade por meio da união de povos diferentes - insiste no caráter dramático das expressões e dos gestos, cria uma frisa escandida por uma sequência de oblíquas paralelas, reforçando o efeito do grupo visual que estaca, e permitindo acentuar a súplica de Clóvis aos céus.

Vale considerar a *Bataille de Cassel* (fig. 82), de Henri, irmão de Ary Scheffer, que retomava os princípios picturais do mais velho em suas obras, para constatar o modo concentrado, num formato quase quadrado, com o qual faz da luta uma oposição entre o avanço dos franceses - figurados simbolicamente pelo cavalo branco de Felipe VI - e as forças flamengas, amontoadas e levantando algumas lanças ou espadas. É o achado primordial de *Guararapes*, que opõe o ataque brasileiro e a resistência holandesa de modo semelhante - de modo mais amplo, porém, distendendo-se no formato acentuadamente retangular, e com um número maior de personagens.

As afinidades entre Victor Meirelles e Ary Scheffer explicam-se graças à

vocação "abstrata" de ambos - embora nos pareça que o projeto pictural do nosso pintor seja mais profundo que o seu. Sublinhemos, no entanto, essa característica despojada, imaterial, de Scheffer no panorama francês. Ela assinala a distância de Meirelles com o resto da pintura parisiense do século passado e revela afinidades. Mas não constitui uma solução explicativa.

Rosenthal opõe os *juste milieu* aos românticos e aos "abstratos" - os pintores da "espiritualidade do desenho", do triunfo do espírito sobre a matéria, da linha sobre a cor, como havia formulado Lamennais⁶⁰, dos quais Meirelles, graças à incorporação que fez do Purismo romano encontra-se próximo. Esta incorporação é uma das causas maiores para que Meirelles se tornasse bastante impermeável ao meio francês, e produzisse obras que guardam um certo aspecto arcaico diante da desenvoltura astuciosa do *juste milieu*, e também diante das experiências cromáticas que ocorriam no próprio interior da pintura dita *pompier*, a partir dos anos 60 e 70⁶¹.

⁶⁰. *Esquisse d'une philosophie*, apud ROSENTHAL, Léon - *Du romantisme au réalisme* (...), op. cit., pg. 179.

⁶¹. A pintura *pompier*, em grande parte graças à influência inconfessada das explorações picturais da ~~pintura~~ vanguarda, saberá reencontrar fortemente os efeitos cromáticos - Gervex, Cormon, Yvon, são exemplos de excelentes coloristas no interior da pintura dita acadêmica. Pedro Américo, colorista por vocação, saberá atualizar esplendidamente sua paleta no *Tiradentes*, do Museu de Juiz de Fora. A pintura de tradição linear abstrata, passa a ter um caráter francamente arcaico. Véron, em 1876, publica uma cançoneta satírica, intitulada *Vive la ligne*, cuja primeira estrofe é a seguinte:

*Toujours la ligne archaïque
Fit le charme des savants!
En y combinant l'antique
En couleurs de paravents,
On peut obtenir, je crois...
Des cordons et des grand' croix!*

in VÉRON, Théophile - *La légende des refusés* (...), op. cit., pg. 162.



75 - Ary SCHEFFER - *Les femmes souliotes*, óleo sobre tela, 2615 x 3595 mm, 1827, Musée du Louvre, Paris.



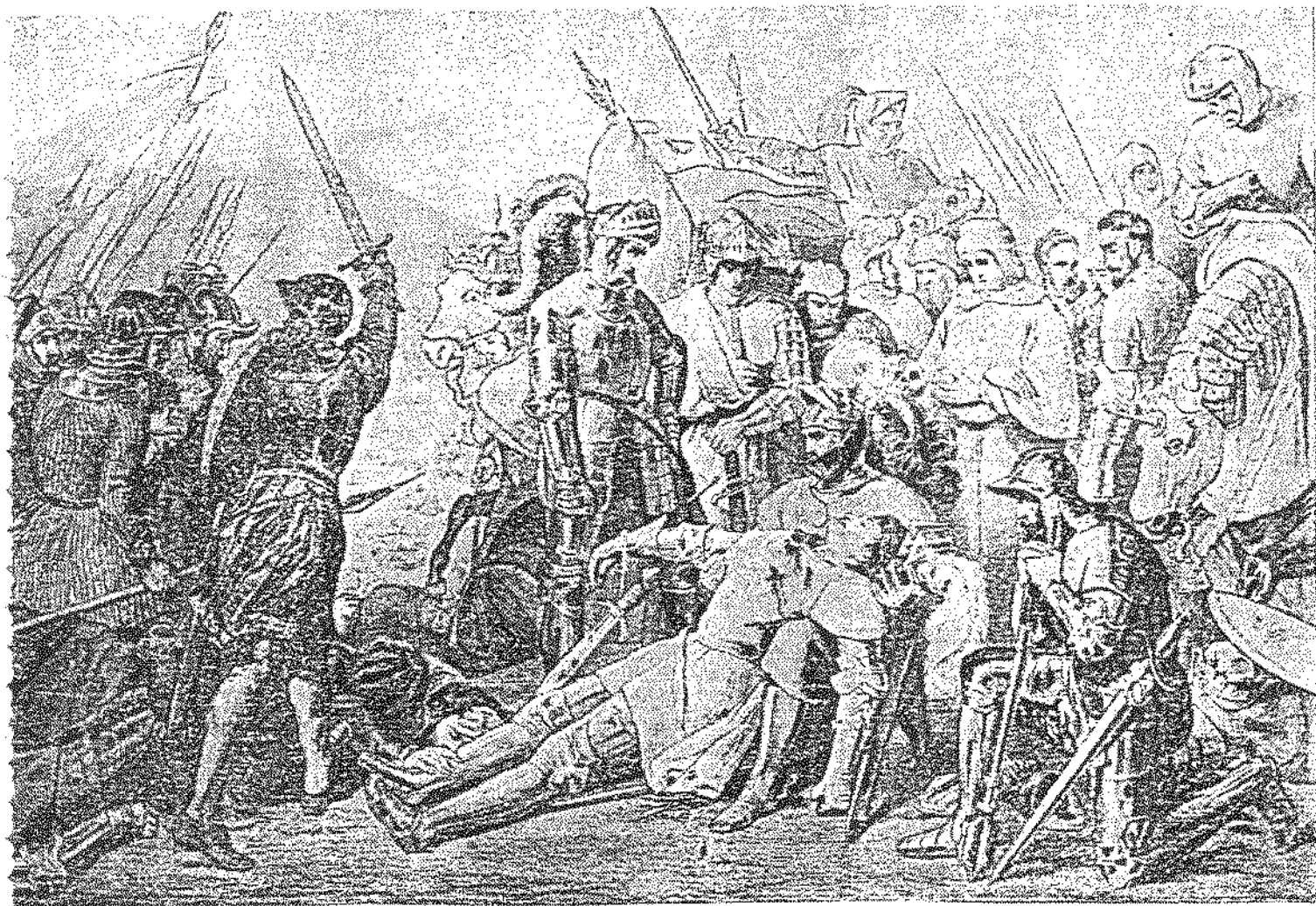
76 - Ary SCHEFFER - *Sainte Monique et Saint Augustin*, óleo sobre tela, 1846, 2615 x 3595 mm., Musée du Louvre, Paris.



77 - Ary SCHEFFER - *Francesca da Rimini*, (1835) óleo sobre tela, 170 x 238 cm.,
Wallace Collection, Londres.



78 - Ary SCHEFFER - *La vision de Dante et Béatrice*, (1842) óleo sobre tela, 2006 x 1098 mm, Wolverhampton Art Gallery.



79 - Ary SCHEFFER - *La mort de Gaston de Foix*, Musée National de Versailles.

80 - Ary SCHEFFER - *Charlemagne reçoit à Paderborn la soumission de Widukind*, 1846,
Musée National de Versailles.



81 - Ary SCHEFFER - *La bataille de Tobiac*, 1837, Musée National de Versailles.



82 - Henri SCHEFFER - *Bataille de Cassel*, óleo sobre tela, 465 x 543 cm., 1837,
Musée National de Versailles.

ROMA

UM TOPOS RAFAELESKO

É a estada de Meirelles em Roma que pode nos oferecer algumas chaves melhores para compreender *Guararapes*.⁶²

Começemos por uma reminescência ilustre: o *Heliodoro escorraçado do templo* (figs. 83 a 85), de Rafael. Atentemos para o grupo principal, que se situa à direita do afresco. Encontramos uma disposição semelhante em *Guararapes* (fig. 86): os personagens estão dispostos em dois triângulos, um perspectivo e outro inscrito sobre a superfície da imagem. Rafael superpõe os dois jovens da

⁶². Sabemos que, em Paris, Meirelles copiou Salvator Rosa. Do mesmo modo, que as cópias da *Balsa da Medusa* e de *Jaffa* foram episódios dos quais é impossível extrair consequências para sua arte, como já dissemos, seu vínculo com Rosa permanece, para ele, sem efeito mais profundo. Donato Mello Júnior, in Victor Meirelles de Lima, op. cit., pg 56, traz a lista das cópias realizadas por nosso pintor na Europa, "conforme Rangel Sampaio, in *O quadro da Batalha de Guararapes*", p. 192 a 195.

Escola Romana: *O rabequista*, de Rafael.

Escola Veneziana: *O amor sacro e Apresentação ao templo*, por Ticiano; *Pescador entregando ao Doge o anel de São Marco achado no Adriático*, de Paris Bordone; *O milagre de São Marcos*, de Tintoretto; *Retrato de um nobre veneziano* e dois fragmentos das *Bodas de Cana*, de Veronese; *A ceia do senhor*, de Bonifácio e dois santos; estudo de cabeça, de Gian Battista Moroni.

Escola Bolonhesa: *Diana caçando*, de Domenichino; *A esperança*, por Guidò Reni; *Tarquínio e Lucrecia*, de Carracci.

Escola Flamenga: *O triunfo da verdade e Baco festejado por sátiros e bacantes*, de Rubens; *Um mestre de capela e Cabeça de Pilatos*, de van Dyck.

Escola Holandesa: *Nascimento de Jesus Cristo*, por Gerald Honthorst.

Escola Sevilhana: *Retrato do Papa Inocência X*.

Escola Francesa: *A jangada da Medusa*, de Géricault; *Os empestados de Jaffa*, por Gros; *As mulheres Suíças*, de Ary Scheffer.

Entre as cópias extraviadas, diz Sampaio, o afamado torso de Pagnest."

intervenção divina, o de trás prolongando o da frente: é este último que sobressai, com as pernas largamente afastadas em sua flutuação sobrenatural. Eles correspondem, de modo bastante próximo, ao Sargento-Mor dos Infantes, de *Guararapes*. Sabemos, por meio da análise proposta anteriormente dos estudos preparatórios, que esta figura não fez parte da idéia inicial. Meirelles havia concebido, primeiro, apenas a oposição, explorada na história da pintura desde sempre, entre cavaleiros vitorioso e desmoronados⁶³. Ao introduzir seu guerreiro que avança correndo dentro do segundo estudo, ele instala seu projeto em âmbito rafaelesco⁶⁴.

O guerreiro dourado, no afresco, empina sua montaria sobre um Heliodoro caído, formando um conjunto muito equivalente ao da oposição Negreiros/Keeweer. Meirelles dilata a cena, colocando distâncias entre os personagens; a montaria de Negreiros, vista de perfil, afirma no conjunto a impressão de frisa; Rafael, ao contrário, regrupa mais densamente, mostrando o cavalo de modo oblíquo, com Heliodoro sob as quatro patas, acentuando assim a profundidade. O conjunto cerrado das figuras elimina os vazios que, em *Guararapes*, davam amplidão aos ritmos. Não se trata, é claro, de citação explícita da parte do catarinense, mas de uma retomada, a partir de um exemplo prestigioso entre todos, que Meirelles não podia deixar de conhecer. Exemplo fixado por Rafael, mais incansavelmente retomado pelos artistas: esta imagem poderosa marcaria através dos séculos a criação pictural.

⁶³. Veja-se, como exemplo de coincidência causada pelos processos recorrentes, uma das *Quattro battaglie di cavalleria* (fig. 91), de Pietro Graziani, pertencente aos *Officios* (inv. S. Marco e Cenacoli, n. 32), onde os procedimentos técnicos divergem de modo manifesto, mas onde a disposição de personagens e cavalos é muito próxima da do grupo central de *Guararapes*.

⁶⁴. Veja-se ainda, como possível exemplo confirmador, o desenho de Rafael (*Officios*, 537 E), de admirável abstração, onde, no primeiro plano, é retomada a relação infante/cavaleiro (fig. 92).

Obra que sem dúvida Meirelles conhecia é a *Bataglia contro i Veienti e i Fidenati* (fig. 87), uma das grandes composições realizadas pelo Cavalier d'Arpino no Palácio dos Conservadores, no Capitólio, mais precisamente na sala dos Horácios e dos Curiácios. A referência aqui é necessária por situar-se em Roma, pelo tema, pelas grandes dimensões do afresco, e por seu prestígio, embora não haja vínculos diretos com *Guararapes*. A arte do Cavalier d'Arpino é baseada no desenho e na forma plástica das figuras, trabalhadas como que a partir de uma frisa em relevo⁶⁵. O amontoado de personagens inseridos numa grande faixa vertical, onde tudo se resolve através de ferozes combates singulares, buscando uma definição no embate através do confronto quase simétrico dos dois chefes, é muito diverso do sentido organizador que possui a composição para Meirelles⁶⁶. Note-se, entretanto, que a associação entre cavalos empinados e infantes correndo surge à direita do vasto afresco: trata-se, portanto, de um *topos* que remonta, pelo menos, às grandes referências clássicas do renascimento.

Alguns desenhos de Tommaso Minardi nos revelam também grupos do mesmo gênero, como em *O jovem Alexandre domando Bucéfalo* (fig. 88). Vale, em primeiro lugar, colocá-lo ao lado do estudo feito por Meirelles para Negreiros⁶⁷

⁶⁵. Cf. ZERI, Federico - "La nascita della 'Battaglia comme genere' e il ruolo del Cavalier d'Arpino", in CONSIGLI-VALENTE, Patrizia (curadora) - *La battaglia nella pittura del XVII e XVIII secolo*, Banca Emiliana, Parma, 1986, pg. XVIII. Cf. também *Gli affreschi del Cavalier d'Arpino in Campidoglio: analisi di un'opera attraverso il restauro*, Multigrafica Editrice, Roma, 1980, pg. 11, 12, 13.

⁶⁶. A respeito da *Batalha na ponte Milvio*, do Cavalier d'Arpino, Zeri dirá: *condotto secondo un registro d'apertura epica (grazia a cui tutti i molti episodi di cui è intessuta la narrazione vengono evidenziati da una medesima cadenza discorsiva, salvo la figura centrale, che tuttavia è anch'essa inserita nella trama, senza pause o intervalli)*. "La nascita" (...), op. cit., pg. XVIII.

⁶⁷. Publicado por GUIMARAENS, Dinah - "De Mário de Andrade a Mário Pedrosa: tradição x modernidade no Museu Nacional de Belas-Artes", op. cit., sem indicações de técnica ou dimensões.

(fig. 89). A obra de Minardi é acabada, e completada com realces de guache, por um sistema de *tratteggio* bastante característico de sua técnica. O esboço de Meirelles é evidentemente mais rápido. Há um sensível parentesco entre ambos, no entanto, com afinidade na clareza dos volumes e na definição da atitude.

De resto, a composição de Minardi é vizinha ao *topos* referido, isto é, à mesma que Meirelles empregou na figuração de Negreiros, por causa da postura do cavaleiro, com seu braço esquerdo levantado, acompanhado por duas figuras em "leitura de corrida", como já encontramos no afresco de Heliodoro, embora, desta vez situadas por trás do cavalo. A circulação desta solução formal entre os artistas, provavelmente derivada de Rafael, era grande: e não se trata de dizer que, por exemplo, Meirelles teria se inspirado de Minardi, que por sua vez, teria copiado Rafael. As citações poderiam existir, mas não é este o caso. O que há são afinidades e recorrências, oriundas das mesmas frequentações, onde encontramos um núcleo que volta repetidamente. No meio do Purismo, a presença rafaelesca manifesta-se com grande peso. É assim que Paolo Mercuri Salviucci, aluno de Minardi, por intermédio de seu professor dirige a execução das cópias gravadas das *Stanze* vaticanas, encomendadas por Pio IX - trata-se de um grande trabalho que transcorrerá de 1848 a 1859, e que, bem evidentemente, Meirelles não podia ignorar, encontrando-se em Roma de 1853 até fins de 1856. Sem esquecer a relação privilegiada que Consoni, mestre direto de Meirelles em Roma, mantinha com a obra de Rafael: sua obra máxima, a *loggia* de Pio IX, é um confronto com a outra, obra-prima da pintura decorativa do Renascimento⁶⁸. Inútil fazer apelo ao

⁶⁸. De Sanctis (op. cit., pg 157) mencionando o classicismo de Consoni, afasta-o do neoclassicismo, para aproximá-lo de Rafael: *Questo suo classicismo non aveva nulla che fare con quello combattuto dal Minardi, si avvicinava piuttosto allo stile usato da Raffaello ne' due meravigliosi affreschi La Giurisprudenza e Il Parnasso*. Menciona ainda: *a furia di ritrarre, così col bulino comme all'acquerello, le opere*

princípio das citações precisas, o que se encontra nessas referências são afinidades e retomadas, oriundas da mesma cultura, das mesmas concepções, das mesmas frequentações.

Este reiterar insistente da mesma situação indica um *topos*, no meu conhecimento ainda não estudado, muito provavelmente derivado dos relevos da antiguidade, admiravelmente reconduzido por Meirelles em sua pintura. Tal *topos*, que encontra seu apogeu afirmativo na pintura de Rafael, metamorfosear-se-ia muitas vezes, com contaminações possíveis⁶⁹, distanciando-se ou aproximando-se em seu espírito, da concepção rafelesca, podendo, mesmo atingir uma fúria barroca - veja-se, ao acaso, o relevo muito sedutor realizado por Giovanni Battista Foggini para a igreja do Carmo, de Florença (fig. 90) - ou atingindo a cultura brasileira, e instalando-se nela através de uma abstração purista.

deil'Urbinate, erasi già innamorato di quel divino (pg. 159). Ver biografia de Consoni, extraída da obra de De Sanctis, no Anexo 3, que reúne documentos e informações sobre este mestre de Meirelles.

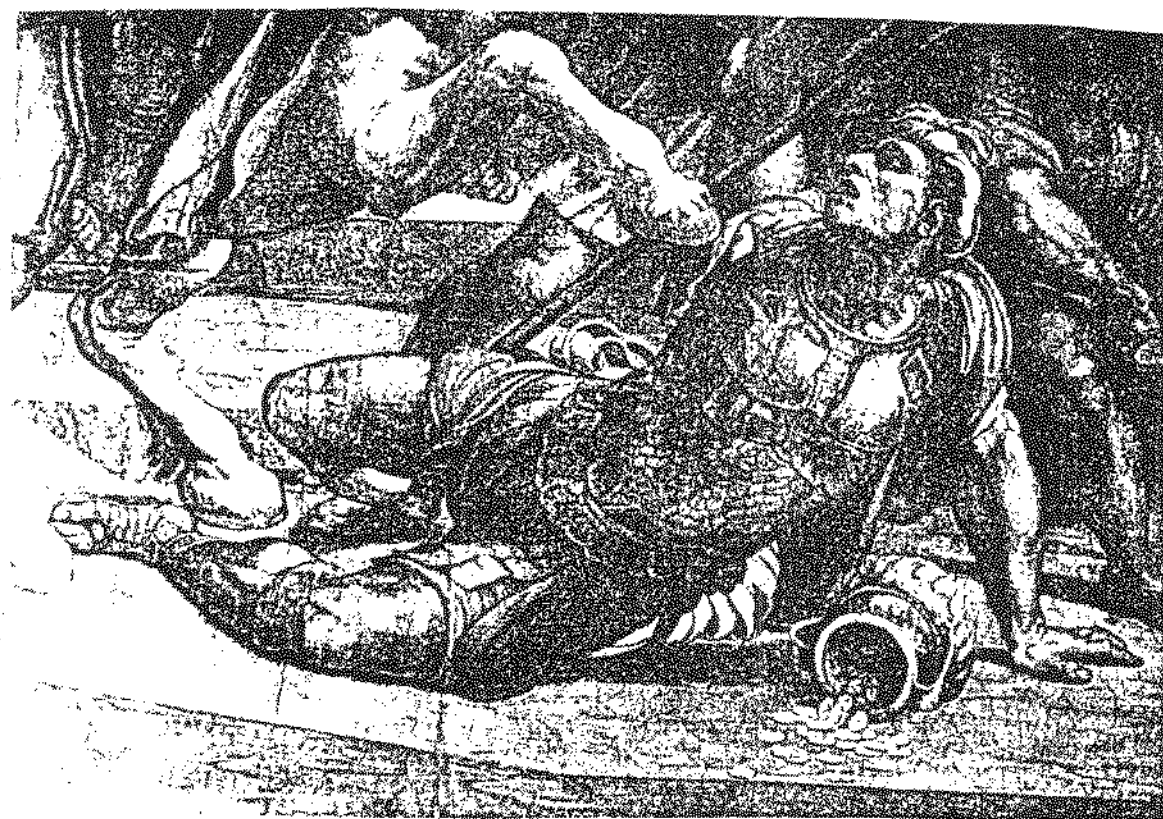
⁶⁹. Gaehlgens (op. cit., pg. 128/9), associa à figura do oficial da *Revolta do Cairo*, de Girodet, e ao mouro correndo, de *A batalha de Poitiers*, de von Steuben, o modelo do *Mercúrio*, de Giambologna. A relação de Giambologna com Girodet é mais convincente do que com Steuben, por causa do braço levantado. Esta relação incide sobre o nosso Sargento-mor, por causa da mesma leitura de corrida que ele apresenta. O Sargento-mor, no entanto, encontra-se articulado dentro desse *topos* rafelesco, que inclui cavaleiro triunfante e outro prostrado.



83 - RAFAEL - *Heliodoro cacciato dal tempio*, affresco, base 750 cm., 1511-12, Stanza d'Heliodoro, Vaticano.



84 - RAFAEL - *Elidoro cacciato dal tempio* (detalhe).



85 - RAFAEL - *Eliodoro cacciato dal tempio* (detalhes)



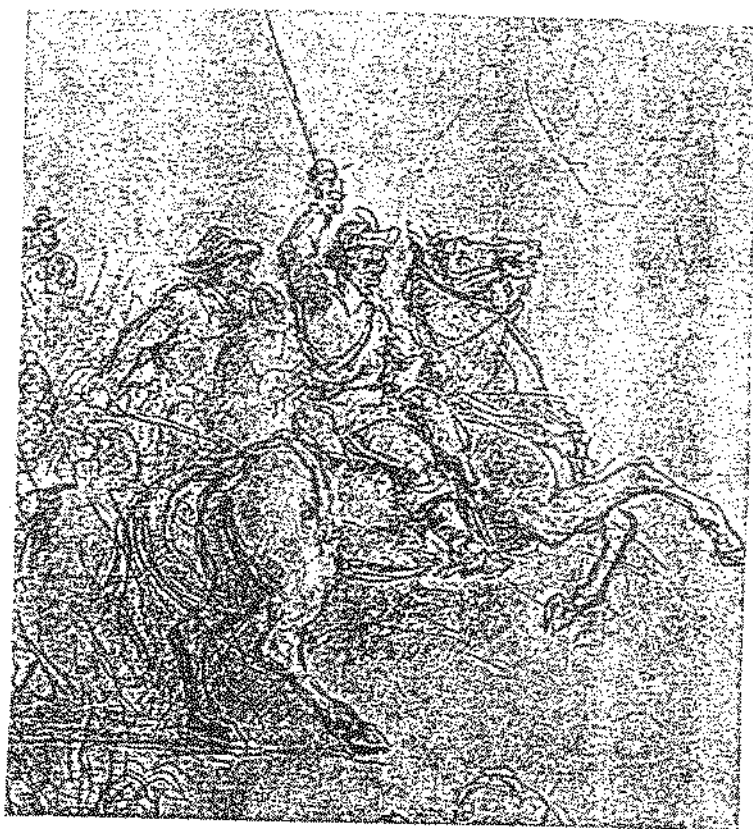
86 - Victor MEIRELLES - *A batalha de Guararapes* (detalhe)



87 - Cavalieri d'ARFINO - Battaglia contro i Veienti e i Fidenati, affresco, Palazzo dei Conservatori, Roma.



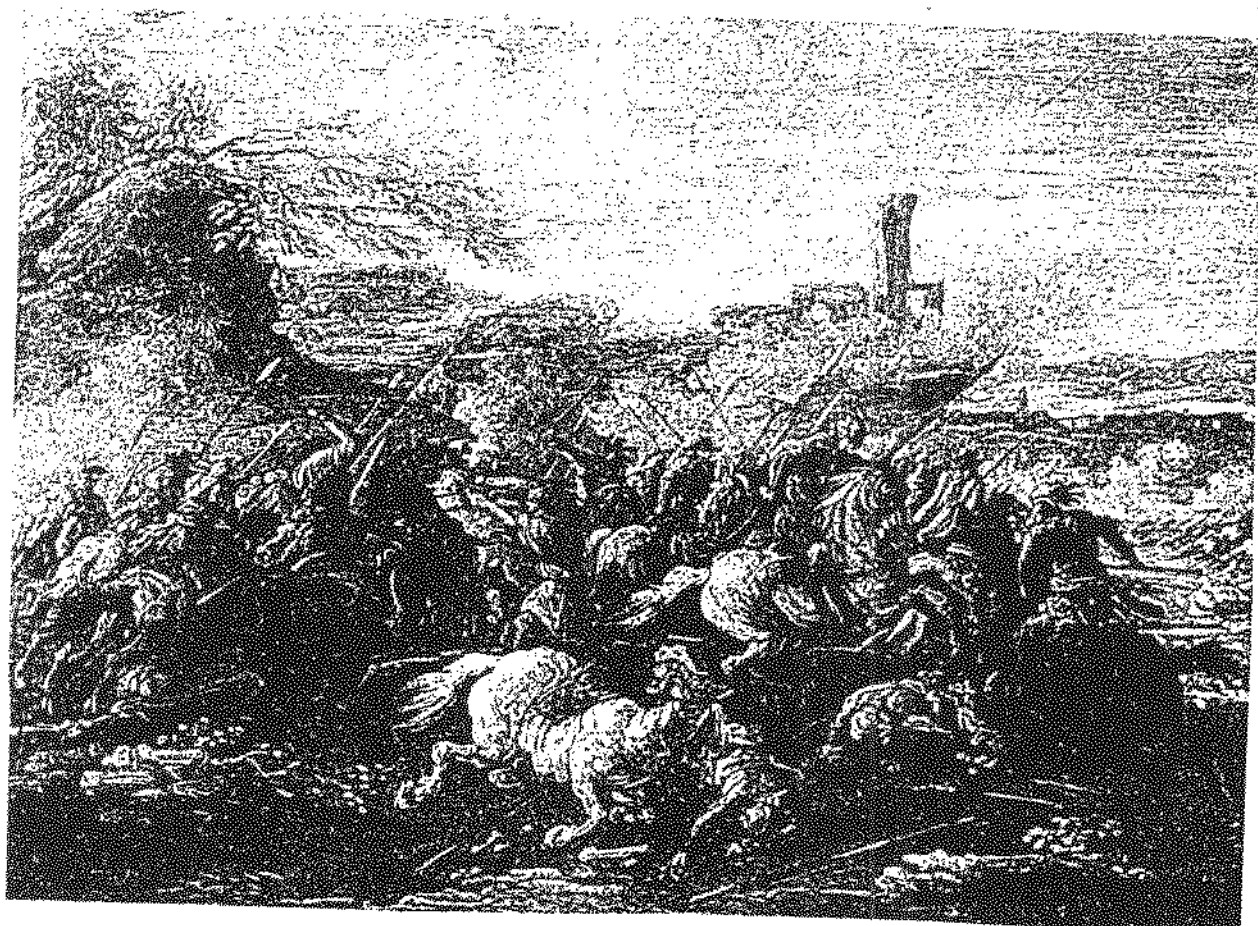
88 - Tommaso MINARDI - *Alessandro giovanetto, doma bucefalo alla presenza del padre Filippo*, lápiz, pena, tinta, guache sobre papel verde acinzentado, 334 x 451 mm, circa 1823-1836, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma.



89 - Victor MEIRELLES - *Estudo para batalha de Guararapes*, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



90 - Giovanni Battista FOGINNI - *Episodio della vita di S. Andrea Corsini*, alto-relevo em mármore, circa 1682, igreja del Carmine, Florença.



91 - Pietro GRAZIANI - *Battaglia di cavalleria*, óleo sobre tela, 17,5 x 23, Galleria degli Uffizi, Florença.



92 - RAFAEL - *Quattro cavalieri*, bico de pena sobre papel, Galleria degli Uffizi, Florença.

NAZARENOS E PURISTAS
OU
DE RAFAEL AO PRÉ-RAFAELISMO

Rafael é uma referência intemporal, mestre dos mestres, grande modelo através dos séculos. É impossível que Meirelles não tenha visitado as *stanze* do Vaticano. É também improvável que não tenha visto dois outros conjuntos decorativos, então muito célebres: os afrescos da casa Bartholdy⁷⁰ e os do Casino Massimo, executados nos anos 1810 e 1820, pelos Nazarenos, que se afirmavam como os mais importantes projetos decorativos contemporâneos em Roma.

Na época de Meirelles em Roma, aquilo que, no início do século, fôra um grupo de jovens artistas germânicos, inconformados com o ensino tradicional das academias do norte, reunidos na cidade eterna para, em conjunto, produzir um tipo de pintura novo, altamente cristão e espiritualizado, tornara-se uma plêiade de grande prestígio. Se alguns, como Carosfeld ou Cornelius já haviam retornado à Alemanha, ocupando altos postos oficiais, um pelo menos, e o mais célebre deles, Overbeck, não arredava o pé da Itália. A presença dos Nazarenos em Roma era muito forte e Meirelles iniciará seus estudos com Minardi, que estivera ligado ao grupo desde os primeiros tempos.

O desenho nazareno pressupunha a reforma linear neoclássica, mas ele si-

⁷⁰. *L'impressione prodotta da questi affreschi fu enorme. Gli artisti, lasciati piuttosto in disparte fino ad allora, ottennero improvvisamente un più vasto riconoscimento, non solo a Roma, dove la gente faceva la coda per vedere queste opere (e ne venero anche incise) ma (...) anche in Germania.* In ANDREWS, Keith - *I Nazareni*, Fabbri, Milão, 1967, pg. 15.

gnificava também uma tomada de distância seja com o heroísmo davidiano, seja com as amabilidades cortesãs de Mengs. Carstens, Koch, Wächter - que, em Viena estimulará Overbeck e Pforr contra o ensino acadêmico do mengsiano Füger e os convencerá a partir para Roma - formavam já uma geração de dissidentes. Por outro lado, as experiências lineares de Flaxman, amplamente divulgadas pela gravura, novíssimas pela radical imaterialidade do contorno, abriam caminhos para aquilo que se transformaria em inefável espiritualidade. É claro que ideologicamente, nada há de mais contrário ao classicismo das Luzes do que esse bando de místicos cristãos. Os Nazarenos que se nutrem de Perugino, Rafael, Andrea del Sarto e se caracterizam por um gosto "primitivo" muito forte, promovem uma reforma espiritual e mística na ortodoxia neoclássica. Ela já sofrera, aliás, fortes ataques no próprio solo francês, onde estabelecera-se uma guerra entre neoclassicismo e "primitivismo": um grupo de alunos de David criara um movimento arcaizante, "primitivista" e idealista na França - eram os *barbus* de Maurice Quay, capazes de produzir obras como o *Ossian* de Duqueylard (fig. 93), que marcariam Girodet e desembocariam em Ingres e nos Flandrin.

Houve, sem dúvida, na França e fora dela, uma forte voga arcaizante nos anos de 1790. Em Roma, os Nazarenos levá-la-iam para uma consolidação religiosa e, mais tarde, teórica, graças ao movimento purista.

A linha tendia para uma extraordinária leveza, para uma abstração ideal, e conduzia os pintores a uma concepção geometrizada dos volumes⁷¹. Stefano Susi-

⁷¹. Vide, adiante, complemento sobre Minardi e a geometria, através de texto inédito que pudemos descobrir nos arquivos da Sapienza, aula desse mestre sobre o papel da geometria nas artes, e que transcrevemos.

no, no excelente catálogo da exposição Minardi⁷², realizada em Roma, lembra o caráter neo-platônico da teoria "purista", que surgiu vinculada à obra dos Nazarenos. E é Tommaso Minardi, presidente-catedrático da Academia de São Lucas (onde estudará Meirelles) que, numa conferência de 1834, dirá: "*E siccome nei corpi l'uomo prima di tutto distingue le esterne forme geometriche ed essenziali, e ne acquista le idee piu o meno esate in ragione della bontà ed efficacia de proprj sensi; e siccome ancora alla cognizione geometrica e caratteristica di dette forme congiuge immediatamente le idee che va acquistando delle loro modificazioni, e dei movimenti analoghi alle loro espressioni: cosi questa prima pittura nella parte esclusiva consisterà solo e principalmente in una semplicissima naturale rappresentanza dei corpi nella loro generale forma caratteristica con una ingenua geometria formata: percciocché l'uomo meravigliosamente e pertanto sempre in tutto a geometrizzare prima assai della cognizioni della scienza*"⁷³.

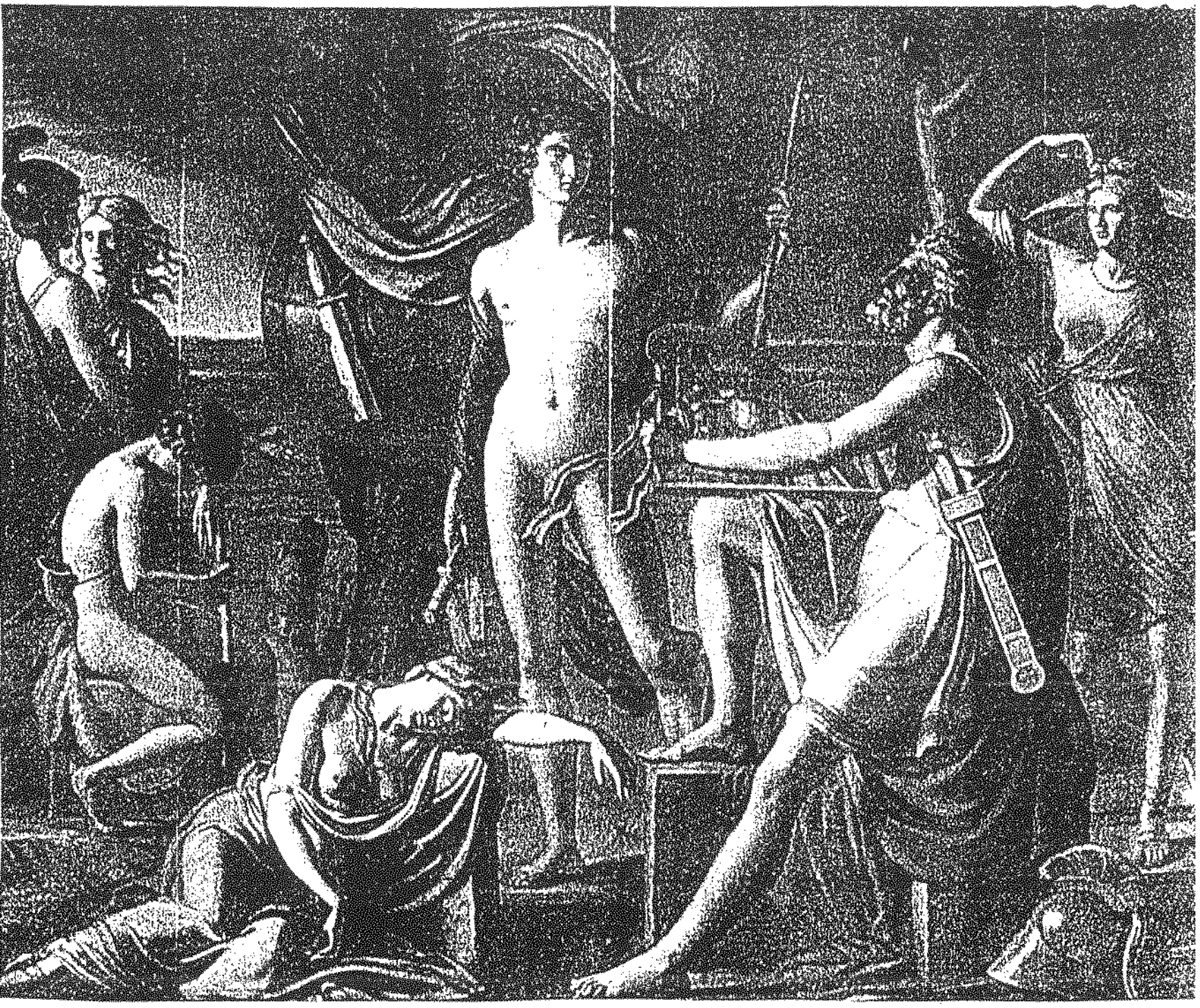
Pela metade do século XIX, o Purismo manifestava-se em Roma com vigor. Nos anos 1840, Antônio Bianchini lança um manifesto, co-assinado por Overbeck e Minardi, intitulado *Del Purismo nelle arti*, onde surge exaltado o Rafael das *stanze*. A geometrização, com conseqüente definição depurada dos volumes, encontrâmo-la já desde os anos de 1820 em superfícies vastas, no Cassino Massimo, a obra mais ambiciosa dos Nazarenos enquanto grupo. Nas cenas de combate ali representadas, pode-se ver vários "cavalos-de-carrossel", lisos, nitidamente circunscritos pelo contorno, de sumariíssima anatomia, pertencentes a uma "raça" pictural muito próxima daquela de *Guararapes*. *Odorado e Gildippe* (fig. 94), *Orlindo e Sofronia* (fig. 95), de Overbeck, *Rinaldo e Armida* (fig. 95), de Fuhrich, possuem essas características. Nenhum deles, nem em *Guararapes*, nem nos painéis nazarenos - apresentam

⁷². "Introduzione", in *Disegni di Tommaso Minardi*, op. cit., pg. XV, vol I.

⁷³. Op. cit., pg. 51.

a prodigiosa liberdade linear com que Ingres desenhou, em Roma, em 1812, e num partido arcaizante, o cavalo de seu *Romulus* (fig. 97), com extraordinária exacerbação estilística e abstrata da linha, mas é evidente que todos esses animais pertencem à mesma família e se inscrevem na mesma derivação formal. Todos tendem para a simplificação volumétrica e para a rigidez⁷⁴.

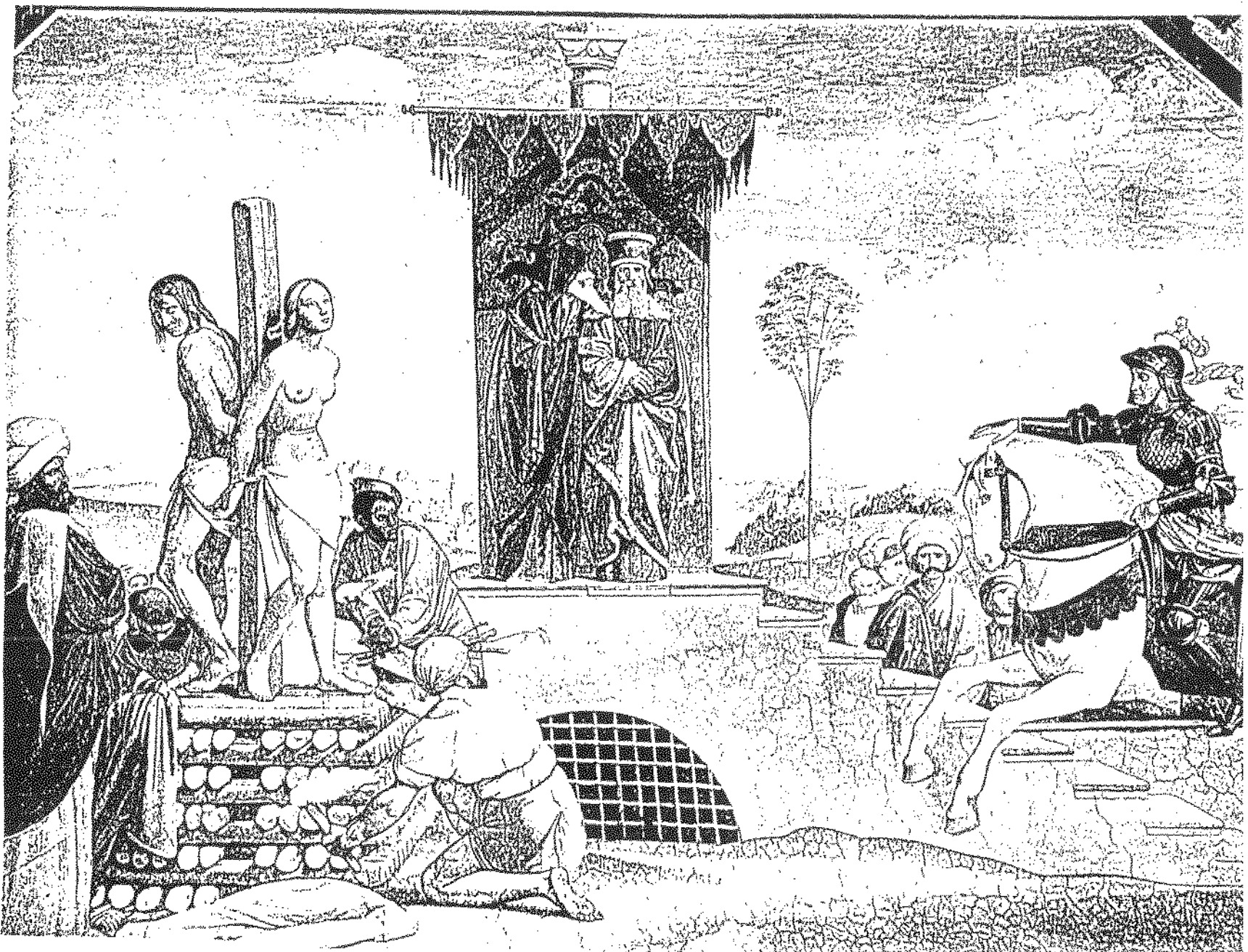
⁷⁴. Alguns desenhos de Tommaso Minardi nos revelam também montarias do mesmo gênero: já mencionamos *O jovem Alexandre domando Bucéfalo* (fig. 88). A composição é aqui, como vimos, vizinha àquela que Meirelles empregou na figuração de Negreiros (fig. 89): em realidade, ambos se referem ao modelo fornecido pelo afresco de Rafael, o *topos* acima mencionado.



93 - Paul DUQUEYAR - *Ossian déclarant ses poèmes*, óleo sobre tela, 277 x 385 cm,
1797, Musée Granet, Aix-en-Provence.



94 - Friedrich OVERBECK - *Odorato e Gildippe*, afresco, 300 x 210 cm. circa, 1823, Casino Massimo, Roma.



95 - Friedrich OVERBECK - *Olindo e Sofronia al rogo*, affresco, 200 x 500 cm., 1818-20, Casino Massimo, Roma.



96 - Joseph FÜRICH - *Rinaldo e Armida*, afresco, 300 x 210 cm. circa, 1825, Casino Massimo, Roma.



97 - Jean Dominique INGRES - *Romulus vainqueur d'Acron*, óleo sobre tela, 1812,
Museu do Louvre, Paris.

ATTITUDES DE MELODRAMA

Outro ponto comum entre *Guararapes* e algumas obras dos Nazarenos - certamente menos profundo que o precedente ~~mas com~~^{de} evidência ~~é~~ bastante clara - é o fato de que vários personagens lembram, pela gesticulação, aquilo que se poderia chamar de "atitude de melodrama": punhos indignados, olhos esbugalhados, torsões impetuosas. Felipe Camarão, no estudo que já analisamos, mostrava muito bem os poderes de concentração, através de dispositivos contrastantes, próprios a Meirelles: as convenções ultrapassam-se a si mesmas. Mas, sem dúvida, algumas, como o militar com tambor, outro com plumas, no canto direito, outro com capacete metálico no grupo central do primeiro plano se assemelham, por suas posturas, a figuras de Carosfeld (no *Sigfried morto por Hagen* (fig. 98) de Munique, por exemplo), ou de Guido Guidi (fig. 99), pintadas em Santo Andrea della Valle - estas datando de 1867-68, posteriores portanto à estada de Meirelles em Roma, e testemunhando da permanência dos mesmos princípios. Mas sem dúvida trata-se de mais um traço de arcaísmo. Os críticos contemporâneos de *Guararapes* ficam

chocados ou perplexos ⁷⁵, não sabendo muito bem a que atribuir esta característica.

⁷⁵. Estes gestos expressivos, cuidadosamente estudados, fazem parte, deste modo, de uma concepção artística mais geral que Meirelles encontrou em Roma. Y, que num folheto de *O Reporter*, de 1879, levantara várias acusações contra o pintor, escreve: *na Batalha de Guararapes há reproduzida mil vezes essa mão fechada, que é a mesma que o sr. Victor colocou no retrato do coronel Tibúrcio e que faz parte da coleção de estudos a lápis de Julian!!!* (apud MELLO Jr., Donato - "Temas Históricos", op. cit., pg. 64). Entre os desenhos didáticos da coleção da Academia Julian, e os efeitos dramáticos que Meirelles descobre em Roma vai um mundo. Sem contar o argumento forte de Donato Mello Junior: "Se há artista que tenha estudado 'pés' e 'mãos', este foi Victor; os numerosos desenhos do Museu de Belas Artes provam-no" (idem, ibidem). Gonzaga Duque escreve, a respeito de *Guararapes*: "Esses heróis têm os olhos arredondados e a boca aberta, redundando disso igualdade de emoções em temperamentos diversos". DUQUE-ESTRADA, Luís Gonzaga - *A arte brasileira, pintura e escultura*, op. cit., pg. 151. No que concerne a Académie Julian, fundada em 1868 por Rodolphe Julian, antigo aluno de Cogniet, assinalemos que se tratava de uma escola particular em margem da Académie Nationale des Beaux-Arts, que funcionava, em grande parte, como reforço do ensino oficial, preparando os alunos para o *Prix de Rome*, mas que permitia também uma formação autônoma. Nomes ilustres da pintura do tempo eram contratados para as aulas, essencialmente práticas. Fundada em 1868, depois, portanto, do período de formação parisiense de Meirelles, ela fecharia suas portas em 1939. Os artistas brasileiros que passaram por ela foram: Belmiro de Almeida (1884), aluno de Lefebvre, Constant; Mário Barbosa (1902-03), aluno de Lefebvre, T. Robert-Fleury, Flameng; Rodolfo Bernardelli, (1893), aluno de Bouguereau; José Marques Campão, (1910), aluno de J. P. Laurens, P. A. Laurens; Henrique Cavalleiro (1919); Roberto A. Colín, (1905), aluno de J. P. Laurens; Eliseu Visconti (1893-1896), aluno de Bouguereau e Ferrier, Weingartner, Pedro (1882-1884), aluno de Bouguereau e T. Robert-Fleury; cf. "List of students enrolled at the Julian Academy", in FEHRER, Catherine - *The Julian Academy, Paris, 1868 - 1939*, Shepherd Gallery, Nova Iorque, 1989.



98 - Julius SCHNORR VON CAROLSFELD - *Siegfried morto por Hagen*, afresco, 475 x 529 cm., 1845, Residenzmuseum, Munique.



99 - Guido GUIDI - *San Rocco*, óleo sobre tela, 370 x 370 cm., 1867-68, Igreja de S. Andrea della Valle, Roma.

OS TIPOS ITALIANOS

Outra relação entre Meirelles e os Nazarenos, embora permeado por alguns decênios de prática constante de muitos artistas, particularmente dos meios puristas, é o da figuração de tipos populares. Sigrid Metken⁷⁶ caracterizou, destacando a importância, esse quase que novo gênero criado pelos nazarenos - que em verdade se revelou muito durável. É assim que, em 1866, na *loggia* de Pio IX, Mantovani⁷⁷ retomaria o tema da italiana com a *conocchia* (fig. 100), que Metken analisa a partir de um desenho de Wassmann (fig. 101). Fohr (fig. 102), Naecke (fig. 103), Horny (fig. 104), Ramboux (fig. 105), Carolsfeld (fig. 106), entre outros, contribuíram para a constituição do novo gênero. Araujo Porto-alegre (fig. 107), como assinalou Pedro Martins Caldas Xexéo⁷⁸, em 1835, na Itália, sacrificaria ao tema, com um resultado mais bisonho, porém, em alguns pontos, efetivamente não muito distante do de Meirelles.

Notemos a observação de Metken, a respeito dessas figurações populares:

Proprio perché i Nazareni e i pittori che lavorano sotto il loro influsso evitano nel loro Purismo di indulgere al pittoresco e alla pittura di genere, tutti gli elementi realistici delle loro raffigurazioni sono frutto di una reale osservazione in situ e sono resi con acribia alla

⁷⁶. METKEN, Sigrid - "Un involuntario panorama etnografico - l'arte popolare italiana nelle raffigurazioni dei nazareni", in PIANTONI, Gianna e SUSINNO, Stefano, *I Nazareni a Roma*, op. cit.

⁷⁷. Mantovani trabalhava então na *loggia* de Pio IX juntamente com Nicola Cozzoni, o professor efetivo de Meirelles em Roma. X

⁷⁸. XEXÉO, Pedro Martins Caldas - *Manuel de Araújo Porto-Alegre, uma coleção de desenhos*, MNBA, Rio de Janeiro, 1987,

*stregua di illustrazioni scientifiche*⁷⁹. Estas observações interessam-nos no que concerne os estudos de Meirelles. É evidente a tentação para os pintores, diante desses trajes e desses tipos físicos que pareciam sair de romances, de caírem num pitoresco rápido, sumário e ilustrativo. James Harding evoca o artista civilizado vindo de Paris para a Villa Medici e descobrindo um mundo camponês, tranquilo, não tocado pela modernidade, e lembra Léopold Robert que se especializou nas cenas rústicas do campo à volta de Roma⁸⁰. Cogniet, o mestre francês de Meirelles, deixaria algumas imagens de tipos populares, executados com uma grande finura de estilo⁸¹ (fig. 108). Ele chega a inserí-los em situações sentimentais, como é o caso da litogravura *Um abrigo no campo romano* (fig. 109), publicado em *L'Artiste*⁸². Horace Vernet exploraria esses personagens em situações mais dramáticas: assim no seu *Pâtre romain conduisant ses bestiaux* (fig. 110), de 1829. Do mesmo modo o faz Schnetz em 1831, com seu *Le Voeu à la Madone*⁸³ (fig. 111), e seu amigo Léopold Robert, em muitas outras obras. Camponeses italianos transformaram-se, desde o projeto nazareno, em lugar comum⁸⁴. Mas o rigor abstrato de Meirelles afasta-o, ainda uma vez, do pitoresco adotado pelos franceses.

⁷⁹. METKEN, Sigrid - "Un involuntario panorama etnografico - l'arte popolare italiana nelle raffigurazioni dei nazareni", in PIANTONI, Gianna e SUSINNO, Stefano, *I Nazareni a Roma*, op. cit., pg. 54.

⁸⁰. HARDING, James - *Les peintres pompiers - la peinture académique en France de 1830 à 1880*, Flammarion, Paris, 1980, trad. de Nadine Chaptal.

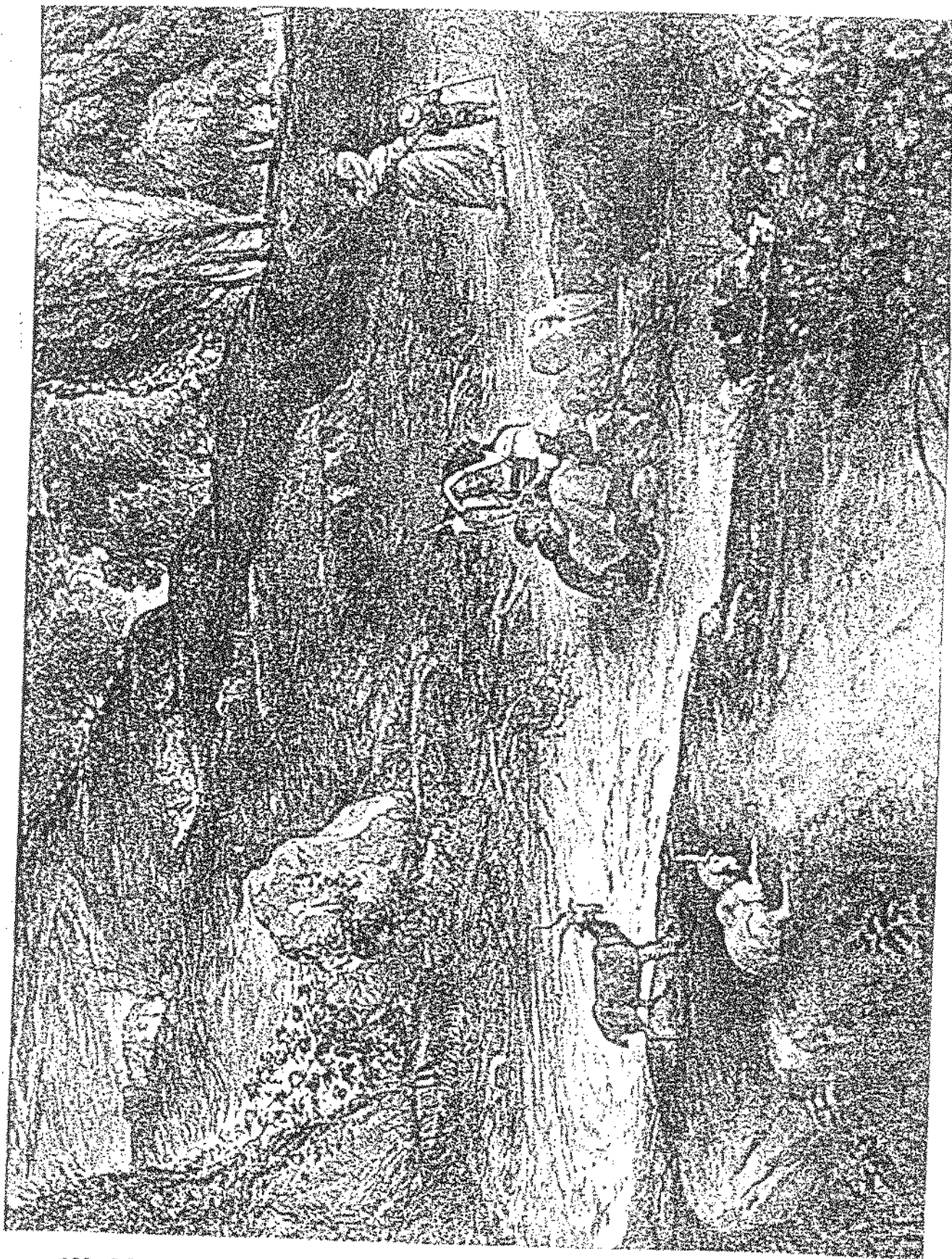
⁸¹. Cf. catálogos: *Aspects du paysage néoclassique en France de 1790 à 1850*, Galerie du Fleuve, Paris, 1974, e *Dessins français du XIXe. siècle du musée Bonnat à Bayonne*, LXIX exposition du Cabinet des Dessins du Musée du Louvre, RMN, Paris, 1979.

⁸². *L'artiste*, Beriauts, Paris, sd.

⁸³. Cf. HARDING, op. cit, pgs. 59 e 66.

⁸⁴. Dos Nazarenos ao lugar comum dos estrangeiros, Sandra Pinto, in ZERI, Federico (curador) - *Storia dell'arte italiana*, op. cit., pg. 967, escreve: *La famosa Vittoria Caldoni dei nazareni è uno dei pezzi da antologia di quei costumi romani che abbagliano con le loro peculiarità qualsiasi forestiero.*

Meirelles, seja por seu gênio próprio, seja por influxo da tradição purista, ou melhor, certamente pela conjugação dessas duas determinantes, produz admiráveis imagens, que partem de uma cuidada observação, mas que se resolvem, estritas, concentradas, despojadas, com escolhas plásticas e cromáticas incisivas e simplificadas, numa concepção sintética que as fixa, de modo grave, icônico. Foi banida a citação circunstancial e divertida que o pitoresco pode trazer. Ele transfigura tudo pela ^{intenção da} linha ^{geometrizante}, aprendida teórica e praticamente com os puristas. ^{pelo rigor dos volumes, pela direção do volume.} É assim que o sentido de nobre instrumento vem metamorfosear a observação diminuidora de Gonzaga Duque: "O seu desenho parece feito a } *deslocar*
compasso, é exato" (figs. 112 a 118). *rs. 248*



100 - MANTOVANI - *Paisagem dos arredores de Roma* (detalhe), afresco, 1866,
Galleria de Pio X, Vaticano.



101 - F. WASSMANN - *Mulher italiana com a conocchia*, Kupferstichkabinett und Sammlungen, Berlin.



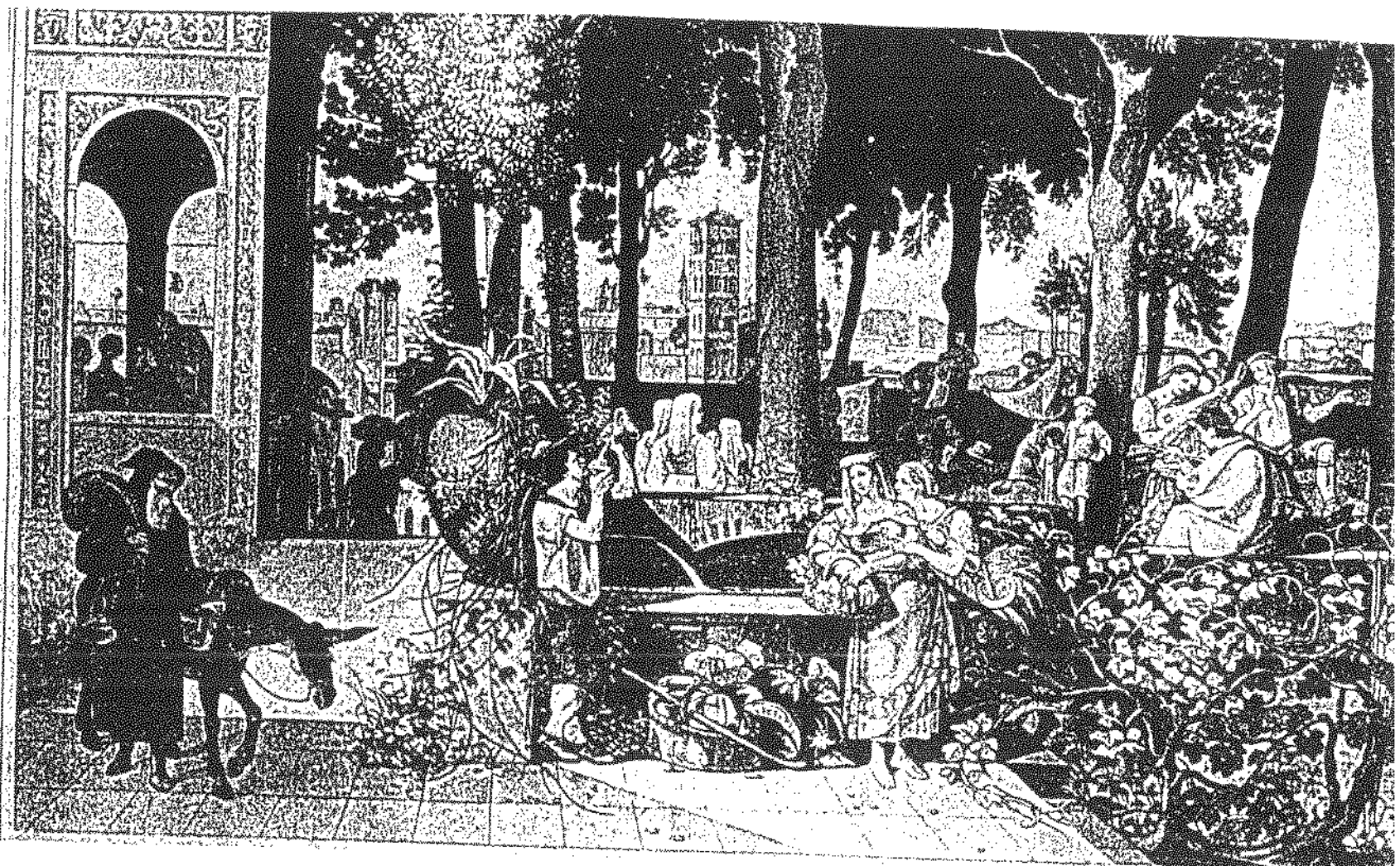
102 - Carl Philipp FOHR - *Paisagem de montanha* (detalhe), óleo sobre tela, 984 x 1335 mm, 1818, Coleção do Príncipe Ludwig von Messen und bei Rhein, Castelo de Wolfsgarten.



103 - Gustav Heinrich NAECKE - *Tocadores de pífaro*, 1820, Kupferstichkabinett, Dresden.



104 - Franz Theobald HORNY - *Mulher com cesta*, Kupferstichkabinett und Sammlungen, Berlin.



105 - Johann Anton RAMBOUX - *Merenda nos jardins farnesianos, em Roma* (detalhe),
lápiz, bico de pena, tinta sépia aquarelada sobre papel, 465 x 566 mm, 1823,
coleção particular, Munique.



106 - Julius Veit Hans Schnorr von CAROLSFELD - *Mulheres italianas*, Lápis sobre papel, 157 x 259 mm., 1918, Städtliche Galerie in Lenbachhaus, Munique.



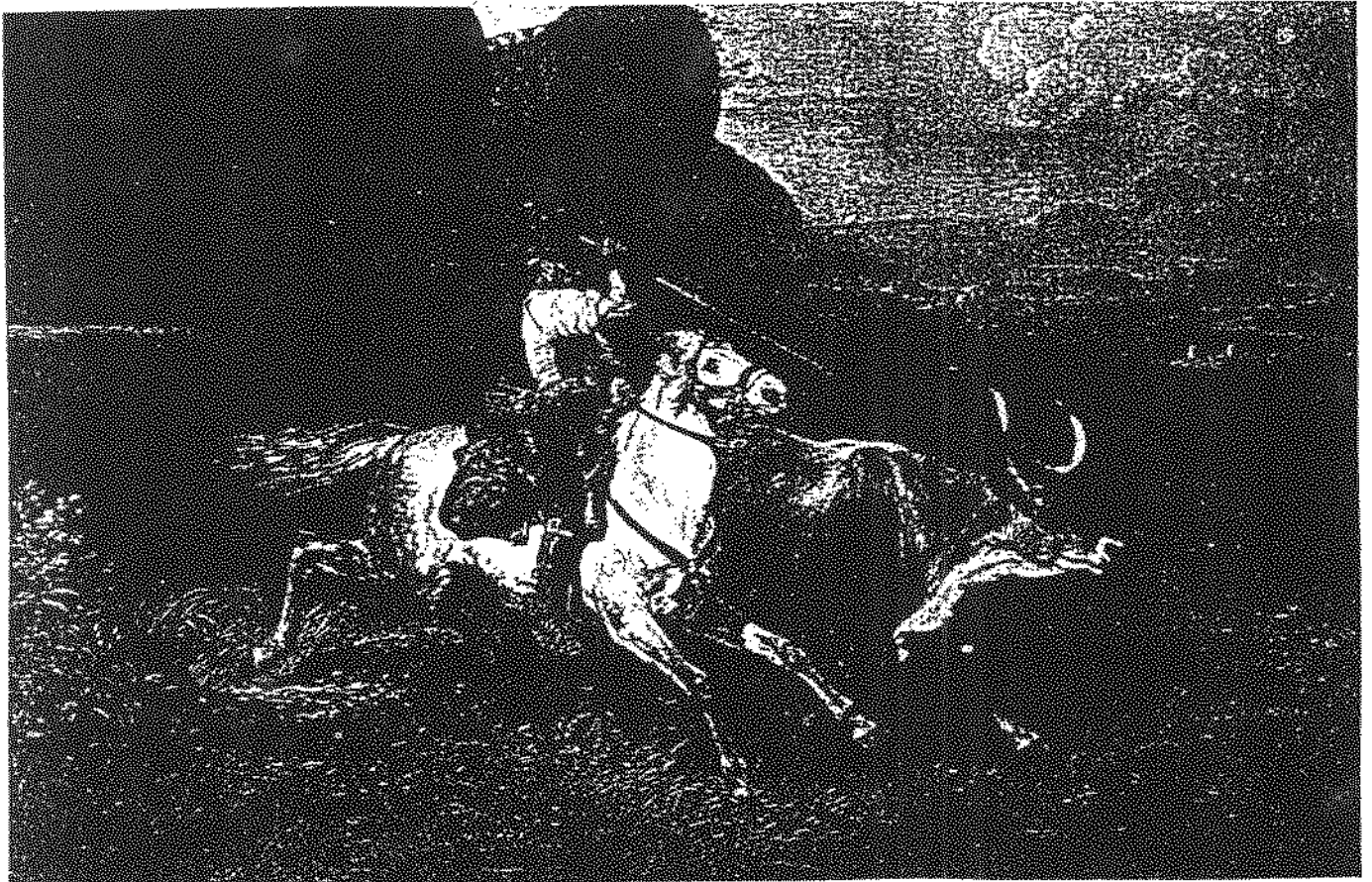
107 - Manuel de Araújo PORTO-ALEGRE - *Camponês de Capua*, lápis e aquarela sobre papel, 15,5 x 22 cm., 1835, Museu Julio de Castilhos, Porto-Alegre.



108 - Léon COGNIET - *A la fontaine*, bico de pena e lavada, 242 x 183 mm, coleção particular, Paris.



109 - Léon COGNJET - *Un abri dans la campagne de Rome*, litografia, in *L'artiste*,
Beriauts, Paris, sd.



110 - Horace VERNET - *Pâtre romain conduisant ses bestiaux*, óleo sobre tela, 89 x 133 cm., 1829, Wallace Collection, Londres.



111 - Jean Victor SCHNETZ - *Le vœu à la Madone*, óleo sobre tela, 282 x 490 cm, 1831, Musée du Louvre, Paris.



112 - Victor MEIRELLES - *Estudo de trajes italianos (mulher romana com cesta)*, circa 1856, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



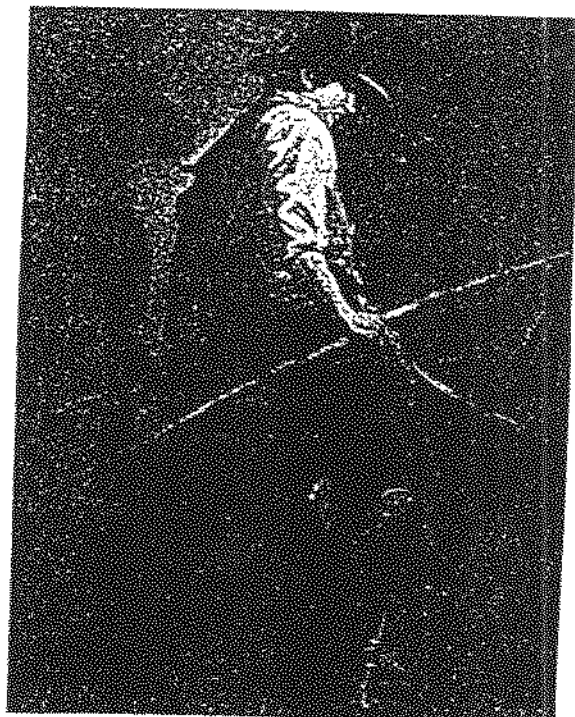
113 - Victor MEIRELLES - *Estudo de trajes italianos (figura feminina sentada)*, óleo sobre papel colado em madeira, 29,4 x 21,6 cm., Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



114 - Victor MEIRELLES - *Estudo de trajes italianos (monge)*, aquarela sobre papel, 20,6 x 22,4 cm., Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



115 - Victor MEIRELLES - *Estudo de trajes italianos (casal)*, aquarela sobre papel, 27,8 x 22,5 cm., s.d., Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



116 - Victor MEIRELLES - *Estudo de trajes italianos*, óleo sobre papel colado em cartão, 25,8 x 20,5 cm., circa 1856, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



117 - Victor MEIRELLES - *Estudo de trajes italianos (duas mulheres)*, aquarela sobre papel, 22,5 x 29,6 cm., circa 1856, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



118 - Victor MEIRELLES - *Estudo de trajes italianos (mulher)*, aquarela sobre papel, 27,5 x 22 cm., circa 1856, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

PAISAGEM E LUZ

Talvez mais profundos que os anteriores, outros vínculos com os Nazarenos e puristas podem ser assinalados. Por exemplo, uma cópia que Meirelles fez de Andrea del Sarto (fig. 119) é desenho muito próximo das gravuras com as quais Overbeck ilustrou os evangelhos por causa da ausência de modelado, da finura dos traços, que deixam sobre o papel grandes "reservas" brancas. Há também a delicada vista de Assis (120), traçada por Meirelles, não longe das paisagens que um Olivier podia realizar. E lembre-se que Assis era um lugar de peregrinação espiritual dos Nazarenos, e também onde podiam comunhar com os "primitivos". A Porciúncula, aliás, fôra decorada por Overbeck.

A pintura linear dos nazarenos e puristas não desdenhava, de modo nenhum, a paisagem. Keith Andrews caracterizou e assinalou o importante do gênero entre os nazarenos⁸⁵; numerosos são os admiráveis desenhos de paisagem realizados por Minardi; Mantovani, nas paredes da *loggia* de Pio IX inseriria adoráveis vistas naturais, onde se encontram justamente aqueles pequenos personagens romanos, parecidos com os de Meirelles. O delicado tratamento da natureza, presente em *Guararapes*, na *Primeira Missa*, em *Moema*, e sobretudo nos *Panoramas* (figs. 121 a 123) do Rio de Janeiro - onde o princípio do esboço permite a liberdade da execução, "a emocionante precipitação atmosférica de tensas pinceladas", no dizer

⁸⁵. ANDREWS, Keith - op. cit., pg. 19.

de Alexandre Eulalio⁸⁶ - encontra também a sua gênese formadora no meio romano. A impositação das paisagens realizadas por Meirelles é bastante diversa do que se fazia na França, então. Ela é muito comparável, ao contrário, pelo aproveitamento dos primeiros planos articulando-se aos jogos volumétricos de casarios, a Horny (figs. 124 e 125), Olivier (fig. 126), e mesmo às paisagens heróicas de Koch (fig. 127). Sem contar a luminosidade calorosa, as montanhas que, no fundo, mergulham no azul da atmosfera, em planos que, suavemente, concorrem para um processo de ocultação ou revelação mútuas.

A questão da paisagem traz consigo a o problema da atmosfera e da luz. Guararapes é um exemplo de sensibilidade cromática nuançadíssima; os matizes das cores variam de intensidade, evitam os efeitos vivos, tendem para uma harmonia discreta e suave; os tons são infinitamente graduados, esmaecendo na atmosfera, no fim da tarde⁸⁷: "envolvente luminescência vespertina" escreveu de modo lírico a seu respeito, ainda uma vez, Alexandre Eulalio⁸⁸. São pouquíssimos os exemplos na grande pintura francesa de história capazes de revelar obras comparáveis a estas requintadas atenuações. Uma exceção, a de Alexandre-Evariste Fragonard (fig. 128), pintor que tem o gosto *de coups de lumière que lui viennent de son père comme des peintres nordiques*, no dizer de Jacques Foucart⁸⁹, e

⁸⁶. In EULALIO, Alexandre - "O século XIX", in *Tradição e ruptura, síntese de Arte e Cultura Brasileiras*, Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo, 1984, pg. 119.

⁸⁷. A batalha dau-se às cinco horas da tarde.

⁸⁸. Idem, ibidem. Gonzaga Duque encontraria nessas qualidades os pontos mais altos da pintura de Meirelles: "A perspectiva aerea constitui um segredo seu. Os raios dourados do sol poente enchem os seus quadros de uma suave melancolia, espiritualizam as longínquas matas onde sempre figuram os dois coqueiros gêmeos e a cópia opulenta das massarandubas enastadas de parasitárias. É aí que o pintor tem sua alma". DUQUE-ESTRADA, Luís Gonzaga - *A arte brasileira, pintura e escultura*, op. cit., pg. 153.

⁸⁹. In *De David à Delacroix - la peinture française de 1774 à 1830*. RMN, Paris, 1974, pg. 409.

que envolve sua admirabilíssima *La bataille de Marignan* em nuvens luminosas e rosadas. Evariste Fragonard, entretanto, é caso *sui generis* no meio francês e, falecido em 1850, não possui grande notoriedade quando da chegada de Meirelles em Paris⁹⁰. Uma vez constatadas afinidades entre *Guararapes* e este luminista isolado em sua época que, pelo contraste, ressalta dentro da pintura de história francesa, é preciso convir que a via formadora para Meirelles foi outra. Ele próprio confessa seu fascínio pela pintura veneziana⁹¹. Mas existe sobretudo o exemplo minardiano, que indicava o caminho.

Minardi incorporou, em sua arte, uma qualidade luminosa que o singulariza, se pensarmos nas superfícies esmaltadas e vivas dos neo-primitivos nazarenos. Sua *Ceia de Emaús* (fig. 129), de 1807, muito precocemente, e seu *Homero* (fig. 130), de 1814, centrados em uma natureza morta cuja delicadeza é tão maravilhosamente flamenga, sua *Deposição* (fig. 131), de 1825, o *São Paulo no cárcere* (fig. 132), de 1811, são testemunhos desse tratamento suavíssimo das penumbras. Mesmo naquela que é considerada por alguns a mais nazarena de suas obras⁹² - a *Virgem de S. Stanislau Kotska* (fig. 133), o instrumento luminista e atmosférico possui um papel essencial, que diverge de certa nitidez rarefeita dos alemães e,

⁹⁰. Apreciado pelas autoridades, este ótimo pintor cai, ainda em vida, no esquecimento. Conta o verbete do *Larousse do XIX siècle*, a ele consagrado: *Le romantisme et l'oubli dans lequel était tombé la queue de David laisseront Fragonard dans l'obscurité; il ne s'occupa plus que des tableaux pour la Manufacture de Sèvres (...). Lorsqu'il mourut en 1850, le public fut très étonné, on le croyait mort depuis vingt ans.*

⁹¹. Cf. ROSA, Ângelo Proença e PEIXOTO, Elza Ramos, in *Victor Meirelles de Lima*, op. cit., pg. 30.

⁹². Stefano Susinno nega, entretanto, esta qualidade nazarena - e com razão - aproximando-o de Delaroche, que conhecia e admirava entusiasmadamente o pintor italiano. Mais que Delaroche, que não possui, a meu conhecimento, pintura que possa ser posta em relação com o quadro minardiano de Sto. André do Quirinal, este poderia eventualmente aproximar-se de Deveria, se fosse necessário fazer uma ligação com a pintura francesa.

mesmo, distinto do partido de Consoni. Nos desenhos revelará a ciência do papel ao mesmo tempo construtor e envolvente da atmosfera luminosa, como no *Tasso che medita la figura della Bellezza* (fig. 134), publicado pela Galleria Carlo Virgilio⁹³, de 1822, ou pelo *Paesaggio con fontana e città fortificata* (fig. 135), de 1817, ou ainda pelo *Paesaggio montuoso* (fig. 136), da Galleria d'Arte Moderna de Roma - que pode fazer lembrar as luminosas aquarelas deixadas por Granet, representando a montanha de Santa Vitória. Minardi, assinala De Sanctis⁹⁴, era apaixonado pela pintura veneziana, e por ela foi marcado no que concene concepções de cor e de luz. Por Minardi, e pelo estímulo oferecido pelo ambiente romano, Meirelles deve chegou à soberba maestria da fusão das cores na espessura do ar.

É pertinente aqui abrir um parênteses para notar que Stefano Susirno assinalou o *flamenguismo* de Minardi, atribuindo sua origem a uma influência francesa - primeiro através Fleury Richard e Revoil. Neste caso, é verdade que existe uma recuperação do quotidiano nas reconstituições históricas realizadas por esses artistas, e um nuançado estudo de luzes interiores, sobretudo no primeiro. Mas ambos estabelecem uma relação entre luminosidade e matizes bastante diversa daquela própria ao mestre romano: são quadros brilhantes, de cores esmaltadas, mesmo quando a dosagem luminosa é sutil, como no caso da *Déference de saint Louis*, de Richard, onde a entrada da luz pela janela surpreende os objetos, numa paleta de tons raros. Quanto ao admirável sentido da luz revelado por Granet em suas paisagens, é verdade que ele se torna abafado nas suas composições de interior, claustros ou igrejas. Mas não creio que haja notícia

⁹³. Schede 1981, Gal. Carlo Virgilio, Roma, 1981, pg. 29

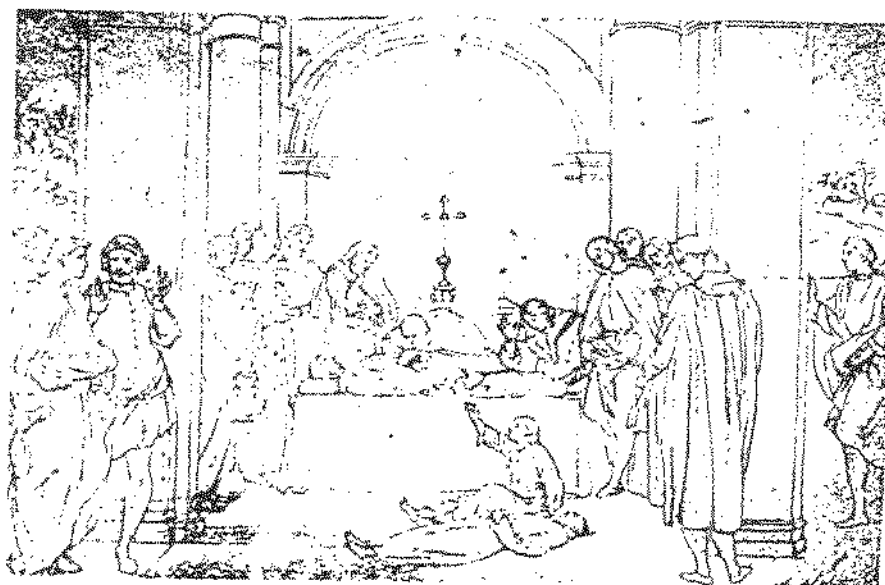
⁹⁴. In DE SANCTIS, Guglielmo - *Tommaso Minardi e il suo tempo*, Forzani, Roma, 1900, cap. V. (Cf. transcrição, mais adiante, em anexo a Minardi e a Geometria.

da projeção direta da arte de Granet sobre a pintura de história francesa. Ao contrário, seu impacto se dá sobretudo em meio romano: (...) *François-Marius Granet, il cui neo-fiamminghismo aveva trovato campo a Roma tra il 1802 ed il 1813, fino ad ottenere il riconoscimento dell'Accademia di San Luca, naturalmente restia a una simile mutazione di gusto, ma che pure aveva accolto il Granet tra i propri membri dal 1809*⁹⁵. Deste modo, é bastante possível que Granet tenha interferido na formação de Minardi - embora a hipótese francesa avançada por Susinno não seja, parece-me, suficiente como explicação, porque Minardi demonstra um "flamenguismo" muito específico em relação ao proposto pelos franceses. Notemos, entretanto, que Léon Cogniet, o mestre francês de Meirelles, em 1817, durante seu pensionato na Villa Medici, produzirá, como dissemos, uma tela digna do auto-retrato de Minardi dos Offícios, quer pelo tema, quer pela extrema sensibilidade luminosa: *La première lettre de chez lui*. Mas foi seguramente o meio romano - e Minardi em particular - que estimulou os princípios luministas deste quadro. É verdade que a questão desses interiores habitados por nuances de penumbra, produzidos então em Roma, estão para serem estudados mais aprofundadamente. Mas há também a importância do meio romano na qualidade da paisagem, que afetará estrangeiros - o nome maior sendo o de Corot. Dos nossos, Araújo Porto-alegre produzirá paisagens, fruto do contacto com este ambiente pictural, como a *Grotta* (fig. 137), que emprega sub-enquadramentos à maneira de Granet (fig. 138), e que demonstra grande atenção às nuances de luz. Este luminismo originado do meio romano, ainda pouco conhecido, pressupõe, provavelmente, um procedimento interativo que atinge a arte dos forasteiros, e que faz com que esta intervenha no

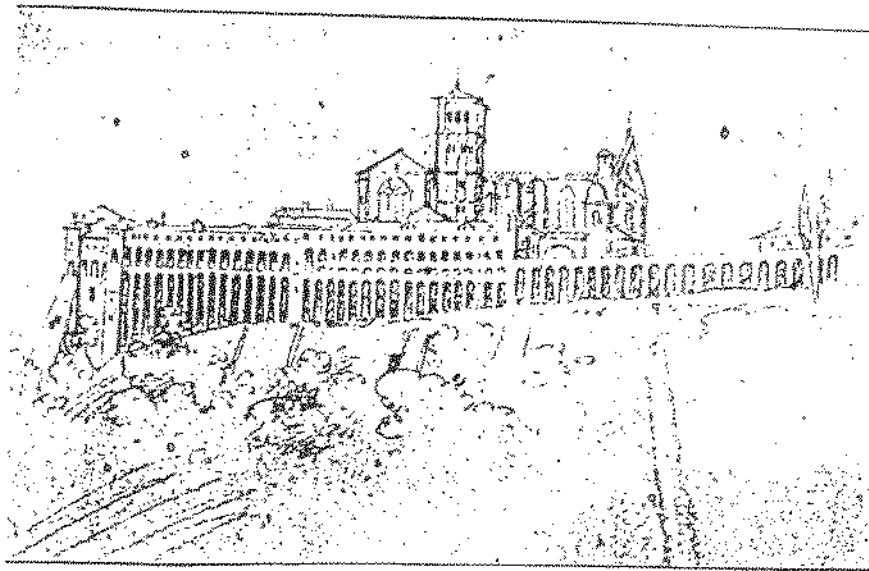
⁹⁵. (SUSINNO, Stefano, "Introduzione" ao catálogo *Disegni di Tommaso Minardi*, op cit., pg. XIX, vol. I.)

meio romano⁹⁶.

⁹⁶Para uma reflexão recente sobre o paisagismo romano, embora centrado num período ligeiramente anterior, cf. OTTANI GAVINA, Anna - *I paesaggi della ragione*, Einaudi, Turim, 1994.



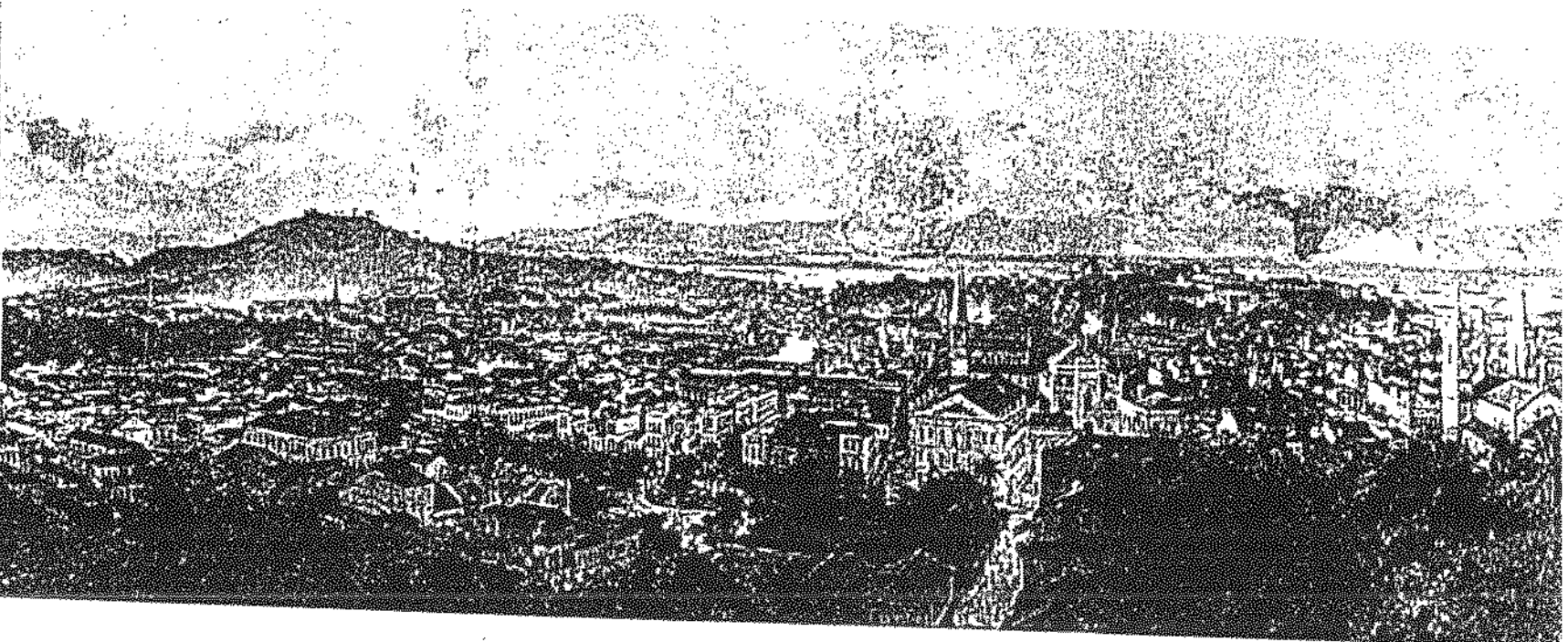
119 - Victor MEIRELLES - cópia de *Os funerais de San Filippo Benizzi*, de Andrea del Sarto, grafite sobre papel, 27,3 x 39,3 cm., circa 1855, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



120 - Victor MEIRELLES - *Convento de São Francisco de Assis*, grafite sobre papel, 19,5 x 27,5 cm, circa 1856, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



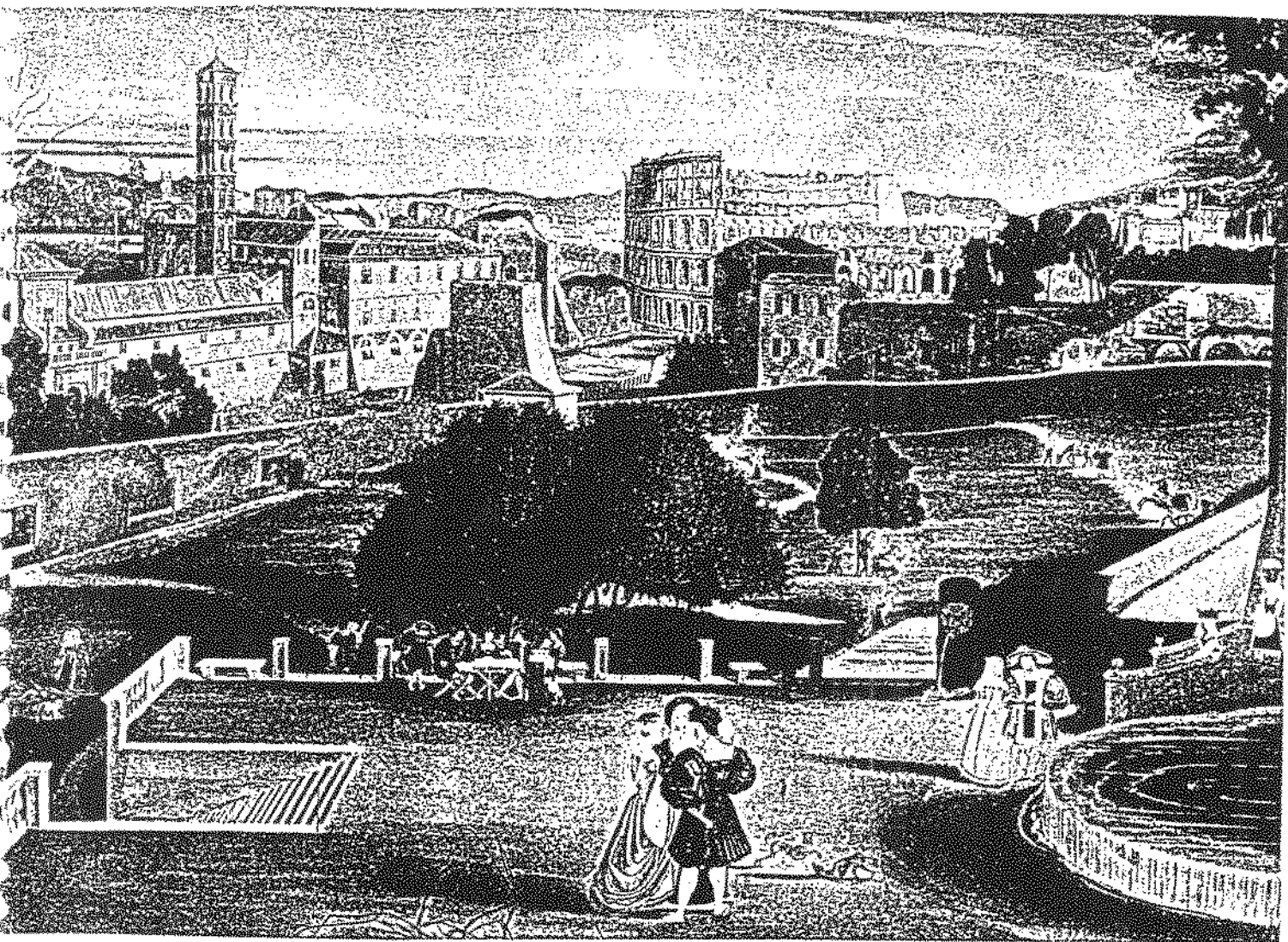
121 - Victor MEIRELLES - *Estudo para o Panorama do Rio de Janeiro (Morro da Conceição e Igreja da Candelária)*, óleo sobre tela, 51,4 x 62,2 cm., circa 1885, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



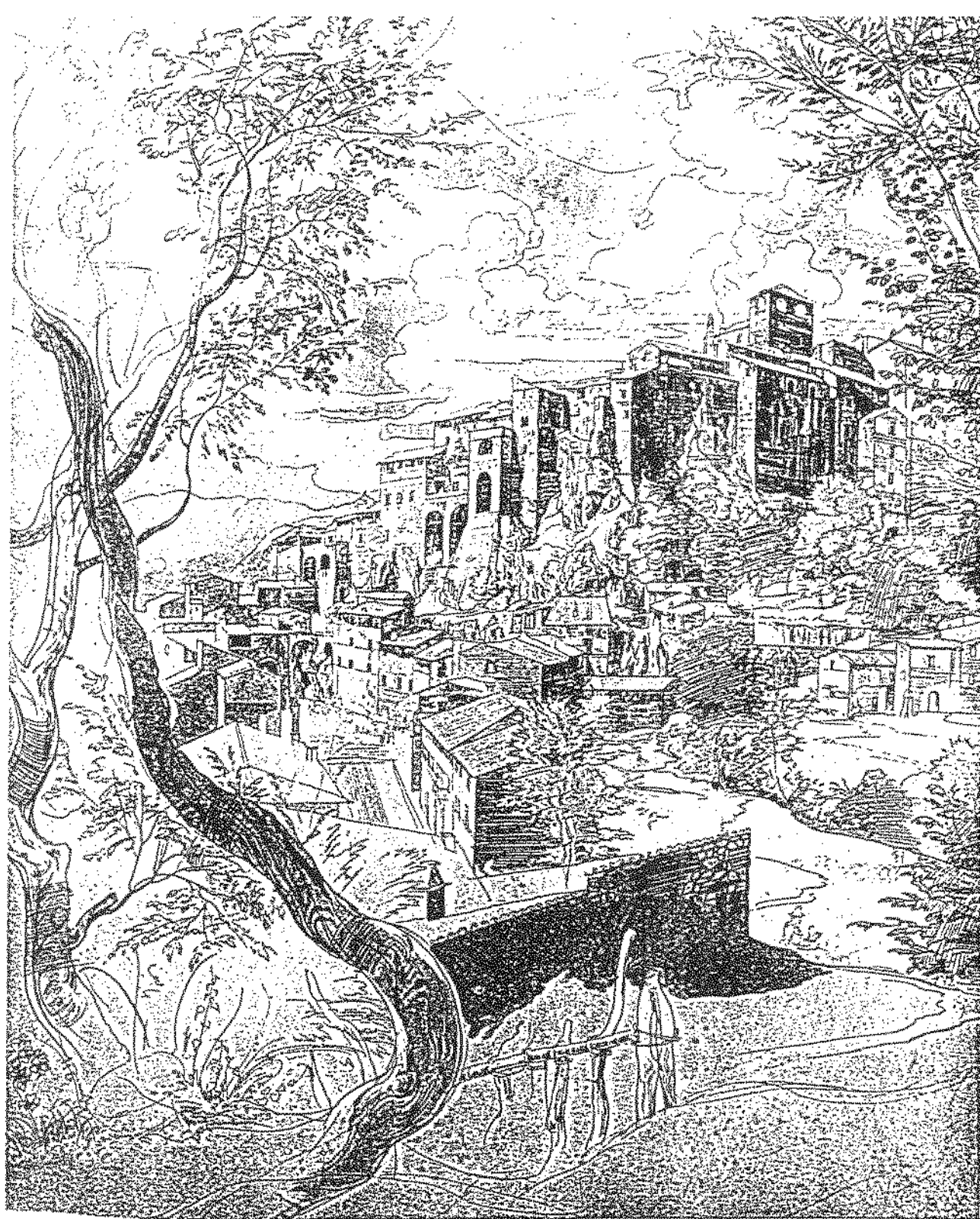
122 - Victor MEIRELLES - *Estudo para o Panorama do Rio de Janeiro (Morro de Santo Antonio e Largo do Rocio)*, óleo sobre tela, 90,4 x 225 cm., circa 1885, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



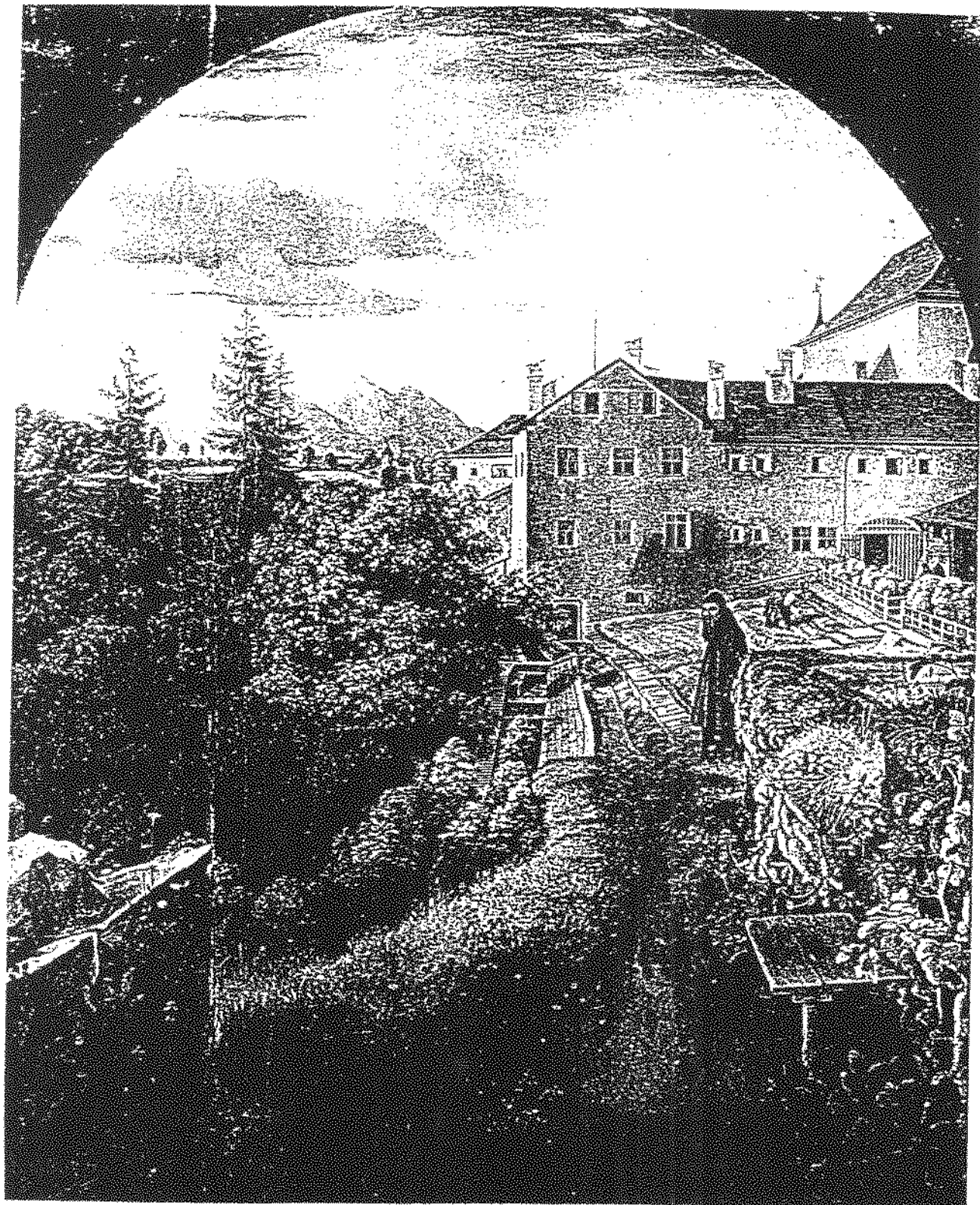
123 - VICTOR MEIRELLES - *Estudo para o Panorama do Rio de Janeiro (Morro do Corcovado e Tijuca)*, óleo sobre tela, 57 x 210 cm, circa 1885, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



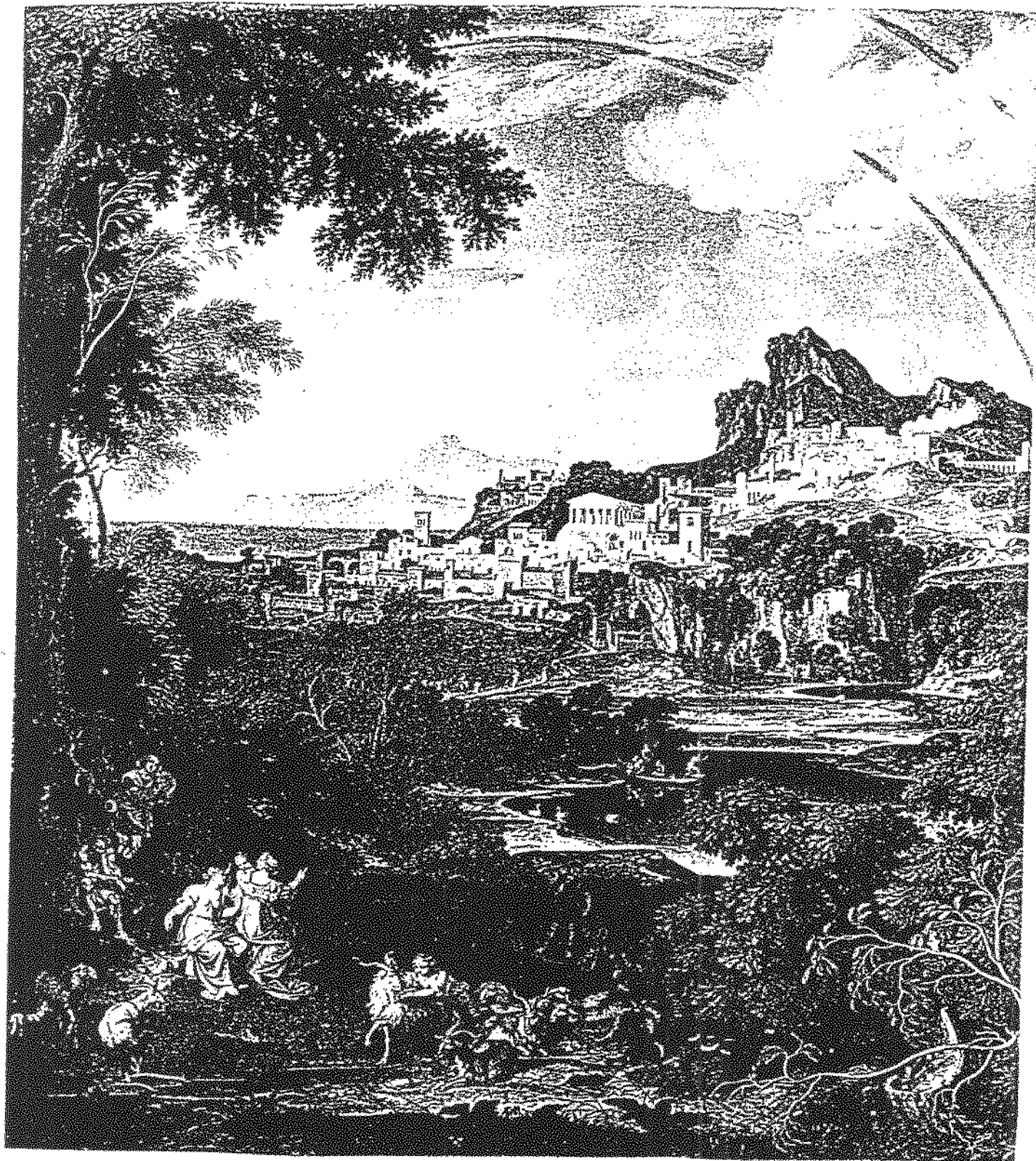
124 - Franz HORNY - *Roma na época do Renascimento*, aquarela sobre papel, 43,3 x 59,6, s.d., Kurpfälzisches Museum, Heidelberg.



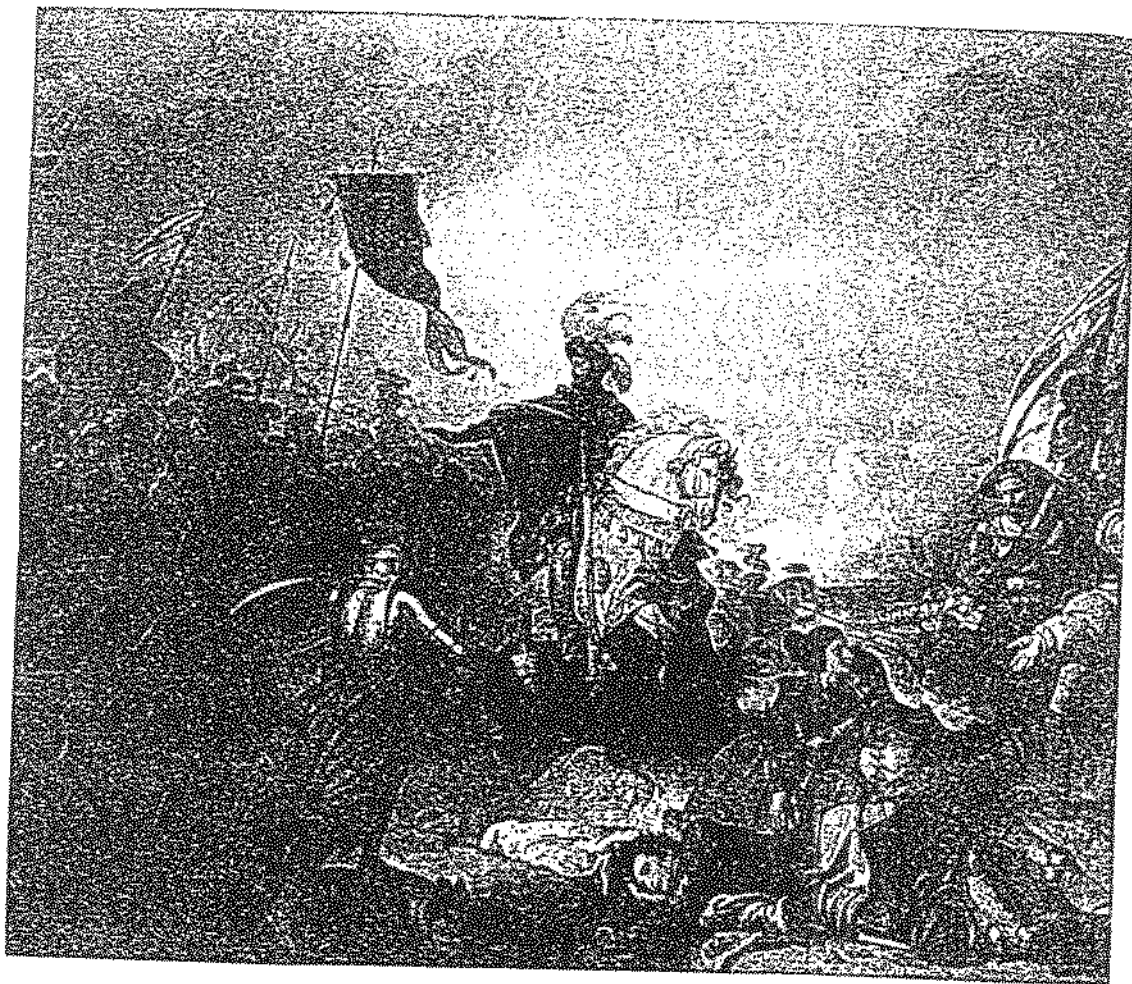
125 - Franz HORNY - *Vista de Olevano*, bico de pena e lavada sobre papel, 53 x 43 cm., s.d., Staatliches Museum, Nationalgalerie, Berlim.



126 - Ferdinand OLIVIER - *O jardim do mosteiro dos capuchinhos em Salzburg*, óleo sobre tela, 68 x 53 cm., 1826, Museum der bildenden Künste, Leipzig.



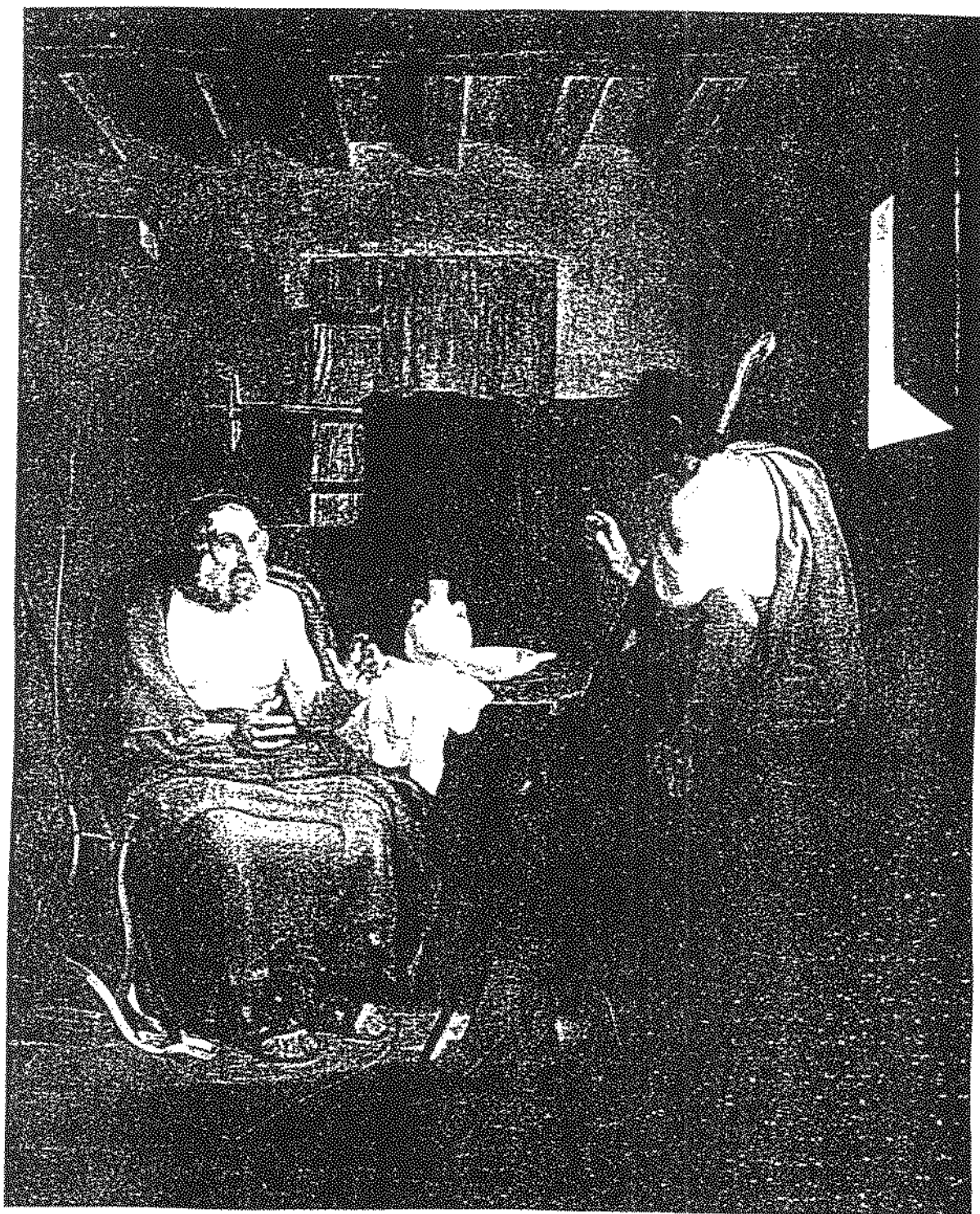
127 - Joseph Anton KOCH - *Paisagem heróica com arco-íris* - óleo sobre tela, 187 x 171 cm., 1815, Neue Pinakothek, Munique.



128 - Evariste FRAGONARD - *Bataille de Marignan*, óleo sobre tela, 1836, Musée National du Château, Versailles.



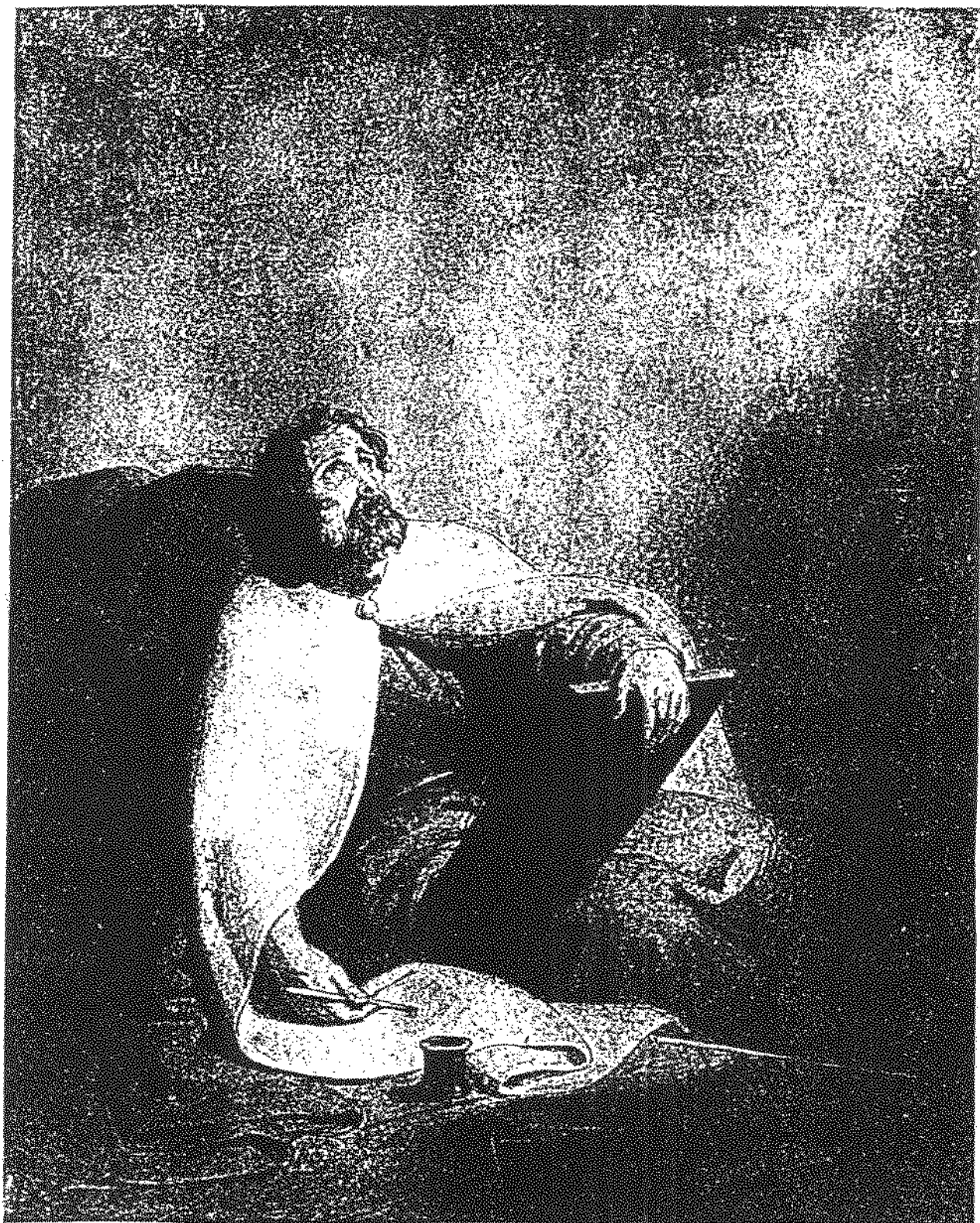
129 - Tommaso MINARDI - *Cena in Emmaus*, óleo sobre tela, 72,8 x 64 cm, circa 1807, Pinacoteca Comunale, Faenza.



130 - Tommaso MINARDI - *Omero cieco in casa del pastore Glauco*, óleo sobre tela, 230 x 189 cm., circa 1814, Galleria d'Arte Moderna, Roma.



131 - Tommaso MINARDI - *La Deposizione*, óleo sobre tela, 87 x 59 cm, circa 1825, Pinacoteca Comunale, Faenza.



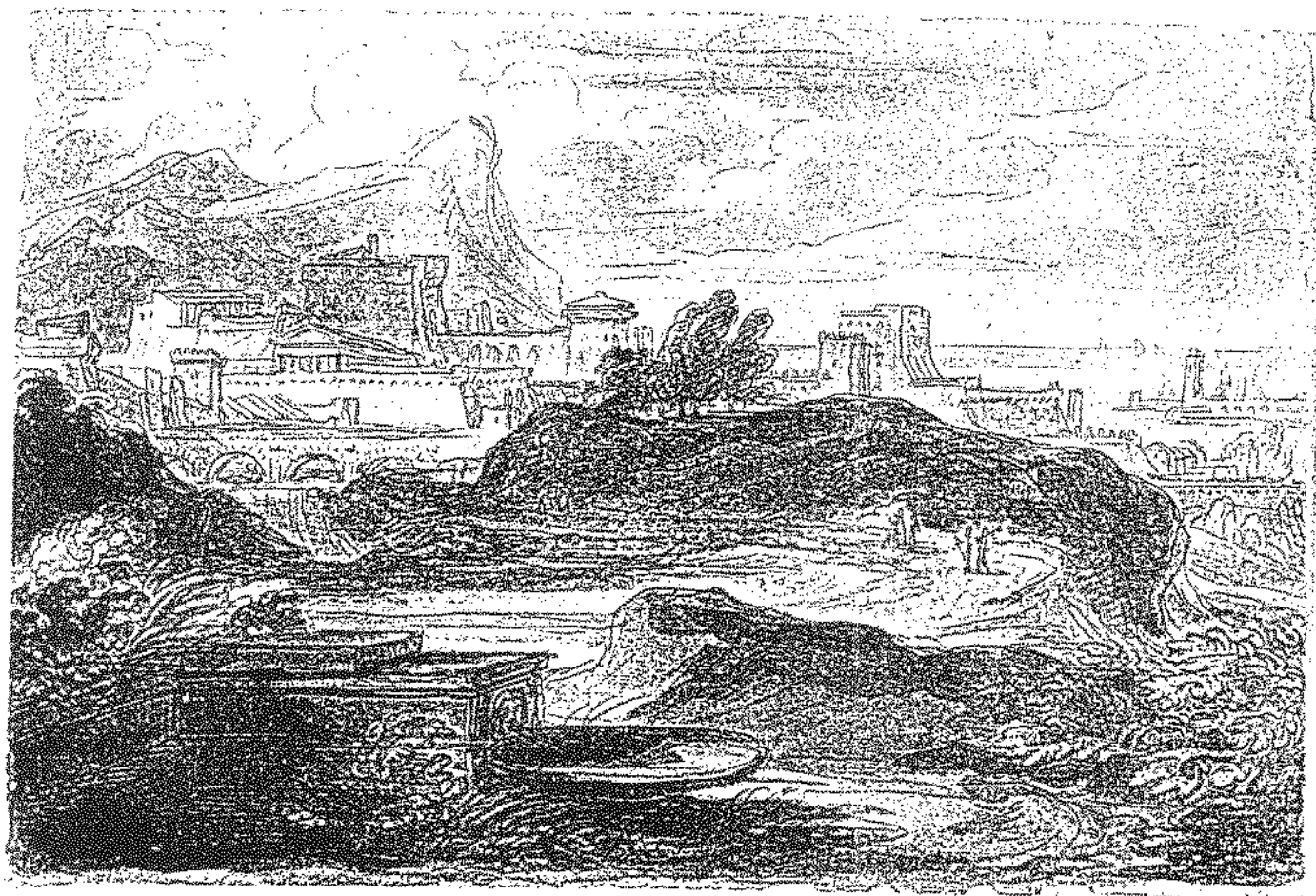
132 - Tommaso MINARDI - *San Paolo in carcere*, aquarela sobre papel, 224 x 226 cm, circa 1811, Pinacoteca Comunale, Faenza.



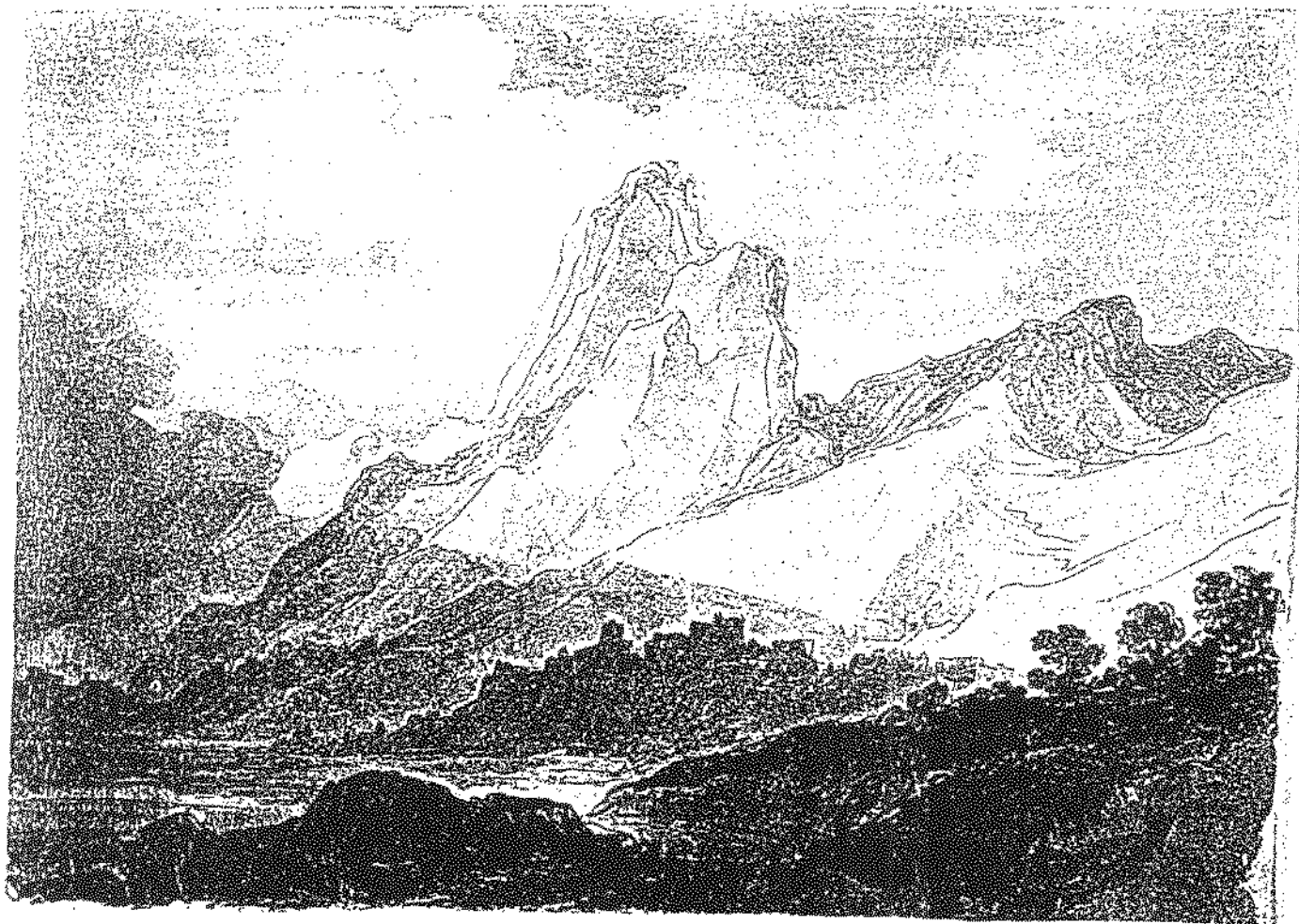
133 - Tommaso MINARDI - *L'apparizione della Vergine a S. Stanislao Kostka*, óleo sobre tela, 215x 300 cm., circa 1825, S. Andrea Al Quirinale, Roma.



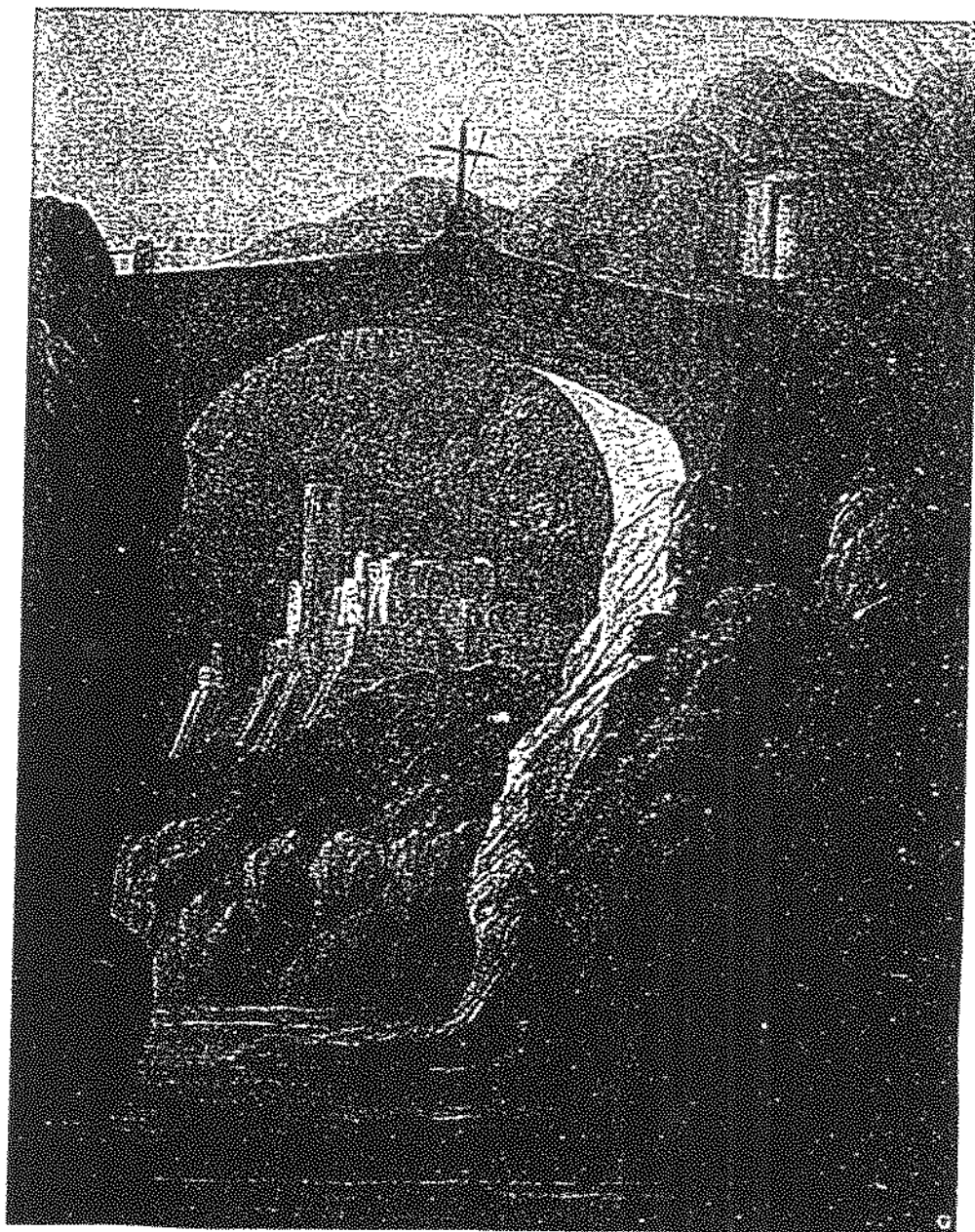
134 - Tommaso MINARDI - *Tasso che medita la figura della Bellezza*, lápis e tinta azul
aquarelada sobre papel marfim, 240 x 355 cm., 1822, na Galleria Carlo Virgilio,
Roma, em 1981.



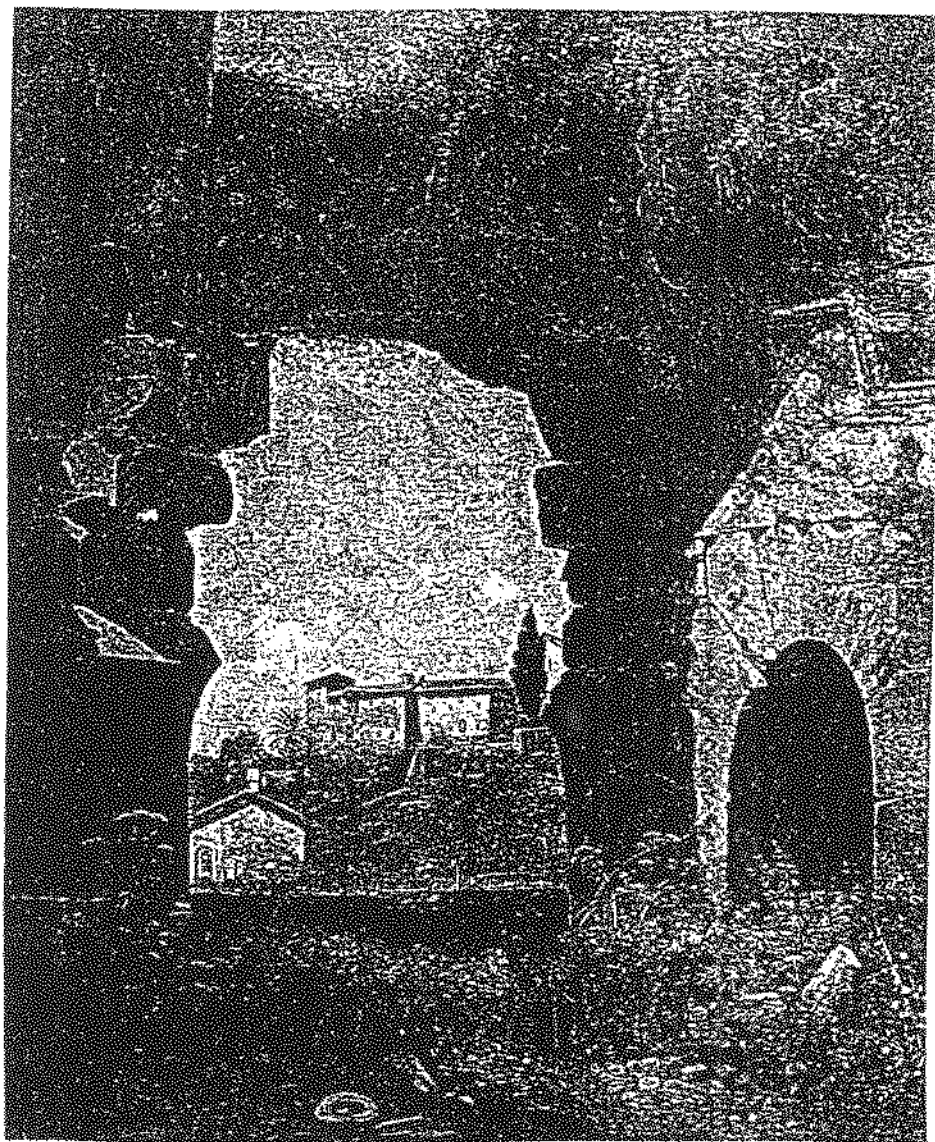
135 - Tommaso MINARDI - *Paesaggio con fontana e città fortificata*, 240 x 355, 1817,
Galleria d'Arte Moderna, Roma.



136 - Tommaso MINARDI - *Paesaggio montuoso*, 225 x 315, s.d., Galleria d'Arte Moderna, Roma.



137 - Manuel de Araújo PORTO-ALEGRE - *Grotto*, óleo sobre tela, 34 x 26 cm.,
Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



138 - François Marius GRANET - *Paysage italien*, óleo sobre tela, Musée Granet, Aix-en-Provence.

APRENDIZADO PURISTA DE MEIRELLES

A DEGOLAÇÃO E A FLAGELAÇÃO

Pouco importa que sua passagem pelo atelier de Minardi tenha sido breve ou indireto o contacto com seu ensino: Meirelles respirou o ar purista, impregnou-se dessas abstrações e mesmo daquele "ambiente tedesco" prestigioso, instalado desde as primeiras décadas do século, e tão importante nas artes romanas do tempo, como lembra Stefano Susinno no catálogo minardiano.

O impacto que o ambiente purista teve sobre o bolsista brasileiro conhece um grande testemunho: *A degolação de S. João Batista* (fig. 139), pintado em Roma, primeiro envio de Meirelles à Academia de Belas Artes. Trata-se de um evidente quadro purista. Meirelles sintetiza, simplifica, ensurdece as cores, espiritualiza. As correções de Porto-alegre, na carta já citada⁹⁷, são um alerta: alguma coisa de estranho está acontecendo; o discípulo não é mais tão atento aos estudos anatômicos como deveria; os efeitos de abstração são alarmantes. Que sombra é essa, do braço de Salomé, que segue seu próprio caminho linear, ao invés de se conformar com o relevo das dobras do tecido sobre o qual se projeta? "O pancjamento está bem lançado, bem dobrado, e de um bonito tom, porém o esbatimento, ou a sombra que lhe projeta o braço não está muito exato: devia

⁹⁷. Cf. nota 6.

seguir a curva das pregas e não apresentar uma linha reta como a que figura em sua generalidade". Uma linha reta em sua generalidade: a geometria está se impondo à observação do sensível, o geral, isto é, o abstrato, toma seus direitos diante da percepção empírica. E essa perna dobrada no chão, simplificada, transformada quase num cone? "O corpo truncado do Evangelista foi pouco estudado. É necessário grande atenção nos escorços! Esta é a parte mais fraca de seu painel, e sobretudo a perna que está dobrada, porque a musculação está toda incorreta (...)". Esta perna dobrada é exatamente uma das partes mais abstratas do quadro. Mais ainda: que diabos esta Salomé sem nada de uma alegria perversa, sem nada da bailarina sensual que se deveria esperar? "a filha do rei, a inimiga do Batista, não exprime sua alegria em se ver livre do homem cuja cabeça ela pedira, a fim de poder estar mais alegre e melhor dançar"⁹⁸.

Ao lado de *Le Marie al Sepolcro* (fig. 140), uma obra romana de 1812, já reveladora de comportamentos que eclodirão no Purismo, pintada por Gaspare Landi, diretor e depois presidente perpétuo da Accademia di San Luca, vários pontos de semelhança revelam o quanto as afinidades de Meirelles com o meio da academia romana se afirmavam. Landi aqui guarda talvez a lembrança de um neoclassicismo "amável", setecentesco, à maneira de Mengs, neoclassicismo pouco heróico e feminino, corrigido por uma depuração estilística possivelmente derivada de Canova. Mas ele se abre para uma estilização linear, para um abandono das preocupações anatômicas em benefício de uma fina abstração das formas. Sua arte incidirá, sem dúvida alguma, sobre a constituição do movimento purista.

⁹⁸. GALVÃO, Alfredo - "Manuel de Araújo Porto-Alegre - sua influência na Academia Imperial das Belas Artes e no meio artístico do Rio de Janeiro", op. cit., pg 86.

Se o colorido das *Marias* é mais vivo e brilhante, a *Degolação* apresenta soluções que demonstram serem os dois quadros vinculados por um mesmo parentesco. As duas mulheres centrais de Landi correspondem bastante bem à relação mantida por aquelas de Meirelles; note-se, por outro lado, a semelhança de Heródias com a primeira das Marias, pelo traço, pela inclinação da cabeça; note-se o véu de Heródias e a da mais próxima das Marias; note-se a proximidade de fatura entre o braço do anjo e o suavíssimo e abstrato braço de Salomé. Sem contar o efeito mais geral da composição - personagem com o gesto estendido à esquerda, grupo feminino à direita. Meirelles procura, talvez, um certo tratamento de realismo anatômico na figura do algoz, mas com tão pouco cuidado que, justamente, tal figura concentra o inventário minucioso de erros que Porto-alegre não deixa de levantar. O que está assinalado na carta como defeito de pintor aprendiz, em verdade é a escolha de uma estética que nega a tradição neoclássica: gravidade e recolhimento nos personagens, abstração nas linhas, simplificação dos volumes, abandono da anatomia e da observação em benefício de uma específica espiritualidade. Meirelles foi penetrado pelas novidades do Purismo, e produziu, no seu primeiro ensaio romano, um evidente quadro purista.

A *Degolação* testemunha do quanto Meirelles mostrava-se, ao chegar em Roma, contagiado pelo Purismo. A *Flagelação de Cristo* (fig. 141), obra do ano seguinte, procuraria fugir dela, para dar satisfações à Porto-alegre, com quatro estudos masculinos, na verdade bastante belos. Porto-alegre rejubila-se, em carta de 7.7. 1858 ⁹⁹: "Que prazer não tive agora, vendo aqueles deltóides em regra, aqueles

⁹⁹. GALVÃO, Alfredo - "Manuel de Araújo Pôrto-Alegre - sua influência na Academia Imperial das Belas Artes e no meio artístico do Rio de Janeiro", op. cit., pg. 114/5.

peitorais, aqueles retos abdominais, e as rótulas e uns envoltórios feitos como são, e como se devem fazer. (...) O passo que há da degolação de S. João Batista ao Cristo é grande, mas muito maior o que fez agora, no que é construção do corpo humano. O Cristo está fraco, nesta parte, porém, no mais há o artista." É muito claro: o discípulo que, na *Degolação* deixara-se contaminar pelo Purismo, responde obedientemente ao mestre em seu quadro seguinte com quatro personagens musculosos, como se dissesse: sei fazer as anatomias exigidas.

O Cristo da *Flagelação*, figura particularmente bem sucedida e mais abstrata pelo cuidado conferido ao estilo da linha que traça o contorno ^{- veja-se a linha} ~~que substitui o ombro direito -~~ incorre nas iras de Porto-alegre. Os carrascos, aplicadamente estudados, guardam fortes lembranças do realismo seiscentista romano, e obedecem as exigências dos conhecimentos anatômicos, em poses que são evidentemente exibições musculares, de cunho um pouco escolar. Independentemente das belezas que nele se encontrem, com a *Flagelação*, Meirelles, dando satisfações a seu mentor brasileiro, produz sem dúvida um quadro mais acanhado e certamente mais convencional do que com a *Degolação*.

Os elos que ligavam Meirelles aos princípios da abstração linear eram, no entanto, fortes. A *Flagelação* ficou sendo um episódio "anatômico" desmentido em seguida, dentro das convicções de Meirelles, pela *Bacante* (fig. 142). Esta obra, de 1857/58, mostra, na figura do fauno, concorrerem os conhecimentos de anatomia e a força estilística do contorno, associados aos volumes imersos no escuro. Mas é na *bacante*, sobretudo, que Meirelles atinge um paroxismo de abstração estilística: as formas ali se definem com uma pureza de superfície que não revelam nenhum acidente de relevo muscular interno, e os contornos conduzem os limites exteriores do corpo com leis que lhes são próprias e dispensam todo realismo das anatomias

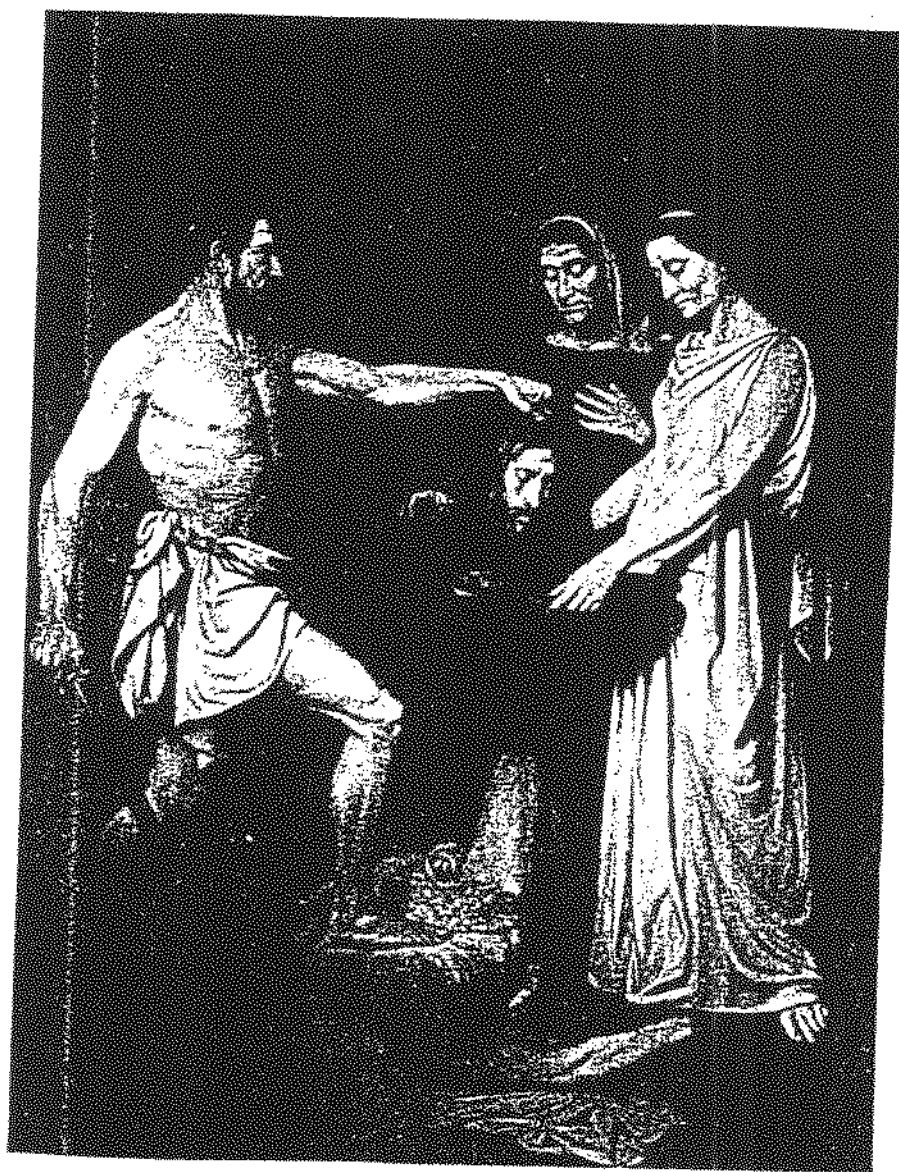
deslocar para
+ cá

- é suficiente observar a perna direita do personagem. Não foi por causa da obediente *Flagelação* que Meirelles perdeu seu norte. As simplificações radicais da *Bacante*, da *Moema*¹⁰⁰, mas também de *Guararapes*, o atestam plenamente. Gonzaga Duque insistirá nessa permanência em si próprio, nesta fidelidade aos princípios que lhe formaram a arte: "e tendo aprendido a idolatrar a forma, a pureza da linha, nunca tentou abandonar esse culto, porque, para tanto, fora preciso partir o coração"¹⁰¹.

É preciso entrarmos em contacto com os formadores de Meirelles em Roma, para percebermos a importância do universo no qual ele mergulha, ao ponto de distanciar-se dos preceitos anatômicos que imperavam em nossa Escola de Belas-Artes.

¹⁰⁰. Sobre *Moema* ver análise em anexo.

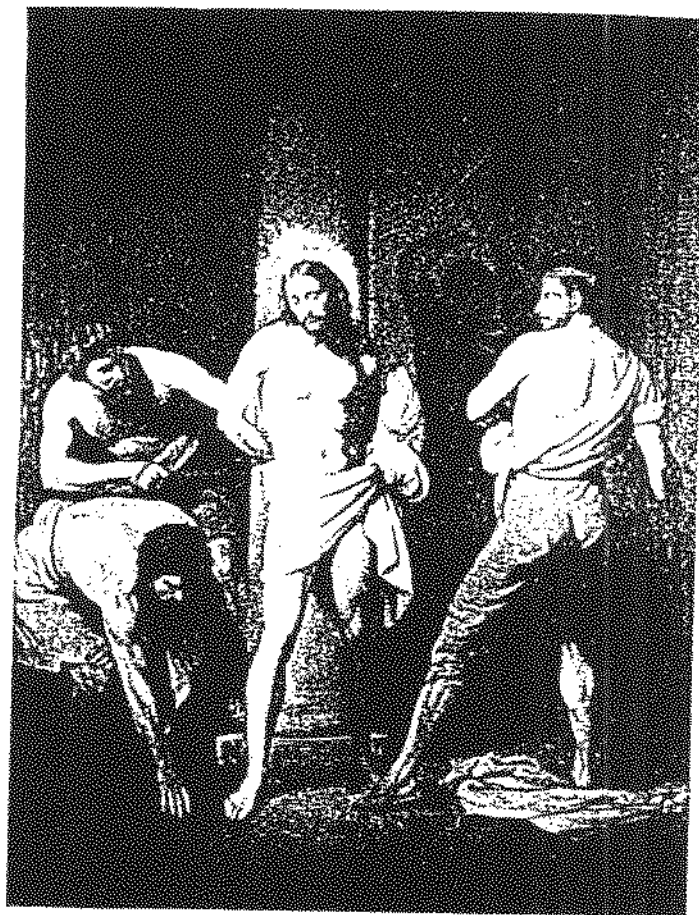
¹⁰¹. DUQUE-ESTRADA, Luís Gonzaga - *A arte brasileira, pintura e escultura*, op. cit., pg. 145.



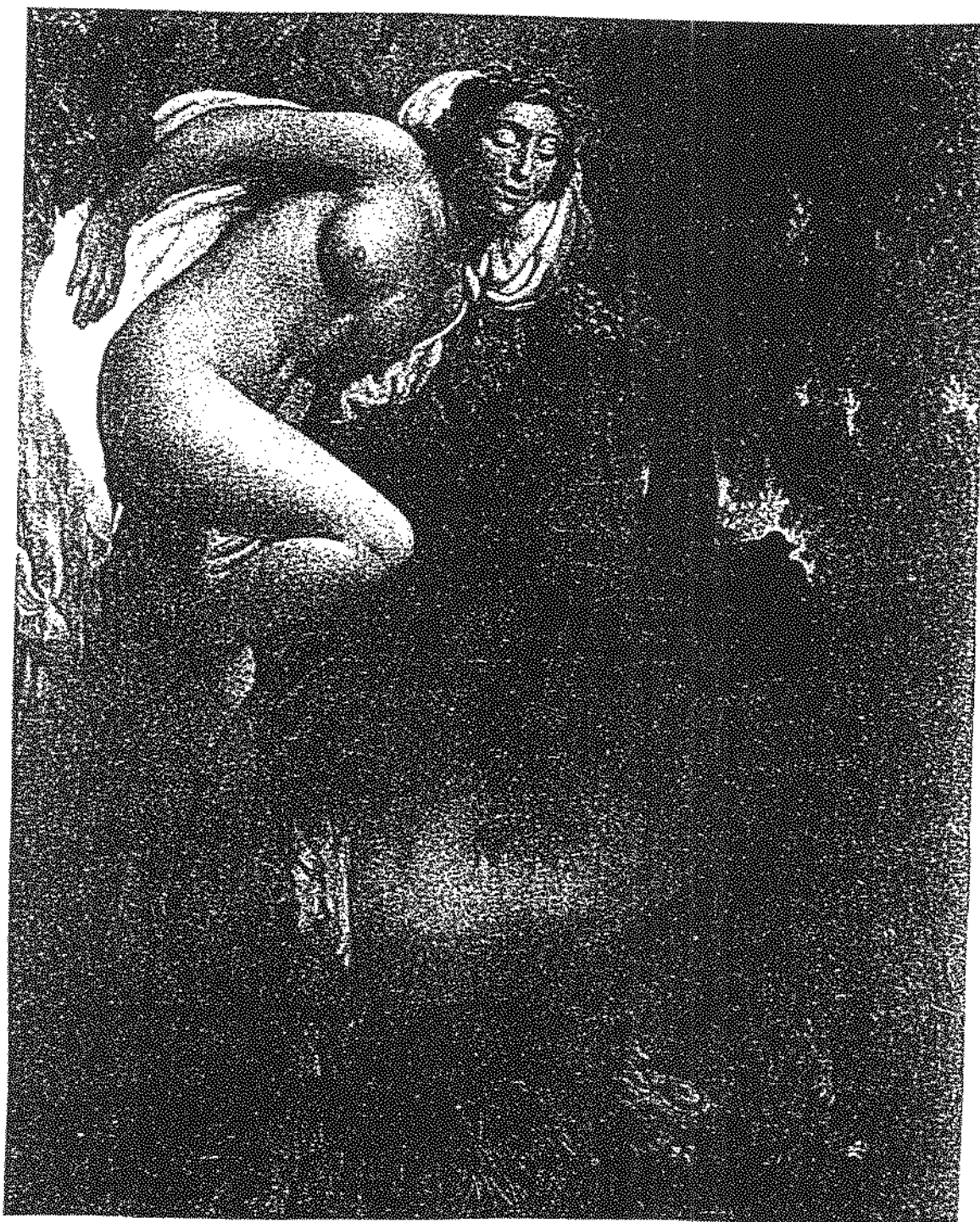
139 - Victor MEIRELLES - *A degolação de São João Batista* - óleo sobre tela, 130 x 96,5 cm., 1855, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



140 - Gaspare LANDI - *Le Marie al Sepolcro*, óleo sobre tela, 210 x 305 cm,
1810/1812, Galleria d'Arte Moderna, P. Pitti, Florença.



141 - Victor MEIRELLES - *Flagelação de Cristo*, óleo sobre tela, 1567 x 1155 mm, 1856, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



142 - Victor MEIRELLES - *A bacante*, óleo sobre tela, 77,9 x 97,5 cm, 1857/58,
Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

PEDAGOGIA DAS AFINIDADES ELETIVAS
OU
DA FILIA DAS ALMAS AO SALAME

Meirelles buscou estudar com o prestigioso mestre romano, Tommaso Minardi (Faenza, 1787- Roma 1876) , professor na Academia de São Lucas, mestre escrupuloso, no dizer de Camesasca, fecundo e admirabilíssimo desenhista, pintor de qualidades muito altas, embora com número muito reduzido de telas. Este, no entanto, o envia para estudar no ateliê de seu mais brilhante aluno, Nicola Consoni, nascido em Ceprano Romano (Frosinone), em 1814, falecido em Roma em 1884. Meirelles praticava no ateliê privado de Consoni - um dos mais ativos em Roma, e muito frequentado por estrangeiros¹⁰². Certamente não passou pela Academia enquanto inscrito regular - nos arquivos dessa instituição fizemos o levantamento de todos os documentos referentes aos alunos que nela estavam registrados, ou que fossem apenas mencionados (através de uma carta de re-

¹⁰². Referindo-se à viagem realizada por Giovanni Dupré a Roma em 1863, Ettore Spalletti menciona a visita feita pelo artista ao atelier de Consoni e a outros artistas, assinalando; *erano fra le botteghe le più attive in quella città*. Prefácio a CIARDI-DUPRÉ e MARCUCCI, Rafaella - *Giovanni Dupré - taccuino di viaggio e disegni inediti*, Medicea, Florença, 1988, pg. 8. A menção de Dupré vem em seu diário de viagem, datada do dia 7 de abril, e diz: *Studio Consoni: il San Pietro seduto, che deve essere messo in mosaico e che fa parte della facciata di San paolo fuori la Porta; vedemmo vari bozzetti di quadri già eseguiti; ora sta facendo degli affreschi al Vaticano*. De Sanctis enumera vários alunos estrangeiros que passaram pelo ateliê de Minardi- incluindo um mexicano mas, infelizmente, nenhum brasileiro (op. cit. pg. 164 - texto reproduzido em nosso Anexo 3, dedicado à documentação sobre Consoni). Ovidi faz menção também de vários alunos estrangeiros de Minardi, particularmente ingleses (in OVIDI, E. - *Tommaso Minardi e la sua scuola*, Roma, Pietro Rebecca, 1902, pg. 54/5).

comendação, por exemplo) durante o período que o nosso brasileiro permaneceu naquela cidade: nenhuma referência a ele, em nenhuma pasta, ali se encontra.

A influência de Minardi no meio purista romano era muito grande. Quando Meirelles chega em Roma, o mestre, com 66 anos, encontra-se instalado em plena glória de um artista oficial¹⁰³. Esta influência atua tanto pelo seu prestígio como artista, quanto por suas reflexões teóricas publicadas e por sua ação pedagógica. Minardi concebia a relação entre professor e aluno através de uma *filia* das almas, onde surge o modelo socrático das leituras platônicas que o Purismo se nutria¹⁰⁴. Ele próprio irá figurar-se como discípulo de Giuseppe Zauli, num desenho onde este último encarna o personagem de Sócrates (fig. 143). Um daguerreótipo de 1850 aproximadamente retrata o mestre Minardi no centro de nove alunos, numa evidente relação afetiva e fraterna (fig. 144).

O importante número de retratos existentes do mestre de San Luca traduz ~~z~~ este afeto e esta fraternidade, capazes de estabelecer uma "osmose" artística, no dizer de Stefano Susinno¹⁰⁵. Seus colegas e seus alunos multiplicarão sua effigie. Landi já deixara a bela imagem de Minardi moço, de 1825¹⁰⁶ (fig. 145): ela indica a

¹⁰³. A biografia minardiana do volume I do catálogo *I disegni di Tommaso Minardi* (op. cit), assinala, para o período de 1850 - 1854: *Con la restaurazione del governo pontificio, ed il rientro a Roma di Pio IX, Minardi vede ancor più consolidarsi la propria posizione di artista ufficiale, di pieno gradimento negli ambienti di curia. Viene nominato Cavaliere dell'Ordine Piano (...)*. Muito possivelmente, pela sua posição e compromissos, Minardi - que em princípio formava também discípulos em seu ateliê, como nos informa De Sanctis no seu capítulo V (cf. anexo a "Minardi e a Geometria", transcrito mais adiante) não pudesse aceitar grande número de alunos novos - daí o envio de Meirelles a Consoni.

¹⁰⁴. A respeito da pedagogia de Minardi e de suas relações com os discípulos, ver anexo "Minardi e a geometria".

¹⁰⁵. In *Disegni di Tommaso Minardi*, op. cit. pg. XV, vol 1.

¹⁰⁶. A ficha 293 do catálogo dos retratos da Accademia di San Luca traz a seguinte inscrição:

ramificação no Brasil dos sentimentos que despertava nos alunos, pois foi copiada por Francisco Antonio Nery (fig. 146). Luigi Cochetti (fig. 147), Adolf Senff (fig. 148) fixarão também os traços do jovem Minardi¹⁰⁷. Guglielmo de Sanctis (fig. 149), aluno da terceira geração¹⁰⁸, retrata várias vezes o venerado maestro - inscrições nos desenhos mostram o quanto era ativo o princípio dos afetos eletivos:

Grazie, grazie al mio buo Guglielmo de Sanctis che alle altre prove / del suo amore ha voluto aggiungere questa. / Roma 2 settembre 1851 - Tommaso Minardi

Ou ainda:

*Io Guglielmo De Sanctis ritrassi dal vero questa imagine del mio caro e illustre Maestro Tommaso Minardi 1853*¹⁰⁹.

Estas menções, próximas em data à chegada de Meirelles em Roma, completam-se pelo testemunho de Giovanni Duprè, deixado nos seus *Ricordi Autobiografici*, escritos em 1879, e lembrando sua passagem por Roma em 1852:

TOMMASO MINARDI (Faenza 4 dicembre 1787 - Roma 13 gennaio 1871. Th. B. XXIV, p. 573). Inv. 262. Tela ad olio m. O,625 x 0,500. Gaspare Landi (6 gennaio 1756 - 24 febbraio 1830. Th. B. XXII, p. 294), G. F. N. serie E50821). Pelas dimensões e pela *mise-en-page*, o retrato corresponde ao modelo exigido pelos parâmetros da *Accademia* a seus membros, que deviam fornecer sempre a própria effigie. O retrato representa Minardi jovem, a mão esquerda apoiada sobre uma pasta de desenhos; entre o polegar e o indicador, um porta-giz. Casaco escuro, gravata clara, com efeitos de transparência. Boca entreaberta, olhos grandes, rosto de frente. Cabelo longo, algumas mechas revoltas.

107. Cf. "Biografia", in *Disegni di Tommaso Minardi*, op. cit. vol 1.

108. Ovidi, o biógrafo de Minardi, periodiza esta "terceira geração" entre 1842 e 1850. In OVIDI, E. - *Tommaso Minardi e la sua scuola*, op. cit. pg. 75.

109. In FALDI, Italo - "Guglielmo De Sanctis", in *Schede 1982*, Galleria Carlo Virgilio, Roma, 1983, pg. 71.

Minardi era comme un padre, ed è vero; trattava i giovani alunni comme figliuoli (...), ed ho veduto in quel tempo il Consoni, il Mariani, il Marianucci ed altri molto intorno scherzare piacevolmente col venerato maestro. Le sue cartelle, i suoi Album eran là sempre aperti per tutti (...) Mi par di vederlo ancora in quel suo grande studio ingombro, e alquanto in disordine, di cavalletti, di disegni, di cartoni, di libri, di stampe e di mobili antichi; il tutto avvolto in una nebbiolina di fumo di tabacco della sua pipa che costantemente teneva in bocca, lavorando e parlando, leggendo o scrivendo sempre. Era affabile, grazioso, facondo, e con quegli occhietti dietro i vetri dei suoi occhiali pareva ti leggesse nell'anima¹¹⁰.

Pudemos encontrar, no *Archivio di Stato*, da Sapienza, um documento escrito por Consoni a Minardi, que vem ilustrar essas relações afetuosas e *sans façons*, favorecidas pelo fato de que Roma está, nesses anos de 1850, bem longe de ser uma metrópole moderna e industrializada. Trata-se de um bilhete no qual Consoni oferece um salame ao professor:

Carissimo Sig. Minardi

Roma, 10 maggio 1858

Mi sono venuti alcuni salami da Fabbriano, e siccome spero siano di buona qualità, rammentando che a lei piacciono, glie ne mando un assaggio nella lusinga che non vorrà disgradirle (...)

Suo (ilegível) scolaro

Nicola Consoni.

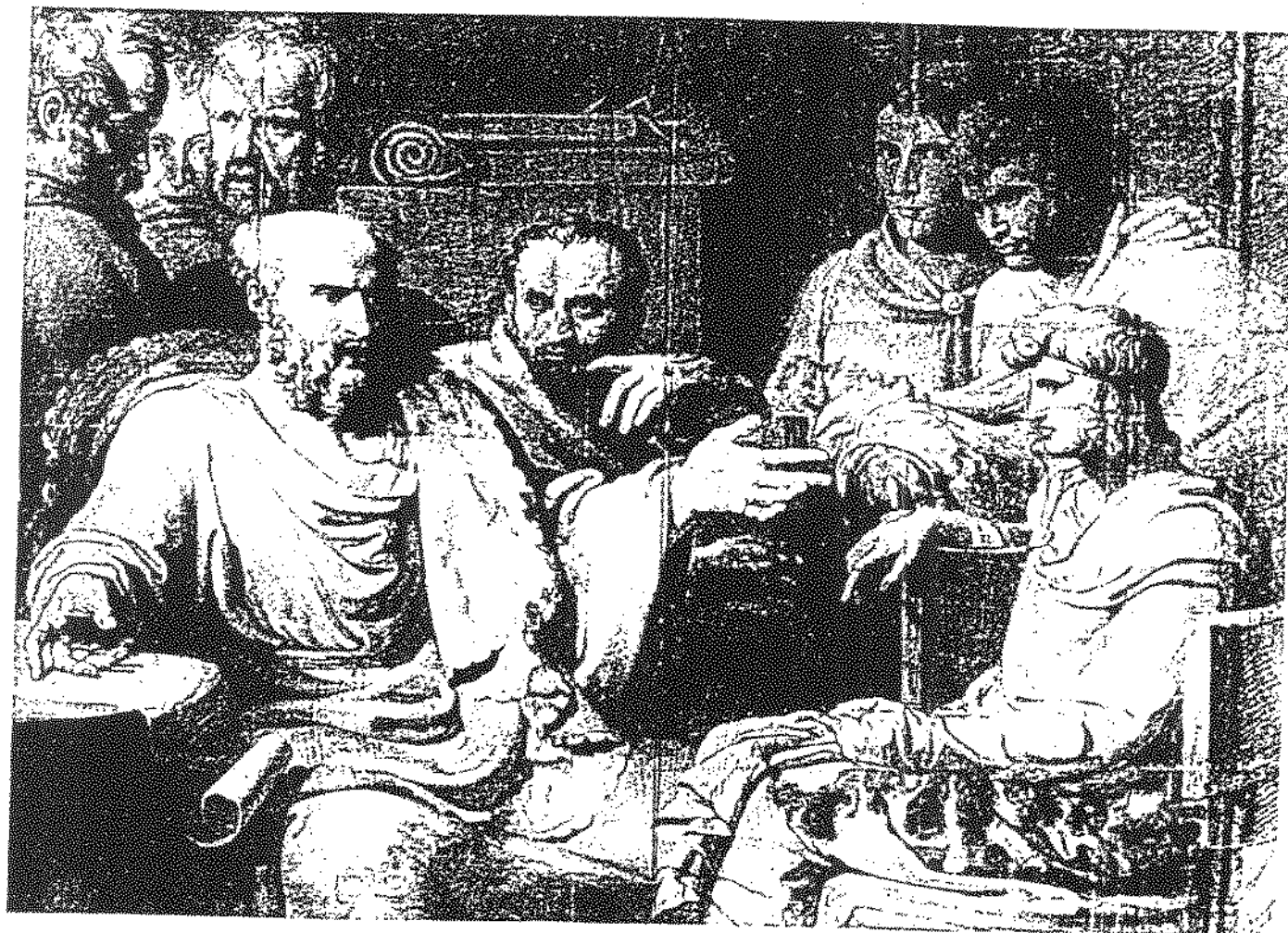
¹¹⁰. "Biografia", in *Disegni di Tommaso Minardi*, op. cit., pg. 75, vol I.

Alguns anos depois, em 1858, Alessandro Capalti (fig. 150) - cujas ^x capacidades estilísticas lineares produziram os anjos da *Circuncisão*, que voam num espaço de suave luminosidade dourada, tela do altar mor da igreja do Gesù, em Roma, - deixaria a efígie do mestre, maduro e consagrado, no óleo pertencente à Accademia di San Lucca¹¹¹. Por sua vez, em 1880, o próprio Consoni seria objeto de homenagem afetuosa por parte de seu aluno Francesco Grandi, ^{autor} ~~autor~~ ^d os ^x belos afrescos da catedral San Clemente de Velletri, num retrato comovente de verdade humana. Nele, a expressão contida, o olhar de bondade, o rosto ligeiramente melancólico repousam sobre a solidez ampla e calma do busto, reforçada pelas golas largas, abertas em V, do paletó.

envolvimento

Tudo isto revela uma ~~presença~~ ^o não só intelectual, mas de simpatias e afetos que concorriam para uma presença grande do mestre na inteligência e nos sentimentos dos alunos. Minardi ^o ~~de~~ próprio concebia o ensino desta forma, entre a ^x flexão e as intuições que irmanam - idéia de fraternidade, ponto fundamental do processo criador também para os Nazarenos. Em Roma, por distante que estivesse do Mestre, Meirelles não deixaria de receber direções, escolhas, influxos dele emanados.

111. A ficha 294 do catálogo dos retratos da Accademia di San Luca traz a seguinte inscrição: TOMMASO MINARDI (sudetto) Tela ad olio m 1,00 x 0,75. Alessandro Capalti (Roma 25 settembre 1807 - 29 marzo 1868. Th. B., pp. 533-534. In basso, striscia grigia: "Com.re Tommaso Minardi A Capalti dip. 1858". G.F.N serie E 36080. No arquivo da Accademia Nazionale di San Luca (Busta 131, n. 1, pg. 75, referente à Congregazione Generale 27 gennaio 1871) vem escrito: Nella commemorazione ufficiale di Tommaso Minardi, tenuta da Salvatore Berti, si legge: "Ne vuol ^o pssarsi, che somigliantissimo ce lo dà il ritratto, che ne condusse, in tela, per la galleria accademica, il rinomato suo scolare e nostro professore Alessandro Capalti. Trata-se portanto de um retrato que foge às determinantes seriais da Accademia, porque possui um caráter excepcional, celebrativo. Minardi, já idoso, olha para a direita, com o braço destro apoiado sobre um livro vermelho sobre uma mesa; manga dobrada, lápis entre o indicador e o médio. Suíças, colete, gravata, paletó escuro com tons esverdeados.



143 - Tommaso MINARDI - *Socrate e Alcibiade con il ritratto di Giuseppe Zauli, e il proprio ritratto con Michele Sangiorgi*, lápis, esfuminho e guache sobre papel, 1245 x 1730 mm., 1807, Pinacoteca Comunale, Faenza.



144 - *Tommaso Minardi con un gruppo di allievi*, daguerreotipo, circa 1850, Pinacoteca Comunale, Faenza.



145 - Gaspare LANDI - *Tommaso Minardi*, óleo sobre tela, 625 x 500 mm, circa 1825, Accademia Nazionale di San Lucca.



146 - Francisco Antonio NERY - *Retrato do Cavaleiro Minardi* (cópia da tela de Gaspare LANDI), óleo sobre tela, circa 1850, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



147 - Luigi Cochetti - *Studi per un ritratto di Tommaso Minardi*, óleo sobre tela, circa 1818-20, coleção particular, Roma.



148 - Adolf SENFF - *Tommaso Minardi*, circa 1820, Accademia di Belle Arti. Perugia.



149 - Guglielmo de SANCTIS - *Ritratto di Tommaso Minardi*, carvão e guache sobre cartolina marrom, 290 x 255 mm, circa 1855, na Galleria Carlo Virgilio, Roma, em 1982.



150 - Alessandro CAPALTI - *Tommaso Minardi*, óleo sobre tela, 100 x 75 cm., 1858,
Accademia Nazionale di San Luca, Roma.



151 - Francesco GRANDI - *Ritratto di Nicola Consoni*, óleo sobre tela, 1880,
Accademia Nazionale di San Luca, Roma.

O INIMIGO NEOCLÁSSICO

Lembre-se, no entanto, que esta posição de prestígio do Purismo e de Minardi em Roma nos anos em que Meirelles ali se encontra, não provém de uma carreira serenamente estabelecida: a trajetória de Minardi corresponde em grande parte à trajetória e à afirmação do Purismo, que não se deu de modo sempre tranquilo. É suficiente mencionar a polêmica que, a partir da segunda metade de 1821, ocorreu no momento de sua nomeação como catedrático de desenho na *Accademia de San Luca*, feita através do apoio do cardeal Consalvi e de Canova¹¹². Mas ^{de} Minardi, ^a sua formação, já havia sido marcada pelo contacto com os Nazarenos, e particularmente com Overbeck, desde anos antes, e pelo interesse pelos modelos do século XV e anteriores¹¹³. As novidades trazidas por esses contactos, tendendo a uma espiritualização da arte, e mais particularmente do desenho, faz com que Minardi incorra na ira dos pintores de tradição neo-clássica de pura cepa, particularmente os mais altos e poderosos Camuccini e Wicar. Se a designação para suas novas funções na *Accademia di San Luca* é saudada pelos alunos como "il trionfo dell'arte moderna sull'accademismo antico", no dizer de Ovidi¹¹⁴, Scaccia,

¹¹². Cf. OVIDI, op. cit., pg. 19. Cf. também "Biografia", in *Disegni di Tommaso Minardi*, op. cit, pg. 80, vol. 1 e BONAGURA, Maria Cristina - "Tommaso Minardi", in *Schede 1981*, Gal. Carlo Virgilio, Roma, 1981, pg. 27.

¹¹³. Cf. CAPON PIPERNO, L. - "Disegni giovanili di Tommaso Minardi", in *Quaderni sul Neoclassico*, n. 4, maio de 1978, pg. 180.

¹¹⁴. OVIDI, op. cit, pg.35. A biografia de Minardi, in ORLANDI, Monica Manfrini e SCARLINI, Attilia - *Tommaso Minardi, Disegni taccuini lettere nelle collezioni pubbliche di Forlì e Faenza*, CLUEB, Bolonha, 1982 diz: *È la fronda dei giovani nazareni e puristi contro il vecchio neoclassicismo moralista ed eroico* (pg. IX). Esta biografia menciona também o fato de que Ingres, *il famoso purista*, foi, em 1815, preterido na *Accademia di San Lucca*, em benefício de Hayez (idem, ibidem). De Sanctis conta a

então diretor da instituição, chamará sua atenção no sentido de não perturbar as tradições do ensino com inovações perigosas¹¹⁵. Em 1822, Camuccini conseguirá que ele seja suspenso das reuniões acadêmicas. É muito claro que o exórdio romano de Minardi se faz num forte clima de tensões, onde se caracterizam os conflitos que o opõem à tradição da pintura de ortodoxia neoclássica¹¹⁶.

De Sanctis, que assumindo inteiramente as posições puristas, assinalará o quanto Minardi se envolvia numa posição de ruptura definitiva com o passado neoclássico - o do falso classicismo -, e o quanto essa ruptura, que implicava reencontrar o caminho dos primitivos, possuía de ideológico, enuncia:

alegria dos estudantes com a eleição de Minardi como professor: *È inutile dire quanto la sua elezione riuscisse gradita ai giovani artisti. Quando entrò la prima volta alla scuola fu da loro accolto con festa grandissima.* In DE SANCTIS, Guglielmo - *Tommaso Minardi e il suo tempo*, op. cit., pg.42.

¹¹⁵. De Sanctis descreve, dentro da própria evolução de Minardi, o distanciamento dos preceitos neoclássicos, e o papel subversivo dos primitivos: *Osservando le antiche composizioni del Minardi, si può notare il vario e sempre migliori atteggiarsi del suo stile. Così vedi, in suo primo, aver egli trattato soggetti greci e romani con maniera diversa dell'accademica, ma che ricorda tuttavia il fare statuario; quindi, a mano a mano, ispirarsi nella Bibbia, nel Nuovo Testamento, nelle istorie del medio evo e ne' poeti classici latini e italiani, e vestire le sue composizioni con forme proprie al soggetto e derivanti dallo studio e dall'amore posto nei maestri del quattrocento.* In DE SANCTIS, Guglielmo - *Tommaso Minardi e il suo tempo*, op. cit., pg.38.

¹¹⁶. Ovidi (op. cit.) descreve o antigo classicismo da seguinte maneira: *Era una direzione teatrale, artefatta in foggia de'balli ad imitazione del pittore francese David con una apparicenza ossia caricatura di stile greco-romano che le dava grande importanza presso le genti. Questa vistosa falsità d'arte tanto più influiva sopra noi poveri studenti, quanto che aveva l'apparenza di saggezza tutta opposta al barocchismo.* Esta passagem dispõe com clareza a questão. O purismo tem dois inimigos, a tradição barroca, mas ainda a falsa saggezza do neoclassicismo. Ovidi, em verdade, está fazendo um eco, mais de cincoenta anos depois, às posições puristas anti-neoclássicas, que abundam em textos diversos. Assim, in SELVATICO, Pietro - *Sull'educazione del pittore storico odierno italiano*, Padova, 1842: *Nei fatali vent'anni di Napoleone il pennello al paro della penna non ebbe niun marchio di originalità; apparve com'essa adulator seroile del Grande e più seroile imitatore di romane grandezze che si volevano allora non velo, ma specchio alla insanguinata potenza di lui. David colle sue teatrali composizioni, colle affettate movenze, colla glaciale grandiosità della forma, atteggiando alla greca e quasi di greche clamidi rivestendo gli eroi d'Arcole, di Rivoli, di Marengo si fece il rappresentante di questo sistema, diventò l'interprete de' cortigianeschi desiderii. Disteso il mortifero suo predominio non solamente in Francia ma anche in Italia, si mostrò principalmente in Roma l'antisigano di una scuola convenzionale e falsa, di cui le reliquie durano tuttavia, e per insciagura ammirate ancora e lodate da troppe genti".* (pg.) X

(Minardi) Tuttora giovanissimo, era già molto inanzi nel suo disegnare e nel comporre con stile tutto suo e affatto diverso della maniera del suo tempo, che inclinava alla imitazioni delle statue, secondo gli esempi del pittore Luigi David francese. La rivoluzione politica dell'89 in Francia, affatto pagana, e i mutamenti da essa cangiati in tutta l'Europa avevano ispirato l'odio, eziandio nelle arti, a tutto ciò che ricordasse il medio evo e il risorgimento dell'arte; non era acetto, se non quello che riportasse l'immaginazione ai secoli di Bruto e di Epaminonda (...) In Italia, come altrove, si propagò ben presto la moda del falso classicismo, ed entrarono per quella via il Benvenuti ed il Sabbattelli in Fireze; il Bossi e l'Appiani a Milano e a Roma il Cammucini, i quali tutti nelle Accademie, con autorità assoluta, dettavano legge: nuova scuola, che era la negazione del sentimento italiano nell'arte¹¹⁷.

Em 1825, conjuntamente com Thorvaldsen e Landi, Minardi proporá uma reforma do ensino daquela escola¹¹⁸. Neste ano, ainda, ele realizará a *Aparição da Vigem a S. Estanislau Kostka* (fig. 133), para a igreja de S. Andrea al Quirinale, obra que revelaria uma orientação pré-purista, vizinha das concepções dos nazarenos, como assinala Keith Andrews¹¹⁹. Não é difícil, a partir desta situação conflituosa, de caminhos artísticos e pedagógicos divergentes, percebermos o quanto a *Degolação* de Meirelles podia significar como novidade moderna - no sentido em que Ovidi dá a esta palavra, opondo-a aos velhos mestres neoclássicos, e também

¹¹⁷. In DE SANCTIS, Guglielmo - *Tommaso Minardi e il suo tempo*, op. cit., pg. 32, 33.,

¹¹⁸. Ver adiante "Minardi e a geometria".

¹¹⁹. Op. cit., pg. 23. Sobre o caráter nazareno desta obra, ver discussão na nota 26. Stefano Susinno mencionará esta oposição de escolhas, na introdução ao catálogo *Disegni di Tommaso Minardi*, op. cit., pg. XIV, vol 1: *Il repertorio viene utilizzato dopo aver scelto e ponderato i soggetti in funzione della loro rispondenza ad un sentire moderno, ormai alieno dalla retorica dell'eroismo repubblicano e delle messe in scena trionfalistica delle "machine" davidiane.*

o quanto Meirelles impregnou-se dessas novidades romanas, ao ponto de, ao longo de sua carreira, manter-se fiel a elas.

Não há dúvida, entretanto, que o meio do Purismo romano é fechado sobre si. Roma, apesar da grande quantidade de artistas estrangeiros que ali circulava, não era um centro aberto às novidades: era um núcleo de academias, tímido, ou indiferente, diante de ~~novidades~~ ^{inovações}. A política artística de Pio IX, atuante e bastante vigorosa¹²⁰, contava com uma arte cujos meios espiritualizados correspondiam às intenções religiosas que se desejava. Tais meios se formaram no início do século, graças ao impulso dos Nazarenos; eles se confirmavam e permaneciam através do Purismo. Em *vase clos*, ^{tal} ~~esta~~ produção ~~artística~~, coerente e sem dúvida de qualidade muito alta, desenvolveu uma dinâmica própria, alheia aos acontecimentos artísticos internacionais. Certas posições pessoais de Minardi correspondem a este quadro mais geral. De Sanctis informa que, embora soubesse francês, o mestre recusava-se a exprimir-se num outro idioma além do italiano, e observa explicitamente:

*E forse per quello stesso orgoglio da lui confessato, egli non uscì mai d'Italia, il che gli tolse di potere formare un giusto concetto del vivere moderno delle altre nazioni, e dirò anche dei progressi dell'arte, che incontrastabilmente si vennero facendo in Germania, nel Belgio, e soprattutto in Francia, già sin dal tempo di Luigi Filippo, fiorente di letterari e di artisti*¹²¹.

¹²⁰ Cf. PINTO, Sandra - "La promozione delle arti negli Stati italiani", in ZERI, Federico (curador) - *Storia dell'arte italiana*, vol. II, tomo II, Einaudi, Turim, 1982.

¹²¹. In *Tommaso Minardi e il suo tempo*, op. cit., pg. 135.

Afortunadamente, esse meio romano ofereceu a Meirelles uma formação que permitia acentuar e desenvolver as características intrínsecas de seu talento. Gonzaga Duque, que intuiu excelentemente a natureza daquilo que o clima artístico romano imprimiu em nosso pintor, e o caráter indelével dessa marca, sintetiza:

"Cuidadoso e, como ninguém, dispondo de uma força volitiva extraordinária, assim que chegou a Roma, tratou de arranjar professor e encetar seus estudos. Foi escolhido Minardi, um apaixonado do desenho, um idólatra da linha, mas Victor Meirelles abandonou-o pouco tempo depois para tomar lições com Nicolau Consoni, professor d'Academia de S. Lucas.

Colegas e biógrafos de Victor afirmam que ele foi um dos mais laboriosos alunos desse tempo. Noite e dia dedicava-se ao estudo da arte com entusiasmo de fanático. O desenho!... o desenho!... era a sua maior preocupação, o seu cuidado, o seu amor. Estudava-o sempre, nos museus, n'academia, nas horas de descanso. Minardi e Consoni educaram-no rigorosamente"¹²².

É preciso entender bem a natureza desse rigor e desse desenho. Para tanto, o texto de Minardi que transcrevemos em anexo sobre o papel da geometria na formação dos alunos, é uma chave indispensável à qual remetemos. Trata-se de uma convicção de ordem propriamente filosófica, que cria uma precedência das relações mentais abstratas, mantidas pela forma, diante do sensível, executado materialmente pelo pintor. Não ~~consiste~~ apenas de uma geometria racional - mas de um estrito exercício, feito por meio de práticas intensas, por meio do qual a as

¹²². DUQUE-ESTRADA, Luís Gonzaga - *A arte brasileira, pintura e escultura*, op. cit., pg. 141.

formas ideais e puras passam a habitar o gesto do artista, o seu ser inteiro.

NICOLA CONSONI

Consoni, discípulo de Minardi e professor de Meirelles, é um artista ainda pouquíssimo estudado, mas de qualidade prodigiosamente alta. Com ele, o Purismo se rafaeliza. Sua obra máxima deu-se na galeria de Pio IX, no Vaticano (concluída em 1866, figs. 152 e 153). Esta *loggia* partiu do modelo decorativo de Rafael, executado no mesmo palácio. Isto significava, portanto, ombrear-se² Rafael,^X e nos dá a medida das ambições do projeto. Os painéis de Consoni (figs. 154 a 157), em afresco, possuem um sentido do rigor compositivo, uma clareza firme na relação entre os personagens e o cenário onde se encontram, e uma sensibilidade ✕ luminosa extremada, embora um pouco diversa da de Minardi. Enquanto este último encarrega a atmosfera de diluir a luz com sutileza flamenga, Consoni faz correr as densidades luminosas por sobre a superfície das arquiteturas, dos panejamentos, das armas, das epidermes. Neste sentido, aproxima-se bastante dos nazarenos¹²³, particularmente em várias impositações semelhantes à que Overbeck praticaria para ilustrar seu Evangelho: em seus afrescos vaticanos, Consoni joga ponderadamente com as determinantes simétricas da arquitetura forte.

Ele possui, entretanto com um sentido ao mesmo tempo mais sutil e

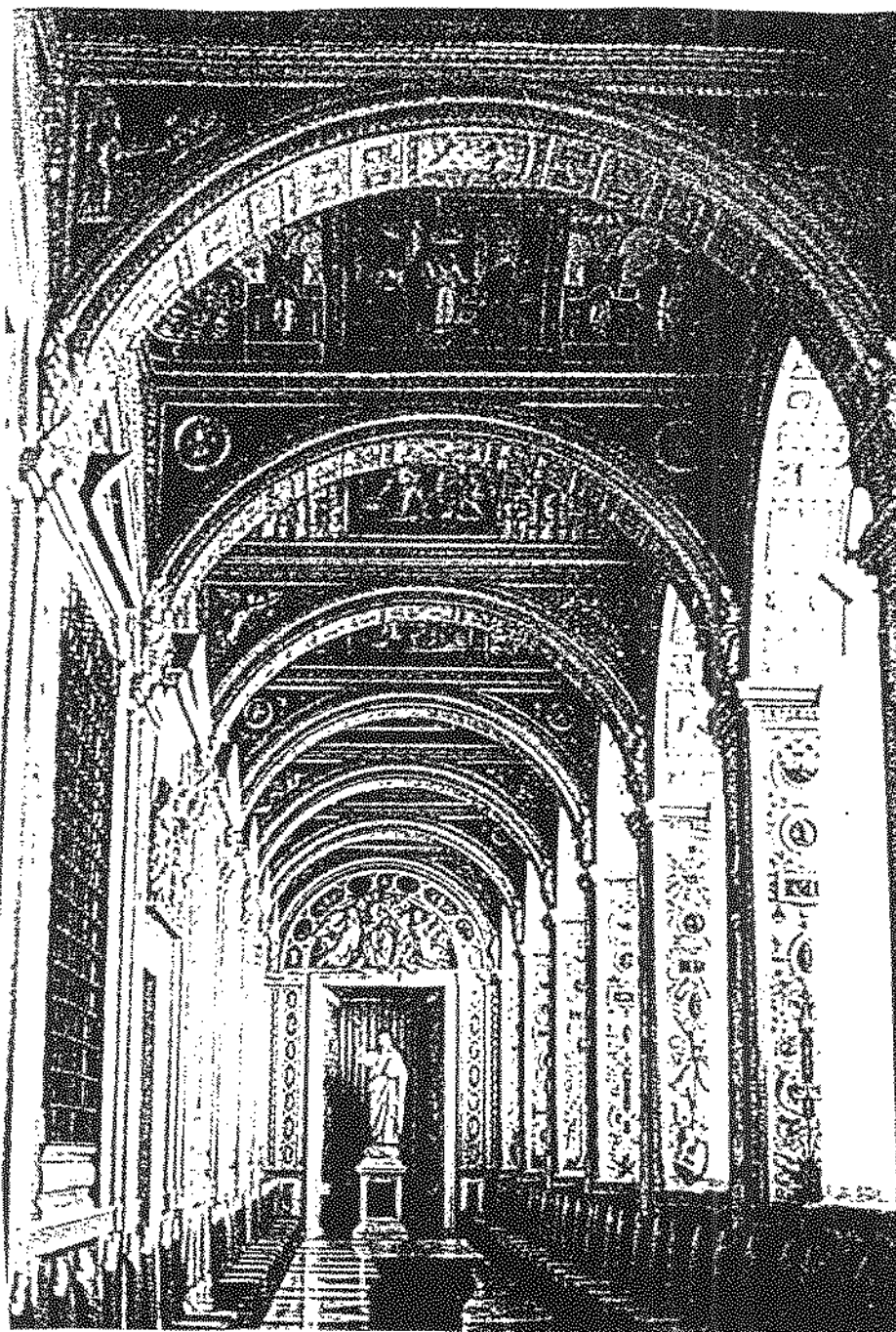
123. Judith Huber Taleb afirmá-lo-á a respeito de um desenho de Consoni (fig. 167) - *Erminia tra i pastori*, de 1833, circa: "Ed infatti, una ingenuità sorprendenti per quanto riguarda il uso dei colori, l'armonia di essi, i movimenti e la dolcezza dell'espressione dei visi avvicinano questa nostra piccola opera, che sembra una miniatura ai Nazareni tedeschi, soprattutto all'Overbeck" (...) L'acquarello emana talmente l'atmosfera nazarena che ritengo sia stato creato immediatamente dopo l'arrivo del Consoni a Roma e dopo aver visto il citato affresco dell'Overbeck (intorno al 1833)". O "citado afresco" foi realizado por Overbeck na Stanza del Tasso, do Cassino Massimo, e possuía o mesmo tema da aquarela. In TALEB, Judith Huber - "Nicola Consoni", in *Schede* 1982, Galleria Carlo Virgilio, 1983, pg. 66.

dramático da luz, que é menos "primitiva", e com um gênio próprio. O tratamento anatômico de alguns dos personagens atinge por vezes a um violento expressionismo das formas, onde o sombreado veemente faz sobressair os volumes em bossas concomitantes e tensas, sublinhado por um grafismo nervoso: veja-se sua *Flagelação* (fig. 160), da *Loggia* de Pio IX, onde as anatomias, bem diversas da do quadro de Meirelles, reforçam a violência dos gestos. Um certo tom nazareno, metamorfoseado por uma poética inquietante, encontra-se na *Ressurreição* (fig. 161), do mesmo ciclo, onde o Cristo, flutuante e aterrador, proto-simbolista, assusta os soldados que fogem com gestos extremos. Ele faria ainda cartões para os esplêndidos mosaicos da fachada da Basílica de San Paolo Fuori le Mura (fig. 162), além de algumas telas celebradas, como *Esopo que conta fábulas aos pastores* (fig. 163), e o *Retrato de Gaetano dell'Aqua* (fig. 164), ambos na Galleria d'Arte Moderna de Roma. Outras, na mesma Galleria - o *Rei Davi* (fig. 165) , a pequena tela de tema mitológico (fig. 166) - demonstram seu forte vínculo com o Rafael clássico. Como se sabe, os Nazarenos haviam limitado a admiração que tinham pelo grande pintor no seu período "primitivo". Consoni, mantendo o castiço e puro desenho, evidentemente se abre para o sentido da nobreza ampla dos volumes, para as belas cadências estabelecidas na relação corpórea entre os seres. Ele pôde ainda avançar na acentuação da gestualidade expressiva e dramática.

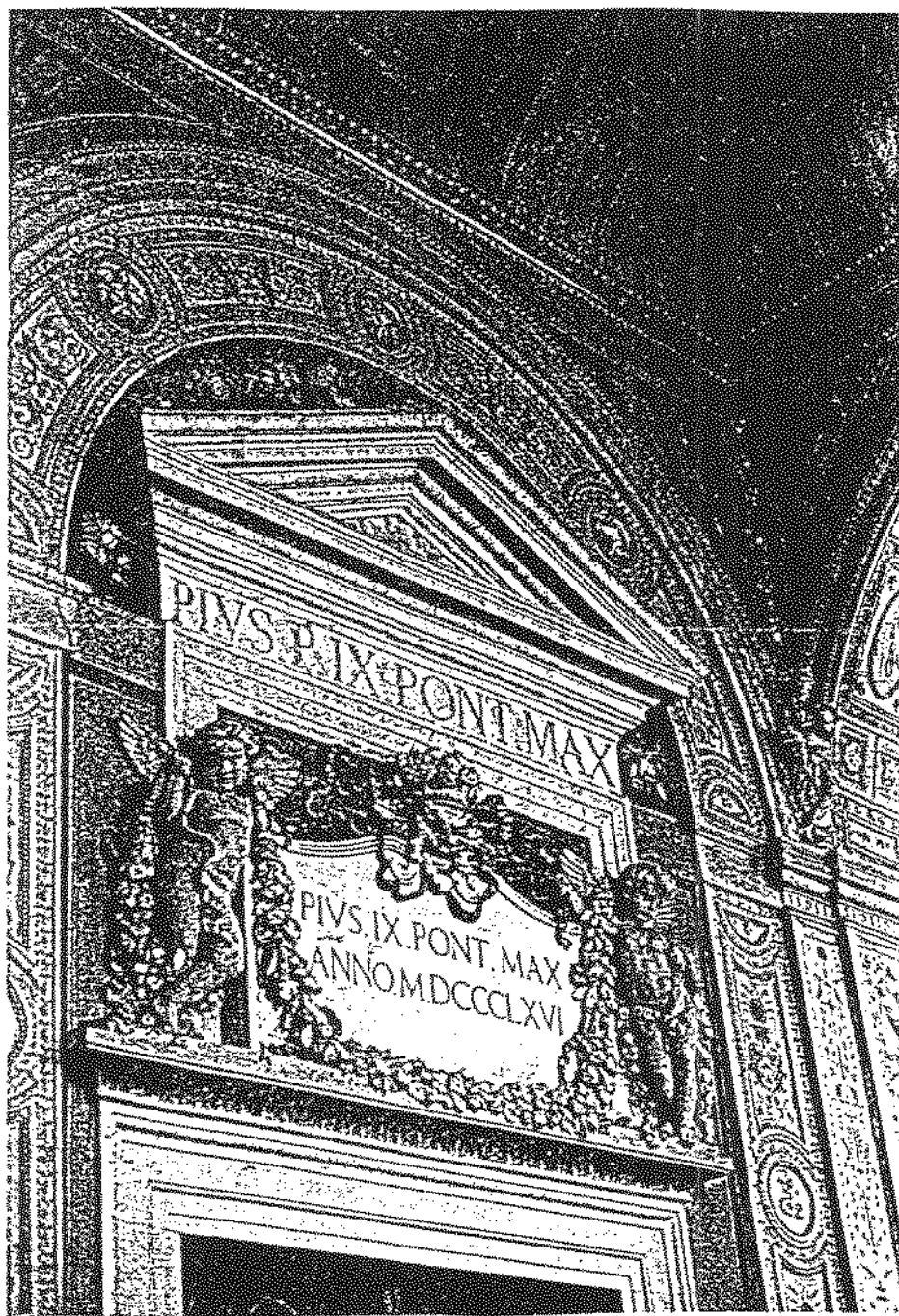
Alta qualidade do desenho, senso da abstração, capacidade luminista - o mestre de Meirelles fez certamente o aluno se avizinhar das preocupações puristas. Estas, é preciso assinalar, são indissociáveis de um vínculo religioso nítido. O caráter neoplatônico, a volta aos primitivos, a importância dos nazarenos em sua formação faz com que o Purismo tenha se configurado como a linguagem por excelên-

cia de uma pintura católica¹²⁴. Meirelles não põe sua arte ao serviço da religião; seu projeto é laico, vinculado ao processo de constituição de uma História moderna do Brasil, que então está se operando. Aparentemente, seus meios não são os necessários para a pintura a que se propõe. Eles revelar-se-ão, no entanto, perfeitamente adequados.

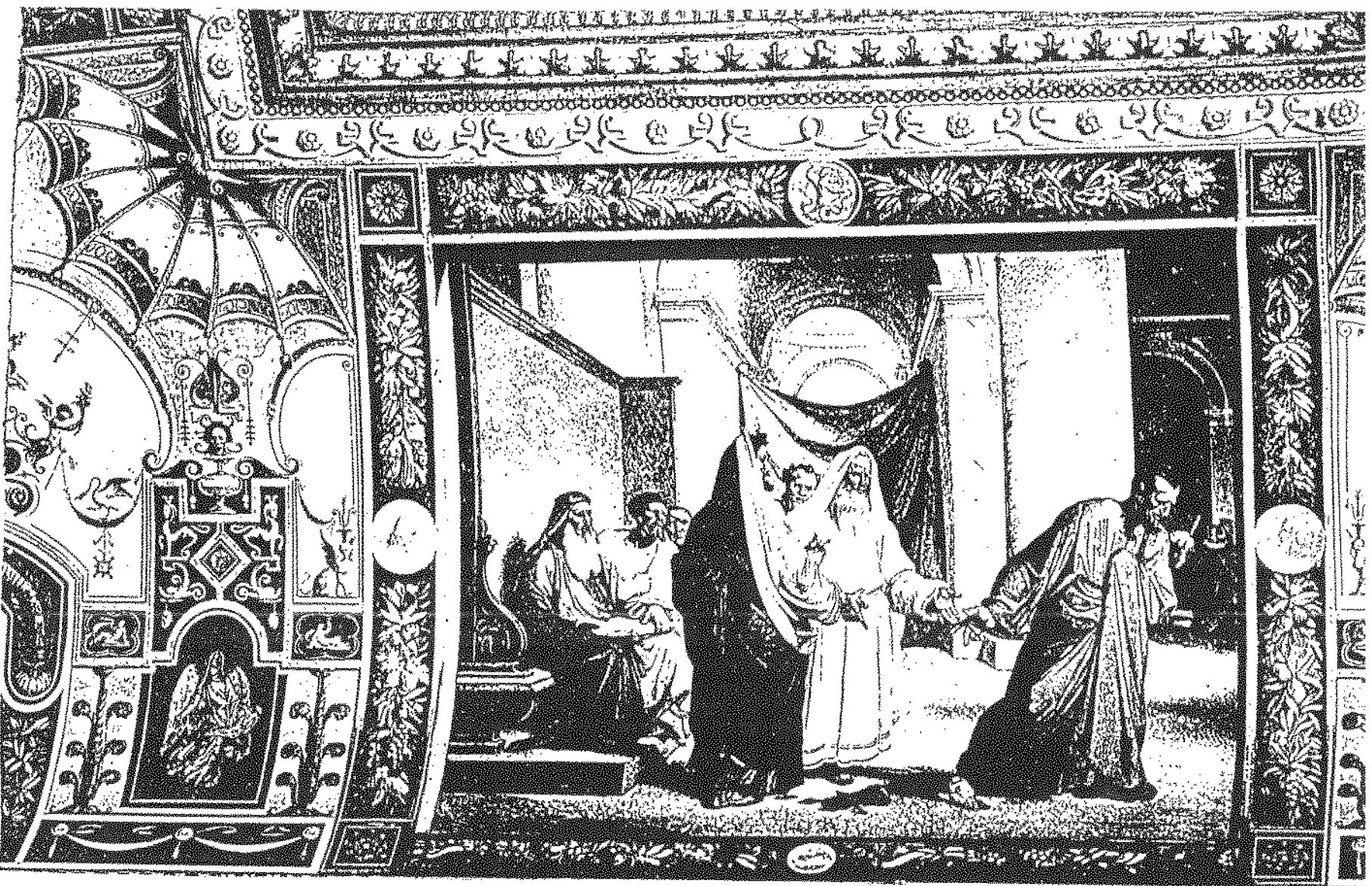
¹²⁴. Sobre Minardi e suas relações com o papado, ver SUSINNO, Stefano - *Disegni di Tommaso Minardi*, op. cit. Quanto ao seu caráter sinceramente religioso, ligado à uma idéia de ordem cristã no mundo, basta lembrar as palavras confiadas a De Sanctis por seu mestre: *Ricordati, figlio mio, di amare Cristo, amalo sinceramente; ricordati che a chi a riverito ed amato i genitori, giammai è venuto meno aiuto della provvidenza. Poi vedi, come nel mondo fisico non è cosa ch'è non sia ordinata ad un fine, e se vuoi nell'ordine stabilito frammettere una punta d'ago, la non vi cape; così nell'ordine morale, tutto è armonico e perfetto, e, benchè sia in poter dell'uomo l'opporvisi, l'opera sua ribelle genera disordine, ed egli poi cade, inevitabilmente, di abisso in abisso*. DE SANCTIS, Guglielmo - *Tommaso Minardi e il suo tempo*, op. cit., pg. 4.



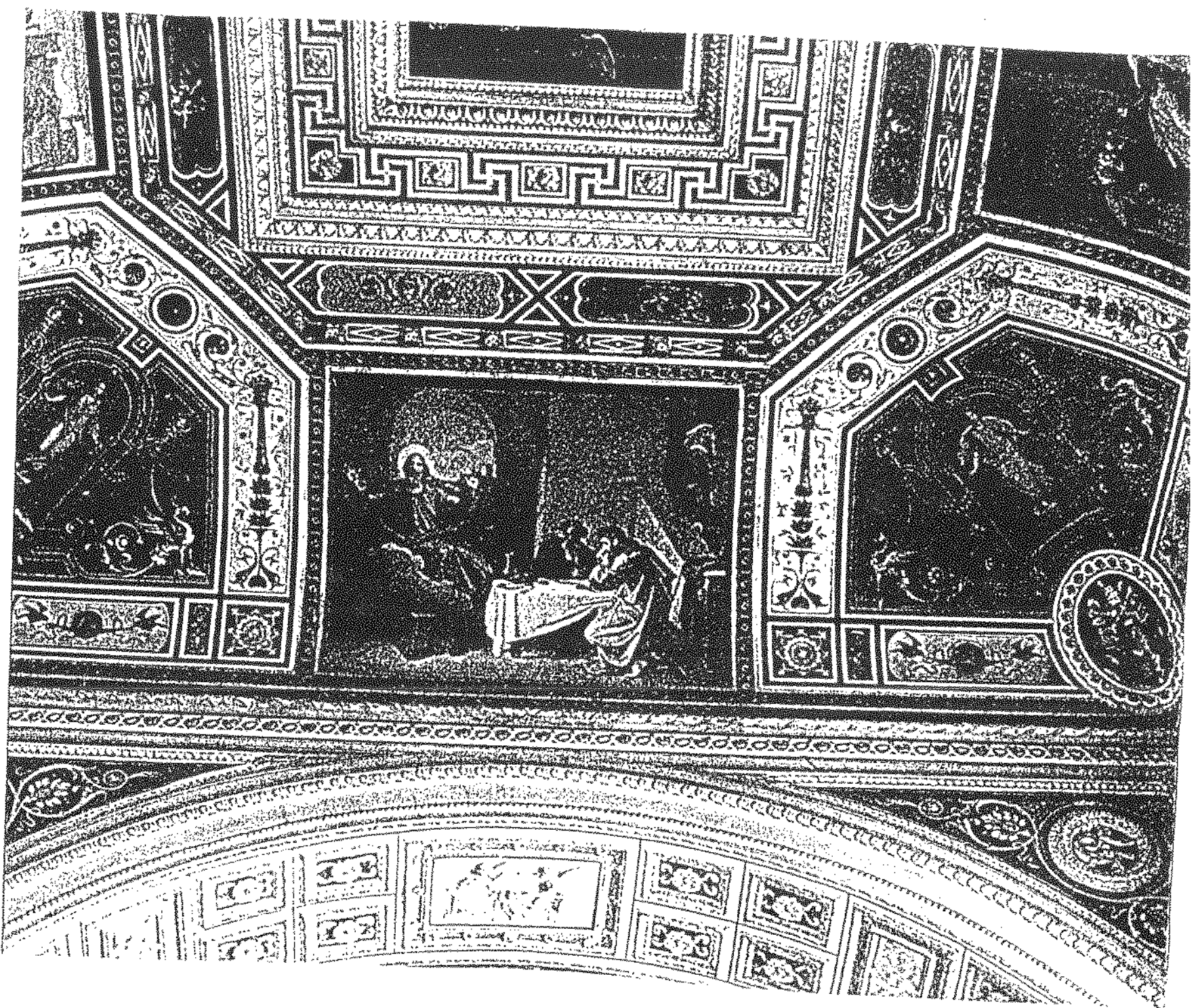
152 - *Loggia di Pio XI*, concluída em 1866 (vista geral), Vaticano.



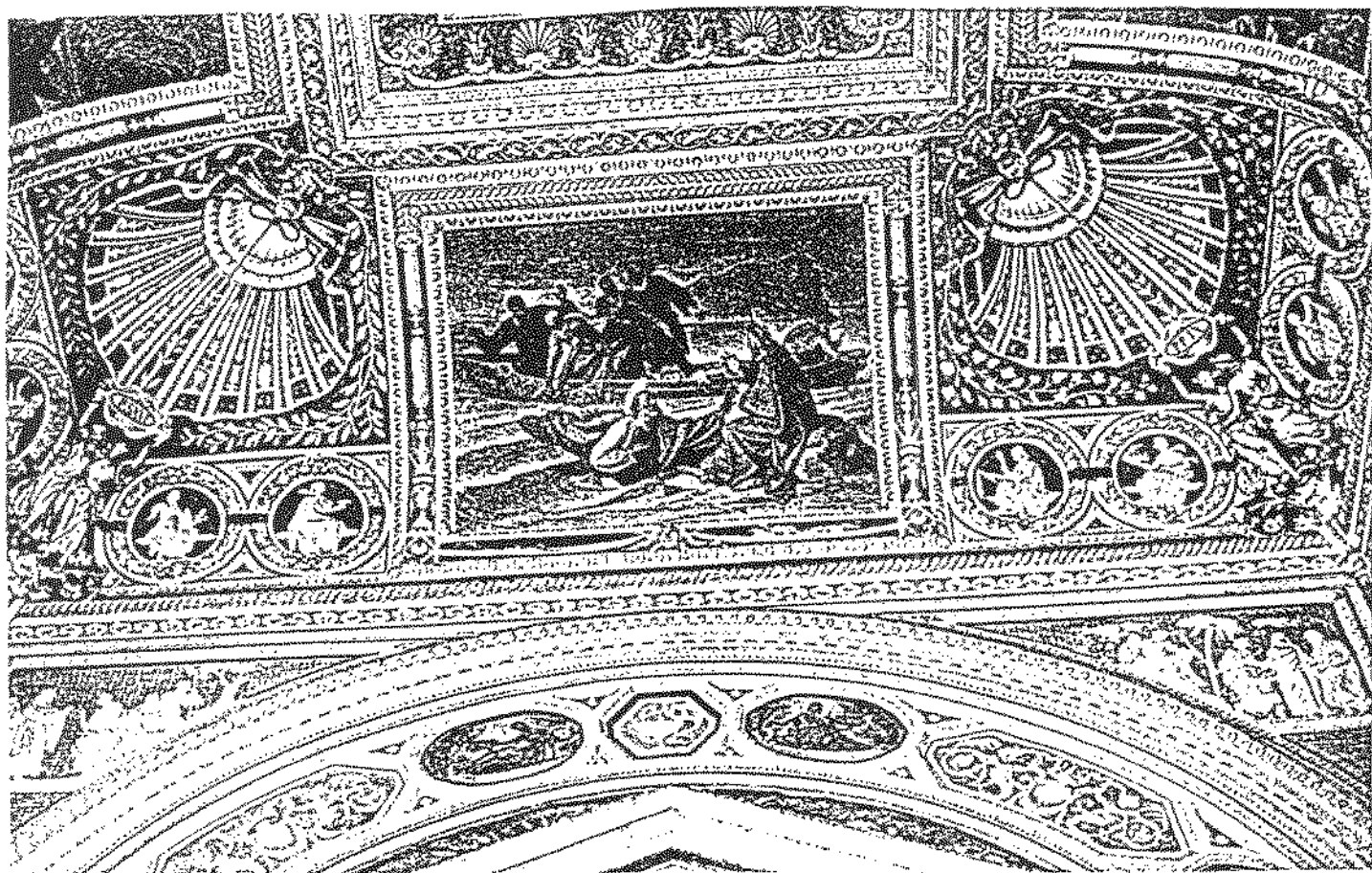
153 - Loggia di Pio XI, concluída em 1866 (placa comemorativa), Vaticano.



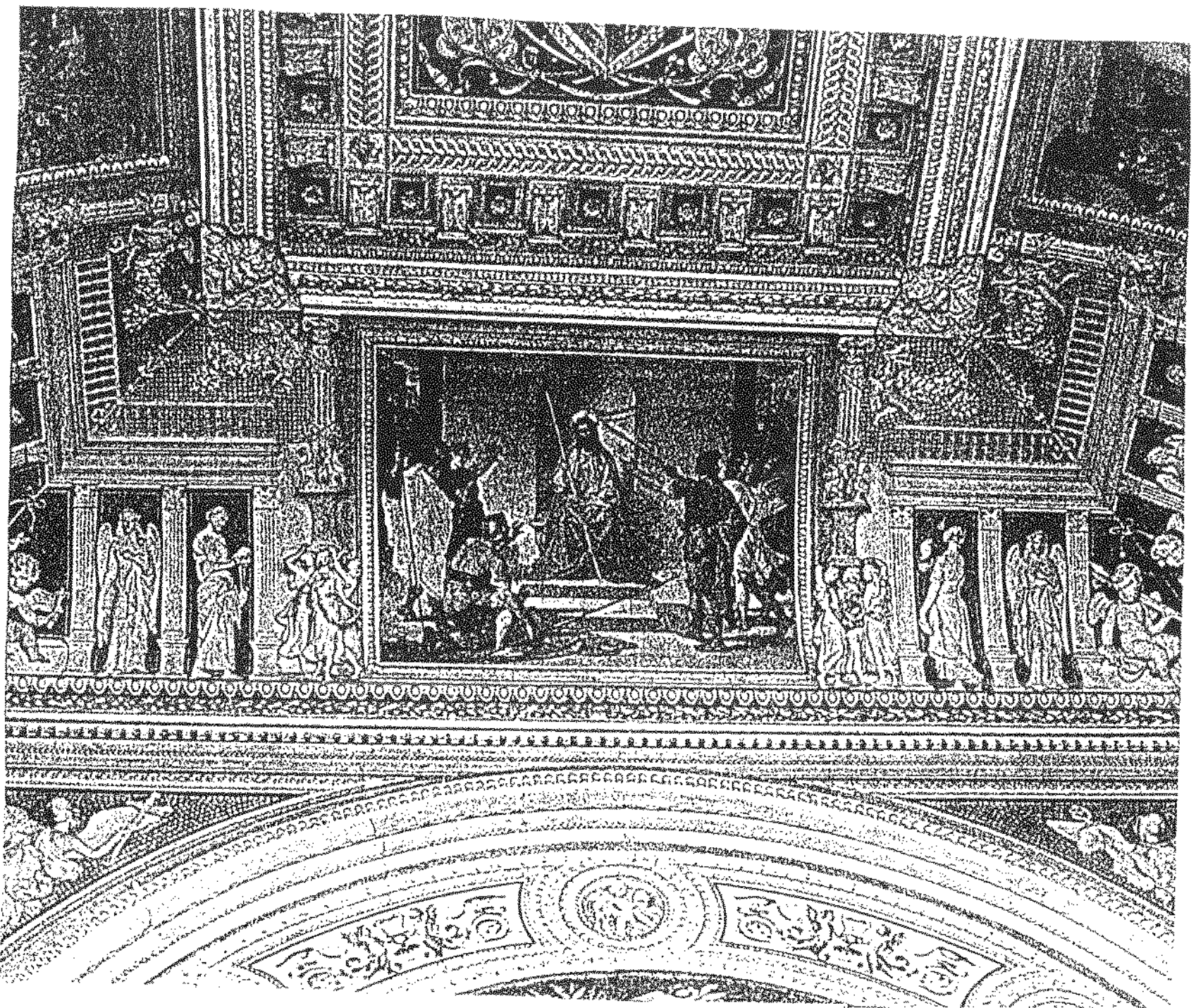
154 - Nicola CONSONI - afresco para a Loggia di Pio XI.



155 - Nicola CONSONI - affresco para a Loggia di Pio XI.



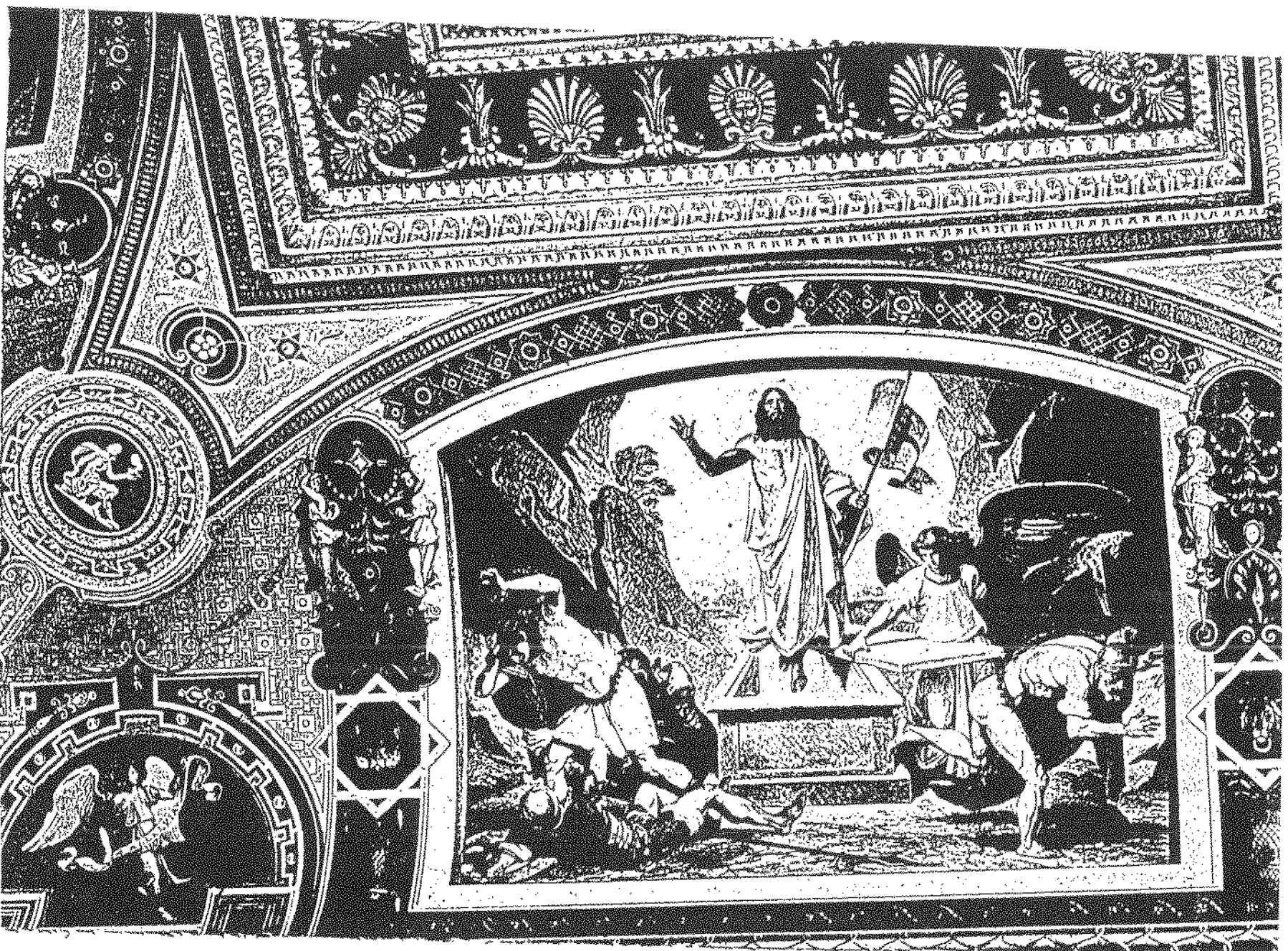
156 - Nicola CONSONI - afresco para a *Loggia di Pio XI*.



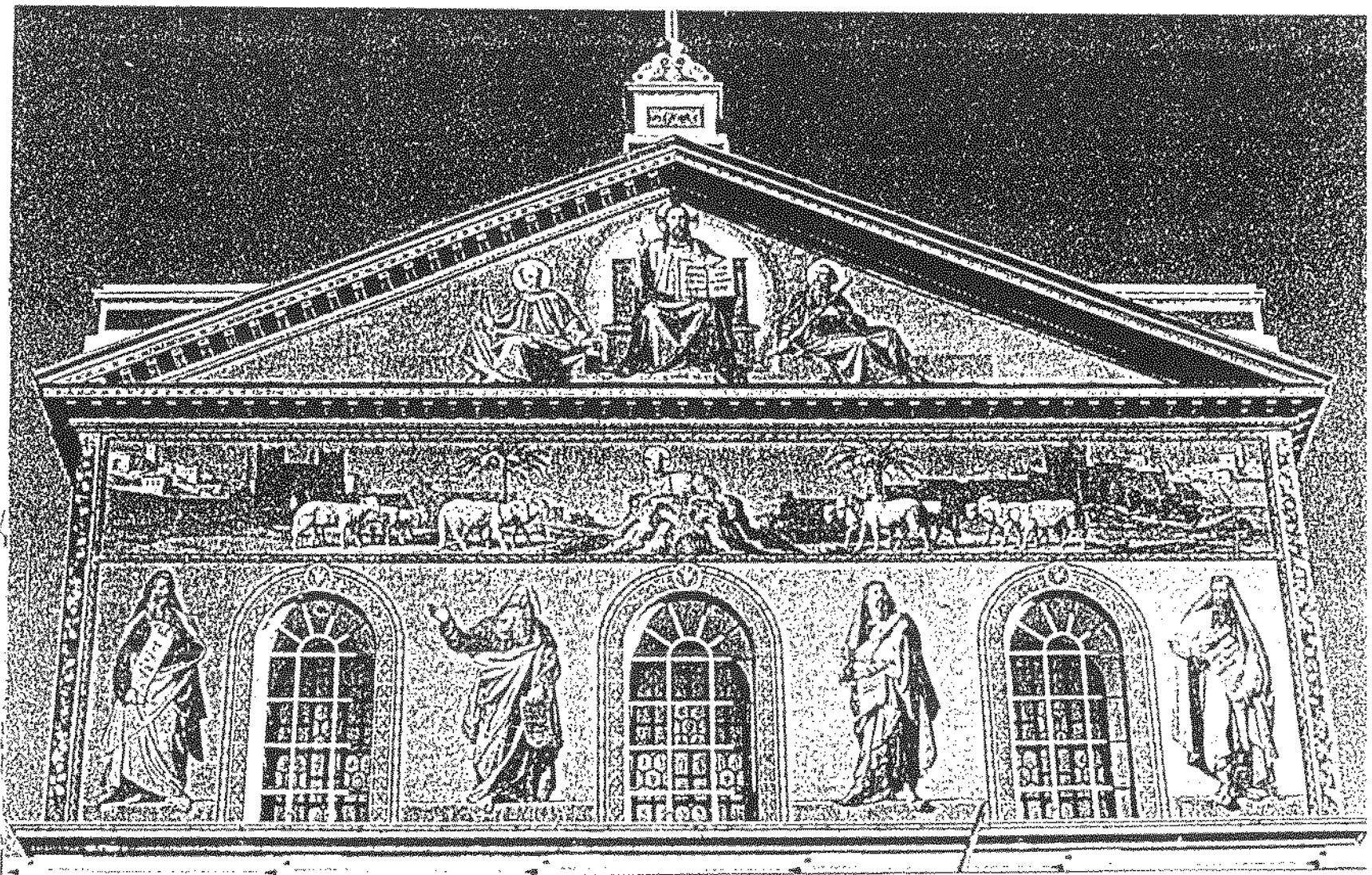
157 - Nicola CONSONI - afresco para a *Loggia di Pio XI*.



160 - Nicola Consoni - *Flagellazione, Loggia di Pio IX*, affresco, 1866, Vaticano.



161 - Nicola Consoni - *Ressurreição, Loggia di Pio IX, afresco, 1866, Vaticano.*



162 - Nicola CONSONI e Filippo AGRICOLA - Mosaicos da fachada da basilica de
San Paolo fuori le Mura, 1854 - 1874, Roma.



163 - Nicola CONSONTI - *Esepo che racconta le sue fiocle ai pastori*, aquarela sobre papel, 46 x 64 cm., Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma.



164 - Nicola CONSONI - *Ritratto di Gaetano dell'Acqua*, óleo sobre tela, 70 x 60 cm.,
Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma.



165 - Nicola CONSONI - *Re Davide*, óleo sobre tela, 59 x 42 cm., Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma.



166 - Nicola CONSONI - *Soggetto Mitologico*, óleo sobre tela, 70 x 60 cm., Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma.



167 - NICOLA CONSONI - *Erminia tra i pastori*, lápis e aguarela sobre papel, 89 x 215 cm., circa 1833, na Galleria Carlo Virgilio, Roma, em 1982.

MINARDI E AS BATALHAS

LA DISFIDA DI BARLETTA

Alguns desenhos precoces de batalha, traçados por Minardi, cujo apelo aos efeitos contrastantes de claro e escuro, ou de fúria guerreira traduzida pelo amontoado dos corpos, pela confusão dos gestos, pelo entrecruzar das lanças, (*Combattimento nell'antichità ovvero Napoleone I che opprime gli spagnuoli* (fig. 168), de 1812, ou da *Battaglia dell'antichità con figure allegoriche, ovvero Allegoria della battaglia di Napoleone I in Spagna*, de 1813) produzem um resultado mais dramático do que o de Meirelles, graças a uma acentuada e ardorosa eloquência. Mais tarde, Minardi encetaria um conjunto importante de desenhos de combate, ligados a ilustração da *Disfida di Barletta*, realizados durante vários anos, desde pelo menos 1831¹²⁵. Trata-se de estudos para quadros não executados, mas que ficaram bastante conhecidos. De Sanctis releva, entre os trabalhos que mais frequentemente permaneciam expostos no ateliê de Minardi, dois esboços pertencentes ao projeto¹²⁶. Além disso, em 1865, Giovanbattista Polenzani, aluno de Minardi, publica fotografias de um conjunto de doze desses desenhos¹²⁷.

¹²⁵. Como indica o catálogo ORLANDI, Monica Manfrini e SCARLINI, Attilia (curadores) - *Tommaso Minardi. Disegni Taccuini...*, op. cit. pg. 35 e segs. mencionando que, em 1868 a série não havia ainda sido terminada.

¹²⁶. Cf. DE SANCTIS, op. cit., pg. 140.

¹²⁷. Cf. ORLANDI, Monica Manfrini e SCARLINI, Attilia (curadores) - *Tommaso Minardi, disegni...*, op. cit., pg. 35, e também *Disegni di Tommaso Minardi*, Catálogo da Exposição da Galeria Nazionale d'Arte Moderna, op. cit.).

Na série, a concepção pensada e clara substitui a desordem das obras mais antigas, citadas acima. Um dos episódios, a *Vittoria degli italiani* (fig. 169), mostra a massa dos lutadores estirando-se, em direção ao fundo, para a esquerda e para a direita, formando um V, no vértice do qual encontra-se o núcleo central do confronto: caso evidente de uma ciência madura e inspirada presidindo a organização da imagem. Nesta série, muitos princípios coincidentes com o projeto de Meirelles são detectáveis - disposição de personagens em primeiro plano, formando uma cortina em contra-luz para fazer sobressair o embate mais atrás - como na *Morte di Grajano d'Asti* (desenho VI¹²⁸, fig. 170); vários efeitos de confronto onde a oposição de grupos bem constituídos e concatenados é animada pelas formas duras e pontudas das espadas, como no desenho V, XI.

Um dos episódios da *Disfida*, o de número VIII (fig. 171), possui um núcleo central muito próximo do confronto entre Negreiros e Keeweer - os cavalos que se empinam, em cada uma das obras, são quase os mesmos, levantados sobre montarias caídas que, em esforços e torções, tentam, assustadas, se erguer nas patas dianteiras. Mais atrás, o braço esquerdo levantado e sustentando uma espada, um personagem se repete de quadro a quadro.

Diante de tão fortes semelhanças, seria possível imaginar *Guararapes* quase como a realização de uma das telas da *Disfida di Barleta*, que Minardi jamais executou. Quase - porque apesar das evidentes afinidades, Meirelles não é um epígono de Minardi. Diversamente do catarinense, que joga com a inclusão dos seres nos grupos, na penumbra, na atmosfera, o mestre romano confere à maioria dos seus

128. Numeração proposta por Polenzani na ^{sequência} ~~lista~~ de fotografias.

personagens uma forte presença. Eles são anônimos, mas afirmam-se enquanto lutadores, na dinâmica dos conflitos corpo a corpo. Dinâmica acentuada pela natureza do eixo corporal sinuoso que possuem. Em seus corpos, ou nos de suas montarias, Minardi introduz frequentemente contorsões que evocam a expansão de molas (veja-se o estudo V (fig. 172), ou XI (fig. 172 bis) por exemplo, ou, complementarmente, o *Combate entre Argante e Tancredi* (fig. 173), ilustração ^{para} do Tasso). Meirelles, apesar do eixo sinuoso do cavalo de Keeweer, tende a fixar seus personagens em atitudes cristalizadas. Na *Disfida*, os combates singulares articulam as sequências das grandes massas, encadeiam os guerreiros entre si, e permitem fazer o olhar circular com facilidade no interno dos grupos. Meirelles dissolve os personagens nos conjuntos, com um sentido muito agudo da hierarquia. Minardi, como já foi assinalado¹²⁹ por alguns de seus especialistas, faz apelo à pintura de batalha do século XVII, em certos aspectos - veja-se, por exemplo, a integração personagens e paisagem, imensa e dramática, no desenho, que não pertence à série de *Barletta*, e que será, talvez, um *Acampamento dos romanos à beira do lago Trasimeno* (fig. 174). Ou ainda, prolongando a idéia da batalha como um gênero - sem heróis - no sentido que lhe conferiu Saxl. Para os estudos da *Disfida*, pode-se evocar ainda a descendência arpiniana no século XVII, no que concerne concepção de um espaço habitado por vetores convergentes ou centrífugos, dado pela dinâmica dos personagens, como aquela que encontramos em *A conversão de São Paulo* (fig. 175), de Francesco Mola, de 1660, na igreja del Gesù. Mas, presente na série minardiana, ^{surge} ~~encontra-se~~; já assinalada muitas vezes, a *Batalha de Anghiari*, de Leonardo, a lição de desenho dos quinhentistas, incidindo sobre esses combatentes muito definidos, num paradigma assumido e renovado. Meirelles mantém-se fiel antes a seus princípios internos de abstração e os seus

¹²⁹. ORLANDI, Monica Manfrini e SCARLINI, Attilia (curadores), op. cit., pg. 35.

referentes históricos são certamente menos poderosos.

Meirelles possivelmente não tenha ido buscar nos desenhos de Minardi uma inspiração direta para *Guararapes*. Os pontos de divergência nas concepções testemunham que não se trata de uma relação imediata. A estreita proximidade entre os dois pintores demonstra, por sua vez, que a grande herança romana é uma fidelidade mais geral aos princípios puristas.



168 - Tommaso MINARDI - *Combattimento nell'antichità ovvero Napoleone i che opprime gli spagnuoli*, lapis, bico de pena, lavada marrom e cirza, 290 x 468 mm., Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma.



169 - Tommaso MINARDI - *La disfida di Barletta*, Vittoria degli Italiani XII, lapis, bico de pena, lavada marrom, guache, 580 x 960 mm., Galleria Comunale d'Arte Moderna, Faenza.



170 - Tommaso MINARDI - *Morte di Grajano d'Asti*, lápis, bico de pena, lavada marrom, guache, 960 x 1330 mm., Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma.



171 - Tommaso MINARDI - *La disfida di Barletta, un momento del combattimento VIII*,
lápiz, bico de pena, lavada marrom, guache, 307 x 547 mm., Pinacoteca Comunale,
Faenza.



172 - Tommaso MINARDI - *La disfida di Barletta, un momento del combattimento V*,
lápiz, bico de pena, lavada marron, guache, 500 x 875 mm., Palazzo Laderchi,
Faenza.



172 bis - Tommaso MINARDI - *La disjida di Bartella, un momento del combattimento*
XI, lápiz, bico de pera, lavada marron, guache, 260 x 473 mm., Pinacoteca
Comunale, Faenza.



173 - Tommaso MINARDI - *Combattimento tra Argante e Tancredi*, lápis, aquarela marrom e cinza, guache, 240 x 330 mm., circa 1819, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma.



174 - Tommaso MINARDI - *Accampamento dei romani sul Lago Trasimeno*, lápis, aquarela marrom e cinza, guache, 238 x 400 mm., Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma.



175 - Francesco MOLA - *La conversione di San Paolo*, affresco, 1660, Chiesa del Gesù, Roma.

A BATALHA SEM VIOLÊNCIA

Meirelles afinou sua formação neoclássica por meio do Purismo romano. O Purismo possivelmente fizesse ressurgir as primeiríssimas determinantes de seu aprendizado, quando iniciava-se com o engenheiro argentino D. Marciano Moreno aos rudimentos do desenho geométrico¹³⁰. Há uma coincidência entre as vocações plásticas de Meirelles, e aquilo que ele descobre em Roma. É o ambiente romano que contribui para enfraquecer a materialidade das linhas, para a simplificar os volumes, para definir a nitidez das superfícies, para submeter o traço à regência das formas abstratas, para tornar discreto o colorido sensível, sem violências, de sua pintura.

Este "sem violência" pode parecer paradoxal: os instrumentos picturais do Purismo não são próprios, evidentemente, para os ímpetos e horrores da fúria guerreira¹³¹. Ao contrário, tudo é feito com as nuances de um trabalho pictural

¹³⁰. Cf. ROSA, Ângelo Proença e PEIXOTO, Elza Ramos, in *Victor Meirelles de Lima*, op. cit., pg. 27.

¹³¹. Críticos da época assinalavam o paradoxo aparente: assim DUQUE-ESTRADA, Luís Gonzaga - *A Arte Brasileira*, op. cit., e mais tarde, Argeu Guimarães em 1922 (apud MELLO Jr., Donato - "Temas históricos", op. cit., pg. 79.): "Victor Meirelles se lança ao gênero de batalhas, não *sponte sua*, mas estimulado pelo poder público. Desviam-no do caminho natural do seu espírito e impõem um constrangimento às suas tendências". Seria desejável "(...) que Meirelles pusesse mais ardor nas figuras, pintasse nas fisionomias uma alucinação mais voraz. pediriam tons mais crus, paletadas mais vibrantes para o quadro que fixava a maior batalha do continente." Evidentemente, exige-se aqui o lugar comum das cenas violentas. A arte equilibrada e mental de Meirelles conduzia suas grandes obras para outros caminhos. Gonzaga Duque escreve: "Produzindo a 'Primeira Missa' Victor alcançou um verdadeiro triunfo porque escolheu assunto simpático às suas idéias e de acordo com as suas convicções íntimas. (...) Sem cuidado, porém, andou aceitando incumbência de pintar quadros de batalha. (...) Estreou o autor da 'Primeira Missa' neste gênero difícil e para o qual nunca sentiu o menor impulso, já por seu temperamento, já por não ter até então ligado a menor importância a tais assuntos, com a *Passagem de Humaitá*" (pg. 145, 146). E sobre *Riachuelo*: "Mas a

meditado. Um dos grandes prazeres, diante de *A Batalha dos Guararapes*, é observar os contornos que se desenvolvem num percurso ao mesmo tempo sólido e muito trabalhado, com frequência sublinhados pelos efeitos de contra-luz ou pela fronteira das cores, perfeitamente inseridos nas necessidades da composição, criando requintados sub ritmos internos. Veja-se, por exemplo, o contorno exterior do cavalo de Keeweer, que recua, veja-se o dorso do negro que se prolonga no braço esquerdo levantado - a figura que se situa logo atrás de Cardoso, com uma lança quebrada na mão - veja-se os ritmos ascendentes, descendentes, curvos, que encontramos no grupo de soldados por terra, no primeiro plano, ritmos determinados por braços, botas, barras amarelas dos gibões, superfície luzidia dos metais. Todo o quadro possui efeitos circulares: escudos, capacetes, golas, tambor, que povoam, em contraste, o ouriçamento das espadas e lanças. A sutileza da linha permite os efeitos raros.

A composição ampla é um dom próprio ao catarinense: perfeitamente concebida, ela se enriquece assim dessas primorosas cadências internas. Compare-se, por exemplo, *A Batalha de Guararapes* com *A Batalha de Lipadusa* (fig. 176), de Schnorr von Carosfeld onde, apesar do número consideravelmente menor de figuras, do tratamento nítido das formas, da rigidez dos gestos, dos efeitos de tensão e oposição, aquilo que se busca não são cadências nuançadas, mas um acúmulo de volumes, nos quais sobressaem cores ácidas: o resultado geral é o de uma grande confusão. O quadro de Carosfeld é fascinante pela minúcia "primitiva" com que ele traduz cada detalhe, apesar de emaranhada refrega. Mas é evidente que Carosfeld não possui a invenção rítmica, poética e harmônica dos grandes

natureza de Victor é tímida, não lhe consente ver o lado trágico da luta E, por este motivo, o quadro é sereno (...) A tranquilidade que caracteriza os combatentes no convés do vapor paraguaio, longe está de nos transmitir o angustiado transe, por que passam esses vencidos" (148/149).

* conjuntos e dos pequenos grupos que Guararapes nos revela.

Preencher uma tela tão vasta (4,95 x 9,23 cm.) não é tarefa simples. Meirelles evita as fórmulas elegantes e banais da tradição francesa, assim como as incertezas de composição que denunciavam a marca primitiva dos nazarenos. Tudo é concentrado numa só ação que não dá lugar aos combates singulares: o confronto dos dois chefes, a cavalo, adensando os vazios, é o ponto nevrálgico da luta coletiva: o conjunto é definido geometricamente pelos triângulos superpostos: não há distração para o olhar, nem por fatos paralelos, nem por destaques particulares consagrados aos acessórios¹³²: a animação interior vem das posturas traduzidas visualmente, ao mesmo tempo específicas e integradas no conjunto.

A passagem por Roma foi decisiva. Ela serviu para dar uma inflexão purista aos meios neoclássicos que Meirelles adquirira no Rio. Como dissemos, o
* Purismo - nesse ^{ambiente} ~~meio~~ romano papal da *Accademia de San Luca*, muito fechado sobre si mesmo - sobrevivia com grande vigor, indiferente às grandes inquietações que perpassavam pela pintura internacional, ou mesmo pelo resto da pintura italiana¹³³. Meirelles, por sua rarefação linear, pela crença numa geometria que ordena

¹³². Como vimos, a tentação de introduzir alguns deles nos primeiros esboços, é eliminada no projeto definitivo.

¹³³. A revalorização da pintura purista, como aliás a de muitos setores da arte do século XIX, é recente. No passado, historiadores serviram-se do provincianismo romano para reforçar seus preconceitos. Por exemplo, in CECCHI - *Pittura italiana dell'ottocento*, Verico Hoepli, Milão, 1946, pgs. 8 e 9 encontramos: *Soltanto un riflesso dell'autorità milenaria valse a Roma, in questo periodo, fa la fama di un primato ch'essa non teneva; perchè, a parte la bellezza delle rovine e dei musei, erano a Roma condizioni forse più tristi che altrove. Nella scettica quiete presieduta dal governo papale, vegetava un accademismo tanto snerato da rifiutare la stessa disciplina neoclassica. E verossimilmente anche per effetto delle ordinazioni chiesastiche in gran parte, o dalle quali dovevano escludersi motivi troppo profani, il classicismo, più di tutto badando a Carracci e de Domenichino, non riuscì che una continuazione del manierismo, con gesti cattedratici e calerate di panni: finchè all'ultimo vi s'innestò il purismo dei Nazareni, e la misura fu colma.*

não só a estrutura interna da obra, mas ainda a figuração do próprio movimento, pela imaterialidade cromática, é sem dúvida devedor das concepções do Purismo. Por isso seus quadros, diante da produção francesa contemporânea exposta nos mesmos *Salons* que ele participou, possuem um sabor tão arcaizante. Não é um caso singular. Fortunato Bellonzi¹³⁴ traça um esboço justo da situação artística entre Roma e Florença, assinalando o lugar desses remanescentes puristas: *Cultura romana e toscana, con forti influssi da Morelli, continuano a procedere insime, mentre i propositi moderatamente innovatori del nostro prudente romanticismo si vanno volgarizzando nella illustrazione verista, che una volta dimenticata la funzione risorgimentale si trasformerà in un fenomeno di moda, analogo a quello dei "quadri viventi" di cui si compiace allora la società signorile; e mentre la tenace aspirazione purista viene qua e là rifiorendo con accoglienze tardive del prerrafaelismo per quella oscilazione, tipica del nostro Ottocento, tra idealismo e verità (...).* O "verismo" como uma das metamorfoses do romantismo, encontrá-lo-emos mais adiante com Pedro Américo. À "tenaz aspiração purista", que desbrocha aqui e ali, pertence o comportamento de Meirelles - e de vários outros¹³⁵. Assim, o quadro *Cimodocea e Eudoro* (fig. 177), de Luigi Mussini, pintor também marcado pelas preocupações puristas, será visto como arcaizante pela crítica francesa¹³⁶ no *Salon* de 1857,

¹³⁴ Cf. BELLONZI, Fortunato - *La pittura di storia dell'ottocento italiano*, Fabbri, Milão, 1967, pg. 23.

¹³⁵ Spaletti, por exemplo, espanta-se que Duprè fizesse cópias das ilustrações de Flaxman para a *Ilíada* e para a *Odisséia*, numa data tão tardia como 1859, referindo-se mesmo ao "embaraço" que elas poderiam causar, e, apoiado em Raffaella Marcucci, busca explicar este interesse por meio de um argumento de circunstância - a viagem que Duprè teria realizado a Londres em 1857, e por meio de um outro, baseado na singular atenção revelada pelo sienense a tendências neoprimitivas, que incidiriam sobre aspectos altamente abstratos de suas obras. Estes argumentos certamente verdadeiros, são insuficientes, no entanto, se atribuirmos ao Purismo o impulso, a importância e a longevidade que efetivamente possuiu. Isto nos permite perceber as cópias flaxmanianas de Duprè num fluxo mais geral e mais largo. In Prefácio a CIARDI-DUPRÉ, Paolo, e MARCUCCI, Raffaella, op. cit., pg. 9.

¹³⁶ BELLONZI, op. cit., pg. 19.

embora esta obra pareça ainda - por um certo tipo de realismo anatômico, de musculatura não rija nem heróica, pela sensibilidade às matérias dos tecidos, pelo colorido brilhante - mais "moderna" que a pintura de Meirelles. Em 1879, a *Batalha dos Guararapes* revela-se, sem dúvida, como obra de marcado arcaísmo - resultado de uma fidelidade extrema aos meios picturais próprios que o artista sempre guardou¹³⁷.

Por isto, a sedutora sugestão de Lincoln Kirstein, no capítulo "Nationalism and Battle Painters", de "Latin-American art", in *The Latin-American collection in the Museum of Modern Art* ¹³⁸ deve ser tomada com cuidado. Kirstein procede a um excelente resumo da trajetória de Meirelles, que vale a pena ser transcrito aqui:

The case of Victor Meirelles is typical not only of Rio but of the school through the continent. Born in 1832 in the southern state of Santa Caterina, he went up to the Academy in the capital in 1847. There his master was Côrrea de Lima, who had been a pupil of Debret, the French Mission's litographer. In 1853 he was in Rome studying with such forgotten academicians as Minardi and Nicola Consoni of the Accademia San Luca. In Paris, he took Paul Delaroche, a painter very influential in South America, as teacher; he observed with awe the Napoleonic battlepieces of Versailles and copied Salvator Rosa. Under the tutelage of the saloneur, Léon Cogniet, he sent back to Rio replicas of Géricault's Raft of the Meduse, the baron Gros' Pest House at Jaffa, and Ary Scheffer's Zuliete Wo-

¹³⁷. Com sua percepção agudíssima, Gonzaga Duque formularia, em tom de crítica: "Todos os seus quadros, desde o da "Primeira Missa" até o da "Vista de um cemitério" constataam, precisamente, esta maneira de ver, maneira que, para ele, é a última palavra da estética de mil oitocentos e trinta e com a qual pretende descer à campa", in DUQUE-ESTRADA, Luís Gonzaga - *A arte brasileira, pintura e escultura*, op. cit., pg. 145.

¹³⁸. KIRSTEIN, Lincoln - The latin-american collection of the museum of Modern Art, Moma, Nova Iorque, 1947, pg. 13.

men. (...).

His most successful and typical effort is, however, The Second Battle of the Guararapes, painted for an imperial minister in 1879, and now on view in the Museum of Fine Arts in Rio de Janeiro."

Esta biografia bastante precisa¹³⁹ e sucinta, mostra sem dúvida uma boa familiaridade de Kirstein com Meirelles, embora com afirmações que necessitam nuanças. Mais à frente, o autor avança pontos de comparação:

The composition derives from the baron Gros, but there are certain portions of it which are astonishingly close to John Trumbull's Battle of Bunker Hill, painted by the young American in Benjamin West's studio in London in 1786, and now in the Yale University Art Gallery. At the far right of Trumbull's work may be seen the American lieutenant, Grosvenor, his Negro servant beside him. The same group seems to reappear as a motive in the identical position in Meireles' picture, even to the plume on the hats and the cant of the lance. Engravings were widely circulated, to be sure, and ever since West startled the official academies in 1771 with the Death of Wolfe, the "American School" and its pupils enjoyed considerable European prestige.

No que concerne à descendência de uma composição de Gros, é pena que o texto não explicita a referência precisa. Já vimos, no entanto, e não é preciso voltar aqui a este respeito, o quanto a pintura de Meirelles deve pouco à de Gros, para acreditarmos numa derivação próxima e clara. Mais original é o cotejamento entre a Batalha de Bunker-Hill (fig. 178) e Guararapes. Mas, Em verdade, ^{porém,} ela se resume

¹³⁹. Afora a informação que Meirelles teria efetivamente estudado com Delaroche.

apenas no dois personagens à direita, que se encontram em ambas as obras. Nem a composição, nem o tratamento pictural fluido, tão setecentista no quadro americano, encontram pontos comuns. Quanto aos personagens referidos, é possível que Meirelles conhecesse o quadro por gravura, como sugere Kirstein, e dela partisse para pintar os seus. A hipótese, entretanto, resta a ser confirmada: a celebridade de Trumbull¹⁴⁰, quase um século depois de sua pintura, talvez não fosse assim tão evidente como o afirma o texto, embora Meirelles, pintor do Novo Mundo, pudesse buscar alguma inspiração em obra americana. Além disto, já vimos como, de esboço para esboço, o personagem que segura o tambor passa, de uma concepção solitária e mais central, para o diálogo com um cúmplice, deslocando-se, enfim, para o canto direito. De qualquer modo, os personagens possuem gestualidades, situam-se entre si, e em relação aos outros, de modo muito diverso em cada uma das telas, restando, como último argumento, apenas o penacho.¹⁴¹

Os meios de Meirelles não se afinam em nada com os de Trumbull. Eles vão em direção muito diversa. São eles que garantem a existência, em *Guararapes*, de uma espécie de suporte interno geométrico, linear, "abstrato", coincidentes com o romano Purismo neo-platônico. Mostra-se muito clara, em Meirelles, essa ciência da composição, com leis harmônicas secretas, à qual tudo é submetido¹⁴². Note-se

¹⁴⁰. Lembremos, entretanto, que Trumbull foi recebido na Accademia di San Luca como *artista d'onore* em 1817. Isto evidentemente confirma seu prestígio nos primeiros decênios do século. Cf. SCANO, Gaetanina - "Pittori, scultori, architetti e incisori accademici d'onore di San Luca (1811-1832)", in *Studi offerti a Giovanni Incisa della Rocchetta, Miscelanea della Società Romana di Storia Patria*, XXIII, 1973.

¹⁴¹. A aproximação entre os dois quadros é ~~permanente~~ tentadora, inda mais se lembrarmos que o texto de Kirstein está diretamente inserido num projeto cultural promovido pela política da boa vizinhança. ✕

¹⁴². Para questões teóricas de uma geometria harmônica, transcrevemos e analisamos, mais à

que, na grande tela guerreira que analisamos, não há combate, não há realmente batalha, não há sequer soldados mortos, afora dois ou três no primeiro plano, exigidos pelas convenções. Não há sangue: a guerra de Meirelles é limpa, feita de energias contrárias e não de detalhes horripilantes.

O próprio pintor sublinhou este aspecto, escrevendo para defender-se contra críticos que o acusavam de excessiva serenidade: "Na representação da *Batalha dos Guararapes*, não tive em vista o fato da batalha, aspecto cruento e feroz propriamente dito. Para mim, a batalha não foi isto, foi o encontro feliz onde os heróis daquela época seriam todos reunidos"¹⁴³. Curioso paradoxo: guerra e felicidade. É que *Guararapes* não se quer ilustração de um episódio histórico ou um testemunho de horror sangrento: ela vai além. É a manifestação visível de tensões subjacentes e sob a imagem do embate se encontra a batalha verdadeira. Cada personagem traz a tranqüila afirmação energética de si e encontra sua suprema coerência inserindo-se num princípio superior, global, que ao mesmo tempo organiza as energias particulares e se nutre delas.

Manuel Bandeira, de uma certa forma, havia intuído essa feitura pictural que, conjugada ao tema, o transfigura. Aqui está como o poeta enxerga a *Primeira Missa*:

"Eis aquilo que me parece um grande quadro, em que tudo concorre harmoniosamente para a composição; em que todos os tons se combinam e progridem para o branco esplendor da casula de Frei Henrique, repousante como uma cadên-

frete, as posições de Tommaso Minardi a respeito da geometria, em texto inédito, descoberto por nós no Archivio di Stato da Sapienza, em Roma.

¹⁴³. DUQUE-ESTRADA, Luís Gonzaga - *A arte brasileira, pintura e escultura*, op. cit., pg. 142.

cia perfeita naquele movimento ascencional das almas"¹⁴⁴. Bandeira atribui um papel primordial à unidade harmônica. A síntese dos elementos é a chave da pintura de Meirelles, é o fato do subjacente equilíbrio obtido que nos oferece, as razões profundas do pintar: por traz das imagens, as almas.

As idéias de Meirelles sobre o movimento parecem derivar, em seus propósitos mais gerais, das concepções professadas por Joachim Lebreton. É McCoubrey que vai buscar no *Rapport sur l'état des Beaux-Arts*, de 1810, as críticas que Lebreton levanta contra Gros: *In an adress on the state of the arts in France, Joachim le Breton told the painter to moderate the "sorte de fugue" and "grand éclat" wich had hitherto marred his paintings. Speaking from a Davidian point of wiew, he further reminded Gros that a painting was a thought or an action immobilized for the viewer and proposed to his intellect alone*¹⁴⁵. Alguns dos pontos fundamentais da arte e do pensamento de Meirelles encontram-se enunciados aqui. Arte que passa da materialidade visual, isto é, do sensível, para o domínio do pensamento, regida portanto por um inteligível que requer a instauração dos princípios da imobilidade de maneira a poder se dirigir, *essencialmente*, ao intelecto, corresponde não apenas ao que encontramos em Guararapes, mas ainda, às concepções que Meirelles teoriza por escrito. Dos ensinamentos de Lebreton, provavelmente presentes ainda muito no meio brasileiro, à conformação purista adquirida em Roma, Meirelles desenvolve os pontos essenciais de sua arte.

O modo como discorre sobre o movimento permite compreender bem a natureza de suas concepções e de sua arte. O texto escrito pelo pintor ^{a esse respeito} ~~sobre o mesmo~~ x

¹⁴⁴. BANDEIRA, Manuel - "Pedro Américo e Vítor Meirelles", op. cit., pg. 555.

¹⁴⁵. MC COUBREY, op. cit., pg. 135.

vimento, que já citamos, contém a seguinte passagem:

"Nunca o movimento em um quadro, no seu verdadeiro sentido tecnológico, se consegue senão à custa da ordem, dependente da unidade principal, que tudo subordina no acordo filosófico do assunto com os seres que retratam.

Para que a ação seja uma, deve apresentar uma idéia dominante, sem ter nada de estranho ou de supérfluo ao assunto de que se trata, mesmo porque do sublime ao ridículo a distância é só de um passo"¹⁴⁶.

Que não se tome o termo "tecnológico" por mais moderno do que realmente é sob a pena de Meirelles. Quer dizer apenas o "logos" da "técnica", isto é, a linguagem específica, especializada, de um certo ofício: no texto, sentido tecnológico significa o sentido justo, no interior da linguagem própria do ofício de pintar. Já vimos, aliás, como num texto associado a um esboço para o quadro, Meirelles "arma" sua composição. Ele o faz ali numa linguagem que é, exatamente, a desta tecnologia a que se refere.

Mais misterioso é o "acordo filosófico". A idéia de uma pintura filosófica despontava na carta de Porto-alegre, ela não possuía ali maior clareza do que agora. Mas é possível apreender aqui a função preponderante de uma reflexão prévia sobre a "unidade principal", sobre a "idéia dominante", verdadeira essência da pintura, decisiva para a construção do artista e revelada ao espectador pela aparência exterior, "sensível", de suas imagens. Lembremos ainda o texto truncado do desenho, transcrito mais acima: ele nos fala das relações abstratas que forças in-

¹⁴⁶. DUQUE-ESTRADA, Luís Gonzaga - *A arte brasileira, pintura e escultura*, op. cit., pg. 143.

ternas mantêm umas com as outras. *Guararapes* nos leva para uma composição intelectual, espiritualizada, da pintura, através do desenho e de um suporte compositivo determinante, invisível geometria subjacente às imagens.

Há alguma coisa de profundamente original na pintura de Meirelles e essa originalidade não vem de novidades formais ou de "maneira" característica. Ela surge de uma fidelidade a si próprio. Uma vez o caminho traçado, o pintor não se afastou dele, aquilo que não quer dizer que repetiu fórmulas ou caiu num ramerrão estéril. A fidelidade a si próprio compreendia uma alta idéia do trabalho do artista e uma sinceridade no fazer que não se contentava com pouco. Há pintores assim, cuja devoção às suas obras é maior do que a tentação da novidade e que se mantêm afastados dos debates artísticos que lhes são contemporâneos. O evidentemente novo sempre foi um valor de muitas seduções nas artes - por vezes ele é ouro-besouro. Em Meirelles, nova é a resolução de cada quadro, que volta as costas às fórmulas, que é obtida com dificuldades e hesitações, para se afirmar, triunfadora. A tensão de *Guararapes*, o cromatismo da *Primeira Missa*, as imensas naves surgindo das fumaças, em *Riachuelo*¹⁴⁷, revelam a harmonia, cada vez renovada, que se instaura.

Meirelles possui muito a natureza de um Poussin e, como ele, não se deixa apreender imediatamente. Em ambos os casos, é preciso nos despojarmos do gosto pelo brilho e pela virtuosidade, acostumando-nos a uma pintura silenciosa e secreta, que concebe a visualidade como intermediário para um universo além dos sentidos, além do tempo. São pintores da meditação, amam o equilíbrio, as relações serenas de tons e de formas, a discreção nos sentimentos: são clássicos, na

¹⁴⁷. A respeito de *Riachuelo*, ver adiante, o anexo "O Salon de 1883".

acepção mais alta, mais nobre, mais universal.



176 - julius SCHNORR VON CAROSFELD - *A Batalha de Lipadusa*, óleo sobre tela,
102 x 170, 1816, Kunsthalle, Bremen.



177 - Luigi MUSSINI - *Cimodocea e Eudoro*, óleo sobre tela, 276 x 216, 1855, Galleria d'Arte Moderna, Florença.



178 - John TRUMBULL - *The battle of Bunker Hill*, óleo sobre tela, 1786, Yale University Art Gallery.

MOEMA

O toison, moutonnant jusque sur l'encoulure!

O boucles! o parfum chargé de nonchaloir!

(...)

La langoureuse Asie et la brûlante Afrique,

Tout un monde lointain, absent, presque défunt,

Vit dans tes profondeurs, forêt aromatique!

Comme d'autres esprits voguent sur la musique,

Le mien, ô mon amour! nage sur ton parfum.

J'irai la-bas où l'arbre et l'homme, pleins de sève,

Se pâment longuement sous l'ardeur des climats;

(...)

Je plongerai ma tête amoureuse d'toressa

Dan ce noir océan où l'autre est enfermé;

Et mon esprit subtil que le roulis caresse

Saura vous retrouver, ô féconde paresse,

Infinis bercements du loisir embaumé!

*Cheveux bleus, pavillons de ténèbres tendues,
Vous me rendez l'azur du ciel immense et rond;
Sur les bords duvetés de vos mèches tordues
Je m'enivre ardemment des senteurs confondues
De l'huile de coco, du musc et du goudron.*

Baudelaire concentra um polo altamente erótico nos cabelos, que se confundem com o mar e, embriagados de seduições, expandem-se numa *invitation au voyage*. Os cabelos e a água se ^{misturam} ~~confundem~~, junto com uma natureza odorante, exótica, da Ásia, da África, da brasileira América, pouco importa qual seja, pois trata-se da civilização afastada, dos mundos distantes, sedutores e deliquescentes. †

Com as águas aflorando-lhe a pele, com as palmeiras ao fundo e os cabelos derramados sobre a areia, Moema morre numa tela de 1866. "*La chevelure*" faz parte das *Flores do Mal*, editadas em 1857, em 1861 e em 1868. Surgia então um *frisson nouveau*, na célebre fórmula de Victor Hugo. São arrepios desconhecidos, apoiados numa sensualidade inovada, onde o antigo exotismo romântico adquiria sutilezas e perversões.

O inventário dos desejos baudelairianos que contém "*La chevelure*" encontram-se no quadro de Meirelles (fig. 179). Da mórbida necrofilia à úmida e negra medusa dos cabelos, perfumada por odores tropicais saturados de óleo de coco; da água acariciante à ambígua imobilidade do corpo soberbo, uma sensualidade fraterna perpassa pelo poema e pela imagem. *Moema* concentra fortes pulsões desabrochadas nas "*Flores do Mal*".

Estes anos de 1860 insistem no corpo feminino alongado, com forças abandonadas, expostos, entregues. Corpos ofertos, tomados pela gravidade, inertes como as longas cabeleiras esparramadas. O poema de Baudelaire ^{denso} ~~concentra~~ uma ^x sensibilidade esparsa, repetidamente metamorfoseada na literatura, na pintura, na escultura. O *Nascimento de Venus* (fig. 180), de Cabanel, quadro de 1862, célebre então, exemplo excelente daquilo que se convencionou chamar de pintura oficial, comprada por Napoleão III, inclui esse amálgama de nudez oferta e de cabelos marítimos, como também *A pérola e a vaga*, em 1863, de Baudry. No mesmo ano de 1866, em que *Moema* é exposta no Rio, um quadro baudelaireano de Courbet exhibe, no *Salon*, uma das mais estupendamente sensuais cabeleiras de toda a história da pintura, esparramada em leque como a da índia de Meirelles, e em tela de dimensões quase idênticas à do brasileiro, num nu acompanhado por um papagaio que se encarrega da nota exótica: *La femme au perroquet* (fig. 181). A obra, entretanto, será acusada pela crítica de ceder à tentação do lugar comum¹. Sinal que o *topos*, insistente, se repetia.

O primeiro nu de Courbet fôra *Femme couchée, le repos* (fig. 182), em 1858. O abandono erótico é ali quase obsceno, mas a abundância dos cabelos e o peso dos braços, proclamam a proximidade com *Moema*. Mais tarde virão *Le Réveil*, de Lecadre (fig. 183), em 1870, e os nus de Gervex: *O nascimento de Venus* (fig. 184), *Rolla* (fig. 185), onde o corpo e as cabeleiras se completam no mesmo entregar-se.

¹. Cf. TOUSSAINT, Hélène - *Gustave Courbet (1819-1877)*, Édition des Musées Nationaux, Paris, 1977, pgs. 186/7. (...) à l'exception de Théophile Gautier qui manifeste son admiration, la critique du Salon se montre sévère pour le tableau. Elle lui rapproche un dessin négligé et elle accuse le peintre d'avoir succombé à la tentation du poncif.

"Na torrente caudal de seus cabelos negros..." cantará Castro Alves, em "O tonel das danaides", das *Espumas flutuantes*: 1869. Não seria difícil multiplicar os exemplos, ilustrando o quanto o tema martelou a sensibilidade da década². Vale mais a pena insistir sobre *Moema*, fruto deste mesmo modo de sentir que preside *La femme au perroquet*, nascida no mesmo ano ela. E mais ainda, sublinhar no que a índia infeliz difere de suas irmãs.

Moema é a mais baudelairiana de todas. Nela se encontram os perfumes capitosos das plagas longínquas, a cor acobreada capaz de acionar um erotismo baseado no estranhamento. Nela o pressuposto do navio que se vai. Nela, ainda, a dádiva do corpo magnífico que é quase cadáver, o repouso e a morte entrecruzados.

Mas *Moema* é abstrata. Nesses anos de 1860, quando o nu feminino se afirma de mais em mais realista, quando o antigo ideal é pura e simplesmente substituído por uma *cocotte* disfarçada de Venus - em Cabanel - por uma perversa depilação generalizada - o *Révél*, de Lecadre - ou pela generosidade das carnes - a *Femme au*

2. Hélène Toussaint elenca algumas obras precursoras de *La femme au perroquet*, ^{da Combet} - em verdade precursoras deste *topos* que se afirma nos anos de 1860: *La mort de Cléopâtre*, de Gigoux, em 1851, e a estátua de Clésinger, célebre pelo seu escândalo: *Femme piquée par un serpent*. Além disso, lembra o sucesso, no *Salon*, de 1864, da *Erigone*, de Riesener. Quanto à idéia que Meirelles tivesse plagiado Isabey em sua *Morte de Virgínia* (fig. 186), apontada por um articulista em 1879 em termos de acusação, ela é evidentemente falsa - não só porque, apesar da longa e úmida cabeleira de Virgínia, o tema do referido quadro se concentra na idéia de pudor, e se opõe à nudez límpida de *Moema*, como o problema aqui não é mais de plágio, mas da presença de uma recorrência na cultura pictural do tempo, que se impõe para artistas diferentes. Trata-se de uma evidente maldade inculta e provinciana, que oferece antes a medida do meio tacanho que Meirelles enfrentou no Brasil. In MAFRA DE SOUZA, Alcídio (coordenador) - *Victor Meirelles de Lima 1832-1903*, op. cit., pgs. 48 e 64. Nestas relações internacionais, lembremos que, em 1867, *Moema* será enviada para o pavilhão brasileiro - nu feminino exótico de exportação oblige - da *Exposition Universelle*, de Paris. Cf. *Exposition Universelle 1867 à Paris - première partie (groupe I a IV) contenant les oeuvres d'art*, E. Dentre, Paris, 1867, pg. 204.

Perroquet, de Courbet - Meirelles se mostra inabalavelmente fiel aos procedimentos elevados que sempre possuíram sua obra. Os volumes poderosamente sintéticos, geometrizados, do corpo de *Moema*, o sombreamento definido com poucas transições, o contorno implacável, tornam espiritualizado - não há outra palavra - o insistente tema erótico.

Moema é a grande obra prima do século XIX brasileiro. A tela conjuga a grande obsessão sensual do tempo, que se repete incansavelmente nas artes internacionais, com o romantismo indianista, que se carrega aqui de maresias longínquas. Porque Meirelles opera a transfiguração estilística capaz de conduzir a imagem para a fronteira tênue entre a sedução sensível e a beleza da forma.

PEQUENA CODA À MOEMA

Em 1882, Rodolfo Amoedo apresenta, no *Salon* parisiense, um soberbo nu de tema também indianista: *Marabá* (fig. 187). Ele não se inclui na recorrência dos belos corpos que se alongam nas praias, ao beijo das ondas. Mas a comparação faz ressaltar as diferenças essenciais na natureza de um quadro e outro. Se *Moema*, pela posição do corpo, converge com a *Mulher do papagaio*, de Courbet, é bem evidente que tanto pelo colorido, quanto pela idéia generalizante, abstrata do desenho, e pela paisagem atmosférica que se perde nos longes, de Meirelles, é impossível associá-lo à arte do pintor de Ormans. *Marabá*, com a natureza que bloqueia o horizonte, projetando o nu para frente, com as rugosidades da pedra, com certos tons de verde, mostram que Amoedo atentou muitíssimo para o paisagismo realista. O tratamento do corpo, todo em oposição à *Moema*, é feito de carnes que se exprimem em singularidade, que revelam o peso do ventre, as dobras da cintura, que enfeixam o a região pélvica em dois segmentos curvos confrontados, limitando barriga pronunciada e nádegas protuberantes. A pose, aliás, que obriga o corpo a ziguezagues, projeta e acentua os quadris, faz dilatar o abdome, se quer frontalmente contrária aos embelezamentos graciosos ou nobres da tradição clássica. Há qualquer coisa de animal nessas pernas que nascem dentro volume arredondado e ^{anulo} ~~delgado~~ ^{quadris} do ~~torso~~. Há também uma evidente e imediata sensualidade - assinalada por Théophile Véron nos seus comentários para o *Salon* de 1883: AMOEDO (Rodolphe) - "*Marabá*", l'héroïne du poème de Gonzalves Diaz, est étendue dans une pose lascive, s'appuyant des deux coudes sur un mamelon de granit gris. La figure, de profil, palpite de sensualité; le torse opulent et les chairs du bassin et des jambes frémissent de sève et de vie. Le paysage s'accorde bien avec cette figure réussie.

Beaucoup d'avenir dans cette solide palette ³. Meirelles transfigura o apelo erótico no rigor da forma abstrata, vazando necrofilia e exotismo em alta generaização mental. Amoedo animaliza seu personagem numa paradoxal clave poética.

Caberia mencionar ainda *O último tamoi* (fig. 188), de Amoedo, exposto no *Salon* de 1883⁴. Trata-se de evidente referência a Meirelles, numa versão masculina de *Moema*, repetindo-se mesmo a estratégia da tanga rompida, que, sob pretexto de encobrir o sexo, revela ainda mais sensualmente o corpo. O índio de Amoedo possui, entretanto, um partido francamente realista. Realismo de dois tipos, diríamos: um para o faciës de afogado, outro para o corpo poderoso e esplêndido, sem dúvida observado sobre modelo vivo.

³. VÉRON, Théophile - *Dictionnaire Véron*, Paris, 1882, pg. 8.

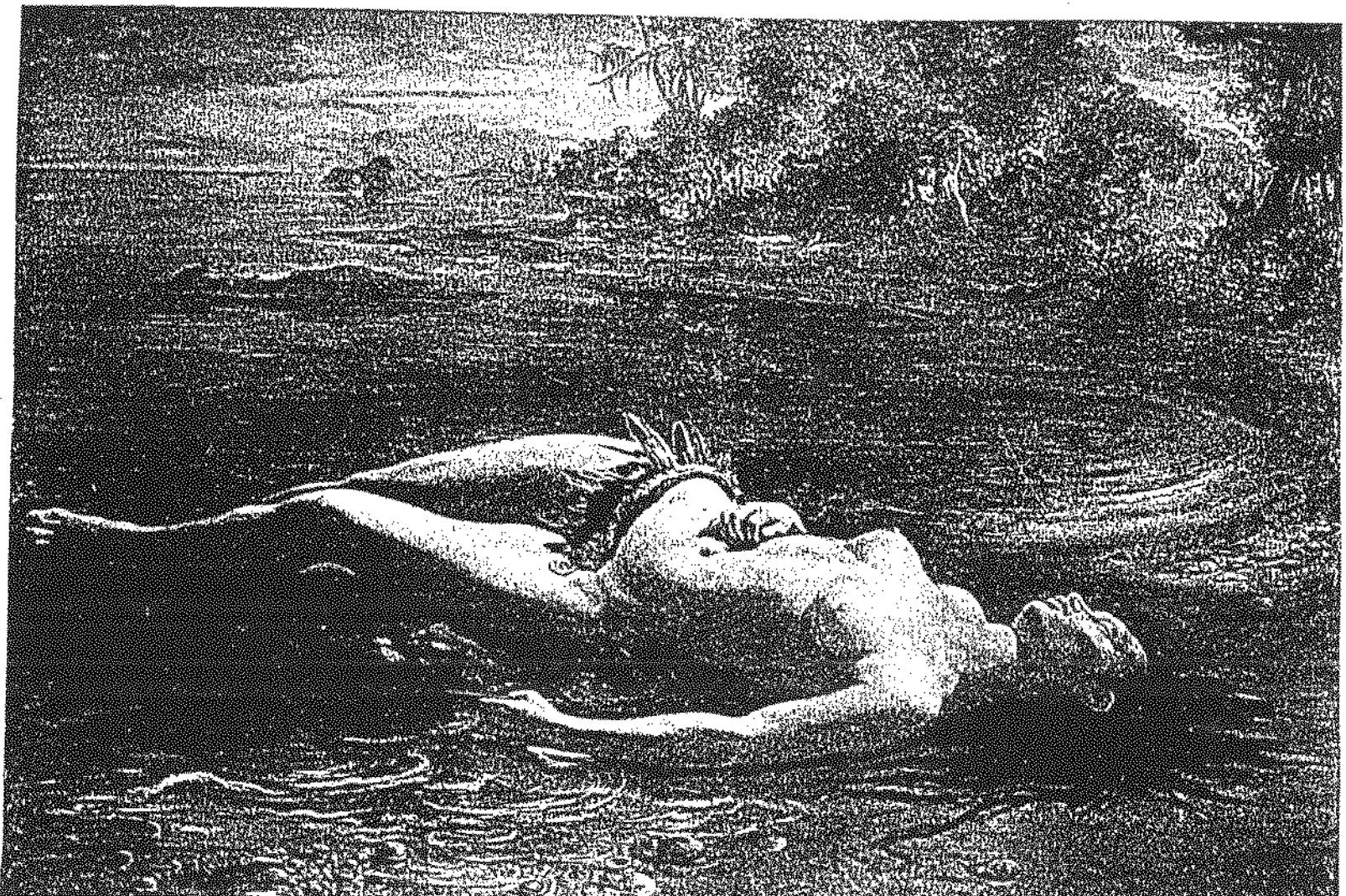
⁴. Cf. *explication des ouvrages de peinture (...)*, op. cit., pg. 4:

AMOËDO (Rodolphe), né a Rio-de-Janeiro, élève de M. Cabanel. - Rue des Beaux-Arts, 10.

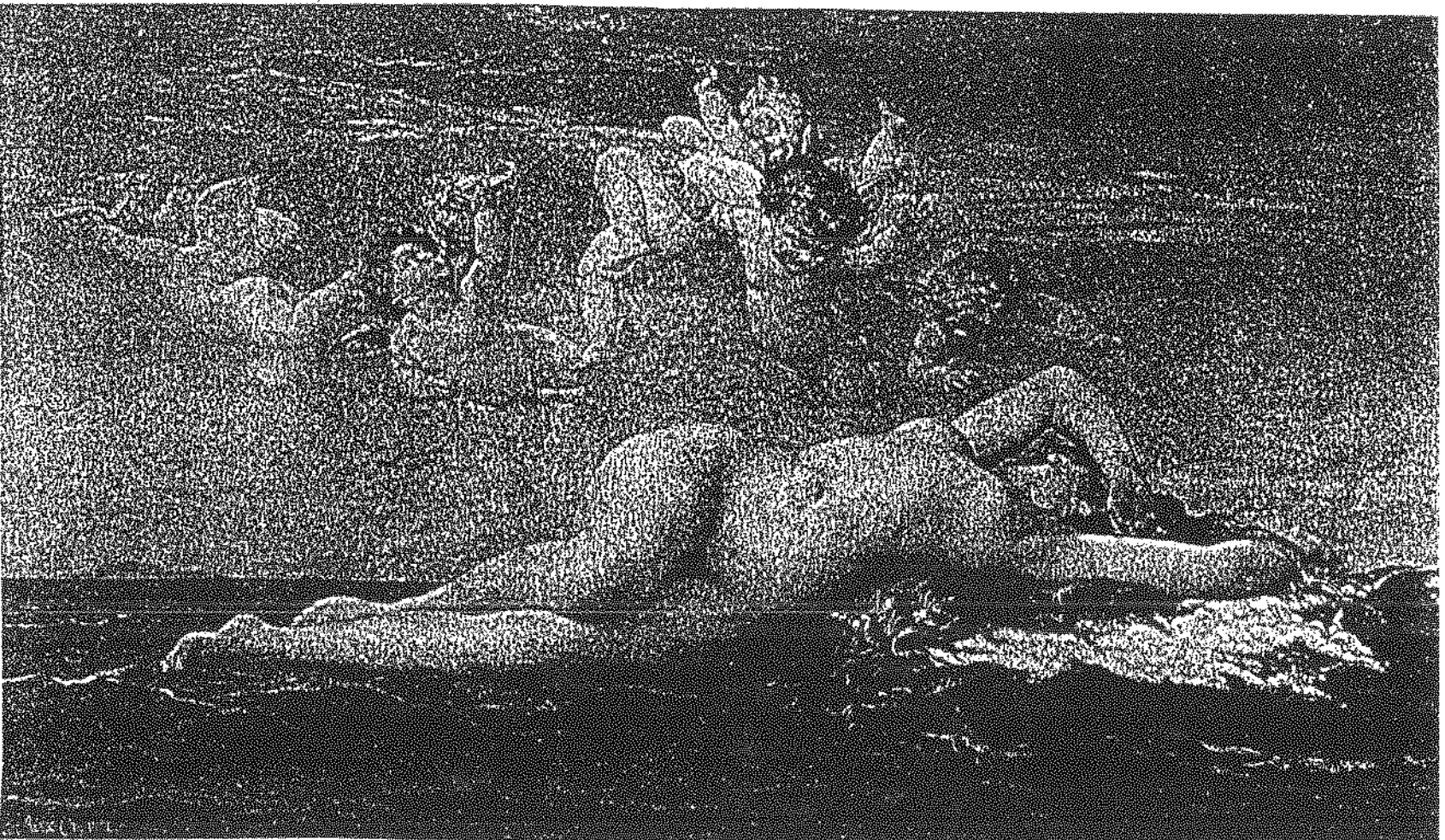
30 - *Le dernier des Tamoyos*

Anchietta, missionnaire portugais au Brésil, trouve le cadavre d'Aynabire, chef de la tribu des Tamoyos, sur une plage où il l'ensevelit.

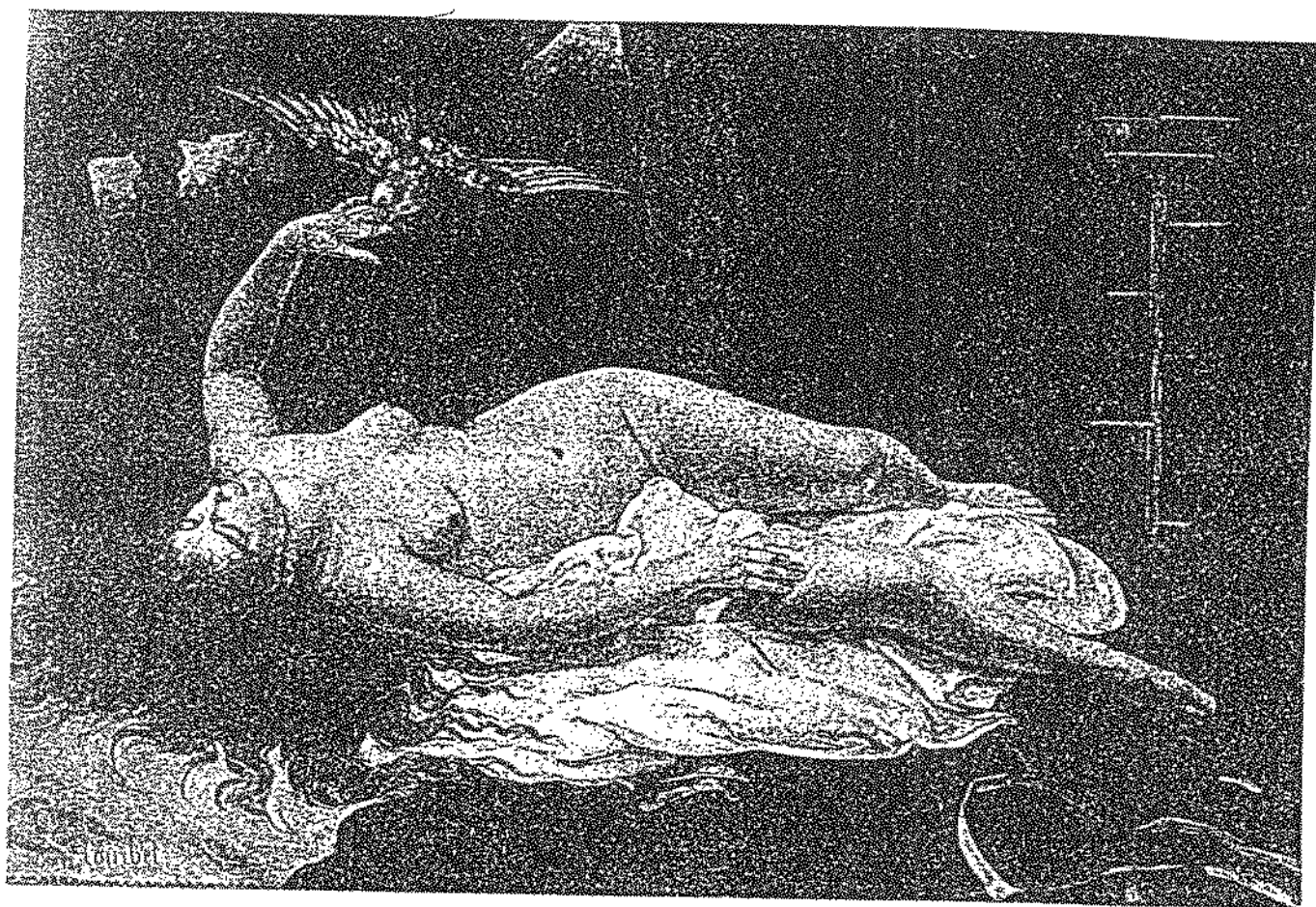
(*Histoire du Brésil*)



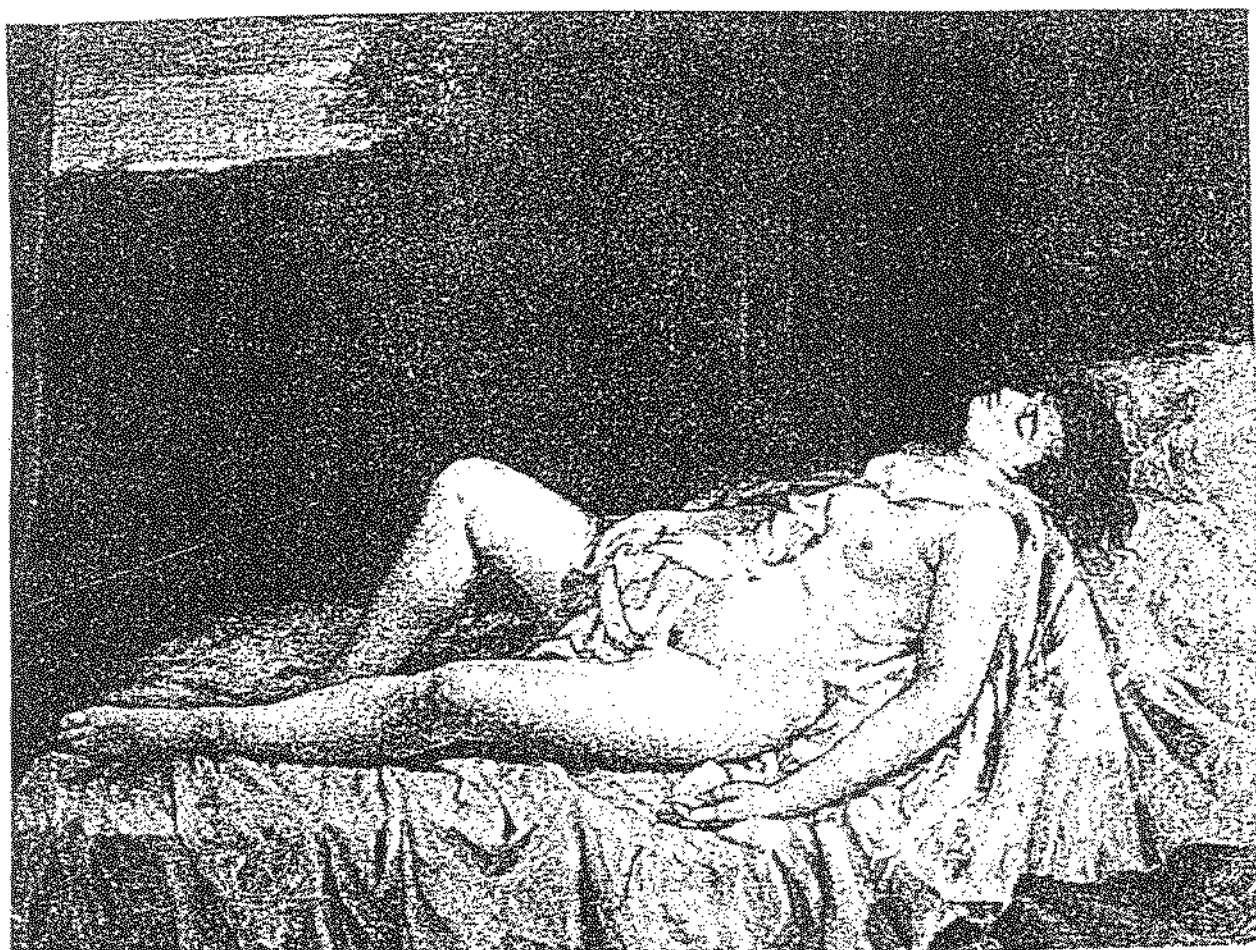
179 - Victor MEIRELLES - *Moerua*, óleo sobre tela, 120 x 190 cm, 1866, Museu de Arte de São Paulo.



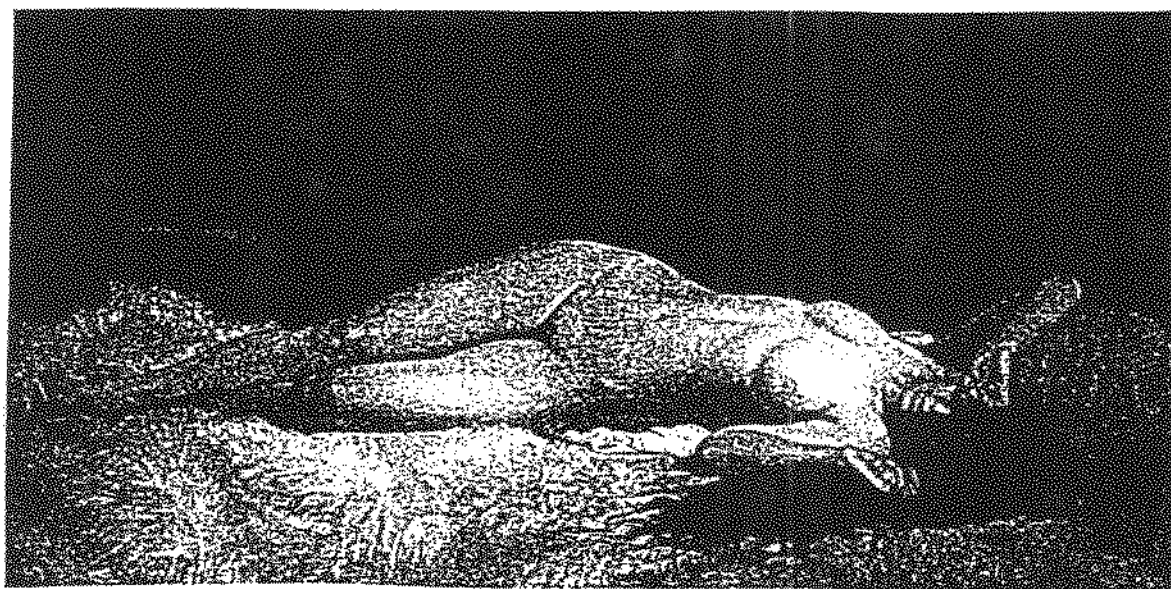
180 - Alexandre CABANEL - *La naissance de Vénus*, óleo sobre tela, 130 x 225 cm.,
1862, Musée d'Orsay, Paris.



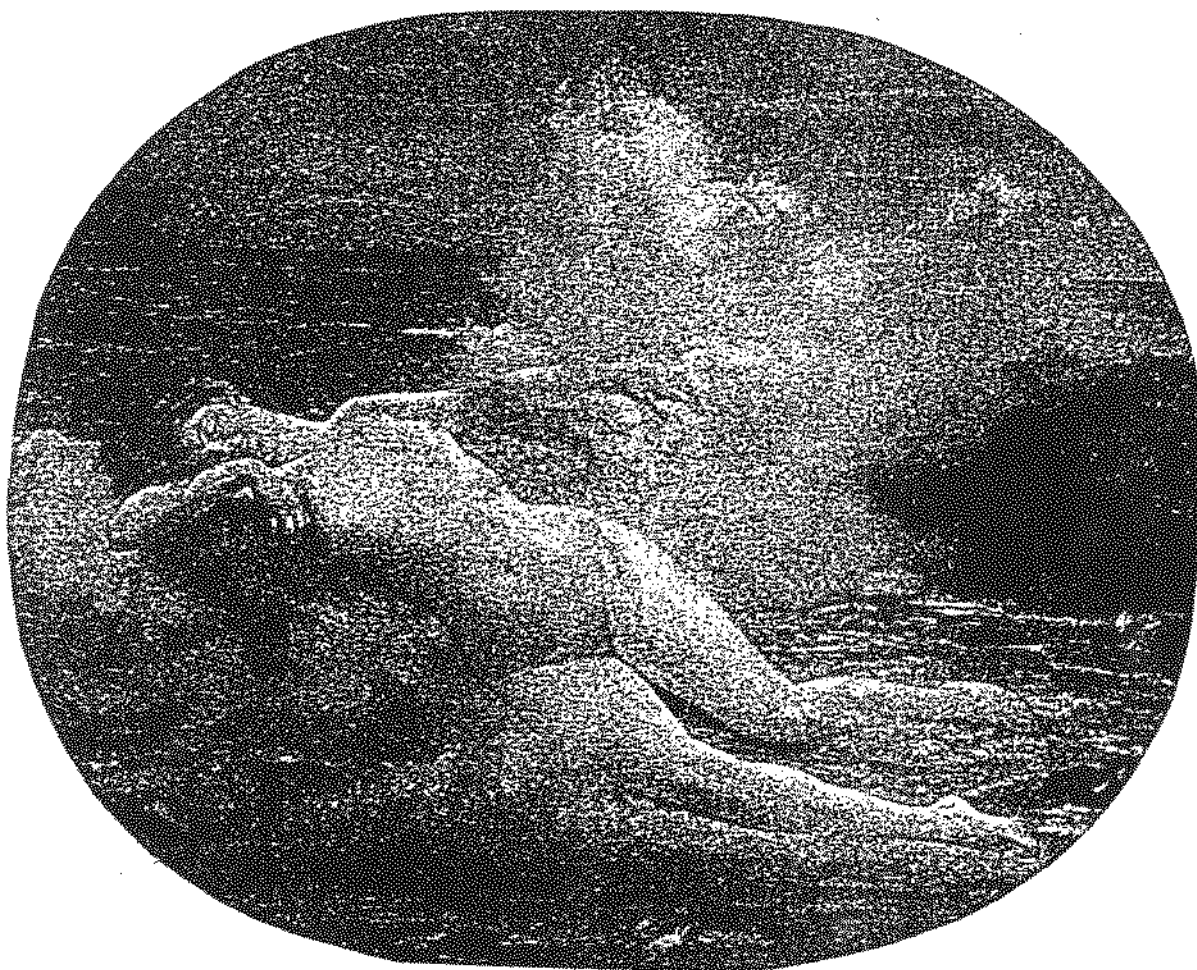
181 - Gustave COURBET - *La femme au perroquet*, óleo sobre tela, 129 x 195 cm, 1866, Metropolitan Museum, Nova Iorque.



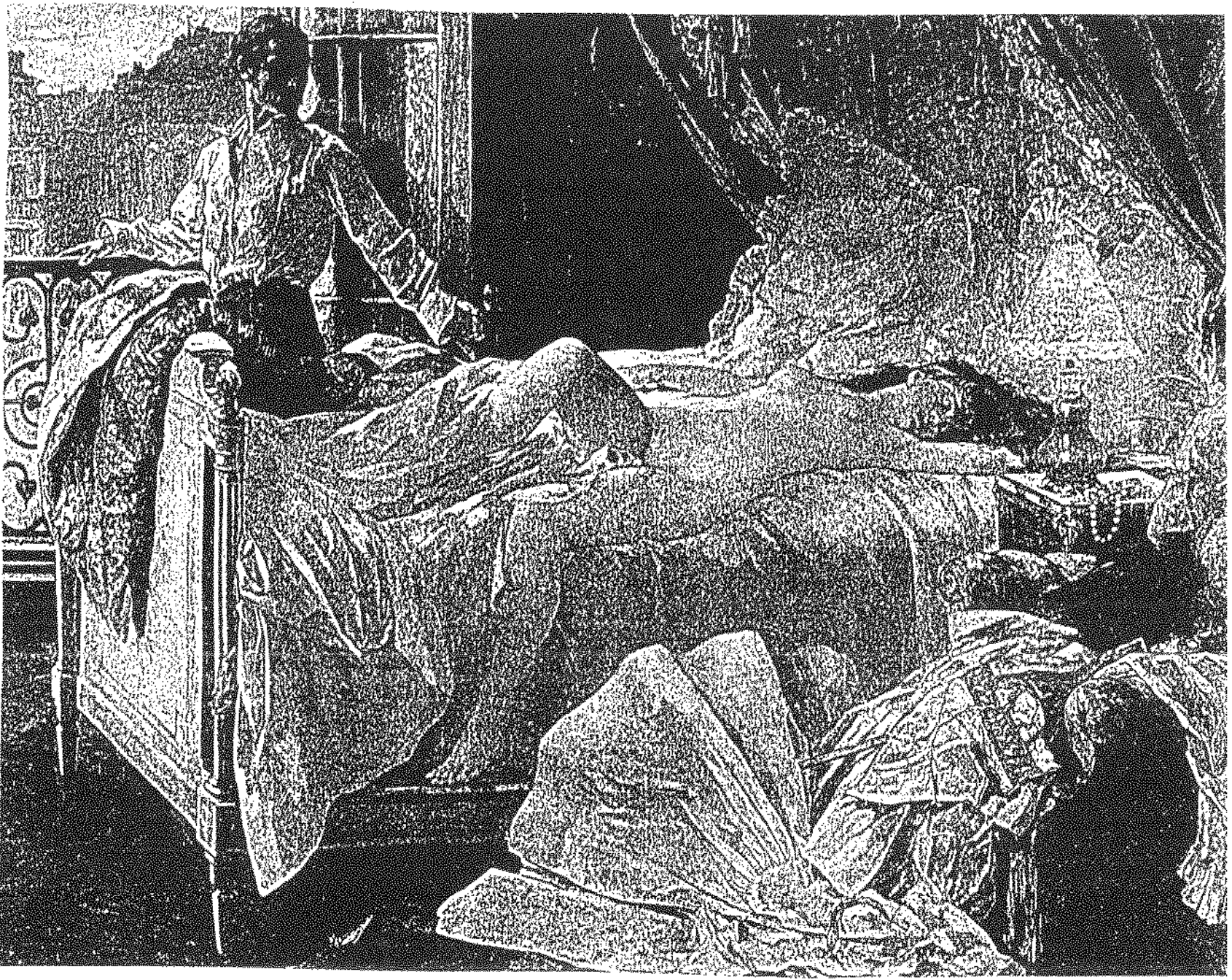
182 - Gustave COURBET - *Femme couchée, le repos*, óleo sobre tela, 51 x 64 cm, 1858, coleção particular, Londres.



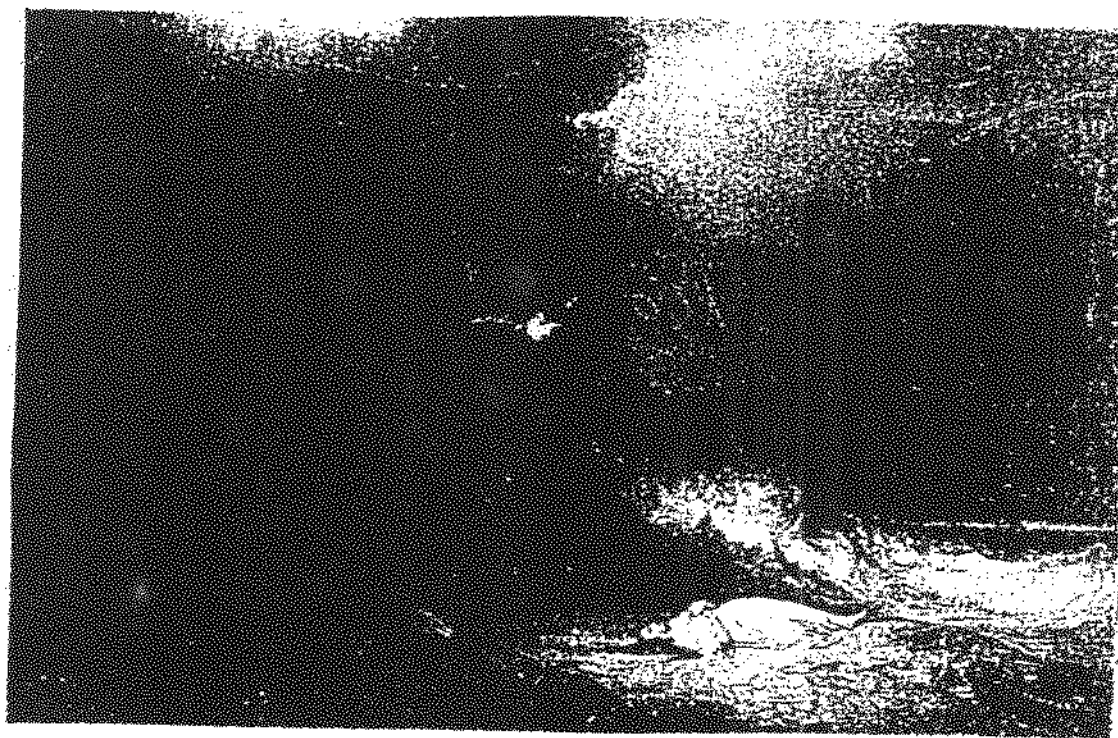
183 - Alphonse LECADRE - *Le Réveil*, óleo sobre tela, 96 x 195 cm, 1870, Whitford and Hughes Gallery, Londres.



184 - Henri GERVEX - *La naissance de Venus*, óleo sobre tela, Musée du Petit Palais, Paris.



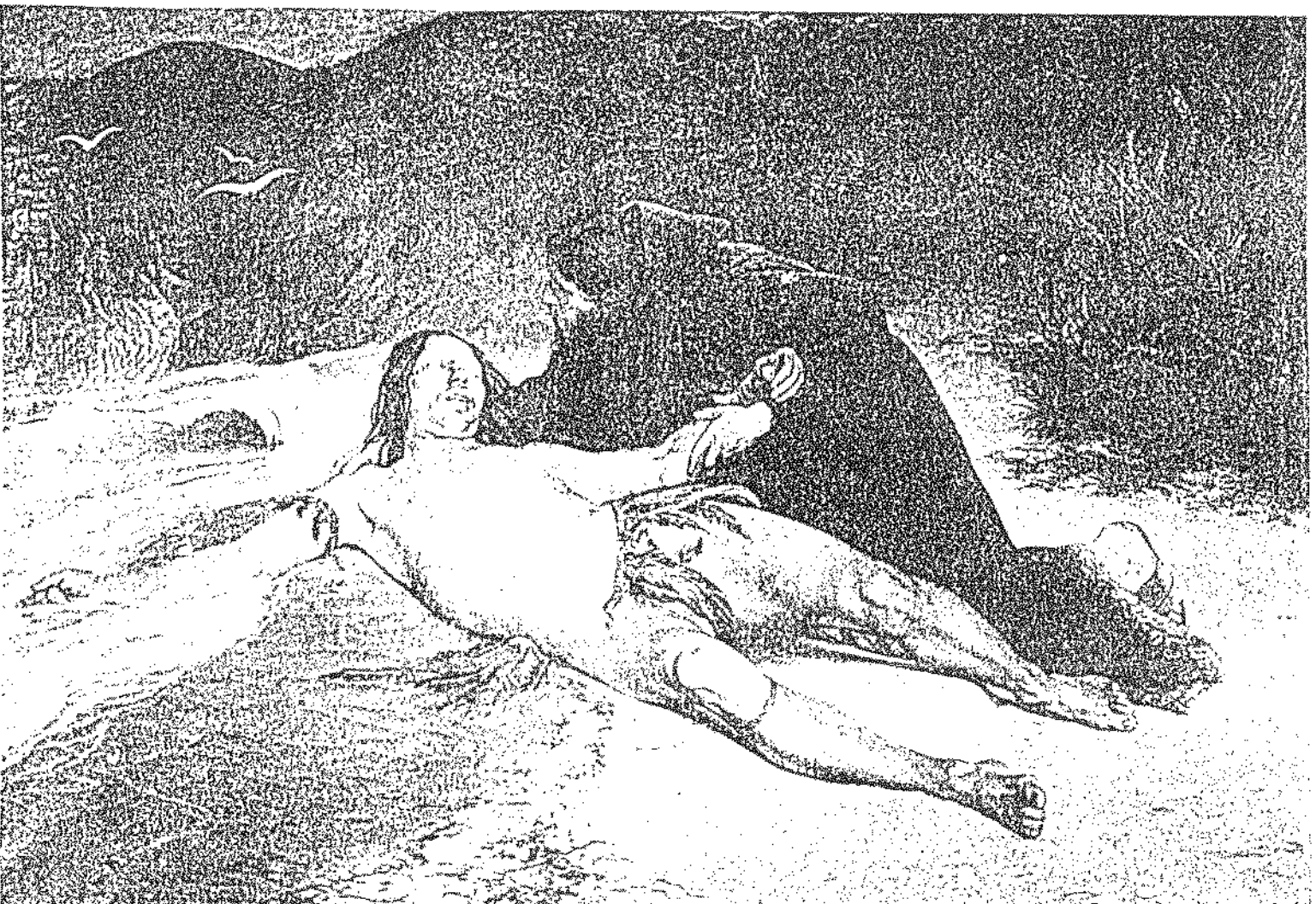
185 - Henri GERVEX - *Rolla*, 172 x 220 cm., 1878, óleo sobre tela, Musée des Beaux-Arts, Bordeaux.



186 - Louis Gabriel Eugène ISABEY - *La mort de Virginie*, óleo sobre tela, 60,5 x 91 cm.



187 - Rodolfo AMOEDO - *Marabá*, óleo sobre tela, 1882, Museu Nacional de Belas-Artes, Rio de Janeiro.



188 - Rodolfo AMOEDO - *O último tamoio*, óleo sobre tela, 1803 x 2613 mm., 1883,
Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

O *Salon* de 1883

Uma das informações concernentes à exposição da *Batalha de Riachuelo* no *Salon* parisiense de 1883, que aparece repetidamente na bibliografia brasileira, é a de que Meirelles teria exposto sua obra ao lado de um quadro de P.-A. Renoir, intitulado *O piloto*. É o que afirma, por exemplo, Donato Mello Júnior, in "Temas Históricos"¹.

"A tela foi apresentada juntamente com um opúsculo em francês, hoje raridade, "La bataille de Riachuelo". Notas por Frederico José de Santana Néri, tendo sido a mesma exposta entre o *Piloto*, de Renoir, e a *Andrômaca*, de Rochegrosse."

Ângelo de Proença Rosa e Elza Ramos Peixoto acham "interessante notar que figurou ao lado de *O piloto*, de Renoir"². Este interesse viria, parece-me, do confronto entre um pintor pertencente ao universo das escolas e das academias e um artista das vanguardas. Um quadro de Renoir juxtaposto ao de Meirelles teria formado um contraste; marinha diante de marinha, nosso pintor não poderia deixar de ter percebido as novidades que a pintura de vanguarda trazia.

A questão é que Renoir nunca pintou um quadro com o referido título. O pintor figura, sim, no catálogo de 1883, mas com um *Portrait de Mme. C....* Quem

1. In MAFRA DE SOUZA, Alcídio (coordenador) - *Victor Meirelles de Lima 1832-1903*, op. cit, pg. 77/78.

2. In "Biografia", MAFRA DE SOUZA, op. cit. pg. 49.

expõe um *Le pilote* foi Renouf³, um quadro de grandes dimensões, que conquistou certa celebridade então e foi adquirido pelo Estado francês⁴. Era natural que esta obra se encontrasse na mesma sala do *Combate*, de Meirelles, devido à proximidade do tema marinho.

O que houve foi, em algum lugar da nossa bibliografia, um erro de transcrição: de Renoir à Renouf há apenas a mudança de duas letras finais. Como se pode ver, na reprodução da página do catálogo do Salon, ele figura logo em seguida a Renoir: os artistas eram ali classificados por ordem alfabética. Muito claramente nenhum controle foi até agora estabelecido nas citações, e as repetições se fizeram sucessivamente a partir desse erro assinalado.

Meirelles, no guia do *Salon* de 1883⁵, surge da seguinte maneira:

³. Émile RENOUF, Paris, 1845-1894. A ficha do Service de Documentation du Musée d'Orsay traz as seguintes informações: *Né à Paris en 1845, Emile RENOUF suit les cours de G. BOULANGER, J. LEFEBVRE et CAROLUS-DURAN et participe au Salon de 1870 à 1893.*

Peintre de paysages et de scènes de genre, il fut très attaché à la Normandie.

On le retrouve à Honfleur où il participe aux "Rencontres de Saint-Siméon". De cette époque datent quelques toiles représentant les buveurs attablés sous les pommiers... en hommage une route d'Honfleur perpétue sa mémoire.

Il fit un voyage aux États-Unis ainsi qu'en témoignent ses peintures des "Chutes du Niagara" et du "Pont de Brooklyn".

⁴. Cf. LAFENESTRE, G - *Exposition des Beaux-Arts - le livre d'or du Salon de peinture et sculpture*, Bibliophiles, Paris, 1884.

⁵. *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au palais des Champs-Élysées le 1er. mai 1883*, Bernard et cie, Paris, 1883, pg 150.

Meirelles (Victor), né à Sainte-Catherine (Brésil).
élève de L. Cogniet et M. Gastaldi - Boulevard
de Vaugirard, 114.

**1653 - Combat naval de Riachuelo; épisode de
la guerre entre le Brésil et le Paraguay.**

"le 11 juin 1865, vers neuf heures du matin, la flotte brésilienne au mouillage en avant de Corrientes, dans le Rio-Parana, vit arriver huit vapeurs paraguayens remorquant six batteries flottantes armées de pièces tournantes de gros calibre: la flotte ennemie passa devant les bâtiments brésiliens, dont elle essuya le feu et alla se ranger devant Riachuelo, petit cours d'eau qui se jette dans le Parana, où l'escadre brésilienne, composée de neuf navires, lui livra bataille. Après quelques heures de combat, la canonnière brésilienne *Parnaíba* est abordée par trois bâtiments paraguayens, dont les soldats envahissent le pont de la *Parnaíba* et entament une lutte à l'arme blanche. Le chef de l'escadre brésilienne, l'amiral Barrozo après avoir hardiment transformé l'*Amazonas* en bélier et avoir mis hors de combat plusieurs navires ennemis, vole au secours de la *Parahiba*, en faisant hisser le signal n. 10 (*soutenir le feu*: la victoire est assurée). L'*Amazonas*, par un habile mouvement de recul, prend ses distances pour couler bas un autre navire paraguayen qui cherche à s'échapper. À ce moment, l'amiral Barrozo sur la passerelle où il s'est toujours maintenu, ordonne la continuation de l'attaque, aux cris de: *Vive l'empereur! Vive le Brésil!*..."

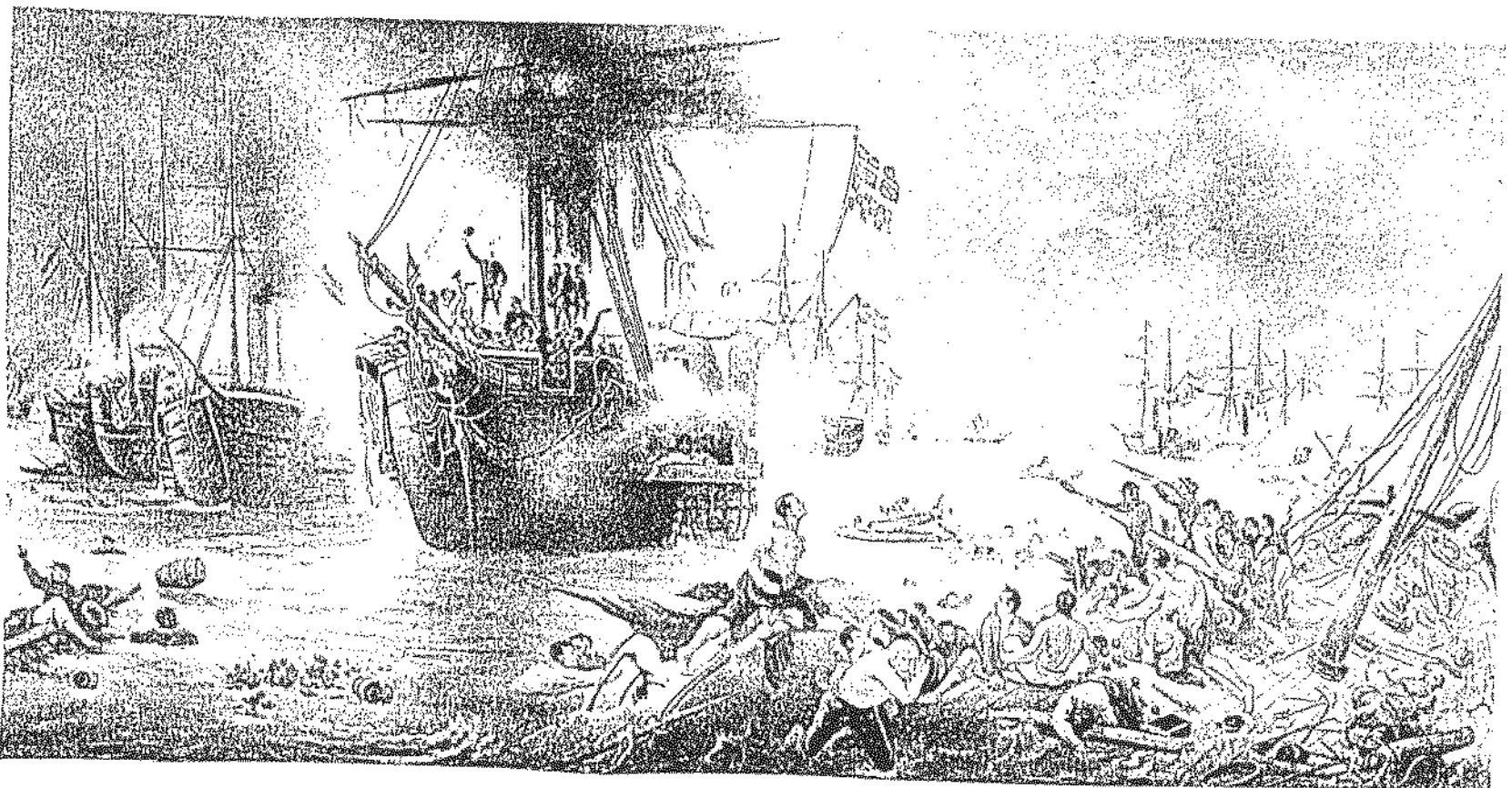
O quadro brasileiro parece ter passado despercebido. Os comentadores do *Salon*: Énault, Japhet, Saint-Juirs, Ballu e Dubufe não os mencionam. Este último, no entanto, confere uma longa passagem ao *Pilote*, de E. Renouf:

La mer, la mer immense et furieuse. Une barque de sauvetage se hasarde dans la tempête; on voit se dessiner nettement sa quille, à l'arrière, dans la transparence de la vague qui se creuse, pendant que la crête écumeuse déferle et couvre les rameurs. Ceux-ci

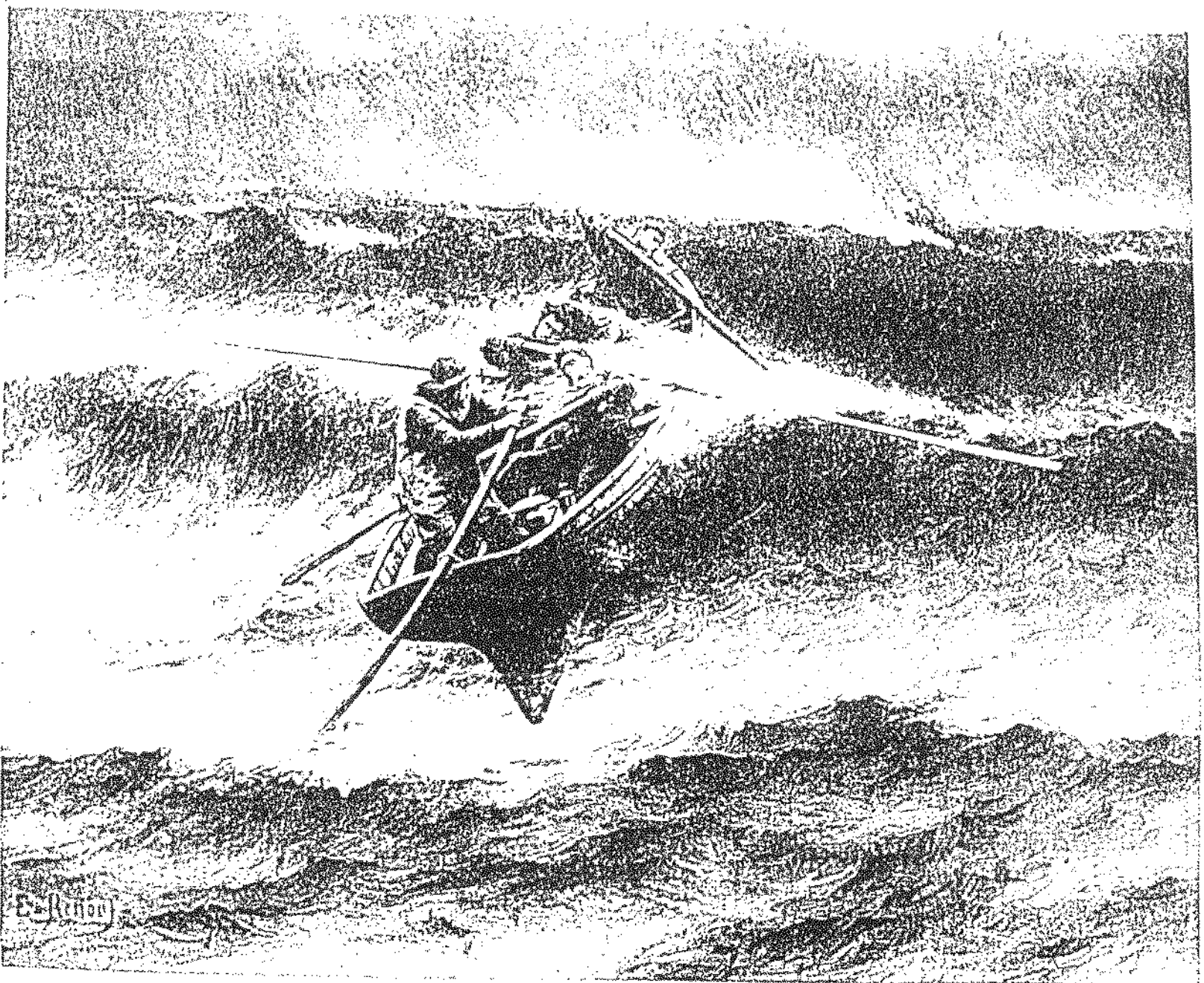
*manient résolument l'aviron sous un ciel sinistre. La mise en scène du drame est profondément émouvante parce que le peintre s'est efforcé de lui donner le caractère de la réalité. Tout concourt à produire l'émotion dans cet ouvrage, la tonalité générale et l'exécution du détail. L'attitude des gens de mer et leur action ne laisse rien à reprendre; ce sont des vrais marins dans une vraie tempête."*⁶

Este *Salon* de 1883, que celebrava - como indica a folha de rosto do catálogo - a centésima exposição desde que fora criado, em 1673, reunia 4943 obras. Dentre elas, pode-se assinalar o brilhantíssimo *Bara*, de Weertz, e a grande obra-prima de Whistler, *Portrait de ma mère*.

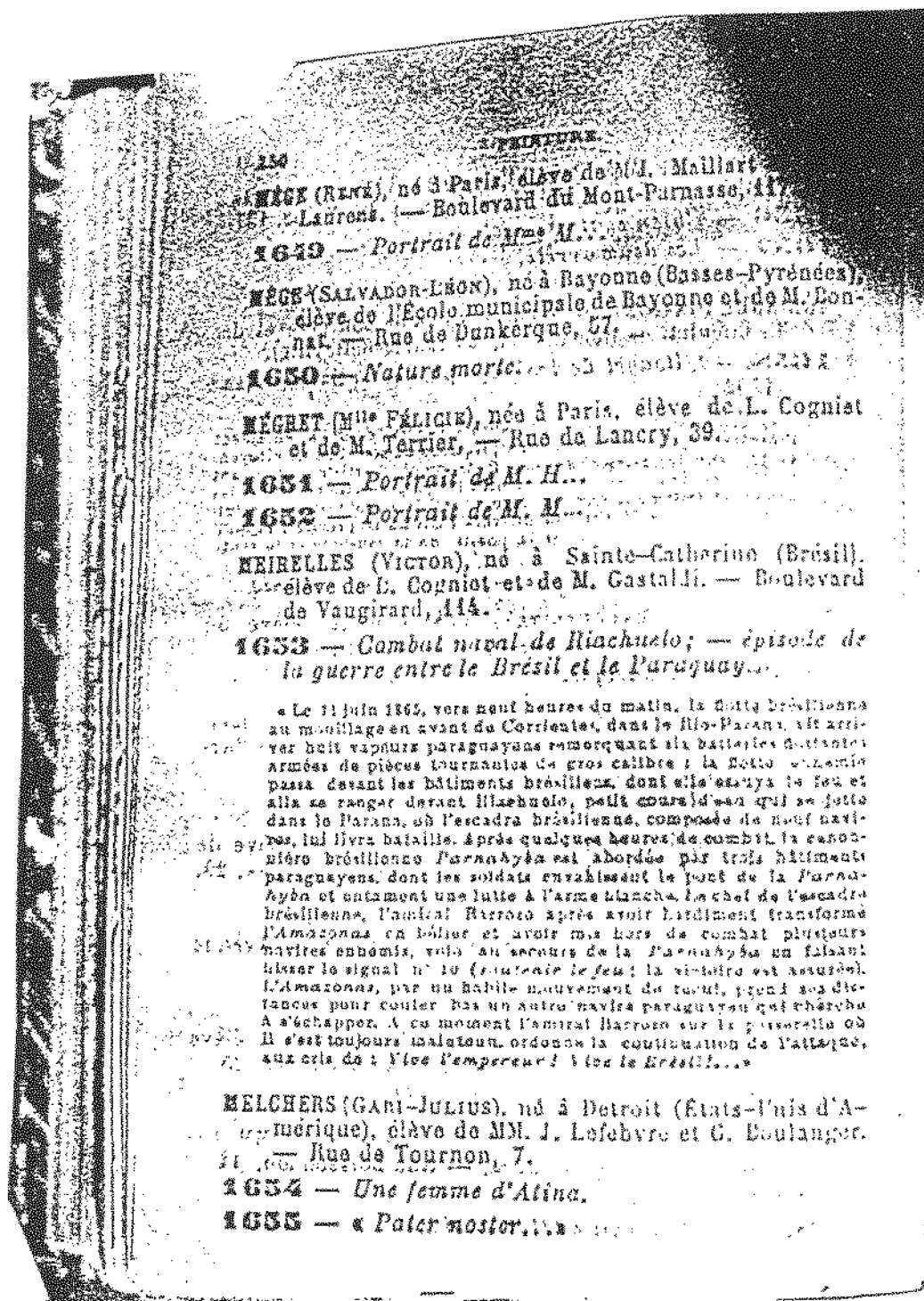
6. SAINT-JUIRS - *Guide illustré du Salon de 1883, Supplément du journal Le Clairon*, Paris, 1883, pg. 7. Embora muito injusta, não era portanto totalmente desprovida de fundamento a violenta crítica publicada na *Revista Ilustrada*, n. 363, de 1883 (apud MELLO Jr., Donato - "Temas históricos", op. cit., pg. 78): "Para expor a cópia de um quadro já visto por nós, que fez fiasco no *Salon* de Paris, que passou completamente despercebido apesar de seu (...)". Algumas referências elogiosas teriam sido publicadas, no entanto, no *Le Moniteur de l'Armée*, *Le Courier International* e *The Continental Gazette*. Não se pode dizer, entretanto, que nenhum desses periódicos tivesse grande alcance dentro dos meios da crítica de arte. No que concerne Renouf, ver ainda ROGER-MILÈS, *Émile Renouf*, Paris, 1893.



189 - Victor MEIRELLES - *Estudo para a Batalha do Riachuelo*, óleo sobre tela, 81 x 41 cm., Museu Histórico da Cidade, Rio de Janeiro.



190 - Emile RIGNON - *La pitea*, óleo sobre tela, 1883.



150

PEINTURE

NÈGE (Rosa), né à Paris, élève de M. J. Maillart
et de M. Laurent. — Boulevard du Mont-Parnasse, 117.

1649 — Portrait de Mme M.

NÈGE (SALVADOR-LEON), né à Bayonne (Basses-Pyrénées),
élève de l'École municipale de Bayonne et de M. Don-
nat. — Rue de Dunkerque, 57.

1650 — Nature morte.

NÈGRE (M^{me} FÉLICE), née à Paris, élève de L. Cogniat
et de M. Terrier. — Rue de Lancry, 39.

1651 — Portrait de M. H.

1652 — Portrait de M. M.

NEIRELLES (Victor), né à Sainte-Catherine (Brésil),
élève de L. Cogniat et de M. Gastaldi. — Boulevard
de Vaugirard, 114.

**1653 — Combat naval de Riachuelo; — épisode de
la guerre entre le Brésil et le Paraguay.**

« Le 11 juin 1865, vers huit heures du matin, la flotte brésilienne
au mouillage en avant de Corrientes, dans le Rio-Paraná, vit arri-
ver huit vapeurs paraguayens remorquant six batteries d'artillerie
armées de pièces tournautes de gros calibre : la flotte ennemie
passa devant les bâtiments brésiliens, dont elle essaya le feu et
alla se ranger devant Riachuelo, petit cours d'eau qui se jette
dans le Paraná, où l'escadre brésilienne, composée de neuf bâti-
ments, lui livra bataille. Après quelques heures de combat, la canon-
nière brésilienne *Parnaíba* fut abordée par trois bâtiments
paraguayens, dont les soldats envahirent le pont de la *Parna-
íba* et entamèrent une lutte à l'arme blanche. Le chef de l'escadre
brésilienne, l'amiral Barroso après avoir hardiment transformé
l'*Amazonas* en bûche et avoir mis hors de combat plusieurs
navires ennemis, vint au secours de la *Parnaíba* en faisant
hisser le signal n° 10 (sauter le feu) : la victoire fut assurée.
L'*Amazonas*, par un habile mouvement de recul, gagna ses dis-
tances pour couler bas un autre navire paraguayen qui chercha
à s'échapper. A ce moment l'amiral Barroso sur la *Parnaíba* où
il s'est toujours isolé, ordonna la continuation de l'attaque,
aux cris de : *Vive l'empereur ! Vive le Brésil !* »

MELCHERS (GARI-JULIUS), né à Detroit (États-Unis d'A-
mérique), élève de MM. J. Lefebvre et G. Boulanger.
— Rue de Tournon, 7.

1654 — Une femme d'Atina.

1655 — « Pater noster. »

191 - Fac-simile da página 150 de *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au palais des Champs-Élysées le 1er mai 1883*, Bernard et cie, Paris, 1883.

- RENOIR (PIERRE-AUGUSTE), né à Limoges, élève de M. Bonnat. — Rue Saint-Georges, 35.
- 2031 — *Portrait de M^{me} C.*
- RENOUF (ÉMILE), né à Paris, élève de MM. Bonnat, Lesclapart et Carolus-Duran. — H. C. — Rue de la Harpe, 37.
- 2032 — *Le pilote.*
- 2033 — *Lizy.*
- RETZ (EUGÈNE-FRANÇOIS-ALFRED DE), né à Arras (Pas-de-Calais), élève de M. Dubois. — A Arras, place Saint-Etienne; et à Paris, chez M. Etienne, rue Saint-Ferdinand, 34.
- 2034 — *Sous bois, à Lumbres (Pas-de-Calais).*
- REVERCHON (ANDRÉ), né à Lyon, élève des Écoles de Lyon et de Paris. — Rue Debrousse, 3.
- 2035 — *Un clair de lune.*
- REYNAUD (FRANÇOIS), né à Marseille, élève de Loubon. — F.N. — Rue de Donai, 63.
- 2036 — *A la porte d'une église.*
- RIANT (DOMINIQUE-MANUEL), né à Mendive (Basses-Pyrénées), élève de MM. Bonnat et Cormon. — Rue Tourlaque, 8.
- 2037 — *a l'ispartinilin*
- RIDARZ (RODOLPHE), né à Vienne (Autriche). — Rue Duperré, 17.
- 2038 — *Une route à Cayeux (Picardie).*
- 2039 — *Habitudes de pêcheurs en Picardie.*
- RIBOT (GERMAIN-THÉOPHILE-CLÉMENT), né à Paris, élève de son père. — A Colombes (Seine), rue de la Bibliothèque, 10.
- 2040 — *Étains du seizième siècle.*
- RICCI (JOSEPH), né à Gênes, élève de M. Bonnat. — Rue Ganneron, 22.
- 2041 — *Mendiant.*
- 2042 — *Repos forcé.*

192 - fac-simile da página 183 de *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au palais des Champs-Élysées le 1er. mai 1883*, Bernard et cie, Paris, 1883

UM MANUSCRITO INÉDITO DE
TOMMASO MINARDI
OU
SOBRE OS PODERES DA
GEOMETRIA

Transcrevemos, acompanhada por sua tradução, a primeira *Lezione agli scolari sull'importanza dello studio della geometria*, de duas que foram proferidas por Tommaso Minardi para seus alunos da romana *Accademia di San Luca*. O manuscrito, conservado no Archivio di Stato, da Sapienza¹, é interessante por várias razões, e a primeira, sem dúvida, justificada pela simples autoria: a de um dos grandes artistas do século passado. Entretanto, ele sugere ainda interrogações vinculadas não apenas a uma estética minardiana, mas ao *purismo* romano, e mais, a algo que poderíamos chamar da questão da linearidade, suscitada desde o final do século XVIII. Enfim, trata-se de um texto que nos interessa mais particularmente pois revela aspectos de uma pedagogia e de uma teoria que tiveram fortes incidências sobre Victor Meirelles.

As duas *Lezioni* são mencionadas e resumidas por Ovidi, em sua biografia do pintor². Elas insistem sobre esse princípio essencial, que surge como uma espécie de alma ontológica das artes: a geometria. Os biógrafos referem-se, de modo mais ou menos aprofundado, à importância que lhe atribui Minardi. De Sanctis³, por exemplo, notava: "Egli, con tutto antico zelo, si pose ad ammaestrare i suoi discepoli inculcando loro di apprendere innanzi tutto geometria e prospettiva (...)". E, no discurso proferido por Minardi sobre as qualidades essenciais da pintura italiana⁴, projetada numa dimensão temporal, a geometria toma o papel de

¹. ASR, Fondo Minardi/Ovidi, busta 12, fasc. 88 - Manoscritti Minardi.

². OVIDI, Ernesto - *Tommaso Minardi e la sua scuola*, Pietro Rebecca, Roma, 1902, pgs. 176/7.

³. DE SANCTIS, Guglielmo - *Tommaso Minardi e il suo tempo*, Forzani, Roma, 1900, cap. V, Cf. pgs. 57 a 61. transcritas em anexo.

⁴. MINARDI, Tommaso - "Delle qualità essenziali della pittura italiana dal suo rinascimento fino all'epoca della perfezione", Discorso del prof. Tommaso Minardi Già Presidente e Cattedratico di pittura nell'Insigne e Pontificia Accademia Romana delle Arti denominata di San Luca. Letto nella

motor histórico e ontogênico, núcleo mínimo e irreduzível daquilo que se poderia chamar uma verdade em arte.

Tal modo de conceber o papel da geometria ultrapassa o âmbito das convicções singulares do artista e se amplia como primordial princípio de uma didática purista ao ser enunciado com clareza por Pietro Estense Selvatico, em *Del Purismo nella pittura*⁵: "Cominciano prima a por dinanzi a questi allievi le figure geometriche piane e solide perchè s'avvezzino a comprendere la geometria della forma, il valore e la relazione degli angoli coi lati, e quindi afferrino, per tal via, negli esemplari che dovranno copiare in progresso, la loro figura elementare. Tutti questi delineamenti geometrici vogliono poi che dagli alunni sieno tracciati senza aiuto di seste o di righe, affinchè l'occhio si acconci alla misura, e la mano s'avvezzi a segnare con sicurezze le linee più difficili, quali sono la retta o l'altra costituente una curva continua determinante una forma regolare."

solenne adunanza delle Pontificie Accademie di Archeologia, e di San Luca il 4 settembre 1834. Extraído de: *Scritti del cavaliere Prof. Tommaso Minardi sulle qualità essenziali della pittura italiana dal suo risorgimento fino alla sua decadenza pubblicati per opera di Ernesto Ovidi*, Roma 1864 (pp. 1-41). Apud *Disegni di Tommaso Minardi*, 2 volumes, catálogo da Exposição *Disegni di Tommaso Minardi (1787 - 1871)*, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, 1982/1983, curadoria de Stefano Susinno, De Lucca ed., Roma, 1982.

⁵. SELVATICO, Pietro Estense - "Del Purismo nella pittura". Extraído de: *Scritti d'Arte*, Barbèra, Bianchi e Cia., Florença, 1859, pgs. 135 e segs. apud catálogo *Disegni di Tommaso Minardi*, op. cit., pgs. 61 a 70. Para outros textos sobre o Purismo, ver BAROCCHI, Paola - *Testimonianze e Polemiche figurative in Italia: L'Ottocento Dal Bello ideale al Preraffaellismo*, G. D'Anna, Florença, 1972, onde o texto em referência se encontra também parcialmente transcrito. Selvatico (Pádua 1803-1880), muito próximo da cultura romântica alemã (Schlegel, Novalis, Wackenroder), foi um dos primeiros a reavaliar a qualidade dos afrescos de Giotto na capela Scrovegni. Escreveu *Pensieri sull'architettura civile e religiosa*, editado em 1840, onde milita pelo neogótico. Celebra a formação dos pintores medievais em ateliês, opondo-a à educação convencional das academias, e milita por uma arte clara, límpida, onde forma e idéia se juntam. Torna-se empenhado defensor teórico do Purismo, que percebe como o antídoto à "vulgaridade" de um certo naturalismo (cf. ficha biográfica in BAROCCHI, op. cit. pg. 413). A importância da geometria como formadora da verdadeira arte será objeto de vários textos seus, dentre os quais, particularmente: *Intorno alle condizioni presenti delle arti del disegno e all'influenza che vi esercitano le accademie artistiche*, Pietro Naratovich, Veneza, 1857.

"Condotto così il Purismo alla matematica sicurezza della scienza...", escreve Selvatico. Mas de que matemática, de que segurança e de que ciência se trata? O autor concentra os tópicos da lição minardiana aqui transcrita, onde o resultado nos leva a perceber a geometria não como ciência abstrata, mas como saber do corpo: a capacidade de produzir formas rigorosas sem auxílio de instrumentos. Geometria assimilada poder-se-ia dizer de modo orgânico ao ser dos artistas, geometria imanente ao gesto, geometria ingênita ao ato artístico. Seria enganoso interpretar este princípio como mera habilidade. O círculo de Giotto, a linha de Protógenes e Apeles só superficialmente podem ser tomados como centro de episódios anedóticos, historietas curiosas, *fattarelli*, para retomar a expressão de Minardi, onde se destacaria uma proeza de saltimbanco. Eles encerram, em verdade, um poder que mantém a natureza elevada e verdadeira da arte. Quando este poder se ausenta, o essencial está perdido porque a geometria é a chave para o entendimento da natureza: neste caso, pode-se cair num maneirismo de convenção⁶, pode-se cair em facilidades de imitações exteriores: "Pel contrario più tardi, perduta questa vera intelligenza del linguaggio della natura, ne sorsero le tenebre e la confusione per ogni dove (...) ... dalla confusione all'errore, dall'errore alla follia si giunse al Bernini, a Pietro da Cortona e ad altri"⁷. Bernini, Cortona, hábeis simuladores das aparências, esqueceram o talismã legítimo que, de Giotto a Rafael, os pintores possuíram: "una rappresentanza quasi magica, perchè dalla sua geometria fatta, distinta, chiara, e semplice ti mostra senza involucri davanti gli occhi il significato del subbietto rappresentato"⁸.

⁶. MINARDI, Tommaso - "Delle qualità...", op. cit., pg. 59.

⁷. MINARDI, Tommaso - Segunda "Lezione agli scolari sull'importanza dello studio della geometria", apud OVIDI, Ernesto - *Tommaso Minardi e la sua scuola*, op. cit., pg. 177.

⁸. Idem, pg. 176.

Nos episódios de Giotto, Protógenes e Apeles, algo de absoluto e de misterioso - gestos mágicos implicados no diálogo que o sensível mantém com o inteligível, no acesso possível ao essencial através da percepção, onde o visível, supremamente rarefeito e insuflado pelo rigor, pode ser engendrado pelo artista. Este se transforma numa espécie de meio, de *medium* espiritual: é pela absorção de tais faculdades supremas de abstração, conseguidas por uma prática convicta, que ele *incorpora* em si próprio uma geometria cujo valor desaparece se for produzida com régua e compasso.

Note-se que é mais importante aqui a pedagogia do que a teoria. As palavras são inúteis: trata-se, Minardi o avançou, do domínio da mágica. E verdade, não é pela consciência que os alunos poderão atingir esse *numeno* indizível. É pelo exercício e, assessoriamemente, pelo exemplo que convence. O saber do músico e o saber do pintor possuem, segundo a aula minardiana, a mesma natureza conformadora de um fazer que está fora da consciência⁹.

Examinemos um pouco mais de perto, os dois apólogos sobre os quais a primeira *Lezione* se constrói. A arte surge neles concentrada numa quintessência. Com o episódio vasariano do círculo de Giotto vale, mais do que qualquer obra, o testemunho da perfeita figura geométrica traçada a mão livre. A geometria intuída se torna imanente ao ser do artista - onde físico e intelecto se misturam, bem evidentemente - e é capaz de tanto aderir ao corpo, que ela se torna

⁹. Minardi é sem dúvida apaixonado pela música, familiarizado com os artistas de seu tempo, como revela o texto de sua aula. Com frequência, referências musicais voltam em seus textos. Um dos mais belos encontra-se em "Due ciechi cantastorie", in catálogo *Tommaso Minardi disegni taccuini lettere nelle collezioni pubbliche di Forlì e Faenza*, curadoria de Monica Manfrini Orlandi e Attilia Scarlini, CLUEB, Bolonha, 1981, pg. 152 e segs. Note-se que para ele a música não se configura como metáfora, mas como substancial equivalente da pintura.

gesto, braço, mão. Geometria encarnada , portanto, onde não existe consciência ou ciência dela para o artista, mas a sua manifestação na arte que ele engendra.

Mas há geometria: não é ela, diz-nos o texto, luz e fundamento da arte de Giotto, ele próprio fundamento e luz da Arte do Ocidente? E quando Selvatico afirma a culpa dos historiadores da arte que se preocupam demais com os meios técnicos, desleixando o pensamento artístico¹⁰, está distinguindo um gesto essencial de um gesto hábil, e pressupondo, no primeiro um caráter espiritual, "pensante", que preside ao movimento da mão e que se incorpora a ela. Não há cisão entre gesto e pensamento. Há cisão entre o gesto técnico e o gesto pensante.

Outro ponto: Giotto desenha com precisão miraculosa, mas não está dito que o faça com a rapidez do ilusionismo barroco. Ao mencionar Luca Fa Presto, Minardi vai além da ironia sobre o acúmulo de comparações destinadas a exaltar um medíocre pintor moderno: assinala também a confusão de valores que consiste em associar Giordano a Michelangelo, Rafael e da Vinci. Quando o jovem faentino chega a Roma, espanta-se diante da facilidade no desenho de seus colegas, e o diz em carta a Zauli, seu velho mestre de Faenza. A resposta lhe vem numa máxima definitiva: "E di ciò scrissi al mio maestro, il quale subito mi sovvene di amorevoli consigli facendomi avvertito: che il merito del disegno non consisteva già nel fare con speditezza, ma sibenne nella paziente ed accurata imitazione del vero"¹¹. A lentidão meditada é propiciatória da verdade.

¹⁰. SELVATICO, Pietro - *Con quali mire si debba scrivere una storia delle arti del bello visibile specialmente in Italia*, Padova, tip. del Seminario, 1844, pg. 11.

¹¹. DE SANCTIS, op. cit., pg. 20, 21.

Projetada no tempo, a geometria essencial cria uma história que não é regida por progressos, mas definida pela presença desta alma abstrata e espiritual nas obras. Selvatico traça um esboço nítido e percuciente: " - E voi, giovanetti che alacramente studiate l'arti del bello, voi che pretendete l'avido desiderio entro al vasto e fecondo avvenire, guardereste allora con più confidente speranza all'immenso pensiero dei trecentisti; ne più vedrei alcun di voi (miserabile treviamiento) copiar le opere dei Carracci e dei Procaccini. Allora imparereste che per caminare la sublime via dell'Urbinate bisogna prima intenderlo; e per intenderlo è mestieri salir la scala un gradino per volta come egli fece, e meditar lungamente quegli stessi trecentisti su cui il divino ingegno pose sì lungo studio e tanto amore, prima di guardare il vero. - Oh! credetemi, giovani dilette, egli non ricercava no il bel colore, nè il corretto disegno, nè in quelle forme istecchite ravvisava imitabile bellezza; ma vi cercava il pensiero, vi cercava la parola del cuore; e cuore e verità ed affetto vedeva sgorgare abundantissimi dalle teste e dagli atteggiamenti di Giotto e dell'Angelico."¹²

A história da arte, vista por Minardi, exposta em *Delle qualità della pittura italiana dal suo rinascimento fino all'epoca della perfezione*¹³, não desmente este princípio, mas traça uma trajetória mais complexa. Nela se entrelaçam dados que pertencem à natureza intrínseca do homem e à natureza da arte. Ou antes, a natureza da arte é devedora aos princípios humanos elementares e fundamentais. Na infância do homem e na infância da arte encontra-se o mesmo dado substancial do qual tudo depende: a criança não sabe escolher o complicado e o múltiplo, diz Minardi, mas vai ao simples e "à perfeita unidade". Pouco importa, ou antes, tanto

¹². SELVATICO, Pietro - *Con quali mire...*, op. cit. pg 29.

¹³. Op. cit. pg. 49 e segs. Aqui, *rinascimento* significa o duecento, Cimabue e Giotto; a época da perfeição aquilo que compreendemos habitualmente por renascimento clássico: Michelangelo, Rafael, Leonardo, Correggio, Ticiano, Giorgione.

melhor que, pelo desconhecimento dos artificios, existam imperfeições: estas infâncias estão junto à verdade. "E siccome nei corpi l'uomo prima di tutto distingue le esterne forme geometriche ed essenziali, e ne acquista le idee più o meno esatte in ragione della bontà ed efficacia de' propri sensi; e siccome ancora alla cognizione geometrica e caratteristica di dette forme congiunge immediatamente le idee che va acquistando delle loro modificazioni, e dei movimenti analoghi alle loro espressioni; così questa prima pittura nella parte esecutiva consisterà solo e principalmente in una semplicissima naturale rappresentanza dei corpi nella loro generale forma caratteristica con una ingenua geometria formata: perciocchè l'uomo maravigliosamente è portato sempre in tutto a *geometrizzare* prima assai della cognizione della scienza. E non solo tutto, che gli riescirà di fare, ti dimostrerà ad evidenza senza equivoco, ma con diletto, perché in un modo spontaneo e senza convenzione"¹⁴.

O círculo de Giotto traz o momento iluminador de uma essência instaurada e fundadora. Minardi mostrará que o enriquecimento posterior da arte manter-se-á ligado, em cada passo, ao princípio geométrico: "E notisi, questa virtù geometrica non essere limitata soltanto, come nella prima epoca, alle forme generali esterne: ma qui è regola, si diffonde, e domina spontaneamente in ogni interna parte e minima in guisa, che questo disegno ha in special maniera quell'alto preggio, che i pittori chiamano di ben modellato"¹⁵. Se a geometria e a arte tornam-se complexas, o ponto inicial, o fundamento e a luz, encontram-se no círculo de Giotto. Os desdobramentos da História, o desenvolvimento temporal, pressupõem o imutável, o eterno, do qual aquilo que se dá no tempo depende para

¹⁴. Op. cit, pg. 51.

¹⁵. Op. cit., pg. 53.

escapar do efêmero. Mais: pressupõe o uno capaz de absorver as partes, e portanto, de anulá-las.

Compreende-se melhor a idéia de convenção e de decadência: a arte que não possui em si incorporada a essencial Geometria é jogo superficial, é ilusão, é habilidade ôca. Melhor, não possui existência enquanto arte, porque esta é garantida por uma substância ontológica que se perdeu. E fica evidente que a geometria barroca, instrumento externo de artifícios indignos, é outra, diversa desta alta, espiritual, metafísica Geometria à qual se refere Minardi. Se se quiser: os prodígios prospetticos do Baccia ou do padre Pozzo não valem o círculo de Giotto porque a geometria empregada ali é apenas um simulacro de prestidigitador que não participa da Verdade, instaurada pela Geometria essencial.

O círculo de Giotto instaura a metafísica Geometria na História. O gesto seguro sabe materializar a abstração que o habita, e define assim o caráter mais essencial da arte. A linha de Protógenes e Apeles revela melhor a natureza mesma desta Geometria, porque vai indagar além, sobre os pressupostos que a fundamentam.

O episódio, narrado no livro XXXV da *História Natural* de Plínio, é bastante simétrico ao de Giotto. Trata-se também de uma proeza aparentemente simples, mas cuja execução é prodigiosa. Da mesma forma que o círculo, esta linha vale tanto ou mais que obras complexas: os Césares, como o Papa, souberam conferir honras supremas àquilo que é apenas um traço. Agora, porém, a disputa não é sobre a maior ou menor perfeição geométrica de uma forma: a questão é a espessura da marca deixada pelo pincel sobre uma superfície.

O círculo é o mínimo ao que se reduz a arte de Giotto, mas é bastante, porque contém nele o princípio geométrico que garante a verdade artística: ele demonstra que as pinturas a serem realizadas participarão dessa elevada Geometria sem a qual a Arte não é possível. No caso de Protógenes e Apeles, o paradoxo parece ir mais longe: no palácio dos Césares, as linhas fazem concorrência às mais notáveis obras e, quase invisíveis, destacam-se porém: "Consumptam eam priore incendio Cesaris domus in Palatio audio, spectatam nobis ante spatiose nihil aliud continentem, quam lineas visum effugientis, inter egregia multorum opera inani similem et eo ipso adlicentem omnique opere nobiliorem"¹⁶.

Se o círculo de Giotto é o pressuposto absoluto para a Arte, as linhas de Apeles e Protógenes revelam-se como sua manifestação metafisicamente primordial. Note-se que estamos além da própria superior Geometria: nem Minardi, nem Plínio, referem-se a figuras e não sabemos sequer se as linhas eram verticais ou horizontais. Eram linhas, isto é, o fundamento constituinte da Geometria: o constituinte do constituinte, o fundamento do fundamento.

O círculo nos oferecia a armação ideal da forma; as linhas referem-se à própria substância da forma. De que ela é feita? de nenhuma matéria: ela é pura abstração, é Idéia. Aqui entra o sentido do concurso: qual dos dois pintores é capaz de produzir a menos material das linhas? Isto é: qual dos dois pintores despreende-se mais do mundo sensível, e aproxima-se, portanto, mais da abstração, da Idéia? Este é o mérito máximo e o máximo exercício: fazer o visível chegar à fronteira do invisível, espiritualizar o sensível pela dessubstanciação; e

¹⁶. Agradeço a Pedro Paulo de Abreu Funari a elucidação de alguns pontos no que se refere à compreensão do texto de Plínio.

sobre a superfície vazia traçar o sinal mínimo por força: quanto menos matéria, mais forma - quanto menos visível, mais espiritual.

A ambiguidade reside no fato de que esta depuração do sensível que nos encaminha ao invisível superior, à Verdade abstrata, depende, entretanto, do próprio sensível: *quam lineas visum effugientis*. O traço é mínimo, mas necessário. Quase invisível, espiritualizado diante da superfície vazia: no quase encontra-se a proeza. Ele instala o limite extremo, e as linhas de Protógenes e Apeles são o máximo a que se pôde chegar. Há, talvez, implícita, uma carga suplementar de angústia, pois nada indica a impossibilidade de um vencedor do vencedor. Volta aqui a importância do gesto artístico, supremamente controlado: é por ele que se chega a esses limites, que nenhum parâmetro mensurável, assinala. O ato, o gesto, o traço, são os únicos meios desta experiência metafísica conduzida pela arte.

Estamos, é claro, navegando há muito tempo em águas das tradições platônicas. Stefano Susinno se refere às reflexões teóricas de Minardi sobre a Verdade e o Belo Ideal. Ele cita o pintor: "Il bello è lo splendore del vero, dice Platone: quindi è che una mente filosofica può bensì penetrare fino all'ultima profondità (essenza) di esso vero, ma per essere capace del suo splendore ossia per avere un giusto e adeguato sentimento abbisogna di un senso squisito e cuore suscettibile ai più teneri (grandi) e delicati affetti. Quindi mente grande da se sola può costituire un gran filosofo: ma per costituire un gran poeta, un gran pittore abbisogna gran mente e più gran cuore insieme (e insieme un grande e sensibilissimo cuore)"¹⁷. Estes instrumentos da sensibilidade que se sobrepõem à

¹⁷. Minuta in ASR. AO. b. 12, apud SUSINNO, Stefano - "Introduzione" ao Catálogo *Disegni di Tommaso Minardi...*, op. cit., pg. XXV.

compreensão intelectual criam uma espécie de procedimento filosófico pleno, ligado à contemplação e, certamente, à produção artística. E se Minardi não é filósofo, ele participa de uma prática filosófica superior: a da arte verdadeira.

Nesta prática encontramos sinais emblemáticos - que podem parecer superficiais diante dos gestos supremos de Protógenes, Apeles e Giotto, mas que testemunham sobre a constituição do universo de preocupações intelectuais de Minardi. É a sua iconografia platônica, cujo testemunho maior de identidade e importância é revelado pelo desenho *Socrates ensinando Alcibiades*, de 1807, e pertencente ao acervo da Pinacoteca Comunale de Faenza¹⁸. Ali, o filósofo toma os traços do mestre Giuseppe Zauli, de olhar inspirado e vibrante, que não parece ver, no entanto, aquilo que o rodeia. Apoiado num camarada, fixando o espectador com uma seriedade tensa, o próprio Minardi lança um convite à escuta.

Ele fará ainda uma *Escola de Platão* e *Uma escola de matemática*: neste último desenho, o mestre antigo maneja um compasso¹⁹. Ovidi ainda se refere a uma grande composição sobre a Escola de Platão, que Minardi teria realizado em 1806²⁰.

¹⁸. Também reproduzido na pag. 74 do catálogo *Disegni di Tommaso Minardi*, op. cit.

¹⁹. As duas *Escolas*, desenhadas na mesma folha, constituem o n. 18 do Catálogo da exposição romana de 1982, pg. 138, datam de 1808 e pertencem à Galleria Nazionale d'Arte Moderna de Roma. Os temas gregos na iconografia minardiana são muito numerosos, e frequentes os pertencentes ao universo platônico. Entre eles, um outro *Sócrates e Alcibiades*, de 1805 c., do qual existem duas versões, uma em Faenza e uma em Forlì (cat. *Tommaso Minardi Disegni taccuini...*, op. cit. pg. 5, além de mais um *Sócrates e um grupo de ouvintes com o retrato de Zauli* (cat. vol. I, n. 21), *Sócrates que afasta Alcibiades do lupanar* (cat. vol. I, n. 38), *Alegoria do amor platônico na poesia de Petrarca* (cat. vol. II, 126), além de um *Arquimedes em meio a seus estudos é surpreendido pelos soldados romanos* (cat. vol. II, 152), que ensina a geometria, mais uma vez com o compasso.

²⁰. Apud SUSINNO, Stefano - n. 18 do vol. I, do catálogo *Disegni di Tommaso Minardi*, op. cit., pg. 138.

Estes temas muito presentes, com um forte efeito de identificação, assinalam complementarmente a importância do pensamento platônico para Minardi. Seria inútil, entretanto, tentar estabelecer a partir de seus escritos, uma qualquer estética - é no ato artístico que encontramos a sua presença²¹. Ato que, por isso mesmo, não pode ser analisado, mas somente dado como modelo: Giotto, Protógenes, Apeles. Daí também a importância de uma pedagogia que não passa - que não pode passar - pelos procedimentos discursivos, pela explicação, mas pelo exemplo. O artista refaz o gesto ao mesmo tempo artístico e metafísico, reencarna Giotto, Protógenes, Apeles. Como Zauli reencarnou, no desenho, Sócrates.

As leituras dos textos platônicos sobre a arte formam uma camada espessa: Erwin Panofsky, em *Idea* retrçou o trajeto dos laços complexos que, no curso da história, foram tecidos, através das reflexões sobre a arte, entre sensível e inteligível. É certamente possível buscar as afinidades entre a natureza filosófica do gesto artístico de Minardi e configurações de pensamento que se inserem nesta tradição. O que agora podemos, é - mesmo se grosseiramente - perceber Minardi entre os dois extremos que o princípio da *Idea* pôde tomar. Um, polarizar-se-ia em torno daquilo que seria possível chamar, para utilizarmos uma conceituação aparentemente contraditória, de idealismo empírico, mais estreitamente vinculada à *mimhtike tēne*. O outro gravitaria à volta da noção de arte como coisa mental, dependente de uma *cogitata species*.

O princípio de um idealismo empírico serviu, em alguns pensamentos, para escapar à condenação platônica da arte como imitação. Ele parte da observação do mundo, mas introduz um acréscimo, ao mesmo tempo sintético,

²¹. Stefano Susinno menciona, com felicidade, uma "*filia tra anime affinni*" e de "*osmosi artistica*", em relação ao mestre Zauli e ao colega Michele Sangiorgi, também figurados no desenho de Faenza. Mas este tipo de relação alcança também todas as almas fraternas, através da história.

corretivo e generalizador. O episódio certamente o mais célebre referente a este procedimento vem mencionado por Plínio e narrada longamente por Cícero²²: trata-se de Zeuxis e as cinco mais lindas donzelas de Crótona: para figurar Helena, o pintor extraiu de cada uma aquilo que possuíam de mais belo. A arte, deste modo, rivaliza, e, de certa forma, supera a natureza, apresentando um produto perfeito, que aquela não pode produzir.

Este processo idealizante conheceu provavelmente um grande interesse no momento da renovação neoclássica: Angelika Kauffmann retratou *Zeuxis e as moças de Crótona*, mas sobretudo François-André Vincent, com o mesmo tema, realizou em 1789, o admirável quadro pertencente ao Louvre. Já foi bastante assinalada a importância das concepções de Winckelmann que se ligam a estas questões²³. A convicção de promover a síntese do belo desmembrado em partes existentes na natureza e deste modo produzir uma natureza superior, espiritualizada, segundo a formulação de Winckelmann, instalava-se nos espíritos: "Essas numerosas oportunidades de observar a natureza fizeram com que os artistas gregos fossem mais longe ainda: começaram a conceber, a propósito das belezas particulares das partes isoladas dos corpos, bem como das proporções dos corpos no seu conjunto, certas noções gerais que deviam se elevar acima da própria natureza; uma natureza espiritual, concebida somente pela inteligência constituiu seu modelo ideal"²⁴.

²². PLÍNIO, *Hist. Nat.*, XXXV, 64; CÍCERO, *De Invent.*, II, 1, 1-3.

²³. ROSEMBLUM, R. - *Transformations in Late Eighteenth Century*, Princeton, 1967. Ver também MICHEL, R. - "L'art des Salons", in BORDES, P. e MICHEL, R., *Aux armes aux arts*, Paris, 1989.

²⁴. WINCKELMANN, J. J. - *Reflexões sobre a arte antiga*, Movimento/URGS, Porto Alegre, 1975 (Trad. Herbert Caro e Leonardo Tochtrop). Como se sabe, Winckelmann privilegia isto que chamei de empirismo idealista, mas não de modo absoluto: o próprio exemplo que fornece para ilustrar a passagem citada - Rafael dizendo que para conceber sua Galatéia serviu-se "de uma idéia precisa nascida na minha imaginação" porque, completa o pintor, "as belezas são tão raras entre as mulheres" (pg. 44, 45) é contraditório com a afirmação precedente.

É certo, entretanto, que este processo de correção espiritualizante faz com que o artista dependa do sensível. Minardi, já o vimos, desdenha os imitadores fáceis, os Luca Fa Presto, os Bernini, os Cortona. É significativo o fato de que ele tenha ido buscar, para sua lição, um episódio aparentemente secundário e raro nas artes da antiguidade²⁵, ao invés de trazer os incontáveis, e incansavelmente repetidos, que falam sobre os *trompe l'oeil* capazes de enganar homens e animais. A arte, dizia Zauli, é "imitazione del vero", não do mundo sensível. Além disso, Giotto, Protógenes, Apeles não aparecem na aula minardiana mariscando belezas parciais, como Zeuxis, para fabricar um belo mais alto.

Ora, em Minardi o acento não está neste tipo de observação proposta por Winckelmann, capaz de fabricar o ideal com partes do sensível. Não que ele exclua o princípio da imitação da natureza, mas isto se faz numa direção muito diversa da que acabamos de enunciar. No seu discurso de 1834 há uma longa peroração conclusiva sobre as virtudes do exercício da cópia - e justamente o primeiro dos ataques ao qual o manifesto *Del purismo nelle arti* vai responder é o "Di ricopiar la natura miseramente e continuamente con ogni difetto"²⁶. A imitação da natureza é salutar terapia contra a imitação de outras obras, mesmo a dos mestres mais elevados: "Quindi con tutto l'animo dandosi e slanciandosi allo studio, e al formare la sua pittura solamente sulle opere degli uomini che al colmo la portarono, si riempi soltanto di idee di cognizioni generali, le quali in lui si gerano incomplete, anzi finte e false necessariamente; perchè non formate, non

²⁵. Como traço sintomático, Agnes Rouveret, que traduz e anota a edição bilingue do *Recueil Millet, Textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne*, Paris, Macula, 1985, assinala em nota ao episódio das linhas de Protógenes e Apeles: "On admet que cette anedocte dérive des ouvrages d'Apelle sur l'art; mais aurait-il narré tellement au long une anedocte de si peu d'intérêt?".

²⁶. BIANCHINI, Antonio, *Del Purismo nelle arti* ou *Manifesto del Purismo*, endossado por Overbeck, Minardi e Tenerani, in catálogo *Disegni di Tommaso Minardi*, op. cit., pg. 59.

conesse, e non basate sull'idee esatte degli individui della natura"²⁷. Mas a imitação da natureza, se combate os efeitos de um maneirismo convencional, não vem desprevenida, não se reduz a uma atividade que se baste a si própria. E aqui retornamos à pedagogia minardiana cuja proposta é incorporar (no sentido mais estrito da palavra que lhe dá a noção de *corpo*) a geometria no ser do artista, e retrazar as etapas que estiveram presentes tanto na formação dos grandes gênios quanto - já o vimos - na formação da história da arte do ocidente. Quando, em 1825, Minardi propõe, juntamente com Landi e Thorvaldsen uma reforma do ensino das artes²⁸ vem, em primeiro lugar, "che nelle scuole del disegno figurativo non fossi ricevuto alcuno, il quale non avesse imparato i primi elementi di geometria; e ciò non solo, com'egli dice, perchè tale disciplina forma il linguaggio del disegno, ma più ancora per appoggiare a principii certi et ad idee positive le regole del disegno stesso". Imitação da natureza sim, "fondamento essenzialissimo dell'arte", mas antes disto vem o círculo de Giotto e a linha de Apeles e Protógenes. Isto é - o artista imita o mundo, mas ele incorporou antes a Geometria. E por isso, ainda, Minardi propõe, - no mesmo sentido do texto de Selvatico que conclamava os jovens a subir degrau por degrau a escada da arte, como fez Rafael, e observar os mestres primitivos - a não partir, não começar a viagem ali, onde os mais altos gênios a terminaram. Cada um deve refazer o percurso pois só assim poderá encarnar essa geometria fundamental que garante as grandes obras. Desta maneira, é muito claro, o modelo não se encontra nelas, nas grandes obras, mas nos grandes artistas. Imitá-las é produzir um efeito vazio, porque o imitador não possui os poderes que o criador, o verdadeiro artista, conseguiu através de uma formação conquistada por meio da Superior Geometria. Vale mais, portanto, retrazar este caminho de conquista.

²⁷. MINARDI, Tommaso, *Delle qualità essenziali...*, op. cit. pg. 58.

²⁸. OVIDI, Ernesto - op. cit., pg. 36 e segs.

Fica evidente que , por si só, a imitação da natureza, ou mesmo de suas belas partes, não é a boa escolha. Estaria ela no princípio da imitação de um belo ideal interno ao artista - que permaneceria mais alto do que qualquer realização concreta? Também não.

A questão se arma à volta da paradoxal relação entre o visível, revelador do invisível, mas inferior a este: velho tema plotiniano, que Panofsky formularia lapidarmente: os pensamentos de um "Rafael sem mãos" deveriam ser, em última instância, mais valiosos do que as pinturas do verdadeiro Rafael²⁹. Os objetos artísticos, participando imperfeitamente da beleza por causa de sua natureza sensível, serviriam de ascese para a contemplação do Belo.

Com Minardi, esta dicotomia desaparece, porque não existe a idéia de cópia consciente, nem das belezas dispersas no mundo, nem de uma beleza interior ao artista. Nele, a idéia de um Rafael sem mãos é impossível. Pela boa razão de que a Geometria, a Linha, não se encontram num abstrato, mas na mão do artista que desenha. Aliás, que exista, ou não, uma geometria puramente mental, mesmo que a possamos considerar abstrata e superior, não entra aqui em conta. Na arte, ela se dá através da mão. E é a mão capaz de instaurar a passagem entre o visível e o invisível: por isso a linha é tenue, por isso ela surge quase imperceptível no vazio luminoso da superfície. O processo espiritualizante acontece na rarefação da matéria, nesta percepção mínima, habitada já pelos caminhos do invisível. E se "è certo che questo bello ideale è costituito dal recarsi in piena evidenza in pittura il migliore stato, la migliore essenza degli esseri visibili ne' loro rapporti

²⁹. PANOFSKY, Erwin - *Idea*, Catedra, Madri, 1985, p. 30, 31 (trad. de Maria Teresa Pumarega).

vicendevoli"³⁰, esta exposição da essência se dá através dos meios que o artista já incorporou em si. O artista não necessita buscá-la, pois ele é, por definição, seu revelador.

Mais do que teorizado, este fascínio metafísico exercido pela linha evanescente - que parece trazer, em sua pouquíssima materialidade, um vestígio do invisível - surge, no final do século XVIII, através de obras. E o nome inaugural, pela repercussão que obteve, é Flaxman.

A linha de Protógenes e Apeles preside os desenhos do mestre inglês como arquétipo primeiro. De sua natureza nos limites do visível, Ferruccio Ulivi³¹, ao interrogar-se sobre o papel do decalque na arte de Flaxman, pôde caracterizar com felicidade esse traço portador, como um hálito, do imaterial no sensível, descrevendo algumas de suas ilustrações. Mas ressalva: "Certo, non tutto arriva a certe estreme, traslucide rarefazione". O que conta, no entanto, é este princípio presente como uma escolha, que define a natureza da linha, e por ela, a natureza da arte.

Seria necessário retrazar os percursos dessa linha - de temporalidade longa e de alcance internacional. Há uma história do traço inefável ainda por ser escrita. De Flaxman aos *Barbus*, lembrando a grande leva de quadros espantosamente abstratos, admiráveis de síntese, grandes obras durante muito tempo esquecidas e ainda, com frequência, não amadas: além de Suvée, de Régnault e outros que a nova apresentação do Louvre conferiu importância e

³⁰. MINARDI, Tommaso - "Delle qualità essenziali...", op. cit., pg. 58.

³¹. ULIVI, Ferruccio - "Flaxman, l'ideale e il suo calco", in *Flaxman e Dante*, catálogo a cura de GIZZI, Corrado, Mazzotta, Milão, 1986.

coerência, o *Ossian*, de Duqueylar, do Museu de Aix, concebido através de geometria secreta e prodigiosa; o *Apolo e Jacinto*, de Broc, de 1801, do museu de Poitiers; a *Safo*, de Grandin, do museu Marmotan, medalha no salão de 1808, testemunhando uma voga duradoura e um impacto que sem dúvida atingiu o *Amor e Psíquê*, de Gérard, de 1797, e o próprio David, das *Sabinas*. Sem nos estendermos sobre a genialidade de Girodet e de Ingres.

Existe ainda o meio romano, Carstens, os Nazarenos³² e Puristas. Existe o papel da gravura de contorno³³, etérea tradutora dos primitivos, em recolhos como os de Séroux d'Agincourt - que Maria Antonietta Scarpati colocou tão precisamente em relação com Minardi colecionador e restaurador³⁴ e, além, intérprete fiel de modernos, de Flaxman, ao admirabilíssimo *Evangelho* ilustrado por Overbeck, onde o pressentimento do traço submerge na luminosidade da folha revelando a persistência da metafísica purista num período muito avançado. O que faz também Gebhard Flatz, em sua obra da pinacoteca de Vaduz, *Fra Angelico pintando a Madona*, em 1860. Aí o quadro dentro do quadro mostra a pintura nascendo através de um desenho que aflora, mal e mal, quase invisível, na superfície plana do painel virgem.

³². Sobre o papel da espiritualização da linha entre os nazarenos, cf. PIANTONI, Gianna - "Considerazioni su alcuni aspetti della teoria nazarena", in PIANTONI, Gianna e SUSINNO, Stefano, *I Nazareni a Roma*, op. cit.

³³ANDREWS, in *I Nazareni*, op. cit., pg. 11, assinala a importância das gravuras dos irmãos Rippenhausen, reproduzindo obras de Giotto, Angeico e Rafael, escrevendo: *Tutto ciò acquista un interesse più che accademico, poichè qui giace la vera fonte dell' arte nazerena; a queste incisione si può fare risalire lo stile dei Nazareni, la loro concezione della forma umana: dignitosa, anche se talvolta un po' anemica*. O estudo do papel das gravuras nas correntes "abstratas" do século passado, incluindo nazarenos e puristas, está ainda por ser feito.

³⁴. SCARPATTI, Maria Antonietta - "L'ottocento di Tommaso Minardi: collezioni aquisizioni restauri", in *Disegni di Tommaso Minardi*, op. cit., pg. 1 e segs.

É verdade que esta linha transcendente ao sensível liga-se frequentemente, em sua história, a uma concepção purificada da religião. Surgem, aliás, nos textos minardianos, os vínculos entre o ideal e o divino e a concepção da arte como descobridora da espiritualidade contida na matéria: "L'uomo fatto adulto (...) sente nascere in sè dagli oggetti esterni materiali dei rapporti totalmente spirituali, da cui si genera in lui nuovo ordine d'idee, ed è elevato a un nuovo genere di sentimenti ben d'assai diverso e superiore a quelli dei soli oggetti fisici. Io parlo dei sentimenti religiosi (...)">³⁵.

Percebe-se os conflitos com os neoclássicos. Este processo espiritualizante se fez, em parte, como uma dissidência do neoclassicismo, que termina por ser revelado enquanto impostura. Daí as críticas dos puristas - e, em particular, de Selvatico, ao desenho davidiano; de lá, certamente, muito dos antagonismos que opuseram Minardi a Camuccini. A linha de David é um instrumento iluminista, enciclopédico, capaz de retratar todos as manifestações visíveis do mundo. Ela se vincula, antes de tudo, a um realismo da observação, ela serve como continente dos corpos, ela corrige e fixa os seres em instantes de eternidade, mas para lhes aumentar ainda mais o grau de realidade: uma realidade indestrutível, emblemática, feita de formas plásticas, palpáveis. A linha de Minardi - isto é, a de Protógenes, a de Apeles; e as formas de Minardi - menos as de Giotto que as do círculo de Giotto; não são instrumentos de qualquer realismo: são moradas de uma espiritualização.

³⁵. MINARDI, Tommaso - *Delle qualità essenziali...*, op. cit. pg. 50.

ANEXO

A respeito da pedagogia de Tommaso Minardi

transcrito do

Capítulo V de

DE SANCTIS, Guglielmo - *Tommaso Minardi e il suo tempo*, Forzani, Roma, 1900.

In seguito alla ramanzina del Cardinale Camerlengo il Minardi fu costretto a non uscire dai termini del vecchio insegnamento, il quale voleva che lo scolare passasse un anno intero a copiare stampe, un altr'anno nel disegnare teste dai gessi, e un altro ancora a ritrarre statue a gruppi, per modo da renderlo affatto incapace di ritrarre con sincerità il vero. Poichè dal vero non si ritraeva se non il nudo, ma s'intende bene, che non si doveva copiarli co' suoi difetti, ma era mestiere abbellirlo e perfezionarlo secondo le forme delle statue antiche. Oltre a ciò il maestro due o tre volte all'anno accomodava sul manichino alcuni partiti di pieghe, determinandone con una canna l'andamento e la profondità, e con le spille fissando certe ammaccature di sua invenzione. Disegnare solo anche un naso dal vero sarebbe stato attirarsi lo sdegno da l'intero corpo accademico.

Tale era l'insegnamento d'allora e tale a un di presso ha durato sin quasi al presente.

Come si debbano indirizzare i giovani nello studio dell'arte lo dimostrò il Minardi dopo alcuni anni, allorchè, per la morte di un professore, rimase egli solo alcun tempo così nell'insegnamento del disegno, come in quello della pittura. Egli, con tutto antico zelo, si pose ad ammaestrre i suoi discepoli inculcando loro di apprendere innanzi tutto geometria e prospettiva, indi li avvezzò a copiare diligentemente il vero. E quando li vedeva già pratici nel disegnare il nudo, le pieghe, nel fare ritratti e altresì bene fondati nello studio della anatomia, non indugiava punto ad esercitarli nell'invenzione, facendo loro intendere, e con le parole e con l'esempio, le norme fondamentali dell'aggruppare le figure, e del ben

comporre. Inoltre, per destare tra giovani una nobile emulazione, stabilì alcuni premi, che venivano alla fine di ogni anno distribuiti a chi di loro si mostrasse più valoroso in così fatti esercizi.


Fra quella eletta schiera di giovani erano il Consoni, il Valeri, il Gaiassi, il Chialli, il Clavè, l'Ascani e vari altri italiani e stranieri. I quali in grande parte passarono poi allo studio del Minardi, allorchè questi, dopo non molto, delle due scuole ebbe a cedere quella della pittura ad un nuovo professore, dal quale fu del tutto abbandonato il suo metodo. Laonde il Minardi per la seconda volta fu costretto o nuovamente a lasciare la via presa, e dovette contentarsi a dare soltanto alcuni consigli circa l'insieme ed il chiaroscuro. A quando a quando, pur nondimeno, per naturale istinto che lo portava a prediligere coloro tra i giovani, che più mostravano attitudine all'arte, li ammetteva nel suo studio, faceva loro copiare disegni, li esercitava nel comporre e finiva per accetarli come suoi particolari discepoli, traendoli così fuori, per un senso di pietà, dai miasmi dell'Accademia. Dava in quel tempo altresì lezioni di composizione in una delle sale del Campidoglio, ove convenivano, oltre ai suoi scolari, gli allievi dell'Accademia, e, quel che più è da notare, molti studiosi forestieri, già pratici nell'arte. Egli ragionava delle leggi del comporre, citando principalmente gli esempi degli antichi maestri, e, per rendere più chiare ed efficaci le sue osservazioni, portava seco le migliori incisioni, ritraenti opere di Raffaello e degli altri pittori più celebrati nell'arte del comporre; su quelle additava ai discepoli le migliori regole a concepire e sviluppare una composizione, combattendo a tutt'oltranza la maniera di aggruppare le figure a mo' di piramide, secondo si praticava dalla maggior parte degli artisti di allora, che si ispiravano alle statue e ai bassorilievi antichi.

Il suo scopo era quello, come già dissi, di opporsi al vezzo della pittura statuaria, proponendo anzitutto lo studio del vero e la bella semplicità degli antichi maestri, tra i quali predilegeva il Masaccio, il Beato Angelico, il Perugino, Frà Bartolomeo, Andrea del Sarto, Leonardo e Raffaello. Adorava Michelangelo, ma lo diceva pericoloso esempio pei

principianti. In fatto di chiaroscuro dava norme allora inusitate e, mentre quasi tutti facevano le ombre troppo cariche e con vivi riflessi e la parte del chiaro con mezze tinte troppo sentite, egli insegnava, per via di esatte osservazioni sul vero, doversi la massa dello oscuro tenere, per contrario, parca di riflessi, e largamente trattata, con mezze tinte leggiere, la parte del chiaro. Raccomandava poscia di evitare gli scuri troppo forti nelle modellature dal lato della luce e serbarli per le parti più incavate. E ciò principalmente nelle pieghe, quando debbono dimostrare il moto della persona.

Nel nudo faceva avvertire che i muscoli in movimento vogliono essere indicati con maggiore energia di quelli in riposo e le parti ossee trattate diversamente delle carnose. Così insegnava doversi, per la legge del rilievo, risolutamente toccare i lmi principali e gli sbatimenti dove incominciano.

Circa le regole del dipingere era alquanto dubioso. Avendo egli fondato lo stile del disegno sui grandi maestri della scuola umbra, fiorentina e romana, avrebbe dovuto per naturale conseguenza seguirli anche nel modo semplice di colorire, che derivava dalla limpida fonte giottesca. Ma innamorato egli altresì de' vigorosi effetti di luce e di tinte dei pittori veneziani e fiamminghi, finì nell'atto pratico per trovarsi in continua esitanza, non riuscendo a mettere in accordo questi così diversi principî di intendere e trattare il colore. Ciò lo rendeva il più del volte restio e pauroso a prendere la tavolozza, a che si induceva direi per forza, siccome gli accade rispetto al suo quadro per il Noviziato dei Gesuiti in Roma³⁶." (pgs. 57 a 61)



³⁶. Trata-se da pintura que se encontra no seminário dos jesuítas, em Roma, em Monte Cavallo, no quarto onde morreu S. Estanislau Kotska.

A respeito da técnica e dos processos da criação

em Tommaso Minardi

transcrito do

mesmo Capítulo V de

DE SANCTIS, Guglielmo - *Tommaso Minardi e il suo tempo*, Forzani, Roma, 1900.

Il Minardi quando era costretto a dipingere, diveniva taciturno e preoccupato. Recavasi assai per tempo allo studio e si gingillava un poco in piccole facende; accendeva la pipa, si poneva a disporre i colori sulla tavolozza, indi a preparare la tinta locale, come dicono gli artisti, poi le ombre, i chiari e due mezzi toni, tendenti l'uno al turchinacco, l'altro al violetto, per intrometerli nelle mezze tinte delle carni. Perciocchè è da sapere ch'egli per isfuggire il rancido, com'era solito disegnare l'intonazione che desse troppo nel giallo, si studiava di dare ai suoi dipinti un tono argentino, ispirandosi al fare guidesco; sicchè preparava i dipinti quasi a bianco e nero, facendo un poco più calda la parte della luce, poi asciugato il lavoro, coloriva. E noi, pronti a scimmiettare il maestro, ci davano a preparare con tinte sì grigie che, non di rado, si avveniva di usare persino il cobalto. (pg. 141).

N° 1

N 88

Manoscritti Minardi

Lezione N° agli Scolari

Sull'importanza dello studio della Geometria

N 2

B

Lezione agli Scolari

Sulla importanza dello Studio della Geometria

in 8 pag

/

Lezione

N*

Oggi, o Giovani, io voglio parlarvi di una cosa, che vi parrà una inezia: e infatti da molti fu tenuta per tale sì che spensieratamente non ne fecero verun caso. Sì a prima giunta sembra una inezia.

Avete voi mai sentito parlare della linea di Protogene, e di Apelle, che era solo una linea dritta? e del famoso O di Giotto? che era un circolo perfetto fatto a mano.

Ma se per avventura ciò vi fosse ignoto, sarà bene che in prima vi esponga il fatto. Protogene, ed Apelle, pittori greci famosissimi, erano emoli, e di persona non si conoscevano. Apelle recatosi nell'Isola di Rodi, patria di Protogene, con desiderio grande di vederne le opere, difilatamente andonne allo studio. Protogene non v'era, bensì una vecchia guardiana del luogo, ed eravi una gran tavola preparata a dipingersi. Apelle, preso un pennello, tirò una linea di colore sopra quella tavola di maravigliosa sottigliezza e andò via. Torna Protogene, e riferitogli dalla vecchia il fatto, guarda, e considerata la sotigliezza ed egualianza della linea, ben tosto s'avvisò non potere ciò essere se non opera di Apelle; e preso il pennello d'altro colore, Protogene tirò sopra quella un'altra più sottile linea, e voltosi alla vecchia: dirai a quel buon Uomo, se ritorna, che questa è fatta da quegli che ei va cercando. Tornato poi Apelle, e la vecchia contatogli il detto da Protogene, egli riprese

/

il pennello, vergognando d'essere vinto, con un terzo colore partì quella linea stessa per lungo il mezzo, non lasciando luogo veruno ad alcuna sottigliezza. Laonde tornando Protogene e considerando la cosa, si confessò vinto; sicchè corse al porto, e trovato Apelle, amorevolmente se lo menò a casa

Ora vi narrerò dell' O di Giotto.

Giotto era pittore fiorentino famosissimo al tempo suo. Venuto il Papa in Firenze (se non erro, Bonifazio VIII) ed occorrendogli alcune pitture, mandò un suo domestico allo studio di Giotto, dicendogli che il Papa voleva vedere alcun saggio della sua abilità. Giotto prese un foglio di carta, e descrittovi sopra un circolo perfetto a mano volante, togli, disse, e portalo al Papa e digli che hai veduto fare da me. Di qui verrà il proverbio volgare: Sei più tondo del O di Giotto.

Eccomi a parlare di questi due fattarelli.

Qui subito dicovi che parecchi Signori Scrittori di belle arti hanno asserito, essi non comprendere il valore, che meritano sí le famose linee di Protogene, e di Apelle, sí ancora l' O di Giotto: e con questo ci dimostrano essere essi ignari affatto dell'intima sostanza dell'Arte, che è quanto dire di non avere mai messo le mani in pasta. Così va il mondo...

Dovete dunque sapere che la finezza, e squizitezza della pittura greca consisteva a quei felici tempi nella esatta imitazione della natura non solo nel colorito, ma più nella forma variatissima delle parti che compongono l'essere dei corpi. Onde avvenne, che una sola figura eseguita

/

3

[con] questa perfezione recava in grande fama l'Artefice; perchè questa perfetta esecuzione era da tutti valutata altamente.

Ora come si può giungere a tanto perfetta esecuzione? Il sonatore di violino e di qualunque altro strumento vel dirà.

Prescindiamo, che per giungere ad alta meta è necessario del dono gratuito, e prezioso della Natura, cioè attitudine. Ma con qualunque preziosa attitudine naturale senza la retta e costante educazione si va in dileguo, o di aberrazione in aberrazione: qual chi, bendati gli occhi, sebbene abbia attentamente considerato il punto a cui vuol giungere, diverga esso un tantino, si trova sovente giunto al lato opposto. Gli studenti nel loro principio tutti hanno gli occhi bendati; abbisognagli dunque un guidatore bene oculato. Ripigliamo l'esempio dei suonatori. Io ho conosciuto un bravo suonatore di violino, che spinto da una bella attitudine esercitandosi a suonare giorno e notte giunge a dilettere moltissimo. Era contento di ciò. Ma imbattutosi in un famosissimo suonatore hebbe l'umiltà di chiederlo di correzione e di consiglio. Mosso della sincerità della preghiera il valente maestro gli fu largo, e il consigliò a cambiar via, e modi. Il Discepolo mi diceva: per dio avrei rotto il violino! Ma persuaso della veracità degl'insegnamenti, mi inalzai dove non sarei mai giunto.

Altro esempio: Conobbi in Roma una suonatrice di pianforte , la Mancinelli assai valente pure nel canto, sicchè era la delizia dei romani. Capitato

/

4

un Pianfortista tedesco valentissimo; i dilettanti romani furono ansiosi di fargli sentire la suonatrice romana, tanto da essi stimata. Ella tanto buona quanto brava lo richiese sinceramente del suo consiglio. Sulla prima egli lodandola si restringe a dir gli: io porei la mano sul pianoforte in altra guisa e gle lo fe vedere e sperimentare. la Mancinelli comprese subito il valore di cotesto cenno, e pregandolo a continuare le sue istruzioni, giunse a conoscere, dicevami, che della vera arte ne sapeva ben poco; quantunque fosse la delizia dei romani.

Or da tutto questo io ricavo varie importantissime conseguenze riportandomi alla risposta che ci darà il suonatore.

In primo luogo il sonatore anche per giungere alla sola mediocrità ha bisogno di un esercizio diuturno, paziente e costante per ottenere o coll'arco, o colla mano, o colla imboccatura i suoni chiari armoniosi e concordi nei varj tuoni; esercizio diuturno per la distinzione dei varj tempi, e sue modificazioni; e così per tante altre ragioni elementari. Poi subito si aggiunge un nuovo diuturno esercizio per acquistare l'uso, ossia il possesso franco e spedito degli elementi studiati da porli in opera alla impensata. Se tutto questo l'avrete imparato rettamente, sarete sonatore e sonatore sommo avendo la rara squisita attitudine: se stortamente, dicovi come comunemente suol dirsi: sarete fritti ovvero spacciati. Tanta è la grande importanza degli elementi. Nota (1)

E qui passando a considerare l'arte della pittura greca non vedete voi subito dimostrato il valore delle famose linee di Protogene, e di Apelle? Tanto che bastarono a decidere

/

5

la preminenza di uno sull'altro di questi due emoli, poichè davano prova di fatto della rarissima possanza della mano loro.

Quanto studio, quanti tentativi credete voi ponessero i pittori greci nel loro tirocinio per acquistare tanta abilità di mano? lunghi continui, e ripetuti esercizi geometrici da divenire pratici disegnatori senza riga e compasso. Perciò Panfilo, celebre pittore e scrittore insieme, diceva che senza lo studio della geometria non poteva farsi profitto, essendo la geometria (vel ho ditto, e ridico) il linguaggio della natura. Volete voi vedere quanta cura ponevano gli antichi artefici in questo fondamentale elemento, e quanto universalmente era stimato delle antiche genti? Sappiate che la tavola sopra cui furono tratte le linee di Apelle, e Protogene fu portata dalla Grecia in Roma, e stimata degna del Palazzo degl'Imperatori, e ammirata da ciascuno, tutto che non vi si vedesse altro che quella linea. Cotesto Apelle ci lasciò in proverbio, che gli non lasciava passar giorno senza almeno non

tirasse una linea: nulla dies sine linea. Miei cari Giovani, tutto l'opposto si fa da noi, perchè si valutano inezie.

E l'O di Giotto che ci dice, di che ci fa testimonianza? Certamente ci dimostra, e fa testimonianza aver egli fatto di questo

/

6

fondamentale principio tanto studio quanto gli antichi greci; perciò averne egli acquistato sì grande perizia da dare saggio della sua abilità al Papa col mandargli un circolo perfetto fatto a mano alla presenza del suo legato. Da questi cotali studi che riguardano principalmente l'essenza del disegno scaturiva e sviluppavasi in lui quella meravigliosa abilità di sculpire bassi-rilievi di stile greco, quali vediamo in Firenze. Laonde Benozzo Gozzoli dipingendo il ritratto di Giotto nella grande Tribuna di S. Francesco in Montefalco dell'Umbria vi scrisse sotto nel 1417: *Pictorum eximius Iottus fundamentum et lux.*

L'esimio Giotto dei Pittori fondamento e luce.

Mi si dimanderà: la ragione della Pittura sta tutta qui? Rispondo: no certamente. Ma io parlo degli elementi, parlo del fondamento, cosa principalissima; poichè tutti sanno, che senza fondamenti non si edificano nè case, nè palazzi, e che dai fondamenti si stabilisce la bontà, e la bellezza degli edifizi, ovvero tutto il contrario. E vi sarà pur chiaro, che dai buoni fondamenti emana la luce per condurre a buon compimento l'opera. *Fundamentum, et lux.*

Lodovico Caracci, che aveva fama del più abile maestro del suo tempo, fu pregato da un pittorello ad accogliere per scolaro un suo figlio: a soggiungeva per più efficacia: Sign. Lodovico; è già stato da me sgrossato. A cui voltosi Lodovico: tu vuoi dire di averlo doppiamente ingrossato; sicchè io avrò da fare doppia fatica per ridurlo: onde noi volle.

Così un antico Maestro greco nell'accettar scolari gl'interrogava, se

/

avessero già disegnato. Se sì, per accettargli voleva paga doppia dicendo che convenivagli far due fatiche, una per distruggere in loro le male abitudini; l'altra per istruirli dirittamente.

E, se non erro, fu quel famoso Panfilo, che pur si faceva pagare non lieve prezzo dagli scolari, cioè un talento, vale a dire parecchie centinaia di scudi, per tutto il corso dagli studj, come pagarono Melanzio, ed Apelle.

Considerate ora dunque di quale alta importanza siano i primi fondamentali elementi. Essi devono in se contenere i principj tutti i quali nel loro sviluppo producono la retta e bella esecuzione dell'Opera; e badate bene, che se voi non li apprenderete pienamente in questa vostra giovane età, non li apprenderete mai più, anzi di qui avrà origine l'aberrazione incorreggibile.

Pienamente, dissi: intendo concioè, non solo con l'intelletto, ma assai più con la mano; nel che consiste il vero possesso, la vera padronanza di essi: insomma com dire il pater noster, e l'ave Maria. Qui al certo ridendo, vi verrà in mente che il Pater e l'Ave, avendoli voi da fanciulli imparati storpiatamente, non poca fatica avrete da fare, a corregervi e dirizzare le storpiate parole e forse anche adulti la mala abitudine vi farà riccadere nel difetto. Eppur questa è piccolissima cosa. Figuratevi di quale, e quanta difficoltà sarà per voi l'apprendere e giungere in possesso di tanti, e sì svariati elementi! Fate la prova solamente di acquistare la facoltà di fare a mano un circolo perfetto. provatevi, provatevi, e poi me lo saprete dire. Che sarà in seguito di

/

altre figure geometriche, strada all'importantissimo studio della prospettiva! Oh fossi io stato educato in questo modo! E perchè ne conosco, ed esperimento il danno, io inculco a voi questo discorso.

Finisco coll'espervi un fatto a me accaduto in questa nostra Accademia.

Sapete, che quegli alunni, che studiano l'architettura, debbonsi per necessità esercitarsi nella geometria pratica, onde poi dar mano al disegno degli elementi di architettura. Quegli che disegnando ne hanno appresa bene la esattezza, e la precisione, venendo loro desiderio di studiare un poco la figura, sono ammessi alle nostre scuole. Cosa è accaduto? È accaduto, sempre, ma sempre, che essi fin da principio, facevano tanto profitto in un mese, quanto appena in un anno facevano gli altri, voglio dir, quelli non esperti e non abituati a la precisione, e puntualità della geometria, e del disegnare l'architettura.

/

9

Insomma un mese valeva al profitto degli alunni architetti, quanto un'anno appena al profitto degli alunni figuristi con l'aggiunta del permanente danno d'ignoranza della geometria, e dalle fatali conseguenze inevitabili. E questo sia suggello a vostro ed altrui disinganno.

/

4 Bis

Nota 1

Nota (1)

Precetti musicali per un principiante

Devesi usare tutta la diligenza nell'aprire la bocca, affinchè pronunciando e vocalizzando con aggiustatezza, e senza affettazione, esca naturalmente la voce affatto priva dei difetti di naso di bocca torta o informe da molti sebbene dotati di un bel metallo di voce per non sapere aprire la bocca fanno mediocri ed anche cattiva figura. Altri all'opposto con cattiva voce la rendono aggradevole per la buona maniera, e buona appertura della bocca.

Devesi avezzare fin da principio a battere il tempo con una scrupolosa eguaglianza sia binario, ternario o quaternario riflettendo sempre che il tempo risguardar si deve come l'anima della musica.

Devesi ben apprendere nelle scale dove debbasi prendere il fiato, cioè non mai fra un tono e l'altro.

Il senso comune del Popolo sente subito, e decide nei pubblici teatri se un lodato cantante sia di buona scuola o no; mentre i letterati scrittori di belle arti mai non distinguono ciò, perchè non sanno in che consiste, e giudicano all'impazzata. Io ho letto in un giornale di Napoli, un articolo in gran lode di un novello pittore, che invitava il pubblico ad ammirarne le opere nel suo studio, ove avrebbe trovato i pregi del Vinci, del Sanzio e del Buonaroti, e insieme a tutti quelli di Luca fa priesto, ossia del Giordano. Vedete che rarissimo impasto!

/

2 bis

La scuola veneziana prima, e principale di tutta la italiana nel colorito, e dai famosi Bellini recata a una perfezione nell'universale dei pittori veneziani del quattrocento

Manuscritos Minardi
Aula para os escolares sobre a importância do estudo da
Geometria

Aula

Hoje, oh Jovens, quero falar-vos de uma coisa que vos parecerá uma inépcia: e, de fato, por muitos, foi considerada assim, a tal ponto que, irrefletidamente não se lhe fizeram nenhum caso. Sim, a primeira vista parece uma inépcia.

Nunca ouvistes falar da linha de Protógenes, e de Apeles, que era apenas uma linha reta? E do famoso O de Giotto? Que era um círculo perfeito feito a mão.

Mas se porventura isto vos fosse ignorado, será bom que primeiro eu vos esponha o fato.

Protógenes, e Apeles, pintores gregos famosíssimos, eram êmulos, e não se conheciam pessoalmente. Apeles, tendo ido à ilha de Rhodes, pátria de Protógenes, com desejo grande de ver-lhe as obras diretamente se dirigiu ao seu ateliê. Protógenes não se encontrava, mas sim uma velha zeladora do lugar, e um grande painel preparado para ser pintado. Apeles tomou um pincel, traçou uma linha colorida sobre aquele painel de maravilhosa sutileza e foi embora. Volta Protógenes, e o fato tendo lhe sido contado pela velha, olha, e considerada a finura e igualdade da linha, logo imaginou não poder ser isto senão obra de Apeles; e tendo tomado o pincel de outra cor, Protógenes traçou sobre aquela uma outra linha mais sutil, e voltou-se para a velha: dirás àquele bom homem, se volta, que esta foi feita por aquele que está procurando. Tendo retornado depois Apeles, ea velha contado o dito de Protógenes, ele tomou

2

o pincel, envergonhando-se de ser vencido, com uma terceira cor dividiu aquela linha mesma ao meio, não deixando lugar nenhum para qualquer outra sutileza. Tornando então Protógenes e considerando a coisa, confessou-se vencido; de tal

modo que correu ao porto, e encontrado Apeles, carinhosamente o conduziu à sua casa.

Agora vos contarei a respeito d' O do círculo de Giotto.

Giotto era pintor florentino famosíssimo em seu tempo. Vindo o Papa a Florença (se não erro, Bonifácio VIII) e precisando de algumas pinturas, mandou um seu doméstico no ateliê de Giotto, dizendo-lhe que o Papa queria ver alguma prova de sua habilidade. Giotto tomou uma folha de papel, e tendo traçado nela um círculo perfeito a mão livre, pega, disse, e leva-o ao Papa dizendo-lhe que me viste fazê-lo. Daqui virá o provérbio vulgar: És mais redondo que o O círculo de Giotto.

Eis-me falando destes dois fatozinhos.

Aqui logo digo-vos, que muitos Senhores Escritores de belas artes afirmaram não compreenderem o valor que merecem sejam as famosas linhas de Protógenes, e de Apeles, seja ainda o O de Giotto: e com isto se demonstra serem esses realmente ignaros da íntima substância da Arte, vale dizer, de nunca terem posto a mão na massa. Assim vai o mundo...

Deveis portanto saber, que a finura, e excelência da pintura grega consistia, naqueles tempos felizes, na exata imitação da natureza não somente no colorido, mas sobretudo na forma variadíssima das partes que compõem os seres dos corpos. De onde sucede, que uma única figura executada com

/

3

essa perfeição conduzia a grande fama o Artífice: porque essa perfeita execução era por todos avaliada altamente.

Ora, como se pode atingir tão perfeita execução? Quem toca violino ou qualquer instrumento vos dirá.

Prescindamos, que para atingir a alta meta é necessário o dom gratuito, e precioso, da natureza, isto é aptidão. Mas seja qual preciosa for a aptidão natural sem a correta e constante educação se acaba em nada, ou se vai de aberração em

aberração: como quem, com os olhos vendados, embora tenha atentamente considerado o ponto que quer atingir, desvie um pouquinho, e se encontre freqüentemente alcançando o lado oposto. Retomemos o exemplo dos intérpretes. Conheci um hábil violinista, que levado por uma bela aptidão exercitando a tocar noite e dia consegue deleitar muitíssimo. Estava contente com isto. Mas tendo encontrado com um famosíssimo intérprete teve a humildade de pedir-lhe correção e conselho. Movido pela sinceridade da súplica o excelente maestro lhe foi generoso, e aconselhou-lhe mudar caminho e maneira. O discípulo me dizia: por Deus, eu teria destruído meu violino! Mas persuadido pela verdade dos ensinamentos, alcei-me até onde não teria nunca chegado.

Outro exemplo: Conheci em Roma uma pianista, a Mancinelli, bastante boa também no canto, tanto que fazia as delícias dos romanos. Tendo chegado um exímio

/

4

Pianista Alemão, os diletantes romanos estavam ansiosos por fazer-lhe ouvir a intérprete romana, por eles tão estimada; ela, tão boa quanto talentosa, pediu a ele sinceramente seu conselho. Primeiro ele, elogiando-a, se restringiu a dizer-lhe: eu poria as mãos no piano de outro modo, e lhe fez ver, e experimentar. A Mancinelli compreendeu imediatamente o valor desse juízo, e rogando-lhe continuar as suas instruções, chegou a conhecer, dizia-me, que da verdadeira arte sabia bem pouco; embora fizesse as delícias dos romanos.

Ora, de tudo isto, eu extraio várias importantíssimas consequências referindo-me à resposta que dará o intérprete.

Em primeiro lugar o intérprete mesmo para atingir apenas a mediocridade tem necessidade de um exercício diuturno, paciente e constante para obter ou com o arco, ou com a mão, ou com a embocadura os sons claros, harmoniosos, e concordantes nos vários tons; exercício diuturno pela distinção dos vários tempos,

e suas modificações; e assim por tantas outras razões elementares. Depois logo se acrescenta um novo diuturno exercício para adquirir o uso, ou seja a posse franca e expedita dos elementos estudados de modo e pô-los em obra sem pensar. Se tudo isto tiverdes aprendido corretamente, sereis intérpretes, e intérpretes máximos tendo a rara e primorosa aptidão: se erroneamente, digo-vos como se costuma dizer: estareis fritos ou verdadeiramente liquidados. Tanta é a grande importância dos elementos. Nota (1)

E aqui passando a considerar a arte da pintura grega não vedes vós imediatamente demonstrado o valor da famosa linha de Protógenes e de Apeles? Tanto que bastaram para decidir

/

5

a preeminência de um sobre o outro dentre estes dois êmulos, porque davam prova de fato do raríssimo poder da mão deles.

Quanto estudo, quantas tentativas credes que pusessem os pintores gregos no tirocínio deles para conquistar tanta habilidade com a mão? Longos contínuos e repetidos exercícios geométricos para tornarem-se práticos desenhistas sem régua e sem compasso. Por isso Panfilo, ao mesmo tempo célebre escritor e pintor dizia, que sem o estudo da geometria não se podia ter aproveitamento, sendo a geometria (vo-lo disse, e redigo) a linguagem da natureza. Quereis ver quanto cuidado punham os antigos artífices neste elemento fundamental, e quanto universalmente era estimado pela antiga gente? Sabei que o painel sobre o qual foram traçadas as linhas de Apeles, e Protógenes foi levada da Grécia para Roma, e estimada digna do Palácio dos Imperadores, e admirada por todos, embora não se visse outra coisa além daquela linha. Este Apeles nos deixou em provérbio, que ele não deixava passar dia sem pelo menos traçar uma linha: *nulla dies sine linea*. Meus caros Jovens, todo o oposto fazemos nós, porque se valorizam inépcias.

E o O de Giotto que diz, do que testemunha? Certamente nos demonstra e testemunha

/

6

ter ele feito deste fundamental princípio tanto estudo quanto os antigos gregos; por esta razão adquiriu ele tão grande perícia nisto ao ponto de dar prova de sua habilidade ao Papa mandando-lhe um círculo perfeito feito a mão na presença de seu legado. Destes tais estudos que se referem principalmente à essência do desenho brotava e desenvolvia-se nele aquela maravilhosa habilidade em esculpir baixos-relevos de estilo grego, os quais vemos em Florença. Pelo que Benozzo Gozzoli pintando o retrato de Giotto na grande tribuna de S. Francisco em Montefalco da Umbria escreveu embaixo em 1417: *Pictorum eximius Iottus fundamentum et lux.*

O exímio Giotto dos Pintores fundamento e luz.

Perguntar-me-ão : a razão da pintura está toda aqui? Respondo: não certamente. Mas falo dos elementos, falo do fundamento, coisa principalíssima; pois todos sabem, que sem fundamentos não se edificam nem casas, nem palácios, e que dos fundamentos se estabelece o bom e o belo dos edifícios, ou então todo o contrário. E vos será também claro que dos bons fundamentos emana luz para a boa compleição da obra. *Fundamentum, et lux.*

Ludovico Carracci, que tinha fama do mais hábil mestre de seu tempo, foi rogado por um pintorzinho a acolher como aluno um seu filho, e acrescentava, para maior eficácia: Sr. Ludovico; ele já foi por mim desengrossado. A quem voltou-se Ludovico: queres dizer de te-lo duplamente engrossado; de tal modo que terei dupla fadiga para reduzi-lo. Pelo que não quis.

Assim um antigo Mestre grego no aceitar alunos os interrogava, se

/

Z

tinham já desenhado. Se sim, para aceitá-los queria ele dupla paga dizendo que convinha ter dois trabalhos, um para destruir neles o mau hábito; a outra para instruí-los corretamente.

E, se não erro, foi aquele famoso Panfilo que também se fazia pagar preço não leve pelos alunos, isto é, um talento, vale dizer muitas centenas de escudos, por todo o curso dos estudos, como pagaram Melantios e Apeles.

Considerai agora portanto de que alta importância sejam os primeiros fundamentais elementos. Estes devem conter em si todos os princípios os quais em seu desenvolvimento produzem a correta e bela execução da obra; e muito cuidado, que se vós não os aprendeis plenamente nessa vossa jovem idade, não os aprendereis nunca mais, ao contrário, daqui terão origem incorrigíveis aberrações. Plenamente, disse: entendo com isto não apenas com o intelecto, mas bem mais com a mão; no que consiste a verdadeira posse, o verdadeiro domínio deles: em suma, como dizer o pater noster e a ave Maria. Aqui, rindo por certo, vos virá à mente, que o Pater, e a Ave, tendo vós desde criança aprendido estropiadamente, não pouco será o trabalho que tereis de fazer, corrigindo e endireitando as estropiadas palavras e talvez mesmo quando adultos o mau hábito vos fará cair no defeito. Entretanto esta é coisa minúscula. Figurai-vos de quais, e quanta dificuldade será para vós o aprender, e chegar à posse de tantos, e tão variados elementos. Fazei apenas a prova de adquirir a faculdade de fazer à mão um círculo perfeito. Experimentai, experimentai, e depois podereis dizê-lo a mim. Que será seguido por

/

8

outras figuras geométricas, caminho para o importantíssimo estudo da perspectiva! Ah! tivesse eu sido educado deste modo! E porque o conheço, e experimento o dano, inculco em vós este discurso.

Termino por expor-vos um fato acontecido comigo nesta nossa academia.

Sabei que aqueles alunos que estudam arquitetura devem por necessidade exercitar-se na geometria prática, pelo que depois pegam a mão para os desenhos de arquitetura. Aqueles que desenhando aprenderam bem a exatidão disto, e a precisão, vindo-lhes o desejo de estudar um pouco a figura, são admitidos em nossa escola. O que aconteceu? Aconteceu que esses, desde o princípio, tinham tanto proveito em um mês, quanto nem em um ano tinham os outros, quero dizer, aqueles não expertos e não habituados à precisão e exatidão da geometria e do desenhar a arquitetura.

/

9

Em suma, um mês valia ao proveito dos alunos arquitetos quanto nem um ano ao proveito dos alunos que trabalham a figura, com o acréscimo do dano permanente da ignorância da geometria, e das fatais consequência inevitáveis. E que isto seja sinal para o desengano vosso e de outrem.

/

4 bis

Nota 1

Nota (I) Preceitos musicais para um principiante.

Deve-se usar todo o zelo no abrir a boca, para que, pronunciando e vocalizando com acerto, e sem afetação, saia naturalmente a voz, de todo privada dos defeitos de nariz de boca torta ou disforme & muitos, embora dotados de um belo metal de voz, por não saber abrir a boca fazem medíocre e mesmo detestável figura. Outros, ao contrário, com voz ruim, a tornam agradável pela boa maneira, e boa abertura da boca.

Deve-se habituar desde o início em bater o tempo com escrupulosa igualdade, seja binário, ternário ou quaternário, refletindo sempre que se deve observar o tempo como a alma da música.

Deve-se bem aprender nas escalas onde deva-se tomar a respiração, isto é, nunca entre um tom e outro.

O senso comum do povo sente logo, e decide, nos teatros públicos, se um cantor louvado é de boa escola ou não; enquanto os escritores de belas artes nunca distinguem isso, porque não sabem no que consiste, e julgam etultamente. Li num jornal de Nápoles, um artigo com grandes louvores a um jovem pintor, que convidava o público a admirar as obras em seu ateliê, onde teria encontrado as virtudes do Vinci, do Sanzio e do Buonaroti, e com essas todas, as de Luca fa presto, ou seja, do Giordano. Vede que raríssima embrulhada!

2 bis

A escola veneziana, primeira, e principal de toda a italiana no colorido, e pelos famosos Bellini levada a uma perfeição no universal dos pintores venezianos do século XV.

Documentos sobre artistas brasileiros na *Accademia di San Luca*

A presença de artistas brasileiros na *Accademia di San Luca* de Roma é antiga. Alexandre Eulálio assinala, como precursora, a de Manoel Dias de Oliveira, professor primeiro de uma instituição pública brasileira voltada para as Belas-Artes, a *Aula pública de desenho e pintura*, criada em 1800:

"A nova modalidade de ensino, leiga e debaixo do bafejo oficial, foi entregue à regência de um artista nativo, Manoel Dias de Oliveira (1764-1837), dito "o Romano", ou "Brasiliense". Era pintor que havia se distinguido com estudos feitos nas cortes de Lisboa e Roma; nesta última metrópole seguiu as aulas do célebre Pompeo Batoni na *Accademia di San Lucca*, cenário máximo dos artistas do pincel na Europa católica. A iniciativa do governo não apenas denotava caráter claramente ideológico como talhe administrativo ainda pombalino: decisão superior resolve difundir na Colônia as novas luzes da pintura mais internacional do tempo e, destarte, reformar o gosto ambiente. Através das qualificações artísticas do Oliveira 'Romano', fornecer-se-ia à nova geração fluminense instrumental técnico que tornasse grafia e sintaxe deles bem diversas daquelas praticadas pelos mestres locais sem Europa. Golpe conscientemente aplicado na transmissão corporativa do conhecimento artístico, pretende talhar cerce com o gosto velho, que já então significava, para certa elite "atualizada", imobilismo, marginalidade e isolamento culturais. Contudo, o documento mais expressivo da rápida oscilação do gosto artístico da época, constituirá o fato de, vinte anos mais tarde, os alunos que se formaram com Oliveira "o Romano" abandonaram o artista envelhecido, passando-se em grupo para a tutela mais "moderna" de Debret - mestre parisiense, discípulo e consanguíneo do grande David, o herói dos neo-

classicismos, que o mesmo Batoni já saudara em Roma, em 1784 como seu igual. A mágoa do pintor fluminense fará com que ele se retire de vez, da Corte para a Cidade de Campos dos Goitacazes, onde abriu escola de meninos e devia meditar, depois das aulas, sobre a glória vã deste mundo"¹.

Como se vê, a presença de alunos brasileiros na academia romana começa cedo. O propósito de nossa pesquisa não era o de encontrar ali os traços desses estudantes. Entretanto, durante nosso trabalho sobre Meirelles, se nada achamos que dissesse respeito ao pintor de *Guararapes* nos longos dias que passamos inventariando documentos nos empoeirados arquivos dessa veneranda instituição, foi inevitável tombarmos sobre documentos referentes a outros brasileiros. O levantamento feito corresponde ao período de 1850 a 1870, e esgotou as possibilidades de novas descobertas, pois examinamos todas as pastas desses anos. Além disso, consultamos documentos correspondentes a outros períodos. Como essas referências podem ser úteis a outros pesquisadores, nos as transcrevemos aqui, sublinhando a importância que a instituição romana teve sobre a formação de nossos pintores, desde o Romano, a que se refere Alexandre Eulalio até nos anos de 1870, quando encontramos pelo menos três dos mais importantes professores da Escola de Belas-Artes do Rio de Janeiro formados na *Accademia di San Luca*: Victor Meirelles, Agostinho José da Motta e Zeferino da Costa.

D) Na página 496 de SCANO, Gaetanina - "Pittori, scultori, architetti e incisori accademici d'onore di San Luca (1811-1832)", in *Studi offerti a Giovanni Incisa della Rochetta, Miscelanea della Società Romana di Storia Patria*, XXIII, 1973: *Cabral Antonio Giacinto, portoghese, pittore, 1-7-1823* (data correspondente à nomeação na *Accademia*

¹. EULALIO, Alexandre - "O século XIX", in *Tradição e ruptura*, op. cit.

ANEXO 3

di San Luca), Soggiornò a Roma tra il 1822 e il 1826. Era direttore dell' Belle Arti di Pernambuco (nota de rodapé: Vol 60, f. 60).

II) in PIROTTA, Luigi - "L'Accademia di San Luca e gli avvenimenti del settembre 1870", in *Strenna dei Romanisti*, Staderini, Roma, 1970, página 337/8, encontra-se a fala do vice-presidente daquela instituição, Coggetti: o *ultimo verbale* do dia 16 de dezembro de 1870, referindo-se a presença de estudantes brasileiros ali:

L' insegnamento però non ebbe principio que il giorno 19 seguenti con assai frequenza di alunni: fra quali l' Accademia notò con singolar piacere, che non pochi erano non solo delle varie città italiane, ma sì d'oltralpe e oltre mare, comme a dire dell'Inghilterra, della Spagna, della Sassonia, della Svizzera, del Brasile, del Chili, qua inviati dai oro governi o parenti ad apprendere la grande arte, la quale in ogni tempo la rese famosa non pure l' Accademia nostra, ma Roma, di tutte le città d'Italia e di Europa, tempio del mondo civile, sovraneamente classica: e in mezzo a tante prove d'ignoranza, di novità, di presunzione, ferma sempre con raro esempio nella sua dignità di madre e regina, ed avvivanti nelle arti belle, dopo la contemplazione del vero della natura, degli immortali spiriti e costantemente giovani, di Fidia e di Prassitele, di Raffaello e di Michelangelo. Certo, allorchè si considera che l'Italia ha tanto illustri accademie che onorano le sue fiorenti provincie, ma che solo alla città eterna e all' S. Luca muovono nostrali e stranieri a chiedere o a compiere l'ammiglioramento delle arti, non può un animo romano o in Roma educato, non sentirsi a giusta gloria esaltare.

III) Busta 5, dos arquivos da Accademia di San Luca, rascunho a lápis:

Certifico io sottoscr. che il Sig. Costantino Pietro da Motta Brasiliano ha sempre continuato con tutto l'impegno gli studi della pittura in chè a fatto distinti progressi. Ora

considerando che il Sign. Motta è stato mandato in Roma affinché faccia quel corso di studi che sono necessari a formare un artista e che egli a dovuto cominciare dai primi elementi si comprende facilmente che avendo fin qui percorso la prima parte degli studi, ora gli resta quella più importante cio è di fare la pratica del dipingere dal vero i capolavori dei classici ed insieme entrare negli studii della composizione onde por mano alla esecuzione di qualche quadri di sua composizione che mostrino i risultati degli studi fatti e l'abilità di vivo artista. A questo scopo io giudico e tengo per fermo che oltre agli anni già concessi siano necessari almeno altri quattro anni. Cinque anni (ilegível) questo io dichiaro che il Sig. Motta tornerà senza l'intento per il quale è stato inviato in questa Roma Sede delle Belle Arti e certamente non potrà recarne alla sua patria quell'onore e quell'utile che poteva sperarsi e sarà per così dire perduto il frutto sul più bello del suo fiorire.

IV) Busta 5, dos arquivos da Accademia di San Luca, rascunho a lápis:

Certifico che il giovane Sig. Costantino Motta Brasiliano ha continuato con diligenza ed impegno gli studi del disegno siccome per lo passato così che si è (ilegível) inoltrato nella difficile carriera onde ora è al punto di dover cominciare a dipingere ad olio, e da fare quegli studi della natura che sono di maggiore rilievo e dispendio, dopo i quali potrà passare a dove mano fare opere di sue composizione. Per tanto è necessario che io dichiaro che dove ne lo giungere il Sig. Motta a quel compimenti di studi che sono indispensabili a formare un valente pittore è ad esso indispensabile insieme di restare in Roma vari anni più di quelli (ilegível) attualmente, senza di che non sarà possibile che egli raggiunga lo scopo per il quale è stato mandato in questa sede delle Belle Arti; nel quale tristo caso non coglierà il frutto delle fatiche finora durati, nè potrà recare alla sua Patria quell'onore che si è ripromesso".

V) Busta 132, dos arquivos da Accademia di San Luca:

Nota dei sig. Alunni concorrenti alla Scuola del Nudo onde essere ammessi a fruirne nel corso scolastico.

N. 3 - Oliveira Tito di Parà (America).

VI) Busta 131, dos arquivos da *Accademia di San Luca*:

Fls. 117: ata da Congregação Geral da *Accademia di San Luca* do dia 6 de julho de 1871, com o julgamento e o resultado dos prêmios:

Pittura

(...)

Prima classe. Studio del nudo. Primi premi a n. 2 Giovanni Zefirino da Costa brasiliano, e n. 8 Michele Campos del Chili.

Texto da proclamação oficial:

Il 4 di gennaio 1872

Reale Accademia Romana di San Luca

Coll'autorità di Sua Eccellenza il Signor Ministro della pubblica istruzione, l'insigne e Regia Accademia delle belle arti, denominata San Luca, giudicando il concorso scolastico dell'anno 1871, ha conferito i seguenti premi ed onori.

(...)

Pittura - Prima Classe -Studio del nudo

Primi Premi. Sigg. Giovanni Zafirino da Costa brasiliano e Michele Campos del Chili.

Lista dos alunos admitidos na *Scuola del Nudo*, dia 26 de novembro de 1871.

- 37. *Giov. Zaffirino Costa, brasileiro.*

O mesmo nome vem na lista geral dos concorrentes, com o n. 37 (este número refere-se à matrícula, e não à classificação).

Documentos e informações encontrados, referentes a

Nicola Consoni

mestre de Meirelles em Roma.

Não existe, no meu conhecimento, nenhum trabalho, nem antigo, nem recente, sobre Consoni, a não ser algumas fichas biográficas, menções, ou evocações, das quais a mais importante é a de De Sanctis, que transcrevemos aqui. Nela, o autor insiste na tecla do injusto olvido desse artista, cujas qualidades são efetivamente muito elevadas. Quase cem anos depois desse escrito, Nicola Consoni não adquiriu ainda o lugar que merece na história da pintura.

Seu papel na formação de Meirelles pareceu-nos justificar a reunião, neste anexo, de textos inéditos, encontrados durante o curso de nossa pesquisa, ou publicados em obras raras, há muito esgotadas. Eles permitirão melhorar nossa idéia desse mestre romano de Meirelles.

1) in DE SANCTIS, Guglielmo - *Tommaso Minardi e il suo tempo*, Forzani, Roma, 1900.

Per ultimo dirò di Nicola Consoni, il quale benchè non fosse dei più assidui visitatori del Minardi, nulla ostante non faceva opera d'importanza, che non la sottomettesse al suo giudizio.

Egli nacque nell'anno mille ottocento quattordici in Ceprano, quantunque Rieti, che fu culla dei suoi genitori, voglia rivendicare a sè l'essergli la patria el lo vanti suo figlio prediletto.

Ebbe i primi rudimenti dell'arte a Perugia dal Sanguinetti mentre questi dirigeva l'Accademia perugina, uomo colto, di fervida fantasia nel comporre, ma esagerato imitatore di Pietro Vannucci. Venuto il Consoni a Roma si giovò dei consigli del Cochetti, frequentò, come ebbi a dire, l'Accademia ed in eguito, accolto dal Minardi con affezione particolare presso di sè, progredì sensibilmente nel disegno. Si andava più tardi spogliando dello stile appropriato, più che altro, a soggetti religiosi, seguendo invece il suo naturale istinto, che lo portava alla ricerca del bello plastico. A tal uopo si recò a Napoli, a Pompei a togliere ricordi dai tesori d'arte greco-romana ed a ispirarsi alla vista di quel golfo. Nutriva altresì la mente con continue letture di autori greci e latini e divenne, in tal guisa, artista pagano in mezzo a numeroso stuolo di cristianelli innacquati, devoti di Giotto e del Beato Angelico. Questo suo classicismo non aveva nulla che fare con quello combatutto dal Minardi, si avvicinava piuttosto allo stile usato da Raffaello ne' due maravigliosi affreschi *La Giurisprudenza* e *Il Parnasso*. Così ispirato ideò il Consoni i primi suoi dipinti, *la Minerva che ascolta il cicaleo delle picche*; *Esopo in mezzo ai pastori che recita loro le sue favole*. Due composizioni piene di poesia, così nelle figure come nel paesaggio. Ma ove parve toccare la meta, riguardo ciò che si proponea, fu nella grande tempera della biblioteca Corsini, *Minerva in mezzo alle muse*. e dire che tal opera, la migliore o almeno la più consentanea all'indole sua, non fu mai incisa, neppure riprodotta in fotografia! In quel fiorire del suo ingegno essendogli mancate altre simili occasioni, dovette per necessità piegarsi a dipingere quadri a olio di mezza grandezza. Due ne fece bellissimi, circa il 1844, raffiguranti: *Dante e Virgilio che veggono farsi innanzi le ombre di Omero, di Orazio, di Ovidio e di Lucano*; *Socrate che sorprende Alcibiade in mezzo a seducenti e licenziose femmine*.

Il primo di questi dipinti piacque, anzi tutto, per l'efficacia del rilievo, per la robustezza del colore; il secondo per aver conseguito in cotesta scena quasi un effetto

drammatico. Si vede il bellissimo Alcibiade umiliato e confuso all'apparire di Socrate, il quale, fermo sulla soglia, col solo sguardo, fa intendere al suo diletto amico il sentimento che lo conturba. Tale sobrietà nell'espressione di una figura principale era cosa, dirò, nuova, allorchè i più seguivano ancora la maniera accademica, esagerata e teatrale.

Anche i vecchi modelli, memori del loro bello tempo, contribuivano, non volendo, in ispecial modo nella scuola del nudo, a perpetuare certi sforzati atteggiamenti di braccia e di gambe. Sono da ricordare fra quei vecchi avanzi di statue, il cosiddetto Macellaio, dalle forme atletiche, e lo Scaccia, dalle forme gentili: fra il sesso debole, primegiava la Menicuccia, dalla quale il Consoni se giovò in parecchie sue composizioni mitologiche; io, giunto più tardi, non potea più ritrarla qual Venere uscente dalla conchiglia, ma in sembianza di vecchia e rispettabile Sant'Anna. Quelli erano veri modelli, puntuali, rispettosi e capaci di reggere un partito di pieghe per ben due ore, e spesso, a fin di seduta, ti sentiroi a dire con accento romanesco: "Se ci avete da fa', annate puro avanti! che m'arrego quanto volete".

Un'occasione di lavoro, a lui geniale, ebbe il Consoni, ma dopo molto attendere, allorquando a furia di ritrarre, così col bulino come all'acquerello, le opere dell'Urbinate, erasi già innamorato di quel divino. Questo novello avviamento si rileva nel suo grandioso dipinto ad'olio: Omero poeta sovrano a cui fanno corona i più celebri filosofi e poeti dell'antichità, e nelle due figure allegoriche, La Poesia e la Filosofia, che ornano il soffitto di una sala di ricevimento del Duca Torlonia. Anche di questo lavoro, niuno ricorda, niuno sa, niuno parla!

Meglio conosciuto è il nome del Consoni per i suoi affreschi esprimenti la Storia di Gesù Cristo al Vaticano nella loggia di prospetto a quella di Raffaello, fatta ricamente decorare da Pio IX, con figure e ornati dipinti, stucchi e dorature, il tutto veramente sontuoso. Questa è detta loggia Mantovani, perchè da lui fu ideata l'intera parte

ornamentale, che esegui egli medesimo insieme con suoi giovani. Gli stucchi sono lavori pregiatissimi di Pietro Gali. Se nel tempo nostro, come avveniva nel Cinquecento, e come sarebbe ora ragionevole e giusto, si tenessero, nella gerarchia degli artisti, in maggior conto degli altri, gli scultori e i pittori di figura, la loggia avrebbe da portare il nome del Consoni.

In codesta difficile impresa si mise il Consoni, quasi forzatamente, per le istanze del Minardi, che lo aveva proposto, e per il desiderio, non meno persistente, del Pontefice Pio IX, che aveva concepito di lui stima grandissima. Giunto egli ormai al cinquantesimo anno gli pareva non avere forze sufficienti per sobbaccarsi alle fatiche del dipingere a fresco, nè di essere sì ben preparato allo stile, che si conviene a trattare soggetti altamente religioso; poichè si era allontanato dai suoi primi studi sulle scuole umbra e fiorentina del Quattrocento. Meglio sarebbe per lui trattare soggetti dell'antico Testamento, ne' quali si era lungamente esercitato, sia per propria elezione, sia coll'incidere due volte le bibliche istorie della loggia di Raffaello, così in piccolo a solo contorno su rame, come in più grande con ombre e lumi a tratti, usando inchiostro tipografico, tanto da parere disegno a mezzamacchia su carta tinta; opera questa di gran preggio, che rese più noto il nome del Consoni, specialmente in Inghilterra, ove sono non pochi de suoi dipinti, anche nel castello di Buckingham.

Non intendo, con le mie franche osserazioni, menomare in verum modo i pregi che abbellano tante scene della Vita di Cristo, ove il Consoni pose tutta l'anima sua di artista: ho voluto soltanto esprimere il mio pensiero, conoscendo l'indole e gli studi fatti da così eletto ingegno, capace tuttavia di più spontaneo e sicuro volo.

Per la basilica di San Paolo, egli dipinse tutta la facciata che vediamo ora riprodotta in mosaico.

Di molte opere importanti dovrei parlare, se intendessi fare di lui una compiuta sua biografia, ma questi pochi cenni bastano al mio scopo. Certo, la sua operosa vita di artista, che durò pur ben cinquent'anni, meriterebbe uno studio accurato degno della fama ch'egli gode, specialmente fuori d'Italia.

Affievolita la stima e trascurato lo studio dei sommi pittori antichi, e rivolto il pensiero alla sola imitazione fotografica del vero, non ci è dato ormai facilmente comprendere gl'intendimento non pure del Consoni, né l'importanza della sua opera educatrice del Minardi, né i meriti singolari degli artisti tedeschi, più volte nominati, né di quelli degli Ingres, dei Flandrin; ma né anche il valore dello stesso Raffaello, sopravissuto, per secoli, a tutti gli altri pittori del mondo. E la faccenda non può andare altrimenti, perchè, quando l'osservazione si volge e si restringe ad un lato solo delle cose, gli altri necessità sfuggono, e quindi siamo incapaci di comprenderli e di rappresentarli.

Ho sempre creduto che le varie scuole e maniere siano comme tanti linguaggi diversi, che sarebbe d'uopo, per comprenderli e apprezzarli, ben conoscerli a fondo. Ma lasciando ogni altra considerazione, le opere del Consoni rimarranno sempre fra noi esempio nobilissimo dell'arte dei maestri, ch'egli procurò di mantener viva, con semplicità di mezzi e altezza di stile. Non meno egli meritava lode per singolar modestia, per naturale avversione al brigare e per somma riserboatezza nel giudicare gli altri: non era punto nato a vivere nel nostro tempo, intrigante e ciarliero: esempio raro e degno di essere imitato. Che non fosse ciarliero, quantunque la parola uscisse a lui facile ed arguta del labbro, ben si dimostrava, quando, in compagnia dei suoi intimi, non prendeva parte, se non di rado, ai loro discorsi. Il più delle volte alle dimande soleva, con apparente indifferenza, rispondere con un cenno da capo, affermando o negando.

Era tale in lui l'amore della quiete e della solitudine, che la sera di frequente preferiva estarsene solo in una stanza al buio e qui v'abbandonarsi ai suoi pensieri, o mettersi al pianoforte a ripetere, con sentimento di vero artista, le più dolci ed apassionate melodie del Bellini, il suo autore prediletto, che considerava come il Rafaello della musica. Negli ultimi anni della vita si dilettaava il Consoni a scrivere, con garbo e piacevolezza, pensieri sull'arte od argomento satirico. Il suo fare placido, raccolto lo rendeva caro ai pochi amici coi quali praticava e che in gran parte erano stati allievi del Minardi nell'Accademia: egli li sovveniva di consiglio, e spesso giovavasi di loro con reciproco vantaggio.

De Sanctis passa a enumerar e traçar uma rápida biografia dos jovens mais afeiçoados a Consoni, e presentes no seu ateliê (pg. 163). São eles: Roberto Bompiani (Roma) , Scaccioni (Roma) , o conde Carlo Gavardini (Pesaro), Bartoncini (Perugia), além de Pratesi, Sereni, Carattolini, Marini, Ortis, Catufi, Garelli, Bartolini e Rinaldi, todos alunos de Minardi. De Sanctis prossegue, numa passagem que nos interessa:

Oltre a questi allievi del Minardi frequentavano altresì lo studio del Consoni molti altri giovani stranieri ed italiani quali il Rebull messicano, l'Eliovaga spagnuolo, il Flushen, il Vandome, Pietro Roi, Jacopo d'Andrea, Giovanni Cabella e l'ornatissima Emma Gaggiotti Richards.

Como se vê, infelizmente, nenhuma menção a brasileiros, e particularmente a Meirelles. Deve ter-se em conta que o livro de De Sanctis, fonte muito rica para o conhecimento do meio minardiano, foi escrito muito tardiamente, e baseado em lembranças. Esse pequeno parágrafo sobre os estrangeiros que passaram pelo ateliê de Consoni não possui uma intenção exaustiva; ele abre, como testemunho, o lugar para todos os alunos vindos de fora; dentre eles encontrando-se os nossos.

Seu comentário sobre Consoni conclui-se:

Anch'io che scrivo conservo tuttavola grata memoria dei primi ed utili insegnamenti ricevuti dal Consoni e della costante sua benevoleza. Egli rese l'anima a Dio il 21 dicembre dell'anno 1884. A lui non onoranze municipali, ne governative, non copia di corone, solo un piccolo drappello di amici a lui sinceramenti devoti, che insieme ai rappresentanti della Accademia di San Lucca seguivano il feretro. I giornali, pronti sempre in simili casi a dondolare il turibulo non ebbero incenso per un uomo di tanto valore. Vero è ch'ei non dette mai un centesimo per divulgare il nome suo. (pg. 156 a 164)

II) Certificado conservado nos arquivos da Accademia di San Lucca (busta 5, rascunho), atestando o prestígio e a alta qualidade dos trabalhos realizados pelo jovem Consoni enquanto aluno daquela instituição.

Certifico che il giovane sig. Nicola Consoni è stato alunno della Pontfa. Accademia di San Lucca, con vero onore di sè, e dell'Accademia stessa, perchè oltre d'avere percorso la carriera degli studi con somma lode riportandone i primi premi fino (ilegível) di grandi concorsi d'invenzione, ora nella fresca età di anni 21 è giunto con le opere a procacciarsi fama di uno dei più valenti artisti di questa sede delle arti. Sicchè potendo egli otteneva quei (ilegível) e quei mezzi 12 tanto sono valuti, anzi necessari al perfezionamento, saliva (ilegível) a tale (ilegível) che (ilegível) parvenne onora anche alla Scuola Romana.

IV) Verbete em BESSONE-AURELJ, Antonietta Maria - Dizionari dei pittori italiani, Abrighi-Segati, Milano, 1928.

Consoni Nicola, n. a Rieti nel 1814, m. a Roma nel 1884. Studiò prima sotto il Sanguinetti nell'acc. di Belle Arti a Perugia, indi a Roma col Minardi. Ebbe molta ricercatezza nelle forme e studiò assai Raffaello. Le principali sue opere sono diverse storie della passione e della Vita di Gesù dipinte a fresco in una delle logge Vaticane, decorata dal Mantovani, fra cui la molto bella *Cena in Emmaus*. Dipinse a S. Paolo dei buoni freschi e diede i cartoni per i bei mosaici sulla facciata della Basilica. Fece un soffitto nel palazzo di Don Marino Torlonia, due grandi quadri per la Cattedrale di Diaconar in Croazia, e molte altre opere. Nella gall. di Arte Moderna a Roma vi è un suo quadretto "Esopo" e il "Ritratto di Gaetano Dal'Acqua".

V) verbete in GALETTI, Ugo e CAMESASCA, Ettore - *Enciclopedia della pittura italiana*.

Consoni Nicola (Ceprano Romano, 1814, Roma, 1844 (sic) - Ricevuti i primi insegnamenti nell'Accademia Perugina dal Sanguinetti, passava a Roma sotto la guida del Minardi. Già gli insegnamenti avuti, quello severo del Sanguinetti e quello scrupoloso del Minardi, bastano a determinare l'orizzonte estetico consoniano: "disegno castigatissimo, poco vivo, colorito timido, liscio, anche meno vivo, molto magistero, nessun difetto vero e proprio, ma anche nessuna schiettezza d'ispirazione (FLERES). Con tali intendimenti dipinse ritratti e soprattutto quadri religiosi, operando anche nelle Logge Vaticane e in alcune chiese di Roma, Windsor, Drakover, ecc. Pure degni di nota sono i cartoni per i mosaici di S. Paolo. Considerato "vigoroso" nel disegno (BÉNÉDITE), possiamo ora classificarlo tale solo in qualche ritratto, come quello di Gaetano dell'Acqua nella Galleria d'Arte Moderna a Roma.

VI) Verbete in COMMANDUCCI, A. M. - *I pittori italiani dell'ottocento*, Artisti d'Italia, Milão, 1934.

Consoni, Nicola - Nato a Rieti nel 1814, morto a Roma nel dicembre 1884. Allievo di Sanguinetti nell'Accademia di Belle Arti di Perugia, si perfezionò a Roma sotto la guida del Minardi. Si distinse specialmente nei soggetti sacri, per grandiosità, verità e vivacità di movenze, armonia mai interrotta di luce e di ombre. Sue opere: Esopo che racconta le sue favole ai pastori e Ritratto di Gaetano dell'Acqua, nella Galleria d'Arte Moderna di Roma, la grande tempera nella Biblioteca Corsini a Roma, rappresentante Minerva in mezzo alle muse; alcuni quadri d'altare, fra i quali Cristo e l'Immacolata, eseguite per commissione del vescovo Strassmayer per la chiesa di Drakeoor in Dalmazia; la continuazione degli affreschi nelle Loggie del Vaticano con la Vita di Gesù; gli affreschi nel soffitto del palazzo Torlonia; le pitture nel Mausoleo del Principe Alberto, sposo della regina Vittoria, a Windsor; omero in mezzo ai filosofi ed ai poeti antichi.

ANEXO 4

Documentos referentes à passagem de
Victor Meirelles
por Paris.

D) Archives Nationales - Fonds École Nationale des Beaux-Arts, Paris. Certificado do Consulado Geral do Brasil.

(à margem)

2/Lima Victor

né à Ste. Catherine Brésil

3031

le 18 août 1832

Consulado Geral do Império
do Brazil em França
Pariz, 2 Mars 1857

Le soussigné Consul Général de l'Empire du Brésil en France

Certifie qu'au Brésil les élèves de l'École des Beaux-Arts ne sont admis au concours pour le premier prix sans avoir au moins 21 ans et que M. Victor Meirelles de Lima, peintre Historique, aujourd'hui âgé de 25 ans a obtenu ce prix et a été envoyé à Rome comme pensionnaire de l'École de Rio de Janeiro / Brésil/

En foi de quoi, le présent certificat a été délivré pour lui servir au besoin.

Juv. Maciel da Rocha

(Chancela do Consulat Général de l'Empire du Brésil)

Gratis

1832

II) Archives Nationales - Fonds École Nationale des Beaux-Arts, Paris. Livro de Matrícula:

Numéro: 3031

Nom des Éleves - Meirelles de Lima

Date de la Naissance - 18 août 1832

Lieu de la Naissance - Ste. Catherine

Département - Brésil

Demeure des Élèves - 37 Seine

17 r Bx. Arts.

Présenté par M. Cogniet

Signature des Élèves - Lima

Date de l'entrée - 9 avril 1817

Succès et observations - (nada consta).

III) Archives Nationales - Fonds École Nationale des Beaux-Arts, Paris. Termo de apresentação:

École Impériale

et Spéciale

des

Beaux- Arts

ASPIRANTS

Section

de peinture et sculpture.

J'ai l'honneur de présenter à MM. les Professeurs de l'École Impériale des Beaux-Arts, le sieur Lima Étudiant en peinture demeurant rue de Seine 37.

Je réponds de la bonne conduite de ce jeune homme et je déclare qu'il est en état de concourir aux places.

Je prie MM. les Professeurs de vouloir bien l'admettre comme aspirant à une place d'Élève.

Paris, ce 5 mars 1857.

Léon Cogniet

(Trata-se de um formulário. As partes em negrito foram preenchidas à mão).

BIBLIOGRAFIA

- Arte no Brasil*, vários autores, Abril Cultural, São Paulo, 1979.
- Aspects du paysage néoclassique en France de 1790 à 1850*, Galerie du Fleuve, Paris, 1974.
- Catalogo delle opere ammesse alla esposizione solene della società in Firenze 1874 - Società d'incoraggiamento delle Belle Arti.*, Tip. della Gazzetta d'Italia, Florença, 1874. ✕
- De David à Delacroix - la peinture française de 1774 à 1830*. RMN, Paris, 1974. ✕
- Dessins français du XIXe. siècle du musée Bonnat à Bayonne*, LXIX exposition du Cabinet des Dessins du Musée du Louvre, RMN, Paris, 1979.
- Disegni di Tommaso Minardi*, Catálogo da Exposição da Galeria Nazionale d'Arte Moderna, De Luca, ed. Roma 1983.
- Enciclopedia Treccani*, 1931
- Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au palais des Champs-Élysées le 1er. mai 1883*, Bernard et cie, Paris, 1883
- Exposition Universelle 1867 à Paris - première partie (groupe I a IV) contenant les oeuvres d'art*, E. Dentre, Paris, 1867.
- Géricault raconté par lui-même et par ses amis*, Cailler, Genebra, 1947
- Gli affreschi del Cavalier d'Arpino in Campidoglio: analisi di un opera attraverso il restauro*, Multigrafica Editrice, Roma, 1980.
- Gli Uffizi, catalogo generale*, Centro Di, Florença, 1980.
- Horace Vernet*, catálogo da exposição, Académie de France à Rome - École Nationale des Beaux-Arts, Paris, 1980
- Il Cavalier d'Arpino*, De Luca ed., Roma, 1943.
- L'artiste*, Beriauts, Paris, sd.
- L'école des Beaux-Arts du XIXe. siècle - les pompiers*, Mayer, Paris, 1987.
- L'opera completa di Géricault*, Rizzoli, Milão, 1978.

- L'opera completa di Delacroix*, Rizzolli, Milão, 1972.
- La peinture allemande à l'époque du romantisme*, RMN, Paris, 1976.
- Manuel Araújo Porto-Alegre, uma coleção de desenhos*, MNBA, Rio de Janeiro, 1987.
- Notice historique des peintures et sculptures du palais de Versailles*, Thomassin, Paris, 1839
- Notices explicatives, historiques, biographiques sur les principaux ouvrages de peinture et de sculpture exposés au Palais de Champs-Élysées*, Année 1861 - Paris, Plon, 1861, pg. 54.
- Peintures et sculptures de maîtres anciens*, Galerie d'Arenberg, Bruxelas, 1986
- ANDREWS, Keith - *I Nazareni*, Fabbri, Milão, 1967.
- ARGAN, Giulio-Carlo - *L'arte moderna 1770/1970*, Sansoni, Florença, 1970.
- BALLU, Roger e DUBUFE, G. - *Dialogue sur le salon de 1883*, Paris, La nouvelle revue, 1885.
- BARATA, Mário - "Artes plásticas de 1808 a 1889", in *História Geral da Civilização Brasileira*, Difel, São Paulo, 1967, 7. 2, vol. 3.
- BARDI, Pietro Maria - *História da arte brasileira*, Melhoramentos, São Paulo, 1975.
- BAROCCHI, Paola - *Testimonianze e polemiche figurative in Italia - l'ottocento: dal Bello Ideale al Preraffaelismo*, casa ed. D'Anna, Messina, 1972.
- BAUDELAIRE, Charles - *Le peintre de la vie moderne*, in *Oeuvres complètes*, Robert Laffont, Paris, 1980.
- BELLONZI, Fortunato - *Architettura, pittura, scultura dal Neoclassicismo al Liberty*, Quasar, Roma, 1978.
- BELLONZI, Fortunato - *La pittura di storia dell'ottocento italiano*, Fabbri, Milão, 1967
- BELLUZO, Ana Maria de Moraes (curadora) - *O Brasil dos viajantes*, MASP/ODEBRECHT, São Paulo, 1994.
- BÉNÉDITE, L. - *Storia della pittura del sec. XIX*, Milão, s. d. (tradução de G. Fogolari).
- BERGER, Klaus - *Géricault et son oeuvre*, Flammarion, Paris, 1968.

- BESSONE-AURELJ, Antonietta Maria - *Dizionari dei pittori italiani*, Abrighi-Segati, Milano, 1928.
- BIANCALE, M. - *Michelle Cammarano*, Milão, 1936.
- BLANCHINI, A. - *Del purismo nelle arti*, Roma, 1849
- BOGHICI, Jean (coordenador) - *Missão Artística Francesa e Pintores Viajantes, França-Brasil no século XIX*, Instituto Cultural Brasil-França, Rio de Janeiro, 1990.
- BONAGURA, Maria Cristina - "Tommaso Minardi", in *Schede* 1981, Gal. Carlo Virgilio, Roma, 1981.
- CAMPOFIORITO, Quirino - *História da pintura brasileira no século XIX*, Pinakothek, Rio de Janeiro, 1983.
- CAPON PIPERNO, L. - "Disegni giovanili di Tommaso Minardi", in *Quaderni sul Neoclassico*, n. 4, maio de 1978.
- CARDOSO DE OLIVEIRA, J. M. - *Pedro Américo - sua vida e suas obras - biographia documentada do illustre pintor e literato brasileiro*, Guillard, Aillaud e Cia, Paris, 1898
- CASTELFRANCO, MEZZETTI, ZOCCA - "Pittori italiani del secondo ottocento", in *Quaderni della Quadriennale*, II, Roma, 1952.
- CECCHI, Emilio - *G. Fattori*, Bergamo, 1935.
- CECCHI, Emilio - *Pittura italiana dell'ottocento*, Verico Hoepli, Milão, 1946.
- CHIESA, Marco - *Battaglie, dipinti dal XVII al XIX secolo delle Gallerie Fiorentine*, Centro Di, Florença, 1989.
- CIARDI-DUPRÉ e MARCUCCI, Rafaela - *Giovanni Dupré - taccuino di viaggio e disegni inediti*, Medicea, Florença.
- CLAY, Jean - *Le romantisme*, Hachette, 1980.
- COLASANTI, A. - *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna in Roma*, Milão-Roma, 1923.
- COMMANDUCCI, A. M. - *Dizionario illustrato dei pittori, disegnatori e incisori italiani moderni e contemporanei*, Latezzi, Milão, 1970. X
- COMMANDUCCI, A. M. - *I pittori italiani dell'ottocento*, Artisti d'Italia, Milão, 1934.

- CONSIGLI-VALENTE, Patrizia (curadora) - *La battaglia nella pittura del XVII e XVIII secolo*, Banca Emiliana, Parma, 1986.
- CONSTANS, Claire - *Versailles, la Galerie des Batailles*, Khayat, Paris.
- COGNATI, Maurizio - *Soldati e pittori nel Risorgimento*, Fabbri, Turim, 1987. ✕
- COTRIM, Álvaro - *Pedro Américo e a caricatura*, Pinakothek, Rio de Janeiro, 1983.
- ~~COTRIM, Álvaro - *Pedro Américo e a caricatura*, Pinakothek, Rio de Janeiro, 1983~~ ✕
- CRUZ, Mário da Silva - "Vitor Meireles e Pedro Américo", in *Anuário do Museu Imperial*, n. 7, Petrópolis, 1946.
- CRUZ, Mário da Silva - "Vitor Meireles e Pedro Américo", in *Anuário do Museu Imperial*, n. 7, Petrópolis, 1946.
- DALAI, Marisa Emiliani e JUCKER, Gabriela Mercandino (curadoras) - *Pittura italiana dell'ottocento nella raccolta Giacomo Jucker*, Milão, 1968.
- DE GUBERNATIS, A. - *Dizionario degli artisti italiani viventi - pittori, scultori, architetti*, Gonnelli, ed., Firenze, 1889.
- DE SANCTIS, Guglielmo - *Tommaso Minardi e il suo tempo*, Forzani, Roma, 1900.
- DELÉCLUSE, E. J. - *David, son école et son temps*, Macula, Paris, 1983.
- DELESTRE, Jean-Baptiste - *Gros et ses ouvrages*, Paris, 1863.
- DUQUE-ESTRADA, Luís Gonzaga - *A arte brasileira, pintura e escultura*, H. Lombaerts, Rio de Janeiro, 1888.
- DUQUE-ESTRADA, Luís Gonzaga - *Mocidade morta*, Ed. Três, São Paulo, 1973.
- DURBÈ, Dario (curador) - *Catalogo della mostra di Giovanni Fattori*, 1953.
- ÉNAULT, Louis - *Paris - Salon 1883*, E. Bernard, Paris, 1883.
- FALDI, Italo - "Guglielmo De Sanctis", in *Schede 1982*, Galleria Carlo Virgilio, Roma, 1983.
- FEHRER, Catherine - *The Julian Academy, Paris, 1868 - 1939*, Shepherd Gallery, Nova Iorque, 1989.
- FOCILLON, Henri - *La peinture du XIX et XX siècles*, Flammarion, Paris, 1991.


- FOUCART, Jacques e Bruno (curadores) - *Hippolyte, Auguste et Paul Flandrin, une fraternité picturale au XIXe. siècle*, RMN, Paris, 1984
- FRANCHI, Raffaello - *La pittura italiana dal ottocento al novecento*, Ed. del Ciclope, Palermo, 1929.
- FREIRE, Laudelino - *Um século de pintura, apontamentos para a história da pintura no Brasil de 1816 a 1916*, Rio de Janeiro, 1916.
- GAEHTGENS, Thomas W. - *Versailles de la résidence royale au Musée Historique. La Galerie des Batailles dans le musée historique de Louis-Philippe*, Albin Michel, Paris, 1984.
- GALVÃO, Alfredo - "Manuel de Araújo Pôrto-Alegre - sua influência na Academia Imperial das Belas Artes e no meio artístico do Rio de Janeiro", in *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, 14, Rio de Janeiro, 1959.
- CONZALES-PALACIOS, Alvar - *David e la pittura napoleonica*, Fabbri, Milão, 1967.
- GRUNCHEC, Phippe (curador) - *Les concours des Prix de Rome*, École des Beaux-Arts, Paris, 1986.
- GUIMARAENS, Dinah - "De Mário de Andrade a Mário Pedrosa: tradição x modernidade no Museu Nacional de Belas-Artes", in *Piracema*, n. 3, Rio de Janeiro, 1994.
- GUZZI, Virgilio - *Il ritratto nella pittura italiana dell'ottocento*, Fabbri, Milão, 1967.
- HARDING, James - *Les peintres pompiers - la peinture académique en France de 1830 à 1880*, Flammarion, Paris, 1980, trad. de Nadine Chaptal.
- HONOUR, Hugh - *Neo-classicism*, Londres, Middlesex, 1968.
- HUYGHE, René - *Delacroix ou le combat solitaire*, Hachette, Paris, 1964.
- JAPHET, - *Le Salon pour rire de 1883*, Nilson, Paris, 1883.
- KIRSTEIN, Lincoln - *The Latin-American collection of the Museum of Modern Art*, Nova Iorque, 1943
- LACLOTTE, Michel - *Petit Larousse de la peinture*, 2 vol, Larousse, Paris, 1979.
- LAFENESTRE, G - *Exposition des Beaux-Arts - le livre d'or du Salon de peinture et sculpture*, Bibliophiles, Paris, 1884.
- LANKEIT, Klaus - *Révolution et Restauration*, Albin Michel, Paris, 1966.

- LAROUSSE, Pierre - *Grand Dictionnaire Universel*, Administration du Grand Dictionnaire Universel, 1873, 17 vol.
- LLOYD, Llevelyn - *Pittura dell'ottocento in Italia*, Florença, 1929.
- LUCIANI, Lidia e Franco. - *Dizionario dei pittori italiani dell'ottocento*, Valecchi, Florença, 1974.
- LYRA, Heitor - *História de Dom Pedro II*, Edusp/Itatiaia, São Paulo/Belo Horizonte, 1977
- MAFRA DE SOUZA, Alcídio (coordenador) - *Victor Meirelles de Lima 1832-1903*, Pinakothke, Rio de Janeiro, 1982.
- MALTESE, Angela Ottino della - *Il neoclassicismo nella pittura italiana*, Fabbri, Milão, 1967.
- MALTESE, Corrado - *Realismo e verismo nella pittura italiana dell'ottocento*, Fabbri, Milão, 1967.
- MARRINAN, Michael - *Paintings Politics for Louis-Philippe - Art an Ideology in Orléanist France, 1830-1848*, Yale University Press, New Haven e Londres, 1988.
- MARTINELLI, Valentino - *Paesisti romani dell'ottocento italiano*, Palombi, Roma, 1963.
- MATHIEU, Caroline - *Musée d'Orsay*, RMN, Paris, 1986.
- MC COUBREY, John Walker - "Gros' Battle of Eylau and roman imperial art", *The Art Bulletin*, Volume XLIII, n. 2, junho de 1961
- MELLO Jr., Donato - *Pedro Américo de Figueiredo e Melo*, Pinakothke, Rio de Janeiro, 1983
- NOVOTNY, Fritz - *Painting and sculpture in Europe 1780-1880*, Penguin, Londres, 1971
- OJETTI, U. - *La pittura italiana dell'Ottocento*, Milão, 1828.
- OLIVEIRA, J. M. Cardoso de - *Pedro Américo, sua vida e suas obras*, MEC, Rio de Janeiro, 1943.
- ORLANDI, Monica Manfrini e SCARLINI, Attilia (curadores) - *Tommaso Minardi, Disegni taccuini lettere nelle collezioni pubbliche di Forlì e Faenza*, CLUEB, Bolonha, 1982.
- OTTANI GAVINA, Anna - *I paesaggi della ragione*, Einaudi, Turim, 1994
- OVIDI, Ernesto - *Tommaso Minardi e la sua scuola*, Roma, Pietro Rebecca, 1902

- PEIXOTO, Elza Ramos - *Victor Meirelles no Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, 1970.
- PÉLADAN, Josephin - *La décadence esthétique - l'art ochlorocratique, avec une lettre de Jules Barbey d'Aurevilly*, C. Dalou, Paris, 1888.
- PIANTONI, Gianna e SUSINNO, Stefano (curadores) - *I Nazareni a Roma*, De Luca, Roma, 1981.
- PICCHIO, Luciana Stegagno - *La letteratura brasiliana*. Sansoni-Accademia, Firenze, 1972
- PICCINI, Giulio - "La vita di un grande artista - Don Pedro Americo", in *Gazzetta d'Italia*, Firenze - Roma, *supplemento politico, letterario, commerciale della domenica*, 25 de março de 1877
- PIROTTA, Luigi - "L'Accademia di San Luca e gli avvenimenti del 1860-62", in *Strenna dei Romanisti*, Staderini, Roma, 1970.
- PIROTTA, Luigi - "247 lettere autografe di accettazione della carica accademica di San Luca (1860-1893)", *L'Urbe*, Fratelli Palombi, n. 5, Roma, setembro-outubro 1960.
- PIROTTA, Luigi - "Contributo alla storia della Accademia Nazionale di San Luca - alunni stranieri delle scuole accademiche premiati nei vari concorsi", *L'Urbe*, Fratelli Palombi, n. 5, Roma, abril 1962 (obs.: nenhuma referência a alunos brasileiros).
- PIROTTA, Luigi - "I direttori dell'Accademia del nudo in Campidoglio", in *Strenna dei Romanisti*, XXX, Staderini, Roma, 1969.
- PIROTTA, Luigi - "L'Accademia di San Luca e gli avvenimenti del settembre 1870", in *Strenna dei Romanisti*, Staderini, Roma, 1970.
- PIROTTA, Luigi - "Una poco nota categoria di accademici di S. Luca: gli accademici di grazia", in *Strenna dei Romanisti*, Staderini, Roma, 1967
- PROUDHON, P. J. - *Du principe de l'art et de sa destination populaire*, Lacroix, Paris, 1875.
- PURIFICATO, Domenico - *La pittura nell'ottocento italiano*, Salvatore Sciacia, Roma, 1959.
- RAGGHIANI, Carlo - *Profilo della critica d'arte in Italia*, Firenze, ULA, 1990.
- REIS Jr., José Maria - *História da pintura no Brasil*, Leia, 1944.
- ROCHETTA, Giovanni Incisa della (curador) - *Ritratti di Accademici del Settecento e dell'ottocento*, Roma, 1970.

- ROCHETTA, Giovanni Incisa della - *La collezione dei ritratti dell'Accademia di San Luca*, Roma, 1979.
- ROGER-MILÈS, Émile Renouf, Paris, 1893
- ROSEN, Charles e ZERNER, Henri - *Romantisme et réalisme, mythes de l'art du XIXe. siècle*, Albin Michel, Paris, 1984.
- ROSENTHAL, Léon - *Du romantisme au réalisme, la peinture en France de 1830 à 1848*, Macula, Paris, 1987
- RUBENS, Carlos - *Victor Meirelles, sua vida e sua obra*, Rio de Janeiro, 1945.
- SAINT-JUIRS - *Guide illustré du Salon de 1883*, Supplément du journal *Le Clairon*, Paris, 1883.
- SAMPAIO, João Zeferino Rangel de - *O quadro da Batalha de Guararapes, seu autor e seus críticos*, João José Alves, Rio de Janeiro, 1880.
- SANDOZ, Marc - *Théodore Chassériau, catalogue raisonné des peintures et estampes*, Arts et Métiers Graphiques, Paris, 1974.
- SCANO, Gaetanina - "Pittori, scultori, architetti e incisori accademici d'onore di San Luca (1811-1832)", in *Studi offerti a Giovanni Incisa della Rochetta, Miscelanea della Società Romana di Storia Patria*, XXIII, 1973.
- SELVATICO, Pietro - "La pittura storica e sacra d'Italia all'Esposizione Nazionale di Firenze", in *Arte ed Artisti*, Sacchetto, Padova, 1863.
- SELVATICO, Pietro - *Con quale mire si debba scrivere una storia delle arti del Bello Visibile specialmente in Italia*, tip. del Seminario, Padova, 1844.
- SELVATICO, Pietro - *Considerazioni sullo stato presente della pittura storica in Italia e i suoi messi di farla maggiormente prosperare*, Pirotta, Milão, 1837.
- SELVATICO, Pietro - *Del purismo*, Giuseppe Grimaldo, Venezia, 1851.
- SELVATICO, Pietro - *Intorno alle condizioni presenti delle arti del disegno e l'influenza che vi esercitano le Accademie artistiche*, Maratovich, Venezia, 1857.
- SELVATICO, Pietro - *Sull'educazione del pittore storico odierno italiano*, Padova, 1842.
- SELVATICO, Pietro - *Sull'educazione del pittore storico odierno italiano*, Padova, 1842.

- SELVATICO, Pietro - *Sulla convenienza del trattare in pittura soggetti tolti alla vita contemporanea*, Veneza, 1850.
- SELVATICO, Pietro - *Sulla convenienza del trattare in pittura soggetti tolti alla vita contemporanea*, Veneza, 1850.
- SELVATICO, Pietro e CHIRTANI, L. - *Le arti del disegno in Italia, storia e critica*, Vallardi, Milão, (3. vol).
- SÉRULLAZ, Maurice - *Delacroix*, Nathan, 1981.
- SIEGFRIED, Susan Locke - "Naked History: the Rhetoric of Military Painting in Postrevolutionary France", in *The Art Bulletin*, Junho de 1993, vol. LXXV numero 2
- SOMARÉ - *Storia dei pittori italiani dell'ottocento*, Milão, 1828.
- SOMARÈ, Enrico - *Storia dei pittori italiani dell'ottocento*, L'Esame, Milão, 1946.
- SORIA, Regina- *Dictionary of nineteenth Century American Artists in Italy*, Associated University Presses, Londres-Toronto, 1982.
- SOUTO, José Leão Ferreira - *Victor Meirelles, monografia artística*, Tip. Bib. Econômica, Rio de Janeiro, 1879.
- STEGAGNO PICCHIO, Luciana - *La letteratura brasiliana*. Sansoni-Accademia, Firenze, 1972.
- SUSINNO, Stefano (curador) - *Disegni di Tommaso Minardi*, 2 vol, De Luca, Roma, 1982.
- TALEB, Judith Huber - "Nicola Consorzi", in *Schede 1982*, Galleria Carlo Virgilio, 1983,
- TOUSSAINT, Hélène - *Gustave Courbet (1819-1877)*, Édition des Musées Nationaux, Paris, 1977.
- TOUSSAINT, Hélène, *Gustave Courbet*, RMN, 1977, BARATA, Mário - "Pintura e escultura no reinado de D. Pedro II" in *Anuário do Museu Imperial*, v. 21-31, Petrópolis, 1970
- UZANNE, J. - "Renouf", in *Figures contemporaines - Abum Mariani*, H. Fleury, Paris, 1896.
- VASARI, Giorgio (pseud.) - *Análise crítica da Batalha de Campo Grande e Combate Naval de riachuelo, dos distintos mestres Dr. pedro Américo e Comendador Victor Meirelles*, Rio de Janeiro, 1972.

- VÉRON, Théophile - *Dictionnaire Véron*, Paris, 1882.
- VÉRON, Théophile - *La légende des refusés : questions d'art contemporain suivi de rimes amères et rimes de combat*, Paris, 1876.
- XEXÉO, Pedro Martins Caldas - *Manuel de Araújo Porto-Alegre, uma coleção de desenhos*, MNBA, Rio de Janeiro, 1987.
- ZANINI, Walter (coordenador) - *História Geral da Arte no Brasil*, Instituto Walter Moreira Salles, São Paulo, 1993.
- ZERI, Federico (curador) - *Storia dell'arte italiana*, vol. II, tomo II, Einaudi, Turim, 1982. 

ÍNDICE

Nota preliminar - 2

Agradecimentos - 3

Introdução

- Por que estudar Victor Meirelles e Pedro Americo? - 5

Prolegômenos

- *A Primeira missa no Brasil* - 12

Guararapes

- Uma pintura lenta - 27

- Gênese da lentidão - 33

- Alguns estudos - 40

- Guararapes e a arte francesa do seu século

Gros - 58

Delaroche - 72

Horace Vernet - 82

Algumas referências francesas - 94

O aluno de Cogniet - 103

Robert-Fleury - 120

O *Juste-Milieu* - 124

Nus e anatomias - 130

Ary Scheffer ou afinidades abstratas - 155

- Roma

Um *topos* rafaelesco - 167

Nazarenos e puristas ou de Rafael ao pré-rafaelismo - 182

Atitudes de melodrama - 192

Os tipos italianos - 196

Paisagem e luz - 218

- Aprendizado purista de Meirelles

A *Degolação* e a *Flagelação* - 244

Pedagogia das afinidades eletivas ou da *filia* das almas ao salame - 253

O inimigo neoclássico - 267

Nicola Consoni - 273

Minardi e as batalhas - 290

A batalha sem violência - 303

Moema - 315

Pequena coda à *Moema* - 321

O *Salon* de 1883 - 334

Um manuscrito inédito de Tommaso Minardi ou sobre os poderes da geometria - 342

Anexo

- A respeito da pedagogia de Tommaso Minardi transcrito do Capítulo V de

DE SANCTIS, Guglielmo - *Tommaso Minardi e il suo tempo* - 362

- A respeito da técnica e dos processos de criação em Tommaso Minardi

transcrito do mesmo capítulo V - 365

Lezione agli scolari sull'importanza dello studio della Geometria - 366

Aula para os escolares sobre a importância do estudo da Geometria - 375

Anexo 2

- Documentos de artistas brasileiros na *Accademia di San Luca* - 385

Anexo 3

- Documentos e informações encontrados referentes a Nicola Consoni - 392

Anexo 4

- Documentos sobre a passagem de Victor Meirelles por Paris - 401

Bibliografia - 406