

# V Seminário do MUSEU D. JOÃO VI



Coleções de arte: formação, exibição e ensino  
Anais eletrônicos - Painéis de pesquisa

Organização:  
Ana Cavalcanti  
Marize Malta  
Sonia Gomes Pereira

## A formação do pintor de paisagem em meados do século XIX. Coleção de aquarelas de José dos Reis Carvalho do Museu D. João VI.

Clarice Ferreira de Sá<sup>1</sup>

Para a investigação deste tema segui caminhos que me levaram à pesquisas acerca do ensino da paisagem na Europa e posteriormente suas influências sobre a Academia das Belas Artes no Rio de Janeiro. Início minha pesquisa com a pintura de paisagem do século XIX que, mesmo quando subordinada a um tema maior, seguiu algumas vertentes específicas de composição e estrutura. As vias que servem como referência e são as mais comentadas por autores que tratam do assunto são: a tradição holandesa e a tradição clássica, esta última consolidada por Claude Lorrain e Nicolas Poussin. A primeira, seguiria por um caminho mais naturalista enquanto a segunda teria a idealização como fonte de construção.

Até o século XVIII era muito bem aceita e amplamente difundida a tradição clássica como ideal para a composição de uma obra de paisagem. Com a chegada do século XIX acentua-se a vontade de observação do natural e fica ainda mais clara a divisão de opiniões com relação às diferentes tradições.

“A ordem do dia” era buscar temas que despertassem a imaginação e o interesse, e a pintura da paisagem, ainda então um gênero secundário, obviamente se beneficiará disso. Excelentes pintores dispuseram-se a elevar esse gênero à categoria de “grande arte”, a maior parte deles na Inglaterra – país onde [...] ocorreu nesse mesmo período o florescimento da aquarela [...] que antes era considerada mera tinta de esboço<sup>2</sup>.

... as querelas entre idealistas e naturalistas, como entre Gainsborough e Reynolds, que eram pólos muito próximos: os partidários dos grandes temas poéticos admitiam ser essencial o estudo da natureza e os defensores da imitação concordavam com a superioridade da beleza das obras da antiguidade clássica<sup>3</sup>.

Nesse sentido, entendo que até meados do século XIX os pintores buscavam um equilíbrio: a natureza serviria de modelo para seus estudos, mas a composição da paisagem deveria ser idealizada em ateliê.

Apesar de Lorrain e Poussin serem considerados os herdeiros da tradição clássica da paisagem, os holandeses foram os primeiros mestres a considerar os aspectos da grandiosidade e intimismo próprios da natureza que se observava do real, fora dos limites imaginativos que

ditavam as regras do classicismo. No entanto, ao pensar na paisagem de artistas holandeses é importante ter em mente que:

... esses artistas quase nunca pintavam seus quadros em exteriores. A prática de fazer pinturas ao ar livre só se tornou comum no século XIX. Em épocas anteriores, as pinturas de paisagem eram quase sempre compostas nos ateliês. É verdade que desde a renascença eram feitos desenhos do natural. [...] Especialistas em paisagem holandeses do século XVII copiavam a natureza com frequência muito maior do que seus antecessores, e costumavam usar motivos esboçados no campo como estudos preliminares ou *aides-mémoire* para suas pinturas. Mas, como seus precursores, eles desenvolviam os quadros dentro dos ateliês, onde contavam com modificações feitas em velhos esquemas bem como com sua própria força inventiva e imaginação para transformar esboços em pinturas acabadas<sup>4</sup>.

Há que se considerar que o termo paisagem, mesmo na tradição naturalista dos artistas nórdicos, incluía a figura humana. “Ainda que se conheçam paisagens sem figuras de dois dos mais importantes mestres do Renascimento alemão (Albrecht Altdorfer e Dürer) [...], o certo é que a 'paisagem' pura não foi aceite até o século XIX.”<sup>5</sup>

A ideia de paisagem clássica em contraposição à cópia do natural perdurará até meados do século XIX, quando virá a se tornar motivo de discórdia entre pintores que defendiam o aprendizado da paisagem pela cópia de estampas dos mestres consagrados e outros que defendiam a observação direta da natureza.

A prática de esboçar estudos ao ar livre estava diretamente ligada à pintura moderna, ou ao menos o que se convencionou chamar de moderno à época de fins do século XVIII e início do XIX. Oskar Batschmann, que escreveu o texto introdutório do livro de Carl Gustave Carus sobre a pintura de paisagem, faz um panorama da história da paisagem desde o século XVIII, com essas questões já lançadas, e leva esta abordagem até o final do século XIX, que viria a tratar o tema da paisagem com um caráter mais científico. Segundo seus escritos, foi Pierre Henry de Valenciennes<sup>6</sup>, artista francês, um dos primeiros a experimentar a pintura de paisagem ao ar livre, tentou elevar a pintura de paisagem juntamente à *École des Beaux-Arts de Paris*, reforçando a ideia de Quatremère de Quincy de instituir um Prêmio de Roma dedicado a este gênero somente.

Em 1800, Valenciennes publicou um manual intitulado *Élèments de Perspective pratique, à l'usage des Artistes*, cuja primeira parte trata de perspectiva linear e aérea; e na segunda parte do livro, o pintor dirigiu-se diretamente a estudantes que ingressam no mundo da pintura, em especial no gênero da paisagem com: *Réflexions et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du paysage*. Esta segunda parte do manual mostra-se bastante rica a um aluno iniciante na pintura e instrui tanto na parte teórica - no que diz respeito às discussões já citadas - quanto na prática da escolha do tema e como abordar as diferentes nuances da composição.

Em seus primeiros capítulos, *Imitação da Natureza* e *Maneira de considerar a Natureza*, Valenciennes tratou a teoria da paisagem, levando em consideração a tradição clássica de composição. Cita Claude Lorrain, Gaspard Dughet<sup>7</sup> e Nicolas Poussin, chegando mesmo a comparar este último aos pintores da Flandres:

Les boeufs traçant des sillons dans les riches plaines de la Sicile, dévoient avoir un autre caractère que ceux de la Flandre. Ils n'étaient pas comme accessoires à son sujet, non plus que les ruines et l'Architecture. Quand il peignait un arbre, il le faisait grand, majestueux, bien portant et se plaisant dans le terrain où il était planté, sans blessure y sans excroissance: son écorce, saine et entière, attestait sa vigueur et sa force; et la manière dont ses racines l'attachaient à la terre, le rendait capable de résister aux vents et à la tempête<sup>8</sup>.

Mais ao final deste capítulo, que abre a segunda parte de seu manual, Valenciennes afirmou que o gênio de Poussin viu o que os pintores que apenas copiam a natureza jamais verão pois não possuem o entusiasmo, a beleza idealizada, a imaginação impulsiva que aproxima os homens de Deus e que os leva até sua morada<sup>9</sup>. Comparou Lorrain e Poussin:

Le Claude Lorrain exprimait avec vérité la rosée du matin. On en voit la fraîcheur imprimée sur la terre et les feuillagés. Mais le Poussin faisait précéder le char du soleil par l'Aurore, répandant des perles et des fleurs sur la Nature. L'un faisait un soleil levant, l'autre faisait lever le soleil<sup>10</sup>.

Em seguida, afirmou que há duas maneiras de se observar: uma que nos faz ver a natureza como ela é e sua representação deve ser a mais fiel possível; outra que nos faz ver a natureza como ela poderia ser, ornamentada pela imaginação do gênio do pintor. No primeiro caso, mesmo afirmando que deve-se manter a veracidade do visível, cabe ao pintor montar os planos da composição: retirar da cena os objetos que não são interessantes e conceder maior importância a objetos que enriqueceriam a pintura e seriam mais convincentes, mesmo que muito distantes ao observar na cena real. Ou seja, se um objeto merecesse destaque, não importaria que o pintor o detalhasse mais e o colocasse centralizado ou em primeiro plano, mesmo que isto não correspondesse ao real observado na natureza. Assim, o pintor estaria livre para alterar os objetos na cena, seguindo uma composição própria que teria por base a observação do real. Segundo Valenciennes, o artista deveria buscar um ponto de vista em particular, que lhe parecesse mais agradável e pitoresco<sup>11</sup>.

No segundo caso, a pintura seria associada à leitura de célebres poetas e a paisagem seria companheira de homens de todos os séculos e de qualquer país, bastando que soubesse a história ali representada. Valenciennes, considerava este modo mais difícil de ser executado, pois deveria nascer com a genialidade do pintor, seria fruto de reflexão após muitas viagens, leitura de antigos

e modernos e também fruto do conhecimento adquirido ao estudar os grandes mestres da pintura. Apontou algumas diferenças, com admiração:

Quelle différence du tableau représentant une vache et quelques moutons paissant dans la prairie, à celui des funérailles de Phocion; d'un paysage des bords de la Meuse, à celui des bergers de l'Arcadie; d'un temps pluvieux de Ruisdael, au déluge du Poussin! Les premiers sont peints avec le sentiment de la couleur, et les autres avec la couleur du sentiment<sup>12</sup>.

Não faz referência direta às paisagens holandesas, mas associa o “sentimento da cor” às paisagens que correspondem à primeira maneira de observação, ou seja, aquela que nos faz ver a natureza como ela realmente é. Segundo Valenciennes, nunca faltariam modelos para este modo de compor a paisagem, bastaria olhar em volta, pois a natureza é o modelo, sem recorrer a nenhum tipo de literatura. Diz ainda que vários artistas antigos e modernos nos deram provas de que a escolha do menor objeto, mesmo que servilmente copiado, com pincelada flúida e sentimento da cor, pode gerar um belo quadro. No entanto, sem a imaginação e riqueza de alma das obras de Poussin, a obra não seria convincente, não se tornaria imortal.

Mais quels sont les modèles que Poussin a copiés pour représenter le paradis terrestre? Quels sont ceux qu'il a étudiés pour peindre son paysage de Polyphème? Son génie sublime nous a tour-à-tour fait voir l'Egypte, la Grèce, la Syrie, la Chaldée, Rome sublime sous Coriolan, Rome avilie sous les papes. Il a été successivement l'interprète de Moïse, de Joseph, d'Homère, de Plutarque, etc., au point que la vue de ses immortels ouvrages nous persuade qu'il a vécu avec ces grands hommes, qu'il a dessiné leurs habitations, copié leurs costumes, et représenté d'après nature leurs scènes domestiques pour les transmettre à la postérité<sup>13</sup>.

Percebe-se a valorização da imaginação criativa de Poussin em detrimento da mera composição de um belo quadro. Para criar uma verdadeira obra, o artista deveria transcender o arranjo de elementos no quadro, criando um mundo particularmente verdadeiro para o imaginário.

Em um capítulo mais adiantado, Valenciennes tratou os *Estudos da Natureza*, em que cita seu modo de ensinar os alunos e alertando-os para alguns cuidados:

Mon Elève a, pendant quelques mois, dessiné sous mes yeux; il a copié plusieurs tableaux des meilleurs maîtres, mais il n'a pas vu la Nature. Il a besoin de la consulter, et dans la belle saison nous allons ensemble à la campagne. C'est là que je lui communique mes observations sur la manière de faire des études qui puissent lui servir dans la suite à composer des tableaux. Ces observations sont d'autant plus importantes pour tous les Peintres, que le plus grand nombre, par négligence, erreur ou défaut de réflexion, tombé dans une faute grave en



voulant trop finir des études qui ne doivent être que des maquettes faites à la hâte, pour saisir la Nature sur le fait<sup>14</sup>.

Por essa citação percebe-se que o procedimento era bastante claro: primeiro o aluno deveria ser iniciado no desenho e na pintura de paisagem com a cópia dos grandes mestres e só depois desta etapa concluída, com o acompanhamento do professor, o aluno poderia ir a campo para fazer estudos de observação do real com a ajuda dos conselhos de seu mestre. Os estudos que produzisse seriam arquivados e serviriam de referências para futuras composições em ateliê.

Suas lições continuam e fazem referência a pintores de história, de retratos e naturezas mortas, que poderiam trabalhar o tempo todo no ateliê, na medida em que a luz que utilizam é secundária e uniforme, mesmo que esteja um dia nublado lá fora, a luz pouco se altera dentro do ateliê. Assim, o pintor teria tempo de tratar a pintura e teria também a oportunidade de finalizar com calma os detalhes do objeto estudado em seu quadro. Este não seria o caso do pintor de paisagem.

Para pintar paisagens seria necessário observar o efeito da luz nas diferentes horas do dia. Ficar atento à variação gerada pelo movimento do sol e das nuvens e não demorar muito a executar o estudo, já que a luz escolhida para ser representada na natureza dura poucos momentos. As variações dependeriam de uma multiplicidade de fatores: pureza da luz, vapores na atmosfera, vento, chuva, locais mais elevados, diferentes reflexos de nuvens mais leves ou mais pesadas que poderiam mudar de cor. Seria absurdo para um artista copiar a natureza a partir de um único ponto de vista durante um dia inteiro “pois fez o céu ao amanhecer, o fundo um pouco mais tarde, os planos intermediários por volta do meio dia, o segundo plano as duas horas da tarde e o primeiro plano ao sol poente<sup>15</sup>.” O quadro não ficaria bem sob nenhum aspecto, já que não teria a unidade luminosa necessária à composição. Como sugestão de uma boa execução da pintura Valenciennes sugere:

First of all, copy, as accurately as possible, only the principal tones of nature, within the chosen effect; begin with the sky, which sets the tone of the backgrounds; proceed to the backgrounds, and work from there, one level of depth at a time, to finish with the foreground – which is consequently always in agreement with the sky that serves to establish the local tone. It will be perceived that, with this method, it is impossible to include any detail, since any study from nature must be completed without fail within two hours at most; if it is an effect of sunrise or sunset, give it no longer than half an hour<sup>16</sup>.

Valenciennes já afirmava que em apenas 2h a luz modificava-se completamente na natureza. O artista não deveria correr para acabar seu quadro, mas fazer esboços possíveis dos estados de luminosidade que conseguisse captar neste período de tempo determinado para que em seu ateliê, somando os esforços do gênio criativo, pudesse criar uma composição rica e bela.

Ao compor no ateliê, o aluno-artista estaria livre para inserir nesta paisagem figuras em ações adequadas a ela. Valenciennes condena os que afirmavam poder criar uma boa pintura apenas copiando a natureza e associa esta cópia à estudos de cor e tom, enquanto a pintura de paisagem deveria refletir as habilidades artísticas da invenção e composição<sup>17</sup>.

Deste modo o autor criou um manual completo para a pintura de paisagem, desde seus estágios iniciais no que tange a observação do natural, até seu procedimento de finalização em ateliê.

Após Pierre Henry de Valenciennes, outros teóricos repetiram a fórmula, que já vinha sendo indicada desde fins do século XVIII, de que a paisagem seguiria uma tradição com duas vertentes. Carl Ludwig Fernow<sup>18</sup> foi um destes. Publicou um ensaio em 1803, incluindo uma crítica em seu prefácio de que a pintura de paisagem possuía pouca ou nenhuma teoria a respeito. Dividia este gênero em duas categorias: a representação de uma cena real, a qual chamou de prospecto<sup>19</sup>, e a imagem de uma cena imaginada a partir da realidade. Sua teoria corrobora a de Valenciennes:

Every representation of nature in landscape, if it is not a depiction of a real view, must be a poem; for even the painter is a true artist only to the extent that he is a poet. But whether his poem is a scene from reality or from the past, or from the world of literature, can be recognize only from the *staffage* and the accessories; for landscape painting can never compose its ideal scenes except in the character and style of real nature, since in nature neither the particular nor the whole permits of an ideal: that is to say, an elevation above reality to which nature with all the perfection of its productions cannot attain.<sup>20</sup>

Faz-nos lembrar expressão “*Ut pictura poesis*”, usada por Horácio na sua Arte Poética (c. 20 a. C.), em que compara a pintura à poesia. Ainda assim, Fernow considerava a pintura histórica como gênero superior ao da paisagem que serviria apenas como pano de fundo. Embora, em sua opinião, não devêssemos fazer comparações de gêneros, já que cada um possuía suas particularidades, sendo a paisagem, mais liberdade de composição.

Em 1804 Goethe publicou dois artigos sobre pinturas de Hackert, que tinha sido seu professor de desenho na Itália, utilizando as subdivisões de Fernow como parâmetro: “It would be a grave injustice to paintings like these two works by Hackert, which represent views faithfully painted from nature, if one were to attempt to judge them in terms of the most elevated conception of landscape painting<sup>21</sup>.” Percebe-se que ainda assim a paisagem inventiva seria melhor conceituada que a chamada *veduta*, pintada somente do natural. Para um “propósito superior”<sup>22</sup>, a imitação de formas do natural seria necessário, mas não bastaria. Era aceitável que se copiasse uma árvore, nuvens, detalhes de trechos da paisagem natural, mas este ato deveria ficar limitado ao caráter de estudos e esboços, nada além disso.

Com o passar dos anos, o século XIX foi se modificando no que tange ao assunto. Conforme ideias da construção da “arte pela arte” iam surgindo, a paisagem ia se consolidando enquanto gênero autônomo, sem a figura humana presente e sem a idealização de uma composição de ateliê, mas uma vista iniciada e finalizada *in loco*. A sensibilidade do artista, antes associada a um poder divino, agora não se aplica tanto à paisagem com a carga da imaginação, e sim com relação à escolha do artista.

Com Phillipp Otto Runge, a teoria da paisagem toma um outro rumo, fora da discussão entre imitação do natural e criação a partir do natural. Runge levou a questão para o campo científico e, em contato com Goethee Henrik Steffens<sup>23</sup>, criou uma teoria para cores:

Runge's interest in color theory led him to devise the color sphere, a globe with black and white at the poles, primary and secondary colors at the equator, and a gradation of light and dark between equator and poles. At the core of the globe is a neutral gray, in which 'all diametrically oposed colors and mixtures' resolve themselves.<sup>24</sup>

Deste momento em diante, a cor passa a ser um fortíssimo elemento para a construção da paisagem e a pesquisa acerca do espectro cromático vai levar a novas considerações, mais tarde exploradas pelas novas gerações de pintores.

Trazendo estes dados para a realidade brasileira de meados do século XIX, consideremos no período Neoclássico a ordem de valores dos gêneros da pintura na hierarquia acadêmica que se dava da seguinte maneira: pintura histórica em primeiro lugar, depois a paisagem, por último a natureza morta<sup>25</sup>. Com o decorrer do século XIX, deu-se um desinteresse do público parisiense pelos temas históricos que virá a se refletir no Brasil posteriormente. Associava-se a paisagem à pintura moderna onde os artistas carregam mais sentimentos diante da natureza do que a preocupação narrativa. No Brasil a paisagem, além de um estudo acadêmico, também simbolizava a riqueza e diversidade da nação. Estava associada ao poderio imperial e representava o Brasil diante de outras nações.

Com relação ao ensino da pintura de paisagem, há um manuscrito de Lebreton, de 12 de junho de 1816 que equipara os gêneros da pintura dizendo por fim que o método de ensino seria o mesmo, fosse o aluno de pintura histórica ou de pintura de paisagem ou natureza morta:

Para todos os gêneros, portanto, os estudos acadêmicos serão os mesmos até o ponto de partida (...); os dois professores pintores, o escultor e o gravador farão desenhar, pintar ou modelar figuras acadêmicas, figuras segundo moldagens do antigo ou segundo modelo vivo.<sup>26</sup>

O ensino de paisagem na AIBA, ao menos no que diz respeito à Reforma de 1831, determinava que os alunos cursassem outras disciplinas além de Pintura de Paisagem: Modelo



Vivo; Osteologia, Miologia e Fisiologia das Paixões; Desenho Figurado e de Moldagens. Para entender melhor como se dava a formação do alunado neste momento, montei um quadro que relaciona as disciplinas obrigatórias que os alunos cursariam caso entrassem na AIBA no período de 1816 – mesmo antes de sua inauguração - a 1878, citando respectivamente seus professores. Assim é possível ter um panorama das prováveis influências que estes mestres exerceram sobre seus alunos.

Professores de Pintura de Paisagem, Flores e Animais <sup>27</sup>	Período em que atuaram na AIBA	Demais disciplinas cursadas no mesmo período	Professor efetivo responsável
Nicolas Taunay*	1816 a 1821	Desenho Figurado	Henrique José da Silva (1820 a 1834)
Félix Émile Taunay**	1824 a 1851	Modelo Vivo*	-
		Osteologia, Miologia e Fisiologia das Paixões	Joaquim Cândido Soares Meirelles (1837 a 1856)
		Desenho Figurado	Henrique José da Silva (até 1834)
			Simplicio Rodrigues de Sá (1834 a 1839)
Manuel J. M. Corte Real (1839 a 1848)			
Augusto Müller	1851 a 1860	Modelo Vivo	-
		Fisiologia das Paixões	Joaquim Cândido Soares Meirelles (até 1856)
			Luís Carlos da Fonseca (1856 a 1864)
		Desenho Figurado	Joaquim I. C. Miranda Jr. (até 1859)
Agostinho José da Motta	1860 a 1878	Modelo Vivo***	-
		Fisiologia das Paixões	Luís Carlos da Fonseca (1856 a 1864)
			Francisco Praxades de Andrade Pertence - Interino (substituiu L. C. Fonseca algumas vezes)
			José Pereira do Rego – Interino (aulas práticas de dissecação na Sta. Casa de Misericórdia)
			Claudio V. da Motta Maia

			(1872)
		Desenho Figurado	Agostinho José da Motta (até 1863)
			Jean Jules Le Chevrel (1865 a 1872)
			Agostinho José da Motta (1872 a 1878)

\* Na gestão de Nicolas Taunay como professor da disciplina, não constava aula de Modelo Vivo, prevista no decreto de 1820 e regulamentada somente em 1826, ficando sob responsabilidade dos professores de Desenho, Pintura e Escultura que deveriam revesar a participação nesta cadeira desde 1831 até 1855, data da segunda reforma da AIBA, quando deveria ter sido designado um professor responsável para esta disciplina somente. Deve-se levar em consideração que a gestão de Taunay data de antes da inauguração da AIBA.

\*\*A disciplina Osteologia, Miologia e Fisiologia das Paixões foi criada na Reforma de 1831, ficando portanto para a gestão de Félix Émile Taunay.

\*\*\*Como professor de Modelo Vivo, cita-se apenas João Zeferino da Costa no período de dezembro de 1890 a 1915.

Sobre o método de ensino dos Taunay, sabe-se ainda pouco. No entanto há uma tradução feita por Félix-Émile Taunay do livro *A arte de pintar a óleo, conforme a prática de Bardwell, baseada sobre o estudo e imitação dos primeiros mestres das escolas Italiana, Inglesa e Flamenga*. Traduzida do original inglês sobre a 13ª edição. Rio de Janeiro, 1836. Neste precioso livrinho há todo o procedimento para execução da pintura e um pequeno capítulo dedicado à paisagem. Nele descreve-se as principais tintas e meias tintas utilizadas na pintura, descreve-se como preparar o fundo que receberá a pré pintura, que deveria ser ocre, gerando um tom quente propício a receber veladuras. A primeira mão deveria ser de aguadas (tinta a óleo misturada a água-arraz) de cores em paleta reduzida, ou seja: ocre, terra de siena queimada, terra de siena natural e marrons.

Que a primeira mão seja isenta de claros sobresalientes e sombras fortes: sendo antes uma preparação para receber e sustentar as tintas de remate, do que para mostra-las desde o princípio. O que se pinta primeiro são os ares, ao depois os planos remotos, e assim se procede para os planos médios, e delles para os primeiros planos e objectos próximos.<sup>28</sup>

Cabia também à primeira mão definir os grupos e contornos de objetos, para limitar à segunda mão o empastamento das camadas de tinta, entrando com cores mais saturadas. À terceira e última mão caberiam veladuras e a pintura das figuras que estariam nos planos da paisagem, finalizando os detalhes dos objetos.

Este método consiste na técnica utilizada para pintar paisagem que se aproxima mais do método clássico de composição, mas nada impediria que um pintor que seguisse uma tradição mais naturalista o utilizasse também. Por ser um método vagaroso e que depende de secagem de camadas de tinta, é mais comum que se utilize este procedimento em ateliê. Daí a ideia de fazer estudos de cor do natural utilizando a aquarela que apresentaria resultados mais imediatos, dadas as devidas proporções de diferenciação técnica.

Sobre o processo de ensino há um documento escrito pelo professor August Muller: *Exposição do Professor de Paisagem Augusto Müller sobre o sistema de ensino que adota – 28 / 10 / 1855*], que explicita o método da pintura de paisagem. Começa dizendo que o aluno que estivesse em condições de pintar a óleo, depois de ter copiado os grandes mestres da pintura, poderia passar a cópia do natural. Depois desta fase, os alunos que ele julgasse aptos, poderiam ir a locais mais pitorescos sob sua supervisão para fazer estudos que servissem a quadros posteriormente. Voltando ao ateliê, Muller ficaria responsável pelas instruções da perspectiva e composição dos quadros dos alunos baseados nos estudos do natural.

(...)i alguma couza a respeito da com[posição] (...) é a parte mais difícil e mais sublime, (...) é por meio della que o artista se faz (...) [phil]osopho, tornando-se criador como os (...) Poussin e Claude-Lorrain e outros famosos (...) explicando-lhes outrossim a maneira (...)var os diversos planos e harmonia das linhas, (...) aos seus primeiros planos, por meio de (...) vigoroso e quente assim como pela form(...) árvores e plantas grandiosas e variadas, e (...) somente es(...)das ao caracter do paiz que [o arti]sta quizer representar.<sup>29</sup>

Deste modo, o método de Muller assemelha-se a produção clássica da paisagem, de observação do natural para finalização e idealização da composição em ateliê. O Programa do Concurso para viagem à Europa, de 1852, ano em que Muller atuava como professor, dita regras específicas sobre a pintura da paisagem para concorrer ao prêmio: “Fica também à sua disposição o efeito do claro-escuro, dada a hora de manhã [no original: “demanhã”]. Terão para o esboceto do natural quatro sessões, e para executarem o quadro vinte e cinco dias; ao todo vinte e nove dias úteis a contar de amanhã.”<sup>30</sup> Conclui-se portanto que os estudos do natural não eram feitos rapidamente pelos pintores, nem tampouco eram meros rascunhos descartáveis apenas para treinamento. Comparando o texto escrito por Muller e este documento referente ao prêmio de viagem, percebe-se que o treinamento dos alunos dava-se no período inicial a sua entrada na academia e quando passavam para disciplinas de pintura, fosse ela paisagem ou natureza morta, já deveriam ter sido muito bem iniciados nas artes do desenho e do procedimento da pintura a óleo a fim de dar conta da exigência da disciplina. Os estudos do natural deveriam ser muito bem elaborados para que ao chegar a compor uma pintura o aluno não precisasse voltar a campo para

observar. Deveriam ser feitos inclusive estudos de cor baseados na natureza, levando um tempo razoável. Tais estudos não eram meros croquis, mas sim elementos recolhidos para servir de referência a esta pré pintura de criação, tal qual a pintura dos grandes mestres servia à cópia.

No entanto, Manuel de Araújo Porto Alegre fez algumas ressalvas ao método de Muller logo que foi apresentado à AIBA. Disse primeiro que por iniciar os estudos com cópia dos grandes mestres os alunos poderiam cair no vício de representações européias da paisagem e demorariam a se inteirar da paisagem brasileira, que é muitíssimo diferente. Se esse fosse o caso, poderiam terminar como Nicolas Taunay “um paisagista de primeira ordem, mas que não pôde apanhar devidamente o caráter da nossa vegetação”<sup>31</sup>. Dizia ainda que pintar do natural seria uma experiência muito mais rica do que pintar em ateliê: “As flores perdem a cor nos herbários, assim como a sua forma geral e o modo de estar; os animais se defeituam [sic] depois de empalhados, e perdem a cor natural de muitos dos seus tecidos vivos; e a paisagem aquele aspecto do seu colorido, que muitas vezes basta para tornar admiravelmente fiel e instrutiva.”<sup>32</sup>

Manuel de Araújo Porto Alegre faz menção ao ensino inicial com monocromia na pintura para facilitar o entendimento dos alunos no que se refere às tonalidades da paisagem observada. Sugere que os estudos do natural que utilizassem cor fossem feitos à aquarela:

Parece-me indubitável. O lápis é vagaroso e incompleto na reprodução exata das formas: a ele é dado o contorno, ou o bosquejo para o homem que já estudou suficientemente. Depois da aquarela monocroma virá a colorida, e depois desta a execução magistral da pintura a óleo. O artista que se achar no mar alto, no cume dos Andes, no Centro das florestas virgens, no quartinho de uma estalagem, num pouso, ou em outro qualquer sítio incômodo, pode, por meio da aquarela fazer os seus estudos, e levá-los à força e brilho do colorido da pintura a óleo, não dependendo para isto de grandes aparelhos para o trabalho, de grandes despesas, do perigo de secarem as bexigas ou tubos, do tempo para enxugar a sua obra, porque nada há mais cômodo do que um estirador, uma caixinha com pastilhas ou tijolinhos de tinta, e uma pouca d'água.<sup>33</sup>

Porto Alegre insiste no uso da aquarela por ter percebido a falta de prática dos alunos neste sentido. Afirmava não terem eles conhecimento da perspectiva, do claro escuro nem da mistura de tintas quando se tratava da aquarela, mas no óleo isto poderia ser disfarçado. Alguns alunos produziam obras grosseiras que serviriam para meros esboços, mas que Porto Alegre via figurarem em ilustrações de artigos científicos e em álbuns. Na sua opinião, com algumas ressalvas, uma pintura de paisagem de qualidade seria:

O painel que a meu ver contém o caráter das nossas plantas, e sua situação conveniente, é o do Sr. Félix Taunay, representando a redução das matas a carvão. Falta a esta obra somente o talento manual do paisagista, porque no

mais, no que tende ao caráter da nossa natureza, e à expressão da idéia que ele quis consagrar, tem grande merecimento: a composição é grandiosa, as árvores se conhecem, e o pensamento filosófico.<sup>34</sup>

Defende, portanto, a instrução do artista mediante o real para que a invenção venha do ateliê:

Todo o método de ensino racional planta raízes produtivas e faz artistas inteligentes, e criadores. Escolher bem é criar, disse um filósofo porque escolher é compor, e compor é inventar. (...). Este princípio aplicado às artes plásticas é participante às imaginativas, porque nas artes plásticas a matéria e o espírito se adunam para um fim sublime, para uma criação útil.<sup>35</sup>

Nesse sentido, mesmo diferenciando-se a técnica de execução, o ideal para a construção de uma paisagem para um pintor brasileiro de até meados do século XIX era uma mescla entre a tradição clássica difundida por Claude Lorrain e Nicolas Poussin e a tradição naturalista da paisagem difundida pelos artistas dos Países Baixos. No fundo, os dois modos de representação, ora mais imaginativo, ora mais pregnante à realidade dos fatos, lançavam mão da observação do real para a produção de suas composições. No entanto, até meados do século XIX, um pintor de paisagem só seria devidamente consagrado como tal se soubesse filtrar o real com sua imaginação e descrever uma paisagem através de uma composição criativa.

José dos Reis Carvalho, artista da Comissão Científica de Exploração que rumou ao Ceará em 1859, criou cerca de 100 imagens em aquarela, desenho a grafite e a pastel que integram hoje a coleção do Museu D. João VI, EBA, UFRJ. Observar dados do real e transcrevê-los para o papel não era o objetivo deste artista que era direcionado por um método que passava pelo cunho científico do registro da paisagem. Reis Carvalho devia tratar o tema de modo objetivo, claro e descritivo, mas ainda assim, sua pintura mantém-se livre para composição de elementos que organizam a visualidade da paisagem. Tal coleção nos mostra que o pintor fazia escolhas dentro do campo, nele organizava os elementos e o modo como os tratava pictoricamente. A 'escolha do artista' nunca ficou de lado. A paisagem era mais um meio da expressão do belo, da construção pela imaginação partindo de um conjunto de elementos captados do real e que juntos formavam a composição da pintura da paisagem remetendo aos mestres da AIBA, anteriormente citados, Debret, Taunay, Muller.

Deste modo, a paisagem criada no século XIX, demonstra ter raízes em comum no que tange à formação do pintor e o ensino da pintura. Tratados como o de Vallenciennes circulavam pelas Academias de arte e acabavam por ditar algumas regras na formação dos artistas. Traduções como a do livro de Bardwell poderiam vir a influenciar as escolhas de paleta e de construção de imagem. Cabe investigar mais profundamente sobre as origens e influências que tal ensino sofreu

no Brasil e como se desenvolveu ao longo do século na formação do artista, em particular na formação dos artistas que cursaram a cadeira de paisagem na AIBA em meados do século XIX.

## Notas

<sup>1</sup> Formada em Pintura pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, fazendo parte de grupo de pesquisa em conjunto com a Universidade do Porto e CEPESSE desde os primeiros anos da graduação; possui Mestrado em Artes Visuais - História e Crítica da Arte pela UFRJ e ingressou no doutorado na mesma Universidade, dando continuidade à pesquisa iniciada no Mestrado. Possui especialização em História da Arte Sacra pela Faculdade de São Bento do Rio de Janeiro e extensão universitária em Restauração.

<sup>2</sup> NUNES, Hélio Alvarenga. Jardins sem muros: longo século XVIII e a paisagem, s./l., 2004. Disponível em: <http://www.dedalu.art.br/artigos/200504.php> Acesso em 05 fev 2014.

<sup>3</sup> Id. Ibid. p. 7.

<sup>4</sup> Id. Ibid. p. 17.

<sup>5</sup> Op. Cit.

<sup>6</sup> CARUS, Carl Gustave. *Nine letters on landscape painting: written in the years of 1815-1824; with a letter from Goethe by way of introduction*. Canada: Getty Publications, 2002.

<sup>7</sup> Nascido em Roma numa família francesa em 1613. Discípulo de Poussin, que era casado com sua irmã. Também chamado de Le Guaspre ou Gaspre Poussin.

<sup>8</sup> VALENCIENNES, P. H. *Réflexions et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du paysage. (Publicação original de 1800)* Paris: Rumeur des Ages, 2005, p.15.

<sup>9</sup> VALENCIENNES, 2005, p.15.

<sup>10</sup> Id. Ibid.

<sup>11</sup> Id., Ibid., P.15.

<sup>12</sup> VALENCIENNES, 2005, p.16. “Que diferença da pintura representando uma vaca e algumas ovelhas pastando na pradaria para os funerais de Phocion; de uma paisagem às margens do rio Meuse para os pastores da Arcádia; do tempo chuvoso de Ruisdael para o dilúvio de Poussin! Os primeiros são pintados com a sensação/sentimento da cor e outros com a cor do sentimento”.

<sup>13</sup> VALENCIENNES, 2005, p.16. “Mas quais são os modelos que Poussin copiou para representar o paraíso terrestre? Quais ele estudou para sua pintura de paisagem de Polifemo? Seu gênio sublime nos faz perceber aqui e ali o Egito, Grécia, Síria, Caldéia, Roma sublime em Coriolanus, Roma aviltada pelos papas. Foi sucessivamente intérprete de Moisés, Joseph, Homero, Plutarco, etc., de modo que a visão de suas obras imortais convence-nos de que ele viveu com estes grandes homens, ele desenhou suas casas, copiou seus trajes, e representou suas cenas domésticas a partir da natureza para transmiti-las à posteridade”.

<sup>14</sup> VALENCIENNES, 2005, p.32. “Meu aluno tem desenhado sob meus olhos vários meses. Ele copiou vários quadros dos grandes mestres, mas não viu a Natureza. Ele precisa consultá-la, e no verão iremos juntos ao campo. É lá que o informarei das minhas observações sobre o modo de criar estudos que podem lhe ser úteis ao compor seus quadros. Estas observações são particularmente muito importantes para todos os pintores que, em grande número, por negligência, erro ou falta de reflexão, cometem um grave erro ao ansiar terminar estudos que deveriam permanecer como modelos rapidamente feitos para compreender a Natureza”.

<sup>15</sup> VALENCIENNES, 2005, p.33. Tradução da autora.

<sup>16</sup> VALENCIENNES apud CARUS, 2002, p.21. “Primeiramente, copie, o mais perfeito possível, somente os tons principais da natureza, com o efeito escolhido; comece pelo céu, que ditará o tom do fundo; prossiga com o fundo e trabalhe aí um nível de profundidade de cada vez terminando pelo primeiro plano – que, conseqüentemente, está sempre de acordo com o céu que estebelece o tom local. Perceberás que, com este método, é impossível incluir qualquer detalhe, já que qualquer estudo da natureza deve ser sempre concluído em no máximo duas horas; se for o efeito do nascer do sol ou do por do sol, não demore mais que meia hora”.

<sup>17</sup> CARUS, 2002, p.21.

<sup>18</sup> Nasceu na Alemanha em 1763 e morreu em 1808.

<sup>19</sup> Sinônimo da *veduta*, termo italiano que indica vista, ou ponto de vista.

<sup>20</sup> FERNOW apud CARUS, 2002, p.22. “Toda representação da natureza na paisagem, se não for uma representação de uma visão real, deve ser um poema, pois o pintor só se torna um verdadeiro artista na medida em que se torna um poeta. Mas quer seja seu poema uma cena real ou do passado, ou do mundo da literatura, só será reconhecida por sua staffage (personagens) e acessórios; a pintura de paisagem nunca poderia compor suas cenas ideais, a menos que utilizasse o caráter e estilo de natureza real, já que na natureza nem o particular, nem o todo permitem um ideal: ou seja, uma elevação acima da realidade, a qual a natureza, com toda a perfeição de suas produções, não pode alcançar”.



<sup>21</sup> GOETHE apud. CARUS, 2002, p.23.

<sup>22</sup> CARUS, 2002, p.23.

<sup>23</sup> Em 1810 Rounge publicou um livro intitulado *O significado das cores na natureza*, que descrevia sua teoria de harmonia das cores aplicada a obra do naturalista Henrik Steffens. No mesmo ano Goethe publicou *Teoria das cores* e saudou Rounge como sua alma gêmea ao saber que havia também refutado as teorias de Isaac Newton.

<sup>24</sup> CARUS, 2002, p.27.

<sup>25</sup> CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. *Pintura de paisagem, modernidade e o meio artístico carioca no final do século XIX - Reflexões sobre Antônio Parreiras (1860-1937), Baptista da Costa (1865-1926) e Eliseu Visconti (1866-1944)*. Relatório Final para Solicitação de Renovação de Bolsa de Fixação de Pesquisador – FAPERJ, 2003.

<sup>26</sup> Id., Ibid.

<sup>27</sup> FERNANDES, Cybele Vidal Neto. *O Ensino Artístico na Academia Imperial das Belas Artes: 1850 – 1890*. Tese de Doutorado, UFRJ, 2001.

<sup>28</sup> A arte de pintar a óleo, conforme a prática de Bardwell, baseada sobre o estudo e imitação dos primeiros mestres das escolas Italiana, Inglesa e Flamenga. Traduzida do original inglês sobre a 13ª edição. Rio de Janeiro, 1836.

<sup>29</sup> MULLER apud CAVALCANTI, 2003, p. 43.

<sup>30</sup> Apud CAVALCANTI, 2003, p. 42.

<sup>31</sup> PORTO-ALEGRE apud CAVALCANTI, 2003, p. 44.

<sup>32</sup> Id. Ibid.

<sup>33</sup> Id. Ibid. p. 46.

<sup>34</sup> Id. Ibid. p. 46.

<sup>35</sup> Id. Ibid.

