

“A maneira especial que define a minha arte”: Pensionistas da Escola Nacional de Belas Artes e a cena artística de Munique em fins do Oitocentos

“The special manner that defines my art”: The boarders from the National School of Fine Arts and the artistic scene in Munich in the end of the Nineteenth Century

ARTHUR VALLE

*Pós-Doutorando em História na UFF
Doutorado (2007), Mestrado (2002) e Graduação em
Pintura (1998) em Artes Visuais pela EBA-UFRJ*

RESUMO Na primeira década da República, o ensino artístico oficial no Rio de Janeiro, centrado na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), exibiu uma singular abertura com relação à diversidade estética da arte europeia. Nesse sentido, e transcendendo os tradicionais laços com países como a Itália e a França, alguns artistas brasileiros, custeados pela ENBA ou às suas próprias expensas, passaram temporadas de estudo na cidade de Munique, um dos mais dinâmicos centros artísticos do final do século 19. O presente artigo procura discutir as razões por trás da ida dos artistas brasileiros para Munique, bem como as marcas que as vivências artísticas nessa cidade deixaram em suas obras.

PALAVRAS-CHAVE Escola Nacional de Belas Artes; Pensionato artístico; Relações artísticas internacionais.

ABSTRACT In the first decade of the Republic, the official artistic teaching in Rio de Janeiro, centered on the National School of Fine Arts (NSFA), has shown a singular openness towards the aesthetic diversity of European art. In this sense, and transcending the traditional links with countries like Italy and France, some Brazilian artists, funded by the NSFA, or by their own expenses, spent study seasons in the city of Munich, one of the most dynamic artistic centers of the end of the nineteenth century. The present article seeks to discuss the reasons behind the coming of the Brazilian artists to Munich, as well as the marks that the artistic experiences in that city have left to their works.

KEYWORDS National School of Fine Arts; Artistic Boarding; International artistic relations.

1. Apesar de central na nossa historiografia de arte, as relações entre a cultura figurativa brasileira do século 19 e início do século 20 e aquelas de outros países, notadamente os europeus, constituem um tópico que ainda demanda maiores esclarecimentos. Até bem pouco tempo predominavam concepções bastante simplificadoras a seu respeito — e simplificadoras não em um, mas, pelo menos, em dois sentidos diversos.

Em primeiro lugar, as relações Brasil-Europa foram frequentemente entendidas no sentido da paradigmática oposição Periferia-Centro,¹ reduzindo-se assim, aos olhos de vários pesquisadores, à pura e simples submissão cultural de nosso país com relação aos do Velho Mundo. Isso tinha como corolário a ideia — também redutiva e nada lisonjeira — da quase total ausência de autonomia da arte aqui produzida.² Em segundo lugar — e muito especialmente no período que aqui me interessa mais de perto, o da chamada Primeira República (1889-1930) —, as relações artísticas Brasil-Europa foram, muitas vezes, vistas como o sinônimo de uma relação bem mais circunscrita, aquela estabelecida entre Brasil e França — mais particularmente ainda Paris, cidade com frequência compreendida como o principal centro irradiador do “progresso” artístico, em especial a partir da segunda metade do Oitocentos. Pelo menos é o que levam a crer afirmações como aquela encontrada na enciclopédia *Nosso Século*, organizada por Alexandre Eulálio, segundo a qual “a moda nas artes plásticas brasileiras era um transplante tardio dos estilos consagrados pelas exposições internacionais de Paris”,³ ou a de José Roberto Teixeira Leite, postulando que seria “impossível entender a *Belle Époque* brasileira fora de suas vinculações com a França”.⁴

¹ Conferir, nesse sentido, o estudo de Carlo Ginzburg que aborda a dinâmica da história da arte italiana justamente sobre o prisma da relação Periferia-Centro: GINZBURG, Carlo. “Arte Italiana”. In: _____. Carlo. *A micro-história e outros ensaios*. Lisboa: Difel, 1991, pp. 6-117.

² Um texto relativamente recente de Luiz Marques é, talvez, aquele que expresse com mais clareza uma versão “forte” dessa noção de submissão cultural do Brasil-Periferia à Europa-Centro. Nele, Marques afirma: “História ‘externa’ da pintura no Brasil? Não propriamente, pois não somos concebíveis fora desse sistema. E seria acaso possível concebê-la ‘de dentro’, se não há a rigor uma história interna dessa pintura, mas apenas a crônica de suas pequenas instituições, de seu público, de seus críticos? Se, em uma palavra, o princípio e as condições de inteligibilidade de nossa pintura não resultam da tensão de suas dinâmicas internas?” MARQUES, Luiz (Org.). *30 Mestres da Pintura no Brasil*. SP/RJ: MASP/MNBA, 2001, p. 18.

³ CUNHA, Alexandre Eulálio Pimenta da (Supervisão). *Nosso Século*. Rio de Janeiro: Abril Cultural, Vol. 1, 1985, p. 87.

⁴ LEITE, José R. T. “A *Belle Époque*”. In: *Arte no Brasil*. São Paulo: Abril

1. Despite being a central subject in our art historiography, the relationships between the Brazilian figurative culture of the nineteenth and beginning of the twentieth century and those of other countries, notably the European ones, still constitutes a topic that demands more explanations. Since a short time ago, very simplified conceptions on that respect were predominant — and simplified not in one, but, at least, two different senses.

In the first place, the Brazil-Europe relations were frequently understood in the sense of the paradigmatic opposition Periphery-Center,¹ in that way being reduced, to the eyes of several researchers, to the pure and simple cultural submission of our country in relation to those of the Old World. This carried as a corollary the idea — also reductive and in no way pleasing — of the quasi total absence of autonomy of the art here produced.² In the second place — and specially in the period that I am more closely interested here, that of the so called First Republic (1889-1930) —, the Brazil-Europe’ artistic relations were seen, many times, as a synonym of a much more circumscribed relationship, that is, that established between Brazil and France — still more particularly Paris, a city frequently understood as the main irradiating center of artistic “progress”, especially since the second half of the nineteenth century. At least, this is what one could say from claims as those that can be found in the *Nosso Século* [*Our Century*] encyclopedia, organized by Alexandre Eulálio, according to which “the fashion in the Brazilian visual arts was a late transplant from the styles consecrated by Paris’ international exhibitions”,³ or that of José Roberto

¹ See, in this sense, the study of Carlo Ginzburg that approaches the dynamics of the history of Italian art precisely under the prism of the relationship Periphery-Center: GINZBURG, Carlo. “Arte Italiana”. In: _____. Carlo. *A micro-história e outros ensaios*. Lisboa: Difel, 1991, pp. 6-117.

² A relatively recent text by Luiz Marques is, perhaps, the one that expresses more clearly a “strong” version of this notion of the cultural submission of Brazil-Periphery to Europe-Center. In it, Marques asserts that: “A ‘Foreign’ history of painting in Brazil? Not properly, for we are not conceivable outside this system. And would it be possible to conceive it ‘from the inside’, if there is not rigorously speaking an inner history of this painting, but only the chronicle of its small institutions, of its public, of its critics? If, in a word, the principle and the conditions of intelligibility of our painting does not result from the tension of its inner dynamics?” MARQUES, Luiz (Org.). *30 Mestres da Pintura no Brasil*. SP/RJ: MASP/MNBA, 2001, p. 18.

³ CUNHA, Alexandre Eulálio Pimenta da (Supervision). *Nosso Século*. Rio de Janeiro: Abril Cultural, Vol. 1, 1985, p. 87.

Teixeira Leite, claiming that it would be “impossible to understand the Brazilian *Belle Époque* outside its entailings with France”⁴

If, in the scope of the present article, I do not intend to discuss the first of these reductionist conceptions – that which understands the Brazil-Europe relationships as a one way flux —, I will decidedly do my best to put into perspective the second. It is not all about, obviously, denying the fundamental importance of the cultural links that Brazil established with French culture during the First Republic; it is nevertheless necessary to undo in emphatic way the idea of the supposed exclusivity of these same entailments. Fortunately, I am not alone in such an undertaking. Almost a decade ago, some academic works has emerged that demonstrates clearly how much the Brazilian figurative culture kept weaving a thick and rich dialogue, for instance, with Italy.⁵ Moreover, this fact was clearly defended in a short article, but much eloquent, that was written more than eighty years ago, by an important figure in the Fluminense artistic scenario of the beginning of the Republic, the multifarious Raul Pederneiras, whose considerations seems to have been completely unperceived by those whom, since then, had been postulating the French hegemony in the field of our international cultural relations.⁶

Here I will approach another side of the Brazil-Europe relationships, more precisely the dialogue with the figurative culture of the German speaking

Se, no âmbito do presente artigo, não pretendo discutir a primeira dessas concepções reducionistas — a que compreende as relações Brasil-Europa como um fluxo de mão única —, me esforçarei decididamente por relativizar a segunda. Não se trata, obviamente, de negar a importância fundamental dos vínculos culturais que o Brasil estabeleceu com a cultura francesa durante a Primeira República; cumpre, porém, desfazer de maneira enfática a ideia da suposta exclusividade desses mesmos vínculos. Felizmente, não estou sozinho em tal empreitada. Já há quase uma década, vêm surgindo trabalhos acadêmicos que demonstram com clareza o quanto a cultura figurativa brasileira continuou tecendo um denso e rico diálogo, por exemplo, com a Itália.⁵ Aliás, esse fato foi claramente afirmado em um artigo curto, mas eloquente, escrito há mais de oitenta anos, por uma importante figura no cenário artístico fluminense do início da República, o multifacetado Raul Pederneiras, cujas considerações parecem ter passado em brancas nuvens para aqueles que, desde então, têm postulado a hegemonia francesa no campo de nossas relações culturais internacionais.⁶

Aqui, abordarei uma outra faceta das relações Brasil-Europa, mais precisamente o diálogo com a cultura figurativa dos países de língua alemã, que, com algumas louváveis exceções,⁷

Cultural, Vol. 2, 1979, p. 560.

⁵ Um bom exemplo, que guarda muito em comum com o presente artigo, foi publicado recentemente nestas mesmas páginas da *Revista de História da Arte e Arqueologia*: DAZZI, Camila. “Meirelles, Zeferino, Bernardelli e outros mais: a trajetória dos pensionistas da Academia Imperial em Roma.” In: *Revista de História da Arte e Arqueologia*. Campinas, nº 10, jul-dez. 2008, pp. 10-42. A autora faz ali referência a outros trabalhos que frisam a importância das relações culturais entre Brasil e Itália, como COLI, Jorge. *Vitor Meirelles e a pintura internacional*. (Tese de livre-docência) UNICAMP, Campinas, 1997; SILVA, Maria do Carmo C. da. *A obra Cristo e a mulher adúltera e a formação italiana do escultor Rodolfo Bernardelli*. (Dissertação de mestrado) Campinas: Programa de Pós-graduação em História IFCH/UNICAMP, (Prof. Dr. Luciano Migliaccio), 2005; DAZZI, Camila. *As relações Brasil-Itália na arte do último oitocentos: estudo aprofundado sobre Henrique Bernardelli (1880-1890)*. (Dissertação de mestrado) Programa de Pós-graduação em História IFCH/UNICAMP, (Prof. Dr. Luciano Migliaccio), Campinas, 2006.

⁶ PEDERNEIRAS, Raul. “O irredentismo em arte”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 20 set. 1924.

⁷ Forneço a seguir uma bibliografia não-exaustiva dos trabalhos que abordam a atuação e/ou a influência de artistas “alemães” no Brasil, a partir do século 19: AULER, Guilherme. “Presença de alguns artistas germânicos no Brasil”. In: *Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, Ano X, 1964, pp. 9-45; LEVY, Carlos R. M. *Karl Ernst Pöppel: 1833-1910*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1980; LEVY, Carlos R. M. *O Grupo Grimm: Paisagismo Brasileiro no século 19*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1980. PEIXOTO, Maria Elizabete Santos. *Pintores*

⁴ LEITE, José R. T. “A ‘Belle Époque’”. In: *Arte no Brasil*. São Paulo: Abril Cultural, Vol. 2, 1979, p. 560.

⁵ A good example, which has much in common with the present article, was published recently in these same pages on the *Revista de História da Arte e Arqueologia*: DAZZI, Camila. “Meirelles, Zeferino, Bernardelli e outros mais: a trajetória dos pensionistas da Academia Imperial em Roma.” In: *Revista de História da Arte e Arqueologia*. Campinas, nº 10, July-December 2008, pp. 10-42. The author makes there reference to other works that highlight the importance of the cultural relationships between Brazil and Italy, like COLI, Jorge. *Vitor Meirelles e a pintura internacional*. (Full Professorship Thesis) UNICAMP, Campinas, 1997; SILVA, Maria do Carmo C. da. *A obra Cristo e a mulher adúltera e a formação italiana do escultor Rodolfo Bernardelli*. (M.A. Dissertation) Campinas: Graduate Program in History IFCH/UNICAMP, (Prof. Dr. Luciano Migliaccio), 2005; DAZZI, Camila. *As relações Brasil-Itália na arte do último oitocentos: estudo aprofundado sobre Henrique Bernardelli (1880-1890)*. (M.A. Dissertation) Graduate Program in History IFCH/UNICAMP, (Prof. Dr. Luciano Migliaccio), Campinas, 2006.

⁶ PEDERNEIRAS, Raul. “O irredentismo em arte”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, September 20, 1924.

mereceu até o momento pouca atenção por parte de nossos historiadores de arte. O leitor observará o uso frequente do adjetivo *alemão* entre aspas, isto porque farei referências breves não só a tendências e artistas oriundos do que é hoje, *stricto sensu*, a Alemanha, mas também a outros vindos das atuais Áustria e Suíça. Isso não implica, como creio que ficará claro nas partes finais do texto, que eu postule a existência de uma unidade essencial na produção artística desses países, cujas fronteiras geopolíticas sofreram reiteradas alterações nos últimos séculos. Ao fim e ao cabo, como o título acima indica, me deterei em um aspecto pontual da relação brasileira com a arte dos países de língua alemã, centrando-me, por um lado, na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro (ENBA) e no seu sistema de pensionato, e, por outro, na cidade de Munique, capital do estado alemão da Baviera e um dos mais importantes centros artísticos da virada do século 19 para o século 20.

No contexto do ensino artístico fluminense, Munique adquiriu uma importância significativa especialmente na primeira década da República, nos anos 1890. Embora a influência da arte produzida na capital bávara tenha aqui repercutido menos intensamente do que a de cidades como Paris ou Roma, ela marcou, não obstante, a obra de alguns artistas brasileiros de grande originalidade. Talvez, o mais lembrado hoje em dia seja o pintor, ilustrador e caricaturista Helios Aristides Seelinger, que tributo à sua primeira estada em Munique aquilo que ele mesmo resumiu como “a maneira especial que define a minha arte”.⁸ No que se segue, analisando a produção de Seelinger e de outros pensionistas da ENBA, me esforçarei por demonstrar como o contato com a cena artística de Munique contribuiu para a configuração da diversidade estilística que caracterizou a produção artística fluminense no início da Primeira República.

alemães no Brasil durante o século 19. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1989; MATTOS, Cláudia Valladão de (Org.). *Goethe e Hackert: sobre a pintura de paisagem: quadros da natureza na Europa e no Brasil*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

⁸ “O meu espírito que denunciava, ao partir do Brasil, *a maneira especial que define a minha arte*, desenvolveu-se integralmente dentro do espiritualismo germânico e tomou esse feitio, que vou conduzindo comigo.” COSTA, Angyone. *A inquietação das abelhas (O que dizem nossos pintores, escultores, arquitetos e gravadores, sobre as artes plásticas no Brasil)*. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & Cia, 1927, p. 159 (grifo meu). Esta e todas as demais citações tiveram a sua grafia atualizada.

countries, which, with some notable exceptions,⁷ has earned until now little attention by our art historians. The reader will observe the frequent use of the adjective *German* between inverted commas, because I will make brief references not only to tendencies and artists from that which is today, *stricto sensu*, Germany, but also to others that came from present day Austria and Switzerland. This does not imply, as I expect to become clear at the final sections of the text, that I claim the existence of an essential unity in the artistic production of these countries, whose geopolitical frontiers has suffered reiterated changes in the last centuries. Finally, after all, as the title above indicates, I will detain myself in a punctual aspect of the Brazilian relationship with the art of the German speaking countries, centering myself, on one side, in Rio de Janeiro’s National School of Fine Arts (NSFA) and in its boarding system, and, by the other side, in the city of Munich, capital of the German State of Bavaria and one of the most important artistic centers in the turn of the nineteenth to the twentieth century.

Under the context of the Fluminense artistic teaching, Munich acquired a significant importance especially in the first decade of the Republic, in the years 1890. Although the influence of the art produced in the Bavarian capital has reverberated here with less intensity than that of cities like Paris or Rome, it marked, notwithstanding, the work of some Brazilian artists of great originality. Perhaps, the most remembered today should be the painter, illustrator, and caricaturist Helios Aristides Seelinger, who has ascribed to his first stay in Munich that which he himself coined as “the special manner that defines my art”.⁸ In what follows, by analyzing

⁷ I list in what follows a non-exhaustive bibliography of the works dedicated to the role and/or the influence of “German” artists in Brazil, since the nineteenth century: AULER, Guilherme. “Presença de alguns artistas germânicos no Brasil”. In: *Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, Year X, 1964, pp. 9-45; LEVY, Carlos R. M.. *Karl Ernst Pöppel: 1833-1910*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1980; LEVY, Carlos R. M. *O Grupo Grimm: Paisagismo Brasileiro no século XIX*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1980. PEIXOTO, Maria Elizabete Santos. *Pintores alemães no Brasil durante o século XIX*. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1989; MATTOS, Cláudia Valladão de (Org.). *Goethe e Hackert: sobre a pintura de paisagem: quadros da natureza na Europa e no Brasil*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

⁸ “My spirit that was denouncing, while I was leaving Brazil, *the special manner that defines my art*, has developed completely inside the Germanic spiritualism and has taken such a configuration, which I now am carrying with me.” COSTA, Angyone. *A inquietação das abelhas (O que dizem nos-*

Seelinger's production, as well as of others boarders from the NSFA, I will make an effort to demonstrate how the contact with the artistic scene in Munich has contributed to the configuration of the stylistic diversity that characterized the Fluminense artistic production in the beginning of the First Republic.

2. The relationship between the figurative culture of the German speaking countries and Rio de Janeiro's official artistic teaching institution has ancient roots, which goes down almost to the beginnings of the latter. According to Luciano Migliaccio, it is already perceptible in the dialogue established by Nicolas-Antoine Taunay with the members of the so-called "Austrian Mission", the scientific expedition that accompanied the coming of the Archduchess Leopoldina to Brazil, in 1817, composed by the Bavarian naturalists Johann Baptist von Spix and Carl Friedrich von Martius and the Austrian painter Thomas Ender, among others. The conception of landscape painting that would affirm itself since that dialogue, influenced by the ideas of Alexander von Humboldt expressed in *Ansichten der Natur* (*View of Nature*, 1808) and by Jakob Phillip Hackert's paintings, would constitute an alternative both to the documental record as well as to the *sublime* approach in the interpretation of the New World panoramas, frequent among, for instance, the North-American artists. This conception of landscape, "of Nordic and Roman origin, based on the example of Lorrain, and afterwards on that of Hackert, mediated by the culture of the German naturalists and illustrators", would be, then, "perceivable in the origins of the tradition of national landscapes, in the works of [August] Müller and of Araújo Porto-Alegre, influencing for a long time the approach of the thematic of Brazilian landscape".⁹

During all the rest of the nineteenth century, several artists that come from German speaking countries had a preeminent role in the Fluminense milieu, as Ferdinand Pettrich, Emil Bauch, Ferdinand Krumholtz, Karl Ernst Papf, August Off, among others.¹⁰ This current took still more significant pro-

os pintores, escultores, arquitetos e gravadores, sobre as artes plásticas no Brasil. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & Cia, 1927, p. 159 (my *italics*). The orthography of this and all the other citations were brought up to date.

⁹ MIGLIACCIO, Luciano. "A Paisagem Clássica como Alegoria do Poder do Soberano: Hackert na corte de Nápoles e as Origens da Pintura de Paisagem no Brasil." In: MATTOS, Cláudia. *Op. cit.*, p. 119.

¹⁰ In the titles indicated in note 7, the interested reader will be able to find more information on these and other "German"

2. A relação entre a cultura figurativa dos países de língua alemã com a instituição oficial de ensino artístico do Rio de Janeiro tem raízes antigas, remontando quase aos primórdios dessa última. Segundo Luciano Migliaccio, ela é detectável já no diálogo estabelecido por Nicolas-Antoine Taunay com os membros da chamada "Missão Austríaca", a expedição científica que acompanhou a vinda ao Brasil da Arquiduquesa Leopoldina, em 1817, composta pelos naturalistas bávaros Johann Baptist von Spix e Carl Friedrich von Martius e o pintor austríaco Thomas Ender, entre outros. A concepção de pintura de paisagem que se afirmaria a partir desse diálogo, influenciada pelas ideias de Alexander von Humboldt expressas em *Ansichten der Natur* (*Visitas da Natureza*, 1808) e pelos quadros de Jakob Phillip Hackert, viria a constituir uma alternativa tanto ao registro documental quanto à interpretação em chave *sublime* dos panoramas do Novo Mundo, frequente entre, por exemplo, os artistas norteamericanos. Essa concepção da paisagem, "de origem nórdica e romana, baseada no exemplo de Lorrain, e posteriormente no de Hackert, mediado pela cultura dos naturalistas e ilustradores alemães", seria, assim, "detectável nas origens da tradição da paisagem nacional, nas obras de [August] Müller e de Araújo Porto-Alegre, influenciando por longo tempo a abordagem à temática da paisagem brasileira".⁹

Durante todo o restante do século 19, tiveram atuação destacada no meio fluminense diversos artistas oriundos de países de língua alemã, como Ferdinand Pettrich, Emil Bauch, Ferdinand Krumholtz, Karl Ernst Papf, August Off, entre outros.¹⁰ Essa corrente tomou proporções ainda mais significativas nos derradeiros anos do Segundo Império, como bem ilustra o caso célebre do pintor bávaro Johann Georg Grimm. Tendo frequentado no final dos anos 1860 a *Akademie der Bildenden Künste* (Academia de Belas Artes) de Munique¹¹ — instituição

⁹ MIGLIACCIO, Luciano. "A Paisagem Clássica como Alegoria do Poder do Soberano: Hackert na corte de Nápoles e as Origens da Pintura de Paisagem no Brasil." In: MATTOS, Cláudia. *Op. cit.*, p. 119.

¹⁰ Nos títulos indicados na nota 7, o leitor interessado poderá encontrar mais informações sobre estes e outros artistas "alemães", atuantes no Brasil Oitocentista.

¹¹ Grimm ingresou em 1867 na *Antikenklasse* da *Akademie*, sob a matrícula nº 2370; cf. *MATRIKELBÜCHER der Akademie der Bildenden Künste München*, 1841-1994, p. 236 verso-237. Desde 2008, a *Akademie der Bildenden Künste* de Munique disponibiliza na *internet* uma versão digital de seus livros de matrícula, referentes ao período de 1809 a 1920. Disponível em: <<http://matrikel.adbk.de/>>. Acesso em: 1 jun. 2009.

que discutirei com mais detalhes abaixo —, Grimm aportou no Rio de Janeiro em finais dos anos 1870 e, com o sucesso alcançado pela sua massiva participação na exposição promovida pela Sociedade Propagadora de Belas Artes no Liceu de Artes e Ofícios, em 1882,¹² angariou um convite para atuar como professor interino da aula de Paisagem, Flores e Animais na Academia Imperial das Belas Artes (AIBA)¹³ — a antecessora da ENBA. A postura de Grimm como artista e professor, vinculada ao que poderíamos qualificar de Naturalismo e baseada na prática da pintura de paisagem ao ar livre, foi reiteradamente louvada, desde as críticas assinadas pelo italiano Angelo Agostini, como um desafio deliberado à supostamente retrógrada orientação estético-pedagógica da AIBA. Em função disso, é possível perceber, em parcela da recente historiografia de arte brasileira,¹⁴ o desejo de elevar o pintor bávaro e seus alunos — especialmente Giovanni Battista Castagneto e Antonio Parreiras — a uma posição equivalente àquela ocupada pelos chamados Impressionistas no panorama da pintura francesa.

Grimm retornaria à Europa antes de falecer, em 1887, mas um amigo e conterrâneo seu, Thomas Driendl, tendo aportado no Brasil em 1881, aqui se estabeleceu definitivamente. Natural de Munique, em cuja *Akademie*, já referida, estudou,¹⁵ Driendl chegou a dividir residência com Grimm — velho co-

portions in the last years of the Second Empire, as is well illustrated by the famous case of the Bavarian painter Johann Georg Grimm. Having frequented in the end of the years 1860 Munich's *Akademie der Bildenden Künste* (Fine Arts Academy)¹¹ — an institution that I will discuss more lengthily below —, Grimm landed in Rio de Janeiro in the end of the years 1870 and, with the success attained by his massive participation in the exhibition promoted by the Fine Arts Promoting Society in the Lyceum of Arts and Crafts, in 1882,¹² he obtained an invitation to act out as a temporary teacher in the class of Landscape, Flowers and Animals of the Imperial Academy of Fine Arts (IAFA)¹³ — the antecessor of the NSFA. Grimm's attitude as an artist and teacher, linked to what we could call a Naturalism and based in the practice of landscape painting made outdoors, was repeatedly praised, since the criticisms signed by the Italian Angelo Agostini, as a deliberate challenge to the supposedly retrograde aesthetic-pedagogical orientation of the IAFA. For this reason, it is possible to see, in a parcel of the recent Brazilian art historiography,¹⁴ the desire to elevate the Bavarian painter and

artists, which acted out in the Brazil of the nineteenth century.

¹¹ Grimm was enrolled in 1867 in the *Antikenklasse* of the *Akademie*, under the registration nº 2370; cf. *MATRIKEL-BÜCHER der Akademie der Bildenden Künste München*, 1841-1994, p. 236 verso-237. Since 2008, the *Akademie der Bildenden Künste* of Munich makes available in the *internet* a digital version of its enrollment books, relative to the period that goes from 1809 to 1920. Available in: <<http://matrikel.adbk.de/>>. Accessed in: June 1, 2009.

¹² Grimm's participation in the Lyceum exhibition in 1882 was made prominent by, among others, Angelo Agostini, (*Revista Illustrada*. Rio de Janeiro, year VII, nº 292, 1882, p. 3), and by Gonzaga Duque (DUQUE, Gonzaga. *A Arte Brasileira*; introduction and notes by Tadeu Chiarelli. Campinas, SP: Mercado das Letras, 1995 (1 ed. 1888), p. 193 sg).

¹³ A Communication from the Ministry of the Empire dated from April 27, 1882 authorized the recruitment of Grimm as a temporary professor of the IAFA; cf. *RELATÓRIO do ano de 1881, apresentado à Assembleia Geral Legislativa na 2ª sessão da 18ª Legislatura em 29 de maio de 1882*. Available in: <http://www.dezenovevinte.net/documentos/relatorios_ministeriais/rltr_mntr_1881.htm>. Access in: June 1, 2009. According to the documentation presented by the researcher Carlos Roberto Maciel Levy, Grimm has lectured in the IAFA until 1884, when he refused to renew the contract in a requirement dated from June 30; he started then to lecture independently to some of his old pupils that “with him had *abandoned* the Academy” (LEVY, Carlos R. M. *O Grupo Grimm*, pp. 28-30 [my *italics*]).

¹⁴ I believe that such historiography, despite being apparently more inclusive, still keeps much of the dynamics of modernist criticism, which has abolished from its canons

¹² A participação de Grimm na exposição do Liceu em 1882 foi destacada por, entre outros, Angelo Agostini, (*Revista Illustrada*. Rio de Janeiro, ano VII, nº 292, 1882, p. 3), e por Gonzaga Duque (DUQUE, Gonzaga. *A Arte Brasileira*; introdução e notas de Tadeu Chiarelli. Campinas, SP: Mercado das Letras, 1995 (1 ed. 1888), p. 193 sg).

¹³ Um Aviso do Ministério do Império datado de 27 de abril de 1882 autorizou a contratação de Grimm como professor interino da AIBA; cf. *RELATÓRIO do ano de 1881, apresentado à Assembleia Geral Legislativa na 2ª sessão da 18ª Legislatura em 29 de maio de 1882*. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/documentos/relatorios_ministeriais/rltr_mntr_1881.htm>. Acesso em: 1 jun. 2009. Segundo a documentação apresentada pelo pesquisador Carlos Roberto Maciel Levy, Grimm lecionou na AIBA até 1884, quando se recusou a renovar seu contrato em um requerimento datado de 30 de junho; passou então a lecionar independentemente para alguns de seus ex-alunos que “com ele *abandonaram* a Academia” (LEVY, Carlos R. M. *O Grupo Grimm*, pp. 28-30 [grifo meu]).

¹⁴ Creio que tal historiografia, apesar de aparentemente mais inclusiva, guarda muito da dinâmica da crítica modernista, que aboliu de seu cânone os artistas ligados à Academia, e se assenta em uma distinção valorativa igualmente maniqueísta; bom exemplo é a série de obras lançadas no início dos anos 1980 por Levy, em particular o supracitado livro sobre o Grupo Grimm.

¹⁵ Com Grimm, Driendl frequentou a *Antikenklasse* da *Akademie* de Munique, tendo nela se matriculado em 1873, sob o nº 2875 (*MATRIKELBÜCHER der Akademie der Bildenden Künste München*, 1841-1884: 286 verso-287).

his pupils — especially Giovanni Battista Castagneto and Antonio Parreiras — to a position that is equivalent to that occupied by the so-called Impressionists in the panorama of French painting.

Grimm would return to Europe before dying, in 1887, but a friend and fellow countryman of his, Thomas Driendl, having arrived in Brazil in 1881, established himself here definitively. Born in Munich, in which *Akademie*, already mentioned, he studied,¹⁵ Driendl came to share residence with Grimm — an old acquaintance of him from the *fronts* of the Franco-Prussian War — and with another Bavarian artist, Miguel Allgaier, before receiving the Brazilian citizenship and being able to establish an acclaimed career, not only as a painter of religious and genre scenes, but also as an architect and decorator.¹⁶ Another German who, arriving at Rio de Janeiro in the years 1880, settled here until the end of his life, was the Berliner Benno Treidler. Coming possibly to work in Brazil's mint, Treidler cultivated, from the first decade of the Republic, an intense activity as a professor and acclaimed exhibitor, being praised especially as the distinguished watercolor painter that he was.

Besides these “German” artists that had established here in the Imperial period, it is worth noting the Brazilians that, doing an inverted trip, have settled in Germany. Certainly, the most known example is of the Gaucho Pedro Weingärtner. Examining this German descendent painter's critical reception,¹⁷ we arrive at the conclusion that he was an intimate of the ambient of artistic teaching of several German cities: in 1878, Weingärtner traveled for the first time to Europe, enrolling in Hamburg's *Kunstgewerbeschule* (School of Industrial Arts); after that, he moved to the city of Karlsruhe, where he was a student of

nhecido seu dos *fronts* da Guerra Franco-Prussiana — e com outro artista bávaro, Miguel Allgaier, antes de se naturalizar brasileiro e estabelecer uma elogiada carreira, não só como pintor de cenas religiosas e de gênero, mas também como arquiteto e decorador.¹⁶ Outro alemão que, chegando ao Rio de Janeiro nos anos 1880, aqui se fixou até o fim da vida, foi o berlinense Benno Treidler. Vindo possivelmente para trabalhar na Casa da Moeda do Brasil, Treidler cultivou, a partir da primeira década da República, uma intensa atividade como professor e celebrado expositor, sendo louvado especialmente como o exímio aquarelista que era.

Além desses artistas “alemães” que aqui se estabeleceram no período imperial, cumpre lembrar dos brasileiros que, fazendo uma viagem em sentido inverso, se fixaram na Alemanha. Certamente, o exemplo mais conhecido é o do gaúcho Pedro Weingärtner. Consultando a fortuna crítica recente desse pintor de descendência germânica,¹⁷ chega-se à conclusão que ele conheceu de perto o ambiente de ensino artístico de diversas cidades alemãs: em 1878, Weingärtner viajou pela primeira vez para a Europa, matriculando-se na *Kunstgewerbeschule* (Escola de Artes Industriais) de Hamburgo; depois, mudou-se para a cidade de Karlsruhe, onde foi aluno de Theodor Poeckh; por fim, por volta de 1880, antes de se mudar para Paris e finalmente se estabelecer em Roma, Weingärtner passou uma temporada em Berlim, onde frequentou a Academia de artes local. Certamente, ele não foi insensível aos mestres alemães contemporâneos, como Franz Xaver Winterhalter, retratista de Napoleão III e da Rainha Vitória, em cuja obra Weingärtner certamente vislumbrou algo próximo do seu ideal de pintura.¹⁸

3. Se, pelo que vai acima rapidamente esboçado, fica claro que a relação com a arte dos países de língua alemã não era propriamente uma novidade no Rio de Janeiro quando a República foi proclamada, as novas determinações da direção da Academia de artes fluminense, após a reforma que em 1890 a

the artists linked to the Academy, and which is based in an equally Manichaean distinction of valor; a good example is the series of works released in the beginning of the 1980's by Levy, in particular the above mentioned book on the Grimm Group.

¹⁵ With Grimm, Driendl frequented the *Antikenklasse* of Munich's *Akademie*, having been enrolled in it in 1873, under the nº 2875 (*MATRIKELBÜCHER der Akademie der Bildenden Künste München*, 1841-1884: 286 verso-287).

¹⁶ PEIXOTO, Maria. *Op. cit.*, pp. 187-192.

¹⁷ A survey of the recent studies about Pedro Weingärtner can be consulted in the Dossier published in 1920. Rio de Janeiro, Vol. III, nº 3, July 2008. Available in: <<http://www.dezenovevinte.net/19e20/19e20III3>>. Access in: June 1, 2009. Frequent references are made there to the researches of Ângelo Guido, considered still today the greatest biographer of the painter; cf. GUIDO, Ângelo. *Pedro Weingärtner*. Porto Alegre: Secretaria de Educação e Cultura, 1956.

¹⁶ PEIXOTO, Maria. *Op. cit.*, pp. 187-192.

¹⁷ Uma amostragem dos estudos recentes sobre Pedro Weingärtner pode ser consultada no Dossier publicado em 1920. Rio de Janeiro, Vol. III, nº 3, jul. 2008. Disponível em: <<http://www.dezenovevinte.net/19e20/19e20III3>>. Acesso em: 1 jun. 2009. Frequentes referências são ali feitas às pesquisas de Ângelo Guido, considerado ainda hoje o maior biógrafo do pintor; cf. GUIDO, Ângelo. *Pedro Weingärtner*. Porto Alegre: Secretaria de Educação e Cultura, 1956.

¹⁸ MARQUES, Luiz. *Op. cit.*, p. 85.

transformou em Escola Nacional de Belas Artes, viriam ressignificar profundamente tal relação. Resumindo em poucas palavras esse tópico, eu afirmaria que o interesse pela arte “alemã” passou a gozar, na década inicial da República, de um *respaldo oficial* dentro da Academia fluminense.

Nesse sentido, em primeiro lugar, cumpre lembrar da atuação, dentro da própria ENBA, do referido Pedro Weingärtner, um dos primeiros professores de Desenho Figurado da instituição após a reforma. Embora, assim como Grimm antes dele, Weingärtner tenha ocupado a cátedra por pouco tempo, é provável que tenha influenciado na posterior decisão de enviar pensionistas brasileiros para a Alemanha. Mas o reconhecimento conferido dentro da ENBA à arte “alemã” no panorama artístico internacional de finais do Oitocentos fica realmente evidente quando se analisa para quais cidades europeias os pensionistas da Escola foram então enviados. Os seis pintores laureados na década de 1890 com o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro,¹⁹ sem dúvida o mais importante oferecido pela ENBA, foram igualmente “distribuídos”, seguindo um desígnio bastante sistemático, por três cidades diferentes: Roma, Paris e — o meu interesse imediato aqui — Munique.

As Atas das sessões do Conselho Escolar da ENBA dão testemunho dessa determinação, que emanava da própria direção da instituição. O primeiro dos dois pensionistas da ENBA, designado expressamente para realizar sua temporada de aperfeiçoamento artístico na cidade de Munique foi José Fiúza Guimarães. A Ata de 26 de novembro de 1895 transcreve as palavras de Rodolpho Bernardelli, então Diretor da ENBA, propondo que o pensionista Fiúza prosseguisse seus estudos na cidade de Munique, “atendendo a só se ter enviado alunos até a atualidade, para Roma e Paris, sem haver razão que se justifique não se assim proceder para com a cidade proposta, onde as Belas Artes têm desenvolvimento progressivo, e o gosto artístico é bastante cultivado”.²⁰

No ano seguinte, 1896, como consta em parecer transcrito na Ata da sessão do Conselho Escolar de 5 de dezembro,

¹⁹ Respectivamente, Eliseu Visconti, em 1892; Raphael Frederico, em 1893; Bento Barbosa, em 1894; José Fiúza Guimarães, em 1895; Antonio de Souza Vianna, em 1896; Theodoro Braga, em 1899.

²⁰ *ATAS das sessões do Conselho Escolar da Escola Nacional de Belas Artes, 1891-1901*. Acervo Arquivístico do Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Notação 6154, p. 39. A grafia desta e de todas as outras citações se encontra atualizada.

Theodor Poeckh; At last, around 1880, before moving to Paris and ultimately establishing himself in Rome, Weingärtner had a sojourn in Berlin, where he frequented the local arts Academy. Certainly, he was not insensitive to the contemporary German masters, like Franz Xaver Winterhalter, a portraitist to Napoleon III and Queen Victoria, in whose work Weingärtner certainly saw something closer of his painting ideal.¹⁸

3. If, by what was above quickly sketched, it becomes clear that the relationship with the art of the German speaking countries was not properly a novelty in Rio de Janeiro when the Republic was proclaimed, the new determinations from the direction of the Fluminense art Academy, after the reform that in 1890 transformed it into the National School of Fine Arts, would come to deeply reframe such relationships. To resume in a few words this topic, I would say that the interest for “German” art started to receive, in the initial decade of the Republic, an *official encouragement* inside the Fluminense Academy.

In this sense, in the first place, it is necessary to remember the action, inside the NSFA, of the just mentioned Pedro Weingärtner, one of the first teachers of Figurative Drawing of the institution after the reform. Although, as Grimm before him, Weingärtner had occupied the cathedra for a short time, it is probable that he has influenced the posterior decision of sending Brazilian boarders to Germany. But the acknowledgement given inside the NSFA to “German” art in the international artistic panorama of the end of the nineteenth century becomes clearly evident when we analyze to which European cities the boarders of the School were then sent. The six painters laureate in the decade of 1890 with the Voyage to a Foreign Country Prize,¹⁹ no doubt the most important prize offered by the NSFA, were equally “distributed”, following a much systematic intention, onto three different cities: Rome, Paris and — my immediate interest here — Munich.

The Proceedings from the sessions of the Scholastic Council of the NSFA give testimony to that determination, which emanated from the direction of the institution itself. The first of the two boarders of the NSFA, designed expressly to undertake his season of artistic amendment in the city of Munich

¹⁸ MARQUES, Luiz. *Op. cit.*, p. 85.

¹⁹ Respectively, Eliseu Visconti, in 1892; Raphael Frederico, in 1893; Bento Barbosa, in 1894; José Fiúza Guimarães, in 1895; Antonio de Souza Vianna, in 1896; Theodoro Braga, in 1899.

was José Fiúza Guimarães. The Proceeding from November 26, 1895, transcribes the words of Rodolpho Bernardelli, then the Director of the NSFA, proposing that the boarder Fiúza should continue his studies in the city of Munich, “paying attention to the fact that until now the students were only sent to Rome and Paris, without any reason to justify not doing the same to the proposed city, where the Fine Arts had a progressive development, and the artistic taste is much cultivated”.²⁰

In the following year, 1896, as it is reported in the opinion transcribed in the Proceeding of the session of the Scholastic Council of December 5, the referee commission of the contest for the Voyage Prize defined that “for the seat of the first two years of study”, the then laureate Antonio de Souza Vianna should be equally sent to the “city of Munich, being the prized student able, meanwhile, if that is what he desires, and if this does not bring about more expenses to the State, to be transferred against authorization from the Direction of the National School of Fine Arts, to another artistic center of equal importance”.²¹

Besides these two official boarders, some other artists, who in the quality of free-students had passed through a probating formation in the NSFA, also settled in Germany, where they studied and got in touch with the local artistic circles. João Baptista da Costa, although more established in France, having voyaged to Europe after winning the Voyage to a Foreign Country Prize in the General Exhibition of 1894, seems eventually to have conducted himself to the other side of the Rhine.²² But it was certainly Helios Seelinger, the free-student from the NSFA, who become closer to German art. In 1896, at the expenses of his own family, Seelinger established himself for the first time in Munich, in the companionship of Fiúza Guimarães, who went there in

a comissão julgadora do concurso ao Prêmio de Viagem definiu que “para sede dos estudos nos dois primeiros anos”, o então laureado Antonio de Souza Vianna fosse igualmente enviado para “a cidade de Munique, podendo, entretanto, o aluno premiado caso seja seu desejo, e isto não acarrete mais para o estado, ser transferido mediante autorização da Diretoria da Escola Nacional de Belas Artes, para outro centro artístico de equivalente importância”.²¹

Além desses dois pensionistas oficiais, alguns outros artistas que, na qualidade de alunos-livres, passaram por estágios de formação na ENBA, também se fixaram na Alemanha, onde estudaram e entraram em contato com os círculos artísticos locais. Tendo viajado para a Europa após conquistar o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro na Exposição Geral de 1894, João Baptista da Costa, embora mais estabelecido na França, parece eventualmente ter se dirigido para o outro lado do Reno.²² Mas foi decerto Helios Seelinger o aluno-livre da ENBA que mais estreitou laços com a arte germânica. Em 1896, às expensas de sua própria família, Seelinger se estabeleceu pela primeira vez em Munique, na companhia de Fiúza Guimarães, que para lá se dirigira na mesma época como pensionista oficial da ENBA. Nas palavras do próprio artista, o conselho para tanto teria partido diretamente de um dos irmãos Bernardelli.²³ Por sua própria descendência, Helios era bem familiarizado com a cultura alemã, mas a destinação de sua viagem parecia convir também às suas inclinações artísticas: em seus quadros já então se insinuavam os primeiros indícios daquilo que Seelinger definiu como o “fundo místico” que viria a caracterizar boa parte de sua produção, e que, nos países de língua alemã — como bem sabiam os Bernardelli —, encontrava então um dos seus mais férteis campos de expansão. No início do século 20, o pintor retornou ao Brasil e, após obter o Prêmio de Viagem na

²⁰ *ATAS das sessões do Conselho Escolar da Escola Nacional de Belas Artes, 1891-1901*. Archival Collection of the Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Notation 6154, p. 39. The orthography of this and of all the other citations were put up to date.

²¹ *ATAS das sessões do Conselho Escolar da Escola Nacional de Belas Artes, 1891-1901*. Archival Collection of the Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Notation 6154, p. 48 verso.

²² This is what is affirmed by Nagib Francisco, biographer of the painter: “[Baptista da Costa] frequented assiduously the great museums and moved eventually towards Germany and Italy, painting several canvases that were much significant to his production” (FRANCISCO, Nagib. *João Batista da Costa, 1865-1926*. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1984, p. 24).

²¹ *ATAS das sessões do Conselho Escolar da Escola Nacional de Belas Artes, 1891-1901*. Acervo Arquivístico do Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Notação 6154, p. 48 verso.

²² É o que afirma Nagib Francisco, biógrafo do pintor: “[Baptista da Costa] frequentou assiduamente os grandes museus e deslocou-se eventualmente em direção à Alemanha e à Itália, pintando diversas telas bastante significativas em sua produção” (FRANCISCO, Nagib. *João Batista da Costa, 1865-1926*. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1984, p. 24).

²³ A declaração de Seelinger a esse respeito é imprecisa, não sendo possível afirmar, com base nela, se o conselho teria partido de Rodolpho ou de seu irmão mais novo, Henrique Bernardelli, à época professor de Pintura da ENBA; cf. COSTA, Angyone. *Op. cit.*, pp. 159-160.

Exposição Geral de 1903, novamente se dirigiu para a Europa, dessa vez à custa da ENBA, voltando a frequentar o meio artístico de diversas cidades, com especial destaque para a sua já conhecida Munique.

Feitas tais constatações, cumpre perguntar: o que levava os artistas brasileiros a se estabelecerem em Munique? Que razões estavam por trás da escolha dessa cidade para o aprimoramento de seus estudos artísticos? É com tentativa de responder tais questões que se encontram dedicadas as partes que se seguem.

4. Na década final do século 19, Munique — a “Atenas do Isar”, como foi por vezes apelidada, ostentava uma vida intelectual das mais destacadas da Europa, abrigando personalidades artísticas de primeira grandeza, como os poetas Rainer Maria Rilke e Stefan George, o dramaturgo Frank Wedekind, o compositor e regente Richard Strauss ou o filósofo Theodor Lipps. Artistas e estudantes na cidade eram legiões. O célebre escritor Thomas Mann, em um conto chamado *Gladius Dei*, datado de 1902, se esforçou por captar algo do estado de espírito que ele próprio vivenciara na capital bávara. Uma boa síntese da sua visão pode ser lida no seguinte parágrafo, que encerra a primeira seção do conto:

As artes florescem, as Artes imperam, as Artes estendem sobre a cidade seu cetro enfeitado de guirlandas, e sorriem. Por toda parte reina um respeitoso interesse pelo seu desenvolvimento, um trabalho devotado a seu serviço, um zeloso culto de linha, ornamentos, formas, sentidos, beleza enfim. Munique está radiante.²⁴

Parodiando os escritos jornalísticos contemporâneos, com seus maneirismos e seu jargão de *connoisseur*, Mann pinta, em *Gladius Dei*, uma Munique salpicada com ateliês de artistas e casas de janelas abertas, exalando música diletante, mas honesta;

²⁴ MANN, Thomas. “Gladius Dei”. In: _____. *Os famintos e outras histórias*. Tradução de Lya Luft. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p. 164. Vale a pena transcrever aqui uma versão na língua original: “Die Kunst blüht, die Kunst ist an der Herrschaft, die Kunst streckt ihr rosenumwundenes Zeppter über die Stadt hin und lächelt. Eine allseitige respektvolle Anteilnahme an ihrem Gedeihen, eine allseitige, fleißige und hingebungsvolle Übung und Propaganda in ihrem Dienste, ein treuherziger Kultus der Linie, des Schmuckes, der Form, der Sinne, der Schönheit obwaltet... München leuchtete.”

the same epoch as official boarder of the NSFA. In the words of the artist himself, the advice for that might have come directly from one of the Bernardelli brothers.²³ By his own ascendance, Helios was well acquainted with the German culture, but the destination of his trip seemed also to be suitable to his artistic inclinations: in his paintings the first indications of that which Seelinger has defined as the “mystical background”, which would characterize a large part of his production, were already been insinuating itself and that, in the German speaking countries — as it were well known by the Bernardelli’s —, were finding then one of its most fertile fields of expansion. In the beginning of the twentieth century, the painter returned to Brazil and, after winning the Voyage Prize in the General Exhibition of 1903, he went again to Europe, this time at the expenses of the NSFA, coming back to frequent the artistic milieu of several cities, with special attention to his already known Munich.

Having done such verifications, we need to ask now: what brought the Brazilian artists to establish themselves in Munich? Which reasons were behind the choice of this city for the improvement of their artistic studies? The following sections are dedicated as a tentative to answer such questions.

4. In the final decade of the nineteenth century, Munich — the “Athens on the Isar”, as it was dubbed sometimes, displayed one of the most distinguished intellectual lives of Europe, sheltering artistic personalities of first grandeur, as the poets Rainer Maria Rilke and Stefan George, the dramaturge Frank Wedekind, the composer and conductor Richard Strauss or the philosopher Theodor Lipps. Artists and students were present in legions on the city. The famous writer Thomas Mann, in a tale called *Gladius Dei*, dated from 1902, strived to capture something of the state of spirit that he himself experienced in the Bavarian capital. A good synthesis of his vision can be read in the following paragraph, which ends the first section of the tale:

The arts are flourishing, the Arts are reigning, the Arts extend upon the city its scepter decorated with garlands, and smile. Throughout a respectable inter-

²³ Seelinger’s statement in this respect is inaccurate, and it is not possible to claim, basing oneself on it, if the advice would have come from Rodolpho or from his younger brother, Henrique Bernardelli, who was NSFA’s teacher of Painting in the time; cf. COSTA, Anyone. *Op. cit.*, pp. 159-160.

est for its development, a devoted work to its service, a zealous cult of line, ornaments, forms, meanings, beauty ultimately reigns. Munich is radiant.²⁴

Parodying the contemporary journalistic writings, with his mannerisms and his jargon of *connoisseur*, Mann paints, in *Gladius Dei*, a Munich sprinkled with ateliers of artists and houses of open windows, exhaling dilettanti, though honest, music; he describes the public recognition that the great masters enjoyed in the streets, the young artists dressed informally and loitering unconcerned through the city, the display windows full of luxury objects, with paintings and sculptures, with art books... In the words of the author, the “Athens on the Isar” shows itself, rather, as a kind of revived Florence — having the right, inclusively, to its own Savonarola.²⁵

Besides Mann’s tale, there are several other memories, novels and letters from the period, in which the role of prominence played by the arts in the Munich of the end of the nineteenth century is evoked. But there are, equally, much earlier testimonies in which that image of a city devoted to the arts is already crystallized. One of the most known is Eugen Napoleon Neureuther’s canvas, named *The Arts flourishing in Munich*, dated from 1861 (Figure 1). This work, a mixture of realism and allegory somewhat reminiscent of Raffaello Sanzio’s School of Athens, depicts a monumental *hall* with arched vaults, in which center Peter Von Cornelius, the ancient *Nazarene* that has known consecration and the ennoblement in the Munich of the years 1820, is seated, surrounded by other famous artists, like Peter von Hess, Julius Schnoor von Carosfeld and Wilhelm Kaulbach.²⁶

²⁴ MANN, Thomas. “Gladius Dei”. In: _____. *Os famintos e outras histórias*. Translated by Lya Luft. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p. 164. It is worth transcribing here the version in the original: “Die Kunst blüht, die Kunst ist an der Herrschaft, die Kunst streckt ihr rosenumwundenes Zepher über die Stadt hin und lächelt. Eine allseitige respektvolle Anteilnahme an ihrem Gedeihen, eine allseitige, fleißige und hingebungsvolle Übung und Propaganda in ihrem Dienste, ein treuherziger Kultus der Linie, des Schmuckes, der Form, der Sinne, der Schönheit obwaltet... München leuchtet.”

²⁵ HOFFMANN, Ernst Fedor. “Thomas Mann’s ‘Gladius Dei’”. In: *PMLA*. New York, Vol. 83, nº 5, October 1968, pp. 1353-1361.

²⁶ RAUCH, Alexander. “Neoclassicism and the Romantic Movement. Painting in Europe between Two Revolutions 1789-1848.” In: TOMAN, Rolf (Ed.). *Neoclassicism and Romanticism*. Architecture. Sculpture. Painting. Drawings. 1750-1848. Ulmann & Könemann, 2007, p. 459.

ele descreve o reconhecimento público que os grandes mestres desfrutavam nas ruas, os jovens artistas vestidos informalmente e flanando despreocupados pela cidade, as vitrines repletas de objetos de luxo, de pinturas e esculturas, de livros sobre arte... Nas palavras do autor, a “Atenas do Isar” se apresenta, antes, como uma espécie de Florença revivida — com direito, inclusive, ao seu próprio Savonarola.²⁵

Além do conto de Mann, existem diversas outras memórias, novelas e cartas do período, nas quais o papel de destaque desempenhado pelas artes na Munique de fins do Oitocentos é evocado. Mas existem, igualmente, testemunhos bem anteriores nos quais já se acha cristalizada essa imagem de cidade devotada às artes. Um dos mais conhecidos é o quadro de Eugen Napoleon Neureuther, chamado *As Artes florescendo em Munique*, datado de 1861 (Figura 1). Essa obra, uma mescla de realismo e alegoria algo remanescente da *Escola de Atenas* de Raffaello Sanzio, mostra um *hall* monumental com arcadas, no centro do qual está entronizado Peter Von Cornelius, o antigo *Nazareno* que conhecera a consagração e o enobrecimento na Munique dos anos 1820, cercado por outros artistas célebres, como Peter von Hess, Julius Schnoor von Carosfeld e Wilhelm Kaulbach.²⁶

Antes mesmo do século 19, Munique possuía uma rica e singular tradição artística, patrocinada pela Igreja Católica da Baviera e pela sua vetusta família real, os Wittelsbach. Não obstante, foi provavelmente Ludwig I o principal catalisador da evolução que as artes conheceram em Munique. Além de promover uma ampla reforma urbana, esse monarca esteve por trás da construção de uma série de museus que, pensados para abrigar suas coleções de arte, se firmaram como centros privilegiados para estudo da pintura e da escultura e imediatamente transformaram Munique em uma cidade de importância cultural em escala mundial: a *Glyptothek*, o primeiro museu público da Alemanha, projetado por Leo von Klenze e inaugurado em 1830; a *Pinakothek*, também projetada por Klenze e completada em 1836 para guardar os Velhos Mestres reunidos pelos Wittelsbach; e a *Neue Pinakothek*, que Ludwig construiu para a sua

²⁵ HOFFMANN, Ernst Fedor. “Thomas Mann’s ‘Gladius Dei’”. In: *PMLA*. New York, Vol. 83, nº 5, out. 1968, pp. 1353-1361.

²⁶ RAUCH, Alexander. “Neoclassicism and the Romantic Movement. Painting in Europe between Two Revolutions 1789-1848.” In: TOMAN, Rolf (Ed.). *Neoclassicism and Romanticism*. Architecture. Sculpture. Painting. Drawings. 1750-1848. Ulmann & Könemann, 2007, p. 459.

coleção de arte contemporânea e que, desde a sua conclusão em 1853, acolheu apenas obras executadas depois de 1800.²⁷

Em 1871, por motivos não exatamente estéticos, se inicia para a comunidade artística da capital bávara uma nova era de ouro, que se estenderia até o início do século 20. Esse é o ano em que a Alemanha finalmente conhece a sua unificação como moderna Nação-Estado: no novo contexto político, a Baviera tinha, decerto, privilégios garantidos, mas de todos os estados, era a Prússia, por seu tamanho e poder econômico, quem capitaneava a nova nação. Nesse contexto, como postulou Maria Makela, “os artistas de Munique assumiram crescente importância, pois suas conquistas passaram então a ser vistas como uma espécie de substitutivo para a independência bávara”.²⁸ A pujança do meio artístico de Munique se transformou, assim, em um fator fundamental para a afirmação da própria identidade da cidade no “concerto” da Alemanha unificada.

Além da atração exercida pela exposição pública de suas coleções e pela sua vida artística efervescente, Munique contava com uma vigorosa academia de arte. A já referida *Akademie der Bildenden Künste* tivera uma origem modesta, em 1770, mas já em 1808 fora elevada à categoria de *Königliche* (Real), e, em meados do Oitocentos, graças ao renome de professores como Karl von Piloty, se transformara na mais importante instituição de ensino artístico da Europa central. Para ela confluíam não só artistas europeus, mas também aqueles de além-mar: antes de brasileiros se estabelecerem em Munique, a escolha da *Akademie* como local de estudos já tinha precedentes em países americanos, como Canadá, Cuba, Haiti, México, Trinidad e Tobago e Venezuela.²⁹ Mas, sem sombra de dúvida, foram os artistas dos Estados Unidos que estabeleceram os vínculos mais fortes com a *Akademie*: entre 1860 e 1890, se encontram registradas na instituição não menos do que 250 matrículas de norte-americanos, alguns hoje célebres, como William Merritt Chase e Frank Duveneck. Tendo tal cifra em mente, é fácil compreender porque Joshua Taylor afirmou que, para os norte-

Even before the nineteenth century, Munich had a rich and singular artistic tradition, sponsored by the Catholic Church of Bavaria and by its very old royal family, the Wittelsbach. Notwithstanding, it was probably Ludwig I the main catalyst of the evolution that the arts knew in Munich. Besides promoting a wide urban reform, this monarch was behind the construction of a series of museums that, thought to protect his art collections, were consolidated as privileged centers for the study of painting and sculpture and they immediately transformed Munich into a city of worldwide cultural importance: the *Glyptothek*, the first public museum of Germany, designed by Leo von Klenze and inaugurated in 1830; the *Pinakothek*, also designed by Klenze and completed in 1836 to keep the Old Masters gathered by the Wittelsbach; and the *Neue Pinakothek*, which Ludwig built for his contemporary art collection and that, since its conclusion in 1853, admitted only works made after 1800.²⁷

In 1871, for not exactly aesthetic reasons, a new golden era began to the artistic community of the Bavarian capital, which would go until the beginning of the twentieth century. This is the year in which Germany finally knows its unification as a modern Nation-State: in the new political context, Bavaria had, certainly, privileges guaranteed, but of all States, it was Prussia, due to its size and economical power, which directed the new nation. In this context, as was claimed by Maria Makela, “the artists from Munich assumed a growing importance, for their achievements started to be seen as a kind of substitute for the Bavarian independency”.²⁸ The richness of the artistic milieu from Munich was transformed, then, into a fundamental factor for the affirmation of the city’s own identity in the “concert” of the unified Germany.

Beyond the attraction carried out by the public exhibition of its collections and by its effervescent artistic life, Munich had a vigorous art academy. The already referred *Akademie der Bildenden Künste* had a modest origin, in 1770, but already in 1808 it was elevated to the category of *Königliche* (Royal), and, in the middle of the nineteenth century, thanks to the renown of teachers like Karl von Piloty, it was transformed into Central Europe’s most important institution of artistic teaching. To it went not only

²⁷ MAKELA, Maria. *The Munich Secession. Art and Artists in Turn-of-the-Century Munich*. New Jersey: Princeton University Press, 1990, p. 4.

²⁸ *Idem*, p. 15. Essa mesma tese é defendida em METZGER, Rainer (Texto). *Munich 1900. La Sécession. Kandinsky et le Blaue Reiter*. Éditions Hazan, 2009, p. 30.

²⁹ Os livros de matrícula da *Akademie* de Munique referentes ao período de 1841 a 1920 registram o ingresso de um argentino, um canadense, um cubano, um guatemalteco, um haitiano, seis mexicanos, um trindadense, um uruguaio e quatro venezuelanos.

²⁷ MAKELA, Maria. *The Munich Secession. Art and Artists in Turn-of-the-Century Munich*. New Jersey: Princeton University Press, 1990, p. 4.

²⁸ *Idem*, p. 15. This same thesis is defended in METZGER, Rainer (Text). *Munich 1900. La Sécession. Kandinsky et le Blaue Reiter*. Éditions Hazan, 2009, p. 30.

European artists, but also those from the overseas: before the Brazilians settle in Munich, the choice for the *Akademie* as a local of study has already had precedents in American countries, like Canada, Cuba, Haiti, México, Trinidad and Tobago and Venezuela.²⁹ But, without any doubt, it was the North American artists that established the stronger bonds with the *Akademie*: between 1860 and 1890, we have the register in the institution of no less than 250 enrollments of North Americans, some famous today, as William Merritt Chase and Frank Duveneck. Having such a number in mind, it is easy to understand why Joshua Taylor claimed that, for the North Americans, “Paris’s only rival as a center of studies was Munich, for a short period of time in the years 1870”.³⁰ Although the interest of Brazilians for the city has manifested itself more lately, Munich’s renown, then greater than ever, should have echoed in the Rio de Janeiro of the years 1890 in an analogous fashion to what was happening in the United States decades earlier.

At last, Munich had a program of exhibitions that was unique in Europe. The result of the referred constructive effort championed by Ludwig I, the city had in hands, since the years 1850, two buildings capable of holding big temporary exhibitions — the *Kunst-und Industrieausstellungsgebäude* and the *Glaspalast* (Palace of Glass). In 1863, an association of artists, independent from the *Akademie*, which afterwards would be known as the *Münchener Künstlergenossenschaft* (Munich’s Artists Society), assumed the organization of the exhibitions in the city: besides setting up small size annual shows, the *Künstlergenossenschaft* promoted, with growing frequency, huge exhibitions in the *Glaspalast*, which counted with a meaningful participation of artists from foreign countries. The famous *Münchener Secession* (Munich’s Secession) was founded in 1892 exactly when a group of artists,³¹ interested in acquiring more visibility and in fomenting aesthetical innovations, got in shock with the populist curatorial policy and the growing protectionism of the exhibi-

americanos, “a única rival de Paris como um centro de estudos foi Munique, por um curto período nos anos 1870”.³⁰ Embora o interesse dos brasileiros pela cidade tenha se manifestado mais tardiamente, o renome de Munique, então maior do que nunca, devia ecoar no Rio de Janeiro dos anos 1890 de forma análoga ao que ocorria nos Estados Unidos décadas antes.

Por fim, Munique possuía um programa de exposições único na Europa. Resultado do referido esforço construtivo capitaneado por Ludwig I, a cidade dispunha, desde os anos 1850, de dois edifícios capazes de abrigar grandes mostras temporárias — o *Kunst-und Industrieausstellungsgebäude* e o *Glaspalast* (Palácio de vidro). Em 1863, uma associação de artistas, independente da *Akademie*, que posteriormente passaria a ser conhecida como *Münchener Künstlergenossenschaft* (Sociedade de Artistas de Munique), assumiu a organização das exposições na cidade: além de montar mostras anuais de pequeno porte, a *Künstlergenossenschaft* promoveu, com frequência crescente, enormes exposições no *Glaspalast*, que contavam com participação significativa de artistas de outros países. A famosa *Münchener Secession* (Secessão de Munique) foi fundada em 1892 justamente quando um grupo de artistas,³¹ interessados em adquirir maior visibilidade e fomentar inovações estéticas, entrou em choque com a política curatorial populista e o crescente protecionismo das exposições da *Künstlergenossenschaft*. Bem mais seletivas e internacionalistas, as mostras organizadas pela *Secession* a partir de 1893 contribuíram para dinamizar ainda mais o circuito expositivo de Munique. Como resultado de tudo isso, um amante das artes que visitasse a cidade na derradeira década do século 19 poderia apreciar um panorama bastante singular da produção europeia do período, que Peter Jelavich resumiu como “um mapeamento alternativo, não pós-impressionista, da arte nos anos 1890, com elos entre Munique e Escócia, Holanda, Escandinávia e o *juste milieu* francês. Além disso, esse movimento internacional compassava duas tendências aparentemente contraditórias: naturalismo e simbolismo”.³²

²⁹ The enrollment books from Munich’s *Akademie* that refers to the period from 1841 to 1920 registered the entry of an Argentinean, a Canadian, a Cuban, a Guatemalan, a Haitian, six Mexicans, one person from Trinidad, an Uruguayan and four Venezuelans.

³⁰ TAYLOR, Joshua C. *The fine arts in America*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1979, p. 120 sg.

³¹ Among the artists that signed the *Memorandum* that founded Munich’s *Secession*, in 1892, there are names that are famous outside Germany, like Peter Behrens, Max Liebermann, Fritz von Uhde, Adolf Hoelzel, Lovis Corinth and Franz von Stuck.

³⁰ TAYLOR, Joshua C. *The fine arts in America*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1979, p. 120 sg.

³¹ Entre os artistas que assinaram o *Memorandum* fundador da *Secession* de Munique, em 1892, encontram-se nomes famosos fora da Alemanha, como Peter Behrens, Max Liebermann, Fritz von Uhde, Adolf Hoelzel, Lovis Corinth e Franz von Stuck.

³² Esta citação de Jelavich, ele próprio um estudioso da interação entre política e cultura na Alemanha da passagem para o século 20, é extraída de uma resenha ao

5. Depois dessa digressão, cumpre voltar ao Brasil. Penso que foi precisamente a singularidade apontada por Jelavich a respeito da cena de Munique o fator principal que despertou, no Rio de Janeiro, o interesse dos dirigentes da ENBA empenhados na renovação do ensino artístico ministrado pela instituição. Desde os anos finais do Império, membros da Academia, críticos de arte e representantes de outras instâncias do meio artístico fluminense já manifestavam o desejo de que a produção local fosse informada sobre todas as “escolas” europeias contemporâneas, e assim, por consequência, adquirisse o aspecto diversificado e eclético que seria a própria essência da arte internacional do período. É o que bem sintetiza um artigo anônimo, publicado na *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro, poucos meses após a reforma da Academia, em 1890:

Já que não possuímos uma coleção de pinturas antigas que podemos mostrar com orgulho no estrangeiro, ocupemos as poucas salas da escola com quadros modernos. Serão melhor exemplo para os alunos de uma escola de artes avançada [...] mas forme-se esta galeria pouco a pouco, adquirindo-se quadros franceses, italianos, alemães, espanhóis, não esquecendo os nacionais [...] os alunos da nova Escola de Belas Artes, em presença de todos os estilos, processos e maneiras, verificariam que não há padrão uniforme na arte moderna, e adotariam o melhor estilo, o melhor processo, a melhor maneira, isto é, o que lhes fornecesse os impulsos de sua individualidade. É assim que se devem formar os apóstolos da arte moderna!³³

Com isso em vista, passa a parecer quase natural que se procurasse estabelecer uma ponte com a produção e o meio artístico de Munique, amplamente reconhecidos, à época, como possuidores de características próprias. Essa ponte, como já adiantei, foi oficializada em decisões do Conselho Escolar da ENBA relativas ao regime de pensionato artístico mantido pela instituição, mas também se materializou em outras ações levadas a cabo durante os primeiros anos da República.³⁴

livro de Makela acima referido, publicada em *The Journal of Modern History*. Vol. 65, nº 2, jun., 1993, pp. 422-424. O termo *juste milieu* designa ali “*um número de artistas que, na III República francesa, adotaram a técnica solta e a paleta clara dos Impressionistas enquanto conferiam a suas telas uma estrutura cuidadosamente desenhada ausente no trabalho de seus colegas mais inovadores*” (MAKELA, Maria. *Op. cit.*, p. 28) e corresponde ao sentido que Albert Boime lhe confere em seu livro *The Academy and French Painting in the Nineteenth century*, cuja primeira edição data de 1971.

³³ “A Nossa Coleção de Pinturas”. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 24 mar. 1891.

³⁴ Como, por exemplo, a ainda pouco estudada ampliação da Pinacoteca da

tions of the *Künstlergenossenschaft*. Much more selective and internationalists, the exhibitions organized by the *Seession* since 1893 has contributed to stimulate still more Munich’s exhibition circuit. As a result of all this, a lover of the arts that was visiting the city in the last decade of the nineteenth century could appreciate a very singular panorama of the European production in the period, which Peter Jelavich resumed as “an alternative mapping, not post-impressionist, of the art in the years 1890, with links between Munich and Scotland, Netherlands, Scandinavia, and the French *juste milieu*. Add to that, this international movement cadenced two apparently contradictory tendencies: naturalism and symbolism”.³²

5. After such a digression, we need now to come back to Brazil. I think that it was precisely the singularity pointed out by Jelavich in relation to Munich’s scene the main factor that awaked, in Rio de Janeiro, the interest of the NSFA directors dedicated to renew the artistic teaching ministered by the institution. Since the final years of the Empire, members of the Academy, art critics and representatives from other instances of the Fluminense artistic milieu had already manifested the desire that the local production could be informed about all the contemporary European “schools”, and then, as a consequence, could acquire the diversified and eclectic aspect that would be the essence of international art in the period. This is what is well synthesized by an anonymous article, published in Rio de Janeiro’s *Gazeta de Notícias* [News Gazette], a few months after the reform of the Academy, in 1890:

Seeing that we do not have a collection of ancient paintings that we can show with pride in the exterior, we should occupy the few rooms of the school with modern canvases. They will be a better example to the students of a school of advanced arts [...] but let’s build such a gallery little by little, purchasing

³² This quotation from Jelavich, he himself a specialist of the interaction between politics and culture in the Germany of the turn to the twentieth century, is extracted from a review to Makela’s above mentioned book, published in *The Journal of Modern History*. Vol. 65, nº 2, June, 1993, pp. 422-424. The term *juste milieu* designates there “*a number of artists that, in the III French Republic, had adopted the loose technique and the clear palette of the Impressionists while they gave to their canvas a carefully draw structure that was absent from the work of their more innovative colleagues*” (MAKELA, Maria. *Op. cit.*, p. 28) and corresponds to the meaning that Albert Boime has given to it in his book *The Academy and French Painting in the Nineteenth century*, whose first edition dates from 1971.

French, Italian, German, Spanish, and not forgetting the national, canvases [...] the students of the new Fine Arts School, being present all the styles, processes and manners, would verify that there are no uniform pattern in modern art, and would adopt the better style, the better process, the better manner, that is, that which their impulse of individuality could give to them. This is how the modern art apostles should be educated!³³

With that in view, it would turn to be almost natural to search to establish a bridge with Munich's production and artistic milieu, widely acknowledged, at the time, as having its own inner characteristics. That bridge, as I have already advanced, was made official in decisions of the NSFA's Scholastic Council related to the regime of artistic boarding kept by the institution, but was also materialized in other actions taken finally during the first years of the Republic.³⁴

Considering, on the other hand, the influence that the Bernardelli's seems to have exerted directly in the choice of Munich as the seat of studies for artists like Fiúza Guimarães and Seelinger, another further reason for the interest for the city's artistic milieu seems to delineate itself. As it is known, Rodolpho and Henrique Bernardelli accomplished, since the end of the years 1870, lengthy probation periods of artistic improvement in Italy, especially in Rome and in Naples. I believe that the actions in these cities of a pleiad of painters known as the *Deutsch-Römer* — Arnold Böcklin, Anselm Feuerbach, Hans Thoma, Hans von Marées, among others³⁵ — could not have escaped their attention. To the future NSFA's Director and to his brother, the quality and the originality of the “German” art, represented in the works of such masters, may have revealed itself with strength, as may have been well revealed how enriching it could be, for the Brazilian figurative culture, the contact with the Germanic one.

At last, it is worth listing here two other factors that, although more prosaic, can have equally contributed to the settlement in Munich of the Brazilians and the others foreigners. First, there was its strategic

Considerando, por sua vez, a influência que os Bernardelli parecem ter diretamente exercido na escolha de Munique como sede de estudos para artistas como Fiúza Guimarães e Seelinger, uma outra razão do interesse pelo meio artístico da cidade parece se esboçar. Como é sabido, Rodolpho e Henrique Bernardelli realizaram, desde finais dos anos 1870, longos estágios de aperfeiçoamento artístico na Itália, especialmente em Roma e em Nápoles. Creio que não poderia lhes ter passado despercebida nessas cidades a atuação de toda uma plêiade de pintores conhecidos como os *Deutsch-Römer* — Arnold Böcklin, Anselm Feuerbach, Hans Thoma, Hans von Marées, entre outros.³⁵ Ao futuro Diretor da ENBA e a seu irmão, a qualidade e a originalidade da arte “alemã”, representadas na obra desses mestres, devem ter se revelado com toda a força, bem como o quão enriquecedor poderia ser, para a cultura figurativa brasileira, o contato com a germânica.

Por fim, vale a pena listar aqui dois outros fatores que, embora mais prosaicos, podem igualmente ter contribuído para que os brasileiros e demais estrangeiros se estabelecessem em Munique. Primeiro, havia a sua estratégica posição geográfica, próxima dos Alpes e na interseção de duas principais rotas de trem, do centro-norte europeu à Itália e de Paris ao Oriente, que facilitava aos brasileiros o acesso a outros centros artísticos importantes. Segundo, o menor custo de vida e a ausência das inúmeras “distrações” verificáveis na efervescente Paris podem ter igualmente pesado na escolha de Munique como destino de nossos pensionistas, de maneira análoga ao que acontecia com relação a Roma, ao menos desde finais dos anos 1860.³⁶

instituição, já em inícios dos anos 1890.

³³ *I “Deutsch-Römer”*: Il mito dell'Italia negli artisti tedeschi, 1850-1900. Milano: Arnaldo Mondadori Editore/ De Luca Edizioni d'Arte, 1988.

³⁴ Nesse sentido, conferir as palavras de Seelinger transcritas na parte 7. Já a ideia de Roma como uma cidade mais idônea para o aprendizado artístico se encontra evocada, por exemplo, em um ofício da Congregação dos Professores da AIBA, datado de 1868. Neste, o envio do então pensionista Zeferino da Costa a Roma é assim justificado: “A carestia da vida em Paris, a exiguidade da pensão estabelecida, e, mais que tudo, as distrações daquela grande cidade, que a experiência tem nos demonstrado perturbar o estudo dos nossos alunos, contrastando com a vida tranquila, módica e apropriada ao estudo das belas artes que Roma oferece, são as razões que levaram a Congregação a tomar esta resolução”. DAZZI, Camila. “Meirelles, Zeferino, Bernardelli e outros mais: a trajetória dos pensionistas da Academia Imperial em Roma”, p. 20.

³³ “A Nossa Coleção de Pinturas”. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, March 24, 1891.

³⁴ Like, for instance, the still little studied enlargement of the institution's Pinacotheca, already in the beginning of the years 1890.

³⁵ *I “Deutsch-Römer”*: Il mito dell'Italia negli artisti tedeschi, 1850-1900. Milan: Arnaldo Mondadori Editore/ De Luca Edizioni d'Arte, 1988.

6. As pesquisas por mim conduzidas até o momento permitem conhecer alguns detalhes da trajetória de estudos dos brasileiros em Munique. Em uma pequena carta endereçada a Rodolpho Bernardelli, datada de 8 de maio de 1897, pertencente ao acervo do Museu Dom João VI/EBA-UFRJ, o acima citado Souza Vianna informava: “Tenho a honra de comunicar a V. Exa. ter chegado a München anteontem (6 de maio) na qualidade de pensionista do Governo Brasileiro e achar-me frequentando o Atelier Ažbe [sic], onde preparo-me para a matrícula na Escola de Belas Artes”.

A primeira instituição a qual Souza Vianna se refere é o ateliê de Anton Ažbè, artista nascido na Eslovênia, que se estabelecera em Munique em 1884. Depois de frequentar por alguns anos a *Akademie* local, ele fundou, em 1891, a sua própria escola privada de arte, que logo se tornou uma das mais populares do gênero em Munique, atraindo estudantes de todo o mundo, em especial do leste da Europa. Alguns de seus alunos ficaram posteriormente famosos no contexto das correntes vanguardistas modernas, como os russos Alexei Jawlensky e, sobretudo, Wassily Kandinsky. Este último frequentou o ateliê de Ažbè entre 1896 e 1898, e teria sido ali, portanto, contemporâneo de Souza Vianna.

O ensino na *Ažbè-Schule* era centrado no estudo do modelo vivo, à maneira dos estabelecimentos congêneres em outras cidades europeias, como a conhecida *Académie Julian* em Paris. Mas a pedagogia do esloveno era bem particular, como sintetizou Peg Weiss, procurando entender como esta se refletiu na obra de Kandinsky:

Havia, no ‘método’ de Ažbè, quatro aspectos principais particularmente relevantes [...] Estes eram: sua ênfase no uso de cores puras aplicadas diretamente à tela, sem misturas; seu amplamente conhecido *principe de la sphère* ou *Kugel-system*, como ele o chamava; seu conselho para trabalhar com linhas ousadas, ondulantes, e com um pincel bastante largo; e, finalmente, seu comprometimento em encorajar o desenvolvimento individual de seus estudantes.³⁷

Infelizmente, diferente do que acontece com o celebrado Kandinsky, existem poucas obras conhecidas de Souza Vianna

³⁷ WEISS, Peggy. *Kandinsky in Munich*. The Formative Jugendstil Years. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1979, p. 15.

geographical position, next to the Alps and in the intersection of two main railway routes, from the European Center-North to Italy and from Paris to the Orient, which could ease to the Brazilians the access to other important artistic centers. Second, the cheaper cost of living and the absence of innumerable “distractions” verified in the effervescent Paris could have counted equally to the choice of Munich as the destiny of our boarders, in a similar way to what was happening in relation to Rome, at least since the end of the years 1860.³⁶

6. The researches carried through by myself until now enable to know some details of the trajectory of study of the Brazilians in Munich. In a small letter addressed to Rodolpho Bernardelli, dated May 8, 1897, belonging to the collection of the Museu Dom João VI/EBA-UFRJ [Dom John VI Museum/FAS-FURJ], the above mentioned Souza Vianna informed: “I have the honor to communicate to Your Excellency that I arrived at München on the day before yesterday (May 6) in the quality of boarder of the Brazilian Government and that I am frequenting the Ažbe [sic] Atelier, where I am preparing myself for the enrollment in the Fine Arts School”.

The first institution that Souza Vianna makes reference is the Atelier of Anton Ažbè, an artist born in Slovenia, who had settled in Munich in 1884. After frequenting for some years the local *Akademie*, he founded, in 1891, his own private school of art, which soon become one of the most populars in this genre in Munich, attracting students of all over the world, in especial from the European East. Some of his students became famous afterwards in the context of the modern vanguard currents, like the Russians Alexei Jawlensky and, above all, Wassily Kandinsky. The later frequented the atelier of Ažbè between

³⁶ In this sense, check Seelinger’s words transcribed in section 7. On the other side, the idea of Rome as a more idoneous city for artistic learning was evoked, for instance, in a message from IAFA’s Teachers Congregation, dated from 1868. In it, the sending of the then boarder Zeferino da Costa to Rome is so justified: “The costliness of life in Paris, the exiguity of the established boarding and, more than everything, the distractions of that great city, that the experience has shown us to disturb the study of our students, contrasting with the calm, modest and appropriate life to the study of the fine arts that Rome offers, are the reasons that has lead the Congregation to take this resolution”. DAZZI, Camila. “Meirrelles, Zeferino, Bernardelli e outros mais: a trajetória dos pensionistas da Academia Imperial em Roma”, p. 20.

1896 and 1898, and would have been there, therefore, a contemporary of Souza Vianna.

The teaching in the *Ažbè-Schule* was centered on the study of the nude model, in the same manner as the congener establishments in other European cities, like the well-known *Académie Julian* in Paris. But the pedagogy of the Slovenian was quite particular, as was synthesized by Peg Weiss, trying to understand how that was reflected in the work of Kandinsky:

There was, in Ažbè's "method", four main aspects that were particularly relevant [...] These were: his emphasis in the use of pure colors applied directly to the canvas, without mixtures; his widely known *principe de la sphère* or *Kugel-system*, as he called it; his advice to work with audacious, undulating, lines, and with a very large brush; and, finally, his commitment to encourage the individual development of his students.³⁷

Unfortunately, differently from what happens to the celebrated Kandinsky, there are a few known works of Souza Vianna — who died precociously in 1903, after his return from Munich —, to allow us to verify, in details, whether he absorbed Ažbè's method and how he did it. Even yet, my researches revealed two *academies* (works from the nude model) that show formal characteristics that are compatibles with those that, according to Weiss, were proclaimed by the Slovenian. Both the *academies* are presumably dated from 1899, the second year of Souza Vianna's stay in Munich. The first one belongs to Rio de Janeiro's National Museum of Fine Arts (Figure 2): in it, the contour of the nude figure on its backs, seeming to be more a girl than an adult woman, is configured almost only with bold, continuous and curvilinear, lines, and is detached from a very vibrant dark-green background, compatible with the "use of pure colors" evoked by Weiss in relation to Ažbè's pedagogy. The second one belongs to the Museu Dom João VI/EBA-UFRJ [Dom John VI Museum/FAS-FURJ] (Figure 3): again we have a feminine figure on its backs, and, although in this time the work is almost monochromatic, we find again the same synthetic treatment in the outlines, accompanied by large strokes and dye impastos, quite independent of any modeling suggestion. In fact, in the two works, the back view of the models, which little reveals of their identities, seems to have en-

— falecido precocemente em 1903, após seu retorno de Munique —, para que se possa verificar, em detalhes, se e como ele absorveu o método de Ažbè. Ainda assim, minhas pesquisas revelaram duas *academias* (trabalhos a partir do modelo vivo) que apresentam características formais compatíveis com as que, segundo Weiss, eram preconizadas pelo esloveno. Ambas as *academias* são presumivelmente datadas de 1899, o segundo ano da estada de Souza Vianna em Munique. A primeira pertence ao Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro (Figura 2): nela, o contorno da figura nua de costas, aparentando ser uma menina mais do que uma mulher adulta, é configurado quase somente com linhas amplas, contínuas e curvilíneas, e se destaca sobre um fundo verde-escuro bastante vibrante, compatível com o "uso de cores puras" evocado por Weiss em relação à pedagogia de Ažbè. A segunda pertence ao Museu Dom João VI/EBA-UFRJ (Figura 3): novamente temos uma figura feminina de costas, e, embora dessa vez a obra seja quase monocromática, reencontramos o mesmo tratamento sintético nas linhas de contorno, acompanhado por largas pinceladas e empastamentos de tinta, praticamente independentes de qualquer sugestão de modelado. De fato, nas duas obras, a vista de costas das modelos, que pouco revelam sobre suas individualidades, parece ter encorajado o pintor a enfatizar o jogo quase abstrato de massas de valor contrastantes, em si praticamente uniformes. Se consideradas no conjunto de *academias* pintadas pelos estudantes da ENBA nos anos iniciais da República, essas duas obras de Souza Vianna são atípicas, inclusive se comparadas com outras por ele mesmo pintadas antes de ganhar o Prêmio de Viagem³⁸ — o que reforça a hipótese de que elas tenham sido executadas em Munique, sob uma orientação estética como aquela vigente no ateliê de Anton Ažbè.

Já a instituição acima designada por Souza Vianna como "Escola de Belas Artes" é, certamente, a já discutida *Akademie der Bildenden Künste* de Munique. Embora eu não tenha encontrado nenhum registro da efetiva matrícula de Vianna nessa instituição, o primeiro pensionista da ENBA enviado para Munique nos anos 1890, Fiúza Guimarães, realmente lá ingressou. O livro de matrículas da *Akademie* que cobre o período de 1884-1920 acusa o ingresso de Fiúza em 17 de junho de 1896, sob o nº 1552, com a grafia de seu nome germanizada para "Joseph Fiuger Guima-

³⁷ WEISS, Peggy. *Kandinsky in Munich. The Formative Jugendstil Years*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1979, p. 15.

³⁸ O Museu Dom João VI EBA/UFRJ guarda um exemplo: NU MASCULINO (Academia). Óleo/Tela — 1895. 100,0 x 61,0 nº reg. 2333 ass. cse.

raes”, na *Naturklasse* dirigida por Karl Raupp.³⁹ Raupp, ex-aluno de Piloty na própria *Akademie* de Munique, realizou principalmente pinturas de paisagem e de gênero, impregnadas de um sentimentalismo reminescente da chamada Era Biedermeier, na primeira metade do século 19.⁴⁰ Porém, e de forma talvez ainda mais aguda do que no caso da relação Ažbè-Souza Vianna, a pequena quantidade de obras de Fiúza Guimarães atualmente conhecidas não permite precisar em que medida o brasileiro absorveu a maneira de seu mestre Raupp.

Além das indicações fornecidas na carta de Souza Vianna a Bernardelli, algumas declarações de Helios Seelinger permitem pensar as relações que os brasileiros estabeleceram com a cultura figurativa da Munique de fins do Oitocentos. Em mais de uma oportunidade, Seelinger declarou ter sido aluno do pintor e ilustrador Franz von Stuck, o carismático “príncipe das artes”, um dos membros fundadores da referida *Secession* de Munique e, segundo seu aluno Kandinsky, legítimo sucessor de Arnold Böcklin na busca de uma arte espiritualizada.⁴¹ Desde 1895, Stuck pontificava como professor de pintura da *Akademie* de Munique, onde estudara, nos anos 1880, e onde, até o final da década de 1920, orientaria artistas de diversas orientações estéticas, incluindo nomes seminais do modernismo europeu, como o citado Kandinsky, Paul Klee e Joseph Albers. Não encontrei, até o momento, nenhum documento que comprove que Seelinger ou qualquer outro dos artistas brasileiros tenha de fato frequentado as prestigiosas e concorridas aulas de Stuck, mas o certo é que a ascendência desse célebre pintor pode ser percebida nos trabalhos dos brasileiros que frequentaram Munique, como procurarei demonstrar.

³⁹ *MATRIKELBÜCHER der Akademie der Bildenden Künste München*, 1884-1920, s/n. Os dados referentes a Fiúza que constam no documento são: Zahl: 1552 / Name: Guimares Joseph Fiuger / Geburts-Ort und Stand der Eltern: Rio de Janeiro (Brasilien) Vater: Kaufmann Katholisch / Alter 27 / Kunstfach: Naturklasse Raupp / Tag der Aufnahme: Jahr 1896, Mon. Juni, Tag 17.

⁴⁰ Mais identificado com um estilo de mobiliário, “Biedermeier — originalmente biedermaier — foi um termo cunhado nos anos 1850 para ridicularizar uma espécie de complacência espiritual *naïve* de certos segmentos da *Bürgertum* [Burguesia] [...]. Com o tempo, Biedermeier perdeu suas conotações pejorativas e passou a significar algo como ‘os velhos bons tempos’ antes da industrialização — 1815-48 — quando o mundo ainda estava em ordem”. EKSTEIN, Michael G.. “Biedermeier. Munich”. *The Burlington Magazine*, Vol. 129, nº 1011, Jun. 1987, p. 418.

⁴¹ MENDGEN, Eva. *Franz Von Stuck (1863-1928)*. “A Prince of Art”. Köln: Benedikt Taschen Verlag, 1995, p. 89.

couraged the painter to give emphasis to the almost abstract game of masses of contrasting values, quite uniform in itself. If we consider the set of *academies* painted by the students from the NSFA in the initial years of the Republic, these two works by Souza Vianna are atypical, inclusively if compared with others painted by himself before winning the Voyage Prize³⁸ — what gives additional force to the hypothesis that they have been made in Munich, under an aesthetical guidance like that which was in vigor in the atelier of Anton Ažbè.

On the other side the institution above mentioned by Souza Vianna as a “Fine Arts School” is, certainly, the already discussed Munich’s *Akademie der Bildenden Künste*. Whilst I have not found any record of Vianna’s effective enrollment in that institution, the first boarder of the NSFA sent to Munich in the years 1890, Fiúza Guimarães, was really registered there. The enrollment book of the *Akademie* that covers the period from 1884-1920 acknowledge Fiúza’s enlistment in June 17, 1896, under the nº 1552, with the spelling of his name having been Germanized to “Joseph Fiuger Guimaraes”, in the *Naturklasse* directed by Karl Raupp.³⁹ Raupp, ex-pupil of Piloty in Munich’s *Akademie* itself, made mainly landscape and genre paintings, impregnated of a sentimentalism that reminds the so-called Biedermeier Era, in the first half of the nineteenth century.⁴⁰ Nevertheless, and in a way perhaps more acute than in the case of the relationship Ažbè-Souza Vianna, the small quantity of Fiúza Guimarães’s works known to-day does not allow us to specify in which measure the Brazilian absorbed the manner of his master Raupp.

³⁸ The Museu Dom João VI EBA/UFRJ [Dom John VI Museum, FAS/FURJ] holds an example: NU MASCULINO [MALE NUDE] (Academy). Oil/Canvas — 1895. 100,0 x 61,0 nº reg. 2333 ass. cse.

³⁹ *MATRIKELBÜCHER der Akademie der Bildenden Künste München*, 1884-1920, s/n. The data that refers to Fiúza that can be found in the document are: Zahl: 1552 / Name: Guimares Joseph Fiuger / Geburts-Ort und Stand der Eltern: Rio de Janeiro (Brasilien) Vater: Kaufmann Katholisch / Alter 27 / Kunstfach: Naturklasse Raupp / Tag der Aufnahme: Jahr 1896, Mon. Juni, Tag 17.

⁴⁰ More identified with a style of furniture, “Biedermeier — originally biedermaier — was a term invented in the years 1850 to mock a kind of *naïve* spiritual complacency of certain segments of the *Bürgertum* [Bourgeoisie] [...]. with time, Biedermeier lost its negative connotations and started to signify something like ‘the good old times’ before the industrialization — 1815-48 — when the world still was in order”. EKSTEIN, Michael G.. “Biedermeier. Munich”. *The Burlington Magazine*, Vol. 129, nº 1011, June 1987, p. 418.

Beyond the indications given in the letter written by Souza Vianna to Bernardelli, some assertions by Helios Seelinger enable us to think in the relationships that the Brazilians established with Munich's figurative culture of the end of the nineteenth century. In more than one opportunity, Seelinger declared having been a pupil of the painter and illustrator Franz von Stuck, the charismatic "prince of the arts", one of the foundational members of the referred Munich's *Seession* and, according to his pupil Kandinsky, a legitimate successor of Arnold Böcklin in the search of an spiritualized art.⁴¹ Since 1895, Stuck pontificated as teacher of painting of Munich's *Akademie*, where he had studied, in the years 1880, and where, until the end of the decade of 1920, he would guide artists from several aesthetical orientations, including seminal names of the European modernism, like the referred Kandinsky, Paul Klee and Joseph Albers. I did not find, until now, any document that could prove that Seelinger or any other of the Brazilian artists has really attended the prestigious and requested classes of Stuck, but the fact is that the influence of such a famous painter can be perceived in the works of the Brazilians that frequented Munich, as I will try to show.

7. Some pages before, I have advanced that "German" art, especially in the way that it grew in Munich, had, in the perspective of the Fluminense artistic milieu of the years 1890, a distinctive character. The brief consideration of Souza Vianna's *academies*, made above, seems compatible with that notion, but I believe that it will be interesting to discuss it more lengthily, since, to my understanding and as I have already stated, it seems that it was this distinctive character that was the main factor that contributed to a better intimacy of the NSFA with the artistic milieu of the Bavarian capital.

Joshua Taylor suggest a good starting point to my considerations when he tries to characterize that which, to his eyes, would constitute, in the final decades of the nineteenth century, an authentic "School of Munich": "contrary to the severe linear specificity to which the critics regularly made reference as the *Düsseldorf manner*,⁴² Munich supported a dark and rich painting, with reminiscences from the Renaissance,

7. Algumas páginas atrás, adiantei que a arte "alemã", especialmente na maneira como ganhou corpo em Munique, possuía, na perspectiva do meio artístico fluminense dos anos 1890, um caráter próprio. A breve consideração das *academias* de Souza Vianna, feita acima, parece compatível com essa noção, mas creio que é interessante discuti-la mais detidamente, uma vez que, no meu entender e como também já adiantei, parece ter sido ela o principal fator que contribuiu para que a ENBA estreitasse os seus laços com o meio artístico da capital bávara.

Joshua Taylor sugere um bom ponto de partida para minhas considerações quando procura caracterizar o que, aos seus olhos, constituiria, nas décadas finais do século 19, uma autêntica "Escola de Munique": "ao contrário da severa especificidade linear a qual os críticos regularmente se referiam como a *maneira de Düsseldorf*,⁴² Munique apoiava uma pintura sombria e rica, com reminiscências da Renascença, Velásquez, e da Holanda seiscentista".⁴³ Durante os anos 1870 e 1880, os artistas norte-americanos instalados em Munique fizeram experiências com o estilo derivado dessas referências, caracterizado por impetuosas pinceladas, emprego de blocos de cor justapostos e omissão do modelado cuidadoso dos métodos mais tradicionalmente identificados à pedagogia das Academias de arte. Entre o estilo da "Escola de Munique" de Taylor e o tipo de execução defendido por Ažbè em sua escola parecem existir analogias notáveis.

Ao tratar da obra de um dos norte-americanos em Munique, o já referido Frank Duveneck, Taylor apontou como ele absorveu o método associado à cidade e se tornou "um dos maiores expoentes da técnica ousada e desembaraçada tão bem adaptada às telas ricamente empastadas então populares".⁴⁴ Se alguns retratos executados por Duveneck no período em que esteve em Munique — a década de 1870 — forem postos lado a lado com aqueles que, alguns anos depois, Souza Vianna e Seelinger lá realizaram (Figuras 4 e 5), semelhanças dignas de nota se evidenciam. O aspecto peculiar desses retratos, expresso na execução franca, nos contornos simplificados e na predom-

⁴¹ MENDGEN, Eva. *Franz Von Stuck (1863-1928)*. "A Prince of Art". Köln: Benedikt Taschen Verlag, 1995, p. 89.

⁴² Düsseldorf, today capital of the North Rhine-Westphalia State, played a dominant artistic role in the panorama of the German cities between the decades of 1840 and 1860.

⁴² Düsseldorf, hoje capital do estado da Renânia do Norte-Vestfália, desempenhou um papel artístico dominante no panorama das cidades alemãs entre as décadas de 1840 e 1860.

⁴³ TAYLOR, Joshua. *Op. cit.*, p. 120 (grifo meu).

⁴⁴ *Idem*, p. 120.

minância de contrastes bruscos de claro-escuro pode também ser percebido, em grande medida, nas *academias* realizadas em Munique pelo mesmo Seelinger e por Fiúza Guimarães (Figuras 6 e 7). Comparando tais trabalhos com as *academias* executadas pelos nossos pensionistas estabelecidos em Paris ou em Roma nos mesmos anos, parece possível generalizar certas diferenças, especialmente no que diz respeito ao *tenebrismo* carregado dos primeiros, que remete novamente às palavras de Taylor, segundo o qual os trabalhos dos artistas de Munique refletiam com frequência as tonalidades sombrias dos mestres seiscentistas holandeses e espanhóis.

Mas características análogas podem ser encontradas em composições bem mais ambiciosas, como é notavelmente o caso da tela de Seelinger chamada *Boemia*, executada pouco após sua volta de Munique e que conquistou para o seu autor o Prêmio de Viagem na Exposição Geral de 1903 (Figura 8). O aspecto todo particular dessa obra, que, apesar de suas dimensões, guarda muito da aparência de um esboço, chama de imediato a atenção. Já em 1902, resenhando uma exposição individual de Seelinger, o crítico Carlos Américo dos Santos opinava que os quadros do artista então mostrados “impressionam mais como esboços para ser pintados em grande”.⁴⁵ Mas, a respeito de *Boemia*, o articulista do *Jornal do Commercio* — muito provavelmente o mesmo Américo dos Santos —, foi ainda mais preciso. Embora fizesse notar os “defeitos” do quadro, imputados “à pressa de terminá-lo e à falta de estudo de diversas figuras”, o crítico simultaneamente frisava o que este possuía de positivo:

Mas [*Boemia*] tem qualidades vigorosas e no seu efeito geral é bastante impressionador. A sua execução é larga e nervosa: o colorido é quente, bem feito, bem distribuído e bem estudado o efeito da luz artificial de querosene [...]. A perspectiva aérea é boa; os agrupamentos têm movimento e vida [...]. Há um quê de romântico na escolha da hora e o elemento simbólico é introduzido com a figura da mulher, nua, apenas coberta por um véu roxo-escuro.⁴⁶

⁴⁵ Transcrito em BARATA, Mário. “Textos antigos sobre H. Seelinger e H. Cavalleiro.” In: *Arquivos da ENBA*. Rio de Janeiro: UFRJ / ENBA, Ano VIII, 1962, pp. 123-125.

⁴⁶ “Notas de Arte”. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 9 set. 1903, p. 3.

Velasquez, and from the Netherlands of the seventeenth century”.⁴³ During the years of 1870 and 1880, the North American artists that were settled in Munich made experiences with the style derived from these references, characterized by impetuous strokes, the use of juxtaposed blocks of colors and the omission of the careful modeling of the more traditional methods identified with the pedagogy of the art Academies. Between the style of the “School of Munich” of Taylor and the kind of execution defended by Ažbè in his school there seems to be notable analogies.

When dealing with the work of one of the North Americans in Munich, the already mentioned Frank Duveneck, Taylor pointed out how he absorbed the method associated to the city and become “one of the greatest exponents of the audacious and disembarassed technique so well adapted to the richly impasted canvas then so popular”.⁴⁴ If some portraits executed by Duveneck in the period in which he was in Munich — the decade of 1870 — were placed side by side with those that, some years later, Souza Vianna and Seelinger made there (Figure 4 and Figure 5), quite striking similarities become evident. The peculiar aspect of these portraits, expressed in the unreserved execution, in the simplified outlines and in the predominance of rough contrasts of *chiaroscuro* can also be perceived, to a great measure, in the *academies* undertaken in Munich by the same Seelinger and by Fiúza Guimarães (Figure 6 and Figure 7). Comparing such works with the *academies* made by our boarders established in Paris or in Rome in the same years, it seems possible to generalize certain differences, especially in relation to the abundant *tenebrism* of the first ones, which reminds again the words of Taylor, according to whom the works of artists from Munich reflected with frequency the dark tonalities of the Netherlandish and Spanish masters from the seventeenth century.

But analogous characteristics can be found in much more ambitious compositions, as is notably the case of Seelinger’s canvas called *Boemia* [*Bobemia*], executed shortly after his regress from Munich and which conquered to its author the Voyage Prize in the General Exhibition of 1903 (Figure 8). The overall particular aspect of that work, which, in spite of its dimensions, keeps much the appearance of a sketch, calls immediately the attention. Already in 1902, reviewing a Seelinger’s individual exhibition, the critic Carlos Américo dos Santos had the opinion that the canvases by the artist then exhibited “impress more

⁴³ TAYLOR, Joshua. *Op. cit.*, p. 120 (*my italics*).

⁴⁴ *Idem*, p. 120.

as sketches to be painted in the large”.⁴⁵ But, in relation to *Boemia* [*Bohemia*], the columnist from the *Jornal do Commercio* [*Market Newspaper*] — much probably the same Américo dos Santos —, was even more precise. Although he did mention the canvas’ “defects”, ascribed to the “hurry to finish it and to the lack of study of several figures”, the critic simultaneously highlighted what of positive that had:

But [*Bohemia*] has vigorous qualities and in its general effects it is quite impressing. Its execution is large and nervous: the colors are hot, well executed, well distributed and the effect of the artificial light of kerosene is well studied [...]. The aerial perspective is fine; the groupings have movement and life [...]. There is something of romanticism in the choice of the hour and the symbolic element is introduced with the figure of the woman, nude, only covered by a dark-purple veil.⁴⁶

In his second journey to Europe, provided by the Voyage Prize, the assiduous frequentation to Paris enabled Seelinger, perhaps as no other Brazilian, to acquire conscience of the singularities of his formation in Munich, so well reflected in *Boemia* [*Bohemia*]. This is evidenced in the report of his experience as Eliseu Visconti’s assistant, whom, around 1907, could also be found in the City-Light doing the first cycle of decorative paintings for Rio de Janeiro’s Municipal Theatre. Seelinger commented the differences that he saw between his way of painting and that of Visconti in this way:

I could not adjust myself to Visconti’s meticulousness. The grid, the measurements, the compass, plumbs, etc. In Germany, I learned to draw using the measure of the eye. We trained at free hand. Visconti learned in the French School of the measure of the grid. To show my ability, I draw with the eye the big figures of the central *plafond*. Dance of the Hours. “Remarkable”, said he. “The line is fast, expressive”. [...] I sketched the big panels, with large strokes, running the brush, rubbing from one side to the other, dye, and much, acting as a foil and giving form in large scale, as I had learned in Munich, where I also helped many artists.⁴⁷

⁴⁵ Transcribed in BARATA, Mário. “Textos antigos sobre H. Seelinger e H. Cavalleiro.” In: *Arquivos da ENBA*. Rio de Janeiro: UFRJ / ENBA, Ano VIII, 1962, pp. 123-125.

⁴⁶ “Notas de Arte”. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, September 9, 1903, p. 3.

⁴⁷ “Helios Seelinger na Palavra de Seus Filhos.” *Correio filatélico*. Rio de Janeiro, nº 18, August 1978, p. 16.

Na sua segunda ida à Europa, proporcionada pelo Prêmio de Viagem, a frequentação assídua a Paris permitiu que Seelinger, talvez como nenhum outro brasileiro, tomasse consciência das singularidades de sua formação em Munique, tão bem refletidas em *Boemia*. Isso se evidencia no relato de sua experiência como assistente de Eliseu Visconti, que, por volta de 1907, também se encontrava na Cidade-Luz executando o primeiro ciclo de pinturas decorativas para o Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Seelinger assim comentou as diferenças que via entre o seu modo de pintar e o de Visconti:

Eu não me conformava como a meticulosidade do Visconti. A quadrícula, as medições, compassos, prumos, etc. Na Alemanha, aprendi a desenhar com a medida do olho. Treinava-se à mão livre. Visconti aprendeu na Escola Francesa da medida da quadrícula. Para mostrar a minha habilidade, desenhei a olho as grandes figuras do *plafond* central. Dança das Horas. “Espantoso”, disse ele. “É rápido, expressivo o traço”. [...] Esbocei os grandes painéis, com pinceladas largas, correndo a brocha, esfregando de um lado a outro, tinta, e muita, dando relevo e forma em larga escala, como tinha aprendido em Munique, onde também ajudei vários artistas.⁴⁷

Em entrevista dada a Angyone Costa em finais dos anos 1920, Seelinger iria bem além da técnica na tentativa de definir o que percebia como típico na arte “alemã”. O parâmetro de comparação é novamente a França e a passagem é a seguinte:

Vivi em Munique uma vida muito diferente daquela que, mais tarde, encontrei em Paris, ao voltar pela segunda vez à Europa, no gozo do prêmio de viagem do salão. Os estudantes, os mestres, como a própria arte, são profundamente diferentes nesses dois velhos países. A França é aquilo que nós sabemos, ruído, boêmia, tipos estudadamente clássicos de artista, o cabelo e o chapéu usados de determinada maneira, o corte das barbas, o nó da gravata, a peculiaridade de andar, tudo feito para que o burguês se impressione e que o artista acentue a sua individualidade, espantando-o com a sua projeção. [...] Na Alemanha o artista confunde-se com o burguês, que chupa tranquilamente a sua cerveja, na serenidade evangélica da família. Os próprios modelos têm alguma coisa de familiar e pesadão, mas, em compensação, há serenidade, há sentimento, melhor compreensão

⁴⁷ “Helios Seelinger na Palavra de Seus Filhos.” *Correio filatélico*. Rio de Janeiro, nº 18, ago. 1978, p. 16.

das coisas subjetivas. A arte alemã obriga à reflexão, à pesquisa, não filosófica, mas poética, na procura do lado ideal das coisas. Esta ‘maneira’ empresta à arte germânica o caráter um tanto nebuloso e confuso, de que a minha pintura tem sido acusada. Mas esse caráter não pode deixar de ser místico e sonhador, por isso que o temperamento alemão ficou, na idade moderna, o mesmo druida, misterioso, da floresta remota.⁴⁸

Decerto, essas concepções de Seelinger não poderiam ser estendidas a toda arte “alemã” contemporânea sem que isso implicasse uma simplificação excessiva dos fatos. Isso porque a antiga divisão política germânica, que se fez sentir mesmo após a sua unificação, engendrara uma multiplicidade de centros artísticos independentes: além de Munique, Berlim, ou Düsseldorf, aqui já citados, também Frankfurt, Weimar, entre outros. Uma consequência direta dessa situação era a ausência de qualquer arte nacional homogênea. Não obstante, a generalização expressa por Seelinger na passagem acima transcrita não correspondia simplesmente a uma incompreensão reducionista sua com respeito ao panorama das artes na Alemanha. Ela era, antes, o eco tardio de um preconceito bem enraizado no imaginário europeu oitocentista.⁴⁹ Na França, por exemplo, como resumiu Pierre Vaisse,

[...] sob a Monarquia de Julho e no começo do Segundo Império, a pintura alemã, pelo tanto que se conhecia, correspondia no espírito dos franceses às composições murais dos Nazarenos [...] ou, mais precisamente [...] aos cartões preparatórios regularmente apresentados nas exposições. Daí a ideia que se tratasse de uma arte com pretensões filosóficas, profundamente refletida, mas de execução indigente. Essa visão das coisas foi ainda confirmada pela Exposição Universal de 1855, sendo necessária a de 1867 para que os franceses tomassem consciência que a pintura alemã apresentava também outros aspectos, ou que ela havia evoluído profundamente no sentido de realismo.⁵⁰

In an interview given to Angyone Costa in the end of the years 1920, Seelinger would go much further from the technique in an attempt to define what he saw as typical in the “German” art. The parameter of comparison is again France and the passage is as follows:

I lived in Munich a life much different from that which, later on, I found in Paris, when I come back for the second time to Europe, in the enjoyment of the Salon’s voyage prize. The students, the masters, as well as art itself, are profoundly different in these two old countries. France is that which we all know, noise, bohemia, kinds of studiously classical artists, the hair and the hat used in a determinate fashion, the shape of the beards, the tie knot, the peculiarity of the walk, all made to impress the bourgeois and to accentuate the individuality of the artist, frightening him with his projection. [...] In Germany the artist is confounded with the bourgeois, whom sucks calmly his beer, in the evangelical serenity of the family. The models themselves have an aspect of something familiar and heavy, but in compensation, there is serenity, there is sentiment, a better understanding of the subjective things. German art engages oneself to reflection, to the research, not philosophical, but poetical, in the search for the ideal side of things. Such ‘manner’ gives to German art the somewhat nebulous and confuse character, of which my painting has been accused. But that character cannot renounce to be mystic and dreamy, it is for that matter that the German temperament becomes, in the modern age, the same, mysterious, druid, of the remote forest.⁴⁸

Certainly, such conceptions by Seelinger could not be extended to all contemporary “German” art without implying in an excessive simplification of the facts. This is because the ancient Germanic political division, which after its unification was still being felt, has engendered a multiplicity of independent artistic centers: besides Munich, Berlin, or Düsseldorf, already mentioned here, also Frankfurt, Weimar, among others. A direct consequence of such a situation was the absence of any homogeneous national art. Notwithstanding, the generalization expressed by Seelinger in the passage transcribed above do not corresponded simply to a reductionist misunderstanding of his in relation to the panorama of the arts in Germany. It was, rather, the late echo of a prejudice well rooted in the nineteenth century

⁴⁸ COSTA, Angyone. *Op. cit.*, p. 160.

⁴⁹ As percepções da arte “alemã” contemporânea na França oitocentista são discutidas, por exemplo, em VAISSE, Pierre. “Sur les rapports artistiques franco-allemands au XIXe siècle”. *Romantisme*. Paris, Vol. 21, nº 73, 1991, pp. 93-102; e, mais recentemente, em FLECKNER, Uwe. “L’art allemand et son public français. Réception et transferts artistiques au XIXe siècle”. In: FLECKNER, Uwe; GAEHTGENS, Thomas W. (Org.). *De Grünevald à Menzèk: l’image de l’art allemand en France au XIXe siècle*. Editions MSH, 2003, pp. 1-14.

⁵⁰ VAISSE, Pierre, *Op. cit.*, p. 98.

⁴⁸ COSTA, Angyone. *Op. cit.*, p. 160.

European imagination.⁴⁹ In France, for instance, as Pierre Vaisse epitomized,

[...] under the Monarchy of July and in the beginning of the Second Empire, German painting, for what was then known, corresponded in the spirit of the French to the mural compositions of the Nazarenes [...] or, more precisely [...] to the preparatory cardboard regularly shown in the exhibitions. From there came the idea that it was all about an art with philosophical intentions, deeply thought, but of indigent execution. This view of the situation was still confirmed by the Universal Exhibition of 1855, being necessary the one in 1867 to give to the French the conscience that German painting also presented other aspects, or that it had evolved deeply toward realism.⁵⁰

In Brazil, such prejudice would endure much more time: we need only to remember that, still in 1917, Monteiro Lobato, writing about Pedro Américo, arrived to the curious conclusion that “the great deal of study of sciences and philosophies” conducted by the *Batalha do Avahy* [*Avahí Battle*] painter in parallel to his artistic activities “has given to him a final aesthetic phase of *Germanic* feature”.⁵¹ Having given the justifications, we need to recognize that the “mystic and dreamy” character that Seelinger has postulated as the distinctive stamp of “German” art seems more adequate to define, in a restricted sense, the production of specific artists, like Franz von Stuck, and in a wider sense, some very important aesthetic currents in Munich, especially since the decade of 1890.

In relation to Stuck, his mark is actually notable in several Seelinger’s paintings, as he himself openly admitted: “From Stuck I received the pantheist influence that is easy to discover in my works. The mysticism, revealed in my ‘atelier’ studies, has strongly developed under the influx of German idealism”.⁵²

⁴⁹ The contemporary perceptions of “German” art in the nineteenth century France are discussed, for instance, in VAISSE, Pierre. “Sur les rapports artistiques franco-allemands au XIXe siècle”. *Romantisme*. Paris, Vol. 21, nº 73, 1991, pp. 93-102; and, more recently, in FLECKNER, Uwe. “L’art allemand et son public français. Réception et transferts artistiques au XIXe siècle”. In: FLECKNER, Uwe; GAEHTGENS, Thomas W. (Org.). *De Grünewald à Menzel: l’image de l’art allemand en France au XIXe siècle*. Editions MSH, 2003, pp. 1-14.

⁵⁰ VAISSE, Pierre, *Op. cit.*, p. 98.

⁵¹ LOBATO, Monteiro. “Pedro Américo”. *Revista do Brasil*. São Paulo, Year I, nº 11, November 1916, p. 268 (my italics).

⁵² COSTA, Angyone, *Op. cit.*, p. 160.

No Brasil, tal preconceito perduraria por muito mais tempo: basta recordar que, ainda em 1917, Monteiro Lobato, escrevendo sobre Pedro Américo, chegou à curiosa conclusão de que “o muito estudo de ciências e filosofias” conduzido pelo pintor da *Batalha do Avahy* em paralelo a suas atividades artísticas “emprestara-lhe uma fase estética final de feição *germânica*”.⁵¹ Justificativas feitas, cabe reconhecer que o caráter “místico e sonhador” que Seelinger postulava como o selo distintivo da arte “alemã” parece mais adequado para definir, em um sentido mais restrito, a produção de artistas específicos, como Franz von Stuck, e de forma mais ampla, certas correntes estéticas muito importantes em Munique, especialmente a partir da década de 1890.

No que diz respeito a Stuck, sua marca é de fato notável em vários dos quadros de Seelinger, como ele mesmo francamente admitiu: “De Stuck recebi a influência panteísta que é fácil descobrir nos meus trabalhos. O misticismo, revelado nos meus estudos de ‘atelier’, desenvolveu-se fortemente ao influxo do idealismo alemão”.⁵² Mesmo Fiúza Guimarães, que não chegou a permanecer em Munique durante o período integral de seu estágio na Europa,⁵³ parece não ter escapado à influência de Stuck — ou, pelo menos, foi isso o que alguns críticos brasileiros perceberam em suas obras. Em 1913, por exemplo, ao resenhar um quadro de Fiúza intitulado *Guerra*, que figurava na Exposição Geral, o articulista anônimo do *Jornal do Commercio* chamou atenção para suas semelhanças com a famosa obra de Stuck, de título idêntico, pintado em 1894.⁵⁴ Ao mesmo tempo que exalta a simplicidade e largueza com

⁵¹ LOBATO, Monteiro. “Pedro Américo”. *Revista do Brasil*. São Paulo, Ano I, nº 11, nov. 1916, p. 268 (grifo meu).

⁵² COSTA, Angyone, *Op. cit.*, p. 160.

⁵³ Após três anos de estudo em Munique, Fiúza Guimarães se transferiu, sem autorização prévia dos dirigentes da ENBA, para Paris. Embora tal atitude tenha causado certa consternação entre os membros do Conselho Escolar da instituição, ela acabou por ser aceita, em vista ao “aproveitamento e aos bons trabalhos” que o pensionista havia enviado; cf. *ATAS das sessões do Conselho Escolar da Escola Nacional de Belas Artes, 1891-1901*. Acervo Arquivístico do Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Notação 6154, pp. 92-92 verso.

⁵⁴ “O senhor Fiúza Guimarães tem dois trabalhos, um estudo de cabeça, já velho, e um quadro alegórico de grandes pretensões, de que não gostamos nada. / Esse quadro é intitulado a Guerra, e foi inspirado, diz o Catálogo, em uma bela poesia do falecido e saudoso Thomas Lopes. / Diante dele é impossível não nos lembrarmos do famoso quadro de Franz Stuck, também intitulado a Guerra, e que se acha na Nova Pinacoteca de Munique”. “Notas de Arte”. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 9 set. 1913, p. 6.

as quais Stuck pinta os cadáveres em sua versão da *Guerra*, o crítico ressentiu-se da ausência, na de Fiúza, de um “vigoroso tratamento técnico” — o que parece indicar a sobrevivência da acima referida associação entre *bravura* pictórica e a arte dos alemães. Dias depois, foi a vez do próprio Fiúza ir à imprensa e negar a comparação, que ele interpretou como uma acusação de plágio. Sua réplica foi publicada no jornal *A Noite*,⁵⁵ que, além disso, estampou em sua capa reproduções das duas “Guerras” (Figura 9). Mas, tanto quanto se pode julgar o quadro do brasileiro a partir dessa única reprodução por mim encontrada, é necessário dar razão ao crítico *Jornal do Commercio*, ao menos no que diz respeito à adoção, por Fiúza, de um tipo compositivo semelhante ao da obra de Stuck.

De forma mais ampla, a visão de Seelinger sobre a arte “alemã” lembra aquilo que, segundo Maria Makela, caracterizou o tipo muito particular de modernismo praticado em Munique e especialmente manifesto, de maneira programática, nas exposições promovidas pela *Secession* de Munique nos anos 1890. Considerando em conjunto o que os mais importantes artistas alemães, bem como os convidados de outros países, ali expunham, Makela afirmou que as variantes de Naturalismo e Simbolismo presentes nas mostras da *Secession* possuíam, não obstante a sua diversidade, algumas características comuns. Estas definiam o que ela designou com a expressão “tradição lírica”, “uma variante do modernismo que geralmente evitava a expressão direta de conteúdos emotivos intensos em favor de um lirismo natural mais evocativo e filtrado”.⁵⁶ Essa “tradição lírica”, ainda segundo Makela, alcançaria a sua mais brilhante expressão no início dos anos 1910 nas obras de artistas como Kandinsky, Klee e Franz Marc, ligados então ao famoso grupo do *Blaue Reiter*.

Algumas das mais claras — e potencialmente polêmicas — manifestações dessa “tradição lírica” na arte de Munique podem ser encontradas em obras de artistas como Hans Olde, Ludwig von Hoffmann, e, particularmente, Richard Riemerschmid, que, a partir de 1893, começou a explorar em suas paisagens motivos e sugestões atmosféricas bastante afastadas de qualquer naturalismo. Isso é bem exemplificado pela tela *E o Senhor Deus plantou um jardim no Éden (Und Gott der Herr Pflanzte einen Garten in Eden)* — obra da qual são conhecidas ao menos

⁵⁵ “Uma questão artística”. *A Noite*. Rio de Janeiro, 12 set. 1913, p. 1.

⁵⁶ MAKELA, Maria. *Op. cit.*, p. 125.

Even Fiúza Guimarães, who did not stay in Munich during his whole probation period in Europe,⁵³ seems to have not escaped from Stuck’s influence — or, at least, this was what some Brazilian critics noted in his works. In 1913, for instance, while reviewing a painting by Fiúza entitled *Guerra [War]*, which was in show in the General Exhibition, the anonymous columnist from the *Jornal do Commercio [Market Newspaper]* called the attention to its similarities with the famous work by Stuck, of identical title, painted in 1894.⁵⁴ At the same time that he praises the simplicity and the boldness with which Stuck paint the corpses in his version of *Guerra [War]*, the critic feels the lack, in Fiúza’s version, of a “vigorous technical treatment” — what seems to indicate the survival of the above referred association between pictorial *bravery* and the art of the Germans. Some days after, it was the time of Fiúza himself to go to the press and to deny the comparison, which he interpreted as an accusation of plagiarism. His reply was published in the newspaper *A Noite [The Night]*,⁵⁵ which, besides that, stamped in its cover reproductions of the two “Wars” (Figure 9). But, so much as we can judge the painting of the Brazilian from this single reproduction that I have found, it is necessary to give the reason to the critic of the *Jornal do Commercio [Market Newspaper]*, at least to what is related to the adoption, by Fiúza, of a compositional pattern that is similar to that of Stuck’s work.

In a wider sense, Seelinger’s view about “German” art reminds that which, according to Maria Makela, characterized the very particular kind of modernism practiced in Munich and specifically manifested, on a pragmatic way, in the exhibitions

⁵³ After three years of study in Munich, Fiúza Guimarães moved, without previous authorization from the NSFA’s directors, to Paris. Although such attitude has caused some consternation among the members of the Scholastic Council of the institution, it ended to be accepted, in regard of the “good use and the good works” that the boarder had sent; cf. *ATAS das sessões do Conselho Escolar da Escola Nacional de Belas Artes, 1891-1901*. Archival Collection of the Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Notation 6154, pp. 92-92 verso.

⁵⁴ “Mr. Fiúza Guimarães has two works, one study of a head, already old, and an allegorical painting of great pretensions, of which we did not like at all. / This painting is entitled the War, and was inspired, says the Catalogue, by a beautiful poem of the deceased and yearned Thomas Lopes. / It is in front of it impossible not to remember of Franz Stuck’s famous painting, also entitled the War, and which can be found in Munich’s New Pinacotheca”. “Notas de Arte”. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, September 9, 1913, p. 6.

⁵⁵ “Uma questão artística”. *A Noite*. Rio de Janeiro, September 12, 1913, p. 1.

promoted by Munich's *Secession* in the years 1890. Considering together what the most important German artists, as well as the foreigners invited from other countries, had exhibited, Makela claimed that the variations of Naturalism and Symbolism present in the *Secession* shows had, notwithstanding their diversity, some common characteristics. These defined what she designed with the expression "lyric tradition", "a variant from modernism that generally avoided the direct expression of intense emotive subjects in favor of a more evocative and filtered natural lyricism".⁵⁶ That "lyric tradition", still according to Makela, would reach its brighter expression in the beginning of the years 1910 in the works of artists like Kandinsky, Klee and Franz Marc, then linked to the famous *Blau Reiter* group.

Some of the clearest — and potentially polemic — manifestations of that "lyric tradition" in the art of Munich can be found in the works of artists like Hans Olde, Ludwig von Hoffmann, and, particularly, Richard Riemerschmid, who, from 1893 on, started to explore in his landscapes atmospheric motifs and suggestions much apart from any naturalism. This is well exemplified by the canvas *E o Senhor Deus plantou um jardim no Éden* [And God The Lord has planted a garden in the Eden] (*Und Gott der Herr Pflanzte einen Garten in Eden*) — a work of which at least two versions are known, one completed in 1896 and exhibited in the *Secession* of that year; other, from 1900 (Figure 10). Riemerschmid created there a kind of "profane altar", in which Nature — and not God, Christ or any Saint —, is shown as the glorified entity, a conception affirmed in non-ambiguous fashion by the halo covering the Tree of Life, in the superior center of the painting. The pantheism of this and other works of Riemerschmid, although in a register certainly less subject to controversies, is clearly perceptible in several of the landscapes painted by Seelinger in Brazil, at least since the years 1910, as is demonstrated by the folding screens and the canvases that figurate around the artist, in the picture that illustrates the referred interview, given to Angyone Costa, published in the book *A Inquietação das Abelhas* [The Uneasiness of Bees], in 1927 (Figure 11).

The reference made to the work of Riemerschmid, an artist less celebrated than his others more famous Secessionist companions, deserves to be amplified here, for it enables us to introduce another aspect in which I think it is possible to perceive the influence of Munich on the work of the Brazilians. Since 1895,

duas versões, uma completada em 1896 e exposta na *Secession* desse ano; outra, de 1900 (Figura 10). Riemerschmid criou ali uma espécie de "altar profano", no qual a Natureza — e não Deus, Cristo ou qualquer santo —, aparece como a entidade glorificada, concepção afirmada de maneira não-ambígua pela auréola envolvendo a Árvore da Vida, no centro superior do quadro. O panteísmo dessa e de outras obras de Riemerschmid, embora em um registro decerto menos sujeito a controvérsias, é claramente perceptível em diversas das paisagens pintadas por Seelinger no Brasil, ao menos a partir dos anos 1910, como bem demonstram os biombos e as telas que figuram em volta do artista, na foto que ilustra a citada entrevista, concedida a Angyone Costa, publicada no livro *A Inquietação das Abelhas*, em 1927 (Figura 11).

A referência feita à obra de Riemerschmid, artista menos lembrado do que outros de seus companheiros secessionistas mais célebres, merece ser aqui ampliada, pois ela permite introduzir um outro aspecto no qual julgo perceber a ascendência de Munique sobre a obra dos brasileiros. A partir de 1895, Riemerschmid passou a se dedicar de maneira cada vez mais intensa às chamadas Artes Aplicadas, como bem demonstra a moldura decorada da Figura 10. A sua mudança de orientação estética refletia então um movimento mais amplo, caracterizado pelo crescente interesse dos artistas "alemães" pelas Artes Aplicadas: diversos pintores, escultores e arquitetos como Hermann Obrist, Otto Eckmann, August Endell ou Franz von Stuck ampliaram seus horizontes estéticos executando projetos para os mais diversos tipos de objetos do cotidiano, bem como pôsteres e ilustrações para a indústria gráfica. Essa valorização das Artes Aplicadas também se manifestou de maneira intensa na política curatorial da *Secession* que, especialmente em suas mostras entre 1896 e 1899, expôs com destaque, além dos trabalhos decorativos dos artistas locais como Riemerschmid, obras de estrangeiros tão importantes como Walter Crane, Henry van de Velde e Charles Mackintosh, ou de companhias como a nova-iorquina Tiffany.

Esse impulso rumo às Artes Aplicadas derivava da mesma insatisfação com a vida urbana moderna detectável por trás do escapismo das paisagens arcádicas de Riemerschmid e de outros artistas de Munique. No primeiro plano do debate artístico da cidade, ganhava vulto o antigo mito, forjado ainda em meados do século 19, de que se ao menos o homem, em

⁵⁶ MAKELA, Maria. *Op. cit.*, p. 125.

todas as classes sociais, pudesse ser circundado por belos e bem-projetados objetos, a feiura e a miséria modernas seriam mitigadas e a sociedade como um todo, rejuvenescida. Não por acaso *Jugendstil* (Estilo da Juventude) foi o termo usado para designar as correntes renovadoras das Artes Aplicadas na Alemanha, cujo vocabulário decorativo derivava, em um registro por vezes muito estilizado, da mesma natureza glorificada nas telas de Riemerschmid.

Fenômeno análogo se verificou no meio artístico brasileiro. Durante as primeiras décadas da República, as Artes Aplicadas conheceram aqui uma crescente valorização, bem testemunhada pelo espaço a elas reservado nas Exposições Gerais desde o primeiro certame da série regular iniciada em 1894. Do norte ao sul do país, artistas como Eliseu Visconti, Lucílio de Albuquerque, Theodoro Braga, João Turim, entre outros, introduziram no Brasil as discussões modernas sobre as Artes Aplicadas e o ornamento.⁵⁷ Os brasileiros que estudaram em Munique, como não poderia deixar de ser, também participaram com suas obras e reflexões desse debate.

A importante atuação de Seelinger como ilustrador e caricaturista é relativamente conhecida,⁵⁸ e a isso dever-se somar a sua atividade como realizador de pinturas decorativas. Já Fiúza Guimarães, por sua vez, dedicou-se com intensidade à decoração dos carnavais cariocas, pintando estandartes e trabalhando como “técnico”, termo pelo qual eram conhecidos os profissionais que se dedicavam à criação e confecção de préstitos carnavalescos. Embora só restem registros escritos desses seus trabalhos intrinsecamente efêmeros, creio que não seria abusivo postular que, para além da óbvia necessidade de se manter profissionalmente, o interesse de Fiúza pelas decorações carnavalescas refletia algo daquele suposto potencial social atribuído na Europa, desde meados do Oitocentos, às Artes Aplicadas. A crença de que estas podiam aglutinar um vasto público, inserir a arte na vida cotidiana e, em suma, redimir através da estética o homem comum, me parece com-

⁵⁷ Sobre esse tópico, tomo a liberdade de remeter a um curto artigo de minha autoria: VALLE, Arthur. “Repertórios Ornamentais e Identidades no Brasil da 1ª República”. In: *Anais Eletrônicos do XIII Encontro ANPUH-Rio*. Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <http://www.encontro2008.rj.anpuh.org/resources/content/anais/1213300383_ARQUIVO_anpuh_2008.pdf> Acesso em: 1 jun. 2009.

⁵⁸ A esse respeito, consultar LIMA, Herman. *História da Caricatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1963, Vol. 3, pp. 1137-1145.

Riemerschmid started to dedicate himself in a way each time more intensively to the so-called Applied Arts, as it is well demonstrated by the decorated frame of Figure 10. His change in aesthetic orientation reflected then a wider movement, characterized by the growing interest of “German” artists for the Applied Arts: several painters, sculptors and architects like Hermann Obrist, Otto Eckmann, August Endell or Franz von Stuck amplified their aesthetic horizons making projects for the most varied kinds of daily life objects, as well as posters and illustrations for the graphic industry. Such valorization of the Applied Arts also manifested itself in an intense way in the *Seerssion’s* curatorial policy that, especially in its exhibitions between 1896 and 1899, has shown with distinction, besides the decorative works of the local artists like Riemerschmid, works by so important foreigners as Walter Crane, Henry van de Velde e Charles Mackintosh, or by companies like New York’s Tiffany.

That impulse toward the Applied Arts was derived from the same dissatisfaction with modern urban life detectable behind the escapism of Riemerschmid’s Arcadian landscapes and in other artists from Munich. In the forefront of the artistic debate of the town, gained grounds the ancient myth, forged still in the middle of the nineteenth century, which proclaimed that if man, in all social classes, could be surrounded by beautiful and well-projected objects, modern ugliness and misery would be mitigated and society as a whole, made young again. It was not by chance that *Jugendstil* (Style of the Youth) was the term used to designate the renewing currents of the Applied Arts in Germany, whose decorative vocabulary derived, in a sometimes much stylized register, from the same glorified nature of Riemerschmid’s paintings.

An analogous phenomenon was verified in the Brazilian artistic milieu. During the first decades of the Republic, the Applied Arts knew here a growing valorization, well testified by the space reserved to it in the General Exhibitions since the first competition of the regular series initiated in 1894. From the North to the South of the country, artists like Eliseu Visconti, Lucílio de Albuquerque, Theodoro Braga, João Turim, among others, introduced in Brazil the modern discussions about Applied Arts and the ornament.⁵⁷ The Brazilians that had studied in Munich,

⁵⁷ On this topic, I take the liberty to rely on a short article of my own authorship: VALLE, Arthur. “Repertórios Ornamentais e Identidades no Brasil da 1ª República”. In: *Anais Eletrônicos do XIII Encontro ANPUH-Rio*. Rio de Janeiro, 2008. Available in: <<http://www.encontro2008>

as it could not be otherwise, also participated in that debate with their works and reflections.

The important role of Seelinger as an illustrator and caricaturist is relatively known,⁵⁸ and to that we should add his activity as a maker of decorative paintings. On the other side, Fiúza Guimarães, on his turn, had dedicated himself with intensity to the decoration of the Carioca carnivals, painting banners and working as a “technician”, a term by which were known the professionals that dedicated themselves to the creation and confection of the processions for the carnival. Although only written records of these intrinsically ephemeral works of his are left, I believe that it would not be abusive to postulate that, beyond the obvious need to carry on professionally, the interest of Fiúza by the carnival’s decorations reflected something of that supposed social potential attributed in Europe, since the middle of the nineteenth century, to Applied Arts. The believe that these could gather together a wider public, inserting art into daily life and, in a word, redeem the common man through aesthetics, seems to me compatible with the role played by Fiúza, who kept alive, then, a fundamental aspect behind the renaissance of Applied Arts in the end-of-the-century Munich that has sheltered the artist.

8. With the unfolding of the twentieth century, a change of attitude from the Brazilians in relation to the Bavarian capital takes place. Souza Vianna, as I have noted, was the last boarder sent by the NSFA to probe in Munich. From that moment on, the city of Paris would affirm itself in a way each time more exclusive as the destiny by excellence for the official boarders of the institution to go.⁵⁹ The mentioned precocious abandon of Munich by Fiúza Guimarães, probably already in 1899, could be interpreted as the result of a relative dissatisfaction with the artistic milieu of the city. It is worth remembering, yet, that, when Seelinger won the Voyage Prize in 1903, he

patível com a atuação de Fiúza, que mantinha vivo, assim, um aspecto fundamental por trás do renascimento das Artes Aplicadas na *Munique* finissecular que acolhera o artista.

8. Com o despontar do século 20, uma mudança de atitude dos brasileiros com relação à capital bávara se verifica. Souza Vianna, como fiz notar, foi o último pensionista enviado pela ENBA para estagiar em Munique. A partir de então, a cidade de Paris se afirmaria de maneira cada vez mais exclusiva como o destino por excelência dos pensionistas oficiais da instituição.⁵⁹ O referido abandono precoce de Munique por parte de Fiúza Guimarães, provavelmente já em 1899, poderia ser interpretado como o resultado de uma relativa insatisfação com o meio artístico da cidade. Cumpre lembrar, ainda, que, ao ganhar o Prêmio de Viagem em 1903, Seelinger teria sido aconselhado a estabelecer-se na França: “Bernardelli dissera-me, naquele momento, que, para o Brasil, a arte alemã era de difícil compreensão e, por isso, julgava mais útil que eu me transportasse a Paris”.⁶⁰

Mais do que a qualquer caráter reacionário do meio artístico fluminense, o “afastamento” da ENBA com relação a Munique parece responder ao fato de que, à medida que se aproximava a virada do século, a capital bávara perdia, a olhos vistos, a sua antiga posição de preponderância na cena artística da Alemanha. Uma das principais causas dessa mudança foi, não sem ironia, a imensa atração exercida por Munique durante boa parte do século 19: já em inícios dos anos 1890, surgiram sinais de que a cidade não possuía a estrutura necessária para sustentar a sua crescente comunidade de artistas. Outros fatores como o pequeno apoio financeiro da Coroa e do Estado, especialmente a partir de 1895, e um crescente protecionismo cultural, perceptível mesmo entre os artistas supostamente mais progressistas, como os da *Secession*,⁶¹ acabaram por afastar Munique da vanguarda da arte

ry.anpuh.org/resources/content/anais/1213300383_ARQUIVO_anpuh_2008.pdf> Access in: June 1, 2009.

⁵⁸ On this regard, see LIMA, Herman. *História da Caricatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1963, Vol. 3, pp. 1137-1145.

⁵⁹ That attitude can sound as a retrocession, if compared to that much more receptive by the NSFA in relation to the European artistic diversity that was the norm in the years 1890; we need to remember, however, that the artists laureate with the Voyage Prize in the General Exhibitions during the First Republic continued to settle in other Old World capitals, in special Rome.

⁵⁹ Essa atitude pode soar como um retrocesso, se comparada àquela bem mais receptiva da ENBA com relação à diversidade artística europeia que fora a norma nos anos 1890; cumpre lembrar, porém, que os artistas laureados com o Prêmio de Viagem nas Exposições Gerais durante a Primeira República continuaram a se estabelecer em outras capitais do Velho Mundo, em especial Roma.

⁶⁰ COSTA, Angyone. *Op. cit.*, p. 161.

⁶¹ Maria Makela discute rapidamente esses fatores no capítulo de encerramento de seu livro, “5. Personalities, Politics and Poverty: the Secession’s demise after 1900”. In: MAKELA, Maria. *Op. cit.*, p. 133-141.

alemã — posto que outras cidades, especialmente Berlim, rapidamente procuraram ocupar.

Decerto, o mais correto é dizer que o “declínio de Munique como cidade artística”⁶² foi apenas relativo. Nos anos 1910, por exemplo, ela voltaria a atrair novos artistas brasileiros, que, diferente do que fora a regra duas décadas antes, para lá se dirigiam independentemente do amparo de instituições oficiais brasileiras. Existem registros de que pelo menos dois brasileiros estudaram na *Akademie der Bildenden Künste* de Munique nessa década. Poucos anos depois de Anita Malfatti frequentar, em Berlim, o ateliê de artistas como Lovis Corinth, o paranaense Frederico Lange, de Morretes, se matriculou, em abril de 1915, na *Akademie* de Munique sob o nº 5477, na *Zeichenschule* (Aula de Desenho) de Angelo Jank. Personagem de talentos múltiplos, Lange desempenhou um papel importante na extensão do chamado movimento *Paranista* ao campo das artes visuais, despendendo esforços significativos no desenvolvimento das Artes Aplicadas paranaenses.⁶³ O outro brasileiro que estudou na *Akademie* de Munique foi Alberto da Veiga Guignard, celebrado como um dos mais importantes introdutores do modernismo no Brasil: Guignard matriculou-se em maio de 1916 na *Zeichenschule* regida por Hermann Groeber.

Comentar a trajetória desses artistas independentes da ENBA foge às intenções do presente texto. Não obstante, creio possível desde já afirmar que as suas estadas de estudo em Munique contribuíram com elementos insubstituíveis para a configuração do caráter peculiar de suas produções, assim como, nos primeiros anos da República, ocorreu com relação às de Fiúza Guimarães, Souza Vianna e Seelinger. Creio que isso reforça, uma derradeira vez, a intenção principal do presente trabalho, a de servir como um incentivo para que

⁶² *Münchens Niedergang als Kunststadt* é justamente o título de dois provocativos artigos publicados em abril de 1901 no periódico berlinense *Der Tag*, pelo crítico de arte Hans Rosenhagen, comentando o que ele via como obsoleto na cena das artes em Munique; cf. METZGER, Rainer. *Op. cit.*, p. 193 sg.

⁶³ Sistematizado em um manifesto assinado por Alfredo Romário Martins em 1927, o *Paranismo* propunha o estabelecimento de um movimento estético-ideológico caracterizado “pela exaltação dos valores locais e o desenvolvimento de uma simbologia baseada em elementos nativos como o pinheiro paranaense e o pinhão, simplificados até serem transformados em logotipos” (CAMARGO, Geraldo L. V. de. *Paranismo: Arte, ideologia e relações sociais no Paraná. 1853-1953*. (Tese de doutorado) Programa Pós-Graduação em História, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, (Prof. Dr. Luiz Geraldo Santos Silva), Curitiba, 2007, p. 15.

might have been advised to settle in France: “Bernardelli told me, on that moment, that, to Brazil, German art was difficult to understand and, for that reason, he thought it would be more useful for me to go to Paris”.⁶⁰

More than to any reactionary character from the Fluminense artistic milieu, the NSFA “removal” in relation to Munich seems to answer to the fact that, to the measure that the turn of the century was getting closer, the Bavarian capital was losing, obviously, its ancient position of preponderance in the artistic scene of Germany. One of the main causes of this change was, not without irony, the immense attraction exercised by Munich during much of the nineteenth century: already in the beginning of the years 1890, some signs had shown that the city did not have anymore the structure needed to support its growing community of artists. Other factors like the small financial support from the Crown and from the State, especially since 1895, and a growing cultural protectionism, perceptible even among the supposedly more progressive artists, like those from the *Secession*,⁶¹ ended up to deviate Munich from the vanguard of German art — a place that other cities, especially Berlin, quickly tried to occupy.

Certainly, it is right to say that the “decline of Munich as an artistic city”⁶² was only relative. In the years 1910, for instance, it would come again to attract new Brazilian artists, which, differently from what was the rule two decades ago, went there independently of the support of the official Brazilian institutions. There are records that at least two Brazilians had studied in Munich’s *Akademie der Bildenden Künste* in that decade. A few years after Anita Malfatti frequented, in Berlin, the atelier of artists like Lovis Corinth, the Paraná born Frederico Lange, from Morretes, enrolled himself, in April 1915, into Munich’s *Akademie* under the nº 5477, in the *Zeichenschule* (Drawing Class) of Angelo Jank. A character of multiple talents, Lange took an important role in the extension of the so-called *Paranist* movement to the field of visual arts, applying meaningful efforts

⁶⁰ COSTA, Angyone. *Op. cit.*, p. 161.

⁶¹ Maria Makela discusses quickly these factors in the ending chapter of her book, “5. Personalities, Politics and Poverty: the Secession’s demise after 1900”. In: MAKELA, Maria. *Op. cit.*, pp. 133-141.

⁶² *Münchens Niedergang als Kunststadt* is exactly the title of two provocative articles published in April 1901 in the Berliner journal *Der Tag*, by the art critic Hans Rosenhagen, which comments what he saw as the obsolete in Munich’s artistic scene; cf. METZGER, Rainer. *Op. cit.*, p. 193 sg.

in the development of Paraná's Applied Arts.⁶³ The other Brazilian that studied in Munich's *Akademie* was Alberto da Veiga Guignard, celebrated as one of the most important introducers of modernism in Brazil: Guignard was enrolled in May 1916 in the *Zeichenschule* ruled by Hermann Groeber.

To comment the trajectory of these NSFA's independent artists is away from the scope of the present text. Notwithstanding, I believe that it is already possible to claim that their seasons of study in Munich had contributed with indispensable ingredients for the configuration of the peculiar character of their production, likewise, in the first years of the Republic, occurred in relation to those of Fiúza Guimarães, Souza Vianna and Seelinger. I believe that this reinforces, a last time, the main intention of the present work, which is to serve as an encouragement for us to renounce the easy reductionist conceptions, referred in the opening section, regarding the relationships that Brazilian art had with the art of Europe, and to start to see these later ones in their fascinating complexity.

English version: Marcelo H. Marotta

abandonemos as cômodas concepções reducionistas, referidas na abertura, a respeito das relações que a arte brasileira teceu com a europeia e que passemos a encarar estas últimas na sua fascinante complexidade.

⁶³ Systematized in a manifesto signed by Alfredo Romário Martins in 1927, *Paramism* proposed the establishment of an aesthetic-ideological movement characterized “by the exaltation of the local values and the development of a symbology based in native elements as Paraná's pine tree and the piñon, simplified till they are turned into logos” (CAMARGO, Geraldo L. V. de. *Paramismo: Arte, ideologia e relações sociais no Paraná. 1853-1953*. (PhD Thesis) Graduate Program in History, Federal University of Paraná Sector of Human Sciences, Letters and Arts (Prof. Dr. Luiz Geraldo Santos Silva), Curitiba, 2007, p. 15.



1

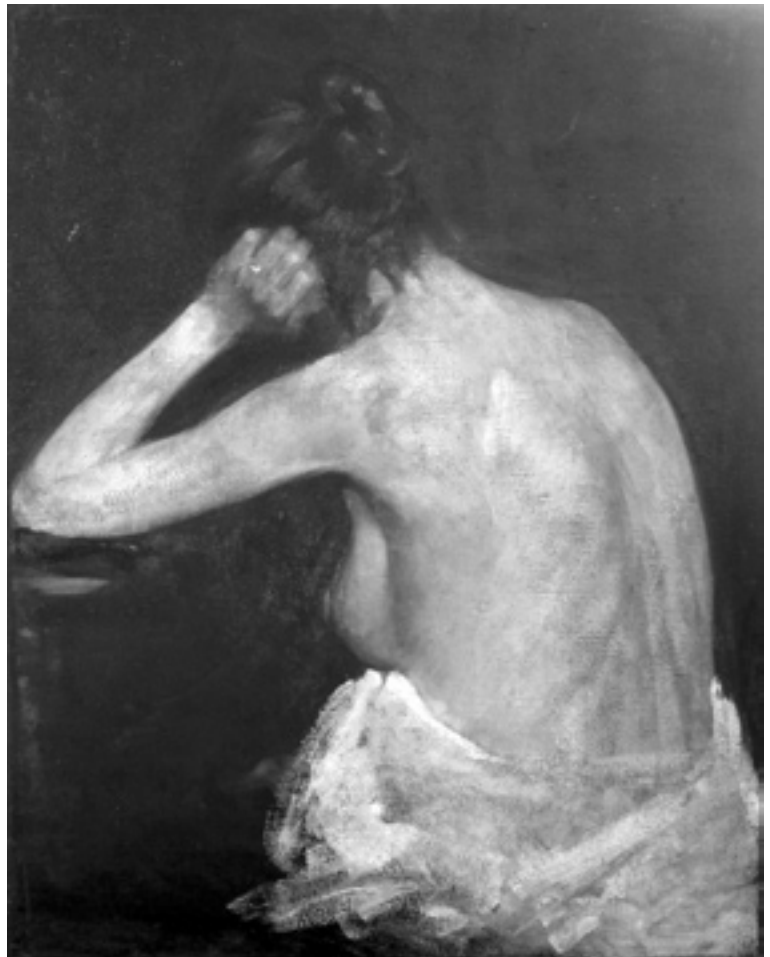
1 Eugen Napoleon Neureuther,
As Artes florescendo em Munique, 1861



2 Antonio de Souza Vianna, *Nu feminino de costas* (academia), c.1899

3 Antonio de Souza Vianna, *Nu feminino de costas* (academia), c.1899

3





4

4 Antonio de Souza Vianna, *Cabeça de homem*, c.1899

5 Helios Seelinger, *Cabeça de homem*, 1897



5



6



7

6 Helios Seelinger,
Nu masculino de costas (academia), 1900

7 José Fiúza Guimarães,
Nu feminino (academia), 1898



8



9

8 Helios Seelinger,
Boemia, 1903

9 UMA QUESTÃO
ARTÍSTICA. Nota do
jornal fluminense *A
Noite*, comparando
o quadro *Guerra*, de
Fiúza Guimarães,
com a obra
homônima de Franz
von Stuck

10 Richard
Riemerschmid,
*E o Senhor Deus
plantou uma árvore
no Éden*, 1900

10





11

11 Helios
Seelinger em
seu ateliê,
c.1927