

O moderno no Brasil ao final do século 19

The Modern in Brazil at the End of the Nineteenth Century

CAMILA DAZZI

*Camila Dazzi é doutora em história da arte pelo PPGAVEBA/UFRJ e mestre em história da arte pelo IFCH/UNICAMP.
É professora adjunta de História da Arte e Patrimônio Cultural do CEFET/RJ – Campus Nova Friburgo*

Camila Dazzi has a PhD in Art History (PPGAVEBA/UFRJ) and a Master in art history (IFCH/UNICAMP).
She is an adjunct professor of Art History and Cultural Heritage at the CEFET/RJ – Campus Nova Friburgo.

RESUMO Pela análise de críticas de arte publicadas no Brasil – em um recorte temporal que engloba desde 1884, com os textos acerca da última Exposição da Academia Imperial de Belas Artes, até 1894, com as críticas sobre a 1ª Exposição Geral organizada pela Escola Nacional de Belas Artes –, o artigo lança luz sobre o conceito de modernidade tal como adotado pelo meio artístico nacional ao final do Oitocentos.

PALAVRAS-CHAVE Modernidade, Arte Brasileira, Século 19, Escola Nacional de Belas Artes.

ABSTRACT Through the analysis of art criticism published in Brazil – within a time frame that covers from 1884, with texts on the last Exhibition of the Imperial Academy of Fine Arts, to 1894, with critics about the 1st General Exhibition organized by the National School of Fine Arts – this article illuminates the concept of modernity as it was adopted by the national artistic scene at the end of the nineteenth century.

KEYWORDS Modernity; Brazilian Art, Nineteenth Century Art, National School of Fine Arts.

Partindo da análise de críticas de arte – em um recorte temporal que engloba desde 1884, com os textos acerca da última Exposição da Academia Imperial de Belas Artes, até 1894, com as críticas sobre a 1ª Exposição Geral organizada pela Escola Nacional de Belas Artes¹ –, foi possível lançar luz sobre o conceito de modernidade, tal como adotado pelo meio artístico brasileiro nas décadas finais do século 19.²

Nesse contexto, a originalidade e a individualidade andavam de mãos dadas. O artista moderno precisaria ser capaz de compreender que a arte deveria ser livre, e que o artista deveria conferir o cunho da sua individualidade e o seu modo de sentir às suas obras e executá-las sem imitar nenhuma escola, nem respeitar convenções e regras estabelecidas.³

O artista moderno era aquele que contemplava, se não todas, ao menos algumas das características listadas.

- Ser capaz de romper com padrões então considerados acadêmicos, se desvincilhando da convenção;
- Pautar-se por suas impressões e sensações;
- Ser original e capaz de deixar transparecer em suas obras a sua personalidade, a sua individualidade e o seu temperamento;
- Ser capaz de realizar todos os gêneros de pintura / escultura, ou seja, ausência de especialidades;
- Ser um *dândi*, que estabelece vínculos com a poética do urbano, da moda e do que é passageiro;
- Ser um pintor atlético, errante, livre.

¹ O presente texto é uma adaptação do Capítulo I da minha tese de doutoramento: DAZZI, Camila. “O Moderno ao final do século 19”. In: “*Pôr em prática e Reforma da antiga Academia*”: a concepção e a implementação da reforma que instituiu a Escola Nacional de Belas Artes, em 1890. Rio de Janeiro, 2011. Tese (Doutorado em História da Arte) – PPGAV/UFRJ.

² Devemos recordar que a Exposição Nacional de Belas Artes de 1890 ocorreu sob o regime republicano, sendo organizada pela Academia, que já havia, porém, perdido o “Imperial” do seu nome. Por esse mesmo motivo, ela não pode ser considerada a primeira exposição organizada pela Escola Nacional de Belas Artes. Os próprios professores da Escola se referiram em diferentes documentos à Exposição Nacional de 1894 como sendo a primeira exposição organizada pela instituição reformada. Mais detalhes sobre o assunto podem ser encontrados no subcapítulo 4.6 desta tese: “A Escola Nacional de Belas Artes e as exposições”.

³ AGOSTINI, Angelo. “Bellas-Artes”, *Revista Ilustrada*, ano XIII, n. 494, 1888, pp. 2 e 3 *apud* SILVA, Rosângela de Jesus. Anexo: notas e artigos sobre crítica de arte na *Revista Ilustrada*. *A crítica de arte de Angelo Agostini e A cultura figurativa do final do Segundo Reinado*. Campinas, 2006. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Programa de Pós-Graduação em História da Arte do IFCH/UNICAMP. pp. 187-325.

Based on the analysis of art criticism – within a time frame that covers from 1884, with texts on the last Exhibition of the Imperial Academy of Fine Arts, to 1894, with critics about the 1st General Exhibition organized by the National School of Fine Arts¹ –, it was possible to illuminate the concept of modernity as it was adopted by the artistic scene in the final decades of the 19th century.²

In this context, originality and individuality went hand in hand. The modern artist should be capable of understanding that the art should be free, and that the artist should ascribe the nature of his individuality and his way of feeling to his work, making them without imitating any school, with disregard to conventions and established rules.³

The modern artist was the one that could cover, if not all, at least some of the characteristics listed below.

- Being able of breaking with standards considered to be academic at the time, detaching from convention;
- Guided himself by his own impressions and sensations;
- Be original and capable of revealing his personality, individuality and temperament through his artworks;
- Be capable of performing all genres of painting / sculpture, i.e., lack of specialization;

¹ This text is adapted from the first chapter of my doctoral thesis: DAZZI, Camila. “O Moderno ao final do século 19”. In: “*Pôr em prática e Reforma da antiga Academia*”: a concepção e a implementação da reforma que instituiu a Escola Nacional de Belas Artes, em 1890. Rio de Janeiro, 2011. Tese (Doutorado em História da Arte) – PPGAV/UFRJ.

² One must consider that the National Exhibition of Fine Arts from 1890 took place under the republican regime, and was organized by the Academy, which had already lost, however, the “Imperial” title from its name. For this very reason this could not be considered as the first exhibition organized by the National School of Fine Arts. The School masters themselves, in different documentation, referred to the National Exhibition of 1894 as the first exhibition ever to be organized by the reformed institution. For further detail on the subject refer to the subchapter 4.6 of the thesis: “A Escola Nacional de Belas Artes e as exposições”.

³ AGOSTINI, Angelo. “Bellas-Artes”, *Revista Ilustrada*, ano XIII, n. 494, 1888, pp. 2 and 3 *apud* SILVA, Rosângela de Jesus. Anexo: notas e artigos sobre crítica de arte na *Revista Ilustrada*. *A crítica de arte de Angelo Agostini e A cultura figurativa do final do Segundo Reinado*. Campinas, 2006. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Programa de Pós-Graduação em História da Arte do IFCH/UNICAMP. pp. 187-325.

- Be a *dandy*, establishing links with the poetics of the urban, the fashion and the ephemeral;
- Be an athletic, wandering and free painter.

Such particularities, constitutive of the image of the modern artist and the modern art, closely followed the international tendencies and appeared as an alternative to the art then considered to be academic, linked to the former Academy of Fine Arts, institution which, in the period discussed in this text, received serious criticism.

It was among the young artists working at Rio de Janeiro at the end of the 1880s and among the masters of the National School of Fine Arts that the artistic scenery of the city placed its icons of modernity. Henrique and Rodolpho Bernardelli, Rodolpho Amoêdo, Modesto Brocos, Pedro Weingärtner and Belmiro de Almeida were seen as the first to engage in a modern Brazilian school of art. This happened not only because of the innovative character of their work, but also because of their image as modern artists, which was spread from them, and which they knew to be coherent to incorporate.

The association between these artists and the idea of modernity did not only happen when they were young students in Europe, or when they had just arrived from the Old World. We could verify that throughout the first years of the National School of Fine Arts, when the Reform of the Academy was implemented, these same artists – masters of painting, live model and figurative drawing – were still the symbols of modernity.

The accusations that prevailed over these artists, that they were not the real “reformers of education”, and that immediately after the proclamation of the Republic they embraced the “old academic values”, readily forgetting they had been “victims of these values”⁴, or even, of having put aside from their work the “sense of renovation”, making their art fall back⁵, these are all unfounded statements, formulated decades after the period in which these artists lived and worked.

When the 1st General Exhibition of Fine Arts happened in 1894, these were the artists who brought the most modern qualities of the time to

Tais particularidades, constituintes da imagem do artista moderno e da arte moderna, seguiam de perto a tendência internacional e se apresentavam como uma alternativa para a arte considerada então acadêmica, vinculada à antiga Academia das Belas Artes, instituição que, no período por nós abordado, sofria sérias críticas.

Foi entre os jovens artistas que atuavam no Rio de Janeiro no final de 1880 e entre os professores da Escola Nacional de Belas Artes, que o meio artístico carioca localizou os seus ícones de modernidade. Henrique e Rodolpho Bernardelli, Rodolpho Amoêdo, Modesto Brocos, Pedro Weingärtner e Belmiro de Almeida eram vistos como os iniciadores de uma moderna escola brasileira de arte, o que ocorria não somente em razão do aspecto inovador das suas obras, mas igualmente da própria imagem de artistas modernos que deles se difundiu e que eles sabiam ser coerente adotar.

A associação desses artistas à modernidade não se deu apenas quando eram jovens estudantes na Europa ou recém-chegados do Velho Mundo. Pudemos verificar que nos anos iniciais da Escola Nacional de Belas Artes, quando se implementava a Reforma da Academia, os mesmos artistas – professores de pintura, modelo-vivo e desenho figurado – continuavam sendo símbolos de modernidade.

As acusações que reinam sobre esses artistas, de que não foram os verdadeiros “renovadores do ensino” e de que após a proclamação da República, imediatamente, encarnaram os “antigos valores da Academia”, esquecendo-se rapidamente de terem sido um dia “vítimas deles”⁴, ou, ainda, de terem afastado o “sentido renovador” de suas obras, tendo essas entrado em franco retrocesso⁵, são declarações infundadas, elaboradas décadas depois do período em que os artistas viveram e atuaram.

Quando ocorreu a 1ª Exposição Geral de Belas Artes, em 1894, foram justamente esses artistas que incorporaram para o meio artístico carioca o que de mais moderno havia no momento. Ao longo dos anos iniciais de 1890, os comentários sobre as obras dos professores da Escola Nacional de Belas Artes eram elogiosos e afirmavam a sua modernidade.

⁴ CHIARELLI, Tadeu. “Rodolpho Amoêdo entre a Academia e a Academia”. O Estado de S. Paulo, 15 jun. 1991. Cultura, p. 9.

⁵ BARATA, Mario. Henrique Bernardelli: uma coleção de desenhos. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1976. s/p.

⁴ CHIARELLI, Tadeu. “Rodolpho Amoêdo entre a Academia e a Academia”. O Estado de S. Paulo, 15 jun. 1991. Cultura, p. 9.

⁵ BARATA, Mario. *Henrique Bernardelli: uma coleção de desenhos*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1976. s/p.

Um exemplo é o artigo de Armínio de Mello Franco sobre a exposição individual que Belmiro de Almeida, então professor de desenho figurado da Escola, realizou em 1894, no prédio da referida instituição. O artigo *Notícias Artísticas – Belmiro de Almeida* foi publicado originalmente na coluna Correspondência do jornal *Minas Gerais*, em Ouro Preto, em 19 de setembro de 1894. Redigida originalmente no mesmo ano em que ocorreu a 1ª Exposição Geral de Belas Artes, a crítica menciona a irrupção da “nova pintura” pelos “domínios da arte acadêmica”:

Belmiro de Almeida denunciou-nos o quanto ele sabe compreender a natureza no que ela tem de verdadeiramente estético, revelou-nos toda a pujança do seu talento criador, nesses quadros feitos pelos processos mais difíceis da arte, essa nova pintura que tem feito a sua irrupção triunfalmente pelos domínios da arte acadêmica, avassalando-a; mostrou-nos com eles o quanto ele é capaz de vencer (grifos nossos).⁶

Para explicar que nova pintura era essa, passamos, agora, a analisar cada uma das características listadas anteriormente. Procuramos nos dedicar, sobretudo, às críticas relacionadas aos artistas que se tornaram, após 1890, professores da Escola Nacional de Belas Artes. Por esse mesmo motivo, outros artistas atuantes nos anos de 1880 e 1890 não puderam ser abordados, ainda que o seu valor seja por nós reconhecido.

Romper com a convenção

A palavra moderno, de modo bastante vago, é usada para significar algo “do presente”. Nesse sentido informal, ela se refere ao que é contemporâneo e é definida por sua diferença em relação ao passado.

Com essa acepção bastante atual, a palavra foi constantemente utilizada no século 19. Mas mesmo quando usada de modo aparentemente neutro, a noção de modernidade envolvia um processo seletivo. Críticos e artistas a empregavam para se referir a alguns aspectos do presente em contraposição a outros

⁶ MELLO FRANCO, Armínio de. “Correspondência”. *Jornal Minas Gerais*, 19 set. 1894 *apud* GIANNETTI, Ricardo (org.). “Notícias Artísticas”, por Armínio de Mello Franco: Comentário sobre a Exposição de pinturas de Belmiro de Almeida, realizada na Escola Nacional de Belas Artes, em setembro de 1894”, 19&20, Rio de Janeiro, v. V, n. 4, out./dez. 2010. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artigos_imprensa/amfranco1.htm>.

Rio de Janeiro’s artistic scene. Throughout the early years of the 1890s, the feedbacks on the work of the masters at the National School of Fine Arts were praising and stated their modernity.

One example is the article from Armínio de Mello Franco about the individual exhibition held by Belmiro de Almeida, then master of figurative drawing at the School, in 1894, at the School’s building. The article *Notícias Artísticas – Belmiro de Almeida* was originally published in the column Correspondência in the newspaper *Minas Gerais*, at Ouro Preto, on September 19th, 1894. It was originally written in the same year of the 1st General Exhibition of Fine Arts and mentions the irruption of the “new painting” through the “domains of the academic art”:

Belmiro de Almeida manifested how much he can comprehend nature in what it shows of truly aesthetic, he revealed all the exuberance of his creative talent, in these paintings made through the most difficult procedures in art, this new painting that has made its triumphant irruption through the domains of the academic art, overwhelming it; he showed how capable of winning he is (our emphasis).⁶

In order to explain what this new painting was, we will, from now on, analyze each one of the characteristics listed above. We intend to concentrate specially on the critics related to the artists who became masters at the National School of Fine Arts after 1890. For this reason, some other artists who worked between 1880 and 1890 were not addressed, although we acknowledge their own value.

Breaking with convention

The word modern is vaguely used to signify something related to “the present”. In this informal meaning, it refers to the contemporary and is defined by its difference from the past.

Within this quit current meaning, this word was constantly used throughout the 19th century. But even when used with an apparently neutral meaning, the idea of modernity would bear the idea of a selec-

⁶ MELLO FRANCO, Armínio de. “Correspondência”. *Jornal Minas Gerais*, 19 set. 1894 *apud* GIANNETTI, Ricardo (org.). “Notícias Artísticas”, por Armínio de Mello Franco: Comentário sobre a Exposição de pinturas de Belmiro de Almeida, realizada na Escola Nacional de Belas Artes, em setembro de 1894”, 19&20, Rio de Janeiro, v. V, n. 4, out./dez. 2010. Available at: <http://www.dezenovevinte.net/artigos_imprensa/amfranco1.htm>.

tive process. Art critics and artists used this word to refer to some aspects of the present in contrast with aspects that they considered out of fashion, or traditional and, in a way, remnants from the past; i.e., the term was used to determine differences within the present and to define distinctions in relation to the past.⁷

Thus, a modern artistic practice was built based on the sense of difference; the modern was a form of difference. It also meant that the modern was not only *from* the present, but it also represented a specific attitude *towards* the present.⁸ As mentioned in a common expression of the Parisian artistic scene in the end of the nineteenth century: “*Il faut être de son temps*”.⁹

In Brazil, this sense of difference regarding to the traditional aspects was specially noticed through the detachment – distinguished in the work of a few artists – from the artistic precepts adopted by the Academy of Fine Arts, usually associated with the past, and not with the current and, thus, modern. To be modern in Brazil in the late 19th century meant, in this light, to produce the art that moved away from what had been done by the former masters of that institution, namely, Pedro Américo, Victor Meirelles and Chaves Pinheiro.

Recognized in those years for making art with a modern character, detached from the art of “convention”, still linked to the Academy, Rodolpho Bernardelli was presented to the public of the nineteenth century as innovative, an artist free from the academic standards and requirements.¹⁰ Let’s consider this commentary published in the *Gazeta de Notícias* in 1890:

Whoever wants to have an idea of what the academic spirit was for us in the education of the Fine Arts, should visit the sculpture exhibition [in the

que viam como fora de moda ou tradicionais e, de certo modo, remanescentes do passado; ou seja, o termo era usado para demarcar diferenças dentro do presente e para definir distinções em relação ao passado.⁷

Assim, uma prática artística moderna era construída com base em um sentido de diferença, o moderno era uma forma de diferença. Também significava que o moderno não era somente *do* presente, mas representava uma atitude específica *para com* o presente.⁸ Como mencionado em uma frase recorrente no meio artístico parisiense de finais do Oitocentos: “*Il faut être de son temps*”.⁹

No Brasil, esse sentido de diferença em relação aos aspectos tradicionais foi visto, especialmente, no distanciamento – perceptível na obra de alguns artistas – em relação aos preceitos artísticos adotados pela Academia de Belas Artes, associados via de regra, ao passado e não ao que era atual e, por consequência, moderno. Ser moderno no Brasil de finais do século 19 significava, sob esse prisma, produzir obras que se distanciassem do que já havia sido feito por professores vinculados à instituição, como Pedro Américo, Victor Meirelles e Chaves Pinheiro.

Reconhecido naqueles anos por realizar uma arte de caráter moderno, desvincilhando-se de uma arte de “convenção” vinculada à Academia, Rodolpho Bernardelli foi apresentado ao público oitocentista como inovador, um artista livre das prescrições e das normas acadêmicas.¹⁰ Vejamos este comentário, publicado na *Gazeta de Notícias*, em 1890:

Quem quiser fazer ideia do que era o espírito acadêmico entre nós no ensino das Belas Artes, visite a exposição de escultura [na Academia] e o atelier do artista excepcional que se chama Rodolpho Bernardelli [residência do escultor]; e que há de ser, a despeito de todos os embaraços, mais dia, menos dia, o iniciador da nossa vida artística.

⁷ FER, Briony. “O que é moderno?” FRANCISNA, F.; BLAKE, N.; FER, B.; HARRISON, C.; GARB, T. *Modernidade e modernismo: a pintura francesa no século 19*. São Paulo: Cosac Naify, 1998. pp. 6-14.

⁸ The ideas presented in this paragraph were based on the statements made by Briony Fer in the chapter “O que é moderno?”, from the book mentioned in the previous footnote: “*Modernidade e modernismo: a pintura francesa no século 19*”.

⁹ This expression was employed in the 19th century by figures such as Baudelaire and Zola, among others. BOAS, George. “*Il Faut être de son Temps*”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Spring, v. 1, n. 1, 1941. pp. 52-55.

¹⁰ JUNIOR, França. “Henrique Bernardelli”, *Echos Fluminenses*. *O Paiz*, 8 nov. 1886. p. 2.

⁷ FER, Briony. “O que é moderno?” FRANCISNA, F.; BLAKE, N.; FER, B.; HARRISON, C.; GARB, T. *Modernidade e modernismo: a pintura francesa no século 19*. São Paulo: Cosac Naify, 1998. pp. 6-14.

⁸ A reflexão apresentada neste parágrafo foi desenvolvida com base nas colocações de Briony Fer no capítulo “O que é moderno?”, do livro mencionado na nota anterior “*Modernidade e modernismo: a pintura francesa no século 19*”.

⁹ A fórmula era utilizada no século 19 por personalidades como Baudelaire e Zola, entre outros. BOAS, George. “*Il Faut être de son Temps*”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Spring, v. 1, n. 1, 1941. pp. 52-55.

¹⁰ JUNIOR, França. “Henrique Bernardelli”, *Echos Fluminenses*. *O Paiz*, 8 nov. 1886. p. 2.

Sujeito aos programas antigos, Bernardelli copiou a Vênus Calipígea e a de Medicis; entregue à própria inspiração, modelou a Faceira, um primor de graça e naturalidade, feito na Europa, com as recordações saudosas da pátria; tendo de fazer o seu último trabalho de pensionista, ao gosto acadêmico, submeteu-se a ele pelo assunto, mas fugiu-lhe pelo modo de o tratar, porque o Cristo e a adúltera deve ter arrepiado a pele dos antigos sustentáculos da academia, os idólatras de Jugurtha e de Caim; tratando um assunto religioso, o Martírio de Santo Estevão, fê-lo trabalhando a linha com o naturalismo com que Flaubert trabalhava a palavra.

Da Academia vão ao atelier do grande artista, vejam as suas estátuas, os seus bustos, os seus menores trabalhos, e digam se tal artista é produto da nossa carunchosa escola.

Na exposição, vejam os trabalhos de seu discípulo, Berna – aquele mesmo inspirado pelo poema de Longfellow, cuja fisionomia fala, os bustos de um menino, uma baiana, e um conhecido preto mina vendedor de jornais – e digam-nos depois se não está ali iniciada a reforma, não só da Academia de Belas Artes, mas a reforma da arte nacional.¹¹

A crítica apontou distinções claras entre a produção escultórica do artista, vinculada à Academia, possível de se ver na exposição de escultura [na Academia], e aquela moderna, que procurou se distanciar dos preceitos acadêmicos, que podia ser vista no ateliê do próprio artista. Também evidenciou a relação da produção acadêmica com a cópia, tida como destituída de originalidade e individualidade, quando o crítico comparou a “Vênus Calipígea” e a de “Medicis” (Fig. 1) com a “Faceira” (Fig. 2), tida como um “primor de graça e naturalidade”. Até mesmo em seu último trabalho como pensionista, apesar das amarras da Academia, foi capaz o artista de ser inovador no modo de tratar o assunto, tendo a escultura, no dizer do crítico, “arrepiado a pele dos antigos sustentáculos da academia”. Por fim, foi abordada a atuação de Rodolpho Bernardelli como professor, uma espécie de prenúncio do papel que ele teve, posteriormente, na implementação da Reforma da Academia, nos anos iniciais da década de 1890.

Uma das distinções mais aclamadas entre a arte velha, feita pelos antigos professores da Academia, e aquela produzida

Academy] and the studio of the extraordinary artist named Rodolpho Bernardelli [the sculptor's home]; and who shall some day be, regardless of all difficulties, the starter of our artistic life.

Under the old program, Bernardelli copied the Venus Callipygian and the Medici Venus; from his own inspiration, he modeled the Faceira, a masterpiece of grace and naturalness, made in Europe, with wistful memory of his homeland; having to make his last work as a pensioner, within academic taste, he submitted himself to it through the choice of the subject, but escaped from it through the manner in which he treated the artwork, for the Christ and the adulteress must have horrified the old academy enthusiasts, the idolaters of Jugurtha and Cain; when working with a religious matter, the Martyrdom of Saint Stephen, he worked the line with the same naturalism as Flaubert worked arranged words.

From the Academy, you should go to the great artist's studio, see his sculptures, his busts, his smaller work, and say if such an artist is the product of our rotten school.

In the exhibition, observe the work of his pupil, Berna – that same one inspired by Longfellow's poem, whose physiognomy speaks, the busts of a boy, a Bahiana, and a known black newsboy – and tell us later if that is not the beginning of the reform, not only the reform of the Academy of Fine Arts, but of the national art (our emphasis).¹¹

The critic has pointed out clear distinctions between the artist's sculpture production, which is linked with the Academy, and which can be seen in the sculpture exhibition [at the Academy], and his modern production, which intended to move away from academic precepts, which could be seen in the artist's studio. It also revealed the relationship between the academic production and the copy, usually seen as lacking on originality and individuality, when the author compared the “Venus Callipygian” and the “Medici's” (Fig. 1) with the “Faceira” (Fig. 2), considered a “masterpiece of grace and naturalness”. Even in his last work as pensioner, despite the Academy's ties, the artist was capable of innovating in the way of working the subject, and the sculpture, in the critic's words, “horrified the old academy enthusiasts”. At last, he mentioned the work of Rodol-

¹¹ “BELAS ARTES”. *Gazeta de Notícias*, 7 abr. 1890. p. 1 *apud* CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. Anexo I do Relatório Final ao CNPq. *O conceito de modernidade e a Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, 2004. pp. 99-150. Disponível em: <<http://sites.google.com/site/anacanti/>>.

¹¹ “BELAS ARTES”. *Gazeta de Notícias*, 7 abr. 1890. p. 1 *apud* CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. Anexo I do Relatório Final ao CNPq. *O conceito de modernidade e a Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, 2004. pp. 99-150. Available at: <<http://sites.google.com/site/anacanti/>>.

pho Bernardelli as a professor, a sort of a preview of the role he would later have for the Academy's Reform in the early 1890s.

One of the most acclaimed distinctions between the old art, made by the old masters of the academy, and that produced by the “new”, young artists engaged with the Reform of 1890, and future directors of the new National School of Fine Arts, was the end of specializations, and the resulting ability of producing any kind of artwork, in any style. To be modern was to bear this potential, to distinguish oneself from the old masters, who used to specialize.

This change in attitude towards art had been requested since the time of the Imperial Academy, and could be still strongly noticed in the speech of the critics published in Rio after the Republic was established, such as in this text from the *Gazeta de Notícias*, March 1891:

[...] as for us, the *old paintings from the gallery of our National School of Fine Arts*, if not enough to form a painting gallery, *much less is it sufficient to constitute a painting gallery such as the one that a modern school of arts needs*. Since we do not possess a collection of old paintings that could be proudly exhibited abroad, *let's occupy the few rooms of the school with modern pictures. They will be a better example for the students of an advanced art school [...]*, but may this gallery be formed little by little, purchasing French, Italian, German, Spanish paintings, without forget the national ones [...]. *The students of the National School of Fine Arts, put before all styles, processes and manners, would verify that there are no uniform patterns in modern art, and they would adopt the best style, the best process, the best manner, i.e., those that would give them the push for their individuality. This is how the apostles of the modern art should be made!* (our emphasis).¹²

This short fragment exposes some opinions shared by Rodolpho Bernardelli, director of the National School of Fine Arts, and by Rodolpho Amoêdo, vice-director, as is known through ministerial reports.¹³ A modern gallery of art, in a modern

pelos “novos”, jovens artistas envolvidos com a Reforma de 1890 e a futuros diretores da nova Escola Nacional de Belas Artes, foi o fim das especializações e a consequente capacidade de produzir qualquer tipo de obra, em qualquer estilo. Ser moderno significava possuir essa capacidade, distinguindo-se dos artistas do passado que se especializavam.

Essa mudança de atitude em relação à arte vinha sendo pedida desde os tempos da Academia Imperial e se fazia sentir, ainda forte, no tom das críticas publicadas na imprensa carioca já depois de instaurada a República, como nesta da *Gazeta de Notícias*, de março de 1891:

[...] quanto a nós, os *quadros antigos que existem na galeria da nossa Escola Nacional de Belas Artes*, se não são elementos suficientes para formar uma galeria de pintura, *muito menos o são para constituir uma galeria de pintura como a que carece uma escola moderna de artes*. 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!* (grifos nossos).¹²

O pequeno fragmento expõe uma opinião que, sabemos por meio dos relatórios ministeriais, era compartilhada por Rodolpho Bernardelli, diretor da Escola Nacional de Belas Artes, e por Rodolpho Amoêdo, vice-diretor.¹³ Uma galeria moderna de arte, em uma escola moderna de arte, significava disponibilizar ao público, e sobretudo aos alunos, obras de “todos os estilos, processos e maneiras”, de modo a evidenciar que não existia uniformidade de padrão na arte moderna.

¹² “A NOSSA COLEÇÃO DE PINTURAS”. *Gazeta de Notícias*, 24 mar. 1891 *apud* DAZZI, *As relações Brasil-Itália...*, *Op. cit.*

¹³ AMOÊDO, Rodolpho. Anexo Q. NASCIMENTO, Alexandre Cassiano do. Relatório do Ministro da Justiça e Negócios Interiores, Apresentado ao Vice-Presidente da República dos Estados Unidos do Brasil, em março de 1894; BERNARDELLI, Rodolpho. Anexo P. FERREIRA, Antonio Gonçalves. Relatório do Ministro da Justiça e Negócios Interiores, Apresentado ao Vice-Presidente da República dos Estados Unidos do Brasil, em abril

¹² “A NOSSA COLEÇÃO DE PINTURAS”. *Gazeta de Notícias*, 24 mar. 1891 *apud* DAZZI, *As relações Brasil-Itália...*, *Op. cit.*

¹³ AMOÊDO, Rodolpho. Anexo Q. NASCIMENTO, Alexandre Cassiano do. Relatório do Ministro da Justiça e Negócios Interiores, Apresentado ao Vice-Presidente da República dos Estados Unidos do Brasil, em março de 1894; BERNARDELLI, Rodolpho. Anexo P. FERREIRA, Antonio Gonçalves. Relatório do Ministro da Justiça e Negócios Interiores, Apresentado ao Vice-Presidente da República dos Estados Unidos do Brasil, em abril de 1895.

Também a produção de um artista moderno deveria ter essa qualidade da não especialização. É o que podemos verificar na crítica de 1886, redigida por França Junior¹⁴ sobre as telas de Henrique Bernardelli, expostas naquele ano:

Um dia Tiziano expoz o Martyrio de S. Pedro.

Foi a aurora da paisagem, que mais tarde desligou-se da tutela do quadro historico com Nicoláo Poussin, Salvador Rosa e Claude Lorrain.

De então para cá os senhores da paleta começaram a dividir-se e a subdividir-se em especialidades.

Uns pintam o homem, outros entregam-se ao estudo de animaes, outros extasiam-se na contemplação das flores...

E dos que estudam o homem, uns ha, como Lobrichon, que preferem as crianças no primeiro periodo da infancia, outros que só reproduzem as fórmas da mulher, bem como entre os pintores de animaes ha uns que se dedicam ás gallinhas, outros aos carneiros e aos cavallos, etc., etc.

O pintor moderno, porém, não deve ter especialidades.

Tudo é objecto de estudo no mundo real, desde o homem até o mais insignificante objecto inanimado.

Pintando ao ar livre, á luz do sol, elle ha de reproduzir a natureza em suas multiplas manifestações.

E Henrique Bernardelli é um artista moderno, no rigor do termo.

Dahi a variedade de sua exposição.

O Brazil tem tudo a esperar deste eleito da palmeta, sobretudo se elle continuar a trabalhar com o mesmo ardor com que tem lutado até agora (grifos nossos).¹⁵

Essa variedade foi, por exemplo, o que mais marcou a participação de Modesto Brocos na 1ª Exposição Geral de Belas Artes de 1894:

[Modesto Brocos] Não é, como geralmente não são os bons artistas, fanático de alguma maneira de arte ou de algum gênero estereotípico de efeitos naturais. É realista enragé. *Todos os tipos, todas as cenas, todos os efeitos lhe servem* (grifos nossos): o que importa é que os tenha diante dos olhos; fornecidos de energias invejáveis para a adaptação a qualquer meio, quer na Espanha,

school of art, meant to bring to the public, and particularly to the students, works of “all styles, processes and manners”, in order to make it clear that there were no standard uniformity in modern art.

The production of a modern artist should also have this quality of not specializing. That is what we can verify in the review from 1886, written by França Junior¹⁴ about the pictures which Henrique Bernardelli exhibited that year:

One day Titian exhibited the Martyrdom of St. Peter.

It was the dawn of the landscape, which was later disconnected from the domain of historical paintings, with Nicolas Poussin, Salvador Rosa and Claude Lorrain.

From then on, the gentlemen of the pallet started to be divided and subdivided into specialties.

Some paint the man, others dedicate themselves to studying animals, others elate themselves in contemplating flowers...

Among those who study the man, there are some, such as Lobrichon, who prefer children in their early childhood, others who only represent women's forms, as well as among the painters of animals there are those who dedicate themselves only to chicken, other to sheep and to horses etc., etc.

The modern painter, however, should have no specialties.

Everything in the real world are objects of study, from men to the most insignificant and inanimate object. Painting outdoors, with sunlight, he should reproduce nature in its multiple manifestations.

And Henrique Bernardelli is, rigorously speaking, a modern artist.

Thereof, the variety presented in his exhibition.

Brazil can expect everything from this master of the pallet, especially if he continues to work with the same passion as he has done until now (our emphasis).¹⁵

This variety was, for instance, what struck most the presence of Modesto Brocos in the 1st General Exhibition of Fine Arts in 1894:

[Modesto Brocos] Is not, as good artists usually are not, fanatic for some manner of art, or for some stereotypical kind of natural effects. He is realist enragé. *All types, all scenes, all effects suit him* (our em-

de 1895.

¹⁴ França Junior was a writer, journalist and painter, studied under the painter of landscapes Jorge Grimm. Information collected at: <<http://www.wikipedia.org>>.

¹⁵ JUNIOR, França. “Henrique Bernardelli”, Echos Fluminenses. *O Paiz*, 8 nov. 1886. p. 2.

¹⁴ França Junior foi escritor, dramaturgo, jornalista e pintor, tendo estudado com o paisagista Jorge Grimm. Informações retiradas do site: <<http://www.wikipedia.org>>.

¹⁵ JUNIOR, França. “Henrique Bernardelli”, Echos Fluminenses. *O Paiz*, 8 nov. 1886. p. 2.

phasis): what matters is what you have before your eyes; provided with enviable energy for adapting to any environment, be it in Spain, Italy, Brazil or elsewhere, he was, is, and would be, an artist with the same strength, a kind of intellectual machine respected by the climate, and which work or any external accidents cannot spoil.¹⁶

The critic clearly informed that one of the most modern characteristics of the artist was his lack of specialization. For the writer, as well as for Brocos, everything should be “object of study in the real world” and, thus, a modern exhibition was that which showed great variety.

The image of the modern artist

Throughout the last decades of the 19th century it was not uncommon for newspaper writers to mention the personality of the artist, as much as his physical body, and even his dressing style, as an attempt for building the image of the modern artist. Many times, this “created image” was reinforced by the artist himself, who would assume it, holding as references point the synonyms of modernity that travelled in the European imaginary. The artist’s physical, clothing and posture before reality, were decisive for his comprehension as a modern artist by society and by himself.

According to Michael Wilson, one of the organizers of the catalogue and exhibition *Rebels and Martyrs: The Image of the artist in the Nineteenth Century*,¹⁷ the idea of the artist as an *outsider*, indifferent to society, was one of the *leitmotifs* of art in the 19th century. It started with Romantics and continued, with a few differences, during the artistic debates throughout the nineteenth century. In this respect, some ideas of the artist’s figure in the nineteenth century could be highlighted: the “well placed” painter (Sir Joshua Reynolds), the one “disturbed by his visions” (Henry Fuseli), the “suffer” (Van Gogh), the “misunderstood” (Gauguin), the “immortal” (Chatterton), or the *dandy* (Aubrey Beardsley).¹⁸

quer na Itália, quer no Brasil, quer em qualquer outra parte, foi, é, e seria artista da mesma força, sendo uma espécie de máquina intelectual que o clima respeita e que o trabalho ou os acidentes exteriores não podem estragar.¹⁶

O crítico informava de modo claro que uma das características mais modernas do artista era a sua não especialidade. Para o articulista, e para Brocos, tudo deveria ser “objeto de estudo do mundo real” e, assim sendo, uma exposição moderna era aquela que apresentava grande variedade.

A imagem do artista moderno

Ao longo das décadas finais do século 19, não foi incomum os articulistas mencionarem a personalidade do artista, assim como a sua compleição física e até mesmo o seu modo de se trajar, na tentativa de construção da imagem do artista moderno. Muitas vezes, essa “imagem criada” era reforçada pelo próprio artista, que a assumia tendo como referencial sinônimos de modernidade que circulavam no imaginário europeu. O físico, as vestimentas e a postura do artista perante a realidade eram determinantes para que ele fosse compreendido como artista moderno e para a sua autocompreensão como tal.

Segundo Michael Wilson, um dos organizadores do catálogo e da exposição *Rebels and Martyrs: The Image of the Artist in the Nineteenth Century*,¹⁷ a ideia do artista como um *outsider*, indiferente à sociedade, foi um dos *leitmotifs* da arte do século 19, tendo surgido com o Romantismo e permanecido, com algumas diferenciações, nos debates artísticos ao longo de todo o Oitocentos. Nesse sentido, algumas concepções da figura do artista do século 19 podem ser destacadas: o pintor “bem situado” (Sir Joshua Reynolds), aquele “perturbado pelas suas visões” (Henry Fuseli), o “sofredor” (Van Gogh), o “incompreendido” (Gauguin), o “imortal” (Chatterton) ou o *dândi* (Aubrey Beardsley).¹⁸

No Brasil, um tipo a mais pode ser acrescentado a tal lista, trata-se do artista que optamos por denominar, com um termo sucinto, “atleta errante”.

¹⁶ “EXPOSIÇÃO GERAL DE BELAS ARTES. MODESTO BROCOS”. *Gazeta de Notícias*, 12 out. 1894. p. 2.

¹⁷ WILSON, Michael; STURGIS, Alexander; CHRISTIANSEN, Rupert; OLIVER, Lois. *Rebels and Martyrs: The Image of the Artist in the Nineteenth Century*. London: National Gallery Publications, 2006.

¹⁸ The examples used are mentioned in: WILSON *et al.*, *Op. cit.*, s/p.

¹⁶ “EXPOSIÇÃO GERAL DE BELAS ARTES. MODESTO BROCOS”. *Gazeta de Notícias*, 12 out. 1894. p. 2.

¹⁷ WILSON, Michael; STURGIS, Alexander; CHRISTIANSEN, Rupert; OLIVER, Lois. *Rebels and Martyrs: The Image of the Artist in the Nineteenth Century*. London: National Gallery Publications, 2006.

¹⁸ Os exemplos utilizados são aqueles citados em: WILSON *et al.*, *Op. cit.*, s/p.

Especialmente ao tipo do “atleta errante” a imagem de Henrique Bernardelli foi constantemente associada no decorrer dos anos de 1880. Sua descrição como um jovem andarilho, percorrendo a *campagna* italiana, sempre munido de cavalete e caixa de tintas, foi mencionada por diversos articulistas, com o propósito evidente de acentuar o caráter moderno e independente do artista. Esta imagem estava conectada igualmente à ideia de virilidade, do artista sexualmente atraente e ativo, como mostraremos posteriormente.

O catálogo da exposição que Henrique Bernardelli realizou em conjunto com Nicolao Facchinetti, em 1886,¹⁹ é uma fonte interessante para compreendermos como essa imagem do artista foi construída. Na introdução do catálogo, intitulada *Ao Visitante*, Alfredo Camarate²⁰ foi, talvez, o primeiro a se deter sobre a descrição física de Henrique Bernardelli.

Corpo de atleta, espírito fofoso e irrequieto, percorre do nascer ao por-do-sol as esplendidas Campinas da Nápoles, vestido de malha, de calções curtos, para que não despedace as urzes de agreste caminho, chapeo de abas largas e sapatos de sola forrada (grifos nossos).²¹

França Junior, em uma crítica sobre a exposição de Henrique Bernardelli, retomou, em traços gerais, a mesma representação idealizada.

¹⁹ Em 1886, Henrique Bernardelli, que se encontrava na Itália para estudos, enviou ao Brasil uma série de quadros, que figuraram em uma exposição no prédio da Imprensa Nacional, no Rio de Janeiro. A exposição foi inaugurada em 31 de outubro de 1886; ficando a sua organização a cargo de Rodolpho Bernardelli, irmão do artista. No mesmo espaço, foram expostas obras de Nicolao Facchinetti. Mais informações sobre a exposição podem ser encontradas em: DAZZI, *As relações Brasil-Itália...*, *Op. cit.*

²⁰ Camarate (Lisboa, 1840 – São Paulo, 1904) veio para o Brasil em 1872. Homem letrado, além de arquiteto, era músico, flautista de mérito, um dos fundadores da crítica musical no Brasil e conhecedor de diversos países. Escreveu em vários jornais com diferentes pseudônimos: A Fava, Alfredo Riacho, Frei Alfredo da Penitência, Calado, Julio Huelva, Tonhão Pimenta. Colaborou no *Mosquito* (1874-86), na *Gazeta de Notícias* (1875-1891), no *Diário Popular* (1877-1882), no *O Besouro* (1878-1879) e no *Jornal do Commercio* (1886). Informações retiradas de GUARILHA, Hugo Xavier. *A questão artística de 1879: um episódio da crítica de arte no segundo reinado*. Campinas, 2005. Dissertação (Mestrado em História) – 2005/UNICAMP.

²¹ CAMARATE, Alfredo. *Ao Visitante. Catálogo dos Quadros de Henrique Bernardelli e Nicolao Facchinetti*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1886. pp. 1-2. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/catalogos/catalogo_hb1886.htm>.

In Brazil, another type of artist could be added to the list, that we chose to call, in a short term, “wandering athlete”.

The image of Henrique Bernardelli was specially and frequently associated with the idea of the “wandering athlete”, throughout the 1880s. His description as a young wanderer, travelling through the Italian *campagna*, always carrying his easel and box of paint, was mentioned by several writers, with the clear purpose of emphasizing his modern and independent character. This image was also linked to the idea of manhood, of the artist sexually active and attractive, here subsequently demonstrated.

The catalogue of the exhibition organized by Henrique Bernardelli together with Nicolao Facchinetti in 1886¹⁹ is an interesting source to help comprehend how this artist’s image was built. In the introduction, entitled *Ao Visitante*, Alfredo Camarate²⁰ was, perhaps, the first one ever to care for the physical description of Henrique Bernardelli.

Body of an athlete, fiery and restless spirit, he runs, from sunrise to sunshine, the splendid meadows of Naples, wearing knit, shorts, not to shatter the heather of a wild route, wide-brimmed hat and lined shoe soles (our emphasis).²¹

¹⁹ In 1886 Henrique Bernardelli, who was studying in Italy, send a series of paintings to Brazil, which appeared in an exhibition at the building of the National Press, in Rio de Janeiro. The exhibition was opened on October 31st 1886, and was organized by Rodolpho Bernardelli, the artist’s brother. In the same location there were works by Nicolao Facchinetti displayed. Further information about this exhibition can be found in: DAZZI, *As relações Brasil-Itália...*, *Op. cit.*

²⁰ Camarate (Lisboa, 1840 – São Paulo, 1904) came to Brazil in 1872. Man of letters, apart from architect, he was also musician, flute player of merit, one of the founders of musical criticism in Brazil, and knew many countries. He wrote for several newspapers with different pseudonyms: A Fava, Alfredo Riacho, Frei Alfredo da Penitência, Calado, Julio Huelva, Tonhão Pimenta. He worked for the *Mosquito* (1874-86), the *Gazeta de Notícias* (1875-1891), the *Diário Popular* (1877-1882), *O Besouro* (1878-1879) and for the *Jornal do Commercio* (1886). This information is based on GUARILHA, Hugo Xavier. *A questão artística de 1879: um episódio da crítica de arte no segundo reinado*. Campinas, 2005. Dissertação (Mestrado em História) – 2005/UNICAMP.

²¹ CAMARATE, Alfredo. *Ao Visitante. Catálogo dos Quadros de Henrique Bernardelli e Nicolao Facchinetti*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1886. pp. 1-2. Available at: <http://www.dezenovevinte.net/catalogos/catalogo_hb1886.htm>.

In a review about Henrique Bernardelli, França Junior resumed the same idealized representation in general terms.

Wearing hard large shoes and thick wool socks, with a large felt crumpled hat, with the traditional blouse from classes and a flannel shirt, the young painter travels throughout Italy, settling down with his countryside easel, his box of paint, the gibbous linen parasol and the portable stool [...]; how happy are these art pilgrims! Nature does not pass by through the windows of a wagon, as it does with us, bourgeois, travelling comfortably seated (our emphasis).²²

The “body of an athlete” and the “fiery spirit” associated with the clothing consisting of “shorts”, “hard large shoes”, “wide-brimmed hat” and “flannel shirt” complete the “scenario”, presenting to the reader an artist full of youth and strength. An artist willing to make direct contact with nature, whether under sun or rain.

And what could be more distant from this vitality, than the image of Nicolao Facchinetti, as it was built by Guanabario and Gonzaga Duque, in the occasion of the 1886 exhibition?

Facchinetti sees the nature through a little attic window, a little round overture in the wall; Bernardelli, on the contrary, looks at nature through a large window opened to the light, to the invigorating air of the countryside.²³

With the help of “investigative binoculars”, watching nature through a little attic window”, old Facchinetti is presented to us as the prototype of the artist from the past.

Gonzaga Duque also mentioned in his writings some characteristics of the temperament and the physical aspects of Henrique Bernardelli:

His works instill a restless temperament, nervous, avid of impressions, one of these athletic constitutions, provided with large shoulders, strong chest, developed muscles strengthened by the hygienic exercises of his outdoor walks (our emphasis).²⁴

²² JUNIOR, Henrique Bernardelli..., *Op. cit.*, pp. 1-2.

²³ DUQUE, Gonzaga. “Exposição Facchinetti e Henrique Bernardelli. Bellas Artes”. *A Semana*, 13 nov. 1886. s/p.

²⁴ DUQUE, Gonzaga. *Impressões de um amador*: textos esparsos de crítica (1882-1909). Organização de Júlio Castañon Guimarães e Vera Lins. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001. p. 140.

Metido em fortes sapatões e grossas meias de lã, com um grande chapéu de feltro desabado, tendo por complemento de vestuário a blusa tradicional da classe e uma camisa de flanela, o jovem pintor viaja toda Itália, instalando-se com seu cavalete de campo, com sua caixa de tintas, e o bojudo guarda-sol de linbo e o banco portátil [...]; como são felizes essesromeiros da arte! A natureza não lhes passa a correr através das janelas de um wagon, como acontece a nós, burgueses, que viajamos comodamente sentados (grifos nossos).²²

O “corpo de atleta” e o “espírito fogaoso” associados à vestimenta composta por “calções curtos”, “fortes sapatões”, “chapéu de abas largas” e “camisa de flanela” completam o “quadro”, nos apresentando um artista repleto de juventude e vigor. Um tipo de artista disposto a entrar em contato direto com a natureza, sob sol e chuva.

E o que poderia ser mais oposto a essa vitalidade do que a imagem de Nicolao Facchinetti, tal como construída por Guanabario e Gonzaga Duque, quando da exposição de 1886?

Facchinetti vê a natureza por uma janellinha de sótão, um pequeno óculo de parede; Bernardelli, ao contrario, olha para a natureza por uma grande janella aberta á luz, ao ar tonificante do campo.²³

Com o auxílio de um “binóculo indagador”, vendo “a natureza por uma janellinha de sótão”, o velho Facchinetti nos é apresentado como o protótipo do artista do passado.

Também Gonzaga Duque mencionou em seus escritos características do temperamento e do aspecto físico de Henrique Bernardelli:

Os seus trabalhos inculcam um temperamento irrequieto, nervoso, sôfrego de impressões, uma dessas organizações atléticas, munidas de espáduas largas, forte peito, músculos desenvolvidos e reforçados pelo higiênico exercício das caminhadas ao ar livre” (grifos nossos).²⁴

²² JUNIOR, Henrique Bernardelli..., *Op. cit.*, pp. 1-2.

²³ DUQUE, Gonzaga. “Exposição Facchinetti e Henrique Bernardelli. Bellas Artes”. *A Semana*, 13 nov. 1886. s/p.

²⁴ DUQUE, Gonzaga. *Impressões de um amador*: textos esparsos de crítica (1882-1909). Organização de Júlio Castañon Guimarães e Vera Lins. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001. p. 140.

O corpo forte, a juventude e a impetuosidade do artista, igualmente, levavam a sua imagem a ser relacionada à do homem viril. É o que notamos, por exemplo, nas charges representando os artistas, produzidas por Belmiro de Almeida, e nos comentários de autor anônimo (possivelmente Belmiro), publicados na *Gazeta de Notícias* na ocasião da Exposição Geral de Belas Artes de 1894:

Henrique Bernardelli é muito viajado. Ultimamente foi ao México, e o anel – de chumbo ou de prata? – que usa no polegar foi-lhe dado de presente por uma princesa Azteca, que se tomou de amores por ele a primeira vez que lhe viu o nariz. Por isso, o Belmiro, reproduzindo-lhe a vera imagem, fê-lo de perfil para salientar-lhe o nariz que o torna irresistível, e ostentando no polegar o anel que é um talismã. Uma só coisa o contraria nessa história do anel: não o poder usar no nariz (grifos nossos).²⁵

Na charge de Belmiro de Almeida, Henrique Bernardelli aparece de perfil, tendo o referido anel inserido em seu nariz proeminente (Fig. 3). Não cremos ser necessário tecer prolongada consideração sobre a associação existente na cultura popular entre o pênis e o nariz.²⁶

Apenas seis dias depois das insinuações da crítica mencionada, a *Gazeta de Notícias* publicou outra charge, possivelmente de Belmiro de Almeida, em que duas jovens elegantemente trajadas dialogam enquanto observam, em meio às telas da Exposição Geral, um grupo de artistas do qual se destaca a figura perfilada de Henrique Bernardelli, tendo realçado o seu grande nariz e usando um anel enfiado no graúdo e largo dedo polegar (Fig. 4). Assim, comentam as duas mulheres:

- Diz-me cá; de quem gostas tu mais, dos pintores antigos ou dos modernos?
- Eu te digo; os modernos sempre têm uma vantagem: ainda são de carne e osso (grifos nossos).²⁷

A preferência da jovem é determinada pela aparência viril do artista e, igualmente, por sua fama de artista “irrequieto e intempestivo”.

²⁵ “HENRIQUE BERNARDELLI”. *Gazeta de Notícias*, 6 out. 1894, p. 1. Disponível em: <<http://www.dezenovevinte.net/egbr>>.

²⁶ BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. pp. 210-215.

²⁷ “HENRIQUE BERNARDELLI”. *Gazeta de Notícias*, 12 out. 1894, p. 1. Disponível em: <<http://www.dezenovevinte.net/egbr>>.

The strong body, the artist’s youth and passion, would equally relate his image to the virile man. This can be noticed, for instance, in the caricatures by Belmiro de Almeida, representing artists, and in the comments from an anonymous writer (possibly Belmiro), published in the *Gazeta de Notícias* at the time of the General Exhibition of Fine Arts in 1894:

Henrique Bernardelli is well-traveled. Lately he has been to Mexico, and the ring – lead or silver? – he wears on his thumb was a gift from an Aztec princess that fell in love with him the moment she saw his nose. Thus, Belmiro, recreating the real picture, made his profile to emphasize the nose that made him irresistible, bearing the ring on his thumb as a talisman. Only one thing about the story of the ring upsets him: he cannot wear it on his nose (our emphasis).²⁵

In Belmiro de Almeida’s caricature, Henrique Bernardelli appears in profile, with the mentioned ring introduced in his prominent nose (Fig. 3). It is not necessary to go further on the association in popular culture between the penis and the nose.²⁶

Only six days after the insinuations on the critic, the *Gazeta de Notícias* published another caricature, possibly by Belmiro de Almeida, in which two well-dressed young women talk within the paintings of the General Exhibition, while observing a group of artists from which stands out the profile of Henrique Bernardelli, with his enhanced large nose, wearing a ring on his large and wide thumb (Fig. 4). The women say:

- Tell me; who do you like most, the old or the modern painters?
- I tell you; the modern ones have always an advantage: they are still made of flesh and blood (our emphasis).²⁷

The choice of the young woman is determined by the artist’s virile appearance, and by his fame of “restless and passionate” artist.

But to what extent did Henrique Bernardelli himself contribute to build this image? A text by Gonzaga Duque can help us comprehend that the

²⁵ “HENRIQUE BERNARDELLI”. *Gazeta de Notícias*, 6 out. 1894, p. 1. Available at: <<http://www.dezenovevinte.net/egbr>>.

²⁶ BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. pp. 210-215.

²⁷ “HENRIQUE BERNARDELLI”. *Gazeta de Notícias*, 12 out. 1894, p. 1. Available at: <<http://www.dezenovevinte.net/egbr>>.

artist himself was at least partially responsible for the construction of such idea:

On a corner of the room stands his portrait, modeled in clay by his dignified brother Rodolpho Bernardelli. That must be the artist. He is strong, with a small, but sure, look, the neck rigidly modeled, full lips, a cheeky mustache, with upturned ends, the short beard, *the large crumpled hat, worn sideways, giving to the head the look of the traditional arrogance of an old-fashioned gentleman.*

He is his work, whose expression is original, hot and strong (our emphasis).²⁸

We can notice here on more time the “restless temperament”, the “body of an athlete” and the habit of painting outdoors. But we also have an interesting description of the athlete’s face and, more than that, of his superiority, the “arrogance of an old-fashioned gentleman”.

This representation of the artist was already announced as drawing on the back cover of the catalogue for the Henrique Bernardelli-Facchinetti’s exhibition, possibly by Bernardelli himself: on a pallet resting on an outdoors’s easel, with a Neapolitan bay for background, Mount Vesuvius on the left, stands out the proud countenance, between challenging and mocking, of the young artist. The hat’s brim makes a shadow on his face and one may glimpse, roughly indicated, his outfit of “worker” of the arts (Fig. 5).

Photographs from the that period, from the collection of the Museu D. João VI/EBA/UFRJ, show Bernardelli in Italy in an analogous manner, painting outdoors, with his easel and box of paint, wearing a beret and usually accompanied by a black dog (Fig. 6). The image propagated by the critics was not therefore a simple idealization, but largely corresponded to the way the artist wanted to be seen.

Henrique Bernardelli’s representations corresponded to the disseminated image of other artists, of those considered modern in the second half of the nineteenth century. The paradigmatic case is Gustav Courbet who, being undoubtedly well known by our artists and critics – either through French texts, or through the dissemination of the exhibitions that praised him²⁹ –, was mentioned in

²⁸ DUQUE, Gonzaga, *Impressões...*, *Op. cit.*, p. 140.

²⁹ Indeed, Courbet could not pass unnoticed, for the artist was quit praised in the 1880s, and the *École des Beaux-Arts* had organized a great exhibition of his works in 1882. For further information refer to: RUBIN, James. “Courbet-

Mas em que medida Henrique Bernardelli contribuía para forjar essa imagem de si mesmo? Uma crítica de Gonzaga Duque nos ajuda a compreender que o próprio artista era, ao menos em parte, responsável pela construção de tal figura:

Em um canto da sala vê-se-lhe o retrato, esculpido em barro, por seu digno irmão Rodolpho Bernardelli. Deve ser aquele o artista. É um forte, o olhar miúdo, porém seguro, o pescoço rigidamente modelado, os lábios carnudos, o bigode atrevido, arrebitado nas pontas, a barba rente ao rosto, *o grande chapéu desabado posto à banda, dando-lhe à bela cabeça a tradicional arrogância de um cavalheiro antigo.*

Ele é a sua obra, cuja expressão é original, cheia de calor e cheia de força (grifos nossos).²⁸

Vemos aqui novamente mencionados o “temperamento irrequieto”, o “corpo de atleta” e o hábito de pintar ao ar livre. Mas também temos uma interessante descrição do rosto do atleta e, mais do que isso, da sua atitude de superioridade, da sua “arrogância de um cavalheiro antigo”.

Essa representação do artista era já anunciada em um desenho reproduzido na contracapa do catálogo da exposição Henrique Bernardelli-Facchinetti, possivelmente de autoria do próprio Bernardelli: em uma paleta de pintura apoiada sobre um cavalete de campo, tendo como fundo a baía napolitana, com o Monte Vesúvio à sua esquerda, se destaca o semblante altivo, entre desafiador e zombeteiro, do jovem artista. A aba do chapéu projeta uma sombra sobre o seu rosto e podemos entrever, sucintamente indicada, a sua indumentária de “operário” das artes (Fig. 5).

Fotos do período encontradas por nós no Museu D. João VI/EBA/UFRJ mostram Bernardelli na Itália de uma maneira análoga, pintando ao ar livre, munido de cavalete e caixa de tintas, usando uma boina e se fazendo acompanhar frequentemente por um fiel cão negro (Fig. 6). A imagem propagada pelos críticos não era, portanto, uma simples idealização, mas correspondia, em grande parte, à própria forma como o artista se fazia ver.

As representações de Henrique Bernardelli correspondem às imagens difundidas de outros artistas, considerados modernos na segunda metade do Oitocentos. O caso paradigmático é

²⁸ DUQUE, Gonzaga, *Impressões...*, *Op. cit.*, p. 140.

o de Gustave Courbet, sem dúvida, bem conhecido dos nossos artistas e críticos – seja por meio de escritos franceses, seja por meio da divulgação das exposições que o enalteciam²⁹ –, sendo mencionado em diversos artigos da década de 1880.

É sabido como Courbet manipulava a própria imagem, por meio de autorretratos que conferiam uma nova atitude ao artista. Um exemplo é o seu “Autorretrato com cão negro” (1842) (Fig. 7), em que representa a si mesmo em uma postura altiva. Nele, o pintor olha de modo superior e julga, cabendo ao observador, timidamente, o olhar de baixo para cima.

Esse tipo de figuração atingiu uma espécie de auge na sua tela mais famosa e mais complexa, hoje conhecida como “Bonjour, Monsieur Courbet!” (1854), na qual vemos uma imagem do artista muito próxima daquela associada a Henrique Bernardelli. Courbet se representa como o artista independente, portando o seu material de pintor, caminhando em meio à natureza – a sua principal fonte de inspiração –, mas, para além disso, Courbet reproduz a imagem de um ser superior. O artista se retrata face a face com o seu público, representado pelo colecionador e mecenas Bruyas, que, apesar de ser uma figura importante, não merece uma posição lisonjeira dentro do quadro (nem ao menos uma sombra!).³⁰

O mesmo verificamos no desenho do catálogo de 1886 ou no busto de Henrique Bernardelli, realizado por seu irmão Rodolpho Bernardelli, detentor, como disse Duque Estrada, da “tradicional arrogância de um cavalheiro antigo”. Fica evidente a postura de superioridade do pintor diante do público, assim como fica clara, na fala de França Junior anteriormente reproduzida, a sua independência. É Bernardelli quem escolhe os seus próprios caminhos, sem se importar com trens, diligências ou cocheiros. Sua postura é análoga àquela de Courbet: o artista “marginal” não pede aprovação, ele está acima dela e, justamente por isso, precisa estabelecer uma ética particular com valores próprios; ele não se vincula mais aos valores oficiais – aqueles impostos pelas academias –, mas aos seus valores.³¹

²⁹ De fato, Courbet não poderia passar despercebido, pois o artista é bastante reverenciado na década de 1880, tendo a *École des Beaux-Arts*, em 1882, organizado uma grande exibição dos seus trabalhos. Para mais informações, consultar: RUBIN, James. “Courbetism’s Legacy and the Avant-Garde”. *Courbet*. Paris: Phaidon, 1997. pp. 307-328.

³⁰ COLI, Jorge. “Bom dia, senhor Courbet!”. NOVAES, A. (org.). *Ética*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. pp. 407-424.

³¹ *Idem*.

several articles from the 1880s.

It is known that Courbet manipulated his own image through the use of self-portraits, which gave him a new attitude. One example is his “Self-Portrait with a black dog” (1842) (Fig. 7), in which he represents himself in a haughty attitude. The painter presents a superior look, and judges, and it is left to the observer to timidly look upwards from below.

This kind of representation reached a peak on his most famous and complex canvas, today known as “Bonjour, Monsieur Courbet!” (1854), in which we can see an idea of the artist very close to that associated with Henrique Bernardelli. Courbet represents himself as an independent artist, carrying his material, walking in the nature – his main source of inspiration –, but further than that, Courbet depicts the image of a superior being. The artist portrays himself face to face with his public, represented by the collector and patron of the arts Bruyas who, despite being an important figure, does not deserve a flattering position in this picture (not even a shadow!).³⁰

It is the same case in the drawing from the 1886 catalogue or in Henrique Bernardelli’s bust, made by his brother Rodolpho Bernardelli, who was holder, as mentioned by Duque Estrada, of the “traditional arrogance of an old-fashioned gentleman”. The painter’s superior attitude towards the audience is clear, as well as his independence, in the words of França Junior, previously quoted. It is Bernardelli who chooses his own paths, not minding about trains, stagecoaches or coachmen. His attitude is similar to Courbet’s: the “outsider” artist does not need approval, his is above it and, precisely because of that, needs to determine a private ethics with his own values; he does not connect with official values any more – those imposed by the academies – but only with his own.³¹

This new ethics was not theorized, but emerged from his behavior and from his paintings as true activism. Courbet is perhaps the most famous example. However, after him, this same attitude can be noticed in several artists who intended to be modern in the last two decades of the 19th century.

ism’s Legacy and the Avant-Garde”. *Courbet*. Paris: Phaidon, 1997. pp. 307-328.

³⁰ COLI, Jorge. “Bom dia, senhor Courbet!”. NOVAES, A. (org.). *Ética*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. pp. 407-424.

³¹ *Idem*.

A very similar case to that of Henrique Bernardelli was the Italian painter from the Abruzzi region, Francesco Paolo Michetti, one of Henrique Bernardelli's main references regarding the new perspectives in Italian art that appeared in the 1880s. Important paintings from Michetti were displayed at the exhibitions visited by Bernardelli when he was studying in Italy between 1879 and 1888, such as the National Exhibition in Turin, 1880, in which the critics and public's favoritism fell upon the *abruzzese* artist, or at the National Exhibition in Rome, 1883.³²

The admiration Henrique Bernardelli had for Michetti is comprehensible. With a social attitude to some extent similar to that of Courbet's in 1848, Michetti was the prototype of the rebel artist, the anti-academic who tried to impose a new technique and topic to the Italian painting of the time – an attitude that would certainly fascinate a young art student, such as Henrique Bernardelli.

Henrique Bernardelli's description from around 1886 approximately corresponded to some of Michetti's self-portraits, such as the one at the National Exhibition in Naples, 1877, next to the artist's famous painting "Corpus Domini", in which the Italian artist shows himself wearing a large hat, bearing a superior look, with the sketch of one of his paintings in the background (Fig. 8).³³

The artist's image presented earlier is the opposite of the other idea of the modern artist: that of the *dandy*, related to the urban poetics, fashion and the transitory.

According to Henriette Levillain, in the foreword of the *Petit Dictionnaire du Dandy*, the *dandy* phenomenon appeared in the first half of the 19th century, as something that combined a precise historic moment with a certain civil situation and a romantic utopia.³⁴

In 1863, after some literary texts were published, in which the main characters shared the same fea-

Essa nova ética do artista não foi teorizada, mas emergiu por meio do seu comportamento e dos seus quadros em uma verdadeira militância. Courbet foi talvez o exemplo mais conhecido, no entanto, depois dele, a mesma postura pôde ser percebida em vários artistas que se pretenderam modernos nas duas décadas finais do século 19.

Um caso muito parecido com o de Henrique Bernardelli foi o do pintor italiano, da região do Abruzzo, Francesco Paolo Michetti, uma das principais referências de Henrique Bernardelli quanto às novas propostas da arte italiana que surgiram nos anos de 1880. Importantes obras de Michetti estiveram presentes em exposições que Bernardelli visitou em sua permanência para estudos na Itália, entre 1879 e 1888, como a Exposição Nacional de Turim, de 1880, na qual o favoritismo da crítica e do público recaiu sobre o artista *abruzzese*, ou na Exposição Nacional de Roma, de 1883.³²

É compreensível a admiração que Michetti causou em Henrique Bernardelli. Com uma postura social parecida em certos aspectos com aquela de Courbet de 1848, Michetti era o protótipo do artista rebelde, antiacadêmico, que procurava impor uma nova técnica e uma nova temática à pintura italiana de sua época – postura que certamente era fascinante para um jovem artista em formação como Henrique Bernardelli.

As descrições de Henrique Bernardelli, por volta de 1886, correspondiam proximamente a alguns dos autorretratos de Michetti, como o que figurou na Exposição Nacional de Nápoles, de 1877, ao lado da famosa tela do artista "Corpus Domini", em que o italiano se apresenta usando largo chapéu, olhar de certa superioridade, tendo ao fundo o esboço de um de seus quadros (Fig. 8).³³

A imagem de artista apresentada anteriormente se opõe à outra ideia de pintor moderno: o artista *dândi*, que estabelece vínculos com a poética do urbano, da moda e do que é passageiro.

O fenômeno do dandismo surgiu na primeira metade do século 19, apresentando-se, segundo Henriette Levillain, no

³² Collection of the Dom João VI Museum. In a letter addressed to Maximiliano Mafra, from February 20th 1883, Rodolpho Bernardelli wrote that Henrique Bernardelli intended to display a painting with a Brazilian theme, in the Turin exhibition, which would start in May 1st: "[...] Henrique is very well and wants to paint a canvas of a Brazilian theme for the exhibition at Turin".

³³ STRINATI, Claudio (a cura di). *Francesco Paolo Michetti: Dipinti, Pastello, Disegni*. Napoli: Electa, 1999. pp. 64-83 (Catalogue).

³⁴ SCARAFFIA, Giuseppe. *Petit Dictionnaire du Dandy*. Paris: Edition Sand, 1988.

³² Arquivo do Museu Dom João VI EBA/UFRJ. Em carta a Maximiliano Mafra, datada de 20 de fevereiro de 1883, Rodolpho Bernardelli contou que Henrique Bernardelli pretendia expor um quadro de temática brasileira na exposição de Turim, que teria início em 1º de maio: "[...] o Henrique está completamente bom e quer fazer um quadro de temática brasileira para a exposição de Turim".

³³ STRINATI, Claudio (a cura di). *Francesco Paolo Michetti: Dipinti, Pastello, Disegni*. Napoli: Electa, 1999. pp. 64-83 (Catálogo).

prefácio do *Petit Dictionnaire du Dandy*, como algo que conjugava um momento histórico preciso com um determinado estado civil e uma utopia romântica.³⁴

Em 1863, depois de terem sido publicadas obras literárias nas quais os personagens principais partilhavam das mesmas características, Baudelaire teceu o comentário que segue sobre os seres para quem a elegância e o culto da personalidade estavam acima de qualquer paixão vulgar:

[...] um dândi nunca pode ser um homem vulgar [...] todos são da mesma origem, todos compartilham o mesmo caráter de oposição e rebelião, e todos são representantes do que é melhor no orgulho humano, dessa necessidade, muito rara entre as de hoje, combater e destruir a trivialidade [...].³⁵

Assim, para Baudelaire, um *dândi* não era um homem comum, ele deveria desprezar e combater toda e qualquer trivialidade.

Não é tarefa difícil detectar artistas e escritores – e personagens criados por esses – nos quais a conjugação de certos traços, como a elegância aliada a ambientes requintados, o consciente desprezo pela vida burguesa e a recusa do seu modo de agir, autorizam a sua classificação no universo do dandismo.³⁶

Nesse sentido, podemos abordar a forma como Belmiro de Almeida (professor de desenho figurado na Escola Nacional de Belas Artes) e Rodolpho Amoêdo (professor de pintura e vice-diretor da instituição) eram pensados pela crítica de Duque Gonzaga, principalmente nos textos de *A Arte Brasileira*.

Rodolpho Amoêdo, figura fundamental nos eventos relacionados à Reforma da Academia e posteriores a ela, era associado a artistas que, na crítica internacional, vinculavam-se à postura do *dândi*, como Édouard Manet.³⁷

³⁴ SCARAFFIA, Giuseppe. *Petit Dictionnaire du Dandy*. Paris: Edition Sand, 1988.

³⁵ BAUDELAIRE, Charles. *Le Dandy. Le Peintre de la Vie Moderne. Oeuvres Complètes*. Paris: Seuil, 1968. pp. 559-560. No original: “... un dandy ne peut jamais être un homme vulgaire. [...] tous sont issus d’une même origine; tous participent du même caractère d’opposition et de révolte; tous sont des représentants de ce qu’il y a de meilleur dans l’orgueil humain, de ce besoin, trop rare chez ceux d’aujourd’hui, de combattre et de détruire la trivialité”.

³⁶ MARINHO, Maria de Fátima. “Sentiu Garret o fascínio do dândi?”, *Revista Língua e Literatura*, Faculdade de Letras, Porto, XVIII, 2001, p. 212.

³⁷ MIGLIACCIO, Luciano. “O século XIX”. ARAÚJO, Emanuel (org.). *Mostra do Redescobrimento*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2002 (Catálogo).

tures, Baudelaire commented about the people to whom elegance and the cult of the personality were above any ordinary passion:

[...] a dandy can never be an ordinary man [...] they all have the same origin, they all share the same character of opposition and rebellion, and they all represent the best human pride, this need, rare nowadays, of fighting and destroying the trivial [...].³⁵

Thus, for Baudelaire, a *dandy* was not a regular man; he should despise and fight any triviality.

It is not a difficult task to find artists and writers – and characters created by them – to which the combination of certain features, such as elegance together with exquisite surroundings, the conscious disregard for the bourgeois life and the refusal of its way of acting, make it possible to classify them as belonging to the universe of dandyism.³⁶

In this sense, we could approach the way Belmiro de Almeida (master of figurative drawing at the National School of Fine Arts) and Rodolpho Amoêdo (master of painting and vice-director of the same Institution) were thought by Gonzaga Duque’s critics, especially in the texts for the *A Arte Brasileira*.

Rodolpho Amoêdo, a key figure in the events related to the Reform of the Academy and to what followed, was associated with artists associated with the *dandy’s* attitude, by international critics, such as Édouard Manet.³⁷

But it seems that it was Belmiro de Almeida (Fig. 9) who meant the same to Gonzaga Duque as Constantin Guys meant to Baudelaire. According to Luciano Migliaccio, in his book *Arte Brasileira del secolo XIX*, Belmiro de Almeida was the first to bring the ideal of the *dandy* artist to Brazil, who “closed in his studio frees himself from the vulgarity of

³⁵ BAUDELAIRE, Charles. *Le Dandy. Le Peintre de la Vie Moderne. Oeuvres Complètes*. Paris: Seuil, 1968. pp. 559-560. In the original: “... un dandy ne peut jamais être un homme vulgaire. [...] tous sont issus d’une même origine; tous participent du même caractère d’opposition et de révolte; tous sont des représentants de ce qu’il y a de meilleur dans l’orgueil humain, de ce besoin, trop rare chez ceux d’aujourd’hui, de combattre et de détruire la trivialité”.

³⁶ MARINHO, Maria de Fátima. “Sentiu Garret o fascínio do dândi?”, *Revista Língua e Literatura*, Faculdade de Letras, Porto, XVIII, 2001, p. 212.

³⁷ MIGLIACCIO, Luciano. “O século XIX”. ARAÚJO, Emanuel (org.). *Mostra do Redescobrimento*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2002 (Catálogo).

the world that surrounds him”.³⁸ To the *dandy*, the studio was the place that allowed his full dedication to the most sincere passions: “women, lovers, the painting and the music”.³⁹

On Belmiro de Almeida, Gonzaga Duque built a very different image from the one he built on Henrique Bernardelli.

He is from Minas Gerais, but has the spirit and the wisdom of a *Parisian of the boulevards*. On the streets, standing on the door threshold, at the Café Inglez or at the Casa Havaneza, his small, strong, restless type stands out from the crowd. When single, *he was a lawless bohemian*, a perfect type à la Murger. [...] *Clothing means to Belmiro what it meant to Honoré de Balzac* and to Alphonse Karr, what it means to Daudet and to Carolus Durand, what it means to Léon Bonnat and Rochegrosse: an artistic feature, a symptom of good taste [...]. Belmiro’s clothing is that of a man with talent and taste. *And there is some relation between his way of dressing and his way of painting and feeling the subjects*. He paints and sees nature in a very different way from how other artists paint it and see it (our emphasis).⁴⁰

The artist here is also presented as a “strong”, “bohemian” and certainly a manly man. He does not, however, walk throughout the Roman *campagna* wearing his shorts and large clumsy shoes. His stopping points are at the “Café Inglez” and the “Casa Havaneza”, and his clothing is a “symptom of good taste”.

In the same way, regarding the themes artworks, the *dandies’* choices were different from those of artists like Henrique Bernardelli who, as Michetti or Courbet, was not essentially the painter of urban life and its dramas.

Some of the artists and intellectuals in the late 19th century stated that the modern artist should paint contemporary life. One of these intellectuals was Baudelaire. In an essay entitled *Le Peintre de La Vie Moderne*, published for the first time in the French newspaper *Le Figaro* in 1863, Baudelaire used the word *modernité* in order to introduce an idea of difference in relation to the past, and to describe an identity peculiarly modern. Baudelaire argued that the artists should focus on the contemporary and on all its diverse and elusive facets. The artist should

Mas parece ter sido Belmiro de Almeida (Fig. 9) aquele que para Gonzaga Duque foi o mesmo que Constantin Guys foi para Baudelaire. Segundo Luciano Migliaccio, em seu livro *Arte Brasileira do século XIX*, Belmiro de Almeida teria sido o primeiro a introduzir no Brasil o ideal do artista *dândi*, que “fechado em seu ateliê se liberta da vulgaridade do ambiente que o circunda”.³⁸ O ateliê era, para o *dândi*, o lugar que possibilitava a dedicação integral às paixões mais sinceras: “as mulheres, os amores, a pintura e a música”.³⁹

Sobre Belmiro de Almeida, Gonzaga Duque traçou uma imagem bastante diversa daquela que delineou de Henrique Bernardelli.

É um mineiro que possui a verve, a sagacidade de um *parisiense bulevardeiro*. Na rua, de pé sobre a soleira de uma porta, no Café Inglez ou na Casa Havaneza, o seu tipo pequeno, forte, buliçoso, destaca-se da multidão. Quando solteiro, *foi um boêmio desregrado*, um perfeito tipo à Murger. [...] *O vestuário é para Belmiro o que foi para Honoré de Balzac* e para Alphonse Karr, o que é para Daudet e para Carolus Durand, o que é para Léon Bonnat e Rochegrosse: uma feição artística, um sintoma do bom gosto [...]. O vestuário de Belmiro é o de um homem de talento e de gosto. *E existe uma certa relação entre a sua maneira de vestir com a sua maneira de pintar e sentir os assuntos*. Ele pinta e vê a natureza de um modo muito diferente pelo qual pintam e veem outros artistas (grifos nossos).⁴⁰

O artista aqui também é apresentado como um homem “forte”, “boêmio” e, certamente, viril. No entanto, ele não está a percorrer, com calções curtos e sapatões deselegantes, a *campagna* romana. Seus pontos de parada são o “Café Inglez” e a “Casa Havaneza”, e seu vestuário é um “sintoma do bom gosto”.

Igualmente, no que tange à temática das obras, as escolhas do artista *dândi* eram diferentes das de um artista como Henrique Bernardelli, que, tal como Michetti ou Courbet, não era eminentemente um pintor da vida urbana e de seus dramas.

Uma parte dos intelectuais e dos artistas do final do século 19 defendia que o artista moderno deveria pintar a vida contemporânea. Um desses intelectuais foi Baudelaire. Em um ensaio intitulado *Le Peintre de La Vie Moderne*, publicado pela

³⁸ MIGLIACCIO, Luciano. *Arte Brasileira do século XIX*. Udine: Università degli studi di Udine, 2007. pp. 76-77.

³⁹ *Idem*.

⁴⁰ DUQUE ESTRADA, *A arte brasileira, Op. cit.*, s/p.

³⁸ MIGLIACCIO, Luciano. *Arte Brasileira do século XIX*. Udine: Università degli studi di Udine, 2007. pp. 76-77.

³⁹ *Idem*.

⁴⁰ DUQUE ESTRADA, *A arte brasileira, Op. cit.*, s/p.

primeira vez no jornal francês *Le Figaro*, em 1863, Baudelaire empregou o termo *modernité* para articular um senso de diferença em relação ao passado e descrever uma identidade peculiarmente moderna. Baudelaire argumentou que os artistas deveriam concentrar-se no contemporâneo e em todas as suas facetas diversas e fugidias. O artista deveria pintar suas figuras em roupas contemporâneas e não em vestimentas arcaicas do passado.⁴¹ Constantin Guys, por exemplo, o herói boêmio de Baudelaire, *dândi* e *outsider*, era louvado por ser “le peintre de la circonstance et de tout ce qu’elle suggère d’éternel”.⁴²

Ressonâncias da argumentação de Baudelaire podem ser sentidas em articulistas do final do século 19 no Brasil, como Alfredo Camarate.⁴³ Mas, sobretudo, em Gonzaga Duque percebemos maior aderência ao pensamento do escritor francês.

Gonzaga Duque avalia de forma negativa as pinturas históricas de Bernardelli, condenando rigorosamente o tema dos quadros, como podemos perceber neste pequeno trecho do artigo que escreve sobre a exposição Henrique Bernardelli-Facchinetti.

Entre os quadros expostos figuram alguns que *estão em desarmonia com as aspirações estéticas do nosso tempo*. Bachanal, Depois da Bachanal, Banhos Romanos e Profano e Sacro, dão a conhecer extraordinária facilidade e elegância do traço; são pintados com uma tonalidade quente e feliz, mas desculpe-me a franqueza, *são obras sem o mínimo interesse, porque são inúteis*. A arte moderna tem um destino a cumprir – é a cooperadora da organização social (grifos nossos).⁴⁴

Já a compreensão do crítico, em 1888, em relação a Belmiro de Almeida é bastante diversa.

Os assuntos históricos têm sido o maior interesse dos nossos pintores que, empreendendo-os, não se ocupam com a época nem com os costumes que devem formar os caracteres aproveitáveis na composição dessas telas. *Belmiro é o primeiro, pois, a romper com os precedentes, é o inovador, é o que, compreendendo por uma maneira clara*

paint his characters wearing contemporary clothing, and not clothes from the past.⁴¹ Constantin Guys, for example, Baudelaire’s bohemian hero, *dandy* and *outsider*, was praised for being “le peintre de la circonstance et de tout ce qu’elle suggère d’éternel”⁴²

Repercussions of Baudelaire’s arguments can be noticed in writers at the end of the 19th century, such as Alfredo Camarate.⁴³ But especially in Gonzaga Duque one can observe the strongest adhesion to the French writer’s thought.

Gonzaga Duque evaluated negatively Bernardelli’s historical paintings, rigorously condemning the theme of his paintings, as can be noticed in this passage from the article about the Henrique Bernardelli-Facchinetti’s exhibition.

Among the paintings displayed, there are some which *are in disharmony with the aesthetic aspirations of our time*. Bacchanal, After the Bacchanal, Roman Baths and Sacred and Profane show the extraordinary easiness and the elegance of the trace; they are painted with hot and happy tones but, forgive my sincerity, *they are works with no interest, for they are useless*. The modern art has a role to fulfill – which is cooperating with the social organization (our emphasis).⁴⁴

The critic’s understanding in 1888 about Belmiro de Almeida, is quite different.

The historical subjects have been the greatest interest for our painters who, engaging in them, do not worry about the epoch or the habits that should built the characters displayed on these canvases. *Belmiro is thus the first to break with his predecessors, he innovates, he is the one who interprets a new subject, clearly understanding the art of his time*. Stands here a serious matter – less a predilection than a real aesthetic transformation. *The painter, ignoring the historical subjects to deal with a domestic matter, exuberantly proves that he comprehends the needs of modern societies, and knows that the concern of contemporary philosophers is the idea of the humanity represented by this only force, inaccessible to iconoclastic coups of the ridiculous, the firmest,*

⁴¹ FER, *Op. cit.*, pp. 9-10.

⁴² BAUDELAIRE, Charles. *Le Peintre de La Vie Moderne*. Publié la 1^{ère} fois en 1863. Disponível em: <<http://www.livrespourtous.com>>. Em nossa tradução livre: “pintor da circunstância e de tudo que ela oferece de eterno”.

⁴³ CAMARATE, Alfredo. *Gazetilha. Jornal do Commercio*, 24 out. 1886. s/p.

⁴⁴ DUQUE ESTRADA, Luiz Gonzaga. “Exposição Facchinetti e Henrique Bernardelli?”. *Bellas Artes. A Semana*, 4 dez. 1886. s/p.

⁴¹ FER, *Op. cit.*, pp. 9-10.

⁴² BAUDELAIRE, Charles. *Le Peintre de La Vie Moderne*. Publié la 1^{ère} fois en 1863. Available at: <<http://www.livrespourtous.com>>. In our free translation: “painter of the circumstances and all that it suggests of eternal”.

⁴³ CAMARATE, Alfredo. *Gazetilha. Jornal do Commercio*, 24 out. 1886. s/p.

⁴⁴ DUQUE ESTRADA, Luiz Gonzaga. “Exposição Facchinetti e Henrique Bernardelli?”. *Bellas Artes. A Semana*, 4 dez. 1886. s/p.

the highest, and the most admirable of all institutions – the family.

It is this art that people need, because it speaks intimately about the joys and disappointments whose grooves still remain in their hearts. [...] Belmiro did well painting this picture. His painting, I said, is similar to his clothing (our emphasis).⁴⁵

We can notice, based on what was stated in this subchapter, that the image of the modern artist was quite complex. Henrique Bernardelli and Belmiro de Almeida, though with some tangential features, had opposite personalities, and were both identified as modern artists, many times by the same critic.

We will now analyze some tangential features that justify, to a large extent, the inclusion of both in the list of the modern artists in the end of the 19th century in Brazil, as conceived by their contemporaries.

Impressions filtered through a temperament

Constance Naubert-Riser, in her introduction about the critics on French Art during the 1890s, for the book *La promenade du critique influent*, stresses:

What marks this period, even further than the confrontations of opinion, is the acceptance, or even the consecration of the difference [...] we actually watch a *general defense of individualism* (our emphasis).⁴⁶

Here is a definitive feature of the modern artist, whether he was a “rebel pilgrim of art”, or a kind of “Parisian of the boulevards”: his individuality, his originality. One can notice, in the speech of the critics in the last years of the 1880s, the increasing demand for authenticity and originality in the works of the artists who wanted to be modern.

According to Denys Riout, throughout the 1880s and 1890s in Europe, originality was understood as a quality of the artist’s temperament.⁴⁷ One believed

⁴⁵ DUQUE ESTRADA, *A arte brasileira, Op. cit.*, s/p.

⁴⁶ NAUBERT-RISER, Constance. 1890-1900: Introduction. *La promenade du critique influent: anthologie de la critique d’art en France 1850-1900*. Paris: Hazan, 1990. pp. 319-325. In the original: “Ce qui marque cette période encore plus profondément que les affrontements d’opinions, c’est l’acceptation, voire même la consécration de la différence [...] on assiste en fait à une défense généralisée de l’individualisme”.

⁴⁷ RIUOT, Denys. “Diversité des impressionnismes (1874-1886)”. *Les écrivains devant l’impressionisme*. Paris: Macula, 1989. pp. 24-25.

a arte do seu tempo, interpreta um assunto novo. Vai nisto uma questão séria – menos o de uma predileção do que a de uma verdadeira transformação estética. *O pintor, desprezando os assuntos históricos para se ocupar de um assunto doméstico, prova exuberantemente que compreende o desiderato das sociedades modernas* e conhece que a preocupação dos filósofos de hoje é a humanidade representada por essa única força inacessível aos golpes iconoclastas do ridículo, a mais firme, a mais elevada, a mais admirável das instituições – a família.

É desta arte que o povo necessita, porque é a que lhe fala intimamente das alegrias e das desilusões cujos sulcos ainda permanecem em seu coração. [...] Belmiro fez bem em pintar este quadro. A sua pintura, disse eu, tem semelhança com o seu vestuário (grifos nossos).⁴⁵

Podemos verificar, com base no que foi exposto ao longo do presente subcapítulo, que a imagem do artista moderno era bastante complexa. Henrique Bernardelli e Belmiro de Almeida, ainda que com algumas características tangenciais, eram personalidades opostas, ambos identificados como artistas modernos, muitas vezes, pelo mesmo crítico.

Passaremos a analisar algumas características tangenciais que justificam, em grande medida, a inserção de ambos no rol dos artistas modernos do final do século 19 no Brasil, tal como concebido por seus contemporâneos.

Impressões filtradas por meio de um temperamento

Constance Naubert-Riser, na sua introdução sobre a crítica da arte francesa da década de 1890, no livro *La promenade du critique influent*, destacou:

O que marca esse período ainda mais profundamente que os afrontamentos de opinião, é a aceitação, ou mesmo a *consagração da diferença* [...] nós assistimos de fato a uma *defesa generalizada do individualismo* (grifos nossos).⁴⁶

Eis uma característica definitiva do artista moderno, fosse ele um “rebelde romeiro da arte” ou uma espécie de “parisiense

⁴⁵ DUQUE ESTRADA, *A arte brasileira, Op. cit.*, s/p.

⁴⁶ NAUBERT-RISER, Constance. 1890-1900: Introduction. *La promenade du critique influent: anthologie de la critique d’art en France 1850-1900*. Paris: Hazan, 1990. pp. 319-325. No original: “Ce qui marque cette période encore plus profondément que les affrontements d’opinions, c’est l’acceptation, voire même la consécration de la différence [...] on assiste en fait à une défense généralisée de l’individualisme”.

bulevardeiro”: a sua individualidade, a sua originalidade. Já nos últimos anos da década de 1880, percebemos, na fala dos críticos, crescente cobrança por autenticidade e originalidade na obra dos artistas que se pretendiam modernos.

Segundo Denys Riout, na Europa, no decorrer dos anos de 1880 e 1890, a originalidade era compreendida como um atributo do temperamento do artista.⁴⁷ Acreditava-se que a originalidade daria fim à tradição acadêmica, que, segundo o pensamento da época, “elegendo as obras do passado como modelos a serem seguidos, conseguia unicamente lhes transformar em moldes destituídos de qualquer significado, em inúteis carcaças”.⁴⁸ A valorização da originalidade abria um espaço de liberdade, no seio do qual o autor podia se afirmar em toda a sua singularidade. O artista, a partir de então, deveria pintar como via, como sentia, respeitando o seu temperamento.

É possível verificarmos que, nos escritos sobre arte do final do século 19, “sincero e original” se opunham a “falso e convencional”. A defesa dos teóricos e dos críticos por uma arte “original”, “sincera”, “autêntica” e a associação dessas qualidades à pintura moderna foi uma ação continuada, tornando-se, mesmo, uma das principais características dos escritos de arte das últimas décadas do século 19.

Em seu famoso texto *Proudhon e Courbet*, Émile Zola contrapôs o “temperamento individual” do artista e a impessoalidade, defendendo desta forma uma obra de arte:

Eu sustento que a obra só vive pela sua originalidade. É necessário que eu encontre um ser humano em cada obra, ou a obra me deixa frio. Eu sacrifiquei completamente a humanidade ao artista. Minha definição de uma obra de arte seria, se eu a formulasse: Uma obra de arte é um pedaço da criação visto através de um temperamento. Pouco me importa o resto. [...] Vocês não compreenderam, portanto, que a arte é a livre expressão de um coração e de uma inteligência, e que *ela é tão maior quanto mais é pessoal* (grifos nossos).⁴⁹

⁴⁷ RIUOT, Denys. “Diversité des impressionnismes (1874-1886)”. *Les écrivains devant l'impressionisme*. Paris: Macula, 1989. pp. 24-25.

⁴⁸ RIUOT, Denys. “Théodore Duret, gentleman de la critique (1838-1927)”. DURET, Théodore. *Critique de avant-garde*. Paris: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1998. p. 15.

⁴⁹ ZOLA, Émile. *Mes baines: causeries littéraires et artistiques*. Paris: G. Charpentier, 1879. p. 25. Disponível em: <<http://www.gallica.fr>>. No original: “Moi, je pose en principe que l'oeuvre ne vit que par l'originalité. Il faut que je retrouve un homme dans chaque oeuvre, ou l'oeuvre me laisse froid. Je sacrifie carrément

that originality would put an end to the academic tradition which, according to the ideas of the period, “electing the works from the past as models to be followed, one could transform them into casts deprived from any meaning, into useless carcasses”.⁴⁸ Valuing originality would open a place of freedom, in within which the painter could state his singularity. The artist, from then on, should paint as he saw, as he felt, respecting his own temperament.

It is noticeable that, in the writings about art in the end of the 19th century, “sincere and original” were opposed to “fake and conventional”. The critics and theorists defense for an “original”, “sincere”, “authentic” art, and the association of these qualities with the modern painting, was a continuous action, having even become one of the main features of the writings about art in the last decades of the 19th century.

In his famous text, *Proudhon e Courbet*, Émile Zola contrasted the artist’s “individual temperament” and the impersonality, defending a work of art:

I hold that the work of art lives only by its originality. It is necessary that I find a human being in each work, or the work makes me cold. I fully sacrifice humanity to the artist. My definition of a work of art would be, if I stated it: An artwork is the part of a creation seen through a temperament. The rest matters little to me. [...] Therefore, you have not understood that art is the free expression of a heart and intelligence, and that *it is greater the more personal it gets* (our emphasis).⁴⁹

Writers such as Camillo Boito, in Italy, published in their writings this same idea that a painting should be “filtered” by the artist’s temperament:

⁴⁸ RIUOT, Denys. “Théodore Duret, gentleman de la critique (1838-1927)”. DURET, Théodore. *Critique de avant-garde*. Paris: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1998. p. 15.

⁴⁹ ZOLA, Émile. *Mes baines: causeries littéraires et artistiques*. Paris: G. Charpentier, 1879. p. 25. Available at: <<http://www.gallica.fr>>. In the original: “Moi, je pose en principe que l'oeuvre ne vit que par l'originalité. Il faut que je retrouve un homme dans chaque oeuvre, ou l'oeuvre me laisse froid. Je sacrifie carrément l'humanité à l'artiste. Ma définition d'une oeuvre d'art serait, si je la formulais: ‘Une oeuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament’. Que m'importe le reste. [...] Vous n'avez donc pas compris que l'art est la libre expression d'un coeur et d'une intelligence, et qu'il est d'autant plus grand qu'il est plus personnel”.

[...] artist is not called to express the “meticulous material form”, but to put this form in relation to the “deep sense of the subject”; in order to be successful in this task, he should have that “rare virtue”, *which is capable of transforming into sensitive forms, therefore noticeable by all, the very “emotion” before the real* (our emphasis).⁵⁰

Thus, this was a widespread notion.⁵¹ Hence, it is not surprising to notice in the artistic debate in Brazil through the late 1880s, the increasing prominence attributed to the “artist’s temperament”, his individuality and even his freedom of expression, even if this last one would harm the rules of perspective, proportion and verisimilitude to the real. The modern posture of the artist in regard to art should be expressed in his works; his unique temperament determined his originality.

Bearing this kind of consideration in mind, Gonzaga Duque argued in *A Arte Brasileira*, book mentioned above:

But *Bernardelli’s faults form qualities*. A revolutionary, an innovative, cannot be a cold drawer of the line, nor an accurate colorist. *He must see differently*, be resolute, *paint what he feels*, without older artifices, but *through the modern ones*, for *style is no more than an artifice*, after all, *used to express our emotions* (our emphasis).⁵²

⁵⁰ GRIMOLDE, Alberto (a cura di). *Omaggio a Camillo Boito*. Milano: Francoangeli, 1991. In the original: “... l’artista è chiamato a rendere non la forma materiale meticolosa, ma a porre quest’ultima em relazione al sentimento profondo del soggetto trattato; per riuscire in ciò egli deve possedere quella tanto rara virtù capace di trasformare in forme sensibili, quindi percepibili da tutti, la propria emozione davanti al vero”.

⁵¹ We could also add the passage by Guy de Maupassant: “Cette tendance vers la personnalité étalée – car c’est la personnalité voilée qui fait la valeur de toute œuvre, et que l’on nomme génie ou talent – cette tendance n (est-elle pas une preuve de l’impuissance à observer, à observer, à absorber la vie éparsse autour de soi, comme ferait une pieuvre aux innombrables bras? [...] Ce tempérament peut avoir les qualités les plus diverses, et se modifier suivant les époques, mais plus il aura de facettes, comme le prisme, plus il reflétera d’aspects de la nature, de spectacles, de choses, d’idées de toute sorte et d’êtres de toute race, plus il sera grand, intéressant et neuf”. MAUPASSANT, Guy de. *Chroniques*. III Vol. Paris: Union Générale d’Editions, 1980. p. 384 *apud* WOLTER, Jennifer Kristen. *Huysmans and Maupassant Following Zola’s Model of Naturalism*. Dissertation presented in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Doctor of Philosophy in the Graduate School of The Ohio State University, 2003. p.329. Available at: <<http://etd.ohiolink.edu>>.

⁵² DUQUE, Gozaga, *A arte brasileira*, *Op. cit.*, s/p.

Escritores como Camillo Boito, na Itália, divulgaram igualmente em seus escritos a noção de que uma pintura deveria ser “filtrada” pelo temperamento do artista:

[...] artista é chamado a exprimir não a “forma material meticolosa”, mas a por esta última em relação ao “sentimento profundo do tema tratado”; para ser bem-sucedido nesta tarefa ele deve possuir aquela “virtude tão rara” *capaz de transformar em formas sensíveis, portanto perceptíveis por todos, a própria “emoção” diante do real* (grifos nossos).⁵⁰

Tratava-se, pois, de uma noção bastante difundida.⁵¹ Não causa espanto, destarte, verificarmos no Brasil, a partir dos últimos anos da década de 1880, o aumento, no debate artístico, da importância conferida ao “temperamento do artista”, à sua individualidade e mesmo à sua liberdade de expressão, ainda que esta última ferisse as regras de perspectiva, proporção e verossimilhança com o real. A postura moderna do artista em relação à arte deveria estar expressa nas suas obras; seu temperamento único era o que determinava sua originalidade.

Estando dominado por esse tipo de reflexão, Gonzaga Duque argumentou no já mencionado livro *A Arte Brasileira*:

l’humanité à l’artiste. Ma définition d’une oeuvre d’art serait, si je la formulais: ‘Une oeuvre d’art est un coin de la création vu à travers un tempérament’. Que m’importe le reste. [...] Vous n’avez donc pas compris que l’art est la libre expression d’un coeur et d’une intelligence, et qu’il est d’autant plus grand qu’il est plus personnel”.

⁵⁰ GRIMOLDE, Alberto (a cura di). *Omaggio a Camillo Boito*. Milano: Francoangeli, 1991. No original: “... l’artista è chiamato a rendere non la forma materiale meticolosa, ma a porre quest’ultima em relazione al sentimento profondo del soggetto trattato; per riuscire in ciò egli deve possedere quella tanto rara virtù capace di trasformare in forme sensibili, quindi percepibili da tutti, la propria emozione davanti al vero”.

⁵¹ Podemos acrescentar, igualmente, o trecho de uma crítica de Guy de Maupassant: “Cette tendance vers la personnalité étalée – car c’est la personnalité voilée qui fait la valeur de toute œuvre, et que l’on nomme génie ou talent – cette tendance n (est-elle pas une preuve de l’impuissance à observer, à observer, à absorber la vie éparsse autour de soi, comme ferait une pieuvre aux innombrables bras? [...] Ce tempérament peut avoir les qualités les plus diverses, et se modifier suivant les époques, mais plus il aura de facettes, comme le prisme, plus il reflétera d’aspects de la nature, de spectacles, de choses, d’idées de toute sorte et d’êtres de toute race, plus il sera grand, intéressant et neuf”. MAUPASSANT, Guy de. *Chroniques*. III Vol. Paris: Union Générale d’Editions, 1980. p. 384 *apud* WOLTER, Jennifer Kristen. *Huysmans and Maupassant Following Zola’s Model of Naturalism*. Dissertation presented in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Doctor of Philosophy in the Graduate School of The Ohio State University, 2003. p.329. Disponível em: <<http://etd.ohiolink.edu>>.

Mas os defeitos de Bernardelli formam qualidades. Um revolucionário, um inovador, não pode ser um frio desenhador da linha, nem um colorista preciso. *É necessário que ele veja diferente, que seja resoluto, que pinte o que sente, sem artifícios antigos, mas por artifícios modernos, porque afinal de contas, o estilo não é mais do que um artifício empregado para exprimir as nossas emoções* (grifos nossos).⁵²

Essa capacidade do artista não o deixou após ele ter assumido o cargo de professor de pintura na Escola Nacional de Belas Artes. É o que percebemos na crítica sobre a tela “Volta ao Trabalho”, à mostra na Exposição Geral de 1894 (Fig. 10):

A Volta do Trabalho, cuja péssima colocação não deixa que se aprecie convenientemente, é uma daquelas cenas melancólicas em que *o temperamento do autor sintetiza o assunto mais preferido da época moderna* [...]. A cena é um bonito efeito de sol posto, as figuras feitas sem preocupação estética, parecem intencionalmente destinadas a despertar a tristeza. Numa situação quase idêntica Basquez e Willet souberam, com insuperável felicidade, reunir *o sentimento da tristeza e o da beleza*. Ainda assim este quadro merece ser muito considerado, apreciado e, antes de tudo, adquirido (grifos nossos).⁵³

Verificamos que a opinião dos críticos, sintomática do meio artístico carioca, encontrava respaldo na crítica europeia do momento. Em suas falas, a capacidade do artista de transmitir a própria emoção era um dos requisitos principais para a construção de uma obra de arte.

Este trecho de uma crítica de Olavo Bilac a Antonio Parreiras, quando da exposição dos quadros do artista no Ateliê Moderno, em 1890, é um bom exemplo:

Mas os quadros [de Antonio Parreiras] que mais encantam são os brasileiros [...]. Em primeiro lugar, a *Tristeza*. Divino! [...] *Quem vê a Tristeza, sente positivamente, com a mesma intensidade e com a mesma força, a impressão que dominava o artista no momento do trabalho* [...]. Ah! Vivam os novos! Vivam os novos! *Aqui está um novo, saído do seu próprio e exclusivo esforço, glorioso em plena mocidade, fazendo pela arte brasileira, ele só, mais do que fizeram todos os fósseis*, cujos quadros amarelecem na academia, nessa mesma academia onde o Sr. Maia julga ter prestado um serviço excepcional

This ability of the artist did not leave him after he assumed the post of professor of painting at the National School of Fine Arts. This can be noticed in the review on the “Volta ao Trabalho” picture, displayed at the General Exhibition in 1894 (Fig. 10):

The “Volta ao Trabalho”, whose bad positioning does not allow one to properly appreciate it, is one of those melancholic scenes in which *the painter’s temperament summarizes the favorite theme of the modern era* [...]. The scene shows a beautiful effect of the sun already set, the figures made without aesthetic concerns seem intentionally designed to arouse sadness. In a nearly identical situation, Basquez and Willet had known, with unbeatable accuracy, how to gather *the sense of sadness and beauty*. Even so, this painting must be highly considered, appreciated and, above all, purchased (our emphasis).⁵³

We noticed that the critics’ opinions, symptomatic of the artistic scene in Rio de Janeiro, were supported by the European art critic at the time. In their speech, the artist’s ability to transmit his own emotions was one of the main requirements for making a work of art.

One good example is this passage from a review by Olavo Bilac on Antonio Parreiras during the exhibition of the artist’s paintings at the Ateliê Moderno, in 1890:

But the most delightful paintings [by Antonio Parreiras] are the Brazilian ones [...]. In the first place, the *Tristeza*. Divine! [...] *Whoever sees the Tristeza positively feels, with the same strength and intensity, the impression that dominated the artist at the very moment of painting* [...]. Oh! Long live the new! Long live the new! *Here is a new one, coming from his own and exclusive effort, glorious in his youth, doing, him alone, for Brazilian art, more than all the fossils had done, those whose paintings are turning yellow in the Academy, in this same Academy where Mr. Maia believes to have done an exceptional work for the students, making them copy prints at the galleries of permanent exhibition* (our emphasis).⁵⁴

Even though he did not become, in the following years, a master at the National School of Fine Arts, at least with the “Tristeza”, Parreiras has exemplified

⁵² DUQUE, Gozaga, *A arte brasileira*, Op. cit., s/p.

⁵³ “HENRIQUE BERNARDELLI”. *Gazeta de Notícias*, 7 out. 1894. p. 2.

⁵³ “HENRIQUE BERNARDELLI”. *Gazeta de Notícias*, 7 out. 1894. p. 2.

⁵⁴ BILAC, Olavo. *Gazeta de Notícias*, 8 jun. 1890. p. 1.

to the younger artist the kind of attitude they should have before the reality. Opposed to this attitude, was that one taught at the Academy, which, according to Bilac, should encourage the detachment from reality through an education based on the copy of prints and on the old masters' works.

Recent studies have shown that the education at the Academy was not restricted to these procedures. Zeferino da Costa, even before Jorge Grimm, used to take his students to paint outside the Academy's rooms, in close contact with nature. But it was not enough for a painting to be painted *en plain air* in order to be understood as modern.

In this sense, in her book *Realismo*, when comparing "Os Belos Cordeiros", by Ford Madox Brown (Fig. 11) with the "Almoço na Relva", by Manet (Fig. 12), Linda Nochlin significantly illuminates the idea of what was expected from a painting in the second half of the 19th century, in order for it to be considered a product of its time:

Ford Madox states that in his painting "Os belos cordeiros", there was "no further meaning than the apparent ones" (however the sheer title should be enough for doubting this statement), that "the paintings should be judged first and foremost as such" and that his was "painted outdoors, with the single intent to reproduce this effect the best possible way, as enabled by my own abilities, in a first attempt of its kind"; in other words, the "Os belos cordeiros" does not wish to be anything other than an outdoor representation of his wife, his daughter and a group of sheep. But the condensed surfaces, the rigidity of the poses, the clothing from another epoch, and the general impression of a long and assiduous effort that comes from the painting, clearly demonstrates the presence of a rearranged significance that transcends – perhaps even independently from the conscious intention of the artist – the visible reality. The painting is full of sun, *but with little immediacy and contemporaneity*; there is no doubt that Brown made it outdoors (he reported that the excessive sunlight had given him fever in two different occasions), *but he transformed this outdoors into a kind of studio*, making a car from Clapham Common bring the sheep, keeping his wife posing to him wearing a dress from the eighteenth century, taking a mannequin outside every morning, and then collecting it back at night or when it rained, slowly building his artwork, little by little. *On the contrary, Manet, when painting the "O almoço na relva" in the studio, knew better how to express the plain air and all the immediacy and contemporaneity* that this concept implies before modernity and the refine-

aos alunos, ordenando-lhes que copiem estampas nas galerias da exposição permanente (grifos nossos).⁵⁴

Mesmo não tendo se tornado nos anos seguintes um professor da Escola Nacional de Belas Artes, ao menos em "Tristeza", Parreiras exemplificou aos jovens artistas o tipo de postura que eles deveriam ter diante do real. A essa postura se opunha aquela que era ensinada na Academia, que, na visão de Bilac, pregava o distanciamento em relação ao real, por meio de um ensino baseado na cópia de estampas e nas obras dos mestres do passado.

Estudos recentes têm mostrado que o ensino na Academia não se limitava a esse tipo de procedimento. Zeferino da Costa, antes mesmo de Jorge Grimm, levava os seus alunos para pintarem fora das salas da Academia, em contato direto com a natureza. Mas para ser compreendida como moderna, não bastava à pintura ter sido realizada *en plain air*.

Nesse sentido, Linda Nochlin, em seu livro *Realismo*, ao comparar "Os Belos Cordeiros", de Ford Madox Brown (Fig. 11), com "Almoço na Relva", de Manet (Fig. 12), lança uma expressiva luz sobre o que se esperava de uma pintura na segunda metade do século 19, a fim de considerá-la um produto do seu tempo:

Ford Madox Brown afirma que no seu quadro "Os belos cordeiros" não havia "nenhum significado além daqueles evidentes" (mas o título bastaria para duvidar de tal afirmação), que "os quadros devem ser julgados antes de tudo enquanto tais" e que o seu fora "pintado ao ar livre, com a única intenção de reproduzir este efeito da melhor maneira permitida pelas minhas capacidades, numa primeira tentativa do gênero"; em outras palavras, "Os belos cordeiros" não deseja ser outra coisa que uma representação ao ar livre de sua esposa, da sua filha e de um grupo de ovelhas. Mas as superfícies condensadas, a rigidez das poses, as vestimentas de outras épocas e a impressão geral de um longo e assíduo empenho que emana da pintura claramente demonstram a presença de um significado reordenado que transcende – talvez mesmo independentemente da intenção consciente do artista – a realidade visível. No quadro há muito sol, *mas bem pouco imediatismo e contemporaneidade*; sem dúvida, Brown o pintou ao ar livre (ele mesmo relatou que o excesso de luz solar lhe havia causado febre em duas ocasiões), *mas transformou este ar livre em uma espécie de estúdio*, fazendo vir todos os dias os carneiros em um carro

⁵⁴ BILAC, Olavo. *Gazeta de Notícias*, 8 jun. 1890. p. 1.

de Clapham Common, mantendo sua esposa posando com um vestido setecentesco, levando para fora todas as manhãs um manequim e recolhendo-o todas as noites ou quando chovia, construindo lentamente a sua obra pouco a pouco. *Ao contrário, Monet, ao pintar no estúdio* “O almoço na relva” *soube exprimir muito melhor o plein air e todo o imediatismo e contemporaneidade* que este termo implica diante da modernidade e o requinte das vestimentas, a desenvoltura das poses, a informalidade da composição e a evidente rapidez da observação pictórica, caracterizada por uma pincelada aberta e concisa. *Isto confirma que o importante não é quem pintou primeiro em plein air ou se um certo quadro foi ou não realizado ao ar livre, mas sim qual foi a atitude geral do artista a respeito da arte e para qual realidade ele voltou sua atenção* (grifos nossos).⁵⁵

Adiante, a autora completa:

Pode-se dizer que no “Rebanho Errante” de Hunt houve “pela primeira vez na história da arte – como depois proclamou Ruskin – aquele perfeito equilíbrio de cor e sombra capaz de transpor a realidade da luz solar em uma chave na qual as harmonias

ment of the clothing, *the resourcefulness of the poses, the informality of the composition and the clear rapidity of the pictorial observation*, characterized through an opened and concise stroke. *This corroborates the idea that what matters is not to know who first painted in plein air, or whether a certain painting was or was not made outdoors, but what the artist’s general attitude towards art was, and to which reality he had turned his attention* (our emphasis).⁵⁵

The author continues later:

One could say that there was, in the “Rebanho Errante” by Hunt, “for the first time in Art History – as Ruskin later declared – that perfect balance between color and shadow, capable of converting the reality of the sunlight into a key in which the viable harmonies, through material pigments, can

⁵⁵ NOCHLIN, Linda. “Il faut être de son temps”: il realismo e l’esigenza della contemporaneità”. *Il realismo nella pittura europea del XIX secolo*. Torino: Einaudi, 2003. (edição italiana). pp. 82-84. No original: “Ford Madox Brown sostenne che nel suo quadro ‘I begli agnellini’ non vi era ‘nessun significato oltre quello manifesto’ (ma basterebbe il titolo a far dubitare di una simile affermazione), che ‘i quadri debbono essere giudicati innanzi tutto in quanto tali’ e che il suo era stato ‘dipinto al sole, con l’unico intento di riprodurre quest’effetto nel modo migliore consentito dalle mie capacità in un primo tentativo dal genere’; in altre parole, ‘I begli agnellini’ non volevano essere altro che una raffigurazione all’aperto di sua moglie, della sua bambina e di un gruppo di pecorelle. Ma la compattezza delle superfici, la rigidità’ delle pose, i costumi di altri tempi e la generale impressione di lunga e assidua applicazione che emana dal dipinto denunciano chiaramente la presenza di un significato riposto che trascende – forse anche indipendentemente dall’intenzione consapevole dell’artista – la realtà visiva. Nel quadro c’è molto sole, ma ben poca immediatezza e contemporaneità; senza dubbio Brown lo dipinse all’aria aperta (egli stesso riferì che il troppo sole gli aveva dato due volte la febbre), ma trasformo quest’aria aperta in uno studio, facendosi venire ogni giorno gli agnelli su un carro da Clapham Common, tenendo in posa sua moglie in abito setecentesco, portando fuori ogni mattina un manichino e riportandolo al coperto ogni sera o quando pioveva, costruendo lentamente la sua opera pezzo per pezzo. Al contrario Monet, pur dipingendo in studio ‘La colazione sull’erba’, seppe esprimere molto meglio il *plein air* e tutta l’immediatezza e contemporaneità che questo termine implica mediante la modernità e la raffinatezza degli abbigliamenti, la disinvoltura delle pose, l’informalità della composizione e l’apparente rapidità della notazione pittorica, caratterizzata da una pennellata aperta e sintetica. Ciò conferma che l’importante non è chi abbia dipinto per primo in *plein air* o se un certo quadro sia stato o no eseguito a I l’aperto, ma piuttosto quale fosse l’atteggiamento globale dell’artista nei riguardi dell’arte e verso quale realtà egli si volgesse”.

⁵⁵ NOCHLIN, Linda. “Il faut être de son temps”: il realismo e l’esigenza della contemporaneità”. *Il realismo nella pittura europea del XIX secolo*. Torino: Einaudi, 2003. (Italian edition). pp. 82-84. In the original: “Ford Madox Brown sostenne che nel suo quadro ‘I begli agnellini’ non vi era ‘nessun significato oltre quello manifesto’ (ma basterebbe il titolo a far dubitare di una simile affermazione), che ‘i quadri debbono essere giudicati innanzi tutto in quanto tali’ e che il suo era stato ‘dipinto al sole, con l’unico intento di riprodurre quest’effetto nel modo migliore consentito dalle mie capacità in un primo tentativo dal genere’; in altre parole, ‘I begli agnellini’ non volevano essere altro che una raffigurazione all’aperto di sua moglie, della sua bambina e di un gruppo di pecorelle. Ma la compattezza delle superfici, la rigidità’ delle pose, i costumi di altri tempi e la generale impressione di lunga e assidua applicazione che emana dal dipinto denunciano chiaramente la presenza di un significato riposto che trascende – forse anche indipendentemente dall’intenzione consapevole dell’artista – la realtà visiva. Nel quadro c’è molto sole, ma ben poca immediatezza e contemporaneità; senza dubbio Brown lo dipinse all’aria aperta (egli stesso riferì che il troppo sole gli aveva dato due volte la febbre), ma trasformo quest’aria aperta in uno studio, facendosi venire ogni giorno gli agnelli su un carro da Clapham Common, tenendo in posa sua moglie in abito setecentesco, portando fuori ogni mattina un manichino e riportandolo al coperto ogni sera o quando pioveva, costruendo lentamente la sua opera pezzo per pezzo. Al contrario Monet, pur dipingendo in studio ‘La colazione sull’erba’, seppe esprimere molto meglio il *plein air* e tutta l’immediatezza e contemporaneità che questo termine implica mediante la modernità e la raffinatezza degli abbigliamenti, la disinvoltura delle pose, l’informalità della composizione e l’apparente rapidità della notazione pittorica, caratterizzata da una pennellata aperta e sintetica. Ciò conferma che l’importante non è chi abbia dipinto per primo in *plein air* o se un certo quadro sia stato o no eseguito a I l’aperto, ma piuttosto quale fosse l’atteggiamento globale dell’artista nei riguardi dell’arte e verso quale realtà egli si volgesse”.

arouse *the same impression that are directly produced by the light...*” (our emphasis).⁵⁶

Regardless if we agree or not with the author’s analyses of the canvases, we must assent that it was more important to know how to “express the *plein air*” than to actually paint *en plein air*. The idea of “immediacy” was a fundamental key, what largely provided spontaneity to a canvas. What Nochlin calls “immediacy” is what Oscar Guanabario and other art critics once called “the ability to transmit the feeling of reality, the effect of reality”.

Naturally, painting inside the studio providing the idea of something painted *en plein air*, did not prevent the artist from actually being in contact with what he was representing. The modern art of the late 19th century was committed to the direct perception of the object. Thus, it is interesting to read a short passage by Gabriele D’Annunzio about his friend Francesco Paolo Michetti:

Having always lived in the countryside, Francesco Paolo Michetti, similarly to those artist, has always *had before his eyes the object of his art* in the condition in which he wanted to study it; *he has always seen the man outdoors* in his various behaviors and different expressions, thus, he could observe and reproduce varied scenes of nature [...] *No one, apart from him, has observed “that, that is”...* (our emphasis).⁵⁷

In this new posture of the artist before reality, it was fundamental that he directly noticed what was represented in the paintings, regardless whether it was painted in the moment when he looked at the chosen subjects, or later, in his studio.

⁵⁶ NOCHLIN, *Op. cit.*, pp. 82-84. In the original: “Può direi che nel ‘Gregge vagante’ di Hunt vi fosse per la prima volta nella storia dell’arte, – come proclamò in seguito Ruskin –, qual perfetto equilibrio di colore e ombra capace di trasporre la realtà, della luce solare in una chiave in cui le armonie realizzabili coi pigmenti materiali riescono a suscitare le stesse impressione prodotte direttamente dalla luce... ”.

⁵⁷ D’ANNUNZIO, Gabriele. “Dell’arte di Francesco Paolo Michetti [1896]”. *Prose scelte*. Milano: Treves, 1906. pp. 22-31. In the original: “Essendo vissuto sempre nella campagna, Francesco Paolo Michetti, a simiglianza di quegli artefici, ha sempre avuto dinanzi agli occhi l’oggetto dell’arte sua nelle condizioni in cui egli voleva studiarlo; ha sempre veduto l’uomo all’aperto, nelle diverse attitudini e nelle diverse espressioni, ed a quindi potuto osservare e riprodurre le diverse scene della natura [...]. Nessun più di lui ha osservato ‘quel che’”.

viáveis por meio de pigmentos materiais conseguem despertar *as mesmas impressões produzidas diretamente pela luz...*” (grifos nossos).⁵⁶

Independentemente de concordarmos ou não com a leitura da autora sobre as telas, devemos anuir que saber “expressar a *plein air*” era mais importante do que fazer a pintura de fato *en plein air*. A sensação de “imediatismo” era uma chave fundamental, era o que em grande medida conferia a espontaneidade a uma tela. O que Nochlin chama de “imediatismo” é o que Oscar Guanabario e outros críticos chamaram de “capacidade de transmitir a sensação real, o efeito real”.

Certamente, produzir a pintura no ateliê, com a sensação de algo pintado *en plein air*, não isentava o artista de entrar em contato direto com o que estava sendo representado. A arte moderna do final do século 19 estava comprometida com o objeto percebido de modo direto. Nesse sentido, é válida a leitura de um pequeno trecho do escritor Gabriele D’Annunzio sobre o amigo Francesco Paolo Michetti:

Tendo vivido sempre no campo, Francesco Paolo Michetti, à semelhança daqueles autores, sempre *teve diante dos olhos o objeto da sua arte* nas condições em que ele queria estudá-lo; *sempre viu o homem a céu aberto*, nos seus diversos comportamentos e nas suas diferentes expressões, e, portanto pôde observar e reproduzir cenas variadas da natureza [...] *Ninguém além dele observou “aquilo que é”...* (grifos nossos).⁵⁷

Nessa nova postura do artista diante do real, era fundamental que aquilo que estivesse representado em seus quadros tivesse sido diretamente percebido por ele, independentemente de ter sido pintado no momento em que olhava para os temas escolhidos ou depois, em seu ateliê.

⁵⁶ NOCHLIN, *Op. cit.*, pp. 82-84. No original: “Può direi che nel ‘Gregge vagante’ di Hunt vi fosse per la prima volta nella storia dell’arte, – come proclamò in seguito Ruskin –, qual perfetto equilibrio di colore e ombra capace di trasporre la realtà, della luce solare in una chiave in cui le armonie realizzabili coi pigmenti materiali riescono a suscitare le stesse impressione prodotte direttamente dalla luce... ”.

⁵⁷ D’ANNUNZIO, Gabriele. “Dell’arte di Francesco Paolo Michetti [1896]”. *Prose scelte*. Milano: Treves, 1906. pp. 22-31. No original: “Essendo vissuto sempre nella campagna, Francesco Paolo Michetti, a simiglianza di quegli artefici, ha sempre avuto dinanzi agli occhi l’oggetto dell’arte sua nelle condizioni in cui egli voleva studiarlo; ha sempre veduto l’uomo all’aperto, nelle diverse attitudini e nelle diverse espressioni, ed a quindi potuto osservare e riprodurre le diverse scene della natura [...]. Nessun più di lui ha osservato ‘quel che’”.

No Brasil, essa relação de “verdade” com o mundo real foi inserida em várias críticas da década de 1880 e início dos anos de 1890, como nesta direcionada a Belmiro de Almeida, em 1894, na qual percebemos a sublinhada admiração do jovem Armínio de Mello Franco pela pintura do artista:

[...] *sentimos com o artista*, vemos a natureza reproduzida ali *em toda a sua verdade*, parece-nos que não se pode apanhar a vida, transportando-a para a tela de um modo diferente daquele. Está bem definido seu entusiasmo pela forma com a qual o pintor se mostrou naquelas obras recentes, concebidas durante a estada na Itália (grifos nossos).⁵⁸

Mesmo que a cena representada fosse um local fixo, com características constantes, o pintor deveria abordá-la pensando em seu aspecto momentâneo, em sua luz, atmosfera e movimentação. Esse compromisso com o visível passou a distinguir, nas últimas décadas do século 19, as pinturas de cunho moderno daquelas feitas por pintores mais antigos, cujos retratos, paisagens e naturezas-mortas haviam sido mais claramente preparados para o ato da pintura, sendo compostos por uma formalidade que mais parecia um atributo permanente do lugar estável, independentemente dos seus diferentes observadores.

Devemos nos lembrar de frases como esta do referenciado crítico de arte Théophile Gautier: “Todo o meu valor vem do fato de que sou um homem para quem o mundo visível existe”.⁵⁹ Gautier proclamava um novo interesse sobre o visual: o instante da apreensão do visível como a descoberta de uma essência única, uma experiência perfeita.

Essa sensação de imediatismo, de espontaneidade, que se opunha ao artificial e ao não autêntico, era transmitida pelo artista que conseguia passar ao espectador as suas impressões. Nas críticas e nos trechos de livros mencionados anteriormente, o termo aparece algumas vezes, como neste texto de Olavo Bilac: “Quem vê a *Tristeza*, sente positivamente, com a mesma intensidade e com a mesma força, a *impressão* que dominava o artista no momento do trabalho [...]”.⁶⁰

⁵⁸ MELLO FRANCO, *Op. cit.*

⁵⁹ BILLY, André. *Vie des frères Goncourt: précédant le Journal d’Edmond et Jules de Goncourt*. v. 3. Mônaco: L’imprimerie Nationale, 1956. pp. 141-142. No original: “Tout ma valeur [...] c’est que je suis un homme pour qui le monde visuel existe”.

⁶⁰ BILAC, Olavo. *Gazeta de Notícias*, 8 jun. 1890. p. 1.

In Brazil, this relationship between “truth” and the real world was introduced by several art reviews during the 1880s and the 1890s, such as one directed to Belmiro de Almeida in 1894, in which we can notice the stressed admiration of the young Armínio de Mello Franco for the artist’s painting:

[...] *we feel together with the artist*, we see the nature represented there *in all its truth*, it appears to us as if it was not possible to capture life and transfer it to the canvas in any way different from that one. The enthusiasm for the form with which the painter showed himself in those recent works, conceived during his stay in Italy, is well-defined (our emphasis).⁵⁸

Even though the scene represents a fixed location, with permanent characteristics, the painter should approach it considering its transitory aspect, its light, atmosphere and movement. In the last decades of the 19th century, the commitment to the visible began to distinguish the modern paintings from those made by older artists, whose portraits, landscapes and still lives had been more clearly prepared to the act of painting, and were made with a formality that seemed more like a permanent attribute of the fixed location, regardless of its different observers.

We should remember statements as this one by the art critic Théophile Gautier: “All my worth comes from the fact that I am a man to whom the visible world exists”.⁵⁹ Gautier proclaimed a new interest towards the visual: the moment of the apprehension of the visible, as the discovery of a unique essence, a perfect experience.

This sense of immediacy, spontaneity, opposed to the artificial and inauthentic, was transmitted by the artists who managed to transfer their impressions to the viewer. In the critics and passages previously mentioned, the theme appears occasionally, as in this text by Olavo Bilac: “Whoever sees the *Tristeza* positively feels, with the same intensity and strength, the *impression* that mastered the artist at the moment of creation [...]”.⁶⁰

⁵⁸ MELLO FRANCO, *Op. cit.*

⁵⁹ BILLY, André. *Vie des frères Goncourt: précédant le Journal d’Edmond et Jules de Goncourt*. v. 3. Mônaco: L’imprimerie Nationale, 1956. pp. 141-142. In the original: “Tout ma valeur [...] c’est que je suis un homme pour qui le monde visuel existe”.

⁶⁰ BILAC, Olavo. *Gazeta de Notícias*, 8 jun. 1890. p. 1.

Long before referring to the group of artists that collectively exhibited, for the first time, at the studio of the photographer Nadar in 1874, the word impression already circulated in the art criticism during the 19th century. In the review on the Charles-François Daubigny's exhibition, in 1865, Leon Lagrange called him "leader of the school of impression".⁶¹

The word impression was also used by Brazilian critics; as we believe, not referring to Impressionism, but to a manner of apprehending the real world. The extract that follows, written by Oscar Guanabara, uses the term to designate the work of Henrique Bernardelli:

In any of Bernardelli's canvases the colorist is promptly there. Powerful tones, broad strokes, a drawing that is observed with scrupulous accuracy, viscous paint, attached as if by magic. Movement, dark bright truth and – rare thing – unity.

Impressionist and painter of the real School – the school of reality (our emphasis): alongside the studio qualities, the soul of an artist, arranging everything as if it could not be arranged otherwise.⁶²

"Impressionist and painter of the real School – the school of reality", i.e., of the real world, of the visible. The author did not refer, in his review, to the Realism as an artistic movement. Henrique's canvases, as well as the "Tristeza", by Parreiras, did not simply represent images of specific landscapes, but the effect of the scenes on the artists' eyes. And this impression was filtered and revealed in the canvases through the temperament of these artists, through their individuality, resulting in an original and sincere painting.

The use of the word impression in the national and international artistic scenery may have been originated by its appearance in book titles, especially travel books, as a warning or a modest confession of a simple experience. Impression, in the title of those books, appealed to the readers who wanted to revive, through the description of a journey, the true perception and feelings of the travelers, honestly and spontaneously transmitted. Therefore, in the everyday language, the term had already acquired,

Muito antes de designar o grupo de artistas que expôs pela primeira vez coletivamente no ateliê do fotógrafo Nadar, em 1874, o termo impressão já circulava nas críticas de arte do século 19. Nas resenhas sobre a exposição de Charles-François Daubigny, em 1865, Leon Lagrange o chamou de "líder da escola da impressão".⁶¹

O termo impressão também foi utilizado pelos críticos brasileiros; cremos, não no intuito de fazer referência ao Impressionismo, mas a um modo de percepção do mundo real. A crítica que segue, tecida por Oscar Guanabara, usa o termo para designar a obra de Henrique Bernardelli:

Em qualquer uma das telas de Bernardelli o colorista se manifesta prontamente. Tons vigorosos, traços largos, desenho observado com escrupuloso rigor, tinta pastosa, ligada como que por encanto. Movimento, claro escuro verdade, e – coisa rara – unidade.

Impressionista e pintor da verdadeira Escola – a da realidade (grifos nossos): e ao lado das qualidades de atelier, a alma de artista, dispondo tudo como se d'outra forma só não pudesse dispor.⁶²

"Impressionista e pintor da verdadeira Escola – a da realidade", ou seja, do mundo real, do visível. O autor não se referiu em sua crítica ao Realismo como movimento artístico. As telas de Henrique, assim como a "Tristeza" de Parreiras, não representavam simplesmente imagens de paisagens específicas, mas o efeito da cena sobre o olhar dos artistas. E essa impressão era filtrada e revelada nas telas por meio do temperamento desses artistas, da sua individualidade, dando fruto a uma obra original e sincera.

O uso do termo impressão, pelo meio artístico nacional e estrangeiro, pode ter se originado do seu emprego em títulos de livros, principalmente de viagens, como uma advertência ou confissão modesta de uma experiência singela. Impressão, no título desses livros, atraía os leitores que desejavam reviver, no relato de uma viagem, as percepções e os sentimentos genuínos dos viajantes, transmitidos de modo franco e espontâneo. Na linguagem comum, portanto, o termo já tinha adquirido, em fins do século 19, um sentido individual de percepção: "atenuava

⁶¹ LAGRANGE, Léon. "Le salón de 1865". *Le Correspondant*, 25 mai. 1865. p. 152-154. Available at: <<http://books.google.fr>>.

⁶² GUANABARINO, Oscar. Coluna Artes. *O Paiz*, 5 nov. 1886. s/p.

⁶¹ LAGRANGE, Léon. "Le salón de 1865". *Le Correspondant*, 25 mai. 1865. p. 152-154. Disponível em: <<http://books.google.fr>>.

⁶² GUANABARINO, Oscar. Coluna Artes. *O Paiz*, 5 nov. 1886. s/p.

o peremptório, reconhecendo o subjetivo e o experimental nas descrições e julgamentos individuais”.⁶³

Podemos, igualmente, tecer clara ligação histórica entre os termos impressão e sensação. Para alguns filósofos e psicólogos, a impressão dos sentidos era o primeiro estágio do processo de conhecimento. Na França, a partir de meados do século 18, nos escritos de Étienne Bonnet, de Condillac e de Denis Diderot, e no início do século 19 entre os chamados *idéologues* – Antoine Destutt de Tracy, Maine de Biran e outros – a concepção ocupava um lugar central na análise do conhecimento.

Também para os empiristas ingleses, como John Locke e David Hume, as ideias dependiam dos sentidos. Na compreensão mais simples, difundida entre os leigos e, certamente, influenciada pelos filósofos, sensação e impressão eram sinônimos e termos da linguagem coloquial.⁶⁴ As impressões eram as primeiras experiências, os aspectos imediatos sobre a mente em seu confronto com os objetos, sendo mais genuínas e autênticas e, portanto, sinceras.

Em escritos de arte da década de 1860 e início da década de 1870 – antes mesmo da utilização da palavra para designar o grupo de jovens artistas que expuseram juntos pela primeira vez em 1874 –, podemos interpretar impressão como termo para o efeito abrangente – pessoal e influenciado pelo sentimento – de um todo complexo oferecido diretamente à percepção. De modo similar, empregava-se o termo sensação. Logo, falava-se de sensação de um lugar, de um acontecimento ou de um rosto humano. Impressão e sensação eram, desse modo, usadas como sinônimos: “Tinha-se a sensação de um lugar, uma pessoa, uma obra de arte, um meio, até mesmo uma situação de vida, como uma qualidade não verbal única, uma essência distintiva que parecia permear o todo complexo e que podia ser sentida por uma intuição imediata”.⁶⁵

Não causa estranhamento, pois, que impressão, assim como sensação fossem usados pelos críticos de arte com o sentido verificado em um artigo de Theophile Thoré-Bürger⁶⁶

⁶³ SCHAPIRO, Meyer. “O conceito de Impressionismo”. *Impressionismo*. São Paulo: Cosac Naify, 2002. pp. 38-40.

⁶⁴ *Ibidem*, pp. 38-39.

⁶⁵ *Idem*.

⁶⁶ O francês Théophile Thoré-Bürger (1807-1869) é conhecido por ter sido o crítico de arte que descobriu o artista seiscentista Johannes Vermeer nos anos de 1850. Disponível em: <<http://en.wikipedia.org>>.

by the end of the 19th century, an individual sense of perception: “it attenuated the peremptory, recognizing the subjective and experimental in the individual descriptions and judgments”.⁶³

We can equally build a clear historical link between the words impression and sensation. For some philosophers and psychologists, the impression of the senses was the first stage of the process of knowledge. In France, from the mid-eighteenth century on, in the writings of Étienne Bonnet, Condillac and Denis Diderot, and at the beginning of the 19th century among the so called *idéologues* – Antoine Destutt de Tracy, Maine de Biran among others – the conceiving of the work held a central role in the analysis of knowledge.

To the British empiricists, like John Locke and David Hume, the ideas also depended on the senses of the body. In the simplest understanding, spread among laymen, and certainly influenced by the philosophers, sensation and impression were synonyms and words of informal language.⁶⁴ The impressions were the first experiences, the immediate aspects on the mind in its confrontation with the objects, being more genuine and authentic and thus, sincere.

In writings about art from the 1860s and the beginning of the 1870s – even before the use of the word to designate the group of young artists that exhibited their art together for the first time in 1874 –, we can understand the word impression as meaning the embracing effect – personal and influenced by the feelings – of a complex whole that is directly offered to the perception. In a similar way, one would use the word sensation. Therefore, one would mention the sense of a place, a happening or a human face. This way, impression and sensation were used as synonyms: “One could have the sense of a place, a person, an artwork, an environment or even a life situation, as a unique, non-verbal quality, an ultimate essence which seemed to pervade the complex whole and which could be sensed in an immediate intuition”.⁶⁵

Therefore, it is not strange that impression, as well as sensation, were employed by art critics with the same meaning as in an essay by Theophile Thoré-Bürger⁶⁶ about the fine arts, for the Exposit-

⁶³ SCHAPIRO, Meyer. “O conceito de Impressionismo”. *Impressionismo*. São Paulo: Cosac Naify, 2002. pp. 38-40.

⁶⁴ *Idem*, pp. 38-39.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ The French Théophile Thoré-Bürger (1807-1869) is

tion Universelle in Paris, 1867: “l’artista deve aggiungere qualche cosa di suo alla imagine che ritrae: l’importanza suprema nell’arte è l’impressione che l’uomo sente dinanzi alla natura”.⁶⁷

This can also be noticed in the texts by Gonzaga Duque throughout the last years of the 19th century: the way the artist senses everything, frequently in an original and unique manner:

His heart [França Junior’s], of the poet sensitive to the aspects of nature that seem spiritualized before the eyes of these elected from mankind, this heart should listen to that mysterious language of color and form, not understood by those who have in life the destiny of vegetables. It does not mean that his distinguished professor lacks intelligence and skills, but he lacks the anxiety of the true artist, the extreme emotion of the true poet, *of those who see as no one can see, of those who feel as no one can feel, of those who translate* (our emphasis) through imagination, the unique expression of each flower, each plant, each corner of nature...⁶⁸

With this same meaning, this term was used by Oscar Guanabara in 1898 in the reviews he wrote about Armando Azevedo’s painting. Although late in relation to the period approached in the present text, this passage is meaningful, for it is demeaning, and not praising as in other examples:

[...] Mr. Armando Affonso de Azevedo Mendonça, born in Minas Gerais and living in Ouro Preto.

No one, it seems, will ever get to comprehend this gentleman’s work; and watching his *Twilight*, we even came to believe that he was a man depressed by his lack of judgment; but no – this is his system. The mentioned painting can be done with two pots of paint and two large brushes.

There is the Chinese redness, and over that, the black-green, pretending to be trees made of cutout cardboard.

The impossible and over exaggerates painters, sometimes, when questioned about the untruth of their coloring, answer: – This is how I see, and this is how I paint.

It is not exact.

known as the art critic who discovered the eighteenth-century artist Johannes Vermeer in the 1850s. Available at: <<http://en.wikipedia.org>>.

⁶⁷ “DA UN ARTICOLO DI BÜRGER INTORNO ALLE BELLE ARTI NELLA MOSTRA UNIVERSALE DI PARIGI.” *Gazzettino delle Arti Del Disegno*. Anno I Firenze, 8 Giugno 1867.

⁶⁸ DUQUE, Gonzaga, *A Arte Brasileira*, Op. cit., s/p.

sobre as belas artes, quando da Exposição Universal de Paris, em 1867: “l’artista deve aggiungere qualche cosa di suo alla imagine che ritrae: l’importanza suprema nell’arte è l’impressione che l’uomo sente dinanzi alla natura”.⁶⁷

É o que igualmente notamos nas críticas de Gonzaga Duque ao longo dos anos finais do século 19: o modo do artista sentir as coisas, muitas vezes, de forma original e única:

O seu coração [de França Junior] de poeta sensível aos aspectos da natureza que diante dos olhos desses predestinados do gênero humano parece espiritualizada, devia ouvir a misteriosa linguagem da cor e da forma, não compreendida pelos que têm na vida o destino dos vegetais. Não é que ao seu ilustre professor faltem inteligência e habilitações, mas falta-lhe o nervosismo do verdadeiro artista, falta-lhe a emotividade extrema do verdadeiro poeta, *daqueles que veem como ninguém sabe ver, daqueles que sentem como ninguém sabe sentir, daqueles que traduzem* (grifos nossos), pela imaginação, a particular expressão de cada flor, de cada planta, de cada canto da natureza...⁶⁸

Com esse mesmo sentido, o termo foi usado em 1898 por Oscar Guanabara, nas críticas que fez ao quadro de Armando Azevedo. Embora tardia em relação ao período abordado nesta tese, ela é significativa por ser desfavorável e não enaltecida, como em outros exemplos localizados:

[...] Sr. Armando Affonso de Azevedo Mendonça, mineiro e residente em Ouro Preto.

Ninguém, parece-nos, chegará a compreender os trabalhos deste senhor; e ao vermos o seu *Crepusculo*, chegámos a pensar que se tratasse de um homem infelicitado pela falta de juízo; mas não – é systema seu.

O quadro alludido póde ser feito com duas painelas de tinta e duas brochas. Dá-se o vermelhão da China e por cima o verde-negro, fingindo arvores de papelão recortado.

Os pintores, ás vezes, quando são interpellados a respeito da inverdade dos seus coloridos, impossiveis e exageradissimos, respondem: – Eu vejo assim e assim pinto.

Não é exacto.

⁶⁷ “DA UN ARTICOLO DI BÜRGER INTORNO ALLE BELLE ARTI NELLA MOSTRA UNIVERSALE DI PARIGI.” *Gazzettino delle Arti Del Disegno*. Anno I Firenze, 8 Giugno 1867.

⁶⁸ DUQUE, Gonzaga, *A Arte Brasileira*, Op. cit., s/p.

Póde ser que a sensação de côr varie conforme o individuo; mas se o pintor em questão vê a natureza de um modo diverso, claro está que, pintando tal como sente, deve-nos dar um quadro em que o effeito seja, para nós, igual ou identico ao que vemos na natureza (grifos nossos). Ou então temos uma aberração, isto é, um individuo que sente o colorido natural de modo diverso á sensação que recebe quando esse colorido se traduz na tela.⁶⁹

Para Guanabarino, uma pintura deveria representar a natureza, de modo que a sensação visual tida diante do quadro fosse a mesma sensação que poderíamos ter diante da cena real correspondente. Já em outra crítica, essa positiva, sobre a tela “Ao Sol”, de Henrique Bernardelli (Fig. 13), o autor não emprega os termos sensação ou impressão, que anteriormente havia relacionado ao artista, mas comenta a capacidade do pintor de transmitir o “efeito real” da cena retratada:

Não deve ser visto de perto esse quadro. O traço largo e independente, e os tons um tanto exagerados indicam ao observador a necessidade de se collocar a distancia.

Figuras feitas em plena luz do sol são tão difíceis, que todo aplauso é justo, mormente quando o efeito obtido é de tanta felicidade.

Tudo se destaca envolto de ondas de luz e ar, e nada se exagera no meio de tantas cores vivas aumentadas pelo poder do sol a pino. Bernardelli é o pintor da moderna escola realista. Nesta escola os objetos são reproduzidos não pela sua composição real, mas pelo seu effeito real. [...]

Nas caudas das aves, nota-se tons azulados de inverdade chocante, mas a poucos passos de distancia esse azul exagerado transforma-se em ténue reflexo da realidade.

A palha que ali vemos, levanta-se leve do solo e desenha as suas sombras no chão. Sente-se que uma aragem seria capaz de remover tudo aquillo, com a mesma facilidade com que se movem as galinhas e a criança.

O que mais faltará? (grifos nossos).⁷⁰

Esperava-se, de modo crescente desde meados do século 19, que o artista moderno tivesse, em relação à experiência visual diária, uma atitude muito diferente da atitude do pintor

It may be that the sensation of color varies according to the individual; but if the mentioned painter sees the nature in a different way, it is clear that, painting as he senses, he must hand us a painting in which the effect is, for us, the same or identical as what we see in nature (our emphasis). Otherwise, here is an aberration, i.e., an individual that senses the natural coloring differently from the sensation he gets when the coloring is expressed on the canvas.⁶⁹

To Guanabarino, a painting should represent the nature, so that the sensation experienced in front of the canvas would be the same as the one experienced before the real corresponding scene. In another critique, a positive one, about the “Ao Sol” by Henrique Bernardelli (Fig. 13), the author does not use the words sensation or impression, which he had previously associated with the artist, but he comments on the painter’s ability to provide the “true effect” of the represented scene:

This painting should not be seen closely. The broad and independent stroke, and the exaggerated tones, tells the observer the need to place himself within some distance.

Figures represented in the sunlight are so difficult to make that every applause is just, especially when the effect obtained is so accurate.

Everything stands out surrounded by waves of light and air, and nothing is exaggerated amongst so many vivid colors, intensified by the power of the noonday sun. Bernardelli is the painter of the modern realist school. In this school the objects are reproduced not through its real composition, but through its real effect. [...]

In the birds’ tails one can notice the bluish tones of chocking untruth, but within the distance of a few steps, this exaggerated blue turns into a faint reflex of reality.

The straw we see there rises from the ground and draws its own shadow on the floor. One feels that a breeze would be sufficient to remove all that, with the same easiness with which one moves the chicken and the child.

What else will miss? (our emphasis).⁷⁰

Since the mid-19th century, it was increasingly expected that the modern artist had a very different attitude, in regard to the daily visual experience, from that of the painter related with the “academi-

⁶⁹ GUANABARINO, Oscar. “Exposição da Escola Nacional de Bellas Artes – Artes e Artistas”. *O Paiz*, 8 set. 1898. p. 2.

⁷⁰ GUANABARINO, Oscar. “Artes – Exposição Artística”. *O Paiz*, 8 nov. 1886. p. 2.

⁶⁹ GUANABARINO, Oscar. “Exposição da Escola Nacional de Bellas Artes – Artes e Artistas”. *O Paiz*, 8 set. 1898. p. 2.

⁷⁰ GUANABARINO, Oscar. “Artes – Exposição Artística”. *O Paiz*, 8 nov. 1886. p. 2.

cism”. An attitude which – so believed the modernity advocates – worked with imagination, as to represent scenes suggested by the literature. The belief that the source of the creative power was in the artist’s impressions and sensations about the real world, was growing. Thus, the sincere artist should confront his objects, armed with a method of vision and representation that preserved the freshness of the whole impact experienced in this encounter.

To know how to see, feel and translate what was represented on the canvas did not mean that the subject should be painted *en plein air*, but that it should provide the spectator with the same visual sensation he would reach in case he was before the real object.

Guanabario stated that Bernardelli was a painter of the modern realist school, in which “the objects are reproduced – not through its real composition, but through its real effect”.⁷¹ The painting should not represent the “real composition” of the objects – i.e., should not detail through drawing all that is known to be part of the object, details which the vision cannot apprehend other than as a whole –, but its “real effect”, departing from the documentation and from a “mental” conception of the figurative representation.

For this very reason, techniques already grounded in the academic education began to be criticized, many times by younger artists, who worked as masters in these academies. For instance, such as what happened during the last years of the 1880s in Rio de Janeiro.

Therefore, it is not surprising that after the Reform through which the Academy of Fine Arts underwent, in 1890, the new educational propositions incorporated by the young masters had turned into an artistic attitude that understood the world in a direct way, through learning based on the senses.

With this text, we hope to have been able to illuminate the concept of modernity, incorporated by the Brazilian artistic scenery, especially in Rio de Janeiro, in the last decade of the nineteenth century. We also hope to have proved that artists such as Henrique Bernardelli, Rodolpho Bernardelli, Rodolpho Amoêdo, Pedro Weingärtner and Belmiro de Almeida were constantly seen as modern artists by the time they worked as masters at the National School of Fine Arts.

⁷¹ GUANABARINO, Oscar. Coluna Artes. *O Paiz*, 5 nov. 1886. s/p.

vinculado ao “academismo”, que – acreditavam os defensores da modernidade – trabalhava com a imaginação para representar cenas sugeridas pela literatura. Crescia desse modo a crença de que a fonte do poder criativo residia nas impressões e sensações do artista sobre o mundo real. Assim, o artista sincero deveria confrontar seus objetos, armado com um método de visão e representação que preservasse o frescor de todo o impacto experimentado nesse encontro.

Saber ver, sentir e traduzir o que estava sendo representado na tela não significa que o tema deveria ser pintado *en plein air*, mas que deveria fornecer ao espectador a mesma sensação visual que obteria caso estivesse diante do objeto real.

Guanabario afirmou ser Bernardelli pintor da moderna escola realista, na qual “os objectos são reproduzidos – não pela sua composição real, mas pelo seu *efeito* real”.⁷¹ A pintura não deveria representar a “composição real” dos objetos – isto é, detalhar pelo desenho tudo o que se sabe fazer parte do objeto e que a visão não pode apreender senão como conjunto –, mas o seu “efeito real”, afastando-se da documentação e de uma concepção “mental” da representação figurativa.

Por esse mesmo motivo, técnicas já enraizadas na tradição de ensino acadêmico passaram a ser criticadas, muitas vezes por artistas mais jovens que atuavam como professores nessas academias, a exemplo do que ocorreu nos anos finais da década de 1880 no Rio de Janeiro.

Não é de estranhar, portanto, que após a Reforma de 1890, pela qual passou a Academia de Belas Artes, as novas propostas educacionais adotadas pelos jovens professores tenham se voltado para a postura artística que compreendia o mundo percebido de maneira direta, pela adoção de ensino pautado nos sentidos.

Esperamos com o presente texto ter conseguido lançar alguma luz sobre o conceito de modernidade, adotado pelo meio artístico brasileiro, em especial o fluminense, nas últimas décadas do Oitocentos. Esperamos, igualmente ter comprovado que artistas como Henrique Bernardelli, Rodolpho Bernardelli, Rodolpho Amoêdo, Pedro Weingärtner e Belmiro de Almeida eram vistos como artistas modernos no período de suas atuações como professores da Escola Nacional de Belas Artes.

⁷¹ GUANABARINO, Oscar. Coluna Artes. *O Paiz*, 5 nov. 1886. s/p.



1



2



3

1 Rodolpho Bernardelli.
Vênus de Medici, 1885

2 Rodolpho Bernardelli.
Faceira, 1880

3 Belmiro de Almeida.
Henrique Bernardelli, 1894



4

— Diz-me cá; de quem gostas tu mais, dos pintores antigos ou dos modernos?
— Eu te digo; os modernos sempre têm uma vantagem: ainda são de carne e osso.

5



4 Belmiro de Almeida.
Moças na exposição, 1894

5 Henrique Bernardelli.
Autorretrato. [Autoria por nós atribuída.]

6 Henrique Bernardelli. *Foto do artista na Itália*, c. 1890

7 Gustave Courbet. *Autorretrato com cão negro*, 1844

8 Francesco Paolo Michetti. *Autorretrato*, 1877

9 Almeida Junior. *O Pintor Belmiro de Almeida*



6

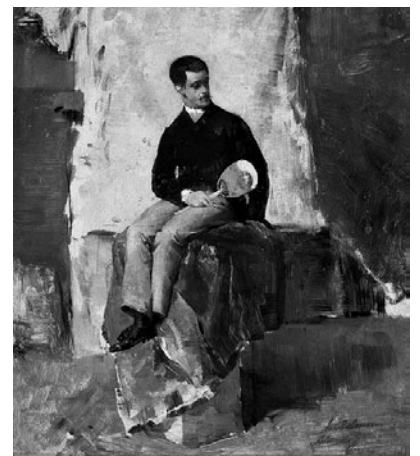
7



8



9





10

11



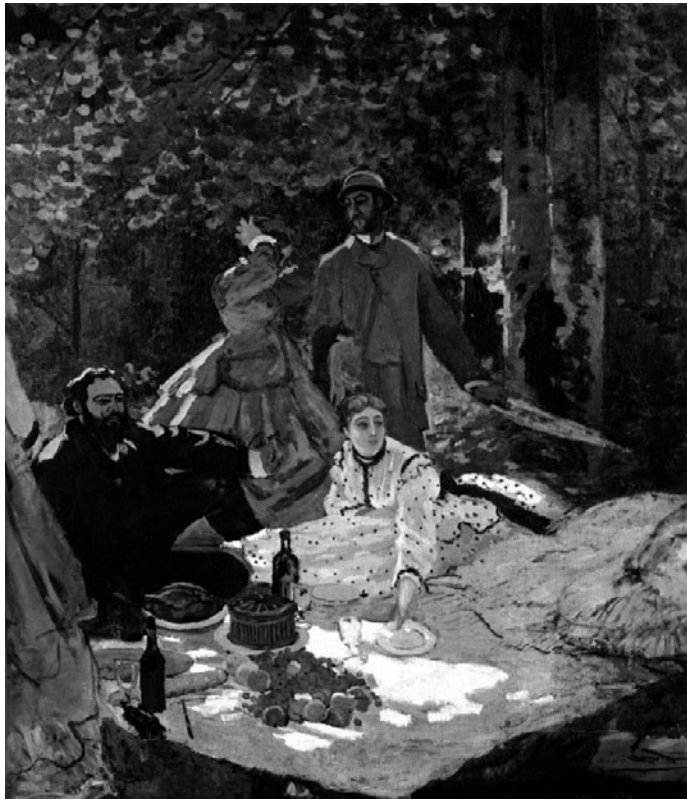
10 Henrique Bernardelli.
Volta ao Trabalho, 1890

11 Henrique Bernardelli.
Volta ao Trabalho, 1890
(detalhe)



12

12 Ford Madox Brown. *The Pretty Baa-Lambs*, 1851-1859



13



14

13 Claude Monet. *Le déjeuner sur l'herbe*, 1865-1866

14 Henrique Bernardelli. *Ao Sol*, c. 1886