



ANAIS DO XXXII COLÓQUIO CBHA 2012

DIREÇÕES E SENTIDOS DA HISTÓRIA DA ARTE

Organização

Ana Maria Tavares Cavalcanti

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Maria de Fátima Morethy Couto

Marize Malta

Universidade de Brasília

Outubro 2012



Notas sobre o acervo de pintura portuguesa da Escola Nacional de Belas Artes/RJ

Arthur Valle (Departamento de Artes - Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro)

Resumo: Em 1890, uma ampla reforma efetivou-se na Academia das Belas Artes do Rio de Janeiro: a instituição foi então renomeada como Escola Nacional de Belas Artes e teve sua orientação pedagógica e seu quadro de professores significativamente renovados. A partir da chamada “Reforma de 1890”, os responsáveis pela Escola implementaram, entre outras ações, um esforço visando à ampliação e renovação das coleções de obras de arte da instituição. Nesse sentido, destaca-se o conjunto de aquisições de pintura portuguesa de fins do século XIX e início do XX: em médio prazo, a Escola passou a contar com obras de artistas como Silva Porto, Columbano Bordallo Pinheiro, Souza Pinto ou José Malhoa. No presente artigo, eu gostaria de apresentar o processo de constituição desse acervo de pintura portuguesa da Escola, bem como levantar algumas hipóteses a respeito das razões por trás de tal processo.

Palavras-chave: Pintura portuguesa de fins do século XIX e início do XX. Escola Nacional de Belas Artes-Rio de Janeiro. Ensino artístico no Brasil.

Abstract: In 1890, a wide-ranging reform was effected in the Rio de Janeiro's Academy of Fine Arts: the institution was then renamed as National School of Fine Arts, and its pedagogical orientation and faculty have been renovated. From the so-called "1890 Reform", those, who were responsible for the School, implemented, among other actions, an effort aiming at the expansion and renovation of the institution art collections. In this sense, a set of acquisitions related to Portuguese painting from the end of the 19th century and early 20th century was particularly successful: in a medium term, the ENBA was counting on important works of artists such as Silva Porto, Columbano Bordallo Pinheiro, Souza Pinto or José Malhoa. In this article, I would like to present the constitution process of the School's Portuguese painting collection and to raise some hypotheses about the reasons behind this process.

Keywords: Portuguese paintings from the late 19th century and early 20th century; National School of Fine Arts - Rio de Janeiro; Artistic Education in Brazil.

Em boa parte da historiografia brasileira de arte, a imediata conjuntura pós-colonial foi encarada como sinônimo de uma ruptura com a matriz cultural portuguesa. Indício disso é que a maioria das obras de síntese sobre a

história da arte no Brasil¹ literalmente inicia um novo capítulo com as consequências da instalação no Rio de Janeiro, em 1808, da Corte Portuguesa - muito especificamente, com a chegada, em março de 1816, da colônia de artistas e artífices alcunhada “Missão Artística Francesa”. Embora necessite ser matizada, tal periodização é, em certa medida, justificada: de fato, é após a chegada de franceses como Joachim Lebreton, Jean-Baptiste Debret ou A.-H.-V. Grandjean de Montigny, que amadurece, no Brasil, a ideia da instalação de um ensino formal de artes, que se concretizará com a inauguração, em 1826, da Academia das Belas Artes do Rio de Janeiro.

Além da promoção de um sistema de ensino e de modelos artísticos significativamente diversos dos que predominavam até então no Brasil, os franceses também deram o seu contributo à história dos museus no país. Com a intenção de vendê-las ao governo português, Lebreton trouxe consigo cerca de 50 obras de arte, entre originais e cópias, que, somadas a peças da coleção do então regente Dom João VI, formaram o núcleo inicial das coleções da Academia.² Este núcleo foi enriquecido com importantes incorporações ao longo do século XIX e início do século XX, vindo a constituir, por longo tempo, a mais importante pinacoteca do Brasil.

¹ Uma lista não-exaustiva incluiria: Os Componentes do Século XIX. In: BARDI, P. M. *História da arte brasileira: pintura, escultura, arquitetura, outras artes*. 2a. Edição. São Paulo: Melhoramentos, 1976, p. 136 sg.; Século XIX A Missão Artística Francesa. In: *Arte no Brasil*. São Paulo: Abril Cultural, 1979, v. 1, p. 442 sg; PEREIRA, Sonia Gomes. A arte no Brasil no século XIX e início do XX. In: OLIVEIRA, Myrian A. R. de. *História da arte no Brasil: textos de síntese*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008. p. 59 sg.

² SALA, Dalton. “As Origens Históricas do Acervo do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro”. In: *Acervo Museu Nacional de Belas Artes - Collection Museum of Fine Arts*. São Paulo: Banco Santos, 2002, p.20.

A vocação pública e o potencial educativo das coleções da Academia, bem como as suas supostas limitações - no que tangia à quantidade de obras e à autenticidade das mesmas -, foram temas recorrentes nos escritos dos críticos de arte do Rio de Janeiro, especialmente nas décadas finais do Oitocentos. Esforços no sentido de sanar as insuficiências então acusadas foram empreendidos ainda no período imperial, como deixa entrever, por exemplo, um relatório que, em março de 1889, o então diretor da Academia, Ernesto Gomes Moreira Maia, apresentou ao Ministério do Império:

ali se encontra indicado que a pinacoteca da instituição contava com 550 obras, de diversas “escolas” europeias, convenientemente instaladas.³

Mas foi sobretudo após a proclamação da República no Brasil, em fins de 1889, que políticas de abertura à sociedade e de ampliação das coleções da instituição ganharam uma caráter mais sistemático. Com efeito, cerca de um ano após o golpe militar que depôs o último imperador brasileiro, Dom Pedro II, foi efetivada, pelo Decreto N. 983, de 8 de novembro de 1890, uma ampla reforma na Academia do Rio de Janeiro. A instituição foi então renomeada como Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), e foram renovados, de maneira significativa, a sua orientação pedagógica e o seu quadro de professores.⁴ A partir da chamada “Reforma de

³ *RELATÓRIO DO ANO DE 1888 APRESENTADO À ASSEMBLÉIA GERAL LEGISLATIVA NA 4ª SESSÃO DA 20ª LEGISLATURA EM MAIO DE 1889*. Rio de Janeiro, Anexo C, p.2. Transcrição com grafia atualizada disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/documentos/relatorios_ministeriais/rltr_mntr_1888anexo.htm> Acesso 1. mai. 2012.

⁴ Uma discussão aprofundada da “Reforma de 1890” pode ser encontrada em: DAZZI, Camila. *“Por em prática e Reforma da antiga Academia”*: a concepção e a implementação da reforma que instituiu a Escola Nacional de Belas Artes em 1890. (Tese de Doutorado) PPGAV/UFRJ, Rio de Janeiro, 2011.

1890”, os responsáveis pela Escola, tendo à frente artistas-administradores como Rodolpho Bernardelli e Rodolpho Amoêdo, implementaram, entre outras ações, esforços visando abrir ao público e renovar as coleções de obras de arte que a instituição herdara. Já em 1891, a publicação de um *Catalogo dos Quadros Expostos na Escola Nacional de Bellas Artes*⁵ evidenciava que a pinacoteca da instituição adquirira o caráter de mostra pública, afastando-se decisivamente do domínio privado do ensino, no qual se mantivera durante boa parte do Império.

Com relação à ampliação das coleções da ENBA, alguns dos mais bem sucedidos resultados teriam sido alcançados por aquilo que a pesquisadora Zuzana Paternostro definiu como “uma política visando ao preenchimento das lacunas referentes à coleção de pintura portuguesa, no que tange aos mestres em plena atividade naquele tempo”.⁶ Em médio prazo, a Escola passou a contar com obras de pintores que eram - e, em grande medida, ainda são - dos mais destacados no panorama da arte portuguesa de fins do Oitocentos e início do Novecentos, como Antonio Carvalho da Silva Porto, Columbano Bordallo Pinheiro, José Júlio de Souza Pinto, José Vital Branco Malhoa, entre outros.

Juntamente com grande parte das demais coleções da ENBA, as pinturas portuguesas aqui referidas foram transferidas, em 1937, para o então fundado Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro (MNBA). No

⁵ *Catalogo dos Quadros Expostos na Escola Nacional de Bellas Artes*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1891.

⁶ PATERNOSTRO, Zuzana. “A pintura portuguesa no Museu Nacional de Belas Artes: O Início da Coleção”. In: *O Grupo do Leão e o Naturalismo português*. (Catálogo de exposição) São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1996, p.24.

contexto dessa última instituição, o acervo foi analisado por pesquisadoras como Ecylla Castanheira Brandão⁷ e a citada Paternostro,⁸ e informações adicionais podem ser obtidas em obras monográficas sobre os artistas portugueses que compunham a Pinacoteca da Escola. Com base nessa bibliografia, em registros atuais do MNBA e, sobretudo, em documentos de época, é possível precisar, na maioria dos casos, quando e sob que circunstâncias as pinturas portuguesas foram incorporadas às coleções da ENBA.

A primeira aquisição de uma pintura portuguesa “moderna”⁹ teria se dado em 1894, quando da realização, nesse mesmo ano, da primeira Exposição Geral organizada pela ENBA. Tratava-se de *Le rendez-vous*, de Souza Pinto, artista que, no certame, recebeu a 2ª medalha de ouro. O português fora convidado a participar da exposição, como revela uma carta da legação brasileira em Paris, de 2 de agosto de 1894, ao então vice-diretor da ENBA, Rodolpho Amoêdo.¹⁰ Sabemos, ainda, que *Le rendez-vous* figurou no *Salon da Société des artistes français* de 1894, tendo merecido, inclusive, uma reprodução em catálogo ilustrado do *Salon*. Considerando o convite ao artista e o relativo prestígio da obra em Paris,    presumível que, antes mesmo de chegar ao Rio, já houvesse um interesse em sua aquisi  o para compor a Pinacoteca da ENBA. Uma

⁷ *Pintura Portuguesa*: Acervo do MNBA. 2. Ed. rev. e aum. Apres. Alc  dio Mafr   de Souza. Texto de Ecylla Castanheira Brandão. Rio de Janeiro, 1990; Paternostro, op. cit., p. 23-25.

⁸ PATERNOSTRO, op. cit., p. 23-25.

⁹ Na literatura artística da 1   República brasileira, o termo “moderno” se define, sobretudo, em oposi  o    “antigo”, e designa os artistas ainda em atividade ou recentemente falecidos. Cf., por exemplo, o uso do termo no *Catálogo da Exposi  o Geral de Bellas-Artes*. Rio de Janeiro: Typographia de J. Villeneuve & C., 1890.

¹⁰ *Acervo Arquivístico do Museu Dom João VI EBA/UFRJ*. Notaci  o 6129 - Correspondências Recebidas 1894, p. 93.

indicação expressa para tanto, feita por uma comissão de professores da Escola, consta em relatório do Ministro de Estado da Justiça e Negócios Interiores, datado de abril de 1895.¹¹

Alguns anos depois, em 1902, um informe de Rodolpho Bernardelli, então diretor da ENBA, reproduzido em relatório do Ministro da Justiça e Negócios Interiores, apresentava uma lista de 11 quadros, comprados junto ao “Sr. Guilherme da Rosa, representante de artistas portugueses”.¹² Eram estes: *A Luva Branca*, *A Locandeira*, *Madona e Soldado*, de Columbano Bordallo, *Azinhaga em Benfica*, de José Velloso Salgado; *Um Homem do Mar*, de Ernesto Augusto Ferreira Condeixa; *Os Amores do Moleiro*, de Carlos Reis; *A Saída do Rebanho*, de Manoel Henrique Pinto; *A Sesta*, *A Corar a Roupa* e *Gozando os Rendimentos*, de José Malhoa. Todas essas pinturas figuraram na *Exposição de Arte Portuguesa*, organizada por Rosa nas dependências do Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, em julho de 1902, mostra que contava também com peças de arte aplicada e projetos arquitetônicos, e que teve uma grande repercussão no meio artístico do Rio.

Uma importante obra de Malhoa, a segunda versão de *Cócegas*, de 1904, foi comprada após uma grande mostra individual que o artista realizou no Gabinete Português de

¹¹ *Relatório apresentado ao Presidente da Republica dos Estados Unidos do Brasil pelo Dr. Antonio Gonçalves Ferreira Ministro de Estado da Justiça e Negócios Interiores em abril de 1895*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1895, Anexo P, p. 13 (A grafia desta e de todas as outras citações de época foi atualizada).

¹² *Relatório apresentado ao Presidente da Republica dos Estados Unidos do Brasil pelo Dr. J. J. Seabra Ministro de Estado da Justiça e Negócios Interiores em abril de 1903...* Op. cit, p.225. Essa lista apresenta, a partir da sua quinta linha, um erro na correspondência entre os títulos das obras e os nomes de seus respectivos autores.

Leitura do Rio de Janeiro. Resenhas sobre a Exposição Geral de 1906, que abriu suas portas dois meses após o encerramento da importante individual de Malhoa, indicam que *Cócegas* teria sido, já então, adquirida pelo Governo brasileiro.¹³ Todavia, Nuno Saldanha, em pesquisa recentemente publicada, apresentou evidências de que a compra teria, na verdade, se arrastado por longos meses, se concluindo em inícios de 1907.¹⁴

Em 1909, segundo Paternostro, a ENBA teria adquirido uma primeira obra de Silva Porto, *Na Cisterna*, “exposta em 1891 na 1ª Exposição do Grêmio Artístico de Lisboa, com o título O Poço velho (Odivelas)”.¹⁵ Essa afirmação é em parte corroborada por um documento datilografado, pertencente ao Museu Dom João VI/EBA/UFRJ, que apresenta “uma seleção dos quadros e mais objetos de arte, adquiridos pela verba de ‘Aquisição de obras de arte’”, e que assinala a compra, em 1909, pelo valor de 1:500\$000, de um quadro a óleo (não nomeado) de Silva Porto.¹⁶ Esse mesmo documento, além de confirmar a aquisição de *Le rendez-vous*, em 1894, pelo valor de 3:000\$000, acusa as compras de um segundo quadro a óleo (não nomeado) de Souza Pinto, em 1912, pelo valor de 2:000\$000, bem como de uma obra de João Vaz, intitulada *Entardecer*, em 1913, pelo valor de 1:100\$000.¹⁷

¹³ Cf., por exemplo: “NOTAS DE ARTE”. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 1 set. 1906, p. 3; “A EXPOSIÇÃO”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 2 set. 1906, p.5; AMADOR, Bueno. “BELAS-ARTES. O SALÃO DE 1906”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 11 set. 1906, p.3

¹⁴ SALDANHA, Nuno. *José Malhoa*. Tradição e Modernidade. Scribe, 2010, p.327.

¹⁵ *O Grupo do Leão e o Naturalismo português*, op. cit, p. 38.

¹⁶ *Acervo Arquivístico do Museu Dom João VI EBA/UFRJ*. Notação 5107, p. 2.

¹⁷ Idem, p. 3.

A aquisição da maioria das obras até aqui elencadas é confirmada no *Catálogo Geral das Galerias de Pintura e de Escultura* da ENBA, editado em 1923,¹⁸ no qual são enumeradas nada menos do que 16 pinturas portuguesas. Além de 13 já referidas, são citadas 3 novas obras portuguesas: *Assembléia, flores* (aquarela, n. 253), de Helena Roque Gameiro; *Praia de Adraga* (aquarela, n. 254), de Alfredo Roque Gameiro; e *Sob a verdura* (n. 507), de Souza Pinto - obra não datada, talvez o quadro a óleo referido no documento do Museu Dom João VI/EBA/UFRJ, citado no parágrafo anterior.

Até o momento, me detive sobretudo nas aquisições de obras de arte portuguesas feitas durante a administração de Rodolpo Bernardelli, entre 1890 a 1915, e que possuem algum indício de comprovação documental. Existem, todavia, outras obras, cujas proveniências são ainda obscuras, como dois esboços para painéis de azulejo (*Um acordo* e *O rompimento*), de autoria de Rafael Bordallo Pinheiro, que segundo Paternostro, “foram doados à Pinacoteca da Escola pelo colecionador Cunha Porto em 1902”.¹⁹ Além disso, embora escasseiem os documentos a esse respeito, o interesse pela produção dos artistas portugueses “modernos” parece ter continuado na administração do sucessor de Bernardelli, João Baptista da Costa, que foi diretor da Escola entre 1915 e 1926. Uma foto datada de 1920, que mostra parte da Pinacoteca da

¹⁸ ESCOLA NACIONAL DE BELLAS ARTES - CATALOGO GERAL DAS GALERIAS DE PINTURA E DE ESCULPTURA. Rio de janeiro: Empr. Ind. Editora “O Norte”, 1923

¹⁹ PATERNOSTRO, op. cit., p. 24. O colecionador referido é, provavelmente, Joaquim Augusto da Cunha Porto, comerciante e escritor nascido na cidade do Porto, em 1827, e falecido no Rio de Janeiro, em 1884.

instituição e na qual Baptista da Costa aparece em frente às *Cócegas de Malhoa*,²⁰ parece reveladora da importância emblemática que o acervo português então possuía, no contexto mais amplo das coleções da Escola.

Acréscimos a esse acervo também continuariam a ser feitos. É bastante provável, por exemplo, que as acima referidas aquarelas de Alfredo e Helena Roque Gameiro tenham sido incorporadas às coleções da ENBA em 1920, por ocasião de uma exposição que ambos fizeram no Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro.²¹ Sabe-se, além disso, que, em 1926, a Escola recebeu, como doação, parte da coleção de arte de Luís Fernandes,²² na qual a presença de obras de artistas portugueses de fins do século XIX e início do XX era das mais representativas. Além de novos quadros de Columbano e Malhoa e de uma série de pequenas “manchas” de Silva Porto, a doação Luís Fernandes conteria, um retrato de Adolfo Cesar de Medeiros Grenó.²³

Por seu caráter fragmentário, os dados acima elencados demandam o aprofundamento das pesquisas. Não obstante, creio ser possível afirmar que, embora o processo de constituição do acervo de pintura portuguesa

²⁰ MATTOS, Adalberto. “Uma Visita à Escola de Bellas Artes”. *Ilustração Brasileira*. Rio de Janeiro, nov. 1920, n/p.

²¹ Cf. por exemplo, “VIDAARTISTICA. Inaugura-se amanhã a Exposição Roque Gameiro no Gabinete Português de Leitura”. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 22 ago. 1920, p. 3; MATTOS, Adalberto. “Mostra de Arte”. *Ilustração Brasileira*. Rio de Janeiro, n. 2. out. 1920, n/p.

²² Luis Fernandes nasceu na Bahia, Brasil, em 1859, e faleceu em Paris, em 1922. Foi colecionador de objetos de arte, principalmente de porcelanas raras, e presidente do Grupo dos Amigos do Museu de Arte Antiga de Lisboa. Cf. Verbete FERNANDES (Luís). *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Lisboa, Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia, Limitada, volume XI, p.108.

²³ Dados disponíveis no Sistema de Informação do Acervo do Museu Nacional de Belas Artes - SIMBA.

da ENBA tenha sido marcado por contingências e pela confluência de mecanismos de aquisição heterogêneos, ele é revelador da manutenção de um interesse genuíno pela arte portuguesa “moderna”, por parte dos responsáveis pela Escola, nas décadas iniciais da República brasileira. Gostaria de encerrar apresentando três razões que parecem estar por trás desse interesse.

Uma primeira razão relacionar-se-ia com o fato de que, já na passagem para a década de 1880, portugueses e agentes brasileiros fundamentais na implementação da “Reforma de 1890” estabeleceram, na Europa, laços de sociabilidade estreitos.²⁴ Isso teria possibilitado que jovens artistas brasileiros, em seus estágios finais de formação no Velho Mundo, tomassem conhecimento direto da produção lusitana coeva. Uma segunda razão diz respeito à intensa circulação de artistas portugueses pelo Rio de Janeiro, a partir dos anos finais do Império. Esse fenômeno, motivado especialmente pelo crescimento do mecenato local,²⁵ teria

²⁴ A esse respeito, Luciano Migliaccio lembra, por exemplo, que o “diálogo luso-brasileiro tomara nova força em Paris, onde, na década de 1870-1880, José Julio de Sousa Pinto, Marques de Oliveira, Henrique Pousão frequentavam o ateliê de Cabanel e de Yvon nos mesmos anos que os brasileiros José Ferraz de Almeida Junior e Rodolfo Amoedo. Uma verdadeira colônia artística luso-brasileira iria se reunir em Paris na residência do paulista Eduardo Prado, amigo de Eça de Queiroz e de Ramalho Ortigão.” (MIGLIACCIO, Luciano. “Malhoa e o Brasil”. In: *José Malhoa*. ARTing Editores, 2008, n/p). Além disso, a partir de 1882, em Roma, Henrique Pousão teria estreitado laços de amizade com dois outros brasileiros fundamentais para a “Reforma de 1890”, os irmãos Rodolpho e Henrique Bernardelli. (SILVEIRA, Carlos. “Liberto da Academia e perseguindo a luz: o percurso fulgurante de Henrique Pousão”. *19&20*, Rio de Janeiro, v. VI, n. 1, jan./mar. 2011. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artistas/pousao_cs.htm>. Acesso em: 1 mar. 2012).

²⁵ Esse crescimento do mecenato coincide com um aumento no fluxo migratório português para o Brasil: no ápice desse fluxo, entre 1901 e 1930, uma média superior a 25 mil imigrantes portugueses aportava no Brasil por ano, como deixam entrever dados fornecidos pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (*PRESENÇA portuguesa: de colonizadores a imigrantes*. Disponível em: <<http://www.ibge.gov.br/brasil500/portugueses.html>> Acesso em: 1 mar. 2012.). Esses imigrantes aqui chegavam por razões diversas, e, até a Primeira Guerra Mundial, o destino final da maioria era justamente o Rio de Janeiro.

tornado acessível, na cidade, um montante significativo de pinturas portuguesas de qualidade.

Uma terceira razão diria respeito à relativa consonância entre a estética das obras portuguesas adquiridas e as orientações pedagógicas implantadas na ENBA pós-“Reforma de 1890”. A aquisição de pinturas portuguesas visaria, nesse sentido, à promoção de modelos que, ao menos nos anos posteriores à reforma, eram julgados pertinentes para o desenvolvimento da arte brasileira. Uma análise, ainda que não exaustiva, das peças portuguesas adquiridas permite verificar que o principal desses modelos foi a tendência que, na historiografia lusitana de arte, se convencionou chamar “Naturalismo”, que teria se afirmado durante o quartel final do século XIX.²⁶ Parece-me significativo que a absoluta maioria dos artistas portugueses cujas obras foram adquiridas pela ENBA tenham participado, nos anos 1880, das *Exposições de Quadros Modernos* - renomeadas, a partir de 1885, *Exposições de Arte Moderna* -, promovidas pelo *Grupo do Leão*.

Existiriam alguns pontos de convergência entre a estética e intenções reconhecíveis na fortuna crítica dos chamados “naturalistas” portugueses e as orientações pedagógicas que passaram a vigorar na ENBA após a “Reforma de 1890”. Embora não possa, dentro dos presentes

²⁶ FRANÇA, José-Augusto. *A Arte em Portugal no século XIX*. 3ª edição. Vol. 2. Lisboa: Bertrand Editora, 1990; SILVA, Raquel Henriques da. *Silva Porto e a pintura naturalista*. LAPA, Pedro; SILVEIRA, Maria de Aires (Org.) *Arte Portuguesa do Século XIX: 1850-1910*. Vol. 1. Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea-Museu do Chiado/Leya, 2010, p. LI-LXIII; PORFÍRIO, José Luis; Barreiros, Maria Helena. *Da Expressão Romântica à Estética Naturalista*. In: RODRIGUES, Dalila (coord.). *Arte Portuguesa*. Da Pré-História ao século XX. FUBU Editores, SA, 2009, v. 15, p.49-79.

limites, aprofundar a discussão desses pontos, gostaria de, ao menos, indicar dois deles, que se deixam entrever, por exemplo, relatório de Rodolpho Bernardelli ao Ministro da Instrução Pública, Correios e Telégrafos, em maio de 1891:

(1) a exigência de um compromisso moral com uma expressão da “Verdade” da Natureza, vista e sentida através de temperamento individual do artista; (2) a exigência complementar de uma negação de quaisquer preconceitos estéticos de “beleza” ou convenções “acadêmicas”, tanto na escolha de temas, quanto de tratamento pictórico.²⁷

Em boa medida, as obras dos “naturalistas” portugueses parecem afinadas com essa orientação estética, propugnada pelo então diretor da ENBA. Especialmente por sua suposta capacidade de capturar o “característico” dos aspectos naturais e dos costumes humanos, tal orientação parecia apta a atender demandas reiteradamente colocadas no meio artístico carioca, às voltas com a questão da constituição de identidades visuais regionais e nacionais, cuja solução usualmente resvalava no registro de paisagens locais e de modos de vida rurais.

À guisa de conclusão: os tópicos que apresentei parecem sustentar a hipótese de que, na constituição do acervo de pintura portuguesa da ENBA, interveio, para além das contingências, um desígnio deliberado. Embora a comprovação de tal hipótese demande o ulterior aprofundamento das pesquisas, desde já parece possível afirmar que a constituição desse acervo é um

²⁷ ANEXO H. In: *RELATÓRIO DO DIRETOR DA ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES. In: RELATÓRIO APRESENTADO AO PRESIDENTE DA REPÚBLICA DOS ESTADOS UNIDOS DO BRASIL PELO DR. JOÃO BARBALHO UCHÔA CAVALCANTI MINISTRO DE ESTADO DOS NEGÓCIOS DA INSTRUÇÃO PÚBLICA, CORREIO E TELÉGRAFOS EM MAIO DE 1891*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional. Disponível em: <<http://www.dezenovevinte.net/documentos/rm%201891.htm>> Acesso em: 1 mar. 2012.

objeto privilegiado para a compreensão não só dos intercâmbios culturais estabelecidos entre Brasil e Portugal, a partir do período republicano, como também, de modo mais amplo, para uma tomada de consciência das maneiras pelas quais os modelos estéticos europeus foram, na época, recalibrados pelos valores do campo artístico do Rio de Janeiro.