

ARTE E SUAS INSTITUIÇÕES

XXXIII COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

Organização

Ana Cavalcanti

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Maria de Fátima Morethy Couto

Marize Malta

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Setembro 2013





Sobre a imagem da capa: Trabalho de CARLOS ZÍLIO - "Rubens on the beach II, 2007, óleo e bastão de óleo sobre tela, 140x180cm".

Paisagem e Academia: a pintura de Agostinho José da Mota

Sonia Gomes Pereira - UFRJ/CBHA

Resumo: Esta comunicação parte de duas premissas. De um lado, o fato de que a nossa historiografia sempre insistiu no papel secundário da paisagem entre os artistas brasileiros do século XIX. Por outro, a constatação de que ainda sabemos pouco sobre este tipo de pintura no intervalo entre os Taunay na primeira metade do século e o Grupo Grimm na década de 1880. É exatamente sobre este período intermediário, que este trabalho pretende contribuir, destacando o artista Agostinho José da Mota. Formado pela Academia carioca, foi o único ganhador do Prêmio de Viagem na categoria pintura de paisagem durante o Império, indo estudar em Roma. Posteriormente, foi professor de paisagem na Academia por 18 anos. Sua obra conhecida apresenta paisagens e naturezas-mortas, sobretudo em pintura, mas também em litografia.

Palavras-chave: Pintura de paisagem. Academia. Agostinho José da Mota.

Abstract: This paper parts from two premises. On one hand the secondary place held by the landscape

painting among the Brazilian artists of the 19th century according to our historiography. On the other hand the gap which exists between the studies on the Taunays at early 1800's and the Group Grimm at late 1800's. It focuses exactly on the intermediate period, emphasizing Agostinho José da Mota, who was the unique winner of the Prêmio de Viagem on the category of landscape painting during the 19th century. He has studied in Rome and was professor of the Academy for 18 years. He worked on painting and also on lithography, both landscape and still life.

Keywords: Landscape painting. Academy. Agostinho José da Mota.

A historiografia sobre a arte brasileira sempre insistiu no papel secundário que a paisagem desempenhou na prática dos artistas do século XIX, especialmente entre os brasileiros, em contraste com o interesse dos estrangeiros – muitos deles viajantes – pela nossa natureza para eles pitoresca e exótica.

Muitos autores insistem na falta de interesse da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro – principal centro artístico de formação artística na época - na pintura de paisagem, numa atitude em paralelo ao desprestígio da cultura brasileira, num período voltado para a superação do passado colonial e a importação de modelos europeus identificados com o progresso.

É realmente fato que o grande investimento feito pela Academia dirigiu-se para a pintura histórica e a retratística oficial – cumprindo, desta maneira, o objetivo prioritário deste tipo de instituição que, desde o século XVII, adotara na França um caráter estatal. Assim, grande parte do seu esforço didático voltou-se para o difícil domínio da representação da figura humana – elemento essencial para o caráter narrativo da pintura histórica. Um bom exemplo disto é o acervo de pintura do Museu D. João VI da EBA/ UFRJ, que conserva boa parte da coleção da antiga Academia: há poucas pinturas de paisagem e predominam os exercícios de modelo vivo, assim como as cópias de mestres europeus, em que as composições com a figura humana são privilegiadas.

No entanto, embora muitas vezes tomada apenas como complementação de cenas históricas, a paisagem também foi praticada como gênero autônomo desde o início da Academia, sendo incluída no currículo desde o início. A disciplina Paisagem, Flores e Animais – nem sempre exatamente com este nome - constou do currículo da Academia desde 1816, apresentando a seguinte sucessão de professores até a Reforma de 1890: Nicolas-Antoine Taunay, Félix-Émile Taunay, Augusto Müller, Agostinho José da Mota, Zeferino da Costa, Leôncio da Costa Vieira, George Grimm, Vitor Meireles, Rodolfo Amoedo e Antônio Parreiras. Alguns destes artistas já praticavam a pintura ao ar livre em seu próprio trabalho ou queriam praticá-la no ensino, como se vê nas constantes reclamações de Zeferino da Costa sobre a falta de recursos da Academia para o deslocamento

dos alunos para a pintura ao natural. Mas realmente é com Grimm que esta prática se torna regular no ensino.¹

Houve, portanto, pintura de paisagem feita por brasileiros e mesmo dentro da Academia. Mas há dois problemas imediatos que têm dificultado o seu estudo.

De um lado, estamos restritos ao conhecimento de apenas alguns nomes de destaque, como o de Nicolas-Antoine Taunay e de seu filho Félix-Émile Taunay – atuantes na primeira metade do século – e o Grupo Grimm – durante a década de 1880. Entre estes dois momentos, há uma enorme lacuna, que precisa ser preenchida, para que possamos avançar nessa questão.

Por outro lado, teríamos de contar com a maior divulgação de acervos tanto públicos quanto privados. No caso dos museus públicos, a expografia usual seleciona parte do acervo considerada mais significativa e relega às reservas técnicas – muitas vezes inacessíveis aos pesquisadores - boa parte do acervo que, se mais divulgado, mudaria muito a concepção geral que fazemos da produção artística brasileira. Já as coleções particulares absorveram especialmente as pinturas de menores proporções, com temática variando entre paisagens e cenas de gênero, que, de maneira geral, não constituíam encomendas oficiais. Mais recentemente, alguns colecionadores têm editado catálogos de suas coleções ou têm emprestado obras para exposições temporárias. A divulgação desta parcela importante da arte do Oitocentos servirá para ampliar e aprofundar o seu estudo.

¹ GALVÃO (1954) p. 47-51.

Partindo, assim, dessas premissas, o objetivo dessa comunicação é contribuir para o conhecimento da pintura de paisagem, realizada por brasileiros, em meados do século XIX, no âmbito de atuação da Academia carioca. Para isso, tomo como estudo de caso o pintor Agostinho José da Mota - único ganhador, durante o Império, do concurso de Prêmio de Viagem à Europa na categoria de pintura de paisagem (1850), enquanto os demais sete pensionistas - Francisco Antônio Nery (1848), Jean-Léon-Grandjean Pallière Ferreira (1849), Vitor Meireles (1852), Zeferino da Costa (1868), Rodolfo Amoedo (1878) e Oscar Pereira da Silva (1887) - foram todos pintores de história.²

Vamos acompanhar a biografia que se conhece do nosso artista. Agostinho José da Mota (1824-1878) entrou para a Academia em 1837. Não chegou a ser aluno de Debret, que voltara para a França em 1831, mas certamente foi aluno de José Correia Lima – professor de Pintura Histórica, que substituíra Debret – e de Félix-Émile Taunay – professor de Pintura de Paisagem e diretor da Academia de 1834 a 1851.

Deve ter sido, também, pela influência de Félix Taunay, que o concurso de Prêmio de Viagem no ano de 1850 voltou-se para a paisagem - concurso no qual Agostinho ficou em primeiro lugar.³ Naquela época, o Prêmio compreendia viagem à Itália por três anos, mas Mota conseguiu que sua pensão fosse prorrogada por

² CAVALCANTI (2002) p.69-91.

³ Realizado em dezembro de 1850, sua premiação foi aprovada em janeiro de 1851, conforme consta na *Ata da Sessão de Presidência da Academia* de 11/1/1851 (MDJVI – Notação 6151).

mais um ano.⁴ Assim, permaneceu ao todo em Roma de 1851 a 1854, tendo como mestre Jean-Achille Benouville (1815-1891).⁵ Neste período italiano, mandou para a Academia carioca, como era obrigação do pensionista, vários envios, que se encontram no Museu Nacional de Belas Artes.⁶

De volta ao Brasil, Mota tornou-se professor de Desenho na Academia, em 1859, conseguindo transferência logo no ano seguinte para a cadeira de Pintura de Paisagem, que ocupou até sua morte em 1878.

Além das paisagens – que serão tratadas mais detalhadamente adiante –, sabe-se que Agostinho realizou várias naturezas-mortas. Duas delas, ambas denominadas *Natureza-morta*, uma do Museu Imperial⁷ e outra da Coleção Sérgio Fadel,⁸ representam a mesa preparada para refeição. Outras pinturas enfocam frutas e flores brasileiras como *Mamão e Melancia*,⁹ *Mamão e*

⁴ No *Livro de Correspondência da Academia 1852-1855* (MDJVI, Notação 6126), aparece o ofício de 27/7/1853 em que há concessão de mais um ano aos dois pensionistas então na Itália: Agostinho José da Mota (para ficar o 4º ano) e Jean-Léon-Grandjean Pallière Ferreira (para ficar o 5º ano).

⁵ No Dicionário de Roberto Pontual, consta que o mestre de Mota foi Léon-François Benouville: PONTUAL (1969) p. 373-374. O nome correto seria François-Léon Benouville (1821-1859). Mas este artista era pintor histórico, dedicado especialmente aos temas da Antigüidade e da Cristandade primitiva. O mais provável, portanto, é que o mestre de Agostinho tenha sido o outro irmão Benouville: Jean-Achille Benouville (1815-1891), conforme aparece em TEIXEIRA LEITE (2009) p. 38.

⁶ No mesmo Livro de Correspondência da Academia 1852-1855 (MDJVI, Notação 6126), há dois ofícios referentes à chegada de envios dos dois pensionistas em Roma - Agostinho e Pallière: um de 2/6/1853 e outro de 5/11/1853. Estes envios são emoldurados para participarem da exposição particular de trabalhos de alunos da Academia em dezembro (ofício de 29/11/1853). Os envios de Pallière encontram-se no Museu D. João VI, mas os de Mota estão no Museu Nacional de Belas Artes.

⁷ No Museu Imperial de Petrópolis, há duas naturezas-mortas. Uma delas é *Natureza morta*, óleo sobre tela, 100 x 74 cm, reproduzida em: ABRIL CULTURAL (1979) p. 480.

⁸ *Natureza-morta*, óleo sobre tela, 73 x 95 cm, Coleção Sérgio Fadel, reproduzida em BUENO 2004, p. 158.

⁹ *Mamão e Melancia*, óleo sobre tela, 53,4 x 65, s/d, MNBA, reproduzida em ZANINI (1983) p. 415.

*Ananás*¹⁰ e *Frutas*.¹¹ O que é comum a estas três últimas naturezas-mortas é a sua apresentação direta, num plano aproximado, ocupando todo o campo da pintura, praticamente sem detalhamento do fundo ou da base em que se encontram as frutas ou as flores.

Antes de nos determos na análise de sua obra paisagística, é necessário destacar um aspecto que me parece muito importante da atuação deste pintor: a sua presença regular nas Exposições Gerais de Belas Artes, organizadas pela Academia durante o Império, assim como de seus discípulos, entre os quais se encontram várias mulheres. Nessas Exposições Gerais,¹² seu nome aparece em oito destas Exposições: 1859, 1860, 1862, 1865, 1870, 1872 e 1879 – sendo esta última póstuma, pois falecera em 21/8/1878.

Em 1859, expõe dois *Estudos do natural feitos em Roma* e uma cópia do paisagista Gaspar Dughet¹³ também feita em Roma, além da presença de três alunas indicadas apenas com as iniciais: A. de M., J. de M. e J. F.A. de C. Consta, ainda, o endereço de seu ateliê: rua Senhor dos Passos, 159.¹⁴

Em 1860, Mota apresenta dois *Estudos de paisagem: vegetação do Brasil* – com a observação de que se trata

¹⁰ *Mamão e Ananás*, óleo sobre tela, 54 x 66 cm, MNBA, reproduzida em ABRIL CULTURAL (1979) p. 480.

¹¹ *Flores*, óleo sobre tela, 53,8 x 67 cm, c. 1873, coleção particular, reproduzida em *Catálogo Arte do Século XIX*, p. 95.

¹² Durante o Império, foram organizadas 26 Exposições Gerais, sendo a primeira em 1840 e a última em 1884: LEVY (1990).

¹³ Gaspard Dughet (1615 – 1675) era pintor de paisagem, muito ligado a Poussin, de quem era cunhado. Tornou-se especialmente conhecido pelas suas vistas da Itália. Foi muito admirado pelos colecionadores italianos: há, por exemplo, inúmeras obras suas no Palácio Colonna em Roma.

¹⁴ LEVY (1990) p. 111-122.

de parte da coleção de estudos de plantas e árvores do Brasil, que o autor prepara para uso dos alunos da aula de Paisagem na Academia -, uma *Vista da tomada da estrada na Serra de Petrópolis*, uma natureza-morta com frutas e três retratos. Também uma aluna aparece: Joana Teresa Alves de Carvalho.¹⁵

Em 1862, aparece com uma natureza-morta com frutas, com a observação estudo do natural, e quatro retratos. O endereço de seu ateliê mudou para rua do Regente, 57.¹⁶

Em 1865, expõe apenas quatro retratos e seu ateliê mudou para a rua da Floresta, Catumbi.¹⁷

Em 1870, apresenta uma natureza-morta com frutas do Brasil, um estudo de uma parasita e uma paisagem. Seu endereço particular mudou novamente: rua das Flores, 18.¹⁸

Em 1872, expôs três paisagens – *Vista da cidade de Saquarema*, *Vista da cascata de Buise em Teresópolis* e *Paisagem do Rio de Janeiro: a árvore canivete* - as duas últimas de propriedade da Princesa Isabel.¹⁹

Em 1875, apresenta uma natureza-morta com frutas e um retrato.²⁰

Finalmente na Exposição Geral de 1879, já depois de sua morte, são expostas: *Paisagem da Itália*, *Frutas do Brasil*, *Cabeça de estudo*, *Vista da fábrica do Senhor*

¹⁵ LEVY (1990) p. 125-135.

¹⁶ LEVY (1990) p. 139-147.

¹⁷ LEVY (1990) p. 161-166.

¹⁸ LEVY (1990) p. 193-199.

¹⁹ LEVY (1990) p. 203-211.

²⁰ LEVY (1990) p. 215-222.

*Conselheiro Capanema junto à estrada de Petrópolis e Vista de Roma tirada do natural.*²¹

A participação de Agostinho José da Mota nas Exposições Gerais é um indicador interessante, não apenas da sua produção artística e de sua atividade como professor na Academia, mas também representa um indício da sua atividade didática particular, seja em seu ateliê privado – sugerido pela informação regular do endereço pessoal -, seja na forma de aulas particulares. Este é um tema muito interessante a ser mais pesquisado no futuro, pois sabemos ainda muito pouco, tanto desta forma de ensino em paralelo ao da Academia, quanto da prática artística nos ateliês particulares dos artistas brasileiros do século XIX.

Mas vamos, agora, nos deter na análise de algumas obras citadas acima, na relação das Exposições Gerais.

Tanto *Paisagem do Rio de Janeiro*,²² quanto *Vista do Rio de Janeiro* (Figura 1)²³ são vistas distanciadas, estruturadas de forma semelhante: a metade superior da tela é ocupada pela apresentação do horizonte longínquo, com a baía e o céu em cores mais claras; já a metade inferior é tomada pelos morros e vale, em coloração mais escura, sendo o primeiro plano mergulhado em sombra, sobretudo do lado direito. Na primeira, à maneira de Félix Taunay, há a presença de cavalos e figuras humanas diminutas, no primeiro plano da pintura, mas quase

²¹ LEVY (1990) p. 237-255.

²² *Paisagem do Rio de Janeiro*, óleo sobre tela, 78,5 x 130, 1857, Coleção Teófilo Estefno, São Paulo, reproduzida em ZANINI (1983) p. 415.

²³ *Vista do Rio de Janeiro*, óleo sobre tela, 72 x 94, s/d, coleção particular, reproduzida em Catálogo *Arte do Século XIX* (2000) p. 95.

imperceptíveis. Já na segunda obra, não parece haver presença humana de todo, a luz destacando, sobretudo, o casario, em especial o aqueduto. Há, ainda, outra diferença entre elas: na primeira, é destacada a grandeza da paisagem, pela presença, nas laterais, dos grandes morros; já a segunda harmoniza natureza e cidade, sendo a árvore em primeiro plano muito mais um recorte próprio ao enquadramento da vista ao longe.



Figura 1 - Agostinho José da Mota, Vista do Rio de Janeiro, óleo sobre tela, 72 x 94, s/d, coleção particular.

É interessante verificar que essas obras de Mota se aproximam – sobretudo a *Vista do Rio* (Figura 1) - de seu professor em Roma. Jean-Achille Benouville (1815-1891) era francês, estudou com François-Édouard Picot e Léon Cogniet em Paris. Em 1837, ganhou o 2º Prêmio de Roma,

na categoria Paisagem Histórica. Fez três viagens à Itália, uma delas na companhia de Jean-Baptiste Corot, com quem, em 1843, dividiu o ateliê romano. Em 1845, ganha o 1º Prêmio de Roma com a obra *Ulysses e Nausícaa*. Depois de uma permanência de três anos na Vila Medicis em Roma, continuou vivendo na Itália por 25 anos, embora participasse regularmente dos salões franceses.

Vejam, agora, algumas das obras de Benouville: *Coliseu Visto do Palatino* (Figura 2), de 1844, do Museu de Arte de Dallas, *Vista de uma Vila Romana*, de 1844, do Museu D'Orsay e *Paisagem dos Arredores de Roma* de 1853.²⁴ Em todas elas, verificamos o predomínio da paisagem natural, às vezes com a inserção de arquitetura,



Figura 2 - Jean-Achille Benouville, Coliseu Visto do Palatino, Museu de Arte de Dallas.

²⁴ Obras de Jean-Achille Benouville: *Coliseu visto do Palatino*, 1844, Museu de Arte de Dallas; *Vista de uma Vila Romana*, 1844, Museu D'Orsay; *Paisagem dos Arredores de Roma*, 1853 - localizadas em - <http://www.artcyclopedia.com/artists/benouville>, acessada em 13/6/2012.

como em *Coliseu* e em *Villa Romana*, ou então com figuras humanas diminutas em primeiro plano, como em *Arredores de Roma*. Embora a composição seja estruturada de forma similar, pela nítida definição dos vários planos, há grande diversidade na relação entre desenho e cor: em *Villa Romana*, é o desenho que predomina, estruturando solidamente toda a vista; já em *Arredores de Roma* a forma está mais diluída, predominando as manchas coloridas.

Para analisar melhor a obra de Benouville, é importante entender a sua inserção na pintura de paisagem francesa de seu tempo. No início do século XIX, duas sensibilidades da paisagem coexistem. De um lado, a retomada da tradição clássica, herdeira de Poussin e Claude Lorrain, que defende a recriação idealizada da natureza. Por outro lado, uma concepção mais realista e topográfica, alimentada pelos paisagistas holandeses dos séculos XVII e XVIII, que terá um papel essencial no desenvolvimento da pintura inglesa – por exemplo em Constable – e na chamada Escola de Barbizon – que sistematiza, não apenas o estudo a partir da natureza, ao ar livre, mas também a realização de composições com maior espontaneidade, liberadas das restrições do modelo clássico.

Embora Benouville não tenha ficado totalmente à parte da segunda vertente, sua obra segue mais de perto o primeiro modelo, da paisagem clássica renovada no início do XIX, sobretudo por Pierre-Henri Valenciennes (1750-1819) e consolidado com a instituição, em 1817, do Prêmio de Viagem em Paisagem Histórica.

Trata-se, como já foi dito antes, de uma concepção idealizada da natureza, mas ancorada na imaginação do pintor e em sua experiência pessoal do motivo, tirado do natural. Para entender melhor seus princípios, nada melhor do que examinar o que nos diz Valenciennes em seu tratado, *Éléments de perspective pratique à l'usage des artistes, réflexions et conseils sur le genre du paysage*, publicado em 1800.

Valenciennes distingue três tipos de paisagem: a paisagem retrato - concebida como a representação fiel de lugares reais -, a paisagem histórica e a paisagem pastoral – isto é, a bela natureza simples e majestosa, inspirada na poesia clássica. Mas insiste na prioridade da paisagem histórica, na qual enfatiza três qualidades principais: a credibilidade na imitação da natureza; o realismo de cada um dos elementos – árvores, céus, rochedos –; e a ligação com a narração – histórica, antiga ou religiosa – ligação que se apóia sobre uma recomposição imaginária da natureza.

É, portanto, essencial o cuidado com a composição – naquilo que é chamado *paysagem composé*. Mas esse processo de criação, realizado no ateliê, funda-se em estudos realizados diretamente da natureza. Em geral, esses estudos ao ar livre voltam-se para detalhes – especialmente árvores e rochedos. Tornam-se, assim, preciosos repertórios de motivos a serem utilizados nas composições maiores.

Na verdade, desde o século XVII, Roger de Piles, em seu *Cours de peinture par principes* de 1708, aconselhava

o jovem pintor a estudar *d'après nature*, para adquirir ao ar livre a experiência visual, conhecendo melhor as formas da natureza e reunindo material e imagens que pudessem ser utilizadas depois em composições de ateliê. Assim, a imaginação e a memória trabalhavam a partir das emoções e dos estudos feitos ao ar livre.

No entanto, todas essas prescrições foram beneficiadas, no século XIX, pelo desenvolvimento das técnicas e materiais de pintura, apropriados para o trabalho ao ar livre: cavalete de campo; uso de sanguínea, *gouache* e aquarela; mais tarde, em meados do século, o aparecimento dos tubos de tinta. Valenciennes, por exemplo, fazia os estudos ao ar livre pintados em óleo sobre papel.

Os jovens artistas deviam, ainda, copiar os mestres – os Carracci, Ticiano, Poussin e Lorrain –, assim como as diversas espécies de árvores e plantas apresentadas em gravuras.

Certamente, Agostinho José da Mota foi formado nesse método. Basta verificar, na relação já mencionada de suas obras expostas nas Exposições Gerais: dois *Estudos do natural feitos em Roma* e uma cópia do paisagista Gaspar Dughet também feita em Roma (1859); dois *Estudos de paisagem: vegetação do Brasil* – com a observação de que se trata de parte da coleção de estudos de plantas e árvores do Brasil, que o autor prepara para uso dos alunos da aula de Paisagem na Academia (1860); uma natureza-morta com frutas, com a observação estudo do natural (1862). Desses vários estudos, Mota



Figura 3 - Agostinho José da Mota, Trecho de mata - Brasil, litografia, 45 x 27,5 cm, MNBA.

tirou o motivo para uma litografia: *Trecho de Mata – Brasil* (Figura 3).²⁵

²⁵ *Trecho de mata - Brasil*, litografia, 45 x 27,5 cm, MNBA, reproduzida em Catálogo MNBA (2002), p. 125.

Outro ponto importante na doutrina clássica da paisagem é a questão da luz e dos céus. Tomando o céu como fonte de luz, Roger de Piles sugeria ao paisagista estudar especificamente os efeitos atmosféricos e de começar a obra pelo céu. Também Valenciennes destaca a sua importância, apontando, mais uma vez, para a necessidade das sessões ao ar livre.

A viagem à Itália era, assim, uma experiência imprescindível para a formação de um paisagista, não apenas pelo seu patrimônio clássico e pelo legado dos grandes pintores paisagistas do Renascimento em diante, mas, também, por ser um dos países mais luminosos da Europa. A beleza da luz italiana e também mediterrânea está presente em inúmeras paisagens dos artistas desse período: *Ponte Rotto em Roma* de Joseph Vernet, 1745 (Louvre), *Paisagem da Antiga Grécia* de Valenciennes, 1786 (Instituto de Arte de Detroit), *Vista Tomada da Ilha de Sora no Reino de Nápoles* de Bidault, 1793 (Louvre), *Igreja de Todos os Santos em Roma* de Granet, 1802-1819 (Museu Granet em Aix-em-Provence), *Paisagem Inspirada em uma Vista de Frascati* de Michallon, 1822 (Louvre), além de inúmeras paisagens de Corot; *Coliseu Visto dos Jardins Farnese*, 1826 (Louvre), *Fórum vista dos Jardins Farnese*, 1826 (Louvre), *Fonte da Academia de França em Roma*, 1826-1827 (Museu do Departamento de Oise em Beauvais), *Ponte e Castelo de Santo Ângelo com a Cúpula de São Pedro*, 1826-1828 (Museu de Belas Artes de São Francisco), *Cività Castellana*, 1827 (Museu Nacional de Stockholm), *Vesúvio*, 1828 (Louvre),

Volterra, 1834 (Louvre), *Gênova: Vista da Cidade Tomada da Promenade Acqua Sola*, 1834 (Instituto de Arte de Chicago).

Todas essas observações a respeito da observação direta da natureza e da prática de estudos ao ar livre não devem, no entanto, nos confundir: essa é sempre uma fase preparatória. O ateliê é, para essa geração, inclusive para Corot, o lugar real da invenção. Ali, retoca seus estudos pintados ao ar livre; remete-se às formas da natureza de memória, como havia aconselhado Valenciennes; e graças à imaginação, elabora longamente *paysages composés* - obras dignas de serem expostas. A memória tem aí um papel essencial, pois ele trabalha “de cor”: o tema não é mais literário, histórico ou religioso, mas a lembrança das emoções do pintor, que ele procura transmitir ao espectador fazendo apelo às suas lembranças.

Resta, ainda, um último ponto a respeito de Benouville, que precisamos comentar: sua amizade com Corot, tendo feito juntos uma viagem à Itália e, inclusive, dividido o ateliê em Roma em 1843.

Jean-Baptiste-Camille Corot (1796-1875) teve uma formação similar a de Benouville, pois seus mestres, Achille-Etna Michallon e Jean-Victor Bertin, compartilhavam da mesma concepção clássica da paisagem. Seguiu, também, os mesmos princípios enunciados por Valenciennes. Mas é notório que Corot desenvolveu um estilo muito particular, desde a sua primeira viagem à Itália de 1825 a 1828, com uma ênfase maior no desenho e na sólida estruturação da composição. Em 1834, Corot fez sua segunda viagem à

Itália. Em 1843, a terceira, em que permaneceu de maio a outubro em Roma. É nesse período que teve a companhia de Benouville e dividiu com ele ateliê. A convivência entre os dois artistas pode explicar, por exemplo, a maior estrutura sólida da *Vista de uma Vila Romana*, Benouville, feita em 1844, que está no Museu D'Orsay.

O nosso Agostinho José da Mota – vivendo em Roma de 1851 a 1854 – acessou a mesma concepção clássica de paisagem, renovada por Valenciennes e praticada por seu professor Jean-Achille Benouville.

Um pouco mais tarde, Mota parece se afastar um pouco dessa concepção. É o que aparece em *Fábrica do Barão de Capanema*, de 1862.²⁶ Uma composição totalmente diferente aparece, em que o primeiro plano mais claro e vazio dá destaque à construção elevada sobre pedras no centro da tela, sendo a perspectiva barrada por um fundo mais próximo, constituído por montanhas e vegetação mais escuras. Logicamente a própria mudança de tema justifica a diferença, mas chama atenção o seu distanciamento do caráter de *paysage composé*, numa tomada que parece permanecer muito mais próxima da tomada ao natural, como as experiências dos paisagistas de Barbizon – mais um pouco a ser aprofundado em pesquisas futuras.

Referências bibliográficas:

ABRIL CULTURAL. Arte no Brasil. São Paulo, 1979, vol. I.

BETTENCOURT DA SILVA, Francisco. A Exposição Geral na Academia Imperial de Belas Artes. In O Brasil Artístico. Revista da Sociedade Propagadora das Belas Artes do Rio de Janeiro, 1867.

²⁶ *Fábrica do Barão de Capanema*, óleo sobre cartão, 52 x 35 cm, c. 1862, MNBA, reproduzida em ABRIL CULTURAL (1979) p. 481.

- BUENO, Alexei. O Brasil do Século XIX na Coleção Fadel. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Sérgio Fadel, 2004.
- CATÁLOGO Acervo Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro: MNBA, 2002.
- CATÁLOGO Arte do Século XIX. Mostra do Redescobrimento. São Paulo: Fundação Bial de São Paulo, 2000 (curadoria de Luciano Migliaccio).
- CAVALCANTI, Ana. Os Prêmios de Viagem da Academia em pintura. In PEREIRA, Sonia Gomes, org. 185 Anos da Escola de Belas Artes. Rio de Janeiro: PPGAV / EBA / UFRJ, 2002.
- GALVÃO, Alfredo. Subsídios para a história da Academia Imperial de Belas Artes. Rio de Janeiro: ENBA/Universidade do Brasil, 1954.
- GONZAGA DUQUE ESTRADA, Luís. A Arte Brasileira. São Paulo: Mercado de Letras, 1995 (introdução e notas de Tadeu Chiarelli) (obra original de 1888).
- LEVY, Carlos Roberto Maciel. Exposições Gerais da Academia Imperial e Escola Nacional de Belas Artes: período monárquico. Catálogo de artistas e obras entre 1840 e 1884. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1990.
- LIVRO DE ATAS DA SESSÃO DA PRESIDÊNCIA DA ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES. Arquivo do Museu D. João VI da EBA / UFRJ (MDJVI): Notação 6151.
- LIVRO DE CORRENpondência DA ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES. Arquivo do Museu D. João VI da EBA / UFRJ (MDJVI): Notação 6126.
- MEROT, Alain. Du paysage en peinture dans l'Occident moderne. Paris: Gallimard, 2009.
- PONTUAL, Roberto. Dicionário das Artes Plásticas no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- TEIXEIRA LEITE, José Roberto. A Academia e a pintura no Brasil no século XIX. In PALHARES, Taisa, org. Arte brasileira na Pinacoteca do Estado de São Paulo. São Paulo: Cosac Naify / Pinacoteca, 2009.
- PEREIRA, Sonia Gomes. Arte brasileira do século XIX. Belo Horizonte: C/Arte, 2008.
- PEREIRA, Sonia Gomes. Arte no Brasil no século XIX e início do XX. In OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de, org. História da Arte no Brasil: textos de síntese. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2010. 2ª ed.
- ZANINI, Walter, org. História Geral da Arte no Brasil. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983.

