

# Angelo Agostini, Felix Ferreira e Gonzaga Duque Estrada: contribuições da crítica de arte brasileira no século XIX

*Angelo Agostini, Felix Ferreira et Gonzaga Duque Estrada :  
Contributions de la critique d'art brésilienne au XIX<sup>ème</sup>*

ROSANGELA DE JESUS SILVA

*Doutoranda em História da Arte pelo IFCH/UNICAMP, Bolsista FAPESP*

Thésarde en Histoire de l'Art à l'IFCH/UNICAMP, Boursière FAPESP

**RESUMO** A crítica de arte no Brasil surgiu lentamente, através de escritos esparsos na imprensa, com nomes como o de Manuel de Araújo Porto Alegre, ainda na primeira metade do século XIX. Mas foi a partir da década de 1870 que começou a ganhar mais espaço. Seu desenvolvimento está muito ligado a um discurso de consolidação da arte nacional, do estabelecimento de parâmetros e caminhos para a produção brasileira. O presente artigo tem por objetivo apresentar algumas reflexões acerca da arte brasileira realizadas por Angelo Agostini, Félix Ferreira e Gonzaga Duque Estrada, bem como o diálogo entre eles, a fim de expor uma análise crítica de suas produções.

**PALAVRAS-CHAVE** Crítica de arte, Brasil, século XIX, arte brasileira.

**RÉSUMÉ** La critique d'art au Brésil est apparue lentement, à travers des écrits épars dans la presse sous des noms comme celui de Manuel de Araújo Porto Alegre, dans la première moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle. Mais c'est à partir de la décennie de 1870 que celle-ci a commencé à gagner plus d'espace. Son développement est étroitement lié à un discours de consolidation de l'art national, de l'établissement de paramètres et de chemins pour la production brésilienne. Le présent article a pour objectif de présenter diverses réflexions concernant l'art brésilien émises par Angelo Agostini, Félix Ferreira et Gonzaga Duque Estrada, ainsi que les dialogues entre ceux-ci afin de présenter une analyse critique de leurs productions.

**MOTS-CLÉS** Critique d'art, Brésil, XIX<sup>ème</sup> siècle, art brésilien.

A década de 1870 foi um marco importante para a ampliação do debate acerca da produção de artes plásticas no Brasil. O auge desse debate foi a polêmica sobre as pinturas de batalhas dos pintores Pedro Américo e Victor Meirelles, expostas na XXV Exposição Geral da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), em 1879. A imprensa, através de periódicos como *Revista Illustrada*, *Revista Musical e de Bellas Artes*, *Gazeta de Notícias*, entre outros, teve o papel fundamental de movimentar o ambiente artístico brasileiro.

Na década seguinte, foram publicados dois livros com o objetivo específico de fazer crítica de arte: *Belas Artes: estudos e apreciações*, de Félix Ferreira, em 1885, e *A Arte Brasileira*, de Gonzaga Duque Estrada, em 1888. Livros esses com o intuito de analisar a produção nacional e apontar problemas e acertos na condução do ensino artístico.

Algo muito presente nessa crítica era a preocupação com a formação do artista no Brasil e de um ambiente propício para a fruição da arte. Além disso, eram constantes as críticas à AIBA. O cultivo de referências européias e mesmo o estudo na Itália ou em Paris foram fatores considerados essenciais para os críticos mencionados neste texto. Agostini, Ferreira e Duque Estrada apresentavam formas bastante distintas de crítica de arte, mas em muitos momentos desenvolveram proposições bastante próximas, fosse pelos problemas comuns que enfrentaram ou por tratarem de um mesmo universo artístico. De qualquer forma, o que se quer destacar é a importância de suas contribuições para a compreensão de um cenário.

### Angelo Agostini e a *Revista Illustrada*

Ainda que o significado de imitação em Aristóteles e na imprensa ilustrada oitocentista seja bastante diverso, distante por séculos a fio, a maneira como a diferença entre tragédia e comédia está formulada na *Poética* guarda alguma semelhança com o sentido que era conferido à literatura e à caricatura. A expressão ‘Poeta do lápis’ sintetiza, de maneira particularmente feliz, o tipo de questão que envolvia o fazer dos jornais de caricatura naqueles anos. Um lápis gorduroso com o qual o artista desenha sobre a pedra litográfica à pena dos poetas. Aproxima o sentido do trabalho dos artistas do *crayon* daquele realizado pelos literatos. No decorrer do século XIX, a literatura era uma atividade fortemente associada à política, assumindo sentidos nobres no debate público. Seus autores, não raro, exerciam cargos eletivos. Publicados primeiramente na imprensa, muitas dessas obras eram carregadas de alegorias, de imagens que ajudam a entender a retórica e o sentido do debate político da época. A associação dessa atividade com a desempenhada pelo caricaturista continha, desse modo, um significado

La décennie de 1870 a été marquée par un important élargissement du débat autour des arts plastiques au Brésil. Le point culminant de ce débat a été la polémique sur les peintures de batailles des peintres Pedro Américo et Victor Meirelles, exposées à la XXV<sup>ème</sup> Exposition Générale de l'Académie Impériale des Beaux-Arts (AIBA), en 1879. La presse, par l'intermédiaire de revues périodiques telles que *Revista Illustrada*, *Revista Musical e de Bellas Artes*, *Gazeta de Notícias*, entre autres, a eu le rôle fondamental de mouvoir le milieu artistique brésilien.

Dans la décennie suivante, ont été publiés deux livres ayant la critique d'art pour objectif spécifique : *Beaux-arts, études et appréciations*, de Félix Ferreira, en 1885, et *L'Art brésilien*, de Gonzaga Duque Estrada, en 1888. L'intention de ces livres était d'analyser la production nationale et de montrer les problèmes et leur solution dans la conduite de l'enseignement artistique.

Un élément très présent dans cette critique était la préoccupation liée à la formation des artistes au Brésil et à l'existence d'un milieu favorisant l'accès aux arts, outre une constante critique à l'AIBA. La culture de la référence européenne et même les études en Italie ou à Paris ont été considérées comme des facteurs essentiels pour les critiques mentionnés dans ce texte. Agostini, Ferreira et Duque Estrada présentaient des formes assez différentes de la critique d'art mais dans de nombreuses occasions ont développé des propositions relativement proches, que ce soit par les problèmes communs qu'ils affrontaient ou pour traiter du même univers artistique. Quoi qu'il en soit, il s'agit ici de mettre en relief l'importance de leur contribution à la compréhension d'une époque.

### Angelo Agostini et la *Revista Illustrada*

Bien que la signification de l'imitation chez Aristote et dans la presse illustrée des années 1800 soit diverse, distante de plusieurs siècles, la manière dont la différence entre tragédie et comédie est exprimée dans *Poétique* conserve certaines similitudes avec le sens qui était conféré à la littérature et à l'écriture. L'expression « Poète du crayon » synthétise d'une manière particulièrement heureuse le type de sujet que contenaient les journaux caricaturistes de cette époque. Elle réunit le crayon à mine grasse avec lequel l'artiste dessine sur la pierre lithographique, à la plume des poètes. Elle rapproche le sens du travail des artistes du crayon de ceux réalisés par les littéraires. Au XIX<sup>ème</sup> siècle, la littérature était une activité fortement associée à la politique, assumant un rôle noble dans le débat public. Il n'était pas rare que les auteurs soient des élus politiques. Publiées en premier lieu dans la presse, nombre de ces œuvres étaient chargées d'allégories, d'images qui aidaient à comprendre la rhétorique et le sens du débat politique de l'époque. L'association de cette acti-

vité aux réalisations de caricaturistes contenait, par ce fait, une signification qui allait au-delà de la référence artistique, spécialement l'année ou l'expression a été créée par le journaliste abolitionniste José do Patrocínio pour définir le personnage central de ce travail : l'artiste Italien fixé au Brésil Angelo Agostini.<sup>1</sup>

Dans la longue citation empruntée à Marcelo Balaban, l'auteur synthétise de forme fort intelligente le journaliste, le caricaturiste et pourquoi pas, le critique et l'artiste Angelo Agostini, en plus de décrire le milieu dans lequel il vivait.

Parler de la production d'Agostini implique nécessairement de considérer le contexte politique, qui était, selon le critique, le grand responsable pour les maux brésiliennes, l'obstacle majeur au développement artistique national. Tant que le Brésil ne se délivrerait pas du gouvernement monarchique, rien ne prospérerait dans le pays.

C'est justement dans le contexte de cette prémisses politique que l'on peut regarder la production de critique d'Angelo Agostini, qui s'est exprimé au travers de textes et de caricatures publiés dans des périodiques à partir de la décennie de 1870, dont la plus significative est la *Revista Illustrada*. L'activité d'Agostini dans la presse a commencé en 1864, à São Paulo, mais les questions de critique d'art ont surgi en 1872 quand il a collaboré dans *O Mosquito*.

On ne rencontre pas dans la production critique d'Angelo Agostini une systématisation ou une réflexion plus concise sur l'origine des arts plastiques et leur développement comme dans celle que l'on observe chez Duque Estrada ; au contraire, ses écrits sont épars et portent prioritairement sur les questions contemporaines. Il existe même une incertitude quant au fait qu'il ait été l'auteur de toutes les critiques publiées dans la *Revista Illustrada*. L'hypothèse défendue est que, vu la force de ses caricatures et la virulence des textes, si le critique ne les a pas toutes écrites directement, sans aucun doute il en partageait les idées, car sur l'ensemble de la production qui lui est attribué, on ne voit aucune contradiction significative sur les sujets artistiques.

Carlos Maciel Levy, dans son appréciation sur Agostini comme critique, exprime l'opinion suivante :

Se considérant principalement artiste et journaliste, ses activités de critiques néanmoins, ont été amples et en général opportunes et justes. Abolitionniste convaincu, anticlérical et féroce opposant à la monarchie, détenteur

que ia além da referência artística, especialmente no ano em que a expressão foi criada pelo jornalista abolitionista José do Patrocínio para definir o personagem central deste trabalho: o artista italiano radicado no Brasil Angelo Agostini.<sup>1</sup>

Na longa citação emprestada de Marcelo Balaban, o autor sintetiza de forma muito inteligente o jornalista, o caricaturista e por que não o crítico e o artista Angelo Agostini, além de descrever o ambiente em que este viveu.

Falar da produção de Agostini implica, necessariamente, em considerar a atuação política: esta era, de acordo com o crítico, a grande responsável pelas mazelas brasileiras, a grande atravancadora do desenvolvimento artístico nacional. Enquanto o Brasil não se livrasse do governo monárquico e da escravidão, nada prosperaria no país.

É justamente em função dessa premissa política que se pode olhar para a produção crítica de Angelo Agostini, a qual se deu através de textos e caricaturas publicadas em periódicos a partir da década de 1870, dos quais o mais relevante é a *Revista Illustrada*. A atuação de Agostini na imprensa teve início em 1864, em São Paulo, mas as questões de crítica de arte surgiram em 1872, quando colaborou n' *O Mosquito*.

Não se encontra na produção crítica de Angelo Agostini uma sistematização ou reflexão mais concisa sobre a origem das artes plásticas e seu desenvolvimento, como aquela que se observa em Duque Estrada; ao contrário, seus escritos são esparsos e se detêm prioritariamente nas questões contemporâneas. Não há certeza nem mesmo quanto a ter sido ele o autor de todos os textos críticos publicados na *Revista Illustrada*. A hipótese defendida é a de que, diante da força das suas caricaturas e da virulência dos textos, se o crítico não escreveu todos eles, diretamente, sem dúvida compartilhava de suas idéias, pois não se vê, no conjunto da produção que lhe é atribuída, no que diz respeito à questão artística, nenhuma contradição de relevância.

Carlos Maciel Levy, em sua apreciação sobre Agostini como crítico, exprime a seguinte opinião:

Considerando-se principalmente artista e jornalista, suas atividades como crítico, contudo, foram bastante amplas e em geral oportunas e acertadas. Aboliconista convicto, anticlerical e ferozpositor

<sup>1</sup> BALABAN, Marcelo. Poète du crayon : la trajectoire d'Angelo Agostini dans le Brésil Impérial – São Paulo et Rio de Janeiro 1864-1888. (Thèse de doctorat), Institut de Philosophie et Sciences Humaines, Université d'Etat de Campinas, (Prof. Dr. Sidney Chalhoub), Campinas, 2005, pag. 2.

<sup>1</sup> BALABAN, Marcelo. *Poeta do lápis: a trajetória de Angelo Agostini no Brasil Impérial – São Paulo e Rio de Janeiro 1864-1888*. (Tese de doutorado), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, (Prof. Dr. Sidney Chalhoub), Campinas, 2005, p. 2.

da monarquia, possuidor de sólida formação cultural e de uma extraordinária capacidade de explorar os aspectos ridículos de seus adversários, Agostini em assuntos de arte também optou pelos enfoques agressivos e de cunho revolucionário. Tinha especial predileção por recriminar, com ironia cortante, as falhas e incoerências da Academia Imperial de Belas Artes e dos professores e alunos que à sombra da instituição faziam carreira.<sup>2</sup>

Em todos os anos em que Agostini esteve à frente da *Revista Illustrada*, foram publicados artigos ou notas sobre as belas-artes no Brasil. Os principais momentos de reflexões críticas ou as críticas de maior volume encontradas na produção de Angelo Agostini foram dedicados às Exposições Gerais da Academia de 1879 e 1884 e a do Liceu de Artes e Ofícios, em 1882. No ano subsequente, ainda continuavam ecoando discussões acerca da exposição do ano anterior. Houve, também, além desses grandes temas nos quais a Academia foi a grande protagonista, comentários sobre exposições individuais, de algum artista em especial.

A crítica feita por Agostini tinha um estilo marcado pela ironia e pela agressividade. Não se percebem grandes diferenças no tom, quando se lê um artigo contra a escravidão ou contra a Academia.

Outra característica sua é a quase ausência de referências diretas a outros críticos de arte para embasar os seus textos, como fazia Duque Estrada. Os raros momentos em que recorreu a nomes de artistas ou críticos estrangeiros ocorreram para mostrar a pretensão de algum artista ou da crítica em geral, a qual ousava se comparar à Europa, ou para ressaltar a importância da crítica.

Não distinguir o bom do sofrível ou do medíocre, não pôde agradar senão aos que se acham n'esta ultima classificação. Mas o que se há de fazer?... Não se pôde exigir que a nossa imprensa tenha críticos da força de Charles Blanc, Theophilo Gauthier e outros. E se por acaso os tivesse, estou bem certo que quase todos os artistas se empenhariam para que não fallassem das duas obras.<sup>3</sup>

Agostini acreditava na importância da crítica, pois através dela seria possível julgar os trabalhos e, dessa forma, poderia haver contribuição para o desenvolvimento dos artistas, para o seu aperfeiçoamento. A crítica era considerada um instrumento de distinção fundamental para a arte. Todavia, ele sabia da dificuldade de se fazer

d'une solide formation culturelle et d'une extraordinaire capacité à exploiter les aspects ridicules de ses adversaires, Agostini a également opté pour une position agressive et de caractère révolutionnaire en matière d'art. Il avait une prédilection particulière pour recriminer, avec une ironie cinglante, les failles et les incohérences de l'Académie Impériale des Beaux Arts ainsi que celles des professeurs et des élèves qui faisaient carrière à l'ombre de l'Institution.<sup>2</sup>

Durant toutes les années où Agostini a été à la tête de la *Revista Illustrada*, ont été publiés des articles ou des notes sur les beaux-arts au Brésil. Les principaux moments de réflexions critiques ou les critiques de plus grandes importances présentes dans la production d'Angelo Agostini ont été dédiés aux Expositions Générales de l'Académie de 1879 et de 1884 et à celle du *Liceu de Artes et Ofícios*, en 1882. L'année suivante, il continuait de soulever des discussions autour de l'exposition de l'année antérieure. Il y a eu également, outre ces grands thèmes dont l'Académie a été la grande protagoniste, des commentaires sur des expositions individuelles de certains artistes en particulier.

La critique faite par Agostini avait un style marqué par l'ironie et par l'agressivité. On ne perçoit guère de différence de ton entre les articles contre l'esclavagisme et ceux contre l'Académie.

Une autre caractéristique est l'absence presque totale de références directes à d'autres critiques d'art pour appuyer ses textes, comme le faisait Duque Estrada. Les rares moments où il a recouru aux noms d'artistes ou de critiques étrangers ont eu pour finalité de montrer la prétention de certains artistes ou de la critique en général, qui osait se comparer à l'Europe, ou pour mettre en avant l'importance de la critique.

Ne pas distinguer le bon du passable ou du médiocre, ne peut plaire qu'à ceux qui se retrouve dans cette classification. Mais que peut-on faire ? On ne peut exiger que notre presse ait des critiques de la force de Charles Blanc, Théophile Gautier ou autre. Et si par hasard elle les avaient, pour sûr, presque tous les artistes s'activeraient pour qu'ils ne parlent pas leurs œuvres.<sup>3</sup>

Agostini croyait en l'importance de la critique, car grâce à elle, il serait possible de juger les travaux et, de cette forme, elle pourrait contribuer au développement et au perfectionnement des artistes. La critique était considérée comme un instrument de distinction fondamentale pour l'art. Toutefois, il savait de la difficulté d'être critique d'art. Il estimait

<sup>2</sup> LEVY, Carlos Roberto Maciel. "A Exposição Geral de 1879 e a crítica de Angelo Agostini (1843-1910)". *Revista Crítica de Arte*, Rio de Janeiro, n. 4, dez. 1981, p. 55.

<sup>3</sup> REVISTA ILLUSTRADA. Rio de Janeiro, ano VII, n. 292, 1882, p. 3.

<sup>2</sup> LEVY, Carlos Roberto Maciel. "L'Exposition Générale de 1879 et la critique d'Angelo Agostini (1843-1910)". *Revista Crítica de Arte*, Rio de Janeiro, n° 4, dec. 1981, pag. 55.

<sup>3</sup> Revista Illustrada. Rio de Janeiro, VII<sup>ème</sup> année, n° 292, 1882, pag. 3.

que le public pourrait ne pas comprendre la critique et ainsi causer préjudice à l'artiste ; ou au contraire donner aux commentaires de critiques mal préparés, un crédit exagéré qui exaltent des travaux ou des artistes non qualifiés. Dans ces écrits, on le sent dubitatif quant à la compréhension de l'art par une partie du public, ce qui pourrait conduire ce dernier à être trompé.

Dire ce que l'on pense, ce que l'on sait, ce que l'on voit, noter telle ou telle autre incorrection, négligence ou défaut : louer ce qui est bon et souligner ce qui ne l'est pas sont des choses que l'on ne peut faire entre nous. Et pourquoi ? Parce que malheureusement, jamais ou presque jamais ne sont faites critiques sensées et consciencieuses ; parce que peu comprennent et beaucoup écrivent sans rien comprendre. Je ne saurais expliquer d'autre façon certaines louanges injustifiées que je lis parfois dans les journaux à propos de véritables absurdités exposées dans certaines maisons de la rue du Ouvidor, et une complète indifférence quand il s'agit de travaux ayant quelques mérites.<sup>4</sup>

Son regard était fixé sur la réalité brésilienne, ses commentaires étaient le résultat d'une conviction politique plus que de n'importe quelle autre chose. C'était comme s'il avait été possible, en passant d'un régime monarchique à un régime républicain, d'en finir avec l'esclavage et d'atteindre la rédemption ce qui ne s'est malheureusement pas produit.

Sur ces questions, il est difficile de déterminer précisément les références théoriques d'Agostini. Il avait de la sympathie pour Taine, car l'auteur a évoqué plusieurs fois l'importance du milieu dans la formation artistique. Mais dans le même temps, l'utilisation de métaphore biologique n'est pas commune dans son vocabulaire, ni même une quelconque préoccupation avec les affirmations scientifiques.

Il est également probable qu'il ait apprécié la lecture de Veron, pour sa prise de position contraire à l'idéalisme et sa réaction contre les impositions académiques. Lorsque par exemple, il défendait l'idée que les artistes brésiliens étudient à Rome et non à Paris, il n'affirmait pas que ces artistes devraient éviter l'académie européenne. Paris, à cette époque, représentait beaucoup plus de possibilité de rupture avec l'art académique que Rome. En outre, Agostini ne s'est jamais prononcé sur un artiste qu'il admirait en Europe, ce qui aurait pu aider à connaître ses préférences esthétiques, comme le montrait Duque Estrada en relation à Delacroix.

Chiarelli, dans l'introduction de *L'art brésilien*, affirme que la *Revista Illustrada* était favorable à un art naturaliste/réaliste : « Selon cette publication, seulement

crítica de arte. Julgava que o público poderia não entender a crítica e, assim, prejudicar o artista; ou, pelo contrário, dar demasiado crédito a comentários de críticos despreparados que exaltassem trabalhos e artistas não-qualificados. Em seus escritos, percebe-se alguma desconfiança acerca da compreensão da arte por parte do público, o que tornaria tal público passível de ser enganado.

Dizer o que se pensa, o que se sabe, o que se vê; notar esta ou aquela incorrecção, descuido ou defeito: louvar o que é bom e apontar o que não é, são cousas que não se podem fazer entre nós. E porque? Porque infelizmente nunca ou quasi nunca se fazem criticas sensatas e conscienciosas; porque poucos entendem e muitos escrevem sem nada entender. Não posso explicar d'outro modo certos louvores immerecidos que leio às vezes nos jornaes, acerca de verdadeiros disparates expostos em algumas casas da rua do Ouvidor, e uma completa indifferença quando se trata de trabalhos que tem algum mérito.<sup>4</sup>

Seu olhar estava fixado na realidade brasileira, seus comentários partiam mais de uma certeza política do que de qualquer outra coisa. Era como se fosse possível ao país, ao trocar o regime monárquico pelo republicano e acabar com a escravidão, alcançar a sua redenção – o que infelizmente não se viu acontecer.

Diante dessa questão, é difícil situar precisamente as referências teóricas de Agostini. Há alguma simpatia por Taine, já que o autor falou várias vezes sobre a importância do meio na formação do artista. Mas, ao mesmo tempo, não é comum a utilização de metáforas da biologia em seu vocabulário, nem mesmo preocupação com afirmações científicas.

É provável que também apreciasse a leitura de Veron, por seu posicionamento contrário ao idealismo e sua reação contra as imposições acadêmicas. Agostini parecia discordar do ensino proposto pela academia brasileira, mas não ser contrário à instituição acadêmica – seus desenhos apresentam características acadêmicas. Quando, por exemplo, defende que os artistas brasileiros fossem estudar em Roma e não em Paris, não afirmava que esses artistas deveriam evitar a academia européia. Paris, naquele momento, talvez representasse muito mais possibilidades de rompimento com a academia do que Roma. Além disso, Agostini nunca se pronunciou sobre um artista que admirasse na Europa, o que poderia ajudar no conhecimento de suas preferências estéticas, como demonstrava Duque Estrada em relação a Delacroix.

<sup>4</sup> Revista Illustrada. Rio de Janeiro, IX<sup>ème</sup> année, n° 374, 1883, pag. 6.

<sup>4</sup> Ibidem, ano IX, n. 374, 1883, p. 6.

Chiarelli, na introdução de *A arte brasileira*, afirma que a *Revista Ilustrada* era favorável a uma arte naturalista/realista: “Segundo aquela publicação, apenas esta tendência, disposta a um embate direto com a realidade física e humana do país, seria a estratégia ideal para a constituição de uma arte tipicamente brasileira”.<sup>5</sup> A preferência, ou melhor, a defesa de Agostini por Rodolpho Bernardelli reafirma essa colocação. O escultor era visto pelo crítico como o “grande artista genial”, aquele que concentraria em si “todos os requisitos da esthetica moderna, clara, verdadeira, comovente”.<sup>6</sup>

De acordo com o estudo sobre Bernardelli, realizado por Maria do Carmo Couto Silva<sup>7</sup>, o escultor teria se filiado na Itália, a partir de 1880, a uma forma particular de realismo denominada *verismo sociale*, o qual agregaria maior compromisso social e de denúncia. Quando se observa a atuação de Agostini, é possível afirmar que essa seria realmente uma tendência que muito o agradaria. Migliaccio, ao comentar sobre o escultor Bernardelli indica que ele desenvolveu “um estilo nacional, adequando-se às sugestões da escultura naturalista e às temáticas sociais modernas de Achilli D’Orsi”.<sup>8</sup> Assim, o realismo/naturalismo foi, certamente, a opção estética de Angelo Agostini, aquela que, inclusive, estaria mais próxima de sua militância política e social.

A crítica de Agostini, em comparação com outras produções brasileiras daquele período, deixa entrever um homem muito consciente dos debates propostos, com firmes opiniões e dono de uma visão perspicaz acerca do ambiente cultural brasileiro. Todavia não propôs nenhum grande rompimento, pois embora desejasse a reformulação da Academia, acreditava que a formação do artista passava por ela; assim, não renunciou uma grande inovação para o cenário artístico brasileiro, compreendendo como ainda necessária a busca dos grandes mestres no berço da arte, a Itália.

### A crítica de arte de Félix Ferreira e seu diálogo

A publicação, em 1885, do livro *Belas Artes: estudos e apreciações*, de Félix Ferreira, teve boa recepção pela imprensa, conforme é possível observar na nota da *Revista Ilustrada* do mesmo ano.

cette tendance, disposée au choc direct avec la réalité physique et humaine du pays, serait la stratégie idéale pour la constitution d’un art typiquement brésilien ». <sup>5</sup> La préférence, ou mieux, la défense d’Agostini en faveur de Rodolpho Bernardelli réaffirme cette prise de position. Le sculpteur était vu par le critique comme le « grand artiste génial » celui qui concentrait sur lui « toutes les exigences de l’esthétique moderne, claire, véritable et émouvante ». <sup>6</sup>

Selon les études sur Bernardelli, réalisées par Maria do Carmo Couto Silva,<sup>7</sup> le sculpteur aurait adopté en Italie, à partir de 1880, une forme particulière de réalisme appelée *verisme social*, lequel agrègerait un engagement social plus vaste et accusateur. Lorsque l’on observe l’activité d’Agostini, il est possible d’affirmer que celle-ci était réellement une tendance qui lui aurait beaucoup plu. Migliaccio, dans ses commentaires sur le sculpteur Bernardelli indique qu’il a développé « un style national, en accord avec les suggestions de la sculpture naturaliste et les thèmes sociaux modernes d’Achilli d’Orsi ». <sup>8</sup> Ainsi, le réalisme/naturalisme a certainement été l’option esthétique de Angelo Agostini, laquelle serait également la plus proche de sa militance politique et sociale.

La critique d’Agostini, en comparaison avec les autres productions brésiliennes de cette période, permet d’entrevoir un homme parfaitement conscient des débats du moment, avec des opinions fermes et doté d’une vision perspicace sur l’ambiance culturelle brésilienne. Toutefois, il n’a proposé aucune grande rupture, car bien qu’il souhaitait une reformulation de l’Académie, il pensait que la formation de l’artiste passait par elle, de fait il n’a pas prévu de grandes innovations pour la scène artistique brésilienne., comprenant combien il était encore nécessaire la recherche des grands maîtres dans le berceau de l’Art, en Italie.

### La critique d’art de Félix Ferreira et son dialogue

La publication, en 1885, du livre *Beaux-Arts : Etudes et appréciations*, de Félix Ferreira, a été bien accueilli par la presse, comme on peut l’observer dans la note de la *Revista Ilustrada* de la même année.

<sup>5</sup> DUQUE ESTRADA, Luiz Gonzaga. *A Arte Brasileira*. Introdução e notas de Tadeu Chiarelli. Campinas: Mercado das Letras, 1995, p. 19.

<sup>6</sup> REVISTA ILLUSTRADA. Rio de Janeiro, ano X, n. 420, 1885, p. 2.

<sup>7</sup> SILVA, Maria do Carmo Couto. *A obra Cristo e a mulher adúltera e a formação italiana do escultor Rodolfo Bernardelli*. (Dissertação de mestrado), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, (Prof. Dr. Luciano Migliaccio), Campinas, 2005.

<sup>8</sup> MIGLIACCIO, Luciano. O século XIX. *Brasil + 500 Mostra do Redescobrimento: arte do século XIX*. São Paulo: Fundação Bienal, 2000, p. 183.

<sup>5</sup> DUQUE ESTRADA, Luiz Gonzaga. *L’Art brésilien*. Introduction et notes de Tadeu Chiarelli. Campinas : Mercado das Letras, 1995, pag. 19.

<sup>6</sup> Revista Ilustrada. Rio de Janeiro, X<sup>ème</sup> année, n° 420, 1885, pag. 2.

<sup>7</sup> SILVA, Maria do Carmo Couto. *L’oeuvre Le Christ et la femme adultère et la formation du sculpteur Rodolfo Bernardelli*. (Thèse de master), Institut de Philosophie et de Sciences Humaines, Université d’Etat de Campinas, (Prof. Dr. Luciano Migliaccio), Campinas. 2005.

<sup>8</sup> MIGLIACCIO, Luciano. Le XIX<sup>ème</sup> siècle. In : *Brésil + 500 exemples de redécouvertes : l’art du XIX<sup>ème</sup> siècle*, São Paulo : Fondation Biennale, 2000, pag. 183.

*Études et appréciations* sur les beaux-arts, de Félix Ferreira. Réunis dans un élégant volume nous sont présentés maintenant diverses études et critiques de notre collègue, passant en revue, pour ainsi dire, tout le mouvement artistique de ces derniers temps. Le genre est des plus difficile – surtout en nous. (...) Ceci est plus qu'un motif de recommandation du livre car c'est dans la difficulté que se reconnait le mérite. Et déjà qu'une simple tentative mériterait les éloges, à plus juste titre lorsque le travail a du souffle et de la valeur.<sup>9</sup>

*A semana* a publié le commentaire suivant sur l'édition du livre : « Commençant par un rapide commentaire sur ce travail, nous applaudissons l'intention principale de son auteur d'aborder la nécessité de nous faire de connaître le peu d'artistes qui illustrent l'art brésilien. Sur cet aspect, la tentative de Mr Félix Ferreira est digne d'éloges de la part de la presse ».<sup>10</sup>

L'index du livre propose un ample panorama du développement de l'art. Commençant avec ce qui en serait l'origine, passant par son épanouissement, la décadence, la Renaissance et l'Art Moderne.

En outre, l'auteur a écrit sur ce qu'il appelait les « Petites Expositions », lesquelles consistaient en expositions individuelles d'artistes, et a parlé de l'exposition du *Liceu de Artes e Ofícios* de 1882 et de l'Exposition Générale de 1884.

Ferreira a présenté une idée évolutionniste de l'art, affirmant que la première forme d'expression aurait été l'architecture, ensuite la sculpture et enfin la peinture. Pour démontrer sa thèse, il a utilisé le Brésil comme exemple, pays où la peinture serait rudimentaire et la sculpture plus développée. Nous ne pouvons pas ignorer que la théorie évolutionniste de Darwin et d'autres théories de la biologie étaient en vogue dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle.

Selon Julio Castañon Guimarães, le livre de Ferreira était à considérer si on le compare à l'Arte Brasileira de Duque Estrada, car les deux présentent un panorama de l'art brésilien.

Le livre de Félix Ferreira développe une histoire universelle de l'art, pour ensuite commenter, mais de forme détaillée, seulement certaines expositions réalisées à Rio de Janeiro entre 1882 et 1884. Le ton de son livre donne l'impression d'un commentaire qui se veut étayé et objectif. Le livre de Gonzaga Duque a des intentions sensiblement différentes. Il s'agit en effet d'une présentation de l'histoire des arts plastiques au Brésil.<sup>11</sup>

*Estudos e apreciações* sobre bellas-artes, por Felix Ferreira. Reunidos em elegante volume apparecem-nos agora diversos estudos e criticas d'este nosso collega, enfeixando, por assim dizer, todo o movimento artistico dos ultimos tempos. O genero é dos mais difficeis – maximé, entre nós. (...) Isto, para nós importa em mais um motivo de recommendação do livro, pois que é em meio das difficuldades que se affirma o merito. E, n'este caso, a simples tentativa mereceria ecomios, quanto mais em trabalho de certo folego e valor.<sup>9</sup>

*A Semana* publicou o seguinte comentário sobre a edição do livro: “Começando esta rapida noticia acerca desse trabalho, applaudimos a intenção principal do seu auctor no tangente á necessidade de se tornarem conhecidos entre nós os poucos artistas que illustram a arte brasileira. Sob esse aspecto a tentativa do Sr. Félix Ferreira é digna dos louvores da imprensa e da geral animação”.<sup>10</sup>

O índice do livro propõe um amplo panorama do desenvolvimento da arte. Iniciando no que seria a origem dessa, passando pelo florescimento, decadência, Renascimento e Arte Moderna. Além disso, o autor escreveu sobre o que chamou de “Pequenas exposições”, as quais consistiam em individuais de artistas, fala da exposição do Liceu de Artes e Ofícios de 1882 e da Exposição Geral de 1884.

Ferreira apresentou uma idéia evolucionista da arte, afirmando que a primeira forma de expressão teria sido a arquitetura, depois a escultura e, por último, a pintura. Para demonstrar a sua tese, utilizou o Brasil como exemplo, país onde a pintura seria rudimentar e a escultura mais desenvolvida. Não podemos deixar de notar que a teoria evolucionista de Darwin e outras teorias da biologia estavam em voga na segunda metade do século XIX.

Segundo Julio Castañon Guimarães, o livro de Ferreira suscitaria algumas considerações se comparada a *A Arte Brasileira* de Duque Estrada, pois ambos apresentam um panorama da arte brasileira.

O de Félix Ferreira desenvolve uma história universal da arte, para em seguida comentar, ainda que de forma detalhada, apenas algumas exposições realizadas no Rio de Janeiro entre 1882 e 1884. O tom do seu livro dá a impressão de um comentário que procura ser fundamentado e objetivo. Já o livro de Gonzaga Duque tem intenções bastante diferentes. Trata-se efetivamente de uma apresentação da história das artes plásticas no Brasil.<sup>11</sup>

<sup>9</sup> Revista Illustrada. Rio de Janeiro, X<sup>ème</sup> année, n<sup>o</sup> 407, 1885, pag. 7.

<sup>10</sup> A semana. Rio de Janeiro, I<sup>ère</sup> année, n<sup>o</sup> 21, 1885, pag. 4 (article signé par A.F.)

<sup>11</sup> DUQUE ESTRADA, Luiz Gonzaga. Impressions d'un amateur : textes épars de critique (1882-1909). Org Júlio Castañon Guimarães et Vera Lins. Belo Horizonte : Ed. UFMG ; Fondation Maison de Rui Barbosa, 2001, pag. 15.

<sup>9</sup> REVISTA ILLUSTRADA. Rio de Janeiro, ano X, n. 407, 1885, p. 7.

<sup>10</sup> A SEMANA. Rio de Janeiro, ano I, n. 21, 1885, p. 4 (artigo assinado por A.F.)

<sup>11</sup> DUQUE ESTRADA, Luiz Gonzaga. *Impressões de um amador*: textos esparsos de crítica (1882-1909). Org. Júlio Castañon Guimarães e Vera Lins. Belo Horizonte:

O trabalho de Duque Estrada será comentado adiante, mas cabe destacar que é possível perceber nele um tom diferente daquele adotado por Ferreira, o qual não fez ligação entre a primeira parte do seu livro, com sua história universal da arte, e o contexto brasileiro. Não foi criado nenhum vínculo ou relação de causa e consequência entre os dois contextos.

Outra ideia defendida por Félix Ferreira foi a da importância do meio para o desenvolvimento do artista.

O aperfeiçoamento e progresso de qualquer conhecimento ou profissão depende do meio em que ele é praticado ou estudado. Se a medicina, por exemplo, se avantajava a outros ramos de ciência entre nós, é que se lhe oferece vastíssimo campo às observações e sobejos recursos à subsistência; na razão inversa estão as artes; tudo lhes falta, o mercado que estimula e a escola que ensina. Atrasada como se acha a nossa Academia das Belas Artes, sem amadores que compreendem obras de arte, como há de viver e progredir o artista em semelhante meio?<sup>12</sup>

A importância do meio foi defendida também pelo crítico literário José Veríssimo: “A grande inferioridade da nossa literatura é a falta de pensamento interior que nela há, pela carência de vida interior nos seus cultores”.<sup>13</sup> O tema é notado nas ideias de H. Taine.

Ferreira via a Grécia como o máximo de perfeição do ideal e do belo. Civilizações anteriores, como a egípcia, a assíria, a babilônica, a hindu, entre outras, teriam fornecido modelos para os gregos, para que elevassem a arte pagã. A decadência do esplendor grego teria ocorrido pela invasão dos Godos. Só com o Renascimento, restaurador da arte, é que esta alcançou brilhantismo novamente. O Renascimento despertaria a arte moderna, cujo grande representante, Rafael, seria um semideus, só superado por Michelangelo, o Deus, o gênio.

Nesse processo, outras expressões artísticas foram valorizadas por Ferreira: a arte flamenga e a produção francesa. Segundo ele, Luís XIV (1614-1715) deu grande esplendor à arte, que só voltou à decadência no reinado de Luís XVI (1714-1791).

No breve histórico, Félix Ferreira afirmou sua posição em relação aos modelos que acreditava serem fundamentais para a produção artística: a arte grega e o Renascimento. Na série de artigos

Ed. UFMG; Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001, p. 15.

<sup>12</sup> FERREIRA, Félix. *Belas Artes: estudos e apreciações*. Versão digital Arte Data, 1998, p. 120. Disponível em: <<http://www.artedata.com>>.

<sup>13</sup> VERÍSSIMO, José. *Estudos de literatura brasileira*. 3ª série. Introdução de Oscar Mendes. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1977, p. 96.

Le travail de Duque Estrada sera commenté plus avant, mais il convient de souligner qu’il est possible de percevoir chez lui un ton différent de celui adopté par Ferreira, lequel n’a pas fait de lien entre la première partie de son livre, avec l’histoire universelle de l’art, et le contexte brésilien. Il n’a créé aucun lien ni relation de cause à effet entre les deux contextes.

L’autre idée défendue par Félix Ferreira a été l’importance du milieu pour le développement de l’artiste.

Le perfectionnement et le progrès de toute connaissance ou profession dépend du milieu dans lequel il est pratiqué ou étudié. Si la médecine par exemple, tire profit d’autres branches de la science, c’est parce qu’elles lui offre un immense champ d’observations et de vastes ressources de subsistance ; les arts sont en position opposée ; ils leur manquent tout, un marché qui les stimule et une école pour l’enseignement. Avec le retard de notre Académie des Beaux Arts, sans amateur qui comprennent les œuvres d’art, comment l’artiste pourrait-il vivre et progresser dans un tel environnement ?<sup>12</sup>

L’importance de l’environnement a été également défendue par le critique littéraire José Veríssimo : « La grande infériorité de notre littérature est son manque de pensée intérieure, de par la carence de vie intérieure de ses auteurs ». <sup>13</sup> Le thème est noté dans les idées de H. Taine.

Ferreira voyait la Grèce comme le sommet de la perfection de l’idéal et du beau. Les civilisations antérieures, égyptienne, assyrienne, babylonienne, hindoue entre autre, auraient servi de modèle pour les grecs, afin que s’élève l’art païen. La décadence des splendeurs grecques serait le résultat des invasions Goths. Ce n’est qu’à la Renaissance, restauratrice des arts, que ceux-ci ont retrouvé tout leur lustre. La Renaissance aurait apporté l’art moderne dont le grand représentant, Raphaël, serait un demi-dieu, dépassé seulement par Michel-Ange, le Dieu, le génie.

Dans ce processus, les autres expressions artistiques ont été valorisées par Ferreira : l’art flamand et la production française. Selon lui, Louis XIV (1638-1715) a donné à l’art toute sa splendeur, qui retombe en décadence seulement sous le règne de Louis XVI (1714-1791).

Dans un bref historique, Félix Ferreira a affirmé sa position en relation aux modèles qu’il croyait être fondamentaux pour la production artistique : l’art Grec et la Renaissance. Dans la série des articles publiés dans la *Revista Musical e de Belas Artes*, en 1879, sous le titre « Résumé de l’histoire de l’art dans la Grèce

<sup>12</sup> FERREIRA, Félix. *Beaux Arts : Etudes et appréciations*., Version Digital Arte Data, 1998, pag. 120. <http://www.artedata.com>.

<sup>13</sup> VERÍSSIMO, José. *Estudes de littérature brésilienne*. 3ème série. Introduction d’Oscar Mendes. Belo Horizonte : Itatiaia ; São Paulo : Ed. de l’Université de São Paulo, 1977, pag. 96.



Antique et à Rome », on peut observer une tentative de sauvegarder ces moments de l'art, vu également comme un élément fondateur et d'importance vitale pour son développement. Dans la *Revista Illustrada*, Agostini a défendu l'idée que les artistes devraient aller en Italie pour apprendre, car Paris, beaucoup plus recherché par les artistes de l'époque, n'enseignerait pas, mais seulement éveillerait le regard des artistes. Qui apprenait avait besoin de rechercher le berceau de l'art et par conséquent les grands maîtres.

Après un passage par l'histoire de l'art, Ferreira a abordé le Brésil à travers ses commentaires sur les expositions réalisées dans les premières années de la décennie de 1880. Un aspect très intéressant est de noter que Ferreira ne se définit pas comme critique : « Ces pages ne prétendant pas être une critique d'art, travail difficile qui requiert des compétences qui me manquent, je donnerais ici seulement mes impressions, uniquement du point de vue de celui qui apprécie les peintures ».<sup>14</sup>

Bien qu'il ait fait des commentaires sur la production des artistes, qu'il ait cité des critiques tel que Charles Blanc (1813-1882), F.B. de Mercey (?-?) et Théophile Gautier (1811-1872), Félix Ferreira restait circonspect – peut-être pour s'exonérer de possibles critiques, comme celle qu'il avait reçu de la *Revista Illustrada*, la même qui publiera un commentaire positif à propos de son livre « Bon, à la lecture du livre de Mr Félix Ferreira, nous découvrons avec une grande tristesse une production qui déborde de banalité, de concepts insoutenables, et d'appréciations totalement injustifiés ».<sup>15</sup> Il existait réellement certaines divergences d'opinions entre Ferreira et Agostini, mais on peut également observer de nombreux moments de rapprochements, lesquels seront présentés dans le développement de ce texte.

La première exposition à être commentée a été celle du *Liceu de Artes e Ofícios*, réalisée en 1882. Les commentaires de Ferreira font état des difficultés financières, de la pénurie d'atelier, d'équipement et de personnel à laquelle était confronté l'institution ; en outre l'auteur a affirmé que le *Liceu* se limiterait seulement aux beaux-arts alors qu'il devrait répondre également aux besoins de l'industrie. De son point de vue, le *Liceu* devrait être un appui de l'industrie moderne, et par conséquent avait besoin de progresser pour donner une impulsion à l'industrie. Cette revendication était déjà apparue dans le *Brazil Artístico*, dans lequel a été défendue l'idée de la nécessité de l'aide de l'art à l'industrie. « Personne n'ignore aujourd'hui que les beaux-arts influent sur toutes les industries, et sont la base de toute la perfection manufacturière ».<sup>16</sup>

publicados na *Revista Musical e de Belas Artes*, em 1879, sob o título “Resumo da História da Arte Antiga na Grécia e em Roma”, é possível observar uma tentativa de resgatar esse momento da arte, visto também como algo fundador e de vital importância para o seu desenvolvimento. Na *Revista Illustrada*, Agostini defendeu que os artistas deveriam ir para a Itália a fim de aprender, pois Paris, muito mais procurada pelos artistas naquele momento, não ensinaria, apenas despertaria o olhar dos artistas. Quem estava aprendendo precisaria procurar o berço da arte e, conseqüentemente, os grandes mestres.

Após o passeio pela história da arte, Ferreira se voltou para o Brasil, através de comentários sobre as exposições ocorridas nos primeiros anos da década de 1880. Algo muito interessante é perceber que Ferreira não se definia como crítico: “Não tendo estas páginas pretensões à crítica de arte, que é coisa difícil e requer competência que me falece, aqui darei apenas as minhas impressões, unicamente do ponto-de-vista em que apreciei os quadros”.<sup>14</sup>

Embora fizesse comentários sobre a produção dos artistas, citasse críticos como Charles Blanc (1813-1882), F. B. de Mercey (?-?) e Théophile Gautier (1811-1872), Félix Ferreira se resguardava – talvez para se eximir de possíveis críticas, como a que recebeu da *Revista Illustrada*, a mesma que publicara um comentário positivo acerca do seu livro: “Ora, pela leitura do livro do Sr. Felix Ferreira, vimos, com grande pesar, que essa produção transborda de banalidade, de conceitos insustentáveis e de injustíssimas apreciações”.<sup>15</sup> Havia, sim, algumas divergências entre as opiniões de Ferreira e de Agostini, mas também observa-se muitos momentos de aproximação, os quais serão apresentados no desenvolvimento deste texto.

A primeira exposição a ser comentada foi a do *Liceu de Artes e Ofícios*, realizada em 1882. Os comentários de Ferreira deram conta das dificuldades financeiras, da falta de oficinas, máquinas e pessoal que a instituição enfrentava; além disso, o autor afirmou que o *Liceu* teria se limitado apenas às belas-arts, quando precisaria também atender as necessidades da indústria. Segunda a sua avaliação, o *Liceu* deveria ser um braço da indústria moderna, portanto, precisava progredir para dar impulso à indústria. Essa reivindicação já havia aparecido no *Brazil Artístico*, no qual foi defendida a necessidade de a arte auxiliar a indústria: “Ninguém hoje ignora que as bellas-arts são o influxo de todas as indústrias, as bases de toda a perfeição manufactureira”.<sup>16</sup>

<sup>14</sup> FERREIRA, Félix. *Beaux Arts : Etudes et appréciations.*, Version Digital Arte Data, 1998, pag. 105. <http://www.artedata.com>.

<sup>15</sup> *Revista Illustrada*. Rio de Janeiro, X<sup>ème</sup> année, n° 408, 1885, pag. 7.

<sup>16</sup> *Brazil Artístico*, Rio de Janeiro, 1857, pag. 18.

<sup>14</sup> FERREIRA, Félix. Op. cit.

<sup>15</sup> REVISTA ILLUSTRADA. Rio de Janeiro, ano X, n. 408, 1885, p. 7.

<sup>16</sup> BRAZIL ARTÍSTICO. Rio de Janeiro, 1857, p. 18.

Ferreira, em seguida, citou os artistas que participaram da exposição. Os primeiros mencionados foram os escultores Chaves Pinheiro (c.1822-1884) e Almeida Reis (1838-1889), ambos, de forma geral, elogiados. Porém, suas obras foram comparadas com a produção do Renascimento, e defeitos apontados por não estarem os artistas de acordo com os mestres renascentistas. Para o crítico, o Renascimento foi o momento mais brilhante da arte cristã. Ferreira também comentou sobre a necessidade da criação do curso de xilografia no Liceu e elogiou a obra de dois representantes dessa arte na exposição: Alfredo Pinheiro (?-?) e Vilas Boas (1857-?). A fotografia e o guache também foram lembrados.

Em 1884, quando comentou a Exposição Geral, Ferreira voltou a dar destaque especial para a xilografia e a fotografia, pois essas seriam importantes auxiliares das belas-artes, além de poderem ser utilizadas como vulgarizadoras, ou seja, como forma de ampliar a circulação das imagens, voltando a lembrar a importância delas para a indústria.

Na seção de pintura, vários nomes foram citados, entre eles, o de Angelo Agostini, comparado com Rosa Bonheur (1822-1899).<sup>17</sup> Porém, o destaque foi dado a Décio Vilares (c.1851-1931), classificado como o melhor artista nacional, e ao paisagista Georg Grimm (1846-1887), que recebeu inúmeros elogios do crítico.

A paisagem foi o gênero preferido de Félix Ferreira nos comentários sobre a exposição de 1884; a seção que mais recebeu elogios foi a de paisagem. O crítico notou a predominância desse gênero na exposição, vendo isso com muito bons olhos – chegou, inclusive, criticar a Pedro Américo, que, morando na Itália, lugar com tantas paisagens, dava preferência aos temas de ateliê. Voltou a citar Grimm e também o pintor Facchinetti (1824-1900), apontando este último como o seu preferido. Outro fator destacado por Ferreira para sua preferência pela paisagem era o fato de que no Brasil esta era exuberante e enorme fonte de inspiração para os artistas. Tal ideia já estava presente na obra de Félix-Émile Taunay (1795-1881), o qual via na construção da paisagem a grande importância da pintura na América, pois contaria a história do “novo mundo” americano; assim, o paisagista teria papel fundamental. Certamente, o artista esperava ter seu papel reconhecido.

A exposição de Almeida Júnior, realizada em 1882, também foi comentada. Ele foi apresentado como artista notável, humilde

<sup>17</sup> Pintora e escultora francesa vinda de uma família de artistas. Seu pai, com quem aprendeu a pintar, foi o pintor de paisagens Henri de Saint-Simon e seus irmãos foram o pintor Auguste Bonheur e o escultor Isidore Jules Bonheur. A artista tinha uma grande afinidade com animais e se tornou especialista nesse tipo de representação.

Ferreira ensuite a cité les artistes qui ont participé à l'exposition. Les premiers mentionnés ont été les sculpteurs Chaves Pinheiro (c. 1822-1884) et Almeida Reis (1838-1889), les deux, en général, de forme élogieuse. Cependant, leurs oeuvres ont été comparées avec la production de la Renaissance et ont été mis en avant leur défaut de ne pas être en accord avec les maîtres de la Renaissance. Pour le critique, la Renaissance a été le moment le plus brillant de l'art chrétien. Ferreira commente également la nécessité d'un cours de xylographie au *Liceu* et a fait des éloges sur l'oeuvre de deux représentants de cet art dans l'exposition : Alfredo Pinheiro (?-?) et Vila Boas (1857-?). La photographie et la gouache ont été également cités.

En 1884, lorsqu'il a commenté l'Exposition Générale, Ferreira a à nouveau insisté sur l'importance de la xylographie et de la photographie comme auxiliaire aux beaux-arts, outre le fait de pouvoir être un outil de vulgarisation, un moyen d'augmenter la circulation des images, rappelant ainsi leur importance pour l'industrie.

Dans la section relatif à la peinture, divers noms ont été cités, entre autre celui d'Angelo Agostini, comparé à Rosa Bonheur (1822- 1899).<sup>17</sup> Néanmoins, la vedette a été donné à Décio Vilares (c.1851-1931), qualifié de meilleur artiste national et le paysagiste Georg Grimm (1846-1887), qui a reçu d'innombrables éloges du critique.

Le paysage a été le genre préféré de Félix Ferreira dans ses commentaires sur l'exposition de 1884 ; la section qui a reçu le plus d'éloges a été celle de paysage. Le critique a noté la prédominance de ce genre dans l'exposition, voyant cela d'un bon oeil, en arrivant même à critiquer Pedro Américo, qui habitant en Italie, lieu riche en paysage, donnait la préférence aux thèmes d'ateliers. Il revient à citer Grimm et également le peintre Facchinetti (1824-1900), élegant ce dernier comme étant son préféré. L'autre facteur souligné par Ferreira pour justifier sa préférence pour le paysage était le fait que ce dernier était exubérante au Brésil et constituait une énorme source d'inspiration. Cette idée était déjà présente dans l'oeuvre de Félix-Émile Taunay (1795-1881), lequel voyait dans la construction du paysage une grande importance pour la peinture en Amérique, car elle conterait l'histoire du « nouveau monde » américain ; ainsi le paysagiste aurait un rôle fondamental. L'artiste espérait avoir son rôle reconnu.

L'exposition d'Almeida Júnior, réalisée en 1882, a également été commenté. Il a été présenté comme étant un artiste remarquable, humble et l'un des

<sup>17</sup> Peintre et sculptrice française issue d'une famille d'artiste. Son père, avec qui elle a appris à peindre, a été le peintre des paysages Henri de Saint-Simon et ses frères étaient le peintre Auguste Bonheur et le sculpteur Isidore Jules Bonheur. L'artiste avait une grande affinité avec les animaux et est devenu une spécialiste de ce type de représentation.

meilleurs élèves de Victor Meirelles et du peintre français Cabanel (1823-1889).

Almeida Júnior, Victor Meirelles, Pedro Américo, Décio Vilares et Zeferino da Costa auraient posé les fondements de l'école brésilienne encore en lente formation. Ferreira croyait que ce serait par le biais d'artistes comme eux que l'art brésilien trouverait sa redemption et non par l'intermédiaire d'institution telle que le *Licem*, l'Académie ou le propre gouvernement. Le critique voulait le peuple comme mécène et pour cela voyait comme une nécessité la popularisation des oeuvres, laquelle s'obtiendrait, par exemple, au travers de la technique photographique appelée oléographie, très utilisée à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle.

Arsênio Silva a également été cité par l'exposition organisée par Insley Pacheco, en 1883. L'artiste a reçu les éloges du critique, pour ses 128 travaux, entre gouaches et huiles. Arsênio a étudié à Rome et à Paris, et il possède donc une solide formation mais il n'aurait pas été reconnu par le public brésilien, ce que regrette le critique, tout comme la mort de l'artiste.

L'exposition a également fait l'objet de commentaires d'Angelo Agostini dans la *Revista Illustrada*. Ce dernier a lui aussi manifesté ses regrets pour la non reconnaissance d'Arsênio : « Un véritable artiste, mort sans avoir reçu toute l'admiration qu'il méritait, sans avoir occupé, entre les peintres, la place d'honneur auquel son talent lui donnait droit, voila l'histoire d'Arsenio da Silva ».<sup>18</sup>

L'identification du talent de l'artiste pour la gouache a été cité par les deux critiques. Ferreira a fait le commentaire suivant : « Mais tous ces travaux disparaissent face à ceux de son genre de prédilection, la gouache ; celui dans lequel a le plus brillé son talent d'artiste et son sentiment de poète ». Et Agostini : « ... mais c'est surtout pour ses travaux de gouache que je l'admire le plus. C'est dans ceux-ci qu'il excelle réellement en goût et en art ; c'est là que son pinceau se montre richissime dans les tons, d'une grande délicatesse dans le dessin et d'une admirable variété ».<sup>19</sup>

La grande différence entre les deux commentaires se situent dans les causes que les deux mettent en avant pour expliquer pour l'insuccès de l'artiste. Ferreira a parlé de la mauvaise volonté et de l'indifférence, mais d'une forme générale comme s'il s'agissait d'une fatalité : « Il a lutté mais toujours en vain, contre la mauvaise volonté des uns et l'indifférence de beaucoup, jusqu'à ce qu'il fût contraint de céder au découragement et de s'en remettre au silence et à l'obscurité, se laissant mourir comme un condamné volontaire ».<sup>20</sup>

e um dos melhores alunos de Victor Meirelles e do pintor francês Cabanel (1823-1889).

Almeida Júnior, Victor Meirelles, Pedro Américo, Décio Vilares e Zeferino da Costa seriam os responsáveis pelos fundamentos da escola brasileira ainda em paulatina formação. Ferreira acreditava que, através de artistas como eles, a arte brasileira teria a sua redenção – e não através das instituições como o Liceu, a Academia ou o próprio governo. O crítico queria o povo como mecenas e, para isso, via como necessária a popularização das obras, a qual se daria, por exemplo, através da técnica fotográfica denominada oleografia, muito utilizada no final do século XIX.

Arsênio Silva também foi lembrado pela exposição organizada por Insley Pacheco, em 1883. O artista foi bastante elogiado pelo crítico, por seus 128 trabalhos, entre guaches e óleos. Arsênio estudou em Roma e Paris, ou seja, tinha sólida formação, mas não teria sido reconhecido pelo público brasileiro, o que foi lamentado pelo crítico – assim como a morte prematura do artista.

A exposição também foi comentada por Angelo Agostini na *Revista Illustrada*; o qual manifestou também seu pesar pelo não-reconhecimento de Arsênio: “Um verdadeiro artista, morto sem ter tido toda a admiração que merecia, sem ter ocupado, entre os pintores, o lugar de honra a que seu talento lhe dava direito, eis a historia de Arsenio da Silva”.<sup>18</sup>

A identificação do talento do artista para o guache foi citada pelos dois críticos. Ferreira comentou: “Mas todos esses trabalhos desaparecem diante dos do seu gênero predileto a guache; nele é que mais brilhou o seu talento de artista e o seu sentimento de poeta”. E Agostini: “... mas é sobretudo nos seus trabalhos a gouache, que eu mais o admiro. É n'estes realmente que elle realmente mais excelle em gosto e arte; é ahí, que o seu pincel se mostra riquissimo de tons, delicadissimo no desenho e admiravel de variedade”.<sup>19</sup>

A grande diferença entre os dois comentários está nas causas que ambos apontaram para o insucesso do artista. Ferreira falou da má vontade e da indiferença, mas de uma forma genérica, como se fosse uma fatalidade: “Lutou, mas sempre em vão, contra a má vontade de uns e a indiferença de muitos, até que teve de ceder ao desânimo e remeter-se ao silêncio e à obscuridade, deixando-se morrer como um condenado voluntário”.<sup>20</sup>

Agostini culpava, diretamente, a Academia de Belas Artes: “A nossa Academia de bellas-artes foi a mais injusta inimiga do

<sup>18</sup> Revista Illustrada. Rio de Janeiro, VIII<sup>ème</sup> année, n° 357, 1883, pag. 2.

<sup>19</sup> Revista Illustrada. Rio de Janeiro, VIII<sup>ème</sup> année, n° 357, 1883, pag. 2.

<sup>20</sup> FERREIRA, Félix. Beaux Arts : Etudes et appréciations., Version Digital Arte Data, 1998, pag. 47. <http://www.artedata.com>.

<sup>18</sup> REVISTA ILLUSTRADA. Rio de Janeiro, ano VIII, n. 357, 1883, p. 2.

<sup>19</sup> Idem.

<sup>20</sup> FERREIRA, Félix. Op. cit., p. 47.

habilíssimo artista. Injusta – ou invejosa, eu devia antes dizer. Os peccos da Academia, fructos seccos que nada fazem, nada produzem, vêem sempre com maus olhos os que fazem alguma cousa e moveram a Arsenio uma guerra pequenina, que elle não soube todavia desprezar”.<sup>21</sup>

Outro artista a receber uma menção de Ferreira foi Aurélio de Figueiredo, por sua exposição de 1883. O crítico via méritos, talento e futuro no artista, mas fez algumas ressalvas, ao comentar, o quadro *Francesca de Rimini*. Notava-lhe falta de estudo, de bons modelos e observação da natureza.

Na *Revista Illustrada*, Aurélio de Figueiredo foi citado várias vezes. Em um primeiro momento, a opinião sobre ele aproximou-se daquela expressa por Ferreira, a de que precisaria de estudo, mas era um artista dedicado: “todos os quadros que ornaram o seu atelier e mostram quanto esse joven artista se dedica de corpo e alma á pintura”.<sup>22</sup> Embora o artigo seguinte tenha reconhecido que o artista possuía habilidade, seu tom foi bastante severo: “O Sr. Aurelio ignora de todo as regras mais elementares da perspectiva, como já verbalmente lh’o dissemos e provamos, quando sua *Francesca* esteve exposta no barracão do largo de S. Francisco. É fraquissimo em desenho e quanto a colorido, não se pôde realmente classificar o que elle é”.<sup>23</sup>

O que diferencia a crítica de Ferreira e a de Agostini é o tom adotado. Ferreira foi mais delicado na escolha das palavras; mesmo tendo um comentário mais crítico, não deixou de notar algo a ser elogiado no artista. Agostini foi direto e, por vezes, áspero com as palavras, houve acidez em seus comentários; ele não hesitava em desencorajar um artista para o caminho das artes se acreditasse que esse não tivesse talento.

Félix Ferreira e Angelo Agostini diferiam também quanto à definição do centro artístico mais importante da Europa. Para Ferreira, não era mais a Itália, mas Paris. Ao comentar o trabalho de Firmino Monteiro, afirmou que a viagem do artista à França teria despertado sua individualidade artística e seu grande adiantamento. O crítico ainda fez o seguinte comentário:

Não se vai à capital do grande centro da civilização só para conquistar louros, esses são mais difíceis, difficilimos mesmo para artistas que não são franceses, mas vai-se para ver, para estudar, para aprender; e quem for disposto a estudar, quem souber ver, muito tem a aprender e a lucrar; uma viagem a Paris, por menos

Agostini accusait, directement, l’Académie des Beaux-Arts : « Notre Académie des Beaux-Arts a été le plus injuste ennemi d’un artiste extrêmement habile. Injuste – ou envieuse – aurais-je du dire. Les éléments de l’Académie, fruits desséchés qui ne font rien, ne produisent rien et voient toujours d’un mauvais oeil ceux qui font quelque chose et ont livré contre Arsenio une petite guerre, que lui, n’a pas su mépriser. ».<sup>21</sup>

Un autre artiste à être mentionné par Ferreira a été Aurélio de Figueiredo, pour son exposition en 1883. Le critique voyait les mérites, talent et futur de l’artiste mais a émis quelques réserves dans ses commentaires sur le tableau *Francesca de Rimini*. Il notait le manque d’étude, de bons modèles et d’observation de la nature.

Dans la *Revista Illustrada*, Aurélio de Figueiredo a été cité plusieurs fois. Dans un premier temps, l’opinion exprimée était proche de celle de Ferreira, écrivant sur la nécessité d’étude mais qu’il était un artiste appliqué : « tous les tableaux qui ornent son atelier et montrent combien ce jeune artiste se dévoue corps et âme à la peinture ». <sup>22</sup> Bien que l’article suivant ait reconnu que l’artiste possédait de l’habileté, le ton était assez sévère : « Mr Aurelio ignore toutes les règles les plus élémentaires de la perspective comme nous lui avons déjà dit et prouvé quand sa *Francesca* était exposée dans la maison du lac de S. Francisco. Il est très faible en dessin et quant aux couleurs, on ne peut réellement qualifier ce qu’elles sont ». <sup>23</sup>

Ce qui différencie la critique de Ferreira de celle d’Agostini est le ton adopté. Ferreira a été plus délicat dans le choix des mots ; même en ayant un commentaire plus critique, il a également fait des éloges à l’artiste. Agostini a été direct et a parfois utilisé des mots durs et fait des commentaires acides ; il n’hésitait pas à décourager un artiste du chemin des arts s’il pensait que celui-ci était sans talent.

Félix Ferreira et Angelo Agostini se différencie également quant à la question du plus grand centre artistique d’Europe. Pour Ferreira, ce n’était plus l’Italie mais Paris. Dans ses commentaires sur le travail de Firmino Monteiro, il a affirmé que le voyage de l’artiste en France aurait éveillé son individualité artistique et son grand progrès. Le critique a fait aussi le commentaire suivant :

On ne va pas à la capital du grand centre de la civilisation seulement pour conquérir des lauriers, ceux-ci sont plus difficiles, voire quasi inaccessibles pour des artistes qui ne sont pas français, mais on y va pour voir, pour étudier, pour apprendre ; et qui est disposé à étudier, qui sait voir, a beaucoup à voir et à tirer profit ; un voyage à

<sup>21</sup> REVISTA ILLUSTRADA. Rio de Janeiro, ano VIII, n. 357, 1883, p. 2.

<sup>22</sup> Ibidem, ano IX, n. 374, 1884, p. 6.

<sup>23</sup> Ibidem, ano IX, n.393, 1884, p. 3.

<sup>21</sup> Revista Illustrada. Rio de Janeiro, VIII<sup>ème</sup> année, n° 357, 1883, pag. 2.

<sup>22</sup> Revista Illustrada. Rio de Janeiro, IX<sup>ème</sup> année, n° 374, 1884, pag. 6.

<sup>23</sup> Revista Illustrada. Rio de Janeiro, IX<sup>ème</sup> année, n° 393, 1884, pag. 3.

Paris, pour long qu'il soit, vaut la peine, principalement pour nos artistes.<sup>24</sup>

Ferreira est arrivé à affirmer que pour les artistes brésiliens être sauvés de l'obscurité, il leur était indispensable d'aller à Paris, afin d'étudier et d'observer. Angelo Agostini pensait que seul Rome pourrait offrir ce dont les artistes brésiliens avaient besoin.

Par conséquent, nous nous contentons de dire que Rome offre beaucoup plus d'avantages que Paris pour celui qui souhaite étudier. Il est vrai que cette grande capitale présente l'avantage de voir affluer tout ce qu'il y a de meilleur en matière d'art ; ses expositions annuelles au Salon donnent une idée générale du mouvement artistique de tous les pays ; mais est-ce que cela est suffisant pour celui qui a besoin d'étudier. Il nous semble que non. Paris peut être un choix pour celui qui a déjà les connaissances et qui a seulement besoin de voir ; mais pour celui qui prétend apprendre, il n'existe pas d'autre pays que l'Italie et plus encore Rome, où se réunissent les meilleurs élèves de toutes les académies du monde, qui là-bas sont envoyés par leurs gouvernements respectifs pour se perfectionner dans les arts picturaux, sculpturaux, architecturaux et musicaux.<sup>25</sup>

Mais peut-être, le grand désaccord entre les deux se rencontre dans l'évaluation de Victor Meirelles. Ferreira, dans son livre a défendu et a fait les éloges de Meirelles à plusieurs reprises. Il a fait un long commentaire sur l'exposition, en 1883, du tableau *Le combat naval du Riachuelo*.<sup>26</sup> Il a souligné le choix judicieux du thème représenté et a réalisé une description détaillée de la bataille et du moment choisi par l'artiste. En outre, l'analyse du tableau a été faite de façon à faire taire les critiques :

Reproduisant le tableau perdu du Combat naval de Riachuelo, Mr Vítor Meirelles a conservé la composition originale, donnant seulement un plus grand développement aux personnages et aux navires, dans les proportions de l'augmentation qu'il a donné à toute la toile, qui n'est rien de moins que deux mètres de largeur sur un mètre de hauteur. Certains critiques ont voulu voir en cela la manifestation d'un orgueil démesuré, de celui qui n'a pas accepté les modifications conseillées par des avis compétents, alors que personnellement je vois avant tout dans ce respect de la composition initiale le juste amour de père, une opinion ferme de l'artiste, ce qui prouve son individualité. Si les auteurs suivaient aveuglément tous les conseils qu'ils reçoivent, y compris les pertinents, ils devraient refaire leurs œuvres tant de fois et de forme tant radicale, qu'ils finiraient

demorada que seja, vale muito, vale tudo, principalmente para os nossos artistas.<sup>24</sup>

Ferreira chegou a afirmar que para os artistas brasileiros serem salvos da obscuridade era indispensável irem a Paris, a fim de estudar e ver. Angelo Agostini acreditava que só Roma poderia oferecer o que os artistas brasileiros precisavam.

Por ora, nos limitares a dizer que Roma oferece muito mais vantagem a quem quer estudar do que Paris. Esta grande capital, tem a vantagem, é verdade, de ver para ali affluir tudo o que ha de melhor em materia d'arte; as suas exposições annuaes no *salon* dão uma idéa geral do movimento artistico de todos os paizes; mas isto será sufficiente para quem precisa estudar? Não nos parece. Será muito bom talvez para quem já sabe e que só preciso vêr; mas para quem pretende aprender não ha outro paiz senão a Italia e sobretudo Roma, onde se reuñem os melhores alumnos de todas as academias do mundo, que para ali são enviados pelos seus respectivos governos para aperfeçoarem-se nas artes da pintura, esculptura, architectura e musica.<sup>25</sup>

Mas, talvez, o grande desacordo entre os dois se dava quanto à figura de Victor Meirelles. Ferreira, em seu livro, defendeu e elogiou Meirelles em vários momentos. Fez um longo comentário sobre a exposição, em 1883, do quadro *O Combate Naval do Riachuelo*.<sup>26</sup> Destacou a ótima escolha do tema representado e realizou detalhada descrição da batalha e do momento escolhido pelo artista. Além disso, a análise do quadro foi feita de forma a rebater as críticas:

Reproduzindo o perdido quadro do Combate naval de Riachuelo, o Sr. Vítor Meireles conservou-lhe a primitiva composição, dando apenas maior desenvolvimento aos personagens e navios, na proporção do aumento que deu a toda a tela, que foi nada menos de dois metros no comprimento e um na altura. Querem alguns críticos ver nisto a manifestação de um orgulho desmedido, que não aceitou as modificações que lhe aconselharam opiniões competentes; quanto a mim, porém, vejo antes nesse respeito pela antiga composição um justo amor de pai, uma opinião firmada do artista, o que comprova a sua individualidade. Se os autores fossem a seguir cegamente todos os conselhos que lhes dão, mesmo os competentes, teriam de refazer a sua obra tantas vezes e tão radi-

<sup>24</sup> FERREIRA, Félix. *Beaux Arts : Etudes et appréciations*. Version digitale Arte Digital, 1998, pag. 47. <http://www.artedata.com>

<sup>25</sup> Revista *Illustrada*. Rio de Janeiro, IX<sup>ème</sup> année, n° 441, 1886, pag. 7.

<sup>26</sup> L'oeuvre a été détruite après avoir été conservée durant des années dans de mauvaises conditions, après son retour de l'Exposition de Philadelphie en 1872. L'oeuvre à laquelle Ferreira se réfère est une nouvelle version réalisée par Meirelles.

<sup>24</sup> FERREIRA, Félix. *Op. cit.*, p. 56.

<sup>25</sup> REVISTA ILLUSTRADA. Rio de Janeiro, ano XI, n. 441, 1886, p. 7.

<sup>26</sup> A obra foi destruída após ficar guardada por anos sob péssimas condições, depois de voltar da Exposição da Filadélfia em 1872. A obra à qual Ferreira se refere é uma nova versão realizada por Meirelles.

calmente, que acabariam por alienar a própria inspiração. Então seria o caso de aplicar-lhes um dito espirituoso atribuído a um grande mestre, a respeito de um pintor plagiário: ‘... guarde-se ele do dia do Juízo Final, em que cada um, tendo de ficar com o que é seu, restar-lhe-á somente o pano e a moldura’.<sup>27</sup>

Ferreira pareceu dar uma resposta direta ao comentário publicado na *Revista Illustrada* em 1883, sob título *O quadro de Victor Meirelles*.

Se o artista que pintou o combate naval do Riachuelo tomasse em consideração as críticas sensatas que lhe fizeram n’essa ocasião, apontando-lhe os defeitos principais do seu quadro, com certeza, tendo de reproduzi-lo novamente, teria corrigido o que não prestava, dando-nos um quadro muito melhor do que o primeiro. Porém o Sr. Victor Meirelles acreditou ter feito um chefe de obra, julgava-se infallível, superior a todos os pintores do mundo novo e velho e reproduziu exactamente. Se elle tivesse a centesima parte do merito que os seus amigos lhe querem attribuir, com certeza não teria repintado as monstruosidades que se notam na sua tela, sobretudo depois de lh’as terem sido apontadas. (...) O que só quizemos tornar saliente é, que por causa das glorias nacionaes feitas de encomenda por alguns amigos, não queremos vêr sacrificada nem a verdadeira arte nem o criterio.<sup>28</sup>

Angelo Agostini manteve uma postura muito crítica em relação à atuação de Victor Meirelles: não reconhecia talento no artista, nem mesmo um bom professor. Já Félix Ferreira, ainda que reconhecesse, em alguns momentos, pequenas falhas, atribuiu a Meirelles o caráter de um dos grandes artistas brasileiros.

A parte final do livro de Ferreira foi dedicada à XXVI Exposição Geral, realizada em 1884. O autor fez uma divisão distinta daquela proposta pelo catálogo da exposição: dividiu em dez partes seus comentários, sendo que, em cada uma, dedicou atenção especial a um gênero, a um grupo de artistas ou mesmo discutiu a questão das artes no Brasil.

O diálogo entre Ferreira e Agostini é mais uma vez colocado em evidência nos comentários de ambos acerca da exposição de 1884. O primeiro artigo escrito na *Revista Illustrada* se remeteu diretamente ao texto de Ferreira, publicado, primeiramente, no jornal *Brazzil*<sup>29</sup>,

<sup>27</sup> FERREIRA, Félix. Op. cit., p. 66.

<sup>28</sup> REVISTA ILLUSTRADA. Rio de Janeiro, ano VIII, n. 363, 1883, p. 3 e 6.

<sup>29</sup> O jornal foi criado em 1883, como um órgão do partido conservador, alcunha que não mais aparece a partir do segundo ano. Tinha quatro páginas e sempre trazia comentários sobre as atividades culturais do Rio de Janeiro e artigos. Teve entre

par y perdre leur propre inspiration. Alors ce serait le moment de leur appliquer un bon mot attribué à un grand maître, à propos d’un peintre plagiaire : « ...qu’il se garde du jour du Jugement Final où chacun tend à rester avec ce qui lui appartient, qu’il ne lui restera que la toile et le cadre ».<sup>27</sup>

Ferreira parait avoir donné une réponse directe au commentaire publié dans la *Revista Illustrada* en 1883, sous le titre *Le tableau de Victor Meirelles*.

Si l’artiste qui a peint le combat naval de Riachuelo avait tenu compte des critiques sensées que lui ont été faites en son temps, soulignant les principaux défauts de son tableau, certainement, devant le reproduire à nouveau, il en aurait corrigé les imperfections, nous offrant ainsi un tableau bien meilleur que le premier. Pourtant, Mr Victor Meirelles a estimé avoir fait un chef d’oeuvre, se jugeant infallible, supérieur à tous les peintres du nouveau et de l’ancien monde et l’a reproduit à l’identique. Si il avait eu le centième du mérite que ses amis veulent lui attribuer, certainement il n’aurait pas repeint les monstruosités que l’on note dans sa toile, surtout après qu’elles aient été mise en évidence. (...) Ce que nous avons voulu souligner, c’est que, à cause de gloires nationales faites de commandes de certains amis, nous ne voulons pas voir sacrifié ni l’art authentique ni l’esprit critique.<sup>28</sup>

Angelo Agostini a maintenu une posture très critique en relation à Victor Meirelles : il ne reconnaissait pas le talent de l’artiste ni même la qualité du professeur. De son côté, Félix Ferreira, bien qu’il reconnaissait, par moment, de petites failles, attribuait à Meirelles les traits d’un des grands artistes brésiliens.

La dernière partie du livre de Ferreira a été dédiée à la XXVIème Exposition Générale, réalisée en 1884. L’auteur fait une division distincte de celle proposée par le catalogue de l’exposition : il a divisé en dix parties ses commentaires, et dans chacune a prêté une attention particulière à un genre, à un groupe d’artiste ou même a discuté la question des arts au Brésil.

Le dialogue entre Ferreira et Agostini est à nouveau mis en évidence dans leurs commentaires sur l’exposition de 1884. Le premier article écrit dans *Revista Illustrada* s’en remet directement au texte de Ferreira, publié, premièrement dans le journal *Brazzil*<sup>29</sup>, entre

<sup>27</sup> FERREIRA, Félix. *Beaux Arts : Etudes et appréciations*, Version Digital Arte Data, 1998, pag. 66. <http://www.artedata.com>.

<sup>28</sup> *Revista Illustrada*. Rio de Janeiro, VIIIème année, n° 363, 1883, pag. 3 et 6.

<sup>29</sup> Le journal a été créé en 1883, comme organe du parti conservateur, étiquette qui disparaît à partir de la seconde année. Il comportait quatre pages et contenait toujours des commentaires sur les activités culturelles de Rio de Janeiro. Il a compté entre autres collaborateurs, Gonzaga Duque Estrada. Les articles de Félix Ferreira ont été publiés dans dix numéros, toujours en première page, dans la colonne « Folhetim ». Leur contenu ne diffère en rien du livre, respectant jusqu’à

août et octobre 1884, signé avec les initiales F.F.

Je ne commencerais pas comme le bulletin illustré de *Brazil*, qui à propos de l'actuelle exposition de tableaux et d'autres objets d'art plus ou moins beaux, a pensé devoir traiter des temps des colonies, du comte da Barca, du marquis de Marialva et d'autres personnages, qui sont de très bonnes personnes sans aucun doute, mais qui n'ayant rien exposé, ne mérite que peu ou pas d'intérêt aux yeux du public et des exposants, avides de savoir ce que pense la presse des diverses œuvres d'art, qui se trouvent accrochées dans les nouveaux salons de l'Académie Impériale des Beaux-Arts. L'illustré collègue de *Brazil* a été à l'Académie et s'est arrêté face au majestueux frontispice, admiratif de l'architectonique des belles colonnes qui ornent l'entrée principale. Déjà cela justifie un article a-t-il pensé et est retourné sans avoir rien vu de l'exposition.<sup>30</sup>

Dans la première partie du texte, Ferreira a tenté de faire un historique de ce qu'il croyait être les fondements de la naissance d'une école artistique au Brésil. Il a parlé de l'idée d'une « école brésilienne » laquelle serait du temps des colonies ; il a cité le nom du Comte de Barca (1754-1817)<sup>31</sup>, comme le précurseur de la venue de la Mission Française et a décrit l'arrivée tumultueuse de la mission jusqu'à l'inauguration de l'Académie. Il a conclu l'article avec des commentaires sur le siège de l'institution, la construction de l'architecte Grandjean de Montigny (1776-1850) et la reconstruction du bâtiment.

Dans la critique d'Agostini, on n'observe pas de réflexion au sujet des origines de l'art au Brésil ; il n'apparaît pas d'idée claire sur son opinion. Toutefois, le commentaire qu'il a fait sur Ferreira indique que la critique ne concordait pas avec l'opinion de celui-ci, puisqu'il considérait plus important de commenter ce qui était exposé.

Ferreira a reçu l'exposition de forme plutôt positive, a parlé de sa grandeur, du progrès que l'art brésilien aurait fait et le grand nombre d'artistes nationaux et étrangers de qualité qui ont participé à l'exposition. Il a reconnu, néanmoins, que dans un pays où il y avait un retard aussi considérable des arts et des lettres, il serait imprudent de ne choisir que les meilleurs artistes pour exposer, tout comme

la séparation , I à X, adopté dans le livre. Les articles ont été édités en ordre croissant : n° 202, 205, 208, 211, 214, 218, 221, 223, 229 et 235. Certains articles sont peu lisibles dans le microfilm à cause de la dégradation de l'impression, manquant également certaines parties dû à la fragmentation du papier. Dans le dernier numéro, dans la quatrième page du périodique, il y a une annonce sur la future publication du livre de Ferreira.

<sup>30</sup> Revista Illustrada. Rio de Janeiro, IX<sup>ème</sup> année, n° 390, 1884, p. 3.

<sup>31</sup> Béthencourt da Silva a été professeur de l'AIBA. Dans une série d'articles publiés dans la Revista Brasileira en 1884, il mentionne également le Comte de Barca comme celui qui aurait fait venir au Brésil la mission artistique, laquelle pour sa part, aurait été responsable pour la première leçon de dessin pour les fluminenses (habitants d'une région de Rio de Janeiro, note de traduction)

entre agosto e outubro de 1884, assinado com as iniciais F.F.

Não começarei como o ilustrado folhetinista do *Brazil* que, acerca da actual exposição de quadros e outros objectos de arte mais ou menos bellas, entendeu dever tratar dos tempos coloniaes, do conde da Barca, do Marquez de Marialva e outros personagens, que serão muito boas pessoas sem duvida, mas que, não tendo exposto cousa alguma, pouco ou nenhum interesse merecem aos olhos do publico e dos expositores, ávidos de saber o que pensa a imprensa sobre as diversas obras d'arte, que se acham dependuradas nos novos salões da Imperial Academia das Bellas-Artes. O ilustrado collega do *Brazil* foi para a Academia e parou em frente no magestoso frontispicio, architectonicamente admirado diante das bellas columnas que ornem a entrada principal. So isto dá um folhetim, pensou elle, e voltou sem ter visto cousa alguma da exposição.<sup>30</sup>

Na primeira parte do texto, Ferreira tentou fazer um histórico do que acreditava serem os fundamentos do nascimento de uma escola artística no Brasil. Falou da ideia de uma “escola brasileira”, a qual seria dos tempos coloniais; citou o nome do Conde da Barca (1754-1817)<sup>31</sup>, como idealizador da vinda da Missão Francesa e descreveu o processo conturbado da chegada da missão até a inauguração da Academia. Concluiu o artigo com alguns comentários sobre a sede da instituição, a construção do arquiteto Grandjean de Montigny (1776-1850) e a reconstrução do prédio.

Na crítica de Agostini, não se observa uma reflexão acerca das origens da arte no Brasil; não há ideia clara sobre a sua opinião a esse respeito. Todavia, o comentário que fez sobre Ferreira dá indicação de que o crítico não concordava com a opinião desse, pois acreditava ser mais importante comentar o que era exposto.

Ferreira recebeu a exposição de forma bastante positiva, falou da sua grandeza, do progresso que a arte no Brasil teria alcançado e do grande número de bons artistas nacionais e estrangeiros que

seus colaboradores Gonzaga Duque Estrada. Os artigos de Félix Ferreira foram publicados em dez números, sempre na primeira página, na coluna “Folhetim”. Seu conteúdo não difere em nada daquele do livro, respeitando inclusive a mesma separação, I a X, proposta no livro. Os artigos foram editados em ordem crescente: n° 202, 205, 208, 211, 214, 218, 221, 223, 229 e 235. Alguns artigos estão pouco legíveis no microfilme, em razão do clareamento da impressão, faltando também certas partes por conta da fragmentação do papel. No último número, na quarta página do periódico, há um anúncio sobre a futura publicação do livro de Ferreira.

<sup>30</sup> REVISTA ILLUSTRADA. Rio de Janeiro, ano IX, n. 390, 1884, p. 3.

<sup>31</sup> Béthencourth da Silva foi professor da AIBA. Em uma série de artigos publicados na Revista Brasileira em 1884, também menciona o Conde da Barca como aquele que teria feito vir ao Brasil a missão artística, a qual, por sua vez, teria sido responsável pela primeira lição de desenho aos fluminenses.

participaram da exposição. Reconhecia, entretanto, que num país em que haveria tão grande atraso nas letras e nas artes, não seria prudente só escolher os melhores artistas para exporem, assim como não se poderia cobrar obras inéditas; quando muito, poderia haver uma separação das obras inferiores.

A opinião de Ferreira era bastante branda e reconhecida como tal. Embora o crítico notasse alguns problemas na produção artística, acreditava que quanto mais se criasse, independentemente da qualidade, melhor seria, ao menos inicialmente. Pois seria uma forma de buscar aperfeiçoamento, de melhorar a produção. Um exemplo disso é o comentário sobre o grande número de quadros expostos por Firmino Monteiro e Aurélio de Figueiredo: “Os Srs. Firmino Monteiro e Aurélio de Figueiredo foram os dois pintores moços que maior soma de composições apresentaram na atual exposição. Querem uns ver nisto um mal, outros um bem; quanto a mim, sou sempre pelos que mais produzem”.<sup>32</sup>

Ao contrário de Ferreira, Agostini, que já tinha defendido o trabalho de Firmino Monteiro em outros momentos, criticou o artista justamente pelo excessivo número de trabalhos expostos; segundo o crítico, o artista deveria se empenhar para fazer bem o trabalho com muito estudo e não se entregar a uma produção extensa e sem méritos.

O Sr. Firmino Monteiro expoz nada menos de vinte e cinco telas entre paisagens, quadros de costume e de genero. D’este esperançoso artista já nos ocupamos varias vezes, sendo a ultima por ocasião da exposição de alguns dos seus quadros na casa do Insley Pacheco. *A mulher do soldado* e o *Capitão João Homem* são duas telas pintadas especialmente para a exposição; por isso ressentem-se ambas da precipitação com que foram feitas para chegarem a tempo. Era muito melhor que só se apresentasse uma e bem estudada. Porém, a mania do Sr. Firmino Monteiro é pintar muita cousa e não acabar cousa alguma.<sup>33</sup>

A opinião de Agostini foi bastante severa, algo já notado anteriormente como uma das principais diferenças entre os dois críticos. Não demonstrou o mesmo otimismo de Ferreira pela exposição de 1884. O foco dos seus comentários dirigiu-se aos pintores Victor Meirelles e Pedro Américo, com algumas poucas menções a outros artistas. Porém, a escolha dos artistas teve um propósito muito claro: o ataque à Academia de Belas Artes e tudo o que se vinculava a ela. Um dos seus primeiros comentários foi:

on ne saurait critiquer des oeuvres inédites ; lorsqu’elles sont nombreuses être séparées des oeuvres inférieures.

L’opinion de Ferreira était relativement clémente et reconnue comme telle. Bien que le critique notait certains problèmes dans la production artistique, il pensait que plus il y aurait de création, indépendamment de la qualité, meilleure elle serait, pour le moins initialement. Car ce serait une façon de chercher le perfectionnement et d’améliorer la production. Un exemple est le commentaire sur le grand nombre de tableaux exposés par Firmino Monteiro et Aurélio de Figueiredo : « Messieurs Firmino Monteiro et Aurélio de Figueiredo sont des peintres jeunes qui ont présenté le plus grand nombre de composition dans l’actuelle exposition. Certains regardent cela comme un élément positif, d’autres comme un élément négatif, pour ma part je suis toujours en faveur de ceux qui produisent le plus ». <sup>32</sup>

Au contraire de Ferreira, Agostini qui avait déjà défendu le travail de Firmino Monteiro en d’autres occasions, a critiqué l’artiste justement pour le nombre excessif de travaux exposés, selon le critique, l’artiste devrait s’appliquer à bien faire le travail avec beaucoup d’études au lieu de se perdre dans une production abondante et sans mérite.

Monsieur Firmino Monteiro expose rien de moins que vingt cinq toiles entre paysage, tableaux de coutumes et de genre. Nous avons déjà traité plusieurs fois de cet artiste prometteur, la dernière en date étant à l’occasion de l’exposition de certains de ses tableaux dans la maison de Insley Pacheco. *La femme du soldat* et *le Capitaine João Homem* sont deux toiles peintes spécialement pour l’exposition ; pour ce motif on ressent dans les deux la précipitation de ce qui est fait pour arriver à temps. Il aurait été bien meilleur qu’il n’en présente qu’une bien étudiée. Cependant, la manie de Monsieur Firmino Monteiro est de peindre beaucoup et de ne rien terminer.<sup>33</sup>

L’opinion d’Agostini était passablement sévère, un aspect déjà noté antérieurement comme l’une des principales différences entre les deux critiques. Il n’a pas montré le même optimisme que Ferreira quant à l’exposition de 1884. Ses commentaires se sont focalisés sur les peintres Victor Meirelles et Pedro Américo, avec peu de mention à d’autres artistes. Néanmoins, le choix des artistes a eu une finalité très claire : attaquer l’Académie des Beaux-Arts et tout ce qui y était lié. Un de ses premiers commentaires a été le suivant :

<sup>32</sup> FERREIRA, Félix. Op. cit., p. 110.

<sup>33</sup> REVISTA ILLUSTRADA. Rio de Janeiro, ano IX, n. 393, 1884, p. 3.

<sup>32</sup> FERREIRA, Félix. *Beaux Arts : Etudes et appréciations.*, Version Digital Arte Data, 1998, pag. 110. <http://www.artedata.com>.

<sup>33</sup> *Revista Illustrada*. Rio de Janeiro, IX<sup>ème</sup> année, n° 393, 1884, p. 3.



Les deux grandes victimes de louanges imméritées sont justement les deux principaux professeurs de notre Académie, admirés et considérés comme des génies par leurs amis. Ceux-ci s'y entendent autant en art que nous entendons l'hébreu, mais ni pour cela, il n'ont cessé d'être encensés, en prose comme en vers. Le résultat est une retentissante déception car nombreux sont ceux qui aujourd'hui, reconnaissent que les deux génies, confrontés à l'art authentique, ne sont rien d'autres que deux médiocrités. Ils ont arrêté quand ils devaient étudier encore et toujours.<sup>34</sup>

Les critiques convergent, cependant, dans la reconnaissance du manque d'institutions tels que bibliothèques, musées et galeries pour orienter et aider les artistes dans leurs travaux, outre le manque de modèles et d'espaces adéquats. Ferreira voyait dans cette carence une des difficultés auxquelles était confronté Meirelles, ou en d'autres termes, une manière de répondre à quelconque critique faite à l'artiste. Sur ce point, les deux critiques divergent car Agostini niait même à Meirelles d'avoir un quelconque talent.

Ferreira a affirmé que l'art Brésilien était encore dans son enfance, dans sa phase de formation, et que seule l'apparition d'une génération avancée lui apporterait le progrès. Agostini également pensait que l'art brésilien était dans son enfance, pourtant : « Nous nous résignons ; mais quant aux beaux-arts nous sommes encore dans la phase de l'enfance. Et une enfance caduque, ce qui est encore pire... ».<sup>35</sup> Les critiques concordent sur les termes, mais Ferreira était beaucoup plus optimiste et voyait la possibilité de progrès des artistes de l'Académie. Agostini ne paraissait pas avoir beaucoup d'espoir par rapport à l'affirmation de l'art au Brésil, en tout cas, tant qu'il serait sous la tutelle de l'Académie.

Béthencourth da Silva, comme représentante de l'AIBA, ne divergeait pas dans les critiques quant au fait de l'art brésilien en être à ses balbutiements, pourtant, à l'opposé d'Agostini, il lui voyait un immense horizon et une grande richesse, dans laquelle l'Académie aurait un rôle important.

L'art chez nous commence à peine son existence ; il balbutiait dans ses premières phases, lève ses mains encore peu robustes, infantiles et inexpertes, mais grandes et nobles comme tout ce qui l'entoure, il regarde les splendeurs de notre terre, les hauteurs de nos montagnes, les ombres de nos forêts, le bleu de notre ciel, et il veut être aussi grand et immense que la lumière de notre soleil, comme est la fertilité spontanée de cette nature exubérante. L'exposition générale des Beaux-Arts qui vient de se clôturer dans l'Académie est indiscutablement le germe d'une grande révolution artistique, un

Duas grandes vítimas de louvores imerecidos são justamente os dois principais professores da nossa Academia, considerados genios pelos seus amigos e admirados. Estes, entendem tanto de arte como nós entendemos de hebraico, mas nem por isso deixaram de incensal-os e cantal-os em prosa e em verso. O resultado foi uma tremenda decepção, pois que hoje muitos já reconhecem que os dois genios não passam, perante a verdadeira arte, senão de duas mediocridades. Eles pararam quando deviam ainda estudar e estudar sempre.<sup>34</sup>

Os críticos se aproximam, pois, no reconhecimento da falta de instituições como bibliotecas, museus e galerias para orientar e auxiliar os artistas em seus trabalhos, além de modelos e espaços adequados. Ferreira via nessa falta uma das dificuldades enfrentadas por Meirelles, ou seja, uma forma de justificar quaisquer críticas atribuídas ao artista. Nesse ponto, a aproximação entre os críticos deixa de existir, pois Agostini negava que Meirelles tivesse, inclusive, talento.

Ferreira afirmou que a arte brasileira ainda estava na sua infância, no momento de formação, e que só o surgimento de uma geração adiantada traria o progresso a ela. Agostini também acreditava que a arte brasileira estivesse na sua infância, porém: “Resignemo-nos; mas a respeito de bellas artes estamos ainda na infancia. E na infancia caduca, o que é ainda pior...”.<sup>35</sup> Os críticos concordavam no termo, mas Ferreira era muito mais otimista, via a possibilidade de progresso entre os artistas da Academia. Agostini parecia não ver grandes esperanças na afirmação da arte no Brasil, ao menos, sob a tutela da Academia.

Béthencourth da Silva, como representante da AIBA, não discordava dos críticos quanto à arte no Brasil estar no seu começo, porém, ao contrário de Agostini, via um horizonte imenso e muito rico para ela, no qual a Academia teria um grande papel.

A arte entre nós começa apenas a sua existência; balbucia as suas primeiras frases, levanta as suas mãos mal robustecidas, infantis e inexpertas, mas grande e nobre como tudo que a cerca, ella olha para os esplendores da nossa terra, para as alturas das nossas montanhas, para o sombrio das nossas mattas, para o cerúleo esmalte do nosso ceo, e quer ser grande e immensa como é a luz do nosso sol, como é a fertilidade espontânea de toda esta uberrima natureza. A exposição geral de Bellas Artes, a qual acaba de encerrar-se na respectiva Academia é inquestionavelmente o germen de uma grande revolução artística, um esforço notável do talento

<sup>34</sup> Revista Illustrada. Rio de Janeiro, IX<sup>me</sup> année, n° 390, 1884, p. 3.

<sup>35</sup> Revista Illustrada. Rio de Janeiro, IV<sup>me</sup> année, n° 159, 1879, pag. 2 et 3.

<sup>34</sup> Ibidem, ano IX, n. 390, 1884, p. 3.

<sup>35</sup> Ibidem, ano IV, n. 159, 1879, p. 2 e 3.

nacional, digno de séria e profunda analyse, que procuraremos fazer em subsequêntes artigos.<sup>36</sup>

Ferreira e Agostini também concordavam que havia problemas na prática do desenho dos artistas brasileiros; ambos cobravam mais estudos:

Em geral, aqui no Rio de Janeiro, o que quer dizer no Brasil, os que aprendem a desenhar contentam-se em copiar alguma coisa do natural, do gesso quase sempre, poucos são os que conseguem saber desenhar bem e originalmente. De tão lamentável descaramento é que resultam esses graves defeitos que se notam, até em telas de não vulgar merecimento que figuram na exposição.<sup>37</sup>

Algo também interessante a ser notado na citação é o fato de Ferreira ter definido o Rio de Janeiro como sinônimo de Brasil. A crítica de arte brasileira do século XIX, conhecida hoje, tendia a privilegiar somente a produção do Rio de Janeiro, então capital do país. Mesmo sem uma menção explícita como a de Ferreira, os críticos privilegiavam a produção oriunda da Academia. Na literatura, vemos uma reação a esse centralismo com Silvio Romero, o qual defendia a relevância do regionalismo em um país de tão grandes dimensões. Talvez o fato de o crítico literário não ser do Rio de Janeiro tenha tido peso nessa reflexão. Mas será que não haveria nenhuma produção de artes plásticas digna de nota fora do Rio de Janeiro? Ou as pesquisas atuais continuam reforçando esse centralismo?

Paradoxos e contradições parecem ser, por vezes, inevitáveis. Ferreira fez uma crítica à falta de um projeto arquitetônico e urbanístico para a cidade do Rio de Janeiro e constatou a precariedade das construções. Conforme mencionado anteriormente, também disse que o Brasil estava atrasado nas produções artísticas, mas, ao mesmo tempo, exigia uma construção grandiosa para a Biblioteca Nacional.

Uma biblioteca nacional requer uma construção grandiosa, que bem exprima os nossos adiantamentos intelectuais, que seja a um tempo o arquivo das nossas preciosidades bibliográficas e a galeria, o panteão dos nossos homens ilustres; que haja ali estantes para os livros, espaço e peanhas para as estátuas e retratos das nossas glórias pensadoras. Ora, um edifício destes só pode ser concebido por um artista brasileiro, ou, pelo menos, por quem

effort notable du talent national, digne d'une sérieuse et profonde analyse, que nous nous efforcerons de faire dans des articles subséquents.<sup>36</sup>

Ferreira et Agostini concordait également sur le fait qu'il y avait des problèmes dans la pratique du dessin chez les artistes brésiliens ; les deux réclamaient plus d'études :

En généra, ici à Rio de Janeiro, ce qui revient à dire au Brésil, ceux qui apprennent à dessiner se contentent de copier quelquechose de naturel, presque toujours du plâtre, peu sont ceux qui parviennent à savoir bien dessiner et de forme originale. Ce sont de telle négligence regrettable qui aboutissent à ces graves défauts qui se notent, mêmes dans les toiles de mérite qui figurent dans l'exposition ». <sup>37</sup>

Un autre élément intéressant dans la citation est le fait que Ferreira ait défini Rio de Janeiro comme synonyme du Brésil. La critique d'art brésilienne du XIXème siècle, que l'on découvre de no jours, tendait à privilégier exclusivement la production de Rio de Janeiro, alors capitale du pays. Même sans faire de mention explicite comme Ferreira, les critiques privilégiaient la production issue de l'Académie. Dans la littérature, nous voyons une réaction à ce centralisme avec Silvio Romero, lequel défendait la pertinence du régionalisme dans un pays ayant de telles dimensions. Peut-être le fait que le critique littéraire n'était pas de Rio de Janeiro a pesé dans cette réflexion. Mais est-ce que il n'y aurait aucune production d'arts plastiques digne d'intérêt en dehors de Rio de Janeiro ? Ou est-ce que les études actuelles continuent à renforcer ce centralisme ?

Paradoxes et contradictions paraissent être parfois inévitables. Ferreira a fait une critique à l'absence de projet architectonique et urbanistique pour la ville de Rio de Janeiro et a constaté la précarité des constructions. Selon la mention antérieure, il a également dit que le Brésil était en retard dans la production artistique mais, dans le même temps, exigeait une construction grandiose pour la Bibliothèque Nationale.

Une bibliothèque nationale requiert une construction grandiose, qui exprime pleinement nos avancées intellectuelles, qui soit un jour les archives de nos trésors bibliographiques et la galerie, le panthéon de nos hommes illustres ; qu'il y ait là les étagères pour les livres, les espaces et les pedestaux pour les statues et les portraits de nos glorieux penseurs. De fait, un tel édifice ne peut être conçu que par un artiste brésilien ou pour le moins, par quelqu'un qui ait un sens du beau, connaissant notre histoire, pour parvenir à donner l'expression requise et

<sup>36</sup> REVISTA BRAZILEIRA. Rio de Janeiro, 1884, p. 130.

<sup>37</sup> FERREIRA, Félix. Op. cit., p. 84.

<sup>36</sup> Revista Brasileira. Rio de Janeiro, 1884, pag. 130.

<sup>37</sup> FERREIRA, Félix. Beaux Arts : Etudes et appréciations. Version Digital Arte Data, 1998, pag. 84. <http://www.artedata.com>.

le marque de notre nationalité... »<sup>38</sup>

Suivant la logique du critique, nous n'aurions pas beaucoup d'avancées intellectuelles à montrer, et par suite, comment réaliser un tel projet ? Et comment résoudre la question de l'exigence d'un architecte brésilien ? Aucune réponse n'a été fournie, parce qu'en fin de compte, il ne s'agissait pas d'une interrogation mais d'une affirmation.

La question nationale est revenu à l'ordre du jour des discussions du critique lorsqu'il a commenté « l'école brésilienne », un ensemble d'œuvres ainsi classées avec l'objectif de présenter les représentants d'un art brésilien, lequel serait composé de tableaux des fondateurs, professeurs et élèves de l'Académie. Le thème a provoqué de nombreuses polémiques, principalement quant à la définition de ce qui serait national. Pour Ferreira, la nationalité devrait s'établir plus en fonction du thème des œuvres que de la nationalité des artistes. Et un thème brésilien par excellence, était le paysage, une véritable gloire pour le pays :

Le paysage, les coutumes et les usages nationaux sont des mines inexplorées, que nos artistes laissent dans un criminel abandon, pour épuiser leur inspiration dans de grandes toiles historiques, qui ne compensent ni moralement ni matériellement tellement est difficile d'acquiescer l'un de ces tableaux.<sup>39</sup>

En ce sens, le critique a défendu Félix-Emile Taunay (1795-1881) comme étant le véritable fondateur de « l'école brésilienne ». Néanmoins, il a fait quelques critiques à l'organisation de l'exposition. Pour le critique, seule la peinture était traitée, ignorant de fait, les autres genres de la production artistique. En outre, il n'y avait pas d'œuvres représentant la période antérieure à celle de la formation ni de la fondation.

La *Revista Illustrada* paraissait trouver l'idée d'une « école brésilienne » une incongruité tellement grande qu'elle la satyrisait :

Mais c'est qu'elle a du charme l'école brésilienne...

&

Notre académie a naturellement entendu parler des écoles flamandes, italiennes et a encore plus naturellement pensé que tout tableau peint en Italie appartient à l'école italienne, a moins qu'il ne se naturalise étranger, tout comme les tableaux peints au Brésil forment l'école brésilienne.<sup>40</sup>

tenha o sentimento do belo, unido ao conhecimento da nossa história, para poder dar a expressão requerida e o cunho da nossa nacionalidade...<sup>38</sup>

Segundo a lógica do crítico, não teríamos muito que mostrar como adiantamentos intelectuais, então, como proceder diante de tal projeto? E a exigência de um arquiteto brasileiro: como resolver essa questão? A resposta não foi dada, até porque não foi feito um questionamento, mas uma afirmação.

A questão nacional voltou à pauta de discussões do crítico quando comentou a “escola brasileira”, um conjunto de obras assim classificadas, com o objetivo de apresentar os representantes de uma arte brasileira, a qual seria composta de quadros dos fundadores, professores e alunos da Academia. O tema causou muita polêmica, principalmente quanto à definição do que seria nacional. Para Ferreira, a nacionalidade deveria se estabelecer mais no assunto da obra do que na nacionalidade dos artistas. E um assunto brasileiro, por excelência, era a paisagem, uma verdadeira glória para o país: “A paisagem, os usos e costumes nacionais, são minas inexploradas, que os nossos artistas estão deixando em criminoso abandono, para esgotarem a inspiração nas grandes telas históricas, que não compensam nem moral nem materialmente tantos e tão aturados trabalhos para conseguir um desses quadros”.<sup>39</sup>

Nesse sentido, o crítico defendeu Félix-Émile Taunay (1795-1881) como o verdadeiro fundador da “escola brasileira”. Porém, fez algumas críticas à organização da exposição. Para o crítico, só estava retratada a pintura, assim, faltavam outros gêneros da produção artística. Além disso, não havia obras representativas do período anterior ao da formação, bem como ao de fundação.

A *Revista Illustrada* parecia achar a ideia de uma “escola brasileira” um despropósito tão grande, que a satirizava:

Mas tem graça a escola brasileira...

&

A nossa academia ouviu naturalmente falar em escolas flamenga, italiana, e pensou ainda mais naturalmente que todo o quadro pintado na Itália pertence à escola italiana, a menos que não se naturalize estrangeiro, assim como os quadros pintados no Brasil formam a escola brasileira.<sup>40</sup>

<sup>38</sup> FERREIRA, Félix. *Beaux Arts : Etudes et appréciations*. Version Digital Arte Data, 1998, pag. 86-87. <http://www.artedata.com>.

<sup>39</sup> FERREIRA, Félix. *Beaux Arts : Etudes et appréciations*. Version Digital Arte Data, 1998, pag. 92-93. <http://www.artedata.com>.

<sup>40</sup> *Revista Illustrada*. Rio de Janeiro, IV<sup>me</sup> année, n° 157, 1879, p. 6.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 8 6-7.

<sup>39</sup> *Ibidem*, pp. 92-3.

<sup>40</sup> REVISTA ILLUSTRADA. Rio de Janeiro, ano IV, n. 157, 1879, p. 6.

Segundo o crítico da *Revista Illustrada*, para se formar uma arte brasileira, seria necessário antes que o país passasse por diversas transformações sociais e políticas. Ou seja, o problema estaria muito além da arte. A fim de ilustrar a sua reflexão, a Holanda foi citada como exemplo.

Mas só mais tarde, quando a Holanda se constituiu país livre, que libertou-se do jugo do duque d'Alba, que escapou aos furores da inquisição e ao regimen humilhante da monarchia hespanhola, quando começou a gosar em paz, das liberdades conquistadas: a independencia da nação, a liberdade de consciencia, o governo popular, foi que Rembrandt, Van der Helst e outros artistas de gênio, abandonando o *maneirismo* importado, libertaram as artes da influencia estrangeira e formaram a escola hollandeza.<sup>41</sup>

A crítica de Angelo Agostini estava fortemente ligada à ação e ao desenvolvimento político: enquanto o país fosse governado por uma monarquia e tivesse uma economia pautada no trabalho escravo, as artes não progrediriam – porque sem trabalho assalariado, talvez fosse mais difícil criar um mercado de arte. Para Agostini, a defesa de um dos grandes representantes da monarquia não poderia agradar; assim, foi justamente Victor Meirelles o artista mais duramente atacado pelo crítico. O artista era sempre lembrado como aquele que recebeu glórias imerecidas, como alguém que não sabia desenhar, não tinha talento suficiente para fazer pintura histórica, além de não ser considerado bom professor.

A análise de Ferreira se concentrou nos artistas e no ambiente artístico do Rio de Janeiro. Em nenhum momento houve menções a uma influência direta da política do país sobre as artes.

Um dos artistas mais citados e elogiados por Ferreira foi justamente Victor Meirelles. Na Galeria Nacional, tinha 31 obras, o maior número, seguido por Zeferino da Costa, com 19. O crítico chamou a atenção para o espírito calmo de Meirelles e fez uma recomendação a ele: em vez de pintar batalhas, deveria se dedicar a assuntos mais plácidos e poéticos, assim alcançaria mais sucesso – prova disso eram os retratos executados com grande talento pelo artista.

Ferreira fez também uma menção bastante elogiosa à presença das mulheres na exposição, com destaque especial para Abigail de Andrade.

Selon la critique de la *Revista Illustrada*, pour que se forme un art brésilien, il serait nécessaire qu'en premier lieu le pays passe par diverses transformations sociales et politiques. En d'autres termes, le problème va bien au delà de l'art. Afin d'illustrer sa réflexion, la Hollande est citée comme exemple.

Mais ce n'est que plus tard, quand la Hollande s'est constitué en pays libre, qu'elle s'est libérée du joug du duc d'Albe, qu'elle a échappé aux fureurs de l'inquisition et au régime humiliant de la monarchie espagnole, quand elle a commencé à jouir en paix des libertés conquises : l'indépendance de la nation, la liberté de conscience, le gouvernement populaire, que Rembrandt, Van der Helst et d'autres artistes de génie, abandonnant le *manirisme* importé, délivrant les arts de l'influence étrangère, ont formé l'école hollandaise.<sup>41</sup>

La critique d'Angelo Agostini était fortement liée à l'action et au développement politique : tant que le pays serait gouverné par une monarchie et qu'elle aurait une économie basée sur l'esclavage, les arts ne progresseraient pas – parceque sans travail salarié, peut-être est-il plus difficile de créer un marché des arts. Pour Agostini, la défense de l'un des grands représentants de la monarchie ne pourrait plaire ; ce fut justement Victor Meirelles l'artiste le plus durement attaqué par la critique. L'artiste était toujours présenté comme celui qui avait reçu des gloires imméritées, comme quelqu'un qui ne savait pas dessiner, qui n'avait pas le talent suffisant pour faire de la peinture historique, outre le fait de ne pas être considéré comme un bon professeur.

L'analyse de Ferreira s'est concentré sur les artistes et sur le milieu artistique de Rio de Janeiro. A aucun moment il n'a mentionné une influence directe de la politique du pays sur les arts.

Un des artiste les plus cités en termes élogieux par Ferreira a justement été Victor Meirelles. Dans la Galerie Nationale, l'artiste avait 31 œuvres, le plus grand nombre, suivi de Zeferino da Costa, avec 19. Le critique a été frappé par l'esprit calme de Meirelles et lui a fait une recommandation : au lieu de peindre des batailles, il devrait se dédier à des sujets plus placides et poétiques et ainsi il obtiendrait un plus grand succès – la preuve en était les portraits exécutés avec talent par l'artiste.

Ferreira a également fait une mention plutôt élogieuse sur la présence des femmes dans l'exposition, avec un mention particulière pour Abigail de Andrade.

<sup>41</sup> Ibidem, ano IV, n. 159, 1879, p. 2 e 3.

<sup>41</sup> Revista Illustrada. Rio de Janeiro, IV<sup>ème</sup> année, n° 159, 1879, pag. 2 et 3.

A Madame D. Abigail de Andrada revient la palme de la victoire entre les amatrices et même les amateurs. Rien de moins que quatorze travaux ont été exposés par elle, s'agissant de neuf peintures et de cinq études au crayon et seulement dans ces derniers peuvent se noter quelques incorrections dans le dessin, du moins à la talentueuse amatrice qu'à la réduction des plâtre académiques qui quoi qu'on en dise seront toujours des reproductions défectueuses ; en compensation, dans ses tableaux se rencontrent les preuves d'un grand talent et d'un bon goût artistique.<sup>42</sup>

Les travaux féminins ont également été salués par Angelo Agostini, tout comme par Gonzaga Duque Estrada ; les deux ont aussi fait mention du talent d'Abigail de Andrade. Agostini a affirmé :

L'art du dessin est tellement difficile, il exige tellement d'étude, de patience et de dédicación, que ni tous les artistes ont le courage de s'y plonger et il est rare de voir des travaux importants de ce genre exposés par des amateurs. (...) Ces louanges devraient encourager à continuer sur le véritable chemin de l'art et je suis convaincu que, dans d'autres expositions, Madame Abigail atteindra en peinture les mêmes triomphes qu'elle a obtenu en dessin.<sup>43</sup>

Et Duque Estrada :

Mme Abigail a rompu les liens banaux des préjugés et a fait de la peinture sa profession (...). Il se trouve que Mme *Amatrice* possède un esprit plus fin, plus profondément sensible aux impressions de la nature et sait, d'instinct ou intelligemment guidée, appliquer son talent à une noble profession qui se doit, sinon maintenant, ou pour le moins à brève échéance, lui fournir une vie heureuse.<sup>44</sup>

La reconnaissance du travail des femmes artistes<sup>45</sup> par ces critiques a été sans aucun doute un pas important pour que peu à peu elles conquièrent leur espace.

Un autre artiste qui a reçu divers commentaires de Ferreira a été Pedro Américo. Les éloges, en général, étaient suivis des réserves, principalement celles faites au groupe de toiles de l'exposition de 1884. En commentant une reproduction de *Carioca*, le critique a parlé « d'inacceptable » proportion de la jambe, mais aimait encore moins *La Nuit*, sur laquelle il a émis d'innombrables critiques, et entre elles : « Mais ce qui est surtout impardonnable pour un professeur d'es-

À Exma. Sra. D. Abigail de Andrada cabe a palma da vitória entre as amadoras e mesmo amadores. Nada menos de quatorze trabalhos foram por ela expostos, sendo nove pinturas e cinco estudos a lápis e só nestes notam-se algumas incorreções de desenho, menos devidas à talentosa amadora que às reduções dos gessos acadêmicos, que por mais que as proclamem mecânicas, serão sempre reproduções defeituosas; em compensação, naqueles quadros há provas de muito talento e de bom gosto artístico.<sup>42</sup>

Os trabalhos femininos também foram elogiados por Angelo Agostini, assim como por Gonzaga Duque Estrada; ambos também fizeram menção ao talento de Abigail de Andrade. Agostini afirmou:

A arte do desenho é tão difícil, exige tanto estudo, paciência e dedicação, que nem todos tem a coragem de abraçar-a, e raro é ver-se trabalhos importantes nesse genero expostos por amadores. (...) Esses louvores devem animar-a, a continuar no verdadeiro caminho da arte e estou convencido que em outra exposição, a Exm. Sra. Abigail alcançará na pintura, os mesmo triumphos que obteve no desenho.<sup>43</sup>

E Duque Estrada:

A Sra. D. Abigail rompeu os laços banais dos preconceitos e fez da pintura a sua profissão (...). É que a Sra. Amadora possui um espírito mais fino, mas profundamente sensível às impressões da natureza e sabe, ou por si ou inteligentemente guiada, aplicar o seu talento a uma nobre profissão que há de, senão agora, pelo menos em breve tempo, colmar-lhe a vida de felicidades.<sup>44</sup>

O reconhecimento do trabalho das mulheres artistas<sup>45</sup> por esses críticos foi, sem dúvida, um importante passo para que elas, aos poucos, conquistassem o seu espaço.

Outro artista que recebeu vários comentários de Ferreira foi Pedro Américo. Os elogios, em geral, eram seguidos de senões, principalmente os feitos ao grupo de telas da exposição de 1884. Ao comentar uma reprodução de *Carioca*, o crítico falou da “inaceitável” proporção da perna, mas gostava menos ainda de *A Noite*, sobre

<sup>42</sup> FERREIRA, Félix. *Beaux Arts : Etudes et appréciations.*, Version Digital Arte Data, 1998, pag. 100. <http://www.artedata.com>.

<sup>43</sup> *Revista Illustrada*. Rio de Janeiro, VII<sup>ème</sup> année, n° 295, 1882, pag. 3 et 6.

<sup>44</sup> DUQUE ESTRADA, Luiz Gonzaga. *L'Art brésilien*. Introduction et notes de Tadeu Chiarelli. Campinas : Mercado das Letras 1995, pag. 231.

<sup>45</sup> SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profession artiste : peintres et sculptrices brésiliennes entre 1884 et 1922*. (Thèse de doctorat), Dép. Sociologie, Faculté de Philosophie et Sciences Humaines, Université de São Paulo, (Prof. Dr. Sérgio Miceli), São Paulo, 2004.

<sup>42</sup> FERREIRA, Félix. Op. cit., p. 100.

<sup>43</sup> *REVISTA ILLUSTRADA*. Rio de Janeiro, ano VII, n. 295, 1882, p. 3 e 6.

<sup>44</sup> DUQUE ESTRADA, Luiz Gonzaga. *A Arte Brasileira*. Op. cit., p. 231.

<sup>45</sup> SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão artista: pintoras e escultoras brasileiras entre 1884 e 1922*. (Tese Doutorado), Dep. Sociologia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, (Prof. Dr. Sérgio Miceli), São Paulo, 2004.

a qual teceu inúmeras críticas, entre elas: “Mas, o que é sobretudo imperdoável em um professor de estética, da filosofia da arte, como o Sr. Pedro Américo, e tanto mais imperdoável quanto o seu talento é menos contestável, pois não há negá-lo em absoluto, é a falsidade da luz, é a noite em pleno dia, são esses encontrados efeitos, que não se compreendem, de uma luz que se não sabe donde vem”.<sup>46</sup>

Angelo Agostini tinha opinião muito próxima daquela de Ferreira com relação a essas obras.

Porém, corrigir a *Carioca*, uma simples figura, e em que o artista tem plena liberdade de execução, sem ser obrigado a cingir-se ao realismo a que um quadro histórico obriga, não devia ser uma grande dificuldade para quem se julga um gênio. O seu quadro *A Noite*, prova bastante quanto elle desconhece a esthetica. Não só esta completamente sacrificada, como também as proprias regras do claro-escuro, que o Sr. Pedro Américo ignora completamente. Não conhecer a ação da luz sobre os corpos, realmente é imperdoável.<sup>47</sup>

Mas ao contrário de Ferreira, Agostini, com várias reservas, ainda preferia o trabalho de Américo ao de Meirelles.

A avaliação geral de Ferreira acerca da exposição foi bastante positiva, ainda que estivesse longe do ideal:

Para um país onde o ensino das artes é feito por uma Academia, cujos estatutos contam mais de trinta anos, e por um Liceu gratuito, que ainda não teve forças para basear a aplicação das artes e ciências às indústrias, na pratica de oficinas-modelo; a Exposição Geral de 1884 honra, e muito, aos artistas nacionais e estrangeiros que a ela concorreram. Negar-lhes aplauso, seria a maior das injustiças.<sup>48</sup>

Ferreira, assim como Agostini, acreditava que a arte no Brasil precisaria passar por reformas, sobretudo a sua instituição maior, a Academia. Porém, entendia que o que já se produzia deveria ser aproveitado e burilado. Há em seu texto grande reverência aos artistas pelo esforço diante de uma situação tão complicada como a que o país impunha aos artistas. Para Agostini, contudo, seria necessária total reformulação, quase que “recomeçar do zero”.

O texto de Ferreira apresenta como bom caminho para a arte a sua popularização. Sugeriu a realização de concertos musicais nas exposições, com a finalidade de atrair o público. Para a premiação,

<sup>46</sup> FERREIRA, Félix. Op. cit., p. 106.

<sup>47</sup> REVISTA ILLUSTRADA. Rio de Janeiro, ano IX, n. 390, 1884, p. 3.

<sup>48</sup> FERREIRA, Félix. Op. cit., pp. 119-20

thétique, de philosophie de l'art, comme Mr Pedro Américo, et encore plus impardonnable dans la mesure où son talent n'est pas contestable, car il n'y a pas comment le nier dans l'absolu, c'est le manque de réalisme de la lumière, c'est la nuit en plein jour, ce sont ces effets rencontrés, que l'on ne comprend pas, d'une lumière dont on ne sait pas d'où elle vient.»<sup>46</sup>

Angelo Agostini avait une opinion très proche de celle de Ferreira par rapport à ces œuvres.

Pourtant, corriger la *Carioca*, une simple figure, et dans laquelle l'artiste a une pleine liberté d'exécution, sans être obligé de se restreindre au réalisme auquel un tableau historique est contraint, ce ne devrait pas être très difficile pour quelqu'un qui se juge être un génie. Son tableau *La nuit*, prouve combien il méconnaît l'esthétique. Non seulement celle-ci est complètement sacrifiée, mais il en est de même pour les règles du clair-obscur, que Mr Pedro Américo ignore complètement. Ne pas connaître l'action de la lumière sur les corps est réellement impardonnable.<sup>47</sup>

Mais à l'opposé de Ferreira, Agostini, avec quelques réserves, préférerait encore le travail d'Américo à celui de Meirelles.

L'évaluation générale de Ferreira à propos de l'exposition a été plutôt positive, bien qu'elle ait été loin de l'idéal :

Pour un pays où l'enseignement des arts est fait par une Académie, dont les statuts ont plus de trente ans d'âge, et pour un Liceu gratuit, qui n'a pas encore eu la force de poser les bases de l'application des arts et des sciences à l'industrie, dans la pratique d'atelier-modèle, l'Exposition Générale de 1884 honore, et grandement, les artistes nationaux et étrangers qui y concourent. Leur refuser les applaudissements serait la plus grande des injustices.<sup>48</sup>

Ferreira, tout comme Agostini pensait également que l'art au Brésil aurait besoin de passer par des réformes, surtout sa plus grande institution, l'Académie. Pourtant, il considérait que ce qui se produisait déjà devrait être réutilisé et perfectionné. Il y a dans son texte une grande révérence pour les efforts des artistes face à une situation aussi compliquée que celle que le pays leur imposait. Pour Agostini, pourtant, il serait nécessaire une reformulation totale, presque un « recommencer de zéro ».

Le texte de Ferreira présente la popularisation comme un bon chemin pour l'art. Il a suggéré la réalisation de concert musicaux dans les expositions, avec pour finalité d'attirer le public. Pour la remise

<sup>46</sup> FERREIRA, Félix. Beaux Arts : Etudes et appréciations., Version Digital Arte Data, 1998, pag. 106. <http://www.artedata.com>.

<sup>47</sup> Revista Illustrada. Rio de Janeiro, IX<sup>ème</sup> année, n° 390, 1884, p. 3.

<sup>48</sup> FERREIRA, Félix. Beaux Arts : Etudes et appréciations., Version Digital Arte Data, 1998, pag. 119-120. <http://www.artedata.com>.

des prix, il a demandé la formation d'une commission de professeurs de l'Académie qui n'aient pas d'œuvres exposées, pour juger des travaux de tous, tout comme la présence d'un représentant des artistes. Autrement dit, il y avait de la part du critique une confiance dans l'institution et dans ses membres pour évaluer les travaux. Une chose qui ne se voit pas avec Angelo Agostini, pour qui les prix ont toujours été un motif de mécontentement, que ce soit pour la partialité du jury ou même pour l'incompétence de ceux-ci pour formuler une évaluation.

Regarder ces analyses de forme concomitante peut être d'un grand secours pour le chercheur réaliser une réflexion plus ample sur l'activité artistique de l'époque.

### Gonzaga Duque Estrada et *A Arte Brasileira*

Le livre de Duque Estrada, *L'Art Brésilien*, publié en 1888, est encore une importante référence pour les études artistiques du XIX<sup>e</sup> siècle brésilien. A la différence des critiques cités jusqu'alors, Duque Estrada était un érudit et avait la préoccupation de baliser ses analyses avec les principaux noms de la critique européenne. Il montrait une grande connaissance de la production critique, surtout française, de l'époque.

Un autre élément qui différencie sa critique est la tentative de systématisation. Il a mené une réflexion qui cherchait à identifier les germes de l'art brésilien, les conditions qui ont rendu propice son éclosion et son développement, jusqu'à la publication de *L'Art Brésilien*.

Selon Tadeu Chiarelli, dans la présentation de l'édition de 1995 de *L'Art Brésilien*, Duque Estrada présentait une vision plutôt pessimiste de la formation au Brésil. Il a commencé son analyse parlant de la décadence du Portugal et de la façon dont le Brésil aurait été fait avec des bagnards, des juifs, des jésuites, à partir de l'esclavage des indiens puis des noirs, des mauvaises conditions d'hygiène et de l'édification des villes, des vices, c'est-à-dire d'une mixture dont il ne sortirait rien de noble. Dans de telles conditions, sans un moyen qui facilite l'apparition de bons fruits, la production artistique serait confronté à de sérieuses difficultés.

L'analyse initiale de Duque Estrada et ses arguments sont très proches de ceux utilisés par Silvio Romero, cité antérieurement. Les deux pensaient que la formation du peuple brésilien serait déterminante pour le précaire développement des arts dans le pays.

Duque Estrada a également fait des divisions par périodes afin de caractériser l'évolution de l'art brésilien ; ces périodes sont distinctes de celles définies par la critique littéraire mais avec pour objectif similaire de marquer les phases de formation et de développement. Dans le chapitre intitulé « Manifestation », le critique a évoqué Porto Alegre comme étant celui qui est parvenu

pediu a formação de uma comissão de professores da Academia que não estivessem expondo suas obras, para julgar os trabalhos de todos, assim como a presença de um representante dos artistas. Ou seja, havia, por parte do crítico, uma confiança na instituição e seus membros para avaliar os trabalhos. Algo que não se vê em Angelo Agostini, para o qual as premiações sempre foram motivo de desagrado, fosse pela parcialidade do júri ou mesmo pela incompetência que esse teria para avaliar.

Olhar essas análises de forma concomitante pode ser de grande auxílio para que o pesquisador realize uma reflexão mais ampla da atividade artística daquele momento.

### Gonzaga Duque Estrada e *A Arte Brasileira*

O livro de Duque Estrada, *A Arte Brasileira*, publicado em 1888, é ainda uma importante referência para os estudos artísticos do século XIX brasileiro. Como grandes diferenciais em relação à crítica até aqui citada, Duque Estrada tinha erudição e preocupação em balizar suas análises pelos principais nomes da crítica europeia. Demonstrava grande conhecimento da produção crítica, sobretudo francesa, da época.

Outra questão que diferencia a sua crítica é a tentativa de sistematização. Fez uma reflexão que buscava identificar os germens da arte brasileira, as condições que propiciaram o seu florescimento e o seu desenvolvimento, até a publicação de *A Arte Brasileira*.

Conforme Tadeu Chiarelli, na apresentação da edição de 1995 de *A Arte Brasileira*, Duque Estrada apresentava uma visão bastante pessimista da formação do Brasil. Iniciou sua análise falando da decadência de Portugal e de como a colonização do Brasil teria sido feita com degredados, judeus, jesuítas, a partir da escravização do índio e depois do negro, das péssimas condições de higiene e edificação das cidades, dos vícios, ou seja, uma mistura cujo resultado não teria sido nada nobre. Em tais condições, sem um meio que propiciasse bons frutos, a produção artística teria sérias dificuldades a enfrentar.

A análise inicial de Duque Estrada e seus argumentos são muito próximos daqueles utilizados por Silvio Romero, citado anteriormente. Ambos acreditavam que a formação do povo brasileiro seria determinante para o precário desenvolvimento das artes no país.

Duque Estrada também fez divisões por períodos a fim de caracterizar a evolução da arte brasileira; períodos esses distintos daqueles definidos pela crítica literária, mas com o propósito semelhante de marcar fases de formação e desenvolvimento. No capítulo

intitulado “Manifestação”, o crítico evocou Porto Alegre como quem conseguiu ver com clareza o despertar da arte nacional, através de sua *Memória sobre a Antiga Escola de Pintura Fluminense*.

No capítulo “Movimento”, destacou vários nomes relacionados à Academia assim como estrangeiros que passaram pelo país. Entre os artistas citados estão: Félix-Émile Taunay, August Muller, François Auguste Biard, João Maximiano Mafra e Arsênio Silva, dando a cada um deles caracterização e apontando suas contribuições à arte no Brasil.

Pedro Américo foi o artista que mais atenção recebeu em “Progresso”. Há um cuidadoso histórico do desenvolvimento desse artista, com elogios ao seu brilhantismo e sua autonomia com relação às rígidas regras acadêmicas – este, certamente, o maior elogio recebido. Há também algumas críticas ao seu trabalho, mas a palavra final do crítico revela grande simpatia pelo artista: “qualidades e defeitos, vulgaridade e raridades, precisão e prolixidades, engenho e imitação, foram a personalidade de Pedro Américo, talvez o maior e o mais simpático artista brasileiro”.<sup>49</sup>

Vitor Meirelles foi apresentado por seus aspectos pessoais: “É um homem pequeno, metódico, sem vício e modesto”.<sup>50</sup> Era visto pelo crítico como um artista convencional, incapaz de se livrar das imposições acadêmicas, ou seja, de ousar, portanto um artista mediano, um esforçado e cumpridor dos seus deveres. Bem diferente de Almeida Junior, por exemplo, visto por Duque Estrada como alguém original, aquele que teria a mais nítida e moderna compreensão da arte, embora provinciano.

Nesse capítulo, vários artistas foram comentados, de forma a terem destacadas as suas ações. Georg Grimm, por exemplo, foi mencionado como alguém que sabia olhar – um talento para um professor –, mas sem a sensibilidade que o gênero paisagem pedia. Já Castagneto teria muita sensibilidade e amor pela representação marinha, e essa qualidade o destacava.

Henrique Bernardelli foi caracterizado como alguém dotado de verdadeiro sentimento artístico, cuja obra seria vigorosa e original. Ao citá-lo, Duque Estrada ressaltou a importância do meio para o desenvolvimento da obra de um artista. Por estudar na Itália, um país que rejuvenescia, na opinião do crítico, a obra de Bernardelli alcançava aspectos de grandiosidade, inovação e independência – coisa que o artista não encontraria no Brasil.

Também sobre o artista, Duque Estrada preparou uma longa nota, bastante peculiar, em resposta à crítica de Angelo Agostini,

<sup>49</sup> DUQUE ESTRADA, Luiz Gonzaga. *A Arte Brasileira*. Op. cit., p. 169.

<sup>50</sup> Idem.

à voir avec clarté l'éveil de l'art national, à travers de son *Mémoire sur l'Antique Ecole de Peinture Fluminense*.

Dans le chapitre « Mouvement », il met en relief divers noms liés à l'Académie ainsi que des étrangers qui sont passés par le pays. Entre les artistes cités, il y a : Félix-Émile Taunay, August Muller, François Auguste Biard, João Maximiano Mafra et Arsênio Silva, déterminant pour chacun d'eux ses caractéristiques et mettant en avant sa contribution à l'art brésilien.

Pedro Américo a été l'artiste qui le plus a reçu l'attention dans « Progrès ». Il y a un historique soigneux du développement de l'artiste, avec des éloges pour son lustre et son autonomie par rapport aux rigides règles académiques, ce dernier éloge étant certainement le plus grand d'entre eux. Il y a également quelques critiques sur son travail, mais le dernier mot du critique révèle une grande sympathie pour l'artiste : « qualités et défauts, vulgarités et raretés, précision et prolixité, inventivité et imitation, ont été la personnalité de Pedro Américo, peut-être le plus grand et le plus sympathique des artistes brésiliens. »<sup>49</sup>

Vitor Meirelles a été présenté dans ses aspects personnels : « C'est un homme petit, méthodique, sans vice et modeste ». <sup>50</sup> Il était vu par le critique comme un artiste conventionnel, incapable de se délivrer des impositions académiques, c'est-à-dire, d'oser, donc un artiste moyen, appliqué et accomplissant son devoir. Bien différent de Almeida Junior, par exemple, vu par Duque Estrada comme quelqu'un d'original, celui qui aurait la plus nette et la plus moderne compréhension des arts, en dépit du fait d'être un provincial.

Dans ce chapitre, divers artistes ont fait l'objet de commentaires, de façon à mettre leur activité en avant. Georg Grimm, par exemple, a été mentionné comme quelqu'un qui sait regarder – un talent pour un professeur – mais sans la sensibilité que le genre paysage exige. De son côté, Castagneto aurait beaucoup de sensibilité et d'amour pour les représentations marines et cette qualité le mettait en avant.

Henrique Bernardelli a été défini comme quelqu'un doté d'un véritable sentiment artistique, dont l'œuvre serait vigoureuse et originale. En le citant, Duque Estrada a souligné l'importance du milieu pour le développement de l'œuvre d'un artiste. Du fait qu'il étudiait en Italie, un pays qui rajeunissait, dans l'opinion du critique, l'œuvre de Bernardelli atteignait une dimension grandiose, une innovation et une indépendance que l'artiste n'aurait pas atteint au Brésil.

Sur le même artiste, Duque Estrada a préparé une longue note, assez original, en réponse à la critique

<sup>49</sup> DUQUE ESTRADA, Luiz Gonzaga. *L'Art brésilien*. Introduction et notes de Tadeu Chiarelli. Campinas : Mercado das Letras, 1995, pag. 169.

<sup>50</sup> DUQUE ESTRADA, Luiz Gonzaga. *L'Art brésilien*. Introduction et notes de Tadeu Chiarelli. Campinas : Mercado das Letras, 1995, pag. 169.



d'Angelo Agostini, faite dans la *Revista Illustrada* en 1886<sup>51</sup>, à l'occasion de l'exposition d'Henrique, organisée par son frère Rodolphe Bernardelli. Dans la note, Duque Estrada a reproduit l'article d'Agostini, a recouru à la critique française et jusqu'au publications sur l'optique pour répondre au critique de « *Illustrada* ». De forme érudite et totalement étayée, Duque Estrada est parvenu à élaborer une réponse scientifique, c'est-à-dire irréfutable pour l'époque – quelque chose qu'il pas pas fait en 1886 lorsque la critique d'Agostini a été publié.

La relation entre Angelo Agostini et Duque Estrada ne semble pas avoir été des plus amicales et cette épisode est un fait marquant de leur histoire.

De la part d'Angelo Agostini, l'épisode autour d'Henrique Bernardelli, apparemment, est le plus clair voire le seul. On ne peut dire de même quant à Duque Estrada. Dans *Art Brésilien*, outre la réponse sur l'œuvre d'Henrique Bernardelli, il y a au moins, deux autres moments de claire provocation à Agostini.

Quand le critique a mentionné Belmiro de Almeida, il a dit que l'artiste était sagace, osé et que son plus grand défaut serait de ne pas terminer ce qu'il avait commencé ; et qu'entre diverses autres qualités, il était un excellent caricaturiste. Ensuite, il a fait le commentaire suivant : « pour le bien de la vérité, on doit dire que depuis Borgomainério<sup>52</sup> et Bordalo Pinheiro<sup>53</sup>, personne n'a fait, au Brésil, de meilleures caricatures. »<sup>54</sup>

<sup>51</sup> Dans cette critique, publiée dans le numéro 444 de la *Revista Illustrada*, Angelo Agostini fait de la provocation autour des commentaires faits par Gonzaga Duque dans la *Semana*, en 1886, dans les numéros 97, 98 et 99, sur l'exposition d'Henrique Bernardelli. Agostini a dit que le critique ne comprend rien à la peinture et qu'il serait en train de dire de véritables absurdités autour de l'utilisation dans les tableaux d'Henrique.

<sup>52</sup> Luigi Borgomainerio, peintre, dessinateur et caricaturiste italien, est venu au Brésil en 1874, ayant passé rapidement par l'Argentine. Artiste de grande renommée en Italie, il a participé de journaux humoristiques à succès en Europe tel que le *Spirito Foletto*. Au Brésil, il a commencé son travail dans la *Vida Fluminense* et a continué dans *O Figaro*, où il a travaillé jusqu'à sa mort en 1876, victime de la fièvre jaune qui a sévit cette année-là. Il a reçu d'innombrables hommages dans la presse, y compris dans la *Revista Illustrada*. Il a eu une forte activité anticléricale, tout comme les collègues d'Agostini, Bordalo Pinheiro e Faria. Artiste d'une grande originalité, perfectionniste et aux accents satiriques, il possédait une grande maîtrise de la technique du dessin. Il avait tout le respect et la reconnaissance de la presse de son époque.

<sup>53</sup> Rafael Augusto Bordalo Pinheiro, caricaturiste portugais, reconnu pour son talent, a fait des illustrations au Brésil entre 1875 et 1879. Il a collaboré à *Berlinda*, *Lanterna Mágica*, *Psit* et *O Besouro*. Il a obtenu un grand succès pour son trait, son irrévérence, et sa satire corrosive. Il a été un critique du clergé, de la politique et des coutumes. Il a commencé sa collaboration au Brésil dans *O Mosquito*. Il a illustré dans un album divertissant, un voyage de Dom Pedro II en Europe et a toujours réservé un espace à ce personnage. C'était un amoureux du théâtre car jeune il souhaitait être acteur et par la suite a toujours donné une attention spéciale pour cet art. A cause de sa grande activité, directe et claire, il a collectionné de nombreux ennemis, ayant souffert deux attentats à Rio de Janeiro. Une grande polémique entre Bordalo et Angelo Agostini a fait couler beaucoup d'encre dans la presse. Vivant dans une situation difficile au Brésil, il est retourné au Portugal et a continué là-bas son travail artistique. Il a également été céramiste.

<sup>54</sup> DUQUE ESTRADA, Luiz Gonzaga, *L'Art brésilien*, Introduction et notes de Tadeu Chiarelli. Campinas : Mercado das Letras, 1995, pag. 209.

feita na *Revista Illustrada* em 1886<sup>51</sup>, por ocasião da exposição de Henrique, organizada por seu irmão Rodolpho Bernardelli. Na nota, Duque Estrada reproduziu o artigo de Agostini, recorreu à crítica francesa e até a publicações sobre óptica para responder ao crítico da *Illustrada*. De maneira totalmente erudita e embasada, Duque Estrada conseguiu elaborar uma resposta de forma científica, ou seja, irrefutável para a época – algo que não fez em 1886, quando a crítica de Agostini foi publicada.

A relação de Angelo Agostini e Duque Estrada não parece ter sido das mais amistosas. Esse episódio foi marcante na história dos dois.

Da parte de Angelo Agostini, o episódio acerca de Henrique Bernardelli, aparentemente, foi o mais relevante, ou mesmo o único contra Duque Estrada. O mesmo não se pode dizer de Duque Estrada. Na *Arte Brasileira*, além da resposta sobre a obra de Henrique Bernardelli, há, pelo menos, outros dois momentos de clara provocação a Agostini.

Quando o crítico mencionou Belmiro de Almeida, disse que o artista era sagaz, ousado e que seu maior defeito seria não acabar o que começava; e que, entre várias outras qualidades, era um ótimo caricaturista. Em seguida, fez o seguinte comentário: “a bem da verdade, deve-se dizer que depois de Borgomainério<sup>52</sup> e Bordalo Pinheiro<sup>53</sup> ninguém tem feito, no Brasil, melhores caricaturas”<sup>54</sup>.

<sup>51</sup> Nessa crítica, publicada no número 444 da *Revista Illustrada*, Angelo Agostini faz uma provocação aos comentários feitos por Gonzaga Duque na *Semana*, em 1886, nos números 97, 98 e 99, sobre a exposição de Henrique Bernardelli. Agostini diz que o crítico não entende nada de pintura e que estaria dizendo verdadeiros absurdos acerca da utilização das cores nos quadros de Henrique.

<sup>52</sup> Luigi Borgomainerio, pintor, desenhista e caricaturista italiano, veio para o Brasil em 1874, tendo antes passado rapidamente pela Argentina. Artista muito renomado na Itália, participou de jornais humorísticos de sucesso na Europa, como o *Spirito Foletto*. No Brasil, iniciou seu trabalho na *Vida Fluminense* e continuou em *O Figaro*, onde trabalhava quando faleceu em 1876, em razão da epidemia de febre amarela daquele ano. Recebeu inúmeras homenagens na imprensa, inclusive da *Revista Illustrada*. Teve uma forte atuação anticlerical, como a dos colegas Agostini, Bordalo Pinheiro e Faria. Artista de grande originalidade, perfeição e acento satírico, possuía grande domínio da técnica do desenho. Foi muito respeitado e conhecido pela imprensa de sua época.

<sup>53</sup> Rafael Augusto Bordalo Pinheiro, caricaturista português de reconhecido talento, ilustrou no Brasil entre 1875 e 1879. Colaborou em *Berlinda*, *Lanterna Mágica*, *Psit*, *O Besouro*. Obteve muito sucesso por seu traço, irreverência e acidez satírica. Foi um crítico do clero, da política e dos costumes. Iniciou sua colaboração no Brasil n' *O Mosquito*. Ilustrou, em um divertido álbum, a viagem de D. Pedro II à Europa e sempre dedicou espaço para esse personagem. Possuía grande amor pelo teatro, pois, quando jovem, queria ser ator; assim, sempre dedicou em sua obra um espaço especial para tal arte. Por sua atuação forte, direta e clara, colecionou muitos inimigos, tendo sofrido dois atentados no RJ. Uma grande polêmica entre Bordalo e Angelo Agostini rendeu muitas páginas na imprensa. Vivendo uma situação difícil no Brasil, retornou a Portugal e lá continuou seu trabalho artístico. Foi também ceramista.

<sup>54</sup> DUQUE ESTRADA, Luiz Gonzaga. *A Arte Brasileira*. Op. cit., p. 209.

Angelo Agostini era, além de dono da *Revista Illustrada*, caricaturista da publicação, reconhecido por seus contemporâneos como um dos maiores representantes dessa arte no país, ao lado, justamente, de Bordalo e Borgomainério. Estudos posteriores como a *História da Caricatura no Brasil*, de Herman Lima, também reconheceram a importância desse trio para a caricatura da segunda metade do século XIX no Brasil. Há no Brasil um prêmio de HQ que leva o nome de Angelo Agostini, por seu pioneirismo na história em quadrinhos.

Duque Estrada seguiu com seus comentários sobre vários artistas no capítulo “Progresso”; definiu José Pinto Peres como um artista inteligente e ótimo retratista, o qual conseguiria captar peculiaridades nos seus retratados, indo além da representação fisionômica.

Quanto à produção de retratos, os últimos três artistas a receberem apreciações do crítico, nesse capítulo, não parecem ter o mesmo talento creditado a Peres. Sobre Karl Ernest Paff (1833-1887), por exemplo, embora tendo reconhecido que recebia apreciação no Brasil, Duque Estrada não entendia o motivo, pois não conseguia ver nem mesmo semelhança entre os retratos que o artista fazia e os retratados. Em seguida, afirmou que preferia Angelo Agostini como fisionomista. Elogiou a beleza das tintas que este usava em suas telas, porém, criticou o seu desenho. Agostini valorizava o desenho como a base da formação de qualquer artista, além disso, era professor de desenho. E o autor concluiu, se referindo ao trabalho de Agostini como “quadrinhos” expostos em 1882.

O parágrafo seguinte foi dedicado a August Petit (1844-1937), considerado um “fisionomista feito pela força de vontade”. Artista bem pouco apreciado por Duque Estrada.

Parece dizer muito o lugar destinado a Angelo Agostini no livro de Gonzaga Duque Estrada: um único e curto parágrafo, entre os dois pintores tidos como medíocres e apenas reles fisionomistas. Além disso, o subcapítulo posterior trata dos pintores que figuraram na exposição de 1879 e depois desapareceram; “os esquecidos” seguidos na análise pelos “mortos”. Não seria esse o caminho desejado ou destinado para Agostini na análise de Duque Estrada?

Em *Contemporâneos*, outro texto escrito por Duque Estrada, não há menção a Agostini no capítulo sobre a caricatura. O crítico fez a seguinte apreciação de uma pintura do artista.

Não devo esquecer (...) o velho, o legendário Angelo Agostini, que apesar dos annos e das moléstias, não entregou a sua palheta à prateleira da dispensa e ao caruncho da indiferença. O inolvidável desenhista da *Revista Illustrada*, cujo lápis teve o vigor e o gume duma penna demolidora de pamphletista, envia uma

Angelo Agostini en plus d'être propriétaire de la *Revista Illustrada*, était également caricaturiste de la publication, reconnu par ses contemporains comme un des plus grands représentants du pays dans cet art, à côté justement, de Bordalo et Borgomainério. Des études postérieures comme *Histoire de la Caricature au Brésil*, d'Herman Lima, reconnaissent également l'importance de ce trio pour la caricature de la seconde moitié du XIXème siècle au Brésil. Il existe au Brésil un prix de Bande Dessinée qui porte le nom d'Angelo Agostini, pour son pionnerisme dans ce domaine.

Duque Estrada a continué avec ses commentaires sur divers artistes dans le chapitre « Progrès » ; il a défini José Pinto Peres comme étant un artiste intelligent et un excellent portraitiste, lequel parviendrait à capter les particularités de ses modèles, allant au-delà de la représentation physiognomique.

Quant à la production de portraits, les trois ultimes artistes à recevoir les appréciations du critique dans ce chapitre, ne paraissent pas avoir le même talent que celui attribué à Peres. A propos de Karl Ernest Paff (1833-1887), par exemple, bien qu'ayant admis qu'il bénéficiait d'une certaine reconnaissance au Brésil, Duque Estrada n'en comprenait pas le motif car il ne parvenait pas même pas à voir de similitudes entre les portraits fait par l'artiste et les modèles. Ensuite, il a affirmé qu'il préférait Angelo Agostini comme physiognomiste. Il a salué la beauté des peintures que celui-ci utilisait dans ses toiles mais il a critiqué son dessin. Agostini valorisait le dessin comme base de formation de n'importe quel artiste et était en outre professeur de dessin. Et l'auteur a conclu, se référant au travail d'Agostini comme « bande dessinée » exposé en 1882.

Le paragraphe suivant est dédié à August Petit (1844-1937), considéré un « physiognomiste fait par la force de la volonté ». Un artiste très peu apprécié par Duque Estrada.

Le lieu réservé à Angelo Agostini dans le livre de Gonzaga Duque Estrada paraît en dire long : un unique et court paragraphe, entre deux peintres tenus pour médiocres et seulement grossiers physiognomistes. En outre, le sous-chapitre postérieur traite de peintres qui étaient présent à l'exposition de 1879 et qui ont disparus ensuite ; les « oubliés » suivis dans l'analyse par les « morts ». Ne serait-ce pas là, le chemin souhaité à Agostini dans l'analyse de Duque Estrada ?

Dans *Contemporains*, un autre texte écrit par Duque Estrada, il n'est pas fait mention d'Agostini dans le chapitre sur la caricature. Le critique fait la suivante appréciation d'une peinture de l'artiste :

On ne doit pas oublier (...) le vieux, le légendaire Angelo Agostini, qui en dépit des années et des maladies,

n'a pas remisé sa palette sur une étagère du grenier et à l'indifférence. L'inoubliable dessinateur de la *Revista Illustrada*, dont le crayon a eu la vigueur et le tranchant d'une plume assassine de pamphletiste, a envoyé une composition *Enfant projeté par l'eau*, parfaitement adéquat pour illustrer des contes puérils. A voir ce tableau, devant lequel s'est arrêté langoureusement une jolie femme qui paraît avoir six mois de mariage, j'ai eu la nostalgie de mes huit ans et la douceur du « Casimiro das Primaveras », non à cause des ailes légères des papillons bleus, mais à cause d'un distrayant *School's book* qui m'enchantait avec une maladroite gravure similaire, exactement semblable à ce tableau de l'inoubliable fondateur du Mosquito et figuriniste des scènes de Zé Caipora. Je lui dois par conséquent ce doux moment de souvenir qui, je le confesse, n'était pas déplaisant.<sup>55</sup>

La relation entre les deux critiques a réellement été étrange dans la mesure où leur forme de penser n'étaient pas aussi distante, bien au contraire. On peut voir divers points communs dans leurs réflexions. Les deux voyaient l'esclavage comme une tache dans la société brésilienne, avaient d'énormes réserves quant à l'Académie des Beaux-Arts, à la formation des artistes faite uniquement au Brésil et à la critique d'art produite au Brésil.

Une démonstration de cette hypothèse peut être faite avec les textes qui suivent. Le premier est d'Agostini.

Bien, Victor Meirelles est un peintre de mérite, il n'y a aucun doute, et entre les artistes brésiliens il occupe un lieu particulier, mais le comparer à Horace Vernet ! Seul un Baron de Cotegipe, qui en matière d'art, s'y entend autant que moi pour faire la messe. Et combien, pour montrer leurs connaissances artistiques, citent les noms de Raphael, Michel-Ange, Titien, Gerome, Cabanel et d'autres, à propos d'un quelconque barbouilleur exposé, dès lors qu'il s'agit d'un ami ou d'un « recommandé » !?.<sup>56</sup>

Et le second est de Duque Estrada :

Je déteste les comparaisons banales, creuses, idiotes, que tout sujet qui se melent des beaux-arts arrange, pour masquer son ignorance. Lorsque j'entends l'un de ces rats de bibliothèque de la critique appeler Mr Vitor Meirelles de Titien brésilien, et Mr Pedro Américo de rival de Vernet, je confesse en toute franchise, avoir des envies de pendre ce crétin sous une lanterne au coin d'une rue pour que la foule le voit mort et ridicule, comme un Judas de paille.<sup>57</sup>

composição *Creança arrebatada pela água*, muitíssimo aproveitável em ilustração de 'contos da carochinha'. Ao ver este quadro, diante do qual parara ternamente uma linda senhora que parece trazer seis mezes de casamento, tive saudade dos meus oito annos, tal-qualmente o dulcíssimo 'Casimiro das Primaveras', não por causa das azas ligeiras das borboletas azues, mas sim, por causa dum distractivo *School's book* que me deliciava com uma canhêsta gravura semelhante, exactamente semelhante a esse quadro do inesquecível fundador do *Mosquito* e figurinista de scenas do Zé Caipora. Devo-lhe, portanto, este momento de suave recordação, pelo qual me confesso agradecido.<sup>55</sup>

Foi realmente muito estranha a relação entre os dois críticos, que não estavam tão distantes em suas formas de pensar, pelo contrário. É possível ver vários pontos de contato em suas reflexões. Ambos viam a escravidão como uma mancha na sociedade brasileira, tinham enormes reservas com relação à Academia de Belas Artes, à formação dos artistas feita exclusivamente no Brasil e à crítica de arte produzida no Brasil.

Uma demonstração dessa hipótese pode ser feita com os textos que seguem. O primeiro é de Agostini.

Ora, o Victor Meirelles é um pintor de merito, não ha duvida alguma, e entre os artistas brasileiros elle occupa um distincto lugar; mas comparal-o ao Horace Vernet! Só um barão de Cotegipe que, em materia de arte, entende tato como eu entendo de fazer missa. E quantos não ha, que para mostrarem os seus conhecimentos artisticos, citam os nomes de Raphael, Miguel-Ângelo, Ticiano, Gerome, Cabanel e outros, a proposito de qualquer borracheira exposta, se esta é feita pro qualquer amigo ou recommendado!?<sup>56</sup>

E o segundo, de Duque Estrada:

Detesto as comparações banais, balofas, idiotas, que todo o sujeito que se mete em assuntos de belas-arts arranja, estonteadamente, para disfarçar a ignorância. Quando ouço um desses gatos pingados da crítica chamar o Sr. Vitor Meirelles Ticiano brasileiro, e ao Sr. Pedro Américo rival de Vernet, confesso com toda a franqueza – tenho ímpetos de enforcar o doudo em um lampião de esquina para que a multidão o veja morto e ridículo, como um Judas de palha.<sup>57</sup>

<sup>55</sup> DUQUE ESTRADA, Gonzaga, Contemporâneos, Rio de Janeiro, S.N. 1929, pag. 153-4.

<sup>56</sup> Revista Illustrada. Rio de Janeiro, IX<sup>ime</sup> année, n° 374, 1884, p. 6.

<sup>57</sup> Article publié à l'origine dans A Semana. Rio de Janeiro, 7 août 1886, signé par Alfredo Palheta. La citation a été faite à partir du livre Impressions d'un amateur, (DUQUE ESTRADA, Luiz Gonzaga, Op. Cit. Pag. 119-120)

<sup>55</sup> DUQUE ESTRADA, Luiz Gonzaga. *Contemporâneos*. Rio de Janeiro: s/n, 1929, pp. 153-4.

<sup>56</sup> REVISTA ILLUSTRADA. Rio de Janeiro, ano IX, n. 374, 1884, p. 6.

<sup>57</sup> Artigo publicado originalmente em A SEMANA. Rio de Janeiro, 7 ago. 1886, assinado por Alfredo Palheta. A citação foi feita a partir do livro *Impressões de um amador*, (DUQUE ESTRADA, Luiz Gonzaga. Op. cit., pp. 119-20).

Ambos acreditavam na necessidade dos estudos para o aprimoramento dos artistas, na importância de aprender a desenhar bem, de estudar na Europa. Para os dois, o meio brasileiro não tinha nada a oferecer nem contribuiria para a formação dos artistas. Além disso, embora apresentassem uma visão bastante pessimista para o horizonte da arte no Brasil, acreditavam em alguns artistas, reconheciam seus talentos.

O comentário de Chiarelli acerca do pessimismo de Duque Estrada e, ao mesmo tempo, a crença deste em alguns artistas, considerado em alguma proporção, também poderia ser aplicado à crítica de Angelo Agostini.

Para ser fiel ao diagnóstico com que inicia o livro, Gonzaga Duque parece ter esquecido das possibilidades positivas que percebera na arte brasileira nos capítulos do interior do seu livro. A necessidade de ser coerente com a visão negativa que certa parcela da elite intelectual brasileira possuía do país na época forçou o autor a não dar a devida importância a certas potencialidades que observou na arte produzida no Brasil, visíveis nos capítulos internos de *Arte Brasileira*.<sup>58</sup>

Embora fosse muito crítico e atrelasse a questão artística à situação política do país, Agostini via talento e qualidades em vários artistas, sendo, para ele, o maior deles o escultor Rodolfo Bernardelli. Se os críticos fossem tão pessimistas não conseguiriam enxergar nada de positivo na arte produzida no Brasil ou por artistas brasileiros, já que nenhum dos dois concordava com a definição de uma “escola brasileira”, por razões diversas.

Para Agostini, conforme citação anterior, o Brasil precisaria se emancipar politicamente, alcançar a condição de um país livre, com um povo consciente, um governo popular, então, conseguiria criar uma arte brasileira, como o que acreditava ter ocorrido na Holanda.

De acordo com Duque Estrada, a própria Academia, formada pela Missão francesa, já teria sido responsável pela descaracterização da “feição nativa” da arte brasileira. A definição de uma “escola brasileira” era incompreensível sem a feição nativa e a originalidade. Além disso, assim como Agostini, acreditava que a política também tinha uma contribuição para a estagnação da arte.

Na verdade, depois da escravidão, a força que mais tem concorrido para o nosso estacionarismo e desnacionalismo é a politicagem. Por

Les deux croyaient à la nécessité des études pour l'amélioration du niveau des artistes, à l'importance d'apprendre à bien dessiner, d'étudier en Europe. Pour les deux, le milieu brésilien n'avait rien à offrir ni ne pouvait contribuer à la formation des artistes. En outre, bien qu'ils présentaient une vision plutôt pessimiste quant aux perspectives de l'art au Brésil, ils croyaient en certains artistes, dont ils reconnaissaient le talent.

Le commentaire de Chiarelli à propos du pessimisme de Duque Estrada et en même temps son optimisme par rapport à certains artistes, toutes proportions gardées, pourrait s'appliquer également à la critique d'Angelo Agostini.

Pour être fidèle au diagnostic avec lequel débute le livre, Gonzaga Duque paraît avoir oublié les possibilités positives qu'il a perçues dans l'art brésilien dans les chapitres intérieurs de son livre. La nécessité d'être cohérent avec la vision négative qu'une partie de l'élite intellectuelle brésilienne a de son pays a forcé l'auteur à ne pas donner l'importance due à certaine potentialité qu'il a observé dans l'art produit au Brésil, visibles dans le cœur du livre *L'Art Brésilien*.<sup>58</sup>

Bien qu'il ait été très critique et qu'il ait lié la question artistique à la question politique du pays, Agostini voyait du talent et de la qualité chez divers artistes, le meilleur d'entre eux, celui-là, étant le sculpteur Rodolphe Bernardelli. Si les critiques avaient été tant pessimistes, ils ne seraient pas parvenus à apercevoir quoi que ce soit de positif dans l'art produit au Brésil ou par les artistes brésiliens, puisque qu'aucun des deux ne concordait sur la définition d'une « école brésilienne », pour diverses raisons.

Pour Agostini, selon la citation antérieure, le Brésil aurait besoin de s'émanciper politiquement, d'atteindre la condition de pays libre, avec un peuple ayant une conscience, un gouvernement populaire, alors, il parviendrait à créer un art brésilien, comme cela s'était produit – selon lui – en Hollande.

Pour Duque Estrada, la propre Académie, formée par la Mission Française, aurait été responsable de la disparition des caractéristiques de la « couleur locale » de l'art brésilien. La définition d'une « école brésilienne » était incompréhensible sans son originalité locale. En outre, tout comme Agostini, il estimait que la politique apportait également une contribution pour la stagnation de l'art.

En vérité, depuis l'esclavage, la force qui a le plus contribué à notre stagnation et à la perte de notre originalité nationale est le politicage. Par elle est méprisé le mérite

<sup>58</sup> DUQUE ESTRADA, Luiz Gonzaga. *Arte Brasileira*. Op. cit., p. 23.

<sup>58</sup> DUQUE ESTRADA, Luiz Gonzaga, *L'Art brésilien*, Introduction et notes de Tadeu Chiarelli. Campinas : Mercado das Letras, 1995, pag. 23.

pour élever aux hautes fonctions sociales des incapables protégés par des hommes enrichis et par des liens de parentés avec des familles de notables ; par elle ont été négligés les principales lacunes dans le progrès matériel et moral du pays. (...) La politique de son côté garantit le patronnage fonctions publiques et concède des titres de noblesse, parcequ'il nous manque complètement la noblesse du *sang bleu*.<sup>59</sup>

Duque Estrada pensait que l'influence étrangère était excessive, que le Brésil était trop cosmopolite, ce qui faisait obstacle à la viabilité d'une école nationale d'art.

Selon Paula Vermeersch Ferreira, dans « Notes d'une étude critique sur *L'Art brésilien* de Luiz Gonzaga Estrada » :

*L'Art brésilien* a été une tentative de critique, au début de sa trajectoire, de réaliser un bilan de la production en peinture, sculpture et décoration depuis le temps des colonies, se focalisant sur la capitale de l'Empire. Gonzaga Duque ne parle pas du Barroco du Minas Gerais ou de Bahia, ni d'autres manifestations de province ; pour lui, l'intéressant est d'observer les conséquences de la dite Mission Artistique Française ou Colonie Lebreton, le groupe d'artistes qui, sur invitation de la Cour Portugaise installé au Brésil, y est venu en 1816 avec l'intention de fonder une école artistique qui serve de base à l'apparition de manufactures spécialisées.<sup>60</sup>

Dans ses analyses, Duque Estrada a présenté d'importantes réflexions, latentes dans le milieu culturel brésilien de cette période. Selon ce qu'a affirmé Carlos Maciel Levy : « Une grande partie des peintres et des sculpteurs qui actuellement sont vus comme les principaux acteurs de l'art de la fin du siècle passé ont mérité une attention, toujours sagace et rigoureuse, de ce critique extrêmement diligente », faisant de lui un modèle de « précision et de perspicacité ». <sup>61</sup>

ela tem-se preterido o mérito para elevar às altas funções sociais incapacidades protegidas por homens endinheirados e por laços de parentesco com famílias notáveis; por ela tem-se descurado das principais lacunas para o adiantamento material e moral do país (...). A política por sua vez garante o patrocinarismo nos cargos públicos e concede títulos nobiliários, porque nos falta absolutamente a nobreza do *sangue azul*.<sup>59</sup>

Duque Estrada acreditava que a influência estrangeira era demasiada, que o Brasil era cosmopolita demais, o que inviabilizava uma escola de arte nacional.

Segundo Paula Vermeersch Ferreira, em “Notas de um estudo crítico sobre *A Arte Brasileira* de Luiz Gonzaga Duque Estrada”:

*A Arte Brasileira* foi uma tentativa do crítico, no início de sua trajetória, de realizar um balanço da produção em pintura, escultura e decoração desde os tempos coloniais, centrando o foco na capital do Império. Gonzaga Duque não fala do Barroco mineiro ou do baiano, nem de outras manifestações nas províncias; para ele, interessa observar as consequências da chamada Missão Artística Francesa ou Colônia Lebreton, o grupo de artistas que, a convite da Corte portuguesa fixada no Brasil, veio para o país em 1816 com o intuito de fundar uma escola artística que sustentasse o aparecimento de manufaturas especializadas.<sup>60</sup>

Em suas análises, Duque Estrada apresentou importantes reflexões, latentes no ambiente cultural brasileiro daquele período. Conforme afirmou Carlos Maciel Levy: “Grande parte dos pintores e escultores que atualmente são vistos como as principais expressões da arte de fins do século passado mereceu a atenção, sempre sagaz e rigorosa, deste crítico extremamente operoso”, fazendo dele um modelo de “precisão e perspicácia”. <sup>61</sup>

<sup>59</sup> DUQUE ESTRADA, Luiz Gonzaga, *L'Art brésilien*, Introduction et notes de Tadeu Chiarelli. Campinas : Mercado das Letras, 1995, pag. 260.

<sup>60</sup> FERREIRA, Paula Vermeersch. Notes d'une étude critique sur *L'Art brésilien*, de Luiz Gonzaga Duque Estrada. (Dissertation de master), Institut de Philosophie dept. de Sciences Humaines, Université d'Etat de Campinas, (Prof. Dr. Luiz César Marques), Campinas, 2002, pag. 35.

<sup>61</sup> LEVY, Carlos Roberto Maciel. “La critique de Luiz Gonzaga Duque Estrada durant la transition du XIXème siècle au XXème siècle”, *Revista Crítica de Arte*, Rio de Janeiro, n° 4, dec. 1981, pag 73.

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 260.

<sup>60</sup> FERREIRA, Paula Vermeersch. *Notas de um estudo crítico sobre A Arte Brasileira, de Luiz Gonzaga Duque Estrada*. (Dissertação de mestrado), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, (Prof. Dr. Luiz César Marques), Campinas, 2002, p. 35.

<sup>61</sup> LEVY, Carlos Roberto Maciel. “A crítica de Luiz Gonzaga Duque Estrada durante a transição do século XIX ao XX”. *Revista Crítica de Arte*. Rio de Janeiro, n. 4, dez. 1981, p. 73.